

Rimgailė RENEVYTĖ

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

Personažas kaip atmosfera

ANOTACIJA. Sceninis personažas, atsiradęs ir susiformavęs XIX–XX a. sandūroje kaip režisūrinio teatro išdava, XXI a. teatro scenoje ėmė kvestionuoti režisieriaus autoritetą. Šiuolaikiniame teatre režisieriaus galios pozicija pasidalijama su aktoriumi, tad sceninį personažą atskleidžia nebe fiksuota ir stabili režisieriaus ar dramaturgijos diktuojama funkcinė schema, o būtent aktoriaus ir personažo specifinis santykis. Deja, Lietuvoje šio santykio kaita vis dar per menkai aptariama. Šiame tekste nagrinėjamas konkretus sceninio personažo transformacijos pavyzdys, analizuojama, kaip keičiasi tradicinė Stanislavskio metodika taikant ją šio jau „post-postdraminio“ vaidmens kūrimo strategijoms. Šį konkretų pokytį iliustruoja Krystiano Lupos spektaklyje „Didvyrių aikštė“ (2015) aktorės Rasos Samuolytės sukurtas Hertos personažas. Atsižvelgiant į režisūrinę Krystiano Lupos darbo su aktoriumi specifiką, mėginama suprasti, kuo pakeičiama tradicinė dramaturginė ir psichologinė vaidmens analizė. Per individualią vaidmens kūrimo strategiją išryškinant aktoriaus ir personažo specifinio santykio svarbą, atskleidžiama, kaip aktorė, kurdama Hertos vaidmenį, išgauna naują personažo struktūrą – personažo kaip atmosferos ar psichinės būsenos efektą.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:

Krystianas Lupa,
Thomas Bernhardas,
Rasa Samuolytė,
aktorius, personažas,
sceninis personažas,
atmosfera,
hiperpsichologinis
personažas.

PIRMASIS. Vadinasi, jūs manote, kad didelis aktorius yra arba viskas, arba niekas.

ANTRASIS. Ir gal todėl, kad jis yra niekas, jis gali būti viskas, nes jo paties pavidalas niekad neprieštarauja svetimiems pavidalams, kuriuos jis prisiima.

Denis Diderot

Aktoriaus profesijoje visuomet esama pamišimo. Kaip gyvas žmogus gali tapti savo vaizduotės padariniu? Kaip vientisa asmenybė gali suskilti į begalę vienas kitam prieštaraujančių savybių, bruožų, nuotaikų ir nuomonių? „Velnius yra kažkas, kas verčia mus rizikuoti, – sako režisierius Krystianas Lupa. – Aktoriaus atveju aš vadinu tai *pamišėliu*. Darbas su privačiu savo pamišėliu turi tapti nuolatiniu aktoriaus poreikiu. Kiekvienas turime savo pamišėlį, kurį normaliam gyvenime atstumiamo, jo gėdijamės. <...> Bet mūsų pamišėlis turi talentą“ (*Kelionė į „Didvyrių aikštę“* 2016: 117). Šį Lupos įvardytą aktoriaus pamišėliškumą galima aptikti Rasos Samuolytės Hertoje, nebyliai pradedančioje spektaklio „Didvyrių aikštė“ sceninį pasakojimą.

Sapną primenantį pirmojo „Didvyrių aikštės“ veiksmo nuotaika sklendo žiūrovų salėje publikai dar tik renkantis, o blausiai apšviestoje scenoje jau klaidžioja tarnaitės Hertos siluetas. Šviesoms vis labiau atsitraukiant nuo žiūrovų ir apšviečiant scenos paviršius, matome, kad Herta stovi prie lango viena kambaryje. Į kambarį įėjusi ponica Citel (akt. Eglė Gabrėnaitė) atitraukia Hertos kūną (bet, atrodo, ne mintis) nuo lango, pro kurį prieš keletą dienų iššoko profesorius. Vos įėjusi į sceną Citel tarsi tęsia pokalbį su nebylia jo dalyve Herta, besiklausančia žodžiais beriamų minčių, tačiau tuo pat metu skendinčia savajame sapne. Tiek Citel kalba, tiek Hertos mintys, juntamos iš jos veiksmų, veido mimikos, reakcijos, žvilgsnio, sukasi apie profesorių Jozefą. Tai – pagrindinis spektaklio veikėjas, kurio žiūrovai neišgirsta, tačiau jį galima pajusti *įsikūnijusį* kiekviename Bernhardo ir Lupos personaže. Galima sakyti, kad Citel ir Herta šioje scenoje ne bendrauja, o kalbasi su savuoju profesoriaus vaizdiniu, savąja atmintimi. Herta, lyg visur tvyranti profesoriaus namų dvasia, kruopščiai ir atsargiai valydama batus, dėlioja juos taip, tarsi batai norėtų iššokti pro langą, tarsi ji pati žengtų paskutiniaisiais profesoriaus pėdsakais. Pasak Lupos: „Citel ir Hertą yra apėmusi specifinė, tarsi sapno būseną. Jos neturi planų ir nežino, kas šaus į galvą kitą akimirka. Tai tarsi vaikščiojimas po sodą, kur mūsų kelias priklauso nuo to, ką matome šią akimirka“ (ibid.: 46). Pasinaudojusi proga, kad Citel nekreipia į ją dėmesio, Herta atsitraukia nuo darbo ir vėl priartėja prie lango, tarsi norėdama įsitikinti, kad apačioje nebėra jokių profesoriaus savižudybės užuominų, ar iš naujo išvysti sustingusio kūno vaizdą. Iš tiesų kiekvienas žiūrovas sprendžia, ko Herta ieško lange. Repetacijų metu režisierius akcentuoja, kad „tai, ko Herta nori iš to lango, priklauso tik jai vienai“ (ibid.: 40), todėl aktorius ir žiūrovo vaizdiniai gali skirtis.

Tačiau Citel požiūris į Hertą priverčia ir žiūrovus žvelgti į ją taip, tarsi būtų ne šio pasaulio gyventojas: „Herta kelia nerimą poniai Citel – kažko prisigalvojusi. Žiūri pro langą, kur iššoko profesorius, dar pati iššoks“ (ibid.: 33). Pirmųjų repetacijų metu, skaitant pjesę, personažo psichologija kuriama remiantis Bernhardo tekstu ir personažo reakcijomis. Kur kas įdomiau, kaip personažo psichologiją vėliau spektaklyje kuria pats aktorius. Atrodo, kad nei režisierius, nei aktorė nesistengia Hertos psichologiškai sukonkretinti, išryškinti jos keistumo priežasčių ir motyvų. Ji spektaklyje yra paslaptis, už kurios slepiasi tik ji pati (nors ir personažo, ir aktorės pavidalu). Aktorė svarsto: „Įsivaizduoju, kaip Hertą būtų pateikęs koks nors lietuvių režisierius – jam būtų įdomu ištraukti kokią nors vieną Hertos savybę, išryškinti kokį nors defektą, deformaciją, susijusią su jos tylėjimu. O Lupai žmogus yra įdomus su savo paslaptimis, savo sapnais“ (ibid.: 144). Paslaptį, apie kurią kalba Samuolytė, repetacijų metu įvardijo ir režisierius: „Labai svarbu, kad personažas turėtų kažką, ko neparodo. Savo paslaptį. Gylis yra tai, kas neparodoma. Bernhardo herojai svarbiausių dalykų nerodo. Jie nėra ekstravertai, jie uždari žmonės, kurie gėdijasi savo

veiksmų, minčių... <...> Jei vaidindami pradėdame viską rodyti ir po tekstu nelieka nieko visiškai priešingo tam, ką vaidiname, tai nėra Bernhardas“ (ibid.: 116). Būtent iš Citel ir Hertos pokalbio sužinome apie Šusterių šeimą, jų tarpusavio santykius, nepasitenkinimą, neapykantą vienas kitam. Pirmasis spektaklio veiksmas žiūrovui atskleidžia tai, kuo apgauti mėgins antrasis. Įprasta, kad spektaklyje šis perspėjimas įvyksta kiek vėliau, leidžiant žiūrovui patikėti ir nusivilti personažais, tačiau Bernhardo pjesėje viskas tarsi jau įvykę, todėl nei kulminacija, nei atomazga šiam sceniniam pasakojimui nebeturi reikšmės.

Pirmasis „Didvyrių aikštės“ veiksmas kuriamas tarsi iš reakcijų į savo mintis, jų keliamus vaizdinius: Citel įsiplieskia dėl minčių apie išsikraustymą, iš spintos traukia batus, ištraukia šūsnį nešvarių drabužių, nervingai moko Hertą tinkamai valyti batus. Pasak Lupos, šioje scenoje „ir mintys, ir veiksmai impulsyvūs“ (ibid.: 37), todėl ir Citel minčių „priepuoliai“ atsiranda iš nieko bei provokuoja Hertos nerimą, pasimetimą. Citel (ap)kalbos tik dar labiau aštrina Hertos mintis apie Jozefą, o persekiojantis vaizdinys, kad savižudybės metu profesoriaus „galva buvo suknežinta“, jai kelia baimę ir išgąstį. Šie vaizdiniai, išprovokuoti profesoriaus kambaryje esančių daiktų ir jų kuriamų asociacijų, kartas nuo karto užgniaužia Hertos kvėpavimą ir ji sustingsta rutininuose veiksmuose arba, priešingai, staiga išsprūsta Citel iš rankų ir tarsi apsėsta žengia prie lango. Baimės vaizdinio apakintą Hertą po akimirkos vėl į realybę sugrąžina priekaištingi Citel žodžiai. Rodos, kad Hertos jautrumas pasiekė kraštutinę ribą, bet jokia skaidri emocija neprasiveržia. Štai akimirka Herta įsitaiso raudono aksomo krėslė ir panyra į prisiminimus, primindama Balthus paveikslo „Saulėtos dienos“ („Les Beaux jours“, 1944–1946) mizansceną. Šiuo momentu išryškėja Hertos vienatvė, kurios buvo galima (klaidingai) nežvelgti anksčiau, bandant personažui priskirti psichikos negalią ir paaiškinti ją kuo paprasčiau, primityviau.

Nors pjesėje Citel pirmąjį spektaklio veiksmą *veikia* beveik viena pati, spektaklyje Herta nenusileidžia jai savo intensyvumu. Griežta Citel tvarka užgniaužia ne tik Hertos, bet ir pačios Citel jausmų raišką ir tik retsykiais impulsyvus Samuolytės Hertos gestas ar veiksmas išprovokuoja emocinį Gabrėnaitės Citel atsaką ar reakciją. Pasak Samuolytės, „su tiek mažai teksto atrasti tą būvį, atrasti tą žmogų, sukonkretinti jį – sunkiausia užduotis. Herta labai priklauso nuo Ponios Citel, jos yra viena kitą neigiančios ir teigiančios dalys“ (Šabasevičienė 2015: 155). Tad Herta daugiausia veikia, reaguoja be žodžių, tik veido išraiškomis, kūno judesiais. Iš Hertos Citel išgirsta tai, ką ji pati nori girdėti tam, kad šis pokalbis tęstųsi. Taip personažų monologai Lupai tampa dialogais, nes kito žmogaus buvimas spektaklyje reikalingas išpažinčiai, o dramaturgine ir veiksmo prasme nekonfliktiniai Bernhardo personažai išties geriausiai geba pasikalbėti su pačiais savimi.

Pirmąjį veiksmą užbaigia Herta: likusi viena kambaryje, ji artėja prie lango, rišdamasi profesoriaus bato raištelį ant savo riešo. Su šiuo profesoriaus atminimo ženklu Herta,

žengdama pro prietemoje skandinavinius kambario baldus, žvilgteli į veidrodį ir tarsi mato ne save, bet kažką kita. Taip žvelgė Samuolytės Nastia Oskaro Koršunovo spektaklyje „Dugne“ (2010), pasiklydusi tarp realių ir įsivaizduojamų savo personažo pasakojimų. „Didvyrių aikštėje“ ant Hertos riešo esantis profesoriaus batų raištelis taip pat sumaišo realybę su sapnu, o išėstas laikas, praleistas su Citel, tarsi pakeičia jos pačios savastį, ir veidrodyje tarsi matyti ne tik Hertos, bet ir profesoriaus *paslaptis*. Žiūrovai marškinius lyginantį Jozefą kaip prisiminimą išvysta kambario sienoje. Herta jo nemato, o gal tik apsimeta nematanti.

Darsyk Herta scenoje pasirodo trečiajame veiksmo. Nesugebėjusi likti nepastebėta, ji atkreipia į save Roberto Šusterio dėmesį. Aktoriaus Masalskio Šusteris, lyg mirusio profesoriaus antrininkas, išgąsdina Hertą taip, kad ši nedrįsta atsakyti į jai užduotus klausimus apie nacių į koncentracijos stovyklą uždarytą senelį. Šusteris ir Jozefo dukterys nesupranta Hertos taip, kaip ją buvo prisijaukinęs profesorius, todėl žvelgia į Hertą tik kaip į namų šeimininkės Citel pagalbininkę, nevisprootę tarnaitę, alkoholiko tėvo ir vagilės mamos dukterį. Tačiau būtent apie tokį požiūrį žiūrovai ponios Citel išpėjami jau pirmajame veiksmo, kai atviraujama apie profesoriaus šeimos tarpusavio santykius, egoizmą ir abejingumą.

Repeticijas Lupa pradėjo jau turėdamas „Didvyrių aikštės“ vaizdinį, teksto erdvę atsivėrė ne tik interpretacijai, bet ir prasminiams bei vizualiniams sumanymams. Repeticijų metu Lupa nubraižė tam tikrus personažų punktyrus ir pasiūlė aktoriams mąstyti ne kaip personažui (įsikūnijant), bet veikiau *apie* personažą. Tiesa, būtų klaidinga šį „apie“ suvokti kaip atstumą tarp aktoriaus ir personažo.

Lupos aktoriui pasiūlytas „vaidmens peizažo“ terminas apima ne tik dramaturgines veiksmo aplinkybes, personažo charakterį, bet ir aktoriaus asmeninę erdvę. „Vaidmens peizažas man yra labai svarbi kategorija – tai stiprus vaizdinys, kurį aktoriui reikia turėti savo kūne. Vaizdinys yra ne tik mano prote. Aš su savo kūnu esu šiame vaizdinyje. Peizažas – tai vaizduotės užduotis kūnui. Viskas prasideda nuo vaizdinio. Režisierius gali pasiūlyti aktoriui sprendimą, kuris jam nieko neduoda. Tada aktorius turėtų pats surasti sau tinkamą vaizdinį. Kai jį atrandu, pajuntu, kad jis kažkaip pradeda veikti mano kūną. Šitas vaizdinys parodo man kelią. Pavyzdžiui, miegamojo langas, pro kurį iššoko profesorius. Lango peizažas Citel ir Hertai yra profesorius paskutinėmis gyvenimo akimirkomis. Štai jis atidaro langą... Stovi prie lango... Šoka žemyn. Pro langą matyti sukežinta galva... Visa tai peizažas, kurio vaizdiniai inspiruoja mintis ir veiksmus. Galima sakyti, peizažas aktoriui padeda atsakyti į klausimą, ką aš dabar darau? <...> Peizažas yra tai, kas šią akimirką iš tikrųjų vyksta aktoriaus psichikoje. Kai pradėdu eiti šiuo keliu, viskas vyksta savaime...“ (*Kelionė į „Didvyrių aikštę“* 2016: 39). Pagal Lupą, vaidmens peizaže sąveikauja aktoriaus mintys ir dramaturginės (personažo) aplinkybės, tačiau tai nesukelia įtampos (kaip įprasta) tarp aktoriaus ir personažo asmenybių. Panašiai ir Jerzy'is Grotowski

neatskiria aktorius kūno turėjimo ir buvimo kūnu, jo manymu, aktorius nėra tik tam, kad vienokiomis ar kitokiomis aplinkybėmis atvaizduotų personažą ar „išgyventų“ vaidmenį, aktorius scenoje yra tam, kad imtųsi pats save preparuoti (Grotowski 2011: 28). Tad ir šio straipsnio pradžioje užrašytą Diderot mintį apie aktorį, tampantį viskuo tik per savo tuštumą (*Poetika ir literatūros estetika* 1978: 196), Lupos darbo su aktoriumi kontekste vertėtų suvokti šiek tiek kitaip. Įprastu atveju aktorius įsikūnijimas („tapimas viskuo“) galimas tik „iškūnijant“ save („per tuštumą“), tačiau „Didvyrių aikštėje“ aktorius „iškūnija“ save ne tam, kad įsikūnytų į personažą, o tam, kad atsivertų „vaidmens peizažui“.

Tiesa, tokių atmosferinių personažų Samuolytės kūrybinėje biografijoje jau būta, tačiau jie spektaklio ir režisieriaus darbo su aktoriumi kontekste siekė visiškai kito rezultato. Štai, pavyzdžiui, Oskaro Koršunovo spektaklyje „Meistras ir Margarita“ (2000) Rasos Samuolytės Nataša, šluostydama atsitiktinius daiktus ir kliūdama už tų daiktų, į sceną tiesiog įskrieja. Šiuo veiksmo ir judesio pliūpsniu Nataša „nušluoja“ visą prieš tai vykusį sceninį pasakojimą, sukuria naują mizanscenos erdvę, aplinkybes, nuotaiką. Šių veiksmo aplinkybių nepakanka norint Natašą psychologizuoti ar priimti ją kaip tam tikrą tipažą, karikatūrą. Personažas sukuria atmosferą, nuotaiką staigiu veiksmo pasikeitimu, tačiau kadangi ji pati ir yra tas veiksmas, personažas be psichologijos, Natašą galima įvardyti ir kaip spektaklio atmosferą. Žinoma, galima manyti, kad Nataša ir Herta vienodai veikia spektaklių nuotaiką ir atmosferą, bet šiuo atveju Krystianas Lupa siekia ne tik vizualinio efekto ir aktorių „iškūnija“ nebeįkūnydamas dėl prasminės spektaklio erdvės, t. y. „vaidmens peizažo“ galimybės.

Nors Samuolytės Herta paskęsta beasmeniame savo asmenyje, tačiau iš tiesų pati aktorė atskiria save nuo tos, kurią įkūnija: „Niekada neįvardijau sau Hertos, kurią vaidinu. Herta yra žmogus lange. Man labai patinka būti scenoje, bet Herta, manau, yra ne čia. Jos mintys, jos vaizduotė visada yra kažkur kitur. Arba praeity, arba ateity, kai svarsto, kas jai bus. <...> Man Herta yra taškas, į kurį ji žiūri. Kuo ji norėtų būti, o ne kas ji yra dabar“ (*Kelionė į „Didvyrių aikštę“* 2016: 143). Draminis (nors ir nekonfliktinis, o galbūt būtent dėl to) Bernhardo veikėjas Lupos „Didvyrių aikštėje“ pratęsimas aktoriumi, o personažas tampa spektaklio būseną, atmosfera. Tolesnis aktorius ir personažo santykis vystosi per „vaidmens peizažo“ vyksmą.

Režisūriniai Lupos sprendimai išsitenka spektaklio ribose, tad dirbdamas su aktoriumi jis nestabdo ir nefiksuoja vaidmens, bet padeda aktoriui susikurti vaidmens peizažą ir leidžia jam nuolat kisti. Kitaip tariant, vaidmens punktyrai, kuriuos aktoriui nubraižo režisierius, tampa personažo tema, kurios žodžius ir sakinius, toną ir intonacijas pasirenka pats aktorius. Šia kryptimi buvo pasukęs ir sąlyginio teatro kūrėjas rusų režisierius Vsevolodas Mejerholdas, kurio pagrindinis uždavinys – susieti autoriaus dvasią su

aktoriaus dvasia (Mejerhold 2008: 48). Pasak Lupos, „svarbiausia, kad publiką pasiektų sakiny, tarsi persisunkęs jį tariančiojo troškimais“ (Kad aktorius scenoje mąstyty 2015: 42). Tad šiame procese pasikeičia ir pati personažo samprata – čia jis tarsi minties kryptis, asociatyvus vaizdinys, ištarto žodžio aidas. Kaip toks personažas gali atsirasti? „Šią akimirką aktorius sako sau: aš nieko neprivalau... Turiu tik savo mintis... <...> tai, ką darau dabar su šiuo kostiumu, yra vieniša mano fantazija. Su juo galiu galvoti apie kažkokius asmeninius dalykus, ne tik apie vaidmenį. Tada aktorius pasineria į savo mintis, sukeltas šio vaizdinio, ir būna su jomis, užuot kažką rodęs žiūrovams, užuot vaidinęs...“ (*Kelionė į „Didvyrių aikštę“* 2016: 38–39). Lupos įvardyto „vaidmens peizažo“ atitikmuo personažo kūrimui Stanislavskio sistemoje galėtų būti vidinio regėjimo vaizdiniai (Stanislavskis 1947: 150). Tiesa, Stanislavskis šiuos vaizdinius palieka pjesės personažo ribose: „kiekvieną išorinio ar vidinio pjesės ir jos veiksmo plėtojimo akimirką artistas turi matyti arba tai, kas vyksta jo išorėje, scenoje <...>, arba tai, kas vyksta jo viduje, paties artisto vaizduotėje, tai yra tuos vaizdinius, kurie iliustruoja duotąsias vaidmens gyvenimo aplinkybes“ (Stanislavskis 1947: 152). Lupa priartėja prie aktoriaus asmens ir personažo sąveikos / santykio būtent išplėsdamas pjesės aplinkybes. Pasak jo, „tai sintezė, bylojanti, kad teatras nėra vien pasakojimas, kurį reikia perteikti scenoje, jis yra slėpinys, o aktorius – atradėjas“ (Kad aktorius scenoje mąstyty 2015: 41).

Natūralu, kad toks abstraktus personažas išvengia nuoseklios psichologinės analizės, ji reikalinga ir naudinga tiek, kiek remiamasi dramaturgija. Žinoma, Lupa itin atidus ir dramaturgui, ir dramaturgijai, tačiau jau minėta, kad Bernhardo personažai nėra konfliktinės ir dramatinės būtybės, tad šiuo atveju aktoriui siūlomas *vaidmens peizažo* abstraktumas nesipriešina nei pjesės logikai, nei kuriamam charakteriui. Lupa seka Stanislavskio sistemos metodais, pasitelkia juos darbe su aktoriumi, tačiau jeigu sutiksime, kad „visos Stanislavskio sistemos uždavinys – sukurti nuoseklų psichologinį personažo portretą“ (Balevičiūtė 2013: 69), tai Lupa išsikelia savotišką „viršūždavinį“ – sukurti nuoseklų hiperpsichologinį personažo portretą. Šis personažas (čia turima galvoje ne baigtinį personažą, o jo kūrimo procesą) priešinasi Stanislavskio sistemos universalumui ir metodų nuoseklumo bei vientisumo logikai. Britų aktorė Bella Merlin savo knygoje apie Stanislavskio sistemos aktualumą ir naudojimą šiuolaikiniame teatre rašo, kad svarbiausias režisieriaus darbo su aktoriais uždavinys – gebėti atverti visas vaidmens galimybes ir sukelti individualią aktoriaus iniciatyvą (Merlin 2016: 181). Merlin siūlo atkreipti dėmesį į aktoriaus individualumą ir vaidmens kūrimui pritaikyti tinkamą sistemos elementą (ibid.: 181). Tiesa, jau minėta, kad Lupai yra svarbiausias psichologinis Stanislavskio sistemos lygmuo (nesureikšminant arba net nenaudojant fizinių veiksmų metodo ar aktyviosios analizės), tačiau jis performuojamas taip, kad aktorius kurtų per-

sonažą ne tiesiogiai įsikūnydamas ar remdamasis emocijomis atmintimi, o per save kaip aktorių kontroliuotą savo asmeninį *vaidmens peizažą*. Hiperpsichologinis personžas apima ir mąstantį aktorių, ir duotosiomis aplinkybėmis *mąstantį* personžą, t. y. ir aktorius savivoką, ir personžo mintis, žodžius bei Lupos personžo interpretacijos punkturus. Taip stanislavskiškas buvimas (šiuo kontekste sąvoka „vaidinti“ tampa problemiška ir iš anksto apibrėžia personžą tik kaip tam tikrą pjesės charakterį) personžu duotųjų (dramaturgijos) aplinkybių dabartyje virsta aktorius buvimu spektaklio dabartyje su savimi pačiu ir savo vaidmens mintimis, vaizdiniais. Šis perteklinis (ir aktorius kaip žmogaus, ir personžo kaip pjesės veikėjo) mąstymas nesukelia tarpusavio įtampos, o veikiau ištrina ribą, skiriančią ir viena, ir kita. Kitaip tariant, sekdamas Stanislavskio sistema ir kartu priešindamasis jai, Krystianas Lupa aktorystę įvardija kaip „įsismelkimo procesą“ (Kad aktorius scenoje mąstyty 2015: 41), priverčia aktorių ir „įsismelkti“, ir „išsisklaidyti“ vienu metu. Minėta įtampa tarp aktorius ir personžo spektaklyje neįvyksta, nes nebėra kam ir su kuo konkuruoti, taip pat nėra kam ir į ką tiesiogiai įsikūnyti. Toks buvimas scenoje yra dabarties (ne tik dramaturgijos, bet ir spektaklio, aktorius minčių ir kt.) duotosios aplinkybės, kurios įmanomos tik aktoriui ir personžui tampant jų dalimi.

Tad apibendrinant galima pažymėti, kad Samuolytės Herta nėra baigtinis personžas, ir tai, kaip jis yra vystomas, rodo tokią aktorius ir personžo santykio išraišką, kuri yra kuriama ne tik repetacijų, bet ir paties spektaklio metu. Kitaip tariant, Hertos personžas negali būti sukurtas, jis gali būti nuolat kuriamas tiek, kiek spektaklio metu aktorius geba išlikti tam tikros būsenos erdvėje. Tai ne tiek fizinių veiksmų ir jų motyvų analizė, kiek vaidmens sklaida. Paradoksalu, tačiau Lupa Stanislavskio sistemą naudoja tiek, kiek ji veikia personžo ir aktorius psichologiją, tad galima manyti, kad ir Lupos minimas aktorius „pamišėlis“ gimsta būtent iš tokio „hiperpsichologizuoto“ personžo. Taigi režisierius sujungia dvilypį aktorius ir personžo santykį į vidaus ir išorės nebeturinčią sąmonę, į perskyroms nebeatvarų kūną, į vientisą medžiagą, kuri keičiasi tik dėl šių dviejų charakterių sampynos. Taip keičiasi tradicinės personžo formos, iš vientiso charakterio virstančios veikiau psichinėmis (bet ne psichologinėmis) būsenomis, atmosferomis ar spektaklio erdve. Šiuo atveju sceninį personžą atskleidžia nebe fiksuota ir stabili režisierius ar dramaturgijos diktuojama funkcinė schema, o būtent specifinis aktorius ir personžo santykis, leidžiantis nusakyti personžą kaip atmosferos ar psichinės būsenos efektą. Taip atsiskleidžia galimybė (ar būtinybė) persvarstyti Stanislavskio sistemos potencialias transformacijos perspektyvas šiuolaikiniame teatre, kuris, išgyvenęs postdramines de(kon)strukcijas ir novatoriškumo nuovargį, XXI a. ieško ne tiek naujų, kiek savo būvį reflektuojančių formų.

*Įteikta 2019 10 14
Priimta 2019 12 18*

LITERATŪRA

- Balevičiūtė, Ramunė. Stanislavskio sistemos (ne)aktualumas XXI a. lietuvių teatre ir teatro mokykloje. *Ars et praxis*, 2013, Nr. 1, p. 68–75.
- Grotowski, Jerzy. *Skurdžiojo teatro link*. Vilnius: Apostrofa, 2011.
- Kad aktorius scenoje mąstyti. Su Krystianu Lupa kalbasi Valentinas Masalskis. *Kultūros barai*, Nr. 11, 2015, p. 39–47.
- Kelionė į „Didvyrių aikštę“: Thomo Bernhardo pjesė, Krystiano Lupo spektaklis*. Sudarytojas A. Liuga. Vilnius: Kultūros barai, 2016.
- Mejerhold, Vsevolod. *Apie teatrą*. Vilnius: Apostrofa, 2008.
- Merlin, Bella. *The Complete Stanislavsky Toolkit*. London: Nick Hern Books, 2016.
- Poetika ir literatūros estetika: nuo Aristotelio iki Hegelio*. Sudarytoja V. Zaborskaitė. Vilnius: Vaga, 1978.
- Stanislavskis, Konstantinas. *Aktoriaus saviruoša*. Kaunas: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1947.
- Šabasevičienė, Daiva. Lupos sindromas. *Krantai*, 2015, Nr. 2, p. 68–73.

Character as atmosphere

SUMMARY. The stage character, which emerged and formed at the turn of the 19th and 20th centuries as a result of directing theatre, began to question the director's authority in the 21st century. In contemporary theatre, the former dominating position of director is now shared with the actor. As a result, the stage character can no longer be identified by a fixed and stable functional scheme ordered by the director or dramaturgy, but rather emerges from within the peculiar actor-character relationship. However, in Lithuania, the evolution of this relationship still lacks a comprehensive and clear articulation. This text explores a specific example of this transformation of a stage character by analysing how Stanislavsky's traditional methodology adapts when being applied in developing this "post-*postdramatic*" role and character. This particular turn is being addressed by investigating Herta's character created by actress Rasa Samuolytė in Krystian Lupa's play *Heroes Square* (2015). By focusing on the specific director's approach and his work with the actor, an attempt is made to understand what exactly replaces the traditional dramaturgical and psychological role analysis. It is argued that the actress develops a new character structure that can be identified – being simultaneously dissolved and concentrated as an atmosphere or a certain mental state.

KEYWORDS:
 Krystian Lupa,
 Thomas Bernhard,
 Rasa Samuolytė,
 actor, character, stage
 character, atmosphere,
 hyperpsychological
 character.