

Patirčių realizmas: Dalios Tamulevičiūtės teatro pasaulis

Rasa Vasinauskaitė

Patirčių realizmas: Dalios Tamulevičiūtės kūrybinės biografijos studija.

Sudarytoja Ramunė Marcinkevičiūtė. Vilnius: Kultūros barai, 2011, 495 p.

Skaitydama teatrologės Ramunės Marcinkevičiūtės *Patirčių realizmas. Dalios Tamulevičiūtės kūrybinės biografijos studija* prisiminiau garsaus gruzinių režisieriaus ir pedagogo Michailo Tumanišvilio (1921–1996) knygą *Režisierius išeina iš teatro*.¹ Šis simboliškas pavadinimas, knygai pasirodžius 1983 m., nurodė ir į konkretų faktą – 1974 m. Tumanišvilis buvo priverstas atsisveikinti su savo „kūdikiu“ – Šota Rustavelio teatru, nes mokiniai, praaugę mokytoją, ėmė jį ignoruoti. Tačiau kur gali išeiti režisierius? „Tik į teatrą...“ skambėjo jo, nepalūžusio po išsiskyrimo, balsas. Tumanišvilis tikrąjį savo pašaukimą rado pedagogikoje – dėstydamas aktorinį meistriškumą ir režisūrą Tbilisio kino ir teatro universitete ir su jaunais aktoriais kurdamas naują Kino aktorius teatrą.² Ir knyga gimė

praėjus sunkiajam periodui, kai gruzinių režisierius, atstumtas vienu, jau brandino kitus mokinius, su kuriais pradėtas naujas kūrybos periodas tik stiprino pasitikėjimą. Švęsdami savo mokytojo 90-ąjį gimtadienį Gruzijos teatralai 2011-uosius paskelbė Tumanišvilio metais; jo mokiniai dabar yra žinomiausi šios šalies teatro ir kino aktoriai, režisieriai.

Panašiai galima kalbėti apie Dalią Tamulevičiūtę (1940–2006). Apie jos indėlį į lietuvių režisūros reformas, pedagoginę praktiką ir vieną gražiausių XX a. 8–9-ojo dešimtmečių legendų – Valstybinį jaunimo teatrą. Čia susipynė jaunos režisierės ir jos pirmojo aktorių kurso gyvenimas, 1975–1988 m. Jaunimo teatrui kopiant šlovės viršūnė.³ Ir kaip tik savo teatre, kaip kadaise Tumanišviliui, Daliai teko patirti kartėlį – 1988-ųjų pabaigoje

¹ Туманишвили, Михаил Иванович. 1983. *Режиссер уходит из театра. [Воспоминания режиссера]*. Москва: Искусство.

² XX a. 9-ajame ir 10-ajame dešimtmetyje lietuvių jauni teatralai ir kino kūrėjai turėjo progą lankytis Tbilisio teatro ir kino institute. Viena iš straipsnio autorės patirčių – vieša Michailo Tumanišvilio repeticija su savo aktorių kursu, 1985 m. organizuota gerai pažinojusių Tamulevičiūtę tuometinės Vilniaus kultūros mokyklos dėstytojų – teatro istorikės Nijolės Zolubaitės ir režisierės Marijos Misiūnaitės. Knygoje *Patirčių realizmas* Jūratė Paulėkaitė prisimena 1987 m. Tamulevičiūtės organizuotą Dailės akademijos jaunų scenografų praktiką Tbilisyje. Po 1990-ųjų čia praktiką atliko jauni lietuvių kino reži-

sieriai. Tamulevičiūtės ryšiai su Gruzija turėjo ir kitą atspalvį – dar besimokydama Maskvos teatro meno institute (GITIS) 1973 m. ji iškėkėjo už bendrakursio, būsimo režisieriaus Aleksandro Burdonskio, Stalino anūko. Žr.: *Patirčių realizmas*, p. 33–42.

³ Apie Tamulevičiūtės režisūrą ir vadovavimą Valstybiniam jaunimo teatrui žr.: Marcinkevičiūtė, Ramunė. 2002. *Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžius*. Vilnius: Scena/Kultūros barai; Vasinauskaitė, Rasa. 2006. Valstybinis jaunimo teatras. *Lietuvių teatro istorija. Trečia knyga 1970–1980*. Vilnius: KFMI; Vasinauskaitė, Rasa. 2009. Valstybinis jaunimo teatras. *Lietuvių teatro istorija. Ketvirta knyga 1980–1990*. Vilnius: KFMI.

Tamulevičiūtei paskelbus apie pasitraukimą, trupėje neatsirado nė vieno, kuris su laikytų ją. Kur galėjo išeiti režisierė? Tik į pedagogiką. Įprasminant teatro menininkės atminimą, 2010 m. buvo paskelbtas pirmasis Dalios Tamulevičiūtės vardo lietuvių autorių pastatymų konkursas, gimtojoje Varėnoje vyko profesionalių Lietuvos teatrų spektaklių festivalis...

Pati Dalia savo teatrinės patirties nefiksavo. Nepaliko „Įvado į vaidybą“.⁴ Tik pokalbius ir atsakymus į kritikų, žurnalistų klausimus, kurie jai vadovaujant Jaunimo teatrui ir vėliau buvo spausdinti Lietuvos ir užsienio spaudoje. Šie pokalbiai ir yra svarbiausias „rašytinis“ Tamulevičiūtės palikimas, prie kurio pridėjus spektaklių recenzijas, galima gilintis į jos režisūrinę ir pedagoginę veiklą. Iš pirmo žvilgsnio taip galėjo elgtis ir Marcinkevičiūtė, pakinta parašyti apie Tamulevičiūtę knygą. Tačiau *Patirčių realizmas* – kitoks. Ši knyga įveda į gerokai sudėtingesnį režisierės pasaulį, praverdama ir jos privataus gyvenimo paslaptis. Sudaryta iš trijų skyrių – „Pasakojimai“, „Pokalbiai“, „Recenzijos“, įrėminta „Pratarme“ ir pirmą kartą Tamulevičiūtės kūrybą iš „moters studijų“ įvertinančiu straipsniu *Patirčių realizmas*, knyga palieka itin jautraus teatrologinio darbo išpūdį (čia nepaprastai svarbūs autorės komentarai, palydintys kiekvieną straipsnį ir įtraukiantys teatro menininkės kūrybą į platesnį kultūrinį kontekstą). Stebėjusi Valstybinio jaunimo teatro kū-

rimosi, pakilimo ir štilio laiką, paskyrusi savo monografiją vienai svarbiausių šio teatro figūrų – Tamulevičiūtės atvestam į režisūrą Eimuntui Nekrošiui, Marcinkevičiūtė savo knygoje tarsi pasitraukia į šoną, užleisdama vietą Daliai. Tai, kuri mokėjo būti šalia – valingumu, drąsa ir begaliniu tikėjimu kurdama demokratiškumo atmosferą Jaunimo teatre ir užkrėsdama tuo ne tik pirmuosius ar vėlesnius savo mokinius, bet ir žiūrovus, ir kritikus.

Knygoje *Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžių* Marcinkevičiūtė išskiria svarbiausias Tamulevičiūtės pedagogikos ir vadovavimo Jaunimo teatrui strategijas, paveikusias dramaturgijos, vaidybos ir režisūros sritis. Tai ir aktorystės reforma (aktoriams įskiepyti improvizacijos meno pagrindai, leidę atsirasti „spontaniškos aktorystės efektui“, susiformuoti „demokratiškam aktoriaus tipui“), ir teatro dramaturgo naujas statusas (įvaldyta naujos stilistikos dramaturgija, į teatrą atvesti nauji autoriai), ir „jaunam režisieriui Eimuntui Nekrošiui suteikta saviraiškos laisvė“ (Marcinkevičiūtė 2002, p. 41–44). *Patirčių realizme* autorė reziumuoja: „Režisierė ieškojo šiuolaikiškumo/autentiškumo pavidalų, gilindama konkrečios žmogiškosios patirties reikšmę vaidybai, o kartu praturtindama ir žiūrovų teatrinę patirtį“ (Marcinkevičiūtė 2011, p. 461). Ir nors „tiesos sakymą“, kaip meninės strategijos pagrindą, o „patirčių realizmą“, kaip vaidybos strategiją, autorė priskiria Tamulevičiūtės ir Nekrošiaus laikų Jaunimo teatrui, t. y. XX a. 8–9-ajam dešimtmečiams, šiais principais, atsispindėjusiais ir individualioje Tamulevičiūtės laikyseoje, režisierė vadovavosi visą gyvenimą. Turbūt tik todėl, kad buvo atėjusi iš *ten*,

⁴ 1976 m. Gruzijoje pasirodžiusį M. Tumanišvilio „Įvadą į režisūrą. Kol neprasidėjo repeticija“ 2005 m. pakartotinai išleido Anatolijaus Vasiljevo „Dramos meno mokykla“. (Žr.: Туманишвили, Михаил. 2005. *Введение в режиссуру. Пока не началась репетиция*. Москва: Школа драматического искусства.)

susitaikyti ar prisitaikyti prie naujų laikų vėjų per patį 9-ojo ir 10-ojo dešimtmečių lūžį Tamulevičiūtei nebuvo lengva.

Pokalbius ir recenzijas nukeldama į antrąjį ir trečiąjį knygos skyrius, pirmąjį Marcinkevičiūtė paskyrė *prisininimams*. Tarsi norėdama pradėti ne oficialiai, o nuo „praeities permąstymo“. Pavadintas „Pasakojimais“, šis skyrius tampa svarbiausiu (gyvenimišku, labiausiai intriguojančiu?), nes „liudytojų“ brėžiama Tamulevičiūtės biografijos kreivė nuolat klupčioja ties jos pasitraukimo ir finalinio išėjimo faktais. Faktais, kurie priverčia naujai pažvelgti ir į Tamulevičiūtės asmenybę, ir jos paradoksalius gyvenimo vingius. Užbėgant už akių tenka sakyti – tokie pasakojimai, kaip ir Marcinkevičiūtės knyga, galėjo pasirodyti tik *po to*. Be abejo, kaip visada – pavėluotai, nes režisierės mirtis nutraukė turbūt ne vieną sumanymą su jos pagalba gilintis į vaidybos ir aktorystės gelmes. Vis dėlto pati Dalia, visad vengusi adoracijos ir retą pašalietį į „dūšią“ išileisdavusi, kažin, ar būtų sutikusi viešinti net ir skaudžiausius savo gyvenimo momentus. Tad knyga *Patirčių realizmas*, kurios pavadinimu teatrologė didžiausią duoklę atiduoda Tamulevičiūtės laikui Jaunimo teatre ir jos likimą paženklusiai „teatrinei vienuolystei“, juolab jos gyvenimo liudininkų pasakojimai persmelkti savotiškos atgailos.⁵ Atgailos ne už padarytas klaidas, o sukeltos žinojimo ir naujų patirčių.

⁵ Šis mokinių atgailos dėl mokytojos išdavystės momentas akcentuojamas ir pirmuosiuose atgarsiuose apie knygą. Žr.: Gedgaudas, Valdas. *Abipus geležinės teatro uždangos*. <http://www.menufaktura.lt/?m=1052&s=64166> [žiūrėta 2010 09 09]; Jauniškis, Vaidas. *Patirčių realizmas*. <http://www.menufaktura.lt/?m=1052&s=64222> [žiūrėta 2011 09 05].

Dalia savo režisūrine ir pedagogine praktika tarsi antrino amžiniems motinos ir vaiko, mokytojo ir mokinio, net režisieriaus ir aktorius santykiams. O jų atomazga dramatiška būna tik vienai – auginusiai, visą save atidavusiai – pusei. Ir skaudžiausia tą akimirka, kai „vaikas“ atsitraukia. Gal dėl šios vaiko praradimo baimės Tamulevičiūtės motiniškumą, nesvarbu, maloningą ar pedagogiškai aštrų, nuolat patirdavo jos mokiniai. Apie jos globą ir rūpestį pasakoja ir dar galėtų papasakoti ne vieno Lietuvos muzikos ir teatro akademijos vaidybos kurso aktoriai, gręždamiesi atgal ir dėkodami už tai, kad ji tiesiog buvo – beatodairiškai aukojanti save darbui ir grūdinanti ne tik gyvenimui, bet dar labiau teatrui. Sakytum, ir Tamulevičiūtės grįžimas į pedagogiką,⁶ jos vadovavimas Vaidybos ir režisūros katedrai,⁷ kiekvieną naują kursą priimant ir kaip būsimų savo vaikų būrį, atrodė natūralus, net artimesnis jos prigimčiai, nei įnirtingas tvirtinimasis teatre, iš kurio ji matė nykstant žmogiškąją sielą.

„Pasakojimai“, anot autorės – tai bandymas atkurti Tamulevičiūtės biografiją remiantis „pasakojamosios istorijos (*oral history*) metodu“ (Marcinkevičiūtė 2011, p. 7). Kruopščiai atrinkti, chronologiškai išdėlioti šie pasakojimai rekonstruoja (ir neabejotinai interpretuoja) tarsi trūkčiojančią jos gyvenimo tėkmę, kur įvykiai ir situacijos apauginamos asmeniškais artimųjų, draugų, kolegų ir mokinių prisiminimais. Šis „sąlytinis paveldas“ (p. 9–

⁶ Pradėjusi dirbti Valstybinėje konservatorijoje 1971 m. ir 1975 bei 1979 m. išleidusi dvi aktorių laidas, Tamulevičiūtė čia grįžo 1989 m. iš pradžių, studentams pageidaujant, vienu metu dirbo su dviem aktorių kursais (1987–1991 ir 1988–1992 m. laidos).

⁷ 1989–1997 m.

10), palydimas tikslų ir nedaugiažodžių teatrologės komentarų, atlieka dvigubą funkciją. Jis štrichuoja ne fasadinį, o „intymųjį“ Tamulevičiūtės paveikslą, ir praveria duris į jos kasdienybę; kita vertus, kompensuoja istorinio konteksto stygių, be kurio sunku įsivaizduoti ne tik meninius režisierės principus, bet ir jos charakterį. Būtent jos principus, kaip ir būdo aštrumą ar tiesumą, begalinį atsidadimą darbui išskiria pasakotojai, suteikdami savo liudijimams ir savotiško memorialumo, ir reminiscencijos nuotaiką. Neįsprausti į griežtus klausimų ir atsakymų rėmus, nesuvaržyti vieno ar kito įvykio faktinio atkūrimo, pasakojimai tampa paties pasakotojo patirties refleksija, kur Dalia ir laikas sutampa.

Pasakojamosios (sakininės, žodinės) istorijos metodas⁸ – parankus ir pavojingas, norint restauruoti vieną ar kitą istorinį tarpsnį. Anot vieno šio metodo sekėjų Paulo Thompsono, jis demokratizuoja istoriją, grąžina ją žmonėms (Thompson 1988). Tačiau svarbiausias tokio metodo įrankis – pasakojimas – tai ir vienas nepatikimiausių šaltinių istorikui. Tai nestabilus, momentinės fiksacijos ir sugrąžintos atminties šaltinis, kurį veikia aplinkybės – kintančios pasakotojo pažiūros, nuotaika, gyvenimo patirtis ir tai, kad pasakotojas

„žino“ ar nori (gali) pateikti tik dalį tiesos. Be to, čia itin svarbus klausiančiojo⁹ vaidmuo, nes jo darbo medžiaga – tai jo paties išprovokuoti prisiminimai, kuriuose rizikuoja susilieti ne tik dviguba – asmeninė pasakotojo ir kolektyvinė (skaityta, girdėta, kitų interpretuota), bet ir klausiančiojo atmintis. Todėl *oral history* metodui būdingi „fakto perversijos“ (apversto, individualiai interpretuoto fakto), „prestižo efekto“ (kai kalbama tai, ką nori išgirsti klausiantysis), „faktų dehierarchizacijos“ (sureikšminant tik pasakotojui svarbius faktus) trūkumai, kurie gali suklaidinti ir patį klausiantįjį (jis gali priimti viską „už gryną pinigą“) (Peschanski 1992). Nepaisant to, „žodinės istorijos“ metodas pastaraisiais dešimtmečiais itin išpopuliarėjo ir iš mokslinių tyrimų perėjo į meninės raiškos lauką. Ypač jis parankus tuomet, kai didžiąjai ar oficialiajai istorijai norima suteikti žmogiškos patirties, o faktams – privatumo ir gyvenimiškos kasdienybės matmenį.¹⁰

Todėl, viena vertus, Marcinkevičiūtės surinkti ir sugrupuoti „liudininkų“ pasakojimai tarsi kreipia į tokią Dalią, kur svarbios tampa iš pirmo žvilgsnio nereikšmingos detalės. „Varėnoje Dalia

⁸ Būdamas pačiu seniausiu istorijos rašymo „įrankiu“, kaip metodas jis pradėtas vartoti JAV 5-ajame dešimtmetyje, žurnalistui ir istorikui Allanui Nevinsonui Kolumbijos universitete įkūrus Žodinės kultūros tyrimo centrą (1948). Išpopuliarėjęs JAV ir Europoje 7-ajame dešimtmetyje, *oral history* metodas naudotas rašant ir tiriant gyvąją/atminties istoriją, atsiskaitant į kultūrinių, etninių, socialinių, seksualinių mažumų patirtį ir išgyvenimus. Lietuvoje šis metodas plačiai taikytas folkloristikoje, pastaruosius dešimtmečius – istoriniuose (pvz., holokausto, genocido patirtys), sociologiniuose, kultūrologiniuose ir menotyrimuose tyrimuose, praktinėje edukologijoje.

⁹ Vienas pagrindinių šio metodo įgyvendinimo būdų – tyrėjo pokalbiai ir interviu su pasirinktais liudytojais.

¹⁰ Kaip vieną iš Marcinkevičiūtės sumanymą paveikusių pavyzdžių galima išskirti Dalios Marcinkevičiūtės studiją „Prijaukintos kasdienybės, 1945–1970 metai. Biografiniai Lietuvos moterų interviu“ (VUL, 2007). Šis metodas, nesilaikant griežtų jo reikalavimų, dažnai naudojamas teatrinėje literatūroje. Tarp pastarųjų metų leidinių: Balevičiūtė, Ramunė. 2004. *Režisierius Henrikas Vancevičius*. Vilnius: Scena; Šabasevičienė, Daiva. 2007. *Teatro Piligrimas. Jono Vaitkaus kūrybos kontūrai*. Vilnius: „Krantų“ redakcija; Šabasevičienė, Daiva. 2008. *Arnas Rosėnas. Prisiminimai apie aktorį Arną Rosėną, pokalbiai, straipsniai, fotografija*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.

mažai būdavo. Visą laiką darbuose paskendusi“; „Iš Maskvos Dalia sugriždavo kupina išpūdžių [...] dėstytoja Marija Knebel, tapusi jos idealu“; „Dalia nepaisė nei „atsakingų asmenų“ patarimų, nei išpėjimų [...], nebijojo, kad tai pakenks jos karjerai“; „Dalia labai mėgo obuolius, ypač dzūkiškus“; „Jai neužteko energijos rūpintis savo buitimi, nes viską atiduodavo darbui“; „Nemėgo priėmimų, rinkosi nedideles artimų žmonių kompanijas. Ir labai mėgo pasakoti. [...] gyveno labai asketiškai“; „Dalia siaubingai mylėjo talentingus žmones, pati būdama talentinga. [...] jų labai paaukojo ne tik režisierės karjerą, bet ir asmeninį gyvenimą“; „Darbas buvo jos gyvenimas“; „[Dėstytojai] buvo galima pasakyti viską, o skambinti bet kada“; „Teatras – šeima, teatras – namai. [...] Ir Dalia ėmė nuoširdžiai kurti teatrą kaip namus“. Antra vertus, kaip tik tokios detalės užpildo baltas Tamulevičiūtės spektaklių dėmes, pauzes tarp sakinių jai kalbant apie teatrą – paruošia antrajam ir trečiajam knygoms skyriams.

Turint omenyje individualų, asmeninį kiekvieno „Pasakojimų“ liudytojų santykį su Tamulevičiūte, neišvengiamai kyla naujų korekcijų ir komentarų poreikis. Liudijimų daugiabalsiškumas atveria ir požiūrių į vieną ar kitą situaciją sankirtas. Laisva pasakojimo maniera (kai kurie pokalbiai jaučiasi Marcinkevičiūtės užrašyti, kai kurie – pačių liudytojų) varijuoja nuo privačių išgyvenimų, individualių nuotykių, elegišku impresijų iki (auto)biografinių apmąstymų ir saviidentifikacijos.¹¹ Tai, kad tokie pasakojimai buvo

pažadinti – neabejotinas teatrologės nuopelnas, kai kurie jų gali gyvuoti savarankiškai. Vis dėlto dalis tik sustiprina savotiškos mitinės teritorijos, kokia 8–9-uoju dešimtmečiais buvo tapęs Jaunimo teatras, idealizavimo polėkį. Ši teritorija buvo jaugusi į sovietmečio aplinką, atrodė tiek pat trapi ir nesaugi, kaip bet kuris kitas Lietuvos teatras, nepaisant to, kad ją saugojo vyriausiosios režisierės figūra – jos lankstumas ir išmintis,¹² laviruojant tarp ideologinės priežiūros ir kūrybinės laisvės, ir gebėjimas teatrui bei jo žmonėms sukurti kuo geresnes sąlygas. Gal todėl, kad atkurti ar patyrinti tikrovės foną nebuvo Marcinkevičiūtės tikslas, sovietinė realybė pasakojimuose dažnai įgyja anekdotines išraiškas, o užuominos apie nemalonus, neaiškius dalykus arba „tragišką tarpsnį“ teatre neplėtojamoms.¹³ Analizuoti menininko ir sistemos, jo gebė-

of Oral History. Edited by Thomas L. Charlton, Lois E. Myers, Rebecca Sharpless. UK: Baylon University: AltaMira Press, p. 43–93.

¹² Tikėtina, kad čia Tamulevičiūtei padėjo užgrūditas charakteris, narystė partijoje, itin artimi ryšiai su Maskvos teatralais, lietuvių kritikų palaikymas. Tiesa, po 1980-ųjų Jaunimo teatras kritiniame diskurse vertintas kaip „Nekrošiaus teatras“, o Tamulevičiūtei priskiriamas labiau organizacinis, repertuaro formavimo ir priežiūros vaidmuo. Juolab Tamulevičiūtės spektaklių recepcija antruoju jos darbo Jaunimo teatre dešimtmėčiu darosi fragmentiška ir neišsami.

¹³ Įdomu šiuo požiūriu palyginti Audronės Girdzi-jauskaitės parengtą studiją apie Joną Jurašą. Autorės tikslas čia – surinkti ir publikuoti kuo daugiau informacijos (straipsnių, pokalbių, recenzijų, Kauno dramos teatro posėdžių protokolų, uždarų spektaklių aptarimų stenogramas) apie nepelnytai išbrauktą iš lietuvių teatro istorijos režisierių, pokalbiuose su aktoriais restauruoti paskirų jo spektaklių statymo procesą (žr.: *Jonas Jurašas*. 1995. Sudaryt. A. Girdzi-jauskaitė. Vilnius: Gervelė). Priverstinis Jurašo išvykimas iš Lietuvos turėjo ir politinio apsisprendimo išraišką, tačiau režisieriaus ir trupės santykiai tiek iki išvykimo, tiek ir jam grįžus, susišaukia su Tamulevičiūtės. „Patirčių realizme“ Aušra Marija Sluckaitė-Jurašienė ir Jonas Jurašas pasakoja apie savo ir Tamulevičiūtės bendravimą.

¹¹ Apie „žodinės istorijos“ žanrų, užrašytų tekstų įvairovę ir jų tyrimų tarpdiscipliniškumą žr.: Ronald J. Grele. 2006. *Oral History as Evidence*. In: *Handbook*

jimo priklausyti sistemai ir būti už jos – nėra šios knygos uždavinys, nors metodas to reikalautų. Marcinkevičiūtė palieka laisvę „visiems“ kurti Tamulevičiūtės paveikslą, perspėdama, kad *visa* Dalia vis tiek liks neatskleista.

Antrasis knygos skyrius „Pokalbiai“ – tai skirtingu laiku režisierės duoti interviu, spaudoje skelbti pasisakymai vaidybos, teatro, apskritai teatrinės mokyklos klausimu. Be abejo, vienuose jų, anot autorės, „neišvengta sovietmečiui būdingo stiliaus klišių“, tačiau kartu „jaučiamas ir laisvesnis mąstymas – tą geriausiai supras tie, kas gyveno sovietmečiu ir priklausė vadinamajai kūrybinei inteligentijai“ (Marcinkevičiūtė 2011, p. 11). Pokalbiuose režisierė suformuluoja svarbiausius aktorystės ir vaidybos meno kriterijus, sutelktus ne į režisūrines koncepcijas, bet aktoriaus individualybę. Aktorius Tamulevičiūtei išliko svarbiausias teatro elementas, jo vaidybos tiesa ir įtaigumas – esminis spektaklio gyvybės ir meninio vertinimo kriterijus. Aktoriaus gebėjimas būti režisieriaus bendraautoriumi – jo profesionalumo įrodymas. Tamulevičiūtės ugdytas aktoriaus tipas XX a. 8-uoju dešimtmečiu stebėtinai lengvai išsikovojo savo estetinę vertę. Jo modernumas atitinka jauno žmogaus archetipą, ir Tamulevičiūtė savo spektakliuose nesiekė jam suteikti maištaujančio ar kontroversiškos moralės įvaizdžio. Be to, jauno ir kūrybiškai laisvo žmogaus samprata buvo svarbi pačiai režisierėi, brendusiai kartu su savo pirmuoju kursu ir praktikoje tikrinusiai savo „metodus“. Iš čia ypatingas Tamulevičiūtės dėmesys bendruomeniškumui, bendrai dvasiai ir tikėjimui, net bendriems teatro uždaviniams. Skaitant pokalbius

jaučiama Tamulevičiūtės patirties ir jos santykio su auklėtiniais kaita, 10-ajame dešimtmetyje vis dažniau akcentuojamos teatro etikos, kartų perimamumo, o dėstant – jaunų aktorių atsakomybės ir savarankiškumo problemos.

Trečiajame skyriuje „Recenzijos“ sukaupiti svarbiausi Tamulevičiūtės spektaklius analizavę straipsniai. Ir kaip tik juose šmėkšteli dar vienas, režisierę paženklinęs, aspektas. Savo vietą Lietuvos teatre ji turėjo išsikovoti. Recenzijos, kurių būta ir geranoriškų, ir itin reiklių, atspindi Tamulevičiūtės spektaklių recepciją tiek Lietuvos, tiek Jaunimo teatro kontekste. Skaitant šias recenzijas knygoje galima pasigesti Marcinkevičiūtės nuorodų apie vieną ar kitą laikraštį, autorių. Recenzija – kontekstualus vertinimas. Daugelio kritikų nuomonėse jaučiamos neakivaizdžios (kartais ir tiesioginės) sąsajos su kitų režisierių darbais. Turint omenyje vėliausius, 1999–2005 m. pasirodžiusius straipsnius, akivaizdu, kad jų autorius veikė kitokio teatro pavyzdžiai ir kitokia gyvenimo tikrovė.

Be abejo, rašyti apie Tamulevičiūtę nebuvo ir nėra lengva. Galima numanyti, kad pirmoji jai skirta knyga turėjo atlikti ne tik kūrybos analizės, bet ir pažinties funkciją, ir net padėti garbingai atsiseikinti. *Patirčių realizmas* ne tik su šia užduotimi susitvarko, bet ir dar kartą suburia teatrinę bendruomenę. Žinoma, tai autorės ir sudarytojos nuopelnas. Vis dėlto apibendrinamasis tekstas tokioje knygoje neišvengiamas, ir kaip tik tokį aptinkame leidinio pabaigoje.

Baigiamajame straipsnyje, kurio antrašė nukeliamą ir į knygos pavadinimą, Marcinkevičiūtė sujungia ankstesniuose

skyriuose besidriekusias gijas ir sudeda paskutinius štrichus, skirtus Tamulevičiūtei kaip asmenybei, pedagogei ir režisieri. Paveikta „žodinės istorijos“ pavyzdžių, Marcinkevičiūtė susitelkia prie moters režisierės (feministinio) diskurso XX a. teatre.¹⁴ Iš karto reikia pasakyti, kad panašios temos Lietuvos teatrologijoje iki šiol niekas netyrinėjo. Tema įdomi ir nėra laužta iš piršto. Moterų ir vyrų režisierių (*vyriškasis kanonas*) kūrybos lyginimas tiek pasauliniu, tiek Lietuvos kontekstu gali duoti nelauktų rezultatų. Marcinkevičiūtė, trumpai pristačiusi žymiausias užsienio kūrėjas, susitelkia prie skirtingais istoriniais tarpsniais dirbusių lietuvių režisierių – Kazimieros Kymantaitės (5–6-asis dešimtmečiai), Aurelijos Ragauskaitės (7–8-asis dešimtmečiai), Irenos Bučienės ir Dalios Tamulevičiūtės (8–9 dešimtmečiai).¹⁵ Vis dėlto pasirinktas lyginimo rakursas čia diskutuotinas. Gal todėl, kad autorei pritrūko gausesnės medžiagos, ją varžė visos knygos kontekstas, pradėta plėtoti feminizmo tema neatlaikė biografinio (kūrybinio) ir psichologinio Tamulevičiūtės portreto konkurencijos.

Įvesdama į moters režisierės XX amžiuje diskursą, teatrologė išskiria keletą ryškių Europos ir JAV teatro kūrėjų. Sąrašė atsiduria alternatyvių ar opozicinių oficialiajai teatro kultūrai 6–7-ojo dešimt-

mečių judėjimų asmenybės, kurias veikė ne tik feministinės idėjos, o šiam laikui būdingas kontra- ar subkultūros sąjūdis, aprėpęs itin platų meninės ir kūrybinės raiškos lauką. Autorė, minėdama eksperimentinių JAV grupių įkūrėjas moteris, neakcentuoja, kad daugelis jų atstovavo meniniams vyro ir moters duetams (pvz., Judith Malina „The Living Theatre“), kur moterys atliko ir savotiškos pedagogės, ir idėjų generatorės vaidmenį, neretai grupėje atstovaudamos ir tam tikrai tautybei ar rasei (pvz., Ellen Stewart savo „La MaMa Experimental Theatre“). Kitokią situaciją regime Europoje, kur ryškiausiomis antrosios XX a. pusės moterimis režisierėmis Marcinkevičiūtė išskiria vokiečių choreografę Piną Bausch (1940–2009) ir prancūzų teatro režisierę Ariane'ą Mnouchkine'ą (g. 1939). Jų kūrybos pradžia, sietina su 7-uoju dešimtmečiu, čia regisi labiau paveikta politinių ir socialinių judėjimų (pvz., Mnouchkine'os teatro, gimusio kaip kultūros decentralizacijos šalyje, išdava, įkūrimas), nei išpažįstant feministines idėjas. Šios moterys sukuria savotišką asociacijų lauką ir neabejotinai skatina ieškoti gilesnių sąsajų tarp, pavyzdžiui, 7-ojo dešimtmečio JAV ir Europos ir 8-ojo dešimtmečio Lietuvos teatrinės praktikos.

Kymantaitės, kaip pirmosios pokario lietuvių profesionalaus teatro režisierės, Ragauskaitės, kaip „moters lyderės“, Bučienės, kaip Tamulevičiūtės amžininkės, pristatymas Marcinkevičiūtės knygoje plačiai neplėtojamas. Tiesa, autorė atkreipia dėmesį į šių režisierių kūrybos kontekstą, spektaklių temas. Išskirdama „moteriškąją temą“ Kymantaitės spektakliuose, Marcinkevičiūtė pabrėžia jos

¹⁴ *Oral history* metodas aktyviai naudojamas feministiniame diskurse. Žr.: *Women's Word. The Feminist Practice of Oral History*. 1991. Edited by Sherna Berger Gluck and Daphne Patai. New York/London: Routledge.

¹⁵ Autorė prabėgšmais pamini ir kitas XX a. 7-uoju ir 8-uoju dešimtmečiais debiutavusias režisieres: Natalją Ogaj ir Reginą Steponavičiūtę. Abiejų režisierių likimai susiklostė skirtingai, tačiau žvelgiant, pavyzdžiui, į Steponavičiūtės kūrybinę biografiją, galima kalbėti apie jos posūkį „didaktinio“ teatro, sureikšminančio katalikiškas vertybes, link.

sukurtus „moters kaip aukos“ įvaizdžius (spektakliai „Marti“ ir „Paskenduolė“), o prisimindama ilgiausią sceninę biografi- ją turėjusį spektaklį „Žaldokynė“ – „vyro kaip vadovo“ išaukštinimą¹⁶ (Marcinkevičiūtė 2011, p. 449). Paradoksalu, tačiau Kymantaitė, stojusi prie režisūros vairo, užėmė ir „vakansinę vietą“ – nacionalinės literatūros statymo. Artistinės ir maiš- tingos prigimties Kymantaitė, nepaisant laiko situacijos, atrodo gerokai lengviau priėmusi vyriškos profesijos iššūkius, nei vėlesnės jos kolegės. Ragauskaitė teatro- logė priskiria išsilavinusios, visuomeniš- kai aktyvios 7-ojo dešimtmečio kartos „moters kaip vadovės“ įvaizdį (p. 450) ir suteikia režisierės „analitikės“ statusą (p. 451). Vis dėlto šie epitetai, kaip ir api- bendrintos laikmečio pajautos, į *Patirčių realizmą* atkeliavusios iš Marcinkeviče- nės studijos *Prijaukintos kasdienybės...*, suskamba deklaratyviai ir nemotyvuotai. Kas kita – minėtų režisierių spektakliuose Marcinkevičiūtės išvelgta *moters temos* linija – iš pradžių sunkiai apčiuopiama, sustiprėjanti tik kūrybos pabaigoje. Tad turbūt ne tiek stilinga apranga, kuria vi- sada išsiskyrė moteris menininkė, kiek vidinė (profesinė) laisvė ir jos suponu- tas lygiavertiškumas vyrų pasaulyje leido šioms režisierėms brandos metuose atsi- sukti į moters likimą. Vis dėlto nepaisant vienijančios profesijos, Tamulevičiūtės situacija gerokai skyrėsi nuo Ragauskai- tės ar Bučienės. Tamulevičiūtė turėjo

savo mokinius; ji turėjo ir savotišką savo kūrybos antrininką-veidrodį-oponentą – Nekrošių, kuriam neakivaizdžiai priskyrė teatro vairininko vaidmenį. Toks režisie- rės apsisprendimas, suvokiant savo kū- rybines galias, Tamulevičiūtei nebuvo dramatiškas. Ir kaip tik toks režisierės žingsnis, juolab jos spektaklių universa- lios, bendražmogiškos temos paneigia Tamulevičiūtės artumą feministinėms nuostatoms. Kita vertus, Tamulevičiū- tės spektakliuose moters įvaizdis ne tik nebuvo eksploatuojamas kaip maištingų idėjų ruporas, o greičiau atstovavo miti- nei ir archetipinei moters sampratai, grįs- tai moters-motinos, moters-mokytojos, moters-globėjos vaizdiniais. Atrodo, kad šie „vaidmenys“ buvo įaugę ir į Tamule- vičiūtės prigimtį, itin jautriai pažvelgusiai į pirmųjų mokinių savarankiškumą ir kar- tu neatsitiktinai sugrįžusiai į pedagogiką.

Baigiamajame straipsnyje Marcinkevi- čiūtė retrospektyviai, per Tamulevičiūtės spektaklių herojus, pažvelgia ir į jos gy- venimą. Vienas svarbiausių jos teatro he- rojų – šeima: „Ir ta šeima visada ne tokia, kokia „turi būti“. Nenormali. Netobula. Traumuota“ (p. 462). Šioje šeimoje nėra idealaus tėvo, idealios motinos. Nėra ir idealios šeimos. Iš čia jos spektaklių dra- matiškumas, konfliktai ir kartu humoro persmelktas lyriškumas. Jos spektaklių „moteriškumas“...

Marcinkevičiūtės *Patirčių realizmas* su knygos gale pirmą kartą publikuojama išsamia režisierės teatrografija ir biblio- grafija yra vertinga lietuvių teatro istori- jos dalis. Tačiau kartu tai itin gyva istorija, kuri gali patenkinti ne tik žmogišką, bet ir profesinį smalsumą. Režisierės pastabos apie darbą su jaunais aktoriais ar jauno

¹⁶ Teiginys kritikuotinas, nes kaip tik „Žaldokynėje“ Kymantaitė, išjuokdama Žaldoką ir jo pagalbininkus dėl aistros alui, diskredituoja vyrišką prigimtį. Antra vertus, „Žaldokynė“ galima vadinti ir vienu pirmųjų sociokritinių spektaklių, kuriame aktualizuojama priklausomybė ne tik lyčiai, bet ir tam tikram socia- liniam sluoksniui, kuris suformuoja apibrėžtą elgesio ir pažiūrų tipą.

teatro kūrimą – tai jos patikrintas ir išgyventas „Įvadas į aktorius profesiją“. O „Pasakojimai“, kurie prisiliečia prie režisierės biografijos, Jaunimo teatro istorijos ir tos epochos, – naujas būsimų teatro istorijos tyrimų šaltinis.

Literatūra

Gedgaudas, Valdas. *Abipus geležinės teatro uždangos*. Prieiga internetu: <http://www.menufaktura.lt/?m=1052&s=64166> [žiūrėta 2010 09 09].

Grele, Ronald J. 1991. *Envelopes of Sound: the Art of Oral History*. New York: Praeger.

Grele, Ronald J. 2006. Oral History as Evidence. In: *Handbook of Oral History*. Edited by Thomas L. Charlton, Lois E. Myers, Rebecca Sharpless. UK: Baylon University: AltaMira Press, p. 43–93.

Jauniškis, Vaidas. *Patirčių realizmas*. Prieiga internetu: <http://www.menufaktura.lt/?m=1052&s=64222> [žiūrėta 2011 09 05].

Jonas Jurašas. 1995. Sudaryt. Audronė Girdziuskauskaitė. Vilnius: Gervėlė.

Marcinkevičienė, Dalia. 2007. *Prijaukintos kasdienybės, 1945–1970 metai. Biografiniai Lietuvos moterų interviu*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.

Marcinkevičiūtė, Ramunė. 2002. *Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžių*. Vilnius: Scena/Kultūros barai.

Marcinkevičiūtė, Ramunė. 2011. *Patirčių realizmas. Dalius Tamulevičiūtės kūrybinės biografijos studija*. Vilnius: Kultūros barai.

Peschanski, Denis. 1992. Effets pervers. *La bouche de la Vérité? La recherche historique et les sources orales*. IHTP. n°21. Prieiga internetu: <http://www.ihtp.cnrs.fr/spip.php%3Farticle231&lang=fr.html> [žiūrėta 2001 09 06].

Thompson, Paul Richard. 2000 (1978). *The Voice of the Past: Oral History*. New York: Oxford University Press.

Vasinauskaitė, Rasa. 2006. Valstybinis jaunimo teatras. *Lietuvių teatro istorija. Trečioji knyga 1970–1980*. Vilnius: KFMI.

Vasinauskaitė, Rasa. 2009. Valstybinis jaunimo teatras. *Lietuvių teatro istorija. Ketvirtoji knyga 1980–1990*. Vilnius: KFMI.

Women's Word. The Feminist Practice of Oral History. 1991. Edited by Sherna Berger Gluck and Daphne Patai. New York/London: Routledge.

Туманишвили, Михаил. 1983. *Режиссер уходит из театра [Воспоминания режиссера]*. Москва: Искусство.