

VYTAUTO DIDŽIOJO UNIVERSITETAS

Asta VALIUKAITĖ

**JĖZAUS KRISTAUS PASCHA IR JOS VAIZDINIAI
XX A. PAB. – XXI A. PROFESIONALIAME LIETUVOS
DRAMOS TEATRE**

Daktaro disertacija
Humanitariniai mokslai, menotyra (03 H)

Kaunas, 2017

UDK 792(474.5):2

Va-192

Mokslo daktaro disertacija rengta 2009–2017 metais Vytauto Didžiojo universitete pagal Lietuvos Respublikos švietimo ir mokslo ministro suteiktą Vytauto Didžiojo universitetui ir Lietuvos edukologijos universitetui 2011 m. birželio 21 d. (įsakymas Nr.V-1124) doktorantūros teisę.

Mokslinė vadovė:

prof. dr. Jurgita Staniškytė (Vytauto Didžiojo universitetas, humanitarinių mokslų sritis, menotyros mokslo kryptis (03H))

ISBN 978-609-467-264-4

TURINYS

IVADAS.....	5
1. JĖZAUS KRISTAUS PASCHA IR JOS VAIZDINIAI: TEOLOGINĖS PRIEIGOS	18
1.1. Žydų Paschos ir Kristaus Paschos priežastys, reikšmė ir vaizdiniai	18
1.1.1. Sukūrimas ir nuopuolio pasekmės bei jų vaizdiniai.....	18
1.1.2. Pascha – žydų tautos išėjimo ir išlaisvinimo iš Egipto vergovės vaizdinys	21
1.1.3. Pascha – žmogaus ir žmonijos išgelbėjimo ir išlaisvinimo iš nuodėmės vergovės vaizdinys	22
1.1.3.1. Jėzus Kristus – Atpirkėjas ir Išgelbėtojas – paschalinio įvykio pagrindinis veikėjas.....	22
1.1.3.2. Jėzaus Kristaus – tarpininko tarp Dievo ir žmogaus – tarnystės.....	24
1.1.3.2.1. Jėzus Kristus – Kunigas	25
1.1.3.2.2. Jėzus Kristus – Pranašas	25
1.1.3.2.3. Jėzus Kristus – Karalius	27
1.1.3.3. Kryžius – paschalinio išgelbėjimo simbolis.....	28
1.1.3.4. Vaizdingosios paschalinio perėjimo schemos.....	31
1.1.3.4.1. Krikštas kaip perėjimas iš nuodėmės vergovės į Dievo vaikų laisvę.....	31
1.1.3.4.2. Eucharistija kaip Kristaus paschalinio perėjimo sudabartinimas	32
1.1.3.5. Jėzaus Motinos Mergelės Marijos ir kitų moterų vaidmuo ir vaizdiniai paschaliniame Jėzaus Kristaus įvykyje	34
1.1.3.6. Pasiruošimas paschaliniam perėjimui (Velykoms) dabartiniu Bažnyčios gyvavimo laikotarpiu	36
1.1.3.6.1. Gavėnia	37
1.1.3.6.2. Atgaila, nuodėmių išpažinimas ir atsivertimas	37
2. PASCHALINIAI VAIZDINIAI XX A. PAB. LIETUVIŲ TAUTOS KANČIOS IR PRISIKĖLIMO ISTORIJOJE	40
2.1. XIX a. nacionalinių judėjimų ir romantizmo įtaka paschalinių vaizdinių sklaidai XX a. pab. profesionaliajame Lietuvos dramos teatre.....	40
2.2. Lietuvių tauta sovietinėje vergovėje	44
2.2.1. J. Jurašo „Grasos namai“	44
2.2.2. J. Vaitkaus „Kingas“	47
2.3. Lietuvių tautos kvietimas atgailauti ir atsiversti (J. Vaitkaus „Vėlinės“).....	50
2.4. Partizanai – kenčiantys tautos tarnai (E. Nekrošiaus „Duokiškio baladės“, A. Latėno „Duokiškis“, V. Balsio „Penki stulpai turgaus aikštėje“)	53
2.5. Lietuvių tautos Golgotos kelias. J. Vaitkaus „Golgota“	56
2.6. Nesibaigianti kelionė į pažadėtąją žemę. R. Tumino „Nusišypsok mums, Viešpatie“	59
3. PASCHALINIAI VAIZDINIAI ŽMOGAUS DVASINĖSE TRANSFORMACIJOSE	63
3.1. Paschalinė misterija.....	64
3.1.1. J. Vaitkaus „Migelis Manjara“	64
3.1.2. J. Vaitkaus „Apreiškimas Marijai“	67
3.2. Kūrėjo kelionė į atgailą ir atsivertimą	71
3.2.1. O. Koršunovo „Kelias į Damaską“	71
3.2.2. J. Jurašo „Balta drobulė“	75
3.3. Maištingo žmogaus išpažintys ir atsivertimai	79
3.3.1. G. Varno „Nusikaltimas ir bausmė“	79
3.3.2. K. Smedso „Liūdnos dainos iš Europos širdies“	82

4. PASCHALINIO PERĖJIMO (NE)GALIMYBĖ: PASCHALINIAI VAIZDINIAI POSTMODERNIŲ BRUOŽŲ TURINČIUOSE PASTATYMUOSE	85
4.1. Paschalinio perėjimo (ne)galimybė	85
4.2. Perėjimo (ne)galimybė – autoriteto praradimas (O. Koršunovo „P.S. Byla. O.K.“)	86
4.3. Perėjimo (ne)galimybė – tapatybės praradimas (O. Koršunovo „Išvaymas“)	91
4.4. Paschaliniai vaizdiniai – masinės kultūros kodai (O. Koršunovo „Kankinys“).....	96
 IŠVADOS	 103
LITERATŪRA IR ŠALTINIŲ SĄRAŠAS	106
SANTRUMPOS.....	116
PRIEDAS: SPEKTAKLIŲ SĄRAŠAS.....	117

Įvadas

Disertacijos temos pagrindimas. Garsus rumunų religijotyrininkas Mircea Eliade knygoje „Įvaizdžiai ir simboliai: religinės simbolikos studijos“ rašė:

<...> Šiuolaikinis žmogus yra laisvas niekinti mitologijas ir teologijas, bet tai nesutrukdydys jam toliau maitintis sugedusiais mitais ir degradavusiais vaizdiniais. Pati baisiausia šiuolaikinio pasaulio istorinė krizė – Antrasis pasaulinis karas ir visa, kas atėjo po jo, veiksmingai parodė, kad mitų ir simbolių išnaikinimas yra iliuzinis. Net pačiose siaubingiausiose istorinėse situacijose (Stalingrado apkasuose, nacių ir sovietų koncentracijos stovyklose) vyrai ir moterys dainavo balades ir klausėsi pasakojimų <...> ir šie pasakojimai buvo pripildyti „nostalgijų“. Esminė ir neaprašoma žmogaus dalis, kuri vadinama vaizduote, yra apsistojusi simbolikos sferose ir vis dar gyvena senovės mituose ir teologijose.¹

Vakarų kultūra susiformavo ant krikščioniškųjų vertybių pagrindo, todėl krikščioniškosios kultūros vaizdiniai persmelkė žmogiškąją būtį ir žmogiškosios kūrybos sritis. Neabejotina, kad krikščioniškieji vaizdiniai gali suteikti profesionaliajam teatrui prasmės ir gelmės, nukreipti žiūrovo žvilgsnį į egzistencinius apmąstymus. Teatrologijos ir teologijos disciplinų susitikimas, ypač kalbant apie profesionalųjį teatrą, yra retas reiškinys Lietuvos menotyros srityje, todėl šioje disertacijoje pirmiausia siekiama sukurti tam tinkamą dialogo lauką. Popiežius Jonas Paulius II trečiojo tūkstantmečio išvakarėse paskelbė „Laišką menininkams“², kuriame, atsižvelgdamas į esamo laiko iššūkius ir vadovaudamasis Bažnyčios Vatikano II Susirinkimo nuostatomis³, pakvietė Bažnyčią ir menininkus užmegzti naują dialogą. Lietuvos literatūrologai jau beveik du dešimtmečius į savo tyrinėjimus įtraukia teologinį

¹ Eliade, Mircea. *Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism*. New Jersey: Princeton University Press, 1991, p. 19.

² Popiežiaus Jono Pauliaus II laiškas pasirodė Velykų sekmadienį, 1999 m. balandžio 4 d. Žr.: http://www.lcn.lt/b_dokumentai/kiti_popieziaus/laiskas_menininkams.html Naujo dialogo link. Popiežiui buvo artima menininko patirtis: būdamas moksleivis, vaidino mokykloje statomuose spektakliuose, kūrė pjeses, eilėraščius, vaidybos nepamiršo ir vėliau, būdamas jau seminarijos studentas, kūrybinę veiklą tęsė ir popiežiškojo pontifikato metu. Jo pjesė „Priešais juvelyro parduotuvę“ yra išversta į lietuvių kalbą.

³ Vatikano II Susirinkimas padėjo pagrindus atnaujinti Bažnyčios ir kultūros santykius: „<...> Savitu būdu Bažnyčios gyvenimui daug reiškia literatūra ir menas. Mat jie siekia ištirti ypatingą žmogaus pobūdį, problemas, bei patirtį, stengiasi pažinti bei tobulinti save ir pasaulį; jie siekia atskleisti žmogaus vietą istorijoje ir visatoje, pavaizduoti žmonių vargus bei džiaugsmus, reikmes bei sugebėjimus ir nubrėžti laimingesnio žmogaus likimo apmatus. Taip literatūra ir menas geba pakylėti įvairiais laikais ir įvairiuose kraštuose daugialypiais pavidalais pasireiškiantį žmonių gyvenimą.“ (*Vatikano II Susirinkimo nutarimai. Konstitucijos, deklaracijos, dekretai*. Vilnius: Aidai, 2001, p. 172).

diskursą⁴, o galimas tarpdisciplininis teatrologijos ir teologijos tyrimų laukas yra praktiškai tuščias ir dar laukia savo eilės, nors šios skirtingos mokslinės disciplinos gali esmingai viena kitą praturtinti. Profesionaliajame Lietuvos teatre krikščioniški vaidiniai yra naudojami kaip svarbi spektaklio meninės idėjos dalis. Teatrinėse reprezentacijose jie yra paveikūs ir gyvi, padeda kurti aktyvų reikšmių lauką tarp menininko (kaip jo vaizduotės reprezentanto), kultūros (kurioje jis perteikiamas) ir žiūrovo ar visuomenės (kurie šį vaidinį artikuliuoja).⁵ XX a. pabaigoje ir XXI a. pastaraisiais dešimtmečiais įvairiose Europos šalyse, įskaitant Lietuvą, vis dažniau atsiranda spektaklių, kuriuose krikščioniškas vaidinys yra dekonstruojamas ir transformuojamas.⁶ Pažymėtina ir tai, kad tokio pobūdžio spektakliai neretai pasidaro įtampos tarp religijos ir meno zonomis. Ne vienas tokių spektaklių įvardijamas kaip šventvagystės atvejis.⁷ Viena vertus, pastebima, kad religijos ir teatro meno laukų sankirta ypač suaktualėjo pastaraisiais dešimtmečiais, – tai atrodo dėsninga, žvelgiant į probleminį politinį, kultūrinį ir socialinį Europos kontekstą, kuriame religija vis dažniau tampa konfliktų epicentru, o režisieriai imasi reflektuoti šią problematiką teatro scenoje. Vis dėlto norisi sutikti su šiuolaikinės vokiečių dramaturgijos tyrinėtojos Sinead Crowe įžvalgomis, kad religinė – krikščioniškoji – tematika iš tiesų niekuomet nebuvo iš jos pasitraukusi, tik palikta nuošalyje ir užleidusi vietą kitiems

⁴ Lietuvos literatūrologai yra parengę nemažai straipsnių ir studijų, skirtų literatūros ir teologijos sąryšiams tirti. Šioje srityje aktyviai dirba literatūrologė Dalia Čiočytė: parengė mokslines monografijas „Bibliją lietuvių literatūroje“ ir „Literatūros teologija: teologiniai lietuvių literatūros aspektai“. Vilniaus universitete dėstoma su šia tyrimų sritimi susijusių paskaitų. Literatūros ir teologijos laukai domina ir Šiaulių universiteto literatūrologus. Literatūra ir teologija yra šio universiteto literatūrologės Dalios Jakaitės mokslinių interesų sritis. Šiame universitete yra išleista Dalios Jakaitės ir Juditos Nagliuvienės metodologinė knyga „Literatūra ir teologija: XX a. I pusės lietuvių, prancūzų, vokiečių modernizmo autoriai“. 2010 m. pasirodė literatūrologės Ernestos Juknytės disertacija „Modernioji religinė sąmonė lietuvių egzodo poezijoje“ ir kitų literatūrologų darbų, kuriais tęsiami šio tarpdisciplininio lauko tyrimai.

⁵ Yra toks gerai žinomas pavyzdys: 1972 m. Kauno dramos teatre lietuvių režisieriaus Jono Jurašo spektaklio „Barbora Radvilaitė“ metu pagal pirminį sumanymą finalinėje scenoje, skambant Himnui meilei, turėjo nusileisti Aušros vartų Marijos paveikslas. Sovietinė cenzūra šią sceną uždraudė. Aušros vartų Marijos atvaizdas galėjo dar labiau jaudrinti nacionalinę vaizduotę ir telkti ties išvadavimo idėjomis.

⁶ 2015 m. Lietuvos nacionaliniame dramos teatre, Mažojoje scenoje, pasirodė lietuvių režisieriaus O. Koršunovo spektaklis „Kankinys“, taip pat 2016 m. to paties režisieriaus Raudonojo kryžiaus ligoninėje pastatytame spektaklyje „Eglė žalčių karalienė“ reflektuojama šiandienės Europos padėtis, įtraukiant krikščioniškąjį kontekstą ir atpažįstamus paschalinis vaidinius. Spektaklio premjera įvyko 2016 m. rugsėjo 29 d.

⁷ Ypač daug konfliktų sulaukiama giliai krikščioniškas šaknis turinčioje Lenkijoje. 2014 m. režisieriaus Rodrigo Garcías spektaklis „Golgota Picnic“ buvo uždraustas rodyti Poznanėje vykusiam teatro festivalyje. 2017 m. pastatytas Oliverio Frličiaus „Prakeiksmas“ sulaukė mitingų ir aštraus lenkų pasipriešinimo. 2012 m. Lietuvos nacionaliniame dramos teatre parodytas italų režisieriaus Romeo Castellucci spektaklis „Apie Dievo sūnaus veido koncepciją“ taip pat susidūrė su daug prieštarų vertinimų – ypač dėl scenos, kurioje į Kristaus paveikslą buvo mėtomos žaislinės granatos. Šiuos veiksmus dalis katalikų bendruomenės traktavo kaip religinių jausmų įžeidimą, profanaciją ir šventvagystę, todėl buvo surengta piketų. Į konfliktą įsitraukė ir kitos visuomenės grupės. Spektaklis sulaukė valstybės valdančiųjų narių įsikišimo, peticijų prieš meno suvaržymą parašė meno institucijos. Plačiau apie spektaklius ir jų koncepciją žr.: Jauniškis, Vaidas. Apie šventą netobulumą. In: *Menų faktūra*, 2014, rugpjūčio 26 d. [žiūrėta 2015 m. liepos 5 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1052&s=65956#gsc.tab=0>; Jauniškis, Vaidas. Kovo ydos. Scenos ir valdžios lygiai. In: *Bernardinai.lt* 2017, kovo 15 d. [žiūrėta 2017 m. kovo 20 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/index.php/straipsnis/2017-03-15-kovo-ydos-scenos-ir-valdžios-lygiai/156778>.

diskursams ir klausimams: postmodernizmo, „postdraminio teatro, politikos, etniškumo ir kt.⁸ Žvelgiant į Lietuvos teatro tyrimus, padėtis panaši: posovietiniam teatrui reflektuoti skirtuose darbuose taip pat susitelkiama ties įvairialype tematika, o religijos tema vis dar paliekama nuošalyje. Todėl siekiant sujungti teologinį ir teatrologinį diskursą bei suformuoti tinkamą dialogo lauką buvo pasirinkta Jėzaus Kristaus Paschos ir jos vaizdinių analizė. Jėzaus Kristaus Pascha (Velykų įvykis) yra visos krikščioniškosios teologijos ašis, todėl krikščioniškieji vaizdiniai spektakliuose tiriami šios pagrindinės tikėjimo tiesos kontekste. Disertacijoje siekiama pateikti dar vieną įrankį teatro fenomenui Lietuvoje suvokti – žvelgiant iš teologinės perspektyvos.

Tyrimo objektas – Jėzaus Kristaus Pascha ir jos vaizdiniai XX a. pab. – XXI a. profesionaliojo Lietuvos dramos teatro spektakliuose.

Jėzaus Kristaus Pascha ir jos vaizdiniai remiasi pagrindiniu krikščionybės įvykiu – Velykomis. Velykinis Kristaus kančios ir prisikėlimo įvykis yra esminė krikščioniškojo tikėjimo žinia.⁹ Šios velykinės prisikėlimo žinios perteikimas tapo viena svarbiausių krikščioniškojo meno temų, o simbolikos kupina Velykų liturgija davė pradžią liturginei dramai atsirasti. Paschaliniai vaizdiniai per krikščionybę įsiliejo į Vakarų Europos kultūrą. Šiame darbe „Paschos“ ir „Velykų“ terminai vartojami sinonimiškai, tačiau „Paschos“ terminas tiksliausiai perteikia velykinio įvykio dinamiką. Kristaus kančia ir prisikėlimas yra perėjimo, virsmo kulminacija – perėjimo iš nuodėmės nelaisvės į Dievo vaikų laisvę. Dėl daugybės galimų požiūrių į atsivertimą (perėjimą) pabrėžtina, kad šiame darbe remiamasi krikščioniškąja jo samprata. Paschoje svarbiausias – *perėjimo* momentas, kuris yra dinamiškas šio vaizdinio atitikmuo. Tokia samprata mums atskleidžia dinamišką, o ne statišką Jėzaus Kristaus Paschos reikšmę. Paschos reikšmė ir jos vaizdinių pirmiausia randama Biblijoje. Kadangi Biblija yra ir literatūros kūrinys, joje Paschos reikšmė perteikiama įvairiais vaizdiniais, kurie iš literatūrinės vaizduotės perėjo į vaizduojamojo meno sritį, įskaitant teatrą. Profesionaliojo teatro spektakliuose (kitaip nei krikščioniškosios tapybos ar skulptūros darbuose) velykinis Kristaus įvykis dažniausiai vaizduojamas ne tiesiogiai, bet naudojant atpažįstamus jo vaizdinius, kurie gali tapti svarbia meninės-režisūrinės idėjos dalimi. Šie vaizdiniai gali būti atpažįstami dramos tekste ir spektaklio tekste per režisūrą, vaidybą, scenografiją, muziką ir t. t. Pati Pascha gali būti

⁸ Crove, Sinead. *Religion in Contemporary German Drama: Botho Strauss, George Tabori, Werner Fritsch, and Lukas Barfuss*. Rochester: Camden House, 2013, p. 2.

⁹ „Velykinė Kristaus kryžiaus ir prisikėlimo paslaptis yra centre Gerosios Naujienos, kurią apaštalai, o po jų Bažnyčia turi skelbti pasauliui. Atperkančiąja Dievo Sūnaus Jėzaus Kristaus mirtimi „vieną kartą visiems laikams“ (Žyd 9, 26) buvo įgyvendintas išganingasis Dievo planas“ (*Katalikų Bažnyčios katekizmas*. Kaunas: Tarpdiecezinė katechetikos komisijos leidykla, 1996, p. 125).

suvokiama kaip vaizdinys, suaustas iš mažesnių vaizdinių gijų. Sąvokos „vaizdinys“, „įvaizdis“, „atvaizdas“ šiame darbe vartojamos sinonimiškai.

Chronologinė tyrimo apibrėžtis – nuo XX a. 8-ojo dešimtmečio iki šių dienų. Tokį chronologinių tyrimo ribų pasirinkimą lėmė keli veiksniai. Pirmiausia tiriamo laikotarpio pradžia siejasi su vadinamuoju politiniu „atšilimu“. Tuo metu teatro menas ypač išpopuliarėjo. Kadangi Bažnyčios vaidmuo visuomenėje buvo slopinamas, o vertybiniai pamatai naikinami, teatras daugeliui žmonių tapo legalia bendrystės ir dvasinės atgaivos vieta. XX a. 8-asis dešimtmetis buvo metaforinio teatro formavimosi laikotarpis. Režisieriai J. Jurašas, J. Vaitkus ir E. Nekrošius¹⁰ pasitelkė paveikias režisūrines metaforas, užkoduotus vaizdinius, kuriais žiūrovui buvo perteikiami iš viešojo diskurso pašalinti etiniai, moraliniai, tautinio lietuvių identiteto klausimai ir tautos išsilaisvinimo idėjos. Pažymėtina, kad 8–9-tas dešimtmečiais, susiformavus metaforinio teatro poetikai, būtent religiniai vaizdiniai tapo svarbia nacionalinius įvaizdžius projektuojančios meninės sistemos dalimi.¹¹ To meto spektakliuose galima buvo pamatyti atpažįstamų paschalinių vaizdinių ir simbolių: kryžių, nukryžiuvimą, individo prisikėlimą ir t. t. Šiuo laikotarpiu Jėzaus Kristaus Paschos tema ir Paschos vaizdiniai tapo reikšminga meninės spektaklio idėjos dalimi. Tad 8–9 dešimtmečiai buvo pasirinkti kaip paschalinių vaizdinių spektakliuose tyrimo atskaitos taškas. Spektakliai, kuriuose naudojami paschaliniai vaizdiniai, atspindėjo esamojo laiko situaciją – *perėjimą* iš sovietinės okupacijos į laisvos Lietuvos laikotarpį. Pasikeitus politinei padėčiai, paschaliniai vaizdiniai toliau buvo naudojami spektakliuose, tačiau pastebima jais kuriamų prasmų kaita. Taigi, chronologinės tyrimo ribos taip pat suteikia galimybę pamatyti paschalinio vaizdinio ir jo generuojamų prasmų dinamiką sovietiniame ir posovietiniame Lietuvos teatre.

Tyrimo problematika

Pirmą kartą atliekamas Jėzaus Kristaus Paschos ir jos vaizdinių tyrimas profesionaliojo Lietuvos dramos teatro pastatymuose atvėrė naują tyrimo galimybių lauką, kita vertus tyrimo eigoje susidurta su nemenkais iššūkiais ir probleminiais klausimais. Daugiausia jų buvo susiję su spektaklių atrankos kriterijais. Spektaklių atrankai buvo svarbus literatūrinis tekstas, kuriame buvo galima įžvelgti teologines implikacijas. Tačiau pirmiausia komplikauta yra pati religinės dramos apibrėžtis. Taip pat ne visi religinės dramos pastatymai yra realizuojami teatro scenoje. Ši realizacija labai priklauso nuo režisieriaus intencijų. Kritinių refleksijų trūkumas, kuris ypač

¹⁰ 8–9 deš. Lenkijos teatre krikščioniškuosius vaizdinius aktyviai naudojo režisieriai T. Kantoras, J. Szajna, L. Mądzikas, teatro „Gardzienice“ trupės (*Wokół współczesnego dramatu i teatru religijnego w Polsce (1979–1989)* / Pod red. Ireny Sławińskiej i Wojciech Kaczmarek. Wrocław, 1993).

¹¹ Plačiau: Klivis, Edgaras. *Metaforinio teatro poetika. 8–9 dešimtmečių Lietuvos teatro režisūra: tekstai ir kontekstai: menotyros daktaro disertacija*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2004.

reikalingas tinkamai spektaklių rekonstrukcijai ir teologinės minties vystymui juose, taip pat darė spektaklių atranką problemiškesnę. Kadangi darbe koncentruojamasi į spektaklio tekstą ir režisūrinę paschalinių vaizdinių interpretaciją (ne tik į literatūrinį naratyvą), todėl buvo svarbu, kad Pascha ir jos vaizdiniai nebūtų tik literatūrinio naratyvo dalis, bet būtų aiškiai pastebima spektaklio tekste ir jo sceninėje raiškoje. Atsižvelgiant į šias pagrindines problemas, tyrimui buvo atrinkti charakteringi spektakliai, kuriuose paschaliniai vaizdiniai veikia literatūriniame bei spektaklio tekstuose. Interpretacijos metu žvelgiama į vaizdinius literatūriniame, o kartu režisūriniame tekste, kuris šiuo atveju buvo svarbesnis atliekamam tyrimui.

Ištyrus Lietuvos teatro praktiką, buvo suformuluotos **trys Jėzaus Kristaus Paschos ir jos vaizdinių tyrimo hipotezės**:

1. Pasitelkdami Jėzaus Kristaus Paschą ir jos vaizdinius, režisieriai įtraukė XX a. pab. lietuvių tautos istoriją į kančios ir prisikėlimo paradigmą.
2. Pasitelkdami Jėzaus Kristaus Paschą ir jos vaizdinius, režisieriai perteikia žmogaus dvasines transformacijas.
3. Jėzaus Kristaus Pascha ir jos vaizdiniai, naudojami postmodernių bruožų turinčiuose pastatymuose, atskleidžia posovietinės Lietuvos socialines ir vidines problemas, atsiradusias sąveikaujant posovietinei tikrovei ir neigiamoms modernaus Vakarų liberalizmo vertybėms.

Šios iškeltos hipotezės yra darbo tyrimo dalių pagrindas.

Tyrimo tikslas – analizuoti, atskleisti ir interpretuoti Jėzaus Kristaus Paschos ir jos vaizdinių funkcionavimą XX a. pab. – XXI a. profesionaliojo Lietuvos dramos teatro pastatymuose.

Tyrimo uždaviniai:

1. Pristatyti teologinę Jėzaus Kristaus Paschos reikšmę ir išskirti būdingiausius jos vaizdinius.
2. Pristatyti XIX a. nacionalinių judėjimų ir romantizmo kultūros svarbą ir įtaką paschalinių vaizdinių sklaidai XX a. pab. profesionaliajame Lietuvos dramos teatre.
3. Išanalizuoti spektaklius, kuriuose Jėzaus Kristaus Pascha ir jos vaizdiniai naudojami siekiant perteikti lietuvių tautos istoriją per kančios ir prisikėlimo paradigmą.
4. Išanalizuoti spektaklius, kuriuose Jėzaus Kristaus Pascha ir jos vaizdiniai naudojami siekiant perteikti žmogaus dvasines transformacijas.

5. Išanalizuoti Jėzaus Kristaus Paschos ir jos vaizdinių naudojimą postmodernių bruožų turinčiuose spektakliuose.

Tyrimo metodai ir metodologinės prieigos

Disertacijoje Jėzaus Kristaus Paschai ir jos vaizdiniais pristatyti buvo svarbi teologinė perspektyva, todėl, siekiant paaiškinti Jėzaus Kristaus Paschos teologinę sampratą ir įvardyti būdingiausius jos vaizdinius, pasitelkiama biblinė egzegezė – Šventojo Rašto aiškinimo metodas. Šią teologinę perspektyvą papildė ir praplėtė krikščioniškosios ikonografijos ir religijotyros pagrindai. Disertacijoje taip pat taikomi hermeneutinis ir kultūrologinis-istorinis tyrimo metodai. Hermeneutinis interpretacijos metodas tapo spektaklių analizės pagrindu. Vertėtų išskirti prancūzų filosofo P. Ricoeuro, kuriam buvo aktuali krikščioniškosios teologijos problematika, hermeneutinę perspektyvą. Šis filosofas derino teologijos ir filosofijos mokslų laukus, į šį dialogą įtraukė ir kitų humanitarinių disciplinų.¹² Religija yra sėkmingai įtraukiama į P. Ricoeuro filosofinį diskursą kaip viena svarbiausių žmogiškosios egzistencijos struktūrų; taip įtraukiama ir religinei patirčiai aktuali „nuodėmės“ sąvoka.¹³ Šią nuopuolio, kuris veda į viltį ir išganymą, koncepciją jis išplėtoja savo veikale „Blogio simbolika“. Hermeneutikai itin reikšminga „dialogo“ sąvoka, kuri taip pat plėtojama P. Ricoeuro darbuose. Disertacijoje dialogiškumas svarbus susidūrus skirtingiems moksliniams laukams – teologijai ir teatrologijai, kuriai priklauso du skirtingos prigimtės – literatūros ir spektaklio – tekstai. Įvairiems diskursams atvira P. Ricoeuro hermeneutinė interpretacijos teorija leidžia susieti įvairialypius tekstus ir juose ieškoti teologinių implikacijų bei teologijoje svarbių kategorijų. Ne mažiau reikalinga įtraukti kultūrologinį diskursą. Analizuojant spektaklius taip pat pasitelkiamas lyginamasis metodas.

Darbo mokslinis naujumas ir aktualumas

Jėzaus Kristaus Paschos ir jos vaizdinių tyrimas XX a. pab. – XXI a. profesionaliajame Lietuvos dramos teatre atliekamas pirmą kartą. Tai – tarpdisciplininis tyrimas, kurį atliekant ieškoma sąlyčio taškų tarp teologijos ir teatrologijos mokslų laukų. Panašaus pobūdžio tyrimų, apimančių religinį ir teatrologinį diskursus, Lietuvoje nedaug, ypač turint omenyje

¹² Filosofas Arūnas Sverdiolas pamini tokius P. Ricoeurui svarbius mokslinius laukus kaip psichoanalizę, struktūralizmą, diskurso semiotiką, metaforos teoriją, religijotyra ir biblinę hermeneutiką (Ricoeur, Paul. *Egzistencija ir hermeneutika: interpretacijų konfliktas*. Vilnius: Baltos lankos, 2001).

¹³ „Aš manau, kad nėra vienas simbolis, kuris atveria ir atskleidžia tiesą apie žmogų, nėra svetimas filosofinei refleksijai. Tai gi nemanau, kad pirmą kartą nuodėmės sąvoka – tai tema, kuri yra už filosofijos ribų.“ (Op. cit, p. 57).

profesionalų teatrą. Daugiau dėmesio skiriama religinės dramos apibrėžčių paieškai¹⁴, tačiau spektaklio tekstas retai analizuojamas¹⁵.

Sacrum teatre paieškomis ir sakraliniams įvaizdžiams, simboliams teatro srityje daugiausia dėmesio skiria teatrologė Vitalija Marija Truskauskaitė. Šios teatrologės tyrinėjimų, kuriuose reflektuojama sakralinė tematika, objektai labai įvairūs. Buvo publikuota straipsnių apie jėzuitų baroko teatrą, kuriame teatrologė tyrinėjo šv. Ignaco Lojolos dvasinių pratybų įtaką teatro pastatymuose¹⁶. Vėliau pasirodė autorės tekstas „Sovietmečio sakralinis teatras Lietuvoje“, kuriame buvo kalbama apie sovietiniais metais veikusias teatro praktikas vienuolijose¹⁷. Taip pat V. Truskauskaitė domina sakralinio teatro atspindžiai Č. Milošo kūryboje¹⁸. Remdamasi šio autoriaus darbais, teatrologė tyrinėja ir ieško sakralinio teatro naratyvų, simbolių šiuolaikinio Lietuvos teatro pastatymuose.¹⁹ Šie teatrologės darbai – tai teatrologijos tyrimų nedidelė išimtis. Autorę domina sakralumo tema bendrame Lietuvos teatrinų pastatymų kontekste: ji susitelkia ties įvairiomis teatro praktikomis ir nebūtinai skiria dėmesio profesionaliajam teatrui. Beje, religiniai, krikščioniškieji įvaizdžiai aptariami teatrologo Edgardo Klivio disertacijoje „Metaforinio teatro poetika. 8–9 dešimtmečių Lietuvos teatro režisūra: tekstai ir kontekstai“.²⁰ Religiniai įvaizdžiai nebuvo autoriaus tyrimų objektas, tačiau, nagrinėdamas 8–9 dešimtmečių metaforinio teatro poetiką ir nacionalinius vaizdinius teatre, autorius pabrėžė, kad religiniai, kristocentriniai vaizdiniai tiriamuoju laikotarpiu buvo svarbi nacionalinius vaizdinius projektuojanti dalis²¹.

¹⁴ Literatūrologė Augustė Žičkytė religinės dramaturgijos sampratoje įžvelgia daugiau neapibrėžties nei apibrėžties. Vienu svarbiausių religinės dramos bruožų ji laiko pjesės konfliktą, kuris dažniausiai atsiskleidžia kaip veikėjo ir visuomenės konfliktas, o „<...> pastarąjį kuria santykis su tiesa <...>“. Plačiau žr.: Žičkytė. Op. cit. Literatūrologas Eligijus Daugnora naująją dramaturgiją vadina naująja drama, turinčia postmodernistinės estetikos bruožų. Šios naujosios dramos pagrindiniu objektu autorius įvardija naująją, be Dievo išaugusią visuomenę. E. Daugnora nurodo tik galimas gaires naujai religinei dramaturgijai apibrėžti. Plačiau žr.: Daugnora, Eligijus. *XX amžiaus lietuvių religinė drama*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2009.

¹⁵ Remiantis šiuolaikine teatro semiotika, spektaklio tekstas apima aktorius raišką, erdvinius kodus ir suvokėjų svarbą. Plačiau žr.: Aston, Elaine; Savona, George. *Theatre as a Sign-system: A Semiotics of Text and Performance*. London: Routledge, 1998; Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London, New York: Routledge, 1997.

¹⁶ Truskauskaitė, Vitalija. Dvasinės pratybos jėzuitų baroko teatre. In: *Lietuvos mokslas*, t. IV, kn. 8, 1996, p. 41–45.

¹⁷ Truskauskaitė, Vitalija. Sovietmečio sakralinis teatras Lietuvoje. In: *Dailė, muzika ir teatras valstybės gyvenime 1918–1998: mokslinės konferencijos pranešimai*. Vilnius, 1998 m. kovo 26–27 d. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, p. 216–223.

¹⁸ Truskauskaitė, Vitalija. Sakralinio teatro refleksija Česlovo Milošo kūryboje. In: *Soter*. Nr. 25 (53). Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2008.

¹⁹ Truskauskaitė, Vitalija. Sacral Theatre Narrative in Contemporary Lithuanian Theatre. In: *Meno istorija ir kritika*. Nr. 4: *Meno istorija ir tapatumas*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2008, p. 152–161.

²⁰ Klivis, Edgaras. *Metaforinio teatro poetika...* Op. cit.

²¹ „<...> Religiniai įvaizdžiai metaforiniame teatre funkcionavo kaip etninės ir etinės projekcijos, jie buvo įtraukiami į nacionalizmo mitologiją ir įvaizdžių sistemą, nes, viena vertus, buvo suvokiami kaip ypatingas lietuvių tautos dvasinis paveldas, visiškai priešingas brukamai leninistinei ideologijai (čia krikščionybę gali greitai pakeisti arba su ja susilieti pagoniškieji ir folkloriniai ritualai), o kita vertus, pasinaudojama jų etiniu autoritetu ir sugestija. Šie įvaizdžiai iškilo lietuvių scenoje kaip prasmės ir autentikos analogai. Juose susikryžiuoja tautos praeities: žemdirbiško tikėjimo, „kryžių Lietuvos“, tautos dabarties: kančios, nuopuolio būsenos ir ateities: atgimimo vilties apmąstymai <...>.“ (Ten pat, p. 124).

Lietuvoje negausūs darbai, skirti šiai nagrinėjamai temai, skatino pažvelgti į užsienio šalių praktiką, tačiau ir jose religinių ar krikščioniškųjų vaizdinių simbolikos XX–XXI a. teatre tyrimų negausu. Nemažas dėmesys skiriamas kristologinei problematikai, su Jėzaus vaizdinio meninėmis interpretacijomis susijusių tyrimų atlieka teologai²², literatūrologai²³. Kiekvienas autorius sukuria savų metodologinių prieigų Jėzaus Kristaus vaizdiniai interpretuoti meno darbuose. Daugiausia tyrimų panašia tematika atlieka lenkų tyrinėtojai ir teatrologai.²⁴ Žinoma, didelį dėmesį į *sacrum* profesionaliajame teatre tyrimus atkreipė XX a. režisierius J. Grotowskis. Lenkijoje, Vroclave, įkurtas J. Grotowskio tyrimų institutas saugo šio režisieriaus meninį palikimą ir tęsia šios srities tyrimus²⁵. Religinių įvaizdžių teatre tyrimų pastebimai pagausėjo pastaraisiais dešimtmečiais, – juos skatina ir naujoji dramaturgija, kurioje naudojami religiniai, krikščioniškieji motyvai. Paminėtinas šiuolaikinės vokiečių dramaturgijos tyrinėtojos Sinead Crove darbas „Religion in Contemporary German Drama“²⁶: Lietuvoje pirmą išsamesnę studiją, skirtą XX a. lietuvių religinei dramai parašė literatūrologas Eligijus Daugnora.²⁷

Tad Jėzaus Kristaus Paschos ir jos vaizdinių XX a. pab. – XXI a. profesionaliajame Lietuvos dramos teatre tyrimas yra savalaikis ir aktualus ne tik Lietuvos, bet ir bendrame Europos tyrimų kontekste. Šia disertacija siekiama papildyti ir praplėsti panašaus pobūdžio tyrimų kontekstą.

²² Ekumeninės teologijos, tarpkultūrinių studijų srities profesorius Martienas E. Brinkmanas knygoje „Jesus Incognito. The Hidden Christ in Western Art Since 1960“ Jėzaus įvaizdžius tiria Vakarų Europos kultūros kontekste. Tyrimo sritis apima kiną, literatūrą ir vaizduojamąją dailę. Autorius pabrėžia, kad darbai iš pirmo žvilgsnio nėra religiniai, tyrimas nustebino tuo, kad pasirinkta tema, užuot nuvedusi į teologijos paraštes, nukreipė į patį jos centrą: „<...> Visi esminiai klausimai, kuriuos formulavo krikščionybė apie Kristų, yra randami kine, literatūroje ir vaizduojamajame mene <...>“. Išsamiam knygos įvade autorius atskleidžia teologijos ir meno srities tarpusavio ryšio problematiką. Jis pažymi, kad modernus menas vis dar retai sudomina šių laikų teologus. Anot autoriaus, tai tarsi neigia faktą, kad Kristaus figūra turėjo didelę įtaką Vakarų kultūrai ir meninėms reprezentacijoms: literatūrai, vizualiesiems menams ir muzikai. (Brinkman, Martien E. *Jesus Incognito. The Hidden Christ in Western Art Since 1960*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2013, p. VII–2).

²³ Dar viena knyga, kurioje reflektuojami Jėzaus įvaizdžiai kine, dailėje ir literatūroje: *Jesus in Twentieth Century Literature, Art and Movies* / Ed. Paul C. Burns. UBC Studies in Religion 1. New York, London: Continuum, 2007. Vertėtų paminėti ir literatūrologės D. Čiočytės padarytą pradžią lietuvių literatūrologijos srityje – literatūrinio Jėzaus portreto paiešką lietuvių literatūros darbuose. Žr.: Čiočytė, Dalia. Jėzaus Kristaus asmens ir vaidmens vaizdavimas lietuvių literatūroje. In: *Literatūros teologija: teologiniai lietuvių literatūros aspektai*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013, p. 163–237.

²⁴ Daug tyrimų, susijusių su religijos ir teatro tematika, atlieka Jono Pauliaus II katalikiško universiteto Liubline Dramos ir teatro katedros tyrinėtojai. Taip pat pažymėtini teatrologo Tadeuszo Kornaso (Krokuva, Lenkijos Jogailaičių universitetas, Teatrologijos katedra) darbai apie viduramžių liturginės dramos rekonstrukcijas „Schola Teatru Węgaży: dramat liturgiczny“, taip pat *sacrum* apraiškas lenkų šiuolaikiniame teatre, pvz., knyga „Aniołom i światu widowisko“ (autorius įtraukė ir lietuviškąjį kontekstą, E. Nekrošiaus pastatymus).

²⁵ J. Grotowskio kūrybiniam palikimui aptarti yra skirta gausi literatūra. Vienas aktyviausių režisieriaus darbų Lenkijoje tyrinėtojų Dariuszas Kosiński 2015 m. išleido knygą „Grotowski. Profanacje (Grotowski: Profanations)“. Disertacijos autorei teko galimybė dirbti J. Grotowskio archyve ir susipažinti su režisieriaus kūrybinių palikimų: archyve saugoma vaizdo medžiaga ir jo darbams skirta literatūra.

²⁶ Crove, Sinead. *Religion in Contemporary German Drama: Botho Strauss, George Tabori, Werner Fritsch, and Lukas Barfuss*. Rochester: Camden House. 2013.

²⁷ Daugnora, Eligijus. *XX amžiaus lietuvių religinė drama*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2009.

Disertacijos literatūros ir šaltinių apžvalga

Disertacijoje naudojamą literatūrą galima būtų padalyti į dvi grupes.

Pirmajai grupei priklauso teologijos sričiai priskirtini teoriniai darbai, kurie naudojami pirmojoje disertacijos dalyje Jėzaus Kristaus Paschai ir jos vaizdiniais įvardyti ir aptarti. Marko Ivano Rupniko knyga „Perėjimo kultūra“²⁸ tapo pamatine pristatant Jėzaus Kristaus Paschą ir jos vaizdinius. Šiuo aspektu pasitarnavo ir fundamentalūs Bažnyčios bei kai kurių teologų darbai, kuriuose supažindinama su Jėzaus Kristaus Paschos reikšme ir kurie padėjo atskleisti jos vaizdinius Senajame ir Naujajame Testamentuose, taip pat šių laikų Bažnyčios gyvenime: „Vatikano II Susirinkimo nutarimai. Konstitucijos, deklaracijos, dekretai“²⁹; „Katalikų Bažnyčios katekizmas“³⁰; Jacques'o Dupuis SJ „O jūs kuo mane laikote? Kristologijos įvadas“³¹; Josepha Ratzingerio „Krikščionybės įvadas“³². Aptariant šią darbų grupę paminėtinas šveicarų teologo Hanso Urso von Balthasaro darbas³³ ir italų teologo R. Cantalamessos teologinės įžvalgos³⁴, susiejančios izraelitų, Jėzaus Kristaus ir paskutiniųjų laikų Bažnyčios Paschą (perėjimą) kaip Dievo priruoštą išgelbėjimą, taip pat kalbančios apie Marijos aktyvų vaidmenį vykdamą šį Dievo planą. Parankine knyga kristologiniams vaizdiniais Vakarų kultūros kontekste atskleisti tapo Jaroslavo Pelikano knyga „Jesus Through the Centuries. His Place in the History of Culture“ („Jėzus bėgant amžiams. Jo vieta kultūros istorijoje“)³⁵. Savo knyga J. Pelikanas pristato kaip istoriją apie Kristaus įvaizdį (arba įvaizdžius)³⁶ ir taip pabrėžia, kad Kristus negali būti suvokiamas tik vienu siauru aspektu, o turi būti interpretuojamas plačiame kultūros lauke. Autoriaus kultūros samprata apima antropologiją, visuomenės gyvenimą, literatūrą, filosofiją, dailę, politiką, socialinę ir ekonominę istoriją.³⁷ Dailės, literatūros ir kiti meno kūriniai autoriui tampa puikia medžiaga Jėzaus įvaizdžio kultūros istorijoje sampratai praplėsti.³⁸ Taigi kintantis Jėzaus vaizdinys atskleidžiamas tokios sudėtinės kultūros šviesoje. Autoriui svarbi kiekvienos epochos filosofija, istorinės aplinkybės, kurios, be abejonės, buvo glaudžiai susijusios su krikščioniškuoju etosu. Naudingi šios grupės darbai yra ir Antano Rubšio

²⁸ Rupnik, Marko Ivan. *Perėjimo kultūra*. Vilnius: Katalikų pasaulis, 2001.

²⁹ *Vatikano II Susirinkimo nutarimai. Konstitucijos, deklaracijos, dekretai*. Vilnius: Aidai, 2001.

³⁰ *Katalikų Bažnyčios katekizmas*. Op. cit., 1996.

³¹ Dupuis, Jacques SJ. *O jūs kuo mane laikote? Kristologijos įvadas*. Vilnius: Katalikų pasaulio leidiniai, 2004.

³² Ratzinger, Joseph. *Krikščionybės įvadas*. Vilnius: Katalikų pasaulio leidiniai, 2008; Ratzinger, Joseph (Benediktas XVI). *Pakeliui pas Jėzų Kristų*. Kaunas: Katalikų interneto tarnyba, 2005.

³³ Balthasar, Hans Urs. *The Glory of the Lord: Theological Aesthetics*. Edinburg: T&T Clark, 1991.

³⁴ Cantalamessa, Raniero. *Eucharistija – mūsų pašventinimas*. Kaunas: Gyvieji akmenėliai, 1999; Cantalamessa, Raniero. *Marija – Bažnyčios veidrodis*. Kaunas: Gyvieji akmenėliai, 2001.

³⁵ Pelikan, Jaroslav. *Jesus Through the Centuries. His Place in the History of Culture*. New Haven, CT: Yale University Press, 1999.

³⁶ Ten pat, p. 6.

³⁷ Ten pat, p. 7.

³⁸ Ten pat, p. 6.

Senajo ir Naujojo Testamentų tyrinėjimai³⁹. Vizualiosios, simbolinės įvaizdžių raiškos per sakramentus prasmę atskleisti padėjo teologų Arvydo Ramono⁴⁰ ir Beno Ulevičiaus⁴¹ darbai. Simbolių reikšmei praplėsti buvo naudojamos fundamentaliomis teorinėmis rumunų religijotyrininko Mirceos Eliade'ės knygomis „Šventybė ir pasaulietiškas“, „Amžinojo sugrįžimo mitas“ ir kt.⁴² Jėzaus Kristaus simboliams krikščioniškojoje ikonografijoje atskleisti buvo pasitelkiami šios srities specialistų Emile'io Male'io⁴³ ir Andre Grabaro darbai. Su lietuviškuoju meniniu kontekstu leido susipažinti Lietuvoje išleista rinktinė „Pamaldumas Išganytojui Lietuvos kultūroje“⁴⁴. Pravertė ir krikščioniškosios ikonografijos žodynas. Teologijos ir meno sąryšius įtvirtinti ir Kryžiaus reikšmes atskleisti padėjo Richardo Viladesau darbas „The Beauty of the Cross: The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Catacombs to the Eve of the Renaissance“. Naudotasi ir Herberto Vorgrimlerio „Naujuoju teologijos žodynu“⁴⁵. Pagrindinis tyrimo šaltinis – Šventasis Raštas⁴⁶. Karen Armstrong knygoje „Biblija: knygos biografija“ supažindinama su Biblijos tekstų bei jų reikšmių raida ir kaita per istoriją. Biblijos ir literatūros santykius išryškino fundamentalūs anglų literatūros profesorius Northrop Frye'o darbai „The Great Code. The Bible and Literature“⁴⁷, „Word with Power. Being a Second Study of “The Bible and Literature”“⁴⁸, „Anatomy of Criticism. Four Essays by Northrop Frye“⁴⁹. Biblijos ir literatūros santykius Lietuvos kontekste ir literatūros teologijos galimybes literatūros baruose atskleidė literatūrologės Dalia Čiočytės knyga „Biblija lietuvių literatūroje“⁵⁰ tai pirmasis bandymas analizuoti lietuvių literatūros ir Biblijos santykį ir minėta monografija „Literatūros teologija: teologiniai lietuvių literatūros aspektai“⁵¹ – Tarp svarbių darbų, kuriuose aptariama religinė dramaturgija, paminėtina Eligijaus Daugnoros knyga, skirta religinei dramaturgijai ir jos sklaidai Lietuvoje apibrėžti.⁵² Metodologinės bazės pagrindą sudarė

³⁹ Rubšys, Antanas. *Raktas į Senąjį Testamentą*. T. 1. Vilnius: Katalikų pasaulis, 1995.

⁴⁰ Ramonas, Arvydas. *Sakramentų teologija. Doktrina, istorija, šventimas*. Vilnius: Katalikų pasaulio leidiniai, 2006.

⁴¹ Ulevičius, Benas. *Dieviškasis žaidimas: liturginio mąstymo apmatai*. Vilnius: Aidai, 2009.

⁴² Eliade, Mircea. *Šventybė ir pasaulietiškas*. Vilnius: Mintis, 1997.

⁴³ Male, Emile. *Religious Art in France, XIII Century: A Study in Medieval Iconography and Its Sources of Inspiration*. London: J. M. Dent & Sons Ltd; New York: E. P. Dutton & Co, 1913.

⁴⁴ *Pamaldumas Išganytojui Lietuvos kultūroje*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2008.

⁴⁵ Vorgrimler, Herbert. *Naujasis teologijos žodynas*. Kaunas: Katalikų interneto tarnyba, 2003.

⁴⁶ *Biblija arba Šventasis Raštas: ekumeninis leidimas*. Vilnius: Lietuvos Biblijos draugija, 2005.

⁴⁷ Frye, Northrop. *The Great Code. The Bible and Literature*. Canada: Pinguins Books, 1990.

⁴⁸ Frye, Northrop. *Words with Power. Being a Second Study of “The Bible and Literature”*. Canada: Pinguins Books, 1990.

⁴⁹ Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism. Four Essays by Northrop Frye*. New Jersey: Princeton University Press, 1973.

⁵⁰ Čiočytė, Dalia. *Biblija lietuvių literatūroje. Naujosios literatūros studijos*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1999.

⁵¹ Čiočytė, Dalia. *Literatūros teologija: teologiniai lietuvių literatūros aspektai*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013.

⁵² Daugnora. Op. cit.

filosofo Paul Ricoeur darbai⁵³

Antrajai grupei priklauso teoriniai darbai ir šaltiniai, svarbūs tyrimo daliai, padėję išskleisti tyrimo hipotezes, ypač fundamentalūs nacionalizmo tyrinėtojų Anthony'o Smitho⁵⁴ ir Ernesto Gellnerio darbai⁵⁵ bei kitų autorių darbai panašia tematika⁵⁶. Romantizmo kultūriniam kontekstui atskleisti buvo naudingi lietuvių autorių, rašiusių apie romantizmo kultūros įtaką lietuvių literatūrai ir teatrui, darbai.⁵⁷

Naudotasi literatūra, kuri padėjo susipažinti su Lietuvos teatro istoriniu, kultūriniu, meniniu kontekstu: tai – „Lietuvių teatro istorijos“ III ir IV tomai⁵⁸, teatrologės Rasos Vasinauskaitės knyga, skirta Lietuvos teatro tendencijoms pirmajame nepriklausomybės dešimtmetyje aptarti⁵⁹. Sovietinių metų metaforinį teatrą pažinti leido teatrologo Edgaro Klivio disertacija „Metaforinio teatro poetika. 8–9 dešimtmečių Lietuvos teatro režisūra: tekstai ir kontekstai“⁶⁰ ir kiti autoriaus darbai⁶¹, kiti naujausi darbai, kuriuose reflektuojama posovietinio Lietuvos teatro padėtis⁶², taip pat literatūra, pateikianti lietuviškojo postmodernizmo kontekstą.⁶³

Paminėtini literatūrologų Jono Lankučio⁶⁴ ir Aušros Martišiūtės-Linartienės⁶⁵ darbai,

⁵³ Ricoeur, Paul. *Nazwac Boga*. Krakow: Wam, 2011; Ricoeur, Paul. Interpretacijos teorija: diskursas ir reikšmės perteklius. Vilnius: Baltos lankos, 2000; Ricoeur, Paul. Egzistencija ir hermeneutika: interpretacijų konfliktas. Vilnius: Baltos lankos, 2001.

⁵⁴ Smith, Anthony D. *Nacionalizmas XX amžiuje*. Vilnius: Pradai, 1994.

⁵⁵ Gellner, Ernest. *Tautos ir nacionalizmas*. Vilnius: Pradai, 1996.

⁵⁶ Aleksandravičius, Egidijus. XIX a. Lietuvos pasakojimo likimas po 1990 m.: tarp funkcionalumo ir inercijos. In: *Tautiniai naratyvai ir herojai Vidurio Rytų Europoje po 1989 m.: kolektyvinė monografija* / Sud. Egidijus Aleksandravičius. Kaunas, Vilnius: Vytauto Didžiojo universitetas, Versus aureus, 2015; Tismaneau, Vladimir. *Išsivadavimo fantazijos: pokomunistinės Europos mitai, demokratija ir nacionalizmas*. Vilnius: Mintis, 2003.

⁵⁷ Kubilius, Vytautas. Romantizmo ir antiromantizmo priešpriešos. In: *XX amžiaus lietuvių literatūra*. Vilnius: Vaga, 1994; Kubilius, Vytautas. *Romantizmo tradicija lietuvių literatūroje*. Vilnius: Amžius, 1993; Mareckaitė, Gražina. *Romantizmo idėjos lietuvių teatre: nuo XIX iki XXI a.* Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2004.

⁵⁸ *Lietuvių teatro istorija*. Kn. III: 1970–1980 / Sud. I. Aleksaitė. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2006; *Lietuvių teatro istorija*. Kn. IV: 1980–1990 / Sud. I. Aleksaitė. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009.

⁵⁹ Vasinauskaitė, Rasa. *Laikinumo teatras: lietuvių režisūros pokyčiai 1990–2001 metais*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2010.

⁶⁰ Klivis, Edgaras. *Metaforinio teatro poetika...* Op. cit.

⁶¹ Klivis, Edgaras. Totalitarizmo vaizdiniai šiuolaikiniame Lietuvos teatre. In: *Šiuolaikiniai Lietuvos teatro procesai*. Vilnius: Efrata, 2003; Klivis, Edgaras. Kraujas ir žemė: nacionalizmo vaizdiniai XX a. pabaigos Lietuvos scenoje. In: *Darbai ir dienos*, 2004, t. 39.

⁶² Klivis, Edgaras. Sovietmečio atmintis ir reprezentacija šiuolaikiniame Lietuvos teatre. In: *Postsovietinis Lietuvos teatras: istorija, tapatybė, atmintis*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2014.

⁶³ Staniškytė, Jurgita. *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*. Vilnius: Scena, 2008; Staniškytė, Jurgita. Postmodernizmo bruožai Oskaro Koršunovo darbuose. In: *Teatrologiniai eskizai*, t. 1. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2000; Ališanka, Eugenijus. *Dioniso sugrįžimas. Chtoniškumas, postmodernizmas, tyla*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2001; Lyotard, Jean-François. *Postmodernus būvis*. Vilnius: Baltos lankos, 2010; Šliogeris, Arvydas. Postmodernas: filosofinė perspektyva. In: *Postmodernizmo fenomeno interpretacijos* / Sud. Antanas Andrijauskas. Vilnius: Versus aureus, 2009.

⁶⁴ Lankutis, Jonas. *Lietuvių egzodo dramaturgija 1940–1990*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1995.

⁶⁵ Martišiūtė, Aušra. *Pirmasis lietuvių dramaturgijos šimtmetis*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006.

naujausios Lietuvos teatrologų knygos, kuriose analizuojama lietuvių dramaturgija ir literatūra, reflektuojamas postdraminio teatro diskursas⁶⁶ (jis svarbus siekiant suvokti šiuolaikinius pastatymus, ypač O. Koršunovo darbus). Didžiausią šaltinių dalį sudarė tiriamieji objektai – spektakliai (dauguma spektaklių disertacijos autorė žiūrėjo gyvai, taip pat matė vaizdo įrašus) ir literatūra bei recenzijos, kuriose šie spektakliai reflektuojami. Paminėtina Daivos Šabasevičienės monografija „Teatro piligrimas. Režisieriaus Jono Vaitkaus kūrybos kontūrai“⁶⁷.

Darbo struktūra

Darbą sudaro įvadas, keturios dėstymo dalys, išvados ir literatūra, santrumpos ir spektaklių sąrašas.

Pirmojoje dėstymo dalyje pristatoma Jėzaus Kristaus Pascha ir jos vaizdiniai, kuriuos aptariant remiamasi teologine samprata. Tai padėjo suformuoti teorinį įrankį likusiai disertacijos darbo daliai. Taikant tipologinį Šventojo Rašto skaitymo metodą, aptariamos žydų Paschos ir Kristaus Paschos reikšmės bei jų vaizdiniai. Išskirtos dvi svarbiausios Paschos reikšmės. Senajame Testamente Pascha yra žydų tautos išlaisvinimo iš Egipto vergovės vaizdinys; Naujojo Testamento Pascha – žmogaus ir žmonijos išlaisvinimo iš nuodėmės vergovės vaizdinys. Paschalinis įvykis suprantamas kaip dinamiškas perėjimas (virsmas) iš mirties į gyvenimą, iš sena į nauja, tapimas nauju žmogumi pagal Dievo paveikslą ir panašumą.

Šioje dalyje aptariamas Jėzaus Kristaus kaip pagrindinio Išgelbėtojo ir Atpirkėjo vaidmuo paschaliniame įvykyje. Pristatomos trys Kristaus kaip tarpininko tarnystės: kunigo, pranašo ir karaliaus. Atperkamoji Kristaus auka įvyko ant kryžiaus, kuris tapo paschalinio išgelbėjimo priemone ir simboliu, tad pristatoma teologinė ir kultūrinė kryžiaus reikšmė. Supažindinama su dviem paschalinių perėjimų atspindinčiomis vaizdingomis schemomis: krikštu ir Eucharistija. Aptariami moterų vaidmenys ir vaizdiniai velykiniame išganymo įvykyje, išskiriami Mergelės Marijos, Dievo Motinos, ir Marijos Magdalietės, atgailaujančios nusidėjėlės, vaizdiniai. Pirmosios dėstymo dalies pabaigoje aptariama paschalinio perėjimo samprata dabartiniu Bažnyčios gyvavimo laikotarpiu. Šiuo laikotarpiu paschalinių perėjimą žymi gavėnia, nuodėmių išpažinimas ir atsivertimas.

Antroji dėstymo dalis sutelkta į tyrimą ir skirta pirmajai darbo hipotezei išskleisti. Pirmiausia aptariama XIX a. nacionalinių išsilaisvinimo judėjimų ir romantizmo kultūros įtaka paschalinių vaizdinių sklaidai profesionaliajame Lietuvos dramos teatre. Teatras pristatomas

⁶⁶ Staniškytė. Op. cit.; Klivis, Edgaras. Sovietmečio atmintis ir reprezentacija... Op. cit.

⁶⁷ Šabasevičienė, Daiva. *Teatro piligrimas. Režisieriaus Jono Vaitkaus kūrybos kontūrai*. Vilnius: Krantai, 2007.

kaip XX a. pab. rezistencinių idėjų sklaidos vieta, kurioje paveiki režisūrinė metafora leido skleistis kolektyvinei istorinei lietuvių tautos atminčiai. Gilinamasi į romantinio herojaus sampratą ir jo kaip kolektyvinės tautos istorijos perteikėjo vaidmenį.

Tolesniuose skyriuose pristatomi ir analizuojami charakteringi XX a. pab. lietuvių režisierių spektakliai, kuriuose paschaliniai vaizdiniai naudojami siekiant perteikti lietuvių tautos kančios ir prisikėlimo dramą: J. Jurašo „Grasos namai“ (1970), J. Vaitkaus „Kingas“, „Golgota“ (1987), „Vėlinės“ (1990), E. Nekrošiaus „Duokiškio baladės“ (1978), A. Latėno „Duokiškis“ (1987), V. Balsio „Penki stulpai turgaus aikštėje“ (1989), R. Tumino „Nusišypsok mums, Viešpatie“ (1994) spektaklis pasirenkamas dėl spektaklyje plėtojamo žydų kelionės į pažadėtąją žemę vaizdinio.

Trečiojoje dėstymo dalyje paschaliniai vaizdiniai aptariami spektakliuose, kuriuose siekiama atskleisti žmogaus dvasinę transformaciją. Jie yra suskirstyti į tris pagrindines grupes. Pirmajai grupei priskiriami spektakliai, kurie atitinka paschalinį asmens perėjimo modelį, pvz., J. Vaitkaus „Migelis Manjara“ (1996) ir „Apreiškimas Marijai“ (2016). Spektakliai pristatomi kaip paschalinės misterijos. Antrajai grupei priklauso spektakliai, kuriuose svarstoma kūrėjo drama, tai - O. Koršunovo „Kelias į Damaską“ (2006) ir J. Jurašo „Balta drobulė“ (2012). Trečiajai grupei priklauso spektakliai, kuriuose reflektuojama maištingo žmogaus problematika ir vidiniai virsmai, tai - G. Varno „Nusikaltimas ir bausmė“ (1994) ir K. Smedso „Liūdnos dainos iš Europos širdies“ (2006).

Ketvirtojoje dėstymo dalyje paschaliniai vaizdiniai tiriami režisieriaus O. Koršunovo postmodernių bruožų turinčiuose pastatymuose. Tokio pobūdžio darbuose aptinkamoms paschalinių vaizdinių interpretacijoms įvardyti pasirenkama konceptuali „perėjimo (ne)galimybės“ sąvoka, kuri plėtojama analizuojant spektaklius „P.S. Byla O.K.“ (1997), „Išvarymas“ (2011) ir „Kankinys“ (2015).

Darbo pabaigoje pateikiamos šešios tyrimą apibendrinančios išvados.

1. JĖZAUS KRISTAUS PASCHA IR JOS VAIZDINIAI: TEOLOGINĖS PRIEIGOS

Pirmojoje darbo dalyje pristatoma teologinė Jėzaus Kristaus Paschos samprata bei reikšmė ir išskiriami būdingiausi jos vaizdiniai, siekiant sukurti teorinį įrankį likusiai disertacijos darbo daliai.

1.1. Žydu Paschos ir Kristaus Paschos priežastys, reikšmė ir vaizdiniai

Paschalinis įvykis – tai išgelbėjimo įvykis, perėjimo metas. Perėjimas iš vergovės į laisvę, iš sena į nauja, iš mirties į gyvenimą, iš kūniškumo, žemiškumo ir gendamumo į dvasiškumą, dangiškumą ir amžinybę (plg. 1 Kor 15, 42–44). Jėzaus Kristaus Pascha ir jos vaizdiniai aptariami remiantis Senojo ir Naujojo Testamentų Paschos samprata, nes Šventasis Raštas skaitomas ir suprantamas tipologiškai⁶⁸.

1.1.1. Sukūrimas ir nuopuolio pasekmės bei jų vaizdiniai

Paschos logika neatsiejama nuo sukūrimo⁶⁹, nes sukūrimo metu žmogus lemtingai suklysta – nusigręžia nuo Dievo. Todėl, siekiant suprasti paschalinio įvykio slėpinį, pirmiausia

⁶⁸ Tipologija (gr. *typos* – pavyzdys, atspaudas) – metodika „<...> taikoma Biblijos aiškinime, Senojo Testamento įvykių ar asmenų vėlesnių Naujojo Testamento įvykių ar asmenų provaizdžiais ar pirmavaizdžiais (typoi) būtent tuo požiūriu, jog vėlesnis įgalina iki galo suvokti ankstesnį.“ (Vorgrimler. Op. cit., p. 554). Vatikano II Susirinkimo nutarimų dokumentuose, dogminėje konstitucijoje apie apreiškimą („Dei Verbum“) rašoma: „visos Senojo Testamento knygos, išties įtrauktos į evenagelinį skelbimą, įgyja ir parodo visą savo reikšmę Naujajame Testamente (plg. Mt 5, 17; Lk 24, 27; Rom 16, 25–26; 2 Kor 3, 14–16), kurį savo ruožtu jos nušviečia ir paaiškina“ (Vatikano II Susirinkimo nutarimai. Konstitucijos, deklaracijos, dekretai. Vilnius: Aidai, 2001, p. 88). Tokiu būdu Naujojo Testamento asmenys, įvykiai ar paaiškinimai susiejami su Senojo Testamento tipais, pavyzdžiui, izraelitų išėjimo iš Egipto įvykyje Senajame Testamente juos lydėjusi uola, iš kurios jie gėrė, siejama ir paaiškinama Naujojo Testamento ištrauka (plg. 1 Kor 10, 1–6), kurioje kalbama, kad izraelitus lydėjusi dvasinė uola buvo Kristus (plg. *Šventasis Raštas. Senasis ir Naujasis Testamentas*. Vilnius: Katalikų pasaulio leidiniai, 2009, p. 2608). Visi tipai yra aiškinami per Kristaus asmenį. Taigi išeities taškas – kristologinė pozicija. Anot teologo H. U. von Balthasaro, Dievo patyrimas Senajame Testamente yra pakeliui į Kristaus asmens patyrimą Naujajame Testamente (Balthasar, Hans Urs. *The Glory of the Lord: Theological Aesthetics*. Edinburg: T&T Clark, 1991, p. 331). Šis tipologinis mąstymo būdas buvo pastebimas ir besiformuojančioje krikščioniškojoje ikonografijoje. Kristologinė ikonografija užėmė svarbiausią vietą iš visų atvaizdų grupių. Pirmiausia alegoriniai, simboliniai Kristaus vaizdiniai iki VI a. plito katakombų mene. Vyravo kristologiniai ženklai ir simboliai, pavyzdžiui, žuvis, raidiniai simboliai – chrizogramos, taip pat akrostichai: Klauza, Karol. *Teologiczna hermeneutika ikony*. Lublin: KUL wydawnictwo, 2002, p. 72). Juose atsispindėjo esminis krikščionybės įvykis – Kristaus kančia ir prisikėlimas. Viduramžiais šis tipologinis teologinių tiesų perteikimas nepasikeitė, buvo mėgstama atskleisti Naująjį Testamentą naudojant siužetus, paimtus iš Senojo Testamento (Male, Emile. *Religious Art in France XIII Century: A Study in Medieval Iconography and Its Sources of Inspiration*. London: J. M. Dent & Sons Ltd, New York: E. P. Dutton & Co, 1913, p. 152).

⁶⁹ „Tampa aišku, kad sukūrimą galima iki galo suprasti tik vėlykinio Kristaus įvykio kontekste. Dieviškasis Apreiškimas, kurio pilnatvė – Jėzus Kristus liudija, kad sukūrimo esmė – prisikėlimas, t. y. išganymas. Sukūrimas yra nukreiptas į prisikėlimą, ir prisikėlimas – į sukūrimą. Pradžia skirta pabaigai, jos pilnatvė – Jėzaus

reikia pažvelgti į Senajame Testamente, Pradžios knygoje, aprašytą sukūrimo istoriją ir jos vaizdinius. Žmogus buvo sukurtas pagal Dievo paveikslą ir panašumą: „Dievas sukūrė žmogų pagal savo paveikslą, pagal savo paveikslą sukūrė jį; vyrą ir moterį; sukūrė juos“ (Pr 1, 27). Dievo sukurti žmonės buvo apgyvendinti Edeno (rojaus) sode, kuris simbolizuoja pilnatvę, gėrį ir Dievo artumą. Šiame sode pirmieji žmonės tiesiogiai bendravo su Dievu, dar nepažino nuodėmės, todėl jų ir Dievo meilės santykis ir bendrystė dar nebuvo pažeisti. Toliau pasakojama apie rojaus sodo viduryje augusį gyvybės medį ir gero bei pikto pažinimo medį (Pr 2, 8).⁷⁰ Dievas uždraudžia žmogui ragauti vaisių nuo gero bei pikto pažinimo medžio. Vis dėlto įvyksta didžioji drama: moteris, gyvatės sugundyta, paragauja uždrausto medžio vaisiaus, jo duoda ir Adamui. Taip žmoniją ir žmogų ištinka didžioji tragedija: žmogus nusideda, pasirenka nepaklusti Dievo įsakymui ir taip nutraukia tiesioginį meilės ir bendrystės ryšį su savo Kūrėju. Tai – tragiškas žmogaus nuopuolis arba atsiskyrimas nuo savo Kūrėjo, žinančio konkretaus žmogaus sukūrimo tikslą, prasmę ir padedančio tam žmogui juos atskleisti ir įgyvendinti: „<...> Biblijos kalba apie Adomo ir Ievos nuodėmę pasižymi dramtizmu: ši nuodėmė yra ne paprasta klaida, bet pačią žmogaus esmę paliečiantis įvykis, taigi tragiškas įvykis.“⁷¹ Taigi šiame Pradžios knygos pasakojime apie sukūrimą matyti svarbiausi sukūrimo ir nuopolio vaizdiniai. Su meile ir iš meilės Dievo sukurtų Adomo ir Ievos nepaklusimas, nusigręžimas nuo savo Kūrėjo – pirmųjų žmonių sukūrimo ir pasirinkimo vaizdiniai simbolizuoja nuodėmingo ir beribėje visatos erdvėje vienišo likusio žmogaus paveikslą. Būtent šiam nuodėmės paliestam žmogui reikalingas atpirkimas, išgelbėjimas ir sugrąžinimas į Edeno sode patirtą artimą santykį su savo Kūrėju. M. I. Rupnikas pažymi: „Pirmąją nuodėmę yra centrinis žmonijos istorijos įvykis, bet vien dėl to negalima galvoti, kad jis yra pasaulio sukūrimo ir atpirkimo centras.“⁷²

Pirmasis žmogus buvo pavadintas Adamu⁷³ – tuo, kuris buvo sukurtas iš žemės (plg. Pr 2, 7). Adomas kaip visos žmonijos provaizdis turi būti atpirktas. Todėl Kūrėjas siunčia savo vienatinį Sūnų Jėzų Kristų šiai misijai, kuriai, kaip ir žmogaus artimam santykiui su Dievu, siekia sutrukdyti, patraukti žmogų savo pusėn ir pavergti Dievo priešininkas – nenorėjęs tarnauti Dievui, nuo Jo atsiskyres, todėl nupuolęs angelas. Jo įvaizdis Pradžios knygoje yra gyvatė. Apreiškimo knygoje apie jį rašoma: „Taip buvo išmestas didysis slibinas, senoji gyvatė, vadinamas velniu ir šėtonu, kuris suvedžiodavo visą pasaulį. Jis buvo išmestas žemėn, ir kartu

prisikėlimas.“ (Skinkaitis, Rimas. *Žmogaus, sukurto pagal Dievo paveikslą ir panašumą, teologinė perspektyva: mokslo monografija*. Kaunas, Vilnius: Vytauto Didžiojo universitetas, Versus aureus, 2016, p. 28).

⁷⁰ „Medis (kaip visa, kas brangiausia) yra sodo viduryje. Jis yra kūrinijos centre, kaip kad, pagal Bažnyčios Tėvų antropologiją, žmogaus asmens centras yra širdis. Medis yra rojaus širdis, nes tai yra santykis su Dievu.“ (Rupnik. Op. cit., p. 214).

⁷¹ Ten pat, p. 193.

⁷² Ten pat, p. 238.

⁷³ „Adomas [Adam] (hebr. Adamah – žemė), pirmojo žmogaus pavadinimas, iš dalies tikrinis, taip pat bendrinis vardas (*kolektyvinė asmenybė*).“ (Vorgimier. Op. cit., p. 19).

su juo buvo išmesti jo angelai“ (Apr 12, 9). Šėtonas turi daug vardų, kuriuos randame tiek Senajame, tiek Naujajame Testamente. Prancūzų religijos istorikas, filosofas, egzegetas Rene Laurentinas išskiria tris pagrindinius Dievo priešininko vardus: demonas, velnias ir šėtonas.⁷⁴

Evangelijose yra daug aprašytų faktų apie ypatingą ir aiškiai matomą Dievo priešininko griaujamąjį poveikį Dievo sukurtiems žmonėms ir jų gyvenimams. Viename ryškiausių pasakojimų kalbama apie Jėzaus gundymą dykumoje (plg. Lk 4, 1–13). Velnias, panašiai kaip Ievai ir Adomui Pradžios knygoje aprašytame pasakojime, siūlydamas pačius gyvybiškiausius ir svarbiausius žmogui dalykus: maistą, valdžią, šlovę ir pasaulio turtus, bando pavergti, patraukti Jėzų į savo valdžią, tačiau Jis ištveria visus išbandymus. Naujajame Testamente yra daug demoniškų apsėdimų aprašymų: pasakojimai apie Kafarnaumo apsėstąjį (plg. Mk 1, 21–28; Lk 4, 31–37), apsėstąjį epileptiką (plg. Mt 17, 14–18; Mk 9, 14–29; Lk 9, 37–43), mergaitę kanaanietę, kurioje tūnojo demonas (plg. Mt 15, 21–28; Mk 7, 24–30) ir kitus apsėdimus. Šėtonas yra Dievo priešininkas, todėl jis apibūdinamas skirtybėmis. Pagrindinės kategorijos, kuriomis apibūdinamas šėtono pasaulis, yra pragaras, nuopuolis, nuodėmė, mirtis, tamsa, blogis, chaosas, skilimas, melas ir kt. Šios kategorijos akivaizdžiai priešingos su Kristumi susijusioms kategorijoms: šventumui, gyvybei, tiesai, dangui, išlaisvinimui, išgelbėjimui, dorybėms, gėriui, grožiui, tvarkai, harmonijai, bendrystei ir t. t.⁷⁵ „Pragaro ugnis yra paradoksali. Tai evangelinė nelaimė, išsakyta žodžiais: „kas nori išsaugoti gyvybę, ją praras“; lygiai kaip Dangaus laimė: „kas praras savo gyvybę dėl manęs, ją išgelbės“ (Mt 8, 35). Egoizmas ir neapykanta degina. Meilė teikia pilnatvę. Pirmuoju atveju *pragaras – tai kiti*. Antruoju atveju *Dangus – tai kiti* bendrystėje su Dievu.“⁷⁶ Sukūrimo ir nuopolio istorijoje įrašyta žmogaus tragedija. Taigi nupuolusiam žmogui reikalingas išgelbėjimas – Kristaus Pascha.⁷⁷ Per ją galėjo būti iš naujo atkurtas prarastasis santykis su Dievu ir atskleistas tikrasis žmogaus sukūrimo tikslas ir prasmė – savo gyvenimu panašėti į Dievo paveikslą.⁷⁸

⁷⁴ Plg. Laurentin, Rene. *Demonas – mitas ar tikrovė?* Vilnius: Aidai, 2008, p. 104.

⁷⁵ Literatūrologas, Biblijos tekstų tyrinėtojas N. Frye'as išskiria idealiuosius (susijusius su Kristaus asmeniu) ir demoniškuosius vaizdinius, būdingus biblinei simbolinei sistemai. Pavyzdžiui: rojas (Edeno sodas): gyvybės medis / gyvybės vanduo, demoniškieji: dykuma, mirties jūra ir kt.; gyvulių ganymo (avidė, vilnos, piemu, ėriukas, kūnas ir kraujas – eucharistija; demoniškieji: chaoso drakonai (Leviatanas); gyvūnai: žaltys; žemdirbystės: grūdai ir vynuogės, duona ir vynos; demoniškieji: augmenijos dievai, žemė Motina (pagoniškosios kultūros), miesto (urbanistiniai įvaizdžiai galėtų būti demoniškieji: Babelio bokštas; idealieji: Jeruzalės miestas, šventykla). Tyrinėtojas pabrėžia, kad įvaizdžių simbolinė reikšmė yra ambivalentiška ir priklauso nuo konteksto (pvz., kryžiaus medis, kaip ir Raudonoji jūra, gali būti ir demoniškas, ir išgelbėjimo įvaizdis) (Frye, Northrop. *The Great Code. The Bible and Literature*. Canada: Pinguins Books, 1990, p. 87).

⁷⁶ Laurentin. Op. cit., p. 131.

⁷⁷ „Žmogus yra savyje suskilęs. Todėl visas žmonių gyvenimas, tiek asmeninis, tiek bendruomeninis, pasireiškia kova, dažnai dramatiška, tarp gėrio ir blogio, tarp šviesos ir tamsybių. Žmogus net pamato savo paties jėgomis neįstengiąs sėkmingai gintis nuo blogio puolimų; todėl kiekvienas jaučiasi tarsi supančiotas. Tačiau pats Viešpats atėjo žmogaus išvaduoti ir pastiprinti, jį iš vidaus atnaujinamas ir išmesdamas lauk „šio pasaulio kunigaikštį“ (Jn 12, 31), mus laikiusį nuodėmės vergijoje.“ (*Vatikano II Susirinkimo nutarimai*. Op. cit., p. 13).

⁷⁸ Teologas R. Skinkaitis pabrėžia: „Paveiklo tema nėra statiška: ji kreipia į judesį. Vieningai triūsiant Dievo malonei ir žmogaus laisvei, paveikslas turi tapti „panašumu“ (Skinkaitis. Op. cit., p. 13).

1.1.2. Pascha – žydų tautos išėjimo ir išlaisvinimo iš Egipto vergovės vaizdinys

Aiškinant Kristaus Paschos reikšmę remiamasi žydų Pascha.⁷⁹ Graikų kalbos žodis „pascha“ žymi aukojamą ėriuką, taip pat kulto apeigas (plg. Iš 12, 12–14. 24–27 ir kt.). Tai – Senajame Testamente papasakotas įvykis apie tai, kaip Dievas išlaisvino – išvedė žydų tautą iš Egipto vergovės, liudijantis išrinktosios Dievo tautos tikėjimą Dievo išgelbėjimu iš nelaimės (izraelitų pirmagimių apsaugojimas nuo mirties angelo baudmės).

Egiptiečiai matė, kad jų šalyje gyvenanti izraelitų tauta didesnė už jų tautą, todėl, bijodami izraelitų maišto, nusprendė juos negailestingai engti. Faraonas netgi įsakė savo pavaldiniams įmesti į Nilą visus žydų berniukus, kad jų nebedaugėtų (plg. Iš 1, 22). Dievas matė žydų tautos kančias ir persekiojimus, patiriamus Egipte, ir išgirdo jų šauksmą. Visų šių įvykiu centre – Mozė, kurį, apsireikšdamas degančio krūmo ugnies liepsnoje, Dievas pašaukė būti tarpininku tarp savęs ir išrinktosios tautos, išgelbėti ją iš egiptiečių jungo ir nuvesti į Pažadėtąją žemę – „kraštą, tekančią pienu ir medumi“ (plg. Iš 3, 4. 7–8). Mozė atsiliepė į šį Dievo kvietimą ir tapo tautos pranašu ir perėjimo žmogumi, vedusiu savo tautą iš vergovės į laisvę. Jo tautiečiams įtikinti, kad šią misiją Mozė gavo iš Dievo, Dievas jam suteikė galią daryti stebuklus. Egipto faraonas nenorėjo paleisti iš savo šalies izraelitų, atlikdavusių sunkiausius darbus, todėl Dievas per savo pranašą Mozę davė daugybę stebuklingų ženklų, liudijančių, kad Dievas globoja šią tautą ir nori, jog faraonas ją paleistų. Vis dėlto faraono širdis buvo kieta, ir jis neleido izraelitams išeiti iš savo šalies. Paskutine Dievo rykšte tapo visų egiptiečių pirmagimių mirtis. Ji nepasiekė izraelitų pirmagimių, nes Dievas per savo pranašą Mozę apreiškė, ką jie turi daryti, kad mirties angelas aplenkų jų namų duris ir jų pirmagimiai liktų gyvi: kiekviena izraelitų šeima tą naktį turėjo papjauti Perėjimo (paschos) avinėlį, jo krauju pažymėti savo namų durų staktas, iškeptą avinėlį turėjo valgyti paskubomis ir pasiruošę iškelti. Aukojamo ėriuko krauju apeigos (hebr. *Pesah*)⁸⁰ buvo pranašiškas ženklas ir kartu izraelitų tikėjimo liudijimas. Jis žymėjo izraelitų išlaisvinimą iš Egipto vergovės.⁸¹ Ši Jeruzalės šventykloje kasmet atnašaujama auka nebuvo tik ankstesnio įvykio prisiminimas, bet žymėjo nuolatinį žydų tautos dalyvavimą šiame įvykyje: „<...> Pesacho šventė reiškia kasmetinį Dievo išlaisvinamojo darbo, padaryto savo tautai, sudabartinimą <...>“.⁸² Viešpats, užmušęs visus egiptiečių ir jų gyvulių pirmagimius

⁷⁹ M. I. Rupnikas žydų Paschą laiko Kristaus Paschos modeliu ir pabrėžia, kad Bažnyčios tėvai žydų Paschos įvykius laikė raktu į Kristaus Paschos supratimą (Rupnik. Op. cit., p. 245).

⁸⁰ Plg. Vörglimler. Op. cit., p. 409.

⁸¹ „Žydų Išėjimo knyga perskaityta ir slėpinio žodžiai perprasti, kaip avinėlis paaukotas ir kaip tauta išgelbėta.“ (Sardietis, Melitonas. *Bažnyčios Tėvai: Nuo Apaštališkųjų Tėvų iki Nikėjos Susirinkimo: antologija* / Sud. Darius Alekna, Vytautas Ališauskas. Vilnius: Aidai, 2003, p. 275).

⁸² Vörglimler. Op. cit., p. 410. „Izraelis kiekvienais metais kartos pirmąjį Paschos tarpsnį – pranašišką ženklą. Ir kai kiekvienais metais kaip amžiną įsaką jis švęs tos nakties – paaukoto avinėlio – prisiminimą, visuomet vėl išgyvens visa, ką šis ženklas skelbė ir kas pagal paskelbtą žodį įvyko. Kartodamas avinėlio paaukojimo apeigas Izraelis

(plg. Iš 12, 12), kad faraonas daugiau nebesipriešintų ir leistų Dievo išrinktajai tautai išeiti iš Egipto, pervedė savo tautą per Raudonąją jūrą ir išgelbėjo iš Egipto vergovės. Taip įvyko Izraelio (žydų) Pascha – Perėjimas.

1.1.3. Pascha – žmogaus ir žmonijos išgelbėjimo ir išlaisvinimo iš nuodėmės vergovės vaizdinys

Iš Egipto nelaisvės išgelbėti izraelitai tęsė kelionę į Pažado žemę – Kanaaną, kuri žydams buvo konkreti vieta, – ten jų laukė Viešpaties pažadėta gerovė. Izraelitus vedė troškimas atsidurti Pažadėtojoje žemėje. Kelionės vaizdinys tapo svarbiu pasakojimo leitmotyvu. Išėjusiems iš Egipto nelaisvės izraelitams teko dar keturiasdešimt metų klaidžioti dykumoje ir patirti Dievo siųstus išbandymus dėl jų nepasitikėjimo Dievu ir neklusnumo Jam. Pasiekę Pažado žemę, jie turėjo tapti tauta, bendruomene.⁸³ Po ilgos, daugelį metų trukusios kelionės, išmirus visai pirmajai kartai, išėjusiai iš Egipto nelaisvės, izraelitų vaikai pasiekia tikslą. Jozuė tampa pranašo Mozės įpėdiniu ir kartu su savąja tauta užkariauja Kanaaną bei padalija kraštą dvylikai giminių (plg. Įst 31, 7–8). Taip buvo išpildytas Dievo pažadas savajai tautai. Vis dėlto izraelitų santykis su Dievu nepasikeitė: nors buvo išvaduoti iš Egipto nelaisvės, jie netapo Paschos žmonėmis ir vis dar turėjo pirmapradės nuodėmės žymę. M. I. Rupnikas pažymi, kad „Izraelis šį išlaisvinimą suprato kaip politinę, socialinę ir kultūros laisvę: jų niekas nebeengia, bet viduje jie nėra laisvi, nepasikeitė jų ryšys su Viešpačiu, nepakito nė tarpusavio santykiai. <...>“⁸⁴ Nuodėmė, o ne fizinė nelaisvė buvo didžiausia izraelitų problema, todėl žmogui ir žmonijai visiškai išvaduoti iš nuodėmės vergystės reikėjo Kristaus Paschos.⁸⁵

1.1.3.1. Jėzus Kristus – Atpirkėjas ir Išgelbėtojas – paschalinio įvykio pagrindinis veikėjas

Pasak A. Rubšio, „<...> Egzodo gramatika ryški ir Naujajame Testamente. Pasakojime apie Jėzaus atsimainymą Lukas vartoja gr. k. žodį *eksodos* (žr. Lk 9, 31). Jėzaus vardas siejasi su hebr. k. veiksmazodžiu jaša – išgelbėti, arba, išganyti. Priešas, kurį Jėzus nugali dėl žmogaus

išgyvens ir antrojo tarpsnio tikrovę – perėjimą per Raudonąją jūrą. Pagal Paschos logiką, tai – tas pats ir amžinas „dabar“, kadangi tai yra įvykis, per kurį visa patirta kartą visiems laikams <...>“ (Rupnik. Op. cit., p. 249).

⁸³ „Išėjęs iš vergijos šalies ir įžengęs į pasitikėjimo Dievu žemę Izraelis taps tauta, bendruomene, gebančia gyventi tarpusavio meile, nes iš tikrųjų pasitikint Dievu, bus nugalyta baimė dėl savęs. <...> Paschos kelyje Izraelis turi galimybę tapti teisingumo tauta – žmonėmis, kurie puoselėja tarpusavio santykius pagal Dievo santykių su Izraeliu paveikslą (Rupnik. Op. cit., p. 250). Anot A. Rubšio, „Kol kas jie buvo klajoklė tauta – bendrija, nes tebebuvo bežemiai Derlingojo pusmėnulio gyventojai.“ (Rubšys, Antanas. *Raktas į Senąjį Testamentą*. T. 1: *Sandora ir Mesijas*. Vilnius: Katalikų pasaulis, 1995, p. 234).

⁸⁴ Rupnik. Op. cit., p. 253.

⁸⁵ „Iš tikrųjų Kristus – Dievo Sūnaus ir tikro Žmogaus – atpirkimo ir *Logos* garbės apsireiškimo įvykis nuostabiai sutampa su Žydų Pascha.“ (Ten pat, p. 255–256).

laisvės, nėra neturtas, raupsai, aklumas, bet Šėtonas, nuodėmė, mirtis.⁸⁶ Būtent Jėzus Kristus yra paschalinio įvykio pagrindinis veikėjas ir įgyvendintojas. Teologas H. U. von Balthasaras (1905–1988) savo garsiajame veikale „Teodrama“⁸⁷ išganymo istoriją pristato ir trejybinio Dievo išgelbėjimo dramą perteikia pasitelkdamas teatrą kaip metaforą.⁸⁸ Dievą Tėvą teologas vadina Autoriumi, kuris sukuria visą dramos istoriją ir laukia, kol ji išsiskleis. Aktorius (šiuo atveju Jėzus Kristus *persona dramatis*) girdi Autoriaus žodį ir vykdo jo pavestą misiją, atsiduoda Tėvo valiai, kuri laipsniškai atskleidžiama ir įkvepiama per Šventąją Dvasią, o Šventoji Dvasia tampa režisieriumi. Tėvas patiki Dvasiai savąjį autorinį tekstą, kad jis galėtų būti įgyvendintas, o Sūnus atsiduoda Dvasios vedimui, kad galėtų tą tekstą įgyvendinti.⁸⁹ Visą šią išganymo istoriją teologas vadina kristodrama. Jėzus, būdamas pradžia ir pabaiga – Alfa ir Omega, tampa visos išganymo istorijos centrine figūra. H. U. von Balthasaras sutelkia dėmesį į Išgelbėtojo gyvenimo įvykius: Jėzaus Kristaus dramatinį išsiuntimą – įsikūnijimą, viešąją veiklą, „atėjus laikui“ mirtį ant kryžiaus – Velykų slėpinį, nužengimą pas mirusiuosius, prisikėlimą ir eucharistinį savęs dovanojimą iki laikų pabaigos kaip finalinį visos dramos akcentą. Nuo jo viešosios veiklos Judėjos krašte išganymo istorija įgauna dinamikos ir veda prie šios istorijos išsiskleidimo.⁹⁰

Senajame Testamente izraelitų Paschą – Perėjimą simbolizavo paaukotas avinėlis, apsaugojęs izraelitus nuo mirties angelo, žudančio visus pirmagimius Egipte. Naujajame Testamente visos šios kategorijos sujungiamos Jėzuje Kristuje, kuris ne tik saugo žmones nuo mirties, bet ir suteikia žmogui visa, ko reikia jo didžiajam perėjimui – tapti visiškai nauju kūrinium, Dievo įvaikiu. „<...> Ir dar kartą pasirodo, kad Kristus yra visiškai atviras žmogus, kuriuo nugriaunamos egzistencijos sienos ir kuris yra tikrų tikriausias „perėjimas“ (*pascha*). Taip netikėtai vėl atsiduriame prie kryžiaus ir Velykų slėpinio, Biblijoje suvokiamo kaip perėjimo slėpiny.⁹¹ Kaip Mozė išvedė iš Egipto vergijos Izraelio tautą, taip Kristus iš nuodėmės ir mirties nelaisvės išvedė visą žmoniją.

⁸⁶ Rubšys, Antanas. *Kūrėjo ir kūrinio sąveikos pokalbio teologija Senajame Testamente*. Vilnius: Katalikų pasaulio leidiniai, 2011, p. 19. „Hebr. Jehošua, sutrumpintai Jošua, gr. forma ir reiškia „JHVH yra išgelbėjimas“ (Vorgimler. Op. cit., p. 253).

⁸⁷ Balthasar, Hans Urs. *Teodramatyka*. Krakow: M, 2005.

⁸⁸ Pyc, Marek. Dramatycyzna wizja chrystologii Hansa Ursa von Balthasara. In: *Liturgia w świecie widowisk*. Opole, 2005, Nr. 82, s. 20.

⁸⁹ Plg. Pyc, Marek. Jezus Chrystus jako persona dramatis. In: *Ethos*, 2007, Nr. 1-2, s. 67.

⁹⁰ Plg. Ten pat. s. 70–75.

⁹¹ Ratzinger, Joseph. *Krikščionybės įvadas*. Op. cit., p. 185. Kristaus aukos pavidalas atspindi liturgijoje: „<...> Auka dabar, tiesa, įgyja Kristaus kryžiaus, mirtyje save dovanojančios meilės, pavidalą, tačiau ta meilė neturi nieko bendro su suardymu, bet yra naujo sukūrimo aktas, vėl sugrąžinantis kūrinių prie jos pačios. O visas kultas – tai dalyvavimas šioje Kristaus „Paschoje“, šiame Jo „perėjime“ iš to, kas dieviška, į tai, kas žmogiška, iš mirties į gyvenimą, į Dievo ir žmogaus vienybę <...>“ (Ratzinger, Joseph. Benediktas XVI. *Liturgijos dvasia*. Vilnius: Katalikų pasaulio leidiniai, 2012, p. 33).

Jėzus savo auka, *perėjimu* (Pascha) pas Tėvą, buvo paaukotas Tėvui⁹², todėl krikščionys Senojo Testamento izraelitų Pesacho avinėlių laiko provaizdžiu Jėzaus Kristaus, kuris yra tikrasis Velykų avinėlis, nužudytas dėl žmonių nuodėmių, kad juos apsaugotų nuo mirties angelo, šėtono, vergovės (bausmės) – nuodėmės ir jos pasekmių, griauinančių žmogaus gyvenimą, darančių jį nelaimingą ir vedančių į mirtį. „Būdamas nekaltas avinėlis, laisvai pralietu savo krauju jis pelnė mums gyvenimą. Jame Dievas sutaikino mus su savimi ir vieną su kitu bei išvadavo iš velnio ir nuodėmės vergijos.“⁹³

Jėzus pasirinko žydų Velykų puotos metą duoti savo mokiniams ir visiems Jį tikintiems bei mylintiems žmonėms savo Kūną ir Kraują ir taip atbaigė bei įprasmino žydų Velykas. Naujosios Velykos yra Jėzaus perėjimas pas Tėvą per savo mirtį ir prisikėlimą; jos įvyko Paskutinės vakarienės metu, švenčiant Eucharistiją, užbaigiančioje žydų Velykas.⁹⁴ Jėzaus Kristaus Paschos slėpinys Katalikų Bažnyčioje kasmet švenčiamas per Velykų tridienį ir sudabartinamas kiekvieno sekmadienio Eucharistijos šventimu Dievo darbams, atliktiems savo tautai per Jėzų Kristų, atminti.⁹⁵

1.1.3.2. Jėzaus Kristaus – tarpininko tarp Dievo ir žmogaus – tarnystės

Žmogui ir žmonijai išganyti ir išlaisvinti iš nuodėmės vergijos reikėjo tarpininko. Tokiu tarpininku tapo Jėzus Kristus. Kristus, dalyvaudamas šioje atpirkimo ekonomijos scheme, tampa tarpininku tarp žemės ir dangaus, tarpininku, palaikančiu žmogaus ryšį su Dievu ir įgalinančiu jo susisiekimą su transcendencija. Šį, Kristaus kaip tarpininko, vaidmenį parodo trilypė Jo tarnystė („Jėzų Kristų Tėvas patepė Šventąja Dvasia ir padarė Jį „Kunigu, Pranašu ir Karaliumi“⁹⁶), kurią vainikuoja dar Senajame Testamente prieš daug amžių iki Jėzaus gimimo išpranašautas kenčiančio tarno vaidmuo:

Iš tikrųjų mano tarnui seksis, jis bus aukštai iškeltas ir didžiai išaukštintas. Kaip daugelis juo baisėjosi, nes jis atrodė nežmoniškai sudarkytas, ir buvo nebepanašus į žmogų, taip daugelis tautų bus jo nustebintos, o karaliai stovės netekę žado. Jie išvys, ko niekada nebuvo jiems apsakytą, ir suvoks, ko niekada nebuvo girdėję. (Iz 52, 13–15).

⁹² Plg. Katalikų Bažnyčios katekizmas... Op. cit., 1996, p. 556.

⁹³ Vatikano II Susirinkimo nutarimai. Op. cit., p. 139.

⁹⁴ Plg. Katalikų Bažnyčios katekizmas. Op. cit., 1996, p. 288.

⁹⁵ Plg. Vorgrimler. Op. cit., p. 410. „<...> švenčiausiojoje Eucharistijoje glūdi <...> pats Kristus, mūsų velykinis avinėlis ir gyvoji duona <...> gyvybe trykstančiu savo kūnu teikiantis žmonėms gyvenimą. <...>“ Vatikano II Susirinkimo nutarimai. Op. cit., p. 225.

⁹⁶ Katalikų Bažnyčios katekizmas. Op. cit., 1996, p. 172.

Visi šie, Kristus kaip tarpininko, vaidmenys neatsiejami nuo tarnavimo bendruomenei.

1.1.3.2.1. Jėzus Kristus – Kunigas

Kunigas (gr. *presbyteros* – vyresnysis), žmonių ir Dievo tarpininkas ir su tuo susijusių apeigų specialistas, veikia ne savo vardu, o tarnybiškai paskirtas bendrijos arba dievybės, todėl išskiriamas iš profaninės srities ir tarnauja sakralinėje srityje, jam būdingi dvasiniai ir komunikaciniai gebėjimai.⁹⁷ Izraelitų kunigijos pradininkais laikomi Mozės brolis Aaronas, dažnai skelbdavęs savo tautiečiams Dievo Mozei perduotą žinią, nes pats Mozė buvo labai neiškalbus, ir Aaronas sūnūs. Kunigai buvo atskira socialinė kasta. To meto izraelitų kunigams buvo paskirtos tokios užduotys: perduoti tikėjimo žinias, aukoti aukas, kompetencija švarumo ir teisės reikaluose, šventyklos priežiūra, pranašysčių aiškinimas savo tautiečiams ir jų laiminimas. Dėl individo asmeninio tikėjimo, elgesio ir maldingumo svarbos ši kunigystė nebuvo labai svarbi kiekvieno izraelito asmeniniam santykiui su Dievu. Jėzaus kvietimas atgailauti, atsiversti ir priimti Dievo karalystę buvo skirtas pačiam žmogui, neminint, kad santykiui su Dievu palaikyti reikalingas kunigo tarpininkavimas.⁹⁸

Kristus, vyriausiasis ir amžinasis kunigas (plg. Žyd 5, 1–10; 9, 11–28), ir auka už žmonių nuodėmes (tikrasis Paschos avinėlis) tikintiesiems nutiesė kelią pas Tėvą (plg. Žyd 5; 7; 8). Vėlyvuosiuose Naujojo Testamento raštuose Jėzus laikomas vieninteliu Dievo ir žmonių tarpininku (plg. 1 Tim 2, 5).⁹⁹ Nukryžiuotas, prisikėlęs ir į Tėvo garbę įžengęs Kristus, vienintelis tikrosios šventyklos Vyriausiasis Kunigas, ir dabar atnašauja pats save už mūsų nuodėmes danguje, Dievo Tėvo artumoje, ir užtaria mus.¹⁰⁰

1.1.3.2.2. Jėzus Kristus – Pranašas

Pranašai Senajame Testamente atliko svarbų vaidmenį. Senojo Testamento hebrajų kalba pranašas vadinosi *nabi*, – tai reiškė asmenį, pranešantį Dievo valią.¹⁰¹ Pranašais buvo laikomi Abraomas, Mozė, Izaijas, Jeremijas, Ezechielis, Ozėjas, Joelis ir daugelis kitų. Pranašui Dievo žodis dažnai būdavo perduodamas per regėjimus, sapnus, vizijas. Gautą žodį jis turėjo perduoti bendruomenei. Bendruomenė pranašo misijoje turėjo didelę reikšmę. Būtent bendruomenės akivaizdoje, įkvėptas Dievo, pranašas turėjo liudyti Dievo žodį (plg. Ez 11, 25). Dievo žinią jis

⁹⁷ Plg. Vorgrimler. Op. cit., p. 300.

⁹⁸ Ten pat, p. 300.

⁹⁹ Ten pat, p. 301.

¹⁰⁰ Plg. *Katalikų Bažnyčios katekizmas*. Op. cit., 1996, p. 146.

¹⁰¹ Plg. Vorgrimler. Op. cit., p. 442.

dažniausiai perduodavo žodžiu, išraiškina poetine kalba, tačiau kai kurie pranašai atlikdavo ir simbolinius veiksmus. Pavyzdžiui, pranašas Ezechielis atlieka *simbolinę Jeruzalės apgulą* (plg. Ez 4) ir *simbolinę Judo tremtį* (plg. Ez 12), taip pat kitus pavienius simbolinius veiksmus. Pranašas Jeremijas Viešpaties paliepimu turi nešioti lininį juosmens aprišalą (plg. Jer 13, 1), minios akivaizdoje sudaužyti molinį indą (plg. Jer 19, 10), ant kaklo užsidėti jungą ir pavalkus (plg. Jer 27, 2), pranašas Jona tris dienas raudodamas keliauvo per Ninevės miestą ir kvietė nineviečius atgailauti (plg. Jon 3, 1–4). Simboliniai pranašų veiksmai turėjo būti paveiki priemonė, skatinanti žmones susimąstyti apie netinkamą gyvenimo būdą. Pranašų tradicija buvo gyva įvairiais istoriniais laikotarpiais. Pagrindinės to priežastys buvo religijos nuosmukis, ekonominis, visuomeninis žmonių išnaudojimas, pagonybės įsigalėjimas, politiniai perversmai ir su tuo susijusios izraelitų kančios (tremtys, vergovė ir t. t.). Kiekvienas tikras pranašas turėjo būti pašauktas paties Dievo. Pagrindinė jo funkcija buvo perduoti dieviškąją žinią žmonių bendrijai jos gyvenamuoju laikotarpiu. Pranašystės pagrindas buvo Dievo susirūpinimas dėl savo tautos¹⁰² ir jos nuodėmių, ypač stabų garbinimo, todėl per pranašą Dievas norėdavo paskatinti žmones palikti nuodėmingą gyvenimą. Anot teologo A. Ramono, Izraelio pranašų veikla žydams turėjo keleriopą poveikį: kėlė nuostabą, nes Dievas per pranašus ne tik kalbėjo, bet ir stebuklingai veikė; vienijo ir stiprino bendruomenę; padėdavo atsiverti Dievo valiai ir perkeisti gyvenimą; skatindavo kurti santykį su Dievu.¹⁰³ Kiekvienas Dievo atsiųstas pranašas turėjo raginti žmones atgailauti už padarytas šventvagystes. Daugelyje pranašysčių Dievas perspėja tautą, kad, neatsisakius pagoniškų ritualų, stabų garbinimo ir maišto dvasios, jų lauks baisus atpildas (plg. Oz 13; Iz 28). Kiekvieno pašaukto pranašo laukdavo sunki, alinanti misija, nes žmonės jais netikėdavo, nenorėdavo pakeisti savo gyvenimo. Pranašas dažnai būdavo laikomas keistuoliu, jo žodis būdavo atmetamas, neįvertinamas, priešiškaai sutinkamas, kartais skelbėjui grėsdavo mirtis (plg. Jer 26). Beje, skirtingos pranašų pašaukimo istorijos parodo, kad šis Dievo kvietimas daugeliu atvejų buvo išbandymas patiems pranašams, pavedama misija daugeliui jų atrodė neįmanoma ir neįveikiama žmogaus jėgoms, todėl daug pranašų priešgyniavo Dievui ir norėjo išvengti skiriamos misijos. Pranašo pašaukimas pareikalavo ir nuolankumo, ir atsidavimo. Jis iš esmės būdavo liudytojas ir kankinys; nors kankinytė vyravo pirmaisiais krikščionybės amžiais, tačiau „<...> persekiojamo teisuolio <...> išjuokto arba galiausiai išduoto mirčiai pranašo tema, yra senesnė nei kankinio, kuris yra gerai žinomas dar iš vėlyvojo judaizmo laikotarpio <...>“¹⁰⁴. Pirmaisiais amžiais po Kristaus dėl Senojo Testamento

¹⁰² Nors esminis pranašo tikslas buvo perduoti Dievo siunčiamą žinią Izraelio tautai, pranašystės taip pat būdavo adresuojamos ir kitoms tautoms, grupėms ar net pavieniams žmonėms (plg. Vorgrimler. Op. cit., p. 443).

¹⁰³ Plg. Ramonas, Arvydas. *Sakramentų teologija. Doktrina, istorija, šventimas*. Vilnius: Katalikų pasaulio leidiniai, 2006, p. 14.

¹⁰⁴ Ricoeur, Paul. *Nazwac Boga*. Krakow: Wam, 2011, s. 27.

pranašų tradicijos suklesti kankinių kultas: „<...> Kankinys, pasirengęs sekti paskui Jėzų iki mirties, tapo tobulu krikščionių didvyriu <...>“¹⁰⁵. Liudijimas, kad Jėzus yra Mesijas, Naujojo Testamento šviesoje gali būti vadinamas išpažinimu. Taigi liudytojo, kankinio, išpažinėjo kategorijos viena su kita glaudžiai susijusios.

Jėzaus kaip pranašo vaidmuo tęsė Izraelio pranašų tradiciją ir kartu parodė jo viršenybę pastarųjų atžvilgiu. Šventojo Rašto tyrinėtojas Antanas Rubšys Jėzų vadina Naujojo amžiaus pranašu.¹⁰⁶ Jėzaus atėjimas jau buvo išpranašautas ir įgyvendintas per jo asmenį.¹⁰⁷ Pradėdamas viešąją veiklą gimtajame Nazareto mieste, Jėzus pirmiausia perskaito Izraelio pranašų raštus ir taip patvirtina, kad skelbtos pranašystės jau išsipildė per Jį (plg. Lk 4, 17–21). Nazarete mažai žmonių įtiki Jo žodžiais, Luko evangelijoje skaitome net apie priešiška nusiteikusių pastangas Jėzų nužudyti (plg. Lk 4, 29). Tokie veiksmai tik patvirtino gerai žinomą posakį: „joks pranašas nepriimamas savo tėviškėje“ (Lk 4, 24); šiais žodžiais Jėzus taip pat aiškiai nurodo į savo kaip pranašo vaidmenį. Jo kaip ypatingo pranašo veikla ir autoritetas remiasi Jo dieviška prigimtimi ir ypatingu santykiu su Dievu Tėvu. Jis skirtingai nuo prieš Jį buvusių pranašų, perdavusių žinių nuo Dievo, pats buvo gyvasis Dievo Žodis, Gyvybė ir žmonių Šviesa (plg. Jn 1, 1-14) – savo mokymu, stebuklingais darbais ir gyvenimo būdu. Todėl susirinkusias Jo pasiklausyti žmonių minias galėjo autoritetingai kviesti palikti senąjį gyvenimo būdą ir sekti Juo. Jo kaip Dievo pranašo autentiškumą patvirtina Jo gyvenimo pabaiga. Nors buvo gundomas nevykdyti savo misijos iki galo, žinojo Jo laukiančios mirties ant kryžiaus baisumą, tačiau ryžtingai keliavo į šį tikslą, kuris buvo Tėvo valia Jo gyvenimui, kad išlaisvintų Dievo mylimus žmones iš nuodėmės ir mirties vergijos ir duotų jiems galią tapti Dievo vaikais (plg. Jn 1, 13). Dievas Tėvas, prikeldamas Jėzų iš numirusių, užantspaudoja Jo skelbtos Žinios autentiškumą ir pranašiškos misijos tikrumą.

1.1.3.2.3. Jėzus Kristus – Karalius

Pirmųjų amžių krikščionims, kurie laukė Kristaus atėjimo ir tikėjo eschatologinėmis pranašystėmis, buvo ypač svarbu pabrėžti Kristaus Karaliaus, Visagalio Valdovo titulą, stipraus ir gelbstinčio valdovo paveikslą. Tai atsispindėjo ir krikščioniškojoje ikonografijoje – ilgą laiką, iki pat viduramžių, vyravo Kristaus Pantokratoriaus (visavaldžio) atvaizdas: „<...> Jis geriausiai išreiškė prisikėlimą, garbę ir dieviškąją galią, kurią IV a. verdant kristologiniams ginčams dėl

¹⁰⁵ Armstrong, Karen. *Biblija: knygos biografija*. Vilnius: Tyto alba, 2008, p. 107.

¹⁰⁶ Plg. Rubšys, Antanas. *Raktas į Naująjį Testamentą*. T. 1: *Bendrija: sąjūdis*. Vilnius: Katalikų pasaulis, 1997, p. 147.

¹⁰⁷ Plg. Pelikan. Op. cit., p. 16.

Jėzaus dieviškumo buvo būtina pabrėžti <...>¹⁰⁸. Senajame Testamente hebrajų didvyrio Danieliaus regėjime jau yra nuorodų į dieviškojo karaliaus atėjimą žemėn (plg. Dan 7, 13–14), o Apreiškimo Jonui knygoje kalbama apie Viešpatį Dievą, kuris ateis laikų pabaigoje kaip Alfa ir Omega, kaip Visagalis Dievas ir Karalius (plg. Apr 1, 5–8). Evangelijose ne vienoje vietoje randame nuorodų į Kristaus Karaliaus įvaizdį, tačiau labiausiai jis atsiskleidžia Jėzaus teismo scenoje, kai Jis atvedamas pas Romos pretorių Ponciją Pilotą. Šis susitikimas ir pokalbis su Pilotu atskleidžia karališkąją Kristaus kilmę, tačiau ji nesusijusi su įprastine žemiškojo karaliaus ir valdytojo samprata. Pilotu klausiamas, ar Jis esantis žydų karalius, Jėzus atsako: „Mano karalystė ne iš šio pasaulio“ (Jn 18, 36), ir taip pabrėžia, kad yra dieviškosios prigimties ir kalba apie dvasinį pasaulį. Kaip žinome iš tolimesnių įvykių, Kristaus karūna žemėje tampa erškėčių vainikas, už tariamą maištą Jis nukryžiuojamas su dviem plėšikais, o ant mirusio Jėzaus kryžiaus prikallama lentelė su užrašu INRI - Jėzus Nazaretis, žydų karalius (plg. Jn 19, 19). Pranašai skelbė apie Karaliaus atėjimą, ir jau nuo pat pradžių žemiškosios valdžios atstovai bijojo perversmo. Įtampos tarp valdžios atstovų būta jau nuo pat Jėzaus gimimo: karalius Erodas siekė nužudyti gimusį Išganytoją, todėl Marija su Juozapu ir kūdikiu pabėgo į Egiptą (plg. Mt 2, 13–14). Evangelijose persekiojamas Jėzus Karalius buvo puikiai suprantamas pirmiesiems krikščionims, kurie buvo persekiojami dėl Kristaus vardo, ypač tiems, kurie dėl Jo mirė kaip kankiniai. Jo karaliavimas turi visiškai kitą prasmę nei įprasta karaliaus samprata. Jis yra gailestingumo karalius, liūdėjęs dėl paprastų žmonių nelaimių ir ligų, todėl juos gydė ir laisvino iš demonų valdžios. Jis yra žmonėms tarnaujantis karalius: „Žmogaus Sūnus irgi atėjo ne kad jam tarnautų, bet pats tarnauti ir savo gyvybės atiduoti kaip išpirkos už daugelį“ (Mt 20, 28). Jo veikimo būdą geriausiai išreiškia atsisveikinimo su savo mokiniais scena – Paskutinė Vakarienė – kurioje, Jis kaip tarnas nuplauna savo mokiniams kojas, kad paliktų jiems sektiną pavyzdį (plg. Jn 13, 4-17), o po to eina mirti už juos ir visus žmones, kad juos sugrąžintų į artimą bendrystę su savo Tėvu.

1.1.3.3. Kryžius – paschalinio išgelbėjimo simbolis

Kryžių galima pavadinti svarbia paschalinio išgelbėjimo priemone ir simboliu. Ant jo kentėjo ir mirė pasaulio Kūrėjas ir Atpirkėjas. Tačiau kryžius yra tik Kristaus Paschos dalis, nes Dievas Tėvas nepaliko savo Sūnaus mirusio. Po kryžiaus sekė Kristaus Velykos – Dievo Sūnaus Prisikėlimas ir žengimas į Tėvo artumą. Būdamas Tėvo artumoje, Jis užtaria ir padeda keliaujantiems Jo Paschos keliu, nes pats praėjo šį kelią. Apaštalas Paulius laiške Korinto

¹⁰⁸ Virbalas, Lionginas. Kristologinio pamaldumo raida. In: *Pamaldumas Išganytojui Lietuvos kultūroje*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2008, p. 16.

tikinčiųjų bendruomenei rašė: „O mes skelbiame Kristų nukryžiuotąjį, kuris žydams yra papiktinimas, pagonims – kvailystė. Bet pašauktiesiems – tiek žydams, tiek graikams – skelbiame Kristų, kuris yra Dievo galybė ir Dievo išmintis“ (1 Kor 1, 23). Krikščionims kryžiaus slėpinys (gėdinga ir žeminanti Dievo Sūnaus mirtis ant kryžiaus už žmonių nuodėmes – kelias sutaikinti žmogų su Dievu) yra Dievo pergalė prieš mirtį ir nuodėmę.¹⁰⁹ Kryžius stovėjo Golgotoje¹¹⁰, vietoje, kurioje buvo nukryžiuotas ir palaidotas Jėzus (plg. Mk 15, 22). Golgotos vieta yra už Jeruzalės miesto vartų, taigi, profaniška erdvė, tačiau per Jėzaus mirtį ir prisikėlimą tapo pašventinta. Kryžius ir Golgotos kapas krikščionybėje simbolizuoja pasaulio centrą, vadinamąjį *axis mundi*.¹¹¹ Kryžius kaip krikščioniškasis *axis mundi* sujungia žemę ir dangų. Kryžiaus istorija apima daug skirtingų ir prieštarų elementų, įskaitant gėdingą mirties bausmę ankstyvojoje krikščionybėje¹¹² (krikščionims reikėjo laiko šiam gėdos simboliui transformuoti į pergalės ženklą¹¹³), ir tik vėliau kryžius tapo Kristaus kančios simboliu, Bažnyčios emblema¹¹⁴ ir kryžiaus žygių atributu¹¹⁵. Jau pirmieji krikščionys

¹⁰⁹ Pasak teologo Josepho Ratzingerio, „<...> Šiandien galima gana patikimai nustatyti, kad tikėjimo į Jėzų kaip Kristų kilmės vieta, t. y. „kri“ – krikščioniškojo tikėjimo apskritai kilmės vieta, yra kryžius.“ (Ratzinger Joseph. *Krikščionybės įvadas*. Op. cit., p. 162).

¹¹⁰ Golgota (gr. *Golgotha*, aram. *Gulgalta* – kaukolė, lot. *Calvaria*). Vienas pirmųjų Bažnyčios tėvų Origenas, naudodamasis egzegetine technika ir taikydamas tipologinį Biblijos skaitymo metodą, susiejo kaukolės pavadinimą su Adomo kaukole, kuri buvo palaidota po kryžiumi. Golgota taip pat buvo identifikuojama su kalva ir uola (*Dictionary of the Bible* / Ed. David Noel Freedman. Grand Rapids, Michigan/Cambridge, UK: B. Eerdmans Publishing Co, 2000, p. 519). „<...> Krikščionių įsitikinimu, pasaulio centre stūksojo Golgota, nes ji buvo kosminio kalno viršūnė ir kartu vieta, kur buvo sukurtas ir palaidotas Adomas. Taigi Išganytojo kraujas užlašėjo ant Adomo, palaidoto Kryžiaus papėdėje, kaukolės, ir atpirkio jį <...>“ (Eliade, Mircea. *Šventybė ir pasaulietiškas...* Op. cit., p. 17). Labai dažnai krikščioniškosios ikonografijos dailės kūriniuose ar skulptūrinėse kompozicijose po kryžiumi komponuojama kaukolė kaip Adomo kaukolės simbolis. Plačiau žr.: Ulevičius, Benas. Kaukolė po kryžiumi: Adomo kapo reikšmė išganyto istorijoje. In: *Pamaldumas Išganytojui Lietuvos kultūroje*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2008, p. 49–63.

¹¹¹ Aiškindamas universaliją pasaulio centro simboliką, M. Eliade pabrėžia: „<...> Pašalintas iš kulto ir nustumtas į mitologijos pakraštį dangus išlieka religiniame gyvenime tik simbolikos dėka. O ši simbolika savo ruožtu persmelkia ir palaiko daugybę ritualų (dangun žengimas, pakilimas, įšventinimas, vainikavimas ir t. t.), mitų (kosminis medis, kosminis kalnas, strėlių grandinė, jungianti žemę ir dangų, ir t. t.), legendų (stebuklingas skrydis ir t. t.). „Pasaulio centro“ simbolika, kuri, kaip matėme, yra nepaprastai paplitusi, taip pat paliudija dangiškosios simbolikos svarbą: per „centrą“ susisiekiama su dangumi, ir tas susisiekimas yra pavyzdinis transcendencijos paveikslas“ (Eliade, Mircea. *Šventybė ir pasaulietiškas...* Op. cit., p. 90).

¹¹² Žvelgiant iš istorinės perspektyvos, kryžiaus slėpinys iš tiesų buvo paradoksalus, nes „<...> nukryžiuojimas buvo laikomas pačia baisiausia bausme ir negarbingiausia mirtimi. Romėnai jos netaikė miestiečiams, ji buvo skirta žemajai klasei, vergams, žiauriems nusikaltėliams ir maištininkams, bausmės žiaurumas tarnavo kaip įbauginimo priemonė. Ji rodė didžiausią pažeminimą <...>“ (Viladesau, Richard. *The Beauty of the Cross: The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Catacombs to the Eve of the Renaissance*. New York: Oxford University Press, 2006, p. 21). Manoma, kad romėnai šią bausmės formą perėmė iš kartaginiečių (Ten pat, p. 21). Dėl šios priežasties kryžiaus slėpinys buvo sunkiai suprantamas pirmųjų krikščionybės amžių žmonėms, juo labiau žydams, kuriems gėdinga Dievo mirties samprata buvo nepriimtina.

¹¹³ Su šia samprata buvo susijęs ir vėlyvas Nukryžiuotojo vaizdinių paplitimas meninėse reprezentacijose (Syndicus, Eduard. *Early Christian Art*. New York: Hawthorn Books Publishers, 1962, p. 103). Šią priežastį įvardija ir ikonografas Andre Grabaras: „nukryžiuojimo scenos dailininkus pradėjo dominti tik Viduramžių pradžioje, ne todėl, kad ši tema ankstyvuoju krikščionybės laikotarpiu nebuvo aktuali, bet todėl, kad <...> tais laikais nukryžiuojimo scenomis siekta ne išreikšti Kristaus mirties tikrumą, bet atskleisti jo didybę ir pergalę prieš mirtį (kaip prisikėlimo iš numirusiųjų simbolį), išganyto per kryžių visuotinumą ir t. t.“ (Grabar, Andre. *Krikščioniškoji ikonografija: Antika ir Viduramžiai*. Vilnius: Aidai, 2003, p. 190–191).

¹¹⁴ *Krikščioniškosios ikonografijos žodynas* / Sud. Dalia Ramonienė. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997, p. 167.

naudojo kryžiaus ženklą kaip laiminimo gestą meldžiantis ir pradedant darbus. Taip pat jam buvo suteikiama apsaugos nuo demonų galia. Kryžius buvo Dievo galios ženklas kovojant su velniu.¹¹⁶ Kristaus Nukryžiuotojo reprezentacijose¹¹⁷ ir kančios ciklo¹¹⁸ ikonografinės kompozicijos yra vienos dažniausių Vakarų Europos meninėse reprezentacijose. Krikščioniškajame mene kaip kryžiaus atitikmuo gali būti vaizduojami laiptai, kurie primena biblinį Jokūbo sapną prie Betelio (plg. Pr 28, 10–22). Biblijoje pasakojama, kad Jokūbas, atsigulęs nakčiai miegoti ir pasidėjęs po galva didelį akmenį, susapnavo laiptus, jais laipiojančius angelus ir Dievo apsireiškimą. Šis siužetas pasirodė ankstyvojoje krikščioniškojoje dailėje. „<...> Kopėčios paprastai remiasi į debesis, nuo kurių Dievas žiūri žemyn. Kopėčiomis laipioja angelai, papėdėje miega Jokūbas, po galva pasidėjęs didelį akmenį <...>“.¹¹⁹ Lietuvai priėmus krikštą, kryžius ir Nukryžiuotojo atvaizdai tapo svarbia lietuvių kultūros dalimi ir maldingumo objektu (pakelės kryžiai, kryždirbystė, rūpintojėlio atvaizdai ir t. t.). Lietuvoje nukryžiovimo ikonografiniai siužetai nedaug kuo skyrėsi nuo Vakarų Europos dailės, tačiau atsirado naujas ikonografinis tipas – Kristaus Rūpintojėlio paveikslas; šio įvaizdžio formos plito ir literatūroje.¹²⁰

Kryžiaus medis, gyvybės medis, visatos stulpas, vartai, ramstis, kalnas ir kt. įvaizdžiai dažnai žymi kryžiaus simboliką tiek literatūrinėje vaizduotėje, tiek vaizduojamajame mene.

¹¹⁵ Pasak prancūzų medievisto Georgesio Duby, „<...> Nešioti kryžių XI a. tampa labai populiariu. 1095 m. visi, kurie rengėsi vykti į Šventąją Žemę, buvo paženklinėti kryžiaus ženklu. Kryžius taip pat yra taikos, kurią Dievas pažadėjo žmonėms, bei jo pergalės prieš pasaulio blogybės ženklas <...> išaustas kryžiuočių apsiaustuose, kryžius visiems skelbia, kad jo nešiotojai eina ne tik į Golgotą. Jis įspaudžia jų kūnuose velykinės aukos bei jungties su Amžinojo Dievo galybe įspaudą. Jis juos pažymi kaip išrinktuosius ir iš anksto veda į taikią paskutinės dienos karalystę <...>“ (Duby, Georges. *Katedrų laikai. Menas ir visuomenė 980–1420*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2004, p. 110).

¹¹⁶ Plg. Pelikan. Op. cit., p. 97.

¹¹⁷ Pasak menotyrininkės Indrės Šurkutės, tyrinėjusios nukryžiuotojo Jėzaus ikonografiją, „Teologiniu požiūriu svarbiausios Nukryžiuotojo ikonografijos temos – atpirkimas ir išganymas.“ (Šurkutė, Indrė. Nukryžiuotojo Jėzaus ikonografija V–XVIII a. Vakarų Europoje. In: *Soter*, 2014, Nr. 52 (80), p. 81). Reikia paminėti, kad pirmieji kryžiaus (be nukryžiuotojo) atvaizdai, kaip ir kiti Kristaus atvaizdai, plitę ankstyvojoje krikščionybėje, buvo alegorijos. Katakombų puošyboje kryžių buvo galima įžvelgti inkare, trišakyje, graikiškosios raidės „Tau“ pavidale arba Oranto ar Orantės besimeldžiančioje figūroje, atkartojančioje Nukryžiuotojo pozą (Syndicus. Op. cit., p. 18).

¹¹⁸ Visą kančios ciklą pagal įvykių seką sudaro šie pagrindiniai siužetai: įžengimas į Jeruzalę; Paskutinė vakarienė, Jėzus plauna kojas savo mokiniams; malda Alyvų kalne; Jėzaus išdavimas; šv. Petro išsiųnimas, Jėzaus teismas; Jėzaus išjuokimas, Jėzaus nuplakimas; Jėzaus vainikavimas erškėčiais; *Ecce homo*; kelias į Kalvariją; Jėzaus drabužių nuplėšimas; prikalimas prie kryžiaus; kryžiaus pakėlimas; nukryžiovimas; ėmimas nuo kryžiaus; pieta; Jėzaus kūno pernešimas; laidojimas; nužengimas į pragarus; prisikėlimas; šventosios moterys prie kapo; Jėzaus pasirodymas Motinai Marijai; *Noli Me Tangere*; kelionė į Emausą; vakarienė Emause; šv. Tomo netikėjimas; stebuklinga žūklė; žengimas į dangų; Šventosios Dvasios atsiuntimas (plg. *Krikščioniškosios ikonografijos žodynas*. Op. cit., p. 150).

¹¹⁹ *Krikščioniškosios ikonografijos žodynas*. Op. cit., p. 113.

¹²⁰ Literatūrologė D. Čiočytė, tyrinėjusi Kristaus literatūrinį paveikslą lietuvių rašytojų kūriniuose, rūpintojėlio paveikslą vadina originalia Kristaus paveikslu traktuote; ją mato Putino ir Jono Aisčio kūryboje (Čiočytė, Dalia. *Literatūros teologija: teologiniai lietuvių literatūros aspektai*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013, p. 222).

1.1.3.4. Vaizdingosios paschalinio perėjimo schemos

Šiame poskyryje pristatomos dvi pagrindinės vaizdingosios paschalinio perėjimo schemos, išskiriami joms priklausantys vaizdiniai.

1.1.3.4.1. Krikštas kaip perėjimas iš nuodėmės vergovės į Dievo vaikų laisvę

Krikštas (gr. *baptizein* – panardinti į vandenį) – krikščioniškojo gyvenimo pagrindas ir pradžia. „Krikštas yra krikščionio Velykos – išlaisvinimas iš vergijos. Taigi Krikšto metu krikštijamasis simboliškai pakartoja Išėjimą iš Egipto ir, kaip Kristus tai pakartojo, išėjimą iš mirties.“¹²¹ Remiantis krikščioniškąja samprata, krikštu nuplaunama prigimtinė žmogaus nuodėmė, kuria jis yra paženklintas po Adomo ir Ievos atsitraukimo nuo Dievo ir nuopolio, kuris buvo nepaklusnumo Dievui pasekmė. Krikštu nuplaunamos visos iki tol padarytos nuodėmės, skyrusios krikštijamąjį nuo Dievo, kad jam niekas netrukdytų įeiti į Dievo karalystę ir tapti „nauju kūrinium“ (2 Kor 5, 17).¹²² Paties Jėzaus krikštas Jordane simbolizuoja kryžiaus priėmimą: „Kadangi pats Jėzus yra be nuodėmės ir jam nereikia laidoti senojo gyvenimo, krikšto priėmimas yra išankstinis kryžiaus prisiėmimas <...>. Todėl Jėzaus krikštu iš anksto numatoma ir sykiu paaiškinama visa jo gyvenimo bei mirties drama“¹²³.

Svarbiausias Krikšto sakramento elementas yra vanduo¹²⁴, kuris simbolizuoja apvalymą ir atsinaujinimą. Vanduo buvo naudojamas Paskutinės vakarienės metu, kai Jėzus plovė mokinių kojas; vandens srovė ištrykšta iš nukryžiuoto Jėzaus šono (plg. Jn 19, 34), šis vanduo – gyvybės versmė. Dėl tokios giliosios vandens simbolikos prasmės pirmaisiais krikščionybės amžiais krikštijamieji buvo visu kūnu panardinami į vandenį talpyklą, – tai simbolizavo izraelitų, išėjusių iš Egipto vergijos, perėjimą per Raudonąją jūrą. Į vandenį panardinamas senasis, nuodėmingasis, žmogus simboliškai miršta, o jo išnirimas tolygus prisikėlimui ir naujam gyvenimui.¹²⁵

Senajame Testamente aptinkami tokie Krikšto pirmavaizdžiai:

¹²¹ Plg. Ramonas. Op. cit., p. 79. „Būti pakrikštytiems reiškia išgyventi ir nueiti Jėzaus kelią nuo mirties, palaidojimo iki prisikėlimo, taip dalyvaujant Vienintelėje Velykinėje paslapyje (Rom 6, 1–11).“ (Ten pat, p. 77).

¹²² Plg. *Katalikų Bažnyčios katekizmas*. Op. cit., 1996, p. 274.

¹²³ Ratzinger, Joseph. *Pakeliui pas Jėzų Kristų*. Op. cit., p. 69.

¹²⁴ Kalbėdamas apie krikščioniškosios vandens simbolikos prasmę, religijotyrininkas M. Eliade ją vadina pavyzdine: „Bažnyčios Tėvai, be abejo, pasinaudojo kai kuriomis ikikrikščioniškomis ir universaliomis vandens simbolikos vertybėmis, tačiau praturtindami jas naujomis reikšmėmis, susijusiomis su istoriniu Kristaus gyvenimu <...>.“ (Eliade, Mircea. *Šventybė ir pasaulietiškas...* Op. cit., p. 92–93). „<...> galima net sakyti, jog vandens simbolika laukė, kol jos gilioji prasmė atsiskleis per krikščionybės atneštas reikšmes“ (Ten pat, p. 96).

¹²⁵ „Perėjimą per Raudonąją jūrą išankstiniu krikšto vaizdavimu laikę krikščionys pirmame plane pirmiausia įžvelgdavo jūrai būdingą mirties simboliką; taip ji tampa kryžiaus slėpinio įvaizdžiu. Norėdamas atgimti, žmogus iš pradžių turi kartu su Kristumi įžengti į „Raudonąją jūrą“, nusileisti su Juo į mirtį ir tada sykiu su Prisikėlusiuoju iš naujo patekti į gyvenimą“ (Ratzinger, Joseph. *Jėzus iš Nazareto*. Vilnius: Katalikų pasaulio leidiniai, 2007, p. 211).

- Nojaus arka, kuria nuo tvano vandens buvo išgelbėtas Nojus, jo šeima ir visų gyvūnų atstovai;
- izraelitų perėjimas per Raudonąją jūrą ir išsivadavimas iš Egipto vergijos;
- izraelitų perėjimas per Jordaną ir įžengimas į Pažadėtąją žemę, amžinojo gyvenimo Dievo artumoje paveikslą.¹²⁶

Visi šie Senosios Sendoros pirmavaizdžiai išsipildė Jėzuje Kristuje¹²⁷, kuris pradėjo išganingąją veiklą, leisdamas Jonui Krikštytojui pakrikštyti Jį Jordane. Nuo tada prasideda žydų ilgai laukto Mesijo gelbstinti veikla ir naujieji – eschatologiniai laikai¹²⁸. Šiuo poelgiu Jis „apiplėšė pats save“ (Fil 2, 7), nes, turėdamas dieviškąją prigimtį ir būdamas be nuodėmės, solidarizavosi su netobulais ir linkusiais nusidėti žmonėmis. Prisikėlęs Jis pavedė savo apaštalams krikštyti Jį įtikėjusius žmones (plg. Mt 28, 19–20).

1.1.3.4.2. Eucharistija kaip Kristaus paschalinio perėjimo sudabartinimas

Eucharistija (gr. *Eucharistia* – dėkojimas) – vienas iš dviejų (Krikštas ir Eucharistija) svarbiausių Katalikų Bažnyčios sakramentų, viso krikščioniškojo gyvenimo šaltinis ir atbaigimas. Eucharistija dar vadinama šventosiomis Mišiomis, Viešpaties vakariene, Duonos laužymu, Viešpaties kančios ir prisikėlimo atminimu, Šventąja auka, Šventąja Komunija ir t. t. Eucharistijos sakramentas įsteigiamas per vieną svarbiausių Kristaus kančios ir prisikėlimo įvykių – Paskutinę vakarienę.¹²⁹ Anot R. Cantalamessos, Senajame Testamente Eucharistija laikoma įvaizdžiu, Naujajame Testamente – įvykiu, Bažnyčios gyvavimo laikotarpiu – sakramentu.¹³⁰ R. Cantalamessa pabrėžia Paschos kaip Eucharistijos įvaizdžio išskirtinumą: „<...> Iš visų šių Eucharistijos įvaizdžių vienas pranoksta įvaizdžio sampratą. Tai pasiruošimas ir tarsi išankstinis įvykdymas – Pascha! Iš jos kyla Eucharistijos vardas ir jos išraiška – pokylis, arba Velykų vakarienė, į kurią atsižvelgiant, pats Jėzus pavadintas „Dievo Avinėliu“. Nuo pat išvedimo iš Egipto nakties Dievas mąstė apie Eucharistiją, jau tada ketino mums duoti tikrąjį Avinėlį <...>“¹³¹.

Taigi Paskutinės vakarienės slėpinys neatsiejamas nuo išgelbėjimo istorijos: „<...> Egzistuoja Eucharistijos ir išgelbėjimo istorijos sambūvis: visa išgelbėjimo istorija yra

¹²⁶ Plg. *Katalikų Bažnyčios katekizmas*. Op. cit., 1996, p. 267.

¹²⁷ Plg. Ten pat.

¹²⁸ Plg. Ramonas. Op. cit., p. 74.

¹²⁹ „Tai tikroji Viešpaties Jėzaus Kristaus Kūno ir Kraujo auka, kurią jis įsteigė, kad per amžius iki jo atėjimo tęstųsi Kryžiaus auka, taip patikėdamas savo Bažnyčiai savo Mirties ir Prisikėlimo atminimą. Tai vienybės ženklas, meilės ryšys, Velykų puota, per kurią priimamas Kristus, siela pripildoma malonės ir suteikiamas amžinojo gyvenimo laidas“ (*Katalikų Bažnyčios katekizmas: santrauka*. Kaunas: Katalikų interneto tarnyba, 2007, p. 93).

¹³⁰ Plg. Cantalamessa, Raniero. *Eucharistija – mūsų pašventinimas*. Op. cit., p. 10.

¹³¹ Ten pat, p. 11.

Eucharistijoje, ir Eucharistija yra visoje išgelbėjimo istorijoje <...>¹³². Švęsdamas Paskutinę vakarienę, Jėzus įprasmino ir užbaigė žydų kasmet švenčiamas Velykas, kurios yra Dievo galingo veikimo – savo tautos išvedimo iš Egipto vergovės – prisiminimas¹³³. Teologas Raniero Cantalamessa, komentodamas Paskutinės vakarienės metu Jėzaus ištartus žodžius „tai darykite mano atminimui“ (Lk 22, 19), kreipė juos į Paschos turinį: „Šis žodis „atminimas“ turėjo tiesiogiai priminti patį Išėjimo žodžio turinį ir skatinti galvoti, kad įsteigiama nauja Paschos institucija. Išties išlieka senasis memorialas, bet jis pakeičiamas, teisingiau, įvykdomas jo turinys: nuo šiol Pascha bus kito paaukojimo ir kito perėjimo memorialas.“¹³⁴

Pagrindiniai Eucharistijos elementai yra duona ir vynuogių vynas. Evangelijose rašoma apie duonos padauginimo stebuklus, galiausiai pats Jėzus – Nukryžiuotasis – tampa gyvybės duona (plg. Jn 6, 35). Senajame Testamente taip pat galima rasti nemažai Eucharistijos įvaizdžių:

- mana, siunčiama iš dangaus pamaitinti dykumoje alkstančių izraelitų, keliaujančių į Pažadėtąją žemę (Iš 16; Jn 6);
- Melchizedeko duonos ir vyno atnašos, jam pasitinkant priešus nugalėjusį Abraomą (Pr 14, 18; Ps 110, 4; Žyd 7);
- Abraomo mylimojo sūnaus Izaoko paaukojimas, kuris buvo ypatingas ir drastiškas Abraomo tikėjimo ir pasitikėjimo Dievu išbandymas, po kurio Dievas jam duoda ypatingus pažadus: Abraomo palikuonys taps labai gausūs ir bus palaiminimas visoms žemės tautoms (Pr 22, 1–19)¹³⁵;
- žydų Paschos šventimas ir nekalto avinėlio aukojimas, jiems išeinant iš Egipto vergovės (Iš 11–12).

Bažnyčia nuolat įsijungia į Eucharistijos šventimą, nuolatinį Kristaus kančios ir prisikėlimo įvykį ir tiki, kad Eucharistijos metu duona ir vynas, veikiant Šventajai Dievo Dvasiai, yra perkeičiami į tikrą Jėzaus Kristaus Kūną ir Kraują. Remiantis judaizmo ir helenizmo pasaulėžiūra, Eucharistija yra prieš du tūkstančius metų ant Golgotos kalno vykusios Jėzaus Kristaus aukos ant kryžiaus realus sudabartinimas, ir joje tarp Eucharistiją švenčiančios bendruomenės narių yra ir sudvasintą kūną turintis Jėzus.¹³⁶

¹³² Ten pat, p. 10.

¹³³ „Kristus valgo Paschos vakarienę su savo mokiniais pagal senuosius tėvų papročius: valgo avinėlį, kuris yra pranašiškas išvedimo iš Egipto vergijos ir išlaisvinimo žygio pirmojo tarpsnio ženklas. Jis simbolizuoja ir antrojo tarpsnio, perėjimo per Raudonąją jūrą, veiksmingumą. Per šią vakarienę Kristus duoda naują pranašiską ženklą: vietoj avinėlio, kuris truputį vėliau apreikš jį patį, Kristus į savo rankas paima duoną ir vyno taure, juos visiškai įsmeindamas.“ (Rupnik. Op. cit., p. 256).

¹³⁴ Cantalamessa, Raniero. *Eucharistija – mūsų pašventinimas*. Op. cit., p. 13.

¹³⁵ Plg. Ten pat, p. 11.

¹³⁶ Plg. Vorgrimler. Op. cit., p. 177.

1.1.3.5. Jėzaus Motinos Mergelės Marijos ir kitų moterų vaidmuo ir vaizdiniai paschaliniame Jėzaus Kristaus įvykyje

Moterys nuolat lydėjo Jėzų Jo viešojo gyvenimo kelionėse ir pagelbėjo, rėmė Jo misiją. Svarbiausią vietą paschaliniame įvykyje užima Marijos, Dievo Motinos, figūra.

Sukūrimo istorijoje, nuopuolio dramoje svarbus yra Ievos – puolusios moters vaizdinys, o Jėzaus Kristaus Paschoje Marija – naujoji Ieva – yra atpirktosios moters paveikslas. Per Ievą, moterį, prisidėjusią prie mirties ir blogio atėjimo į žmogaus gyvenimą¹³⁷, žmogus prarado Dievo kaip artimo bičiulio, su kuriuo Adomas vaikščiojo vakaro vėsoje, patyrimą, o per naująją Ievą – Mariją¹³⁸ – pats Dievas, Jo Sūnui įsikūnijus ir tapus vienu iš mūsų, atėjo į žmonių tarpą jų susigrąžinti ir sukurti nepalyginamai artimesnę bendrystę, nei buvo pirmoji. Marijos vaidmuo išganymo plane itin reikšmingas: būtent ji, nepaisydama griežtų ir žiaurių to meto žydų tradicijų, negailestingų vienišoms motinoms, sutiko tapti Jėzaus Kristaus Motina (plg. Lk 1, 38).¹³⁹ Marijai laisvai sutikus bendradarbiauti, Dievas galėjo įsikūnyti ir kaip lygus gyventi tarp žmonių. Ji įtikėjo, kad „Dievui nėra negalimų dalykų“ (Lk 1, 37), ir visa širdimi įsijungė į Dievo išganymo planą – tapo tarpininke tarp dangaus ir žemės, tarp Dievo ir žmogaus, todėl visos kartos vadina ją palaiminta (plg. Lk 1, 48). Marija perdavė savo sūnui savąją žmogiškąją patirtį. Dievas, kuris yra meilė, per ją pats patyrė žmogišką meilę, šilumą ir rūpestį. Marija padėjo pačiam Dievui tapti Žmogumi. Be to, kiekvienam žmogui ji yra pavyzdys ir pagalba tapti nauju žmogumi¹⁴⁰. Filosofas A. Maceina Mariją vadina Didžiąja Padėjėja¹⁴¹.

Marija, palaikoma kitų moterų, sekusių Jėzų, stovėjo prie nukryžiuoto savo sūnaus (plg. Jn 19, 25). Net tvirti vyrai apaštalai, išskyrus apaštalą Joną, pabijoję panašaus likimo, paliko Jėzų išbandymų valandą ir drauge atitolino savo pačių svarbiausio gyvenimo lūžio – atsivertimo – metą, kai žmogus toliau negali gyventi, kaip gyveno iki tol, atsiveria ir priima esmines gyvenimo permainas. Suprantama, kad Marija, visą savo gyvenimą pasitikėjusi Dievu ir paklususi Jo valiai, lydėjo savo sūnų ne tik Jam pasiaukojant, bet ir einant pas Tėvą. R. Cantalamessa kalba apie Mariją, stovinčią po savo sūnaus kančios kryžiumi, kaip nekaltą

¹³⁷ Plg. *Vatikano II Susirinkimo nutarimai*. Op. cit., p. 73.

¹³⁸ Plg. Ten pat, p. 77.

¹³⁹ Teologas R. Cantalamessa kalba apie Mariją kaip aktyvią Dievo vykdomo išganymo plano dalyvę – kaip pagimdžiusią Kristų, stovėjusią prie Jo kryžiaus ir drauge su apaštalais gavusią Šventąją Dvasią: „<...> matome ją dalyvaujančią visuose trijuose svarbiausiuose krikščionybės slėpinio įvykiuose <...> Įsikūnijime, kai Atpirkėjas – Dievas ir žmogus – tapo asmeniu, Velykose, kai jis mus atpirko, sunaikino nuodėmę bei grąžino gyvybę, ir Sekminėse, kai buvo atsiųsta Šventoji Dvasia, per kurią atpirkimas yra bei veikia Bažnyčioje.“ (Cantalamessa, Raniero. *Marija – Bažnyčios veidrodys*. Op. cit., p. 12).

¹⁴⁰ Plg. Ef 4, 24; šioje ištraukoje apaštalas Paulius kalba apie žmogų, kuris turi siekti doro gyvenimo ir mintimis, žodžiais ir darbais panašėti į Kristų (plg. Rom 13, 11–14).

¹⁴¹ „Marija esmingai yra Naujoji Ieva, vadinasi, Padėjėja tiek Kristui, kaip Motina Jo santykiuose su žmonija, tiek žmonijai, kaip jos Atstovė Viešpaties akivaizdoje.“ (Maceina, Antanas. *Didžioji padėjėja: šv. Mergelės Marijos būties ir veiklos apmąstymas*. Putnam, Connecticut: Immaculata Press, 1958, p. 350).

avelę, Jį pagimdžiusią ir su Juo, Velykų Avinėliu, pasiaukojusią.¹⁴² Taigi Marija taip pat dalyvauja Kristaus aukoje, Kristaus paschoje: „Prisiėmusi aukos kelią Nazarete savuoju „tebūnie“, ji užbaigė jį Golgotoje. Kristus ant kryžiaus aukuro pasiaukojo ne tik pats, bet buvo kartu ir savo Motinos paaukotas.“¹⁴³ Vakarų Europos dailėje, Nukryžiuotojo ikonografinėse kompozicijose, Marija dažnai vaizduojama kartu su apaštalu Jonu¹⁴⁴. Kristaus kančios ciklo kompozicijoms priskiriamas ir Marijos – *Mater Dolorosa* (Sopulingosios Dievo Motinos) – ikonografinis tipas: ji dažniausiai vaizduojama su septyniais į širdį įsmigusiais kalavijais, simbolizuojančiais septynis jos gyvenimo skausmus.¹⁴⁵ Viduramžiais Kristaus kančios cikle atsiranda pietos ikonografinis siužetas (Marijos, ant kelių laikančios ir apraudančios nuo kryžiaus nuimtą Kristaus kūną).¹⁴⁶ Žmogaus išganymo plane svarbus yra Marijos kaip palydėtojos, užtarėjos ir tarpininkės vaidmuo. Toks Marijos vaizdinys neaplenkia ir literatūrinės vaizduotės. Mergelės Marijos kaip kristiškiosios palydėtojos vaizdinys išryškėja D. Alighieri „Dieviškojoje komedijoje“ kaip Beatričės personažas. Kaip Marija rodo kelią pas Kristų, taip Beatričė lydi ir rodo poetui kelią į rojų.

Kristaus Paschoje ne mažiau svarbus atgailaujančios nusidėjėlės Marijos Magdalietės vaizdinys. Kryžiaus papėdėje kartu su Jėzaus Motina Marija stovėjo ir Marija Magdalietė (plg. Jn 19, 25). Beje, pastaroji buvo pirmasis asmuo, kuriam Jėzus pasirodė prisikėlęs iš numirusiųjų (plg. Jn 20, 11–17), taip pat tapo pirmąja Jėzaus prisikėlimo liudytoja ir skelbėja, atnešusia šią viltingą žinią besislapstantiems apaštalams (plg. Jn 20, 18). Marija Magdalietė dažniausiai siejama su atgailaujančios nusidėjėlės paveikslu, kuris aprašomas evangelijoje pagal Luką (plg. Lk 7, 36–50). Šis atgailaujančios Marijos Magdalietės vaizdinys ypač ryškus baroko epochoje ir paplinta Vakarų Europos kultūroje ir mene. Anot menotyrininkės Rasos Gečaitės, tyrinėjusios atgailaujančios Marijos Magdalietės paveikslo ikonografiją baroko dailėje, „Bažnyčios politika sukūrė įtaigų ir spalvingą, kraštutiniai priešingą dviejų moterų tipą: nekaltoji Marija Mergelė – Kristaus Motina, vienintelė pagerbta tarp moterų ir išskirta iš kitų savo dieviška nekaltybe, ir atgailaujanti Marija Magdalietė, kuri įkūnija žemiškas puolusias

¹⁴² Plg. Cantalamessa, Raniero. *Marija – Bažnyčios veidrodys*. Op. cit., p. 116. Bažnyčios Vatikano II Susirinkimo dokumente rašoma apie dvasinę Marijos kančios, vienijantis su savo Sūnaus kančia ant kryžiaus, prasmę: „<...> skaudžiai kentėjo drauge su savo Viengimiui ir motinos širdimi jungėsi su jo auka, meilingai sutikdama, kad būtų aukojama jos pagimdytoji atnaša.“ (*Vatikano II Susirinkimo nutarimai*. Op. cit., p. 75).

¹⁴³ Maceina, Antanas. *Didžioji padėjėja...* Op. cit., p. 421.

¹⁴⁴ Plg. Šurkutė. Op. cit., p. 73–75.

¹⁴⁵ Dažniausiai ikonografinėms kompozicijoms pasirenkami šie siužetai: bėgimas į Egiptą, malda Alyvų kalne, Jėzaus nuplakimas, Jėzaus vainikavimas erškėčiais, kryžiaus nešimas, prikalimas prie kryžiaus, nukryžiuavimas, ėmimas nuo kryžiaus, žengimas į dangų. (*Krikščioniškosios ikonografijos žodynas*. Op. cit., p. 184).

¹⁴⁶ Pietos vaizdinys atsiranda dėl viduramžiais plitusių legendų (jis nėra minimas evangeliniuose pasakojimuose). Šios legendos įkvėpė Vakarų Europos menininkus pavaizduoti nuimtą mirusio Kristaus kūną ant motinos rankų ir taip įtaigiau atskleisti kenčiančios Dievo Motinos vaizdinį. (Viladesau. Op. cit., p. 121). Vienas žymiausių pietos pavyzdžių yra italų menininko Michelangelo Buonarroti sukurta pietos skulptūra, esanti Romos šv. Petro bazilikoje (1498–1499 m.).

moteris.“¹⁴⁷ Šiuo atveju Marijos Magdalietės paveikslas yra susijęs su Ievos, pirmosios moters, vaizdiniu, tačiau Marija Magdalietė jau yra naujosios paschos žmogus, patyręs, ką reiškia Dievo meilė ir gailėstingumas: buvo atleistos jos nuodėmės, ji atsivertė ir patyrė dvasinį perėjimą. Marija – tobulo moteriškumo simbolis. Kristaus Paschoje ji taip pat vykdo moters, pasiaukojančios dėl kitų, misiją, yra užtarėja ir tarpininkė tarp žmonių ir Dievo. Marija Magdalietė savo ruožtu atstovauja naujosios Paschos žmogui, palieštam nuodėmės, tačiau sulaukusiam nuodėmių atleidimo ir per tai atsivertusiam.

1.1.3.6. Pasiruošimas paschaliniam perėjimui (Velykoms) dabartiniu Bažnyčios gyvavimo laikotarpiu

Pasiruošimas ir kvietimas atsiversti ir patirti perėjimą¹⁴⁸, apsisvalymas, dykumos metas pastebimas Senajame ir Naujajame Testamentuose, taip pat Jėzaus Kristaus suburtos Bažnyčios gyvenime:

- Abraomas palieka savo tėvų namus ir keliauja ten, kur veda Dievas;
- izraelitai, išėję iš Egipto vergovės, keturiasdešimt metų keliavo dykuma į Pažadėtąją žemę, kol buvo pasirengę į ją įžengti;
- Jėzus, prieš pradėdamas savo viešąją veiklą, keturiasdešimt dienų ir naktų praleido dykumoje, o joms baigiantis buvo šėtono gundomas nusigręžti nuo Tėvo;
- gavėnios laikotarpis Bažnyčios liturginiame gyvenime kaip prisiminimas ir pasiruošimas vidiniam perėjimui – Velykoms;
- kiekvienas penktadienis, primenantis Viešpaties Jėzaus kančią ir mirtį, kviečiantis save apriboti ir susilaikyti nuo mėsinių valgių, atsižadėti savanaudiškumo ir broliškai dalytis savo gėrybėmis su varguoliais.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Gečaitė, Rasa. Atgailaujančios Marijos Magdalietės paveikslas baroko dailėje. In: *Acta Academiae artium Vilnensis*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2001, t. 21, p. 95.

¹⁴⁸ Kad įvyktų perėjimas pagal Jėzaus Kristaus Paschą reikalingas: 1) tiesioginis Dievo įsikišimas-pakvietimas (Abraomo, Mozės, Izraelio tautos pranašų, apaštalo Pauliaus, Mergelės Marijos, Jono Krikštytojo pašaukimas) arba Dievo žmogaus kaip tarpininko buvimas (jais tampa žmonės, kuriuos Dievas tiesiogiai ar netiesiogiai pašaukė), 2) paties žmogaus patirtis bei suvokimas, kad jo gyvenimas nėra geras, ir atvirumas permainingoms (šiuo atveju žmogus yra labiau tarpininkas; Dievo tiesioginis pakvietimas būna labai stipri patirtis, tada gali būti keliamas klausimas dėl žmogaus laisvos valios atsiliepiant į šį pakvietimą laipsnio. Galbūt dėl šios priežasties Dievas tiesiogiai įsikiša, pakviečia tik išskirtiniais atvejais).

¹⁴⁹ Plg. *Katalikų Bažnyčios katekizmas*. Op. cit., 1996, p. 309.

1.1.3.6.1. Gavėnia

Gavėnia – labai svarbus Bažnyčios ir visų tikinčiųjų dvasinio gyvenimo įvykis. Pagal jos pirmąją prasmę tai yra keturiasdešimties dienų pasiruošimo laikotarpis, vedantis prie Didžiojo tridienio slenksčio ir Velykų šventės, kurios metu minima Jėzaus kančia, mirtis ir prisikėlimas (perėjimas iš mirties į gyvenimą). Katalikų Bažnyčios katekizme apie tai rašoma: „Bažnyčia kiekvienais metais per keturiasdešimt *Gavėnios* dienų jungiasi su Jėzaus dykumoje paslaptimi.“¹⁵⁰ Šiuo laikotarpiu apmąstoma ir įsisąmoninama žymiųjų tikėjimo protėvių Mozės, Elijo, kitų pranašų ir, žinoma, paties Jėzaus svarbiausi gyvenimo įvykiai bei patirtis, todėl būdingiausias gavėnios elementas – Dievo žodžio klausymasis. Bažnyčios parinktų Šventojo Rašto ištraukų apmąstymas padeda eiti gavėnios keliu, Dievo žodžio maistas brandina tikėjimą ir skatina siekti tikrų atsivertimo vaisių. Bažnyčia su visais tikinčiaisiais „gavėnios metu ir ypač Velyknaktį vis iš naujo perskaito ir išgyvena visus tuos didžiuosius išganymo istorijos įvykius kaip savosios liturgijos „šiandieną“.“¹⁵¹ Kristus, kuris pasipriešino gundymams, remdamasis tuo, kas „parašyta“ (Mt 4, 1–11), yra pavyzdys kiekvienam krikščioniui, priimant svarbius gyvenimo sprendimus ir pasirenkant savo gyvenimo kelią. Tad šiuo laikotarpiu krikščionys kviečiami ir intensyvesnei maldai, prasmingiems atgailos darbams, vis labiau išlaisvinantiems nuo to, kas trukdo eiti pas Dievą, ir ugdantiems veiklią artimo meilę. Labai svarbus gavėnios elementas yra savo gyvenimo klaidų įvardijimas ir nuodėmių išpažinimas. Tai daryti kviečia šio laikotarpio Dievo žodžio skaitiniai, vedantys į vidinį žmogaus pasikeitimą – skatinantys nusigręžti nuo blogio ir grįžti prie Dievo ir artimo meilės, kuri ir yra tikrosios atgailos esmė.

Pirmaisiais krikščionybės amžiais ir dabartinėje Bažnyčios praktikoje gavėnios pradžioje išrenkami katechumenai (suaugę žmonės, besiruošiantys krikštui), vėliau, Velyknakčio apeigų metu, jie pakrikštijami – susivienydami su Kristaus mirtimi ir prisikėlimu, pereina iš mirties į naują gyvenimą Dievo vaikų garbėje ir laisvėje pasirinkti tyrą Dievo vaikų garbės gyvenimą. Visą gavėnios laikotarpį katechumenai aktyviai rengiasi šiam reikšmingam gyvenimo įvykiui.

1.1.3.6.2. Atgaila, nuodėmių išpažinimas ir atsivertimas¹⁵²

Dievas matė izraelitų tautos kančias ir persekiojimus, patiriamus Egipte, girdėjo jų šauksmą ir per savo pranašą Mozę, paliudytą daugybe stebuklų, išvedė ją iš Egipto vergijos. Tuo

¹⁵⁰ Ten pat, p. 119.

¹⁵¹ Ten pat, p. 241.

¹⁵² „*Metanoia* (iš gr. k. atsivertimas), abiejų Testamentų liudijimuose nusigręžimas nuo klaidingų gyvenimo orientyrų ir atsisigręžimas į Dievą visais žmogiškosios būties matmenimis (jausmais, protu), išoriškai regimas (kaltės išpažinimas, pasninkavimas ir t. t.) ir įrodomas nauja gyvenimo praktika.“ (Vorgimier. Op. cit., p. 177).

metu atgaila nebuvo akcentuojama. Izraelitų patiriamas išnaudojimas ir persekiojimai jiems tapo atgaila. Jono Krikštytojo skelbtosios žinios pagrindas yra savosios tautos kvietimas atgailauti, nusišukti nuo piktų darbų ir atsigręžti į Dievą ir savo artimą. Jėzus, vykdydamas viešąją veiklą, kvietė visus žmones atgailauti, atsiversti ir tapti Dievo karalystės, įkurtos žemėje Jam atėjus, gyventojais. Jis pats perėjo per mirtį ir prisikėlė, ir taip įvykdė tikrąjį paschalinį perėjimą, į kurį kviečia ir visus žmones.

Per Krikštą, kuris yra pirmojo ir pagrindinio atsivertimo įvykis, žmogus atsiveria naujam gyvenimui Kristuje, tampa Dievo įvaikiu. Vis dėlto gautas naujasis gyvenimas nepanaikina prigimtinio žmogiško silpnumo ir polinkio nusidėti, todėl dėl nuodėmės šio naujo Dievo kūrinio gyvenimas gali būti atskirtas nuo visokio Gėrio šaltinio – Dievo ir netgi prarastas. Anot šv. apaštalo Jono, „Jei sakytume, jog neturime nuodėmės, klaidintume patys save ir nebūtų mumyse tiesos“ (1 Jn 1, 8). Vien Dievas gali atleisti mūsų nuodėmes (plg. Mk 2, 7) ir taip grąžinti mus į bendrystę su savimi. Jėzus yra Dievo Sūnus, todėl turi dievišką galią atleisti žmonių nuodėmes (plg. Mk 2, 10). Šią galią Jis davė ir savo mokiniams (plg. Jn 20, 21–23) – paliko Atgailos sakramentą, kad per jį mūsų siela galėtų būti apvalyta nuo nuodėmių, atskiriančių nuo Dievo ir kitų žmonių, sujaukiančių žmogaus vidų ir gyvenimą. Tai – antrasis atsivertimas; žmonėms atsiskyrus nuo Dievo, reikalingas naujas ir – dėl mūsų netobulumo ir polinkio į nuodėmę – nuolat pasikartojantis atsivertimas. Per jį patiriame Dievo šventumą, gailestingumą žmogui ir sutaikinančią meilę. Šv. Petro, išsigynusio savo Mokytojo (plg. Lk 22, 54–62), atsivertimas buvo įmanomas dėl Jėzaus gailestingumo. Šis atsivertimas ir atgaila apima ne tiek pasninkus ir apsimarinimus, kiek vidinę atgailą, radikaliai perkeičiančią visą gyvenimą, duodančią ryžto ir valios nusigręžti nuo nuodėmės ir blogio, pasitikint Dievo gailestingumu ir pagalba atsiverti Jo malonei ir atsivertimui, nes pastarasis pirmiausia yra Dievo malonė. Atsivertimo ir atgailos kelią Jėzus iliustravo palyginimu apie gailestingąjį tėvą (plg. Lk 15, 11–24). Šiame palyginime galima įžvelgti tokius sūnaus atsivertimo etapus: susimąstymas apie dabartinę – labai blogą – savo gyvenimo padėtį, gailėjimasis dėl savo klaidų ir pasiryžimas prisipažinti klydus, sugrįžimas pas gailestingą tėvą, džiaugsminga bendrystė su tėvu. Žmogaus atgailos ir susitaikinimo su Dievu rezultatai yra tokie: „<...> savo būties gelmėse susitaikina pats su savimi, atkurdamas savo vidinę tapatybę; jis susitaikina su broliais, kuriuos koku nors būdu buvo nuskriaudęs ir įžeidęs; jis susitaikina su Bažnyčia; susitaikina su visa kūrinija.“¹⁵³

Pirmojoje darbo dalyje aptarta Jėzaus Kristaus Pascha ir jos vaizdiniai leido sukurti teorinį įrankį likusiai disertacijos darbo daliai. Jėzaus Kristaus Pascha pirmiausia remiasi pamatiniu krikščionybės įvykiu – Velykomis, t. y. kančia ir prisikėlimu. Paschalinis įvykis yra išgelbėjimo įvykis, perėjimo metas, perėjimas iš vergovės į laisvę, iš sena į nauja, iš mirties į

¹⁵³ *Katalikų Bažnyčios katekizmas*. Op. cit., 1996, p. 316.

gyvenimą, iš kūniškumo, žemiškumo ir gendamumo į dvasiškumą, dangiškumą ir amžinybę (plg. 1 Kor 15, 42–44). Senajame Testamente jis siejamas su Izraelio tautos išgelbėjimu iš Egipto vergijos. Naujajame Testamente paschalinis įvykis įgauna visuotinumą ir yra susijęs su visos žmonijos išganymu ir kiekvieno žmogaus išgelbėjimu, kuris vyksta ir dabartiniu Bažnyčios gyvavimo laikotarpiu. Jėzus Kristus tampa Išgelbėtoju ir Atpirkėju, paschalinio įvykio pagrindiniu veikėju, tarpininku tarp žemės ir dangaus, žmogaus ir Dievo. Jo misija įgyvendinama per tris pagrindines tarnystes: kunigo, pranašo ir karaliaus, o jas vainikuoja kenčiančio tarno vaizdinys. Atperkamoji Kristaus auka įvyko ant kryžiaus, ir jis tapo paschalinio išgelbėjimo priemone ir simboliu. Paschalinį perėjimą perteikia dvi vaizdingos schemos: krikštas ir Eucharistija. Taip pat pažymėtina, kad paschalinio perėjimo metu, įgyvendinant Kristaus misiją, svarbi yra Jo Motinos Marijos ir kitų moterų nesavanaudiška, pasiaukojamoji tarnystė. Dabartiniu Bažnyčios gyvavimo laikotarpiu perėjimo metą žymi gavėnia, atgaila, nuodėmių išpažinimas ir atsivertimas.

2. PASCHALINIAI VAIZDINIAI XX A. PAB. LIETUVIŲ TAUTOS KANČIOS IR PRISIKĖLIMO ISTORIJOJE

Šioje darbo dalyje pirmiausia aptariama XIX a. išlaisvinimo, tautinių judėjimų ir romantizmo kultūros įtaka kaip vienas iš galimų veiksmų paschalinų vaizdinių sklaidai XX a. pab. profesionaliajame Lietuvos dramos teatre, taip pat romantinio herojaus apibrėžtis bei kolektyvinės lietuvių tautos atminties svarba. Teatras pristatomas kaip viena XX a. pab. meno formų, kuri, naudojant paveikią režisūrinę metaforą, padėjo skleisti kolektyvinei istorinei lietuvių tautos atminčiai. Pristatomi ir analizuojami charakteringi XX a. pab. lietuvių režisierių spektakliai, kuriuose paschaliniai vaizdiniai buvo taikomi siekiant atskleisti lietuvių tautos kančios ir prisikėlimo istoriją.

2.1. XIX a. nacionalinių judėjimų ir romantizmo įtaka paschalinų vaizdinių sklaidai XX a. pab. profesionaliajame Lietuvos dramos teatre

XIX a. per Europą nuvilnijo Didysis tautų pavasaris. Tai buvo nacionalinių judėjimų kilimo laikotarpis, kuriam pradžią davė Prancūzijos revoliucija. Įvairios Europos tautos siekė išsivaduoti iš imperinių valstybių priespaudos ir vergovės. Atėjo kovų už nepriklausomybę ir socialines pertvarkas metas. Šios išsilaisvinimo idėjos pasiekė ir Lietuvą, kuri tuo metu įėjo į carinės Rusijos imperijos sudėtį. Tuo metu Lietuvoje, kaip ir visoje Europoje, vyko svarbios nacionalinio išsivadavimo kovos. Nacionaliniai išsivadavimo judėjimai buvo neatsiejami nuo tautos formavimosi procesų, dėl kurių atsirado modernios (šiūolaikinės) tautos samprata. Nacionalizmo tyrinėtojai brėžė sąsajas tarp tautų kūrimosi ir jų raidą bei raidos etapus atspindinčių mitinių pasakojimų, simbolinių, archetipinių vaizdinių. Pavyzdžiui, Prancūzijos revoliucija buvo aiškinama „<...> mesianistinių ir apokaliptinių Biblijos pranašysčių kontekste <...>“¹⁵⁴. Tautos kūrimosi istorijai buvo svarbus pasakojimas – naratyvas. Pasakojimas turėjo vienyti ir konsoliduoti tautą per jai atpažįstamus simbolius, bendras vertybes, būti nukreiptas į kolektyvinę tautos atmintį. Tautos tapsmo istorijos dažniausiai turėjo panašų naratyvą, kurį perteikė universali daugeliui religijų būdinga nuopuolio ir atgimimo schema.¹⁵⁵ Pasak vieno žymiausių nacionalizmo teoretikų Anthony'o D. Smitho, pagrindinis nacionalizmo įvaizdis yra „atstatymas ir atnaujinimas, grįžimas iš dvasinės tremties į pažadėtąją žemę. Praeityje gyventa ne veltui. Per savo vargą ir tragediją tauta atrado save ir keliasi atgimimui. Savo senoje tėvynėje

¹⁵⁴ Čiočytė, Dalia. Romantizmas ir krikščioniškoji Vakarų kultūros tradicija. In: *Literatūra*, 2005, Nr. 47 (1), p. 6.

¹⁵⁵ Plačiau žr.: Weber, Max. *Religijos sociologija*. Vilnius: Pradai, 2000.

ji iš naujo kurs savo buvusį gyvenimą.¹⁵⁶ Tautų išsilaisvinimą iš priespaudos ir vergovės buvo galima nesunkiai palyginti su žydų tautos išėjimo ir išlaisvinimo iš Egipto vergovės vaizdiniu. Kaip izraelitų tauta Senajame Testamente buvo išlaisvinta iš Egipto faraono priespaudos, taip kiekviena tauta, būdama svetimos imperijos nelaisvėje, siekė rasti kelią į pažado žemę ir turėti atgimimo viltį. Taigi tautų vadavimosi procesas galėjo būti prilygintas biblinei tautos išgelbėjimo dramai. Tokia krikščioniška išgelbėjimo samprata buvo ypač aktuali tvirtas katalikiškas šaknis turinčiai Lenkijai.¹⁵⁷ Tokiu išgelbėjimo ir išsivadavimo istorijos pritaikymu buvo įgyvendinamas ir etinis principas, kuris, anot anglų sociologo, nacionalizmo tyrinėtojo Ernsto Gelnerio, yra svarbus nacionalistiniam principui formuluoti.¹⁵⁸

Tokiame tautos išlaisvinimo mito (naratyvo) kūrimo procese didelę svarbą turėjo kultūrinis romantizmo judėjimas. Romantizmas iškėlė menininko figūrą. Išlaisvinimo judėjimų kontekste menininkai tapo nacionalinio mito, tautos istorijos kūrėjais, tautos pranašais ir kankiniais: „<...> XIX a. menininko sąmonė iš tiesų mesianistinė; kreipdamasis į žmones jis jaučiasi nelyginant koks „naujasis Išganytojas“ (Immermannas) – jis neša jiems gerąją susitaikymo Naujieną ir kaip nepritapėlis turi už tai mokėti <...>“.¹⁵⁹ Menininkų kuriamas herojus taip pat dažniausiai buvo maištinga asmenybė, konfliktuojantis su savimi pačiu ir aplinka, skelbiantis išsilaisvinimo postulatus. Jo misija – skatinti visuotinį tautos išsilaisvinimą.

Nacionalinių judėjimų nuotaikos neaplenkė ir Lietuvos, kuri XIX a. patyrė carinės Rusijos priespaudą. XX a. istorinė, politinė, kultūrinė Lietuvos padėtis, anot istoriko Egidijaus Aleksandravičiaus, nedaug kuo skyrėsi nuo XIX a. istorinių aplinkybių.¹⁶⁰ Paraleles tarp XIX a.

¹⁵⁶ Smith, Anthony D. *Nacionalizmas XX amžiuje*. Vilnius: Pradai, 1994, p. 61.

¹⁵⁷ Rumunų kilmės politologas ir sociologas Vladimiras Tismaneau, aptardamas XIX a. lenkiškąjį nacionalizmą, romantiką, išganyką ir atpirkimą laiko svarbiausiais pastarojo komponentais: „<...> netekę valstybingumo, lenkai puoselėjo idealizuotą tautinės bendruomenės, kurią vienyti tik jai būdingos didvyriškumo, kančios ir pasiaukojimo tradicijos, viziją. Tuo romantiškuoju tarpsniu būti lenku visų pirma reiškė dvasinę būseną, o ne biologinę determinaciją.“¹⁵⁷ (Tismaneau, Vladimir. *Išsivadavimo fantazijos: pokomunistinės Europos mitai, demokratija ir nacionalizmas*. Vilnius: Mintis, 2003, p. 119).

¹⁵⁸ Gellner, Ernest. *Tautos ir nacionalizmas*. Vilnius: Pradai, 1996, p. 14.

¹⁵⁹ Gadamer, Hans-Georg. *Grožio aktualumas. Menas kaip žaidimas, simbolis ir šventė*. Vilnius: Baltos lankos, 1997, p. 10. Teologas J. Pelikanas gretina Kristaus kaip dvasios poeto ir menininko kaip Kristaus sampratas: „<...> Kaip Jėzus tampa Dvasios Poetu, taip menininkas tampa antruoju Trejybės asmeniu, per kurį šviestų pasaulį kuriantysis Grožis, apsireikšdamas Tiesos ir Gėrio pilnatvėje <...>“ (Pelikan. Op. cit., p. 200). Pasak airių filosofo R. Kearney'o, „<...> Kristus kaip dieviškasis kankinys, pakeistas menininku – žmogiškuoju kankiniu. Sakramentinė malda pavoja egzistenciniu šauksmu <...>“ (Kearney, Richard. *The Wake of Imagination Toward a Postmodern Culture*. London: Routledge. Taylor & Francis e-Library, 2003, p. 9–10).

¹⁶⁰ „Sovietų okupacijos ir ideologinės priespaudos sąlygomis minties pagrindin pasitraukusi glūdėjo paralelė su dramatiškais lietuvių nutikimais devynioliktajame šimtmečiuje: ta pati nelaisvė, ta pati rusifikacijos baimės slėgtis ir ta pati išnykimo grėsmė, tos pačios, pasikartojančios, išsivadavimo ir Atgimimo viltys. Rusų–sovietų priespaudos aplinkybės palikdavo XIX a. tarsi nepasibaigusį, o herojiškas išsivadavimo naratyvas įgydavo simbolinę reikšmę, suvokiama daugiau ar mažiau užslėptomis formomis. Panašiai keliskart per pastarąjį šimtmetį nutiko lenkų istorinei sąmonei.“ (Aleksandravičius, Egidijus. XIX a. Lietuvos pasakojimo likimas po 1990 m.: tarp funkcionalumo ir inercijos. In: *Tautiniai naratyvai ir herojai Vidurio Rytų Europoje po 1989 m.*: kolektyvinė monografija / Sud. Egidijus Aleksandravičius. Kaunas, Vilnius: Vytauto Didžiojo universitetas, Versus aureus, 2015, p. 537). Vytautas Landsbergis dabartinės Ukrainos vadavimąsi iš Rusijos taip pat tapatino su universalia bibile Golgotos

lietuvių kultūros ir biblinės Izraelio istorijos brėžė ir literatūrologė, biblijos ir literatūros sąryšius nagrinėjanti D. Čiočytė: „Izraelis, po tremties praradęs politines galingos mesijinės valstybės viltis, naujai suvokė savo istorinį pašaukimą: politinius užmojus keitė liturginiai, tauta save suvokė kaip pašauktą Dievui tarnauti dvasiškai – „vertikaliai“ <...> panašiai lietuvių tauta, netekusi valtybės, intensyviai kūrė kultūrą <...> pagrįstą lietuvišku žodžiu; į jį krypo pavergėjų agresija.“¹⁶¹ Lietuvių tauta iš XX a. partizaninių kovų, Sibiro tremčių perspektyvos vėl išgyveno nuopuolio ir vergovės laikotarpį.¹⁶² Taigi tos pačios tautinio išsivadavimo ir atgimimo viltys buvo aktualios ir XX a. pab. Lietuvai, kuri vadavosi jau ne iš carinės Rusijos, o iš sovietinės sistemos gniaužtų. Todėl nuo pat XIX a. romantizmo postulatai, skelbiantys tautinio išsivadavimo idėjas, ilgą laiką neapleido lietuvių tautinės savimonės ir įvairiai skleidėsi meninėje vaizduotėje. Lietuvoje ilgą laiką vyravo tautinis romantizmas, kuriam svarbiausia buvo ne tiek individualaus herojaus – asmenybės charakterio vystymasis, kiek per herojaus asmenybę atskleidžiama tautos dvasia.¹⁶³ Menininkas buvo neatsiejama tautos dalis, tautiškumo formuotojas, atliko ir socialinio kritiko funkciją. Jis tapo savosios tautos istorijos įžodintoju, raštu ir kalba, poetiniu žodžiu kuriančiu nacionalinius epus, kviečiančiu visą tautą kartu, kolektyviškai įgyventi savo tautiškumą, kuriant tautinį identitetą.¹⁶⁴ Romantinis herojus apėmė tautos kolektyvinę atmintį, perteikdamas, perpasakodamas ir kartu kurdamas tautos istoriją. Pasak literatūrologo V. Kubiliaus, „Tautos išsivadavimo laikotarpiu romantiniai herojai kuriami kaip kolektyvinės psichologijos ir kolektyvinio veiksmo projekcijos: kokie mes esame ir kokie

istorija (Landsbergis, Vytautas. *Ukrainos Golgota 2013–2014*. Vilnius: Tėvynės sąjunga-Lietuvos krikščionys demokratai, 2015).

¹⁶¹ Čiočytė, Dalia. *Biblija lietuvių literatūroje*. Naujosios literatūros studijos. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1999. P. 9.

¹⁶² Pasak teatrologo E. Klivio, „sovietiniu periodu ir pirmaisiais Sąjūdžio ir nepriklausomybės metais okupacijos ir totalitarizmo patirtį apibrėžė ir lokalizavo nacionalistinė mitinė struktūra: sovietinis periodas yra tautos kankinystės ir nuopuolio laikotarpis“ (Klavis, Edgaras. *Totalitarizmo vaizdiniai šiuolaikiniame Lietuvos teatre // Šiuolaikiniai Lietuvos teatro procesai: konferencijos medžiaga*. Vilnius: Efrata, 2003, p. 74).

¹⁶³ „<...> Romantinis mentalitetas, išsižadėjęs vakarietiško beribiškumo bei individualizmo gelmių ir susitelkęs į tautos apoteozę, kaip reikalavo žiaurės istorijos kataklizmai, stipriai įaugo į lietuvių literatūros vidinę sandarą.“ (Kubilius, Vytautas. *Romantizmo ir antiromantizmo priešpriešos // XX amžiaus lietuvių literatūra*. Vilnius: Vaga, 1994, p. 279–280). Teatrologė G. Mareckaitė, apžvelgdama XIX–XXI a. romantizmo apraiškas teatre, teigė, kad tik nuo „XX a. septintojo–aštuntojo dešimtmečių lietuvių teatras, išgyvenęs laisvės ir nelaisvės etapus, kuriamas savitų režisierių, peržengė tradicinio tautinio romantizmo rėmus ir ėmėsi kompensuoti šimtmečių praradimus.“ (Mareckaitė, Gražina. *Romantizmo idėjos lietuvių teatre: nuo XIX iki XXI a.* Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2004, p. 13).

¹⁶⁴ Literatūrologas Danas Lapkus, tyrinėjantis XX a. 9 dešimtmečio lietuvių literatūrą iš postkolonialistinės perspektyvos, teigė: „<...> Nelaisvės sąlygomis sukurti veikėjai adresato yra ypač sureikšminami – jų išvaizda, sugebėjimai, žinios, būdas, pasaulėjauta, aplinka priimami kaip pranešimas apie tautos dvasinį ir fizinį būvį, dažnai – laisvėjimo ženklas. Būtent per veikėją, per tai, kaip skaitytojas ar žiūrovas suvokia save santykyje su veikėju, kūrinio autorius tampa adresato reprezentantu (veikėjui keliant adresatui aktualius klausimus, išreiškiant jo lūkesčius, patvirtinant mintis), advokatu (veikėjui pasakant tai, ko adresatas nesugeba ar bijo), kaltintoju (veikėjui elgiantis drąsiau ir sąžiningiau už adresatą) ar mokytoju (veikėjui užimant ir pagrindžiant oficialiai neaprengtą poziciją ar dalyvaujant valdžios neigiamame istoriniame įvykyje). Be abejo, tokių funkcijų būtų galima rasti daugiau, bet esmė yra tai, kad žmogus yra tiek tautinės pedagogikos istorinis objektas, tiek ir sureikšminimo subjektas.“ (Lapkus, Danas. *Potekėčių ribos: uždraustos tapatybės devintojo dešimtmečio lietuvių prozoje*. Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 2003, p. 18–19).

turime būti. Tai suidealinti istorinės savimonės ir pastovių dvasinių vertybių etalonai, padedantys išsklaidyti tautai atpažinti save ir tapti pačia savimi.¹⁶⁵

Lietuvoje teatras sovietiniais metais pasidarė išskirtinai svarbus ir atliko savotiškos šventovės vaidmenį. Jame, legalioje lietuvių bendruomeninio susibūrimo vietoje, padedant menininkams, galėjo skliti lietuvių tautos rezistencinės idėjos.¹⁶⁶ Scena tapo „sakykla“, iš kurios sklido menininko-pranašo žodis lietuvių tautai ir žadino patriotinius jausmus bei laisvės viltis. Tai, kad lietuvių savimonėje tautos dvasios atspindžių buvo ieškoma pagoniškojoje religijoje ir jos mitologijoje¹⁶⁷, yra tiesa, tačiau XX a. 8–9 dešimtmečiais įsigalėjus metaforinio teatro poetikai ir į teatrą atėjus režisieriams J. Jurašui, J. Vaitkui, E. Nekrošiui ir kt., kristocentriniai vaizdiniai pamažu tapo svarbia spektaklių dalimi, siekiant išreikšti lietuvių tautos kančios ir prisikėlimo dramą.¹⁶⁸ Tai skatino ir artėjančios Lietuvos nepriklausomybės, atgimimo nuotaikos, būsimas perėjimo iš sovietinės sistemos į nepriklausomybę laikotarpis. Lietuvių tautos kančia buvo lyginama su Kristaus kančia, ir toks perteikimas buvo artimas lenkiškajai krikščioniškajai paradigmai. Spektakliuose buvo galima įžvelgti tą patį romantizmo užtaisą, tačiau jis buvo skleidžiamas jau moderniomis teatrinės raiškos priemonėmis. Tokiose dramose ir spektakliuose dažniausiai būdavo kuriamas deheroizuotas romantinis veikėjas, kurio auka ir kančia iš pirmo žvilgsnio priminė Kristaus kančios beprasmybę: „Žmogaus kalba kalbant, Kristus numirė kaip nevykėlis, jam nepavyko jo žygis: niekas jo nesuprato, kone visi nuo jo pasitraukė <...>.“¹⁶⁹ Tokia herojaus samprata atvėrė kelius lietuvių tautos veikėjo kaip atpirkėjo ir kankinio-liudytojo paveikslui.

¹⁶⁵ Kubilius, Vytautas. *Romantizmo tradicija lietuvių literatūroje*. Vilnius: Amžius, 1993, p. 124. Dailėtyrininkė Giedrė Jankevičiūtė, aptardama žmogaus vaizdinius XX a. skulptūroje, teigė: „<...> Dailininkai ir rašytojai gręžėsi į istoriją, ieškodami būdo, kaip žmogui pažadinti tautinio bendrumo jausmą <...>. Pamažu šioje tendencijoje pradeda kristalizuotis menininko, kaip savotiško tautos gelbėtojo, šauklio, laikysena.“ (Jankevičiūtė, Giedrė. Žmogaus įvaizdžio kaita šiuolaikinėje Lietuvos skulptūroje. In: *Šiuolaikinės lietuvių dailės horizontai*. Vilnius: Academia, 1992, p.65).

¹⁶⁶ „<...> teatrinis tautiškumas reiškė, kad teatras yra simbolinė vienijanti erdvė, kur skirtingų profesijų, socialinio statuso ar netgi įvairių klasių asmenys susirenka kaip vienos nacionalinės bendrijos nariai kartu pažymėti savo priklausomybės šiai bendrijai ir kartu trumpam įkūnyti visos tautos bendrystę (ši tapatinimasis išradinai skatinant režisieriams ir aktoriams. Pagaliau sovietmečiu toks fizinis ir kartu simbolinės prigimties nacionalinės ir bendruomenės telkimas ir vienijimasis turėjo rezistencinę potekstę ir emancipuojančią galią.“ (Klavis, Edgaras. Nacionalinis teatras postsovietinėje Lietuvoje: legitimacijos problema. In: *Posovietinis Lietuvos teatras: istorija, tapatybė, atmintis*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2014, p. 231).

¹⁶⁷ Negalima atmesti ir to fakto, jog susidomėjimą pagoniškąja lietuvių kultūra skatino pati sovietų valdžia, nes baltiškasis tikėjimas laikytas nepavojinga ir atgyventa tikėjimo forma, skirtingai nei krikščioniškasis, kuris buvo gyvo tikėjimo šaltiniu, todėl ypač siekta eliminuoti krikščioniškąjį tautinės kultūros turinį. Krikščionybė okupuotojoje Lietuvoje (1950 – 1989)/Krikščionybės Lietuvoje istorija. Sud. Vytautas Ališauskas. Vilnius: Aidai. 2006, p. 543-544.

¹⁶⁸ Teatrologė Rasa Vasinauskaitė, apžvelgusi lietuvių režisūros pokyčius paskutiniaisiais atšilimo laikotarpio ir pirmaisiais nepriklausomybės dešimtmečiais, teigė: „Dauguma 1988–1989 m. spektaklių dabar atrodo šios „inercijos ir chaoso“ įkaltai. Dauguma jų – nacionalinio identiteto ir tautos kančios adoracija, apšviesta romantizuotos Lietuvos įvaizdžio ir suvedanti sąskaitas su sovietiniu režimu <...>“ (Vasinauskaitė, Rasa. *Laikinojo teatras: Lietuvių režisūros pokyčiai 1990–2001 metais*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2010, p. 31).

¹⁶⁹ Rupnik. Op. cit., p. 279.

Apibendrinant galima teigti, jog XIX a. nacionalinių judėjimų ir romantizmo įtaka buvo svarbus veiksnys paschaliniams vaizdiniais atsirasti ir skleisti XX a. pab. profesionaliajame Lietuvos dramos teatre. Tam sąlygas sudarė politinis, socialinis ir kultūrinis XX a. pab. Lietuvos kontekstas. Lietuvių tauta buvo sovietinės valdžios nelaisvėje, todėl tautos išsilaisvinimo, nuopuolio ir atgimimo naratyvas, padiktotas XIX a. nacionalinių išsilaisvinimo judėjimų, tapo XX a. pab. Lietuvai artimu modeliu, padedančiu išreikšti esamą istorinę padėtį. Biblinio Paschos kaip žydų išsilaisvinimo iš Egipto vergovės vaizdinio naratyvas priminė lietuvių tautos istorinę padėtį: Lietuva tuo metu buvo sovietų vergovėje ir tikėjosi sulaukti išsilaisvinimo, gyveno atgimimo-prisikėlimo viltimis, – tai tapo ypač aktualu Lietuvai žengiant pirmuosius žingsnius nepriklausomybės link. Visa tai buvo neatsiejama nuo kultūrinio romantizmo judėjimo. Minėtas naratyvas galėjo būti perteikiamas profesionaliajame (institutiniame) Lietuvos teatre, kuris tuo metu užėmė svarbią poziciją ir buvo kolektyvinės tautos atminties raiškos vieta. Teatro scenoje, pasitelkiant meninę vaizduotę, galėjo būti išsakomos rezistencinės lietuvių tautos idėjos. XX a. 8–9 dešimtmečiais įsigalėjus metaforinio teatro poetikai, šį naratyvą įvairiai pradėjo naudoti režisieriai J. Jurašas, J. Vaitkus, E. Nekrošius ir kt. Kenčianti lietuvių tauta imta gretinti su kenčiančio Kristaus vaizdiniu. Romantinis herojus įgavo deheroizuoto veikėjo bruožų, tapo tautos atpirkėju, kankiniu.

2.2. Lietuvių tauta sovietinėje vergovėje

Teatrologė G. Mareckaitė, apibūdindama J. Glinskio dramaturgijos misiją, rašė: „Chroniška sovietinio žmogaus savijauta – tai kalinio savijauta nuo gimimo ligi mirties. Laisvės troškimo ir laisvos asmenybės žaidimas įvairiais pavidalais, įvairiais lygmenimis, skirtingose sielose buvo didžiausia ir svarbiausia J. Glinskio dramaturgijos misija sovietinės vergijos metais.“¹⁷⁰ Sovietinės vergovės atmosfera ir laisvės siekis buvo užkoduoti J. Glinskio dramaturgijoje – 1970 m. parašytoje dokumentinėje-biografinėje dramoje „Grasos namai“ ir 1980 m. – „Kingas“, o režisieriai J. Jurašas ir J. Vaitkus šią lietuvių vergovės atmosferą kūrė scenoje, pasitelkdami talpias režisūrines metaforas.

2.2.1. J. Jurašo „Grasos namai“

J. Glinskio dramos „Grasos namai“ veiksmas vyksta XIX a. 3 dešimtmetyje, kai Lietuva priklausė carinei Rusijai. Veiksmo vieta – Kaunas, Pažaislio vienuolynas, kurį tuometė valdžia

¹⁷⁰ Mareckaitė, Gražina. *Laisvoji zona: Juozo Glinskio teatras*. Vilnius: Kultūros filosofijos ir meno institutas, 2002, p. 15–16.

buvo pavertusi kalėjimu (sovietiniais metais to paties vienuolyno patalpos buvo pritaikytos psichiatrinei ligoninei). Pagrindinis dramos veikėjas Antanas Strazdas¹⁷¹, anot A. Vengrio, buvo ne idealizuojamas, o veikiau komplikuojamas.¹⁷² Komplikauta yra ir tragiška herojaus figūra. Šis herojus – kunigas, lietuvių tautos poetas ir kartu nuodėmingas žmogus, turėjęs sugyventinę, sūnų Pranciškų (tai stiprina jo tragiškąją liniją). Anot J. Lankučio, „<...> Daugelyje situacijų poetas tiesia rankas prie kankinio vainiko (ir, atrodo, turi visišką teisę jį užsidėti ant galvos), bet tą vainiką čia pat kažkas išdrasko <...>“¹⁷³. Dramoje aiškiai neišvardytos kiekvieno veikėjo kalinimo aplinkybės, to priežastys, tačiau visi trys kankiniai siejami su bažnytine, krikščioniškąja veikla. Kartu su Strazdu buvo įkalintas buvęs arkivyskupijos archyvaras Ryla ir buvęs vyskupas Orlovskis. Baugioje „Grasos namų“ atmosferoje vyksta žiauri šių veikėjų kankinystės drama. Iš veikėjų atpažįstamas sovietinės sistemos kankinamas žmogus, o jo kankintojai psichiatras Mališevskis, Cenzorius ir kt. – negailestingi sovietinės sistemos išauginti tardytojai.

J. Jurašo spektaklis¹⁷⁴ buvo artimas J. Glinskio dramos tekstui ir jame formuluojamoms mintims. Spektaklį, kaip ir dramą, reikėtų skaityti iš laiko perspektyvos. Spektaklyje perteikiami XIX a. įvykiai maskavo XX a. Lietuvos politinę padėtį, priklausymą sovietinei sistemai. Anot teatrologės G. Mareckaitės, veiksmo vietos – Pažaislio vienuolyno – pasirinkimas kėlė asociacijas su KGB kankinimo rūšiais ir kameromis.¹⁷⁵ J. Jurašas, glaudžiai bendradarbiaudamas su scenografe Janina Malinauskaite ir kompozitoriumi Giedriumi Kuprevičiumi, scenoje kūrė tokią pačią niūrią ir nejaukią „Grasos namų“ atmosferą. Teatrologei A. Girdzijauskaitei spektaklio scenografija asociavosi su viduramžių misterijomis „jose atgijusiais kontrastingais rojaus, pragaro bei žemės paveikslais“¹⁷⁶. Scenos erdvėje buvo kuriamas sąlygiškas „Grasos namų“ paveikslas. Pirmajame plane pastatytos trys medinės dėžės, primenančios karstus-narvus, – tai kiekvieno veikėjo celė-kalėjimas ir kartu kankinimo vieta. Už jų vaidinamos

¹⁷¹ Antano Strazdo asmenybei lietuvių kultūroje buvo skiriamas didelis dėmesys. Plačiau apie šio veikėjo įprasminimą meno kūriniuose yra rašęs A. Vengris, aptardamas ir J. Jurašo spektaklio pastatymą (Vengris, Antanas. Strazdelio drama. In: *Muzika ir teatras. Strazdelio drama*. Vilnius: Vaga, 1972, p. 19–23).

¹⁷² Ten pat. P. 19.

¹⁷³ Lankutis, Jonas. *Lietuvių tarybinė dramaturgija*. Vilnius: Vaga, 1983, p. 234–236.

¹⁷⁴ J. Glinskio „Grasos namus“ Panevėžio dramos teatro scenoje 1986 m. pastatė režisierius Algimantas Pociūnas, tačiau po J. Jurašo „Grasos namų“ sėkmės A. Pociūno spektakliui nebuvo skiriama tiek dėmesio. Nors režisierius pasitelkė įtaigias teatrinės metaforas (scenoje Strazdas buvo pančiojamas virvėmis), kai kurių teatrologų nuomone, tokia sceninė raiška atrodė pernelyg naivi ir deklaratyvi (Aleksaitė, Irena. *Lietuvių teatro istorija*. IV knyga: 1980–1990 / Sud. Irena Aleksaitė. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009, p. 254).

¹⁷⁵ „<...> Tačiau visi, kūrę spektaklį „Grasos namai“, gerai suprato, apie ką tas spektaklis – tegul kai kas teliko pasąmonės lygyje. Tik 1993 metais buvusieji teatro žiūrovai, apsilankę Lietuvos KGB rūmuose, galėjo akivaizdžiai suprasti, kad seno vienuolyno celės, kurias ano meto kritika lygino su konclageriais (reikalui esant galima buvo pateisinti, jog turima galvoje vokiečių konclageriai) – tai tie patys KGB rūšiai su kankinimo kambariais, su šlangu, prijungtu prie čiaupo kraujui nuplauti, su geležiniais gultais ir cemento grindimis – niūri ir grėsminga „Grasos namų“ aplinka.“ (Mareckaitė, Gražina. *Laisvoji zona...* Op. cit., p. 37–38).

¹⁷⁶ Girdzijauskaitė, Audronė. Po „Grasos namų“. In: *Jonas Jurašas* / Sud. Audronė Girdzijauskaitė. Vilnius: Gervėlė, 1995, p. 168.

vizijos, kiekvieno veikėjo praeities nuotrupos. Vizijų veikėjai ateidavo liudyti, „koks buvo šių kalėjimo aukų gyvenimas, kaltinti jų, guosti ar kankinti“¹⁷⁷. Muzikinė partitūra buvo minimali, ją sudarė giesmė, psalmė, liaudies daina. Slogi atmosfera buvo kuriama pasitelkiant šviesą: veiksmas dažnai vykdavo prietemoje, blausioje šviesoje. Scenoje girdimi plakimo, grandinių žvangėjimo, lakstančių žiurkių trepsėjimo, trankomų celių durų garsai, kankinamųjų aimanos ir riksmas pabrėžė spektaklyje vykstančią kankinystės dramą. Anot teatrologo E. Klivio, tai simbolizavo kankinamą tautos kūną.¹⁷⁸

Visi trys veikėjai – Strazdas (akt. A. Voščikas), Orlovskis (akt. A. Gabrėnas) ir Ryla (akt. L. Zelčius) – sistemos kankiniai, aprenkti vos kūną dengiančiais drabužiais, tramdomaisiais marškiniais, apraizgyti sunkiomis grandinėmis. Svarbūs buvo ne tiek Strazdo biografijos faktai, kiek jo tapatinimasis su tauta ir jos problemomis: „<...> Strazdas didelių asmeninių netekimų kaina tampa Žmogum ir Poetu, nusikračiusiu baimės ir prietarų, priartėjusiu prie savo liaudies <...>.“ Strazdas, kaip ir kiti veikėjai, veikiau buvo simbolinė figūra nei konkretizuotas charakteris. Kiekvieno personažo kalbėjimo būdas taip pat buvo artimas tam tikrai idėjai, apibendrintam veikėjo vaizdinui atskleisti: Strazdo – priartinantis prie liaudies, Rylos – pranašiškas kalbėjimas, darantis jį panašų į Senojo Testamento pranašų figūras, tardytojų Mališevskio ir Cenzoriaus – susiejantis su spektaklio pastatymo laikotarpiu ir sukuriantis sovietinės sistemos konotacijas.¹⁷⁹ Spektaklyje poeto Strazdo kankinimo vieta – kėdė buvo daugiafunkcis objektas, anot scenografės J. Malinauskaitės, virtęs ir sostu, ir sakykla.¹⁸⁰ Iš šios kankinimų kėdės-sosto poetas Strazdas trečiame veiksmo sako ilgą kalbą – išpažintį parapijiečiams, liaudies žmonėms ir kartu visiems lietuviams.

J. Jurašas, pasitelkdamas režisūrinės metaforas, siekė demaskuoti sovietinę prievartos ir totalitarizmo sistemą. Pagrindinis veikėjas poetas, kunigas Strazdas spektaklyje tapo tautos pranašu ir kankiniu, iš kalėjimo „tribūnos-sakyklos“ giedančiu giesmę savo tautai, kenčiantis kartu su ja. Tauta kankinama ir niekinama, o prisikėlimo kelio dar nematyti. J. Glinskio žmogus-

¹⁷⁷ Vengris, Antanas. Strazdelio drama // *Jonas Jurašas* / Sud. Audronė Girdzijauskaitė. Vilnius: Gervėlė, 1995. P. 178.

¹⁷⁸ Klivis, Edgaras. Kraujas ir žemė. Nacionalizmo vaizdiniai XX a. pabaigos Lietuvos scenoje. In: *Darbai ir dienos*, 2004. Nr. 39, p. 155.

¹⁷⁹ „<...> Paprasta ir rūsti, lėta ir pranašiška archyvaro Rylos kalba – filosofinė; gyva, šmaikšti, lyriška ir daininga Strazdo šneka – liaudies kalbos klotas; Mališevskio, Cenzoriaus ir dar vieno kito personažo kalba šiuolaikinė. Ta kalbos stilių įvairovė, jų sugretinimas – ne išorinis, formalus dalykas, bet esminis, visiškai sąmoningas sprendimas.“ (Girdzijauskaitė. Op. cit., p. 167).

¹⁸⁰ Iš pokalbio su Janina Malinauskaite. In: *Jonas Jurašas* / Sud. Audronė Girdzijauskaitė. Vilnius: Gervėlė, 1995, p. 107. Šią sceninę metaforą tiksliai apibūdino teatrologė A. Girdzijauskaitė: „O štai kaip spektaklyje panaudojamas krėslas, kuriame „gydomi“ tariai bepročiai. Jis medinis, iš pažiūros visai paprastas, gal kiek panašus į bažnytinę klausyklą, primityviai sukaltas, kaip iš esmės primityvios ir žmogaus kankinimo priemonės. Nuo kitų jis skiriasi gal tik tuo, kad jame iš priekio galima aklinau uždaryti lentelėmis žmogų, ir tada jis tampa nebepavojingas. Tiesa, jo sienelės apkaltos gražiomis varinėmis žvakidėmis, ir kai antroje spektaklio dalyje, Aukščiausiojo teismo scenoje, jis apskukamas ir uždegamas visos žvakės, krėslas tampa puošnia ir kraupia tribūna ar sakykla, iš kurios paskutini žodį – gražiausią iš savo giesmių – taria žmonėms Strazdas.“ (Girdzijauskaitė. Op. cit., p. 161).

tauta lieka nelaisvėje. Laisvės dvasia numarinama vos jai išsiskleidus. Spektaklyje kuriama sovietinė vergovė yra uždara sistema, nuolatinio smurto, dvasinių ir fizinių kančių atmosfera, iš kurios pabėgti galima tik per vizijas, sapnus, fantazijas.

2.2.2. J. Vaitkaus „Kingas“

Sovietinės vergovės paveikslas ir laisvės troškimo nuojautos pastebimi ir 1980 m. J. Glinskio dramoje „Kingas“, kuri, pasak teatrologės G. Mareckaitės, „<...> savaip pratęsė ir į „Grasos namų“ pragarą patekusio žmogaus temą“¹⁸¹. J. Glinskio pjesės veiksmas vyksta nusikaltusių paauglių internate, ten vyrauja smurtas, kaip ir „Grasos namuose“, atskleidžiamas fizinis ir dvasinis žmogaus engimas ir naikinimas. Pagrindiniai „Kingo“ veikėjai – paaugliai, jauni žmonės, dar tik ieškantys savęs šiame gyvenime, kuris, jų nuomone, labiau priešiškas nei draugiškas, labiau negailestingai baudžiantis nei suprantantis, atleidžiantis ar leidžiantis pasitaisyti, pradėti iš naujo. Paauglystė – tai maišto, savęs ieškojimo ir pažinimo, naujų galimybių ir atradimų, dar neišbandytos galimybės rinktis tarp gėrio ir blogio etapas. Vis dėlto pjesės veikėjai fiziškai nėra laisvi, todėl laisvės troškimas tampa svarbiausia siekiamybe smurtu alsuojančioje aplinkoje. Pjesės veikėjai negali išsiveržti už sienų internato, kuriame vyksta amžinoji kova tarp gėrio ir blogio pradų. Kaip ir „Grasos namuose“, pjesėje „Kingas“ užkoduota žinia apie to laikotarpio Lietuvos padėtį, o laisvės troškimas žmoguje gali kilti tik tada, kai jis susivokia nesąs laisvas; pjesė skatino tautą išdrįsti pakelti galvą ir vaduotis iš prievartos ir bauginimo nelaisvės. Uždara internato aplinka-kalėjimas simbolizavo represinę sovietinių metų sistemą, o pjesės veikėjai paaugliai – lietuvių tautos žmonės, siekiančius laisvės ir nepriklausomybės, bandančius išsiveržti iš už geležinės uždangos, siekiančius pereiti į kitą – laisvės pasaulį, kuris tapo tikrove tik praėjus geram dešimtmečiui nuo pjesės pastatymo teatro scenoje. Teatrologė G. Mareckaitė retoriškai klausia: „Ar tai nebuvo mūsų nelaimingo krašto paveikslas? Ar ne mes buvome tie žiaurūs paaugliai, tie liguisti romantiški svajotojai, turėję bekompromisinę išeitį – susideginti arba nušokti nuo stogo?“¹⁸², Teatrologė veda aiškias paraleles tarp 1972 – aisiais metais įvykusios R. Kalantos aukos ir pjesės įvykių. Pjesės veikėjai taip pat atstovavo tam tikriems žmonių tipams arba, dramą nagrinėjusios Ilonos Gražytės-Maziliauskienės teigimu, tris smurto aspektus ir tris aukos prototipus¹⁸³ ir kvietė to meto žmones identifikuoti save toje gyvenimo tikrovėje bei kelti klausimą, ar juos tenkina esama padėtis. Režimo budintis Roslevskis bei jo patikėtiniai broliai Rauckiai – tai sovietinį režimą įkūnijantys

¹⁸¹ Mareckaitė, Gražina. *Laisvoji zona...* Op. cit., p. 62.

¹⁸² Mareckaitė, Gražina. *Romantizmo idėjos...* Op. cit., p. 189.

¹⁸³ Gražytė-Maziliauskienė, Ilona. Juozo Glinskio dramaturgija ir žiaurumo teatras. In: *Metmenys*, 1988, kn. 55, p. 190.

personažai, kurių ginklai – manipuliavimas kitais žmonėmis, agresija ir smurtas. Kiti veikėjai perteikia įvairių tipų žmones, kurių atsiranda ir kurie vyrauja režimo sukurtoje aplinkoje bei tampa tos pačios sistemos aukomis: melancholiškasis Aleksandras, internato senbuvis, atstovauja prisitaikėliškumui ir aiškos pozicijos stokai, jam svarbiausia išgyventi internate ir kurti savas išgyvenimo jame taisykles. Tomas – sistemos palaužtas ir sudorotas žmogus. Elena, Roslevskio augintinė, yra išnaudojama auka. Iš visų dramos veikėjų išsiskiria Saulius, internato naujokas, kuriuo atskleidžiamas paveikslas romantinio herojaus¹⁸⁴, kuris dar nepriėmė nė vieno iš šios aplinkos siūlomų vaidmenų. Sauliaus personažas pasižymi gėrio pradais, laisvės dvasios siekiu – savybėmis, kurios nepriklauso minėtai nužmoginančiai aplinkai, todėl liudija, kad gali būti ir kitoks, dieviškesnis, požiūris į žmogų, požiūris, kurį Dievas turėjo mintyje kurdamas žmogų. Saulius atspindi kristiškosiomis savybėmis pasižymintį personažą smurtu alsuojančioje aplinkoje. Internato gyventojams žaidžiant valdžios vaidmenų pasiskirstymo žaidimą „Kingas“, Saulius nenori būti nei valdantis Kingas, nei vergas, nes ir vienas, ir kitas vaidmuo iškreipia žmogaus, sukurto pagal Dievo panašumą, idėją. Dievas vadovauja mylėdamas ir visa kurdamas iš meilės. Jis nė vieno žmogaus nenori matyti kaip vergo, tik kaip laisva valia pasirenkančio bendrystę su Juo ir Jo sukurtais žmonėmis. Pjesėje „Kingas“ – Karalius, atskleidžiami du karaliaus paveikslai. Pirmajam priklauso smurto poziciją atstovaujantys personažai, tokie kaip broliai Rauckiai. Laimėję galimybę tapti internato „karaliais“, savo valdžią siekia įtvirtinti smurtu bei kito žmogaus engimu ir pavergimu. Tuo tarpu Saulius gavęs galimybę užimti zonos karaliaus poziciją, jos atsisako, o taip pat nesiekia valdžią demonstruoti jėga ir smurtu. Internato senbuvio Aleksandro žodžiais tariant „Tu vienintelis tikras karalius. Nors ir nepriimi karūnos. Kaip tik kad nepriimi. Tu nenori turėt vergų, tu viską iš savęs, iš kažkokio tau vienam duoto tikro dalyko. <...> Tu vienas, bet nejauti vienvės. Tu silpnas, bet nepaprastai stiprus.“¹⁸⁵ Šie Aleksandro žodžiai apibūdinantys Saulių ir jo taikią poziciją primena Kristaus Karaliaus charakteristiką: „<...> Kristus yra dieviškasis karalius, kuriam nereikia karūnavimo <...> kad būtų įvesdintas į pareigas – jis yra karalius nuo gimimo <...>.“¹⁸⁶ Sauliaus kitoniškumas, jo gerumas ypač paliečia internato auklėtinę Eleną. Pažindama Saulių, keičiasi ir Elena. Jo dėka mergina vėl pradeda svajoti, trokšti šeimos, meilės, amžinųjų vertybių. Roslevskio išnaudojama Elena pagaliau pradeda vaduotis iš aukos pozicijos. Per Sauliaus ir Elenos personažų dichotomiją sprendžiamas kalinčio žmogaus fizinio ir dvasinio išsivadavimo

¹⁸⁴ „Romantinio herojaus vidinė būtinybė – išsaugoti troškimą „prakilnių dalykų“, kruopelę vaikiško tyrumo ir poetinį polėkį“ (Kubilius, Vytautas. *Romantizmo tradicija...* Op. cit., p. 106).

¹⁸⁵ Glinkis, Juozas. *Kingas: 3 dalių drama*. Vilnius: Vaga, 1981, p. 110.

¹⁸⁶ Boesflug, Francois. Karalius pagal Dievo paveikslą? Karališki ir dieviški simboliai mene. In: *Acta academiae artium Vilnensis*, 2012, t. 65–66, p. 14.

klausimas. Kaip ir „Grasos namuose“, iš uždaro internato galima pabėgti tik į svajonių pasaulį. Laisvė egzistuoja tik vizijose ir svajonėse, o ne tikrovėje.

J. Vaitkaus pastatytu spektakliu siekta atskleisti demonišką sistemos veidą. Ne vienas apie spektaklį rašęs kritikas pastebėjo jame vyraujančią brutalios jėgos ir blogio atmosferą.¹⁸⁷ Spektaklio scenografija buvo siekiama sudaryti uždaros ir suspaustos erdvės įspūdį, – taip buvo kuriama vergovės ir nelaisvės atmosfera, vieta, kurioje trošku ir trūksta laisvės oro. Spektakliui scenografės J. Malinauskaitės sukurtos narvų konstrukcijos tarsi atkartoją „Grasos namų“ karstus-narvus-celes, kuriose vyko Strazdo ir kitų veikėjų kankinystės drama, tik „Kinge“ šie narvai buvo ne mediniai, o geležiniai. Ši uždara erdvė simbolizavo represinę sovietinę sistemą. Išsiveržti iš jos reiškė pereiti į kitą – laisvės pasaulį. Finalinė spektaklio scena buvo tarsi lauktos prisikėlimo nuojautos įgyvendinimas: pagal režisieriaus sumanymą Saulius ir Elena tarsi kopia geležiniais virbais (jaunuolių kopimą geležinėmis konstrukcijomis galima būtų interpretuoti kaip kopimą ant geležinės uždangos) į išsvajotą laisvę ir kartu į pražūtį: „kopimas aukštytyn siūbuojančiomis geležimis, danguje plazdanti marška, raudona apokaliptinė šviesa, graudus ir bejėgiškas dviejų švelnių kūnų apnuoginimas.“¹⁸⁸ Apnuoginti veikėjų kūnai tarsi simbolizavo grįžimą į biblinio rojaus laiką, kur bendrystėje su Dievu, ir vienas kitu, veikėjai galėjo būti saugūs ir laimingi, jiems negrėsė joks pavojus. Grįžimas į pirmąjį tyrumą, kuris yra priešingas vyraujančiam blogiui ir nuodėmei. Spektaklio metu siekta kolektyvinio išgyvenimo: „<...> finalo akimirkos suvienija salę – ir tuos, kurie išgirsta spektaklio kūrėjų šauksmą, ir tuos, kuriems „Kingo“ tragizmas lieka svetimas.“¹⁸⁹ Spektakliu tarsi klausiama: ar įmanoma ištrūkti iš sovietinio pragaro? Žmogus turi prigimtinių laisvės troškimą, kylantį iš jo panašumo į Dievą, tačiau negailestinga tikrovė šią galimybę atmeta: ištrūkti į laisvę žmogus dar nepajėgia, tačiau visada yra laisvas apie tai svajoti, ir šios svajonės priartina tą dieną, kai laisvė taps tikrove.

Apibendrinant galima teigti, jog J. Jurašo „Grasos namuose“ ir J. Vaitkaus „Kingo“ pastatymuose kuriama sovietinės vergovės atmosfera. Šiuose pastatymuose atskleidžiama tautos kankinystė, tačiau prisikėlimo kelio dar nebuvo nematyti. Žmogus-tauta lieka nelaisvėje. Spektakliuose kuriama sovietinė vergovė – tai uždara sistema, nuolatinio smurto, dvasinių ir fizinių kančių atmosfera, iš kurios pabėgti galima tik per vizijas, sapnus ar fantazijas. Šiuose spektakliuose ypač pabrėžiama kankinystės paradigma.

¹⁸⁷ „Kingo“ žiūrovai negali „susitapatinti“ su blogiu nei įsijausti į gėrį, nes „gėriui“ šiame spektaklyje trūksta meninio įtaigumo. Būti tik žiūrovais, stebėti šurpius pažeminimo paveikslus, galbūt net krūpčioti nuo smūgių ir spjūvių scenoje“ (Mareckaitė, Gražina. Vienspalvis – prieštaringas – romantiškas žmogus. Pastabos apie sezono lietuvių tarybinės dramaturgijos pastatymus. In: *Kultūros barai*, 1981, Nr. 5, p. 20).

¹⁸⁸ Ten pat, p. 20.

¹⁸⁹ Gudelis, Antanas. Tikrumo link. In: *Komjaunimo tiesa*, 1981, balandžio 24 d., p. 4.

2.3. Lietuvių tautos kvietimas atgailauti ir atsiversti (J. Vaitkaus „Vėlinės“)

Lenkiškojo romantizmo topas buvo poeto A. Mickevičiaus figūra, kuri ne mažesnę reikšmę turėjo lietuvių kultūrinei ir literatūrinei romantizmo tradicijai.¹⁹⁰ Pasak literatūrologo Vytauto Kubiliaus, „Poeto ir kenčiančios tautos tapatybė, įrašyta A. Mickevičiaus į romantizmo kodeksą, tapo lemtingu moraliniu kūrybos principu.“¹⁹¹ XIX a. poeto A. Mickevičiaus „Vėlinės“ – tautinio romantizmo persmelktas kūrinys. Lietuvoje jį buvo draudžiama statyti visais sovietiniais metais, todėl Jono Vaitkaus „Vėlinių“ pastatymas lietuviams buvo svarbus kultūros įvykis. Vis dėlto šis spektaklis buvo gerokai nutolęs nuo anos romantiškosios nacionalistinės paradigmos, kurios tikėtasi. Teatologė Gražina Mareckaitė vaizdžiai įvardijo šiuos skirtumus: „Skirtumas tarp šios romantinės poemos ir J. Vaitkaus spektaklio toks pat kaip tarp vizijos ir konstrukcijos <...> tai skirtumas tarp romantizmo epochos kūrinio, gimusio iš idealistinės pasaulėžiūros, subrandinto autentiškoje tikėjimo ir religijos terpėje, ir kūrinio, atsiradusio materialistinės pasaulėžiūros ir netikėjimo terpėje <...>“¹⁹². Svarbus „Vėlinių“ pastatymo laikas – 1990 metai, kai Lietuva jau stovėjo ant nepriklausomybės slenksčio. Atrodo, kad režisierių J. Vaitkų labiausiai domino būtent šis tautos virsmas, vaduojantis iš sovietinio režimo atgauta galimybė prisiimti atsakomybę už iš naujo kuriamą visuomenę ir jos gerovę, taip pat išpirkti buvusioje santvarkoje padarytas skriaudas. Ne veltui teatologė R. Vasinauskaitė šį spektaklį įvertino ir kaip tikėjimo krizę atskleidžiantį spektaklį.¹⁹³ J. Vaitkui buvo svarbus moralinis imperatyvas, todėl pagrindinė spektaklio figūra Gustavas Konradas tapo tautos atpirkėju, pranašu, kviečiančiu tautą atgailauti už praeityje padarytas nuodėmes ir atsiversti. Aktoriaus Valentino Masalskio kuriamas Gustavas Konradas kaip pranašas kreipiasi į susirinkusią tautą – bendruomenę, tačiau jo tikslas – kurti ne idealistinius bendruomeninius ryšius, o skatinti bendrą tautos apsisvalymą ir atgailą. Buvo siekiama įtraukti žiūrovus į bendrą patirties lauką. Tokia bendrystė pirmiausia buvo kuriama scenografinėmis priemonėmis.

¹⁹⁰ Anot istoriko Eligijaus Railos, „<...> Lituanistikos tyrinėjimų tradicijoje jau susiklostęs požiūris romantizmo epochos pradžią sieti su Adomo Mickevičiaus kūrybine veikla <...>“ (Raila, Eligijus. *Apšvieta versus romantizmas. Lietuviškasis savitumas*. In: *Romantizmai po romantizmą*. Vilnius: Kultūros ir meno institutas, 2000, p. 13). A. Mickevičius ne mažiau svarbų vaidmenį atliko ir XX a. tarybinėje Lietuvoje. Literatūrologė Dalia Satkauskytė, tyrinėjusi A. Mickevičiaus fenomeną ir idėjas moderniojoje XX a. Lietuvoje, teigė: „Tarybinių metų Mickevičiaus interpretacijos, nors internacionalizmo propagandos fone tai atrodytų keista, dažniausiai pagrįstos nacionalizmo retorika. Mickevičiaus kūryba ir pats asmuo tampa ezopinės kalbos figūra, priedanga ir pretekstu kultūros refleksijai, užmaskuotam tautos vizijos išsakymui, tautinio solidarumo skatinimui, pagaliau poeto, kaip beveik legalaus tautos lyderio, vaidmens patvirtinimui, kai toks politinio lyderio buvimas neįmanomas“ (Satkauskytė, Dalia. *Adomas Mickevičius ir jo idėjos moderniojoje Lietuvoje*. In: *Lietuvos kultūra: romantizmo variantai*. Mokslinės konferencijos, skirtos Adomo Mickevičiaus 200-osioms gimimo metinėms ir įvykusios 1998 m. gruodžio 4 dieną, medžiaga. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2001, p. 105).

¹⁹¹ Kubilius, Vytautas. *Romantizmo tradicija...* Op. cit., p. 169.

¹⁹² Mareckaitė, Gražina. *Romantizmo idėjos...* Op. cit., p. 193–194.

¹⁹³ „1990-aisiais kalbėti XIX–XX a. ribos ar sovietinio periodo rezistencinėmis intonacijomis buvo nebeįmanoma. <...> Ir tai buvo spektaklis, kuris naujoje emocinėje, socialinėje erdvėje aktualizavo tikėjimo ir netikėjimo, kančios ir atpirkimo, aukos ir aukojančiųjų opozicijas.“ (Vasinauskaitė, Rasa. *Laikinumo teatras...* Op. cit., p. 44).

Spektaklis vyko Vilniaus nacionalinio teatro Didžiojoje salėje. Visa scena buvo ženkliai išplėsta horizontaliai, tarsi didelis paveikslas, scenos erdvė aprėpė ir žiūrovų salę. Nedideli scenografijos elementai ženklino šių erdvių susiliejamą: prie kiekvienos žiūrovo kėdės buvo pakabintas aliuminis puodelis, simbolizuojantis kalinio patirtį. Scenos erdvėje matomi kryželiai taip pat tapo nuorodomis į visos tautos likimą. Paskutinėje spektaklio scenoje pakeltas kryžius buvo padarytas iš aliuminių šaukštelių, prikabinutų vienas prie kito, – tai irgi simbolizavo bendruomeniškumo patirtį. Gustavas Konradas ir kiti veikėjai vaidindavo tarp žiūrovų, siekdami nutrinti ribą tarp fiktyvios ir realios scenos erdvių. Spektaklio veikėjai kaliniai kreipė dėmesį į bendrą tautos patirtį. Kita vertus, itin formali spektaklio struktūra, drąsus poetinio žodžio skaldymas trukdė įsitraukti į minėtos romantizuotos nacionalistinės vaizduotės spąstus. Gustavui Konradui teatro scena – tai ne idealistinės bendruomenės kūrimo vieta, o vieta, kurioje turi įvykti kiekvieno žmogaus apsivalymas ir bendruomeninė atgaila. Tad Gustavas Konradas kaip pranašas ir atpirkėjas artino kiekvieną prie šios atgailos. Izraelitų tautai teko keturiasdešimt metų klaidžioti dykumoje ir dėl nepasitikėjimo Dievu bei neklusnumo patirti Dievo siųstus išbandymus. Lietuvių tautos steigis taip pat galėjo įvykti tik kartu pereinant išbandymus. Pagrindinis veikėjas Gustavas Konradas – jau ne romantizuotas lyrinis herojus, kuris, pažindamas ne tik žemiškąsias, bet ir dvasines paslaptis, siekia apreikšti jas savajai tautai, likimo broliams: kaliniams, tremtiniais, kenčiantiesiems, o modifikuotas pastarojo paveikslas: „<...> Masalskio kurtas fiziškai ir emociškai sudėtingas Atsiskyrėlio-Gustavo-Konrado paveikslas spektaklyje galėjo būti suvokiamas anaip tol ne kaip lyrinė poeto personifikacija, bet kaip kenčiančios, kentėjusios *tautos simbolis* <...> Spektaklis išties galėjo kelti nevienaprasmiškus pojūčius – tiek masinę visų žiūrinčiųjų atgailą, tiek ir nepriėmimo, atmetimo reakciją <...>“¹⁹⁴. Pagrindinį veikėją Gustavą Konradą įkūnijęs aktorius Valentinas Masalskis stengėsi įtraukti susirinkusiuosius į bendrą išgyvenamos patirties lauką. Pažymėtina, kad pranašą taip pat apibrėžia liudijimas, atviros išpažinties akimirka, – tai skleidėsi per V. Masalskio kuriamą vaidmenį; ne vienas recenzentas jo vaidybą vadino išpažinties aktu ir atsivėrimu. Spektaklyje kuriamas vizijos, sapno pasaulis. Galima sakyti, kad Gustavas Konradas, pakviečia tautą, bendruomenę į bendrą apreikimą, viziją, sapną. Tauta dalyvauja per pranašą jai patikėtoje bendroje apreikimo vizijoje. Gustavas Konradas įkūnija tautos kančią, – tai buvo pabrėžiama ir išorinėmis vaidmens kūrimo priemonėmis. Gustavo Konrado vaidmeniui kurti buvo svarbus kūno fiziškumo atskleidimas. Kančia buvo išryškinama fiziškai, kūnu jaučiamu skausmu: Gustavas Konradas buvo aprengtas šiurkščios faktūros lininiais marškiniais, ant jų buvo uždėtas iš įvairaus dydžio medinių lentelių suvarstytas apdaras, kuris atrodė nepatogus ir sunkus. Jame įtaisytas laikrodis žymi poetui suteiktą galią kalbėti apie laiką,

¹⁹⁴ Ten pat, p. 42.

suteikia galią būti laiko pranašu. Ant to paties drabužio įtaisyti pelėkautai nurodo į Šekspyro „Hamletą“ pelėkautų sceną, – galima sakyti, kad tai yra tam tikras pranešimas, užkoduota žinia apie tiesos ir melo sankirtą. Kančios akimirka norima pabrėžti ir kitomis fizinėmis priemonėmis: didelį įspūdį daro kankinimo ratas, į kurį įspraustas Gustavas Konradas sako savo garsųjį monologą. Ratas ženklina ir pragaro kančią bei primena Senajame Testamente, Makabėjų knygoje, vieną svarbiausių kankinystės ir kankinių temą. Šioje knygoje aprašyta senolio, Rašto žinovo Eleazaro kankinystė (plg. 2 Mak 6, 18–31). Atsisakęs valgyti nešvarios (kiaulės) mėsos, jis turėjo už tai atsakyti. Nusprendęs tautai būti pavyzdys, jis pats „nuėjo prie kankinimo rato“ (2 Mak 6, 28), nors galėjo išvengti bausmės ir tokiu savo poelgiu tapo kilnumo ir neužmirštos drąsos pavyzdžiu visai tautai (plg. 2 Mak 6, 31). Šioje ir kitose Senajame Testamente aprašytose kankinystės istorijose skaitome apie kraupius fizinius kankinimus. Kankinamieji buvo drąsos ir ištikimybės liudytojai, rodę savo tautiečiams pavyzdį kaip turėtų elgtis į Dievą atsigręžęs žmogus. Tad Gustavas Konradas, priminė Senojo Testamento kankinius, surakintas didžiuliame kankinimo rate jis tarsi atspindėjo kraupios lemties galinčios sulaukti lietuvių tautos likimą. Anot E. Klivio, „Poeto Konrado kūno žaizdos – tai kartu tautos kūno žaizdos. Kankinami poetai (Konradas, Strazdas metaforinio teatro nacionalinėje vaizduotėje iškyla kaip kenčiančios ir gimstančios tautos paradigminės figūros, kaip herderiškos kūrybinės gamtos energijos, mediumai, kankinami ir tuo pat metu savo monologais gimdantys būsimos tautos kalbą. Metaforinio teatro scena suteikia jiems kūną, o kartu įkūnija ir pačią tautą.“¹⁹⁵ Gustavas Konradas nėra įprastas herojus, kuriam dažniausiai galima priskirti romantinį charakterį ir kurio dažniausiai būdavo laukiama teatro scenoje. Prisiminkime, kad biblinis pranašas neretai laikytas keistuoliu, o dėl to, kad skelbdavo nemalonią žinią, būdavo visuomenės atstumiamas, kartais net susidurdavo su mirtina grėsme. Toks *keistas*, netipiškas herojus Gustavas Konradas matyti „Vėlinėse“ – neįprastas, nes labiau atspindi vidinį žmogaus skilimą. Tai patvirtina ir teatrologė R. Vasinauskaitė: „<...> Masalskis įkūnijo dvilypį – protagonisto ir antagonisto vienu metu įvaizdį, kurio dvasinius lūžius, išgyvenimus ir potyrius režisierius paaštrino beveik fiziniu „kankinimu“¹⁹⁶. Pranašo vaidmens atskleidimas buvo sustiprintas „Vėlinėse“ kuriama muzikine partitūra, kuri perteikė giesmę-raudą (ypač gerai žinomos pranašo Jeremijo raudos dėl Izraelio tautos nelaimių). Vėliau Gustavo Konrado kūne atsivėrusios žaizdos taip pat sustiprino kančios įspūdį. Giesmė-rauda tampa svarbiu spektaklio muzikos leitmotyvu. Taigi, viso spektaklio struktūroje stengiamasi išorinėmis priemonėmis pabrėžti išgyvenamą kančią. Aktorius V. Masalskis vaidino intymų pokalbį, savotišką išpažintį, liudijimą, kurie buvo būdingi biblinio

¹⁹⁵ Klivis, Edgaras. *Metaforinio teatro poetika. 8–9 dešimtmečių Lietuvos teatro režisūra: tekstai ir kontekstai*. Menotyros daktaro disertacija. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2004, p. 119–120.

¹⁹⁶ Vasinauskaitė, Rasa. *Laikinumo teatras...* Op. cit., p. 42.

pranašo figūrai, – išpažintį, kviečiančią visą bendruomenę atgailauti. Tik pripažinusi praeityje padarytas skriaudas ir buvusias nuodėmes, apgailėjusi jas, per kančią patyrusi apsisvalymą, tauta gali palikti slegiančią praeitį ir prisikelti naujam gyvenimui, turėti naują pradžią.

Apibendrinant galima teigti, jog 1990 m. pastatytos J. Vaitkaus „Vėlinės“ fiksavo pereinamojo Lietuvos laikotarpio, kai Lietuva jau stovėjo ant nepriklausomybės slenksčio, problematiką. Režisierių J. Vaitkų labiausiai domino šis tautos perėjimas (virsmas), kai lietuvių tauta, vaduodamasi iš sovietinio režimo, pagaliau turėjo priimti atsakomybę už iš naujo kuriamą visuomenę ir jos gerovę, taip pat išpirti buvusioje santvarkoje padarytas skriaudas. Spektaklyje V. Masalskio kuriamas herojus Gustavas Konradas artino lietuvių tautą prie visuotinės atgailos, jo monologas – išpažintis – tapo atgailauti kviečiančiu imperatyvu. Aktorius V. Masalskis kūrė intymų pokalbį, savotišką išpažintį, liudijimą, – tai buvo būdinga biblinio pranašo figūrai. Gustavui Konradui teatro scena buvo ne idealistinės bendruomenės kūrimo vieta, o vieta, kurioje kiekvienas turėjo apsisvalyti ir įvykti bendruomeninė atgaila.

2.4. Partizanai – kenčiantys tautos tarnai (E. Nekrošiaus „Duokiškio baladės“, A. Latėno „Duokiškis“, V. Balsio „Penki stulpai turgaus aikštėje“)

Kristaus figūra iškilo Sibiro tremties ir lagerių poezijoje.¹⁹⁷ Jėzaus vardas „akibrokštu pasirodė XX amžiaus aštunto dešimtmečio Lietuvoje, propagandinio realizmo fone <...>“¹⁹⁸, pvz., Rimanto Šavelio romane „Dievo avinėlis“ ir Sauliaus Šaltenio apysakoje „Duokiškis“. S. Šaltenio apysaka „Duokiškis“ Lietuvos teatro scenoje buvo pastatyta tris kartus: 1978 m. Kauno valstybiniame dramos teatre (rež. E. Nekrošius), po beveik gero dešimtmečio, 1987 m., Valstybiniame jaunimo teatre (rež. A. Latėnas) ir jau nepriklausomoje Lietuvoje, 2009 m., Panevėžio dramos teatre (rež. A. Pociūnas)¹⁹⁹. „Duokiškyje“ su ironijos atspalviu perteikiamas pokario partizaninių kovų laikotarpis.

E. Nekrošiaus spektaklis „Duokiškio baladės“ buvo pastatytas pagal specialiai S. Šaltenio parašytą inscenizaciją. Kaip pastebėjo lenkų teatrologas Lukasz Drewniak, tai vienas retų atvejų, kai E. Nekrošius savo spektaklyje betarpiškai atskleidė pokario problematiką, ir su ja susijusį lietuvių tautos likimą²⁰⁰. Spektaklyje, anot teatrologės A. Marcinkevičiūtės, „<...> Režisierius nepaliko vietos jokioms dviprasmybėms. Jis pratęsė duonos, virtusios

¹⁹⁷ Čiočytė, Dalia. *Literatūros teologija...* Op. cit., p. 237. Analizuodama A. Miškinio „Psalmes“, partizanų poeto Broniaus Krivicko eilėraščius ir poeto Rimvydo Stankevičiaus kūrybą, literatūrologė įžvelgia Kristaus paveikslą gretinimą su tremtinio, kalinio, partizano savastimi.

¹⁹⁸ Čiočytė, Dalia. *Literatūros teologija...* Op. cit., p. 230.

¹⁹⁹ Šis pastatymas nesulaukė tokio atgarsio kaip sovietiniais metais pastatytas E. Nekrošiaus ir A. Latėno „Duokiškis“, – matyt, kaip ir dauguma XX a. rašytų kūrinių, nepriklausomoje Lietuvoje prarado tuo metu turėtą prasmį krūvi.

²⁰⁰ Drewniak, Lukasz. Eimuntas Nekrošius: kančia, sanktuariumas. In: *Kultūros barai*, 1998, Nr. 12, p. 21.

akmeniu, motyvą visoje spektaklio ženklų ir prasmų erdvėje. Jėzaus Grigaliūno žūties scenoje tas pats akmuo tampa antkapio su laisvės šauklį pasmeigusios valstietiškos šakės kryžium. Talpi režisūrinė metafora bylojo: duona virs akmeniu visiems be išimties, taps visos, lemtingai suklydusios, tautos likimo simboliu <...>²⁰¹. Taigi spektaklis pabrėžė Grigaliūno kaip tautos šauklio-pranašo įvaizdį. Duonos metafora pirmiausia nukreipia į evangelinius pasakojimus apie duonos padauginimą, apysakoje ir spektaklyje duona virsta akmeniu. Anot R. Marcinkevičiūtės, režisierius spektaklyje tarsi klausia: „<...> kuo nusikalto tauta, kurios duona šventą Kalėdų dieną virsta akmeniu <...>“²⁰². Galima ir kitokia interpretacija. Išpasninkavusį ketriasdešimt dienų ir naktų Jėzų šėtonas gundė akmenis paversti duona ir taip pasotinti savo alkį. Tada Jėzus gundytojui atsakė: „Parašyta: Žmogus gyvas ne viena duona, bet ir kiekvienu žodžiu, kuris išeina iš Dievo lūpų.“ (Mt 4, 4). Tautos tikėjimas ir pasitikėjimas Dievu šv. Kalėdų dieną išbandomas, paverčiant duoną akmenimis.

Po dešimtmečio režisieriaus A. Latėno pastatytas „Duokiškis“, teatrologų nuomone, turėjo daug panašumų su E. Nekrošiaus režisūrinėmis metaforomis, tačiau išsiskyrė tik šiam spektakliui būdingais įvaizdžiais²⁰³. Vienas jų yra scenografės Jūratės Paulėkaitės sukurta kopėčių konstrukcija: „<...> Scenografės Jūratės Paulėkaitės sumanyta iš milžiniškų kopėčių suremta dviejų lygių – vartų ir langinio trikampio – pastogė asocijavosi su laiptais į dangų ir transformavosi veiksmo eigoje. Vaikams minkant duoną, ji virsdavo krosnimi, virš vartų buvo vežamas duonos vežimas, ant kryžiaus į „dangų“ kildavo Jėzus Grigaliūnas <...>“²⁰⁴. Kristaus Paschoje Jo kryžius taip pat yra laiptai į dangų – į tiesioginę bendrystę su Tėvu. Galima sakyti, kad šiuose spektakliuose akcentuojamas nebe ironiškosios dramos matmuo, o tautą vienijanti simbolika. E. Nekrošiaus įsmeigta šakė-kryžius žymėjo žemdirbiškąją tautą ir jos pranašo mirtį, o A. Latėnas, naudodamas režisūrinės metaforas, vedė Grigaliūną – tautos pranašą – ir tautą prisikėlimo link.

Pokario rezistencijos tematika paliečiama ir dramaturgo A. Landsbergio dramoje „Penki stulpai turgaus aikštėje“, kuri taip pat buvo parašyta nestokojant ironijos. Pagal A. Landsbergio dramą buvo pastatytas spektaklis Kauno dramos teatre (1989, rež. Vytautas Balsys).

²⁰¹ Marcinkevičiūtė, Ramunė. *Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžių*. Vilnius: Scena, 2002, p. 56. Spektaklis repertuare buvo neilgai. Kaip vieną iš priežasčių autorė įvardija tai, kad J. Vaitkus gavo Kauno dramos teatro vadovo postą. Keitėsi repertuaras, atsirado naujų stiprių spektaklių. (Ten pat, p. 56). J. Lankutis, remdamasis matytu spektakliu, taip pat rašė: „<...> Netikėtas asocijacija su bibliiniu Kristum autorius siekia sužadinti vaizduodamas fanatišką „miškinį“ būrio idealistą Grigaliūną. Šio paveiklo mistifikavimas ironiškai dramatiškas, nors neišvengta dirbtinumo, paviršutiniško šaržavimo. Gana drąsiai autorius pasielgė kontrastingai akcentuodamas Grigaliūno ir liaudies gynėjo Pernavičiaus charakterių opozicijas, brėždamas jų figūras kaip poliariškus tautos likimo ir istorinio prieštaravimo simbolius <...>“ (Lankutis, Jonas. *Lietuvių tarybinė dramaturgija*. Op. cit., p. 252).

²⁰² Marcinkevičiūtė. Op. cit., p. 57.

²⁰³ *Lietuvių teatro istorija. III knyga: 1970–1980* / Sud I. Aleksaitė. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2006, p. 159.

²⁰⁴ Ten pat, p. 159.

Spektaklyje, pasak Gedimino Jankaus, „vardan idėjos aukojasi partizanai“²⁰⁵. Jie tampa tautos kankiniais. Spektaklyje iškyla dvi aiškos jėgos: partizanai, atstovaujantys lietuvių tautai (teigiami herojai), ir sovietinė sistema (tardytojas ir kt.). Kankinystės drama buvo perteikiama režisūriniemis metaforomis. Apie aktoriaus Algio Matulionio kuriamą tardytojo personažą teatrologas G. Jankus rašė: „<...> Kulminacinėje scenoje šluotražis jo rankose pavirsta kruvina šlakstykle, vyksta Sistemos makabriškos mišios, ir patarnauja jose naujosios tvarkos ponaičiai – Deputatas ir Pirmininkas <...>“²⁰⁶ Partizanai jau nebegrižta nei namo, nei į bunkerį. Jų kankinystės kelią įvaizdina ir scenos centre stovintis tekėlas (scenograf. S. Bocullo), kurį teatrologė Rūta Oginskaitė įvardija kaip pagrindinį spektaklio objektą²⁰⁷ – po juo suklumpa partizanai, keliaudami į Golgotą. Tekėlas tampa kryžiaus įvaizdintoju: „<...> Pasakotojas spektaklio pradžioje įneša, pabaigoje išneša – sunkiai, it kryžių. Ant tekėlo atsisėdama ir atsistojama – jį maskuojant ar ignoruojant. Tekėlas apsikabinamas – it gyvas ir brangus. Tekėlo papėdėje dedama gėlių puokštė – atminimo ženklas, išniekintiems turgaus aikštėje <...>“²⁰⁸. M. Gibsono filme „Kristaus kančia“ Jėzus, nešdamas savo kryžių į Golgotą, apsikabina jį, kaip Jo perėjimo pas Tėvą įrankį. Tekėlo-kryžiaus įnešamas spektaklio pradžioje ir išnešamas jo pabaigoje, žymi kančios kelio pradžią ir pabaigą.

S. Šaltenio „Duokiškio“ pastatymuose ir V. Landsbergio „Penkiuose stulpuose turgaus aikštėje“ tautos kankiniais tapo partizanai. Spektakliuose buvo svarbi tautą vienijanti simbolika. E. Nekrošiaus „Duokiškyje“ įsmeigta šakė – tautos *kryžius* įvaizdino žemdirbiškosios, valstietiškosios, liaudiškosios lietuvių tautos kančią ir tautos pranašo mirtį. A. Latėnas, naudodamas režisūrines metaforas, tautos pranašą Grigaliūną ir tautą vedė į prisikėlimą. Tai daryti padėjo ir J. Paulėkaitės sukurta scenografija, imituojanti laiptus. „Penkiuose stulpuose turgaus aikštėje“ pagrindiniu elementu tapo tekėlas, šalia kurio prieš mirtį suklupdavo partizanai.

Galima matyti, kad partizanų kaip tautos kankinių įvaizdžiai atsiskleisdavo ne tik literatūroje, bet ir dramaturgijos padiktuotuose sceniniuose pastatymuose. Juose režisieriai, naudodami režisūrines metaforas, nubrėždavo partizanų ir Kristaus kankinystės paraleles. Kristus buvo nukankintas, bet po trijų dienų buvo Tėvo prikeltas iš mirties glėbio. Kenčianti lietuvių tauta, kurią simbolizavo nukankintų ir miestų aikštėse išniekintų partizanų kūnai, buvo taikiu būdu stebuklingai išlaisvinta iš sovietinės vergovės ir prikelta naujam gyvenimui. Kristaus išlietas kraujas, tapo priemone išlaisvinančia Jį tikinčiuosius iš nuodėmės nelaisvės, o partizanų-kankinių kraujas išlietas už būsimą Lietuvos laisvę.

²⁰⁵ Jankus, Gediminas. Aukos apologija. In: *Vasario 16*, 1989, gruodžio 20 d., p. 5.

²⁰⁶ Ten pat, p. 5.

²⁰⁷ Oginskaitė, Rūta. Belieka užsirūkyti? In: *Kultūros barai*, 1990, Nr. 3, p. 12–14.

²⁰⁸ Ten pat, p. 13–14.

2.5. Lietuvių tautos Golgotos kelias. J. Vaitkaus „Golgota“

Golgotos vaizdinys, tapatinamas su lietuvių tautos kančios keliu, atskleidžiamas režisieriaus J. Vaitkaus „Golgotos“ pastatyme (1987 m., Kauno akademinis dramos teatras). Spektaklis buvo pastatytas pagal gruzinų rašytojo Č. Aitmatovo romaną „Ešafotas“. Pasinaudodamas „Ešafoto“ istorija, režisierius parašė romano sceninę interpretaciją, kuri scenoje nuskambėjo kaip atskiras, naujas kūrinys. Romane įpintą Jėzaus kančios temą J. Vaitkus pasirinko kaip spektaklio pagrindą ir išeities tašką, siekdamas universalizuoti spektaklyje kuriamas prasmes ir perkelti pasakojamą istoriją į *amžinojo* laiko dimensiją. Teatro kritikas Julijus Lozoraitis apie spektaklį rašė: „Golgotos“ pastatymas pasiūlė kūrybinės apoteozės galimybę ir iškilią kankinio metaforą režisieriaus gyvenimo spektaklyje.²⁰⁹ Spektaklio naratyvą režisierius kūrė kaip per laiką pasikartojantį archetipinį pasakojimą, siekdamas išreikšti amžiną kovą tarp gėrio ir blogio pradų. Ši kova parodoma kuriant daugiasluoksnes režisūrines metaforas, spektaklių veikėjams suteikiant archetipinių Golgotos istorijos veikėjų savybių (spektaklyje kuriamos aliuzijos į Kristaus, šėtono, Judo ir kitas biblines figūras, galiausiai pasirodo ir pats Judėjos prokuratorius Poncijus Pilotas (akt. V. Šinkariukas). J. Vaitkus neaplenkia individo kančios (spektaklyje, kaip ir romane, paliečiama narkomanijos problema), bet režisieriui svarbiau buvo universalizuoti individo kančią, todėl spektaklyje veikiantys personažai atitinka universaliuosius žmonių tipus, ir kiekvieną jų galima įrašyti į nuolat pasikartojančią Golgotos istoriją.

Spektaklyje režisieriaus kuriama aplinka nurodė į lietuviams skausmingai atpažįstamą istorinį, politinį ir socialinį kontekstą. Blogiui atstovaujančios figūros: narkotikų prekeivis Grišanas, Saigų medžiotojai, narkomanai, partiniai, patsidavėlis Bazarbajus ir kt. slėpė gniuždančią sovietinės stalinistinės sistemos mechanizmą. Spektaklio veikėjai Avdijus ir Bostonas savo ruožtu reprezentavo šios demoniškos sistemos kankinius, kurie dar turi gėrio pradų. Režisierius labai atidžiai kuria šiuos du priešingus polius. Jų susitikimo vieta tampa Golgotos papėdė. Režisierius kartu su dailininku J. Arčikausku pateikė transformuotą, savitą meninę Golgotos vaizdinio interpretaciją. Scenos centre pagrindiniu konstrukciniu elementu tapo geležiniai bėgiai, perskiriantys scenos erdvę į dvi dalis. Kartas nuo karto skleisdama kurtinantį triukšmą, bėgiais į sceną įvažiuodavo traukinį primenanti mašina. Pagrindinis spektaklio veiksmas vyko pačiame scenos priekyje. Tiek dešinėje, tiek kairėje pusėje buvo suformuotos savotiškos *duobės*, į jas nusileisdavo spektaklio veikėjai. Tokia konstrukcija priminė kapo duobę ir gali būti suprasta kaip Golgotos kapas, kuriame buvo palaidotas Jėzus. Buvo sudarytas įspūdis, lyg archetipiniai personažai – tai mirstančios ir prisikeliančios įvairios

²⁰⁹ Lozoraitis, Julijus. Ar matadorų metas jau praėjo? In: *Kultūros barai*, 1988, Nr. 10, p. 23–24.

ideologijos ir filosofijos, kurios, bėgant amžiams, nuolat atsinaujina. Šioje transformuotoje Golgotos papėdėje spektaklio metu skleidžiasi individo ir tautos kančios istorija, ją lydi gundymai, prievarta, išdavystės ir mirtis. Ten įvyksta *Paskutinė vakarienė*, nukryžiuojimas ir *Paskutinis teismas*.

Spektaklio laikas ir vieta taip pat universalizuojami ir kelia keliakryptes asociacijas. Tai – ir pirmųjų amžių Jeruzalė (Avdijaus ir Poncijaus Piloto susitikimo epizodai), Gruzijos Majunkumų dykuma (romano vietas atspindintis erdvėlaikis), Sibiro stepės (nutiestų bėgių vaizdas susiejamas su lietuvių Sibiro tremčių istorija). Šias pagrindines istorines plotmes sujungia archetipinis dykumos vaizdinys: „Negyva, geležimi ir sausra išdeginta „Golgotos“ žemė <...>“²¹⁰. Dykuma – tai demono valdos, mirties žemė, dykumoje žmogus susiduria su didžiausiomis pagundomis ir stipriausiais geismais (Jėzus taip pat buvo gundomas dykumoje (Mk 1, 12–13)). Kita vertus, dykuma yra ir dvasinio apsivalymo vieta (izraelitų kelionė per dykumą; Jonas Krikštytojas Judėjos dykumoje kvietė priimti atsivertimo krikštą (plg. Mt 3, 1–2)). Galima sakyti, kad J. Vaitkaus „Golgotos“ dykumoje siekiama išgryninti žmogų, parodyti jo tikrąjį veidą, be kaukės, ir kviesti visiems kartu apsivalyti.

Spektaklio pranašais-kankiniais tapo jau minėti Avdijus Kalistratovas (akt. Povilas Budrys), jaunuolis, buvęs narkomanas, ir piemuo (aliuzija į gerąjį Ganytoją Jėzų) Bostonas (akt. J. Budraitis). Per šių veikėjų asmenybes pasakojama lietuvių tautos kankinystės drama. Avdijus, atsivertęs narkomanas, kitaip tariant, supratęs sistemos gniuždančią jėgą, iš jos išsilaisvina ir skatina kitus, buvusius likimo draugus, priimti atsakomybės ir palikti ydingą tvarką, tačiau draugai – narkomanai, anašos rinkėjai, kuriems naujasis pranašas skelbia naujus idealus ir pasaulį be kvaišalų, jau nebemoka gyventi kitaip. Nuolat apduję, jie yra sistemos įkaitai. Tokia būklė jiems priimtinesnė nei draugo tiesos žodis, jie nenori girdėti pranašiškų Avdijaus kalbų. Pirmojoje spektaklio dalyje Avdijus išduodamas, sumušamas, sulaukia patyčių ir paliekamas mirti – kaip Jėzus ir visi žydų tautos pranašai buvo nepriimami ir žudomi. Šiais pirmaisiais epizodais prasideda Avdijaus kankinystės kelias ir mesianistinė veikla materializmo ir sovietinės ideologijos dykroje. Beje, Bostonas – teisingo, sąžiningo, darbštaus ir paprasto žmogaus tipas – „<...> įtaigus šiųdienis teigiamas herojus, apie kurį visi kalba, bet ničniekas nėra jo matęs <...>“²¹¹. Avdijus ir Bostonas neužmezga tiesioginio dialogo, tačiau kuriamos mizanscenos nuolat pabrėžia jų tarpusavio ryšį: „spektaklyje juose prasimuša veiksmingo humanizmo, reiškiamo Žodžiu (Avdijus) ir Veiksmu (Bostonas), kūnas ir kraujas.“²¹² Spektaklio pabaigoje šių personažų gretinimas veda paradigminių tėvo ir sūnaus figūrų link. Nukryžiuotasis Avdijus,

²¹⁰ Savičiūnaitė, Vida. Ties bedugne. In: *Kultūros barai*, 1988, Nr. 6, p. 17.

²¹¹ Vasiliauskas, Valdas. Be reveransų // *Švyturys*, 1988, Nr. 7, p. 12–13.

²¹² Savostinas, Igoris. Žmogus grįžta namo? // *Literatūra ir menas*, 1988, birželio 4 d., p. 12.

žmonių pražudytas sūnus, ir šalia išniekintojo suklumpantis, deja, taip pat pražudytas tėvas, mirtininkas Bostonas. Sistemos šėtonišką ir griaunančiąją jėgą perteikia aktorius V. Masalskio kuriamas Grišanas – klastingas, suktas, blogio veidas, išaiškinantis Avdijui esmines gyvenimo tiesas. Šis veikėjas pamažu atskleidžia savo šėtonišką prigimtį: pradžioje aktorius sėdi nugara atsukęs į žiūrovus ir lėtai, ramiai kalbasi su Avdijumi, tačiau ilgainiui jo personažas įgauna vis daugiau dinamikos, jo balsas tampa sarkastiškesnis ir grėsmingesnis, aktorius veide ryškėja šėtoniškas pyktis, ironija, pasitenkinimas ir melas. Aktorius pamažu parodo tikrąjį personažo veidą. Pirmojoje spektaklio dalyje dviejų antipodų Avdijaus ir Grišano susitikimas įrašomas į kristiškojo ir šėtoniškojo pradų dvikovą. Režisieriaus kuriamoje mizanscenoje Grišanas kalbėdamas sėdi ant geležinių bėgių, – tai parodo sąsają su nukryžiuoju, jis vienas iš nukryžiuojančiųjų. Kiti du vienas kitą papildantys blogio veidai yra V. Šinkariuko kuriamas Poncijus Pilotas, kuris pasirodo karštinės krečiamam Avdijui, ir girtuoklis, stepių klajūnas Bazarbajus – dvi tos pačios sistemos kaukės, nors ir skiriamos istorinio laikotarpio. V. Šinkariuko Pilotas abejingas žemiškosioms kančioms ir Avdijaus idealizmui: „<...> rami ir logiška šneka, vargiai slepiamas nuobodis, emocinio gyvenimo skalė nukritusi iki nulinės padalos, apnuoginamas tik kūnas, nes sielos nėra. Galima tarti, amžinas „sveiko proto“ ir idealizmo prieštaravimas, materialaus prado ir dvasingumo kontrastas <...>“²¹³. Kiti herojai – išdavikai kaip Judas – tarybinio ūkio direktorius Čotbajevas išduoda vertybes, „<...> išdavęs savo principus, A. Masiulio Čotbajevas dusdamas ir springdamas malšins troškulį tiesiog partiniame susirinkime – Bostono teisme <...>“²¹⁴.

Spektaklyje nuolat girdėti giesmės, rauda, dejonė iš moterų lūpų. Teatro kritikė V. Savičiūnaitė jas pavadino kančios ir paklydimo melodijomis, „kuriomis savaip varijuoja J. Onaitytės Guliumkan ir V. Kochanskytės Kok-Tursun, V. Kelmelytės vilkė Akbara ir B. Raubaitės Asylgul. Net D. Anevičiūtės Niuša apkvaitimo priepuolyje aprauda savo nepradėtą, bet jau pabaigtą gyvenimą. Žmonių kančioms atliepia tik bažnytinės giesmės.“²¹⁵

Finalinėje spektaklio scenoje, skambant bažnytinei giesmei (komp. Regimantas Petronis), bėgių konstrukcija su *nukryžiuotu* spektaklio veikėju Avdijumi-Kristumi pakeliama. Šis režisūrinis sprendimas skatina keliakryptę interpretaciją ir sutvirtina spektaklio idėjinę plotmę. Kartu su Avdijumi nukryžiuojama Lietuva. Bėgiai tampa tautos kryžiaus metafora, tremtis – tautos kryžiaus kelias. Bėgiai taip pat primena kopėčias, kurios, kaip minėta, žymi pragaro, žemės ir dangaus jungtį. Finalas viltingas, nurodoma į prisikėlimą. Režisierius,

²¹³ Vasiliauskas, Valdas. Be reveransų. Op. cit., p. 12–13.

²¹⁴ Savičiūnaitė, Vida. Ties bedugne.... Op. cit., p. 19.

²¹⁵ Ten pat, p. 19.

pasitelkdamas vaizdines metaforas, kuria kenčiančios tautos imperatyvą ir viltį prisikelti. Gėriui atstovaujantys Avdijus ir Bostonas neša skaudžias lietuvių patirtis kaip kryžių.

2.6. Nesibaigianti kelionė į pažadėtąją žemę. R. Tumino „Nusišypsok mums, Viešpatie“

Režisieriaus R. Tumino spektaklyje „Nusišypsok mums, Viešpatie“ pasakojama apie žydų tautos kelionę į Pažadėtąją žemę²¹⁶. Šis kelionės į pažadėtąją žemę vaizdinys struktūravo visą pasakojimo veiksmą ir tapo karkasu spektaklio vyksmui. Pasak R. Vasinauskaitės, šis kelionės leitmotyvas spektaklyje nuskambėjo kaip „utopinės šalies ir idealaus krašto paieškos“²¹⁷.

Spektaklyje trys veikėjai žydai: akmentašys Efraimas ben Jokūbas Dudakas (akt. S. Račkys), vandenvežis Šmulė Senderis (akt. V. Grigolis) ir buvęs prekybininkas, o dabar tik paprastas elgetėlė Avneris Rozentalis (akt. G. Girdvainis) išsiruošia į kelionę. Akmentašys Efraimas nori suspėti į savo sūnaus Hiršos teismą, kuriame šis bus teisiamas už pasikėsinimą į generalgubernatorių. Teismas turi vykti Vilniuje, vadinamojoje Lietuvos Jeruzalėje. Kelionės pradžioje Šmulė drąsina Efraimą: „Nuvažiuosim mes su tavim į Vilnių ir, jei Dievas padės, sugrįšiu atgal. Kiekvienas žydas turi apsilankyti Vilniuje. Vilnius – Jeruzalė tiems, kurie neturi nei jėgų, nei pinigų nusigauti į pažadėtąją žemę.“²¹⁸ Šią trijų žydų kelionę ir būsimą Efraimo sūnaus Hiršos teismą galima susieti su didžiausiu ir reikšmingiausiu žydų tautai ir net viso pasaulio istorijai teismo procesu, kai Kristus buvo teisiamas pas valdytoją Pilotą (buvo teisiamas pats Dievo Sūnus). Jis panašiai buvo kaltinamas maišto organizavimu, nepaklusnumu okupantų romėnų valdžiai ir netgi buvo įvardytas kaip ciesoriaus priešas. Jei dar buvo gyvas, Jo tėvas dailidė, akmentašys Juozapas bei artimieji tikriausiai išgyveno panašius jausmus kaip šio spektaklio veikėjai žydai. Jiems taip pat reikėjo nukakti nemažą kelio atkarpą iš Galilėjos iki Jeruzalės, kurioje buvo Poncijaus Piloto rezidencija.

Spektakliui nuo pat pradžios suteikiama ritualo bruožų, pasitelkiant vizualiąją scenos kalbą ir muzikos motyvus. Spektaklio pradžia nuveda į ritualinį, sąlyginį erdvėlaikį. Spektaklis prasideda Efraimo malda stebint jo būsimiems bendrakeiviams Avneriui ir Šmulei, skamba žydiškos giesmės. Prieš akis skleidžiasi ilga atsisveikinimo scena prie mirusios žmonos kapo, paskui įkyriai šalia tauškiant Avneriui su pelėmis: „Ei, pelės! Likite sveikos (šnibžda).

²¹⁶ „<...> Žydų kelionė, realizuota teatro priemonėmis ir tapusi viso spektaklio veiksmo kvintesenca, išsiskleidė kaip lietuviškų patirčių metafora – buvo judama iš periferijos į sostinę, iš praeities į dabartį, iš esamo laiko per istorijos vingius – į atmintį.“ (Vasinauskaitė, Rasa. *Laikinumo teatras: lietuvių režisūros pokyčiai 1990–2001 metais*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2010, p. 144).

²¹⁷ Ten pat, p. 144.

²¹⁸ Tuminas, Rimas; Grikevičius, Almantas. „Nusišypsok mums, Viešpatie“ *inscenizacija* (G. Kanovičiaus romanų „Nusišypsok mums, Viešpatie“ ir „Ožiukas už porą skatikų“ motyvais). Vilniaus mažojo teatro archyvas, 1994, p. 17.

Neminėkite bloguoju! Aš dar jūsų prosenelius atsimenu... Prieš išeidamas pabersiu jums kruopų, patrupinsiu duonos, ėskite ir neužmirškite savo šeimnininko²¹⁹, taip pat su ožkele Nechama (akt. I. Burneikaitė). Scenos dešinėje esančios durys ir laiptų konstrukcija tampa namų simboliu. Po ilgos atsisveikinimo scenos Efraimas, valydamasis į šiuos laiptus kojas, tarsi nusivalo visas praeities dulkes. Vis garsiau skambant žydų giesmių melodijoms, Avneris su Šmule lentomis užkala Efraimo namų duris. Į atsisveikinimo apeigas įsitraukia visi kaimynai su Rabinu priešakyje. Aidint jų maldai ir giesmėms, visi veikėjai liečia rankomis įsivaizduojamą Raudų sieną. Tokios ilgos atsisveikinimo scenos kūrimas sustiprina išvykimo įspūdį, spektaklis nuo pat pradžių įgyja minorinių gaidų, kurios lydi veikėjus visos kelionės metu.

Kelionės vežimas sudedamas iš paprastų buitės rakandų (scenografas A. Jacovskis):

<...> Spektaklio herojai čiumpa tuos lagaminus, dėžes, ryšulius ir stato iš jų ir savo žodžių, giesmių tarsi mitologinį Babelio bokštą nelyg vergai triūsdami prie piramidės – jų gyvenimą išreiškiančio modelio. Scenoje vos ne iš dulkės, iš nieko kyla siaubingas triukšmas, sambrūzdis, tautų kraustymasis, kur pasaulis įgyja vežimo formą, o į visa tai iš šalies žvelgia nepastebimai atsiradęs Amžinasis žydas su smuikeliu.²²⁰

Nors vežimas nė trupučio nepajuda iš vietos, kelionė vis dėlto prasideda. Efraimas, Šmulė ir Avneris tampa savo tautos atspindžiais. Jų atsisveikinimas – tai galutinis išėjimas, persmelktas skausmo, liūdesio, kančios ir tragizmo. Šį liūdesį dar labiau pabrėžia aktorių sukurti vaidmenys. Tvirtas, tačiau slegiančia tyła apsisiautęs yra S. Račchio Efraimas, kurio „nebylumo dramatismas iškaltingesnis už visokius žodžius – jis ir čia, su savo draugais, realus, ir kažkur ten, už suvokimo ribos, įprasminantis metafizinę erdvę²²¹. Tuo tarpu aktorius V. Grigolio Šmulė Senderis iš pirmo žvilgsnio atrodo nerūpestingas ir patenkintas kelionės pradžia, tačiau tai – iliuzija. Už tariamo linksnumo ir nerūpestingumo slepiasi baimė ir tragizmo nuojautos: „Baimė, grėsmės nuojauta, kuri nuolat prasiveržia Grigolio vaidyboje net ir juokingo Šmulės pasipūtimo minutėmis, suteikia šiam personažui dramatiškumo. Tai ir baimė prarasti kumelę, ir baimė netekti Avnerio, ir baimė užrūstinti Dievą, ir baimė mirti <...>²²². Trečiasis keleivis, G. Girdvainio elgetėlė Avneris Rozentalis, balansuoja tarp komizmo ir tragizmo. Aktorius kuria guvaus, vikraus, protingo ir poetiška siela pasižyminčio Avnerio charakterį, tačiau jo akyse

²¹⁹ Ten pat, p. 18.

²²⁰ Jauniškis, Vaidas. Kumelė be vienos pasagos. Grigorijaus Kanovičiaus „Nusišypsok mums, Viešpatie“ Vilniuje Mažajame teatre. In: *Kultūros barai*, 1995, Nr. 2, p. 43.

²²¹ Vasiūnaitė, Rasa. Ilga kelionė į amžinybę. In: *Literatūra ir menas*, 1994, lapkričio 19 d., p. 10.

²²² Ten pat, p. 10.

dažnai slypi liūdesys. Tik iš pirmo žvilgsnio kvailas jo filosofavimas atskleidžia jautrią asmenybę, slegiamą praeities: „<...> Aš noriu šlamėti lapais, stiebtis į dangų, pavasarį žaliuoti, rudenį geltonuoti... noriu, kad voverė gyventų mano drevėje... Voverė, o ne širdgėla... Ir kad genys stuksentų mano žievę. Genys, o ne gėda... ne elgetos lazda.“²²³

Šie trys žydai ir kelionės metu prie jų prisijungę pakeleiviai (V. Šapranausko Chloinė ir A. Žebrausko Palestinitietis) įprasmina savo tautą, jos nesibaigiančią kelionę namo. Šie personažai nuo pat pradžių pasmerkti klajoti ir nepasiekti Pažadėtosios žemės – taip, kaip, išvesti iš Egipto nelaisvės, klajojo jų protėviai, nes gimę ir užaugę Egipto vergovėje negebėjo laisvi gyventi pagal Dievo valią, Juo visiškai pasitikėti ir tik Jam paklusti. Izraelitai mirė dykumoje, ir tik jų vaikai įstengė nugalėti lydėjusias baimes ir įžengti į Pažadėtąją žemę. Kiekvienas veikėjas atskleidžia savitą gyvenimo filosofiją, pažymėtą tragizmo ženklų. Jie patys pasmerkia save begalinėms klajonėms, Amžinojo paieškoms, nes nepriima Jėzaus kaip Dievo atsiųsto Mesijo ir Išgelbėtojo – nepripažįsta Dievo plano išgelbėti visus žmones ir sugrąžinti artimą bendrystę su Dievu, patirtą Edeno sode, todėl nelaukiama ir naujosios Jeruzalės, kuri būtų pasiekta Dievo ir žmogaus santykio pilnatvė. Efraimo žodžiais tariant, „<...> Pažadėtojo žmogaus nėra“²²⁴.

Kelionė į Pažadėtąją žemę nepasibaigia pieno ir medaus upėmis, kurias Dievas buvo pažadėjęs Mozei, prieš išsiųsdamas jį kaip vadą išvesti savo tautos iš Egipto vergovės: „Tradicinis kelio, kelionės, kaip žemiškosios egzistencijos, žmogaus išbandymų ir likimo motyvas Rimo Tumino spektaklyje įgyja istoriniu atžvilgiu konkretesnę ir tragišką prasmę. Tartum į kelionę pasikėlė ne tik trys bičiuliai, bet ir visas litvakiškas amžiaus pradžios pasaulis – su šventom knygom, maldos namais ir net kapinių kalneliu, tarsi keliautų pats Lietuvos peizažas.“²²⁵ Spektaklyje pabrėžiamas nuolatinis keliavimas, kelionė į namus, pas mylimus žmones, į mirtį, kuri, jei žengiame į ją su Kristumi, tampa perėjimu į Tėvo namus, – visos šios linijos glaudžiai persipina.

Nepriklausomos Lietuvos pirmajame dešimtmetyje statytas R. Tumino spektaklis „Nusišypsok mums Viešpatie“ tai pasakojimas apie Lietuvos žydų kelionę į Vilnių - Pažadėtąją žemę. Kelionė link Pažado Žemės sunki ir alinanti, ne visi (kaip pranašas Mozė Senojo Testamento pasakojime) į ją įžengia. Spektaklyje šių žydų kelionė į Pažadėtąją žemę tampa bevaisė – jie nepasiekia Vilniaus. Beje, atvykus į Pažado žemę, ji rasta ne tokia, kokios tikėtasi. Pabaigoje kelionės vežimas išardomas pasirodžiusių kaukėtų ir vandens žarnomis nešinių žmogystų, kurie kaip svetimkūniai atsiranda kuriamo spektaklio audinyje. Jie išgriauna visą

²²³ Tuminas, Rimas; Grikevičius, Almantas. „Nusišypsok mums, Viešpatie“ inscenizacija. Op. cit., p. 37.

²²⁴ Tuminas, Rimas; Grikevičius, Almantas. „Nusišypsok mums, Viešpatie“ inscenizacija. Op. cit., p. 24.

²²⁵ Vasiliauskas, Valdas. Sveikas ir sudie, Jidišlande! Grigorijaus Kanovičiaus „Nusišypsok mums, Viešpatie“ Vilniuje Mažajame teatre. In: *Veidas*, 1995, sausio 6 d., p. 16.

vežimą ir kelionę baigiasi. Keliautojų laukianti ateitis vaizduojama kaip bedvasio, technokratinio pasaulio įsiveržimas. Veikėjų baimės, rūpesčiai persmelkti abejojimu Dievo pagalba ir teisingumu. Žmogus tarsi paliktas vienas savo egzistenciniame nerime ir nežinomybėje.

Aptartuose charakteringuose XX a. pab. spektakliuose svarbią vietą užima pagrindinis herojus, pranašas-kankinys, tautos atpirkėjas: „Grasos namuose“ poetas, kunigas Antanas Strazdas, „Golgotoje“ Avdijus, „Vėlinėse“ Gustavas Konradas, S. Šaltenio „Duokiškio“ pastatymuose ar V. Balsio „Penkiuose stulpuose turgaus aikštėje“ partizanai. Aktoriai scenoje įkūnijo tautos kančios ir prisikėlimo istoriją, tapdami tautos pranašais – lietuvių tautos istorijos liudytojais ir tuo pat metu demoniškosios sovietinės sistemos kankiniais. Spektakliuose buvo svarbu sukurti bendrumo jausmą, siekta kartu su žiūrovais kolektyviškai išgyventi kančią ir prisikėlimą.

Kaip ir kankinio bei pranašo likimas, Lietuvos kankinių – kenčiančios Lietuvos kraujas nebuvo išlietas beprasmiškai ir bergždžiai – laikui atėjus jis įgavo vertę ir prasmę. Pranašai dar tik skelbė apie ateitį, tautos išėjimas įvyko vėliau. Išlietas kankinių kraujas lyg sėkla buvo pasėta šviesesnei ateičiai. Tikras pranašas pasižymi tuo, kad jo idėjos nepriimamos, jis susiduria su kankinyste ir mirtimi, nes kalba dalykus, kurių amžininkai dar negali suprasti ir priimti, bet kurie išsipildys metui atėjus. Tikras pranašas juos tam ir ruošia. Kristaus Golgotos patirties nykuma, vienvietė ir beprasmybė – tai sėkla, iš kurios, metui atėjus, išaugo Jo sekėjų suburta bendruomenė. Šios konotacijos regimos aptartuose spektakliuose, kuriuose susitelkiama ties lietuvių tautos pranašo-kankinio figūra, įprasminančia lietuvių tautos kančias.

3. PASCHALINIAI VAIZDINIAI ŽMOGAUS DVASINĖSE TRANSFORMACIJOSE

Šioje darbo dalyje susitelkiama ties asmens transformacijomis, kurioms išreikšti menininkai taikė paschalinius vaizdinius. Šiuo atveju svarbi Paschos kaip žmogaus išgelbėjimo iš nuodėmės vergovės vaizdinio samprata. Vienas geriausių pavyzdžių, kaip literatūros kūrinys gali būti pasakojama žmogaus atsivertimo istorija, yra autobiografinė šv. Augustino knyga „Išpažinimai“. Ji padarė didelę įtaką vėlyvesniems tokio pobūdžio autorių tekstams, kuriuose pasakojimai prilygo intymiai gyvenimo išpažinčiai, perteikti menine kalba. XIX a. pab. paveikti egzistencializmo filosofijos ir simbolizmo meninės krypties, literatūros ir dramaturgijos kūriniuose autoriai, siekdami akcentuoti vidinius žmogaus virsmus, naudojo krikščioniškuosius vaizdinius. Šioje darbo dalyje asmens transformacijoms aptarti išskirtos trys teminės grupės. Pirmajai grupei priskiriamos viduramžių misterijų žanrai²²⁶, artimi kūriniai, pvz., J. Vaitkaus „Migelis Manjara“ ir „Apreiškimas Marijai“. Kitoje teminėje grupėje svarstoma kūrėjo-menininko drama, kuriai atskleisti buvo pasitelkti paschaliniai vaizdiniai²²⁷ (O. Koršunovo „Kelias į Damaską“, J. Jurašo „Balta drobulė“). Trečiojoje grupėje žvelgiama į maištingo žmogaus problematiką, jo išpažinimo ir atsivertimo istoriją (G. Varno „Nusikaltimas ir bausmė“, K. Smedso „Liūdno dainos iš Europos širdies“).

²²⁶ Čia verta paminėti viduramžių misterijų ir lietuviškųjų misterijų panašumus ir skirtumus. Iš pirmo žvilgsnio lietuviškosios misterijos atrodo susijusios su viduramžių biblinės misterijos žanru, tačiau, kaip pabrėžia A. Martišiūtė, „<...> viduramžių misterijose dominavo religinė tematika, o lietuviškose misterijose vaizduojama tautinio sąmoningumo patirtis <...>“ (Martišiūtė, Aušra. *Pirmasis lietuvių dramaturgijos šimtmetis*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006, p. 138). „<...> Su Viduramžių misterijomis, kaip tolimu žanrinio prototipu, lietuviškas misterijas sieja stebuklo (*miraculum*) atitikmuo – herojaus pasijautimas lietuvių vaizduojamas kaip stebuklas. Lietuviškose misterijose vaizduojamų įvykių sąlytis su metafiziniu pasauliu atsiveria per veikėjus, reprezentuojančius tautos dvasią. Tautinės tapatybės suvokimo metafizika vaizduojama kuriant personažų pakylėjančių dvasinių pagavų, jausmų ir proto sintezę“ (Ten, pat, p. 159). E. Daugnora tam pritaria: „<...> Europinės misterijos centre – Dievas ir jo dialogas su žmogumi, lietuviškosios – tauta, jos branda ir, kalbant teatro terminais, labiau jos monologas, bandant rasti savo vietą istorijoje ir pasaulyje, nei dialogas <...>“ (Daugnora, Eligijus. *XX amžiaus lietuvių religinė drama*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2009, p. 44). Autorius taip pat išskiria europietiškiųjų ir lietuviškųjų misterijų panašumus ir skirtumus. (Ten pat, p. 44). Lietuviškosiose misterijose iš esmės išryškėja pagoniškosios Lietuvos mitologija. Dramų veikėjai, tautos dvasios įkūnytojai – žyniai, vaidilutės, karžygiai, kunigaikščiai ir t. t. Todėl galima sakyti, kad šiose misterijose *sacrum* sklaidžiasi per tautiškosios mitologijos pasaulėjautą, nors istorinėse dramose pasitaiko atgimimo-prisikėlimo simbolikai svarbūs Velykų kaip Prisikėlimo šventės vaizdiniai (Martišiūtė, Aušra. *Pirmasis lietuvių dramaturgijos šimtmetis*... Op. cit., p. 165). Pvz., Fromas-Gužutis dramoje „Kauno pilies išgriovimas“ susiejo Lietuvos istoriją su krikščioniškojo prisikėlimo tradicija. (Ten pat, p. 113). XX a. pradžioje atsiranda lietuviškosios misterijos žanras. Šioms misterijoms atsirasti įtakos turėjo Vydūnas, kuris norėjo sugrąžinti teatrui teurginę, religinę, ritualinę reikšmę (Martišiūtė, Aušra. *Pirmasis lietuvių dramaturgijos šimtmetis*... Op. cit., p. 283). Literatūrologė D. Čiočytė Vydūno kūryboje įžvelgia biblinės vaizdinijos aspektų, tačiau gerokai modifikuotų, atsirandančių sujungiant pagoniškosios, krikščioniškosios ir Rytų religijų simboliką. Plačiau žr.: Čiočytė, Dalia. *Biblija lietuvių literatūroje. Naujosios literatūros studijos*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1999, p. 118–125). E. Daugnora pagoniškosios ir krikščioniškosios kultūrų simbolių sampynų mato ir Juozo Katino-Rimbaudo dramoje „Naujoji aušra“ (1938 m.), Anatolijaus Kairio istorinėje trilogijoje-poemoje „Karūna“ (1974 m.) (Daugnora. Op. cit., p. 114).

²²⁷ Pasak airių filosofo R. Kearney'o, „<...> Kristus kaip dieviškasis kankinys, pakeistas menininku – žmogiškuoju kankiniu. Sakramentinė malda pavirto egzistenciniu šauksmu <...>“ (Kearney. Op. cit., p. 9–10).

3.1. Paschalinė misterija

Oskaras Milašius ir Paulis Claudelis dažnai priskiriami krikščioniškosios-katalikiškosios krypties kūrėjams. Pamatinė knyga, teikianti įkvėpimo jų kūrybai, – Šventasis Raštas. Jų kūriniais būdingos teologinės implikacijos, todėl pjesės dažnai vadinamos misterijomis. Šiam žanrui priskiriamos ir Lietuvos nacionaliniame dramos teatre režisieriaus J. Vaitkaus pastatytos pjesės „Migelis Manjara“ (1996)²²⁸ ir „Apreiškimas Marijai“ (2016).

3.1.1. J. Vaitkaus „Migelis Manjara“

Lietuvos nacionaliniame dramos teatre J. Vaitkaus pastatytas spektaklis „Migelis Manjara“ (pagal Oskaro Milašiaus to paties pavadinimo kūrinį²²⁹) nesunkiai perteikia Jėzaus Kristaus Paschą.²³⁰ O. Milašiaus dramos „Migelis Manjara“ veiksmas vyksta XVII a. Sevilijoje (O. Milašius pažymi tikslų istorinį laiką – 1656-uosius malonės metus). Jungiant poetinį žodį, Biblijos citatas, atpažįstamas evangelines istorijas, poemoje skleidžiasi pagrindinio veikėjo drama. O. Milašius šešiais trumpais dramatiniais paveikslais nubrėžia Migelio Manjaros – sūnaus palaidūno – kelionę į atgailą ir atsivertimą. Turtuolis, malonumų ieškotojas, donžuanas Migelis Manjara, apie trisdešimtuosius savo gyvenimo metus sutikęs tikrą, tyrą meilę (ją įkūnijo mylima moteris Chirolama Kariljo de Mendosa²³¹), patiria gyvenimo džiaugsmą ir pilnatvę, tačiau šis džiaugsmas trunka neilgai – po kelių santuokos mėnesių Chirolama miršta. Tuomet Migelis Manjara tęsia apsisvalymo ir atsivertimo kelionę, įstodamas į vienuolyną, dvasinės atgaivos ieškodamas jau vien Dievo akivaizdoje.²³² Jo atgailą ir atsivertimą paženklino stebuklinė veikla: jis pagydė visų atstumtą, luošą elgetą Choanesą Melendą. Migelio Manjaros gyvenimo kelionė

²²⁸ Spektaklio premjera įvyko 1996 m. spalio 11, 12, 13 dienomis Lietuvos nacionaliniame dramos teatre.

²²⁹ Misterija „Migelis Manjara“ parašyta 1912 m.

²³⁰ Literatūrologė Elina Naujokaitienė O. Milašiaus estetiką priskiria „paskališkajai baroko perspektyvai“ (Naujokaitienė, Elina. Oskaro Milašiaus dramaturgija. In: Milašius, Oskaras. *Misterijos*. Vilnius: Vaga, 2002, p. 215). „<...> Iš baroko į Migelį Manjarą atėjusi ir itališkoji gundymų bei išbandymų tradicija <...>“ (Ten pat, p. 215).

²³¹ „Migelio Manjaros perversme moteris, meilė <...> atlieka esminį vaidmenį. Kita vertus, Dievas pasirenka Migelį Manjarą, ne ir jis jau yra pasirinkęs, jau yra pasirengęs keistis, jam reikalingas tik nedidelis postūmis. Chirolama ir yra ta „išventintoja“, kurią Dievas savo valia pastato Manjaros kelyje. <...> Chirolama sąmoningai, valingai atlieka Dievo jai skirtą vaidmenį; įvykdžiusi pareigą, ji iš šio pasaulio pasitraukia (Apie Paulį Claudelį kalbasi Astrida Petraitytė ir Genovaitė Dručkutė. In: *Literatūra ir menas* [žiūrėta 2016 m. rugsėjo 22 d.]. Prieiga per internetą: http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20111009193603/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3010&kas=straipsnis&st_id=5124).

²³² Vienuolio paveikslas, gyvenimo būdas ir veikla turi atspindėti Kristaus asmens veiklą ir gyvenimą, atsidavimą, meilę, gailestingumo darbus. „Jei kas nori eiti paskui mane, teišsižada pats savęs, teima savo kryžių ir teseka manimi“ (Mk 8, 34). Šie Kristaus žodžiai, ištarti mokiniais, tampa pagrindu atgimti krikščionių vienuolinio gyvenimo būdai VI a. (Pelikan. Op. cit., p. 109). Monastinis gyvenimas buvo sena tokio gyvenimo būdo ir sekimo Kristumi forma, kurios ištakas siekė Egipto dykumą. Jo pavyzdys buvo daugelis pirmųjų krikščionybės amžių dykumos tėvų, asketiškai gyvenusių Egipto dykumoje. Vis dėlto ir Kristus buvo įsivaizduojamas kaip tobulas Vienuolis, išsižadėjęs pats savęs ir besąlygiškai priėmęs Jam skirtą kryžių. (Ten pat, p. 109).

baigiasi mirtimi: ištveręs žemiškuosius gundymus ir baigęs žemiškąją kelionę, jis atsiduoda į Dangaus dvasios rankas. Kaip Kristus, mirdamas ant kryžiaus ir palikdamas žemiškąjį gyvenimą, atidavė savo Motiną Mariją ir mylimąjį mokinį Joną vienas kito globai (plg. Jn 19, 26–27), taip paskutinėje spektaklio scenoje brolis sodininkas, prie mirusio Migelio Manjaros tardamas paskutinius maldos žodžius, atiduoda brolių jau ne žemiškajai, o dangiškajai globai:

Štai tavo brolis, Magdalena.

*Štai tavo brolis, Terese.*²³³

Režisierius J. Vaitkus, statydamas „Migelį Manjarą“, pabrėžė, kad jam svarbus herojaus atsivertimas, tačiau dar svarbesnė – pati kelionė į atsivertimą²³⁴. Režisierius dramos teksto nekupiūravo, ir spektaklyje atsikartoja siužetinė misterijos linija. Spektaklio centre – nusidėjėlio Migelio Manjaros drama. Pagrindinio vaidmens atlikėjas aktorius V. Masalskis būsimo spektaklio vyksmą palygino su šv. Mišiomis: „<...> Spektaklis įvyks kaip šventos mišios, arba visai neįvyks <...>“²³⁵, drauge kalbėdamas apie siekį jam pačiam apsivalyti.²³⁶ Spektaklyje šis aktorius kūrė sudėtingą vaidmens partitūrą – nuo egocentriško, puolusio žmogaus portreto pirmojoje spektaklio dalyje iki savo kaltes atvirai išpažįstančio atgailautojo antrojoje: „<...> Masalskio vaidmuo suskirstytas aiškiai besiskiriančiais etapais: nuo monstro – iki minties ir emocijų išdeginto leisgyvio žmogaus; raiškos aspektu – nuo maksimalios šėlsmo amplitudės – iki sustingusio taško tyloje...“²³⁷ Vidinę herojaus transformaciją pabrėžė ir J. Arčikausko sukurtas kostiumas, kuris spektaklio metu įgijo simbolinę prasmę. Kostiumas – stilizuotas ispaniškas apdaras, kurio pagrindinis akcentas – neproporcingai didelė balta apykaklė. Atrodė, kad apykaklė kausto veikejo judesius, tarsi Migelio Manjaros personažas būtų joje įstrigęs ar įkalintas. Šis vaizdinis sprendimas priminė J. Vaitkaus „Vėlinių“ pastatyme veikiančio Gustavo Konrado *įkalinimą* kankinimo rate. Tik „Vėlinių“ pastatyme šis kankinimo ratas labiau simbolizavo sistemos įkalintą žmogų, o Migelio Manjaros „įkalinimas“ didžiulėje apykaklėje veikiau buvo jo puikybės, egoizmo ir narciziškumo simbolis ir atspindys. Egocentriško žmogaus paveikslą pabrėžė ir ryškus grimas: dėl jo Migelio Manjaros veidas tapo kauke, slepiančia

²³³ Milašius, Oskaras. *Misterijos*. Vilnius: Vaga, 2002, p. 70.

²³⁴ „<...> Tačiau turbūt svarbiausias ne pats atsivertimo momentas, ne galutinis rezultatas, o kelias, kuriuo prie šio atraminio pjesės ir spektaklio taško ateinama.“ (Iš interviu su Jonu Vaitkumi. Gedgaudas, Valdas. Nieko nežinantiesiems apie O. Milašį „Migelį Manjarą“ žiūrėti bus gana sunku“. In: *Lietuvos aidas*, 1996, spalio 11 d., p. 12).

²³⁵ Himnas meilei pragmatikų pasaulyje: apie Oskaro Milašiaus dramą ir mūsų teatrų padėtį su aktoriumi Valentinu Masalskiu kalbasi teatrologė Daiva Šabasevičienė. In: *Kultūros barai*, 1996, Nr. 10, p. 28.

²³⁶ „<...> Man labai džiugu, kad su šia literatūra susidūriau, nes pats gausiu didžiulį atleidimą, apsivalymą. Kiekvieną personą aš prisileidžiu prie savęs arba brendu kartu su juo, į tamsiausius vandenius, nepaisydamas, kas bus po to. Bet manau, kad jei per mano kūną tas astralas išsako savo kančias, tai jis apsivalo ten „kažkur“, ir aš jam „kažkiek“ padedu. Taigi šitas personažas padės apsivalyti man kaip Masalskiui“. <...> „Norėčiau, kad atsiversčiau, kad išsigryninčiau aš, kaip Masalskis, padedamas šito vaidmens, Manjaros <...>“. (Ten pat, p. 28).

²³⁷ Viskauskas, Ridas. Vaitkus – Milašius: metafizinių aukštumų linkme: Oskaro Milašiaus misterijos „Migelis Manjara“ premjera akademiniam dramos teatre. In: *Diena*, 1996, spalio 21 d., p. 6.

tikrąją žmogaus savastį. Provokuojama apranga ir ryškus grimas kreipė žiūrovo dėmesį į Migelio Manjaros dirbtinumą, netikrumą ir šaltį, įkalinimą nuodėmingame būvyje: „<...> Išoriškai hiperbolizuota Migelio Manjaros vidinė būtis – jo nueito gyvenimo kelio kvintesencija. Personazo išorė maksimaliai atskleidžia jo vidų.“²³⁸ Panašiais kostiumais apsirengę ir už balto grimo kaukių pasislėpę ir kiti spektaklio veikėjai: Donas Chaimė, Šešėlis, Žemės dvasios ir kt., priklausantys pragariškojo pasaulio sistemai ir nuodėmingajam Migelio Manjaros gyvenimo etapui. Spektaklio metu, artėjant prie vidinio nušvitimo, kito ir Migelio Manjaros išorė: „<...> Vėliau pleišėja grimas, perukas, apykaklė – visas manieringumas ir perdėtas žmogaus pretenzingumas. Ateina suvokimas, kad neribotų galimybių siekimas vyksta iš esmės kitaip. Sugrįžta žmogiškasis veidas, o gal net atsiranda aureolė. Balsas ramus, susikaupusio, nes prie paslapties priartėjusio žmogaus. Nuolankumas ir susitaikymas – štai išmintis šioje žemėje.“²³⁹ Palikdamas savo kaukę, ankstesnio nuodėmingo gyvenimo apvalkalą, Migelis Manjara „<...> sluoksnis po sluoksnio metė savo luobus, kad išnirtų kaip naujas, Dievo palytėjimo vertas žmogus.“²⁴⁰ Taip buvo perteiktas vidinis išgryninimas, priartinantis personažą prie atviros išpažinties. Šiurkščią ir gašlumo persmelktą veikėjo kalbą keitė vis tylesnis, intymesnis ir asmeniškesnis V. Masalskio kalbėjimas. Režisūros, muzikos, scenografijos ir vaidybos dermė stiprino nusidėjėlio kelionę į atgailą ir atsivertimą. Spektaklio veiksmas vyko belaikėje erdvėje. Pirmojoje spektaklio dalyje atsiskleidė pragariškos puotos vaizdiny, o vėliau susitelkta ties veikėjo atsivertimu.²⁴¹ Migelio Manjaros atgailos drama vyko šalia avanscenoje stovinčio akmeninio stalo, į kurį buvo įbestas vertikalus smaigalys. Šis akmeninis stalas labiausiai ženklinio liturginį aukos aspektą. Migelio Manjaros kančia, paaukojimas, atsivertimas ir išpažintis vyksta kaip aukojimo aktas. Šalia šio akmeninio altoriaus Migelis Manjara susitinka su savo nuodėmingojo gyvenimo Šešėliu (akt. Vesta Grabštaitė) ir miršta, tam Šešėliui apsivilkus jo nuodėmingojo gyvenimo išnarus. Dar vienas svarbus scenografijos elementas – avanscenoje pasirodanti trikampė spygliuota forma, kuri pakabinta virš scenoje besiplėtojančio veiksmo, o spektaklio metu nusileidžia. Ji primena Kristaus erškėčių vainiką²⁴², Švč. Trejybės simbolį²⁴³, o kai kurie kritikai įžvelgė ir okultinę simboliką.²⁴⁴ Akivaizdu, kad J. Arčikausko

²³⁸ Samuolytė, Inga. Mintys apie „Migelį Manjarą“. In: *Literatūra ir menas*, 1996, gruodžio 21 d., p. 11.

²³⁹ Aleknonis, Kostas. Spektaklis – akistata. In: *Katalikų pasaulis*, 1997, Nr. 1, p. 30. „<...> Grimas, drabužių puošmenos lyg nuplėšiamos, nuplaunamos ašaromis, nudraskomos nagais. Per išorinę drastišką, žalojančią kančią Manjara atvedamas į ramią vidinę kalbėseną, išorinį paprastumą, nusizeminimą ir susikaupimą <...>“ (Daunoravičiūtė, Ingrida. Op. cit., p. 10).

²⁴⁰ Vasinauskaitė, Rasa. *Laikinumo teatras...* Op. cit., p. 175.

²⁴¹ „<...> Pirmas spektaklio paveikslas – apie Gyvenimo – Pragarų puotos dalyvius ir savo monstriškumą iš jų išsiskiriančią Migelį Manjarą <...>. Tačiau sulig kiekvienu paveikslu režisūros afektacijos vis mažiau. Žiūrovų dėmesys sutelkiamas ties Manjaros atsivertimo komplikauta raida.“ (Viskauskas. Op. cit., p. 6).

²⁴² „Juk neatsitiktinai pagrindinis scenografijos akcentas – didžiulis spygliuotas „erškėčių trikampis“ (inkvizicijos įrankis? Dievo bausmė? Dievo akis? Likimas?)“ (Ten pat, p. 6).

²⁴³ „Smaigaliu į viršų nukreiptas trikampis – šviesos simbolis; spektaklio metu ši reikšmė įteisinama apšviečiant trikampį lyg saulės tvieskiama aktyvia geltona šviesa. Lygiašonis trikampis dažnai yra Dievo arba harmonijos

formuojama scenos erdvė kuria sąsajas su Kristaus kančios ikonografija; šį įspūdį stiprina ir spektaklio metu skambančios Kalvarijų giesmės. Pažymėtina, kad Migelio Manjaros nuopuolio ir atsivertimo istorija vyksta Dievo akivaizdoje. Spektaklyje atidžiai fiksuojama vidinė veikėjo transformacija, įvykstanti pagrindiniam veikėjui apsivalant ir atgailaujant.

3.1.2. J. Vaitkaus „Apreiškimas Marijai“

„Apreiškime Marijai“ Jėzaus Kristaus Paschos vaizdiniai tampa dramos siužeto vyksmo pagrindu. Pjesės veiksmas nukelia į XIII amžių. Jos centre – vienos prancūzų šeimos gyvenimo istorija. Pagrindiniai pjesės veikėjai yra Tėvas (Anas Verkoras), Motina ir dvi jų dukterys – vyresnioji Violena ir jaunesnioji Mara. Anot dramos vertėjos Genovaitės Dručkutės, „Beveik visose dramose, taip pat ir „Apreiškime Marijai“, Claudelis sprendžia jam svarbias temas: Dievo ir tikėjimo, krikščionybės, meilės, pasiaukojimo, lemties ir laisvo pasirinkimo, žmogaus šventumo ir nuodėmės. Jei analizuotume „Apreiškimo Marijai“ situacijas, personažus, jų tarpusavio santykius, pamatytume, kad visi personažai vienaip ar kitaip joms atstovauja.“²⁴⁵

Pagrindinė pjesės veikėja Violena yra Kristaus atvaizdas. Pjesėje ji, kaip ir Kristus, prisiima jai paskirtą kryžiaus kelią. Jau pačioje dramos pradžioje, pagauta dvasios, Violena pabučiuoja raupsais sergantį bažnyčių statytoją Pjerą de Kraoną ir pati užsikrečia raupsais – taigi, kaip Kristus prisiima kančią dėl kito žmogaus.²⁴⁶ Kristus prisiima kančią, norėdamas atpirkti žmones iš nuodėmės, o Violena, būdama tik žmogus, solidarizuojasi su Pjeru de Kreonu, kenčiančiu dėl atskirtumo nuo visuomenės, ir parodo jam dievišką meilę. Ant Violenos šono pasirodžiusi rožės pavidalo raupsų žymė – kančios ženklas, primenantis akimirką, kai nukryžiuotam ir mirusiam Kristui ietimi buvo perdurtas šonas ir iš jo ištekęjo kraujo ir vandens

ženklas. Krikščionybėje jis yra Švenčiausios trejybės ženklas, nuo XVII a. vaizduojamas kartu su galva, ranka ar akimi. Tai neatsitiktinis sutapimas – žengimą arba kilimą į amžinąją šviesą mene dažnai bandoma išreikšti simboliniais vaizdais.“ (Šabasevičienė, Daiva. Poetinis Jono Vaitkaus teatras. In: *Menotyra*, 2011, t. 18, Nr. 2, p. 138).

²⁴⁴ „<...> Pagrindinis scenografijos akcentas – „<...> didelis virš scenos besivartaliojantis trikampis iš sklandytuvo sparnų, kurio plokštumos perversios mediniais spygliais. Jis, žiūrovams matant, iš Šventosios trejybės (smaigaliu į viršų) transformuojamas į okultinį simbolį, tačiau dominuojanti jo prasmė – tai negailestingi, plėšrūs likimo nasrai, vedantys į juodą bedugnę“ (Lozoraitis, Julijus. Kas pažįsta O. Milašį. In: *Respublika*, 1996, spalio 14 d., p. 23).

²⁴⁵ Dručkutė, Genovaitė. „Apreiškimas Marijai“ programėlė / Sudarytoja Daiva Šabasevičienė, 2016.

²⁴⁶ Raupsuotieji dėl ligos sukeliamos didelės kančios ir skausmo viduramžiais buvo laikomi kenčiančio Kristaus paveikslu: „juose jie kaip tik regėjo aną patį mažiausiąjį brolių, kuriame Kristus ypatingu būdu gyvena.“ (Maceina, Antanas. *Saulės giesmė*. Vilnius: Katalikai, 1991, p. 195). Tai, kad Violena pabučiavo sergantįjį raupsais, primena šv. Pranciškaus Asyžiečio susitikimą su raupsuotuuoju, lemtingą šventojo atsivertimo kelyje. Šv. Pranciškus, kaip ir dramos herojė Violena, pabučiavo raupsuotąjį, nes jame pamatė patį Kristų. Filosofas A. Maceina „Saulės giesmėje“ vaizdingai aprašo šį šv. Pranciškaus gyvenimo epizodą: „Taip buvo ir tą dieną, kai jis, jodamas raitas, staiga išvydo prieš save raupsuotąjį. Pirma jo mintis buvo pasukti arklį atgal ir pabėgti. Tačiau prieš jo dvasios akis išnirio anksčiau vienos maldos metu girdėti žodžiai: „Tai, kuo tu bjauriesi, virs tau džiaugsmu ir malonumu.“ O kuo gi jis labiau bjaurėjosi, jeigu ne raupsuotaisiais? Ir štai ryžtingu savo valios mostu jis perlaužė save: nušoko nuo arklio, priėjo prie ligonio, įspraudė išmaldą į ligos suestą jo ranką, pasilenkė ir pabučiavo žaizdotus jo pirštus.“ (Ten pat, p. 195).

(Jn 19, 34). Tačiau dėl bučinio ir nepagydomos ligos Violenos laukusi graži gyvenimo perspektyva – sužadėtuovės – suyra: ji atstumiama sužadėtinio Žako, be to, išduodama pavyduolės sesers Maros. Atstumta brangiausių žmonių, raupsuotoji Violena palieka tėvų namus. Tolesnis Violenos gyvenimas tampa maldingu laiku: nors patyrė nepelnytą kančią ir skausmą, ji neprarado tikėjimo. Tuo kančios laikotarpiu Violena – kaip Kristus – padaro stebuklą – naujam gyvenimui prikelia mirusią sesers Maros dukrelę. Kaip ir Kristui, už gerus darbus atsilyginama žiauriausia mirtimi – Golgotos kryžiumi ir kalkių duobe. Pjesė baigiama Violenos mirtimi. Mirties valanda tampa susitaikymo ir gailestingumo laiku. Violena iki pat mirties yra gyvas gailestingą ir atlaidaus, mylinčio Dievo paveikslas: miršta teikdama Dievui šlovę, atleisdama savo skriaudėjams, kaip Kristus, mirdamas ant kryžiaus, atleido savo budeliams ir kankintojams.

Violena: Kaip nuostabu gyventi (su giliu įkarščiu) ir kokia begalinė Dievo šlovė! <...>

*Bet ir kaip gera Mirti, kai ateina pabaiga ir kai mus palengva apkloja Sutema tarsi juodas šešėlis.*²⁴⁷

Režisierius J. Vaitkus paschalinei P. Claudelio misterijai suteikia liturginio skambesio. Spektaklis balansuoja tarp vaidinimo ir akivaizdžių sąsajų su šv. Mišių auka. Sekant dramaturgo tekstu ir remarkomis, scenoje atkuriamas XIII amžiaus kančios drama, kurios centre – nekalta Violenos auka. Liturginis pavidalas suteikiamas ir scenos erdvei. Spektaklio pradžioje ant bažnyčių statytojo Pjero de Kraono nugaros esantis nedidelis bažnyčios maketas, praskleidus scenos užuolaidas, įgauna didžiulės, monumentalios, bažnytinės erdvės pavidalą (scenografas Vytautas Narbutas). Scenos gale, naudojant vaizdo projekcijas (aut. Rimas Sakalauskas), mainosi altoriniai paveikslai, o scenos priekyje pagrindiniu objektu tampa altoriaus stalas. Po šios bažnyčios skliautais vyksta Verkorų šeimos drama ir Violenos aukos drama:

*Masyvios, didingos bažnyčios sienos apgaubia visus scenoje veikiančius aktorius, lyg pabrėždamos, kad kiekvieną veikėjų žingsnį lydi Dievas, nesvarbu, kur būtum – sode, raupsuotajam dovanojant tyriausią bučinį; namuose, tvyrant įtemptai atmosferai, kuri balansuoja tarp meilės ir neapykantos; Kalėdų išvakarėse valstiečiams dirbant gūdžiame miške; visų apleistoje troboje, kurioje įvyksta stebuklas ar mirties akimirką patirtam slėpiningam džiaugsmui tėviškų rankų glėbyje.*²⁴⁸

²⁴⁷ Claudel, Paul. „Apreiškimas Marijai“. *Galutinė scenos versija*. Paris: Gallimard, 1973 (iš prancūzų kalbos vertė Genovaitė Dručkutė), p. 86.

²⁴⁸ Vansovič, Justyna. Pavargusiems nuo Dievo mirties skelbimo. In: *Bernardinai.lt* [žiūrėta 2017 m. sausio 15 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2016-11-25-pavargusiems-nuo-dievo-mirties-skelbimo/151895>.

Liturginę atmosferą išryškina ir nuolat scenos erdvėje pasirodantis Dievo ir Bažnyčios atstovo – vyskupo personažas (atlikėjas Vaidas Bartušas). Scenos erdvę jis užpildo šv. Mišių liturgijos giesmėmis, yra Verkorų šeimos dramos liudininkas, stebintis dramatiškus personažų gyvenimo įvykius.

Spektaklyje, kaip ir pjesėje, Violeną tapatinama su Kristumi ir Mergele Marija. Marija po angelo apreiškimo ryžosi žengti tų laikų žydų kultūroje nelogišką ir netgi pragaištingą žingsnį: neturėdama vyro, sutiko, veikiant Šventajai Dvasiai, tapti nėščia (plg. Mt 1, 18), – už tai ji galėjo būti užmėtyta akmenimis. Marijai svarbiausia buvo vykdyti Dievo valią (plg. Lk 1, 38). Tai iš esmės pakeitė jos gyvenimą ir visos žmonijos istoriją. Violonai bučiny tapo pragaištingu įvykiu, kuris vis dėlto pakeitė jos ir jos artimųjų gyvenimus ir širdis. Kalėdų išvakarėse įvykęs stebuklas – Maros kūdikio prikėlimas – gali būti siejamas ne tik su Kristaus stebukline veikla, bet ir su Apreiškimu Marijai ir pačiu Kristaus gimimo stebuklu. Kūdikis atgijo skaitant šventraščio tekstą, pirmuosius vidurnakčio skaitinius. Scenoje Violonos gyvenamoji vieta atsiveria kaip akmeninė ola – šventykla, kurios viršuje aukso spalvos kryžius su kaukolėmis. Vieta kelia keliakryptes asociacijas: primena Lurdo grota, taip pat Golgotos kalvą ir kapą, Kristaus mirties ir prisikėlimo vietas. Minėtoje vietoje ir įvyksta Maros dukrelės prikėlimo stebuklas.

Spektaklio metu dangiško mėlynumo Violonos apdaras darė ją panašią į Mergele Mariją: „Dovilės Gudačiauskaitės kurta dangiškos spalvos suknelė, ją vaidinančioms aktorėms prisėdus ar pritūpus, vis primindavo gotikines Marijos skulptūras, kuriose jos apsiaustas visada sukritęs į tvirtas išraiškingas klostes“²⁴⁹. Paskui ją pakeitė balta diakono dalmatika (nuoroda į Kristaus, Dievo tarno, kenčiančio už žmonių nuodėmes ir sugrąžinančio juos pas Tėvą, titulą). Aktorė Gabrielė Ladygaitė, kurdamą Violonos personažą, pabrėžia tyrumą ir gerumą. Spektaklio pabaigoje kulminacinė – Violonos mirties scena tapatinama su Kristaus, Dievo avinėlio, auka. Kaip šv. Mišių aukoje duonos ir vyno pavidalu sudabartinama Kristaus Pascha ant altoriaus, taip Violeną miršta ant didžiojo šeimos altoriaus – stalo. Ši Violonos auka skirta už artimųjų nuodėmes ir atsivertimą – išlaisvinimą iš egoizmo vergovės. Šiuo atveju skurdų raupsuotosios Violonos apdarą pakeičia raudonas – kankinystės spalvos – drabužis.

Paskutinėje spektaklio scenoje skleidžiasi Violonos ir jos Tėvo (akt. Vytautas Anužis) santykių dinamika. Violonos ir jos Tėvo Ano Verkoro santykiai primena Kristaus ir dangiškojo Tėvo ryšį. Violeną, kaip ir Kristų, mylimas Tėvo Sūnus (plg. Lk 3, 22), yra mylima tėvo dukra.

²⁴⁹ Steiblytė, Kristina. Kelkis ir eik. In: *Menų faktūra* [žiūrėta 2017 m. sausio 8 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=61245>.

Kristus perėmė savo Tėvo prigimtį, charakterį, veikimo būdą (plg. Kol 1, 15)²⁵⁰. Panašiai ir Violena yra savo Tėvo atspindys, jo geriausių bruožų: nesavanaudiškos meilės, teisingumo, išminties, pasiaukojimo dėl kitų, gailestingumo perėmėja. Kaip dangiškasis Tėvas paaukojo savo Sūnų, taip mirštančią Violoną Tėvas Anas Verkoras atneša ant savo rankų ir paguldo ant didžiojo šeimos altoriaus – stalo. Ant to paties stalo jis, dar prieš išvykdamas į piligriminę kelionę, dalijo savo šeimai ir tarnams duoną. Šią skausmingą akimirką Violena taria atleidimo žodžius. Jos auka perkeičia kitų veikėjų – Žako ir jos sesers Maros – širdis. Spektaklyje labiausiai transformuojasi Maros personažas, Violenos antipodas, griaunančiai nuodėmės jėgai pasidavusio žmogaus portretas, – tai biblinis Kainas, išdavęs ir nužudęs savo brolių Abelį. Marą valdo pyktis ir keršto troškimas. Viso spektaklio metu aktorės Giedrės Kederytės kuriamas Maros personažas išlaiko visą gaivališko pykčio amplitudę. Pakumpusiais pečiais, šiurkščia tartimi, riksmu ir nevaldomo pykčio protrūkiais Mara įsiveržia į scenos erdvę, sėja aplink save destrukciją ir mirties nuodus. Tik Violenos mirties akivaizdoje ji ima atgailauti, atsiverčia ir susitaiko su savo artimaisiais.

Apibendrinant galima teigti, kad J. Vaitkaus spektakliai-misterijos „Migelis Manjara“ ir „Apreiškimas Marijai“ atitinka Paschos pavyzdį. Juose veikiantis žmogus yra savo gyvenimu atsigręžęs į Dievą ir prie Jo artina kitus veikėjus. Paschaliniam perėjimui svarbios atgailos, atsivertimo kategorijos yra šių spektaklių veiksmo pagrindas.

„Migelyje Manjaroje“ režisieriui rūpėjo parodyti veikėjo kelionę į atsivertimą. Spektaklyje atskleidžiama evangelinė gailestingąjo Tėvo istorija. Migelis Manjara kaip sūnus palaidūnas pamažu išgyvena atgailos kelionę į dangiškojo Tėvo namus. Atidžiai fiksuojama vidinė veikėjo transformacija, kuri pasiekama pagrindiniam veikėjui apsivalant ir atgailaujant. Migelį Manjarą vaidinantis aktorius V. Masalskis priartino personažą prie intymios išpažinties. Po grimu paslėpęs tikrąją savastį, atviros išpažinties akimirką aktorius lieka be kaukės – kaip tikrasis aktorius be kaukės yra Kristus. Migelis Manjara atsiveria dieviškajai vertikalei. Spektaklyje Migelio Manjaros nuopuolio ir atsivertimo istorija vyksta Dievo akivaizdoje.

„Apreiškime Marijai“ Jėzaus Kristaus Pascha tapo dramos siužeto ir spektaklio vyksmo pagrindu. J. Vaitkaus spektaklis balansavo tarp vaidinimo ir akivaizdžių sąsajų su šv. Mišių auka. Spektaklyje, kaip ir pjesėje, Violena tapatinama su Kristumi ir Mergele Marija. Ji, kaip ir Kristus, prisiima paskirtą kryžiaus kelią. Aktorė Gabrielė Ladygaitė, kurdama Violenos personažą, pabrėžia jos tyrumą ir gerumą. Violenos mirties scena tapatinama su Kristaus – Dievo avinėlio auka. Violenos auka yra už artimųjų nuodėmės ir atsivertimą – išlaisvinimą iš

²⁵⁰ Jėzus, nepaisydamas savo dievytės, nusižemino ir tapo žmogumi, kad netobuli ir nuodėmingi žmonės per Jį galėtų pamatyti, koks yra Tėvas: „Kas yra matęs mane, yra matęs Tėvą!“ (Jn 14, 9), per Jo atperkamąją kančią būti sutaukinti su Tėvu ir grįžti į pirmąsį santykį su Juo (plg. Kol 1, 20).

egoizmo vergovės. Skurdų raupsuotosios Violenos apdarą pakeičia raudonas – kankinystės spalvos – drabužis. Ji miršta teikdama Dievui šlovę, atleisdama savo skriaudėjams – kaip Kristus, mirdamas ant kryžiaus, atleido savo budeliams ir kankintojams.

3.2. Kūrėjo kelionė į atgailą ir atsivertimą

3.2.1. O. Koršunovo „Kelias į Damaską“²⁵¹

Pats rašytojo ir dramaturgo Augusto Strindbergo trilogijos „Į Damaską“²⁵² pavadinimas nurodo į biblinę apaštalo Pauliaus istoriją, aprašytą Apaštalo darbuose (plg. Apd 9, 1–31; 22, 1–22; 26, 9–24) ir atspindinčią paschalinio perėjimo schemą. Apaštalas Paulius (žinomas Sauliaus iš Tarso vardu) prieš atsivertimą uoliai persekiojo krikščionis ir visokiais būdais stengėsi jiems pakenkti: suimdavo ir gabendavo vyrus ir moteris į Jeruzalę įkalinti, siekdamas nubausti mirtimi. Kelionės iš Jeruzalės į Damaską metu, apšviestas dangiškos šviesos, Saulius išgirsta Jėzaus balsą, kuris jam nurodo kitą gyvenimo kryptį. Atvykęs į Damaską, Saulius priima krikštą ir pradeda kitą gyvenimo etapą: tampa uolus krikščionis, skelbia evangeliją, įgauna naują – krikščionio tapatybę, kurią rodo ir Sauliaus vardo pakeitimas į Paulių. Apaštalo Pauliaus istorijoje skleidžiasi perėjimas iš nuodėmingo žmogaus būvio į atpirkto žmogaus laikyseną. Biblinė apaštalo Pauliaus istorija tampa A. Strindbergo trilogijos „Į Damaską“ atspirties tašku. Dramoje fiksuojama pagrindinio veikėjo Nepažįstamojo dvasinė kelionė ir jos etapai iš nuodėmingos praeities į atgailą ir vidinį nušvitimą.²⁵³ Kelionės leitmotyvas tampa svarbiausiu dramos elementu. Pagrindinis dramos veikėjas Nepažįstamasis, leisdamasis į vidinę savęs ir

²⁵¹ A. Strindbergo drama „Į Damaską“ ir anksčiau sulaukė sceninės interpretacijos: 1986 m. Kauno dramos teatre ją pastatė režisierius G. Padegimas, tačiau dėl sovietinės valdžios cenzūros spektaklis repertuare buvo labai trumpai. Pasak režisieriaus, „jau po kelių dienų brangios spektaklio dekoracijos mėtėsi teatro kieme, ant sniego, nes spektaklis buvo nurašytas, nors žiūrovai dar bandė šturmuoti kasas... „Ne, tikrai ne dėl ideologinių priežasčių“, kartojo viršininkai, esą viską lėmė „techninės nesėkmės“.“ (Padegimas, Gytis. *Strindbergas – vedlys po beprotišką pasaulį* [žiūrėta 2016 m. rugsėjo 15 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1052&s=64930>). Išliko kelios spektaklio recenzijos ir fotomedžiaga, kuri saugoma Lietuvos nacionaliniame archyve. Iš likusios medžiagos ir režisieriaus komentarų galima susidaryti įspūdį, kad spektaklio forma ir struktūra atkartoją literatūrinį A. Strindbergo tekstą.

²⁵² Trilogija „Į Damaską“ laikoma A. Strindbergo autobiografinė pjese: joje atspindi dramaturgo gyvenimo detalės ir šio menininko išgyventa tikėjimo krizė. Plačiau žr.: Gillespie, Diane Filby. Strindberg's "To Damascus": Archetypal Autobiography. In: *Modernism in European Drama. Ibsen, Strindberg, Pirandello, Beckett: Essays from Modern Drama* / Ed. Frederick J. Marker; Christopher Innes. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1998, p. 110–127. Sauliui taip pat buvo iškilusi tam tikra tikėjimo krizė, nes jis nebuvo atviras kitokiai patirčiai.

²⁵³ Lenkų teatrologė Ewa Wąchocka, analizuodama A. Strindbergo dramą „Į Damaską“, teigia, kad šioje dramoje paliečiamos tokios temos kaip kaltė, nuodėmė ir atpirkimas, ir pagrindinio veikėjo kelionei priskiria biblinę išgelbėjimo perspektyvą. (Wąchocka, Ewa. „Opuściles Jeruzalem i jesteś w drodze do Damaszkę”. Motywy biblijne w trylogii Augusta Strindberga. In: *Życie Księgi. Biblia a dramata i teatr współczesny* / Red. Ewa Partyga, Maria Prussak. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata, 2010, s. 86).

Dievo paieškos kelionę, pristatomas kaip bevardis, tapatybės neturintis žmogus. Dievą jis taip pat vadina nepažįstamuoju:

*Nepažįstamasis. Taip, mirties aš nebijau – bijau to kito! To nepažįstamojo!*²⁵⁴

Tokia Nepažįstamojo laikysena savęs ir Dievo atžvilgiu perteikia teologinę žmogaus sampratos perspektyvą: „Tik žmogaus santykis su Dievu atskleidžia žmogaus tapatybę“²⁵⁵. Tad kol Dievas jam yra nepažįstamasis, tol jis pats sau nepažinus: nepažinęs Dievo, jis negali iki galo pažinti savęs. Nepažįstamasis yra maištinga, prieštaringa asmenybė, regimas jo konfliktas su Dievu. Tai primena apaštalo Pauliaus gyvenimo istoriją: prieš atsivertimą, žiauriai persekiodamas krikščionis, jis nesąmoningai kovojo su Dievu, kurio nepažinojo ir kuris leidosi surandamas; Nepažįstamąjį gyvenimo kelionėje lydi nuodėminga praeitis: palikta šeima, svetimavimas (gyvenimas su ištekęsiais moterimi), svarbiausia – skandalinga kūryba. Teatrologė Ewa Wąchocka Nepažįstamąjį tapatina ne tik su apaštalu Pauliumi, bet ir su tokiais bibliniais veikėjais kaip Jobas, Kainas, Izmaelis, Jokūbas, apaštalas Jonas ir kt.²⁵⁶ Nepažįstamojo piligrimystę savotiškomis kančios kelio stotimis gali būti siejama ir su Kristaus figūra bei Jo kančios keliu. Aliuzijos į įvairius biblinius veikėjus pirmiausia parodo dvilypę Nepažįstamojo prigimtį: viena vertus, nuodėmės paliesto žmogaus, kita vertus, žmogaus, einančio atgailos kelią ir ieškančio atpirkimo. Dramoje plėtojama viena svarbiausių temų – kūryba ir kuriančio žmogaus problematika. Žmogus yra kuriantysis ir taip atspindi Dievo Kūrėjo paveikslą. Nepažįstamasis prisistato kaip menininkas, poetas, todėl kūrėjo ir kūrybos temos tampa svarbios vidinei dramos plėtotei. Dramoje Nepažįstamojo kelionė susideda iš trijų pagrindinių etapų, kurie nusako klasikinę herojaus kelionės į atsivertimą schemą. Pirmojoje kelionės dalyje pabrėžiamas Nepažįstamojo nuopuolis, antroji ir trečioji dalys skirtos atgailos kelionei. Siurrealistinėje A. Strindbergo dramoje Nepažįstamojo nuopuolio ir atgailos kelionė vyksta įvairiose vietose. Uždaras miesto erdves (viešbučio kambarys, virtuvė, kavinė, bažnyčia) keičia gamtos vaizdiniai (vieškelis, jūra, upė, kalnų tarpekis ir t. t.)²⁵⁷. Archetipiniai vandens telkinių ir kalno vaizdiniai simbolizuoja prasidėjusį Nepažįstamojo atgailos kelionės etapą. Kelionėje jį lydi Dama, kuri taip pat pasižymi dvilype – puolusios ir gelbstinčios moters – prigimtimi. Nepažįstamojo sutikti veikėjai: elgeta, pamišėlis Cezaris, gydytojas ir kt. gali būti suprantami kaip jo paties išskaidytos asmenybės dalys ar praeities reminiscencijos.

²⁵⁴ Strindbergas, Augustas. „*Kelyje į Damaską*“, *dramos tekstas*. Klaipėdos dramos teatro archyvas, 2007.

²⁵⁵ Skinkaitis. Op. cit., p. 176.

²⁵⁶ Wąchocka, Ewa. Op. cit., s. 86. Panašių asociacijų įžvelgia ir kitas A. Strindbergo dramaturgijos tyrinėtojas Harry's Gilbertas Carlsonas, kuris Nepažįstamąjį laiko aliuzija į Kristų, šv. Paulių, Joną, Jobą, Prometėją, Heraklį ir kt. Plačiau žr.: Carlson, Harry Gilbert. *Strindberg and the Poetry of Myth*. California: California University Press, 1982, p. 93.

²⁵⁷ Tokie archetipiniai gamtos vaizdiniai būdingi ir minėto renesanso rašytojo D. Alighieri literatūrinei simbolikai, ypač susiję su skaistyklos vaizdiniais.

Režisierius O. Koršunovas praktiškai nekupiūruoja A. Strindbergo dramos teksto, tad Nepažįstamojo personažo dvasinės kelionės svarba matyti ir sceniniame dramos variante. Kelionės leitmotyvas tampa vienu svarbiausių spektaklio prasminių elementų. Statydamas pjesę, režisierius pabrėžė dramos aktualumą ir temos universalumą: „Aš pats jaučiuosi pakeliui į Damaską. Mes visi esame pakeliui į Damaską. Ir visi šioje kelionėje esame akli, kaip kad ir šventas Paulius buvo aklas prieš tą apakimą, kurį patyrė regėdamas Dievo apsireiškimą.“²⁵⁸ Be to, spektaklyje, kaip ir dramoje, plėtojama kūrėjo ir kūrybos tema. Spektaklyje Nepažįstamojo savęs ieškojimo procese šios temos tampa kartinės. „Kelias į Damaską“ – tai žmogaus, menininko, kelias paties savęs, artimo savo ir Dievo link. Kūryba, Meilė ir Dievas yra kartinės temos, vienijančios ir įvairiais leitmotyvais skambančios spektaklyje – didingoje menininko likimo misterijoje.“²⁵⁹ Spektaklyje apmąstomas kūrybos kelias, iškeliamas savęs kaip kūrėjo identifikacijos klausimas, nuolat ieškoma atsakymo į klausimą: kas yra kūryba – palaiminimas ar prakeikimas?²⁶⁰

Spektaklis sudarytas iš dviejų dalių. Pirmojoje jo dalyje plėtojama Nepažįstamojo nuopuolio tema. Skleidžiasi romantinis Nepažįstamojo (akt. V. Anužis) kaip maištaujančio menininko portretas. Nepažįstamasis spektaklio pradžioje palydimas prakeiksmo iš Senojo Testamento, Pakartoto įstatymo knygos²⁶¹, kurį perskaito Konfesarijus (akt. Bronius Gražys ir Rytis Gustaitis):

Bet jei neklausysi VIEŠPATIES, savo Dievo, balso ir ištikimai nevykdysi visų jo įstatų, kuriuos tau šiandien duodu, tave pasieks ir užlies visi šie prakeikimai: Prakeiktas būsi mieste, prakeiktas būsi kaime <...> Prakeiktas būsi įeidamas, prakeiktas būsi išeidamas <...> Net vidudienį eisi apgraibomis kaip aklas tamsoje, bet kelio nerasi. <...> Jei susižadėsi su moterimi, kitas vyras su ja suguls; jei pasistatysi namus, juose negyvensi; jei įsiveisi vynuogyną, jo vaisiais nesidžiaugsi <...> (Įst 28, 15–16; 29–31).

Pakartoto įstatymo knygoje šis prakeiksmas skirtas izraelitams, nusigręžusiems nuo Dievo įsakymų ir pradėjusiems garbinti pagoniškus stabus; jų neklusnumo pasekmė – tremtis. Taigi šiais prakeiksmiais nubrėžiama Nepažįstamojo kelio – tremties trajektorija, pažymėta kančios, neapykantos, skausmo, pykčio, vienetvės ir atmetimo. Nepažįstamasis turi palikti namus, palaimintą vietą. Prakeiksmas yra lyg jo nuopuolio konstatavimas. Beje, dramoje

²⁵⁸ Kelias į Damaską. In: OKT [žiūrėta 2016 m. rugsėjo 25 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.okt.lt/spektakliai/kelias-i-damaska>.

²⁵⁹ Balevičiūtė, Ramunė. Košmariškų sapnų atmosferoje – kūrėjo likimo misterija. In: Lietuvos rytas, 2007, kovo 13 d., p. 3.

²⁶⁰ Žvelgiant iš krikščioniškosios perspektyvos, Dievui kūryba yra palaiminimas, nes Jis kuria iš meilės ir noro dalytis meile. Visa, ką kūrė, buvo gera (Pr 1, 1–31). Tai daryti kviečiamas ir žmogus.

²⁶¹ Šioje Senojo Testamento knygoje pakartojami ir komentuojami ant Sinajaus kalno paskelbti Dievo įsakymai, kuriuos pranašas Mozė perdavė Izraelio tautai. Plg. Bibliją arba Šventasis Raštas: ekumeninis leidimas. Vilnius: Lietuvos Biblijos draugija, 2005. ST/Įst. 303–366.

Nepažįstamasis keliauja atpažįstamomis simbolinėmis erdvėmis (miesto, gamtos vaizdiniai), o režisierius O. Koršunovas herojaus nuopuolio ir atgailos kelio trajektorijai kurti pasirenka tamsią, baugią atmosferą. Sapnų atmosfera pabrėžia kuriamos erdvės ir laiko liminalumą. Ši erdvė gali būti suprata kaip skaistykla, kurioje Nepažįstamasis susitinka su praėjusio gyvenimo šmėklomis ir keliauja į atgailą.

Pirmojoje spektaklio dalyje vienu pagrindinių spektaklio scenografijos elementų tampa stiklinis kambarys, esantis scenos centre. Aplink šią stiklinę konstrukciją sukasi pagrindinis spektaklio pradžios veiksmas. Stikliniame kambaryje kabo knyga, iš jos Nepažįstamasis pradeda skaityti savo gyvenimo istoriją. Susitikęs Damą, tame pačiame stikliniame kambaryje Nepažįstamasis suteikia jai Ievos vardą.

Nepažįstamasis. „Aš norėčiau pats išrinkti jums vardą – nagi leiskit pagalvoti, kaip jūs vadinsitės. Taip, jūsų vardas bus Ieva...“²⁶²

Taip jis pakartoja Senajame Testamente, Pradžios knygoje, užrašytą Adomo veiksmą vardo suteikimą savo žmonai: „Žmogus pavadino savo žmoną Ieva²⁶³, nes ji buvo visų gyvųjų motina“ (Pr 3, 20). Ievos vardą Nepažįstamasis įtvirtina, užrašydamas ant stiklinio kambario paviršiaus, o kartu su vardu – ir išgalvotus Ievos gyvenimo metus: 1864. Tad Adomo ir Ievos nuopuolio istorija įrašoma esaties akimirką, kaip vykstanti čia ir dabar. Nepažįstamasis gretinamas su Adomo, o Dama – su Ievos, pirmųjų žmonijos tėvų, puolusių žmonių, vaizdinių prototipais. Plėtojama nuopuolio tema. Stiklinis kambarys – tai aliuzija į rojus (Edeno) sodą, pririšta knyga šiuo atveju simbolizuoja pažinimo medį. Pažinimo medis spektaklio kontekste – žmogaus kūryba, kūrinys, menininko sielos atvertys. Ji – tarsi Nepažįstamojo / menininko – sielos veidrodis, kuriame glūdi slapčiausios jo mintys. Kūryba spektaklio kontekste gali būti suprantama kaip uždraustas vaisius, už kurį gali būti skirta bausmė²⁶⁴. Net pati kūryba gali būti suprata kaip bausmė (tai rodo knygos pritvirtinimas diržu; diržas – kaip bausmės įrankis). Spektaklyje svarstoma apie kūrybos prigimtį.

Keliaujantį Nepažįstamąjį lydintis Damos personažas taip pat pirmiausia simbolizuoja universalų moters portretą. Dama, kaip ir Nepažįstamasis, neturi tapatybės ir spektaklyje, kaip ir dramoje, pasižymi dvilype prigimtimi. Viena vertus, jai suteikiamas Ievos, puolusios moters, vaizdiny, tačiau skleidžiasi ir Damos kaip gelbstinčiosios, padėjėjos paveikslas. Sunkioje

²⁶² Strindbergas. Op. cit.

²⁶³ Hebr. *havva* – gimininga; *haj* (-ja) – gyvasis (-oji).

²⁶⁴ Žvelgiant iš krikščioniškosios perspektyvos, kūryba yra dovana ir malonė, nes Kūrėjas yra tobulas. Kuriantis žmogus taip pat pretenduoja gerąja prasme būti panašus į Dievą; galbūt egzistuoja ribos, kurias peržengęs kuriantis žmogus pradeda varžytis su Kūrėju.

gyvenimo kelionėje ji lydi Nepažįstamąjį (rankose laikoma rožė – Mergelės Marijos simbolis). Baltas per visą scenos erdvę tįstantis Damos mežginio siūlas simbolizuoja Nepažįstamojo gyvybę ir gali būti suprastas kaip jungtis tarp skaistyklos ir žemiškojo gyvenimo. Dama pristatoma kaip duodanti gyvybę.

Beje, pabrėžiamas Nepažįstamojo ir Damos pasmerkimas, nuopuolis, žemiškoji kankinystė. Vienoje scenų Nepažįstamasis kaip sūnus palaidūnas keliauja į savo žmonos Ingeborgos namus, bet jos tėvų namuose nesulaukia meilingo sutikimo. Nepažįstamasis Ingeborgos motinai ir seneliui yra prakeiktasis, turintis blogio žymę. Akcentuojamas ne atgailos kupinas priėmimas, o neapykanta alsuojanti atmosfera ir atmetimas.

Spektaklyje brėžiamos paralelės tarp Nepažįstamojo ir Kristaus, Nepažįstamojo kelionės ir kryžiaus kelio, – taip iškeliamas žmogaus kančios kaip Kristaus kančios imperatyvas. Spektaklio pradžioje tamsioje scenoje išryškinamos septynios stiklinės konstrukcijos²⁶⁵, jose apgyvendinami visi spektaklio dalyviai. Spektaklio pradžioje Nepažįstamasis suklumpa prie kiekvienos stiklinės konstrukcijos, – taip kuriamos aliuzijos į Kristaus suklupimus kančios kelio stotyse. Paskutinėje Nepažįstamojo atgailos kelio atkarpoje Elgeta jam įduoda medinį kryžių. Galutinėje kryžiaus kelio stotelėje pamišėlis Cezaris perrengia Nepažįstamąjį savo drabužiais. Galima numanyti, kad galutinė Nepažįstamojo stotelė yra savosios tapatybės, kartu su ja – ir ligos sukeltos kančios prisiėmimas. Spektaklyje „Kelyje į Damaską“ kelionė nesibaigia, – tai patvirtina Gydytojas: „<...> žmogau – kelias niekada nesibaigs <...>“²⁶⁶.

Nepažįstamasis, kaip ir apaštalas Paulius, susidurdamas su nuodėminga praeitimi, leidžiasi į savęs ir Dievo pažinimo kelionę. Ji sulyginama su Kristaus kančios keliu. Nepažįstamasis kelionės metu permąsto įvairius savo gyvenimo klausimus ir susitelkia ties kūrejo ir kūrybos problematika. Nepažįstamojo kryžiumi tampa kūryba, jo atgailos kelionė – tai susitikimas su savimi, praeities šešėliais ir demonais.

3.2.2. J. Jurašo „Balta drobulė“

Kūrėjo drama, kuriai priskiriamos paralelės su kankinyste, aktuali ir egzodo rašytojo, dramaturgo Antano Škėmos kūryboje. Lietuvių dramaturgijos tyrinėtojas Jonas Lankutis apie A. Škėmos kūrybą rašo: „<...> A. Škėmos dramatiškasis subjektas – XX a. smurtą, tremtis, netikrumą, apgaules, išdavystes patyręs, save praradęs ir savęs ieškantis kankinys. Vienur jis viską iškenčiantis, stoiškas, kitur krentantis į juodą nevilties bedugnę, kerštaujuantis likimui ar

²⁶⁵ Žurnalistas Julijus Lozoraitis šias konstrukcijas įvardijo kaip septynių mirtinų nuodėmių „hermetiškas metaforas“ (Lozoraitis, Julijus. Zigzagais – į Damaską. In: *7 meno dienų*, 2007 03 09 [žiūrėta 2015 m. spalio 15 d.]. Prieiga per internetą: http://www.7md.lt/archyvas.php?leid_id=746&str_id=6922).

²⁶⁶ Ten pat, p. 43.

maldaudantis dangaus malonės <...>²⁶⁷. Rašytojas atstovauja egzistencializmo filosofijos pasaulejautai, o romane „Balta drobulė“²⁶⁸ (1954 m.) ryški XX amžiaus kūrėjo-kankinio figūra. Šis modernus nukryžiuotasis atspindi pagrindinio romano veikėjo – poeto Antano Garšvos paveikslą. Literatūrologas Remigijus Tamošaitis, rašydamas apie A. Škėmos herojinį subjektą, A. Garšvą mato kaip XX a. epochos padiktuoto herojaus vaizdinį²⁶⁹, o jo ligą įvertina kaip atskleidžiančią paradigmą ir alternatyvią herojaus tapatybę²⁷⁰. „Balta drobulė“ buvo pastatyta 2012 metais Kauno akademiniame dramos teatre, o jį režisavo XX a. situaciją dar puikiai žinantis Jonas Jurašas, kuris pats savo laiku tapo dviejų pasaulių – sovietinio ir kapitalistinio – dalimi²⁷¹. Parašyta inscenizacija (autorė Aušra Marija Sluckaitė) ir režisūrinis „Baltos drobulės“ variantas, daugelio teatrologų, įskaitant Rūtą Oginskaitę, teigimu, yra „pagarbus Antano Škėmos tekstui“²⁷². Spektaklyje pasistengta parodyti visas pagrindines romano siužetines linijas. Sukuriama atpažįstama spektaklio aplinka, kurioje vyksta pagrindinio veikėjo A. Garšvos (akt. Dainius Svobonas) menininko-kankinio drama. Ji skleidžiasi tarp poetą trauminių vaikystės prisiminimų (kuriems turėjo įtakos psichinė liga serganti motina ir despotas tėvas), patirtų sovietinių metų represijų, skausmingos kasdienybės (*nužmoginanti* aplinka, mechaniškas darbas lifte, ūmėjanti liga) ir toje aplinkoje įkalintos kūrybos. Spektaklyje svarbus tiek tekstas, tiek režisūrinė metafora, todėl A. Garšvos kankinystės fonas skleidžiasi pasitelkiant ir tekstinį naratyvą, ir režisūrinį tekstą. Spektaklyje, kaip ir romane, regimas A. Garšvos pasaulis, kuris dėliojamas iš praeities prisiminimų, dabarties ir į šias laiko dimensijas įsiveržiančių somnambuliškųjų vizijų (pražygiuojanti mirusių poetų, menininkų eiseną – skylančios menininko sąmonės projekcijos); kaip žinome, menininkas kenčia nuo psichinės ligos, primenančios neurozę ar šizofreniją ir pasireiškiančios epilepsijos priepuoliais. Tai sustiprina veikėjo dvasinės kančią ir sąmonės skilimą. A. Garšvos sąmonės skilimą paryškina ir vaizdo projekcijos (autorius G. Makarevičius): jose spektaklio metu įvairiais rakursais rodomas

²⁶⁷ Lankutis, Jonas. *Lietuvių egzodo dramaturgija 1940–1990*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1995, p. 37.

²⁶⁸ Romano pavadinimas „Balta drobulė“ skatina dvikryptes asociacijas: viena vertus, drobulės įvaizdis gali būti supras tas kaip alizija į Turino drobulę, į kurią buvo suvyniotas miręs Kristus, kita vertus, priskirtinas lietuviškajai etnologijai, įkapių drobei.

²⁶⁹ „<...> Škėmos herojus yra „priřistas“ prie epochos ir savaiminio gyvenimo, laisvo psichologinio turinio neturi. Už šios epochos ribų jis egzistuoti negali ir yra pasmerktas kultūrinei mirčiai. <...> Suvokdamas save istoriniame ideologijų kovų kontekste herojus jaučiasi lyg į pragaištingą pasaulietišką laiką įmesta dieviška dvasia, todėl tapatinasi su kenčiančiu Kristumi. Šiuo požiūriu herojaus kančia tragiška, bet prasminga. Jis bejėgis prieš pasaulį fiziškai, bet pranoksta jį dvasiškai <...>“ (Tamošaitis, Regimantas. Antanas Škėma: tolstančio laiko herojus. In: *Antanas Škėma ir slinkytis lietuvių literatūroje*. Kolektyvinė monografija / Sud. L. Mačianskaitė. Vilnius: lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2012, p. 190).

²⁷⁰ „<...> Škėmos herojaus tapatybė paradigmiska, arba alternatyvi. Tai suskilusios sąmonės, šizofreniškumo požymis – dar viena XX amžiaus epochos ekstremalumo liudijimas <...>“ (Ten pat, p. 191).

²⁷¹ Faktinė J. Jurašo gyvenimo aplinkybė: režisierius, neprisitaikęs prie sovietinės sistemos, emigravo į Jungtines Amerikos Valstijas.

²⁷² Oginskaitė, Rūta. Narvas menininkui prie senos pilies // *Lietuvos rytas. Menų faktūra*, 2012, spalio 15 d. [žiūrėta 2016 m. kovo 15 d.]. Prieiga per internetą: http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=60825&gsc_tab=0.

nufilmuotas, išdidintas A. Garšvos veidas. Šis režisieriaus sprendimas primena režisieriaus G. Varno „Nusikaltimo ir bausmės“ naudojamose vaizdo projekcijose matomus Raskolnikovo atvaizdus, kurie sustiprina skylančios Raskolnikovo tapatybės vaizdinį²⁷³. Šiuo atveju medija taip pat padeda žiūrovams įdėmiau pažvelgti į A. Garšvos skylančios sąmonės portretą. Aktorius D. Svobonas kuria jautraus menininko paveikslą, o tą jautrumą sustiprina poetiškas A. Škėmos tekstas. Kasdienę – darbinę A. Garšvos uniformą pakeičia balti kankinio marškiniai.

Spektaklyje *axis mundi* tampa scenos centre įkurdintas liftas²⁷⁴ (scenografas G. Makarevičius). Anot literatūrologės D. Čiočytės, „Klasikinis triaukštis pasaulėvaizdis – pragaras, žemiškoji būtis ir dangus – Škėmos sukurtoje literatūrinėje tikrovėje turi vieną aukštą, abiejų žemutinių aukštų (pragaro ir egzistencinės tikrovės) junginį <...>“²⁷⁵. Šias erdves, pasak D. Čiočytės, dažniausiai susieja keltuvas, lifto įvaizdis²⁷⁶. Spektaklyje scena suskirstyta į kelias erdves. Pagrindinėje scenoje stovi minėtas liftas, kuris tampa poeto kalėjimu, narvu ir trivialiojo erdvėlaikio dominante. Jis sujungia realaus laiko plotmę – A. Garšvos dabartį (kasdienis darbas lifte, susitikimai su mylimąja Elena; šį dabarties laiką, konkretų menininko gyvenimą Niujorke, išskleidžia ir muzikinis fonas – dažniausiai džiaz muzika – bei vaizdo projekcijose (aut. G. Makarevičius) matomi Niujorko dangoraižių vaizdai), praeities prisiminimus (tėvo ir motinos dialogus ir pan.) ir vizijas. *Axis mundi* – liftas – funkcionalus, kartais pakeliamas, tačiau tik trumpam ir ne iki galo. Galima sakyti, kad trečiosios, dangaus, dimensijos jis nepasiekia. Poetas yra įstrigęs D. Čiočytės įvardytame „pragaro ir egzistencinės tikrovės“ aukšte. Spektaklyje pragaro erdvę reprezentuoja scenos apačioje įrengta dar viena vaidybos aikštelė, padalyta į dvi dalis. Kairėje pusėje tamsi anga ir laiptai, vedantys į romane aprašytą požeminį metro, kitaip tariant, požeminį, mirties pasaulį. Šią interpretaciją sustiprina iš šio metro-požemio pasirodančios A. Garšvos sąmonės projekcijos, nerealių figūrų, pavyzdžiui, Juozapato pakalnės teismo teisėjai, paslaptinis Rudasis žmogus (akt. E. Stancikas), apeliuojantis į A. Garšvos sąžinę, lyg amžinojo teisėjo tipas. Apatinė vaidybos aikštelė (esanti priešais žiūrovus) tampa dar viena menininko kankinystės ir *aukojimo* vieta. Joje sustatyti stalai įvairiai transformuojami ir akivaizdžiai turi sąsają su menininko-kankinio paaukojimu – atlieka

²⁷³ A. Garšva taip pat yra nužudęs žmogų. Tiesa, reikia pabrėžti, kad, kitaip nei Raskolnikovas, kuris nužudė tikslingai, A. Garšva tai padarė pastūmėtas to laikotarpio kataklizmų, karo fono; apie šį įvykį sužinome iš jo romane esančių dienoraščio puslapių: „Migla susikristalizavo į žmogų. Ant Nemuno kranto, žvyre, gulėjo ruselio lavonas. Išnyko „čiubčik kučeriavyj“. Smaliu akmeniu Antanas Garšva sutraiskė septyniolikmečio galvą. Kurį laiką jis stebėjo užmuštojo plaštakas. Nagai ir pirštai balo. „Aš užmušiau žmogų“, pagalvojo Garšva. Bet šitie žodžiai nieko nereiškė. Lygiai taip pat praskambėtų „šandien gražus oras“ arba „ne, dėkui, aš negeriu pieno“ (Škėma, Antanas. *Balta drobulė*. Vilnius: Alma littera, 2012, p. 78).

²⁷⁴ Pagal pirminį dramaturgo A. Škėmos sumanymą romanas turėjo vadintis „Keltuvai“, siekiant išskirti pagrindinį pasakojimo objektą – keltuvą-liftą, kuriame vyksta A. Garšvos egzistencinė drama.

²⁷⁵ Čiočytė, Dalia. Santykio su religine tradicija galimybės In: *Antanas Škėma ir slinktytys lietuvių literatūroje*. Kolektyvinė monografija / Sud. L. Mačianskaitė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2012, p. 76.

²⁷⁶ Ten pat, p. 76.

altoriaus vaidmenį. Čia vykstančiose scenose atsiskleidžia įvairūs skausmingi A. Garšvos praėjusio ir dabartinio gyvenimo etapai, kankinystės kelias, menininko golgota. Pastebima, kad šios scenos intensyviausios, joms būdinga stiprėjanti tragizmo dominantė (naudojant muziką ir šviesas).

Apatinė vaidybos aikštelė virsta psichiatrine ligonine (A. Garšva susitinka su psichiatru Ignu (akt. L. Laucevičius)) ir butu (ten poetas susitikinėja su meiluže, prostitute Ženia; fiksuojamas nuopuolis, stalai virsta meilės guoliu). Šioje vietoje išprievartaujama jaunystės meilė Jonė, taip pat tardomas A. Garšva: scena virsta tardymo izoliatoriumi, kuriame tardytojai Zuika ir Simutis siekia pakeisti poeto kūrybinę ideologiją. Šioje scenoje svarbų vaidmenį atlieka enkavedistas Simutis (akt. Saulius Čiučelis). Aktorius kuria itin šaržuotą tardytojo personažą: ant jo nuogos nugaros ištatuiruotas Stalino veidas, tardytojas – šėtoniškoji figūra, nedarantis kompromisų, tūžmingas sistemos veidas, pasmerkiantis A. Garšvą sunaikinti. Šiuo atveju svarbiu simboliniu elementu tampa vanduo: vandens pilni enkavedisto batai, rankose jis laiko vandens prisigėrusias kempines. Taip liudijama apie sistemą, siekiančią perkrikštyti poetą pagal savąją ideologiją.

Režisierius praeities ir dabarties erdvėlaikius komponuoja inversiškai, spektaklio metu jie vis stipriau susipina, veiksmas intensyvėja, vizijos ir tikrovė tampa viena: čia pat kankinamas A. Garšva, o pasibaigus mizanscenai erdvė tampa biliardo stalu – tarsi ironizuojama, kad čia pat vyksta gyvenimo žaidimas ir žaidimas gyvenimu. Visą laiką vedama galutinio A. Garšvos išprotėjimo link. A. Garšva mažytį *kryžiaus* – lifto narvo maketą užsideda ant galvos. Herojus nesugeba pereiti Paschos kelio, tai jam pernelyg sunku.

Apibendrinant kūrėjo problematiką, galime matyti, kad „Kelio į Damaską“ pagrindinio veikėjo Nepažįstamojo kelionė į atgailą ir atsivertimą spektaklyje siejama su Kristaus kryžiaus keliu ir šv. Pauliaus atsivertimo istorija. Kelionės metu svarstomas Nepažįstamojo kaip žmogaus ir kūrėjo tapatybės klausimas, taip pat jo kūrybos prigimtis. Spektaklyje apmąstomas kūrybos kelias, iškeliamas savęs kaip kūrėjo identifikacijos klausimas, nuolat ieškoma atsakymo į klausimą: kas yra kūryba – palaiminimas ar prakeikimas? Somnambuliškoje spektaklio atmosferoje veikėjo kelionė prilygsta kovai su vidiniais dvasios demonais. Nepažįstamąjį kelionėje lydi moteris Ingeborga, kurios gyvenime įrašoma puolusios Ievos istorija. Ši moteris tampa Nepažįstamojo bendrakeleive jo kančios kelionėje. Vis dėlto Nepažįstamasis nepajėgia pereiti Paschos kelio, vidinė kova baigiasi galutiniu skilimu – beprotybe, tad jo kelionė į atsivertimą nėra baigtinė.

„Baltoje drobulėje“ susitelkiama ties pagrindinio veikėjo – menininko Antano Garšvos paveikslu. Jo kaip modernaus kankinio Golgotos kelias yra vidinė kūrėjo krizė, tačiau jis glaudžiai susijęs ir su patirtomis sovietinių metų represijos, priverstiniu sistemos „krikštu“.

Kankinystės kelias tęsiasi net emigravus, naujojoje liberalios visuomenės santvarkoje, nes neįmanoma iki galo reikštis kaip kūrėjui, būnant tik naujosios sistemos sraigteliu. A. Garšva vaizduojamas kaip sistemos kankinys, kurio baigtis tragiška. Tikrojo išsivadavimo šis herojus, kaip ir Nepažįstamasis, nepasiekia: jo kelio baigtis – beprotybė.

3.3. Maištingo žmogaus išpažintys ir atsivertimai

3.3.1. G. Varno „Nusikaltimas ir bausmė“

F. Dostojevskis romane „Nusikaltimas ir bausmė“ įtaigiai atskleidė maištaujančio žmogaus dvasinę dinamiką. Ši dinamika atsispindėjo ir G. Varno sceninėje versijoje. Pagrindinis romano ir spektaklio veikėjas yra studentas Rodijonas Romanovyčius Raskolnikovas, kuris peržengė moralės ribas, nužydydamas dvi nekaltas moteris (senę palūkininkę, pas kurią nuomojosi kambarį ir jos seserį Lizavetą). Žvelgiant iš krikščioniškosios pusės, šis jo veiksmas buvo ne tik sunki nuodėmė, jis sugriovė santykį su Dievu, aplinkiniais ir sujaukė jo paties vidų ir gyvenimą. „Nuodėmės“ sąvoka šiuo atveju tiksliausiai atskleidžia Raskolnikovo veiksmų sunkumą ir pasekmes. Jis tiesiogiai pažeidė vieną iš dešimties Dievo įsakymų „Nežudyk“. Nuo to prasidėjo Raskolnikovo kankinystės drama. Visame spektaklyje susitelkiama ties Raskolnikovo savijauta po žmogžudystės, pabrėžiamas jo asmeninis kančios ir atgailos kelias. Spektaklio kompozicija ir erdvėlaikis paryškina suskaldytos žmogaus dvasios vaizdinį. Kalbėdama apie G. Varno kuriamos spektaklio erdvės ypatybes, teatrologė Rasa Vasinauskaitė nurodo: „Erdvė, jos konfigūracijos ir spalvos egzistuoja ne kaip autonomiška apsuptis, o kaip šios tremties atspindys, spektaklio ritmas – kaip veikėjo gyvenimo ritmas“²⁷⁷. Raskolnikovo „mirtis“-tremtis atidžiai fiksuojama spektaklyje.

Tačiau pažymėtina, kad Raskolnikovas kryptingai vedamas į prisikėlimą. Spektaklyje jis ne kartą apsilaisto vandeniu – taip demonstruoja vidinio apsisvalymo siekiamybę. Spektaklyje brėžiama paralelė tarp biblinės Lozorius prikėlimo istorijos (plg. Jn 11, 1–44) ir Raskolnikovo asmens. Lozorius buvo Mortos ir Marijos brolis iš Betanijos kaimo. Jis sunkiai susirgo. Prieš pat Lozorius mirtį seserys kvietė Jėzų, nes vylėsi, kad Jis gali išgydyti jų brolių, kaip jau buvo išgydęs daugelį ligonių iš jų aplinkos, bet Jėzus užtruko. Jam atėjus į Mortos ir Marijos namus, Lozorius jau keturios dienos kaip buvo miręs ir palaidotas kapo rūsyje. Jėzus susigraudino ir paprašė parodyti Lozorius kapą. Tuomet liepė nuristi nuo kapo akmenį ir prikėlė Lozorius tardamas: „<...> Lozoriau, išeik!“ Ir numirėlis išėjo iš kapo (plg. Jn 11, 43). Raskolnikovas taip pat sunkiai „serga“ žmogžudystės idėja. Įvykdęs žmogžudystę, jis tarsi miršta, galų gale ir pats

²⁷⁷ Vasinauskaitė, Rasa. Keli transgresijos žingsniai // 7 meno dienos, 2004, gegužės 14 d., p. 1, 7.

tai pripažįsta: „<...> Argi aš senę nužudžiau? Aš save nužudžiau, ne senę! Taip, vienu kartu dėjau ir nudėjau save, amžinai!“²⁷⁸. Kol prisipažįsta, jis yra miręs. Todėl Lozoriusus prikėlimo stebuklas buvo reikalingas ir Raskolnikovui. Pokalbio su Sonia (girtuoklio Marmeladovo dukterimi) metu Raskolnikovas paliečia Dievo ir nuodėmės klausimą, paimdamas nuo stalelio Bibliją paprašo jos paskaityti apie Lozoriusus prisikėlimą:

RASKOLNIKOVAS: Kur čia apie Lozorijų? (Sonia tyli) Apie Lozoriusus prisikėlimą? Surask ir perskaityk man.

<...>

SONIA: Kam jums? Juk jūs netikite?..

*RASKOLNIKOVAS: Skaityk! Aš taip noriu! Juk skaitydavai Lizavetai.*²⁷⁹

Spektaklyje Soniai skaitant pasakojimą apie Lozoriusus prikėlimą, scenos erdvėje esančiose vaizdo projekcijose matyti nufilmuotas liftu kylančio Raskolnikovo atvaizdas. Soniai įpusėjus, tikrasis, realiu laiku veikiantis, Raskolnikovas pratrūksta kraupiu juoku ir pasikabina ant scenoje esančių skersinių. Soniai pabaigus skaityti pasakojimą, Raskolnikovas pradeda suktis ant skersinių, sukasi ir jo fiktyvus atvaizdas vaizdo projekcijose. Spektaklyje ant metalinių skersinių besisupantis Raskolnikovas perteikia po žmogžudystės atsiradusias nesvarumo ir nestabilumo būsenas, sustiprinant jo buvimą liminalioje erdvėje - tarp mirties ir gyvenimo, vaizdo projekcijose rodomas kilimas liftu gali būti traktuojamas kaip savojo aš, nugramzdinto į giliausią bedugnę, sugrąžinimas iš skausmo ir paniekos sau tremties ir simboliškas galimo prisikėlimo vaizdinys. Vis dėlto Raskolnikovas dar ištiktas gilaus vidinio suskildimo, tad skaitant istoriją prasiveržiantis nevalingo, isteriško juoko pliūpsnis, sukimasis ar supimasis ant skersinių parodo, kad jis dar negali sau atleisti, nes negali patikėti, jog už šį žiaurų nusikaltimą jam kada nors galėtų atleisti žmonės, tuo labiau – Dievas. Scenoje kuriamas vaizdinys akivaizdžiai parodo Raskolnikovo vidinį troškimą prisikelti, atgauti savo suskaldytą būtį. Jo primygtinis reikalavimas, kad Sonia jam perskaitytų Naujojo Testamento istoriją apie Lozorijų, – tai troškimas patikėti, jog dar gali būti išgelbėtas. Jam dar nesuvokiant, Kristus kalbina jį per savo Žodį, užrašytą Biblijoje.

Lozoriusus istorijoje labai svarbus *tikėjimas* (Jėzus net kelis kartus tai pakartoja). Vieną kartą Jėzus tiesiogiai kreipiasi į Mortą: „Aš esu prisikėlimas ir gyvenimas. Kas tiki mane, nors ir numirtų, bus gyvas. Ir kiekvienas, kuris gyvena ir tiki mane, neragaus mirties per amžius. Ar tai tiki?“ (Jn 11, 25). Raskolnikovui taip pat svarbu patikėti, kad vietoj savęs niekinimo ir neatleidimo sau vergovės gali patirti trokštamą laisvę. Galimybę pereiti kartu su Kristumi iš

²⁷⁸ Ten pat, p. 28.

²⁷⁹ Varnas, Gintaras. *F. Dostojevskij. Nusikaltimas ir bausmė, trijų dalių romano inscenizacija*. Kauno valstybinio dramos teatro archyvas, 2004, p. 42–43.

vergovės į laisvę, – tai Naujoji Jeruzalė, kurioje nebebus nei liūdesio, nei sielvarto (plg. Apd 21, 4), – randame daug anksčiau, nei perskaitoma istorija apie Lozorius prikėlimą. Ji nuskamba ankstyvesniame Raskolnikovo pokalbyje su tardytoju Porfirijumi:

PORFIRIJUS: Tad jūs vis dėlto tikite Naująja Jeruzale?

RASKOLNIKOVAS: Tikiu.

PORFIRIJUS: Ir...ir...ir Dievą tikite? Atleiskite, kad aš toks smalsus.

RASKOLNIKOVAS: Tikiu.

PORFIRIJUS: Ir... ir...Lozorius prisikėlimą tikite?

*RASKOLNIKOVAS: Ti...tikiu. Kam tai jums?*²⁸⁰

Porfirijus nėra paprastas tardytojas, su kaltinamuoju jis elgiasi keistai ir savotiškai, tarsi atsitiktinai pasidomi Raskolnikovo tikėjimu, tačiau iš tiesų tikėjimo klausimas yra svarbi Porfirijaus pokalbio su Raskolnikovu dalis. Filosofas A. Maceina pabrėžė, kad Raskolnikovo tragedija negali būti suvokiama vien per psichologijos prizmę, o apima daug gilesnius žmogaus sąmonės klotus, susijusius su pačia žmogaus būties prigimtimi: gimtoji nuodėmė ir jos pasekmės žmogui tokios reikšmingos, kad tam tikrose situacijose jis nėra laisvas priimti sprendimus, kuriuos siūlo sveikas protas, ir pasirenka tai, dėl ko vėliau gailisi visą likusį gyvenimą arba tol, kol ateina pas žmogaus Kūrėją ir prisipažįsta daugiau nebeturįs jėgų taip gyventi, – tai būtų didžiojo perėjimo su Kristumi pradžia.

Atgailauti nusidėjėlį pastūmėja Sonia, atgailaujančios nusidėjėlės portretas, primenantis Mariją Magdaliotę: „vertikalia ašimi ji stumteli Raskolnikovą“²⁸¹. Būtent ji tampa Raskolnikovo nuodėmklause ir tarpininke, suvedančia besiblaškantį nusidėjėlį su Dievu. Raskolnikovo manymu, jiedu panašūs: Sonia – prostitutė, vadinasi, taip pat gyvena su didžiule nuodėme. Vis dėlto Sonia, kitaip nei Raskolnikovas (šis vengia atgailos ir jai priešinasi), pripažįsta savo kaltę ir atgailauja, o kartu ir Raskolnikovą kviečia atgailauti ir išpažinti savo kaltę: „Stok! Eik tuojau pat, stok kryžkelėje, nusilenk, pabučiuok pirmiausia žemę, kurią tu suteršei, o paskui nusilenk visam pasauliui, į visas keturias šalis, ir pasakyk visiems garsiai: „Aš nužudžiau!“ Tada Dievas tave vėl gyvenimui grąžins. Eisi? Eisi?“²⁸² Šis paliepiamas – tai simboliškas nusižeminimą ir nuolankumą išreiškiantis veiksmas, skirtas Dievui, kuris pažįsta žmogaus nuodėmės pažeistą prigimtį ir kaip tėvas iš Jėzaus papasakoto palyginimo apie sūnų palaidūną visada laukia, kol žmogus, pripažinęs savo skurdą, pas Jį sugrįš ir turės gyvenimą (plg. Lk 15, 11–24). Spektaklio pabaigoje, apsisprendęs pripažinti savo kaltę, atsisveikinęs su mylimais žmonėmis ir Sonia,

²⁸⁰ Ten pat, p. 28.

²⁸¹ Petrikas, Martynas. Nusikaltimas ir bausmė universaliu laiku. In: *Kultūros barai*, 2004, gegužės 7 d., p. 27.

²⁸² Žr.: Varnas. Op. cit., p. 57.

Raskolnikovas nueina iki kryžkelės ir pabučiuoja žemę, tokiu būdu atlikdamas simbolinį nusižeminimo ir nuolankumo gestą.

Trumpas epilogas apibendrina viso spektaklio metu vykusią Raskolnikovo vidinio maišto dramą, nušviesdamas ją prisikėlimo šviesa. Tai paryškino skambančios provoslaviškos giesmės, girdimi aukojamų šv. Mišių intarpai. Spektaklio pabaigoje už ekrano kylant smilkalų dūmams, scenoje pasirodo Raskolnikovas katorgininko apranga – visai trumpam – ir greitai užbėga užekranėje ištiestais laiptais lyg maldos kopėčiomis. Pusiau nuleistame ekrane matyti dangumi plaukiantys debesys: nors katorgininko apranga nurodo į išorinį suvaržymą, vis dėlto perėjimas su Kristumi, vidinis išsilaisvinimas, kuris nepalyginamai didingesnis ir svarbesnis nei išorinis, įvyko.

Raskolnikovas pereina į naują gyvenimą, išpažinęs nuodėmes: nepaisydamas laukiančios katorgininko dalios, didvyriškai išsako tiesą apie save. Perėjimo su Kristumi iš mirties į gyvenimą vaizdinys įpintas į visą spektaklio struktūrą. Jį perteikia Lozorius prikėlimo istorija, kuri apskritai žymi kiekvieno žmogaus vidinį perėjimą su Kristumi į naują gyvenimą. Greta Lozorius galima įrašyti Raskolnikovo vardą – žmogaus, kuris dėl nuodėmės pasekmių buvo miręs, bet, atgailaujantis ir nusižeminęs, pereina iš mirties į gyvenimą.

3.3.2. K. Smedso „Liūdnos dainos iš Europos širdies“

Suomių režisierius K. Smedsas romaną „Nusikaltimas ir bausmė“ pasirinko kaip atspirties tašką papasakoti šiuolaikinio žmogaus nuopuolio istoriją. Originalioje pjesėje „Liūdnos dainos iš Europos širdies“ buvo sujungti paties režisieriaus parašyti teksto intarpai ir romano ištraukos. Pjesės tekstas – tarsi poetinis koliažas, sudėliotas iš joje veikiančių personažų monologų, kuriuose atsiskleidžia jų skausmingi išgyvenimai. Pjesėje susitelkiama ties prostitutės Sonios ir jos šeimos narių: alkoholiko tėvo Marmeladovo, pamotės Katerinos Ivanovnos ir mylimojo Raskolnikovo portretais. Veikėjų monologai – jų išpažintys. Režisierius siekė priartinti istoriją prie šių laikų žmogaus, todėl iš fragmentų sudėliotoje istorijoje išpažintyje paliečiamos ir tokios socialinės žaizdos kaip alkoholizmas. Personažus ir jų istorijų nuotrupas galima atpažinti ir savo artimoje aplinkoje, jos įmanomos ir šiandieniam Suomijos kaime, ir Prancūzijos didmiestyje, ir Lietuvoje. Visi pjesės personažai yra vienviečiai ir skausmo paliesti žmonės, kovojantys su savo nuopuolių pasekmėmis, tačiau į šiuos veikėjus žiūrima ne kaltinant ar smerkiant, o atjautos ir gailestingumo kupinu žvilgsniu. Sonia ir Raskolnikovas – tai du pasimetę ir apleisti vaikai.

Režisierius K. Smedsas, kitaip nei G. Varnas, kurio spektaklis pasižymėjo polifoniškumu, veikėjų istorijoms išpažintims suteikė monospektaklio formą ir pagrindinio

vaidmens atlikimą patikėjo į aktorės Aldonos Bendoriūtės rankas. Aktorė įkūnijo prostitutės Sonios personažą, jos alkoholiką tėvą Marmeladovą, pamotę Kateriną ir Raskolnikovą. Režisierius spektaklyje „Liūdnos dainos iš Europos širdies“ į puolusio žmogaus sielos gelmes žvelgia per prostitutės Sonios personažą. Jau spektaklio pradžioje nuskamba Sonios išpažintis:

Aš esu prostitutė,

Nuodėminga moteris.

Tokia aš esu...

Niekinta ir bedalė,

Mušta, barta,

Akmenimis apmėtyta ir ant laužo

Daug kartų deginta.

Nelaimingas, bedalis žmogus

Tarp žmonių...

Spektaklyje Sonios personažas tampa pagrindiniu istorijos pasakotoju, kitų veikėjų išpažintys pratęsiamos jos lūpomis. Sonia, Marmeladovas, Katerina Ivanovna ir Raskolnikovas – tas pats asmuo, vienas aktorius sukuria balsų polifoniją. Tai leidžia geriau atskleisti dvilypę žmogaus – nuodėmingo ir atgailaujančio – prigimtį. Intymiam ir atviram pokalbiui-išpažinčiai režisierius pasirinko nedidelę, kamerinę erdvę. Žiūrovai buvo susodinti ratu ir įtraukti į pokalbį. Aktorė vaidindama bendravo su žiūrovais. Sonios ir per ją patiriamus kitų veikėjų išgyvenimus režisierius įkurdino nedidelėje scenoje, kuri primena romane detaliai aprašytą Raskolnikovo kambarėlį. Minimalūs buities ženklai: stalas, kėdės, spinta, sukuria mažo kambarėlio įspūdį, ant stalo padėta stiklinių. K. Smedsas viską *suspaudžia* į pasąmonės pasaulį. Aktyviai įtraukdamas žiūrovą, režisierius siekia priartinti Sonios personažą prie nūdienos problemų. Paskutinė scena – Sonios ir Raskolnikovo kaltės pripažinimo scena, jos metu aktorė apsilieja vandeniu, kuris simbolizuoja apsivalymą. Nuodėmės išpažintos.

Apibendrinant maištingojo žmogaus dvasinę dramą, galima teigti, kad G. Varno „Nusikaltime ir bausmėje“ dėmesys sutelkiamas ties žmogžudžio Raskolnikovo personažu, jo vidinio skilimo akimirka. Raskolnikovo dvasinė mirtis, savijauta po žmogžudystės spektaklyje itin atidžiai fiksuojama. Pabrėžiamas jo asmeninis kančios ir atgailos kelias. Romane ir spektaklyje vedama paralelė tarp biblinės Lozoriaus prikėlimo istorijos ir Raskolnikovo. Pastarasis vedamas į galutinį apsivalymą ir perėjimą, besiskleidžiantį paskutinėse spektaklio mizanscenose. Raskolnikovas pereina į naują gyvenimą, išpažinęs nuodėmes: nepaisydamas laukiančio katorgininko likimo, didvyriškai išsako tiesą apie save. Puolusioji Sonia (jos biblinis

prototipas – Marijos Magdalietės figūra) pastūmėja žmogžudį Raskolnikovą atsiversti, galiausiai kartu su juo keliaudama į Sibiro tremtį.

Režisieriaus K. Smedso „Liūdnos dainos iš Europos širdies“, monospektaklio, pastatyto remiantis „Nusikaltimu ir bausme“, centre – intymi veikėjų, kuriuos įkūnija aktorė A. Bendoriūtė, išpažintis. Spektaklyje pagrindiniu personažu tampa prostitutė Sonia ir jos gyvenimo istorija. Pabaigoje įvyksta apsivalymas, kaltės pripažįstamos.

4. PASCHALINIO PERĖJIMO (NE)GALIMYBĖ: PASCHALINIAI VAIZDINIAI POSTMODERNIŲ BRUOŽŲ TURINČIUOSE PASTATYMUOSE

Šiame skyriuje analizuojamos paschalinių vaizdinių interpretacijos postmodernių bruožų turinčiuose pastatymuose. Lietuvos teatrui būdingi šie postmodernistinės estetikos bruožai: savirefleksyvumas (save reflektuojantis teatras), intertekstualumas (kitų spektaklių tekstų, kultūrinių tekstų citatos), dvigubo kodavimo principas (kuriama atvira prasmų sistema – dažnai supriešinant vaizdą ir tekstą, išskaidant struktūrą), vaidmens vientisumo skaidymas, dekonstrukcija ir kt.²⁸³ Analizuoti buvo pasirinkti režisieriaus O. Koršunovo darbai. Šio režisieriaus spektakliai tiksliausiai atspindi postmodernistinės krypties tendencijas profesionaliajame Lietuvos dramos teatre. Pasirinkti trys charakteringiausi pastatymai, kuriuose naudojami paschaliniai vaizdiniai. Analizuojamuose O. Koršunovo spektakliuose „P.S. Byla O.K.“, „Išvarymas“ ir „Kankinys“ buvo gvildenami aktualūs jau nepriklausomoje Lietuvoje iškilę visuomeniniai, socialiniai klausimai. Spektaklyje „P.S. Byla O.K.“ reflektuojama XX a. pab. Lietuvos padėtis: sovietinės santvarkos griūtis ir perėjimas į naujos politinės santvarkos kūrimo etapą bei su šiuo perėjimu susijusios problemos. „Išvaryme“ buvo paliesta atgavus nepriklausomybę (XX a. pab. – XXI a. pr.) atsiradusi masinės lietuvių emigracijos problema. „Kankinyje“ atsispindėjo XXI amžiaus demokratinėje Lietuvos visuomenėje kylantys konfliktai ir problematika. Nagrinėjant šiuos spektaklius svarstoma paschalinio perėjimo (ne)galimybė.

4.1. Paschalinio perėjimo (ne)galimybė

Vienas iš postmodernybės teoretikų Jean-François Lyotard'as teigia, kad didieji pasakojimai, buvę lyg centras, apie kurį sukdamosi visi kiti įvykiai, sunyko. Vietoj jų iškyla įvairūs kalbiniai žaidimai, elementai, kurie nėra stabilūs ir ne visados skirti komunikacijai. Dingsta naratyvas ir jo didysis herojus, patiriantis pavojų, besileidžiantis į keliones ir siekiantis tikslo.²⁸⁴ Nykstant didiesiems pasakojimams iškyla tapatybės klausimas. Pati tapatybė pradeda silpti, nes jos nepalaiko joks didysis pasakojimas, iš kurio semtųsi jėgos. Ji tampa likvidi ir paslanki, paveikiama įvairiausių pokyčių. Įvairūs kalbiniai žaidimai, į kuriuos žmogus įsitraukia ir kurie nesuteikia jokie stabilaus pagrindo ar net neturi komunikacinio tikslo, kuria lygiai tokią

²⁸³ Plačiau žr.: Staniškytė, Jurgita. *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*. Vilnius: Scena, 2008.

²⁸⁴ Lyotard, Jean-François. *Postmodernus būvis*. Vilnius: Baltos lankos, 2010, p. 14.

pačią nestabilią tapatybę: ji bet kada gali transformuotis, kisti ir kurti daugialypumu grindžiamą tikrovę. Postmodernizmo filosofijoje nebėra vienos tiesos, skleidžiasi reikšmių pliuralumas, tiesos ir reikšmės kategorijos išskaidomos ir dekonstruojamos. Postmodernizme „<...> Suabejojama vieninteliu pasakojimu, galinčiu pagrįsti gyvenimą, kultūrą, istoriją. Abejonė iš pradžių pasireiškia daugiskaitos pasirodymu pamatinėse kategorijose – nebe tiesa, bet tiesos, nebe vienis, bet daugis; nebe istorija, bet istorijos ir panašiai <...>“²⁸⁵. Anot filosofo Arvydo Šliogerio, prasmingas susikalbėjimas nyksta, nes nebėra transcendentinių prasmės centrų. Pačią natūralią kalbą ištumia neverbalinė kalba, ritualinė ir signalinė komunikacija, susijusi su fragmentiškumu.²⁸⁶ Centro nebėra, nes jis fragmentuojasi. Kasdienybės situacijos kuriamos fragmentų, koliažo principu, nebėra naratyvo, įvedančio tam tikrą hierarchiją. Tikslas neaiškus, tad vyrauja abejonė ir postmodernistinis nerimas. Tokiame kontekste nagrinėjamas paschalinio perėjimo (ne)galimybės pasirinktuose spektakliuose klausimas.

4.2. Perėjimo (ne)galimybė – autoriteto praradimas (O. Koršunovo „P.S. Byla. O.K.“)

Rašytojo Sigitu Parulskio postmodernistinei dramaturgijai priskiriamoje pjesėje „P.S. Byla O.K.“ reflektuojama XX a. pab. Lietuvos padėtis: sovietinės santvarkos griūtis ir perėjimas į naujos santvarkos kūrimo etapą bei naudojant naujus savikūros mechanizmus pasirodžiusios spragos. A. Martišiūtė pjesę įvardijo kaip svarbų teatrinį ir pilietinį jaunosios kartos manifestą.²⁸⁷ Pjesėje permąstoma praeities istorija, tačiau žiūrima jau ne praeities istoriją adoruojančiu, o kritiniu žvilgsniu²⁸⁸. Siekdamas perteikti komplikuoatą perėjimą iš vienos sistemos į kitą, rašytojas tekste pasitelkia įvairius archetipinius, simbolinius ir mitinius pasakojimus ir vaizdinius. Dramoje nuosekliai plėtojama aukos tematika. Pereinamojo laikotarpio išgyvenimai sutelkiami į Mokinio personažą. Pagrindinio pjesės herojaus Mokinio gyvenimo kelią represyvioje sovietinėje sistemoje A. Martišiūtė sutapatino su Kristaus kančios kelio stotimis²⁸⁹: „Herojus, pasak Mokytojos, mokykloje buvęs „abai sunkus vaikas“, bręsta, nueina savotiškų stacijų kelią, susidurdamas su kontrolės, prievartos mechanizmą simboliškai išreiškiančiomis institucijomis <...>“²⁹⁰. Pjesės veiksmas vyksta įvairiose šią sovietinės

²⁸⁵ Ališanka, Eugenijus. *Dioniso sugrįžimas. Chtoniškumas, postmodernizmas, tyła*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2001, p. 139.

²⁸⁶ Šliogeris, Arvydas. Postmodernas: filosofinė perspektyva. In: *Postmodernizmo fenomeno interpretacijos* / Sud. Andrijauskas Antanas. Vilnius: Versus aureus, 2009, p. 502.

²⁸⁷ „Šiandien pjesė „P. S. Byla O.K.“ yra reikšminga kaip teatrinis ir pilietinis jaunosios kartos manifestas, novatoriškos dramos eksperimentas.“ (Martišiūtė, Aušra. Postmodernistinė S. Parulskio drama. In: *Gimtas žodis*, 2005, Nr. 2, p. 22.

²⁸⁸ Staniškytė, Jurgita. Nauji reprezentacijos principai ir moderniojo kanono likimas. In: *Postsovietinis Lietuvos teatras: istorija, tapatybė, atmintis*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2014, p. 340.

²⁸⁹ Šią teatologės mintį įkvėpė pjesės kompozicija: dramą sudaro XIV dalių – XIV Kryžiaus kančios stočių.

²⁹⁰ Martišiūtė, Aušra. Postmodernistinė S. Parulskio drama..., Op. cit., p. 24.

prievartos ir kontrolės mechanizmą žyminčiose vietose: mokykloje, tardytojo kabinete, beprotnamyje, kariuomenėje, blaivykloje ir t. t. Šiose institucijose Mokinys nuolat mokomas gyvenimo ir išlikimo taisyklių, tai griaua jo pasitikėjimą ir tikėjimą kitais, todėl perėjimas darosi vis mažiau įmanomas. Mokinio kančios kelias – tai kankinimų, melo, kontrolės, cenzūros, išdavystės, prievartinio atvertimo į sovietinę ideologiją kelias.

Šiame perėjimo procese iškyla Tėvo ir Sūnaus figūros, kurioms buvo suteikta archetipinė, simbolinė prasmė. S. Parulskis tekste panaudojo Abraomo aukos ir išbandymo istoriją iš Senojo Testamento (Pr 22, 1–19). Jos epicentre – tikėjimo išbandymas: Dievas, norėdamas išbandyti Abraomo tikėjimą, liepia jam kaip deginamąją auką paaukoti brangiausią ir vienatinį sūnų Izaoką. Abraomo aukos ir išbandymo istorija yra Jėzaus Kristaus aukos istorijos provaizdis²⁹¹. Anot S. Parulskio, šis Senojo Testamento pasakojimas tapo visos pjesės pamatu: „ta istorija buvo lyg stogas arba paveikslo rėmas <...> paskui stogui reikėjo užauginti sienas, langus ir visa kita. Vėliau atsirado šalutinės temos <...>“²⁹². Dramoje Abraomo ir Izaoko istorija perkeičiama. Abraomui paaukojus Viešpaties atsiųstą aviną ir atrišus Izaoką, jo sūnus paaukoja Abraomą – nužudo savo tėvą.

IZAOKAS. Jeigu tu neišdrįsai paaukoti vienatinio savo sūnaus, tai aš paaukosiu vienatinį savo tėvą. Auka turi būti. Man nereikia simbolinio tikėjimo. Man nusibodo žiūrėti į tave, gyvenantį puse tiesos, slepiantį dalį tiesos, verčiantį dalį tiesos melu.

ABRAOMAS. Sūnau, tai baisi nuodėmė, tai tėvažudystė.

IZAOKAS. Taip buvo lemta ir tai turėjo įvykti. Aš nežinojau, už ką esu kaltas. Taip, aš kaltas. Ir žinau, už ką.

Izaokas paaukojo Abraomą. Papjovė savo tėvą.²⁹³

Pjesės Izaoko netenkinio tėvo apsisprendimas vietoj jo paaukoti aviną, – sūnus reikalavo visavertės aukos, todėl manydamas, kad tėvo nužudymas taps trokštama visaverte auka²⁹⁴, pats jį nužudo²⁹⁵. Tėvo figūra pjesėje simbolizuoja senąją kartą ir senąją santvarką, kuri

²⁹¹ Kaip Abraomas ruošiasi paaukoti vienatinį savo sūnų, taip Naujajame Testamente Dievas Tėvas paaukoja savo vienatinį Sūnų Jėzų Kristų. Kaip Izaokas ant Morijos kalno nešasi savo mirčiai skirtą malkų ryšulį, taip Jėzus neša savo kančios ir mirties įrankį – kryžių į Golgotos kalną. Izaoko auka neįvykdoma, nes lemiama akimirka Dievas parūpina aukai reikalingą avinėlį, tad Izaokas lieka gyvas, o Abraomas tampa daugelio tautų tėvu (plg. Pr 22, 17–18). Šio Abraomo veiksmo svarbiausias aspektas buvo tikėjimas ir pasitikėjimas Dievu; tikrasis paaukojimas atsiskleidžia tik Kristuje.

²⁹² Bylos pradžia. Pokalbis su spektaklio „P.S. Byla O.K.“ kūrėjais // 7 meno dienos, 1997, kovo 14 d., p. 7.

²⁹³ Parulskis, Sigitas. 3 pjesės. Vilnius: Baltos lankos, 2006, p. 130.

²⁹⁴ Net tėvo auka negalėjo būti visavertė, nes jis taip pat nuodėmingas. Visaverte auka, kaip ir avinėlio auka, pasirūpino Dievas Tėvas, atsiųsdamas tai, ką turėjo brangiausio, – savo Sūnų.

²⁹⁵ Danų mąstytojas S. Kierkegaard'as „Baimėje ir drebėjime“, apmąstydamas biblinę Abraomo aukos istoriją, pateikė kelis galimus tolimesnius jos scenarijaus variantus. Vienas jų buvo susijęs su Izaoko tikėjimo praradimu dėl neįvykdyto paaukojimo: „Tuomet jie vėl pasuko namo ir Sara išskubėjo jų pasitikti, bet Izaokas prarado tikėjimą.

turėjo būti paaukota dėl naujos ateities. Simbolinis tikėjimas turėjo virsti tikėjimo tikrumą patvirtinančiu veiksmu.

Spektaklis „P.S. Byla O.K.“ buvo vienas pirmųjų O. Koršunovo pastatymų, nukreiptų į kartų konfliktą. Glaudus S. Parulskio ir O. Koršunovo bendradarbiavimas skleidėsi ir kuriant spektaklį. Pjesės veiksmas vyko itin pritemdytoje scenoje, apšviestoje melsvai žalsva šviesa, – tokia atmosfera sudarė baugumo, šalčio, nežinomybės įspūdį. Pagrindiniais scenografijos objektais (scenografas Žilvinas Kempinas) tapo scenoje besimėtančios virvės, netvarkingai sumesti seni, nebenaudojami daiktai – aliuzija į tarybinių laikų gyvenimišką vaizdą, nulemtą šiai sistemai būdingo bruožo – šeimnininko, savininko nebuvimo. Daiktai yra visų ir drauge niekieno, vadinasi, nėra vieno už juos atsakingo asmens. Scenos viduryje žioji duobė, atitinkanti pjesės tekste minimą šiukšlių duobės vaizdinį²⁹⁶. Akcentuota, kad spektaklyje svarbus praeities, mitinis ir ritualinis laikas. Toks laiko ir erdvės kūrimas yra susijęs su XX a. pab. metaforinio teatro pastatymais (ypač režisieriaus J. Vaitkaus darbais), kurių veiksmas dažnai vykdavo belaikėje erdvėje ir buvo pabrėžiamas mitinis, ritualinis laikas. „P.S. Byla O.K.“ scenos viduryje esanti duobė asocijuojasi ir su J. Vaitkaus „Golgotos“ pastatymu: jo avanscenoje Golgotos kapo „duobėse“ vyko lietuvių kankinystės drama. „P.S. Byla O.K.“ Mokinio kankinystė nužymėta jau kitokia punktyrine linija, atkreipiamas dėmesys į Mokinio kankinystės absurdiškumą: jis nuolat tardomas kafiškoje persekiojimo be aiškos priežasties atmosferoje.

Mokiny-Sūnus – tai šiuolaikinis jaunuolis, atstovaujantis naujai kartai. Aktorius Dainius Žebrauskas spektaklyje kuria anemišką, silpną, valdžios institucijoms ir sistemai nesipriešinančią asmenybę. Dažniausiai nerišia ir alogiška kalba tariami žodžiai ar sakiniai, pasyvi laikysena tardant kuria silpnapročio žmogaus įspūdį, tačiau paradoksaliai paryškina ne paties Mokinio, o sistemos absurdiškumą. Šioje kankinystėje svarbus Mokinio „atvertimo“ etapas: Mokiny verčiamas pripažinti ideologiją. Mokinį „atverčia“ tardytojas (akt. Gediminas Girdvainis) kartu su užverbuotais saugumiečiais, kurie, viena vertus, priklauso tai pačiai mokyklos bendruomenei kaip ir Mokiny (taip pat mokiniai, ant kurių kaklų užnertos kankinių

Pasaulyje apie tai nepasakytą nė žodžio, ir Izaokas niekada niekam nepasakojo, ką buvo matęs, o Abraomas net nenujautė, kad kažkas tai matė.“ (Kierkegaard, Soren. *Baimė ir drebėjimas*. Vilnius: Aidai, 1995, p. 64). Kitokios biblinio pasakojimo apie Abraomo auką ir išbandymą scenarijaus kūrimo galimybę patvirtino ir režisierius O. Koršunovas: „svarbiausia mūsų spektaklio mintis, beje, niekieno neakcentuota, – šventvagiška svajonė apie kitaip susiklosčiusią istoriją. Abraomo istorijoje mums keisčiausia, įdomiausia buvo tai, jog žmogus, išdrįsęs aukoti visa, kas brangiausia, tam tikru atžvilgiu nulėmė Dievo poelgį. Jeigu Abraomas nebūtų prisiėmęs aukos naštos, ar būtų įvykusi Golgotos istorija?“ (Koršunovas, Oskaras. *Postmodernizmas – tai neturėjimas kitos išeities // Literatūra ir menas*, 1997, gegužės 10 d., p. 10).

²⁹⁶ Teatologas E. Klivis „šiukšlių duobės“ įvaizdį įvardijo kaip svarbiausią spektaklio kontekste ir susiejo jį su traumine totalitarinio režimo atmintimi: „Trauminė totalitarinio režimo atmintis (tiek asmeninė, tiek kolektyvinė ar kartos) yra labai stipri – ji atima domėjimąsi savimi ir pasauliu, iniciatyvą, valią ir protą – ir tuo pat metu tuščia, nematoma, nesanti, kaip duobė.“ (Klivis, Edgaras. *Sovietmečio atmintis ir reprezentacija šiuolaikiniame Lietuvos teatre // Postsovietinis Lietuvos teatras: istorija, tapatybė, atmintis*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2014, p. 71).

kilpos), kita vertus, parodomi kaip prisitaikėliai, atstraksintys į sceną kaip du maži, bailūs kiškučiai bukais, abejingais veidais, besimušantys į krūtinę dėl ideologijos, tačiau jų ideologinis tikėjimas tėra poza. Per šiuos tapatybes keičiančius personažus atskleidžiamas žmogaus dviveidiškumas.

Spektaklyje svarbi išlieka Tėvo figūra. Kaip ir pjesėje, sargas, tėvas, šmėkla ir tardytojas (akt. Sigitas Račkys) yra tas pats asmuo, kurio tapatybė nevisiškai apibrėžta. Pradžioje tėvas savo sūnui dar yra autoritetas:

*I Mokinys. Mano tėvas buvo lenktynininkas. Jis visuomet laimėdavo pirmąsias vietas, nes buvo geriausias. Jo niekas negalėjo aplenkti. Jis pats lenkdavo visus. Jis buvo aukštas ir stiprus. Ir labai mėgo greitį <...>.*²⁹⁷

Ši scena, kurioje Mokinys pripažįsta savo tėvo autoritetą, vyksta prie šiukšlių duobės, joje kuriamos aliuzijos į Kristaus vainikavimo ešėčiais sceną. Mokiniui ant galvos uždėdamas iš virvių nupintas kančios vainikas (tai padaro mokiniai saugumiečiai). Kaip ir Kristus, Mokinys išpažįsta tėvo autoritetą, tačiau iš Mokinio pasityčiojama, galiausiai jis sumušamas. Pažymėtina, kad šis tėvo autoritetas vis dėlto grindžiamas ne tinkamais kriterijais ar vertybėmis, ne asmeniniu tėvo ir sūnaus santykiu, o išorinėmis ypatybėmis. Tai – galimybė sūnui pasigirti, būti pranašesniui už kitus žmones, – tai netikra ir reikalinga peržvalgos. Ilgainiui mokinys pripažįsta tėvo trūkumus:

*I Mokinys. Jis buvo luošas. Jis buvo supuvęs. Negaliu pakęsti luošių, nes jie man primena, kad galiu būti vienas iš jų, galiu būti toks pat. Aš jų gailiuosi, bet tik iš baimės arba pasibjaurėjimo. Jie yra baimė, netikrumas ir nepasitikėjimas. Jie verčia mane veidmainiauti, jie yra nuodėmė be atpirkimo. Šiame gyvenime. Jie sukelia gailę, o gailė veda mane į puikybę, skatina jaustis pranašesniu. Aš nekenčiu luošių.*²⁹⁸

S. Račkio kuriamas tėvo portretas iš pirmo žvilgsnio yra pasitikinti savimi, autoritetinga figūra, tačiau į personažą žvelgiama ironiškai. Aprengtas saugumiečio paltu, kuris pabrėžia priklausymą tai pačiai baimę ir kontrolę sėjančiai sovietinei sistemai, tvirta, valdinga eisena po sceną žirgliojantis sargas-tėvas-šmėkla-tardytojas jau nebekelia baimės. Scenoje S. Račkio kuriamas Tėvo personažas dažnai pakyla iš sumestų virvių gniužulo tarsi sovietinio chaoso dalis. Nors išoriškai Tėvas atrodo tvirta asmenybė, į jį žvelgiama kaip į praeities šmėklą,

²⁹⁷ Parulskis. Op. cit., p. 78.

²⁹⁸ Ten pat, p. 124.

lavoną, vis dar besistengiantį pakilti iš sovietinės sistemos pančių, pakeičiamą niekam nereikalingu skeletu, kuris užkasamas tų pačių virvių raizginyje. Ironiškai kuriamas sovietinių metų žmogaus, gyvenančio tarp melo ir tiesos, prisitaikėlio portretas. Ant to paties stalo, ant kurio žvakės šviesoje gulėjo Tėvo lavonas, šamaniškų garsų pripildytoje atmosferoje gimsta Mokinys – naujas žmogus.

Pjesės veikėjų Tėvo ir Sūnaus akistata įvyksta finalinėje scenoje. Dramaturgas ir režisierius, naudodamiesi bibline istorija, be to, Tėvo ir Sūnaus figūras susiedami su bibliniais Abraomo ir Izaoko veikėjais, universalizuoja spektaklio prasmes ir paveikiau perteikia autoriteto ir tikėjimo krizę. Jėzaus aukos istorijoje (provaizdis yra Abraomo aukos ir išbandymo istorija) Tėvas ir Sūnus sudaro nedalomą visumą: „Aš ir Tėvas esame viena“ (Jn 10, 30). Sūnui Tėvas yra vienintelis autoritetas: „Jūs girdėjote, kaip aš pasakiau: aš iškeliauju ir vėl grįšiu pas jus! Jei mylėtumėte mane, džiaugtumėtės, kad aš keliauju pas Tėvą, nes Tėvas už mane aukštesnis“ (Jn 14, 28). Tėvas paaukvoja Sūną iš meilės žmogui: „Dievas taip pamilo pasaulį, jog atidavė savo viengimį Sūną, kad kiekvienas, kuris Jį tiki, nepražūtų, bet turėtų amžinąjį gyvenimą.“ (Jn 3, 16). Tėve yra nepajudinami Tiesos, Meilės, Gėrio kriterijai, Jis yra jų autorius. Spektaklyje šiais kriterijais suabejojama. Mokinys tiesos ieško jau nebepasitikėdamas nei savo žemiškojo, nei dangiškojo Tėvo autoritetu. Pasak A. Martišiūtės, S. Parulskis sukuria herojų, atsisakančių gyventi: „puse tiesos, slepiančią dalį tiesos, verčiančią dalį tiesos melu“. Naujųjų laikų herojaus – Sūnaus – egzistencijos esmė yra bekompromisis tiesos ieškojimas.²⁹⁹

Per finalinę sceną, kai Abraomas aukvoja savo sūną, besimėtančios virvės įgauna antikinių kolonų formą. Šioje vertikalėje, centrinėje kolonoje – šventykloje, įvyko ilgai lauktas dalį tiesos slėpusio tėvo paaukojimas. Finalinėje spektaklio scenoje režisierius siekė atskleisti, regis, nepajudinamos sovietinės sistemos griūtį. Naudodamiesi Abraomo ir Izaoko pasakojimu ir jį perinterpretuodami, režisierius ir dramaturgas siekė parodyti, kad tik taip įmanoma nutraukti simbiotinį tėvo ir sūnaus ryšį ir išlaisvinti naujosios kartos žmogų. Kruvina tėvo auka turėjo būti to ryšio nutraukimo garantas, išdrįsus pasakyti tiesą, turėjo įvykti Mokinio virsmas – perėjimas, o sovietiniai metai – simboliškai pasibaigti. Toks finalas iš pirmo žvilgsnio atrodė teikiantis vilties: pasak E. Klivio, „Biblijos perpasakojimas, kuris finalinėje scenoje vaizduojamas monumentalioje didžiulės į viršų šaunančios kolonos aplinkoje, absurdiškai sovietmečio atminties tikrovei galiausiai suteikia apibrėžtą tvarką ir prasmę, kartu – viltį.“³⁰⁰ Vis dėlto jis atskleidė ir perėjimo negalimybę. Biblinės istorijos falsifikavimas parodė dvasinę krizę, ištikusią naująjį žmogų. Tai gali būti suprasta kaip bandymas kaltinti Dievą nesugebėjimu tvarkytis Jo sukurtame pasaulyje. Prarandamas ne tik tėvo, bet ir Dievo Tėvo autoritetas.

²⁹⁹ Martišiūtė, Aušra. Postmodernistinė S. Parulskio drama..., p. 22.

³⁰⁰ Klivis, Edgaras. Sovietmečio atmintis... Op. cit., p. 73.

Spektaklyje „P.S. Byla O.K.“, siekdami perteikti komplikuoą perėjimo iš vienos politinės santvarkos į kitą aspektą, rašytojas S. Parulskis ir režisierius O. Koršunovas panaudojo biblinę Abraomo išbandymo istoriją. Jos naratyvas buvo dekonstruojamas: auka tapo ne sūnus Izaokas, o jo tėvas. Naudojant ir perkeičiant biblinę Abraomo išbandymo istoriją išryškėjo su nauja santvarka iškilusios autoriteto krizės problemos. Pereinamojo laiko išgyvenimai buvo sutelkti į Mokinio personažą, kuris, nebepasitikėdamas tėvu ir įvykdydamas simbolinę tėvažudystę, kartu užkirto sau kelią patirti perėjimą. Naudodamiesi Abraomo ir Izaoko pasakojimu ir jį perinterpretuodami, režisierius ir dramaturgas siekė parodyti, kad tik taip įmanoma nutraukti simbiotinį tėvo ir sūnaus ryšį ir išlaisvinti naujosios kartos žmogų. Kruvina tėvo auka turėjo būti šio ryšio nutraukimo garantas, išdrįsus pasakyti tiesą, turėjo įvykti Mokinio virsmas – perėjimas, o sovietijos etapas – simboliškai užbaigtas. Tačiau biblinės istorijos falsifikavimas atskleidė dvasinę krizę, į kurią pateko naujasis žmogus. Tai gali būti suprasta kaip bandymas kaltinti Dievą nesugebėjimu tvarkytis Jo sukurtame pasaulyje. Prarandamas ne tik tėvo, bet ir Dievo Tėvo autoritetas. Mokinys, nuteisdamas netobulą tėvą, neatleisdamas jam ir neieškodamas santykio su tikruoju Tėvu, pasirašo sau nuosprendį kartoti tėvo klaidas. Dažniausiai jau posovietinėje tikrovėje Mokinys bus atpažintas kaip darantis tą patį, ką darė jo tėvas, tik naujame kontekste. Mokinio išsilaisvinimo sąlyga – tėvažudystė – negalėjo tapti visaverte laisvės kaina, todėl Mokinio veiksmas gali būti traktuojamas tik kaip *bandymas* pereiti, tariamas išsilaisvinimas, nes jo laukė nauja vergovė. Nesugebėjimas priimti savosios praeities tapo pabėgimu, o ne išėjimu. Nužudydamas tėvą, Mokinys neleido jam atsisteiti už savo skriaudas ir surasti Paschos kelią. Naujasis žmogus pateko į neomaterializmo spąstus: nėra santykio su Tėvu ir neįmanoma su Juo pereiti Kristaus Paschos kelio. Dekonstruodami biblinę istoriją, dramaturgas ir režisierius suabejojo tokio kelio įmanomybę ir atskleidė galias vidines posovietinio žmogaus žaizdas.

4.3. Perėjimo (ne)galimybė – tapatybės praradimas (O. Koršunovo „Išvarymas“)

Dramaturgo Mariaus Ivaškevičiaus pjesės „Išvarymas“ pavadinimas nurodo į Pradžios knygoje užrašytą nuopuolio ir pikto kilmės istoriją (plg. Pr 3, 1–24) apie tai, kad už neklusnumą žmogus buvo išvartas iš rojaus – Edeno sodo – į žemę. Žmogaus nuopuolis ir Dievo troškimas susigrąžinti nuo Jo nusigręžusį žmogų buvo svarbiausia priežastis, dėl kurios turėjo įvykti Kristaus Pascha – kad žmogus galėtų būti išgelbėtas iš nuodėmės vergovės ir turėtų galimybę atkurti artimą ryšį su Dievu, nepalyginamai glaudesnę nei turėtų Edeno sode. Pagrindinė pjesės tema – lietuvių emigracija, tačiau dramaturgas pjesėje nuosekliai fiksavo ne tiek fizinę, kiek dvasinę žmonių tremtį. Dramos siužetas pasakoja apie pirmąją nepriklausomos Lietuvos

(XX a. pab. – XXI a. pr.) emigrantų bangą, kuri pradėjo plūsti į Didžiąją Britaniją. Dramoje perteikiamos emigrantų istorijos, pasakojama apie lietuvius, kurie, beveik nemokėdami anglų kalbos, važiavo vildamiesi rasti geresnį gyvenimą, ir apie jų skaudžias patirtis svetimoje šalyje. Dramaturgas siekė priartinti pjesę prie dokumentinio pasakojimo. Jį domino autentiškos emigrantų gyvenimo istorijos (šiam tikslui pasiekti dramaturgas kalbino emigracijoje gyvenančius lietuvius, užsirašė jų istorijas, galima sakyti, atliko socialinį tyrimą). Pjesėje, pradedant veikėjų charakteriais ir siužeto linijomis, buvo atkuriamas atpažįstamas lietuvių emigranto ir kitų emigracijoje gyvenančių kitataučių gyvenimo vaizdinys. Į istoriją žvelgiama iš laiko perspektyvos; ją pasakoja pagrindinis dramos veikėjas Benas. Jis iš naujo skausmingai dëlioja savo tikrosios tapatybės detales:

*Benas: Norint tiksliau atkurti visą tą laiką ir kvapą, reikia atkurti Beną. Kitaip sakant – save, nors aš jo beveik neatsimenu. Žinau tik, kad Benas tada buvo labai laimingas. <...>. Sunkiausia atkurti vidų, tą šlamštą, kurio jis prikimštas, kurio jis taip ilgai kratėsi.*³⁰¹

Emigracijoje tapatybės klausimas tampa ypač aktualus. Pjesės veikėjai vaizduojami pasiklydę laimės paieškose ir mirštantys ne dėl idėjos ir tuo labiau ne dėl kito, bet galutinai prarandantys save. Pjesėje perteikiamas gatvės žargonas slepia dvasinės kančios paliestus žmones, prarastus likimus, prarandamas tapatybes. Taigi pjesėje pasakojama dvasinė žmogaus nuopuolio istorija, mūsų tautiečių perrašyta XX a. pab. kontekste. Pagrindinis veikėjas Benas, siekdamas įsitvirtinti Anglijoje, nuolat keičia savo tapatybę: tampa Bošu, Mareku, Bobiu, ir slepia savo praeitį. Nors jis kyla karjeros laiptais: iš siekiančio išgyventi svetimoje šalyje skvoterio tampa baro apsaugininku, galiausiai policininku, sukuria šeimą, vis naujos tapatybės pasirodo esančios tik iliuzijos, byrančios į šipulius, – kaip ir naujas, neautentiškas gyvenimas. Beno draugas Vandalas miršta taip ir nesulaukęs pažadėtosios žemės turtų, o į gimtąją šalį grįžta tik pelenais urnoje. Kita pjesės veikėja Eglė nueina ilgą nuopuolio kelią. Nuoširdi, entuziazmu trykštanti mergina, svajojanti būti fotografe, tampa turtingo vyro meiluže, vėliau striptizo šokėja, prostitute, galiausiai musulmono žmona. Beno jai mestas sakinyš atskleidžia merginos nueitą kelią:

– Norėjai fotografuoti. Visą tą įvairovę. Dabar pati ja tapai...

³⁰¹ Ivaškevičius, Marius. *Išvaymas: pjesė*. Vilnius: Apostrofa, 2012, p. 11.

Beno, kaip ir kitų pjesės veikėjų, istorijos yra savastį vis labiau prarandančių žmonių pasakojimai. Veikėjams žūtūtinai reikia išgelbėti, tačiau nė vienas nenori, gal negali to priimti, nes išgelbėjimo poreikio nuojauta giliai nugrimzdo į netikrų troškimų ir vertybių chaosą, siautėjantį juose pačiuose, juolab kad tą chaosą palaiko aplinka, kuri skatina ir nukreipia į vieninteles „vertybes“ – vis didesnį vartojimą ir malonumų siekimą.

Pagal pjesę „Išvarymas“ režisierius O. Koršunovas, bendradarbiaudamas su dramaturgu, pastatė šešių valandų trukmės šiuolaikinį lietuvių epą, menkai teprimenantį garsiuosius lietuvių tautos žygius. Spektaklis sulaukė didelio atgarsio visuomenėje ir buvo vadinamas vienu didžiausių pastarojo dešimtmečio teatro įvykių. Emigracijos ir nuopuolio problematika tapo žiūrovus vienijančia tema. Recenzentė Elona Bajorinienė rašė, kad spektaklis – tai „bandymas kurti kolektyvinį emigravusios Lietuvos portretą.“³⁰² Spektaklyje, kaip ir pjesėje, siekiama autentiškumo, kuriami atpažįstami veikėjų tipažai, lietuvių emigrantų gyvenimo vaizdinys. Pastatymas priminė realybės šou koncepciją. Scenoje kuriama kasdienybės aplinka, prisodrinta popkultūros elementų. Spektaklio metu skamba gyva muzika (komp. Saulius Prūsaitis), lietuviškos ir angliškos popdainos, – tai padėjo dar labiau susitapatinti su kuriama istorija. Vaizdo projekcijos praplėtė erdvę ir iliustravo Londono gyvenamosios vietos ypatumus: Temzė, britų futbolo varžybas (futbolas kaip nuoroda į svetimo žaidimo taisykles). Spektaklio scenografija priminė fabriką, statybietę su išskylančiomis statybinėmis konstrukcijomis. Spektaklio finaliniuose epizoduose, užsilipę ant statybinių konstrukcijų (aliuzija į Golgotos kalną, ant kurio buvo nukryžiuotas Jėzus), biblinę nukryžiovimo sceną atkartoją naujieji „kankiniai“ imigrantai Benas ir Vandalas – lyg bibliniai ant Golgotos kalno abipus Kristaus nukryžiuoti nusikaltėliai (plg. Lk 23, 39–43). Dešinėje scenos pusėje stovėjo fabriko ventiliatoriaus šachtą ar žiurkėno bėgimo ratą primenanti konstrukcija, – šioje vietoje, kaip prie mirties rato, veikėjai būdavo galutinai sunaikinami arba susinaikindavo. Kartas nuo karto scenos gale esančiose vaizdo projekcijose pasirodydavo kryžiaus vaizdinys, primenantis statybietėse naudojamo krano konstrukciją. Režisierius vedė paraleles su Kristaus kančios ir prisikėlimo istorija. Taigi Golgotos papėdė šiame spektaklyje tapo tradicinės imigrantų darbo vietos. Veikėjai emigracijoje keliauja savotiškos Golgotos keliu. Tik šis Golgotos kelias, skirtingai nei sovietijoje, pasirenkamas savo noru, o ne primestas *kito* sistemos (po spektaklio kilo diskusija ir klausimų, kas kaltas dėl tokių skaudžių žmonių likimų, – nepakankamą dėmesį kreipianti visuomenė ar pats žmogus). Šiurkšti spektaklio forma (gatvės žargonas, nešvankūs juokeliai, kasdienybės, popkultūros aplinka ir kt.) slėpė dvasinės kančios paliestus žmones, prarastus likimus, prarandamas tapatybes. Lietuvoje fizikos mokslus studijavęs hipsteris Edis

³⁰² Bajorinienė, Elona. Išvaryta Lietuva XXL formatu. In: *Menų faktūra* [žiūrėta 2016 m. gegužės 23 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=60768>.

(akt. Martynas Nedzinskas) Anglijoje „karjerą“ pradeda nuo kontenerių ir tęsia juodojoje rinkoje, užsiimdamas nelegaliu verslu. Aktorius Marius Repšys sukūrė įtaigų treninguoto vaikiną iš Kauno – Beno draugo Vandalo – personažą, kuriam laimės svetimame krašte nepavyko surasti. Pagrindinis istorijos pasakotojas ir veikėjas Benas po N metų (akt. Vytautas Anužis), jau sėdintis neįgaliojo vežimėlyje, pusamžis vyriškis, didžiąją dalį laiko praleidžia scenos erdvėje kaip savo paties istorijos stebėtojas. Jaunąjį Beną, paprastą, nuoširdų vaikiną (akt. Ainis Storpirštis), kurio, kaip ir kitų veikėjų, geresnio gyvenimo svečioje šalyje iliuzijos sudūžta vos atvykus į Londoną ir praradus pasus. Imigranto Beno gyvenimo kelio pradžia – Londono patiltės. Ten su juo žiauriai susidorojama – atvykėlį sumušą vietinis britas. Gelbėdamasis Benas atsiduria bažnyčioje, tačiau jam rodosi, kad Kristus ir jį sumušęs britas – tas pats asmuo:

*Benas (šliaužia): Kaip aš iš ten variauju... jo smūgiai buvo mediniai. O veidas sruvo krauju – nuo pat erškėčių vainiko iki lūpų ir smakro... <...> Kai tu prisilieti šūdo, kurio nelabai supranti, tai nelabai turi rinktis... Varai, nes tave išvarė... kuo toliau nuo bažnyčios...*³⁰³

Sunkiausią akimirką Benas šaukiasi Dievo, tačiau besišaukiančiam Jis neatsako ir lieka tylinčio, abejingo Dievo įvaizdžiu. Taigi Benas nebekuria dvasinio ryšio su Dievu, nebenturi palaikymo sunkiausiose gyvenimo situacijose. Siekis išlikti svetimoje šalyje ir patirtos gyvenimo skriaudos (ypač žiaurus sumušimas vos atvykus į Londoną) palieka gilių žaizdų ir nenuslopstantį troškimą atkeršyti. Jausdamasis išvartytas iš namų, bažnyčios, nublokštas į gatvę, Benas kovoja dėl geresnio gyvenimo ir vietos jame, tačiau nešiojasi ir didžiulę neatleidimo žaizdą. Jo „koranu“ tampa Freddy's Merkury's ir jo muzika. Progai pasitaikius, Benas atkeršija jį atstūmusiai Eglei. Po daugelio metų sutikęs jį sumušusį britą Harį, Benas patiria vidinę kovą tarp praeities paleidimo ir keršto, tarp dviejų pradų – gėrio ir linčo įstatymo, Kristaus ir Mongolo. Vis dėlto nugali žmoguje įrašytas dieviškumas, o ne laukinis keršto įsakymas. Tai gali būti nuoroda į tai, kad Dievas vis dėlto išklaušė Beno, patyrusio daug išbandymų ir kančios, šauksmą ir padėjo nesugniužti po žmogui sunkiai pakeliama našta.

Aktorės Monikos Vaičiulytės kuriamas Eglės personažas labiausiai transformuojasi. Pinigų ir darbo poreikis, gėdymasis grįžti namo nieko nepasiekus, su kiekvienais metais menkstantis ir išbarstomas ryšys su Tėvyne, prarandama galimybė sugrįžti į buvusią vietą joje, tolimas nuo tenai likusių draugų ir artimųjų, gili savivertės krizė – visa tai skatina merginą žūtbutinai likti nesaugioje Londono aplinkoje ir uždarbiauti amoraliais būdais. Aktorė

³⁰³ Ivaškevičius. Op. cit., p. 37.

atskleidžia plačią emocijų skalę, nuosekliai fiksuoja veikėjos nuopuolį nuo mažų dalykų ir kompromisų iki vis didesnių. Viena dramatiškiausių spektaklio scenų toji, kai Eglė, apsirengusi blizgančiu triko ir aukštakulniais, bandydama patekti į klubą, susiduria su abejingu apsaugininku tapusiu Benu. Ilgos scenos metu, mergina, bandydama patekti į klubą, iš įsakmės, išoriškai savimi pasitikinčios moters virsta ant kelių klūpančia, prašančia ir maldaujančia, nusizėminusia moterimi: „Po akimirkos peršlapusi, pažeminta ji sustingsta stop kadre – ventilatoriaus šachtoje žemyn galva pakimba sunaikintas žmogus.“³⁰⁴ Abu personažai – tiek Benas, tiek Eglė – nukeliauja skirtingais nuopuolio keliais. Kiekvienas ieško gyvenimo laimės laikydamiesi apverstų vertybių, praradę autoritetą, neturėdami stabilaus pagrindo. Nors iš prigimties yra orus ir vertingas, žmogus trokšta patvirtinimo per statusą, tarsi turėtų užsitarnauti savo vertę. Veikėjai nepasirenka Paschos kelio, kurį galima saugiai nueiti tik užmezgus glaudų ryšį su šio kelio autoriumi Kristumi. Paschos keliu jie bando keliauti vieniši, savo pačių pastangomis, išpažindami savas vertybes, sutrikę, nes nepažįsta juos sukūrusio Autoriaus: be Jo nežino nei kokiam tikslui buvo pakviesti į gyvenimą, nei kur keliauja. Santykio su Kūrėju nebuvimas ir neieškojimas kaip pleištas įsirėžia kančios ir silpnumo akimirka, šaukiantis Jo ir susitikus su Juo akis į akį. Reakcija į Nukryžiuotąjį bažnyčioje atspindi vidinę tikrovę ir kasdienius pasirinkimus: vienintelis tikslas ir vertybė – patenkinti savo fiziologinius, buitinius poreikius ir nieko, kas paskatintų apmąstyti gyvenimo prasmę ir jos paiešką, susitikti su Juo. Vis dėlto, kai abu – veikėjas ir Nukryžiuotasis – yra sumušti ir paplūdę krauju, taigi, ištikti tokio paties pažeminimo ir vienodai apleisti, Kristus prisiartina solidarizuotis su Benu ir pakviesti jo kartu žengti savosios Paschos link. Deja, Kristų Benas palaiko grėsme: auka išsigąsta aukos ir, palaikęs savo kankintoju, pabėga nuo Jo, turinčio gyvenimo sprendimų raktą. Susitikimas su Kristumi, kuris yra Dievo Žodis (plg. Jn 1, 1), atskleidžia žmogaus širdies būseną: ar ji yra gera dirva, priimanti Dievo Žodžio sėklą ir duodanti gausų derlių? Jei žmogaus širdis – tik erškėčiais (pasaulio rūpesčiais ir turto apgaule) apžėlusi dirva, tie erškėčiai nustelbia Žodį širdyje ir pastangas susitikti su Juo; jei tai – uolėta dirva (tapatybės neturintis, nepastovus žmogus), iškilus sunkumų, žmogus pamirš tai, kas jam buvo vertinga, ir bus blaškomas įvairiausių gyvenimo vėjų; jei sėkla išberta prie kelio, žmogus supranta tik šio materialaus pasaulio egzistenciją, ir jo širdis niekur aukščiau nesiveržia (plg. Mt 13, 18–23).

„Išvartytą“, kaip referentą pasitelkus Pradžios knygoje užrašytą nuopuolio ir pikto kilmės istoriją (plg. Pr 3, 1–24) apie tai, kaip už neklusnumą žmogus buvo išvartytas iš rojaus – Edeno sodo – į žemę, buvo fiksuojama dvasinė žmogaus tremtis. Pagrindiniai spektaklio veikėjai – emigrantai, ieškantys pažadėtosios žemės svetimame krašte – išsvajotame Londone. Kiekvienas ieško gyvenimo laimės laikydamiesi apverstų vertybių, praradę autoritetą,

³⁰⁴ Bajorinienė. Op. cit.

neturėdami stabilaus pagrindo. Nors iš prigimties yra orus ir vertingas, žmogus trokšta patvirtinimo per statusą, tarsi turėtų užsitarnauti savo vertę. Veikėjai nepasirenka Paschos kelio, kurį galima saugiai nueiti tik užmezgus glaudų ryšį su šio kelio autoriumi Kristumi. Paschos keliu jie bando keliauti vieniši, savo pačių pastangomis, išpažindami savas vertybes, sutrikę, nes nepažįsta juos sukūrusio Autoriaus: be Jo nežino nei kokiame tikslui buvo pakviesti į gyvenimą, nei kur keliauja. „Išvairymo“ veikėjai – tai tapatybes prarandantys šiuolaikiniai kankiniai. Jų Golgota yra savos tapatybės praradimo kelias, kurį pasirenka patys. Kiekvienas herojus patiria vidinę transformaciją, tačiau ji neveda į vidinį prisikėlimą, tik į dar smarkesnę nuopuolį. Herojai vis labiau praranda savastį ir gyvenimo atspirties tašką. Pavaizduota paschalinio perėjimo negalimybė parodo situaciją šiuolaikinio žmogaus, kuris pasirenka ne autentišką gyvenimą, o jo plagiatą ir kaukes, bėga nuo savęs ir Dievo.

4.4. Paschaliniai vaizdiniai – masinės kultūros kodai (O. Koršunovo „Kankinys“)

2015 m. (premjera įvyko kovo mėnesį) Lietuvos nacionaliniame dramos teatre O. Koršunovas pastatė spektaklį pagal šiuolaikinio vokiečių dramaturgo ir režisieriaus Mariuso von Mayenburgo pjesę tuo pačiu pavadinimu „Kankinys“. Tai – šiuolaikinė, stiprų socialinių užtaisų turinti pjesė, atskleidžianti įvairialypę šių dienų visuomenės problematiką. Pats pjesės pavadinimas parodo vieną esminių paschalinio įvykio veikėjo – kankinio paveikslą. Pjesėje, kaip ir būdinga šiuolaikinei dramaturgijai, beveik nėra remarkų, ji atvira režisieriaus kūrybiniais sprendimams. O. Koršunovo spektaklyje paschaliniai vaizdiniai suskaidomi į visus spektaklio elementus: jie išreiškiami pasitelkiant dramaturginį tekstą, tampa scenografijos, medijų tikrovės dalimis, pasklinda aktorių kūnais, garso erdve ir t. t. Tai – akivaizdi šio spektaklio duotybė. Pagrindinis pjesės veikėjas – mokinys Benjaminas – nuolat fanatiškai cituoja Biblijos tekstą, į šį *biblinį konfliktą* įsitraukia ir kiti spektaklio veikėjai, vaizdo projekcijose nuolatos rodomi tapybos darbai bibline tematika, scenoje virš krepšinio lanko įkomponuojama Jėzaus ikona, veikėjų tipažais kuriamos aliuzijos į biblines figūras (Kristų, Judą, Joną, Mariją Magdalietę ir kt.), spektaklyje vis pasigirsta vinies kalimo garsas, nuo pat pradžių vedantis prie nukryžiuavimo, vyrauja baltos ir raudonos spalvų koloritas. Spektaklis kuriamas pasitelkiant postmodernistinės estetikos bruožus, ironiją ir groteską.

Pagrindinis „Kankinio“ istorijos kaltininkas Benjaminas Ziūdelis (akt. Kęstutis Cicėnas) neturi nieko bendra su tikroju kankinio prototipu, veikiau yra kankinio pastišas (analogiškai Hamleto pastišą kūrė Valia (akt. Darius Gumauskas) iš O. Koršunovo spektaklio: „Vaidinant auką“). Jis – kankinys fanatikas, manipulatorius. Benjaminas pats save „pakrikštija“ (maudynių scena), pats save „įsteigia“: tampa pseudopranašu, pseudokankiniu, atlaiko bendraklasės

„šventosios“ ir „nusidėjėlės“ Lidijos Vėber (akt. Inga Šepetkaitė) gundymus, „gydo“ draugo Georgą (akt. Laurynas Jurgelis) nuo luošumo, aplinkiniams skelbia jam parankius biblinius žodžius, akivaizdžiai pasimėgaudamas kuria konfliktiškas situacijas. Ilgainiui Benjaminas personažas įgauna vis daugiau destruktivos energijos, į destruktivų, chaotišką manipuliacijų ratą įtraukiami visi aplinkui esantys veikėjai, jie tampa konflikto dalimi, sukiršinami. Benjaminas energija tampa nevaldoma, veiksmai nemotyvuoti, grindžiami neigiamomis emocijomis. Svarbus tampa troškimas atkeršyti jo tiesoms besipriešinančiai mokytojai ir kitiems, kurie jo nepalaiko. Vis dėlto šiame destruktijos įsuktame rate pasimeta ir pats veikėjas: nebeturi paruoštų biblinių atsakymų. Destruktyvi energija griauja ne tik aplinkinius, bet ir jį patį. Savo kankinystę Benjaminas įtvirtina susirasdamas auką: apkaltina mokytoją Rot priekabiavimu ir atveria kelią jos egzekucijai. Spektaklio pabaigoje išsiskleidžia Mokytojos nukryžiuojimo scena. Panaši situacija sukurta „P.S. Byla O.K.“, kurioje Izaokas paaukoja savo tėvą Abraomą – atiduoda privalomą auką, „nes auka turi būti“³⁰⁵. Pjesėje reflektuojama tuometinė Lietuvos padėtis, sovietijos griūtis, naujos santvarkos kūrimasis ir naudojant naujus savikūros mechanizmus pasirodžiusios spragos. Suprantama, kad Tėvo figūra spektaklyje atstovauja senajai kartai ir senajai santvarkai, kuri turėjo būti paaukota dėl naujų idealų. Tai – vienas pirmųjų O. Koršunovo pastatymų, nukreiptų į kartų konfliktą. „Kankinyje“ situacija kitokia: tėvažudystė negalima, nes Tėvo nėra (Benjaminas auga tik su motina). Benjaminas personažas išreiškia nepasitikėjimą religija ir atskleidžia destruktivos religijos galimybę. Galima sakyti, kad Benjaminas parodo visuomenės nebrandumą ir polinkį į nemotyvuotą maištą ir savidestrukciją.

Erika Rot (biologijos, chemijos, geografijos) mokytoja (akt. Monika Vaičiulytė) atstovauja liberaliajai visuomenei. Ji labiausiai priešinasi Benjaminas „pamokslams“ ir kartu stengiasi išlikti tolerantiška mokinio atžvilgiu. Siekdama suprasti Benjaminas maištą, mokytoja pradeda gilintis į biblines tiesas, tačiau jose randa ne daugiau kaip skandalingojo Dano Browno romano „Da Vinčio kodas“ atsakymus, atsiveria tik masinės kultūros kodams, o ne gilesnėms įžvalgoms. Kovojančią su iracionaliomis religinėmis apraiškomis ją pačią sustabdo tos pačios visuomenės sukurta tolerancija ir padaro jos „kankine“. Tokie veikėjai kaip Georgas pasiduoda iškilusiam pseudopranašui, o nepaklusę įsakymams turi būti paaukoti. Mokyklos direktorius Vilas Bacleris (akt. Algirdas Dainavičius), žymintis valdžios instituciją, parodo jos prisitaikėliškumą, silpnumą ir neveiksmingumą (spręsdamas Benjaminas ir mokytojos Rot konfliktą, jis siekia įtikti vaikinui motinai ir nepalaiko kolegės). Kūno kultūros ir istorijos mokytojas Markus Diorflingeris (akt. Marius Repšys, Džiugas Siaurusaitis) skiria dėmesį tikrąja to žodžio prasme kūno (išskirta A. V.) kultūrai. Jis perteikia šiandienę į kūniškumą susitelkusią

³⁰⁵ Parulskis. Op. cit., p. 130.

visuomenę, kurios nedomina Biblija, Jėzaus istorija ir Jo mokymo aktualumas. Benjaminio motina (akt. Nelė Savičenko, Jolanta Dapkūnaitė) sprendimų atsakomybę dėl sūnaus elgesio atiduoda valdžios institucijai (mokyklai) ir apkaltina jos narę (mokytoją Rot). Kunigas Dyteris, tikybos mokytojas (akt. Remigijus Bučius), kaip tiksliai pažymėjo teatro kritikė Kristina Steiblytė, parodomas kaip „silpnos bažnyčios silpnas tarnas“³⁰⁶: nepasiūlo Benjaminui gyvenimo atskaitos taško, nes gali būti, kad ir pats juo nelaiko savo tikėjimo pagrindo ir šaltinio – Jėzaus Kristaus paschalinio perėjimo (gyvenimo), mirties ir prisikėlimo.

Spektaklio veikėjai yra ne psichologiškai pagrįsti personažai, o tipažai, žymintys įvairius visuomenės segmentus, pirmiausia visuomenines institucijas: šeimą, mokyklą, Bažnyčią, ir socialines kaukes (mokiny, motina, direktorius ir t. t.). Šie tipažai kuriami pagal postmodernizmui būdingus personažo išcentravimo, išskaidymo principus, todėl veikėjų pavidalai takūs ir hibridiški. Šiame spektaklyje nėra vieno kankinio didvyrio, veikiau kuriamos pseudokankinių tapatybės³⁰⁷. Kankinys gali virsti kaltinančiuoju, ir atvirkščiai. Kankinio įvaizdis reikalingas ne tik situacijoms sutirštinti ir visuomenės konfliktų absurdiškumui atskleisti, bet ir griaujamajai galiai parodyti. Jis atskleidžia visuomenę, besisukančią pragariškame kankinių ir kankinamųjų rate. Į kritikų užduotą klausimą, kas yra tikrasis kankinys, galima būtų atsakyti taip: visi ir nė vienas. Tikrojo kankinio nėra, spektaklyje kuriamas kakofoniškas, réksmingas pseudokankinių choras, į kurį įtraukiamas ir suvokėjas.

„Kankinio“ istorija baigiasi nukryžiovimo scena. Paskutinėje spektaklio scenoje įvykdomas mokytojos Rot nukryžiovimas yra beprasmiškas ir priešingybė originalui – Kristaus mirčiai ant kryžiaus Golgoatoje. Ši beveik ikonografiškai tiksliai kuriama scena mums atskleidžia keletą svarbių dalykų. Kryžiumi šiuo atveju tampa sporto salės kopetėlės, veiksmas vyksta horizontalėje, tad nurodoma tik grynai žmogiška, žemiška ir ribota sfera, jau nėra vertikaliosios ašies³⁰⁸. Nukryžiuotojo poza mokytoją prikla mokyklos direktorius Bacleris ir kolega, buvęs mokytojos draugas Markus. Tai, kad ją nukryžiuoja žmonės, priklausantys tai pačiai institucijai, ženklina išdavystę. Tuo scena panaši į Kristaus nukryžiovimo istoriją: svarbiausi kaltintojai, iš romėnų valdytojo Piloto išgavę įsakymą nukryžiuoti Kristų, buvo dvasinės srities specialistai, žydų tautos aukštieji kunigai, turėję atpažinti Dievo Sūnų ir užkirsti kelią susidorojimui su

³⁰⁶ Steiblytė, Kristina. Vakuumas ir jo dekoracijos // *Menų faktūra* [žiūrėta 2015 m. liepos 2 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=61056#gsc.tab=0>.

³⁰⁷ Panašios pseudotapatybės buvo kuriamos spektaklyje „Vaidinant auką“. Plačiau žr.: Vasinauskaitė, Rasa. Subjekto krizė. Meninė individualybė ieško herojaus. In: *Postsovietinis Lietuvos teatras. Istorija, tapatybė, atmintis*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2014, p. 203. Postmodernistinių bruožų turinčiuose spektakliuose jau nebegalima kalbėti apie herojus, veikiau apie deheroizacijos procesą (Ten pat, p. 179–214).

³⁰⁸ Poetas, eseistas Eugenijus Ališanka, rašydamas apie postmodernizmo ir šventumo santykį, pažymi: „<...> Sacrum-profanum priešprieša visų pirma veikia vertikaliojoje ašyje, tuo tarpu postmodernizmas skleidžiasi horizontaliojoje ašyje, kurioje tokios opozicijos kaip sacrum-profanum tampa beprasmiškos, geriausiu atveju – ištirpdomos kitose kategorijose ir palieka tik pėdsakus, kurių interpretavimas kartais sako daugiau apie pačius interpretatorius negu apie *status quo*.“ (Ališanka, Eugenijus. *Dioniso sugrįžimas...* Op. cit., p. 49–50).

teisiuoju. Nukryžiuotosios, moters, vaizdinys primena ne vieną moters nukryžiovimo vaizdinį vaizduojamajame mene, tačiau labiausiai atkreipia dėmesį į renesanso tapytojo Hieronimo Boscho nukryžiuotosios kankinės šv. Liberatos atvaizdą³⁰⁹ – jos vardą (išvertus pažodžiui – šventoji Laisvė) ir šio menininko artimumą apokaliptinei vaizdinijai, kuri svarbi postmodernizmo filosofijai. Šios nuorodos leidžia manyti, kad nukryžiuojama liberalioji visuomenė ir kad nukryžiuotasis gali būti kiekvienas asmuo, bet kuri visuomenės dalis. Stovėdamas netoliese, nukryžiuotojo pozą atkartoja Georgas, dar vienas paaukotasis. Pats Benjaminas tampa tik abejingu stebėtoju. Aptariamas „nukryžiovimas“ nesibaigia mirtimi, jis lieka nesibaigiančios agonijos ir „paaukojimo“ kontempliacijos grotesku. Kryžiaus ar nukryžiuotojo vaizdinių perteklius spektaklyje paverčia juos ženklais ir kultūros kodais. Mokytojos Rot nukryžiovimo scena ženklina nukryžiuotą liberaliąją visuomenę, kurią paaukoja tos pačios visuomenės nariai, ir tai, kad kiekvienas gali tapti paaukotuju. Vaizduojama visuomenė, pasirenkanti kankinio vainiką ir nukryžiuojanti pati save.

Suvokėjas taip pat paliekamas stebėti šią „agoniją“ ir įtraukiamas į postmodernaus teatrinio žaidimo procesą. Spektaklis pasibaigia nukryžiovimo scena, po kurios, remiantis įprastais teatrinio elgesio kanonais, tikimasi plojimų, bet suvokėją šiuo atveju sutrikdo dviprasmiška situacija, parodanti, kad ir jis buvo paverstas vojeristiniu žiūrovu, stebinčiu egzekuciją.

Paschaliniai vaizdiniai spektaklyje taip pat traktuojami kaip masinės kultūros kodai. Masinės kultūros kalbos ir ženklų naudojimas yra svarbus postmoderniojo teatro bruožas³¹⁰. Masinės kultūros, arba, kitaip tariant, popkultūros, elementus yra puikiai įvaldęs režisierius O. Koršunovas³¹¹. „Kankinyje“ matyti, kad režisieriui rūpi Vakarų krikščioniškosios kultūros vaizdinija ir jos kultūros kodai. Krikščioniškoji religinė vaizduotė apogėjų buvo pasiekusi viduriniaisiais amžiais, kai iš esmės formavosi Vakarų krikščioniškoji kultūra. Atidžiau pažvelgus į šios epochos specifiką galima išvysti, kad religinės vaizduotės padiktuoti vaizdiniai buvo produkuojami visose įmanomose visuomeninio gyvenimo srityse. Nyderlandų medievistas Johanas Huizinga šį visas gyvenimo sritis persmelkiantį religinį aspektą puikiai atskleidė rašydamas apie XIV–XV šimtmečių Nyderlandų kultūrą: „Viduramžių krikščionijos gyvenimas visais savo aspektais persmelktas, visapusiškai prisotintas religinių vaizdinių. Nėra nė vieno daikto, nė vieno veiksmo, kuris nebūtų nuolatos siejamas su Kristumi ir tikėjimu. Viešpatauja

³⁰⁹ Bosch Hieronymus. *St. Liberata kankinystė* (triptikas). Palazzo Ducale, Venecija, 1500–1504 [žiūrėta 2015 m. lapkričio 25 d.]. Prieiga per internetą: [http://www.hieronymus-bosch.org/Triptych-of-the-Martyrdom-of-St-Liberata-\(central-panel\)-large.html](http://www.hieronymus-bosch.org/Triptych-of-the-Martyrdom-of-St-Liberata-(central-panel)-large.html).

³¹⁰ Staniškytė, Jurgita. *Kaitos ženklai...* Op. cit., p. 88. Teatrologė J. Staniškytė įvardija tris pagrindines režisūrines strategijas, susijusias su masinės kultūros (popkultūros) ženklų naudojimu šiuolaikiniame Lietuvos teatre: iliustratyvumą, rekonstektualizaciją ir ironizavimą (Ten pat, p. 89–90).

³¹¹ Plačiau žr.: Staniškytė, Jurgita. Postmodernizmo bruožai Oskaro Koršunovo darbuose. In: *Teatrologiniai eskizai*, t. 1. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2000, p. 111–139.

visuotinė nuostata viską suvokti religiniu aspektu <...>³¹². Krikščioniškieji vaizdiniai, simboliai, metaforos buvo kasdienybės dalis, vadinasi, masinės kultūros dalis. Tad spektaklio metu medijose rodomi puikiai atpažįstami religinio turinio paveikslai, Benjaminas ironiškai imituojamas viduramžiškosios dvasios pripildytas *dance macabre* ir t. t. yra naudojami kaip krikščioniškosios masinės kultūros citatos. Režisierius lengvai manipuliuoja šiais krikščioniškajai kultūrai priklausančiais vaizdiniais ir suteikia jiems naujų pavidalų ir reikšmių simbolinėje spektaklio tvarkoje³¹³. Tai parodo postmodernistinę laikyseną, kuriai būdingas žaidimas masinės kultūros elementais. Pasitelkdamas krikščioniškosios kultūros kodą, kurį tiksliausiai atspindi viduramžių epocha, režisierius jį taiko šių dienų visuomenės parodijai kurti. Panašu, kad O. Koršunovą domina viduramžių epochai būdingas prieštaravimas: religinio jausmo persmelkta kultūra, kurioje pabrėžiamas maldingumas ir stebimos čia pat vykstančios egzekucijos. Spektaklyje gretinant viduramžių epochą atskleidžiančius kodus, ironiškai žvelgiama į šiuolaikinę krikščioniškąją Vakarų visuomenę ir jos religingumą.

„Kankinio“ scenos centre, priešais žiūrovus, kaip scenografinis elementas įkomponuotas nedidelis Jėzaus paveikslas. Šis, Kristaus su erškėčių vainiku ant galvos, paveikslas atspindi *Ecce homo* ikonografinį siužetą – vieną Kristaus kančios istorijos etapą, kai nuteistą, nuplaktą ir sulaukusį patyčių Jėzų Pilotas parodo kaip „žydų karalių“ visai jo laukiančiai miniai ir taria: *Ecce homo* – „Štai žmogus!“ (Jn 19, 5). Viena vertus, šis paveikslas, kaip ir kiti religiniai vaizdiniai, iliustruoja „Kankinio“ siužetinę liniją ir paryškina kančios imperatyvą, tačiau spektaklio kontekste jis gali būti suvokiamas kaip dar vienas masinės kultūros kodas, intertekstas ir referentas.

Spektaklyje Jėzaus paveikslas, kaip ir dauguma kitų religinių spektaklio elementų, ženklina masinę kultūrą. Nespaltotas Jėzaus paveikslas primena gerai lietuvių kultūrai pažįstamą religinį paveikslėlį, kurį maldaknygėse nešiojasi močiutės ir kurį galima nusipirkti bet kuriame atlaidų metu veikiančiame kioskelyje arba dar šiuolaikiškiau – užsisakyti internetu. Tokį Jėzaus paveikslą kaip masinės kultūros kodo įspūdį sustiprina grafičio technikos elementais dekoruota krepšinio lenta, kurioje jis yra įkomponuotas. Grafičio elementai spektaklio kontekste žymi miesto erdvę (jų yra visoje kuriamoje scenografijoje (scenografė Lauryna Liepaitė)). Grafičio menas šių dienų visuomenėje tapo neatsiejama popkultūros dalimi. Galima sakyti, kad Jėzaus paveikslas kalba apie suprekinimą, atkreipia dėmesį į vartotojišką lietuvių santykį su religija. Lietuvių tautos religingumas ironiškai perteikiamas krepšinio kaip svarbiausios lietuvių religijos metafora (scena atspindi krepšinio aikštelę, o nuolat įbėgantys ar

³¹² Huizinga, Johan. *Viduramžių ruduo: studija apie keturiolikto ir penkiolikto šimtmečio gyvenseną ir mąstyseną Prancūzijoje ir Nyderlanduose*. Vilnius: Amžius, 1996, p. 188.

³¹³ Ypač aktyviai masinės kultūros ženklai naudojami O. Koršunovo spektakliuose „Roberto Zucco“ (1998 m.) ir „Vaidinant auką“ (2005 m.). Plačiau žr.: Staniškytė, Jurgita. Nauji reprezentacijos principai... Op. cit., p. 331–365.

išbėgantys dalyviai tampa žaidėjais). Šiuo atveju dvigubo kodo principu galima įskaityti ir atvirkščią prasmę – religija kaip svarbiausias lietuvių žaidimas.

Jėzaus paveikslo naudojimas „Kankinio“ pastatyme primena minėtą skandalingąjį italų režisieriaus Romeo Castellucci spektaklį „Apie Dievo sūnaus veido koncepciją“ ir su juo susijusį konfliktą. O. Koršunovo spektaklyje nedidelis Jėzaus paveikslas yra įkomponuotas virš krepšinio lanko. Mokinys Benjaminas kartas nuo karto taikosi įmesti kamuolį į krepšį, atrodo, kad ir į Kristaus atvaizdą. Šis gestas primena konfliktą sukėlusią R. Castellucci spektaklio sceną, kurioje į Kristaus paveikslą buvo mėtomos žaislinės granatos. Daugiausia priešiško R. Castellucci spektaklis sulaukė iš krikščioniškojo jaunimo, kuris ėmėsi protesto akcijų dėl neetiškų ir religinius jausmus įžeidžiančių veiksmų. „Kankinyje“ Benjaminas, jaunuolis, išreiškia religinį fundamentalizmą, kurio taikiniu tapo menas. Akivaizdu, kad režisieriui svarbios religijos, meno ir visuomenės konflikto sritys.

Spektaklyje Jėzaus paveikslas tampa nuoroda ir į platesnį meno ir visuomenės konfliktą, kuris nuolat atsinaujina, tęsiasi ir įgauna naujų formų. Jėzaus ikona primena koliažo technika sukurtą paveikslėlį. Toks Jėzaus paveikslo komponavimo būdas nurodo į vaizduojamojo meno istoriją, kuriai būdingos įtamos zonos. XX a. pradžioje tokie žymūs tapytojai kaip Pablo Picasso ir Georgesas Braque'as ėmė naudoti koliažo techniką, ir tai tapo revoliucingu žingsniu modernaus meno, susijusio su kubizmo, dadaizmo ir kt. judėjimais, link.

Beje, vertėtų aptarti minėto Jėzaus paveikslo ikonografinį siužetą *Ecce hommo*. Šioje scenoje svarbūs du asmenys: Kristus ir Pilotas. Išryškėja dangiškosios ir žemiškosios valdžių susidūrimas. Be to, Kristus atstovauja individui, o Pilotas – visuomenei. Kaip žinome iš tolesnių aprašytų įvykių, Kristaus karūna žemėje tampa erškėčių vainikas, už tariamą maištą jis nukryžiuojamas su kitais plėšikais, tarp kurių buvo ir sukilimo vadų, o ant Jėzaus kryžiaus prikalamą lentelę su lotyniško užrašo pirmomis raidėmis INRI – Jėzus Nazaretis, žydų karalius (plg. Jn 19, 19). Režisierius O. Koršunovas panaudoja Jėzaus paveikslą kaip referentą, atskleidžiantį įvairias visuomenės konflikto sritis, iš esmės nukreipia žvilgsnį nuo Jėzaus į Poncijų Pilotą, vadinasi, į visuomenę, kuri parodoma kaip kelianti abejonių, nepatikimą, neatsakingą ir galinti išduoti.

Jėzaus paveikslas įkomponuotas pačiame žiūrovo regos lauko centre ir, nors atrodo kaip pagrindinis taikinys, tampa tik nuoroda, intertekstu, ženklinančiu daugiasluoksnes, konfliktiškas visuomenės sritis. Spektaklio tekste Jėzaus paveikslas nurodo į religijos ir meno konflikto sritis, taip pat ironiškai žvelgiama į lietuvių santykius su religija, kurios tikslas ir yra būti žmogaus kasdienybės dalimi ir kasdinių sprendimų atskaitos tašku, o ne labai gerbiama, bet apdulkėjusiu gero elgesio taisyklių rinkiniu. Šiuo atveju galima įžvelgti ir kitą gana dažną netiklaus religijos supratimo šiuolaikinio žmogaus gyvenime pavyzdį: krikščioniškieji simboliai naudojami kaip

dekoro ir puošybos elementai, kurie patys savaime, žmogui sąmoningai nesuvokiant jų ir jų prasmės, taip pat neturi jokios gilesnės dvasinės prasmės, vedančios į artimesnį žmogaus ir Dievo santykį ir Kristaus paschalinio perėjimo galimybę to žmogaus gyvenime.

Spektaklyje įvairiomis kryptimis ir pavidalais pasklidę Jėzaus Kristaus Paschos vaizdiniai yra tik kultūros ženklai, intertekstai, neturintys simbolinės ar metaforinės vertės. Pasitelkiant Bibliją, paschalinio vaizdinius ir maskuojamąjį jų perteklių, parodomas jų ženkliškumas.

Apibendrinant galima teigti, kad O. Koršunovo spektaklyje „Kankinys“, pasitelkiant Kankinio įvaizdį, kuriama šiandieninės visuomenės „kankinystės“ parodija. „Kankinio“ pastatyme paschaliniai vaizdiniai tapo tik masinės kultūros kodais. Spektaklyje nebuvo kalbama apie perėjimo galimybę. Šis pastatymas atskleidė šių dienų įvairialypę visuomenę ir jos mechanizmus. Spektaklio veikėjai žymėjo įvairius visuomenės segmentus, pirmiausia – visuomenines institucijas: šeimą, mokyklą, Bažnyčią, ir socialines kaukes (mokinys, motina, direktorius ir t. t.). Šie tipažai buvo kuriami pagal postmodernizmui būdingus personažo išcentravimo, išskaidymo principus, todėl veikėjų pavidalai takūs ir hibridiški. Šiame spektaklyje nėra vieno kankinio didvyrio. Kankinys gali virsti kaltinančiuoju, ir atvirkščiai. Kankinio įvaizdis reikalingas ne tik situacijoms sutirštinti ir visuomenės konfliktų absurdiškumui atskleisti, bet ir griaujamajai galiai parodyti. Spektaklio tekste Jėzaus paveikslas ženkliną religijos ir meno konflikto sritis. Beje, ironiškai žvelgiama į lietuvių religingumo klausimą. Pažymėtina, kad kryžius nurodo į įvairias prieštaringas kultūros istorijos sritis. Mokytojos Rot nukryžiuojimo scena atskleidžia nukryžiuotos liberaliosios visuomenės, kurią paaukoja tos pačios visuomenės nariai, paveikslą.

IŠVADOS

1. Aptarus Jėzaus Kristaus Paschą ir jos vaizdinius buvo suformuotas teorinis įrankis likusiai disertacijos darbo daliai. Jėzaus Kristaus Pascha (velykinis įvykis) ir jos vaizdiniai yra persmelkę daugelį Vakarų kultūros sričių ir žmogiškąją patirtį, be to, yra visos krikščioniškosios teologijos ašis, todėl krikščioniškieji vaizdiniai spektakliuose buvo tiriami šios pagrindinės tikėjimo tiesos kontekste.

Pascha remiasi pamatiniu krikščionybės įvykiu – Velykomis, t. y. Kristaus kančia ir prisikėlimu. Kristaus Pascha – tai perėjimo ir išgelbėjimo įvykis. Jėzus Kristus tampa Išgelbėtoju ir Atpirkėju, paschalinio įvykio pagrindiniu veikėju, tarpininku tarp žmogaus ir Dievo. Jo misija įgyvendinama trimis pagrindinėmis tarnystėmis: kunigo, pranašo ir karaliaus, o jas vainikuoja kenčiančio tarno vaizdinys. Atperkamoji Kristaus auka įvyko ant kryžiaus, ir jis tapo paschalinio išgelbėjimo priemone ir simboliu. Paschalinių perėjimą atspindi dvi vaizdingos schemas: krikštas ir Eucharistija. Bažnyčios praktikoje į šį perėjimą taip pat veda atgaila, nuodėmių išpažinimas ir atsivertimas. Paschaliniam perėjimui, Jėzaus Kristaus misijai svarbi Jo Motinos Marijos ir kitų moterų pasiaukojama tarnystė.

Pirmą kartą atlikus Jėzaus Kristaus Paschos ir jos vaizdinių tyrimą profesionaliajame Lietuvos dramos teatre, pasitvirtino trys Jėzaus Kristaus Paschos ir jos vaizdinių XX a. pab. – XXI a. profesionaliojo Lietuvos dramos teatro pastatymuose funkcionavimo galimybės. Pasitelkdami Jėzaus Kristaus Paschą ir jos vaizdinius, režisieriai įtraukė XX a. pab. lietuvių tautos istoriją į kančios ir prisikėlimo paradigmą, perteikė žmogaus dvasines transformacijas, o postmodernių bruožų turinčiuose pastatymuose atskleidė posovietinės Lietuvos socialines ir vidines problemas, atsiradusias sąveikaujant posovietinei tikrovei ir neigiamoms modernaus Vakarų liberalizmo vertybėms.

2. XIX a. nacionalinių judėjimų ir romantizmo įtaka buvo vienas iš svarbių veiksnių paschaliniams vaizdiniams skleisti ir pritaikyti XX a. pab. profesionaliajame Lietuvos dramos teatre. Biblinis nuopuolio ir prisikėlimo naratyvas, įkvėptas XIX a. nacionalinių išlaisvinimo judėjimų, tapo Lietuvai artimu modeliu, galinčiu išreikšti XX a. pab. susiklosčiusią istorinę padėtį. Tautinio naratyvo kūrimas buvo neatsiejamas nuo kultūrinio romantizmo judėjimo, kuris pabrėžė menininkų, poetų, apskritai rašytojų kaip tautos istorinio naratyvo kūrėjų svarbą. Šiuo paschaliniu naratyvu režisieriai teatro scenoje galėjo perteikti rezistencines lietuvių tautos idėjas ir suteikti lietuvių tautos istorijai krikščioniškąją kančios ir prisikėlimo paradigmą. Kenčianti lietuvių tauta

pradėta gretinti su kenčiančio Kristaus, kuris nugalėjo mirtį ir prisikėlė, vaizdiniu. Romantinis herojus įgavo deheroizuoto, kristiškojo veikėjo bruožų, tapo tautos pranašu, atpirkėju ir kankiniu, kviečiančiu ją išeiti iš vergovės ir nelaisvės.

3. Išanalizavus charakteringus XX a. pab. spektaklius, kuriuose lietuvių tautos istorijai suteikiama krikščioniškoji kančios ir prisikėlimo paradigma, galima teigti, kad aktoriai scenoje įkūnijo tautos kančios ir prisikėlimo istoriją, tapdami tautos pranašais – lietuvių tautos istorijos liudytojais ir drauge demoniškosios sovietinės sistemos kankiniais. Spektakliuose siekta sukurti tautinio bendrumo jausmą. Kryžiaus vaizdinys tampa lietuvių tautos kančios simboliu. Kryžiaus kelias, kuriuo Kristus nuėjo nuo Jo teismo vietos iki Golgotos, tapo tautos tremčių atspindžiu.

Ankstyvesniuose, 8-ojo dešimtmečio, spektakliuose ypač pabrėžiama kankinystės paradigma. Sovietinė vergovė – tai uždara, nesiliaujančio smurto, dvasinių ir fizinių kančių sistema, iš kurios pabėgti galima tik vizijose, sapnuose, fantazijose, ir šiose vizijose lieka prisikėlimo viltis.

9-ojo dešimtmečio pab. – 10-ojo dešimtmečio pradžios spektakliuose kenčiančios tautos imperatyvas jau siejamas su aiškiau išreikšta prisikėlimo viltimi. Taip pat fiksuojamas lietuvių tautos perėjimas (virsmas): tauta, vaduodamasi iš sovietinio režimo, pagaliau turėjo prisiimti atsakomybę už kuriamą naują visuomenę, valstybę ir jos gerovę, išpirkti ankstesnėje santvarkoje padarytas skriaudas, tauta kviečiama į asmeninį apsisąlymą ir bendruomeninę atgailą. Vis dėlto R. Tumino spektaklyje „Nusišypsok mums, Viešpatie“ keliautojų laukianti ateitis vaizduojama kaip bedvasio, technokratinio pasaulio įsiveržimas. Veikėjų baimės ir rūpesčiai persmelkti abejojimo Dievo pagalba ir teisingumu. Žmogus tarsi paliktas vienas, ištiktas egzistencinio nerimo ir nežinomybės.

4. Išanalizavus spektaklius, kuriuose Jėzaus Kristaus Paschos vaizdiniai naudojami žmogaus dvasinei transformacijai atskleisti, išryškėjo trys skirtingos žmogaus dvasinės transformacijos galimybės. Tai – Jėzaus Kristaus Paschą-perėjimą perteikiantys spektakliai. Juose veikiantis žmogus savo gyvenimu atsigręžia į Dievą ir padeda kitiems prie Jo priartėti. Paschaliniam perėjimui svarbios atgailos ir atsivertimo kategorijos yra šių spektaklių veiksmo pagrindas. Spektakliuose, kuriuose buvo atskleidžiama kūrėjo-menininko dvasinė transformacija, menininkai išgyvena nuopuolio ir atgailos etapus, tačiau nepajėgia iki galo nueiti Paschos kelio. Tai – moderniojo kankinio Golgotos kelias. Kūrėją ištikus vidinio gyvenimo krizei, atsiveria komplikotas santykis su Dievu. Vidinė kova pasiekia galutinio skilimo – beprotybės momentą, tad kelionė į atsivertimą nėra baigtinė. Spektakliuose, kuriuose susitelkiama ties maištingo žmogaus dvasine

transformacija, atskleidžiamas asmeninis nuopuolio, kančios, atgailos, galutinio apsisvalymo ir Paschos-perėjimo kelias.

5. Išanalizavus Jėzaus Kristaus Paschos ir jos vaizdinių naudojimą postmodernių bruožų turinčiuose spektakliuose, matyti paschalinio perėjimo negalimybę. Dekonstruojami ir transformuojami paschaliniai vaizdiniai atskleidė posovietinėje Lietuvoje iškilusias socialines ir dvasines problemas, atsiradusias veikiant posovietinei tikrovei ir neigiamoms modernaus Vakarų liberalizmo vertybėms. Ši problematika yra susijusi su dieviškojo ir žmogiškojo autoriteto praradimu, žmogaus tapatybės krize, kai pasirenkamas ne autentiškas gyvenimas, o jo plagiatai ir kaukės, bėgama nuo savęs ir Dievo. Paschaliniai vaizdiniai spektakliuose dažnai tampa tik masinės kultūros kodais, ženklinančiais įvairias socialinio konflikto sritis – tarp meno ir religijos, tarp visuomeninių institucijų, žmonių tarpusavio santykiuose. Pabrėžiamas šiuolaikinės visuomenės konfliktų absurdiškumas ir kartu – griaunamoji galia, iškeliamas fundamentalizmo klausimas. Ironiškai žvelgiama į šiuolaikinę krikščioniškąją Vakarų visuomenę ir jos religingumą.

6. Pirmojoje disertacijos dėstymo dalyje išgvildenta Jėzaus Kristaus Paschos ir jos vaizdinių teologinė samprata gali tapti praktiniu įrankiu režisieriams, aktoriams ar kitiems scenos meno žmonėms, padedančiu spektakliuose perteikti ir teologinę-kristocentrinę idėją, kuri, kitaip nei remiantis postmodernistine pasaulėžiūra, galėtų vesti į prisikėlimo galimybės perteikimą spektakliuose. Taip pat disertacija galėtų būti vertinga medžiaga teologams, padedanti geriau suprasti šiandieninio teatro situaciją ir kviečianti tolimesnei diskusijai ir bendradarbiavimui. Taip būtų mezgamas dialogas tarp teatro ir teologijos, galintis suteikti abipusės naudos.

LITERATŪRA IR ŠALTINIŲ SĄRAŠAS

1. Aleknonis, Kostas. Spektaklis – akistata. In: *Katalikų pasaulis*, 1997, Nr. 1, p. 30.
2. Aleksandravičius, Egidijus. XIX a. Lietuvos pasakojimo likimas po 1990 m.: tarp funkcionalumo ir inercijos. In: *Tautiniai naratyvai ir herojai Vidurio Rytų Europoje po 1989 m.* Kolektyvinė monografija / Sud. Egidijus Aleksandravičius. Kaunas, Vilnius: Vytauto Didžiojo universitetas, Versus aureus, 2015.
3. Ališanka, Eugenijus. *Dioniso sugrįžimas. Chtoniškumas, postmodernizmas, tylą*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2001.
4. Apie Paulį Claudelį kalbasi Astrida Petraitytė ir Genovaitė Dručkutė. In: *Literatūra ir menas* [žiūrėta 2016 m. rugsėjo 22 d.]. Prieiga per internetą: http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20111009193603/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3010&kas=straipsnis&st_id=5124.
5. Armstrong, Karen. *Biblija: knygos biografija*. Vilnius: Tyto alba, 2008.
6. Aston, Elaine; Savona, George. *Theatre as a Sign-System: A Semiotics of Text and Performance*. London: Routledge, 1998.
7. Bajorinienė, Elona. Išvartyta Lietuva XXL formatu. In: *Menų faktūra* [žiūrėta 2016 m. gegužės 23 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=60768>.
8. Balevičiūtė, Ramunė. Košmariškų sapnų atmosferoje – kūrėjo likimo misterija. In: *Lietuvos rytas*, 2007, kovo 13 d., p. 3.
9. Balthasar, Hans Urs. *Teodramatyka*. Krakow: M, 2005.
10. Balthasar, Hans Urs. *The Glory of the Lord: Theological Aesthetics*. Edinburg: T&T Clark, 1991.
11. *Biblija arba Šventasis Raštas: ekumeninis leidimas*. Vilnius: Lietuvos Biblijos draugija, 2005.
12. Bylos pradžia. Pokalbis su spektaklio „P.S. Byla O.K.“ kūrėjais. In: *7 meno dienos*, 1997, kovo 14 d., p. 7.
13. Boespflug, Francois. Karalius pagal Dievo paveikslą? Karališki ir dieviški simboliai mene. In: *Acta academiae artium Vilnensis*, 2012, t. 65–66, p. 14.
14. Bosch Hieronymus. *St. Liberata kankinystė* (triptikas). Palazzo Ducale, Venecija, 1500–1504 [žiūrėta 2015 m. lapkričio 25 d.]. Prieiga per internetą: [http://www.hieronymus-bosch.org/Triptych-of-the-Martyrdom-of-St-Liberata-\(central-panel\)-large.html](http://www.hieronymus-bosch.org/Triptych-of-the-Martyrdom-of-St-Liberata-(central-panel)-large.html).
15. Brinkman, Martien E. *Jesus Incognito: The Hidden Christ in Western Art since 1960*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2013.

16. Cantalamessa, Raniero. *Eucharistija – mūsų pašventinimas*. Kaunas: Gyvieji akmenėliai, 1999.
17. Cantalamessa, Raniero. *Marija – Bažnyčios veidrodis*. Kaunas: Gyvieji akmenėliai, 2001.
18. Carlson, Harry Gilbert. *Strindberg and the Poetry of Myth*. California: California University Press, 1982.
19. Claudel, Paul. „*Apreiškimas Marijai*“. *Galutinė scenos versija*. Paris: Gallimard, 1973 (iš prancūzų kalbos vertė Genovaitė Dručkutė), 2016.
20. Crove, Sinead. *Religion in Contemporary German Drama: Botho Strauss, George Tabori, Werner Fritsch, and Lukas Barfuss*. Rochester: Camden House, 2013.
21. Čiočytė, Dalia. *Biblija lietuvių literatūroje. Naujosios literatūros studijos*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1999.
22. Čiočytė, Dalia. *Literatūros teologija: teologiniai lietuvių literatūros aspektai*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013.
23. Čiočytė, Dalia. Romantizmas ir krikščioniškoji Vakarų kultūros tradicija. In: *Literatūra*, 2005, Nr. 47 (1), p. 6.
24. Čiočytė, Dalia. Santykio su religine tradicija galimybės. In: *Antanas Škėma ir slinktys lietuvių literatūroje*. Kolektyvinė monografija / Sud. L. Mačianskaitė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2012.
25. Daugnora, Eligijus. *XX amžiaus lietuvių religinė drama*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2009.
26. Daunoravičiūtė, Ingrida. Mintys apie „Migelį Manjarą“. In: *Literatūra ir menas*, 1996, gruodžio 21 d., p. 10.
27. *Dictionary of the Bible* / Ed. David Noel Freedman. Grand Rapids, Michigan/Cambridge, UK: B. Erdmans Publishing Co, 2000.
28. Drewniak, Lukasz. Eimuntas Nekrošius: kančia, sanktuariumas. In: *Kultūros barai*, 1998, Nr. 12, p. 21.
29. Dručkutė, Genovaitė. „*Apreiškimas Marijai*“ programėlė / Sudarytoja Daiva Šabasevičienė, 2016.
30. Duby, Georges. *Katedrų laikai. Menas ir visuomenė 980–1420*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2004.
31. Dupuis, Jacques SJ. *O jūs kuo mane laikote? Kristologijos įvadas*. Vilnius: Katalikų pasaulio leidiniai, 2004.
32. Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London, New York: Routledge, 1997.
33. Eliade, Mircea. *Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism*. New Jersey: Princeton University Press, 1991.

34. Eliade, Mircea. *Šventybė ir pasaulietiškumas*. Vilnius: Mintis, 1997.
35. Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism. Four Essays by Northrop Frye*. New Jersey: Princeton University Press, 1973.
36. Frye, Northrop. *The Great Code. The Bible and Literature*. Canada: Pinguins Books, 1990.
37. Frye, Northrop. *Words with Power. Being a Second Study of "The Bible and Literature."* Canada: Pinguins Books, 1990.
38. Gadamer, Hans-Georg. *Grožio aktualumas. Menas kaip žaidimas, simbolis ir šventė*. Vilnius: Baltos lankos, 1997.
39. Gečaitė, Rasa. Atgailaujančios Marijos Magdalietės paveikslas baroko dailėje. In: *Acta academiae artium Vilnensis*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2001, t. 21, p. 95.
40. Gellner, Ernest. *Tautos ir nacionalizmas*. Vilnius: Pradai, 1996.
41. Gillespie, Diane Filby. Strindberg's "To Damascus": Archetypal Autobiography. In: *Modernism in European Drama. Ibsen, Strindberg, Pirandello, Beckett: Essays from Modern Drama* / Ed. Frederick J. Marker, Christopher Innes. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1998.
42. Girdzijauskaitė, Audronė. Po „Grasos namų“. In: *Jonas Jurašas* / Sud. Audronė Girdzijauskaitė. Vilnius: Gervelė, 1995, p. 168.
43. Glinskis, Juozas. *Kingas: 3 dalių drama*. Vilnius: Vaga, 1981, p. 110.
44. Grabar, Andre. *Krikščioniškoji ikonografija: Antika ir Viduramžiai*. Vilnius: Aidai, 2003.
45. Gražytė-Maziliauskienė, Ilona. I. Juozo Glinskio dramaturgija ir žiaurumo teatras. In: *Metmenys*, 1988, kn. 55, p. 190.
46. Gudelis, Antanas. Tikrumo link. In: *Komjaunimo tiesa*, 1981, balandžio 24 d., p. 4.
47. Himnas meilei pragmatikų pasaulyje: apie Oskaro Milašiaus dramą ir mūsų teatrų padėtį su aktoriumi Valentinu Masalskiu kalbasi teatrologė Daiva Šabasevičienė. In: *Kultūros barai*, 1996, Nr. 10, p. 28.
48. Huizinga, Johan. *Viduramžių ruduo: studija apie keturiolikto ir penkiolikto šimtmečio gyvenimą ir mąstyseną Prancūzijoje ir Nyderlanduose*. Vilnius: Amžius, 1996.
49. Iš interviu su Jonu Vaitkumi. Gedgaudas Valdas. Nieko nežinantiems apie O. Milašių „Migelį Manjarą“ žiūrėti bus gana sunku“. In: *Lietuvos aidas*, 1996, spalio 11 d., p. 12.
50. Iš pokalbio su Janina Malinauskaite. In: *Jonas Jurašas* / Sud. Audronė Girdzijauskaitė. Vilnius: Gervelė, 1995, p. 107.
51. Ivaškevičius, Marius. *Išvairymas: pjesė*. Vilnius: Apostrofa, 2012.
52. Jankevičiūtė, Giedrė. Žmogaus įvaizdžio kaita šiuolaikinėje Lietuvos skulptūroje. In:

- Šiuolaikinės lietuvių dailės horizontai*. Vilnius: Academia, 1992, p. 56–71.
53. Jankus, Gediminas. Aukos apologija. In: *Vasario 16*, 1989, gruodžio 20–27 d.
 54. Jauniškis, Vaidas. Kumelė be vienos pasagos. Grigorijaus Kanovičiaus „Nusišypsok mums, Viešpatie“ Vilniuje Mažajame teatre. In: *Kultūros barai*, 1995, Nr. 2, p. 43.
 55. Jauniškis, Vaidas. Apie šventą netobulumą. In: *Menų faktūra*, 2014, rugpjūčio 26 d. [žiūrėta 2015 m. liepos 5 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1052&s=65956#gsc.tab=0>.
 56. Jauniškis, Vaidas. Kovo ydos. Scenos ir valdžios lygiai. In: *Bernardinai.lt* 2017, kovo 15 d. [žiūrėta 2017 m. kovo 20 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/index.php/straipsnis/2017-03-15-kovo-ydos-scenos-ir-valdzios-lygiai/156778>.
 57. *Jesus in Twentieth Century Literature, Art and Movies* / Ed. Paul C. Burns. UBC Studies in Religion 1. New York, London: Continuum Press, 2007.
 58. *Katalikų Bažnyčios katekizmas*. Kaunas: Tarpdiecezinė katechetikos komisijos leidykla, 1996.
 59. *Katalikų Bažnyčios katekizmas: santrauka*. Kaunas: Katalikų interneto tarnyba, 2007.
 60. Kearney, Richard. *The Wake of Imagination Toward a Postmodern Culture*. London: Routledge. Taylor & Francis e-Library, 2003.
 61. Kierkegaard, Soren. *Baimė ir drebėjimas*. Vilnius: Aidai, 1995.
 62. Klauza, Karol. *Teologiczna hermeneutika ikony*. Lublin: KUL wydawnictwo, 2002.
 63. Klivis, Edgaras. Kraujas ir žemė: nacionalizmo vaizdiniai XX a. pabaigos Lietuvos scenoje. In: *Darbai ir dienos*, 2004, t. 39, p. 39, 155.
 64. Klivis, Edgaras. *Metaforinio teatro poetika. 8–9 dešimtmečių Lietuvos teatro režisūra: tekstai ir kontekstai: menotyros daktaro disertacija*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2004.
 65. Klivis, Edgaras. Sovietmečio atmintis ir reprezentacija šiuolaikiniame Lietuvos teatre // *Postsovietinis Lietuvos teatras: istorija, tapatybė, atmintis*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2014.
 66. Klivis, Edgaras. Totalitarizmo vaizdiniai šiuolaikiniame Lietuvos teatre. In: *Šiuolaikiniai Lietuvos teatro procesai: konferencijos medžiaga*. Vilnius: Efrata, 2003.
 67. Koršunovas, Oskaras. Postmodernizmas – tai neturėjimas kitos išeities. In: *Literatūra ir menas*, 1997, gegužės 10 d., p. 10.
 68. *Krikščioniškosios ikonografijos žodynas* / Sud. Dalia Ramonienė. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997.
 69. *Krikščionybės Lietuvoje istorija* / Sud. Vytautas Ališauskas. Vilnius: Aidai, 2006.

70. Kubilius, Vytautas. Romantizmo ir antiromantizmo priešpriešos. In: *XX amžiaus lietuvių literatūra*. Vilnius: Vaga, 1994.
71. Kubilius, Vytautas. *Romantizmo tradicija lietuvių literatūroje*. Vilnius: Amžius, 1993.
72. Landsbergis, Vytautas. *Ukrainos Golgota 2013–2014*. Vilnius: Tėvynės sąjunga-Lietuvos krikščionys demokratai, 2015.
73. Lankutis, Jonas. *Lietuvių egzodo dramaturgija 1940–1990*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1995.
74. Lankutis, Jonas. *Lietuvių tarybinė dramaturgija*. Vilnius: Vaga, 1983.
75. Lapkus, Danas. *Poteksčių ribos: uždraustos tapatybės devintojo dešimtmečio lietuvių prozoje*. Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 2003.
76. Laurentin, Rene. *Demonas – mitas ar tikrovė?* Vilnius: Aidai, 2008.
77. *Lietuvių teatro istorija*. Kn. III: 1970–1980 / Sud. I. Aleksaitė. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2006.
78. *Lietuvių teatro istorija*. Kn. IV: 1980–1990 / Sud. I. Aleksaitė. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009.
79. Lyotard, Jean-François. *Postmodernus būvis*. Vilnius: Baltos lankos, 2010.
80. Lozoraitis, Julijus. Ar matadorų metas jau praėjo? In: *Kultūros barai*, 1988, Nr. 10, p. 23–24.
81. Lozoraitis, Julijus. Kas pažįsta O. Milašį. In: *Respublika*, 1996, spalio 14 d., p. 23.
82. Lozoraitis, Julijus. Zigzagais – į Damaską. In: *Menų faktūra* [žiūrėta 2016 m. rugsėjo 22 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=53986>.
83. Maceina, Antanas. *Didžioji padėjėja: šv. Mergelės Marijos būties ir veiklos apmąstymas*. Putnam, Connecticut: Immaculata Press, 1958.
84. Maceina, Antanas. *Saulės giesmė*. Vilnius: Katalikai, 1991.
85. Male, Emile. *Religious Art in France, XIII Century: A Study in Medieval Iconography and Its Sources of Inspiration*. London: J. M. Dent & Sons Ltd, New York: E. P. Dutton & Co, 1913.
86. Marcinkevičiūtė, Ramunė. *Erdvė už žodžių*. Vilnius: Scena, 2002.
87. Mareckaitė, Gražina. *Romantizmo idėjos lietuvių teatre: nuo XIX iki XXI a.* Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2004.
88. Mareckaitė, Gražina. *Laisvoji zona: Juozo Glinskio teatras*. Vilnius: Kultūros filosofijos ir meno institutas, 2002.
89. Mareckaitė, Gražina. Vienspalvis – prieštaringas – romantiškas žmogus. Pastabos apie sezono lietuvių tarybinės dramaturgijos pastatymus. In: *Kultūros barai*, 1981, Nr. 5, p. 20.

90. Martišiūtė, Aušra. *Pirmasis lietuvių dramaturgijos šimtmetis*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006.
91. Martišiūtė, Aušra. Postmodernistinė S. Parulskio drama. In: *Gimtas žodis*, 2005, Nr. 2, p. 22.
92. Milašius, Oskaras. *Misterijos*. Vilnius: Vaga, 2002.
93. Naujokaitienė, Elina. Oskaro Milašiaus dramaturgija. In: Milašius, Oskaras. *Misterijos*. Vilnius: Vaga, 2002.
94. Oginskaitė, Rūta. Belpieka užsiriški? In: *Kultūros barai*, 1990, Nr. 3, p. 12–14.
95. Oginskaitė, Rūta. Narvas menininkui prie senos pilies. In: *Lietuvos rytas. Menų faktūra* [žiūrėta 2016 m. kovo 15 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=60825#gsc.tab=0>.
96. Padegimas, Gytis. Strindbergas – vedlys po beprotišką pasaulį. In: *Menų faktūra* [žiūrėta 2016 m. rugsėjo 15 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1052&s=64930>.
97. *Pamaldumas Išganytojui Lietuvos kultūroje*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2008.
98. Parulskis, Sigitas. *3 pjesės*. Vilnius: Baltos lankos, 2006.
99. Pelikan, Jaroslav. *Jesus Through the Centuries. His Place in the History of Culture*. New Haven, CT: Yale University Press, 1999.
100. Petrikas, Martynas. Nusikaltimas ir bausmė universaliu laiku. In: *Kultūros barai*, 2004, gegužės 7 d., p. 27.
101. Pyc, Marek. Dramatycyczna wizja chrystologii Hansa Ursa von Balthasara. In: *Liturgia w świecie widowisk*. Opole, 2005, Nr. 82.
102. Pyc, Marek. Jezus Chrystus jako persona dramatis. In: *Ethos*, 2007, Nr. 1-2.
103. Raila, Eligijus. Apšvieta versus romantizmas. Lietuviškasis savitumas. In: *Romantizmai po romantizmą*. Vilnius: Kultūros ir meno institutas, 2000.
104. Ramonas, Arvydas. *Sakramentų teologija. Doktrina, istorija, šventimas*. Vilnius: Katalikų pasaulio leidiniai, 2006.
105. Ratzinger, Joseph. *Jėzus iš Nazareto*. Vilnius: Katalikų pasaulio leidiniai, 2007.
106. Ratzinger, Joseph. *Krikščionybės įvadas*. Vilnius: Katalikų pasaulio leidiniai, 2008.
107. Ratzinger, Joseph (Benediktas XVI). *Liturgijos dvasia*. Vilnius: Katalikų pasaulio leidiniai, 2012.
108. Ratzinger, Joseph (Benediktas XVI). *Pakeliui pas Jėzų Kristų*. Kaunas: Katalikų interneto tarnyba, 2005.
109. Ricoeur, Paul. *Egzistencija ir hermeneutika: interpretacijų konfliktas*. Vilnius: Baltos

- lankos, 2001.
110. Ricoeur, Paul. *Interpretacijos teorija: diskursas ir reikšmės perteklius*. Vilnius: Baltos lankos, 2000.
 111. Ricoeur, Paul. *Nazwac Boga*. Krakow: Wam, 2011.
 112. Rubšys, Antanas. *Kūrėjo ir kūrinio sąveikos pokalbio teologija Senajame Testamente*. Vilnius: Katalikų pasaulio leidiniai, 2011.
 113. Rubšys, Antanas. *Raktas į Naująjį Testamentą*. T. 1: *Bendrija: sąjūdis*. Vilnius: Katalikų pasaulis, 1997.
 114. Rubšys, Antanas. *Raktas į Senąjį Testamentą*. T. 1: *Sandora ir Mesijas*. Vilnius: Katalikų pasaulis, 1995.
 115. Rupnik, Marko Ivan. *Perėjimo kultūra*. Vilnius: Katalikų pasaulis, 2001.
 116. Samuolytė, Inga. Mintys apie „Migelį Manjarą“. In: *Literatūra ir menas*, 1996, gruodžio 21 d., p. 11.
 117. Sardietis, Melitonas. *Bažnyčios Tėvai: Nuo Apaštališkųjų Tėvų iki Nikėjos Susirinkimo: antologija* / Sud. Darius Alekna, Vytautas Ališauskas. Vilnius: Aidai, 2003.
 118. Satkauskytė, Dalia. Adomas Mickevičius ir jo idėjos moderniojoje Lietuvoje. In: *Lietuvos kultūra: romantizmo variantai: mokslinės konferencijos, skirtos Adomo Mickevičiaus 200-osioms gimimo metinėms ir įvykusios 1998 m. gruodžio 4 dieną, medžiaga*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2001.
 119. Savičiūnaitė, Vida. Ties bedugne. In: *Kultūros barai*, 1988, Nr. 6, p. 17.
 120. Savostinas, Igoris. Žmogus grįžta namo? In: *Literatūra ir menas*, 1988, birželio 4 d., p. 12.
 121. Syndicus, Eduard. *Early Christian Art*. New York: Hawthorn Books Publishers, 1962.
 122. Skinkaitis, Rimas. *Žmogaus, sukurto pagal Dievo paveikslą ir panašumą, teologinė perspektyva: mokslo monografija*. Kaunas, Vilnius: Vytauto Didžiojo universitetas, Versus aureus, 2016.
 123. Smith, Anthony D. *Nacionalizmas XX amžiuje*. Vilnius: Pradai, 1994.
 124. Staniškytė, Jurgita. *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*. Vilnius: Scena, 2008.
 125. Staniškytė, Jurgita. Postmodernizmo bruožai Oskaro Koršunovo darbuose. In: *Teatrologiniai eskizai*, t. 1. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2000, p. 111–139.
 126. Steiblytė, Kristina. Kelkis ir eik. In: *Menų faktūra* [žiūrėta 2017 m. sausio 8 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=61245>.
 127. Steiblytė, Kristina. Vakuumas ir jo dekoracijos. In: *Menų faktūra* [žiūrėta 2015 m. liepos

- 2 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=61056#gsc.tab=0>.
128. Strindbergas, Augustas. „*Kelyje į Damaską*“, *dramos tekstas*. Klaipėdos dramos teatro archyvas, 2007.
 129. Šabasevičienė, Daiva. Poetinis Jono Vaitkaus teatras. In: *Menotyra*, 2011, t. 18, Nr. 2, p. 138.
 130. Šabasevičienė, Daiva. *Teatro piligrimas. Režisieriaus Jono Vaitkaus kūrybos kontūrai*. Vilnius: Krantai, 2007.
 131. Škėma, Antanas. *Balta drobulė*. Vilnius: Alma littera, 2012.
 132. Šliogeris, Arvydas. Postmodernas: filosofinė perspektyva. In: *Postmodernizmo fenomeno interpretacijos* / Sud. Antanas Andrijauskas. Vilnius: Versus aureus, 2009.
 133. Šurkutė, Indrė. Nukryžiuotojo Jėzaus ikonografija V–XVIII a. Vakarų Europoje. In: *Soter*, 2014, Nr. 52 (80), p. 73–75, 81.
 134. Tamošaitis, Regimantas. Antanas Škėma: tolstančio laiko herojus. In: *Antanas Škėma ir slinktys lietuvių literatūroje: kolektyvinė monografija* / Sud. L. Mačianskaitė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2012.
 135. Tismaneau, Vladimir. *Išsivadavimo fantazijos: pokomunistinės Europos mitai, demokratija ir nacionalizmas*. Vilnius: Mintis, 2003.
 136. Truskauskaitė, Vitalija. Dvasinės pratybos jėzuitų baroko teatre. In: *Lietuvos mokslas*, 1996, t. IV, kn. 8, p. 41–45.
 137. Truskauskaitė, Vitalija. Sacral Theatre Narrative in Contemporary Lithuanian Theatre. In: *Meno istorija ir tapatumas*, 2008, Nr. 4. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, p. 152–161.
 138. Truskauskaitė, Vitalija. Sakralinio teatro refleksija Česlovo Milošo kūryboje. In: *Soter*, 2008, Nr. 25 (53). Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla.
 139. Truskauskaitė, Vitalija. Sovietmečio sakralinis teatras Lietuvoje. In: *Dailė, muzika ir teatras valstybės gyvenime 1918–1998: mokslinės konferencijos pranešimai*. Vilnius, 1998 m. kovo 26–27 d. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1998.
 140. Tuminas, Rimas; Grikevičius Almantas. „*Nusišypsok mums, Viešpatie*“ *inscenizacija* (G. Kanovičiaus romanų „Nusišypsok mums, Viešpatie“ ir „Ožiukas už pora skatikų“ motyvais). Vilniaus mažojo teatro archyvas, 1994.
 141. Ulevičius, Benas. *Dieviškasis žaidimas: liturginio mąstymo apmatai*. Vilnius: Aidai, 2009.
 142. Ulevičius, Benas. Kaukolė po kryžiumi: Adomo kapo reikšmė išganymo istorijoje. In: *Pamaldumas Išganytojui Lietuvos kultūroje*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2008.

143. Vansovič, Justyna. Pavargusiems nuo Dievo mirties skelbimo. In: *Bernardinai.lt* [žiūrėta 2017 m. sausio 15 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2016-11-25-pavargusiems-nuo-dievo-mirties-skelbimo/151895>.
144. Varnas, Gintaras. *F. Dostojevskij. Nusikaltimas ir bausmė, trijų dalių romano inscenizacija*. Kaunas: Kauno valstybinio dramos teatro archyvas, 2004.
145. Vasiliauskas, Valdas. Be reveransų In: *Švyturys*, 1988, Nr. 7, p. 12–13.
146. Vasiliauskas, Valdas. Sveikas ir sudie, Jidišlande! Grigorijaus Kanovičiaus „Nusišypsok mums, Viešpatie“ Vilniuje Mažajame teatre. In: *Veidas*, 1995, sausio 6 d., p. 16.
147. Vasinauskaitė, Rasa. Ilga kelionė į amžinybę. In: *Literatūra ir menas*, 1994, lapkričio 19 d., p. 10.
148. Vasinauskaitė, Rasa. Keli transgresijos žingsniai. In: *7 meno dienos*, 2004, gegužės 14 d., p. 1, 7.
149. Vasinauskaitė, Rasa. *Laikinumo teatras: lietuvių režisūros pokyčiai 1990–2001 metais*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2010.
150. Vasinauskaitė, Rasa. Subjekto krizė. Meninė individualybė ieško herojaus. In: *Postsovietinis Lietuvos teatras. Istorija, tapatybė, atmintis*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2014.
151. *Vatikano II Susirinkimo nutarimai. Konstitucijos, deklaracijos, dekretai*. Vilnius: Aidai, 2001.
152. Vengris, Antanas. Strazdelio drama. In: *Muzika ir teatras. Strazdelio drama*. Vilnius: Vaga, 1972.
153. Vengris, Antanas. Strazdelio drama. In: *Jonas Jurašas / Sud. Audronė Girdzijauskaitė*. Vilnius: Gervėlė, 1995.
154. Viladesau, Richard. *The Beauty of the Cross: The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Catacombs to the Eve of the Renaissance*. New York: Oxford University Press, 2006.
155. Virbalas, Lionginas. Kristologinio pamaldumo raida. In: *Pamaldumas Išganytojui Lietuvos kultūroje*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2008.
156. Viskauskas, Ridas. Vaitkus – Milašius: metafizinių aukštumų linkme: Oskaro Milašiaus misterijos „Migelis Manjara“ premjera akademiniame dramos teatre. In: *Diena*, 1996, spalio 21 d., p. 6.
157. Vorgrimler, Herbert. *Naujasis teologijos žodynas*. Kaunas: Katalikų interneto tarnyba, 2003.
158. Wąchocka, Ewa „Opusciłeś Jeruzalem i jesteś w drodze do Damaszkę”. Motywy biblijne w trylogii Augusta Strindberga. In: *Życie Księgi. Biblia a dramat i teatr współczesny /*

Red. Ewa Partyga, Maria Prussak. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata, 2010.

159. Weber, Max. *Religijos sociologija*. Vilnius: Pradai, 2000.
160. *Wokół współczesnego dramatu i teatru religijnego w Polsce (1979–1989)* / Pod red. Ireny Sławińskiej i Wojciech Kaczmarek. Wrocław, 1993.
161. Žičkytė, Augustė. Religinė dramaturgija: iš trafaretų į tikėjimą. In: *Menų faktūra* [žiūrėta 2015 m. liepos 3 d.]. Prieiga per internetą:
<http://www.menufaktura.lt/?m=1052&s=66339#gsc.tab=0>.

SANTRUMPOS

KVADT – Kauno valstybinis akademinis dramos teatras

KVDT – Kauno valstybinis dramos teatras

KDT – Klaipėdos dramos teatras

LNDT – Lietuvos nacionalinis dramos teatras

LVJT – Lietuvos valstybinis jaunimo teatras

NKDT – Nacionalinis Kauno dramos teatras

PADT – Panevėžio akademinis dramos teatras

VMT – Vilniaus mažasis teatras

PRIEDAS: SPEKTAKLIŲ SĄRAŠAS

1. 2016 m. rež. J. Vaitkus „Apreiškimas Marijai“, LNDT.
2. 2015 m. rež. O. Koršunovas „Kankinys“, LNDT.
3. 2012 m. rež. J. Jurašas „Balta drobulė“, NKDT.
4. 2011 m. rež. O. Koršunovas „Išvaymas“, LNDT.
5. 2006 m. rež. O. Koršunovas „Kelias į Damaską“, KDT.
6. 2006 m. rež. Kristian Smeds „Liūdno dainos iš Europos širdies“ (pagal F. Dostojevskio romaną „Nusikaltimas ir bausmė“), LNDT.
7. 2004 m. rež. G. Varnas „Nusikaltimas ir bausmė“, KVADT.
8. 1997 m. rež. O. Koršunovas „P.S. Byla O.K“, LVADT.
9. 1996 m. rež. J. Vaitkus „Migelis Manjara“, LVADT.
10. 1994 m. rež. R. Tuminas „Nusišypsok mums, Viešpatie“, VMT.
11. 1990 m. rež. J. Vaitkus „Vėlinės“, LVADT.
12. 1989 m. rež. V. Balsys „Penki stulpai turgaus aikštėje“, KVDT.
13. 1987 m. rež. J. Vaitkus „Golgota“, KVDT.
14. 1987 m. rež. A. Latėnas „Duokiškis“, LVJT.
15. 1980 m. rež. J. Vaitkus „Kingas“, KVADT.
16. 1978 m. rež. E. Nekrošius „Duokiškio baladės“, KVDT.
17. 1970 m. rež. J. Jurašas „Grasos namai“, KVDT

Asta VALIUKAITĖ

**JĖZAUS KRISTAUS PASCHA IR JOS VAIZDINIAI
XX A. PAB. – XXI A. PROFESIONALIAME
LIETUVOS DRAMOS TEATRE**

Daktaro disertacija

Spausdino – Vytauto Didžiojo universitetas
(S. Daukanto g. 27, LT-44249 Kaunas)
Užsakymo Nr. K17-015. Tiražas 15 egz. 2016 04 19.
Nemokamai.