

Anna KONSTANTINOVA

# PENKERI PAIEŠKOS METAI

MODRIO TENISONO VADOVAUJAMA KAUNO PANTOMIMOS STUDIJA

*Straipsnis skirtas dailininko ir režisieriaus Modrio TENISONO įkurtai Kauno pantomimos studijai. Nors kolektyvas buvo žinomas visoje Sąjungoje, patraukė inteligentijos dėmesį originalia „pribaltų“ saviraiška, vis dėlto šis unikalus septintojo dešimtmečio teatrinės kultūros reiškinys anuomet nesulaukė visavertės kritinės refleksijos ir netapo teatrologų tema. Neabejotinas Tenisono nuopelnas tas, kad, remdamasis sintetiniais M.K. Čiurlionio bandymais, stilistinėmis Marcelio Marceau priemonėmis, radikaliais Jerzy Grotowskio eksperimentais, grafine Henryko Tomaszewskio spektaklių plastika, jis pamėgino peržengti pantomimos, kaip įprastinio estrados numerio, ribas didžiosios sceninės formos link.*

FIVE YEARS OF ARTISTIC RESEARCH

*The theatreologist Anna KONSTANTINOVA presents the Kaunas Mime Studio, founded by the Latvian artist and director Modris TENISONS (b. 1945). This unique phenomenon of 1960s culture in Lithuania did not get enough critical attention in those days, and has not until now been a theme of research in theatre history. Tenisons' unquestionable talent lay in crossing the boundaries of mime art as conventional variety, to appear on the larger theatre stage using the synthetic methods of M.K. Čiurlionis, the stylistic means of Marcel Marceau, the radical experiments of Jerzy Grotowsky, and the clear plasticity of performances by Henryk Tomaszewski.*

Kauno pantomimos studijos istoriją galima pavadinti veržlia. Tačiau, kaip vėliau pasakys vienas šio septintojo dešimtmečio teatrinio eksperimento dalyvių Giedrius Mackevičius, per penkerius metus sukurtų Tenisono spektaklių vizualinė estetika ir prasminis turinys apėmė „idėjų programą, iš kurios lietuvių teatras semsis peno ištisą dešimtmetį. <...> Jis parodė, kad gyvenime egzistuoja ne vien įprastiniai priežasties ir pasekmės ryšiai, kad esama ir visiškai kitokių, kurie kaip tik ir yra meno objektas“ (1; 255)\*.

\* \* \*

Regis, tarp veiksnių, suformavusių būsimąjį Kauno studijos vadovą, dailininką ir grafiką Modrį Tenisoną kaip teatro menininką, reikėtų išskirti du pagrindinius: tai pirmieji jo žingsniai pantomimoje su Roberto Lygerio ansambliu ir pažintis su lenkų režisieriaus Henryko Tomaszewskio „judesio teatru“, gastroliavusiu Rygoje, kurioje Tenisonas gimė ir gyveno iki 1966 metų.

Ansamblis „Rīgas Pantomīma“ buvo viena pirmųjų ir stipriausių pantomimos studijų TSRS. Pagrindinį savo uždavinį jos vadovas nusakė taip: „<...> išmokyti kiekvieną mimą ir sykiu visą ansamblį kūrybiškai mąstyti. <...> sukurti tokią kūrybinę atmosferą, kad ginčijantis, laisvai aptariant atsirastų kažkas nauja, netikėta. Žinoma, toji naujovė turi derėti su režisieriaus koncepcija“ (2; 129). Ansambliui buvo suteiktas „liaudies kolektyvo“ vardas už spektaklį „Idėja“, kurio ištakomis tapo belgų dailininko Franso Masereelio graviūros, – ne veltui „aktorių – mimų branduolys buvo dailininkai, dailės mokyklos ir Rygos dailės akademijos auklėtiniai. Jie suteikė kolektyvo darbui kitokią atspalvį ir formą“ (3; 40).

Henrykas Tomaszewskis – lenkų režisieriaus ir scenografo Iwo Gallo mokinys, aktorius, šokėjas ir choreografas, aistringai atsidadė „judesio teatro“ idėjai ir per savo paieškas tapo įspūdingu ansamblinių scenos „paveikslų“, kryptančių

pasvertos, geometriškai tobulos statikos link, kūrėju. Žinoma, tokiems „paveikslams“ reikia idealiai ištreniruotos aktorinės „plastinės masės“ (4; 184), kuri gebėtų neklystamai atkurti scenoje režisieriaus sumanytą vizualinę seką. Itin puiki plastinė „judesio teatro“ aktorių technika leido režisieriui kurti spektaklius, kuriuose „žmogaus kūno gyvenimas“ <...> nesistengia perteikti personažo judesių ir veiksmų kaip tiesioginės kasdienės duotybės, o reikšmingu atstumu atsitraukia nuo „žmogaus gyvenimo“. Kaip tik šį atstumą Tomaszewskis užpildė plastiniu ornamentu, sykiu įtraukdamas į pantomimą formų sudarymo ir temų plėtojimo principus, būdingus muzikai, ir taiko juos plastiniame teatre ne muzikos instrumento garsui, o žmogaus – aktoriaus judesiu“ (5; 8).

Be abejo, Tomaszewskio „judesio teatro“ laimėjimai padarė įspūdį Tenisonui, kuris jautė, kad pantomima galima aktyviai išreikšti jam rūpimas etines ir filosofines problemas ir jo, dailininko, idėjas. Po šešerių metų Roberto Lygerio ansamblyje vienas gambiausių jo mokinių patraukė ieškoti savojo kelio.

\* \* \*

1966 metais Modris Tenisonas persikėlė iš Rygos į Vilnių ir pradėjo dirbti plastikos režisieriumi neseniai (1965) įkurtame Jaunimo teatre – ten „jis atneš naujų minčių, naujų teatro ieškojimų, naujų kūrybos idėjų, naujų meninių sprendimų. Be to, pantomimos užsiėmimai bus labai naudingi Jaunimo teatro aktoriams, nes praplės jų išraiškos priemones ir galimybes“ (3; 38). Teatru paskelbus konkursą-atranką į pantomimos studiją, prie aktorių prisijungė „jauni įvairių profesijų ir dar jų neturintys žmonės“ (6; 3).

Kolektyvo gimtadieniu studijos nariai nusprendė laikyti 1966 metų spalio 27-ąją – tądien prasidėjo ir Tomaszewskio trupės gastrolės Vilniuje. Lenkų režisierius netgi įrašė pirmąsias eilutes „trupės dienoraštyje“. Ir programa, kurią Te-

nisonas ėmėsi įgyvendinti savo studijoje, daug kuo priminė Tomaszewskio programą. Lenkų režisierius teigė: „Mimo menas reikalauja nuolatinių treniruočių aktorius formai palaikyti, nes pagrindinė jo išraiškos priemonė – kūnas. Šis turi būti visada pasirengęs atlikti bet kokį judesį, tiksliai įvykdyti režisieriaus užduotį“ (4; 183).

Įtemptų treniruočių tikslas buvo ugdyti aktorių „plastinę vaizduotę“, paskui ieškoti išraiškingos kalbos, kuria pantomima „atskleistų mintį, visą jos gelmę ir subtilumą“ (2; 139). Vėliau Giedrius Mackevičius pabrėžė: „Mokyklos požiūriu buvome ištikimi ‘Marceau mokyklos’ sekėjai (vėliau paaiškėjo, kad tai buvo Étienne'o Decroux ir Jeano-Louis Barrault mokykla)“ (5; 6), bet „atskirai atlikdavome tyloje Marceau etudus ir atskirai – savo ‘originaliąją’ pantomimą“ (5; 6).

\*\*\*

Išsiskyrus Tenisono ir dramos aktoriaus Lygerio požiūriui, kokie yra estetiniai ir filosofiniai pantomimos uždaviniai, pirmasis atsigręžė į M.K. Čiurlionį (padariusį didelę įtaką XX amžiaus menui – ne tik dailei ir muzikai, ir ne tik lietuvių), į jo atradimus kaip į universalų bet kurios meninės medžiagos raktą. Režisierius, grindžiantis savo pedagoginį metodą sintezės principu, didžiulį dėmesį skyrė „grafinei ir skulptūrinei kūno išraiškai – linijai ir formai, ritmui“ (7), todėl į programą įtraukė ir „pratimus, esančius šiuolaikinio baleto ir šokio šiuolaikinės dinaminės mokyklos arsenale“, ir piešimo, dailės, lipdybos užsiėmimus, ir muzikinius pratimus, ugdančius „melodijos, harmonijos ir kompozicijos suvokimą“ (7). Augindamas „plastinę medžiagą“, turinčią lipdyti ir piešti spektaklių scenos erdvėje ne charakterius, o ženklus, dailininkas Tenisonas vis dėlto daug dirbo su aktoriais prie to, kas gana artima „draminės improvizacijos“ sąvokai: gavę temines režisieriaus užduotis, aktoriai kūrė sceninio teksto variantus, skirtus „vaizduotės lakumo ugdymui, disciplinos, technikos tobulėjimui“ (7), kurie vėliau tapdavo pastatymo elementais. Vieną dalyką ypač norėčiau pabrėžti: kiekviena iš negausių publikacijų, skirtų Kauno mimų spektakliams, būtinai pamini įspūdingą ansamblio darbą.

1967 metais trupė, jau pastačiusi spektaklį „Ecce homo“, persikėlė į Kauną. Su šiuo spektakliu ji triumfavo pirmajame Rygos pantomimos festivalyje, kuriame dalyvavo visi Pabaltijo respublikų plastikos kolektyvai. Festivalio laureatais tapo „Rīgas Pantomīma“ ir „Kauno pantomīma“, režisierius Modris Tenisonas apdovanotas dviem prizais – už eksperimentą ir už filosofinę pantomimą, Giedrius Mackevičius pripažintas geriausiu Pabaltijo mimu, Eduardas Pauliukonis – geriausiu mimu mokinio klasėje, specialiu prizą apdovanotas kompozitorius Feliksas Bajoras.

Tenisonas, kuris „nuolat spinduliuoja savo aistros energiją ir apkrečia ja kitus“ (6;3), pasižymi „aukšta dvasine temperatūra <...> labai aštriai reaguoja į aplinką <...> tuojau pat pagauna Grožį“ (6; 3), jau suprato (paakintas ir savo mokytojo Lygerio), kad kurti savitos pastatymo kalbos neįmanoma sykiu nerengiant atitinkamo „sintetinės pakraipos“ atlikėjo. Jo darbas su trupe vyko kaip „improvizacija asmenybės ugdymo tema“ (8; 24). Ši formuluotė, gana taikliai nusakanti Tenisono pedagoginio metodo esmę, pateikta straipsnyje, pasakojančiame apie Panevėžio dramos teatro studiją, kuriai vadovavo



Spektaklio „Ecce homo“ programėlė.  
Kauno valstybinis muzikinis teatras, 1971. Asmeninis archyvas

Lietuvos TSR liaudies artistas Juozas Miltinis (1907–1994). Anuomet, gimstant „savai lietuvių pantomimai“, Miltinio trupė buvo pripažinta stipriausia Lietuvoje, o jo kūrybos įtaka šiuolaikinio Lietuvos teatro raidai – autoritetingiausia. Šis europinės mokyklos režisierius (tarp jo mokytojų buvo Charles'is Dullinas, kurio mokykloje-studijoje dėstė ir Étienne'as Decroux) ugdė aktorius, kaip dabar sakytume, pagal autorinę

Modris TENISONAS. Piešinys spektaklio „Ecce homo“ programėlei. 1971. Tušas, plunksna. 21 x 22 cm.  
Asmeninis archyvas





Modris TENISONAS. Bukleto „Pantomima“, išleisto Kauno pantomimos penkerių metų proga lietuvių ir rusų kalbomis, iliustracija. 1971. Tušas, plunksna. 7,5 x 21 cm. Asmeninis archyvas

programą – labai panašią į Jacques'o Copeau studijos prie „Senosios karvelidės“ (*Vieux Colombier*) programą. Septintojo dešimtmečio pabaigoje–aštuntojo pradžioje Panevėžio teatre jau buvo tik aktoriai, pradėję nuo nulio šioje mokykloje, kurioje, „be specialybės disciplinų, dėstoma literatūra, estetika, vaizduojamasis menas, muzika, teatro istorija, filosofija. Daug dėmesio skiriama savarankiškam psichologijos, logikos, anatomijos pagrindų mokymuisi“ (8; 26).

Ugdyti aktorius studijos forma, būtent – kai kokios nors meninės idėjos pagauti ir techniniu požiūriu visiškai nepasirengę žmonės perpranta teatrinę amatą per savąją kūrybos praktiką, nebuvo visa apimančiu reiškiniumi net ir anais laikais, jei kalbėsime apie dramos arba muzikinį teatrą. Tačiau pantomimos studija anuomet buvo neišvengiama norma. Mat nebuvo pantomimos akademinės mokyklos, kita vertus, šis menas itin traukė visus, trokštančius laisvos saviraiškos. Plastinį estrados ir cirko pantomimos leksikoną, formos požiūriu neabejotinai tobulesnį ir net turintį tam tikrą „nuglundintų posakių“ rinkinį, – taip lėmė žanras, kad jis nelabai tiko savitai raiškai, bet kai kuriems neofitams darė apgaulingą raiškos priemonių paprastumo įspūdį: garsusis Barrault sukurtas ir iš Marceau nusižiūrėtas „žingsnis vietoje“, būdavo, atveria kam nors tokius simbolinius horizontus, kad judesio prasmė ir vaizdas nustelbia technikos įvaldymą, ir šis neretai

lieka kažkur tolimiausiame ariergarde. Septintojo dešimtmečio lietuvių pantomimos kalbai taip pat labiausiai rūpėjo humanistinė idėja, ir tai buvo šios kalbos silpnybė ir stiprybė.

Pabaltijo pantomima, išreiškusi „antisovietinio humanizmo“ nuotaikas, savo raidoje tikslingai vengė estrados ir cirko kelio, rėmėsi baletu, daile, poezija. Įvairūs „atlydžiai“ suaktualino ir tautinę savimone, ir europinę estetinės minties kryptį. Pasak Mackevičiaus, septintojo dešimtmečio pradžioje atėjo metas, kai „viskas Lietuvoje – poezija, dailė, teatras – įgavo platų užmoji, darėsi bendražmogiški“ (5; 5), kai Lenino premija buvo apdovanotas Eduardo Mieželaičio eilėraščių rinkinys „Žmogus“ (1961), kurio „pagrindine tema <...> tapo žmogus, suvokiamas ne vien socialiniame, bet ir bendražmogiškų problemų kontekste, žmogaus tapsmas kaip humanistinio masto reiškinys“ (5; 5).

Šios gana archetipinės pabaltijiečių tendencijos, kurias stiprino pagrindinis dramaturginis XX amžiaus konfliktas tarp asmenybės ir sociumo (mūsų atveju, žinoma, sovietinio sociumo su jo ideologiniu kodeksu), buvo tas fonas, kuriame susiformavo Tenisono „alegorinis antropocentrizmas“; šiam aktyviai pritarė studijos nariai ir buvo skirti visi be išimties spektakliai. Asmenybės laisvė suvokiama kaip meninės raiškos laisvė (9; 124), kurios nevaržo nei buitinis įtikimumas, nei kanonas, o kaip *credo* skelbiama „ieškojimas naujo“ (7). Kauniečiai mimai ieškojo naujos dramaturginės ir plastinės kalbos pašnekiesiui su žiūrovais apie Žmogų ne vien trokšdami kuo originalesnės saviraiškos, bet ir suvokdami, kad šiuolaikinis teatras „ieško tos tikslios sąlygiškumo išraiškos, kuri padeda meniškai apibendrinti sudėtingus nūdienio žmogaus būties dėsningumus, problemas, analizuoti perversmus ir poslinkius žmonių sąmonėje. Tokio apibendrinimo labai reikia. <...> Ir pantomimos teatras, kuriam išraiškos sąlygiškumas visų specifiskiausias, geriausiai patenkina šį poreikį“ (10; 2).

Pasikartosime: kauniečiai mimai, aistringai siekė „patys prasimanyti viską: nuo pradžios iki pabaigos, nuo profesijos pradmenų iki savo pačių gyvenimo pabaigos“ (5; 6), neturėjo akademinės teatro mokyklos patirties, negana to, iš pradžių net nekėlė sau uždavinio jos įgyti (vidinės technikos ir plastinio piešinio emocinės sodros poreikį dauguma pajuto vėliau). Nuo pat pradžių prioritetu aktorius – mimo kūryboje jie laikė autorinį pradmenį, „savęs išreiškimą sukuriant formą“ (11), siekė įkūnyti „žmonių nekomunikabilumo problemas ir tas ribines situacijas tarp gyvenimo ir mirties, į kurias jie papuola“, atrasti „žmonių bendravimo scenoje principus“, kai kuo priartėti prie „Rytų teatro idealų“ (5; 4). Tačiau studijos „pasaulėlis“ anaipol neapsiribojo vien provakarietišku kontekstu: tas pats Mackevičius prisimena, kad kauniečiai palaikė ryšius su „daugybe maskviečių <...>, pažinojo ir Slavskį, ir Amarantovą, ir Žeromskį. <...> Lankydavosi pas mus ir Rutbergas, ir Jelizarovas“ (5; 6).

Pasak Tenisono, studija vadovavosi nuosekliais atradimais: „Labai ilgai dirbome su kūnu. Paskui visiškai aiškiai suvokėme, kad galima pastatyti prožektorių ir dirbti su šešėliu – šitai siekti išraiškingumo. Po bene dvejų metų atradome sąvoką *pauzė*. Poezijoje pauzė turi didžiulę reikšmę, o aktorius judesio, veiksmo pauzė – tai ne judesio sustabdymas,

o jo dalis. Ir puikiai prisimenu akimirka, kai supratome, kad yra ne tik išraiškinga poza ir pauzė, bet ir trečias matmuo – „aš erdvėje“. Aš suvokiu save ir partnerį kaip erdvinį objektą ir pradedu kurti skulptūros savybes. Taip natūraliai augo mūsų supratimas“ (12).

Iš penkių spektaklių, tapusių Kauno pantomimos repertuaru, labiausiai spaudoje buvo atspindėti „Ecce homo“ (1967) ir „XX amžiaus kapričio“ (1970). Pirmasis tapo Tenisono teatro dramaturginės programos pagrindu ir pirmąją pakopą link didelės plastinės formos, kuri buvo įgyvendinta vienintelį kartą – spektaklyje „XX amžiaus kapričio“.

„Ecce homo“ režisierius išdėstė pagal montažo principą, jungdamas epizodus, plastinėmis alegorijomis atskleidžiančius spektaklio temą. Be grynai meninių uždavinių, spektaklis turėjo ir šviečiamųjų: pati „filosofinė pantomima“ tapo antrąja jo dalimi, – ši kompozicija, pavadinta „Apie tai, ko nėra buvę“ (13), vėliau ir buvo apdovanota Rygos festivalio laureato diplomu, – o pirmąją dalį sudarė daugiausia žanrinės scenelės, akivaizdžiai skirtos parengti auditoriją suvokti nebylią scenos kalbą, „cituojančią“ įvairius jos stilius (japonų pantomimą, Marcelį Marceau, Lygerio „Rėgas Pantomimą“). „Ecce homo“ skirtuose straipsniuose nuolat minima ne visai nepriekaištinga artistų – mimų technika: ir jų plastinės kalbos naujumas, ginčytini, neįprasti režisieriaus sprendimai, ir „temperamentingas šios jaunimo trupės artistiškas“ (13; 206–208).

Kaip jau minėta, dauguma Kauno pantomimos spektaklių buvo kuriami panašiai, montuojami iš „filosofinių etiudų“, alegorijų, emblemų, ženklų. Tenisonas mėgino plėtoti šį metodą, tobulindamas jau atrastus dalykus, ieškodamas naujų briaunų ir spalvų. Antai į trijų dalių spektaklį „Sapnų sapnai“ (1968) įėjo kompozicija „Apie tai, ko nėra buvę“ iš „Ecce homo“. Mimų meistriškumas augo, jie įvaldė naujas teritorijas ir siužetus, kėlė sau vis sudėtingesnius interpretacijos uždavinius.

„Sapnų sapnai“ prasidėjo bemaž balaganišku prologu, „simboliškai vaizduojančiu aktorių „virtuvę““ (14; 4), paskui sekė „Fuga“ – jai aktoriai turėjo „atiduoti mintį, dvasią, nuotaiką atkuriant koloritą, kurį padiktavo be galo asociatyvi M.K. Čiurlionio muzika ir tapyba“ (7). Trečiąją spektaklio dalį, pavadintą „Metamorfozės“, sudarė miniatiūros „Taip žuvo Pompėja“, „Beveidis“ ir „Mažieji likimai“. Pasak atsiliepimų spaudoje, vizualiai įspūdingiausia buvo pirmoji miniatiūra – „groteskas, kur komiškas artimas tragedijai, perauga į ją“ (15; 3).

Paskui, 1969-aisiais, pasaulį išvydo spektaklis „Saugokite peteliškę“ – jauniems žiūrovams skirtas pasakiškas vaidinimas „apie piktą raganą, ištikimą jos tarną varną, apie septynis gerus nykštukus“ (16; 3), kuriame dalyvavo ir jaunieji aktoriai – ir „Koliažas“ (1971), kurio pobūdį ir formą išsamiai nusako pats pavadinimas. Šie spektakliai (beje, atlikę ir neišvengiamą profesionalaus teatro kolektyvo uždavinį plėsti repertuarą ir pritraukti publiką), žinoma, nebuvo „dėl paukštuko“, iki tokių per trumpą gyvavimo laiką studija „nepriaugo“, bet netapo ir rimtais proveržiais, nors fiksavo tam tikrus Tenisono paieškos, kaip visada nukreiptos „iš žmogaus – žmogui... Visais laikais ir šiandien“ (7), etapus.

Galbūt ypatingo patrauklumo spektakliams teikė savitas režisieriaus kompozicijos būdas, kai personažai vieno siužeto kontekste iš sąlyginės poetinės erdvės keletą kartų „pereina į labiau ar mažiau realią“ (11) – ir grįžta atgal. Pereinant nuo abstrakčios plastikos prie „suzmogintos“ jos raiškos tampa regimas gyvenimo tragizmo pojūtis (būdingas aukščiausiems pantomimos meno, turinčio, pasak Étienne'o Decroux, neatimamą „teisę į nelaimę“, pavyzdžiams (17; 61). Šią sceninio teksto ypatybę Tenisono spektakliuose labai tiksliai apibūdina žinomi Barrault žodžiai, kad „pantomima įstengia slaptą padaryti regimą“: raiškos priemonėmis, formaliai tolimomis „tikrajam“ teatrui, Kauno mimai materializavo žmogaus sielos erdvę, dramatinę potekstę paversdami vizualaus siužeto vaizdais.

Kalbant apie poetinę erdvę, kurioje egzistavo Tenisono spektaklių veikėjai, neįmanoma nepaminėti mitologinių jo kūrybos pradų, būdingų ir „klasikiniam“ meno žanrams. „Tuo ypač pasižymi romantizmo, labai prisidėjusio aktualizuojant mitą, epochos kūriniai“ (18; 336). Šią tendenciją tęsė simbolistai, siekę „kurti ne menines vertybes tradicine prasme, o naujo gyvenimo formas, patį gyvenimą“ (19; 8) ir iš dalies išprovokavę mito aktualizaciją kaip „į masinę sąmonę diegiamų vertybinių nuostatų sistemą“ (19; 8), kurią aktyviai pasitelkė XX a. pirmosios pusės totalitariniai režimai (tarp jų ir sovietinis). Anuomet mitas neteko savųjų raiškos formų, pateikdamas „alegorinę ideologijos formą“ (19; 8), jis slapta egzistavo masinėje sąmonėje. Mėginimai atlikti sąmoningą filosofinę, estetinę ar menotyrinę refleksiją, susijusią su mitu ir jo vaidmeniu kuriant ir palaikant valdžios sistemas, grėsė represijomis, galimybė juos įgyvendinti atsirado tik atlydžio epochoje (20). „Mito ideologinių ir meninių formų suvokimas XX a. antrojoje pusėje ir XX–XXI amžių sandūroje“ (19; 9) aktualizuos jį kaip „aktyvų minios žmogaus sąmonės elementą“ (19; 9). Lygia greta vyks mitologinių vaizdinių ir kategorijų mene „antrinė semantizacija“ (21).

Tenisono kaip režisieriaus kūryboje (iš esmės „poatlydinėje“), be akivaizdžiai misterinių motyvų, aiškiai regima ir romantinė „neįmanomybės peržengti žemiškąsias ribas“ koncepcija (22; 18). Ji nuodugniausiai įgyvendinta pagrindiniame Kauno studijos spektaklyje „XX amžiaus kapričio“. Čia dvi kūrybinės autoriaus asmenybės dedamosios – dailininkas grafikas ir režisierius – pasiekė filosofinę sintezę, ne visai nepriekaištingą sceninę raišką, bet įspūdingą kompozicijos ir neabejotinai novatorišką dramaturgijos požiūri. Tenisonas pasiūlė ištis autorinį vienos pagrindinių plastinio teatro problemų sprendimą, tapusį dar ir lemtingą Giedriui Mackevičiui (būsimam Maskvos plastinės dramos teatro kūrėjui, savo spektakliuose toliau plėtojusiam kauniškes temas ir motyvus).

Pirmiausia „Kapričio“ buvo jau ne „filosofinis etiudas“ ir ne plastinių miniatiūrų montažas. Spektaklyje, kurio dramaturgija asociatyviai grindžiama vaizduojamojo meno siužetais, skleidėsi visuminis poetinis siužetas su pagrindiniu veikėju centre, užbaigtas pasakojimas apie Žmogaus likimą – ir, nors herojus buvo gana apibendrinta menininko figūra, jo asmuo įkūnijo ir psichologinį kūrybinio proceso konkretumą, ir meninės formos kūrimą lydinčius vizualius,

apčiuopiamus bruožus. Prisodrinti veiksmą emociškai, be abejo, padėjo asmeninė režisieriaus ir jo bendraautorių aktorių patirtis, šie pripildė spektaklį savo vaizduotės energija ir per kelerius studijos egzistavimo metus išaugusio meistriskumo vaisiais.

Francisco de Goya „Kapričiai“ tapo „antrine semiologine sistema“ (23) spektakliui, turėjusiam perkelti į sceną pluoštą paties Tenisono grafikos darbų, kuriuose buvo pavaizduotos „iškraipytos ir iškrypusios visuomeninės grimasos <...>, individo – kūrėjo ir masės – visuomenės santykiai, jų pradžia, plėtra, konfliktas ir kūrėjo sunaikinimas“ (3; 145). Vaizdinę būsimą spektaklio seką nustatančius piešinius scenoje turėjo įgyvendinti trupė, kurios techninio pasirengimo ir patyrimo, Tenisono manymu, jau pakako tokiam sudėtingiausiajam plastiniam uždaviniui. Režisieriaus sukurtos verbalinės nuorodos – septyni eilėraščiai ir savotiškas scenarijus (darbinės pastabos, primenančios improvizaciją baltosiomis eilėmis) – turėjo padėti trupei įgyvendinti grafinius vaizdus.

Spektaklio veiksmas radosi sąveikaujant trims jėgoms, tai buvo Kūrėjas arba Kūryba, Diktatorius ir Miesčionys, išreikšti plastiniais vaizdais – simboliais. Pirmąją jėgą, pagal siužetą pagrindinę, įkūnijo herojus Skulptorius, kurio *credo* nusakė vienas iš septynių režisieriaus eilėraščių.

Pasak Tenisono (laikiusio „Kapričio“ geriausiu Kauno pantomimos studijos spektakliu), sąlytis su kasdienybe, net ir lydimas neilgo triumfo, yra pražūtingas menui – ir kuo aukščiau siekia kūrėjo mintis, tuo rafinuočiau ir žiauriau su juo susidoroja filisterių minia, kuriuos autorius ne be pagrindo „rimuoja“ su palaimingos miesčioniškos dirvos išaugintais fašistais.

Įdomu, kad kaip tik šiuo aspektu Europos istorijos procesus gvildeno vienas didžiausių XX amžiaus psichologų humanistų Erichas Frommas penktojo–septintojo dešimtmečių darbuose. Ir išties galima tvirtinti, kad spektaklyje Tenisonas užgriebė bendražmogišką asmenybės laisvės problemą, be abejo, platesnę už menininko ir minios konfliktą. Šis kūrybinės laisvės prioritetą, troškimas tyrinėti ir lėmė eklektišką Kauno pantomimos, dar ne visai žengusios postmodernizmo keliais, bet jau užčiuopusios ore sklandančias idėjas, kalbą.

\* \* \*

Kurdami plastinius etiudus – būsimų spektaklių medžiagą – nei Tenisonas, nei studijos nariai nekėlė sau uždavinio priešpriešinti pantomimą ir dramos teatrą, jie „didžiausią dėmesį ir pagarbą skyrė Grotowskiui“ (3; 43) (tiesa, nė vienas Kauno mimų, įskaitant jų vadovą, nebuvo matęs Grotowskio spektaklių ir informacijos apie jo kūrybą sėmėsi iš Pabaltijyje laisvai pardavinėjamų lenkų ir čekų periodinių leidinių „Projekt“, „Tanečny list“ bei kt.), o paieškos tikslas buvo tam tikras „vizualinis dramatismas“ išreiškiant bendražmogiškas idėjas ir abstrakčias sąvokas.

Spręsti dramaturgines problemas „apeinant“ teatrinę praktiką buvo vienas organiškų bruožų, būdingų autoriniam Tenisono pastatymų braižui. Ir jeigu kiltų noras prikišti „dvi-račio išradinėjimą“, baziųjų teorinių žinių apie Tairovo ir Mejerholdo bandymus stygių, tektų pripažinti ir tai, kad net didieji pradininkai savo kūryboje tik priartėjo prie neverbalinio plastinio išraiškimumo problemos, bet nepaliko ainiams

jokio neabejotinai teisingo jos sprendimo. O Tenisonas, savo intuityviai vaizdines paieškas grindęs sintetiniais Čiurlionio bandymais, stilistinėmis Marceau priemonėmis, radikaliais Grotowskio eksperimentais, grafine Tomaszewskio spektaklių plastika, perprato tikrąją pantomimos prigimtį atradęs tai, kas yra bendra plastiniams menams kaip būdams sutelkti vizualinę žiūrovo dėmesį.

Kokias idėjas buvo pašaukti plastiškai išreikšti Kauno pantomimos artistai? Tokias, dėl kurių šiandien „su Tenisono vardu siejamas visiškai naujas pantomimos meno raidos etapas: atsižadėjęs tiesmukos socialinės problematikos, buitinių eskizų ir žanrinių scenelių, plakatinės antikarinės problematikos, šis menas atsigrėžė į žmogų, tiesiog Žmogų, suvokdamas jį kaip beribį, nepakartojamą sudėtingą pasaulį, psichinių, emocinių, intelektualinių apraiškų visumą“ (1; 225).

\* \* \*

Tenisono studija nustojo egzistuoti 1972 metais, neišgyvenusi nei pirmosios kūrybinės krizės, nei stipriai kolektyvą paveikusių politinių sukrėtimų, susijusių su disidentu Romo Kalantos susideginimu Kaune. Kelionė į Maskvą, kurioje Kauno mimai pamėgins susirasti naują kūrybinę nišą, neatneš sėkmės. Nors kolektyvas buvo žinomas visoje Sąjungoje, nors inteligentija domėjosi originalia „pabaltijiečių“ saviraiška, to nepakako, kad pasikeistų požiūris į pantomimą kaip estrados ir cirko meną. Kauniečiai netroško supanašėti su šia tradicija, pernelyg išitvirtinusia visuomenės ir profesionalių Maskvos teatralų sąmonėje. Sostinė savo ruožtu nebuvo nusiteikusi (o ir nepasirengusi) Tenisono paieškas pasitikti kaip vertingą teatrinę programą. Ir po skausmingo lūžio nebus renesanso. Kolektyvas sulauks griežtos kritikos, kaltinimų neprofesionalumu (savaip teisingų, nes autorinis Tenisono teatras iš esmės buvo tapsmo stadijoje ir link savo tikslo ėjo keliu, skirtingu ir nuo akademinės psichologinio teatro mokyklos, ir nuo estrados-cirko meno) ir galiausiai subyrės – kai kas grįš į Lietuvą, kai kas pasiliks Maskvoje.

Subūręs aplink save individualybes, pasižyminčias ryškiu autoriniu pradū, ir puoselėjęs šį pradū, kad plastinėmis formomis mąstantys aktoriai taptų bendraminčiais ir bendraautoriais, Tenisonas pats nulėmė tokį finalą aktoriams suvokus vidinės technikos ir kokios nors teatrinės sistemos paspirties stygių.

Numatęs sovietmečio Pabaltijo scenoje teatro atmainą, vėliau „legalizuotą“ kaip „vizualųjį teatrą“, Tenisonas iš principo nesiekė tradicinio dramos veiksmo. Savo eksperimentais jis stengėsi kurti erdvines kompozicijas, kurioms „tai, kas žmogiška“ tebuvo humanistinė dingstis. Vis dėlto jo, net ir nesusipažinusio su Europos psichologijos istorija, sukurtos alegorinės „drobės“ galėtų ryškiai pailustruoti Carlo Gustavo Jungo ir Ericho Frommo atradimus. O meninio teksto kokybės kriterijai Tenisono spektakliuose visiškai atitiko tuos rimčiausius tikslus, kuriuos režisierius kėlė pats sau (nors anuometinei kritikai tai ne visada buvo akivaizdu).

Ko gero, Tenisonui, kaip vienam pirmeivių, taikančių vaizduojamojo meno dėsnius teatro menui, pirmiausia rūpėjo sceninės kalbos klausimas, o tai lėmė kompozicinius principus, suteikusius Kauno pantomimos spektakliams įspūdingą architektoniką (24). Didelė dalis šių principų, per-

imta „plastinių dramų“ kūrėjo Mackevičiaus, tebėra aktualūs paties Tenisono, kaip dailininko ir režisieriaus, kūryboje (pastaraisiais metais jis sukūrė originalią plastinio ugdymo programą, kurios pagrindas yra jo paties ornamento teorija).

Šiandien būtina pripažinti neabejotiną Tenisono nuopelną, jo pastangas išvesti pantomimą už estrados numerio ribų, didelės sceninės formos link. Per penkerius studijos egzistavimo metus atsiradę kūriniai buvo netgi ne visiškai spektakliai, o veikiau individualybių kolektyvo ištarmės, – šios individualybės buvo stiprios ne „klasikinės pantomimos“ technika, o asmenybine raiška, jos laisve ir savitumu. Tenisono paieškos buvo reikšmingos formuojantis Pabaltijo pantomimos kalbai, „pasizyminčiai metaforiškai sudėtingu vaizdingu, kompozicinių struktūrų „intelektualizmu“, siekiu ne atpažįstamai imituoti gyvenimą plastinėmis priemonėmis, o veikiau išreikšti tai, kas neišreiškiamą“ (1; 256). Sovietinio ir posovietinio scenos meno raidos kontekste Kauno pantomima tapo savotišku „parateatrinė formų trampilu“ (25), ilgainiui paskatinusių daugybę šokti į sritį, esančią už teatro įprastinio supratimo ribų.

### Anna KONSTANTINOVA

Iš rusų kalbos vertė

### Austėja MERKEVIČIŪTĖ

\* Čia ir toliau pirmasis iš skliaustuose pateiktų skaičių nurodo eilės numerį šaltinių sąrašė, antrasis – puslapį. – *Red.*

1. Žr.: А. ЧАСОВНИКОВА. Пантомимические и пластические коллективы // Самодельное художественное творчество в СССР: Очерки истории, конец 1950-х – начало 1990-х годов, Т. 3. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1999, с. 243–279.
2. А. СКАЛБЕРГС. Праздник пантомимы // Театр. – 1968, № 3.
3. Е. САВУКЫНАЙТĖ. Lietuvos pantomima 1967–1972 metais. – Klaipėda: Klaipėdos universitetas, 2001.
4. Е.В. МАРКОВА. Современная зарубежная пантомима. – М.: Искусство, 1985.
5. А. ПРОХОРОВ. [Неопубликованная статья] (маш. копия) // Личный архив Е. В. Марковой.
6. Т. JURNA. „Šiandien premjera“ // Komjaunimo tiesa. – Vilnius, 1967, spalio 7.
7. Pantomima. Kauno pantomimos studijos programėlė lietuvių ir rusų kalbomis. – Kaunas, 1971.
8. В. ЗАБАРАУСКАС. Студия Мильгиниса // Театр. – 1971, № 3.
9. Dėmesio verta tai, kad lietuvių kultūros istorijoje sceninės raiškos laisvė užima ypatingą vietą: būtent tautinis, „nelegalus“, teatras, valdžios persekiojamas antroje XIX a. pusėje, suvaidino ypatingą vaidmenį išsaugant anuomet oficialiai draudžiamą lietuvių kalbą. Tai buvo aukšto meninio lygio pastatymai, juos kūrė būsimieji įžymūs lietuviai kompozitoriai ir aktoriai. (Г. ВАЙТКУНАС. Очерк развития эстетической мысли в Литве. – М.: Искусство, 1972, с. 124.)
10. М. TENISONAS. „Reikia susitikimų, ginčų“ // Komjaunimo tiesa. – Vilnius, 1967, gruodžio 19.
11. А. КОНСТАНТИНОВА. [Запись беседы с Е. В. Марковой. – 2012 г., октябрь] // Личный архив автора.
12. А. КОНСТАНТИНОВА. [Запись беседы с М. Тенисоном. – 2012 г., октябрь] // Личный архив автора.
13. Н. ЗАЙЦЕВ. Голос пантомимы // Нева. – 1972, № 5.
14. В. МАЖЕЙКА. Пластика, мимика, жест // Советская Литва. – 1968, 7 июня.
15. Т. JURNA. Egzaminas išlaikytas // Komjaunimo tiesa. – Vilnius, 1968, gegužės 15.
16. А. КРУГОВЫХ. Язык молчания // Ленинские искры. – 1971, 22 сентября.

17. Э. ДЕКРУ. Право на несчастье // Слово о миме. – Архангельск, 1992.
18. В.М. ХАЧАТУРЯН. Миф в культуре: к проблеме архаической компоненты в неомифологии. // Миф и художественное сознание XX века / Сб. статей. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011.
19. [Редакcijos prierašas] [От редакции]. Миф в модерне и модерн как миф / Миф и художественное сознание XX века.
20. Kaip pavyzdį galima paminėti А. Losevo, 1930 m. parašiusio „Mito dialektiką“, likimą.
21. Žr.: Ю.М. ЛЮТМАН. Семiosфера. – СПб.: «Искусство-СПб», 2000.
22. А. КАРЕЛЬСКИЙ. Эрнст Теодор Амадей Гофман // Э.-Т.-А. ГОФМАН. Собр. сочинений: В 6 т. – М.: Художественная литература, 1991, Т. 1.
23. Р. БАРТ. Миф сегодня // Р. БАРТ. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994.
24. Architektūra (nuo gr. *archi* – pagrindinis, ir *tektainomai* – statyti) vaizduojamajame mene reiškia kompozicinę dermę, aiškiai suvokiamą vientisumą, susiklosčiusį menininkui organizuojant kūrinio dalis, artikuliuojant, akcentuojant, atskleidžiant plastinius ryšius tarp visumos ir detalės, pagrindinio ir antraeilio, centro ir periferijos, masių, tūrio ir erdvės santykius. (В.Г. ВЛАСОВ. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8 т.– СПб.: ЛИТА, 2004, Т. 1, с. 437–439.)
25. J. Markovos formuluotė.

Marija JUKNIŪTĖ. Humoristinio ciklo „Akimirksniai“, padovanoto Modriui Tenisonui po spektaklio „Ecce homo“ premjeros Profsąjungų kultūros rūmuose ant Tauro kalno Vilniuje, dešimtas paveikslas. 1966. Akvarelė, tušas, plunksna. Asmeninis archyvas

