

## RIMAS TUMINAS: TEATRAS, TIKRESNIS UŽ GYVENIMĄ

...Kad visa „Madagaskaro“ istorija yra vaizduotės žaismas, galbūt – sapnas, išduoda pati pirmoji spektaklio scena. Aktoriaus Ramūno Cicėno vaidinamas Kazimieras Pokštas, vilkintis anų laikų lietpaltį ir nešinas senovišku lagaminu, atlaidžiai ir švelniai šypsodamasis įžengia į savo vaikystės namus – paprastą kaimo trobą, – jai pavaizduoti dailininkei Vilmai Dabkienei pakako liaudiškai ornamentuotų dvejų durų apvadų. Durų staktoje suranda savo, dar vaiko, ūgio žymes: štai jis visai mažytis, paskui šiek tiek didesnis, paskui dar šiek tiek. Neištveręs Pokštas ir dabar priglunda prie staktos ir ranka matuoja savo ūgį. Mažoka... – pieštuku brūkšteli truputį aukščiau. Tada prisėda prie didelio apskrito stalo (jis – visų spektaklio mizanscenų centras), užsimerkia ir... tuoj pat pavirsta ką tik Motinos (Eglė Gabrėnaitė) įsčias palikusiu bejėgiu kūdikiu. Ketvirtį valandos trunkančioje scenoje išmoksta žengti pirmuosius netvirtus žingsnius, krėsti pavardės vertas išdaigas ir... ryte ryti knygas. Ilgą laiką nekalbėjęs, staiga pratrūksta didaktiniais pliūpsniais: iš pradžių dėl tamsumo, netinkamo ūkio ir gyvenimo tvarkymo išbara tėvus (Tėvas – aktoriai Audris Chadaravičius ir Arvydas Dapšys), o paskui jau, žiūrėk, nejučia pasikeitusioje, antroje, scenoje iš bažnyčios sakyklos aistringai grūmoja į visokias nuodėmes linkusiems sodiečiams. Scenos tarsi nepastebimai keičia viena kitą, o žiūrovams, nelyginant Shakespeare'o (Šekspyro) laikų publikai, nereikia didelių pastangų įsivaizduoti, kokia čia veiksmo vieta. Jei žiūrovai kartu su Pokštu pirmoje spektaklio scenoje sutiko kuriam laikui virsti vaikais, t. y. priėmė jiems pasiūlytas žaidimo taisykles, jie nelaikys abejotinu scenos sąlygiškumo, net mėgausis jo apnuoginimu ar paryškiniu.

Iš pirmo žvilgsnio aktoriams taikomas tiesumo, atvirumo reikalavimas („ką galvoji – tą ir daryk, ką mąstai – tą ir pranešk“) gali pasirodyti net priešingas žaidybinio teatro vyliaus, gudravimo, klaidinimo strategijoms. Tačiau akivaizdu, kad siekiama ne „gyvenimiško“, o žaidimo transformuoto atvirumo, beatodairiško įsitraukimo į žaidimą. „Aktoriams sakiau, kad antrą dalį jie turi vaidinti lyg pasaką. Lyg „Eglę – žalčių karalienę“; žaisti gyvenimą, puikiai žinant, kad jis baigiasi, kad jis nepavyko, bet žaisti iki galo. Skubėti gyventi, kaip rašė Salomėja. Ne siužetas, o tiktai pasakojimo principas – pasaka. Tai pasaka apie mūsų svajones, apie mūsų nevykusį gyvenimą. Jokio kito žanro, susijusio su Lietuvos istorija, nepadarysi. Būtų nesuvokiama“<sup>1</sup>, – įpusėjęs antrosios „Madagaskaro“ dalies repeticijas svarstė Tuminas, lyg antrindamas Czesławui Miłoszui, labiausiai vertinusiame „su Vaizduote suaugusią atmintį“ ir teigusiam, kad „jeigu autorius iš anksto neapsisprendžia kursiąs pasaką, tai kūrinį persmelkia kažkokie alpėjimai, būdingi blyškiam šešėlių gyvamui“.

Šis Tumino nusakytas principas liudija, kad „Madagaskarą“ galima laikyti žaidybinio teatro išsipildymu. Ankstesniuose spektakliuose žaidimą buvo galima atskirti nuo gyvenimo, juos režisierius tarsi susluoksniuodavo, kitaip sakant, derindavo psichologinį ir žaidybinį teatrą, o šiuokart visas gyvenimas pavirsta žaidimu. Negana to: žaidimas siekia tapti tikresnis už gyvenimą, žaidimo tiesa – įtikinamesnė už gyvenimiškąją tiesą.

Daug vėliau, 2012-ųjų pavasarį, tarsi reziumuodamas patirtį, įgytą einant atviro teatro keliu, Tuminas kalbėjo: „Ankstesniuose spektakliuose aš visą laiką sekdavau paskui personažus, o tik paskui, spektaklio pabaigoje, juos paleisdavau, nebedrįsdavau eiti iš paskos. Jų santykiai nusidriekdavo į amžinybę ir aš nežinodavau, kas jiems paskui atsitiko. O dabar supratau, kad personažų gyvenimą reikia sužaisti, parodyti jį puantilizmo principu – blyksniais, proveržiais, detalėmis, taškais, kvadratėliais. Tai yra žaidimas pačiu gyvenimu. Vaizduojant santykius man nebereikia perspektyvos,

<sup>1</sup> R. Oginskaitė. „Madagaskaras“ iš naujo seka pasaką apie Lietuvos istoriją, *Lietuvos rytas*, 2004 05 18.

bet reikia būti labai tiksliai, kad perteiktum šią minutę, šią sekundę. Šios akimirkos skausmą, meilę, nuoširdumą, ilgesį... Bet meilė keičiasi, todėl vienas blyksnis gali būti priešingas prieš tai buvusiam, o trečias – dar kitoks. Iš tų blyksnių, lyg mozaikos gabalėlių, ir sudedamas sudėtingas, įvairialypis pasaulis.”

Sakytum, kalba postmodernizmo klasikas, tipiškas postdraminio teatro atstovas. Vis dėlto kad ir kokios akivaizdžios sąsajos su postdraminio teatro estetika, Tumino teatras neišsižada romantiškosios savo prigimties. Svarbiausias jame – prišaukto iš nebūties personažo gyvenimas, jokių būdu ne paties aktoriaus atlikėjo buvimas.

Palyginti su pirma spektaklio dalimi, kuri baigiasi pigmėjišku Pokšto ir Oskaro (Mantas Vaitiekūnas) šoku aplink stalo viduryje smilkstantį lauželį – savotiška, nors ir ironiška, žaidimo apoteoze, vaizduotės ir utopijos pergale, – antroje užkoduotas posūkis dramatinio ir sykiu psichologinio teatro link. Iš pradžių Tuminas net įsivaizdavo, kaip antroje dalyje vaidins vyresni trupės aktoriai – juk praėję nemažai laiko nuo pirmos dalies įvykių, be to, čia atsiskleidžia dramatiški, net tragiški personažų likimai. Tačiau vėliau jis įsitikino, kad ir antrą dalį turi vaidinti tie patys jaunieji. (Laiko slinktį Tuminas materializavo pasigėrėtinai paprastai: skambant nepaprastai jaudinamai Virgilijaus Noreikos atliekamai dainai, trys jaunystės draugės – Gintarės Latvėnaitės Salė, Valdos Bičkutės Milė ir Vaidos Būtytės Helė – kone rituališkai persivelka drabužius, ir savo pačių jaunyste ką tik svaigusios merginos per kelias akimirkas tampa brandžiomis, kiekviena savą gėlą slepiančiomis moterimis.) Taip savaime radosi distancija ir prielaida neišklysti iš žaidybinio teatro teritorijos. Ir kartu toks sprendimas patvirtino, kad žaidimas ir žaidybiškumas anaipol nesietinas tik su komiškąja sfera. Šio spektaklio žaidimo ambivalentiškumą taikliai perteikia lenkų profesoriaus Jaroslavo Komorowskio prisipažinimas: „Seniai nebuvo tiek verkęs iš juoko tragedijoje.”<sup>2</sup>

Kaip Tuminas sukuria tragediją? Mažytis medinis lėktuvėlis perplešia Čiurlionio „Miško“ reprodukciją – štai ir „Lituanicos“ katastrofa. Savo genialiųjų „pramatymų“ fiasko ir neišsipildžiusios meilės kartelį patyrusio Pokšto simbolinis žygis namo gretinamas su žaislinio laivelio – o juk tai tas pats jo lopšys – pasirodymu. Taip per savotišką tragedinį apsivalymą Pokštas grįžta į vaikystę ir į save patį.

„Madagaskaras“ prisodrintas vaikystės ženklų, įvaizdžių ir įspūdžių. Jie ne tik sukuria nostalgiką atmosferą, ne tik praplečia atminties erdvę, bet ir prisideda prie žaidybinio teatro poetikos. Tuminui būdinga režisūrinis vaizdinius kurti vaikiško, naivaus žaidimo principu, bet tie vaikiški vaizdiniai dažnai primena kuniškas viena į kitą dedamas dėžutes, – sceninis ženklas keičia savo rangą ir iš paprasto indekso (remiantis Umberto Eco tipologija) gali tapti ikona arba simboliu. Štai kad ir paveikslo rėmai, kuriais Salė valiūkiškai įamžina tarsi „iš Mikelio Angelo drobių nužengusios“ Milės grožį. Kitoje scenoje jie virs traukinio langu, pro kurį nusivylusios Paryžiumi draugės ilgesingai šūkčios:

„Į Maskvą, sesulės, į Maskvą!“ Bet kartu šiais paveikslo rėmais pats režisierius tarsi įamžina sugrąžintos praeities blyksnius. Tai dar viena pagarbos forma – kaip postamentas „Maskarade“ arba „Mistre“ kaip pakyla „Trijose seseryse“. Arba minėtasis lopšys laivas, kuris gali būti tik lopšys arba tik žaislinis laivelis, bet gali būti ir daugialypė metafora ar simbolis, apibendrinantis visą spektaklio temą. Taip Tuminas pritaiko savąjį ekscentrizmo metodą: nuo detalės – prie apibendrinimo, nuo buities – į amžinybę.

Bemaž kiekvienoje scenoje režisierius siekė perspektyvos, lyg lango į universalių pojūčių pasaulį. Išradingai panaudodamas įvairias kasdienybės įžvalgas ir buitines detales, Tuminas bandė išgauti tai, ką jis pats vadina „epochos balsu“. Repetudamas „Madagaskarą“, režisierius išrutuliojo savitą garso

<sup>2</sup> R. Oginskaitė, Torūnėje lietuvių charakterį matavosi įvairios tautos, *Lietuvos rytas*, 2005 05 31.

filosofija: visa praeina, išnyksta, užsimiršta, tik garsas yra amžinas. Spektaklyje svarbūs ir „materialūs“, kompozitoriui Faustui Latėnui talkinant, atrasti garsai: jūros ošimas, besiveržiantis į bažnyčią Pokštui sakant pamokslą, réksmingas kaimiečių giedojimas, tylus varpelių skimbčiojimas, gaili Česlovo Sasnausko „Karvelėli mėlynasai“ melodija, išblaškanti kalbos bei situacijų komizmą, – ir tylos pauzės, kuriose esamasis laikas susitinka su būtuoju ir būsimojo nuojauta.

„Madagaskare“ galima atpažinti ir nemažai kitų žaidybinio teatro ženklų. Pirmiausia akivaizdu, kad ir pati Mariaus Ivaškevičiaus pjesė turi teksto žaidimo bruožų. Tai ir lingvistiniai žaidimai („Nebūkit jūroskeptikai, auginkite savyje jūroopmistus.“ – „Ar teiktumėtės ananas? – Šitą sunkiau praryju, bet reikia lavinti kūną, išbandymams ruošti lietuvių. Neškite šen ananas. Kaip sakoma, ana nas, o mes jau, taip sakant, jejo...“), ir hipertekstualumas, pasireiškiantis savitu santykiu, pirma, su tarpukario Lietuvoje vartota kalba, antra, su istorinių asmenybių biografija bei kūryba ir, trečia, su komedijos žanru. Šie hipertekstualumo bruožai spektaklyje įgavo ryškų sceninį pavidalą.

Kalba, tarpukario lietuvių kalbėsena, „Madagaskaro“ spektaklyje itin svarbi. Dramaturgas Ivaškevičius, perminkydamas tarpukario kalbą ir vartodamas originalius Pakšto aforizmus, palyginimus ir jų parafrazes, sukūrė, kaip pats sako, „savąjį tarpukario kalbos matymą“<sup>3</sup>. Rasa Vasinauskaitė rašė: „Veikėjai čia, regis, iš pačios kalbos formuoja ir save, ir savo utopijas. Ne ironija, o šnekos vingrumas, beveik epistolinis jos rafinuotumas ir pakilumas [...] ir yra tas specifinis komiškasis pjesės pamušalas, kuriam pritaikysi ne bet kokį režisūrinį audinį.“<sup>4</sup> Tumino režisūros audinys puikiai atitinka pjesės kalbos savitumą, tačiau dar didesnį įspūdį daro aktorių raiška: jie vaidina taip, lyg ši rafinuoto vingrumo kalba būtų šiuolaikinė, kasdien vartojama. Tai rodo glaudžią aktorių ir personažų sąsają, tačiau ji grįsta ne psichologiniu įsigyvenimu, o žaidimui būdingu įsitraukimu. Nors pačioje pjesės kalboje slypi komiškumo efektas, aktorių meistriškumas žiūrovus priverčia ne tik juoktis, bet ir verkti. „Aš dūstu, man trūkumas oro, tėvynės talpumo skaičiuotojau, aš netelpu tautoje. Ant meilės man skirta plevent. Užplaukus ant neapykantos manąjį kūną ištinka įkvėpiminė krizė“, – agonijos apimta klejoja Salė. „Namo, namo, namo, jūrine mano valstybe! Švartavimo laikas baigėsi, metas jau mums iškrutėti“, – žaislinį laivelį apsikabinęs ragina tautą Pokštas. Gintarė Latvėnaitė ir Ramūnas Cicėnas „Madagaskaro“ finalą suvaidina kaip tragediją. Tai ir yra tragedija, o kartu patvirtinimas, kad žaidybinis teatras apie gyvenimą ir mus pačius gali pasakyti ne mažiau nei psichologinis arba koks kitas.

Įdomu, kad beveik visų spektaklio recenzijų stilius yra persisunkęs „Madagaskaro“ leksika, recenzentai akivaizdžiai mėgaujasi Ivaškevičiaus „naujadarais“, – tai tik patvirtina, kad pjesės kalba ir sceninė tikrovė spektaklyje yra nedalomos.

Be kalbos žaidimų ir pačios žaidybinės kalbos prigimties, „Madagaskare“ žaidžiama įvairiais kultūros ženklais ir tekstais, kurie laukia būti atpažinti. Tai pirmiausia pasakytina apie lietuvių kultūros ikonoms tapusias asmenybes: Kazį Pakštą, Salomėją Nėrį, Oskarą Milašį – ir mažiau žinomus asmenis, pavyzdžiui, Vinco Mykolaičio Putino žmoną Emiliją Kvedaraitę-Mykolaitienę, Milės prototipą. Be to, spektaklyje vienaip ar kitaip dalyvauja Lietuvos ir ne tik jos istorijos ir kultūros atmintis, kuri reiškiasi įvairių kultūros tekstų citatomis ar jų perkūrimu (tarkim, nuorodos į Salomėjos Nėries arba į Antono Čechovo kūrybą). Šis – transtekstualumo – aspektas „Madagaskarą“ sieja su tekstais žaidimais. Jo santykį su kitais tekstais, ko gero, tiksliausiai apibūdintų studijos apie tekstų sąveikas „Palimpsestai“ autoriaus Gerardo Genette'o (Žeraro Ženeto) pasiūlyta hipertekstualumo sąvoka. Anot Genette'o, hipertekstas – tai tekstas, radęsis iš ankstesnio, tiesiogiai arba netiesiogiai transformuoto teksto. „Madagaskaro“ analizei hipertekstualumo sąvoka svarbi ir tuo, kad ji apibūdina

<sup>3</sup> R. Gerbuytavičius. Dramaturgo akiratyje – keistuolio idėjos. *Lietuvos rytas*, 2004 01 30.

<sup>4</sup> R. Vasinauskaitė. Genialių pamatymų lopšys, *7 meno dienos*, 2004 02 06.

modifikuojantį santykį ne tik su ankstesniu tekstu, bet ir su žanru – pavyzdžiui, parodija ar pokštu.

Tam, kad publika jaustųsi visavertė žaidimo partnerė, ji turėtų šį tą žinoti apie istorinius personažų prototipus (nežinantiems šiek tiek gelbsti spektaklio programėlė). Tiesa, apie „tautos šauklį“ „vizionierių“ Kazį Pakštą ne vienas „Madagaskaro“ žiūrovas išgirdo pirmą kartą. Taigi šiuo požiūriu spektaklis, nors vietomis prasilenkiantis su istoriniais faktais, atliko ir šviečiamąją funkciją. Su tuo, beje, kategoriškai nesutiko spektaklio oponentai, apkaltinę jo kūrėjus istorinės tiesos iškreipimu ir pasityčiojimu iš tautos šviesuolių<sup>5</sup>. Jų nuožmi kritika taikliai iliustruoja, kas atsitinka, kai atsisakoma priimti meno kūrinio kaip žaidimo taisyklės arba jų nesuprantama.

Ramunė Balevičiūtė, *Rimas Tuminas: teatras, tikresnis už gyvenimą*, Vilnius: Metodika, 2012, p. 159–166.