

**KLAIPĖDOS UNIVERSITETO  
HUMANITARINIŲ MOKSLŲ FAKULTETO  
LITERATŪROS KATEDRA**

**MOTERIŠKIEJI HENRIKO IBSENO DRAMŲ CHARAKTERIAI  
LIETUVOS TEATRO SCENOJE**

The Female Characters of Henrik Ibsen's Plays in the Lithuanian Theatre

Baigiamasis magistro darbas

Autorius

MgT stud. Urtė Laurinavičiūtė

Vadovas

doc. Rolandas Rastauskas

Klaipėda, 2015

## SANTRAUKA

Laurinavičiūtė U., „Moteriškieji Henriko Ibseno dramų charakteriai Lietuvos teatro scenoje“. Teatroliginės magistro studijų programos baigiamasis darbas. Darbo vadovas: doc. R. Rastauskas, Klaipėdos universitetas: Klaipėda, 2015. – 55 p.

*Raktažodžiai: Ibsenas, drama, moteris.*

Šio magistro darbo tikslas – išanalizuoti, kaip pasirinktuose spektakliuose – J. Vaitkaus „Statytojas Solnesas“ ir „Lėlių namai“, G. Varno „Heda Gabler“ ir A. Areimos „Šmėklos“ – kuriami moteriškieji H. Ibseno dramų charakteriai. Darbo objektas – moterų paveikslai Henriko Ibseno dramose „Šmėklos“, „Lėlių namai“, „Heda Gabler“, „Statytojas Solnesas“ ir jų traktuotės Lietuvos teatro scenoje.

Darbe glaustai supažindinama su spektaklių pagal H. Ibseno dramų pastatymų Lietuvoje istorija, išanalizuojami dramose vaizduojamų moterų paveikslai ir remiantis recenzijomis bei kritikos darbais nagrinėjama, kaip pasirinktuose spektakliuose buvo kuriami moteriškieji personažai.

Atlikus spektaklių analizę padarytos išvados, kad moterų charakteriai buvo kuriami įvairiai. Spektakliuose „Statytojas Solnesas“ ir „Šmėklos“ itin svarbi buvo aktorių kūno plastika. Pastatymuose „Statytojas Solnesas“ ir „Heda Gabler“ daug reikšmės turėjo įvairiai kuriami kontrastai. Balso intonacijų kaita daugiausia reikšmės turėjo Noros Helmer paveikslui, tačiau toks būdas pasitelkiamas ir kituose spektakliuose. Visuose pastatymuose moteriškiesiems charakteriams itin daug įtakos turėjo scenografija ir kostiumai, paryškinantys laipsnišką charakterio kaitą. Ir, žinoma, charakteriai kuriami sceninės komunikacijos principu – moterims bendraujant su kitais scenoje esančiais personažais.

## SUMMARY

Laurinavičiūtė U., "The Female Characters of Henrik Ibsen's Plays in the Lithuanian Theatre". The final thesis of Theatrology Master's study program. Academic advisor: doc. R. Rastauskas, Klaipėda University: Klaipėda, 2015 – 55 p.

*Key words: Ibsen, drama, female.*

The purpose of this research paper is to analyze how female characters of Henrik Ibsen plays were created in the selected plays of Lithuanian theatre – "The Master Builder" and "The Doll's House" by J. Vaitkus, "Hedda Gabler" by G. Varnas and "Ghosts" by A. Areima. The object of this paper is the female figures of the plays "Ghosts", "The Doll's House", "Hedda Gabler" and "The Master Builder" by Henrik Ibsen, and their interpretations in Lithuanian theatre.

The history of the productions of the performances according to the Ibsen plays in Lithuania is briefly introduced; the female figures portrayed in the plays are being analyzed in the research paper; and the ways the female characters were being created in the selected plays are being analyzed on the basis of the reviews and criticism.

The conclusions of the analysis of the plays show that female characters were created in various ways. Actors' body plasticity was extremely important to the performances of "The Master Builder" and "Ghosts". The variety of contrasts had a lot of importance to the performances of "The Master Builder" and "Hedda Gabler" as well. The change of intonation was mostly significant to the figure of Nora Helmer; however, this method was also used in other performances as well. All female characters were highly influenced by the scenography and costumes, which highlight the progressive character change. And, of course, characters were being created according to the stage communication principle - women communicating with other characters on the stage.

## TURINYS

<b>ĮVADAS</b> .....	5
<b>1. HENRIKO IBSENO PĖJESĖS LIETUVIŲ TEATRE</b> .....	9
<b>2. MOTERIŠKIEJI HENRIKO IBSENO DRAMŲ PAVEIKSLAI</b> .....	21
2.1 Nora Helmer .....	21
2.2 Fru Helena Alving.....	23
2.3 Heda Gabler .....	25
2.4 Hildė Vangel .....	28
<b>3. MOTERIŠKIEJI HENRIKO IBSENO PERSONAŽAI LIETUVOS TEATRO SPEKTAKLIUOSE</b> .....	32
3.1 Iš sapno kylantis Hildės paveikslas.....	32
3.2 Lėlės-žmogaus metamorfozės „Lėlių namuose“.....	34
3.3 Šiuolaikiškai komiška Hedos drama.....	39
3.4 Minimalizmo įtaiga „Šmėklose“ .....	45
<b>IŠVADOS</b> .....	48
<b>LITERATŪRA</b> .....	51

## IVADAS

Šiuolaikinės, realistinės dramos pradininkas, moderniojo teatro įkūrėjas, didžiausias XIX a. norvegų rašytojas. Maištininkas, individo laisvės šauklis, asmenybės teisių gynėjas. Tai tik kelios frazių ir epitetų tirados, kurias galima rasti beveik kiekviename tekste apie Henriką Ibseną ir jo kūrybą. Itin prieštarinčiai vertintas, dėl drąsos aršiai ginti savo tiesą neretai lyginamas su Dostojevskiu ar Nyče, didžiausio pripažinimo sulaukęs ne gimtojoje Norvegijoje, o už jos ribų, dramaturgas tapo savotiška teatro ikona – „Ibseno dramos – moderniosios dramaturgijos Roma: visi keliai veda į ją ir iš jos“<sup>1</sup>.

Visą kūrybinį H. Ibseno kelią būtų galima skirstyti į tris periodus. Pirmasis: teatro scenarijų rašymo ir savo tikrojo kūrybinio kelio paieškų periodas, kuris tęsėsi iki 1877 m. – itin sėkmingai pripažintų „Visuomenės šulų“ sukūrimo. Šiam laikotarpiui priklauso simbolinė tragedija „Brandas“ (1865 m.) ir eiliuota pjesė „Peras Giuntas“ (1867 m.). Antrasis kūrybos periodas – dramų, kuriose atsispindi pasipriešinimas nusistovėjusioms socialinėms sąlygoms („Lėlių namai“ (1879 m.), „Šmėklos“ (1881 m.), „Visuomenės priešas“ (1882 m.) etapas. Galiausiai trečiasis, pažymėtas simboliškiausių H. Ibseno dramų – „Moteris iš jūros“ (1888 m.), „Heda Gabler“ (1890 m.), „Statytojas Solnesas“ (1892 m.) – atsiradimu.

Savo natūralų talentą ir ryšį su teatru H. Ibsenas atskleidė dar 1850 m., parašęs pirmąją pjesę „Catilina“ – ne itin vykusį, lotyniškais tekstais paremtą kūrinį, kuriame pirmą kartą pristatė maištingą herojų ir šalia jo esančią moterį – geriausių savo kūrinių personažų prototipus. Vėlesniais metais šie charakteriai buvo plėtojami ir įgavo netikėčiausius pavidalus. Siekdamas atsisakyti idealizavimo, H. Ibsenas iš pirmo žvilgsnio kūrė itin realius, banalokus ir net gana nuobodžius herojus. Vis dėlto, nagrinėdamas bendražmogiškąsias vertybes, keldamas amžinuosius laisvės, savęs realizacijos bei pasipriešinimo nustatytoms taisyklėms klausimus, dramaturgas kiekvienam personažui išvalgiai parinkdavo nestereotipinių vidinių savybių „puokštę“: visa naikinantis tiesmukumas, stulbinantis protas, gebėjimas atrasti retą grožį net pačiuose netikėčiausiuose įvykiuose. Kiekvienas H. Ibseno tekstas buvo tarsi vis iš naujo realiame personažų gyvenime kuriamas teatras – protingai sudėliotas scenarijus, kurio vyksmo metu individas atsisakydavo kaukių, melo ir pripažindavo, atrodavo savo tikrąjį „aš“.

Savo dramose drąsiai kalbėdamas apie žmogaus vietą gyvenime, jo pareigą, moralinę atsakomybę, net pašaukimą plačiąja prasme, H. Ibsenas visada akcentavo, kad jo tikslas – vaizduoti žmogaus išgyvenimus tam tikru istoriniu laikotarpiu. Vis dėlto nors dramaturgas ne kartą pabrėžė, kad jam visiškai nesvarbi herojų lytis ar amžius, yra išlikę žinių, jog rinkdamas medžiagą savo kūriniams jis nuolat susirašinėjo su žymiomis Vakarų Europos, Šiaurės šalių moterų draugijų

---

<sup>1</sup> Hemmer B.: „The Dramatist: Henrik Ibsen“. Prieiga per internetą: <http://www.mnc.net/norway/Ibsen.htm>.

narėmis. Negalima tiksliai pasakyti, ar būtent iš šių laiškų gaunamos žinios, ar XIX a. sustiprėjęs moterų emancipacijos poreikis lėmė, kad H. Ibseno kūryboje ėmė dominuoti būtent silpnosios lyties atstovių paveikslai. Tiesa, dramaturgo sukurti charakteriai nė iš tolo nebuvo panašūs į silpnus: drąsi, savarankiška, absurdiškiems visuomenės moraliniams principams ir savo vidinėms „šmėkloms“ besipriešinanti moteris tapo vienu pagrindinių H. Ibseno dramose veikiančių personažų.

Skirtingas, tačiau kartu keistai panašias ibseniškas moteris žiūrovai sutinka beveik kiekviename dramaturgo darbe. Pačioje kūrybos pradžioje rašytuose kūriniuose silpnosios lyties atstovės dar nevaizduotos itin ryškiai, jos labiau paprastos, „tradicinės“: vyro gyvenimo vizijai pasiaukojanti Brando žmona Agnes; nuolanki, su likimu susitaikiusi ir atlaidžiai grįžtančio Pero Giunto belaukianti Sulveiga. Vis dėlto, dramaturgui neprireikė itin daug laiko moteriškojo charakterio idealo paieškoms: jau dramoje „Visuomenės šulai“ pradėjo ryškėti patriarchalinio pasaulio modeliui prieštaraujančios, drąsiai už savo laisvę ir nuomonę kovojančios moters – žmonos, dukters, motinos – paveikslas.

Būtent tokios, žiūrovų ir vertintojų pasipiktinimą kurstančios, tačiau kartu susižavėjamą keliančios damos ir tapo pagrindiniais vėlesnių H. Ibseno kūrinių personažais, savo neišsenkančiu paslaptingumu traukiančiais kiekvieną režisierių. Dvigubą – realų ir slaptą vidinį – gyvenimą gyvenanti Nora („Lėlių namai“), „padoriu gyvenimu“ prisidengusi, intelektualumą po „geros“ žmonos kauke slėpusi Helena („Šmėklos“), geismo turėti įtakos savo bei aplinkinių likimams pražudyta Heda („Heda Gabler“) ir, galiausiai, vaikiškų svajonių bei romantinių idealų neįstengianti atsisakyti Hildė („Statytojas Solnesas“) tikriausiai bent kartą žingsniavo visuose repertuariniuose pasaulio teatruose.

Žinoma – ir Lietuvoje. Sudominę ne vieną režisierių, iki pat žvaigždžių išskėlę arba sugriovę dar net neprasidėjusias jaunų aktorių karjeras, šie keturi moterų charakteriai Lietuvos scenoje pasirodė net po kelis kartus. Štai jaunoji svajotoja Hildė Vangel buvo pati pirmoji H. Ibseno dramų veikėja, įžengusi į Lietuvos teatro sceną ir per šimtmetį ten „skrajojusi“ tris kartus – Juozo Vaičkaus, Jono Vaitkaus ir Yannis Ross spektakliuose. Svarbiausiu šio vaidmens atlikimu reiktų laikyti 1980 m. scenoje pasirodžiusios Jūratės Onaitytės sukurtą personažą – romantiškų iliuzijų ir laikui nepavaldaus tikėjimo meile kupiną svajoklę.

Pagal dramą „Šmėklos“ Lietuvoje spektaklius statė penki režisieriai, fru Alving scenoje įkūnyti mėgino penkios itin skirtingos aktorės ir, nors kiekviena nauja Helena susilaukdavo didelio dėmesio, tik dviems iš jų žiūrovai ir kritikai nestokojo plojimų. 1980 m. Jaunimo teatre sukurtas Eugenijos Pleškytės personažas stebino profesionalumu bei išbaigtumu. Po trijų dešimtmečių, jau XXI-ajame amžiuje, Artūro Areimos režisuoto spektaklio metu scenoje stovėjusi Aurelija Tamulytė susilaukė pagyrų dėl meistriško atlikimo ir tiksliai išgyventų personažo jausmų perteikimo.

Sudėtinga psichologinė H. Ibseno drama „Heda Gabler“ lietuviškojo teatro scenoje taip pat rodyta ne kartą. Keturiuose spektakliuose, kurių du režisavo Juozas Miltinis, matytos aktorės įkūnyti

ši problematišką charakterį stengdavosi savitai, įdomiai, kitaip, nei tai buvo daryta anksčiau. Tačiau, vertinant šiuo aspektu, visų savo pirmtakių darbą užmarštin nustūmė J. Onaitytė, kuriai vaidmuo Gintaro Varno spektaklyje pelnė ne vieną Lietuvos teatro apdovanojimą.

Vis dėlto, Nora Helmer pasirodymų scenoje skaičiumi nurungia abi prieš tai minėtas moteris. Per beveik šimto metų laikotarpį, nuo 1925 m. Onos Rymaitės „Noros“, ši subtilų vaidmenį net dešimt režisierių įsivaizdavo itin skirtingai: nuo antikinę statulą primenančios moters iki žaismingos šiuolaikiškos barbės – kiekviena Nora turėjo savitą būdo bruožų, atitinkančių to meto realijas. Karo metais ši vaidmenį sukūrusi Monika Mironaitė tapo legenda, dar ilgą laiką lydėjusia kiekvieną režisierių ir aktores, panorusius pakartoti Romualdo Juknevičiaus ir Vilniaus miesto teatro sėkmę. Antrą kartą tokių ovacijų šis vaidmuo sulaukė tik po pusės amžiaus, kai 1995 m. J. Vaitkaus režisūra ir Dalios Overaitės gebėjimas scenoje perteikti žmogiškąją dramą nešančio charakterio savitumą išlaisvino šią aktorę iš „vieno gero vaidmens“ atlikėjos rūbo.

Taigi, šio **darbo objektas** – moterų paveikslai Henriko Ibseno dramose „Šmėklos“, „Lėlių namai“, „Heda Gabler“, „Statytojas Solnesas“ ir jų traktuotės Lietuvos teatro scenoje.

**Darbo tikslas** – išanalizuoti, kaip pasirinktuose spektakliuose kuriami moteriškieji Henriko Ibseno dramų charakteriai. Siekiant numatyto tikslo iškelti tokie **uždaviniai**:

- 1) apžvelgti pagal Henriko Ibseno dramas Lietuvos teatruose pastatytų spektaklių istoriją;
- 2) aptarti moteriškuosius paveikslus Henriko Ibseno dramose „Šmėklos“, „Lėlių namai“, „Heda Gabler“, „Statytojas Solnesas“;
- 3) išanalizuoti, kokiomis priemonėmis pasirinktuose spektakliuose – J. Vaitkaus „Statytojas Solnesas“ ir „Lėlių namai“, G. Varno „Heda Gabler“, A. Areimos „Šmėklos“ – kuriami moterų charakteriai.

**Temos aktualumas.** H. Ibseno ryšiai su lietuvių teatro scena tyrinėti labai įvairiais aspektais: bandyta atrasti jo vietą Lietuvos teatrų repertuare, nustatyti santykius su režisūra ir kitu spektaklių kūrėjų menu. Taip pat mėginta suvokti, ką H. Ibsenas, kaip dramaturgas, davė mūsų teatrui ir kuo mūsų teatras praturtino ibseniškąją tradiciją. Tačiau, nors kiekvieną naują pastatymą lydėdavo recenzijų antplūdis, jose ar atskiruose straipsniuose nėra išsamiai nagrinėti spektakliuose sukurti moterų personažai ir būdai, kuriais buvo kuriami šių personažų charakteriai, taigi jie yra įdomi medžiaga tyrimams.

**Literatūros apžvalga.** Plačiausiai H. Ibseno spektaklių kelią Lietuvos teatro scenose nuo pat pirmųjų spektaklių iki XX a. pabaigos aprašė teatrologė Audronė Girdzijauskaitė savo knygoje „Ibsenas Lietuvos teatro veidrodyje (1918–1998)“. Ilgus metus šio dramaturgo darbų kelią mūsų šalies teatro scenose nagrinėjusi autorė daug dėmesio skyrė bendrai pastatymų analizei ir įvertinimui, tačiau plačiau neanalizavo konkrečių spektakliuose kuriamų moteriškų charakterių. Spektaklių, pastatytų po 1998 m. istoriją atkurti padėjo teatrologių Daivos Šabasevičienės,

Rasos Vasinauskaitės, Irenos Aleksaitės ir kt. skirtinguose leidiniuose publikuotos recenzijos bei straipsniai apie pagal aptariamąją dramaturgiją statytus spektaklius.

Norint aprašyti ir glaustai išnagrinėti H. Ibseno dramose sukurtus moterų paveikslus, remiamasi Aušrinės Marijos Pavilionienės monografija „Lyčių drama“. Studijoje autorė nagrinėja trijų pasaulinės dramos kūrėjų – A. Strindbergo, H. Ibseno ir E. O'neilo kūrinis ir juose vaizduojamų moterų charakterius per feminizmo prizmę. Literatūrinių paveikslų analizei nemažai žinių taip pat suteikė Raymondo Williamso studija „Drama from Ibsen to Brecht“, kurioje kritikas aprašo draminės pjesių formos, vaidmens ir kalbos išsivystymą.

Siekiant atkurti ir išanalizuoti teatro scenose jau neberodomuose spektakliuose vaizduotus moterų charakterius buvo remiamasi įvairiais kritikų darbais: jau minėta A. Girdzijauskaitės monografija, taip pat teatrologų ir kritikų rašytomis recenzijomis. Aptarti J. Vaitkaus „Statytoją Solnesą“ labiausiai padėjo 1980 m. „Kultūros baruose“ publikuota Rūtos Vanagaitės recenzija „Oro pilys su mūro pamatais arba Solneso apoteozė“, kurioje kritikė gana išsamiai aptaria spektaklio scenografiją ir aktorių vaidmenis. 1995 m. to paties režisieriaus pastatytus „Lėlių namus“ ir 1998 m. G. Varno sukurtą „Hedą Gabler“ išanalizuoti padėjo R. Vasinauskaitės, Elonos Bundzaitės, Arno Ališausko recenzijos. 2010 m. A. Areimos režisuoto spektaklio personažų analizei itin svarbus buvo Kauno dramos teatro įrašas iš spektaklio repeticijų, kuriame buvo galima pamatyti spektaklio dekoracijas, apšvietimą, aktorių kostiumus.

**Darbo struktūra.** Baigiamąjį magistro darbą sudaro įvadas ir trys skyriai. Įvade trumpai pristatoma darbo tema ir pagrindiniai jos komponentai – svarbiausios H. Ibseno dramaturgijos temos ir problemos bei Lietuvos teatre rodyti spektakliai, kurie bus analizuojami darbe. Pirmajame darbo skyriuje apžvelgiama pagal H. Ibseno dramas Lietuvos teatruose statytų spektaklių istorija. Antrajame skyriuje, suskirstytame į keturis poskyrius, glaustai išanalizuoti dramaturgo sukurti moteriškieji dramų paveikslai. Trečiasis skyrius skirtas moterų charakterių lietuviškuose H. Ibseno pastatymuose analizei. Skyrių sudaro keturi poskyriai, kuriuose siekiama išnagrinėti, kokiomis priemonėmis spektakliuose buvo kuriami moterų charakteriai. Darbo pabaigoje pateikiamos išvados, kuriose trumpai aptariami darbo rezultatai. Taip pat pridedamas literatūros, kuria naudotasi, sąrašas.

**Metodai.** *Istorinis-aprašomasis* metodas taikomas aptariant H. Ibseno dramų pastatymus Lietuvos teatro scenoje. *Analizės ir interpretacinis* metodas naudojamas nagrinėjant H. Ibseno dramose sukurtus moterų paveikslus. Šis metodas, jungiamas su *rekonstrukciniu* metodu, taip pat taikytas analizuojant moteriškuosius spektaklių charakterius ir jų kūrimo būdus.

## 1. HENRIKO IBSENO PJSĖS LIETUVIŲ TEATRE

„Nenuilstantis tiesos ir laisvės šauklys, kūręs stiprių valingų asmenybių, dramatiškų jų santykių bei sankirtų su aplinka paveikslus“<sup>2</sup> – taip apie norvegų kilmės dramaturgą, neretai vadinamą „šiuolaikinės dramos tėvu“, Henriką Ibseną atsiliepia teatrologė A. Girdzijauskaitė. Tikriausiai tektų ilgai ieškoti žmogaus, kuris drįstų prieštarauti – juk Ibseno vardas – tas, be kurio neapsieina turbūt nė vienas repertuarinis pasaulio teatras.

Į Lietuvos teatro sceną Ibsenas įžengė labai anksti – tuoj po Lietuvos Nepriklausomybės paskelbimo. Nuo 1919 m. pagal H. Ibseno dramaturgiją Lietuvoje pastatyta daugiau nei 30 spektaklių, į šį skaičių įtraukiant ir koncertinius roko operos „Peras Giuntas“ atlikimus bei to paties pavadinimo baletą. Visus juos kūrė labai skirtingi režisieriai – tiek žymūs, jau pripažinti, tiek eiliniai, dar tik savo karjerą pradedantys, o ne vienas spektakliuose pasirodęs aktorius, A. Girdzijauskaitės žodžiais tariant, „ibseniškuosius vaidmenis galėtų įpinti į savo šlovės vainiką“<sup>3</sup>.

Režisierių pasirinkimai įvairūs, tačiau juos susumavus galima daryti išvadą, kad Lietuvos teatrai dažniausiai rinkosi realistinio psichologinio pobūdžio dramas, tokias kaip „Lėlių namai“, „Šmėklos“ bei „Heda Gabler“ – kūrinius, kuriuose nagrinėjamos kiekvienam artimos ir suprantamos žmogiškosios problemos.

Pačiu pirmuoju, nors ir netvirtu H. Ibseno dramų žingsniu į Lietuvos teatro sceną reikėtų laikyti 1919 m. spalio 2 d., kai J. Vaičkus ir jo Skrajojamasis teatras žiūrovams pristatė pirmąją lietuvišką norvegų dramaturgo dramos pastatymą Lietuvoje – „Statytoją Solnesą“. Praėjus vos trimis mėnesiams, pačioje XX a. pradžioje, 1920 m. sausio 5 d. žiūrovus J. Vaičkus pasitiko dar viena premjera – šį kartą pagal H. Ibseno dramą „Šmėklos“. Vis dėlto, nors Skrajojamojo teatro aktoriai, pasak teatrologo Gintaro Aleknonio, vieni pirmųjų sugebėjo parodyti, kad „lietuvių teatras išaugo mėgėjų scenos meno rūbus“<sup>4</sup>, J. Vaičkaus režisūra ir spektaklių pagal norvegų dramaturgo kūrybą pastatymai nebuvo itin vykę.

Antrasis, taip pat gana netvirtas norvegiškųjų dramų žingsnis į Lietuvos teatrą buvo 1921 m., kai praėjus beveik dvejiems metams po „Šmėklų“ premjeros, Dramos vaidykla (vėliau – Valstybės teatras, dabar – Nacionalinis Kauno dramos teatras) su naujuoju vadovu Konstantinu Glinskiu priešaky žiūrovams pristatė „Hedą Gabler“. Pagyros už teisingai teatro repertuarui parinktą kūrinių ir noras scenoje išvysti profesionalumu dvelkiančią premjerą nuteikė viltingai. Vis dėlto iš negausių spektaklio recenzijų galima suprasti, kad nors ir susilaukęs nemažai teigiamų įvertinimų, režisierius buvo itin kritikuojamas dėl pagrindinio vaidmens – Hedos, kuri atliko debiutuojanti aktorė Vida

<sup>2</sup> Girdzijauskaitė A., 2013: Ibsenas Lietuvos teatro veidrodyje (1918–1998). Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, p. 12.

<sup>3</sup> Ibid, p. 16.

<sup>4</sup> Aleknonis G.: „Profesionalus lietuvių teatras 1920–1940 metais“. Lietuvos teatras: trumpa istorija. 2010: sud. R. Vasinauskaitė. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, p. 35.

Bielskaitė: „P-lei Bielskaitei Heda visai nepavyko atvaizduoti. [...] Šiurkšti, nemikli, ištižusi, ji tik nusistebėjimo kėlė.“<sup>5</sup>.

Taigi, didžiausiu H. Ibseno dramų šuoliu link profesionaliosios Lietuvos teatro scenos būtų galima laikyti 1925 m. prasidėjusią ir daugiau nei dešimtmetį trukusią vadinamąją Boriso Dauguviečio „ibsenianą“. 1924 m. atėjęs į Valstybės teatrą, pirmaisiais metais režisierius dirbo taip sparčiai, kad Balys Sruoga tokį jo produktyvumą šmaikščiai buvo pavadinęs „blynų kepimu“ – konvejerine sistema, kuri itin atsiliepė meninei spektaklių kokybei<sup>6</sup>. Taigi, galima suprasti, kad 1925 m. pasirinkęs pirmąjį savosios „ibsenianos“ kūrinį – „Hegelando kovotojus“ – B. Dauguvietis per daug nesistengė jo pritaikyti lietuviškajai publikai – tiesiog, kaip spektaklio recenzijoje teigė Vytautas Bičiūnas, „darė [...] veiksmingus epizodus, nejungdamas jų kuria nors bendra vienijančia spektaklio visumos nuotaika“<sup>7</sup>. Praėjus beveik metams po gausybės kritikos sulaukusio pirmojo H. Ibseno pastatymo, B. Dauguvietis ryžosi mėginti dar kartą – teatro scenoje pasirodė spektaklis „Visuomenės šulai“. Skirtingai nuo pirmojo, šis sutiktas su džiaugsminga pagarba: daugiausia kritikos dėl pirmojo „ibsenianos“ darbo pažėręs B. Sruoga dabar jau gyrė sparčiai išaugusį režisierių bei vieningesnę teatro trupę.

Trečiasis, paskutinis ir svarbiausias B. Dauguviečio bandymas pristatyti žiūrovams H. Ibseną įvyko daugiau nei po dešimtmečio – 1937 m. Valstybės teatro scenoje parodyta vadinamoji jubiliejinė „Visuomenės priešas“ premjera, skirta K. Glinskio 30-mečiui teatro scenoje paminėti. Ši aštri socialinė drama, apie vieno žmogaus drąsą pasipriešinti daugumai, net specialiai netransformuota, kuo puikiausiai atitiko tuometės Lietuvos nuotaikas – stiprėjanti ekonominė krizė, auganti fašizmo grėsmė bei tarp Rusijos, Lenkijos ir Vokietijos laviruojančios Lietuvos politika jaudino plačiąją visuomenę, ypač – inteligentus ir menininkus. Vienoje spektaklio recenzijų rašyta: „Kada scenoje kalbėjo apie vandentiekį, kurortą ir kitus konkrečius faktus, asociacijų keliu dažnas klausytojas prisiminė vis kitokias lietuviškas aktualijas. Ir buvo momentų, kad salė atsiliepdavo plojimais. Žinoma, [...] iš paprasto reagavimo, kada užmina skaudamąją vietą.“<sup>8</sup>.

Per nepilnus du nepriklausomos Lietuvos dešimtmečius Lietuvos teatras iš absoliučiai mėgėjiško virto profesionaliu, tad B. Dauguviečio „ibsenianos“ pabaiga tapo atskaitos tašku, nuo kurio galėtume skaičiuoti tikrąjį Ibseno dramų įsiliejimą į Lietuvos teatrų repertuarus. Dauguma režisierių drąsiai rinkosi vieną ar kelis kartus savo pirmtakų statytas pjeses ir stengėsi prikelti jas naujam gyvenimui, suteikti kitokių spalvų bei atspalvių ir, žinoma, papasakoti istoriją savaip.

<sup>5</sup> Tarulis P., 1921 m. lapkričio 13 d.: „Heda Gabler“. Sekmoji diena. 1921 11 13, Nr. 37, p. 8. Prieiga per internetą: <http://www.epaveldas.lt/vbspi/biRecord.do?biExemplarId=63212>.

<sup>6</sup> Girdzijauskaitė A., 2013: Ibsenas Lietuvos teatro veidrodyje (1918–1998). Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, p. 36.

<sup>7</sup> Bičiūnas V., 1925 m. gruodžio 12 d.: „Hegelando kovotojai“. Rytas, 1925 12 12, Nr. 27. Prieiga per internetą: <http://www.epaveldas.lt/vbspi/biRecord.do?biExemplarId=123746>.

<sup>8</sup> J. A., 1937 m. gegužės 13 d.: „Visuomenės priešas“. XX amžius, 1937 05 13, Nr. 106. Prieiga per internetą: <http://www.epaveldas.lt/vbspi/biRecord.do?biExemplarId=54333>.

Štai pats pirmasis lietuviškas H. Ibseno pastatymas „Statytojas Solnesas“ dienos šviesą išvydo tris kartus. Nuo pirmojo Solneso žingsnio lietuviškoje scenoje praėjus daugiau nei pusei amžiaus, 1980 m. vasario 2 d. premjera tokiu pačiu pavadinimu kvietė žiūrovus į Kauno dramos teatrą. Režisierius J. Vaitkus, tuo metu dirbęs Kauno dramos scenoje, drąsiai rinkosi kūrinius, kurie šokiruotų, tačiau kartu atskleistų žmogui paties režisieriaus pasaulėjautą, požiūrį, estetinį teatro suvokimą. Pirmasis J. Vaitkaus spektaklis pagal H. Ibseno pjesę, pasak teatrologės A. Girdzijauskaitės, ne tik pačiam režisieriui, bet ir žiūrovams suteikė katarsį: vidinio kūrėjo pasaulio atskleidimas, sunki personažo išpažintis, originali interpretacija, skirtingų sceninių plotmių naudojimas leido kūrėjui parodyti spektaklį, kuriame svarbiausia buvo ne logiška mintis, o paslėptų reiškinių analizė<sup>9</sup>.

Trečiąjį kartą Solnesas į sceną žengė jau XXI a. – 2009 m. vasario 27 d. Lietuvos Nacionalinio dramos teatro (LNDR) scenoje pristatyta režisierės Y. Ross premjera šiek tiek pakitusiu pavadinimu – „Meistras Solnesas“. Dar prieš premjerą jauna režisierė drąsiai kalbėjo apie savo tikslus ir viltis, norą H. Ibseno tekstą parodyti šiuolaikiškai. Vis dėlto po legenda tapusio J. Vaitkaus spektaklio sceną užkariauti buvo ne taip lengva. Kritikai stebėjosi režisierės drąsa keisti kūrinyje pavaizduotus personažus (H. Ibseno sukurtą pagyvenusio amžiaus Solnesą scenoje įkūnijo jaunatviškas Algirdas Gradauskas), minimalistinėmis dekoracijomis ir neatsakytų klausimų gausa: „[...] apie ką šis spektaklis? Ar apie pasipūtusį jauną kūrėją, be galo bijantį konkurencijos? Apie savęs nugalėjimą? Ar „Meistro Solneso“ tema yra dviejų priešingų pradų – laisvės ir tarnystės pareigai – konfliktas? O gal tai paprasčiausia meilės istorija?“<sup>10</sup>. Taigi, spektaklis praėjo ganėtinai tyliai, nepalikdamas didelio pėdsako nei kritikų, nei žiūrovų atmintyje.

Pasiryžusiųjų drąsiai sekti J. Vaičkaus pradėtu keliu buvo daugiau. 1881 m. H. Ibseno parašyta drama „Šmėklos“ per beveik šimtmetį sudomino dar keturis skirtingų kartų režisierius. Praėjus beveik keturioms dešimtims metų po pirmosios šios dramos premjeros, 1961 m. „Šmėklas“ antram gyvenimui prikėlė Juozas Rudzinkas. Režisierius ir Valstybinio akademinio dramos teatro scenoje pasirodę Galina Jackevičiūtė (fru Alving), Henrikas Kurauskas (Osvaldas), Stepas Jukna (pastorius Mandersas) bei kiti stiprūs aktoriai papasakojo puikią šeimos istoriją, kuri, deja, „neišaugino platesnio užmojo koncepcijos, kuri atskleistų individualų jo [režisieriaus] požiūrį į Ibsenui rūpėjusius klausimus“<sup>11</sup>. Vis dėlto apie spektaklį atsiliepta gana teigiamai, jis sudomino kritikus, kurie net po daugiau nei dešimtmečio prisiminė šį pastatymą: „[...] vieningas meno kūrinys, turįs savo koncepciją, egzistuojąs pagal savus dėsnius“<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Girdzijauskaitė A.: „Jonas Vaitkus ir Kauno dramos teatras 1975–1980 metais“. Kultūrologija 15: Asmenybė: menas, istorija, dabartis. 2007: sud. R. Vasinauskaitė. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, p. 390–392.

<sup>10</sup> Jevsejevas A., 2009 m. kovo 16 d.: „Ar Lietuvos scenai reikia vidutiniškų legionierių?“. Lietuvos rytas, 2009 03 16. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=60429#gsc.tab=0>.

<sup>11</sup> Girdzijauskaitė A., 2013: Ibsenas Lietuvos teatro veidrodyje (1918–1998). Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, p. 158.

<sup>12</sup> Jansonas E., 1973 m. lapkričio 3 d.: „Seni seni spektakliai“. Literatūra ir menas, 1973 11 03.

Trečiąją kartą šią dramą teatro žiūrovai išvydo žymiai greičiau – praėjus dvidešimčiai metų nuo paskutinės premjeros – 1980 m. gegužės 11 d. Jaunimo teatro scenoje parodytas Jono Pakulio režisuotas spektaklis. Šis pastatymas privertė kritikus pripažinti, kad lietuviškas teatras pagaliau priartėjo prie tikrųjų H. Ibseno „Šmėklų“ problemų – žiūrovai galėjo stebėti apsimitinėjimų kupiną šeimos istoriją, vidinių žmogaus negebėjimo apsispręsti ir pasirinkti kančių nagrinėjimą. Režisierius susitelkė į tikrąją kūrybos esmę – į sceninį veiksma įtraukdamas visus pasirodančius personažus, išnaudodamas vizualines ir garsines formas, J. Pakulis sukūrė reginį, kurį teatrologė A. Girdzijauskaitė pavadino nauju humanistiniu Ibseno kūrinių interpretacijos skambėjimu tradiciškoje lietuviškoje tonacijoje<sup>13</sup>.

Dar dvi „Šmėklų“ premjeros sceną išvydo jau XXI a. pradžioje – 2006 m. lapkričio 10 d. Jaunimo teatro scenoje po premjeros plovimai skambėjo režisieriui Agniui Jankevičiui, o 2010 m. rugsėjo 30 d. A. Areima savo režisuotą spektaklį pirmą kartą parodė Kauno valstybiniame dramos teatre. Vis mažėjantis laiko tarpas tarp naujų kūrinių pastatymų, galima teigti, rodo, kad pjesė, rašyta dar XIX a. pabaigoje, šiais laikais vis dar itin aktuali bei intriguojanti.

J. Vaitkaus mokinys, režisierius A. Jankevičius, kuris apie netolerantišką ir neteisingą pasaulį prakalbo jau pirmuosiuose savo darbuose, H. Ibseno atžvilgiu buvo nusiteikęs ryžtingai: svarbiausias režisūros aspektas – eksperimentuojant žengti didelį žingsnį realizmo link<sup>14</sup>. Savo ryžtu stebindamas kritikus, dar prisimenančius nepaprastai įtikinamus Kosto Smorigino Osvaldą ir E. Pleškytės fru Alving, stebėtus J. Pakulio spektaklyje, A. Jankevičius, pasak D. Šabasevičienės, pasirinko teatro laboratorijos principą – nenustatinėjo griežtos tvarkos, ką ir kaip aktoriai turi parodyti, leido tiesas, tikėjimus reikšti gana savarankiškai, ėmėsi kurti teatrą be sienų, kuriame scenoje veikiančius personažus žiūrovai supo iš visų pusių<sup>15</sup>. Scenoje save parodyti leidęs jaunosios kartos aktoriams Neringai Varnelytei (fru Alving), Sergejui Ivanovui (Osvaldas), Aleksui Kazanavičiui ir Rasai Marazaitėi (Regina) – skirtingais stiliais dirbantiems aktoriams, režisierius tik dar kartą patvirtino savo tikslą – eksperimentuoti, ieškoti tikro teatro. Nors šios „Šmėklos“ sukėlė nemažai diskusijų ir kontraversišku nuomonių reiškimo, dauguma kritikų sutarė dėl vieno: „Jankevičius išpildė dar prieš premjerą duotą pažadą suteikti žiūrovams galimybę šeimos dramą stebėti tarsi per raktą skylutę“<sup>16</sup>.

Galiausiai, kol kas paskutinį kartą, H. Ibseno „Šmėklos“ pasirodė Kauno valstybiniame dramos teatre. Išsikėlęs sau tikslą išsiaiškinti, kokia yra melo galia ir jo problematika šeimoje, jaunas

<sup>13</sup> Girdzijauskaitė A., 2013: Ibsenas Lietuvos teatro veidrodyje (1918–1998). Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, p. 159–164.

<sup>14</sup> Balevičiūtė R., 2006 m. lapkričio 21 d.: „Klasikinė drama – tarsi realybės šou“. Lietuvos rytas, 2006 11 21, priedas „Mūzų malūnas“. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=33713#gsc.tab=0>.

<sup>15</sup> Šabasevičienė D., 2007 m. sausio 19 d.: „Režisierius ieško „Šmėklų““. Literatūra ir menas, 2007 01 19. Prieiga per internetą: [http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20111030192900/http://www.culture.lt/lmenas/?leid\\_id=3126&kas=straipsnis&st\\_id=10073](http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20111030192900/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3126&kas=straipsnis&st_id=10073)

<sup>16</sup> Dapšytė G., 2006 m. lapkričio 10 d.: „Henriko Ibseno „Šmėklos“ Jaunimo teatre“: 7 meno dienos, 2006 11 10. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=33873#gsc.tab=0>

režisierius A. Areima scenoje pristatė naują, tačiau kartu išbaigtą ir tikrą spektaklį. Minimalios dekoracijos (pagrindinis baldas – ilgas universalus minkštasuolis, tampantis beveik visa reikalinga butaforija) bei šiuolaikiškas kostiumų stilius lyg ir neturėtų derėti su kito amžiaus tekstu, tačiau, atrodo, tik jį įtvirtino. Pasak žurnalisto Gedimino Jankaus, galima tik stebėtis aktorių meistriškumu: A. Tamulytė (Helena Alving) savo vaidmenį tarsi ne suvaidino, o išgyveno, Dainius Svobonas (pastorius Mandersas) subtiliai padėjo atskleisti ne tik savo, bet ir aplink esančių personažų paslaptis. Negailėta pagyrų ir Tomui Rinkūnui (Osvaldas) bei Tomai Vaškevičiūtei (Regina) – jie jautė situaciją, teisingai perteikė jausmus<sup>17</sup>. Ir nors pati istorija šiek tiek sutrumpinta, aišku, kad režisierius, imdamasis šio sumanymo, žinojo, ko nori ir į kokį klausimą siekė atsakyti: „Ar pavėluotai pasakyta tiesa dar turi prasmę, ar ji turi vertę?“<sup>18</sup>.

1921 m. K. Glinskio sukurta Heda taip pat buvo tik pirmoji iš keturių, iki šiol matytų Lietuvos teatro scenoje. Po daugiau nei trisdešimties metų tą pačią moters istoriją iš naujo atgaivino J. Miltonis, kuris „Hedą Gabler“ Panevėžio dramos teatre (dabar – Panevėžio Juozo Miltonio dramos teatras) pastatė net du kartus – 1957 ir 1972 m. Pasak A. Girdzijauskaitės, kalbėti apie šiuos du pastatymus itin sunku – teatrologės užrašytų prisiminimų, rastų recenzijų ir protokolų tekstai kelia itin prieštaringas idėjas. Nors spektaklius skiria net penkiolikos metų laikotarpis, pastatymų stilistika, scenovaizdis panašūs. Didžiausias ir svarbiausias skirtumas – skirtingos aktorių grupės: pirmajame pasirodė „tikrieji“ Miltonio mokiniai, vyresnioji aktorių karta (Eugenija Šulgaitė, Donatas Banionis, Kazys Vitkus, Bronius Babkauskas, Liudmila Adomavičiūtė), antrajame – kur kas jaunesni: Dalia Melėnaitė, Rudolfas Jansonas, Aurimas Babkauskas. Abu kartus statydamas spektaklį režisierius griežtai laikėsi savo idėjų: nereikia aiškiai sudėlioti visų akcentų, personažai negali būti piešiami vienu tonu. Jaunesnioji karta neprilygo vyresniesiems ir būtent šis aspektas lėmė, kad antrasis spektaklis vertinamas kaip ne itin vykusi pirmojo kopija. Pasak A. Girdzijauskaitės, kaltinti būtų galima ir ilgą laiko tarpą, per kurį keitėsi ne tik Lietuvos teatras, bet ir pats režisierius – jis nuvargo, išsisėmė. Neaišku, ar tikrai verta šiuos spektaklius gretinti su geriausia J. Miltonio darbais, tačiau svarbu paminėti, jog ši Ibseno analizė tapo tarsi tramplinu kitiems ambicingiems režisieriaus darbams<sup>19</sup>.

Ketvirtąjį ir kol kas paskutinį kartą „Heda Gabler“ scenoje buvo pristatyta 1998 m., kai premjeriniai plovimai skambėjo režisieriui G. Varnui. Spektaklis, režisieriui ir pagrindinio vaidmens atlikėjai J. Onaitytei pelnęs Kristoforus, tapo Kauno dramos teatro atgimimo simboliu. Deformuotoje scenoje – šaudykloje – besiblaškiusi šiuolaikiška, karikatūriškai vaikiška maištautoja

<sup>17</sup> Jankus G., 2010 m. gruodžio 16 d.: „Makabriškų praeities šešėlių našta“. Nemunas, 2010 12 16–22 (Nr. 43). Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2010-12-20-gediminas-jankus-makabrisku-praeities-seseliu-nasta/54911>.

<sup>18</sup> „Kauno dramos teatre apsigyveno H. Ibseno „Šmėklų“ personažai“: 15 min., 2010 09 30. Prieiga per internetą: <http://www.15min.lt/naujiena/aktualu/lietuva/kauno-dramos-teatre-apsigyveno-h-ibseno-smeklu-personazai-56-118013>.

<sup>19</sup> Girdzijauskaitė A., 2013: Ibsenas Lietuvos teatro veidrodyje (1918–1998). Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, p. 115–152.

Heda sužavėjo tiek teatro žiūrovus, tiek kritikus. Teatro kritikas Valdas Vasiliauskas, atsiliepdamas apie šį scenos reginį teigė, kad „[...] spektaklyje gimsta realizmo ir poezijos sąjunga, kurios visuomet siekė H. Ibsenas“<sup>20</sup>, o teatrologė A. Girdzijauskaitė didžiavosi, kad Lietuvos teatro scenoje atsirado tikra XX a. pabaigos Heda, kurią galime drąsiai lyginti su kitais žymiausiais mūsų teatro H. Ibseno herojais.<sup>21</sup>

Didžiausią indėlį į profesionaliojo teatro rengimą įdėjusio B. Dauguviečio pasirinkimą pakartoti buvo ryžtasi tik XXI a., kai 2011 m. lapkričio 11 d. LNDR scenos sienas griovė J. Vaitkaus „Visuomenės priešas“, ir 2012 m., Vilniaus mažojo teatro pastatą sudrebino Ramūno Cicėno „Helgelando karžygiai“. Abu tapo sensacijomis, tiesa – nevienoda prasme.

Simbolišką datą premjerai pasirinkęs J. Vaitkus susilaukė ypač daug dėmesio. Rinkdamasis atviro teatro principą, kartu su scenografe Jūrate Paulėkaite, jis sukūrė neeilinį teatro, medijų ir specialiųjų efektų reginį. Spektaklį iš dalies būtų galima pavadinti didaktiniu – žiūrovų salėje susėdę aktoriai politinės diskusijos metu skatino kiekvieną stebintįjį reikšti savo nuomonę, o scenos viduryje pakabintas dvipusis ekranas atstojo savotišką veidrodį: žvelgdamas į ekraną tarsi žvelgtų į save, savo sielos gelmes, ieškojai savo atsakymo į iškeliamus klausimus. Ne vieną išsižioti privertė ir spektaklio kulminacija tapęs numanomos Stokmanų svetainės sienos sproginimas – itin netikėta triukšmo, trenksmo bei dūmų sintezė po trumpos scenoje įsivyravusios tylos pauzės. Vis dėlto spektaklis įvertintas itin dviprasmiškai. Vieni atvirai peikė, pavyzdžiui, teatro kritikė Jūratė Visockaitė spektaklį lygino su cirko scena: „Tribūnas režisierius rodo plakatišką spektaklį, Henrikas Ibsenas skamba kaip revoliucinė agitka, o mes, susėdę aplink šitą cirko areną, tampame pilką daugumą, liaudimi, visuomene.“<sup>22</sup>). Kita barikadų pusė žavėjosi: „[...] spektaklio kūrėjai neperžengia teatrinio sąlygiškumo ribų. Tai, kad Vaitkus neardo dramatinio Ibseno pjesės audinio, išsaugo ne tik tekstą, bet ir žanrinius [...] pjesės elementus, kad veikėjų kostiumai ženklina vos jaučiamą laiko skirtį [...], suteikia „Visuomenės priešui“ išbaigtos sceninės interpretacijos formą.“<sup>23</sup>. Aišku tik tiek, kad režisierius „neprašovė“ rinkdamasis tekstą, kuris tuo metu tapo itin aktualus: prieš pusantro šimto metų parašytoje dramoje nagrinėjamos problemos, ydos, tokios kaip apsimetinėjimas, melas, pavydas, turto troškimas, ne tik niekur nedingo, netgi priešingai – pavojingai išsišaknijo į žmonių gyvenimus.

---

<sup>20</sup> Vasiliauskas V., 1998 m. kovo 24 d.: „Vynmedžių lapai ant G. Varno ir Kauno aktorių galvų“. Gintaro Varno teatras : pokalbiai, straipsniai, recenzijos / 1989–2009. 2012 : sud. H. Šabasevičius. Vilnius : Lietuvos kultūros tyrimų institutas, p. 114.

<sup>21</sup> Girdzijauskaitė A., 1998: „Karščiuojanti mūsų laikų Heda“. Gintaro Varno teatras : pokalbiai, straipsniai, recenzijos / 1989–2009. 2012 : sud. H. Šabasevičius. Vilnius : Lietuvos kultūros tyrimų institutas, p. 127.

<sup>22</sup> Visockaitė J., 2011 11 22: „Jūratė ir Mefistofelio šypsena“. Literatūra ir menas, 2011 11 22. Prieiga per internetą: [http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20111128032141/http://www.culture.lt/lmenas/?leid\\_id=3354&kas=straipsnis&st\\_id=18871](http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20111128032141/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3354&kas=straipsnis&st_id=18871).

<sup>23</sup> Vasinauskaitė R., 2011 11 18: „Laisvas žmogus yra vienas“. 7 meno dienos, 2011 11 18. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=60736#gsc.tab=0>.

Aktorinį kelią į režisūrinius klodus keisti pasiryžusio R. Cicėno, deja, laukė nusivylimas. Pristatydama naują Vilniaus Mažojo teatro sezoną Milda Brukštutė neslėpė, kad stebint „Helgelando karžygius“ neapleido nuobodulys<sup>24</sup>, J. Visockaitė mandagiai stebėjosi negirdėtų ir nesuprantamų vardų lavinomis, o štai Valdas Gedgaudas neieškojo žodžio kišenėje: „Režisierius, matyt, bus šiek tiek pervertinęs savo jėgas, bandydamas atlikti jam tokį įprastą, mielą ir pažįstamą televizinių „viršūždavinį“ – paversti „Helgelando karžygius“ holivudine „robinhudiška“ muilo opera, istorine humoreska, kostiumine animuota „lalaila“.“<sup>25</sup>.

Po kelis kartus skirtingais laikotarpiais Lietuvos scenoje buvo parodytos ir dar kelios vėlyvosios H. Ibseno pjesės, kurios atrodo tarsi pasiklydusios lietuviškosios „ibsenianos“ kontekste – „Laukinė antis“, „Junas Gabrielis Borkmanas“ bei „Moteris iš jūros“.

„Laukinė antis“ – kūrinys, tarsi užprogramuotas netikti Lietuvos scenai. Dar karo metais, 1942-ųjų gegužės 30 d., Kauno dramos teatro scenoje Juozas Monkevičius pristatė pirmąją Lietuvoje „Laukinės anties“ premjerą. Didžiausias šio režisieriaus darbo plusas buvo tai, kad jis ypač daug dėmesio skyrė aktorių įsigilinimui į personažo charakterį. Vis dėlto, pasak A. Girdzijauskaitės, J. Monkevičius gana siaurai suvokė H. Ibseno propaguotas idėjas, stengėsi tiksliai atkartoti pjesėje pateikiamą informaciją, vaizdus, todėl nesugebėjo scenoje perteikti H. Ibseno poetiškumo ir simboliškumo.

Po maždaug trisdešimties metų, 1973-aisiais, savąją „Laukinę antį“ pristatė Henrikas Vancevičius. Pasitelkęs pajėgių aktorių trio – Audrių Chadaravičių, Juozą Rygertą, Henriką Kurauską – režisierius, A. Girdzijauskaitės nuomone, turėjo galimybę sukurti itin stiprų spektaklį, tačiau, kaip ir J. Monkevičius pasirinkęs butinio realizmo principą, nesugebėjo iki galo išplėtoti kūrinio koncepcijos<sup>26</sup>.

Galiausiai, trečiąjį kartą, šią pjesę statyti ryžosi Lietuvos teatro sąjungos vadovas Ramutis Rimeikis. Svarbu paminėti, kad 2015 metų vasario 12 d. Klaipėdos dramos teatro scenoje pristatyta premjera – pirmasis H. Ibseno spektaklis, sukurtas Klaipėdoje. „Laukinė antis“ savo vietos Lietuvos teatro scenoje ieškojo itin ilgai – spektaklį statyti buvo pasiūvęs režisierius Oskaras Koršunovas, vėliau šis darbas siūlytas G. Varnui, tačiau nė vienas šio darbo neįgyvendino. R. Rimeikis, dar 1973 m. H. Vancevičiaus spektaklyje suvaidinęs teisybės ieškotoją Gregersą Verlę, teigė, kad mintis statyti šią pjesę jo galvoje sukosi itin ilgai. Vis dėlto, nepaisant didelių norų ir gerų tikslų (savižudybių prevencija), spektaklis įvertintas prieštarinai – vyresniosios kartos aktoriai į sceną

<sup>24</sup> Brukštutė M., 2012 m. rugsėjo 28 d.: „Suklastota tikrovė“. 7 meno dienos, 2012 09 28. Prieiga per internetą: <http://www.7md.lt/teatras/2012-09-28/Suklastota-tikrove>.

<sup>25</sup> Gedgaudas V., 2012 m. rugsėjo 21 d.: „Tarp cokolinio Cicėno ir vertikalaus Ibseno“. Literatūra ir menas, 2012 09 21, Nr. 34. Prieiga per internetą: [http://literaturairmenas.lt/index.php?option=com\\_content&view=article&id=220:valdas-gedgaudas-tarp-cokolinio-ciceno-ir-vertikalaus-ibseno&catid=152&Itemid=129](http://literaturairmenas.lt/index.php?option=com_content&view=article&id=220:valdas-gedgaudas-tarp-cokolinio-ciceno-ir-vertikalaus-ibseno&catid=152&Itemid=129)

<sup>26</sup> Girdzijauskaitė A., 2013: Ibsenas Lietuvos teatro veidrodyje (1918–1998). Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, p. 187–203.

gražino jau seniai matytą perdėtą melodramatiškumą, žiūrovams kliuvo neaiški dikcija, o dėl išžesto ir gana nuobodaus veiksmo po pertraukos aktorius pasitiko gerokai tuštesnė žiūrovų salė<sup>27</sup>.

1896 metais sukurta charakteringų personažų drama „Junas Gabrielis Borkmanas“ Lietuvos teatro scenoje parodyta du kartus – 1974 m. Šiaulių dramos teatre ir 1981 m. Vilniaus Akademiniam dramos teatre (dabar – LNDR). Pirmasis spektaklis, režisuotas Kazimiero Tumkevičiaus, ypatingos reakcijos ir garbės nesulaukė – senosios mokyklos režisierius nepajėgė moderniai interpretuoti bei sukurti dramatiškų, prieštarų personažų. Antrasis, H. Vancevičiaus ir scenografės Virginijos Idzelytės į sceną vedamas Borkmanas atskleidė kūrybišką, interpretacijos išlaisvintą spektaklio koncepciją. A. Girdzijauskaitės teigimu, pasitelkdami psichologinio teatro metodą, režisierius ir į charakterius gerai įsigilinę aktoriai neforsavo vaidybos, nesistengė kurti perdėto, netikro melodramatiškumo, taip žiūrovui pateikdami „įdomų, daugiaprasmi ir daugiaplanį spektaklį“<sup>28</sup>.

Kitaip nei pastarasis spektaklis, du kartus Lietuvos scenoje statyta mistiška pjesė „Moteris iš jūros“ pasisekimo nesulaukė nė karto. 1982 m. spalio 30 d. Rusų dramos teatre pirmą kartą šį reginį parodyti ryžosi režisierius Ivanas Petrovas. Remiantis A. Girdzijauskaitės mintimis, statant šį spektaklį labai sunku tiksliai atskirti kūrinyje vyraujančią mistiką nuo paprasto, žmogiškai buitiško pasaulio. Būtent tai ir „pakišo koją“ – pagrindinio vaidmens atlikėja Valentina Motovilova iki galo neperprato sunkaus charakterio, o režisūriniu atžvilgiu spektaklis buvo pernelyg buitiskas.

Antrasis bandymas vyko daugiau nei po dešimties metų (1995 m.), kai režisierius Saulius Varnas kvietė šią pjesę stebėti Panevėžyje. Spektaklis, pasak A. Girdzijauskaitės, laikomas nepavykusiu, tačiau, vertinant ankstesnius S. Varno darbus, šią nesėkmę suvokti gana sunku. Režisierius ir dailininkė Irina Nirod sukūrė modernų, stilingą scenovaizdį, pritaikė laikotarpį atitinkančius kostiumus, tačiau nepaisant aplinkos, didžiausias nepasisekimas buvo neišpildyti kūrinio charakteriai: aktoriai nesugebėjo perteikti vidinės dramos, charakteringų bruožų, kurie pjesei teikė mistiškumą<sup>29</sup>.

Svarbu paminėti ir faktą, kad vos įžengus į XXI a. Lietuvos režisieriai pasuko visai naujomis kryptimis ir ėmė statyti pjeses, kurių mūsų teatro scenose dar nebuvo. 2000-ųjų vasarą Panevėžio Juozo Miltinio dramos teatre režisierius Gytis Padegimas pirmą kartą mūsų teatro istorijoje pristatė spektaklį pagal dviejų dalių dramą „Mažasis Ejolfas“. Pagrindinį spektaklio vaidmenį režisierius skyrė keturiolikmečiui J. Miltinio vidurinės mokyklos moksleiviui Giedriui Petriečiui. Pasak Ingridos Daunoravičiūtės, toks pasirinkimas nelabai pateisinamas, nes paauglys dar negebėjo

<sup>27</sup> Petruškevičiūtė J., 2015: „Mirtinas šūvis tiesa“. Duryš, 2015, Nr. 2, p. 18–19.

<sup>28</sup> Girdzijauskaitė A., 2013: Ibsenas Lietuvos teatro veidrodyje (1918–1998). Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, p. 204–214.

<sup>29</sup> Ibid, p. 175–178.

„patempti“ pilno spektaklio krūvio. Vis dėlto žurnalistė mano, kad pastatymas turėjo ir įdomią pusę – už visų pabirų simbolių galima buvo išvelgti ir svarbų veiksmą<sup>30</sup>.

„Peras Giuntas“ – kūrinys, kurio pagrindas dažniausiai būdavo muzikinis: pagal šią dramatinę poemą režisuoti baleto spektakliai, roko opera. 2008 m. vasario 2 d. įgyvendintas dar vienas naujas pianisto Roko Zubovo sumanytas projektas, kurio metu Lėlės teatre parodytas originalus spektaklis „Pero Giunto sugrįžimas“. Valentinas Masalskis, gaminęs lėles iš senų instrumentų, ir R. Zubovas mėgino sukurti visiškai naują teatro ir muzikos sintezę, tačiau jų pastangos nebuvo sėkmingos – spektaklis labai greit pasimiršo ir sunyko.

2010-ųjų rugsėjo pabaigoje Lietuvos scenoje buvo parodyta ir dar viena, nė karto anksčiau nestatyta paskutinė H. Ibseno pjesė „Kai mes mirę nubusim“. Dėl gebėjimo rinktis ir puikiai pristatyti intelektualų teatrą iš spektaklio režisieriaus S. Varno visi tikėjosi ypatingo teatrinio reginio, prikelsiančio Panevėžio dramos teatrą iš stingulio. Deja, teatrologės I. Aleksaitės manymu, spektaklis parodė tik akivaizdų trupės nusilpimą, režisūra nesugebėjo atskleisti pjesės esmės, o aktoriai „pavertė spektaklį banaliu buitiniu „šeimyniniu trikampiu“ (vyras blaškosi tarp žmonos ir meilužės)<sup>31</sup>. Nenoromis teatrologei pritarė ir Rimantas Venckus – jo nuomone, spektaklis pilnas įdomių idėjų (ko vertas jau vien spektaklio „vinimi“ tapęs lokys), tačiau šios neatskleistos iki galo, aktoriams nepavyko perteikti tikrai dramatiškų ir svarbių veikėjų charakterių<sup>32</sup>.

Vis dėlto didžiausią premjerų skaičių be kovos susišluoja spektakliai, pastatyti pagal 1879 m. H. Ibseno „Lėlių namus“ – dramą, griaušančią tradicinį požiūrį į santuoką ir šeimą. Iš viso Lietuvoje pagal šią dramą pastatyta net 10 spektaklių. Norų „era“ prasidėjo 1925 m., kai pirmą kartą teatro scenoje šį kūrinį parodė O. Rymaitės suburtas „Mūsų teatras“ su pačia primadona priešakyje. Žinių apie spektaklį išlikę beveik nėra, kelis faktus įmanoma sužinoti tik iš teatrologės A. Girdzijauskaitės surinktos medžiagos: spektaklis galėjo būti pastatytas ir anksčiau, tačiau į repertuarą įtrauktas tik 1925 m., spektaklio tikslas – lėšų rinkimas, tai buvo tipiškas keliaujančios trupės spektaklis, neturintis didesnių auklėjamojo ar meno puoselėjimo tikslų<sup>33</sup>.

Antrą kartą spektaklis pagal „Lėlių namus“ buvo pastatytas tik karo metais, 1942-aisiais. Ši R. Juknevičiaus Vilniaus miesto teatre pristatyta „Nora“, A. Girdzijauskaitės žodžiais tariant, į mūsų teatro istoriją įrašyta „aukso raidėmis“<sup>34</sup>. Režisierius, puikiai suvokdamas H. Ibseno simbolių pasaulį, stengėsi giliausias kūrinio mintis atspindėti ir savo spektaklyje. Scenografas Vytautas Palaima, scenoje sukūręs jaukių namų vaizdą, itin padėjo tiek R. Juknevičiui, tiek jo aktoriams – per buitį,

<sup>30</sup> Daunoravičiūtė I., 2001 m. sausio 30 d.: „Herėjai atitinka remarks“. Lietuvos rytas, 2001 01 30, priedas "Mūsų malūnas", p. 6.

<sup>31</sup> Aleksaitė I., 2011 m. lapkričio 11 d.: „Kai mes mirę nenubusim!“. Kultūros barai, 2010, Nr. 10. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2010-11-11-irena-aleksaite-kai-mes-mire-nenubusim/52919>.

<sup>32</sup> Venckus R., 2011: „Praturtinti, pagyvinti, pagilinti...“. Lietuvos scena, 2011, Nr.1. Prieiga per internetą: <http://www.teatrosajunga.lt/fondas/index.php?id=straipsniai&pid=122&kid=22&lang=LT>.

<sup>33</sup> Girdzijauskaitė A., 2013: Ibsenas Lietuvos teatro veidrodyje (1918–1998). Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, p. 65–70.

<sup>34</sup> Ibid, p. 76.

aplinką kūrėjai atskleidė veikėjų unikalumą, jų savitarpio santykių keblumus. Surinkęs stiprių aktorių grupę (Henrikas Kačinskas, Juozas Palubinskas, Juozas Rudzinkas) R. Juknevičius ypač padėjo atsiskleisti pagrindinį Noros vaidmenį atlikusiai M. Mironaitei – tiek vaidmuo, tiek jo atlikėja po šio spektaklio tapo savotiška legenda.

Po gero dešimtmečio R. Juknevičiaus ir M. Mironaitės legendą Šiaulių dramos teatre pakartoti ryžosi režisierius Aleksas Puzanauskas. Į pjesę itin rimtai įsigilinęs režisierius kūrė metu, kai teatre vyravo buitiškasis psychologizmas, reikalaujantis „tikroviškumo“, tad spektaklyje stengtasi psichologiškai pagrįsti kiekvieno veikėjo veiksmą. Vis dėlto teatro trupė nepajėgė kūrinio iškelti iš šeimyninio konflikto rėmų. Pagrindine to priežastimi įvardijama netinkamai parinkta pagrindinio vaidmens aktorė. Julija Gascevičiūtė, vaikiška ir žaisminga, nesugebėjo sukurti stipraus, žmogiškąją dramą nešančio moters charakterio. Tačiau nepaisant nenusisekusių momentų, nors 1953 m. pristatytas spektaklis, pasak A. Girdzijauskaitės, netapo ryškiu teatro įvykiu, kuris išskirtų jame vaidinusius aktorius ar teatrą, buvo vienas geresnių nykaus laikotarpio pastatymų<sup>35</sup>.

1959 m. Rusų dramos teatre režisierius Leonidas Lurjė panorė prikelti prieš septyniolika metų vykusį stebuklą ir dar kartą į sceną pakartoti savo legendinės Noros vaidmenį pakvietė M. Mironaitę. Vis dėlto žiūrovų ir kritikų viltis pamatyti tokius pat stiprius „Lėlių namus“ liko neišpildyta. Spektaklis susilaukė neigiamos reakcijos, pradedant priekaištais dailininkui Semionui Lukackiui (M. Mironaitės žodžiais tariant – „realistui be fantazijos“) dėl pernelyg prabangios ir nejaukios aplinkos kūrimo ir baigiant skirtingų kartų ir galimybių aktoriams, kurių vaizduojami personažai pasirodė pernelyg statiški, rimti. Žaismingai valiūkiškos M. Mironaitės Noros nebeliko, nes scenoje ji nebeturėjo į ką „remtis“, su kuo bendrauti.

Labai panaši situacija susiklostė ir 1972 m., kai Kauno dramos teatre „Norą“ režisuoti ėmėsi Lidija Kutuzova. Pasak A. Girdzijauskaitės, režisierė nesugebėjo išplėtoti savo sumanymo, pernelyg pasitikėjo pagrindinio vaidmens atlikėja Rūta Staliliūnaite ir neteisingai pasirinko aktorius spektaklio vyrų vaidmenims. Vyresnės kartos aktoriai Antanas Gabrėnas ir Leonardas Zelčius Norai labiau tiko į tėvus, todėl tarp spektaklyje vaizduojamų personažų neužsimezgė reikiamas ryšys – žaisminga, vėjavaikiška R. Staliliūnaitės Nora, kaip ir L. Lurjė spektaklyje vaizduota M. Mironaitės herojė, scenoje atrodė itin vieniša<sup>36</sup>.

1988 m. „Nora“ antrą kartą žengė ant Šiaulių dramos teatro scenos. Šį kartą moters dramą statyti ėmėsi latvių režisierius Ugis Brikmanis, siekęs teatro scenoje sukurti netikėtą, originalų scenos įvykį – spektaklį-karnavalą, kuriame išryškėtų tik tai, kas aktualu: žmogaus vidinio brendimo ir išsilaisvinimo drama. Vis dėlto gana įdomiai pradėtas teatro spektaklis tapo savotiška kūrinio parodija – pradedant nuo dekoracijų, baigiant netolygia, įvairuojančia aktorių vaidyba. Svarbiausia

---

<sup>35</sup> Girdzijauskaitė A., 2013: Ibsenas Lietuvos teatro veidrodyje (1918–1998). Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, p. 87–100.

<sup>36</sup> Ibid, p. 76–83.

dalimi turėjęs būti kūrinio tekstas išnyko aktorių lūpose, neišsiskleidė, kaip to tikėjosi režisierius. Spektaklis įvertintas gana neigiamai, pabrėžiant, kad režisierius – valdingas maištautojas, dar tiksliai nežinantis už ką kovoja<sup>37</sup>.

Septintąją kartą, jau įpusėjęs 10-ajam XIX a. dešimtmečiui (1995 m. lapkričio 25 d.), šią istoriją scenoje parodyti ryžosi J. Vaitkus, kuris kūriniiui grąžino originalų pavadinimą – „Lėlių namai“. Jau ne kartą susilaukęs tiek teigiamų, tiek neigiamų atsiliepimų dėl drąsos interpretuoti itin originaliai, režisierius ir šį kartą nenuvylė savo žiūrovų. Pagrindinį Noros vaidmenį skyręs D. Overaitei, režisierius padėjo aktorei išsilaisvinti iš savotiško „Sonios antspaudo“ (Eimunto Nekrošius „Dėdė Vania“), o ši sukūrė subtiliai moterišką, net kiek antikinį personažą. Pelnęs ne vieną 1995–1996 m. teatrinio sezono apdovanojimą, Jaunimo teatro scenoje parodytas spektaklis, pasak A. Girdzijauskaitės, dėl netikėtų režisūrinių posūkių, šiuolaikiškai ironiškos teatro kalbos bei spektaklio struktūros, skatinančios atvirą žiūrovo interpretaciją, tapo bene įdomiausiu to laikotarpio teatro reiškiniu<sup>38</sup>.

Aštuntieji „Lėlių namai“ po daugiau nei trijų dešimtmečių vėl grįžo į Kauną – režisierius Vytautas Balsys 2006-ųjų spalio 12 d. savąją barbišką Norą pristatė Kauno mažojo teatro scenoje. Drąsiai teigdamas, kad H. Ibseno pjesės tekstas šiais laikais itin aktualus, režisierius siekė sukurti ir parodyti šiuolaikišką, realų gyvenimą atitinkantį spektaklį. Pagrindinio vaidmens atlikėja Lina Kaladytė, padabinta nėriniais, sukūrė tipišką lėlės barbės personažą, kuris, pasak Sigitos Valadkos, premjeroje pasirodė „nesubrandintas“, tačiau teikė vilties, kad kažkada gali tapti vienu svarbiausių aktorės vaidmenų<sup>39</sup>. Ilgas vienos dalies spektaklis vertintas įvairiai, tačiau neigiamų atsiliepimų pagrindu keliamas klausimas – kodėl režisierius panorė statyti būtent tokią „Norą“, kokių kasdien galima prisižiūrėti gatvėje?

Galiausiai, du paskutiniai „Noros“ pastatymai – 2007 m. Šiaulių dramos teatre, režisuotas Sigitos Račnio, 2010 m. Romo Vikšraičio ir Elfų teatro – praėjo tyliai. Apie S. Račnio spektaklį galima rasti vos kelis atsiliepimus, kuriuose itin akcentuojama, jog tai trečiasis šios pjesės pastatymas Šiauliuose ir kad aktoriai su šiuo spektakliu gana daug gastroliavo. Apie paskutinįjį R. Vikšraičio ir Elfų teatro „Norą“ žinių itin mažai. Režisierius prieš premjerą teigė, kad nori sukurti spektaklį apie amžiną meilę – jos paieškas ir atradimą. Vis dėlto kaip įvertintas šis, kol kas paskutinis, „Lėlių namų“ pastatymas pasakyti neįmanoma.

Atskiruose teatrologų straipsniuose jau ne kartą nagrinėta Henriko Ibseno vieta Lietuvos teatro repertuare, mėginta nustatyti dramaturgo santykį su spektaklio kūrėjų menu. Bene po kiekvieno naujo spektaklio analizuoti ir tam tikri jame pasirodę personažai, jų vaidmenų atlikimas,

<sup>37</sup> Girdzijauskaitė A., 2013: Ibsenas Lietuvos teatro veidrodyje (1918–1998). Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, p. 100–110.

<sup>38</sup> Ibid, p. 243.

<sup>39</sup> Valadka S., 2006 m. spalio 16 d.: „Lietuviška rožinė Nora“. Lietuvos žinios, 2006 10 16. Prieiga per internetą: <http://lzinios.lt/lzinios/kultura-ir-pramogos/lietuviska-rozine-nora/104047>.

bei mėginta suvokti, kuo šis norvegas praturtino mūsų teatrą. Atsakymas, galima teigti, gana paprastas: H. Ibsenas tapo savotiška Lietuvos teatro mokykla, praktikus (dramaturgus, režisierius ir aktorius) mokiusia atrasti ir išmokti rodyti intelektualų teatrą, o publiką – ne tik mėgautis, bet ir mąstyti, analizuoti, suprasti<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Girdzijauskaitė A., 2013: Ibsenas Lietuvos teatro veidrodyje (1918–1998). Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, p. 13.

## 2. MOTERIŠKIEJI HENRIKO IBSENO DRAMŲ PAVEIKSLAI

Drastiškai priversdamas žiūrovus dar ir dar kartą iš naujo permąstyti savo moralinius įsitikinimus, H. Ibsenas drąsiai teigė, kad jo darbas ir tikslas – nepaisant lyties, amžiaus ar kitų normų, pavaizduoti žmogaus nuotaikas ir likimo posūkius atitinkamo istorinio laiko fone<sup>41</sup>. Vis dėlto, pasak A. M. Pavilionienės, yra išlikę žinių, kad kūrėjas rinkdamas medžiagą savo dramoms itin domėjosi moterų judėjimų Norvegijoje raida, susirašinėjo su žymia norvegų rašytoja feministe Kamille Kollet<sup>42</sup>. Neaišku, ar būtent šie santykiai, ar XIX a. išryškėjęs moterų poreikis vaduotis iš stereotipinio visuomenės mąstymo, ar galbūt gana uždaro rašytojo noras per kūrybą įamžinti savo biografijos faktus (prisiminimai apie santuokoje kenčiančią motiną, nenusisekęs paties šeimyninis gyvenimas) lėmė, kad savarankiškumo siekianti, drąsiai nusistovėjusioms dogmoms besipriešinanti, su vidiniais demonais bei netolerantiška aplinka nuolat kovojanti moteris tapo vienu pagrindinių viso H. Ibseno kūrybinio palikimo personažų.

### 2.1 Nora Helmer

Individo laisvės šaukliu neretai tituluojamas Ibsenas 1879 m. parašė dramą, kuri, pasak R. Williamso, tapo net ne literatūriniu, o socialiniu fenomenu<sup>43</sup>. Visuotinę ažiotažą sukėlę „Lėlių namai“ sudrebino nusistovėjusį mąstymą apie šeimą. Taip pat suteikė kritikams pretekstą smerkti rašytoją, kuris, jų nuomone, mėgino pakenkti svarbiausiai to laikmečio visuomenės institucijai – santuokai. Laikais, kai net mintis, kad moteris galėtų daryti kažką daugiau, nei tik auginti vaikus ir prižiūrėti namus atrodė neįtikėtina, H. Ibsenas ryžosi nagrinėti moters, kaip individo, laisvės ir nepriklausomybės problemą. Pagrindinės herojės Noros Helmer ryžtas trenkti durimis ir palikti vyrą nuskambėjo tarsi šūvis, atvėręs kraujuojančią visuomenės žaizdą – moterų emancipacijos klausimą.

Pirmą kartą pažvelgus į Helmerių šeimos gyvenimą gali pasirodyti, kad visas dramos pagrindas – herojai – nėra itin tolimas tradicinės romantizmo dramos siužetui: naivi, šiek tiek vaikiškai žaisminga jauna žmona; solidus, nejausmingas vyras; juos skirianti paslaptis; ir, žinoma, intrigą keliantis bei situaciją komplikuojantis pašalinis asmuo. Istorija, rodos, universali, literatūriška. Vis dėlto apsvaistydamas atskiro žmogaus ir sustabarėjusių visuomenės principų priešpriešą, pjesės įvykius Ibsenas tarsi perkelia į realų laiką, tikrą gyvenimą. Atmesdamas banalią romantiką, moters charakterį dramaturgas paleidžia keliu, vedančiu į individo kovą už savo asmeninę nepriklausomybę.

---

<sup>41</sup> Pavilionienė M., A., 1998: *Lyčių drama*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, p. 129.

<sup>42</sup> *Ibid*, p. 130.

<sup>43</sup> Williams R., 1973: *Drama from Ibsen to Brecht*. Penguin books in association with Chatto & Windus, p. 45.

Vos scenoje pasirodo Nora Helmer, abejingų jai nelieka – akivaizdu, kad tai gera, vyriui atsidavusi, labiau padykusį vaiką nei suaugusį žmogų, trijų vaikų motiną, primenanti moteris. Paklusni lėlė, gyvenanti namuose, kur ją lepina, valdo bei globoja vyras – šeiminkas. Vis dėlto neprireikia daug laiko, kad toks įvaizdis griūtų. Paprasčiausi migdoliniai pyragaičiai – mažas malonumas, kurį Nora akivaizdžiai slepia nuo Torvaldo – suteikia pretekstą manyti, kad moteris protingesnė, nei pasirodo iš pirmo žvilgsnio. Aktoriniai gebėjimai, kuriuos ji pasitelkia vyniodama vyrą aplink pirštą įrodo, kad Nora nėra perdėtai naivi ar paklusni. Tad kyla klausimas – kam tas farsas: argi moteriai tikrai reikia pinigų tik savo malonumams?

Atsakymą į pastarąjį klausimą H. Ibsenas patiki antraeiliams kūrinio personažams, kurių pasirodymas sugriauna idiliškai prasidėjusią istoriją. Krogstado ir Noros dialogu papasakojama ne tik komplikauta laimingo šeimos gyvenimo priešistorė, tačiau kartu atveriami ir nauji moters charakterio klodai. Ryžtas pažeisti įstatymą vardan meilės vyriui, kurio gyvybei gresia pavojus, bei ilgų metų darbas, skirtas atiduoti skolai tik argumentuoja teiginį, kad Nora savyje turi ir savotiško maištingumo. Net Krogstado šantažas nepakeičia jos nusistatymo – ji tiki, kad šeimoje gyvenantys vyras ir žmona iš meilės vienas kitam gali paaukoti viską, net visuomeninę padėtį ir garbę.

Prasidėjus antrajam dramos veiksmui, skaitytojas pamato tarsi visai naują žmogų, pajaučia kardinaliai pasikeitusią veiksmo nuotaiką – Noros linksmumą ir ramybę keičia kaustanti baimė. Moteris supranta, kad visas tobulu laikytas gyvenimas slysta jai iš po kojų, tad jos charakterį nuspalvina tamsūs psichologinio nerimo tonai. Nora desperatiškai stengiasi išlaikyti viską taip, kaip matyti įprasta: ji ir toliau žaidžia lėlių namus, kuriuose pagrindinė jos – lėlės-žmonos – užduotis yra linksminti vyrą. Vis dėlto akivaizdu, kad šeimos idilė griūva. Į pamišimą pradedančios panašėti Noros pastangos atkreipti vyro dėmesį į save, parodyti, kad kažkas negerai, neduoda jokios naudos. Absoliutus Torvaldo nepastabumas ir abejingumas moters veiksmams po truputį keičia jos požiūrį ne tik į vyrą, bet ir į pačią save.

Krogstado šantažo sukelta kančia duoda pradžią Noros atsivėrimui, tačiau stipriausią smūgį ji patiria išgirdusi egoistišką, tiesą sužinojusio vyro reakciją. Kai neįvyksta taip lauktas stebuklas, Torvaldui net mintis savo garbę paaukoti dėl moters pasirodo kaip įžeidimas („niekas neaukoja savo garbės dėl mylimo žmogaus“<sup>44</sup>), Nora pagaliau tikrai suvokia, o, galbūt, tiesiog išdrįsta garsiai pasakyti, kokie tušti ir beverčiai jų santykiai. Meilės, apie kurią tiek daug kalbėta, iš tikrųjų net nebuvo: „Jūs niekada manęs nemylėjote. Jums tiktai patiko būti įsimylėjusiems mane.“<sup>45</sup>. Netikėtai tvirtu tonu moteris atveria skaitytojui savo širdies gelmes: gyvendama santuokoje su vyru, „aklai tikinčiu patriarchalinę visuomenę reguliuojančiais mechanizmais – viešąja nuomone, karjera, vyro garbės samprata“<sup>46</sup>, ji taip pat buvo varžoma visuomenės užprogramuoto ir jai paskirto

<sup>44</sup> Ibsenas H., 1963: Dramos. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, p. 109.

<sup>45</sup> Ibid, p. 103.

<sup>46</sup> Pavilionienė M., A., 1998: Lyčių drama. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, p. 157–158.

vaidmens – nuolankios žmonos-lėlės. Nora buvo „žmogus be jokios atsakomybės, nes jai niekada nebuvo leista turėti jokių pareigų“<sup>47</sup>.

Netikėtas istorijos posūkis sukeičia ir žmonių charakterius – stipriosios lyties atstovu laikytas Helmeris staiga stoja į Noros – lėlės, visuomenės valdomos marionetės – vietą. Būtent toks kardinalus vaidmenų sumainymas tik dar labiau iškelia moterį – jos drąsą norėti iš gyvenimo daugiau, nei gaudavo melu grįstoje santuokoje. H. Ibsenas išgrynina Noros, ne tik kaip moters, bet kaip visuomenei priklausančio individo vaidmenį – kiekvienas žmogus turi savo nuomonę, tereikia tik drąsos stoti ir garsiai ją reikšti. Pjesės pabaigoje Nora palieka skaitytoją pajutusi dvasinį pabudimą – ji išeina į naktį visiškai viena, tačiau pirmą kartą gyvenime jaučiasi tikru žmogumi ir žengia keliu į išsilaisvinimą, į nepriklausomybę.

Nors pjesė „Lėlių namai“ dažnai vadinama feministiniu manifestu, pats H. Ibsenas tai neigė: „Aš net ne visai suprantu, kas yra moterų teisės. Man tai buvo žmogaus teisių klausimas.“<sup>48</sup>. Apsvarstydamas pagrindinius moralinius, socialinius ir politinius epochos nuostatus, dramaturgas per vienos moters charakterį gilinasi į lyčių nelygybės bei finansine priklausomybe grindžiamos santuokos problemas.

## 2.2 Fru Helena Alving

Itin kritikuotas dėl paskutinio „Lėlių namų“ akordo – Noros išėjimo – 1981 m. H. Ibsenas visiems jį smerkusiems atsako nauja drama – kūrinium, kuris tarsi reprezentuoja situaciją „kas būtų, jeigu būtų“: koks likimas būtų laukęs Noros, jei ši, išgąsdinta socialinės nuomonės, būtų pasilikusi namuose be meilės ir tikrovės. Pratęsdamas iškreiptos moralės, socialinių įsipareigojimų bei patriarchalinės visuomenės problemų nagrinėjimą, papildęs jas naujais – religinio protesto, nesantuokinių ryšių, net eutanazijos klausimais, dramaturgas pasauliui pristatė „Šmėklas“.

Kūrinys, žinoma, sulaukė milžiniško ažiotažo. Tik išleistą knygą uždrausta platinti, tiražai buvo gražinami į leidyklas, teatrai atsisakė statyti spektaklius pagal to laikmečio visuomenės nustatytas dogmas neigiantį tekstą. Jau anksčiau kaltintas mėginimu kenkti santuokiniams ryšiams, po šios dramos H. Ibsenas susilaukė „amoralaus rašytojo“ etiketės: teigta, kad dramaturgas teisino kraujomaišą, žemino ne tik vyro, bet šį kartą jau ir dvasininko autoritetą. Skaitant pjesę XXI amžiuje, visa tai suprasti gana sunku, nes temos, taip stipriai sujaudinusios to laikmečio auditoriją, šiandien atrodo kasdieniškos ir jau beveik išsemtos. Vis dėlto socialines problemas nagrinėjantis kūrinys išlieka aktualus net ir šiais laikais. Kontroversiškas idėjas aptarinėjanti moteris, kuri ryžtasi stoti prieš

<sup>47</sup> Roberts R., E., 1912: Henrik Ibsen, A Critical Study. London: M. Secker, p. 109. Prieiga per internetą: <https://archive.org/stream/henrikibsenkriti00robeuoft#page/108/mode/2up>.

<sup>48</sup> Ganahl J., January 25, 2004: „No one wants to be put in a gender box / ‚A Doll’s House‘ about basic need, not feminism“. SFGate, published 4:00 am, January 25, 2004. Prieiga per internetą: <http://www.sfgate.com/living/article/No-one-wants-to-be-put-in-a-gender-box-A-2827603.php>.

ją bauginančias „šmėklas“ – priverstines pareigas – juk galima teigti, kad tai savarankiškos dabartinės moters idealas.

Pagrindinė kūrinio veikėja fru Helena Alving – ilgus santuokos metus su nemylimu vyru vien iš išskaičiavimo bei baimės priešintis nusistovėjusiai nuomonei pragyvenusi našlė. Ši vidutinio amžiaus moteris savo „intelektualiniu ūgiu“ gerokai lenkė ne tik jau mirusį vyrą, bet ir daugumą kitų pjesės personažų. Vos paėmęs kūrinį į rankas, skaitytojas supranta, kad Helena – itin intriguojančio charakterio žmogus. Tėvų auginta pareiginga mergaite, kad taptų tokia pat pareiginga žmona ir motina, scenoje ji pasirodo kaip itin kosmopolitiška, supratinga, išsilavinusi ir atvira naujovėms moteris. Taigi, visas veikėjos charakteris tarsi skirstomas į dvi plotmes: praeitis – pareiga ir dabartis – ryžtas.

Kadangi kūrinio veiksmas vyksta principu „čia ir dabar“, apie moters praeitį skaitytojai sužino tik iš ilgų jos pokalbių su kitais kūrinio veikėjais, tiksliau – vienu – pastoriumi Mandersu. Intensyvus jų dialogas atskleidžia Helenos jaunystės detales: pabėgusi nuo vyro, nuo santuokos, kurioje jautėsi uždaryta tarsi narve, ji, įkalbinta dvasininko, grįžo pas ištvirkaujančią vyrą. Kalbant apie būtuosius momentus, itin akcentuojama „pareigos“ sąvoka – kiekvienas individas turi unikalias pareigas, skirtas jiems pagal vaidmenį, atliekamą visuomenėje. Fru Alving atveju, jos, kaip žmonos, prievolė buvo išsaugoti savo vyro, šeimos reputaciją ir garbę, kaip motinos – apsaugoti sūnų nuo tėvo paklydimų. Moteris, auklėta, kad bet kokias prieštaringas mintis dera pasilaikyti tik sau, tyliai kentė palaidą kamerherio Alvingo gyvenimą, išsiuntė sūnų Osvaldą į Paryžių – šalį, kurioje apie tikrąjį tėvo būdą vaikui sužinoti nebuvo jokių galimybių. Kiekvienas įsipareigojimas – žmonos, motinos – gali būti įvertinamas kaip savotiška „šmėkla“ – pareiga, kurią atlikus, jos pasekmės jaučiamos iki pat esamojo laiko.

Vis dėlto visa tai lieka praeityje, tai tik atsiminimai. Visiškai kitokį pasaulį skaitytojas pamato įsigilindamas į dabartinę fru Alving mąstymą. Gyvendama spąstais virtusioje santuokoje, moteris turėjo itin daug laiko skaityti pasaulietinę literatūrą, mąstyti ir permąstyti vis naujas idėjas. Tik tai metų metus ją gelbėjo siekiant nepalūžti nuo melo ir apsimetinėjimo griuvėsiuose skęstančios santuokos beprasmybės. Dabartinė Helena, kuri pasakoja savo istoriją, jau pradeda išsilaisvinti nuo tradicijų ir autoritetų valdžios. Kadaisė pasidavusi savo „šmėkloms“, dabar „ji pati su panieka kalba apie šią kapituliaciją, kaip apie bailumą“<sup>49</sup>. Nors akivaizdu, kad moterį vis dar kausto praeities šešėlių baimė, ji pamažu pradeda suvokti, kad visa ta nereikalingai pačios sau užsikrauta atsakomybė neleidžia jai būti laisvu žmogumi.

Pirmasis pjesės veiksmo ir kartu Helenos charakterio lūžis įvyksta, kai moteris sūnui atskleidžia tiesą apie tėvą: apie jo praeitį, Osvaldo ligos priežastis. Išsikalbėjusi fru Alving pajaučia tą asmeninę laisvę, apie kurią tiek daug šnekėjo jos sūnus – laisvę siekti laimės. Ji atmeta visas

---

<sup>49</sup> Адмони В., Г., 1989: Генрик Ибсен. Ленинград: Художественная литература, Ленинградское отделение, стр. 180.

tradicines, senamadiškas mintis – atgyvenas, „smaugiančias viską, kas nauja ir gyva“<sup>50</sup>. Moteris pagaliau supranta savo individualumo ir intelekto reikšmę. Tačiau ši džiaugsmo ir atsipalaidavimo – „saulės“ – akimirka itin trumpa.

Įdomu tai, kad net tada, kai Helena suvokia savo praeitį, atsikrato jos, pjesė neturi laimingos pabaigos. Vietoj to skaitytojas gali įžvelgti kaip dar kartą kardinaliai pakinta moters pozicija ir jos vertybių suvokimas. Laikydama save motina, Osvoldui grįžus ji bando susigrąžinti prabėgusį laiką – myluoja, meilikauja sūnui. Ji tiki, kad išgelbėjo berniuką nuo blogos tėvo įtakos, tačiau kai sužino apie paveldėtą ligą, viskas tarsi grįžta bumerangu: kiekvieną džiaugsmo akimirką keičia tamsūs kaltės debesys. Moteris suvokia, kad būtent jos nuolankumas – atsidavimas visuomeninės pareigos ir religinės moralės principams – sugriovė gyvenimą brangiausiam žmogui – sūnui. Jos mintis užvaldo klausimai, prasidedantys žodeliu „galbūt“: galbūt, jei nebūtų taip engusi vyro, šis nebūtų ieškojęs nuotykių; galbūt nebūtų reikėję sūnaus išsiųsti į Prancūziją; galbūt Osvaldas nebūtų paveldėjęs ligos; galbūt gyvenimas būtų susiklostęs visiškai kitaip?..

Finaliniu pjesės akcentu tampa motinos ir sūnaus dialogas, kuriame nuskamba Osvoldo prašymas: „Aš tavęs neprašiau gyvybės, ir kokią tu man davei gyvybę? Aš jos nebenoriu. Atsiimk ją!“<sup>51</sup>. Helena Alving skausmingai išmoksta gyvenimo pamoką, kad žmogus negali būti pareigos vergu – daryti kažką tik todėl, kad taip priimta visuomenėje. Galima teigti, kad pastaraisiais savo žodžiais Osvaldas paprasčiausiai prašo motinos nustoti būti motina: atimti gyvybę tam, ką pati sukūrė. Toks jo reikalavimas prieštarauja motinystės pareigai – „šmėklai“, kurią moteris puoselėjo ir kartu jos bijojo visą gyvenimą. Osvoldo žodžiai tarsi „nužudo“ šią paskutinę, fru Alving kelią į išsivadavimą pastojusią „šmėklą“ – galiausiai atmetamos visos mintys apie įsipareigojimus, kaip išlaikyti gerą vardą ar išsaugoti šeimą.

Nors tiesioginiai kritikos objektai „Šmėklose“ yra šeima (melu paremtas šeimyninis gyvenimas), atgyvenę moralės principai bei religinės nuostatos, H. Ibsenas viską sutelkia viename mazge – laikmečio ir socialinės visuomenės gyvenimo būdo kritikoje. Kalbėdamas apie šeimą kaip instituciją, dramaturgas primygtinai siūlo baigti „žaisti namus“ – tėtę, mamą, vaikus švytinčiais veidukais ir atsižvelgti į kiekvieną tos šeimos narį kaip į atskirą individą.

### 2.3 Heda Gabler

Pagrindinė 1890 m. parašytos dramos „Heda Gabler“ veikėja iki pat šios dienos tebekursto literatūros bei teatro kritikų aistras. Moteris, kurią kiekvienas mato ir supranta savaip – pradėdant

<sup>50</sup> Адмони В., Г., 1989: Генрик Ибсен. Ленинград: Художественная литература, Ленинградское отделение, стр. 179.

<sup>51</sup> Ibsenas H., 1963: Dramos. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, p. 198.

moteriškumą praradusia amoralia baile, baigiant geismo gyventi laisvai nestokojančia romantike<sup>52</sup> – tapo vienu geidžiamiausių teatro vaidmenų pasaulyje.

XIX a. pabaigoje, kai silpnosios lyties atstovių likimai turėjo tik du pabaigos taškus – neradus vyro nugyventi ilgą paprastos tarnaitės gyvenimą arba ištekėti ir tapti paklusnia namų šeimininke, Heda Gabler atrodo visai ne savo vietoje. Išsilavinusi, iškalbinga, akivaizdžiai savarankiška moteris stebina kruopščiai slepiama panieka bei neapykanta viskam, ką mato aplink. H. Ibsenas sukūrė itin komplikuotą charakterį, kurį analizuodami teatro kritikai ir žiūrovai vis dar ieško atsakymo į vieną ir tą patį klausimą: kas iš tikrųjų motyvuoja šios moters šaltumą, abejingumą ir charakterio nepaslankumą.

Hedos istorija prasideda nuo akimirkos, kai skaitytojas paima į rankas pjesę, žiūrovas ateina į teatro salę jau žinodamas spektaklio, kurį išvys, pavadinimą: „Heda Gabler“. Nors ištekėjusios moters pavardė yra Tesman, pavadinime akcentuojama kita – mergautinė: „Mano intencija suteikiant jai būtent tokią pavardę buvo pabrėžti, kad Heda, kaip asmenybė, labiau yra savo tėvo duktė, nei savo vyro žmona“<sup>53</sup>. Tėvo auklėta itin vyriškai – vaikystę praleidusi besimokydama šaudyti ir jodinėti – Heda išauga į moterį, kuriai absoliučiai svetimi bet kokie moteriški bruožai. Griežta karinė generolo kontrolė, jo šaltumas bei aplinkinių jam jaučiama pagarba kūrė ir dukters pasaulį – pasaulį, kuriame silpnumas, bejėgiškumas ar nedrąsa užleidžia vietą vyriškai narsai, laisvės pojūčiui ir absoliučios galios jausmui. Taigi, prieštaringas pagrindinės veikėjos charakteris tarsi atsiremia į aklina sieną – kaip būti laisvu žmogumi visuomenėje, kurioje tavo rankos ir siela supančiotos nepagrįstais tabu ir absurdiškais dogmomis?

Hedos charakteris kuriamas konflikto principu: vidinę moters kovą su savo troškimais dar labiau komplikuoja išorinis – žmogaus ir visuomenės priešprieša. Negalėdama pripažinti XIX a. priimtino standartinio moteriškojo gyvenimo būdo (paklusni žmona, namų šeimininkė, atsidavusi motina), Heda trokšta kur kas daugiau – nori mokytis, pažinti pasaulį, geidžia valdžios. Taigi, gana keistai gali pasirodyti santuoka su Jorgenu Tesmanu – sprendimas gyvenimą paaukoti nuobodžioms žmonos pareigoms. Vis dėlto Heda yra pakankamai protinga, moka skaičiuoti ir apskaičiuoti: ji suvokia, kad šiame sustabarėjusios moralės pasaulyje taisyklės diktuoja vyriškoji visuomenės dalis, todėl šeimos nesukūrusi moteris nelaikoma savarankiška, visateise. Gyvendama visuomenėje, kuri jos laisvės troškimą palaikytų paprasčiausiu proto netekimu ir pasmerkty, sužlugdytų ne tik pačią moterį, bet ir vienintelį tėvo palikimą – garbingą vardą, Heda renkasi sau tinkamiausią sprendimą: tekėti už vyro, kuris suteiktų materialinį saugumą.

Ir vis dėlto, nors prabanga ir finansinis aprūpinimas svarbus, Tesmaną ji pasirenka ne tik dėl šios priežasties. Dažniausiai apibūdinama kaip puikiai viską apskaičiuojanti šaltakraujė, giliai savyje Heda slepia ir romantiką – aistrą gyvenimui, meilei, kūrybai. Tad tinkamiausias partneris moteriai

<sup>52</sup> Pavilionienė M., A., 1998: *Lyčių drama*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, p. 180.

<sup>53</sup> Williams R., 1973: *Drama from Ibsen to Brecht*. Penguin books in association with Chatto & Windus, p. 63.

turėtų būti tas, su kuriuo ją sieja „draugystė, paremta gyvenimo geismu“<sup>54</sup> – Eilertas Lioborgas. Tačiau jų pokalbis atveria naujus herojės charakterio klodus: kol santykiai su Lioborgu buvo platoniški, Hedą jie tenkino, tačiau vos nuskambėjus pasiūlymui į viską žvelgti rimčiau, ji pabūgsta. Priežastys galėtų būti dvi: pirmiausia, galima teigti, kad bijoma skandalo – prastai pagarsėjęs rašytojas sugriauš jos reputaciją, apjuodins tėvo vardą. Antroji kur kas įtikinamesnė – moterį sukausto baimė būti suvaržytai žmogaus, kuris geba gyventi laisvai: kas bus, kai ir ji gaus visą trokštamą laisvę? Taigi, išsigandusi arba, kaip pati teigia Brakui, supratusi, kad atėjo laikas, Heda renkasi lengvesnį kelią – dorą ir darbštų Tesmaną, kuris jai – tik dėl jos galvą pametęs kvailys, turintis nuobodų pomėgį<sup>55</sup>.

Visiškai aišku, kad ištekėjusi tik „iš reikalo“ santuokoje Heda jaučiasi užspeista, tarsi įkalinta uždarame rate, kurio ribų praplėsti neįmanoma. Nors ir nusivylusi, ji supranta, kad už savo kančią atsakinga yra pati: santuoka su Jorgenu yra tarsi pralaimėjimo pripažinimas – Hedą nugali socialinis visuomenės spaudimas. Tačiau kartu tai žinia, jog moteris suvokia savo likimą, jo tragiškumą – žino, kad niekada negalės gyventi taikiai su aplinkiniu pasauliu, kuriame neturi taip trokšamos laisvės. Išeitys dvi: Heda gali kelti chaosą arba turi mirti.

Pirmoji moteriai, rodos, visai lengvai įgyvendinama. Žvelgdama į gyvenimą per romantizmo prizmę, Heda pirmiausia bando kovoti. Kovoti už laisvę arba bent jau tai, ką ji pati laiko išsilaisvinimu – valdžios poreikį, troškimą formuoti aplinkinių likimus. Gyvendama esamuoju momentu Heda suvokia, kad ją skatina tik kontrolės adrenalinas. Puikiai reaguodama į esamojo laiko įvykius, kartu geba suplanuoti, „suprojektuoti“ ateitį – naujus susitikimus ir sąveikas su aplinkiniais. Vienu svarbiausių moters poelgių būtų galima laikyti sprendimą pasilikti Eilerto rankraštį. Turėdama paslaptį, Heda tarsi tampa lėlininke – marionetėmis paverčiamas kiekvienas, kaip nors susijęs su šia knyga: Tesmanas, kuriam rankraštis kelia pavydą, į kūrinį visą savo gyvenimą ir viltį sudėjusi Tea. Galiausiai, pats Lioborgas, tikintis, kad šis darbas – tai jo prisiminimai apie Hedą, jų naktinius pokalbius ir slaptą draugystę. Kontroliuodama visas pagrindines žaidimo, vadinamo gyvenimu, figūreles, Heda bent trumpam pasijaučia laisva.

Vis dėlto ši kova už laisvę nėra labai paprasta – turėdama keistą polinkį į smurtą ir griovimą, nors ir slėpdama jį po išpūdingu manierų fasadu, aplinkiniams Heda kelia baimę ir naikina viską, kas jai nepriimtina. Pajutusi, kad kontrolė slysta iš rankų, išgąsdinta ji tampa agresyvi: sužnybia Teos ranką, grasina padegti plaukus. Įdomu, jog niekada neįmanoma atspėti, kam iš tikrųjų skirtas moters įniršis – ar tai neapykanta ją supančiai aplinkai, ar pačiai sau. Heda geba jį užmaskuoti paprasčiausio nuobodulio kauke.

---

<sup>54</sup> Ibsenas H., 1978: Dramos. Vilnius: Vaga, p. 142.

<sup>55</sup> Roberts R., E., 1912: Henrik Ibsen, A Critical Study. London: M. Secker, p. 152. Prieiga per internetą: <https://archive.org/stream/henrikibsenkriti00robeuoft#page/152/mode/2up>.

Būtent nuobodulys pridengia moters įniršį, nusivylimą, skausmą išgirdus, kad Liovborgas pasirinko mirtį. „Hedos neviltis kyla iš įsitikinimo, kad gyvenimas turėtų pasiūlyti begalę progų laimei, tačiau Heda nepavyksta jų pagauti“<sup>56</sup> – apibūdinamas moters charakterį teigė Ibsenas. Viena tokių progų, moters įsitikinimu, buvo Eilertas. Skatinusi jį gerti, eiti į vyrų vakarienę, Heda tikėjosi, kad vyras sugebės nugalėti savo silpnybę – įrodyti ne tik sau ar pasauliui, bet ir jai, kad žmogus gali pakeisti savo likimą. Liovborgo savižudybė leidžia suvokti, kad laisvė, kurią jautė kontroliuodama, nieko verta, nes Heda negebėjo jos išlaikyti. Tad moteris dar kartą renkasi kelią, kuris jai atrodo teisingas, priimtinas, galbūt – patenkina iškreiptą jos laisvės troškimo suvokimą: geriau negyventi, nei gyventi suvaržytai.

Heda Gabler – stipri, valdinga, tačiau kartu aikštinga moteris, norinti gyventi pagal savo taisykles ir standartus – „požeminiis vulkanas, narve užsklęsta tigrė, kurios niekas nežada išleisti į laisvę“<sup>57</sup>. Duginama visuomenės užkraunamų dogmų, kritikų vadinta ir išsigimusia feministe, ir stipriausiu moteriškuoju charakteriu XIX a. literatūroje, Heda įprasmina moterų emancipacijos laiką. Šis charakteris leidžia suprasti, kad kiekviename žmoguje slypi paslaptis, kartais nesuvokiama aplinkiniams, tačiau pačiam žmogui svarbesnė už bet kokius logiškus tikslus. Būtent todėl ši drama išlieka aktuali jau daugiau nei šimtmetį: akivaizdus Hedos bodėjimasis viskuo, kas jai nepatinka, akiplėšiška drąsa reikšti savo nuomonę ir laisvės troškimas perteikia ir šiuolaikinės, savarankiškos XXI amžiaus moters charakterį.

## 2.4 Hildė Vangel

1892 m. parašyta drama „Statytojas Solnesas“ – vienas reikšmingiausių H. Ibseno darbų. Įpratusius prie tematiškai šokiruojančių dramaturgo kūrinų, šis kiek stebina – jame nėra tokių drastiškų, pasipriešinimo kupinų idėjų, kaip daugumoje ankstesnių dramų. Vis dėlto autobiografinių faktų gausa „Statytoją Solnesą“ įtraukia į svarbiausių dramaturgo darbų sąrašą. Kerinčias menininko gyvenimo aukštumas ir skaudžius nusileidimus, kūrybinio svaigulio ir gyvenimo trumpalaikiškumo idėjas, santuokinių ryšių ir kūrybinės sielos nesuderinamumo, baimės būti pamirštam, užgožtam jaunosios kartos problemas nagrinėjantis kūrinys puikiai atspindi rašytojo gyvenimo istoriją.

Nors visas veiksmas sukasi apie pagrindinį dramos veikėją Halvardą Solnesą, nuo jo niekaip neatsiejami kiti personažai, ypač moterys. Hildė Vangel – viena iš trijų Statytojui priešinamų moteriškųjų charakterių. Svarbu paminėti, kad ji, kaip ir, galima drąsiai spėti, Solneso žmona Alina – charakteriai, turėję tikrus prototipus, gyvenusius ir veikusius šalia Ibseno. Daugelyje šaltinių teigiama, kad pjesės puslapiuose apsigyvenusi Hildė – tai trijų jaunų merginų, palaikiusių H. Ibseni

<sup>56</sup> McFarlane J., 1970: Henrik Ibsen: Penguin Critical Anthologies. Middlesex : Hazell Watson & Viney.

<sup>57</sup> Pavilionienė M., A., 1998: Lyčių drama. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, p. 184.

kompaniją vienu ar kitu atostogų metu, bruožų junginys<sup>58</sup>. Pirmoji – aštuoniolikmetė studentė Emilė Bardach iš Vienos, nesidrovėjusi pomėgio vilioti vedusius vyrus. Antroji – Helenė Raf, papasakojusi H. Ibsenui istoriją apie Šv. Mykolo bažnyčios architektą, savo baigtą darbą vainikavusį savižudybės šuoliu nuo bažnyčios bokšto. Galiausiai – Hildur Andersen, H. Ibseno draugų duktė. Pirmą kartą mergaitę rašytojas sutiko, kai ji buvo vos dešimties, o po septyniolikos metų, sulaukusi dvidešimt septynerių, ši tapo nuolatine jo kompanione. Būtent Hildur savo laiškuose H. Ibsenas apibūdino kaip „savo miškų paukštę“ – žodžiais, itin panašiais į pjesėje nuskambantį Hildės apibūdinimą. Taigi, aišku, kad Vangel charakteris – trijų moterų bruožų rinkinys, tačiau, galima teigti, didžiausią reikšmę šiam personažui turėjo būtent Hildur Andersen.

Jaunoji Hildė Vangel į namus, kuriuose vyrauja paslapčių ir slepiamų geismų atmosfera, įsiveržia beldimu, kai Solnesas daktarą tikina: „Vieną gražią dieną čia užgrius jaunimas ir ims belstis į duris...“<sup>59</sup>. Toks simboliškas merginos įėjimas iš karto priverčia pajusti naujovių dvelksmą – akivaizdu, kad ji atneš kažką nauja į nusistovėjusį, bespalvį Statytojo gyvenimą. Romantiška, koketuojanti, žaismingai vaikiška Hildė iš karto kūriniiui įpučia gyvybės. Architektui ji primena apie svajonių kupiną jaunystę ir gražiausius svajose kylančius statinius – oro pilis. Ji tarsi jaunatviškas paties Solneso atspindys – kupina gyvenimo džiaugsmo, tikėjimo net mažiausiais stebuklais.

Vis dėlto į Solnesų šeimos gyvenimą ji įsibrauna jau pakankamai suaugusi, kad suvoktų, kas yra šeima ir santuoka. Puikiai suprasdama savo nuodėmę, ji vis tiek negeba atsisipirti – vilioja vedusį, žymiai vyresnį vyrą. Akivaizdu, kad tokį jos pasirinkimą galima paaiškinti tik vienaip – Hildei reikia kažko, ką ji galėtų garbinti – jai reikia herojaus. Prisimindama, kaip vaikystėje architektas ją mergino ir bučiavo (lieka nelabai aišku, ar taip iš tikrųjų buvo, ar mergaitė norėjo, kad taip būtų), ji mato stebuklo šviesos įrėmintą Solneso portretą. Ne prieš ją stovintį susenusį Statytoją, o dešimčia metų jaunesnį į bažnyčios bokštą įsilipusį visagalį. Romantikos iškreipta Hildės vaizduotė kuria paveikslą, kurio realybėje greičiausiai net nėra, tačiau mergina nenori tuo tikėti – svajonėse gyventi lengviau.

Pradžioje pasirodžiusi žaismingai vaikiška, antrajame pjesės veiksmo Hildė atskleidžia šiek tiek „aštresnę“ savo pusę, tarsi pradeda suaugti. Likusi viena su statytoju, ji drąsiai valdo jūdvių dialogą, primygtinai, net principingai klausinėja apie vaikų kambarius, naują namą, Solneso karjerą. Apgalvotai užduodama kiekvieną klausimą, mergina stengiasi perprasti Halvardo jausmus ir mintis. Visa tai turi gana savanaudiškų tikslų: taip ji tarsi užuolankomis bando išsiaiškinti savo vietą Solneso gyvenime, vietą šalia viso kito, kas jį supa: namai, karjera, žmona.

Labai įdomiai viso dialogo kontekste nuskamba Hildės frazė, ištarta po Solneso pagyrų pačiam sau. Itin bjauriai elgęsis su Ragnarū, vos jam išėjus Statytojas bando teisintis: „Juk jūs pati neseniai sakėte, kad tik man galima statyti“. Hildė jam atsako itin paprastai: „Aš taip galiu sakyti.

---

<sup>58</sup> Pavilionienė M., A., 1998: Lyčių drama. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, p. 187.

<sup>59</sup> Ibsenas H., 1978: Dramos. Vilnius: Vaga, p. 215.

Bet ne jūs“<sup>60</sup>. Iš pirmo žvilgsnio galima pamanyti, kad tai tiesiog vaikiškos pagyros, tačiau toks merginos atsakymas įrodo, kaip tvirtai ji stovi ant žemės ir kiek žmogiškumo turi savyje. Net garbindama savo herojų, ji suvokia, kad ta pagarba turėtų būti visapusė – žmogus gerbiamas tada, kai jis irgi gerbia kitus.

Tačiau merginos charakteris ir jos požiūris itin permainingas. Net pradėjusi pastebėti vis pasirodančius Solneso charakterio trūkumus, ji nenori paleisti savo svajose susikurto idealo įvaizdžio. Dialogui pasisukus link pagrobėjų vikingų temos, tampa akivaizdu, kad trumpa realybės akimirka baigėsi ir mergaitė į gyvenimą vėl žvelgia pro „rožinius svajų“ akinius. Ji vėl romantiškai tiki, kad meilė – vaistas nuo visų ligų, meilė – svajonių išsipildymas. Ir visai nesvarbu, kokiam žmogui jos meilė skirta, nes tai beveik visagalis dalykas, galintis į gera pakeisti kiekvieną.

Dar viena šio charakterio „blaivumo“ akimirka – Hildės pokalbis su Alina Solnes. Įvertinusi tai, ką girdėjo iš paties Statytojo, įsiklausiusi į fru Solnes aimaną, mergina vėl tarsi atsibunda realybėje. Perpratusi šios šeimos susvetimėjimą, skausmą, kuris juos vienija, Hildė pagaliau suvokia, kad jai laikas išvykti. A. M. Pavilionienė tokį merginos poelgį apibendrina kaip „naujo tipo Ibseno moters“<sup>61</sup> poelgį – ji laisva, drąsi, atvira gyvenimui ir jame sutiktiesiems, nekenčianti veidmainiavimo, o labiausiai – „pareigos“: „Negaliu pakęsti to bjauraus, šlykštaus žodžio“<sup>62</sup>. Būtent visus šiuos dalykus, pagyvenusi Solnesų šeimoje, čia ji ir temato: vyrą, gedintį mažylių ir kaltinantį save, kad nesugebėjo jų išgelbėti; žmoną, užsisklendusią savyje, nes „pareigos“ ne tiek fiziškai, kiek psichologiškai lenkia jos glėžnus pečius žemyn. Žvelgdama į tokį šeimos paveikslą Hildė nemato vietos savo svajonių pilims, ji supranta, kad ne tik nori, bet ir gali gauti geriau. Ji pasiryžusi išvykti.

Gaila – neilgam. Kaip jau minėta, Hildės charakteris – tarsi linksmieji kalneliai. Bet koks žodis, poelgis, šypsena ar rankos mostas, kurį būtų galima palaikyti nors kiek romantišku, keičia jos nuomonę ir vėl priverčia ją pasinerti į savo svajas. Akivaizdu, kad kūrinio pabaigoje, primygtinai įtikinédama Solnesą užkelti vainiką, ji elgiasi savanaudiškai: suvokdama, kad Halvardas bijo aukščio, ji nenori tuo tikėti. Prieš dešimtmetį matytas vaizdas, kai toks stiprus, drąsus, herojiškas vyras kopė į bažnyčios bokštą jau tarsi tapo jos gyvenimo siekiamybe. Mergina įsivaizduoja, kad jei dar kartą gyvenime pamatys kažką panašaus, visas jos romantinių iliuzijų pasaulis taps realybe.

„Mano... mano statytojas“<sup>63</sup> – tylus Hildės triumfas nuskamba paskutinėse pjesės eilutėse. Triumfas dėl išsipildžiusios svajonės – ji dar kartą matė savo herojų aukštai danguje, įsitikino, kad kiekviena svajonė gali išsipildyti. Tačiau kartu, galima svarstyti, kad tai ir jos mintyse nuskambantys išsilaisvinimo trimitai, skelbiantys kažko naujo pradžia. Dešimt metų šventai tikėjusi ir laukusi, kol jos išsvajotasis ateis ir ją pagrobs, padovanos oro pilių karalystę, ji galiausiai suprato, kad to niekada nebus – per daug svarbi Solnesui buvo reputacija ir nenusisekusi santuoka. Tačiau būdama

<sup>60</sup> Ibsenas H., 1978: Dramos. Vilnius: Vaga, p. 252.

<sup>61</sup> Pavilionienė M., A., 1998: Lyčių drama. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, p. 187.

<sup>62</sup> Ibsenas H., 1978: Dramos. Vilnius: Vaga, p. 241.

<sup>63</sup> Ibid, p. 292.

romantiškos sielos, tikinčios gerais dalykais, ji nemokėjo atsisakyti svajonės. Ir štai – jos herojus krenta ir miršta. Taip Hildė tarsi išlaisvinama nuo pareigos svajoti, taip ateina suvokimas, kad pagaliau gali atsiplėšti nuo netikrų pažadų ir gyvenimo pasakose – Statytojo nebėra.

Galima teigti, kad simboliškai Hildė – Solneso gyvenimo aistros projekcija. Ji ir ta jaunystė, kuri gali ją išgelbėti – tęsianti jo darbą, statanti vis aukštesnius garbės, įvertinimų „bokštus“. Kartu ji – vidinis demonas, užvaldantis Solnesą ir verčiantis mesti iššūkį Dievui. Hildė – nesuvaldoma jėga, aistra, tikėjimas, vaikiškumas. Ji – viskas, kas telpa į žodį „svajonė“.

### 3. MOTERIŠKIEJI HENRIKO IBSENO PERSONAŽAI LIETUVOS TEATRO SPEKTAKLIUOSE

Iki pat šios dienos traukiantys save išbandyti norinčius viso plačiojo pasaulio režisierius ir aktorės traukiantys ibseniškujų moterų charakteriai tokie pat aktualūs buvo, yra ir, tikriausiai, dar ilgai bus ir mūsų šalyje. Trys režisieriai – J. Vaitkus, G. Varnas ir A. Areima skirtingais laikotarpiais pastatė spektaklius, kuriuose sukurti moteriškieji personažai tapo fenomenais. Visos šiuos moteriškus charakterius įkūnijusios aktorės įvertintos Lietuvos teatro apdovanojimais, o jų sukurti vaidmenys – nepavaldūs laikui.

#### 3.1 Iš sapno kylantis Hildės paveikslas

Vienu sunkiausiai scenoje įgyvendinamų H. Ibseno darbų tituluojamas „Statytojas Solnesas“ pasaulio scenose pirmą kartą pasirodė praėjus maždaug metams po pjesės publikavimo: Berlyno, Londono, Kopenhagos ir Oslo publika jį vertino jau 1983 m. O štai Lietuvoje žiūrovai šį spektaklį išvydo tik po šiek tiek mažiau nei trisdešimties metų: 1919 m. darbo ėmėsi J. Vaičkus ir pristatė patį pirmąjį Lietuvos teatro istorijoje spektaklį pagal H. Ibseno dramaturgiją.

Antrojo savo žingsnio mūsų šalies scenoje Solnesui laukti teko tikrai ilgai – tik 1980-ųjų pradžioje pamėginti ryžosi Kauno dramos teatre darbavęsis režisierius J. Vaitkus. Būtent šis spektaklis, anot D. Šabasevičienės, nustatė dvi režisieriaus kūrybos linijas: „Vienon pusėn palinko spektakliai, gimę iš visuomeninio pykčio, smerkiantys visa tai, kas žaloja žmogų, kiton – spektakliai, teigiantys unikalios, stiprios, prieštaringos asmenybės vertumą.“<sup>64</sup>. Subūręs itin skirtingų aktorių kolektyvą – pagrindiniam vaidmeniui pasirinkęs tuo metu dar kino aktorių Juozą Budraitį, taip pat jau gerai žinomus R. Staliliūnaite, Algimantą Masiulį ir jauniausius J. Onaitytę bei Robertą Vaidotą – J. Vaitkus bandė įkūnyti naują savo teatro viziją – gyvo, kintančio teatro<sup>65</sup>.

Nors, R. Vanagaitės teigimu, spektaklis buvo statytas „dėl Solneso, apie Solnesą ir Solneso vardu“<sup>66</sup>, kiekvienas scenoje pasirodęs personažas turėjo nepaneigiamą ryšį su pagrindiniu dramos veikėju. Trys spektaklio moterys – Kaja, Alina, Hildė – įkūnijo tris Solneso prigimties pradus: vyriškio, šeimos vyro–tėvo ir kūrėjo. Žinoma, svarbiausią ir stipriausią ryšį jautė jaunosios J. Onaitytės įkūnyta Hildė, kuri į statytoją žvelgė kaip į aukštesniąją jėgą – kūrėją. Atrodo, visas spektaklio veiksmas ir prasidėjo tik tada, kai ši mergina pasirodė scenoje. Ji įžengė tarsi sapnas – „ne kaip guvi mergaitė, beveik paauglė, „sijoną pasikaišiusi“, kaip pasakyta Ibseno remarkoje; ji ne

<sup>64</sup> Šabasevičienė D., 2007: Teatro piligrimas. Vilnius: Krantai, p. 47.

<sup>65</sup> Girdzijauskaitė A., 2013: Ibsenas Lietuvos teatro veidrodyje (1918–1998). Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, p. 222.

<sup>66</sup> Vanagaitė R., 1980: „Oro pilys su mūro pamatais. Arba Solneso apoteozė“. Kultūros barai, 1980, Nr. 7, p. 19.

provincijos gydytojo dukra, pasirodžiusi atsiimti žadėtosios karalystės, bet dangiška fėja pasakiškų elfų apsuptyje, jaunystės simbolis“<sup>67</sup>. Lydima baltai papuoštų mergaičių su vainikėliais būrio, ji atvėrė scenoje naują pasaulį – Solneso vaizduotės, minčių, sąžinės pasaulį.

Vienas svarbiausių režisūrinių sprendimų, kuriant Hildės Vangel paveikslą – spektaklio scenografija. J. Vaitkaus bendražygė scenografė Janina Malinauskaitė scenoje sukūrė dviejų pakopų pasaulį. Pirmoji to pasaulio dalis itin išsamiai aprašyta A. Girdzijauskaitės recenzijoje: „Aukšta konstrukcija, galinti judėti pirmyn ir atgal, asocijuojasi su baldų kapinynu, kuriame žmonės dūsta nuo savo įpročių, etiketo, suspenduotų emocijų, kur trūksta oro ir laisvės. Rausvi, parudavę nuo laiko, subtilių tonų atlasu aptraukti baldai – secesinės sofas, kušetės, raižyto medžio spintelės ir sekreturai tarsi lipa vieni ant kitų, pastoja kelią žmonėms, spaudžia juos iš visų pusių.“<sup>68</sup>. Toks kankinantis, slegiantis interjeras į sceną įžengus Hildei pradeda kisti: „Kambarys traukiasi į scenos gilumą, atsivėrusioj erdvėj išryškėja svarbiausias spektaklio įvaizdis, centrinė metafora – spindinti lygi antkapio plyta.“<sup>69</sup>. Toks režisūrinis erdvės „išlaisvinimo“ sprendimas – aliuzija į merginos charakterio dvilypumą. Pirmiausia, galima teigti, kad Hildė įkūnija taip Solneso trokštamą laisvę – ištrūkti iš dusinančios erdvės, vietos (gal net vidinio pasaulio, minčių), kurioje jis jaučiasi suspaustas, suvaržytas, bejėgis. Tačiau scenoje išryškėjus juodajam akmeniui, primenančiam antkapį, atskleidžiama antroji Hildės charakterio pusė – „Princesė Laisvė“ labai greitai tampa „Princese Mirtimi“. Už laisvę reikia mokėti ir, šiuo atveju, ta kaina – mirtis. Mirtis, pasiglemžianti žmogų iš fizinės realybės, tačiau kartu atverianti duris į begalinį minčių, tikėjimo, kūrybos pasaulį.

Įdomiu akcentu tapo ir Hildės išvaizda, aiškiai išskyrusi ją iš kitų scenoje besisukusių veikėjų. Šis skirtumas ypač buvo jaučiamas stebint merginą ir fru Solnes. Baltas megztas Hildės rūbas, smulkiomis garbanėlėmis susukti plaukai ir į juos įrištas šviesus kaspinas stipriai kontrastavo su tamsių žalių ir violetinių atspalvių Alinos suknelėmis. Rodos, įsitikinus, kad mergina simbolizavo ne tik laisvę, bet ir mirtį, balta spalva turėtų čia nederėti. Vis dėlto akivaizdu, kad režisieriui buvo svarbu atskirti šias dvi moteris. Juk viena jų – fru Solnes – simbolizavo šeimos idėją: stabilumą, nusistovėjusius santykius ir net slegiančią realybę. Kita – Hildė – įžengė į sceną lyg paties Solneso pašaukta – tarsi vidiniame jo pasaulyje, sapnuose egzistavusi mūza. Tad balta jos apranga tiko net merginai įkūnijant „Princesę Mirtį“ – absoliutų išsilaisvinimą, apsivalymą, pasaulį be jokių ribų.

Hildė – jaunystės metafora, tad ir visas J. Onaitytės įvaizdis tai atspindėjo. Kuriant jos paveikslą, galima spėti, viena svarbiausių užduočių buvo Hildę priešinti kitiems scenoje esantiems veikėjams. Kaip jau minėta, tai puikiai atsispindėjo vizualiai – aktorių aprangoje. Tačiau, pasak A. Girdzijauskaitės, toks kontrasto principas buvo naudojamas ir veikėjų balso intonacijose, kūno plastikoje. J. Onaitytės Hildė kalbėjo pakiliu tonu, įtaigiai, balse girdėta lengva ironijos gaidelė. Jai

<sup>67</sup> Šabasevičienė D., 2007: Teatro piligrimas. Vilnius: Krantai, p. 51.

<sup>68</sup> Girdzijauskaitė A., 1980 m. gegužės 24 d.: „Kas atsitiko Solnesui?“. Literatūra ir menas, 1980 05 24, p. 11.

<sup>69</sup> Vanagaitė R., 1980: „Oro pilys su mūro pamatais. Arba Solneso apoteozė“. Kultūros barai, 1980, Nr. 7, p. 19.

kalbant, pasak kritikės, buvo justis keistas atotrūkio jausmas<sup>70</sup>. Toks balso tonas tarsi tik patvirtino idėją, kad mergina – ne tikra, ji tik sapnas, Solneso svajose atsiradusi mūza, galbūt – net statytojo sąžinė. Anot paties režisieriaus J. Vaitkaus, Hildę jis stengėsi vaizduoti „tik kaip išorinę jėgą, kuri verčia Solnesą analizuoti save, save teisinti, smerkti, svarstyti visą savo gyvenimą.“<sup>71</sup>. Tad ir nevaržomi, lengvi judesiai taip pat turėjo suteikti laisvumo, net tam tikrą nerealumo įspūdį.

Svarbu paminėti, kad pirmosios spektaklio recenzijos nenuteikia teigiamai. Visai spektaklio minties raidai, jo dinamikai, pasak R. Vanagaitės, pirmiausia buvo labai reikalingas ryšys tarp pagrindinio veikėjo ir jo svajonės – Solneso ir Hildės. Šis ryšys turėjo vis stiprėti, kad išaugintų tikrą jausmą, išplėtotų kūrinio tragizmą. Spektaklio kritikoje aiškiai pabrėžiama, kad tokio ryšio tarp pagrindinių veikėjų buvo pasigesta – jie dar nebuvo pasiekę tokio susiklausymo laipsnio, kad gebėtų visą spektaklį pakelti virš formalumo ribos<sup>72</sup>. Vis dėlto A. Girdzijauskaitė pasidžiaugia, kad nors pačiuose pirmuose spektakliuose toks J. Onaitytės vaidybos trūkumas buvo itin akivaizdus („ji buvo per daug racionali, šiuolaikiška panelė, vykdanči savo misiją, bet negirdinti kitų personažų“<sup>73</sup>), laikui bėgant ji susigyveno su vaidmeniu, į jį įsijautė, sugebėjo savyje atrasti tikrąją Hildę.

J. Onaitytės vaidmuo šiame spektaklyje neįvardijamas kaip pagrindinis, tačiau akivaizdu, kad jos niekaip neįmanoma atskirti nuo Solneso. J. Vaitkus, drąsiai teigęs, kad „aktorstė – tai „filosofavimas“<sup>74</sup>, scenoje iš jaunos aktorės „lipdė“ būtent tokį – filosofišką personažą. Hildė buvo tarsi įrankis pagrindinėms kūrybinio pašaukimo, laisvės ir pasirinkimo problemoms plėtoti. Galbūt tai nebuvo vienas ryškiai spindinčių, iš karto į teatro istoriją įeinančių vaidmenų, tačiau charakterio sudėtingumas ir jo daugiaplaniškumas sukėlė daugybę kritikų diskusijų ir leido tikėti, kad iš tokį vaidmenį išpildžiusios aktorės tikrai „kažkas išaugs“.

### 3.2 Lėlės-žmogaus metamorfozės „Lėlių namuose“

1879 m. gruodžio 21 d. Karališkajame Kopenhagos teatre įvyko pirmoji pasaulyje H. Ibseno dramos „Lėlių namai“ premjera. Šią sekė kitos – Stokholme, Kristianijoje (dabar – Oslas), Bergene. Pasirodymai mušė rekordus – bilietai į teatrus buvo šluote šluojami, aktorius pasitikdavo pilnos žiūrovų salės. H. Ibseno drama trenkė lyg žaibas – sukėlusį chaosą visame teatro pasaulyje, skatino kiekvieną režisierių ir kiekvieną pagrindinio vaidmens atlikėją ieškoti savo kelio, parodyti savo asmeninį požiūrį į taip drastiškai viešumon iškeltas problemas.

Nuo tokios visuotinės manijos neatsiliko ir Lietuva. Žinoma, galbūt žodis „neatsiliko“ kiek per skambus: pirmoji spektaklio pagal šią H. Ibseno dramą premjera įvyko beveik penkiasdešimčia

<sup>70</sup> Girdzijauskaitė A., 1980 m. gegužės 24 d.: „Kas atsitiko Solnesui?“. Literatūra ir menas, 1980 05 24, p. 11.

<sup>71</sup> Mikalauskaitė R., 1980: „Tarsi lobių saugotojas“. Švyturys, 1980, Nr. 18, p. 13

<sup>72</sup> Vanagaitė R., 1980: „Oro pilys su mūro pamatais. Arba Solneso apoteozė“. Kultūros barai, 1980, Nr. 7, p. 20.

<sup>73</sup> Girdzijauskaitė A., 1980 m. gegužės 24 d.: „Kas atsitiko Solnesui?“. Literatūra ir menas, 1980 05 24, p. 11.

<sup>74</sup> Didžgalvis V., 1980 m. gruodžio 13 d.: „Teatras – tai abejingumo neigimas“. Literatūra ir menas, 1980 12 13, p. 6.

metų vėliau nei didžiajame pasaulyje – 1925 m. Vis dėlto įvertinant tai, kad lietuviškasis teatras stiprius žingsnius profesionalumo link skaičiuoja nuo pirmojo XX a. ketvirčio, režisierių noras ir ryžtas statyti tokią dramą buvo pagirtinas.

Praėjus daugiau nei penkiasdešimčiai metų nuo pirmosios „Noros“, 1995 m. į Jaunimo teatrą įžengė J. Vaitkus – režisierius, jau užsitarnavęs maksimalisto, perfekcionisto, net „režisieriaus-tirono“ epitetus. Įžengė ir tarsi nustatė naują aukštumą – septintoji lietuviška Nora scena ne tik sudrebins, bet ir sugriaus iki pamatų. Panašu, kad būtent taip ir nutiko. Drąsa interpretuoti itin originaliai, savitai ir daugiaprasmiškai pasižymintis režisierius, pagalbom pasikvietęs kostiumų dailininką Joną Arčikauską, sukūrė šaržuotą H. Ibseno kūrinio ir kartu realaus gyvenimo parodiją. Spektaklio, niekaip netelpančio į „teigiamo – neigiamo“ vertinimo rėmus, kupino „estetinio grynumo ir etinio įtaigumo“<sup>75</sup> reikšmė buvo akivaizdi – „H. Ibseno kūrinys iš vienos estetiškos sistemos persikėlė į kitą, pačioje dramoje atsivėrė simbolinis gylis, kasdieniškus konfliktus ir net kalbą pakylėjęs iki aukštosios retorikos“<sup>76</sup>. Spektaklis tapo labiausiai komentuojamu, analizuojamu ir interpretuojamu 1995–1996 m. teatrinio sezono įvykiu.

Žinoma, vien režisieriaus pastangų tokiam įvertinimui nepakako. Milžinišką vaidmenį ne tik scenoje, bet ir visoje jo vertinimo ir interpretavimo istorijoje suvaidino D. Overaitė. Dešimtmečiu anksčiau, 1986 m., E. Nekrošiaus spektaklyje „Dėdė Vania“ sukurtas Sonios vaidmuo, anot kritikų, buvo uždėjęs savotišką antspaudą visiems vėlesniems šios aktorės darbams – atrodė, kad ji jau išnaudojusi visas savo teatrinės galimybes ir talentą<sup>77</sup>. Tačiau praėjus ilgesniam laiko tarpui, atsiradus naujam režisieriui, D. Overaitė į sceną grįžo lyg „didžiulis energinis fantomas, [...] toks stiprus, toks koncentruotas“<sup>78</sup>, kad ilgus metus jo pamiršti negalėjo nei pati aktorė, nei reginio užburta publika. Laisvai manipuliudama moterišku žavesiu ir patrauklumu, kurdama daugiabriaunį, tačiau stebėtinai vientisą personažą, anot A. Girdzijauskaitės, stebuklingai aprėpė „plačią lėlės-žmogaus metamorfozių amplitudę“<sup>79</sup>.

Nors spektaklio pagrindas – žmogaus charakterio metamorfozės, svarbu suvokti, kad J. Vaitkui Nora Helmer netapo viso pastatymo epicentru. Sąmoningai grąžindamas spektakliui originalų kūrinio pavadinimą „Lėlių namai“, skirtingai nei daugelis anksčiau su šia pjesė dirbusių režisierių, J. Vaitkus kūrė spektaklį apie žmones, apie šeimą, apie likimą, apie tikrojo „aš“ paiešką ir skausmingą suvokimą, kad aplinka gali formuoti žmogų. Nors veiksmas sukosi apie moterį-lėlę,

<sup>75</sup> Ališauskas A., 1996 m. kovo 16 d.: „Lėliškumo vertė ir žmogiškumo kaina“. Šiaurės Atėnai, 1996 03 16, p. 7.

<sup>76</sup> Vasinauskaitė R., 2008: „Jono Vaitkaus ir Jono Arčikausko „figūrų“ teatras“. Menotyra, 2010, T. 15, Nr. 4. Vilnius: Lietuvos mokslų akademijos leidykla, p. 74.

<sup>77</sup> Liuga A., 1995 m. gruodžio 1 d.: „Spektaklis, pakilęs iš pelenų“. Laiko sužeistas teatras. 2008 : sud. A. Liuga. Vilnius: Baltos lankos, p. 42; Vasinauskaitė R., 1995 m. gruodžio 15 d.: „Jono Vaitkaus "Nora" - iššūkis lėlių namams“. Lietuvos aidas, 1995 12 15, p. 11.

<sup>78</sup> Musteikis A., 2012 m. lapkričio 5 d.: „Dalia Overaitė: tiksinčios vaidmenų bombos“. lzinios.lt, 2012 11 05. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=55337&s=65089#gsc.tab=0>.

<sup>79</sup> Girdzijauskaitė A., 2013: Ibsenas Lietuvos teatro veidrodyje (1918–1998). Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, p. 244.

scenoje aiškiai buvo matomi ir kiti, kurie taip pat keitėsi, augo arba tarsi fiziškai susitraukė, mažėjo. Pasak A. Ališausko, visi scenoje pasirodę personažai paryškino Noros išskirtinumą, taigi, kalbant apie šią moterį, nuo jos niekaip negalima atskirti kitų, ypač – fru Lindės ir Torvaldo Helmerio.

Anot Sonatos Žalneravičiūtės, moteriškųjų santykių linija spektaklyje buvo gana klaidi, Kristinos ir Noros santykiai – net labai migloti. Sunkiai paaiškinamas, kritikės nuomone, pasirodė jų susitikimas, kai senos draugės susodintos veidu į žiūrovą, o ne viena prieš kitą, pokalbiui tète-à-tète<sup>80</sup>. Vis dėlto atkreipiant dėmesį į mažiausias detales – įvertinus spektaklio pabaigoje vizualiai supanašėjusias aktorių šukuosenas – pasak Vaido Jauniškio, galima teigti, kad vyrą praradusi, be vaikų likusi ir savarankiško gyvenimo pamoką išmokusi fru Lindė buvo Noros ateities veidrodis<sup>81</sup>. Taigi, galima spėti, kad pokalbio metu į Kristiną Nora nežiūrėjo specialiai, apgalvotai: galbūt tai į protą jau pradėjęs belstis suvokimas, galbūt – širdį kaustanti baimė, tačiau ateities nuojauta akivaizdi. Būtent šis susitikimas įkvėpė ir pradėjo vidinę Noros revoliuciją, kurią spektaklio pabaigoje, scenoje su Torvaldu, D. Overaitė perkėlė ir į fizinį charakterio planą.

Pradėjęs žiūrovą ruošti spektaklio kulminacijai iš anksto, J. Vaitkus netikėtumo niuansą išlaikyti sugebėjo iki pačios pabaigos. Scenoje „vyro kelmo, kevalo, roboto“ vaidmenį atlikęs, „šaligatvinių intonacijų nevengiantis“<sup>82</sup> Sauliaus Bareikio Torvaldas Helmeris Noros išsilaisvinimo kovoje tapo vienu svarbiausių režisieriaus įrankių. Iš pradžių pasirodęs kaip gana trafaretiškas tironas, besąlygiškai valdantis aplinkinius – „jo rankos dažnai iškeltos, o pirštai, lyg vanago ar iš tikrųjų kokio lėlininko burtininko, sulenkti“<sup>83</sup>, finalinėje spektaklio scenoje akimirksniu užleido šią vietą žmonai. Galima teigti, kad toks staigus, drastiškas personažų charakterių sukeitimas vietomis pagaliau atvėrė „lėlių namų“ duris, į laisvę išleido tikruosius žmones, kuriuos iki tol kaustė nepažeidžiami marionečių kostiumai. Žiūrovas galėjo pamatyti naują – valdingą, drąsą, net pikdžiugiškai atvirą Norą – moterį, kurios jos egoistas vyras ne tik niekada nepažino, bet net ir netikėjo turint tokios jėgos<sup>84</sup>.

Itin įdomu, kad vienu svarbiausių momentų, kuriant Noros charakterį, tapo stulbinama Noros intonacijų gama. Moters balsas, paklūstantis dvasinei jos būsenai, akivaizdžiai atitiko vidinį laisvėjimo, psichologinės kaitos pojūtį. Spektaklio pradžioje Noros balsas, S. Žalneravičiūtės žodžiais tariant, panašus į dviračio grandinę, kuri turi tiksliai atitikti dantračio apsisukimus – buvo pritaikomas vyro nuotaikoms, užgaidoms: meilikaujamai cypčiojantis, plonas ir „lėliškai“ skambus<sup>85</sup>. Bėgant laikui, kintant Noros suvokimui, laisvėjant mintims, kartu su fizine moters išore pasikeitė ir balsas. Pokalbio su Torvaldu scenoje žiūrovas išvydo kitą – naują – moterį, dar svarbiau – išgirdo

<sup>80</sup> Žalneravičiūtė S., 1996: „Ką slepia jaukūs miesto žiburiai?“. Naujoji Romuva, 1996, Nr. 3/4, p. 61.

<sup>81</sup> Jauniškis V., 1996 m. sausio 26 d.: „Kelios citatos septyniems spektaklio autoriams“. Lietuvos rytas, 1996 01 26, p. 39.

<sup>82</sup> Šabasevičienė D., 2007: Teatro piligrimas. Vilnius: Krantai, p. 209.

<sup>83</sup> Girdzijauskaitė A., 2013: Ibsenas Lietuvos teatro veidrodyje (1918–1998). Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, p. 235.

<sup>84</sup> Vasinauskaitė R., 2008: „Jono Vaitkaus ir Jono Arčiausko „figūrų“ teatras“. Menotyra, 2010, T. 15, Nr. 4. Vilnius: Lietuvos mokslų akademijos leidykla, p. 76.

<sup>85</sup> Žalneravičiūtė S., 1996: „Ką slepia jaukūs miesto žiburiai?“. Naujoji Romuva, 1996, Nr. 3/4, p. 60.

naują balsą. Lėtėjantis, greitėjantis, užsikertantis, lūžtantis ir vėl atsistatantis „makabriškas, šiurpą keliantis lėlės monstro riaumojimas ir spiegimas“, pasak A. Ališausko, sudarė įspūdį, kad moteris nugali, sulaužo, sutrauko viduje slypinčias lėlės marionetės spyruokles<sup>86</sup>. Galiausiai, scenoje likusi viena, Nora kietai, sausai, be emocijų dėstė savo apsisvalymo monologą, o moters balse girdėjosi praregėjusios, apsisprendusios, už save atsakančios asmenybės intonacijos<sup>87</sup>. Tad D. Overaitės žaidimas vienu svarbiausių aktorius „ginklų“ – balsu – tapo jos dominuojančiu charakterio kūrimo būdu. Kartu jis tarsi atvėrė naujas teatro galimybes: galima spėti, kad net nematydamas Noros, o tik klausydamas tokio monologo, jaustum kiekvieno jos ištarto žodžio svarumą ir jėgą.

Neatsiejamas nuo charakterių kūrimo ir scenografo bei kostiumų dailininko J. Arčikausko darbas. Vos žvilgtelėjęs į sceną, žiūrovas turėtų suvokti, kad namai, kuriuos išvys – ne paprasti, kasdieniški, o juose verdantis gyvenimas – nenuobodus ir nenuspėjamas. Į tris dalis padalinta scenos erdvė, kiekviena jos detalė, pasak Audronio Liugos, susisiejo rutuliojantis spektaklio veiksmui. Avanscenoje, beveik nepastebimai pereinančioje į žiūrovų salę, buvo įkurti tikri lėlės Barbės namai – Noros kampelis: minkštasuolis, pagalvės, kalėdinės dovanos, eglutė. Viskas, rodos, turėtų atrodyti net šleikiščiau glotnu, minkšta, blizgu – tikslus pačios Noros, jos barbiško „pūkuoto“ charakterio atspindys. Nuo šio buduaro išvingiuoti turėklai vedė link Torvaldo sosto – metalinio kiaušinio formos karkaso su daugybe stalčiukų<sup>88</sup>. Svarbiausias čia, berods, turėklas – paaukuotas, gyvatiškai blizgus, raitytas. Lyg tam tikra aliuzija į kelią, kuriuo žengs du pagrindiniai spektaklio personažai: vienas aukštyn, į išsilaisvinimą, kitas žemyn – į asmenybės žlugimą.

Vis dėlto viena įdomiausių scenos puošmenų, anot R. Vasinauskaitės, laikyti reikėjo ore tarytum didžiulis žibintas kabantį ir lengvai virpantį baltą šydą. Spektaklio pabaigoje, traukiantis „likimo rankai“ – ekranui, kartu pakilo ir šydas, atverdama Norai kelią į tuščią, tamsią nežinomybės gelmę<sup>89</sup>. Balta medžiagos atraiža, savo forma kritikui V. Pacevičiui primenanti lėlės iškamšą<sup>90</sup>, galėtų būti lengvai interpretuojama kaip griūvančio Helmerių gyvenimo simbolis. Labai panaši į nuotakos šydą balta drobė – tai tarsi vestuvinis Noros meilės įvaizdis, savotiškas santuokos taisyklių pripažinimas. Ištekėjusi moteris priėmė vyro žaidimo – lėlės vaidmens – taisykles, tad šydas, nors ir virpėdamas kabo ir tarsi ją riboja. Tačiau peržengus ribą, pažeidus nustatytas normas, iš žaidimo pasitraukiant Norai, kartu pasitraukia ir baltasis santuokos – ištikimybės, tikėjimo, pasidavimo, vyro jėgos pripažinimo – simbolis.

Itin svarbų vaidmenį „Lėlių namuose“, Raimondos Bitinaitės-Širvinskienės nuomone, atliko ir kostiumas, daugumoje spektaklių liekantis tik buitisku scenografijos elementu. J. Vaitkaus ir

<sup>86</sup> Ališauskas A., 1996 m. kovo 16 d.: „Lėliškumo vertė ir žmogiškumo kaina“. Šiaurės Atėnai, 1996 03 16, p. 7.

<sup>87</sup> Bundzaitė E., 1996: „Noros jungtuvės su absoliutu“. Kultūros barai, 1996, Nr. 3, p. 35.

<sup>88</sup> Liuga A., 1995 m. gruodžio 1 d.: „Spektaklis, pakilęs iš pelenų“. Laiko sužeistas teatras. 2008 : sud. A. Liuga. Vilnius: Baltos lankos, p. 42.

<sup>89</sup> Vasinauskaitė R., 1995 m. gruodžio 15 d.: „Jono Vaitkaus "Nora" - iššūkis lėlių namams“. Lietuvos aidas, 1995 12 15, p. 11.

<sup>90</sup> Pacevičius V., 1997 m. rugsėjo 16 d.: „Formos sugestija: "Lėlių namai" ir "Senė-2". Vakarų ekspresas, 1997 09 16, p. 12.

J. Arčikausko duetas aktorių aprangą pavertė spektaklio dvasia, kalbėjusia kartu su aktorius kūnu, jo žodžiais, net intonacijomis. Vos pirmą kartą pasirodžiusi scenoje, kartu su savimi Nora įnešė giliaprasmių simbolių vaizdinį – ji vilkėjo rokokinio „lėliško“ stiliaus krinoliną<sup>91</sup>. Puošnus XIX a. apdaras žiūrovo akyse pirmiausia turėtų asocijuotis su prabangiu, karališkais malonumais ir patogumais aprūpintu gyvenimu. Lengvabūdiškai romantiškas, vaikiškai rausvas ir nériniuotas kostiumėlis tiksliai atspindėjo scenoje pasirodančios Noros charakterį ir jo paviršutiniškumą. Vis dėlto scenografas itin preciziškas detalėms – krinolinos paskirtis buvo saugoti moters moralę, pridengti dorybę. Tad pasijonis, primenantis narvą, galėtų turėti ir simbolišką „santuokos-kalėjimo“ reikšmę. Nors Nora, rodos, valdingam vyrui pakluso ir jo žaidimo taisykles priėmė savo noru, spektaklio kūrėjų duetas sufleravo visai kitokią – priverstinę – moters likimo kryptį.

Kaip ir balso, kostiumų, aprangos kaita spektaklyje buvo neatsiejama nuo Noros vidinės būsenos. Pirmasis žingsnis laisvės link – mažos įvaizdžio detalės – žaismingų garbanų peruko nusiėmimas. Nusitraukdama jį nuo galvos, Nora metė iššūkį dirbtinumui, miesčioniškai prabangai. Vis dėlto šią mažą detalę greitai užgožė naujas apdaras, skirtas „tarantelai“. Karnavalinis raudonas, auksiniais žvyneliais puoštas „ugnies paukštės“<sup>92</sup> triko gražino ją į kalėjimo pasaulį: prostitutės kostiumu vyro padabinta moteris tapo panaši į atgrasų klouną<sup>93</sup>. Būtent šis kostiumas simbolizavo jos apsisprendimo lūžį. Sudarkyta, prievarta sukurta išorė atspindėjo ir vidinę moters būseną – ji pagaliau suvokė, kokia absurdiškai priklausoma ir niokojama buvo savo „idealoje“ šeimoje.

Galiausiai paskutinėje išsiskyrimo scenoje Nora pasirodė vilkėdama visiškai juodai – ilga, uždara suknelė, rankas iki alkūnių dengiančios pirštinės, juodas galvos apdangalas. Visa jos išvaizda labiau priminė ne atgimimui pasirengusią, o stipriai gedinčią moterį. Iš dalies tai būtų galima laikyti tiesa – ji gedėjo gyvenimo, praleisto tragikomedija virtusioje santuokoje, jaunystės, prabėgusios paklūstant ir žaidžiant pagal svetimas taisykles. Juodas D. Overaitės apdaras pradžioje komediją priminusiam spektakliui ir groteskiškai komiškam jos personažui suteikė dramatiškumo, netgi tragiškumo. Vienintele įvaizdžio detale, vis dar skaudžiai primenančia apie spektaklio pradžioje matytą karnavalinį lėlių teatrą liko ryškus kabaretinis Noros grimas. Tačiau net ir jis nebesugebėjo užgožti naujos – savarankiškai vienišos, laisvos moters įvaizdžio.

Nora J. Vaitkaus „Lėlių namuose“ – „mįslingiausia ir nenuspėjama, ne visada suprantama, ne visada suprantamų dangaus ir žemės jėgų pavaldinė“<sup>94</sup>. Tris, o gal net keturis skirtingus charakterio klodus savyje slėpusi moteris per vidinės dramos ir išorinio spindesio paralelę atskleidė žiūrovui svarbiausias su likimu susijusias problemas. Aktorė D. Overaitė, parodydama ne tik neapibrėžiamą talentą, bet ir kūrybinę išmonę, sugebėjo įkūnyti „pasipriešinimą bet kokiam

<sup>91</sup> Bitinaitė-Širvinskienė R., 1996 m. kovo 22 d.: „Kostiumas – kaip spektaklio metafora“. 7 meno dienos, 1996 03 22, p. 6.

<sup>92</sup> Bundzaitė E., 1996: „Noros jungtuvės su absoliutu“. Kultūros barai, 1996, Nr. 3, p. 35.

<sup>93</sup> Ališauskas A., 1996 m. kovo 16 d.: „Lėliško vertė ir žmogiškumo kaina“. Šiaurės Atėnai, 1996 03 16, p. 7.

<sup>94</sup> Vaišnoras A., 1995 m. gruodžio 8 d.: „Lėlyčių tarantela“. Dienovidis, 1995 12 08, p. 11.

sugaržymui ir taisyklių primetimui, kaukių nusimetimą ir savo laisvos valios, individualaus pasirinkimo apreiškimą“<sup>95</sup>. Taip peržengdama sustabarėjusių įvaizdžių ar užsilikusių antspaudo ribą, ji sukūrė personažą, kuris pakeitė „Noros“ legendą – M. Mironaitė pasiliko praeityje.

Iki pat kulminacinio momento, kai pagaliau įvyksta Noros metamorfozė, spektaklio režisierius pačius kūrinio veikėjus ir publiką vedė griežtai nuosekliai, nesiblaškydamas ir nesustodamas ties ne itin svarbiomis detalėmis<sup>96</sup>. Į pagrindinį planą iškeldamas ne tik vienišą žmogų, bet ir visa, kas jį supa – aplinką, namus, visuomenės problemas, sugedusią moralę – J. Vaitkus sukūrė tuo metu itin moderniu pasirodžiusį „tarsi narkotikų paveiktų ir degraduojančių personažų teatrą“<sup>97</sup>. Visa tai, ką galima suprasti iš spektaklio recenzijų ar pamatyti išlikusiose fotografijose, sufleruoja, kad šiandien toks spektaklis atrodytų netgi banalus. Vis dėlto groteskiškai absurdiška H. Ibseno pjesės parodija turi ir savito žavesio: per ironišką komiškumą atskleista idėja, kad gyvenimas – tik žaidimas, kurio taisykles kuriame kiekvienas sau, aktualiai skamba ir šiandien, ir turbūt dar aktualiau skambės po keliolikos ar keliasdešimties metų.

### 3.3 Šiuolaikiškai komiška Hedos drama

„Heda Gabler“ – vienas dažniausiai pasaulio teatruose statomų H. Ibseno kūrinių. Pagrindinis vaidmuo – „lyg magiškas deimantas, kurio briaunos atspindi įvairiausių moters ir meno pasaulių niansus“<sup>98</sup>. Neišsemiami šio charakterio interpretacijų klodai, skirtinga režisierių ir pačių aktorių reakcija į personažą bei vaidmens įgyvendinimas lėmė, kad jau daugiau nei šimtmetį egzistuojanti Heda kas kartą pasirodo vis kitaip. Pagrindinę dramos heroję scenoje bei kino filmuose įkūnyti teko daugybei žymių pasaulio aktorių, tarp kurių puikuoja Eleonoros Duzė, Veros Komisarževskajos, Idos Alberg ir Ingridos Bergman pavardės.

Žinoma, į šį sąrašą moterų, mėginusių savyje rasti bent dalelę Hedos, įtraukti reikėtų ir keturias lietuves, kurios ekscentriškąją generolo dukterį pristatyti žiūrovams bandė skirtingose Lietuvos teatro scenose. Šiuose pastatymuose matytos aktorės kėlė itin įvairias vertintojų mintis: nusivylimą K. Glinskio spektaklyje debiutavusia aktore V. Bielskaite po daugiau nei trisdešimties metų keitė teigiamų atsiliepimų lavina apie gerai J. Miltonio ir E. Šulgaitės Panevėžio dramos teatre atliktą darbą. Dar po penkiolikos metų – vėl naujos abejonės dėl to paties režisieriaus spektaklyje Hedos personažą suvaidinusios (atnaujinusios) D. Melėnaitės.

Vis dėlto visas tris Hedos batelius mūvėjusiasias nustelbė ir, galima sakyti, užmarštin nugramzdino Kauno valstybinio dramos teatro aktorė J. Onaitytė, kuriai 1998 m. G. Varno

<sup>95</sup> Vasinauskaitė R., 2008: „Jono Vaitkaus ir Jono Arčikausko „figūrų“ teatras“. Menotyra, 2010, T. 15, Nr. 4. Vilnius: Lietuvos mokslų akademijos leidykla, p. 76.

<sup>96</sup> Pacevičius V., 1997 m. rugsėjo 16 d.: „Formos sugestija: "Lėlių namai" ir "Senė-2". Vakarų ekspresas, 1997 09 16, p. 12.

<sup>97</sup> Lozoraitis J., 1995 m. gruodžio 28 d.: „Nora: "vaitkiškojo" matymo rakursas“. Respublika, 1995 11 28, p. 17.

<sup>98</sup> Baltušnikienė T., 2010: „Neįminta moters paslaptis“. Naujoji Romuva, 2010, Nr. 3 (572), p. 80.

spektaklyje atliktas pagrindinis vaidmuo pelnė Kristoforo statulėlę. Pradėjusi nuo nedidelių vaidmenų J. Vaitkaus, E. Nekrošiaus spektakliuose, aktorė per savo karjerą sukūrė daugiau nei pusšimtį įvairių moteriškųjų charakterių. Daugybę kartų dirbusi su skirtingais režisieriais, kopusi ne tik į Lietuvos, bet ir į pasaulio teatrų scenas, J. Onaitytė teigė, kad artimiausi jai buvo tie personažai, kurių emocinė amplitudė itin didelė, užgriūvanti žmogų tarsi sniego lavina nuo kalno – personažai, siekiantys savo tikslo lyg apsėstieji<sup>99</sup>. Tikriausiai būtent todėl mįslingoji H. Ibseno „Heda Gabler“ – vienas svarbiausių ir kartu įsimintiniausių aktorės vaidmenų, įrašęs ne tik ją, bet ir spektaklio režisierių į Lietuvoje statytų ibseniškiųjų dramų sėkmės istoriją.

„Šiuolaikiškai komiškas“ – apibūdinimas, kurį galima rasti beveik kiekvieno apie šį spektaklį rašiusio recenzento tekste. Du žodžiai, susijungiantys ir išreiškiantys pagrindinę režisieriaus idėją: iš naujo atrasti ir per šiuolaikiško ironiško juoko prizmę parodyti publikai klasikine tapusią moters dramą. Žinoma, anot A. Girdzijauskaitės, pirmiausia reikia suprasti, kad pjesės šiuolaikiškumas slypi ne kažkur giliai, ne tekstuose – tai daugiau išorė. Moderni, neperkrauta, tuščia: „režisierius nepaiso Ibseno laikų konvencijų – jokių „istorinių“ dekoracijų, kostiumų, manierų“<sup>100</sup>.

Ypač – manierų. J. Onaitytė kalbėdama su teatrologe Elvyra Markevičiūte pastebėjo, kad buvo itin sunku suprasti režisieriaus pasirinkimą: „jis panorė iš manęs ne kančios rodymo, o jos slėpimo, to keisto džiugesio tuo metu, kai žmogus visas persisunkęs neviltimi“<sup>101</sup>. Vis dėlto, atrodo, toks reikalavimas pasiteisino. Kritikai vieningai kartojo, jog niekada nėra matę tokio smagaus H. Ibseno. V. Vasiliauskas netikėjo, kad rūstusis dramaturgas gali būti toks linksmas, jam pritarė ir V. Jauniškis: „jokia Norvegijos rūstis nedvelkia iš po Ibseno žandenu. Atvirkščiai, jis yra visai linksmas senukas, linkęs pasimėtyti smagiomis frazėmis, leidžiantis herojams tiesiog svingiuoti dialogą, užuominomis šaipytis vienas iš kito.“<sup>102</sup>. Vis dėlto, anot Rūtos Oginskaitės, svarbiausias tokio komiško momento – režisierius puikiai suvokė, kas yra saikas: nors ir daug juokiamasi, žiūrovui niekada nebuvo leidžiama pamiršti, kad kūrinys – anaiptol ne komedija.

Tarsi siekdamas patvirtinti „tuščio“ modernumo idėją, pasak Julijaus Lozoraičio, G. Varnas savo spektaklį kurti pradėjo nuo aplinkos. Į Ilgąją Kauno dramos teatro salę žiūrovai patekdavo per patalpą, paverstą „praeities galerija“ – joje ateinančiųjų jau laukdavo Hedos. Ne viena, ne dvi, o visa eilė per beveik šimtmetį skirtingų pasaulio šalių teatruose matytų Hedų: „veidai–mįslės, žvilgsniai–paslaptys, šypsėnos–užuominos“<sup>103</sup>. Juodame fone ant plačių popieriaus juostų iškabinti portretai

<sup>99</sup> Garnytė-Jadkauskienė J., 2014 m. vasario 16 d.: „Aktorė J. Onaitytė: nenoriu apgaudinėti žiūrovų“. Kauno diena, 2014 02 16. Prieiga per internetą: <http://kauno.diena.lt/naujienos/laisvalaikis-ir-kultura/kultura/j-onaityte-dekoju-likimui-uz-vaidmenis-tragedijose-615888#ixzz3ZxmPe9uH>.

<sup>100</sup> Girdzijauskaitė A., 1998: „Karščiuojanti mūsų laikų Heda“. Gintaro Varno teatras : pokalbiai, straipsniai, recenzijos / 1989–2009. 2012 : sud. H. Šabasevičius. Vilnius : Lietuvos kultūros tyrimų institutas, p. 126.

<sup>101</sup> Markevičiūtė E., 1998 m. rugsėjo 4–10 d.: „Dienos ir naktys su Heda Gabler : pokalbis su Kauno akademinio dramos teatro aktore J. Onaityte“. Dienovidis, 1998 09 4–10 (Nr. 31), p. 10.

<sup>102</sup> Jauniškis V., 1998 m. kovo 28 d.: „Negi taip gražiai daroma?“. Kauno diena, 1998 03 28, p. 17.

<sup>103</sup> Mareckaitė G., 1998 m. balandžio 24–30 d.: „Klasikos ir roko kontrpunktas“. Dienovidis, 1998 04 24–30 (Nr. 17), p. 8.

priversdavo būsimąjį žiūrovą stabtelėti ir tyliai paspėlioti, kokią gi moterį jis išvys scenoje. Tiesa, toli ieškoti nereikėdavo – užuominos mėtydavosi tiesiai po kojomis: ant grindų paskleistos spektaklio nuotraukos ir iš jų pamišėlės žvilgsniu spiginančios J. Onaitytės Hedos akys, pasak R. Vasinauskaitės, leido nujausti, kad šią galeriją tuoj papildys „dar viena neįmanomo realizuoti idealo auka“<sup>104</sup>.

Įdomi ir paties režisieriaus nuomonė: ne viename interviu jis pabrėžė, kad ši nuotraukų instaliacija jam itin svarbi. Visą spektaklį pavadinęs „nuotraukų žiūrėjimu“<sup>105</sup>, G. Varnas tarsi sulieja šiuos du visiškai skirtingus dalykus. Lygindamas scenoje vykstantį veiksma ir perkeltų ant popieriaus sustabdytų akimirklų žiūrėjimą, galima teigti, sufleruoja, jog spektaklyje reikėtų ieškoti ne veiksmo vienumos, o atskirų lūžio momentų. Momentų, kurie lėmė personažų charakterius, jų požiūrį į aplinką, supančius žmones ar tiesiog patį gyvenimą, jo laikinumą.

Pro šią galeriją publikai praeiti tekdavo du kartus – įeinant į salę ir išeinant iš jos, tad, galima teigti, spektaklio erdvė būdavo tarsi simboliškai sustabdytų akimirklų įrėminama. Svarbu, kad toks „įrėminimo“ momentas – ne vienintelis. Kitas – kur kas žaismingesnis ir sunkiai paaiškinamas – į salę žengiančius žiūrovus pasitinkantis ir viso spektaklio metu lydintis tylus vaiko balsas. Ramus, neintonuotas, skaitantis pjesės remarkas, pristatantis veiksma, veikėjus, užbaigiantis teatro reginį pastaba apie asesorių Braką. Jis tampa istorijos – gyvenimo – žaidimo – taisyklių, kurių pats dar nesupranta<sup>106</sup>, pasakotoju. Nors Ibseno pjesėje nė karto tiesiogiai neatsakoma į klausimą dėl Hedos nėštumo, ši mintis visą laiką kybo tarsi Damoklo kardas. Tad režisierius ją tiesiog ištraukė į paviršių, išryškino, apipavidalino, tiksliau – įgarsino. Toks sprendimas, pasak V. Vasiliausko, suteikė spektakliui ne tik komiškumo, bet ir prasmingumo<sup>107</sup> – viso reginio scenografija kuriama ne nusibodusia stacionaria butaforija, o vaizduote. Atvira spektaklio erdvė paliekama asmeniniam kiekvieno žiūrovo sprendimui, ką ir kaip jis norėtų matyti.

Nors akivaizdu, kad toks režisieriaus sprendimas labai gerai išsprendžia erdvės užpildymo klausimą, galima spėti, kad vaiko balsas kartu yra ir aliuzija į sudėtingai dvilypi Hedos charakterį, kurį siekė sukurti režisierius G. Varnas. Rimtu tonu sunkius norvegiškus pjesės veikėjų vardus skaitantis vaiko balsas pradeda istoriją, kurioje žiūrovas išvysta subrendusią moterį, besiblaškančią po sceną tarsi padūkėlė mergaitė. Stebėtojo mintyse šios dvi skirtingos detalės – beveidis balsas ir susivėlusį padauža – lengvai galėtų susijungti į vieną visetą: dviveidę Hedą Gabler – moterį, valdomą troškimo gyventi.

Svarbu dar kartą grįžti prie spektaklio erdvės, kuri, kaip ir „praeities“ kambarys bei vaiko balsas, neatsiejama nuo specifinio veikėjų charakterių kūrimo. Vienas svarbiausių viso spektaklio

<sup>104</sup> Vasinauskaitė R., 2010: Laikinumo teatras. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, p. 292.

<sup>105</sup> Vasinauskaitė R., 1998 m. vasario 13 d.: „Kokia ji, šiandienos Heda Gabler“. 7 meno dienos, 1998 02 13, p. 6.

<sup>106</sup> Daunytė I., 1998 m. gegužės 23 d.: „Į smilkinį gražiau, Heda“. Literatūra ir menas, 1998 05 23, p. 10.

<sup>107</sup> Vasiliauskas V., 1998 m. kovo 24 d.: „Vynmedžių lapai ant G. Varno ir Kauno aktorių galvų“. Gintaro Varno teatras : pokalbiai, straipsniai, recenzijos / 1989–2009. 2012 : sud. H. Šabasevičius. Vilnius : Lietuvos kultūros tyrimų institutas, p. 114.

momentų – netikėtas G. Varno sprendimas teatro reginį kurti netradicinėje erdvėje – Ilgojoje Kauno dramos teatro salėje. Iššūkių nebijantis režisierius, sujungęs savo mintis ir jėgas su scenografės Jūratės Paulėkaitės vaizduote, pasak R. Vasinauskaitės, pasirinko vieną įdomiausių ir dėkingiausių Kauno teatro scenų<sup>108</sup>. Ilgas koridorius su keliais langais, aikštelė be rampos ir užkulisų, nepritaikymu teatro reginiams stebinanti salė, kurianti savo taisykles – vieta, kuri puikiai tiko moderniai šių laikų Hedai – kitokiai, besipriešinančiai.

Būtent pasipriešinimo gaida pradeda ir spektaklio scenografė. „Erdvi, dailiai ir skoningai įrengta svetainė, vyrauja tamsios spalvos“ – pirmasis H. Ibseno dramos sakinyš-remarka. Sakinyš, labai aiškiai apibūdinantis, kaip turėtų atrodyti tradicinė scena. Įžengęs į Kauno teatro salę, kurioje vyko spektaklis, kiekvienas bent kažką apie H. Ibseno kūrybą žinantis žiūrovas turėdavo gerokai nustebti: tuščia erdvė, tik prieš publiką sustatytos plastiko širmos (savotiškas „šešėlių teatras“) ir, svarbiausia, dominante pasirinkta akinamai balta spalva. Pasipriešinimas tradicijai, prieštaravimas nusistovėjusiai tvarkai – vaizdas, sakytume, tiksliai atspindintis Hedos būseną.

Vis dėlto, nors scena beveik tuščia, stovi tik du baldai: komoda dešiniajame salės gale ir daili įstiklinta indauja – kairiajame, scenografė aktorių nepalieka likimo valiai. Apžvelgdamas panoramiškai atsiskleidžiančią erdvę, įsitikindamas, kad nėra jokių barjerų – scenos paaukštinimų ar įžeminimų, skiriančių aktorius nuo keturių žiūrovų eilių, kiekvienas stebėtojas turėtų jaustis gana nejaukiai. Ir tik po kurio laiko, kaip pastebi J. Lozoraitis, paaiškėja to nejaukumo priežastis – stebėtojas supranta, kur iš tikrųjų atsidūrė – ilgoje, sterilioje šaudykloje<sup>109</sup>. Bene svarbiausiu tos šaudyklos akcentu tampa ilga metalinė, per visą salę-sceną nutiesta vamzdžių konstrukcija, kuri, anot V. Jauniškio, gali būti viskuo, ko tuo metu prireikia: „ir kambario sienomis, kuriomis galima laiptuoti, ir sūpuoklėmis, ir suoliuku paplepėjimui“<sup>110</sup>.

Toks asketiškas, bet funkcionalus scenovaizdis žymiai geriau sutelkia publikos dėmesį į tai, kas dedasi scenoje: veikiančius žmones, jų judesius, žvilgsnius. Taigi, galima teigti, įprasmina ir savo šaudykloje besisukiojančios Hedos elgesį – elgesį erdvėje, kuri jai turėtų būti sava, nors ją užimti bando pašaliniai asmenys. Besikarstydamą metalinėmis konstrukcijomis, slankiodama iš kampo į kampą, moteris geba stebėti viską, kas vyksta aplink. Taip ji tarsi gina tai, kas turėtų priklausyti vien jai. Galima spėti, kad būtent šią tuščią, sterilią erdvę reikėtų traktuoti kaip vidinį pačios Hedos pasaulį – mintis, proto blaivumą: viskas paprasta, išgryninta, atvira, tačiau kartu atšiauru, net bauginanamai aštru.

Ne ką mažiau svarbi ir scenografės parinkta balta spalva. Tradiciškai simbolizuojanti gėrį ir nekaltumą, čia ji, rodos, visiškai netinka – agresyvioji patrakėlė visai nepanaši į nekaltą ar dar labiau – šventą žmogų. Vis dėlto būtent prie šios spalvos apibūdinimo galima rasti ir kitų raktažodžių,

<sup>108</sup> Vasinauskaitė R., 2010: *Laikinumo teatras*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, p. 291.

<sup>109</sup> Lozoraitis J., 1998 m. kovo 27 d.: „Neprašauk pro šalį, Heda!“. *Respublika*, 1998 03 27, p. 22.

<sup>110</sup> Jauniškis V., 1998 m. kovo 28 d.: „Negi taip gražiai daroma?“. *Kauno diena*, 1998 03 28, p. 17.

atrakinančių gilią J. Paulėkaitės vaizduotę – mirties, amžinybės, išsilaisvinimo simbolis, kai kur net – vaiduoklių spalva. Nebepakeldama laisvės, gyvenimo troškimo Heda nusišauna ir taip atveda save į amžiną ramybę, išsilaisvina iš visuomenės uždėtų „grandinių“, netgi tampa savotišku vaiduokliu – vaiduokliu, sapnuose persekiosiančiu kiekvieną, trukdžiusį jai gyventi.

Įvairiausių prieštaravimų kupiną charakterį itin stipriai veikė aplinka, tačiau, pasak J. Onaitytės, visus taškus ant „i“ sudėjo spektaklio kostiumų dailininkas Juozas Statkevičius: „Tai, į ką jis mus įvilko, viską išgrynino, pastatė į vietas“<sup>111</sup>. Nuo pat spektaklio pradžios į sceną paleidęs netikėtai modernią, raganišką Hedą – juodai apvestos akys, netvarkingą surišti plaukai – G. Varno ir J. Statkevičiaus duetas pristatė žiūrovui moterį, apie kurią jau kalbėta anksčiau – dvigubą gyvenimą gyvenančią asmenybę, vaiką suaugusio žmogaus kūne.

„Balto šilko peniuaras lyg nusvirę per ilgi neskraidančio paukščio sparnai, apdaras, konfliktuojantis su metalu kaustytais juodais žemakulniais pusbačiais“<sup>112</sup> – būtent taip apsirengusi Heda pirmą kartą žengia į sceną. Apatinė viso kostiumo dalis – visiškai nemoteriški, kaustyti, buki kareiviški batai tarsi atspindi tai, ką žiūrovas mato vizualiai: agresyvi, griežta, net kiek vyriška moteris. Tačiau tada akys kyla į viršų – baltas (pasak R. Oginskaitės – geltonas<sup>113</sup>) atlasinis kimono tipo apdaras, suteikiantis vaikiško žaismingumo, nekaltumo pojūtį. Toks stiprus kontrastas – dar viena aliuzija į Hedos dvilypumą.

Ši mintis pratęsiama ir moteriai pirmą kartą persirengus: tie patys griozdiški batai vėl derinami prie „balkšvos mažų rožyčių girliandomis papuoštos mergaitiškos suknelės“<sup>114</sup>. Iš pirmo žvilgsnio, po sceną vis dar šėlsta valiūkiška mergaičiukė. Tačiau A. Girdzijauskaitė taip pat pastebi, kad Hedai karštligiškai karstantis metalinėmis scenos konstrukcijomis viršutinis sijono sluoksnis retkarčiais atidengia apatinį – raudonai juodą pasijonį<sup>115</sup>. Tokia kontrastinga spalvų gama prideda charakteriui naujų atspalvių – po nekaltai atrodančia išore, panašiai kaip ir po viršutiniu baltu sijonu, Heda slepia sunkiai tramdomą raudoną aistrą, juodus – nederamus – troškimus. Įdomiai tokiam kontekste nuskamba ir teatrologės Gražinos Mareckaitės pastebėjimas, kad suknelės „padurkai“ – tarsi „užuomina į „mezgimus“ ir „raukinius“<sup>116</sup>. Kyla dvi mintys: pirmiausia, norėta akcentuoti vaikiškąją Hedos pusę, tačiau, ar negalėtų tai būti akivaizdi režisieriaus užuomina į pjesės tik mažytėmis tetulės Tesman replikomis atskleidžiamą Hedos motinystės temą?

<sup>111</sup> Markevičiūtė E., 1998 m. rugsėjo 4–10 d.: „Dienos ir naktys su Heda Gabler : pokalbis su Kauno akademinio dramos teatro aktore J. Onaityte“. Dienovidis, 1998 09 4-10 (Nr. 31), p. 10.

<sup>112</sup> Mareckaitė G., 1998 m. balandžio 24-30 d.: „Klasikos ir roko kontrapunktas“. Dienovidis, 1998 04 24-30 (Nr. 17), p. 8.

<sup>113</sup> Oginskaitė R., 1998: „Requiem Hedai, pasmerktai mirti iš nuobodulio“. Kultūros barai, 1998, Nr. 5, p. 30.

<sup>114</sup> Girdzijauskaitė A., 1998: „Karščiuojanti mūsų laikų Heda“. Gintaro Varno teatras : pokalbiai, straipsniai, recenzijos / 1989–2009. 2012 : sud. H. Šabasevičius. Vilnius : Lietuvos kultūros tyrimų institutas, p. 124.

<sup>115</sup> Ibid, p. 124.

<sup>116</sup> Mareckaitė G., 1998 m. balandžio 24-30 d.: „Klasikos ir roko kontrapunktas“. Dienovidis, 1998 04 24-30 (Nr. 17), p. 8.

Šią temą, pasak teatrologės Indrės Daunytės, G. Varnas plėtoja iki pat paskutinio veiksmo, „padėdamas tašką tada, kai ketvirtame veiksmo Heda pasirodo apsivilkusi juoda suknele, kuri savo forma gali reikšti ne tik gedulą“<sup>117</sup>. Ilgas juodo aksomo drabužis, ilgaauliai aukštakulniai batai – akivaizdus kontrastas steriliai baltai aplinkai ir tam, ką scenoje iki šiol matė žiūrovas. Toks drastiškas pasikeitimas turėtų iš karto sukelti mintis, kad kažkas artėja. Galima įsivaizduoti, kad scenoje pirmą kartą pasirodo moteris, susitaikiusi su aplinka ir tuo, kas vyksta; moteris, kuri žino, ko nori arba kas jos laukia. Režisierius tarsi prievarta atveda pagrindinę pjesės heroję ant ešafoto, kur juodas jos apdaras – lyg budelio apsiaustas. Tik tas budelis – ji pati.

Vieniškumo problema Hedą lydi per visą H. Ibseno pjesę, lygiai taip pat – ir per visą G. Varno spektaklį. Nors moterį supa žmonės, kuriuos ji turėtų vadinti šeima, šeimyniniais santykiais čia net nekvepia: Heda akivaizdžiai apatiška viskam, kas susiję su aplinkiniais. Visus juos Heda laiko tik taikiniais – kliūtimis, kurios jai trukdo pasiekti savo tikslą – laisvę. Apdairų klastingumą bendraujant su Tea keičia išraiškingas abejingumas Tesmanui, intensyvaus nuobodulio kaukė „perbėga“ moters veidu, kai jai nusibosta Brako kalbos. Nors, režisieriaus nuomone, Lioborgas savo gyvenimo troškimu lygiavertis Hedai<sup>118</sup>, pasak recenzentų, spektaklyje tai pastebėti sunku – herojė šį vyrą ignoruoja lygiai taip pat atkakliai, kaip ir kitus personažus. Vis dėlto, anot A. Liugos, spektaklyje pasirodo vienas asmuo, kurį sunku pavadinti Hedos taikiniu: „nors Julianė nieko nenučiuokia apie kūrybą, tačiau puikiai pažįsta gyvenimą, ir jos taip lengvai neperkasi. Subtiliai iš detalių lipdydama miesčionišką tetulės smulkmeniškumą, Doloresa Kazragytė savo herojei suteikia dar ir išvalgumo bei sąmojo, kuris erzina savimi pasitikinčią Hedą.“<sup>119</sup>.

Skirtingais būdais – prie pagrindinės herojės būdo derinant kostiumus, scenografiją, net pašalinius veikėjus – sukurta kauniečių Heda tapo sensacija, kurią savaip apibūdinti galėjo beveik kiekvienas. Prilygindamas savo personažo tikslą Kaligulos norui pasiekti mėnulį, G. Varnas teigė, kad Hedos istorija „nėra paprasta, tai kaip susideginimas sudeginant aplinkinius“<sup>120</sup>. Būtent taip, degindama, griaudama viską aplinkui, Heda blaškėsi po Ilgąją Kauno dramos teatro salę, lipo sienomis, draskėsi, suposi, nerado sau vietos iki pat paskutinio veiksmo. Laikydama visus judančius aplink gyvais, vaikščiojančiais taikiniais, moteris, anot A. Liugos, savo laisvę suvokė kaip veiksmą – „taikytis, nušauti, pataikyti į dešimtuką“<sup>121</sup>. Kai visi kiti gyveno tikrą, realų, kiek tai įmanoma teatro scenoje, gyvenimą – mylėjo, kentėjo, kūrė, Heda tuo tarpu stengėsi atitrūkti nuo visko, kas bent kiek realu. Keistas jos suvokimas, kad realybė apriboja mintis, sukausto rankas, atvedė moterį prie

<sup>117</sup> Daunytė I., 1998 m. gegužės 23 d.: „Į smilkinį gražiau, Heda“. Literatūra ir menas, 1998 05 23, p. 10.

<sup>118</sup> Vasinauskaitė R., 1998 m. vasario 13 d.: „Kokia ji, šiandienos Heda Gabler“. 7 meno dienos, 1998 02 13, p. 6.

<sup>119</sup> Liuga A., 1998 m. balandžio 3 d.: „Hedos taikiklyje“. Laiko sužeistas teatras. 2008 : sud. A. Liuga. Vilnius: Baltos lankos, p. 49.

<sup>120</sup> Vasinauskaitė R., 1998 m. vasario 13 d.: „Kokia ji, šiandienos Heda Gabler“. 7 meno dienos, 1998 02 13, p. 6.

<sup>121</sup> Čekatauskaitė J., 1998 m. kovo 27 d.: „Nuomonių verpete - "Heda Gabler" : pasisakymai“. Lietuvos žinios, 1998 03 27, p. 11.

savižudybės – veiksmo, kurį po daugelio metų ir pati pasirinkusi scenografė J. Paulėkaitė pavadino kartu ir silpno, ir stipraus žmogaus poelgiu<sup>122</sup>.

„Absoliučios nepriklausomybės ekvivalentas“, „gryna besiplaikstanti idėja ar kažkoks niekam nepavalduš ugnies šuoras“<sup>123</sup> – taip visą savo ir aktorės J. Onaitytės darbą apibūdino spektaklio režisierius G. Varnas, kai buvo nuspręsta stabdyti spektaklį. Penkerius metus teatre gyvavusi „Heda Gabler“ paliko daugybę žiūrovų, iš naujo susižavėjusių ne tik jau užsimiršusia H. Ibseno kūryba, bet ir scenoje besiblaškiusia šiuolaikiška, karikatūriškai vaikiška J. Onaitytės maištautoja Heda. Teatro kritikas V. Vasiliauskas, atsiliepdamas apie šį scenos reginį teigė, kad „spektaklyje gimsta realizmo ir poezijos sąjunga, kurios visuomet siekė H. Ibsenas“<sup>124</sup>, o teatrologė A. Girdzijauskaitė didžiavosi, kad pagaliau Lietuvos teatro scenoje atsirado tikra XX a. pabaigos Heda, kurią galime drąsiai lyginti su kitais žymiaisiais mūsų teatro Ibseno herojais<sup>125</sup>.

### 3.4 Minimalizmo įtaiga „Šmėklose“

Savo kelią pasaulio teatruose pradėjusi dar 1882 m. H. Ibseno pjesė „Šmėklos“ į Lietuvą atkeliavo tik po maždaug trisdešimties metų – 1920 m. Per beveik šimtmetį kūrinys sudomino penkis itin skirtingus lietuvių teatro režisierius. Kiekvienas jų statydamas šią dramą tikėdavosi scenoje ne tik parodyti kažką nauja, bet ir atskleisti asmeninį savo požiūrį į Ibseno tekste nagrinėjamas problemas.

Režisieriaus Rimo Tumino mokinys, Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje teatro režisūros magistro studijas baigęs jaunas režisierius A. Areima drąsiai išsikėlė sau svarbų tikslą – išsiaiškinti, kokia yra melo galia ir jo problematika šeimoje. Kauno dramos teatro scenoje 2010 m. jis pristatė spektaklį, tapusį viena iš trijų svarbiausių 90-ąjį sezoną pasitikusio teatro premjerų. Pasak žurnalisto G. Jankaus, jau anksčiau pasirodęs kaip režisierius, kurį domina „iškilūs kūriniai, narpliojantys sudėtingus visuomenės ir individo santykius, psichoanalizės gelmes, sankirtas su vyraujančia morale“, A. Areima sukūrė naują, tačiau kartu išbaigtą ir tikrą spektaklį<sup>126</sup>.

Po šios premjeros ne ką mažiau pagyrų nei spektaklio režisierius susilaukė ir visi meistriškai savo darbą atlikę aktoriai. Žurnalistas Vidmantas Kiaušas pastebi, kad spektaklis „pulsuoja nuo sunkiai slopinamo personažų geismo, akį traukia išraiškinga, netgi provokuojanti nepadorius pagalvojimus, veikėjų kūnų plastika, scenoje karaliauja aiškiai matomi ir nuspėjamai galimi vyrų ir

<sup>122</sup> Markevičiūtė E., 1998 m. kovo 16 d.: „Tūkstantis ir vienintelė "Heda Gabler". Kauno diena, 1998 03 16, p. 25.

<sup>123</sup> Akelaitytė N., 2003 m. kovo 21 d.: „Nenurašykite „Hedos Gabler“...“: 7 meno dienos, 2003 03 21. Prieiga per internetą: [http://www.7md.lt/archyvas.php?leid\\_id=560](http://www.7md.lt/archyvas.php?leid_id=560).

<sup>124</sup> Vasiliauskas V., 1998 m. kovo 24 d.: „Vynmedžių lapai ant G. Varno ir Kauno aktorių galvų“. Gintaro Varno teatras : pokalbiai, straipsniai, recenzijos / 1989–2009. 2012 : sud. H. Šabasevičius. Vilnius : Lietuvos kultūros tyrimų institutas, p. 114.

<sup>125</sup> Girdzijauskaitė A., 1998: „Karščiuojanti mūsų laikų Heda“. Gintaro Varno teatras : pokalbiai, straipsniai, recenzijos / 1989–2009. 2012 : sud. H. Šabasevičius. Vilnius : Lietuvos kultūros tyrimų institutas, p. 127.

<sup>126</sup> Jankus G., 2010 m. gruodžio 16 d.: „Makabriškų praeities šešėlių našta“. Nemunas, 2010 12 16–22 (Nr. 43), p. 4.

moterų sąlyčiai“<sup>127</sup>. D. Svobonas, kurdamas moraliai sustabarėjusio pastoriaus Manderso vaidmenį, subtiliai padėjo atskleisti ne tik savo, bet ir aplink jį besisukančių personažų charakterių peripetijas. T. Rinkūno Osvaldas ir T. Vaškevičiūtės Regina jautė situaciją ir teisingai perteikė personažų jausmus, o Sigitas Šidlauskas už Engstrano vaidmenį netgi buvo apdovanotas „Fortūnos“ statulėle.

Tačiau daugiausia susidomėjimo ir susižavėjimo šūksnių sulaukė pagrindinį Helenos Alving vaidmenį atlikusi A. Tamulytė. „Kristoforo“, „Fortūnos“ statulėlėmis ir „Auksiniu scenos kryžiumi“ įvertinta aktorė, vadinta J. Vaitkaus bei G. Varno mūza, ši fru Alving vaidmenį lengva ranka galėjo įrašyti į svarbiausių savo darbų sąrašą. Ne pagal amžių dailios, neslapukaujančiai erotišką našlės vaidmenį, anot G. Jankaus, aktorė tarsi ne suvaidino, o tiesiog išgyveno<sup>128</sup>.

Svarbu paminėti, kad skirtingai nei anksčiau H. Ibseno dramose Lietuvos teatro scenose stačiusių režisierių, A. Areimos spektaklyje personažų charakteriai kuriami labai „kukliai“ – tik aktoriaus balso intonacijomis, veido mimika, kūno plastika. Su režisieriumi bendradarbiavusi dailininkė Kotryna Daujotaitė spektakliui sukūrė „švara ar net asketiškumu, prabanga ir lakoniškai kalbančiais simboliais“<sup>129</sup> dvelkiančią scenografiją, kurios, V. Kiaušo žodžiais tariant, „lyg ir nėra“<sup>130</sup>. Scenoje stovėjo tik vienas pagrindinis baldas – ilgas universalus minkštasuolis, tam tikrose scenose tampantis bet kuo, ko tuo metu galėjo prireikti namų gyventojams. Rodos, toks sprendimas turėtų visiškai neatitikti ibseniškojo buitiskai patogaus kambario apstatymo, kur viduryje „apskritas stalas ir aplink jį kėdės; ant stalo guli knygos, žurnalai ir laikraščiai. [...] sofelė ir priešais ją siuvimo stalelis“<sup>131</sup>. Spektaklio scenoje nelieka nieko, nė vieno daikto, kuris dramoje kūrė apsiskaičiusios, išsilavinusios, darbščios namų šeimininkės paveikslą. Sprendimas gana netikėtas, bet, rodos, paveikus: žiūrovo neblaško nereikalingos detalės, jis visą savo dėmesį sutelkia į personažą.

Vienintele scenografijos detale, savotiškai prisidedančia prie to, kaip publika mato personažą, būtų galima laikyti Vladimiro Šerstabojevo sukurtą apšvietimą. Besidvejinantys ar net besitrejinantys žmonių šešėliai scenoje padėjo kurti daugialypių personažų įvaizdį. Lengvai galima įsivaizduoti, kad tas tamsus šešėlis, sekantis paskui savo šeimininką, buvo slaptas vidinis, „teisuoliškasis“ jo „aš“. Kiekvieną kartą Helenai blaškantis po sceną, susiduriant su kitais personažais, puikiai matyti, kaip šalia jos blaškosi ir moters šešėlis<sup>132</sup>. Tai akivaizdi aliuzija į vidines „šmėklas“, kurios nori ištrūkti, išsiveržti į laisvę ir išsakydamos tiesą, sulaužydamos melo kaukes sugriauti moters gyvenimą, o galbūt kaip tik ją išlaisvinti.

<sup>127</sup> Kiaušas V., 2010 m. spalio 21 d.: „Dvi premjeros Kauno dramoje“. Bernardinai.lt, 2010 10 21. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/index.php/straipsnis/2010-10-21-vidmantas-kiausas-dvi-premjeros-kauno-dramoje/51984>.

<sup>128</sup> Jankus G., 2010 m. gruodžio 16 d.: „Makabriškų praeities šešėlių našta“. Nemunas, 2010 12 16–22 (Nr. 43), p. 4.

<sup>129</sup> Meškauskaitė A., 2010 m. spalio 7 d.: „Šmėklos, Sibiras ir akmenų pelenai“. Nemunas, 2010 10 7–13 (Nr. 33), p. 5.

<sup>130</sup> Kiaušas V., 2010 m. spalio 21 d.: „Dvi premjeros Kauno dramoje“. Bernardinai.lt, 2010 10 21. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/index.php/straipsnis/2010-10-21-vidmantas-kiausas-dvi-premjeros-kauno-dramoje/51984>.

<sup>131</sup> Ibsenas H., 1963: Dramos. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, p. 116.

<sup>132</sup> Kauno dramos teatras. Filmuota medžiaga iš spektaklio „Šmėklos“ repetacijų. Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=obdSjzBpyX4#t=22>.

Kaip ir sceninis spektaklio apipavidalinimas, šiuolaikiškas kostiumų stilius lyg ir neturėtų derėti su praėjusio amžiaus tekstu. Tačiau, rodos, įvyksta priešingai: jį įprasmina ir netgi padeda atskleisti kai kurias itin smulkmenišką spektaklio veikėjų charakterių detales. Pavyzdžiui, V. Kiaušo teigimu, „apgaulingai santūri fru Alving suknelė įliemenuota tiek ir taip, kad nevalia nepasigrožėti rudeniškai derliu našlės kūnu“<sup>133</sup>. Toks intriguojantis moters įvaizdis turėtų žiūrovui priminti, kad scenoje matoma moteris visą gyvenimą praleido šalia jos nevertinančio vyro. Tad, kai jo jau nebėra, jos poreikiai ir norai akivaizdžiai atsispindi išvaizdoje: santūriai erotiška, viliojančiai paprasta.

Ne sykį minėjęs, kad teatre jam svarbiausi vyro ir moters santykiai, šiame spektaklyje tokio savo požiūrio A. Areima taip pat neatsisakė. Šeimos dramos (Helena ir Osvaldas), neišsipildžiusios meilės (Helena ir Mandersas) istorijos scenoje veikė tarsi „dailininko teptukas“, vis iš naujo ir iš naujo spalvinantis personažų charakterius dar nematytomis spalvomis. Tiek vienos, tiek kitos poros scenos buvo skirtos atskleisti moters moralinę kančią. Neapykantos įvaizdžiu maskuojama fizine trauka dvelkiančios fru Alving ir pastoriaus Manderso scenos žiūrovo akiai atvėrė akivaizdžiai moters jaučiamą beviltiškumą. O dramatiškiausia šeimyninė, motinos ir beišprotėjančio sūnaus scena tapo finaliniu akcentu, kada, rodos, buvo galima pajauti, kad moters siela apsivalo, jos „šmėklos“ traukiasi. Tiek scenoje esanti aktorė, tiek jos personažas, tiek žiūrovas, pasak G. Jankaus, galėjo pajusti ilgai lauktą katarsį<sup>134</sup>.

Galiausiai, norint tiksliai įvertinti pagrindinės šios dramos moters – Helenos – charakterį, panašu, nereikia nieko daugiau, tik pačios A. Tamulytės. Aktorės, kuri scenoje „išgyveno, išjautė, iškentėjo savo herojės gyvenimą, [...] mestriškai atskleidė Helenos neveltį, skausmą dėl sūnaus likimo, [...] santūriai, bet su didžiule vidine jėga ir tragizmu pasirodė finalinėje scenoje, [...] sukrečiamai ir atvirai atvėrė Moters-Motinos – kenčiančios, klystančios, mylinčios ir atleidžiančios – sielos gelmes“<sup>135</sup>. Mažomis detalėmis – nedrąsiu šypsniu, atsargiai paslapčia nubraukta ašara, rankos mostu ar viso kūno judesiu – aktorė scenoje sukūrė tikslų ibsenišką moters charakterį: sustabarėjusias moralines normas laužančią ir dėl to kenčiančią moterį.

„Šeimos ir visuomenės drama estetiškame paveiksle“<sup>136</sup> – imdamasis šio sumanymo, A. Areima tiksliai žinojo, ką nori pasakyti savo darbu. Šiek tiek sutrumpindamas, drąsiai interpretuodamas aiškios pabaigos neturinčią dramą, jaunas režisierius ir gerai pasiruošusių aktorių desantas Kauno dramos teatro scenoje nagrinėjo melo temą. Kartais nutolstant, o kartais kaip tik itin stipriai priartėjant prie ibseniškojo požiūrio, publikai buvo pateiktas šiuolaikiškai drąsus ir kartu skausmingas spektaklis, įrodęs, kad „Šmėklų“ temos vis dar aktualios.

<sup>133</sup> Kiaušas V., 2010 m. spalio 21 d.: „Dvi premjeros Kauno dramoje“. Bernardinai.lt, 2010 10 21. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/index.php/straipsnis/2010-10-21-vidmantas-kiausas-dvi-premjeros-kauno-dramoje/51984>.

<sup>134</sup> Jankus G., 2010 m. gruodžio 16 d.: „Makabriškų praeities šešėlių našta“. Nemunas, 2010 12 16–22 (Nr. 43), p. 4.

<sup>135</sup> Ibid, p. 4.

<sup>136</sup> Milkova V., 2010 m. rugsėjo 29 d.: „Dramos teatras jubiliejinį sezoną pasitinka trimis premjeromis“. Kauno diena, 2010 09 29. Prieiga per internetą: <http://kauno.diena.lt/dienrastis/menas-ir-pramogos/dramos-teatras-jubiliejinis-sezona-pasitinka-trimis-premjeromis-301870#.VVndxJftmko#ixzz3aUhHp5Rv>.

## IŠVADOS

Šiame darbe buvo analizuojama, kaip Lietuvos teatruose pagal H. Ibseno pjeses statytuose spektakliuose kuriami moteriškieji dramų charakteriai. Analizei pasirinkti keturi spektakliai, kuriuose moteriškieji vaidmenys buvo itin ryškūs: J. Vaitkaus 1980 m. režisuotas „Statytojas Solnesas“ ir 1995 m. sukurti „Lėlių namai“, 1998 m. G. Varno statyta „Heda Gabler“ ir 2010 m. A. Areimos „Šmėklos“.

Norint išsiaiškinti, kuriuose spektakliuose sukurti stipriausi, įtikinamiausi moterų charakteriai, pirmojoje šio darbo dalyje buvo trumpai aptarta visų pagal H. Ibseno dramaturgiją Lietuvoje statytų spektaklių istorija. Nuo 1919 m. pagal Ibseno dramaturgiją Lietuvoje pastatyta daugiau nei 30 spektaklių, į šį skaičių įtraukiant ir koncertinius roko operos „Peras Giuntas“ atlikimus bei to paties pavadinimo baletą. Visus juos kūrė labai skirtingi režisieriai, o ne vienas spektakliuose pasirodęs aktorius ibseniškuosius vaidmenis galėtų įpinti į savo šlovės vainiką. Režisierių pasirinkimai buvo įvairūs, tačiau Lietuvos teatrai dažniausiai rinkosi realistinio psichologinio pobūdžio dramas, tokias kaip „Lėlių namai“, „Šmėklos“ bei „Heda Gabler“.

Antrojoje darbo dalyje buvo analizuojami keturi moteriškieji H. Ibseno dramų personažai. Charakterių analizė leido suprasti, kad visas H. Ibseno moteris jungia panašūs būdo bruožai: siekia savarankiškumo, priešinasi nusistovėjusiai visuomenės nuomonei, ieško kelių, kaip pasiekti savo individualią laisvę. Trys iš keturių aptartų moterų paveikslų – Nora, Helena, Heda – kuriami metamorfozės principu: pjesės pradžioje pasirodžiusios gana ramios, nuolankios ar tiesiog nuobodžiaujančios, kaip Heda Gabler, laikui bėgant jos kinta. Stiprėja moterų vidinis pasaulis, troškimai ir tikėjimas, kad laisvė gali būti pasiekama kiekvienam. Tapo aišku, kad šiose trijose pjesėse, apsvarstydamas pagrindinius moralinius, socialinius ir politinius epochos nuostatus, dramaturgas per vienos moters charakterį gilinasi į lyčių nelygybės bei finansine priklausomybe grindžiamos santuokos problemas. Iš aptartų charakterių išsiskiria Hildė Vangel, kurios charakteris neturi tokios stiprios kaitos. Mergina į dramos veiksmą įsiveržia jau turėdama savo tikėjimą ir troškimus ir, nors einant laikui jie svyruoja, nepakinta iki pat paskutinio kūrinio momento.

Trečiojoje darbo dalyje buvo nagrinėjama kokiomis priemonėmis keturiuose pasirinktuose spektakliuose (J. Vaitkaus „Statytojas Solnesas“ ir „Lėlių namai“, G. Varno „Heda Gabler“ ir A. Areimos „Šmėklos“) kurti moteriškieji H. Ibseno dramų personažai. Reikia paminėti, kad kiekviena aktorė, įkūnijusi Hildės, Noros, Hedos ir Helenos personažus, savo darbą atliko ypatingai – jų scenoje sukurtos moterys vienaip ar kitaip įėjo į lietuviškųjų H. Ibseno charakterių istoriją.

Taigi, išnagrinėjus apie spektaklius išlikusią medžiagą ir išanalizavus spektakliuose pasirodžiusius moteriškuosius personažus, galima daryti tokias išvadas:

1. 1980 m. režisieriaus J. Vaitkaus ir aktorės J. Onaitytės sukurtas Hildės Vangel personažas nebuvo vienas ryškiausių moteriškų vaidmenų, tačiau charakterio sudėtingumas scenoje

atskleistas itin gambiai ir įdomiai. Charakteris kuriamas kontrasto būdu: sukurta dviejų dalių scenografija, personažo apranga, balsas, kūno plastika priešinama kitiems scenoje pasirodžiusiems personažams, ypač – fru Solnes (R. Staliliūnaitė). Nors po premjeros aktorei buvo priekaištaujama, kad scenoje pritrūko jos ir kitų aktorių susiklausymo, kritikai pabrėžia, jog vėlesniuose spektakliuose buvo jaučiamas progresas.

2. 1980 m. J. Vaitkus pristatė spektaklį „Lėlių namai“, kuriame pagrindinis Noros vaidmuo buvo skirtas D. Overaitei. Laisvai manipuluodama moterišku žavesiu, aktorė sukūrė daugialypį personažą. Kiekvienas scenoje pasirodęs personažas buvo susijęs su Nora, paryškino jos išskirtinumą. Ypatingai ryškiai moters charakteris buvo kuriamas vaizduojant santykius su fru Linde ir Torvaldu Helmeriu. Pirmoji simbolizavo Noros ateities paveikslą, o santykiai su vyru išryškino moters charakterio jėgą. Ypatingai svarbiu akcentu kuriant šį personažą tapo aktorės balsas ir jo intonacijų kaita, atspindėjusi vidinio moters pasaulio kaitą: iš vaikiškai plono ir cypčiojančio perėjo į kietą, sausą, žemo tono balsą.

Nuo šio charakterio kūrimo neatsiejama buvo ir scenografija: lėliška namų erdvė pradžioje, ištuštėjusi scenos erdvė spektaklio pabaigoje – Noros išsilaisvinimas; balta drobė – nenusisekusios santuokos motyvas. Taip pat daug reikšmės turėjo kostiumai: trys skirtingi aprangos deriniai (švelniai pastelinis rožinis senovinis krinolinas – nepadoriai atviras raudonas triko – juoda uždara suknelė) atspindėjo vidinę Noros charakterio kaitą.

3. 1998 m. G. Varno spektaklyje suvaidinusiai J. Onaitytei Heda Gabler tapo vienu įsimintiniausių vaidmenų, atnešusių aktorei ne vieną apdovanojimą. Šiuolaikiškai komiška moters drama pradedama kurti nuo aplinkos: šalia teatro salės, kurioje vykdavo spektaklis, buvo įrengta „praeities galerija“ – pasaulio teatruose pasirodžiusių Hedų nuotraukos – paveikslai, įrodantys, kad J. Onaitytės Heda ypatinga, kitokia.

Svarbi ir spektaklio scenografija: Ilgojoje Kauno dramos teatro salėje sukurta vamzdžių konstrukcija simbolizavo Hedos šaudyklą ir puikiai sutelkė dėmesį į pačią moterį – butaforija nekliudė stebėti veikėjų.

Įdomiai veikė kontrasto principas: scenografės parinkta balta spalva simbolizavo Hedos troškimą – amžiną laisvę, spektaklio pradžioje ir pabaigoje girdimas vaikiškas balsas buvo režisieriaus kuriama aliuzija į dvilypį moters charakterį (vaikiška viduje ir net labai subrendusi išorėje).

J. Statkevičiaus kostiumai taip pat tapo viena sudėtinių charakteristikos dalių – kiekviena Hedos kostiumuose pastebima kontrasto detalė pabrėžė asmenybės dvilypumą: baltas peniuaras ir kareiviški batai; balkšva rožytėmis puošta vaikiška suknelė ir raudonai juodas pasijonis; juoda gedulo – budelio apranga.

4. 2010 m. A. Areima Kauno dramos teatro scenoje pristatė „Šmėklas“, kuriose pagrindinį moters vaidmenį atliko A. Tamulytė. Moters charakteris spektaklyje buvo kuriamas labai

„kukliai“ – tik aktoriaus balso intonacijomis, veido mimika, kūno plastika. Asketiška scenografija (universalus minkštasuolis) ir šiuolaikiški kostiumai neblaškė žiūrovo nereikalingomis detalėmis, jis galėjo visą dėmesį sutelkti į personažą. Svarbiu akcentu tapo apšvietimas: besidvejinantys ar net besitrejinantys žmonių šešėliai scenoje padėjo kurti daugialypių personažų įvaizdį.

Charakteris stipriausiai kuriamas scenoje moteriai komunikuojant su kitais personažais: veido mimikomis, judesių plastika (šypsena, rankos mostas), balso intonacijomis bendraujant su vyriškaisiais spektaklio personažais atskleidžiami vos pastebimi jausmai: moralinė kančia, beviltiškumas, neapykanta.

Šio darbo rezultatais galėtų pasinaudoti tie, kurie domisi Henriko Ibseno kūryba ar dramaturgo sukurtais moteriškaisiais personažais, bei tie, kuriems yra aktuali XIX a. moterų emancipacijos tema literatūroje. Darbas taip pat galėtų sudominti tuos, kurie norėtų plačiau tyrinėti Lietuvos teatruose sukurtus H. Ibseno moteriškuosius charakterius, nes šiame darbe aptariami ne visi, o tik patys ryškiausi moterų paveikslai.

## LITERATŪRA

1. Akelaitienė N., 2003 m. kovo 21 d.: „Nenurašykite „Hedos Gabler“...“: 7 meno dienos, 2003 03 21. Prieiga per internetą: [http://www.7md.lt/archyvas.php?leid\\_id=560](http://www.7md.lt/archyvas.php?leid_id=560);
2. Aleknonis G.: „Profesionalus lietuvių teatras 1920–1940 metais“. Lietuvos teatras: trumpa istorija. 2010: sud. R. Vasinauskaitė. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas;
3. Aleksaitė I., 2011 m. lapkričio 11 d.: „Kai mes mirę nenubusim!“: Kultūros barai, 2010, Nr. 10. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2010-11-11-irena-aleksaite-kai-mes-mire-nenubusim/52919>;
4. Ališauskas A., 1996 m. kovo 16 d.: „Lėliškumo vertė ir žmogiškumo kaina“. Šiaurės Atėnai, 1996 03 16, p. 7;
5. Balevičiūtė R., 2006 m. lapkričio 21 d.: „Klasikinė drama – tarsi realybės šou“. Lietuvos rytas, 2006 11 21, priedas „Mūzų malūnas“. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=33713#gsc.tab=0>;
6. Baltušnikienė T., 2010: „Neįminta moters paslaptis“. Naujoji Romuva, 2010, Nr. 3 (572), p. 80;
7. Bičiūnas V., 1925 m. gruodžio 12 d.: „Hegelando kovotojai“. Rytas, 1925 12 12, Nr. 27. Prieiga per internetą: <http://www.epaveldas.lt/vbspi/biRecord.do?biExemplarId=123746>;
8. Bitinaitė-Širvinskienė R., 1996 m. kovo 22 d.: „Kostiumas – kaip spektaklio metafora“. 7 meno dienos, 1996 03 22, p. 6;
9. Brukštutė M., 2012 m. rugsėjo 28 d.: „Suklastota tikrovė“. 7 meno dienos, 2012 09 28. Prieiga per internetą: <http://www.7md.lt/teatras/2012-09-28/Suklastota-tikrove>;
10. Bundzaitė E., 1996: „Noros jungtuvės su absoliutu“. Kultūros barai, 1996, Nr. 3, p. 35;
11. Čekatauskaitė J., 1998 m. kovo 27 d.: „Nuomonių verpete - "Heda Gabler" : pasisakymai“. Lietuvos žinios, 1998 03 27, p. 11;
12. Dapšytė G., 2006 m. lapkričio 10 d.: „Henriko Ibseno „Šmėklos“ Jaunimo teatre“. 7 meno dienos, 2006 11 10. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=33873#gsc.tab=0>;
13. Daunytė I., 1998 m. gegužės 23 d.: „Į smilkinį gražiau, Heda“. Literatūra ir menas, 1998 05 23, p. 1, 10–11;
14. Daunoravičiūtė I., 2001 m. sausio 30 d.: „Herojai atitinka remarkas“. Lietuvos rytas, 2001 01 30, priedas "Mūzų malūnas", p. 6;
15. Didžgalvis V., 1980 m. gruodžio 13 d.: „Teatras – tai abejingumo neigimas“. Literatūra ir menas, 1980 12 13, p. 6;
16. Ganahl J., January 25, 2004: „No one wants to be put in a gender box / ‚A Doll’s House‘ about basic need, not feminism“. SFGate, published 4:00 am, January 25, 2004. Prieiga per internetą:

<http://www.sfgate.com/living/article/No-one-wants-to-be-put-in-a-gender-box-A-2827603.php>;

17. Garnytė-Jadkauskienė J., 2014 m. vasario 16 d.: „Aktorė J. Onaitytė: nenoriu apgaudinėti žiūrovų“. Kauno diena, 2014 02 16. Prieiga per internetą: <http://kauno.diena.lt/naujienos/laisvalaikis-ir-kultura/kultura/j-onaityte-dekoju-likimui-uz-vaidmenis-tragedijose-615888#ixzz3ZxmPe9uH>;
18. Gedgaudas V., 2012 m. rugsėjo 21 d.: „Tarp cokolinio Cicėno ir vertikalios Ibseno“. Literatūra ir menas, 2012 09 21, Nr. 34. Prieiga per internetą: [http://literaturairmenas.lt/index.php?option=com\\_content&view=article&id=220:valdas-gedgaudas-tarp-cokolinio-ciceno-ir-vertikalios-ibseno&catid=152&Itemid=129](http://literaturairmenas.lt/index.php?option=com_content&view=article&id=220:valdas-gedgaudas-tarp-cokolinio-ciceno-ir-vertikalios-ibseno&catid=152&Itemid=129);
19. Girdzijauskaitė A., 2013: Ibsenas Lietuvos teatro veidrodyje (1918–1998). Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla;
20. Girdzijauskaitė A.: „Jonas Vaitkus ir Kauno dramos teatras 1975–1980 metais“. Kultūrologija 15: Asmenybė: menas, istorija, dabartis. 2007: sud. R. Vasinauskaitė. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas;
21. Girdzijauskaitė A., 1998: „Karščiuojanti mūsų laikų Heda“. Gintaro Varno teatras : pokalbiai, straipsniai, recenzijos / 1989–2009. 2012 : sud. H. Šabasevičius. Vilnius : Lietuvos kultūros tyrimų institutas;
22. Girdzijauskaitė A., 1980 m. gegužės 24 d.: „Kas atsitiko Solnesui?“. Literatūra ir menas, 1980 05 24, p. 11;
23. Hemmer B.: „The Dramatist: Henrik Ibsen“. Prieiga per internetą: <http://www.mnc.net/norway/Ibsen.htm>;
24. Ibsenas H., 1978: Dramos. Vilnius: Vaga;
25. Ibsenas H., 1963: Dramos. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla;
26. J. A., 1937 m. gegužės 13 d.: „Visuomenės priešas“. XX amžius, 1937 05 13, Nr. 106. Prieiga per internetą: <http://www.epaveldas.lt/vbspi/biRecord.do?biExemplarId=54333>;
27. Jankus G., 2010 m. gruodžio 16 d.: „Makabriškų praeities šešėlių našta“. Nemunas, 2010 12 16–22 (Nr. 43), p. 4–5;
28. Jansonas E., 1973 m. lapkričio 3 d.: „Seni seni spektakliai“. Literatūra ir menas, 1973 11 03;
29. Jauniškis V., 1998 m. kovo 28 d.: „Negi taip gražiai daroma?“. Kauno diena, 1998 03 28, p. 17–18;
30. Jauniškis V., 1996 m. sausio 26 d.: „Kelios citatos septyniems spektaklio autoriams“. Lietuvos rytas, 1996 01 26, p. 39;
31. Jevsejevas A., 2009 m. kovo 16 d.: „Ar Lietuvos scenai reikia vidutinių legionierių?“. Lietuvos rytas, 2009 03 16. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=60429#gsc.tab=0>;

32. „Kauno dramos teatre apsigyveno H. Ibseno „Šmėklų“ personažai“: 15 min., 2010 09 30. Prieiga per internetą: <http://www.15min.lt/naujiena/aktualu/lietuva/kauno-dramos-teatre-apsigyveno-h-ibseno-smeklu-personazai-56-118013>;
33. Kauno dramos teatras. Filmuota medžiaga iš spektaklio „Šmėklos“ repeticijų. Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=obdSjzBpyX4#t=22>;
34. Kiaušas V., 2010 m. spalio 21 d.: „Dvi premjeros Kauno dramoje“. Bernardinai.lt, 2010 10 21. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/index.php/straipsnis/2010-10-21-vidmantas-kiausas-dvi-premjeros-kauno-dramoje/51984>;
35. Liuga A., 1998 m. balandžio 3 d.: „Hedos taikiklyje“: Laiko sužeistas teatras. 2008 : sud. A. Liuga. Vilnius: Baltos lankos, p. 45–49.
36. Liuga A., 1995 m. gruodžio 1 d.: „Spektaklis, pakilęs iš pelenų“: Laiko sužeistas teatras. 2008: sud. A. Liuga. Vilnius: Baltos lankos, p. 39–44;
37. Lozoraitis J., 1998 m. kovo 27 d.: „Neprašauk pro šalį, Heda!“: Respublika, 1998 03 27, p. 22;
38. Lozoraitis J., 1995 m. gruodžio 28 d.: „Nora: "vaitkiškojo" matymo rakursas“. Respublika, 1995 11 28, p. 17;
39. Mareckaitė G., 1998 m. balandžio 24–30 d.: „Klasikos ir roko kontrapunktas“. Dienovidis, 1998 04 24–30 (Nr. 17), p. 8;
40. Markevičiūtė E., 1998 m. rugsėjo 4–10 d.: „Dienos ir naktys su Heda Gabler : pokalbis su Kauno akademinio dramos teatro aktore J. Onaityte“. Dienovidis, 1998 09 4–10 (Nr. 31), p. 10;
41. Markevičiūtė E., 1998 m. kovo 16 d.: „Tūkstantis ir vienintelė "Heda Gabler". Kauno diena, 1998 03 16, p. 25;
42. McFarlane J., 1970: Henrik Ibsen: Penguin Critical Anthologies. Middlesex : Hazell Watson & Viney;
43. Meškauskaitė A., 2010 m. spalio 7 d.: „Šmėklos, Sibiras ir akmenų pelenai“. Nemunas, 2010 10 7–13 (Nr. 33), p. 5;
44. Mikalauskaitė R., 1980: „Tarsi lobių saugotojas“. Švyturys, 1980, Nr. 18, p. 12–13;
45. Milkova V., 2010 m. rugsėjo 29 d.: „Dramos teatras jubiliejinį sezoną pasitinka trimis premjeromis“. Kauno diena, 2010 09 29. Prieiga per internetą: <http://kauno.diena.lt/dienrastis/menas-ir-pramogos/dramos-teatras-jubiliejini-sezona-pasitinka-trimis-premjeromis-301870#.VVndxJftmko#ixzz3aUhHp5Rv>;
46. Musteikis A., 2012 m. lapkričio 5 d.: „Dalia Overaitė: tiksinčios vaidmenų bombos“. Iznios.lt, 2012 11 05. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=55337&s=65089#gsc.tab=0>;
47. Oginskaitė R., 1998: „Requiem Hedai, pasmerktai mirti iš nuobodulio“. Kultūros barai, 1998, Nr. 5, p. 30;
48. Pacevičius V., 1997 m. rugsėjo 16 d.: „Formos sugestija: "Lėlių namai" ir "Senė-2". Vakarų ekspresas, 1997 09 16, p. 12;

49. Pavilionienė M., A., 1998: Lyčių drama. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla;
50. Petruškevičiūtė J., 2015: „Mirtinas šūvis tiesa“. *Durys*, 2015, Nr. 2, p. 18–19;
51. Roberts R., E., 1912: *Henrik Ibsen, A Critical Study*. London: M. Secker, p. 109. Prieiga per internetą: <https://archive.org/stream/henrikibsenkriti00robeuoft#page/108/mode/2up>;
52. Šabasevičienė D., 2007 m. sausio 19 d.: „Režisierius ieško „Šmėklų“. *Literatūra ir menas*, 2007 01 19. Prieiga per internetą: [http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20111030192900/http://www.culture.lt/lmenas/?leid\\_id=3126&kas=straipsnis&st\\_id=10073](http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20111030192900/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3126&kas=straipsnis&st_id=10073);
53. Šabasevičienė D., 2007: *Teatro piligrimas*. Vilnius: Krantai;
54. Tarulis P., 1921 m. lapkričio 13 d.: „Heda Gabler“. *Sekmoji diena*. 1921 11 13, Nr. 37, p. 8. Prieiga per internetą: <http://www.epaveldas.lt/vbspi/biRecord.do?biExemplarId=63212>;
55. Vaišnoras A., 1995 m. gruodžio 8 d.: „Lėlyčių tarantela“. *Dienovidis*, 1995 12 08, p. 11;
56. Valadka S., 2006 m. spalio 16 d.: „Lietuviška rožinė Nora“. *Lietuvos žinios*, 2006 10 16. Prieiga per internetą: <http://lzinios.lt/lzinios/kultura-ir-pramogos/lietuviska-rozine-nora/104047>;
57. Vanagaitė R., 1980: „Oro pilys su mūro pamatais. Arba Solneso apoteozė“. *Kultūros barai*, 1980, Nr. 7, p. 19–21;
58. Vasiliauskas V., 1998 m. kovo 24 d.: „Vynmedžių lapai ant G. Varno ir Kauno aktorių galvų“. *Gintaro Varno teatras : pokalbiai, straipsniai, recenzijos / 1989–2009*. 2012 : sud. H. Šabasevičius. Vilnius : Lietuvos kultūros tyrimų institutas, p. 112–117.
59. Vasinauskaitė R., 2011 11 18: „Laisvas žmogus yra vienas“. *7 meno dienos*, 2011 11 18. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=60736#gsc.tab=0>;
60. Vasinauskaitė R., 2010: *Laikinumo teatras*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas;
61. Vasinauskaitė R., 2008: „Jono Vaitkaus ir Jono Arčikausko „figūrų“ teatras“. *Menotyra*, 2010, T. 15, Nr. 4. Vilnius: Lietuvos mokslų akademijos leidykla, p. 71–80;
62. Vasinauskaitė R., 1998 m. vasario 13 d.: „Kokia ji, šiandienos Heda Gabler“. *7 meno dienos*, 1998 02 13, p. 6;
63. Vasinauskaitė R., 1995 m. gruodžio 15 d.: „Jono Vaitkaus "Nora" - iššūkis lėlių namams“. *Lietuvos aidas*, 1995 12 15, p. 11;
64. Venckus R., 2011: „Praturtinti, pagyvinti, pagilinti...“. *Lietuvos scena*, 2011, Nr.1. Prieiga per internetą: <http://www.teatrosajunga.lt/fondas/index.php?id=straipsniai&pid=122&kid=22&lang=LT>;
65. Visockaitė J., 2011 11 22: „Jūratė ir Mefistofelio šypsena“. *Literatūra ir menas*, 2011 11 22. Prieiga per internetą: [http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20111128032141/http://www.culture.lt/lmenas/?leid\\_id=3354&kas=straipsnis&st\\_id=18871](http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20111128032141/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3354&kas=straipsnis&st_id=18871);

66. Žalneravičiūtė S., 1996.: „Ką slepia jaukūs miesto žiburiai?“. Naujoji Romuva, 1996, Nr. 3/4, p. 60–61;
67. Williams R., 1973: Drama from Ibsen to Brecht. Penguin books in association with Chatto & Windus;
68. Адмони В., Г., 1989: Генрик Ибсен. Ленинград: Художественная литература, Ленинградское отделение.