

Scenos fenomenologija.

E. Nekrošius skaito K. Donelaitį ir Dante

Rasa Vasinauskaitė

Režisieriaus Eimunto Nekrošiaus pasirinkimai statyti vieną ar kitą dramos / literatūros tekstą dažnai atrodo atsitiktiniai. Jis ir pats mėgsta sakyti, kad knyga „papuolė į rankas“, už jos, laukiančios lentynoje, nugarėlės užkliuvo akys. Tiesa, kalbėdamas apie motyvaciją statyti, režisierius teigia: „Pirmiausia atsiranda pasipriešinimo jausmas. Ar sugebėsi šią medžiagą suvaldyti, ar ne. Kada suprasi, kad nebesugebi susitvarkyti, įvyks kapituliacija ir reiks uždaryti teatro duris. Taigi yra toks savęs testavimas...“ Praėjusiais dešimtmečiais režisierius ne kartą buvo sustabdęs repeticijas, neužbaigęs spektaklio – jautėsi su kūriniumi ar autoriumi nesusikalbėjęs, o gal neradęs tinkamos jam priėigos. Vis dėlto, žvelgiant į pastatytus spektaklius, kūriniai ima sietis tarpusavyje kaip vienas kito tąsa, papildymas.

Straipsnyje analizuojami režisieriaus Eimunto Nekrošiaus spektakliai *Pradžia. K. DONELAITIS. Metai* (2003) pagal Kristijono Donelaičio poemą ir Dante's *Dieviškoji komedija* (2012). Analizei pasitelkiamas fenomenologinis metodas, leidžiantis įvardyti svarbiausius šio režisieriaus kūrybos ir minėtų spektaklių bruožus. Bandoma apibūdinti Nekrošiaus pasirinkimus kaip tokias literatūrinio teksto inspiracijas, kurios yra artimos meninėms režisieriaus intencijoms ir asmeninei patirčiai.

Fenomenologija kviečia vertinti teatrinį veiksma kaip įženkliną ir koduotą tekstą, o kaip gyvą, besimainantį kūną, scenoje esančių daiktų ir aktorius kūniškumo prezentaciją. Žiūrovą – ne kaip spektaklio ženklus objektyviai dekoduojančią sąmonę, o kaip įkūnytą subjektą, suvokiantį spektaklį ir jo reikšmes per [individualius] juslinius išgyvenimus ir vaizduotę. Šiuo požiūriu Nekrošiaus režisūra, grįsta sceninio veiksmo dabartiškumu, atlikimo kūniškumu bei erdvės daiktiškumu, itin artima fenomenologiniam skaitymui, aktualizuojančiam kūrybos ir suvokimo vienalaikiškumą.

Pagrindiniai žodžiai: interpretacija, fenomenologija, režisūra, teatras

Fenomenologinis kūrinio kaip teksto suvokimas grindžiamas skaitytojo interpretacijos ir konkretizacijos veikla. Literatūros fenomenologija akcentuoja suvokimą ne sąvokine, o patirtine prasme, kai skaitymo aktas aprėpia „jutiminį suvokimą, šio suvokimo takus sąmonėje, lemiančius ir to, kas suvokiama, įspūdį, ir nuo jo neatskiriama įspūdžio *refleksija*“ (išskirta autorės, Daujotytė 2010, p. 29). Toks suvokimas akcentuoja tekstinės tikrovės realumą ir konkretumą, svarbiausia – jos (savi)realizaciją *čia ir dabar*, kada skaitymo aktas tampa intersubjektyviu suvokėju ir kūrinio dialogu. Panašaus suvokimo reikalauja ir sceninis / teatrinis tekstas, kurio *įkūnyta* realizacija tik sustiprina tiesioginę žiūrovo percepciją, aktyvindama jo juslinius, regėjimo ir fizinio dalyvavimo sceninės kūrybos akte sukeltus įspūdžius.

Kelis dešimtmečius teatrologijoje dominavusi semiotinė sceninio teksto analizė vėl suka fenomenologijos link. Spektakliui artėjant prie scenos ir žiūrovų vienalaikio įvykiškumo, visus dalyvius „provokuojančios situacijos“ (Lehmann 2010, p. 158), svarbesnis tampa ne ženklų nagrinėjimas, o percepčinės patirties refleksija. Būtent ji ištaiso semiotikos klaidas, kuri, anot Berto Stateso, analizuodama teatrą kaip kodų sistemą, eliminuoja teatro žiūrovams sukkelto suvokimo įspūdį, o išaiškinusi, kaip funkcionuoja ženklai, mano, kad tuo susidomėjimą teatru išsėmė (States 1987, p. 7). Priešingai: žiūrovas, susidurdamas su spektaklio medžiagomis ir formomis, visų pirma patiria jo *materialumą* – atsidūręs aktorių kūnų, balsų, muzikos, spalvų ir ritmų apsuptyje, išgyvena spektaklį kaip estetinę patirtį ir realų įvykį. Ir tokį spektaklio percepcijos aktą siekia užtęsti kiek įmanoma ilgiau, atsiduodamas visų spektaklio elementų metamorfozės sukeltoms emocijoms, pojūčiams ir potyriams (Pavis 2012, p. 23).

Kitaip tariant, fenomenologijai scena – tai ne įženklintas ir koduotas tekstas, o gyvas, besimainantis kūnas, scenoje esančių daiktų ir aktoriaus kūniškumo prezentacija. Žiūrovas – ne spektaklio ženklus objektyviai dekoduojanti sąmonė, o įkūnytas subjektas, suvokiantis spektaklį ir jo reikšmes per [individualius] juslinius išgyvenimus ir vaizduotę. „Žiūrovas per savo kūną ir vaizduotę, per savo reakcijas ir suvokimą vis labiau ir labiau įtraukiamas į analizuojamo objekto sukūrimą. <...> Kai suvokiančio subjekto kūnas kaip subjektas ir „analizuojamo“ [aktoriaus/scenos] kūnas kaip objektas atsiduria vienas kitą veikiančiuose ryšiuose, susiduriame su Merleau-Ponty fenomenologija“ (ten pat, p. 357). Kaip pabrėžia Stantonas B. Garneris, teatrinė erdvė yra fenomeninė, joje subjekto bei objekto kategorijos neišvengiamai įtraukiamos į tarpusavio mainus (Garner 1994, p. 3–4).

Vienas Edmundo Husserlio mokinių, rusų filosofas Gustavas Špetas savo straipsnyje „Teatras kaip menas“ (1922), analizuodamas aktoriaus kūrybą, pabrėžia teatrinės kūrybos savarankiškumą. Pasitelkdamas klasikinės fenomenologijos principus, vaidybos specifiką teoretikas apibrėžia aktoriaus ir vaidmens, aktoriaus ir teksto santykiais, kurie įforminami per judesį, išorinę raišką. Aktoriaus darbo sritis, anot Špeto, – ne literatūra, ne tekstas, kurie gali būti tik teminėmis, idėjinėmis nuorodomis, o savo paties kūno judesiai, šių judesių tvarka, tempas ir ritmas, išplėtimas ir suspaudimas, balso pakėlimų ir pažeminimų kaita, kalbos melodingumas ir tempas ir pan., t. y. visko, su kuo dirba aktorius, įforminimas. Aktorius įformina save ir savo kūną, ir tokio įforminimo, kaip ir jo kūrybos, turinys yra *išraiškingumas* (ekspresyvumas). „Išoriškai įforminta ekspresija suvokiama ne kaip savarankiška būtis ar reiškinys, o ir kaip vidinio, įprasmino ir savo prasme nulemiančio išorinį fenomenų žaismą, judesio ženklas. Išorinė sceninė forma kaip ekspresijos forma grindžiama fenomeninių gesto, mimikos, intonacijos ir pan. duotybių deriniais. Suvokiama kaip ženklas, ji [išorinė ekspresijos forma] atveria santykį tarp ekspresijos ir dvasios, tokios vaizduojamo asmens idėjos, kokią nurodo pjesės tekstas. Taip išorinė jausminė forma virsta vidinio ir „realaus“ simboliu. <...> aktorius girdi ir skiria savo sielos į vaizduojamą objektą aidą,

rezonansą. Tai – *jo* vaidybos tembras, jo ekspresijos obertonai, visada individualūs, nulemti, kaip ir balso tembras, individualių *jo* paties kaip instrumento savybių“ (išskirta autoriaus, Шпет 1988, p. 51).

Šiuolaikiniam spektakliui vis dažniau atsisakant dramatinio teksto, demonstruojant performatyviasias teatro galias, dėmesys fokusuojamas ties aktyvia scenine aktorius ir visų spektaklio elementų būtimi. Aktoriaus sceninės raiškos įforminimas sukuria kinestetinės percepcijos lauką – bet kokį judėjimą suvokėjas priima per savo kūną. Scena apskritai manifestuoja judėjimą – ne tik aktoriaus kūno ar gestų, bet ir kalbos (kalbėjimo), juolab visų spektaklio elementų atsiradimo, išnykimo, kaitos ritmiką ir dinamiką, kurių sukelti įspūdžiai sunkiai pasiduoda žodinei analizei. „Matyti – tai liesti“ teatre virsta ypatinga percepcine praktika, nes spektaklį jaučiame kaip „skirtingo laipsnio koncentracijos ir relaksacijos variacijas mūsų kūnuose“ (Beckerman 1970, p. 150). Per kūniškąją sceninio vyksmo atšauką mezgasi scenos ir žiūrovų dialogas, artimas huserliškajai *intersubjektyvumo* sampratai, steigiasi autentiškas – iš *patirties į patirtį* – pasaulio vaizdas.

* * *

Nekrošiaus santykiai su dramos ar literatūros tekstu skaidrūs ir kartu sudėtingi. Skaidrūs ta prasme, kad pats režisierius, pripažintas autorinės režisūros meistras ir savarankiško sceninio teksto kūrėjas, niekada neneigė literatūros svarbos. Vis dėlto režisieriaus kuklumas, sakant, kad jis tėra „autoriaus teksto skaitytojas“, o režisūra yra pernelyg sureikšminama, kelia dvejopus jausmus. Viena vertus, žiūrėdamas spektaklius, matai jo asmenišką, individualų sceninio pasaulio vaizdinį, kurio visa esybė manifestuoja autonomiškumą ir savipakankamumą. Antra vertus, šis sceninis pasaulis yra išskaitytas, patirto *kito* autoriaus teksto konkretizacija, įgijusi tokį pavida-lą, kokį režisieriui „pasufleravo“ autoriaus stilius, kūrinio forma ir temos. Atrodo, tarsi jis pats, režisierius, būtų prisiėmęs aktyvaus skaitytojo vaidmenį ir leidžsis į tokią teksto interpretacijos kelionę, kurios metu gimusios asociacijos ir vaizdiniai scenoje įgyja materialią išraišką. Būtent režisieriaus kaip skaitytojo / interpretatoriaus laikysena neleidžia priešinti iš pažiūros skirtingų Nekrošiaus pozicijų teksto atžvilgiu, nes kad ir kokį tekstą režisierius rinktųsi, visų pirma jam tenka spręsti autoriaus ir savo *stiliaus* dermės problemą. Stilius „susijęs su laikysena pasaulyje, su pasaulio matymu – girdėjimu“ (Daujotytė 2003, p. 133); tai kūrinį „charakterizuojančių bruožų visuma, kuri leidžia jame identifikuoti ir atpažinti autorių“ (Compagnon 1998, p. 230). Per stiliaus pajautą artėjama prie autentiškos kūrinio formos, jo sumanymo ir realizavimo, juolab to, kas kūrinyje reiškiasi kaip *individuali kūrėjo patirtis*. Žvelgiant į pastarųjų metų Nekrošiaus spektaklius, akivaizdūs abipusiai autoriaus ir režisieriaus stiliaus mainai – pasirenkami tie kūriniai, kurie būtų ne tiek sceniški, kiek savo kalba ir stiliumi artimi režisieriaus pasaulėjautai. Iš dalies tuo galima paaiškinti Nekrošiaus pasirinkimus, privalumą atiduodant vienokiai, o ne kitokiai literatūrai.

Nekrošiaus spektaklius *Dieviškoji komedija* (premjera 2012 04 26) ir *Pradžia. K. DONELAITIS. Metai* (premjera 2003 03 07) skiria dešimtmetis. Per tą laiką jis Lietuvoje pastatė *Giesmių giesmę* pagal Senąjį Testamentą, Goethe's *Faustą*, Fiodoro Dostojevskio *Idiotą*. Tačiau būtent tarp Dante's ir Donelaičio kūrinių atsiranda sąsąukos. Jis inspiruoja ne tiek išoriniai bruožai, kiek režisieriaus požiūris į autorius ir jų kūrinius, kurį jis atskleidžia per įscenintą „atoriaus figūrą“ ir policentrišką abiejų spektaklių struktūrą. Kitaip tariant, leidžiasi į intersubjektyvų dialogą su šių kūrinių autoriais, su jų potyriais tikrina savuosius.

„Žodžiai tiesiog verčiami į judesio kalbą, <...> yra tik žodis ir jo iliustravimas...“, kaip rašė Vaidas Jauniškis apie Nekrošiaus *Dieviškąją komediją*, akcentuodamas, kad čia keičiasi sceniniai vaizdiniai, anksčiau buvę ryškiausiu ženklų ant Nekrošiaus sceninės poezijos rūbo, plėtusiu vaizduotę ir gyvenimo suvokimą. Anot kritiko, statant Donelaičio *Metus*, režisieriaus žingsnis nuo literatūros į teatrą „buvo savas, autentiškas ir laisvas“, sceninio pasaulio erdvė ir laikas „pakluso juos kuriančiojo dėsniams“. Žiūrint Dante's pastatymą, atvirksčiai, „per visą spektaklį girdisi nuoširdus Nekrošiaus prisipažinimas, kad literatūra jam yra pirmąpradė ir aukštesnė. O teatras – tik viena jos pasaulio versijų, bet – antra. Įstrigusi kažkuriame Žodžio atkartojimo rate“ (Jauniškis 2012).

Donelaičio *Metai* – pirmas Nekrošiaus susitikimas su lietuvių klasika. Nacionalinės raštijos kūrinyse scenoje įgijo tokį apčiuopiamą, materialų pavidalą, kad daugelis kritikų įvardijo spektaklį kaip itin asmenišką režisieriaus darbą. Sceniniu veiksmu išskleista gamtos ir jos cikliškumo *pajauta* – bundančio „pavasario džiaugsmas“, linksmybėmis ir svaiguliu užburiantys visus ir kiekvieną, ar ilgėjančių, šaltėjančių rudeninių naktų su kažkur tolumoje stūgaujantiais vilkais stingdanti baimė – prilygo gyvoms ir žaismingoms teatrinės materijos transformacijoms, kokios įmanomos tik atidžiai, su nuostaba skaitant ir įsiskaitant į Donelaičio tekstą. Iš jo skalsių žodžių, sakinių, vaizdingo ir savaip melodingo „metrotoninio hegzometro“ Nekrošius išgavo čia pat, žiūrovų akivaizdoje, besiskleidžiančius ir tarsi ore tvyrančius kvapus, garsus, net [kraujo] skonį. Išgavo ir užkrėtė žmonių bei „daiktų“ klegėjimu, ašarojimu, pokštais ir prakaitu, tarsi jie patys, šie žmonės ir daiktai, būtų atvėrę savo tikrąją, iki šiol nematytą ir nepatirtą būtį. Kitaip tariant, tarsi režisierius į Donelaičio tekstą būtų pažvelgęs fenomenologo žvilgsniu ir ištraukęs iš teksto tai, kas jam pačiam sudaro gyvenimo ir teatro esmę. Neatsitiktinai tekstuose apie spektaklį pasijautė fenomenologinio aprašymo (fenomenologinė deskripcija) intonacijos, įvardijančios žiūrovams sukeltų įspūdžių skaidrumą ir momentišumą:

Medis yra medis, nes augalas, malka, nes skyla, nes iš jo galima statyti. Vanduo yra vanduo – tvenkinio ledas, liūtis, lietus, šlapas, gairus arba šaltas, – nes viską nuplauna. Akmuo scenos krašte yra viskas, kas yra akmenyje ir koks yra akmuo, bet ne tiek jo sąvoka, akmuo simbolis, kultūriškai apibrėžtas reikšmių kosmosas, o nepriklausomas nuo žmogiškų prisagvojimų ir kuo asmeniškiausias. Kietas, gyvas – jį aptalžius virvių botagais, reikia

paglostyti ir „užsiūti“ raudonu siūlu, kaip prieš tai buvo užsiūta į stiklo šukę atsitrenkusio smarkuolio galva <...> *Metuose* viskas tikra: scenos grindys tokios, kokios yra iš tikrųjų, be jokio iliuzijų rūkelio ima ir kone pražysta tikrų tikriausia žemė, kuria vaikštoma, iš kurios tikimasi „prisibelsti“ gyvybės ar išsišaukti šaltinį... (Kalpokaitė 2012, p. 194);

Ledui atitirpti užtenka vienos išilgai scenos numestos lentos, gandrums parsukti – ištemptų baltų tviskančių šlapių paklodžių, potvyniui – dviejų suolų ir per kelias minutes „sukalto“ liepto (visa kita garsais ir plastika sukuria aktoriai), naujai bažnyčiai statyti – sūpynių ir kelių raudonų plytų, nesibaigiančiai pavasario drėgmei – šlapio švarko ant kūno, nuotakai išsirinkti – paprasto aptvaro ir po apykakle paslėpto nuomoto išrinktajai, nusivylusiam ar pavargusiam žmogui paremti – lyg iš S. Dali paveikslų atkeliavusių kelių stambių ir smulkesnių pagaliukų. Paprasčiausia virvė viso spektaklio metu gali „reinkarnuotis“ bent keturis kartus: nuo krūties iki žaibo <...> Gamtos stichija keičiantis metų laikams Nekrošiui šįkart yra nelyginant universalizuota sielos istorija, per kasdienius veiksmus patirianti visą gyvenimo skonį ir spalvą (Gruodytė 2012, p. 189, 191);

Spektaklis pasiekia uoslę bei regą dirginančios donelaičiškos kalbos įtaiga, leidžiančios realiai pajusti, pamatyti ir užuosti besikeičiančius metų laikus. Nuo išdžiaustųjų šlapių paklodžių ar drėgmės prisigėrusių marškinių čia tarsi pakvimpa pavasario gaiva – kaip ir nuo Donelaičio pavasarinio teksto. O knygos lapus kedenantis vėjas prasismelkia vėsia rudenine žvarba – kaip ir iš Donelaičio „Rudens gėrybių“ šiurkščių aliteracijų. <...> Teatrą kurti čia nebūna sunku, o labai malonu ir lengva, – lakštingalai pavaizduoti tereikia vos kelių paprastų mostų, pavasariinių balų žliugsėjimui sukurti pakanka šalia pastatytame kibire vandenį ranka papliuškenti, o nukritusius lapus sklaidantis rudeninis vėjas praūžia dideliu popieriaus lakštu paprasčiausiai „pravėdinant“ pagaliukais nuklotą sceną... (Trinkūnaitė 2003, p. 26–27).

Panašus, bet ir kitoks režisieriaus santykis su Dante's tekstu – kitokia menine tikrove, kitokiu stiliumi, prie kurio prisiliečiama apylankomis, priartėjant ir nutolstant, bandant suteikti žemišką ir apčiuopiamą pavidalą ne tik Dantei (jį vaidina aktorius Rolandas Kazlas), bet ir simboliškiems, alegoriškiems poemos vaizdiniais. Čia svarbiausiu režisieriaus pagalbininku tampa *knyga* – iš pirmo žvilgsnio viena dažnų jo raiškos priemonių (*Fauste* iš atverstų, su besisklaidančiais, čežančiais lapais knygų kilimo gimsta asmeninės Fausto erdvės kaip vidinio pasaulio metafora; *Metuose* – išdraskyti, vėjo blaškomi Donelaičio rašmenys virsta jo sielos potyrių vaizdiniu), o šįkart – kaip realus literatūros šedevro ir sceninio jo (su)(at)kūrimo impulso sandas. Tai įkurdinta avanscenoje, tai čiupinėjama ir glostoma, tai vartoma ir skaitoma-brūkšniuojama, Dante's knyga regisi įveikusi didžiulį laikinį, erdvinį ir kalbinį atstumą. Ir tapusi dabartinio, nekrošiška perskaityto „Komedijos“ teksto refleksijos impulsu. Tai pripažįsta ir pats režisierius, sakydamas, kad šįkart jį traukė autoriaus poetinė kalba, lakoniškumas ir kūrinio suteikta kūrybos laisvė. Lakoniškumas kaip poetinė ir stilistinė priemonė, kuri teatro menininkui svarbi ir todėl, kad „atveria daugiau erdvės suvokti kūrinį“, skatina mąstyti, o ne teigti.



Rašydami apie *Metus*, visi pabrėžė Nekrošiaus ištikimybę savo kalbai, savo pasaulio pažinimo būdai: „Nekrošiaus teatre niekad nebūna nieko, ko nebūtų gyvenime: kiekviena detalė, rekvizito daiktas – realus, autentiškas, tačiau jam suteikta meno malonė, išvaduojanti jį iš natūralizmo tironijos“ (Vasiliauskas 2012, p. 186). O štai *Dieviškojoje komedijoje*, papildydamas savo kalbą kitomis stilistinėmis galimybėmis, režisierius sukūrė „akimirų, būsenų teatrą, besigalynėjantį su kūrybos paslaptimi. Sąlyga jai įminti – džiaugsmas skaityti patį kūrini...“ (Klusaitė 2012).

Pradžia. K. DONELAITIS. *Metai*. donelaitis – salvijus trepulis. dmitrijaus matvejevo nuotrauka iš „meno forto“ archyvo

Tikro daikto grįžimas

Žodis *fenomenas* reiškia tai, „kas pats-save-per-save-patį-parodo, tai, kas yra atvira“; fenomenologus domina „ne „reiškiniai“, iš po kurių reikia iškelti neregimą „esmę“, ne „paviršius“, uždengiantis „gelmę“, ne „subjektyvūs“ vaizdiniai, užgožiantys „objektyvią“ tikrovę, o pačios šios tikrovės atsivėrimas, jos savi-reprezentacija. Ši fenomene vykstanti tikrovės savi-reprezentacija yra prasmės atsivėrimas <...> pačioje tikrovėje“ (Sodeika 2004, p. 219). Kad šis atsivėrimas, ši tikrovės savi-reprezentacija įvyktų, reikalingas matančios, jaučiančios, reflektuojančios ir fantazuojančios sąmonės įsiterpimas. Tik savimi suvoktas, [kontekstualiai] patirtas *gyvenamojo* pasaulio objektas gali virsti fenomenu – daiktu, kuris „prisiliesdamas“ praplečia suvokiančio subjekto egzistencinę erdvę.

Meno fenomenologija [semiotikų] iki ženkle redukuotam daiktui grąžina jo fenomenišumą – tokį jo kūniškumą ir medžiagiškumą, kurį galima išgyventi jusliškai, kuris patirtas (pamatytas, prisimintas ar paliestas) sukelia įspūdį ir sužadina refleksiją. Šiuo požiūriu fenomenu tampa pats meno kūrinys, kuriame atsiveriančios autoriaus patirties struktūros aktualizuojamos kiekvieno suvokėjo patirtyje. Pavyzdžiui, literatūros atveju „tikta skaitydami aktualizuojame ir realizuojame literatūros prasmę“, skaitymo akto metu „aktualizuojame literatūrinį pasaulį, pasakotojo ar personažo patirties perspektyvoje – savo paties patirtį“ (Jonkus 2010, p. 40). Tuo tarpu teatre šis prasmės aktualizavimo ir savo kaip žiūrovo patirties atvėrimas vyksta keliais lygmenimis: literatūros kūrinį, kai toks yra, suvokiame per kūrėjų (režisieriaus, aktorių) įprasminimą (įforminimą), o per pastarųjų patirties „aktualizavimą“ – priartėjame ir prie teatro meno prasmės, ir prie savo patirties. Spektaklyje scena tampa ir tikrove, ir medija – ją suvokiame tiesiogiai ir kartu pro jos prizmę skverbiamės gilyn, prie savęs suvokimo; scena tampa autonomine erdve ir fonu, kurio „šviesoje“ pamatyti ir patirti reiškiniai bei daiktai ne tik įgyja prasmę, bet ir įprasmina patį [žiūrovo] pamatymo ir suvokimo aktą. Kitaip tariant, grąžindama prie „tikrų daiktų, kokie jie yra iš tikrųjų“, fenomenologija grąžina ir prie tokios scenos [meno] percepcijos, kurios metu atsisakydami bet kokio išankstinio žinojimo ir nuostatų, atsiduodame spektaklio laike ir erdvėje besiskleidžiančiam *teatrinės kūrybos* aktui. Aktui, kurio svarbiausia realizacijos sąlyga yra vienalaikis aktorių ir žiūrovų sambūvis, suponuojantis abipusį scenos ir žiūrinčiųjų veikimo ryšį. Ir aktui, kurį pirmiausia išgyvename kaip *juslinį* teatrinio vaizdo materialumą.

Apie Nekrošiaus teatro „konkretumą“ – jo scenoje naudojamus tikrus, gyvenimiškus ir/ar autentiškus daiktus – rašoma nuo pat pirmųjų režisieriaus spektaklių. Daikto materija, jo juslinė pagava yra režisieriaus kuriamos sceninės tikrovės, reikalaujančios tokios pat jusliškos, kūniškos aktorių egzistencijos, dalis. Jusliškumas, taktilinis jutimiškumas – vienas ryškesnių teatrinės Nekrošiaus stilstikos bruožų, atveriantis jo požiūrį į scenos meną, kaip ekspresyvų čia pat atliekamų veiksmų ir patiriamų pojūčių „fizinį“ meną. Nekrošiaus spektakliuose jusliškai yra ne tik veikėjai, vienas kitą liečiantys, glostantys, spaudžiantys vienas kitam rankas, uždengiantys vienas kitam akis ar burną, vienas kitą nešantys, stumiantys, kumščiuojantys, kūniškai jaučiantys karštį, šaltį ir pan. Jusliškumu alsuoja visa scenos erdvė, kurioje per daikto lytėjimą ir (pa)naudojimą kristalizuojama jo esmė. Į daiktą žvelgiama kaip į *gyvą būtybę*, su kuriuo kalbama, žaidžiama, kuris „skauda“ ir kurio kalbėjimas ar skaudėjimas įsispaudžia aktoriaus kūne. Per daikto ir žmogaus vienas kito papildymą, pratęsimą, vienas kitam antrinimą daiktas tampa regimas, o *kitaip* pamatytas ir pajaustas, atveria naują – poetinę – jo ir individo sambūvio reikšmę.

Nekrošiaus *Metuose* daiktų pasaulis itin svarbus. Jis realizuoja ne tik spektaklio pavadinime *Pradžia. K. DONELAITIS. Metai* užkoduotą pradžios metaforiką – gamtai pradedant savo ciklą, viskas patiriama tarsi pirmą kartą: visko, kas gyva ir negy-

va, prabudimą, gimimą su pirmaisiais saulės spinduliais. Daiktais čia apibrėžiamas žmogaus pasaulis, jo būties ir patirčių horizontas: akmuo, medis, žemė, vanduo – tai, kas artima prigimčiai, realu ir apčiuopiama. Kiekvieno daikto transformacija [žmogui] prisilietus susikabina į pojūčių ir asociacijų virtinę, susidėlioja į emocijų impulsų mozaiką. Per sąlytį su daiktais gimsta, veržiasi per kraštus džiaugsmas; daikte atsikartoja liūdesys, kančia, praradimas. Ir kartu per režisieriaus daiktų atranką, per daikto kaip vaidybos / raiškos įrankio, įnagio panaudojimą apnuoginamas teatrinės kūrybos procesas, realizuojama grynosios, archajiškosios „mėgdžiojančios“ veiklos idėja.

Anot Daujotytės, Donelaitis rašė *Metus* kalbėdamas žmonėms ir su jais kalbėdamasis – pamokslaudamas: „gamtos neįmanoma apeiti – ji yra kiekvieno pokalbio bendrininkė, dar ir pokalbių tuštumos užpildytoja, kūnų patalpintoja. Pradėdamas pamokslą, Donelaitis jaučiasi *esąs jau prakalbintas* – gamtos, žmonių, kultūros tekstų, pirmiausia Biblijos“ (išskirta autorės, Daujotytė 2003, p. 64). Nekrošius kalbasi su Donelaičiu per savo patirties patirtį, įformindamas savo gamtos, savo vaikystės pavasarių ar gyvenimo rudens pojūčius. Režisierius čia tarsi atkerta, atsieja Donelaičio tekstą nuo *kitų tekstų* įtakų ir susitelkia prie jam pačiam žodžio sukeltos emocijos ar reikšmės asociatyvaus įvaizdijimo. Tekstas inspiruoja ir apibrėžia galimų reikšmių ir vaizdinių lauką, tačiau įkūnyta jo aprėptis iš teksto išsilaisvina. Ne tik kūriny, bet ir jo autorius tampa režisieriaus refleksijos objektu, kai iš biografinių Donelaičio gyvenimo nuotrupų dėliojamas konkretus ir apibendrintas mokytojo, kūrėjo, statytojo paveikslas. Jis, visų savo parapijiečių globėjas, „susiuvu išdykaujant prasiskeltas jų galvas, perneša baikščiuosius per patvinusią upę, nelyg paukštukams per mišias sutūpusiems į pražiotas burnas įpila po šlakelį vandens“ (Trinkūnaitė 2003, p. 28); jų, savo mokomų ir auklėjamų vaikų, prižiūrimas, saugomas, prilaikomas supasi bažnyčios statymo sūpuoklėse, dėdamas plytą ant plytos ir rėsdamas visus subursiančios, išganysiančios šventyklos pamatus. Pasakotojas-Donelaitis – įsubjektintas spektaklio objektas – yra jungiamoji visų spektaklio scenų, etiudų, visos išorinės jo žaismės ir teatrinės „savi-realizacijos“ grandis. Dėl Pasakotojo *Metų* „veiksmas įgyja nuoseklios siužetinės tėkmės pojūtį“, į jo „pasakojamą“ istoriją įsiterpia kūrybos, kuri kaip ir gyvenimas paklūsta gamtos ritmams, ir kūrėjo likimo tema – „Pasakotojo istorija, nors ir išgyvenama kaip sava, iš esmės yra apibendrinta visų gyvenimo istorija“ (ten pat, p. 28, 29).

Judesio kalbos artikuliacijos

Donelaičio *Metams* Nekrošius suteikė gyvos daiktiškos aplinkos aprėptį. Veikimas daiktui ir su daiktais, daiktų patyrimas kūnu ir šio patyrimo išraiška gestu, jude-siu antrino besimainančiam gamtos ir gyvenimo, kūrybinių pakilimų ir atoslūgių,

sveikatos ir ligos, gimimo ir mirties cikliškumui. Patyrimas kūnu „yra patyrimas ir be kalbinės artikuliacijos, bet patyrimas kalba, kaip *kūno kalba*, netarpiško santykio išraiška, kūno *reaktyvumu*“ (išskirta autorės, Daujotytė 2003, p. 71). Būtent *Metų* spektaklyje Donelaičio tekstas tarsi ištirpo aktorių ir jų veiksmų *kūno kalboje*, kurios ekspresyvumas „užbėgo už akių“ žodinei artikuliacijai. Žodžio gimimas iš judesio, iš aktyvios [aktoriaus] kūno *padėties* daiktų ar kitų kūnų atžvilgiu būdingas visiems Nekrošiaus spektakliams, nes kūno ekspresija yra vienas esminių jo teatrinės kalbos bruožų. Tokia kūno ekspresija dominuoja ir Nekrošiaus statytoje Dante's *Dieviškojoje komedijoje*.

Ericas Auerbachas savo garsiojoje knygoje *Mimezis* Dante'į skyrė nemažai dėmesio. Dešimtosios „Pragaros“ giesmės epizodas, kur Dante ir Vergilijus sutinka Farinatą ir Kavalkantę, privertė teoretiką stabtelėti prie iš degančių karstų pakilusių nubaus-tųjų ir padaryti didžiulį pažinties su Dante's poetika lankstą. Tik dvidešimt epizodo tercinų, o jose – keli skirtingi įvykiai ir pasakojimai, nuotaikos ir prasmės, stiliai ir formos. Palyginti su ankstesniais autoriais, anot Auerbacho, Dante's kalba – kone neįtikėtinas stebuklas, kaip ir tai, kad savąja kalba jis iš naujo atrado pasaulį. Sukūręs „maišyto stiliaus figūrinę alegoriją“, o dar tiksliau – „figūrinį realizmą“, Dante leidžia pažvelgti į visuotinį ir įvairialypį *žmonių tikrovės* pasaulį, nes, pasak literatūros teoretiko, poetas „į Anapusį pasiėmė žemiškąją istoriškumą“: kad ir kokiam ratui priklausytų vėlės, jos nepraranda savo buvusios žemiškosios žmogaus esmės (Auerbach 2003, p. 193, 204).

Nekrošius – pirmas lietuvių režisierius, inscenizavęs Dante's „Pragarą“, „Skaisytklą“ ir „Rojų“. Dvi pirmosios poemos dalys išsidėliojo į užbaigtą sceninį kūrinį *Dieviškoji komedija*, trečioji – *Rojus* – kurta kaip savarankiškas, tačiau atlikimu ir vaizdiniais pratęsiantis pirmąjį spektaklis. *Rojus* „peržengia šokio ir pantomimos ribas, virsta savotišku „šokio teatru“. Aktoriai čia groja, dainuoja, šoka, rečituoja įvairių kantikų eiles ir kuria vaizdines metaforas“, – rašė italų kritikė po premjerinio vaidinimo Italijos publikai Vičencos teatre „Olimpico“ (Poli 2012, p. 25). Italų spauda akcentavo asmenišką režisieriaus priartėjimą prie Dante's poemos, teigdamą, kad iš *savosios kelionės*, savosios „asmeninės manijos, privertusios jį pasinerti į žaidimą ir išrasti naują kalbą“, regėjosi gimę sceniniai fragmentai (Gregori, ten pat). Apie *Dieviškąją komediją* rašę lietuvių kritikai pabrėžė:

Dantės kosmosas vėl atrišo sparnus. Toji laisvė ir nežinomybė, gal pagaliau brandus amžius ir pripažinto genijaus nelengva našta įstūmė Nekrošių į Dantės vietą ir jis atsidūrė tamsiame miške, juto „mišką“ savo kailiu. Dantės dimensijos natūraliai sugrąžina režisierių į jo prigimtinės kalbos sferas <...>. Režisieriaus sutirštintų metaforų kalba kaip niekad anksčiau intensyviai naudojasi aktorių plastika, pantomima, šiuolaikiniu dramos šokiu (Visockaitė 2012);

Žodžiais, kurių šiame spektaklyje lyg ir pakanka, Nekrošius nesiekia išsakyti visko, jis ieško metaforinių atitikmenų, suteikdamas jiems teatrinį turinį. <...> Nekrošiaus fantazija, har-

monijos pojūtis ir Pragarą, ir Skaistryklą paverčia gyvybės ratais, pripildytai realių, dramatiškų, kartais net melancholiškų vaizdinių. Dantės ir Beatričės scenos sklidinios ilgesio ir smalsaus stebėjimo. Poetų vaizduotė begalinė! Čia skaitomi mirusiųjų laišakai, įvežami rogėmis... Čia Vergilijus apipila jais Dantę... Čia klajoja daugybė savižudžių... (Šabasevičienė 2012, p. 36, 39);

Peršasi mintis, kad režisierius sąmoningai supainioja prasmes, neleidamas žiūrovams susikurti vientiso pragaro / skaistryklos vaizdo. Pragaras ir skaistrykla – tai šiandieninis gyvenimas. Alogiškas, sumišęs, naivus, siekiantis apsimestinio lengvumo, plūduriuojantis tarp gėlmės ir paviršiaus. Ir ydos čia atrodo netikros, perdėm žmogiškos, netgi simpatiškos. Jei ne Nekrošiaus švelni ironija, vargu ar jas atpažintum. Aktoriams čia galima ironizuoti net pačius save, o tai kūrinį daro tik dar patrauklesnį, suteikia jam netikėtai aktualias – tegu tik vietiniam kontekstui – konotacijas... (Klusaitė 2012).

Nekrošiaus *Dieviškajai komedijai* („Pragarui“, „Skaistryklai“) neabejotinai būdingas šis *asmeniškios klajonės* po Dante's tekstą imperatyvas. Intencija ne įkūnyti poemos reikšmes, bet pačiu teksto įsceninimo gestu realizuoti kūrybinę valią. „Jeigu mintį suformulavai ar ją atradai, nebūtina išreikšti. Svarbu ją žinoti“, – yra kalbėjęs režisierius. Nebūtina įvardyti sukūrimo / išreiškimo priežastį, nes tame, kas sukurta, yra „esatis, kurioje vyksta reikšmės kūrimo ir radimosi vyksmas“ (Mickūnas 2010, p. 30).

Režisieriaus *Dieviškoji komedija* artima tam, ką apie ją rašė Auerbachas – spektaklio erdvėje nei Dantė, nei Vergilijus, nei Beatričė ar jų sutiktos vėlės neperžengia „žemiškosios žmogaus esmės“. Jų žemiškumas suponuotas jų kūniškumo, atpažįstamumo ne kaip iš Anapusbės, o kaip iš tikrovės. Mokytojas ir mokinys, poetas ir jo mylimoji, kūrėjas ir jo kūrinys – štai tie gryniesi išsipildžiusių ir neišsipildžiusių ryšių branduoliai, iš kurių spektaklyje ima driektis naujų patirčių horizontai. Tik šios patirtys, kurias ne tik veikėjai, bet ir pats režisierius „tikrina“ su poeto knyga, tampa reikšmingos, tik jų aktuali refleksija įgyja judesio, žodžio / gesto išraišką. *Aktualios* (momentinės, įdabartintos) aktoriaus / personažo *refleksijos* įvaizdinimas gestu ar judesiu Nekrošiaus spektakliuose turi ypatingą reikšmę – gestas ar judesys čia niekada nėra „buitinis“ ar „realistinis“, o visada transformuotas, suskamba tarsi įrėžis kūne, atsikartoja [aktoriaus] balso, intonacijų moduliacijose. Sakytum, ši refleksija – reakcija į situaciją, aplinką, šalia esančio daikto / kūno poveikį – įelektrina vaidinamojo kūną, tačiau, kad „srovė“ jį nutvilkytų, reikalinga besąlygiška sceninės tikrovės pajauta, *sąlygiškumo besąlygiškumas*. Jerzy Grotowskis tokią vaidybą vadino „organiška akrobatika“ – aktorius veikia „kūnu-atmintimi“ ir „kūnu-gyvenimu“, kiekvieną kartą savaip, individualiai pajungdamas šias dvi sferas kūrybos impulsams. „Kiekvieną kartą, net paprasčiausiu lygmeniu, rankos ir pirštų judesių elementai ir detalės, jei jos tikslios, transformuojasi į prisiminimą, grįžimą į praeitį, į prisilietimo prie kažko, meilėje – prie kažkokio svarbaus įvykio-patirties, atsiminimą, kuris buvo arba *turėtų būti*. Taip veikia kūnas-atmintis ir kūnas-gyvenimas. Detalė yra, tačiau ji jau praeita

ir įveikta, ji perėjo į impulsų lygmenį, į kūną-gyvenimą, arba, jei norite, į motyvacijos lygmenį“ (Гротовский 2008, p. 575).

Reakcijos, refleksijos spontaniškumas ir plastinė / garsinė jos *išraiška*, kartais įgyjanti net pačius netikėčiausius pavidalus, yra tai, su kuo „dirba“ režisierius ir jo spektakliuose vaidinantys aktoriai. Grotowskio žodžiais tariant, „*vienu metu spontaniškai ir disciplinuotai*“, paskleidžiant šias plastines išraiškas erdvėje ir laike, suteikiant joms veikėjo ir situacijos nuotaikos, emocijos, būklės vertę. Ir svarbiausia čia tai, kad atskiro veikėjo plastinė „partitūra“ apibūdina ne jo charakterį, o aktoriaus / personažo *laikyseną*, būvį šiame scenos pasaulyje, būtį tarp ir su kitais aktoriais / personažais. Dar tiksliau – nurodo jo kūnišką, vadinasi, ir save suvokiančią, *tapatybę*. Šiuo požiūriu *Dieviškosios komedijos* veikėjai – visos be išimties kūniškos esatys. Judantis, pulsuojantis, besisukantis vėlių „pasaulis“ sukuria vientiso kūno, vienos nedalios materijos įspūdį, kuri turi savo formą. Ir tik iš šios „masės“ išrūkusias, naują formą įgijusias vėles galima identifikuoti. Įvardyti jų tapatumą per plastiką, kurioje įsispaudė jų gyvenimiškos ydos, nuodėmės ir aistra. Dante aprašė kenčiančius, šios kančios deformuotus kūnus, įstrigusius „savo amžinoje būklėje, kuri yra visų jo veiksmų suma ir rezultatas“ (Auerbach, ten pat, p. 208). Nekrošius šioms būklėms rado gyvenimiškus, juslinius, net žaismingus plastinius / balsinius atitikmenis, išskleistus per jų kartojimą, dauginimą, įsukimą į nesiliaujančio judėjimo piešinį. Rato piešinį, įcentruotą aukštos, beasmenės, kaulėtos figūros, vardu 2πR.

Struktūros ir kalbos požiūriu Nekrošiaus *Dieviškoji komedija* sudėtingesnė nei *Metų*. Pastarajame spektaklyje teksto išsprogdytos individualios režisieriaus asociacijos neperžengė žmogiško suvokimo ribų; „pasakojimo“ sluoksniai gulėsi sklاندžiai, žadindami ne tik Donelaičio „istorijos“, bet dar labiau pačios sceninės materijos su(si)-kūrimo patyrimo malonumą. *Dieviškoji komedija* priartėjo prie vienalaikės teksto *skaitymo-interpretavimo-komentavimo-refleksijos* formos, kai kiekvienas šių sluoksnių įlydomas į sceninį veiksma. „Komedija“ skaitoma tai lietuviškai, tai itališkai, su knyga savo „įrašus“ tikrina Dantė, tapęs ir savo kūrinio „gyvenimo“ stebėtoju, ir dalyviu, poeto biografijos faktai ne tik komentuojami, bet ir „atvaizduojami“, o visa apjungia Dantės kelionės savo išsvajotosios Beatricės – rojaus – link trajektorija. Sluoksniai persidengia, vienas kitą pratęsia, tekstas kupiūruojamas, „pasakojimas“ fragmentuojamas. „Dvigubas“ režisieriaus skaitymo / konkretizavimo gestas spektaklio eigoje virsta savotišku veidrodiniu aktorių ir žiūrovų dvigubo interpretavimo / suvokimo atspindžiu. Viena vertus, išties atrodo, kad Dante's tekstas yra neišsemiamas jausmų, minčių ir asociacijų šaltinis, tikrasis žmogaus ir jo būties teatras, kurio gyvybę ir pulsavimą sceninės raiškos priemonėmis siekia materializuoti režisierius. Antra vertus, svarbu tai, kad šis „žmogaus būties teatras“ aktualizuojamas ne tik tiesiogiai, o ir kaip [kūrėjų] skaitymo / refleksijos procesas, kurio metu dantiškasis pasaulis nuolat tikrinamas iš šiandienos žmogaus, šiandienos teatro pozicijų. Visas



spektaklis, regis, balansuoja ant trapios prisiminimo ir atminties, suteikiant praeičiai išgyvenamos dabarties pojūtį, ribos. Itin ryškiai tai matyti Beatričės paveikslu plėtotėje, kurios mergaitiškas vaizdinys nuolat lydi Dantę, jo gimtosios Florencijos, surenkamas kaip mažytis muziejinis maketas, įvaizdyje, net aštrioje Popiežiaus interpretacijoje. Tai Dantės pasaulis, kuriame jis yra ne tik aktyvus veikėjas, bet ir stebėtojas, įgyjantis patirtį ir tapatybę per atgijusius prisiminimus, jų išgyventą vaizdą. Ir tai režisieriaus pasaulis, kuriame reflektuojama savoji šios patirties, praradimų ir atradimų vertė.

Kaip vieną lakoniškiausių, skaidriausių spektaklio vaizdinių norėtusi išskirti „ausinių“ fragmentą: namiškių [žinios] išsiilgusios vėlės viena po kitos įninka klausytis per staiga visoms nusileidusias ausines, tačiau ir jos, ir žiūrovai išgirsta tik pratisą visatos gausmą ir dūzgesį – tolimą, neartikuliuotą; vėlės sukabina savo ryšulėlius ir su ausinėmis paleidžia juos aukštyn. Šiame vaizdinyje – ir čiapusybės bei anapusybės atskirtumas, žmogiškos egzistencijos efemeriškumas, ir tas metafizinis *stygius*, kurį kiekvienas savaip išgyvena ir spektaklio veikėjai, ir žiūrovai... Netekties, ilgesio, melancholijos nuotaika gaubia spektaklį ir veda gerokai toliau už pirminio jo konkretumo. Tačiau ir šiuokart Nekrošiaus metafizika turi itin tvirtą žmogišką pamatą – viena atraminių režisūrinio sumanymo ašių tampa gyvųjų ir mirusiųjų pasaulių ryšio su(at)kūrimas. Ši ašis perveria savarankišku siužetu virtusią Paštininko liniją, persmelkia Dantės ir Beatričės santykių misteriją. „Mes, gyvieji, nešiojamės savo

Dieviškoji komedija.
beatričė – ieva triškauskaitė,
dantė – r olandas kazlas.
dmitrijaus matvejevo
nuotrauka iš „meno forto“
archyvo

mirusius“*, – sakė Sigitas Geda, įkvėptas Dante's: „Viena tėvynė mūsų – šitos dausos“. Ir nors režisierius pasirinko Aleksio Churgino vertimą, gerokai „žemiškesnį“ ir „konkretesnį“ nei Gedos, ne žodžiai, o Dante's vaizdinių prigimtis, jų įsceninimo ir sąšaukų su dabarties pasauliu paieškos tapo vienu režisieriaus uždavinių. Neatsitiktinai būtent šiame spektaklyje režisierius pasitelkia iš dabarties atkeliavusius daiktus: spalvotus popierinius skirtukus, mikrofoną, ausines, raudonus *stop* ženklus, net biuro kėdes. Naudojami ir pagal paskirtį, ir *metaforiškai*, šie daiktai tampa Dante's ir mūsų pasaulio tarpininkais – jie apibrėžia mūsų gyvenimiškos patirties ribas, tačiau kartu leidžia išgyventi ir išgyventi tuos pojūčius, emocijas ir patyrimą, kurie įmanomi tik atsidūrus gyvos, pulsuojančios teatrinės materijos šerdyje. Kitaip tariant, tik tapus liudininku tokios egzistencinės kelionės, kai per knygą ir išsiskaitymą, per akistatą su savo ir Dievo kūriniiais judama prie meilės-šviesos, kurios mažą lopinėlių, spektaklio pabaigoje atverdamą juodą visatos skritulį, Dantei parodo Beatričė.

* * *

Straipsnyje išskirti Nekrošiaus teatro ir jo sceninės kalbos aspektai – dialogas su kūriniu / autoriumi ir spektaklio suvokėjais, naujos gyvybės atpažįstamam, kasdieniam daiktui suteikimas, vaidybinės ekspresijos per gestą ir judesį įforminimas, juolab intencijos ir vaizduotės tiek kūrybos, tiek percepcijos procese akcentavimas – leidžia vadinti režisierių scenos fenomenologu. Tokiu kūrėju, kuris neteigia, neperša savo pasaulio vertinimo ar suvokimo kaip vienintelio įmanomo, o per savo skaitymą / interpretavimą kviečia individualiam šio pasaulio interpretavimui / suvokimui spektaklio žiūrovus. Iš čia jo vis dažnesnis tokių kūrinių, kurie ignoruoja vienašališką poziciją ir konfliktinių jėgų sandūras, pasirinkimas; iš čia – daugiabalsė ir daugiakryptė, dramaturgiškai „nesuveržta“ (režisierių „varžo“ nebent jo paties stilius) sceninio veiksmo kompozicija; iš čia – su ekspresyviu gestu, judesiu, beveik šokiu besiribojantis atlikimas. Tai yra visa tai, kas žadina tiek kuriančiųjų, tiek žiūrinčiųjų jautimus, gimusius vienalaikėje spektaklio „radimosi“ ir suvokimo erdvėje.

* Atrodo, kad režisierius ir kostiumų dailininkė Nadežda Gultiajeva net šį poetinį vaizdinį realizavo tiesiogiai: vėlių kostiumai, apsiaustai „paženklinti“ senovinių šeimos nuotraukų aplikacijomis.

Literatūra

- Auerbach, Erich. 2003. *Mimezis. Tikrovės vaizdavimas Vakarų pasaulio literatūroje*. Vilnius: Baltos lankos / ALK.
- Beckerman, Bernard. 1970. *Dynamics of drama. Theory and Method of Analysis*. New York: Knopf.
- Compagnon, Antoine. 1998. *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Éditions du Seuil.
- Daujotytė, Viktorija. 2003. *Literatūros fenomenologija*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- Daujotytė, Viktorija. 2010. Fenomenologinis žvilgsnis: Jono Biliūno „Kūdikystės sapnai“. In: *XX amžiaus literatūros teorijos. Konceptualioji kritika*. Knygą parengė Aušra Jurgutienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- Garner, Stanton B. 1994. *Bodied Spaces. Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Ithaca: Cornell University.
- Gregori, Maria Grazia. 2012. Nekrošius fa a pezzi. In: *Kultūros barai*, Nr. 10.
- Gruodytė, Gabija. 2012. Kaip Donelaičio būrai Nekrošiaus teatrą darė. In: *Eimunto Nekrošiaus teatras. Pokalbiai, recenzijos, straipsniai / 1991–2010*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
- Jauniškis, Vaidas. *Žodžio atkartojimo rate*. Prieiga internetu: <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=60799> [žiūrėta 2012 06 24]
- Jonkus, Dalius. 2010. Fenomenologija ir literatūra. In: *XX amžiaus literatūros teorijos. Konceptualioji kritika*. Knygą parengė Aušra Jurgutienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- Kalpokaitė, Vlada. 2012. Toks turbūt galėjo būti rojus. In: *Eimunto Nekrošiaus teatras. Pokalbiai, recenzijos, straipsniai / 1991–2010*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
- Klusaitė, Lina. Efemeriškas (post)Dante. Prieiga internetu: <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=60807> [žiūrėta 2012 06 24]
- Lehmann, Hans-Thies. 2010. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė.
- Mickūnas, Algis. 2010. Reikšmės atsiradimas. In: *Baltos lankos*, Nr. 31/32.
- Pavis, Patrice. 2012. *L'analyse des spectacles*. Paris: Armand Colin.
- Poli, Magda. 2012. Musica dei Pink Floyd per Dante e Beatrice. In: *Kultūros barai*, Nr. 10.
- Sodeika, Tomas. 2004. Apie teksto kaip prasmės medijos ribas Husserlio fenomenologijoje ir šv. Ignaco Lojolos „Dvasinėse pratybose“. In: *Soter*, Nr. 14/24, Vytauto Didžiojo universitetas.
- States, Bert O. 1985. *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*. Berkeley: University of California Press.
- Šabasevičienė, Daiva. 2012. Spektaklio sielos galia. Eimunto Nekrošiaus „Dieviškoji komedija“. In: *Kultūros barai*, Nr. 5.
- Trinkūnaitė, Šarūnė. 2003. Teatro malonumas. In: *Teatras*, Nr. 1(13).
- Vasiliauskas, Valdas. 2012. E. Nekrošiaus „Metai“: sugrįžimas į namus. In: *Eimunto Nekrošiaus teatras. Pokalbiai, recenzijos, straipsniai / 1991–2010*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
- Visockaitė, Jūratė. Paskui Vergilijų – Dante – Nekrošių. Prieiga internetu: http://www.culture.lt/lmenas/?st_id=19682 [žiūrėta 2012 11 01]
- Гротовский, Ежи. 2008. От бедного театра к искусству проводнику. In: *Искусство режиссуры. XX век*. Москва: Артист. Режиссер. Театр.
- Шпет, Густав. 1988. Театр как искусство. In: *Из истории советской науки о театре. 20-е годы*. Москва: ГИТИС.

Stage Phenomenology. E. Nekrošius Reads K. Donelaitis and Dante

Summary

Key words: interpretation, phenomenology, direction, theater

The article analyses the plays directed by Eimuntas Nekrošius: *The Beginning*. K. DONELAITIS. *Seasons* (2003), following the poem by Kristijonas Donelaitis and Dante's *The Divine Comedy* (2012). The analysis invokes the phenomenological method enabling to identify the most important creative features of the director and the mentioned plays.

Phenomenology suggests evaluating theatrical action not as signified or encoded text but as living, mutating body, presentation of things on stage and actor's flesh. Spectator is considered not as consciousness objectively decoding signs of play but rather as incarnated subject perceiving play and its meanings through [individual] sensational experiences and imagination. In this respect Nekrošius direction is based on contemporaneity of stage action, flesh of performance and materiality of space which is very close for phenomenological reading actualizing the simultaneity of creation and perception.

The aspects distinguished in the article of Nekrošius theater and its theatrical language – dialog with creation / author and play perceivers, ascribing new life to a recognizable common thing, formalizing of scenic expression through gesture and movement and especially the accentuation of intuition and imagination both in creational and perceptual processes – let the director to be named as scenic phenomenologist. He is the kind of creator who does not argue or propose his world evaluation or perception as the only possible, but with the help of his reading / interpretation he rather invites his audience to interpret / perceive the world individually. It is here that his increasing choice for creation works ignoring one-sided position and junctions of conflict forces comes from; many-voiced and many-directional, dramaturgically “not bound” (the director is “bound” only to his own style) composition of scenic action; performance neighbouring with expressive gesture, movement which is nearly dancing. All that makes up what awakes sensations not only of those who create but also of those who observe and who are born in this simultaneous space of the birth and perception of play.