

Menininkas kaip spektaklio personažas Eimunto Nekrošiaus teatre. Režisieriaus pasaulėžvalgos retrospekcija

Ramunė
MARCINKEVIČIŪTĖ

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

ANOTACIJA. Menininko / kūrybos fenomenas yra svarbus Nekrošiaus teatro objektas pradedant spektakliais „Pirosmani, Pirosmani...“ (1981), „Mocartas ir Saljeris. Don Chuanas. Maras“ (1994) ir baigiant „Bado meistras“ (2015). Spektaklyje „Nosis“ (1991) taikoma dar viena menininko reprezentacijos teatre forma – atsiranda inscenizuojamo literatūros kūrinio autoriaus kaip spektaklyje veikiančio herojaus įvestis. Autoriaus, esančio tarp spektaklio pagal jo literatūros kūrinių veikėjų, buvimas pratęstas spektakliuose „Pradžia. K. Donelaitis. Metai“ (2003), „Dieviškoji komedija“ (2012), „Cinkas (Zn)“ (2017). Įvardyta teatro personažų kategorija suponuoja aktualų Nekrošiaus kūrybos naratyvą, atskleidžiantį ne tik režisieriaus menines / etines koordinates, bet ir požiūrio į menininką kaitą, nulemtą konkretaus spektaklio sukūrimo laikmečio ir asmeninės patirties. Apžvelgiant Nekrošiaus viešus pasisakymus per menininko / kūrybos prizmę, pasirinktos ir išskirtos personažo temai aktualios trys koordinatės (vertybinės atramos), nusakančios menininko nepriklausomybės idėją, menininko kūrybos autentiškumą kaip vertę, darbo / amato reikšmę kūrybos procese, analizuojami jų tropai skirtingais laikotarpiais sukurtuose spektakliuose.

REIKŠMINIAI
ŽODŽIAI:

Eimuntas Nekrošius,
pasaulėžvalga, laikmetis,
menininkas, personažas.

Sudėtinguose postmodernybės ir asmens tapatumo kontekstuose režisierius Eimuntas Nekrošius vertintinas kaip nesuklastoto autentiškumo, arba gilaus indentiteto, menininkas. Sekant Anthony'io Giddenso įžvalga, kad „potradicinės modernybės tvarkos ir naujų medijuoto patyrimo formų sąlygomis asmens tapatumas tampa refleksyviai organizuojamu siekiu“ (Giddens 2000: 14), režisieriaus meninės ir tam tikra prasme gyvenimiškos nuostatos, kurias galima įžvelgti jo spektakliuose ir viešuose pasisakymuose, atitinka tradicinę tvarką kaip nuosekliai teigiamos ir pasižyminčios turinio vientisumu. Kūrybinės intencijos Nekrošiaus atveju įtraukia menininko etinės atsakomybės suvokimą, artimą Michailo Bachtino darbe „Autorius ir herojus“ išdėstytai pozicijai, teigiančiai „vertybinio žmogaus centro architektoninę funkciją meninėje visumoje“ (Bachtin 2002: 90). Savitoje ir plačiai pripažintoje Nekrošiaus teatro kūryboje įvairiomis formomis da-

lyvauja ir asmeninių vertybių dominantės, tapusios vienu iš kertinių jo autorinio teatro fenomeno elementų, galinčios atskleisti režisierių (autorių) „kaip diskursus grupuojantį principą, jų reikšmes vienijantį pradą, jų rišlumo židinį“ (Foucault 1998: 18). Šiuolaikybės dinamikoje ar post-tiesos visuomenių raidoje menininko laikysenos nuoseklumas kaip jo asmenybės ir kūrybos konstanta, *rišlumo židinys*, gali būti vertinamas ir kaip anachronizmas ir, viena vertus, kelti pagarbą kaip išbaigta tapatybė, kita vertus, skatinti diskusijas dėl save reprodukuojančios ir pasikartojančios menininko pozicijos ir raiškos. Kitaip tariant, Nekrošius kaip menininkas galėjo būti ir pripažintas, ir paneigtas už tą patį. Pavyzdžiui, gerai žinomas programinis režisieriaus pasirinkimas, patvirtinantis ypatingą šio menininko asmenybės ir kūrybos nuoseklumą: 1986 m. pastatęs Antono Čechovo pjesę „Dėdė Vania“, Nekrošius rinkosi tik klasikinę dramaturgiją ir literatūrą – Gogolio, Puškino, Čechovo, Shakespeare'o, Dantės, Goethe's, Dostojevskio, Kafkos ar Senojo Testamento tekstai daugiau nei trisdešimt metų buvo šio menininko dėmesio centre. Net tuo laikotarpiu, kai po Berlyno sienos griūties dauguma Europos scenos meistrų ir nauja jauno teatro kūrėjų karta susifokusavo į vadinamosios naujosios dramos teritorijas ar aktualios socialinės realybės studijas, Nekrošius liko tarp klasikinių tekstų. Toks sąmoningas menininko valios aktas atspindi Nekrošiaus mąstymą jam pamatinėmis kategorijomis. Tarp jų – kūrybos ir kūrėjo tema, viena didžiųjų Nekrošiaus teatro temų, o kartu – viešo kalbėjimo objektų. Viešuose pasisakymuose režisierius buvo linkęs pabrėžtinai sumenkinti teatro menininko vaidmenį šiuolaikinėje Lietuvos visuomenėje, manydamas, kad šios profesijos atstovų žinomumas yra pelnomas pernelyg lengvai. Tačiau kartu jis bandė sureikšminti ir sustiprinti teatro kūrėjus kiekvienos visuomenės akivaizdoje, įvesdamas sunkaus darbo diskursą, o režisieriaus kūrybos procesą net lygindamas su darbu kasyklose.

Žinia, Nekrošius nepasizymėjo siekiu aktyviai būti visuomenėje, jis veikiau atitiko menininko atsiskyrelio įvaizdį, Vsevolodo Mejerholdo deklaruotą kūrybinės vienatvės idėją ar teatro kaip *skito* analogiją perkeldamas į *fortą*¹. Nekrošiaus atveju menininko vienatvės idėja kaip ontologinis pasirinkimas gali būti tapatinamas su įsisąmoninta laisve kūryboje ir visuomenėje. Viename interviu užsiminęs, kad niekada nemokėjo belstis į svetimas duris, režisierius pridūrė: „Varlamas Šalamovas² sakė: „Nebijok, netikėk ir [niekada] neprašyk.“ Tokios trys kaip taisyklės. Jomis ir reikia vadovautis“ (Šatkauskaitė 2009).

- 1 Skitas – vienuolių atsiskyrelių būstas stačiatikių vienuolynuose; „Meno fortas“ – 1998 m. įsteigtas teatras-studija. Semantiškai žymi atsiskyrimą, atsiribojimą, užsidarymą. Plačiau apie tai žr.: Marcinkevičiūtė, R. Vsevolodo Mejerholdo knyga ir teatras. *Vsevolodas Mejerholdas. Apie teatrą*. Vilnius: Apostrofa, 2008, p. 143–144.
- 2 Varlamas Šalamovas – rusų rašytojas, politinis kalinys, „Kolymos apsakymų“ autorius. Pirmą kartą ši knyga rusų kalba išleista 1978 m. Londone, SSRS publikuota dešimtmečiu vėliau – tik 1988-aisiais,

Tvirtos nepalaužiamos elgsenos su galios struktūromis principus režisierius prisiminė ir 2018 m., kai statydamas savo paskutinį spektaklį Witoldo Gombrowicziaus „Tuoktuves“ Varšuvos *Teatr Narodowy* lenkų teatro kritikui Janui Bończa-Szabłowskiui užsiminė apie jam artimą maksimumą: „Rusų rašytojas Varlamas Šalamovas, gulagų kalinys, parašė tokį sakinį: „Nebijok, netikėk, niekada neprašyk.“ Kūryboje, kaip ir gyvenime, verta turėti savo nuomonę, suformuoti savo poziciją, nesistengti prisitaikyti prie vyraujančios mados. Ji praeina. Jei žmonės mažiau bijotų, kitaip atrodytų pasaulis“ (Bończa-Szabłowski 2018). 2018 m. LRT laidoje „Stambiu planu“ dabar jau tarsi gyvenimo apibendrinimas skamba kitaip suformuluotas, tačiau iš esmės tas pats naratyvas. Laidos vedėjo paklaustas, ar gali pasakyti, kad jaučiasi laisvas, režisierius taip įvertino laisvės prasmę savo gyvenime: „matau, kad neturėjau niekam nei lankstytis, nei prašyti, nei pataikauti. <...> Aišku, tik sudėtingesnis tampa gyvenimas, bet po to, kai bandai apibendrinti, atsigręžti atgal, suvoki, kad tai yra vertybė.“³

Kūrybos autentiškumo diskursas, arba, anot Nekrošiaus, *savo balsas*, – tai, ką galima vadinti menininko savastimi, meniniu stiliumi, yra dar vienas svarbus konceptas, kuris gali būti įrašytas į režisieriaus meninių ir etinių verčių sistemą. Tačiau su viena sąlyga: kad savo balsas, toks transformuotas individualus universumas, bus atraminis bet kokio interpretacinio veiksmo instrumentas. Kitaip tariant, per jį atsiveriama ir juo atveriamas. Kai 2002 m. Nekrošius subūrė grupę jaunų žmonių į „Meno forte“ vykusias dirbtuves, meninės raiškos savitumo klausimas buvo minimas ne sykį pabrėžiant, „kad svarbu turėti savo balsą. Aš visada vertinu kad ir nepadarytą, bet savą. Tai galimybė nepasimesti šitame bendrame sraute“ (Eimunto Nekrošiaus teatras 2012: 267). Savo balso režisierius ieškojo ir kituose, visų pirma aktoriuose, su kuriais dirbo. Pavyzdžiui, citata iš pokalbio su poetu Rimvydu Stankevičiumi, įvykusio 2010 m.: „Manau, medis turi augti laisvai, o visi jo kreivumai, gumbuotumai, išskirtinumai yra jo pranašumai, o ne trūkumai <...>. Man patinka ne aktorių paversti personažu, o personažą parodyti per unikalius, įdomius, neįprastus aktorius charakterio, asmenybės bruožus“ (Eimunto Nekrošiaus teatras 2012: 263). Neturėtų stebinti, kad Nekrošius savo balso kaip savikūros / savi-raiškos atitikmenį tapatinė su menininko sąžiningumu. Minėtų dirbtuvių „Meno forte“ metu režisierius, kaip užfiksuota užsiėmimus įdėmiai sekusio Audronio Liugos užrašuose „Pasisemti iš šulinio“, išplėtojo menininko ir sąžinės temą, įtraukdamas ir savo balso diskursą: „Menininkas ir sąžinė. Tai didžiulė tema. <...> Sąžinė, sakyčiau, – pagrindinė

jau po rašytojo mirties. Šią knygą žinojo ir Nekrošius – joje rado išgyvenimo priešiškoje aplinkoje taisykles, arba politinių kalinių elgesio kodeksą.

3 Žr.: LRT laida „Stambiu planu“. Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=Jqjl2jdfB7M> [žiūrėta 2019 10 15].

sudedamoji menininko dalis. <...> Tas pats, ką vakar sakiau apie savo intonaciją, savo balsą. Kad ir prikimusį, nelabai gražų, bet savo... Tai ypač svarbu šiandien, kai labai retai ką nors pamatai savito, originalaus, su sava tema“ (Eimunto Nekrošiaus teatras 2012: 270). Akivaizdu, kad menininko sąžinės kategorija Nekrošiaus atveju turi būti siejama ne su pilietiškumo ar visuomeniškumo raiška, o su kūrybos procesais, kai pasaulis keičiamas laikantis nuostatos, kad „kiekvienas turi dirbti savo darbą nepakeldamas galvos ir nesidairydamas į šalis. <...> Todėl keičiu, ką galiu – sąžiningai dirbu savo darbą – kuriu spektaklius“ (ibid.: 263).

Sąžiningo darbo diskursas kaip kūrybos proceso atitikmuo nuosekliai išskiria dar vieną menininko palikimo tyrimams aktualią Nekrošiaus pasaulėžvalgos koordinatę. 1984 m. žurnale *Kultūros barai* buvo publikuotas tuo laikotarpiu programinis pokalbis su režisieriumi „Kokia erdvė už žodžių?“, kuriame pirmą kartą išsakytas visą tolesnį gyvenimą tęstas naratyvas. Tuo metu trisdešimt dvejų metų menininkas, jau sukūręs „Kvadratą“ (1980), „Pirosmani, Pirosmani...“, „Ilgą kaip šimtmečiai dieną“ (1983), tai yra tvirtus ir unikalius nepakartojamo teatro pagrindus, kalbėjo tarsi pabrėžtinai menkindamas savųjų pasiekimų vertę: „Nemoku muzikuoti, nemoku piešti. Teatras – lengviausiai prieinamas menas. Ir menininkui, ir žiūrovui. Tai menas, nereikalaujantis ypatingo pasirengimo <...>. Teatre sunku tik tiems, kas jame dirba. Žiūrint iš šalies – lengvumas, fikcija... Tad režisūra – paprasčiausias amatas“ (Nekrošius 1984: 6). Minėtame pokalbyje režisierius prisiminė ir savo tėvo, niekada nebuvusio teatre, klausimą, skirtą jam, dar studentui, apie tai, ką jis veiks baigęs mokslus, ir ar tą jo padarytą daiktą bus galima pačiuoipinėti. Regis, atsakymo į tėvo klausimą paieškos tapo viena svarbiausių Eimunto Nekrošiaus teatrinės pasaulėžiūros maksimų, tą liudija skirtingi šaltiniai. Net sulaukęs plataus pri pažinimo ir įvertinimo, režisierius vis dar abejojo teatro meno pakankamumu ir kalbėjo apie tai, kad teatro menas dažnai pasirodo esąs kaip „žemiausia meno rūšis, reikalaujanti mažiausiai intelekto, talento, darbo investicijų. <...> Kartais man dėl to būna gėda. Pasišneku su rimtais muzikantais, medikais, fizikais ir pasijuntu esąs absoliutus nulis“ (Marcinkevičiūtė 2002: 52). Programine nuostata galima vadinti režisieriaus siekį kelti sudėtingus profesinius uždavinius sau pačiam, kiekvieną spektaklį statyti taip, tarsi vis dar trūktų meistriškumo įrodymų. Iš čia griežta į savo teatrą priimamos literatūros atranka, pritarimas joje formuluojamų temų rimtumui, skambančių žodžių vertės pajauta, atsakinga žodžio teatrinės išraiškos paieška ir net – ilga spektaklių trukmė, ir, žinoma, visada maksimali meninės vaizduotės įtampa. Viename interviu savo kaip teatro režisieriaus būseną Nekrošius yra išreiškęs stipriais žodžiais: „Režisieriaus darbą galima palyginti su darbu kasykloje. Kasdien užsidedu ant galvos šalną, pritvirtinu prie jo žibintuvėlį, įeinu į liftą. Tas liftas neveža į dangų. Juo nusileidžiu į patį paskutiniojo tako dugną.

Ten, giliai tamsoje, tunelio gale, kartais patiriu kelias tikro džiaugsmo akimirkas“ (Eimunto Nekrošiaus teatras 2012: 147).

Kasykla ne tik kaip nusileidimo į egzistencines gelmes, bet ir sunkaus fizinio darbo analogija įveda dar vieną svarbų Nekrošiaus teatrinės pasaulėžiūros konceptą. Tai – amatas. Kuo stipriau plėtėsi režisieriaus žinomumas, tuo garsiau jo viešajame kalbėjime girdėjosi žodžiai amatas ir profesija. Šie raktažodžiai tarsi turėjo apsaugoti nuo nereikalingo patoso, o gal viso gyvenimo darbu suteikti tą trūkstantą apčiuopiamumą. 2012 m., pastatęs Dantės „Dieviškąją komediją“, apie režisūros meną kalbėjo: „Čia yra profesija, vis dėlto profesija yra darbas. Aš nesakau, kad režisūra yra tokia kūrybinga profesija. Čia reikia daug amato, kantrybės... [talento?] Ne, nebūtinai. Vis dėlto mes esame tik literatūros kūrinių vertėjai. Autorius parašė, o mes išverčiame tą literatūrą į sceninę kalbą, į vaizdą, į mizanscenas. Tiesiog atliekame tarpinę funkciją tarp autoriaus ir žiūrovo. Taip kad meno nėra ypatingai daug režisūroje“ (Kryževičienė, Jankauskienė 2012).

Apibendrinant išskirtas tris kūrybines koordinates, atsiveria asmenybės nuoseklumas ir stiprybė būti tame nuoseklume. Taip pat pažymėtina, kad Nekrošiaus pastatymuose, kuriuose veikia menininkas, dalyvauja režisieriaus pasaulėžvalga kaip rišlumo židiny, sukuriantis reikšmines atramas kiekvieno konkretaus spektaklio fenomenalioje plotmėje.

Spektaklis „Pirosmani, Pirosmani...“, kurio pagrindinis personažas tapo menininko ikona Nekrošiaus kūrybos kontekste, buvo sukurtas devintojo dešimtmečio pradžioje, vėlyvuju sovietmečiu, kai, anot garsios kultūrologo Alexei Yurchako formuluotės, *Everything was Forever, Until it was no more*. Aptariamuoju laikotarpiu oficialios / neoficialios kultūros kodai buvo lengvai skaitomi, todėl spektaklio vertintojai Pirosmanį tapatino su tikro, nes nepripažinto, menininko įvaizdžiu. Sovietmečio lietuvių dramaturgijoje buvo gerai žinomos pjesės, skirtos garsiems praeities kūrėjams, kaip, tarkime, Juozo Glinskio „Grasos namai“, kurią 1970 m. tuometiniame Kauno valstybiniame dramos teatre pastatė Jonas Jurašas, ar tame pačiame teatre po penkerių metų sukurtas Jono Vaitkaus spektaklis „Svajonių piligrimas“. Viena vertus, Nekrošiaus spektaklis tarsi įsirašė į tą pačią greitą, tačiau plačiau ne itin žinoma gruzinų savamokslio dailininko Niko Pirosmasavilio (1862–1918) asmenybę tarytum kreipė į labiau apibendrintą kūrėjo įvaizdį, tolimo nuo prototipo, kai Antano Strazdo ar Mikalojaus Konstantino Čiurlionio vardai natūraliai įterpdavo konkrečius Lietuvos istorijos ir kultūros kontekstus. Tuo labiau kad dramaturgo Vadimo Korostyliovo pjesė repetuojant buvo iš esmės perkurta Sauliaus Šaltenio, Nekrošiaus ir aktorių bendromis pastangomis. Todėl spektaklyje Pirosmanio legenda sukurta iš naujo pagal spektaklio autorių valią: tai nepripažintas, skurdo, vienvės nualintas dailininkas, kurį jo nutapyti paveikslai (finalinė spektaklio scena) išvežė į amžinybę.

Būtina paminėti, kad pats spektaklio herojus siekė būti gerbiamas ir vertinamas, geidė šlovės čia ir dabar, o ne kada nors po mirties. Viename spektaklio epizodų aktorius Vladas Bagdonas iš savo plataus palto kišenės ištraukdavo nedidelę laikraščio skiautę ir neslėpdamas pasididžiavimo garsiai perskaitydavo: *Nikolajus Pirosmansvilis ir jo paveikslas. Laikraštis parašė...* Kad nori būti suprastas, niekada neslėpė ir Nekrošius, kalbėjęs apie tai, kad Hamleto istorija turi būti taip surežisuota ir suvaidinta, kad ją suprastų kiekvienas, net ir negirdėjęs šios tragedijos pavadinimo. Tačiau atviras noro būti įvertintam deklaravimas tuo metu galėjo būti suvoktas kaip blogas tonas, o nepripažintas, nes pranokęs savo laiką, nėjęs į kompromisus, menininkas atitiko devintojo dešimtmečio DNR. 1982 m. režisierius Nekrošius teigė: „Menininkui yra pražūtingas dualizmas – bandymas suderinti du norus: gražiai, sočiai, laimingai gyventi ir sykiu dar kurti. <...> Be galo malonu turėti viską, ką turi visi padorūs piliečiai, ir dar būti ypatingam, nepaprastam – menininkui. Esu tvirtai įsitikinęs, kad iš sotumo menas negimsta arba gimsta absoliučiai išskirtiniais atvejais. Gal tai ir maksimalistiška, bet juk kalbame apie meną“ (Nekrošius 1982: 44). Jauno menininko pozicija, išreikšta viešai, buvo akivaizdi Pirosmanio atvejo projekcija, joje atsiskleidė ir principinis menininko elgsenos pasirinkimas, ypač aktualus spektaklio pastatymui vėlyvojo sovietmečio laike ir erdvėje.

Kalbant apie menininką kūrybos procese, Nekrošius savo spektaklyje parodė jį tokį: Pirosmanis sėsdavosi prie stalo, pameistrys Sargas uždegdavo žvakę, žvakės liepsna juodai aprūkydavo stiklą, turintį atstoti įprastą tapytojo paletę. Sargas palaikydavo pirštą virš žvakės, iš jo tą ugnį pirštas į pirštą perimdavo Pirosmanis ir perkeldavo į drobę. Scenos erdvę užliedavo džiaugsmingas jaudulys, tapymo pirštais scena priminė sakralų prisilietimą neįtikėtiniu šio gesto lengvumu, nors iš jo sklido didžiulė kūrybos jėga. Šiame spektaklio epizode aktorių veiksmai kartu formavo ir amato diskursą: darbo vietos paruošimas, darbo įrankiai, suodini įkaitę pirštai, koncentruotų, ne pirmą kartą kartojamų darbų grandinė. Ir, svarbiausia, – meno, sukurto savo rankomis, idėja, kreipianti ne tik į Nekrošiaus teatro estetiką, bet ir į menininką ikisimuliakrinėje ir ikiskaitmeninėje epochoje.

Spektaklis pagal Aleksandro Puškino mažąsias tragedijas „Mocartas ir Saljeris. Don Chuanas. Maras“ buvo pastatytas 1994-aisiais, ne tik praėjus trejiems metams po paskutinės Nekrošiaus premjeros („Nosis“), bet ir vykstant istoriniams pokyčiams, žymintiems naują Europą po Berlyno sienos griūties, pirmųjų laisvės metų suirutę ir ekonominį nepriteklių, ryžtingų ir drąsių sprendimų laiką. Visa tai atsispindėjo ir Nekrošiaus asmeninėje istorijoje⁴. „Mocartas ir Saljeris. Don Chuanas. Maras“ buvo pirmasis tarptau-

4 Nekrošius ir aktorius Bagdonas buvo pirmieji menininkai, išėję iš valstybinio teatro struktūros, pradėję dirbti pagal sutartis ir bendradarbiauti su pirmuoju tarptautiniu teatro festivaliu Lietuvoje LIFE.

tinio teatro festivalio LIFE prodiusuotas spektaklis, turėjęs ribotą biudžetą, ir tai lėmė vizualiai minimalistinį scenos erdvės apipavidalinimą, o kartu būsimuose Nekrošiaus spektakliuose formavo sąmoningai išskleistą ir iki įveiksinimo naratyvo požiūriu ne-reprezentatyvios erdvės koncepciją. Ant scenos grindų patiestas kilimas, įrėmintas keturiomis pastatomais prožektoriais, centre – rudos spalvos fortepijonas. Girdėti Wolfgango Amadeus Mozarto Koncerto fortepijonui ir orkestrui Nr. 21 (*A-dur, Andante*) paskutinius akordus permušantis sausas medinis garsas. Žiūrovams atsiverdavo netikėtumu stulbinanti kompozicija: priešais fortepijoną ant vieno kelio klūpo vyras, kojos keliu jis remia sunkų muzikos instrumentą, nes pakeičia / atstoja trūkstantą trečią koją. Tai Saljeris, suaugęs su instrumentu, ir kartu jo prislėgtas. Paaishkėja ir sauso garso kilmė: Saljeris skaičiuoja natas, kaukšėdamas mediniais skaitliukais, negana to, jį vaidinęs aktorius Vladas Bagdonas dar pabelsdavo krumpliais sau į galvą ir tarsi reziemuodavo muzikos kūrinio harmoniją sukalendamas dantimis. Puškino teksto iš pirmojo Saljerio monologo fragmentai („tapau amatininku“; „lyg lavoną muziką išnarsčiau“; „algebra patikrinau harmoniją“; „aš pirštams suteikiau miklumo sauso“) įgydavo vaizdu ir garsu įkūnytą daugia-reikšmį pavidalą. Viena tokių reikšmių – apsėstas ar pasišventęs menininkas, fanatiškai ir savanoriškai nelaisvas savojoje priklausomybėje išnarplioti, atsekti, išskaičiuoti kūrybos paslaptį ar veikiau įrodyti, kad jos nėra. Nekrošiaus Saljerio interpretacija artima rašytojos Olgos Tokarczuk knygoje „Bėgūnai“ išskleistai Nyderlandų anatomo Frederiko Ruyscho (1638–1731) istorijai: mokslininkas viešų skrodimų metu žmogišką būtybę paversdavo kūnu, parodydavo, kad jame nėra jokių paslapčių, išardydavo jį į dalis tarsi sudėtingą laikrodį. Ir, rašytojos žodžiais tariant, mirties siaubas išnykdavo (Tokarczuk 2019: 195). Saljerio atveju – talento mįslė.

Spektaklyje simptomiška buvo tai, kad trečią fortepijono koją lyg niekur nieko prisukdavo pasirodęs Mocartas (aktorius Algirdas Latėnas). Dar Jurijus Lotmanas, tyrinėdamas Puškino mažąsias tragedijas, jų poetiką pavadino kontrastingai dinamiška (Lotmanas 1996). Toks principas veikė ir Nekrošiaus interpretacijoje: sukaustyta, įkalintą Saljerį išlaisvinęs Mocartas lengvai, šiek tiek įžūliai, lyg iš oro pirštų galiukais gaudydamas natas, keliais žingsneliais tarsi suokdavo savo „Requiem“, taip įvaizdindamas nepakeliamos talento lengvybės metaforą. Akivaizdi sunkaus ir lengvo, sukaustyto ir laisvo judesio opozicija pasiekdavo kulminaciją, kai Saljeris bandydavo sustingdyti, paralyžiuoti Mocarto lengvumą, gamindamas kompozitoriaus pomirtinę kaukę: čia pat scenoje aktorius maišydavo vandenį ir gipso miltelius, gautą sunkią masę dėdavo ant

Tiesa, tuo laikotarpiu Nekrošius buvo pradėjęs repetuoti du naujus spektaklius, bet abu kartus repeticijas nutraukė savo valia. Visa tai liudijo apie svarstymų, abejonių valandas, dinamiškai ir esmingai besikeičiančio laiko refleksijas ar nutilusio savo balso visuomenės transformacijoje paieškas.

gulinčio Mocarto veido. Darbo pabaigoje dviem pirštais grubiai išpausdavo akiduobes. Netrukus krumpliais pastuksendavo į gipsinę kaukę, o žiūrovai išgirdavo tą patį sausą kaukšėjimo garsą. Kai Saljeris vėl įsikalindavo prie fortepijono spektaklį pradėjusioje mizanscenoje, Mocartas pakildavo nuo grindų ir pranykdavo keturiais prožektoriais apšviestą veiksmo erdvę gaubiančioje tamsoje. Režisūrinė skirtybių Mocartas – Saljeris interpretacija, viena vertus, teigė, kad, išnarsčius kūrinį lyg sudėtingą laikrodžio mechanizmą, vis tiek lieka talento mįslė (pomirtinė kaukė iš esmės nieko neatskleidžia), kita vertus, autoriaus mirties naratyve slypėjo ir jo sugrįžimas. Puškino poemos „Mocartas ir Saljeris“ finalinė mizanscena atkartoją spektaklį pradėjusią mizansceną: tuščioje erdvėje Saljeris, prikaustytas prie fortepijono, skambina Mozarto muziką. Šiuolaikinėse literatūros teorijose teigiama, „jog autoriaus istorijoje nuolat kartojasi mirties ir prisikėlimo ciklai. Autoriaus sampratos cikliškumo idėja išreiškta dažnai cituojamos Seano Burke's knygos pavadinime „Autoriaus mirtis ir sugrįžimas“ (Meržvinskaitė 2006: 107). Spektaklio atveju pasirodantis ir išnykstantis Mocarto vaizdinys taip pat gali būti traktuojamas kaip nuolat pasikartojantis cikliškumas, įkalinės Saljerį talento mįslės dekonstrukcijose.

Spektaklis „Bado meistras“ pagal to paties pavadinimo Franzo Kafkos novelę režisieriaus kūrybos kontekste išsiskiria ir savo formatu (kamerinis, vieno aktorius teatrui artimas kūrinys), ir teksto retorika (kafkiška tamsos, ligos, rezignacijos ekspresija). Kafkos vėlyvojoje kūryboje centriniu tapęs meno prasmės klausimas rado atgarsį ir vėlyvojo laikotarpio Nekrošiaus teatre kaip menininko atsiskyrimo, jau aptarto šiame straipsnyje, diskurso tęsinys.

Nekrošiaus spektaklyje, kaip ir Kafkos tekste, bado meistras visų pirma yra *kito* reprezentacija. Daugumos Kafkos kūrybos tyrėjų manymu, tas kitas – arba menininkas, arba šventasis. Novelės atveju badautojas uždarytas / užsidaręs narve, Nekrošiaus spektaklyje, vaidinamame „Meno forto“ kamerinėje erdvėje, – laisvas ir priartėjęs prie pat publikos. Vienintelė riba, į kurią simboliškai atsitrenkia aktorės Viktorijos Kuodytės vaidinamas badautojas, yra spektaklio žiūrovai. Tokiu būdu žiūrovams peradresuojama menininko narvo funkcija. Prisiminus pirmą apsakymo sakinį: „pastaraisiais dešimtmečiais dėmesys badavimo menui gerokai sumenko“ (Kafka 2018: 381), būtina paminėti, jog žiūrovų susidomėjimas Nekrošiaus teatru dabartiniu laikotarpiu taip pat buvo atslūgęs. (Pasikeitė stebintieji, o ne menininkas ar bado jausmas.) Atėjusiesiems pasižiūrėti badautojas yra garsi keistenybė – tai, ką spektaklio pradžioje pačiais įvairiausiais būdais išreiškia aktorė viena vienintele fraze: „Vakarienė paruošta“. Šios frazės nėra Kafkos tekste, jos reikėjo režisieriui kaip įvado į spektaklį, atskleidžiančio ir menininko priklausomybę nuo aplodismentų, ir publiką kaip meistro badavimu besisotinantią ir persisotinantią būtybę. Pačiam meistrui badavimas – tai egzistencinė kategorija, imperatyvas: „aš turiu badauti,

kitaip negaliu“ (Kafka 2018: 291). Meistro askezė pasireiškia akivaizdžiai: spektaklio žiūrovai kone mato, kaip traukiasi aktorės kūnas, kaip nuo riešo smunka laikrodys, o batai tampa per dideli. Apsakyme statiškas badavimo narve ant šiaudų procesas spektaklyje įgyja dinamišką charakterį.

Svarbiausiu spektaklio įvykiu tampa režisieriaus Nekrošiaus ironiškas atvirumas (apdovanojimų scena) kaip spektaklio dominantė, kurioje glūdi nebeslepiamas liūdesys: susidomėjimas badautoju menksta, o jo meistriškumas tobulėja. Spektaklyje atsiranda naratyvo pertrūkis: priešais publiką išstatomi į dėžę sukrauti įvairiuose teatro festivaliuose ir forumuose režisieriaus pelnyti apdovanojimai, o vienam iš jų net priskiriama peleninės funkcija – bado meistras ten krato cigaretės pelenus. Nekrošiaus balso įterptis – tai ne tik menininkas, su ironija „žvelgiantis tarsi iš šalies ir naikinantis fikcijos iliuziją, įliedamas į ją tikrovės faktų“ (Meržvinskaitė 2006: 110), bet ir asmeninė, dabar jau istorinė žinia ne vien šio spektaklio žiūrovams, bet *metapublikai*, kurios akivaizdoje keturiasdešimt metų buvo kuriamas Nekrošiaus teatras.

Novelėje „Bado meistras“ pratęstas Kafkos didžiosios asmeninės gėdos diskursas – negebėjimas gyventi be literatūros, už jos ribų – savaip susisieja su Nekrošiaus apmąstymais apie teatre sukuriamų verčių svorį kitų profesijų kontekstuose. Apibendrinant galima teigti, kad menininkas kaip spektaklio personažas Nekrošiaus teatre reprezentavo ne tik konkretaus herojaus naratyvą, bet ir asmeninį režisieriaus požiūrį skirtingais kūrybos laikotarpiais, kai buvo išskirti ir pasirinkti nepripažinto menininko, mirštančio ir sugrįžtančio kūrėjo bei meistro, siekiančio kitiems nepastebimo tobulumo, įvaizdžiai.

Įteikta 2019 12 16

Priimta 2019 12 23

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

Bachtin, M. *Autorius ir herojus: Estetikos darbai*. Vilnius: Aidai, 2002.

Bończa-Szabłowski, J. Slub Gombrowicza wg Eimuntasa Nekrošiusa czyli rozbrajanie polskiej miny. *Rzeczpospolita*, 2018 06 02. Prieiga per internetą: <https://www.rp.pl/Plus-Minus/306219939-Slub-Gombrowicza-wg-Eimuntasa-Nekrosiusa-czyli-rozbrajanie-polskiej-miny.html> [žiūrėta 2019 10 15].

Eimunto Nekrošiaus teatras. Pokalbiai, recenzijos, straipsniai. 1991–2010. Sudarytoja R. Vasinauskaitė. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2012.

Foucault, M. *Diskurso tvarka*. Vilnius: Baltos lankos, 1998.

Giddens, A. *Modernybė ir asmens tapatumas*. Vilnius: Pradai, 2000.

Yurchak, A. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton University Press, 2005.

Kafka, F. *Procesas*. Novelės. Vilnius: Baltos lankos, 2018.

- Kryževičienė, J.; Jankauskienė, G. Eimuntas Nekrošius: „Be publikos mes tučiuojau mirtume“. *15 minučių*, 2012 02 02. Prieiga per internetą: <https://www.15min.lt/naujiena/aktualu/interviu/eimuntas-nekrosius-be-publikos-mes-tučiuojau-mirtume-599-284622?copied> [žiūrėta 2019 10 15].
- Lotmanas, J. *Aleksandras Puškinas*. Vilnius: Baltos lankos, 1996.
- Marcinkevičiūtė, R. *Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžių*. Vilnius: Scena, Kultūros barai, 2002.
- Meržvinskaitė, B. Autoriaus alegorijos dekonstrukcijoje. *Literatūra*, 2006, Nr. 48 (4), p. 107–115.
- Nekrošius, E. Kokia erdvė už žodžių? Su Jaunimo teatro režisieriumi E. Nekrošiumi ir režisierė A. Ragauskaite kalbasi teatrologė R. Marcinkevičiūtė. *Kultūros barai*, 1984, Nr. 2, p. 4–7.
- Nekrošius, E. Sujaudinti žiūrovą. Atsiliepimas į R. Vanagaitės straipsnį „Maskaradas tęsiasi“. *Kultūros barai*, 1982, Nr. 5, p. 42–45.
- Šatkauskaitė, G. E. Nekrošius nemoka belstis į svetimas duris. *Vakarų ekspresas*, 2009 02 03. Prieiga per internetą: <https://www.ve.lt/naujienos/kultura/kulturos-naujienos/e-nekrosius-nemoka-belstis-i-svetimas-duris/> [žiūrėta 2019 10 15].
- Tokarczuk, O. *Bėgūnai*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2019.

The artist as a character in Eimuntas Nekrošius' theatre. A retrospective of the director's worldview

SUMMARY. The article is based on the presentation given at the international conference “Eimuntas Nekrošius. NOW”, held at the National Gallery of Art on November 29, 2019. The article discusses the phenomenon of the artist as a character in director Eimuntas Nekrošius' theatre as well as aspects of the concept of creative work. Based on the concepts of the author as the discourse grouping principle, one who connects all meanings and is the focal point of coherence, the director's statements from different periods and interviews are analysed, discussing the consistency and integrity of his worldview, which stood out against modern day dynamics, introducing three relevant coordinates that help describe the idea of the artist's independence, the authenticity of creation as something of value, the importance of the craft in the creative process, as well as giving an analysis of his tropes in the plays *Pirosmani, Pirosmeni...* (1981), *Mozart and Salieri*, *Don Juan. Plague* (1994), and *A Hunger Master* (2015). The research of the problem and retrospective worldview analysis inform the author's reflections that the artist's character, in the directorial work of Nekrošius, not only told the story of a particular character but also, through images of an unrecognised artist, a dying and returning creator, expressed the director's view on life, his values.

KEYWORDS:
Eimuntas Nekrošius,
worldview, era, artist,
character.