

Postmodernizmo bruožai Oskaro Koršunovo darbuose

Postmodernizmo apraiškos teatre

Nagrinėjant XX a. pabaigos kultūros reiškinius, būtina analizuoti juos postmodernistinės estetikos kontekste. O.Koršuno-vo teatrinė veikla siejasi su šiuo reiškiniu ne vien chronologine prasme, t.y. su tuo, jog priklauso XX a. pabaigai. Jo spektakliai turi bruožų, būdingų postmodernistinio meno kūriniui.

Postmodernizmas yra traktuojamas skirtingai laiko ir erdvės santykio prasme: vieniems teoretikams (F.Jamesonas, J.Habermas) – tai laikmečio ir socialinės situacijos padarinys, kitiems – tam tikri kultūros bruožai, kurie nuolat pasikartoja istorijos tékméje ir gali būti būdingi kiekvienai epochai. Sukvokiant postmodernizmą chronologiškai, t.y. kaip einantį po modernizmo, jis, be abejonės, siejamas su modernizmu. Šiuo atveju postmodernizmas turi apibrėžtą pradžią laike ir gali būti vertinamas kaip modernizmo idėjų neigimas arba tāsa. Taigi postmodernizmo santykis su modernizmu įvardijamas dvejopai: antimodernizmas arba postmodernizmas. Literatūroje postmodernizmas vertinamas arba pozityviai (M.Foucault, H.White, J.Derrida, R.Rorty), arba kritiškai (D.Bellas, D.Harvey, J.Habermas).

Postmodernizmo apraiškos įvairiose meno srityse, ypač architektūroje, dailėje, kine yra gana plačiai nagrinėtos. Teatre šis reiškinys plėtojasi skirtingai ir yra įvardijamas įvairiai: po-

stdramatinis teatras, kai akcentuojamos teksto transformacijos šiuolaikiniame teatre, vizualioji dramaturgija, kai kalbama apie spektaklio elementų hierarchijos pokyčius. Visa tai, be abejonių, telpa "postmodernistinio teatro" sąvokoje. Šiame straipsnyje mėginsiu pasekti, kaip postmodernistinio meno teorija darė įtaką teatro menui, kaip postmodernizmas reiškiasi teatre, kad galėčiau naujai pažvelgti į jauno Lietuvos teatro režisieriaus O.Koršunovo naudojanas raiškos priemones.

Nepaisant to, jog kai kurie teoretikai linkę postmodernizmą laikyti antimodernizmu, akivaizdu, jog teatro mene postmodernizmas nepriešina savęs modernizmui, bent jau taip radikalai, kaip šis priešino save ankstesnėms formoms. Pasak teatro teoretiko F.McGlynno, žaidimas stiliais, pastišas, masinių modelių įtraukimas, meninio vientisumo atsisakymas, atvira struktūra – šie postmodernaus meno kūriniu ypatumai jau egzistavo ir moderniajame teatre [90, 34]. Daugelyje meno sričių (kine, konceptualioje dailėje, hepeninguose, performansuose) teatrališumas apskritai yra traktuojamas kaip postmodernizmo bruožas. Galbūt dėl šios priežasties riba tarp modernizmo ir postmodernizmo teatre yra sunkiau pastebima. Pasak daugelio teatro teoretikų, nemažai postmodernistinių teatro darbų tėsiai ir plėtoja modernistinio teatro idėjas bei mėgina spręsti dar modernistiniame teatre iškeltas problemas ir taip tampa postmodernistiniai, o ne antimodernistiniai.

Pasak teatro teoretiko F.McGlynnas, teorinių postmodernistinio teatro problemų lauką apibrėžė A.Artaudas dar 3-ajame dešimtmetyje savo knygoje "Teatras ir jo antrininkas". A.Artaudas neigė mimetinį vaizdavimą (representation) teatre, dramaturgo ir žodžio dominavimą siekė pakeisti gestu, fiziiniu aktoriaus buvimu scenoje, o ne spekuliatyviu vaizdavimu. A.Artaudas literatūros pavergtą teatrą vadino teatro mirties šaltiniu. Tradiciniame teatre aktorius, pasak A.Artaudo, tapo teksto vergu, o pats spektaklis – teksto skaitymo pratybosmis. Pasak jo, tradicinis literatūrinis teatras atsisakė visko, kas iš prigimties yra teatrališka. F.McGlynnas žodžiais, postmodernistinis teatras, remdamasis A.Artaudo iškeltomis idėjomis,

tarsi iš naujo kuria teatro sampratą [54, 138]. Postmodernistinio teatro ar postmodernistinio fenomeno apraiškų teatro mene apibrėžimai varijuojant atsižvelgiant į tai, kaip vienas ar kitas teoretikas suvokia patį postmodernizmo fenomeną. Be abejo, kiekvieno scenos menininko santykis su tradicija, literatūra, scenos erdve, aktoriais, žiūrovais yra savitas ir neretai sunku skirti esminius bruožus.

Šiuolaikinės visuomenės akivaizdoje teatras stengiasi modifikuoti, apmąstyti savo raiškos priemonių galimybes, ir taip atspindėti pakitusius šiuolaikinio žmogaus išgyvenimus. XX a. pabaigos teatre ypač aktualizuoja šios problemos: teatro savirefleksija, atsigréžimas į jo praeitį, istoriją; teksto problema; spektaklio struktūros elementų hierarchija; aktoriaus vaidyba, šiuolaikinės realybės atkūrimas bei jos ženklų įtraukimas ir prasmės radimasis teatre.

Savirefleksija, teatro tikslų kaita

XX a. pabaigoje įvyksta svarbus kultūros pokytis – modernizme vyrvusios racionalumu gręstos pasaulėžiūros krizė, o kartu su ja pasigirsta balsų apie "meno mirtį", "teatro krizę". Išivyräuja nuomonė, jog teatras išsémės savo galimybes, čia viskas išbandyta ir atrasta, todėl nieko naujo nebeįmanoma sukurti. "Pasaulyje jau viskas buvo – visos srovės, stilai. Sugalvoti ką nors absoliučiai naujo – labai sunku, turbūt neįmanoma" – teigia dailininkų grupės "Gerosios blogybės" nariai (tarp jų O.Koršunovo spektaklių scenografai – A.Bareikis, J.Ludavičius, Ž.Kempinas), savo estetika laikantys postmodernizmą [56, 79]. Toks požiūris – tai tarsi atsakas modernizmo epochoje vyrvusių novatoriškumo, inovacijų kultui¹. *Mass media* epochoje iškyla teatro meno autonomijos problema, skatinanti ieškoti naujų raiškos priemonių, apmąstyti teatro galimybes, susikoncentruoti ties savimi, atskleisti teatrališkumo prigimtį. Taigi specifinės meno kalbos ribų suvokimas ir išsekusios inovacijų galimybės ima lemti meno, šiuo atveju teatro, *savirefleksiją*.

¹ Kai novacijų kiekis meno kūrinyje apsprrendžia jo meninę kokybę.

Teatro kūrėjai, ieškodami naujų įkvėpimo šaltinių, mégina plėsti šio meno ribas. Tradicinių teatro formų krizė verčia ieškoti sprendimų "neklasikinėse" teatro formose, gilintis iki šiol marginaliais laikytus parateatrinius reiškinius. Atsigrežia ma i teatro istoriją. Tačiau tai nėra mokymasis ar tobulinimas, netgi ne interpretavimas, tiesiog sąmoningas pasinaudojimas, žaidimas praeities elementais, disponavimas iš meno istorijos atklystančiais tekstais, vaizdais, simboliais. Šiuolaikinio teatro kūrėjai spektakliuose mėgina apmąstyti kultūrinę žmonijos patirtį, naujai pažvelgti į mitus, kvestionuoti šiuolaikinę kultūrą. Pvz., režisierius R.Wilson'as i savo spektaklius įtraukia "trivialiuosius mitus": jo pjesės grindžiamos mūsų amžiaus mitologija; režisierius kalba apie A.Hitler'į, Z.Froid'ą, J.Stalin'ą, R.Hess'ą. Mitai panašiai transformuojami ir O.Koršunovo spektakliuose "P.S. Byla O.K." ir "Roberto Zucco".

Teatras reflektuoja savo paties praeitį, ją suvokdamas kaip XX a. pradžios modernizmo ir teatro reformos laimėjimus. Atsianda teatras apie teatrą, režisūrinė autorefleksija, kurią lietuvių teatro kritikas A.Liuga apibréžia taip: "Teatras darosi intraver tiškas. Jo objektu vis dažniau tampa paties režisieriaus pasaulėjauta, jo gyvenimiškas ir kūrybinis likimas. Išraiškos priemonės nesikeičia, jos varijuojamos individualaus režisūrinio metodo ribose" [48, 9]. Išairių epochą stilizacija, autentiška rekonstrukcija, vaidybos stilai, fragmentiška dramaturgija viename spektaklyje tarpusavyje sąveikauja kaip lygiaverčiai elementai ir kuria teatre naujas prasmes, komunikuoja su žiūrovu.

Šiuolaikinis teatras, multiplikuodamas išairių menų ir kultūrų atradimus, plečiasi iki begalybės, ir įkūnija vieną pagrindinių postmodernistinės estetikos bruozą – atmeta centro savyką. Tai sudaro sąlygas vientisumo idėjos krizei kilti. Toks centro nebuvimas meno kūrinyje neretai gali būti interpretuojamas kaip vientisumo stoka, fragmentiška struktūra. Postmodernioji mizanscena, pasak T.Heinonen, viename momentiniame paveiksle sumaišo periodus, stilius, žanrus [15, 33]. Pasakojimas praranda savo hierarchinę loginę struktūrą. Postmodernistiniame teatre išnykus centrui ar vienam centri-

niam elementui ir atsiradus spektaklio struktūros elementų lygiavertiškumo koncepcijai, dar labiau suaktualėja *teksto, literatūros ir aktoriaus* problemos.

Nykstant riboms tarp marginalių teatro reiškinį, hepeningą, performansų bei padidėjus *mass media* įtakai teatrui, per įvairius žiūrovui atpažįstamus ženklus prabyla kasdienė realybė, jos daiktai. Dar T.Kantoras, siekdamas išplėsti šiuolaikinio teatro raiškos galimybes, i savo darbus įtraukdavo tuos elementus, kurie iki šiol teatrui buvo svetimi. Postmodernistiniame teatre žmogaus aplinkos objektais įtraukiami į meninę spektaklio erdvę, siekiama priversti žiūrovą susimąstyti apie šių daiktų reikšmę aplinkoje. Nusistovėjusias prasmes turintys dalykai pakreipiami kitu rakursu, atskleidžiami kitokie, nežinomi aspektai. Šiuo lygmeniu teatre vyksta ir įvairių kultūrų, aukštostios ir žemosios, jungimas, pop, masinės kultūros modelių įtraukimas į spektaklio audinių.

Spektaklio struktūros elementų lygiavertiškumas. Teksto problema

Kaip teigė T.Kantoras, autonomiškas teatras "neturi "virš egzistuojančio" literatūrinio teksto ar dramos, kuri suteikia jam buvimo pagrindą. Drama gimsta kuriant spektaklį" [57, 104]. Jau seniai teatro istorijoje problemiškas vaizdo ir žodžio, teksto santykis, gvildentas dar modernizmo laikais, yra ypač aktualus postmodernistinio teatro ieškojimuose. Vis dažniau šiuolaikiniame teatre vaizdas tampa simboliu, metafora, apimančia daugybę kultūrinių klođų, nulemiančią dramaturgijos ypatumus. Laisvindamasis iš teksto, literatūros diktato, siekdamas grynojo teatrališkumo, postmodernistinis teatras pradeda kurti "vidinę", arba vizualiąją, dramaturgiją. Be abejo, vizuelioji dramaturgija egzistuoja šalia hierarchinės struktūros spektaklių, kurių turinį nulemia tekstas ir literatūriniai bei dramaturginiai elementai. Vizualūs spektakliai gali būti dvejopi: juose arba dominuoja vizualumas, kurio pagalba kuriama prasmė teatre, arba visi spektaklio struktūriniai ele-

mentai yra jungiami remiantis nehierarchine sistema, t.y., yra lygiaverčiai. Šiuo atveju, kaip teigia K.Ove Arntzen, vizualinis postmodernistinis teatras tėsia prieškario Europos avangardo ir ypač dadaizmo ir siurrealizmo tradicijas, kai visi elementai, tokie kaip erdvė, tekstas, vizualumas, frontalumas, yra lygiaverčiai [4,9]. Raiškos formos tokiamo spektaklyje yra siejamos su konceptualiais menais, minimalizmu ir multimedia. Tokio teatro pavyzdys yra R.Wilsono teatras, kuriame vyrauja eksperimentinė jūdesio technika, fragmentiškumas, pasikartojantys monotoniški jūdesiai. Jo spektakliuose, vadinauose "tylos operomis", nėra fabulos, personažų raidos. Juos sudaro besikeičiantys kaleidoskopiniai vaizdai, simultaniški aktorių veiksmai, teatro efektais, kuriamos išpūdingos ir turtingos scenografijos, rekvizitai, kaukės ir k.t. R.Wilsonas savo laboratorijoje tyrinėjo elementarius jūdesius, dirbo su neigaliaisiais, stengėsi priartėti prie jūdesio ir gesto prigimties, redukuoti jį iki minimalumo. Jo susidomėjimas besikartojančiais lētais jūdesiais, motyvais ar gestais atsirado iš jo darbo su neigaliais vaikais patirties.

Tokiamo teatre po truputį nyksta riba tarp tradicinio vaidinančio (interpretuojančio vaidmenį) aktoriaus ir dalyvaujančiojo (ženklo). Viename spektaklyje aktoriaus vaidyba gali varijuoti nuo tradicinio psychologinio vaidmens kūrimo iki aktoriaus dalyvio. Tačiau, pasak amerikiečių teatro kritiko ir režisieriaus M.Kirby, tradicinės mokyklos aktoriai dažnai atsisako kurti tik vizualinių efektų, todėl postmodernaus teatro kūrėjai dažniausiai į savo spektaklius kviečiasi šokėjus arba neprofesionalius aktorius [4,11].

Galima teigti, jog tokio teatro stiliaus pagrindas yra vizualumas (kaip estetinė raiškos priemonė), o siužetas kuriamas vizualios naracijos pagalba.

² Terminas apibrėžia teatro raiškos priemones, kurios yra labiau vizualios nei bėsiremiančios tekstu.

Prasmės kūrimas teatre, daugiaprasmiškumas

Atsisakius teksto, siužeto dominavimo, iškyla viena svarbiausių šiuolaikinio teatro problemų – prasmės atskleidimas ir jos perteikimas žiūrovui. I teatrą iš postmodernios meno kūrinio estetikos ateina ir yra sėkmingai naudojamas reikšmės polivalentiškumas. Spektaklio turinys ir vaizdas tampa daugiasluoksnis, prasiplyčia jų prasminės ribos. Žiūrovo sąmonė veikiama iš karto keliais lygmenimis: per vaizdo ir teksto suvokimą. Toks dvigubas kodavimas populiarus postmodernistiniame teatre ir mene apskritai. Kuriama atvira prasminių ryšių sistema, kuri nepastovi ir kintama. Pabréžiant ženklų ir vaizdų polivalentiškumą, kūrinys tampa daugiaprasmis, jo atskleidimas priklauso nuo žiūrovo gebėjimo suvokti šias prasmes.

Taip pat teatre naudojamas vaizdo ir teksto neatitikimo efektas. Šiuos teiginius patvirtino vokiečių dramaturgas H.Mulleris, po R.Wilsono spektaklio "Hamletmachine" rašęs: "Jūs galite užsidengti ausis ir žiūrėti spektaklį, arba jūs galite užsidengti akis ir klausytis teksto" [4, 12]. Taigi postmodernistiniame teatre vaizdas néra adekvatus tekstui, ir atvirkšciai. Ši principą savo kūryboje gana sėkmingai yra įvaldės O.Koršunovas. Apie pirmajį O.Koršunovo spektaklį "Ten būti čia" kritikas V.Vasiliauskas rašė: "Mūsų ausys ir akys nuolat pykstasi, matome ne tai, ką girdime" [81, 6]. Toks prasmės kūrimas teatre, teksto struktūrų laužymas, siekiant sukurti kaip įmanoma atviresnę žiūrovo interpretacijai sistemą, kuria daugiaprasmę ir interaktyvę postmodernistinio teatro charakterį. "Dekoracija neiliustruoja teksto, tekstas nebūtinai yra tema; tema tampa autonominiu elementu kaip ir muzika, kūno judesiai... Visi šie elementai, kuriuos aš iš pradžių apdoroju kiekvieną atskirai, vėliau susi Jungia kaip koliaže", – teigia R.Wilson'as [57, 162].

Tokiu būdu postmodernistiniame teatre vyksta prasmės skaidymas, disociacija. Ankstyvuose amerikiečių postmodernistinio teatro režisieriaus R.Foremano darbuose dialogas/tekstas įrašytas į kasetę, visiškai atskirai nuo aktorių. Kaip teigia R.Wilsonas, jis

kuria choreografiją, kuri neturi nieko bendra su tuo, ką sako aktoriai, t.y. atskiri spektaklio struktūriniai elementai yra išskaidomi, jie sudaro visiškai atvirą struktūrą, kuri jungiasi, sąveikauja tarsi atsitiktinai ir taip kuria įvairias galimas prasmes. M.Kirby' aptarinėdamas naują, nesemiotinį teatro charakterį, teigia, jog nebeegzistuoja teisinga ir vienintelė interpretacija, nes teatras linksta į fragmentiškumą, todėl nemenkas vaidmuo tenka atsitiktinumui [4, 12]. Modernizme iškelta atskyrimo, elementų autonomijos idėja šiuo atveju išplėtojama iki kraštutinumo. Pasak T.Heinonen, *išskaidyti spektaklio elementai privalo būti sujungiami stebėtojo mintyse – gavėjas turi būti susikūrės konkrečią ženklo ir adresato susitikimo vietą (...). Numanomi žiūrovai tampa esmine šios sudėtinės sistemos dalimi* [15, 25].

Iki šiol aptartas postmodernistinio teatro savybes savo knygoje "Postmodernism and performance" smulkiai aprašo amerikiečių teoretikas M.Kaye. Jis išskiria tris esminius postmodernistinių spektaklių bruožus, kurie siejasi su prasmės kūrimu teatre. Pirmasis – tai *meno objekto, kaip autonominio vieneto, dematerializacija ir žiūrovo galimybės susikurti tą objektą* savo sąmonėje akcentavimas [28, 251]. Toks požiūris į meno objektą, kaip visiškai atvirą, neišbaigtą struktūrą, į teatro meną atėjo iš performansų ir akcijų.

Antrasis postmodernaus spektaklio kriterijus, pasak M.Kaye, – *prasmės išskaidymas, ardymas*. Autorius iliustruoja šį savo teiginį vienu žymiausių postmodernizmo atstovų R.Foremano "Ontologinės-isterijos teatro" pavyzdžiu. M.Kaye žodžiais, būtent R.Foremano spektakliuose akivaizdus perėjimas nuo meno, kaip objekto, prie meno, kaip imlaus įvykio. *Rezonansas dabar turi vykti tarp žiūrovo sąmonės ir objekto, nes rezonansas tarp atskirų objekto elementų – tai negyvo teatro pavyzdys* [28, p.261] – aiškina R.Foremanas. Jo darbuose atskiri spektaklio struktūros elementai sudaro tam tikras konfigūracijas. Tačiau ši elementų sąveika, jų jungimasis vyksta ne "kažkur ten" objektyviame meno kūrinyje, o žiūrovo sąmonėje. Taip postmodernistiniame teatre kuriamas prasmių ir reikšmių erdvė. M.Kaye nagrinėja ir M.Kirby darbus kaip postmodernistinio

teatro pavyzdžius. Šis režisierius savo spektakliuose naudoja įvairius vaidybos stilius, teatro žanrus, įvairius tekstus; taip jis siekia skaidyti prasmes, turinį, išvengti išbaigtumo, siekia sąlygiškumo, atviros spektaklio struktūros ir atsitiktinumo pagalba suaktyvinti žiūrovo mąstymą ir paskatinti jį dalyvauti kuriant spektaklio prasmę.

Trečioji postmodernistinio spektaklio savybė, pasak M.Kaye, – tai *hierarchijų ir prielaidų, kurios apibrėžtų ir stabiliuotų formalius ir tematinius spektaklio parametrus, griovimas*. Perfrazuoti tai galima ir R.Wilsono teiginiu: *Teatre aš nenoriu sukelti apibrėžtų reakcijų (...). Galima tik be prievertos sukurti tokią situaciją, kurioje būtų įmanomas reakcijos* [57, 165]. Šitai puikiai iliustruoja JAV teatro grupė "The Wooster Group", kuri savo spektakliuose nehierarchinėje sistemoje grupuoja ne tik tekstinius ir tematinius, bet ir formalius teatro elementus. Šiuo atveju žiūrovas turi ne tik susikurti prasmę, bet ir atsirinkti jam priimtiniausias temas ir formas. Nehierarchinė spektaklio struktūra tampa totaliai interaktyvi. Teatras tampa ne tam tikrų tiesų skelbėju, o viso labo tarpininku.

Postmodernistiniai fenomenai teatre neretai sulaukia ir kritinių vertinimų. Antai lenkų kritikas B.Baran'as, kalbėdamas apie postmodernistinio meno daugiaprasmiškumą, teigia, jog postmodernizmas ne tiek demonstruoja reikšmių gausą, kiek negalimumą išsakyti kokią nors vieną reikšmę. O kai piknaužiaujama vaizdu, neretai nukrypstama į manieringumą, saveš citavimą. Tačiau akivaizdu ir tai, jog šiuolaikinis teatras, remdamasis postmodernizmo estetika, mégina gvildenti esmines teatro, atsidūrusio šiuolaikinėje kultūros ir visuomenės terpéje, problemas ir kartu atspindėti šių dienų žmogaus situaciją.

O.Koršunovo režisūros tendencijos

Oskaras Koršunovas – jaunosios kartos Lietuvos teatro režisierius, nuo pat savo pirmojo spektaklio "Ten būti čia" (1990) lydinas kritikos, kolegų ir žiūrovų dėmesio. Nors ir persekiojamas šūkių *o kas toliau?, išsisémé*, o neseniai dar ir

apšauktas teatro išniekintoju, O.Koršunovas, bene vienintelis iš jaunuų režisierių, turi sukūrės savo teatro estetiką ir braižą, t.y. sugebantis savo spektakliams suteikti tą kokybę, kuri yra atpažįstama ir dažnai kritikų straipsniuose įvardijama kaip "O.Koršunovo teatras", "O.Koršunovo estetika, metodas" ir pan. [46, 12].

Svarbi kategorija, susijusi su O.Koršunovo teatru, yra kartos sąvoka. Savo pasiskymuose, interviu režisierius visada pabrėžia priklausomybę tam tikrai kartai, kuri, anot jo, *augo ir brendo vienoje sistemoje, o dabar gyvena visai kitose* [13,10]. Šie žodžiai yra programiniai, kai kalbama ne tik apie patį O.Koršunovo teatrą, bet ir apie visą jaunąjį Lietuvos teatro kūrėjų kartą. Režisierius aiškiai ir skausmingai suvokia savo priklausomybę kartai, kurios akyse buvo griaunamos santvarkos. Jam svarbūs kartos išgyventi dalykai – nėra jokių tiesų, ir O.Koršunovas siekia išreikšti poziciją tų, kurie gyvena tam tikroje ribos, lūžio situacijoje. Dabartiname pasaulyje vyrauja pliuralizmas, leidžiantis viskai pasirinkti pačiam, tačiau neduodantis jokių nuorodų ar orientyrų. Suirusios senosios normos ir greita kaita apsunkina žmogaus savivoką – žinojimą, kas jis yra, ko nori ir kaip turi elgtis. Individus atsiduria komplikuotoje situacijoje, kurioje jis arba gali užsimerkti, apsimesti nieko nematąs, arba privalo pats reflektuoti susidariusią situaciją ir susivokti be niekieno pagalbos. Šiandieninio pasaulio nestabilumas ir nepastovumas, visa ko kvestionavimas stiprina norą save suvokti. O.Koršunovo būdas reflektuoti savo ir savo kartos situaciją yra jo spektakliai. *Teatras man yra ta vieta, kur aš kaip neregys pirštais skaitau knygą apie save patį* [8, 7]. Ši režisieriaus įsisąmoninta priklausomybė bei noras išreikšti savo kartos pasaulejautą nulémė ir draminių tekstu pasirinkimą. D.Charms'as, pasak O.Koršunovo, puikiai atspindi jo kartos, įstumtos į šią istorinę situaciją, poziciją – atgailą ir kartu įsitikinimą savo teisumu. O.Koršunovas kalba apie kartos sąvoką visai neatsitiktinai – kartu su juo 1990 m. debiutavo nauja Lietuvos teatro karta, kritikų vėliau įvardyta *O.Koršunovo komanda*. Tai dailininkai A.Bareikis, J.Ludavičius, Ž.Kempinas,

kompozitorius G.Sodeika, aktoriai E.Mikulionytė, R.Bilinskas, Š.Puidokas, S.Mykolaitis ir kt. 1995 m. gavęs Kristoforo apdovanojimą O.Koršunovas teigė, jog didelė jo spektaklių sékmė yra ta, kad atėjom kartu, visi virém vienodų minčių, idėjų katile [37, 9].

Suomių kritikė K.Morin rašydama apie reiškinius, kurie turėjo įtakos O.Koršunovo spektakliams, teigė: *O.Koršunovo grupė neseka visame pasaulyje garsiomis E.Nekrošiaus ar R.Tumino teatro mokyklomis, bet scenoje kuria savo estetiką ir savo pasaulį.* Tačiau, be abejo, negalima teigti, jog toji estetika, nors ir būdama pakankamai originali, nesiremia tam tikrais teatro praeities laimėjimais. *Postmodernizmo atsakas modernizmui yra pripažinimas, kad praeities negalima sunaikinti, nes jos sunaikimas veda į tylą; praeitį reikia permąstyti su ironija, be apgaulės,* – rašė U.Eco [10, 12]. O.Koršunovas, ypač po savo paskutinių darbų, dažnai buvo kaltinamas nepagarbiu elgesiu tiek su teatro tradicija, tiek su istorija apskritai. Tačiau režisieriu rūpi istorija, jis ją reflektuoja savo darbuose. Tradicija, istorija, praeitis O.Koršunovo spektakliuose reiškiasi kaip mąstymas apie save, atskleidžiantis istorijos neišvengiamumo suvokimą ir poreikį ją reflektuoti. Tai ypač atsiskleidžia "P.S. Byla O.K.", kur autorius ir praeities refleksija tampa kertiniai spektaklio dėmenimis. Ir kituose O.Koršunovo spektakliuose galima pastebeti sąsajų su Lietuvos teatro tradicija. Tačiau tai néra grįžmas prie tradicinių formų, jų imitavimas, mokymasis ar perėmimas. Tai – greičiau noras, įtraukiant į spektaklį atskirus elementus, citatas, suvokti, reflektuoti tradicinę patirtį, stilių, formą. Šitai būdinga postmodernistiniams požiūriui į istoriją. Sąmoningas pasinaudojimas, žaidimas praeities elementais dar néra istorijos neigimas, kaip teigiamo kai kuriuose kritikų pasisakymuose. O.Koršunovo spektakliuose egzistuoja parafrázės iš E.Nekrašiaus spektaklių, ironizuojamas R.Tuminas, yra citatų iš J.Vaitkaus spektaklių. Visa tai tik padeda režisieriu ieškoti teatro gyvybingumo, atsinaujinimo šaltinių ir, suvokiant bei reflektuojant tradiciją, eiti toliau.

Dar statydamas pirmuosius spektaklius pagal Oberiutų

tekstus, O.Koršunovas suformulavo ir scenoje sukūrė savitą teatro modelį. Be jokios abejones, tai buvo *gaivaus vėjo* gūsis tuometiniame Lietuvos teatre. O.Koršunovui pavyko sukurti spektaklį, padiktuotą originalios režisūrinės idėjos, išvengti teatro štampą bei stereotipą. Tam režisierius pasitelkė aktorius, kurie improvizuodami scenoje nekūrė konkrečių personažų. O.Koršunovas panaudojo plastines aktorių raiškos priemones, taupę, bet tikslų judesį. Kaip teigia S.Parulskis, O.Koršunovo teatras iš pat pradžių buvo "be apnašų". Pirmųjų spektaklių scenografija taip pat buvo minimalistinė, abstrahuota ir kurianti irealios erdvės išpūdį. Garsai, daiktai, tekstas buvo naudojami minimaliai – tiek, kiek reikėjo išryškinti režisūrinę idėją ar kurti spektaklio prasmę, įvaizdį. Savo spektakliuose "Ten būti čia", "Sené" ir "Sené-2" O.Koršunovas įgyvendino savo teiginį: *Manau, kad spektaklis – savarankiškas meno kūrėjas, visiškai nepriklausantis nuo literatūros, –* teigė režisierius [36, 1].

Improvizacija grįstame "Ten būti čia" visi struktūriniai spektaklio elementai buvo "griežtai sustyguoti" ir jungėsi į harmoningą visumą, kurioje nedominavo nei tekstas, nei vaizdas, nei muzika. Tradicinis teatras, teikdamas pirmenybę tekstui, o kitas teatro sudėties dalis naudodamas tik kaip dekoratyvines, siekia perkelti į sceną iš prigimties neteatro sistemas ženklus – žodžius, atsisakydamas teatro autonomijos. O.Koršunovas suteikia visiems teatro struktūros elementams komunikacinę funkciją ir dramos veikalo meninę kalbą perteikia teatro ženklų sistemos kalba. Šiuo atveju nė vienam teatro komponentui nesuteikiama pirmenybė. Visi (ir aktorius, ir tekstas) fukcionuoja lygiomis teisėmis. Pirmuosiuose spektakliuose O.Koršunovas įgyvendina Oberiutų teiginį, jog ir judesys, ir šviesos plykstelėjimas, ir scenovaizdžio detalė yra tokie pat aktoriai, perteikiantys žiūrovams tam tikras prasmes, komunikujantys su jais. Paslėptoji teksto prasmė kartais švysteli viename personažo geste, o kartais išsilieja muzikos, judesių, šviesų lavina, bet visas šis žaismingas prasmių gausumas valdomas tvirta režisieriaus ranka. *Spektaklis funkcionuoja kaip laikrodis* [34, 6]. Vadinasi režisierius, puikiai jausdamas

ritmą, sugeba sujungti į darnią visumą visus spektaklio elementus ir jais išreikšti savo režisūrinę koncepciją. Teisingai teigia E.Jansonas: *O.Koršunovas – perdém Teatro režisierius. Būtent todėl jis siekia tokio visų spektaklio komponentų darumą, sustygavimo* [20, 4]. Be abejo, būtų neteisinga teigti, jog visuose spektakliuose tai režisieriui pavyksta. Atnsisakius literatūros dominavimo, kai kuriuose O.Koršunovo spektakliuose atsiranda *vizualinis siužetas*, t.y. spektaklio tekstas kuriamas vizualiomis priemonėmis. Tokiu atveju scenoje ima dominuoti vaizdas. Spektaklyje "Labas Sonia Nauji metai" kai kurioms mizanscenoms diktuoja G.Sodeikos muzika. "P.S. Byla O.K." yra epizodų, kuriuose į pirmą planą iškyla aktorius, jo įtaiga (D.Michelevičiūtės mokytojos-motinos virsmas). Šiame spektaklyje daug lemia ir literatūrinis tekstas.

O.Koršunovo spektaklių prasmės ir siužetai yra kuriami keliais būdais. Pirmieji jo spektakliai priartėja prie *teatrališko siužeto*, kuriamo ne literatūrinės medžiagos dėka, o atsirandančio iš spektaklio struktūros elementų dermės. Pradėjęs dirbti su sudėtingesne, prasmį prisodrinta dramaturgija, režisierius, pasinaudojęs ta medžiaga, kuria jį dominančią reikšmių ir temų pasauli, kurio prasmės persipina su dramaturgo tekste užkoduotomis prasmėmis ("Roberto Zucco"). Pjesės "P.S. Byla O.K." atveju, kai draminė medžiaga gali būti koreguojama režisieriaus pageidavimu bei tame nėra konkrečių fiksuotų reikšmių, O.Koršunovas improvizuoja scenoje. Pasitelkės pjesės tekštą, aktorius, scenografiją ir muziką, jis mágina "atskleisti", kurti, o ne iliustruoti dramaturgo tekste glūdinčias prasmes teatro raiškos priemonėmis.

Režisierius taip pat naudoja vaizdo ir žodžio, vaizdo ir teksto neatitikimo efektą (ypač "Ten būti čia", "Senėje", "Roberto Zucco"), siekdamas palikti kuo didesnę erdvę žiūrovo interpretacijai, tik nukreipdamas ją tam tikra linkme. Pasak režisieriaus, veiksmo ir teksto sandūroje atsiradusi nauja prasmė kuria tikrajį spektaklio siužetą [60, 6]. Pavyzdžiui, spektaklio "Roberto Zucco" metu ekrane pasirodo antraštė "Motinos nužudymas", tačiau scenoje nematyti žudymo faktų. Taip, pasak

režisieriaus, atsiranda dar vienas paradoksas – girdime istoriją apie žmogžudį, o matome istoriją apie savižudį.

Dar viena O.Koršunovo kuriamų spektaklių savybė – prasmės suvokimas yra kūrybinis darbas, kurį turi atlikti žiūrovas. J.Visockaitė, rašydamas apie "Senę", teigė: *Jeigu išėjės į salę ir išitaisės krésle, nepradėsi kurti pats, liksi kvailio vietoje* [85, 7]. Režisierius pateikia žiūrovui tam tikrą sugestiją, išvaizdži, spektaklio piešinį, kurį žiūrovas privalo perskaityti ir interpretuoti pats. O.Koršunovas žaidžia žiūrovų reakciją stereotipais, magišką spektaklio ištaigą kuria pasitelkdamas žodžio ir veiksmo neatitinkamą, taip provokuodamas žiūrovą susikurti prasmes. Režisierius pasikliauja žiūrovą, siekia suteikti jo suvokimui, vaizduotei daugiau erdvės.

Pirmuose spektakliuose ("Ten būti čia", "Senė") O.Koršunovas kūrė daugiaprasmius, abstrakčius siužetus. Daugelis kritikų pastebi, jog aprašyti, nupasakoti tokį siužetą yra sunku. "Senė-2" apibūdinamas kaip sudėtingesnis darbas, rodantis tam tikrus O.Koršunovo režisūros pokyčius. *Režisierius atsisakė paviršutinio blizgesio, spalvoto kolorito; skaidrus ir žiaurus Charms'as "Senėje-2" nebeteko lengvabūdiškumo, pirmapradės vaikiškos išminties, suaugo* [66,16]. Griežtesnė spektaklio struktūra nulémė ir konkretesnių prasmių atsiradimą. *Atrodo, režisieriaus ironija igavo naujų savybių – herojaus malda ir dievobaimingumas išstūmė juokingą anekdotą* [46, 12]. Šis spektaklis tarsi paruošė dirvą kitiams sudėtingesniems siužetams bei temoms nagrinėti. O.Koršunovo spektakliuose visada išnyksta istorinio laiko sąvoka. Laikas – čia ir visada, erdvė – niekur ir visur. Sąmoningai nutritos laiko, stilių ribos leidžia sukurti realybę, egzistuojančią pagal abstraktaus laiko principus: akimirka kaip amžinybė, o amžinybė – tik tarpsnis. Taip atsiveria erdvė, kurioje natūraliai gali egzistuoti mitas. Neapibrėžtas laikas leidžia peržengti ir gyvenimo/mirties slenkštį. Jau "Labas Sonia Nauji metai" O.Koršunovas po truputį pereina iš abstrakčių siužetų kūrimo į archetipinių situacijų nagrinėjimą. Personai tampa archetipais: Petia – berniuko archetipas (šiame personaže telpa dar du pjesės dalyviai – Miša Petrovas ir Volodia Komaro-

vas), Sonia – mergaitės archetipas. Tuo tarpu "P.S. Byla O.K." transformuojami mitai ir archetipinės situacijos.

Kurdamas "Roberto Zucco" O.Koršunovas nagrinėja šiuolaikinę mitologiją. Jis stato spektaklį apie "trivialų mitą", XX a. pabaigoje Italijoje realiai egzistavusį žudiką Succo, "kultinio" prancūzų autoriaus B.M.Kolteso įamžintą pjesę. "Kadangi mito modeliavimas į dabartį nepripažista jokių laiko sąlygiškumų, atvirkščiai, vienaprasmiškai reikalauja sustiprinti iki prasmingumo visus čia ir dabar "objektus", – teigia V.Litvinavičius [49, 7]. Taigi režisierius, norėdamas atspindėti, atskleisti spektaklio idėjų raidą, pasitelkia šiuolaikinę masinės kultūros estetiką: scenoje naudojami objektais, atėjė iš industrinės miesto aplinkos; kompozitorius G.Sodeika jungia akademinę ir populiarą muziką; vaidina (bei dalyvauja) aktoriai neprofesionalai. Visi šie elementai, pasak režisieriaus, komunikuoja su žiūrovais kaip masinės kultūros dalys [60, 6]. Masinės kultūros ženklai ir vaizdiniai veikia faktiškai kiekvieno individuojančios sėmės, formuodami bei keisdami ją. Tačiau santykis su jais gali būti įvairus – juos galima priimti tiesiogiai arba žvelgti į juos per atstumą, su ironija. Būtent taip masinės kultūros estetiką naudoja O.Koršunovas spektaklyje "Roberto Zucco", pabrėždamas, jog žmogus, gyvendamas tokioje realybėje ir veikiamas jos ženklu, tampa nuo jų priklausomas. Spektaklyje vengiama vertinimo ir užtat nepateikiama jokių akivaizdžių Zucco elgesio motyvų. Režisieriaus išeities taškas – buvimo mirties akivaizdoje refleksija. O.Koršunovas puikiai valdo ritmą, tarpais lėtina jį, mėgaujasi vizualiais spektaklio epizodais, kurie tarsi "atsiriboja" nuo pjesės teksto – prasmes turi ižvelgti patys žiūrovai.

E.Bundzaite, rašydama apie I995 m. teatro sezona, taip reziumavo jaunuju režisierių susiklosčiusius santykius su dramaturgija: *Dabarties jaunieji režisieriai renkasi jau išeksploatuotą arba Lietuvoje dar nestatytą XX a. dramaturgiją, prozą, kurta visiškai kitame kontekste, ieško savo teatrui atsparos ne ten, kur ją tikėtina rasti, – tarp bendraamžių. Tiesa, turi jie ir sąjungininkų – puikių jaunuų aktorių, scenografių, kompozitorių. Tačiau neugdydami savo autoriių, jie vargiai išgali augti patys,*

tapti karta su požiūriu [9,35]. Pakeisti šią situaciją O.Koršunovas bandė kartu su S.Parulskiu statydamas spektaklį pagal originalią pjesę "P.S. Byla O.K.". Tai spektaklis, pačių kūrėjų įvardytas kaip *brandesnių žmonių spektaklis*, kuris akcentuoja O.Koršunovui aktualią *kartos* savyką (turint omenyje autentiškos šiuolaikinio žmogaus situacijos reflektavimą, apmąstymą). *Tik šiuolaikinės, originalios dramaturgijos pagalba gali vykti griežtas ir neišvengiamas savęs, savo laiko, savo kartos, istorinio laikmečio apmąstymas*, — teigė režisierius kalbėdamas su R.Andrašiūnaite. Šiame spektaklyje buvo labiausiai priartėta prie autentiško kartos išgyvenimų apmąstymo, nes pati spektaklio medžiaga — S.Parulskio pjesė, pasak Ž.Kempino, tai *pjesė apie mus pačius* [8, 7]. Kartos savirefleksijos tema buvo daugiausia aptarinėjama ir kritikos straipsniuose — jų objektu tapo ne tiek pats spektaklis, kiek jaunieji kūrėjai ir jų teatro raiška. *O.Koršunovas išdrīso pasakyti, kad jo ir jo kartos patyrimas vertas archetipo. Ir jis tam turi teisę, nes nenori gyventi pagal svetimo teatro vertybių sistemą, o ieško savo dabarties koordinacių*, — rašė R.Paukštėtė [65, 28]. Negatyviai vertinuose "P.S. Byla O.K." akcentavo pjesės turinio fragmentiškumą, todėl jų kritika daugiausia "praslydo" spektaklio siužeto lygmeniu, tarsi apeidama struktūrinius elementus. Dauguma spektaklų pozityviai vertinusiu kritikų sutaré, jog "P.S. Byla O.K." rodo O.Koršunovo režisūrinę brandą ar bent jau kaitą. Nors esminiai režisūros principai išliko panašūs, tačiau sudėtingesnė dramaturgija, fragmentiškas tekstas reikalavo ir sudėtingesnio režisūros kontrapunkto, scenų išskaidymo. Režisieriui pavyko, pasitelkus dramaturgą, sukurti spektaklį, kylanči iš jo kūrėjų patirties bei kalbantį apie jų kartos situaciją.

Kurdamas šį spektaklį O.Koršunovas įvardija *atsitiktinumą* kaip kūrybinį metodą. *Šis eksperimentas įdomus būtent todėl, kad laimingus atsitiktinumas norime paversti scenine vertybe* [59, 5]. Dar 1991 metais O.Koršunovas viename interviu yra pareiškęs, jog žino tik vieną genialų režisierių — *atsitiktinumą*. 1993 m. jis teigė, jog dažnai savo pastatymuose neatpažįsta savęs. Kiek vėliau, 1996-aisiais, pastatęs trilogiją, O.Koršunovas

įvardys šią būseną taip: spektaklio kūrimas yra sapno sapnavimas. Tuo tarpu daugelis kritikų pastebi, jog O.Koršunovas savo pirmuose trijuose spektakliuose siekia visų komponentų sustygravimo, darnumo. Aktorių vaidyba čia koncentruota, preciziška, lakoniška. R.Vanagaitės žodžiais, O.Koršunovo spektakliuose akivaizdi režisieriaus techninė meistrystė – jokio pašalinio garso, apytirkės šviesos ar netikslaus judesio. *O.Koršunovo teatras – padarytas ir šaltas lyg tuščio karsto vidus* (1995) [78, 39]. G.Mareckaitė *O.Koršunovo spektaklių veiksmas yra preciziškai sukonstruotas, konkretus*. Čia nėra né vieno piršto krustelėjimo, né vieno akies mirktelėjimo, kurio nebūtų partitūroje (1991) [52, 35]. A.Liuga apie "Labas Sonia Nauji metai" rašė: *Visi spektaklio komponentai susikibę tarsi krumpliaračio "dantys" išukantys sudėtingą veiksmo mechanizmą* (1994) [47, 11]. Pats O.Koršunovas dažniausiai akcentuoja, jog spektaklius kuria intuityviai ir labiausiai nulemia jau ne kartą minėtas *atsitiktinumas*.

Atsitiktinumo, kaip režisūrinės koncepcijos, sąvoką O.Koršunovas ypač išplėtojo kurdamas spektaklį "P.S. Byla O.K.", sulaukusį bene daugiausia prieštarinę vertinimą. Kalbėdamas su D.Šabasevičiene O.Koršunovas tvirtino, kad jam įdomiausia yra tai, jog šiuo spektakliu jis gilinosi į savo patirtį: *Man jis labai daug pasako apie mane, jis tarytum mane režisuoja (...). Kadangi repeticijos ir paieškos yra susiję su atsitiktinumu ir intuicija, atsiveria dalykai, kurie glūdi labai giliai tavyje* [8, 7]. Šie O.Koršunovo samprotavimai kai kurių kritikų buvo suvokti ir interpretuoti kaip režisūrinės koncepcijos nebuvinės, neapibrėžtumas bei éjimas apgraibomis [27, 10]. Tuo tarpu O.Koršunovui šis individualus, intymus, mistinis éjimas į spektaklį yra esmingas, išplaukiantis iš jo teatro sampratos, tačiau, mano nuomone, ne vienintelis. Vėliau jį papildo režisieriaus intelektas, išmonė, metodika darbas repeticijų metu ir, be abejonės, noras suvokti ir pažinti save. Tą puikiai liudija du O.Koršunovo pasiskymai, kuriuos norėčiau pacituoti: *Pats kūrybos procesas teatre man yra akistata su mirtimi. Tam reikia didelio susikaupimo (...). Man svarbu, kas su manimi vyksta,*

kaip aš ruošiuosi tam aktui – tolstu nuo jo ar artėju Kiekvieną mano gyvenimo sekundę – ruošimasis tai akistatai, tam spektakliui, kuris gali būti paskutinis mano spektaklis (1995) [37, 9]. Teatras man yra ta vieta, kur aš kaip neregys pirštais skaitau knygą. Teatras man yra ta neregio knyga – tarytum aš skaityčiau knygą apie save patį. Nepavadinčiau to režisūra. Bet ateina akimirka prieš premjerą, kai reikia sustyguoti spektaklio ritmą ir visa kita (1997) [8, 7].

Iš šių pasiskymų galima daryti išvadą, jog pirmasis spektaklio kūrimo etapas siejasi su *atsitiktinumu*, žaidimo situaciją, siekiant išryškinti dalykus, kurie yra svarbūs, tačiau sunkiai apčiuopiami. Kitas etapas – visų spektaklio elementų derinimas, "stygavimas", ir trečias – spektaklio egzistencija scenoje, kuri O.Koršunovui yra ne mažiau svarbi. Pasak jo, spektaklis egzistuoja tik esamajame laike. Režisierius stengiasi nuolat jį kurti, o ne reprodukuoti, kas jau kartą atrasta ir padaryta. Kad spektaklis gyventų, su juo reikia nuolat dirbti. Po premjeros prasideda visai kitas spektaklio egzistavimo etapas – jis gyvena kartu su publiką: jis keičia ja, ji keičia jį. Mano manymu, visi šie trys spektaklio kūrimo etapai yra būdingi O.Koršunovui ir yra klaidinga nagrinėti kurį nors vieną atsietai nuo kitų. Jie visi yra tarpusavyje glaudžiai susiję.

Savo darbus O.Koršunovas dalija į dvi trilogijas, kurių temos pratešia viena kitą. Viename spektaklyje atsiradusi tema plėtojama kitame. Pirmają trilogiją sudaro spektakliai "Ten būti čia", "Senė-2" ir "Labas Sonia Nauji metai". Šiuos spektaklius jungia jų dramaturgija – visi jie režisieriaus rašytos inscenizacijos pagal Oberiutų grupės narių tekstus. Pirmieji trys O.Koršunovo spektakliai tarsi savaime jungęsi į trilogiją, tačiau režisierius atnaujino spektaklius ("Senė" virto "Sene-2"), jie gerokai pakito, virto darnia visuma, kurioje pinasi temos, motyvai, veikėjai, vaidybос stilai. Šie spektakliai, pasak A.Liugos, įtikinamai rimuoja, pratešia ir užbaigia vienas kitą [46, 12]. Pagal A.Liugą, trilogiją vienija "aukos" ir "budelio" santykį tema. Po antros trilogijos premjerų paaiškėjo, jog tokis apibūdinimas tinkta ir pastarajai. Šios trilogijos tarsi dar kartą

patvirtina, jog ne vien atsitiktinumas vaidina lemiamą vaidmenį O.Koršunovo režisūrinėje koncepcijoje. Akivaizdu, jog režisierius jautė poreikį plėtoti temas, stilių, pirmame spektaklyje su-kurtus įvaizdžius. Kaip pripažista pats O.Koršunovas, nuojauta, iš kurios atsirado pirmasis spektaklis, po truputį virto žinojimu. Antrają trilogiją sudaro spektakliai "Labas Sonia Nauji metai", "P.S. Byla O.K." ir "Roberto Zucco". (Abiejų trilogijų jungtis, "kaitos taškas" – spektaklis "Labas Sonia Nauji metai"³, kuris, tarsi patvirtindamas tokį statusą, iš Akademinių teatro mažosios salės buvo perkeltas į didžiają). Analizuojant spektaklius galima pastebėti, jog antroje trilogijoje režisierius susidomi didesnio formato spektakliais, sudėtingesne, originalia dramaturgija, dirba su įvairesnės kartos aktoriais (G.Girdvainis, S.Račkys), kiek kitaip derina spektaklio struktūros elementus; kuriama konkretesnė, fukcionalesnė scenografija. Panaši ir antrosios trilogijos spektaklių struktūra, forma; visuose juose transformuojami mitai (Abraomo ir Izaoko, Samsono ir Dalilos, Edipo), archetipiniai personažai (Berniukas, Motina, Tėvas, Sesė, Brolis), interpretuojama ir parodijuojama klasikinė dramaturgija ("Medėja", "Hamletas", "Žana D'Ark"); galima rasti paralelių su atskirais Lietuvos teatro režisierių darbais. Abiejose trilogijose pinasi temos, nesunku pastebėti pasikartojančius ar plėtojamus simbolius, įvaizdžius. Akivaizdu, jog tie patys aktoriai, keliaudami iš vieno spektaklio į kitą, atsineša ir tam tikras vaidmenų schemas (ypač pirmoje trilogijoje), kurios kuria galbūt atsitiktinį, bet vis dėlto tęstinumą, "sukabina" spektaklius. Taigi režisierius siekia sujungti spektaklių elementus ne tik vieno atskiro darbo, bet ir viso ciklo erdvėje. Taip atsiranda

³ Čia neminimas R.Wagnerio operos "Skrajojantis olandas" režisūrinis darbas, neišsiskyręs didesniais atradimais. Pasak E.Marcinkevičienės, labiausiai jau nuosius teatralus galima pagirti dėl to, kad pagaliau išnyko noras inscenizuoti muziką ten, kur néra jokio muzikinio veiksmo.

⁴ Antroji trilogija sulaukė kritikos dėl nepakankamo novatoriškumo. O.Koršunovo spektaklių naujumą apibréžti galima J.Mulevičiūtės citata iš straipsnio, skirto naujumo sąvokos problematikai šiuolaikinėje Lietuvos dailėje. "Naujuose sanitikuose naujumas visų pirma pasireiškia ne naujuose struktūros elementuose, o elementų ryšyje".

prasminis tēstinumas, praplečiantis atskiro spektaklio reikšmių zoną. Tokiu būdu žiūrovas gali interpretuoti prasmes vieno spektaklio arba visos trilogijos ribose.

Abi trilogijas jungia O.Koršunovui būdingas ryškus režisūrinis mąstymas, siekis ne būti ne tik iliustratoriumi, bet ir kurti bei apmąstyti savo patirtį per teatro prizmę.

O.Koršunovo teatre svarbią vietą užima žiūrovas. Tai kyla iš teatro, kaip komunikacijos, o ne interpretacijos meno sampratos. Spektaklio suvokimas, pasak režisieriaus, yra neatskiriamai kūrybinio proceso dalis. Režisierius pateikia žiūrovui tam tikrą sugestiją, įvaizdį, spektaklio piešinį, kurį suvokėjas perskaito ir interpretuoja pats.

Pirmuosiuose O.Koršunovo spektakliuose tekstas, literatūrinė medžiaga naudojama ne kaip siužeto pagrindas, o vienas iš daugelio teatro raiškos elementų, tuo tarpu spektaklio siužetą kuria visų elementų sąveika. Taip spektaklio struktūra tampa atvira įvairioms interpretacijoms, o prasmes kurti gali pats žiūrovas. Kai nepavykdavo sukurti tų elementų darnos, imdavo dominuoti koks nors vienas, dažniausiai – vizualumas. Kuriant "P.S. Bylos O.K.", tekstui teko didesnis vaidmuo negu kituose spektakliuose. Pjesė, būdama postmodernistinė, atviros struktūros, fragmentiška siužeto prasme turėjo įtakos ir spektaklio pobūdžiui. Spektaklyje "Roberto Zucco" O.Koršunovas, remdamasis B.M.Koltes'o pjese, scenoje naujai kuria siužetą, kuriame savitai jungiamos teksto ir sceninio veiksмо bei vaizdo prasmės.

Režisierius tyrinėja ir bando įvairias aktorių galimybes: pirmuose darbuose ryški išlavinta aktorių plastika, vaidmenys kuriami gestų, mimikos, balso pagalba, jie nepaklūsta psichologiskai motyvuoto vaidmens kūrimo priežasties/pasekmės dėsniams. Vėlesniuose darbuose ima rastis įvairesnių vaidybos stilų, nuo plastinės kalbos, gestų-prasmių kūrimo iki subtiliai niuansuotos aktorių vaidybos ar psichologinio vaidmens šaržo. Paskutiniame spektaklyje "Roberto Zucco" režisierius pasitelkia aktorius neprofesionalus arba aktorių-dalyvį, nekuriantį charakterio. Atsiranda šokio, fžinio teatro bruožų.

Pirmųjų O.Koršunovo spektaklių scenovaizdis — ireali veiksmo erdvė, kartu su kitais spektaklio elementais kurianti vizualų siužetą ("Ten būti čia", "Senė", 'Senė-2"). "Labas Sonia Nauji metai" scenografija funkcionalesnė, čia įvaizdžiai kuriami daiktų pagalba. "P.S. Byla O.K." scenografija komunikuoja su žiūrovu, kuria savarankiškas prasmes; jos kai kuriuose epizoduose ima dominuoti. "Roberto Zucco" scenovaizdžiu kurti naudojami masinės kultūros, realybės ženklai. Taip scenografija tampa režisūrinės pjesės traktuotės įrankiu, papildančiu pjesės prasmes.

Apibendrinant būtų galima išskirti šiuos O.Koršunovo režisūrai būdingus bruožus:

I. Sugebėjimas išgrynti spektaklio piešinį, atsisakyti spektaklio prasmės kūrimui nereikalingų detalių bei teatrinių štampų.

II. Visų spektaklio struktūros elementų lygiavertiškumo suvokimas ir siekis kurti darnią visumą, kurioje nė vienas jų nedominuotų.

III. Literatūrinė medžiaga, pjesė nėra esminis elementas O.Koršunovo spektakliuose. Režisierius kuria savarankišką, "teatrališką" siužetą:

- a) spektaklio struktūros elementais (aktoriaus, teksto, scenografijos, muzikos);
- b) vizualinėmis raiškos priemonėmis;
- c) pasitelkdamas literatūrinį tekstą kaip pretekstą svarbioms temoms išreikšti.

IV. Vaizdo ir teksto neatitikimo (vaizdas neiliustruoja žodžio) scenoje naudojimas, siekiant palikti kuo didesnę erdvę žiūrovo interpretacijai.

V. Šiuolaikinio žmogaus, režisieriaus kartos situacijos apmąstymas, pasitelkus:

- a) dramaturgą, kuriantį tekstą apie savo kartos patirtį ir koreguojantį ji kartu su aktoriais ir režisieriumi per repeticijas;
- b) daiktus, objektus iš šiuolaikinės žmogų supančios aplinkos.

VI. Spektaklių temų tēstinumas. Bandymas sujungti visus

spektaklius į visumą ir plėtoti tam tikras temas bei stilistinius atradimus ne atskiro spektaklio, o viso ciklo ribose.

Postmodernizmo bruožai O. Koršunovo spektakliuose

Daugelis Lietuvos teoretikų ir filosofų apie postmodernizmą kalba kaip apie konkrečios vakarietiškos kultūros (ar postindustrinės visuomenės) dėmenis. Todėl kritikos literatūroje Lietuvoje jau dešimtmetį vyksta diskusijos, ar egzistuoja postmodernizmas Lietuvoje? Paskutinius penkerius metus, ko gero, jau mažai kas abejoja, jog pasak E.Ališankos, *naujieji lietuviškos kultūros embrionai jau nešioja savyje postmodernistine perspektivą* [56, 77]. Be abejo, derėtų sutikti ir su R.Janonyte, teigiančia, jog Lietuvos kultūroje vienas šalia kito sugyvena ir šimtmečio senumo, ir postmodernistinę orientaciją turintys kūriniai [17, 4]. Postmodernizmo fenomenas Lietuvoje yra vertinamas įvairiai – pozityviai (A.Andrijauskas, M.P.Šaulauskas, T.Sodeika) bei negatyviai (A.Šliogeris, V.Daunys, V.Rubavičius). Toks pozicijų skirtingumas nulemtas pirmiausia vakarietiško postmodernizmo daugiasanklodiškumo.

Ir nors Lietuvos kritikos literatūroje išsivyräuja nuomonė, jog postmodernizmas *giliausiai, tiksliausiai, plačiausiai postmodernistinės nuostatos yra pasklidusios vaizduojamame mene*, [41, 14] visgi turint omenyje gana glaudžius ryšius tarp šiuolaikinės konceptualios dailės ir teatro ne tik pasaulyje, bet ir Lietuvoje, Lietuvos teatre taip pat galima rasti postmodernizmo bruožų. Kritikas A.Liuga straipsnyje "Laiko sužeistas teatras" teigia, jog režisūrinė autorefleksija – postmodernizmo terpjé sustipréjės bruožas – yra būdinga šiandieniniam E.Nekrošiui bei naujiesiems J.Vaitkaus ir R.Tumino spektakliams. Pasak kritiko, sustabarėjusios meninės priemonės, užprogramuotos personažų trajektorijos ir nuspėjamos jų atomazgos, autorefleksijos ir autocitatos – tai vis režisūrinės krizės požymiai. Kalbėdamas apie postmodernizmo apraiškas Lietuvos teatre, A.Liuga pažymi ir vizualius spektaklius, kuriamus pasitelkus

daiktų, spalvų, šviesų faktūras ir daug muzikos, *kartais sunku ižvelgti tokio reginio dramaturginius dėsnius (...). Mūsų teatre dabar įsitvirtino tendencija, kurią pavadinčiau agresyvi vaizdingumu* [48, 9]. A.Liuga vaizdo dominavimą lietuvių teatre apibūdina kaip itin ryškų spektaklio vaizdingumą, kuriamą beveik tik režisūrinėmis priemonėmis. Pasak kritiko, vaizdinė spektaklio dramaturgija įgyja kraštutines formas, kai visi spektaklio komponentai, net ir literatūra, tampa tik medžiaga režisieriaus fantazijoms. Kaip tokio teatro pavyzdžius A.Liuga pateikia J.Vaitkaus "Lėlių namus", R.Tumino "Lituaniką", E.Nekrošiaus "Meilę ir mirtį Veronoje", C.Graužinio darbus [44, 2]. Tuo tarpu D.Michelevičiūtė rašydamas apie ironijos apraiškas lietuvių teatre teigia, jog postmodernistinės ironijos modelis yra J.Vaitkaus "Sapnas". Tai spektaklis – iliuzorinė mišlė, universalia meninė vizija. *Praėjusių spektaklių motyvai įtraukiami į trūkinėjantį sapno kontekstą ne akrai, bet naujai ir ironiškai įprasminami. Tai pagrindinis postmodernios ironijos principas – metateatriniis žaidimas, vienu metu apimantis ir praeities, ir dabarties momentus* [55, 60].

Šie kritikų apibendrinimai liudija apie tai, jog postmodernizmo bruožai Lietuvos teatre išties egzistuoja. Vieno kūrėjo darbuose jie ryškesni, kito – blankesni. Kaip buvo minėta, postmodernizmo sklaida teatre daugelio teoretikų darbuose įvardijama kaip problemiška dėl kelių priežasčių: teatro, apimančio daug meno rūšių, specifikos bei modernizmo raiškos teatro mene. Daug problemų, iškeltų Didžiosios teatro reformos⁶ metu, egzistuoja ir postmodernistiniame teatre.

Be abejo, priskirti O.Koršunovo spektaklius vien postmodernistinei estetikai būtų neteisinga. Kita vertus, negalima nepastebėti ir jo darbuose egzistuojančių postmodernistinės

⁶ Didžioji Teatro reforma – 1887 – 1939 m. vykės teatro reformavimo judėjimas, kurio esmę galima apibrėžti kaip siekimą įtvirtinti teatro meno savarankiškumą bei scenos veiksmo sintetiškumą. To meto Europos teatro teoretikų veikalauose vyravo trys esminiai klausimai: teatro prigimties bei ištakų atsekimas; spektaklio, kaip savarankiško meno kūrinio, turinčio savas raiškos priemones, apibrėžimas ir kūrimas; siekimas sukurti vienalyti ir autonominių teatro menų, jungianti įvairias meno rūšis.

estetikos bruožų, o jų nagrinėjimas postmodernizmo kontekste padeda išvengti tam tikrų nesusipratimų, susijusių su teatro raiškos priemonių naudojimu ir ypač prasmės kūrimu.

Savo pobūdžiu O.Koršunovo teatras jokiu būdu nėra antimodernistinis. Jo spektakliuose galima pastebėti kai kurių modernizmo atstovų, kaip V.Meyerhold'as ar A.Artaud, teorijų įtaką. Kita vertus, pasak teatro teoretiko F.McGlynn, būtent A.Artaud savo darbuose XX a. pr. nužymėjo postmodernistinio teatro problemų ribas. O.Koršunovas savo spektakliuose apmasto, reflektuoja tradiciją, istoriją (tieka teatro, tieka atskiro individu), praeitį. Daugelis O.Koršunovo spektaklių yra kontekstualūs. Jie atviri ne tik Lietuvos teatro kontekstui, bet ir kitų menų – literatūros, kino, šiuolaikinės dailės pavyzdžiams. Jo spektakliuose galima rasti paralelių su J.Vaitkaus, E.Nekrošiaus teatru. Tačiau tai nėra grįžimas prie tradicinių formų, jų imitavimas, mokymasis ar perėmimas, tai – greičiau noras suvokti, reflektuoti tradicinę patirtį, stilių, formą, ištraukti iš spektaklių atskirus elementus, citatas. Toks požiūris į kultūrinį kontekstą bei istoriją yra būdingas ir postmodernistiniams menui.

Pirmųjų O.Koršunovo spektaklių elementai tarpusavyje sudaro nehierarchinę struktūrą. Literatūrinė medžiaga čia nėra dominuojantis elementas. Tekstas, aktorius, daiktas, garsas – yra lygiaverčiai ir kuria darnią visumą. Šia prasme O.Koršunovo darbai "Ten būti čia" bei "Senė" priartėja prie postmodernistinės estetikos nulemtos nehierarchinės elementų sanklodos teatre.

O.Koršunovo darbuose galima pastebėti ir vizualinio siužeto, kuriamo vizualinėmis raiškos priemonėmis, radimąsi. Abu šie bruožai sudaro sąlygas ir atvirai spektaklio struktūrai rastis. Daugiareikšmišumas arba, režisieriaus žodžiais, *vienaprasmės idėjos neįmanomumas* daugiau ar mažiau plėtojamas visuose darbuose. Taip režisierius mėgina atsisakyti *akivaizdžių prasmę* teatre ir suteikti kuo daugiau erdvės žiūrovo interpretacijai. Tam jis naudoja įvairias priemones: pats kuria dramos tekštą, keisdamas, jungdamas originalių pjesių struktūras (pirmųjų spektaklių inscenizacijos) ar pasirenka pjese, kurioje yra užko-

duotas daugiaprasmiškumas (P.S. Byla O.K.). "Šiek tiek iš toliau žvelgiant į "P.S. Byla O.K." matyti, jog tai veikalus, atitinkantis visus postmodernizmo bruožus, pagrindinis principas – vienaprasmės idėjos neįmanomumas", – teigia O.Koršunovas [35, 10]. Šiame spektaklyje režisierius priartėja prie postmodernistiniams meno kūriniui būdingos atviros struktūros ir daugiaprasmiškuo, kuris kritikų neretai vertinamas kaip reikšmių ar prasmų nebuvinimas ar neaiškumas. Postmodernistiniame mene daugiaprasmiškumui kurti paprastai pasitelkiama fragmentiška, alogiška kūrinio struktūra, fikcijos ir tikrovės, sapno ir realybės maišymas, populiaros masinės kultūros jungimas su elitine, mitologinių situacijų transformavimas, atpažįstamų ženklų, herojų, personažų įtraukimas į meno kūrinį arba jų parodijavimas. Šiuos elementus daugiau ar mažiau naudoja ir O.Koršunovas.

Režisierius teigia, jog spektaklio prasmų suvokimas yra kūrybinis darbas ir todėl santykis tarp spektaklio ir žiūrovo yra labai svarbus. Pirmųjų O.Koršunovo darbų "Ten būti čia" ir "Senė" prasmes, anot kritikų, turėjo susikurti pats žiūrovas – toks interaktyvus santykis tarp spektaklio ir žiūrovo artimas postmodernistiniams teatrui. Taip pat O.Koršunovas naudoja vaizdo ir teksto neatitikimo efektą. Jo spektakliuose neretai vaizdas neadekvatus tekstu ir atvirkščiai. Taip, pasak režisieriaus, atsiranda *aktyviai su žiūrovais komunikojanti prasmų erdvė* [60, 7]. Panašus vaizdo ir žodžio santykis, teksto atskyrimas, išskaidymas, gal tik dar labiau kraštutinėm formom, egzistuoja ir postmodernistinio teatro atstovų R.Wilsono, R.Foremano darbuose.

Spektaklyje "Roberto Zucco" režisierius pasitelkia masinės kultūros estetiką, siekdamas išryškinti, plėtoti spektaklio temas. Tai dar vienas postmodernizmo bruožas – masinės kultūros modelių įtraukimas į meno kūrinį. Šia prasme artimas postmodernistinio meno estetikai yra ir aktorių/dalyvių ne vaidinančių, ne kuriančių charakterius, o tiesiog esančių scenoje naudojimas.

Apibendrinant galima teigt, jog O.Koršunovo darbuose atsekami šie postmodernistiniams teatrui būdingi bruožai:

I. Nehierarchinės spektaklio elementų struktūros naudojimas.

II. Vizualinio siužeto kūrimas/vaizdo dominavimas.

III. Bandymas kurti daugiaireikšmę, "atvirą" spektaklio prasmių struktūrą, kurioje svarbus vaidmuo tenka žiūrovo kūrybinei interpretacijai.

IV. Masinės kultūros elementų iutraukimas į spektaklį.

Taigi Lietuvos teatro kontekste O.Koršunovo darbai yra labiausiai priartėję prie postmodernistinės estetikos ir juose galima rasti bruožų, būdingų šiuolaikiniams Vakarų Europos teatrui.

Literatūra

1. Aleksaitė I. Labas, obriutai, ir ... sudie // Kultūros barai.1994. Nr.6. P.17-19.
2. Andrijauskas A. Istoriografinė postmodernizmo reikšmė ir lokalinių dailės diskursų įvairovė // Kultūros barai. 1994. Nr.1. P.34-37.
3. Apie - ps - -ir - ok // Šiaurės Atėnai.1997 kovo 22 .P.7.
4. Arntzen Ove K. Visual performance.O. Billedstoteater. 1996. P.3.
5. Artaud A. The theatre and it's double.N.Y. Theatre Art Books. 1958. P.159.
6. Atliliepiant į Sigito Parulskio ir Oskaro Koršunovo spektaklį // Literatūra ir menas.-1997 balandžio 26. P.12.
7. Bertens H. The idea of postmodern: a history.L. Routledge. 1995. P.345.
8. Bylos pradžia. Pokalbis su spektaklio "P.S. Byla O.K."kūrėjais // 7 meno dienos. 1997 kovo 14. P.7.
9. Bundzaitė E. Drumsto vandens sezonas // Kultūros barai.1995. Nr.12.P.35-37.
10. Eco U. Rožės vardas. V.1991. P.426.
11. Epstein M. Hyper in 20th century culture: the dialectics of transition from modernism to postmodernism. N.Y. Berghahn Books. 1997. P.340.
12. Foster H. Postmodernizmas: įvadas // Krantai. 1990. Nr.9. P.4-10.
13. Girdzijauskaitė A. Neva Edikas, neva Edipas, neva pedikas // Literatūra ir menas 1997 balandžio 5. P.10.
14. Habermas J. Modernity: the unfinished project.L. 1996. p.305.
15. Heinonen T. Įvairiarūšė scena // Krantai. 1997. Nr.2. P.32-36.
16. Jakimavičius L. Ką "byla" bylo mūsump // 7 meno dienos. 1997 kovo 28. P.5.
17. Janonytė R. Tarp kultūros imitacijos ir fundamentalizmo // Kultūros barai. 1991. Nr.11. P.2-4.
18. Jansonas E. Mirties ir beprotybės vizijos // Respublika. 1994 kovo 19. P.13.
19. Jansonas E. Parulskis, Koršunovas, Froidas, Edipas ir visi kiti // Kauno diena. 1997 balandžio 12. P.21.
20. Jansonas E.Yra O.Koršunovo teatras! // Respublika. 1992 gegužės 26. P.4.
21. Jansonas E. O.Koršunovo teatras? // Respublika. 1990 spalio 5. P.4.
22. Jauniškis V. Bylos jiems néra // Literatūra ir menas. 1997 balandžio 12. P.10.
23. Jauniškis V. In Vogue // Kultūros barai. 1998. Nr.3. P.42-46.

24. Jauniškis V. Kylančio miesto charas // Kultūros barai. 1995. Nr.1. P.38-41.
25. Jauniškis V. Mirsiantiesiems // Kultūros barai. 1997. Nr.5. P.29-33.
26. Jauniškis V. Praeities teatrų antologija // Kultūros barai. 1994. Nr.6. P.19-21.
27. Ir mane durną. Pokalbis su A. Vengriu // Literatūra ir menas. 1997. kovo 29. P.10.
28. Kaye M. Postmodernism and performance. N.Y. 1996. P.307.
29. Kantor T. Patekti į pasaulinį muziejų // Krantai. 1991. P.35-39.
30. Kellner D. Media culture.L. Routledge. 1995. P.305.
31. Kinčinaitis V. Apie postmodernizmo prielaidas // Krantai. 1990. Nr.9. P.10-15.
32. Kinčinaitis V. Lietuvių postmodernizmas - stilius iš nieko // Kultūros barai. 1991. Nr.8. P.4-6.
33. Kodėl išprotėjai, Zucco? // 7 meno dienos. 1998 sausio 16. P.5.
34. Koršunovas O.- Lietuvos Valstybinis Akademinis Dramos teatras. 1996. P.104.
35. Koršunovas O. Postmodernizmas - tai neturėjimas kitos išeities // Literatūra ir menas. 1997 gegužės 10. P.10.
36. Koršunovas O. Lemia ne literatūra // 7 meno dienos. 1993 spalio 15. P.1.
37. Koršunovas O. "Kristoforų" laureatai // Krantai. 1996. Nr.3. P.9.
38. Koršunovas O. Pokalbis su... // Lietuvos rytas. 1993 gegužės 14. P.5.
39. Knowldge and postmodernism in historical perspective. L. 1996. P.560.
40. Kultura I szuka u progu XXI wieku. B. Transhumana. 1997. P.316.
41. Laučkaitė L. Postmodernizmas Lietuvoje. O kodėl gi ne? // Kultūros barai. 1991. Nr.10. P.14-16.
42. Lechte J. Fifty key contemporary thinkers: from structuralism to postmodernity. 1996. P.251.
43. Lyotard J.-F. Postmodernus būvis: šiuolaikinį žinojimą aptariant. V. Baltos lankos. 1995.
44. Liuga A. Agresyvaus vaizdo teatras // 7 meno dienos. 1996 rugpjūčio 2. P.2.
45. Liuga A. Prarasto tikėjimo beieškant // 7 meno dienos. 1997 kovo 28. P.4.
46. Liuga A. Neprotinės pastabos triologijos paraštėse // Literatūra ir menas. 1994 gruodžio 24. P.12.
47. Liuga A. Kerintis mirties juokas // Lietuvos aidas. 1994 gegužės 20. P.11.
48. Liuga A. Laiko sužeistas teatras // Teatras. Nr.1. P.6-9.
49. Litvinavičius V. Roberto Zucco - pragaro šventasis // Šiaurės Atėnai. 1998 sausio 24. P.7.
50. Marcinkevičiūtė R. S.Parulskis:"Man nepatinka norma" // Teatras. 1997. Nr.1. P.15-18.
51. Marcinkevičienė E. "Skrajojančio Olando" šios žiemos pasaka // Kultūros barai. 1995. Nr.3. P.28-30.
52. Mareckaitė G.Kalasi nauja žolė // Kultūros barai. 1991. Nr.1. P.33-36.
53. Mareckaitė G. Dramaturgija ir scena // Pergalė. 1984. Nr.5. P.141-150.
54. McGlynn F. Postmodernism and theatre // Postmodernism: a reader.-C. University Press. 1993. P.137-154.
55. Michelevičiūtė D. Ironija šiuolaikišiame Lietuvos teatre // Krantai. Nr.2. 1997. P.58-62.
56. Miestelėnai: miestas ir postmodernioji kultūra // Kultūrologinis almanachas. V.1995. P.237.
57. Modernusis teatras. V.Kultūros ir meno institutas. 1995. P.184.
58. Mulevičiūtė J. Meninių principų

- pokyčiai 8-ojo dešimtmečio tapyboje // Šiuolaikinės lietuvių dailės horizontai. V.Academia. 1992.
59. Nebijau nesékmés. Pokalbis su O.Koršunovu // 7 meno dienos. 1996 rugsėjo 13. P.5.
60. O.Koršunovo teatras - jau žinomas ir Prancūzijoje // Lietuvos rytas. 1997 balandžio 29. P.50.
61. Nematomas tarp nematomų Zucco. Pokalbis su O.Koršunovu // 7 meno dienos. 1998 vasario 20. P.6.
62. Pavi P. Slovar teatra. M.1991. P.504.
63. Postmodernism: a reader. Ed. Docherty Th.Columbia UP.1993. P.209.
64. Postmodernism: philosophy and the arts. Ed.Silverman J.H.-L. 1990.
65. Paukštytė R. Mélynojo gandro vaikai // Teatras. 1997. Nr.2. P.26-28.
66. Paukštytė R. Kaitos taškas? // Teatras. 1997. Nr.1. P.14-17.
67. Paukštytė R. Atlaidai aštuntąjį Kalėdų dieną // 7 meno dienos. 1994 kovo 25. P.6.
68. Paukštytė R. Šypsosi oberiutai // 7 meno dienos. 1992 gegužės 22. P.5.
69. Read Ch. Postmodernism and the art of identity. L. 1994.
70. Roose-Evans J. Experimental theatre from Stanislavsky to Peter Brook. L. 1994. P.225.
71. Sanford P. Happenings and other arts. L. 1994. P.397.
72. Schechner R. Performance theory. L. 1995. P.304.
73. Sodeika T.Postmodernizmas ir šiuolaikinė vertybų krizė // Darbai ir dienos. K.1995. P.236.
74. Skurvydaite S. O.Koršunovo spektaklių sceninis vaizdas // Lietuvos rytas. 1995 sausio 13. P.37.
75. Stanevičiūtė D. Apie teatro mokslo paradigmą // Krantai. 1991. Nr.6. P.62-63.
76. Stanevičiūtė D. Kas nuskriaudė Roberto Zucco // Kultūros barai. 1998. Nr.3. P.38-42.
77. Susipažinkime - Žilvinas Kempinas // 7 meno dienos. 1994 kovo 25. P.6.
78. Vanagaitė R. Teatrinio sezono įvykis: mirusios senės pabučiavimas // Lietuvos rytas. 1995 sausio 13. P.39.
79. Vasiliauskas V. Režisierius O.Koršunovo teatras, kurio net néra // Lietuvos rytas. 1997 kovo 18. P.48.
80. Vasiliauskas V. Teroristas O.Koršunovas vis dar néra suimtas // Lietuvos rytas. 1998 sausio 20. P.1.
81. Vasiliauskas V. Iš abstrakcijų gyvenimo // Literatūra ir menas. 1990 birželio 16. P.6-7.
82. Vasinauskaitė R. Ne žodis, o judesys. Neverbalinio teatro įsiveržimas // Kultūros barai. 1998. Nr.1. P.65-69.
83. Vasinauskaitė R. Štilis arba jaunuju režisūra šiandien // Krantai. 1996. Nr.2. P.40-48.
84. Veisaitė I. Teatru sezonas: rutinos ir naujuovių sankirta // Kultūros barai. 1992. Nr.9-10. P.13-17.
85. Visockaitė J. Žiurkės šypsenai // Kultūros barai. 1992. Nr.7-8. P.42-44.
86. Visockaitė J. Eglutė pas Oskarą // Šiaurės Aténai. 1994 kovo 26. P.3.
87. Vyliūtė J. "Skrajojantis Olandas" - jaunystės kurinys // 7 meno dienos. 1995 kovo 7. P.1-2.
88. Tai, tas, čia, būti, aš, mes, Dievas. Pokalbis su O.Koršunovu // Krantai. 1995. Nr.1. P.35-38.
89. Teatras kaitos taške. Diskusijos // Kultūros barai. 1996. Nr.12. P.26-31.
90. Twentieth-century theatre: a sourde-book. L.1995. P.387.

Jurgita STANIŠKYTĖ
Postmodernizmo bruožai Oskaro Koršunovo darbuose

S u m m a r y

O.Korsunovas - young Lithuanian theatre director, who has succeeded in creating original theatrical style, which was defined by the critics as "O.Korsunovas theatre" or "O.Korsunovas method". In this study author tries to trace the main features of O.Korsunovas directing style as well as influence of postmodern aesthetics. To understand fully the basic features of O.Korsunovas works it is helpful to look at the origins and tendencies of postmodernist theatre, where one can find similarities to O.Korsunovas style. His first works were based on the texts of Oberiu Group or Association for Real Art, the group of artists formed in Leningrad in 1926. Their works were a clear source of contemporary inspiration and helped O.Korsunovas to develop the theatrical mode of expression in which the various theatrical elements combine in new and different ways and none of them is subordinated to the others. In such a way "inner text" or visual dramaturgy arises. The theatre elements such as actors, stenography, music are not subordinated to the text in O.Korsunovas works. The form of expression is no longer controlled through textual or literary-dramaturgical premises. The correct or only interpretation no longer exists and the spectator is able to create the meaning itself. Also the visual in most of the O.Korsunovas works does not illustrate the textual and vice versa. It's similar to the works of such postmodernist theatre directors as R.Wilson or R.Foreman. The modernist impulse toward the separation and fresh recombination of theatrical elements is here pushed to a far point.

In his later theatre productions O.Korsunovas worked with more difficult dramaturgical texts. "P.S. Byla O.K." is based on the experience of the generation, which has witnessed the fall of the system and experienced the change of values. The author S.Parulskis wrote a postmodernist play. It's fragmentary, "open" structure influenced the features of performance. The scenographic element of this production became the flexible part of performance in which the different theatrical elements come together in point of intersection. One can state that the works of actors represented the subtle combination of psychological and physical features in creating the difficult and multi layered characters.

In his latest work "Roberto Zucco" (production of play by B.M.Coltes) the dividing line between actor and participants is rubbed out. The mode of acting may be called "non-acting", were actors are trying to represent themselves on stage, rather than involve in their roles. O.Korsunovas also employs objects which represent mass culture, in order to represent the meaning of the play.

One can state that O.Korsunovas uses new theatrical forms, his own theatrical language in order to create a new reality on stage, which would communicate to the spectator and involve him in the creative process of perception.