

Kūrybos komunikacija teatre: dailininko atvejis (1920–1940)

Raimonda Bitinaitė-Širvinskienė

Vilniaus universiteto Komunikacijos fakulteto
Kūrybinių medijų instituto docentė
Vilnius University Faculty of Communication,
Institute of Creative Medias, Assoc. Prof.
Saulėtekio al. 9, LT-10222 Vilnius
El. paštas: raimonda.bite@gmail.com

Nemažai yra rašyta apie teatro scenos ir žiūrovų komunikaciją, tačiau apie kūrėjų ryšius, kūrybos komunikaciją išsamių studijų nėra. Straipsnyje dėmesys skiriamas kūrybos komunikacijos procesui, jo eigai, siekiama išsiaiškinti dailininko iniciatyvumo galimybes, jo kūrybos identifikaciją, nes scenografija sudaro tik dalį visos šiuolaikiname teatre kuriamos vaizdinės kalbos. Tyrinėjami teatro dailininko funkcijos ir jo tapatumo klausimai, kurie iškyla bendradarbiaujant. Analizuojamas įvairių profesijų dailininkų įnašas į teatro atsinaujinimo procesą, teatro dailės ryšiai su atlikėjo menu, santykiai su režisieriais, atskleidžiamas dailininko individualybės vaidmuo ir sąlygų reikšmė. Išsiaiškinama, jog tarpukario teatras dailininko dėka išbandė žanrų, raiškos galimybių įvairovę, įvertino dailininko iniciatyvumą ir savarankiškumą. Problema sprendžiama pasitelkus komunikacijos teorijas.

Pagrindiniai žodžiai: dekoracija, scenovaizdis, teatro dailininkas, kūrybinis dialogas, kūrybos komunikacijos procesas

Įvadas

Ryškejant kultūros teatralizacijai, populiarėjant performanso menui vis didesnę reikšmę įgauna kūrybos komunikacijos procesas. Šio proceso pažinimas ir tyrimai leistų išgryninti autoriaus indėlį į kolektyvinę kūrybą.

Su bendradarbiavimo problemomis kūryboje dažniausiai susiduria kolektyvinio meno atstovai – teatro meno kūrėjai, kurie suburia kūrybinę grupę, kad sukurtų vieną bendrą pranešimą. Toks pranešimas yra spektaklis. Skirtingų sričių kūrėjai siekia grupėje vieno tikslo ir darydami vienas kitam įtaką atlieka komandos funkcijas. Kadangi komandinio darbo tyrinėtojai

padarė išvadą, jog komanda efektyviausiai dirba, kai susiburia nepanašios ir nevienodos asmenybės, nes „tik įvairių asmenybių broožų samplaika įgalina komandą dirbti efektyviai“ (Vijeikienė, Vijeikis, 2000), tai teatre kuriantys skirtingų sričių menininkai gali turėti didžiausią tikimybę dirbti efektyviai. Šio straipsnio tikslas – remiantis komunikacijos, dialogo teorijomis išanalizuoti kūrėjų bendradarbiavimo procesą, jo eigą ir apibrėžti teatro dailininko vaidmenį kūrybiniame teatro kolektyve, išsiaiškinti jo galimybes inicijuoti kūrybinį procesą, tikintis sėkmingo bendradarbiavimo. Remiantis teatro dailininko integracijos praktika, tyrimui pasirenkama tarpukariu

besikuriančio Lietuvos profesinio teatro kūrybinės komunikacijos patirtis. Tyrimas atliekamas taikant socialinio mokslo tyrimų sugretinimą su meno kūrinio analize.

Kūrybos komunikacijos sąlygos tarpukario teatre

Komandinio darbo pamatus galima rasti tarpukario Lietuvos Valstybės teatre (1920–1940), kuris ėmėsi sunkios misijos: pradėjo burti ne tik profesionalius atlikėjus, bet rodė ambicijų kurti modernų teatrą. Pirmiausia siekė išvengti tradicinės kūrėjų ir meno sričių izoliacijos ir suburti kūrybines pajėgas, kurios būtų lygiavertės kūrybos procese.

Vienas ryškiausių kūrybinio vienijimosi liudininkų ir dalyvių – teatro dailininkas besikuriančiame profesionaliame XX a. trečiojo dešimtmčio Lietuvos teatre. Iki profesionalaus teatro buvo samdomi vaizduojamojo meno kūrėjai – tapytojai, nes scenovaizdis buvo atliekamas tapybos priemonėmis. Susiformavo tradicinė teatro dailės funkcija meniškai apipavidalinti sceną, sukurti spektaklio veiksmo vietos iliuziją, scenos dėžutėje perteikti realybės įspūdį. Kadangi daiktai, esantys scenoje, dažniausiai ją puošė arba buvo buitinės paskirties, tai spektaklio reginys neatsitiktinai įgavo dekoracijos (lot. *decoratio* – puošimas) pavadinimą. Tada dailininkas galėjo dirbti savarankiškai, rinktis scenovaizdžio motyvus atsižvelgdamas į scenos erdvę ir pastabas dramos tekste – remarkas. Vadinasi, kurdamas eskizus jis neprivalėjo domėtis kitų spektaklio statytojų sumanymais. Tačiau moderni kultūra inicijavo grįžti prie teatro ištakų ir įvertinti ritualuose gimusio sinkretinio kūrybos veiksmo svarbą. Iškilę šį veiksma organizuojančio kūrėjo būtinybę ir įvairių teatro sričių atstovų – dailininkų, aktorių, kompozitorių, dramaturgų – vai-

dmens kūrybinėje bendrijoje klausimas. Režisierius ėmė organizuoti grupę moderniame teatre, o vienas iš teatro spektaklio bendraautorių – teatro dailininkas – privalėjo įsiliesti į bendrą kūrybinį procesą ir savo kūrybinį sumanymą tikslinti, derinti su visais spektaklio kūrėjais. Ėmė keistis dekoracijos samprata ir ji atsiskleidė tarpukario spaudoje.

Besikuriančio Lietuvos tarpukario teatro kūrybos klausimai buvo nagrinėjami plačiai. Lietuvos spaudoje pasirodė Balio Sruogos, Juozo Keliuočio straipsniai, kuriuose buvo siekiama apibrėžti, kas yra naujasis teatras ir jo vizualioji plastika. B. Sruoga rašė: „Sceniškasai vaizdas (Buhnenbild) reiškia: vadinamosios pjesės dramatiinių, poetinių ir muzikinių įtempimų gyvas optinis ir ruiminis formavimas, bendradarbiaujant režisieriui ir scenos dailininkui, derinant jų abiejų meniškąją pasaulėžiūrą“ (Sruoga, 2005, p. 124). Rašytojas pasiūlė tikslinti dekoracijos terminą: „geriau būtų sakyti „scenovaizdis“ (Buhnenbild), o ne dekoracijos, nes tapytų dekoracijų ar šiaip pagražinimo elementų scenoje kaip ir nebuvo. Scenoje buvo palikta tiktai tai, kas būtina reikalinga vaidybai, kas yra naudojama veiksmo metu, ir jokio nereikalingo, nenaudojamo daikto. [...] Visa taip paprasčia – ir visa sceniškojo meniškumo pilnybė“ (Sruoga, 1994, p. 115). Taip buvo išreikšta viltis, jog profesinio teatro dailė bus bendro visų scenos meistrų susitarimo rezultatas, bus kuriama autorius, gebančio pasidalyti patirtimi ir derinti kūrybinį sumanymą, išsaugoti grįžtamąjį ryšį.

Aiškinantis teatro dailininko kūrybinių sumanymų derinimo su kitais spektaklio kūrėjais aspektus, paranku remtis komunikacijos ar jai artimos dialogo teorijos principais. Dialoginio komunikavimo tyrėjas Martinas Buberis, analizuodamas

asmens pozicijas bendrijos pasaulyje, dialogui suteikia ypatingą – kūrybinį statusą: „Dialogas nėra joks dvasinės prabangos ar dvasinio pasimėgavimo dalykas, tai kūrimo, kūrinio dalykas“ (Buber, 2001, p. 93). Taip jis patvirtina dialogo ar komunikacijų teorijų tinkamumą aiškinantis kūrybinių grupių darbo procesą. Kadangi komunikacija ar dialogas suvokiamas kaip dviejų ar kelių žmonių santykių palaikymas, tarpusavio supratimo ieškojimas, t. y. bendravimo forma, tai ji yra vertinga teatro kūrybos procese, nes padeda skirtingų sričių menininkams keistis nuomonėmis, patirtimi, išsiaiškinti tikslus ir idėjas. Tai nusako skirtingų kūrėjų būrimąsi į grupę, kurioje, anot psichologų, vyksta glaudus veikimas vienas su kitu (Myers, 1990), o veikimas išvien grupę įteisina kaip uždarą organizmą, galintį save įvardyti „mes“, o ne „jie“ (Turner, 1987). Tačiau „mes“ formuojasi ne iš atsitiktinai susibūrusių kūrėjų.

Kūrybinės komandos sudarymo atvejai

Besikuriančiame Lietuvos tarpukario teatre buvo labai svarbu sukurti grupės formavimo mechanizmą, nes organizuota komunikacija, kūrėjų dialogas pradeda vykti tik tada, kai susirenka visas kolektyvas ir pasiskirsto vaidmenimis. Kadangi tarpukario teatras nebuvo griežtai formali institucija, veikė sutarčių sistema, t. y. pagal neformaliai sukurtą modelį, tai statant kai kuriuos spektaklius teko patirti komandos formavimo procesą, patirti, kas yra komunikacija, kad tai yra visa virtinė veiksmų, kurie prasideda nuo atrankos, grupės formavimo. Tai pirmasis etapas, kuris pradedamas atsakant į tokius klausimus: kas gali būti įtrauktas į komandą? kuo galima pasitikėti? kaip bus paskirstytos funkcijos,

kaip bus sprendžiami konfliktai? Komandos formavimo metu, dar kitaip vadinamu orientacijos, aklimatizacijos laikotarpiu, išaiškėja, koks elgesys priimtinas grupei, kaip vyks grupės dinamika, kokios komunikacijos stadijos dar laukia.

Pirmoji spektaklio bendraautorių formavimo stadija – atranka. Ją atliekant svarbu žinoti, ar menininkas turi komandinio darbo motyvaciją, nori bendradarbiauti, gali remtis tarpusavio supratimu, abipuse pagarba, pasitikėjimu ir pripažinimu, geba lengvai adaptuotis prie naujo vaidmens, nori padėti, gali prisitaikyti prie aplinkybių ir aplinkos pasikeitimo, įvertinti savo veiklą, ar yra pajėgus ją keisti, ar komandinis darbas atitinka jo paties poreikius. Atranka labai svarbi visai spektaklio kūrybos eigai, nes nuo kiekvieno komandos nario priklauso spektaklio sėkmė. Ieškodamas dailininko, tarpukario teatras susidūrė su sunkumais. Scenografo profesija buvo menkai pažįstama. Kai pradėjo kurtis Lietuvos teatras, profesionalaus teatro dailininkų Lietuvoje nebuvo. Teatras ne tik dairėsi pripažintų dailininkų, autoritetų, kuriais būtų galima pasitikėti, bet ir ieškojo teatrališkų asmenybių. Tarpukario dailininkai buvo nuolatiniai įvairiausių susibūrimų organizatoriai ir pagrindiniai išmonių autoriai: kūrė teatralizuotus vaidinimus, kaukes (Mulevičiūtė, 2001, p. 60–61). Taip jie demonstravo potraukį teatrui, būrė aplink save įvairių sričių atstovus, kurie tapdavo užsakovais. Dailininkų viešas, aktyvus gyvenimas imponavo teatrui, nes tikėtasi sulaukti kolektyvą įkvepiančių išradimų sprendimų.

Ieškant teatro dailininkų visgi svarbiausia buvo jų profesinis pasirengimas, nes „kiekvienas grupės narys turi turėti žinių ir įgūdžių, naudingų bendriems tikslams pasiekti, ir būti pakankamai motyvuotas

tam, kad dėtų visas pastangas ir kuo geriau panaudotų turimas žinias bei įgūdžius. Be to, grupės veikla turi būti organizuota taip, kad maksimaliai išnaudotų kiekvieno nario žinias ir įgūdžius“ (Legkauskas, 2008, p. 326). Tai kolektyviniame mene būtina norint pasiekti bendrą tikslą. Dailininkai XX a. trečiajame dešimtmetyje išsiskyrė aktyvių kūrėjų savybėmis, profesinės srities laimėjimais, teatro praktine, nors ir nedidele, patirtimi bei teatro dailės išsilavinimu. Trečiajame dešimtmetyje Lietuvos teatre pradėję dirbti dailininkai Vladas Didžiokas, Jonas Gregorauskas Adomas Varnas, Barbora Didžiokienė, Vilius Jomantas ir Adomas Galdikas teatro dailės pradmenis gavo Rusijos ir Lietuvos dailės mokyklose: Centrinėje barono Aleksandro Štiglico techninio piešimo mokykloje, Ivano Trutniovo Vilniaus piešimo mokykloje, Jozefo Montvilos dailės kursuose. V. Didžiokas buvo pirmasis Lietuvoje atestuotas teatro dailininkas, šią profesiją jis įgijo Centrinėje barono Aleksandro Štiglico techninio piešimo mokykloje. V. Didžiokas su Vladimiru Dubeneckiu ir A. Galdiku teatro dailės žinias gilino Berlyne. Didžiausia praktine teatro patirtimi išsiskyrė V. Didžiokas ir Vytautas Bičiūnas. Pirmasis 1918 metais dirbo Vitebsko teatre, Tautos teatre atlikdavo kai kuriuos vaidmenis (Maknys, 1979, p. 49). Dailininkas V. Bičiūnas buvo išitraukęs į Šiaulių „Varpo“ (1908–1914) draugijos pastatymų kūrybinę grupę, kūrė dekoracijas jos statomiems spektakliams. V. Bičiūnas ir V. Jomantas trečiajame dešimtmetyje apipavidalino įvairius miesto renginius ir šventes. 1925 metais jie, kaip Šv. Luko cecho atstovai, kūrė įvairius laikinus statinius ir juos dekoravo. Tai buvo svarbus motyvas pasitikėti dailininko patirtimi.

Tik XX a. ketvirtajame dešimtmetyje dailininkai įgijo tvirtą profesinį išsilavi-

nimą studijuodami Paryžiaus aukštosiose meno mokyklose. Antanas Gudaitis, Stasys Ušinskas 1929–1933 metais mokėsi Nacionalinėje dailės ir amatų konservatorijoje. Šių dailininkų mokytoja buvo įžymi rusų tautybės scenografė Aleksandra Ekster, kuri davė gerus teatro dailės pagrindus, modernų teatro dailės suvokimą. 1931 metais S. Ušinsko pirmosios parodos metu dailininką pastebėjo ir pakvietė dirbti į Valstybės teatrą režisierius Andrius Oleka-Žilinskas. Režisierius įvertino dailininko gebėjimus kurti komedinio, muzikinio žanro spektaklius, todėl neapsieidavo be šio dailininko kūrybinių pasiūlymų, buvo prie jo prisirišęs. Režisierius, išvykęs į JAV, palaikė ryšį su dailininku, o šiam lankantis Niujorke duodavo užsakymų. Dailininkas ir režisierius sukūrė svarbiausius Valstybės teatro pastatymus ir padarė pradžią režisieriaus ir dailininko kūrybiniams duetams.

Dailininkų pradinę kūrybinio bendravimo situaciją besikuriančiame teatre sustiprino asmeninės pažintys, organizaciniai dailininkų gebėjimai ir polinkiai. Daugelis dailininkų pakliuvo į teatrą iš bendros menininkų veiklos, bendrijose išryškėjo jų bendri požiūriai. Pagrindinį trečiojo dešimtmečio pirmos pusės teatro modernėjimo placdarmą sudarė pirmaisiais metais intensyviai teatre dirbantys dailininkai Vytautas Bičiūnas ir Vilius Jomantas. Jie buvo aktyvūs novatoriško teatro šalininkai, V. Bičiūnas karštai reiškėsi spaudoje. Daugelis dailininkų susitiko 1919 metais organizuodami Meno kolegiją, 1920 metais – Lietuvių meno kūrėjų draugiją, 1926 metais – Meno tarybą. Vienas iš vadovaujančių dailininkų buvo Adomas Varnas. Tačiau dailininkai prisidėjo ir prie teatrų kūrimo. 1919 metais jie buvo „Vilkolakio“ klubo, po metų virtusio teatru, iniciatoriai. Tai buvo tapytojai Vytautas Bičiūnas,

Vladas Didžiokas, Olga Dubeneckienė-Švedė, architektas Vladimiras Dubeneckis, grafikas ir tapytojas Adomas Galdikas, grafikas Paulius Galaunė. Daugelio dailininkų gebėjimas derinti individualius sumanymus išryškėjo rengiant parodas, pateikiant ir eksponuojant kūrinius. XX a. trečiajame dešimtmetyje pradėdami eksponuoti scenografijos darbai bendrose parodose. Šioje aktyvaus kūrybinio ir asmeninio bendravimo terpėje dailininkai gavo kolektyvinio darbo pamokų, mokėsi derinti individualius požiūrius. Pradiniu kūrybos etapu jie solidarizavosi pasinaudodami profesine patirtimi. Du skirtingų dailės sričių dailininkai, pavyzdžiui, architektas V. Dubeneckis ir tapytojai O. Dubeneckienė, V. Bičiūnas ir V. Jomantas, dažnai pasidalindavo kostiumo ir scenovaizdžio kūrimo funkcijas. Iki tol lietuvių dailininko kompetencijai priklausė scenovaizdžio kūrimas, o kostiumai dažnai buvo nuomojami, naudojamasi padovanotais arba juos pasiūdavo amatininkas siuvėjas savo dirbtuvėje. Teatro istorikas Antanas Vengris apie XX a. antrojo dešimtmečio vaidinimų aprangą rašė: „Kostiumus siūdindavosi patys aktoriai, prašmatnesnius ir istorinius skolindavosi iš Kauno miesto ar Rygos teatrų“ (Vengris, 1981, p. 16). XX a. trečiajame dešimtmetyje kostiumas įtraukiamas į kūrybos sritį, kuri formuojama remiantis profesiniu pasitikėjimu, vienodomis pažiūromis. Tai buvo impulsas pradėti dailininkų darbo derinimą, kurti scenografų kūrybinius duetus, ne tik tarpusavyje, bet ir kūrybiniame kolektyve aiškintis ir puoselėti kūrybos komunikacijos idėjas.

Komunikacijos veiksniai ir lygmenys teatrinėje praktikoje

Įveikus pirmąjį kolektyvo atrankos etapą, prasideda grupės narių komunikacija. Gilinantis į dailininko komunikavimo įgūdžius

teatre aktuali ne tik grupės narių komunikacija apskritai, tikslingas kūrėjų bendravimas. Komunikacijos procesas padeda suprasti teatrą, kur kūryba bendrijoje nevyksta nuolat. Čia ryškus darbo skirstymas į kelis etapus, kuriuose komunikacija vyksta skirtingais lygmenimis: „Nuo diadinio, tarpasmeninio bendravimo pereinama prie bendravimo grupėje, vėliau prie bendros veiklos, tai yra bendradarbiavimo“ (Grebliauskienė, Veličkienė, 2004, p. 25). Toks trijų lygių veikimas visuomenėje artimas teatro bendruomenei ir įrodo individualizacijos ir sociologizacijos vienovę. Kad teatro kūrybos komunikacija vyksta panašiai, teigia prancūzų teatro teoretikas Patrice Pavis. Anot mokslininko, teatre darbas vyksta palaipsniui – nuo asmeninio patyrimo ir ieškojimų iki teisingo sprendimo grupėje. Tai įvardijama kelių etapų darbu. Pirmasis – savarankiškas, individualiai eksperimentinis, kurio metu improvizuojant atrandamos individualios plastinės charakteristikos, savitos fabulos: „Kiekvienas teatro kūrinio narys turi galimybę savarankiškai analizuoti dramos medžiagą ir ieškoti savo sprendimo, – tik darbo pabaigoje kūrėjai jungiasi į ansamblį“ (Пави, 1991, p. 342). Lietuvoje lankęsis pripažintas vokiečių režisierius Michaelis Thalheimeris patvirtina tokią darbo eigą: „Pirmoji darbo fazė savarankiška ir labai intensyvi. [...] Antrasis etapas taip pat gali reikšti tam tikrą pažeidžiamumą. [...] Jeigu pasirengimas buvo sėkmingas, prasideda trečiasis etapas [...]. Tuomet jau dėliojami akcentai“ (7 *meno dienos*, 2008, p. 4). Pastarąjį etapą, kuris keičia emocinį etapą, jis vadina intelektiniu. Režisierius atsakomybės imasi tuomet, kai reikia visą medžiagą apibendrinti, „kad viskas sukristų į savo vietas“ (ten pat), nes „pribrešta būtinybė koordinuoti suimprovizuotus elementus“ (Пави, 1991, p. 342). Tačiau, anot

Pavis, „centralizacija nebūtinai reikalauja išskirti vieną asmenį“ (ten pat, p. 343), taigi tą vaidmenį atlikti gali ir ne režisierius. Vadinasi, atskirų sumanymų jungtis gali įvykti bendromis viso kolektyvo pastangomis, kūreėjams keičiantis vadovavimo pozicijomis. Tada atsiranda galimybė vadovaujančiu asmeniui tapti ir dailininkui. Lyderiui, kaip ir kitiems kolektyvo nariams, šiame etape tenka atsiriboti nuo savo asmeninės idėjos, sprendimo. Tai yra trupės vystymosi dinamiką ir viso kolektyvo darbo sėkmę lemiantis veiksnys.

Kad Lietuvos profesionalaus teatro kūrimosi pradžioje dar nepažinota kūrybinės komunikacijos eigos, kad remtasi tik asmeniniu patyrimu, įrodo ankstyvieji XX a. trečiojo dešimtmečio teatro pastatymai. Spektaklio kūrimo procesą lėmė režisieriaus įteisinimo svarba, jo statusas. Teatro statute buvo tvirtinama: „Teatro meno srities vedimas priklauso režisieriui ir dramaturgui“ (LLMA, 1923, p. 8). Tačiau ankstyvuojų režisieriaus teatro etapu dažnai kilo nepasitenkinimas režisieriaus lyderyste, ne vienas spektaklio kūrėjas protestavo, ypač atvykus į Valstybės teatrą režisieriams iš Rusijos. Toks pasipriešinimas komunikacijoje vadinamas trukdžiu, kliūtimi, „triukšmu“, kuris neleidžia įvykti sėkmingai komunikacijai ir pasiekti tikslo. Anot komunikacijos tyrėjų, tai gali būti „stereotipiškas, subjektyvus išpūdis, ignoruojantis bet kokius skirtumus ir pasikeitimus“ (Baršauskienė, Janulevičiūtė, 1999, p. 141). Tokiu atveju svarbu nugalėti grupės priešišumą ir bandyti sukurti pasitikėjimo atmosferą. Kadangi tai sunkus ir sudėtingas procesas, kartais įtakos gali imtis eilinis grupės narys. Valstybės teatre tai įvyko statant J. Ofenbacho operą „Hofmano pasakos“ (1925), kuri nesėkmingai režisavo kviestinis režisierius Nikolajus Vekovas, scenografiją kūrė V. Dubeneckis.

Jo sukurtas scenovaizdis iškalbingai atskleidžia pastangas sustiprinti personažų ir jų aplinkos daiktų ryšius. Dailininkas savarankiškai bandė inicijuoti funkcionalų scenovaizdį, parengti jo personažines savybes. Autoriaus eskizuose vaizduojamas įprastas paviljono scenovaizdis¹, tačiau interjero detalės taip įkomponuotos į patalpų sienų plokštumas, kad sukuria gyvų būtybių plačiai pravertomis burnomis ir šnairuojančiomis akimis išpūdį. Naudojant teatrinę personifikaciją negyvam daiktui suteikiamas gyvo personažo pavidalas. Dailininko asmenine nuožūra parinkti interjero fragmentai buvo paversti gyvomis reakcijomis. Jų svarbą lėmė funkcija – prasižiojęs židinytarsi prašosi būti pripildytas, durys, besižvalgančios į patalpoje stovinčią figūrą, laukia prisilietimo. V. Dubeneckio pateiktas vaizdas rodo, kad scenovaizdis bereikšmis, kol neatlieka funkcijos. Jis įgaus teatrinio objekto ypatybių, kai atsiras atsakas, kai scenovaizdis bus įtrauktas į teatro kūrybinį aktą, įgaus pateisinimą transformuotuose spektaklio muzikos, vaidybos ir kostiumo deriniuose. Dailininkas, siūlydamas skirtingų reiškinių sampyną, provokavo atsaką. Tačiau jo neįvyko. B. Sruoga taikliai pasakė, kad „dekoratorius, režisieriaus bendradarbis, iš esmės gelbsti režisieriaus sumanymą realizuoti“, tačiau „P. Viekovas su savo „muziejine“ operų statymo sistema pastatė į neigiamą padėtį ir dekoratorių p. Dubeneckį“ (Sruoga, 2005, p. 186, 187). Iš šio vertinimo aišku, kad dailininko ir režisieriaus kūrybiniai sumanymai prasilenkė. Režisierius dirbo savarankišką darbą, nebuvo pasirengęs priimti dailininko kūrybinio pranešimo. Tokiu atveju, anot Abraomo Molo, nesusidaro kūrybinio pokalbio gran-

¹ Paviljoninė dekoracija – scenos apipavidalinimas, kuriame pavaizduotas tikroviškas interjeras su lubomis, grindimis ir sienomis (*Ten, kur viskas daug labiau*, 2013, p. 46).

dinė, nes nepriimtas siuntėjo pranešimas spektaklyje lieka neidentifikuotas ir neišnaudotas (Mol, 2005, p. 129–130). Pasak M. Buberio, dialoge neišnykus turinių įvairovei ir nelikus vienintelio „turinio“ (Buber, 2001, p. 37), bendravimas negali pasiekti rezultatų. Dailininkų teatro kūrinys prilygo savarankiškam darbui, kuris labiau tiko eksponuoti, nes, neįtraukus vieno ženklo į kitų ženklų sistemą, jam nesuteikiama teisė argumentuotai dominuoti. Tik vėliau Liudas Truikys, drąsiai pareiškęs ir praktiškai įrodęs, kad operoje dailininkas svarbiau nei režisierius, sustiprino muzikinių spektaklių teatro dailininkų pozicijas. Patikrinus besikuriančio Lietuvos teatro kūrėjų darbo procesą, paaiškėja, jog neatsiliepiant į inicijuotą sumanymą, partnerystė kūrybiniame kolektyve neturi perspektyvos, o modernaus teatro idėja netenka prasmės.

Tačiau trečiojo dešimtmečio pabaigoje atsirado įrodymų, jog kūrėjų patirtis Valstybės teatre padėjo peržengti hierarchijos ribą ir atsirado dailininko kūrybinės idėjos poveikio kūrybos kolektyvui pavyzdžių. 1928 metais Valstybės teatre pastatytas spektaklis – L. Pirandelo „Šiaip arba taip“ – yra pavyzdys, rodantis atsiradusią kūrybinio proceso eigą ir sėkmingą rezultatą, kai dailininkas sukūrė prasmę scenovaizdžiui ir, komunikacijos kalba tariant, nusiuntė ją kūrybiniam kolektyvui. Kad tai buvo juo pasitikinti grupė ir ji suprato, atskleidė grįžtamasis ryšys, nes jis „rodo gavėjo reakciją į gautą žinią“ (Baršauskienė, Janulevičiūtė, 1999, p. 21). Spektaklį režisavo Borisas Dauguvietis, scenografijos autorius buvo V. Dubeneckis.

Spektaklio „Šiaip arba taip“ scenoje nebuvo nieko, išskyrus kelias laiptų pakopas ir vertikaliai sustatytus skydus. Šios plokštumos priminė scenos kulisus².

Tai, kad architektas pats projektavo teatro erdves ir gerai žinojo scenos elementų galimybes, šiame spektaklyje tam tikra prasme pasitarnavo keliais būdais. Viena vertus, pjesė buvo parašyta nesisaistant su realiu gyvenimu, filosofinio disputo forma, kita vertus – teko derintis prie greito spektaklio statymo. B. Dauguvietis režisavo spektaklius ypatingais tempais, todėl jiems sukurti tapybines dekoracijas, detalizuotą scenovaizdį, kurie nesvetimi ir V. Dubeneckio kūrybinei biografijai, buvo sudėtinga. Matyt, laiko stoka nulėmė konkretaus su scena susijusio motyvo pasirinkimą. Nors visi itališkos teatro scenos komponentai – portalai³, uždangos, kulisai – buvo panaudoti keičiant jų funkcijas, tačiau kulisai iki tol Lietuvos scenoje nebuvo įtraukti į scenos veiksmą. „Šiaip arba taip“ scenovaizdis atitiko vaidmenį kaukės, kurioje slypi objekto diferenciacijos mechanizmas, slėpimo ir atskleidimo dialektika (Corvin, 1998, p. 1069–1071). Tokiu būdu funkcionali scenos dalis, paversta abstrakčiu spektaklio reginio elementu, perkeliama iš realios terpės į simbolinę kalbą. Naujai suformuotas scenovaizdis nebeženklino laiko, vietos ir erdvės, t. y. motyvų, būtinų tapybinei dekoracijai, materializavo ne siužetą, o išgrynino ir išreiškė dramos idėją. Ji buvo paryškinta kontrastingomis juoda ir balta spalvomis. Taip buvo priartėta prie modernumo, Europos teatre įsivyravusios tendencijos, ne kartą pristatytos B. Sruogos: „negalima nepastebėti absoliutiškai vyraujančios tendencijos: iš teatro nuo scenos visiškai išvaryta tapyba. [...] Eina įvairios plotmės, kurios suskaldo į įvairius horizontus ir scenos grindis, ir scenos ruimą, kuriame aktorius turi judėti ir vaidinti. Šitos įvairių krypčių ir formų plotmės yra ypa-

² Kulisai – scenos šonus dengiantys stacionarūs ir mobilūs skydai (*Ten, kur viskas daug labiau*, 2013, p. 31).

³ Portalas – scenos rėmas, skiriantis sceną nuo žiūrovų salės (*ten pat*, p. 47).

tingai nudažomos ar ypatingomis šviesomis nušviečiamos. Tai ir yra pagrindinis scenos įrengimo principas. Nėra nė šešėlio, kuris netiesioginiu būdu primintų scenos įrengimo „natūralizmą“ (Sruoga, 2005, p. 312). V. Dubeneckis tampa išgryninto abstraktaus vaizdo, naujos teatrinės transformacijos lietuvių scenografijos istorijoje pradininku. Vėliau, rašydamas apie V. Dubeneckį, B. Dauguvietis buvo priverstas pripažinti, „kad teatro dekoratoriaus idealas yra architektas menininkas, besiveržiantis prie paprastų, kilnių ir proporcingų formų“ (Dauguvietis, 1932, p. 10). Recenzantai ir spektaklio „Šiaip arba taip“ atlikėjai vienu balsu pabrėžė scenovaizdžio dalyvavimo spektaklio veiksmo poveikį. Apie V. Dubeneckio kūrinį rašė: „jo dekoracijų eskizai yra tokie sceniški, kad žiūrėdamas į juos gauni įspūdžio tuoj pamatysiąs vaidinant“ (Valeška, 1933, p. 108). Spektaklio „Šiaip arba taip“ dalyviai liudija, „kad jie vaidinimo metu galvojo tik apie vieną: kaip prisitaikyti prie tų širmų (kulisų) ir laiptelių“ (Aleksaitė, 1966, p. 128). Jie išpildė tai, ko reikalavo modernaus teatro kūrėjai: „Tarp aktorius ir daikto turi atsirasti artimas, beveik biologinis ryšys. Jie turi būti neišskiriami“ (*Modernus teatras*, 1995, p. 74), aktorius ir daiktas turi tapti vienu organizmu, kuris pavadinamas BIOOBJEKTU (ten pat). Vadinasi, tarpukario teatras jau turėjo pajėgų scenografą, kuris atitiko XX a. pabaigos režisierių pageidavimus: „stiprus scenografas reikalingas ne vien tam, kad sugebėtų sukurti savarankišką kūrinio vaizdinį sprendimą, bet ir jį iškiepytų į vaidybos audinį“ (Šabasevičienė, 2010, p. 141). Vertindamas B. Dauguviečio įnašą į spektaklių pirmasis susižavėjimą išreiškė B. Sruoga: „Dauguvietis paleido vaidinimą mums neįprastu europietiška greitu tempu. Jei būtų kitaip padaręs, būtų publiką nuoboduliu

numarinęs“ (Sruoga, 1994, p. 394). Siejant B. Dauguviečio ir V. Dubeneckio kūrybą, sunku nesutikti su lietuvių teatro dailės istoriko Jono Mackonio išvadamis: „Dubeneckis nedaug teapipavidalino dramos spektaklių, tačiau tie pavieniai darbai savo teatrališkumu ryškiai išsiskyrė iš ano meto subuitintų ir net natūralistinių dekoracijų. Tai būdinga tiek grakščiam, žaismingam Moljero „Tartiufo“ scenovaizdžiui (1926), tiek Pirandelo filosofinės dramos „Šiaip arba taip“ (1928) dekoratyviam bei konstruktyviam sumanymui. Abu šiuos veikalus statė Dauguvietis, daugiau linkęs į buitinių sprendimų, bet, matyt, paveiktas dailininko, ir pats pabandė šviežiau traktuoti spektaklio visumą“ (Mackonis, 1982, p. 260).

Taigi, trečiojo dešimtmečio scenografija yra parankus pavyzdys, leidžiantis suprasti, kaip dailininko iniciatyvos sukurti dialogą tarp skirtingų spektaklio elementų yra tiesiogiai priklausomos nuo režisieriaus įsigilinimo į scenografiją. XX a. ketvirtajame dešimtmetyje atsirado nauja kūrybinė bendrystė ir galimybės įtvirtinti kūrybos komunikacijos įgūdžius. Spektaklis „Šiaip arba taip“ buvo pripažintas pirmuoju moderniu spektakliu Lietuvos teatre.

Kad kūrybinę partnerystę spektaklyje gali inicijuoti bet kuris komandos dalyvis ir įmanomas organišką kūrybinis suokaltis, patvirtina XX a. ketvirtojo dešimtmečio Lietuvos teatro praktika. Tuo metu Valstybės teatras pasikvietė režisierių A. Oleką-Žilinską, kurio asmeninės savybės, komunikabilumas ir kiekvieno kūrėjo vertinimas leido suprasti socialinių saitų svarbą, nes, kaip tvirtina komandinės veiklos tyrinėtojai, „[k]iekvienas komandos narys atlieka konkrečią rolę grupės veikloje, bendrai užduočiai atlikti. Kiekvienas žmogus komandoje yra lygiavertis jos narys. Atsižvelgiant į situaciją, jis turi ir lyderiavimo, ir narystės

(dalyvavimo) teisę. Priimant sprendimus, siekiama sutarimo, sprendžia visi komandos nariai“ (Vijeikienė, Vijeikis, 2000, p. 14). Rusų režisierius Fiodoras Komisarževskis, daugelio lietuvių režisierių mokytojas, labai panašiai suprato darbą su kūrybine komanda: „viską jungiančio užmanymo reiškiu gali būti bet kuris dalyvių“ (*Pradai ir žygiai*, 1926), nes, remiantis režisieriaus patirtimi, ne vienu jo darbo atveju „visa jungiančio užmanymo reiškiu buvo dekoratorius“. Režisierius prisipažino: tada „jo pastatymo idėjai taikiau ir derinau visą scenos veikslą“ (ten pat). Tokiais atvejais režisieriai nevaržė dailininko sprendimų, neretai be jų neįsivaizdavo ir spektaklio visumos. Antrajame Valstybės teatro gyvavimo dešimtmetyje perėmus teatro vadovavimą naujam režisieriui, buvo pristatyta nauja programa, kurioje svarbiausia buvo įdiegti teatre ansamblišumą, kolektyviškumą, sudarė palankias sąlygas atsiskleisti naujiems kūrybiniam ryšiams ir teatro elementų sąveikai. Jos išryškėjo režisieriaus ir Stasio Ušinsko bendruose pastatymuose Valstybės teatre ir Jaunųjų teatre.

Siekis plėtoti kūrybos priemones, ieškoti ir auginti naujus vaidavimo principus ir priemones (Alm., 1931) A. Oleka-Žilinską suvedė su Paryžiuje teatro dailės mokslus baigusiu S. Ušinsku. Abu menininkus suartino panašus požiūris į teatrą, dinamiško veiksmo vertinimas spektaklyje. A. Oleka-Žilinskas buvo įsitikinęs, jog išryškinant dinamiškąjį teatro pradą, siekiant spektaklyje pabrėžti veiksmine liniją, judėjimą, svarbiausias vaidmuo tenka aktoriui, kuris yra „aktyvus, o ne pasyvus veikėjas“ (Oleka-Žilinskas, 1995, p. 72). Tai atitiko S. Ušinsko teatro sampratą. A. Ekster studijoje dailininkas išsiaiškino veiksmo svarbą teatre ir jo galimybes įprasminti daiktą, veiksmo metu transformuoti jo reikšmes

ir funkcijas. Pedagoginėje A. Olekos-Žilinsko darbo praktikoje dažnai naudojamas daiktas. Režisieriaus nuomone, aktoriai atlikdami fizinius veiksmus su daiktu „gali sąmoningai pakurstyti savo jausmus“ (ten pat, p. 71). Tokia daikto atsakomybė kuriant ekspresyviai emociingą spektaklio lauką, inspiruoja mintį apie daiktiškosios spektaklio sferos – scenografijos svarbą. Funkcinalus scenovaizdžio ryšys su aktoriumi, kuriam buvo keliami dideli reikalavimai, nuolat buvo akcentuojamas režisieriaus pasisakymuose, darbe su aktoriais. Jis siūlė aktoriams ieškoti sunkumų, atsisakyti lengviausio kelio: „išrasdami kliūtis, kurios atsitiktinai komplikuoja veiksmą, kiekvienam vaidybos momentui suteiksime ryškesnių spalvų, jis žavės ir žiūrovas, ir mus pačius. Viskas priklauso nuo to, kokias detales pasirenkame ir kaip sugebame jomis pasinaudoti. Kiekvienas nutikimas su daiktu – mūsų veiksmas ir kontraveiksmas – padės mums aitrinti pajautimą, kad „laikas bėga“, kad mes turime laiku suspėti“ (ten pat, p. 79). Kliūtis, kurias taip sureikšmino režisierius, S. Ušinskas buvo suformavęs jų pirmajame bendrame „Kornevilio varpų“ pastatyme. Tačiau akivaizdus kūrėjų susiklausymas ir supratimas išryškėjo A. Olekos-Žilinsko sukurtame Jaunųjų teatre. S. Ušinsko scenografija, sukurta A. Olekos-Žilinsko spektakliui – A. Musset „Meile nežaidžiama“ (1933), geriausiai atitiko režisieriaus mokymą „kurti kliūtis“ ir įtraukti į veiksmą. Į tokį veiksmą, kurio pagrindu tampa veiksmo vietos formavimas, kitais žodžiais tariant, dekoracijos statymas.

S. Ušinskas pasiūlė vertinti scenovaizdį spektaklyje pagal jo mobilumą, funkcionalias, o ne estetines savybes. Pradžią tokiam supratimui buvo padaryta tais pačiais metais sukurtame spektaklyje „Meile nežaidžiama“. „Taikytis prie situacijos“, kai nėra

lėšų scenografijai, nulėmė dailininko maksimaliai supaprastinto sprendimo paieškas. Tada, matyt, S. Ušinską domino aktorius gebėjimas improvizuoti, kurį dailininkas matė spektaklių repeticijose. Tai įrodo scenografo pasirinkimas kurti žaidimą su daiktais, kurie tampa personažų komunikavimo priežastimi. Siekiant suburti judrią žaidimo bendrystę, visi jo dalyviai pajungiami vienam tikslui: surinkti vienodus elementus į vieną junginį. „Meilėje nežaidžiama“ dailininkas pasiūlė daryti paprastą kubelių dėlionės kompoziciją. Įvairių formų nedidelės lengvos baltos spalvos dėžutės nereikalavo didelių investicijų ir sudarė galimybę kurti intrigą. Spektaklio metu aktoriai lenkyniaudami nešiojo kubus ir greitu tempu kūrė naujas vaizdines situacijas. Toks veiksmas reikalavo susiklausymo ir drausmės, kuri neužgožė emocijomis grindžiamo bendravimo, ekspresyvios spektaklio dvasios. Aktoriaus veiksmo priklausomybėje kintanti daiktinė spektaklio sfera inicijavo Valstybės teatre naują spektaklio kūrimo metodą, kuris jungė dailininko ir aktorius kūrybines zonas, S. Ušinsko dėka išliekančias ir spektaklyje. Apie tai rašo ir lietuvių teatrologai: „Lietuvių dramos artistai pirmą kartą Olekos-Žilinsko pastatymuose pajuto scenografijos poveikį vaidybai, jos savotišką diktatą, lėmusį vaidybos pobūdį. Sceninės erdvės sąlygotumas, atviras teatrališkumas stilingose Galdiko, Dobužinskio, Ušinsko dekoracijose diktavo naujus prisitaikymo, egzistavimo būdus scenoje, reikėjo viso to paisyti, jautriai į tai reaguoti, jausti daikto,

detalės reikšmę personažui“ (Aleksaitė, 2000, p. 130).

Taigi aiškėja, kaip skirtingų sričių menininkai susieja sumanymus. S. Ušinsko integruoti į sceninį pastatymo „Meile nežaidžiama“ veiksmą scenovaizdžiai pasiūlė lietuvių tarpukario teatrui įgyvendinti modernaus meno taktiką, naikinančią ribas tarp parengtinio darbo ir rezultato, įrodančio erdvinio meno pajėgumą įgauti laikinio meno parametrus, kai vaizduojamasis menas, kaip ir spektaklis, kuriamas kaskart iš naujo.

Išvada

Nagrinėjant kūrėjų komunikaciją Lietuvos tarpukario teatre, išaiškėjo, koks jautrus kūrybinio kolektyvo žmogiškųjų santykių laukas, kuris nulemia ne tik spektaklio dvasią, bet ir teatro meno modernėjimą. Galima konstatuoti tarpukario teatrą parodžius, kad tradicinio teatro krizė gali būti įveikta tik sulaužant pavienę teatro profesionalų kūrybinę kalbą, o kūrybos šaltiniu paverčiant bet kurio kolektyvo nario sumanymą. Nenuostabu, jog iniciatyvus, organizuotas ir kūrybiškas dailininkas tapo tarpukario teatro spektaklių idėjų kūrėju, sudariusiu galimybę režisieriui kristalizuoti spektaklio formą. Lietuvių tarpukario teatro dailininko iniciatyvos įrodo, jog buvo pasinaudota galimybe kurti modernią kūrybinę bendriją. Joje vyko kūrybinių idėjų mainai, teigiantys kintančio dominavimo seką teatre, kuris vėliau žengė žingsnį į glaudų ryšį su žiūrovu.

LITERATŪRA

Ištikimas veikalui. „Sirenų“ svečias – režisierius Michaelis Thalheimeris. *7 meno dienos*, 2008, liepos 25, p. 4.

Iš F. Komisarževskio minčių. *Pradai ir žygiai*, 1926, nr. 4/5, p. 104, 105.

Šokolado kareivėlis. *Lietuvos žinios*, 1924, vasario 6, p. 3.

ALEKSAITĖ, Irena (2000). Andriaus Olekos-Žilinsko režisūros bruožai. Iš *Lietuvių teatro istorija. Pirmoji knyga 1929–1935*. Vilnius: Gervėlė, p. 130.

- ALEKSAITĖ, Irena (2000). Konstantino Glinskio, Antano Sutkaus ir Boriso Dauguviečio režisūra Andriaus Olekos-Žilinsko pastatymų fone. Iš *Lietuvių teatro istorija*. Pirmoji knyga: 1929–1935. Vilnius: Gervelė, p. 120.
- ALEKSAITĖ, Irena (1966). *Borisas Dauguvietis. Režisūros broožai*. Vilnius: Mintis, p. 128.
- ALM (1931). Valstybės Teatras pradeda. *Lietuvos aidas*, nr. 207.
- BALEVIČIŪTĖ, Ramunė (2007). Lietuvių aktorinės mokyklos formavimosi savitumai. Iš *Kultūrologija* 15. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, p. 229.
- BARŠAUSKIENĖ, V.; JANULEVIČIŪTĖ, B. (1999). *Žmogiški savybės*. Kaunas: Technologija.
- BUBER, Martin (2001). *Dialogo principas*. T. 2: *Dialogas. Klausimas pavieniui. Tarpžmogiškumo pradai*. Iš vokiečių k. vertė ir įvadą parašė Tomas Sodeika. Vilnius: Katalikų pasaulis, p. 37, 93.
- CORVIN, Michel (1998). *Dictionnaire encyclopedique du Theatre*. Paris: Bordas, p. 1069–1071.
- DAUGUVIETIS, Borisas (1932). V. Dubeneckis. *7 meno dienos*, rugsėjo 15, p. 10.
- DIDŽIOKAS, Vladas (1925). Mūsų teatro optiniai įspūdžiai. *Baras*, kn. 1, p. 98.
- GIRDZIJAUSKAITĖ, Audronė (2000). Scenografijos ištakos ir srovės. Iš *Lietuvių teatro istorija*. Pirmoji knyga: 1929–1935. Vilnius: Gervelė, p. 233–282.
- GIRDZIJAUSKAITĖ, Audronė (2002). Scenografija. Iš *Lietuvių teatro istorija*. Antroji knyga: 1935–1940. Vilnius, p. 143–188.
- GREBLIAUSKIENĖ, Beata; VELIČKIENĖ, Nijolė (2004). *Komunikacinė kompetencija*. Vilnius: Žara, p. 25.
- KAIRIŪKŠTIS, Vytautas (1989). Naujasis menas. Iš *Vytautas Kairiūkštis*: Straipsniai, paskaitos, dokumentai, laiškai, amžininkų atsiminimai. Vilnius: Vaga, p. 34–35.
- LEGKAUSKAS, Visvaldas (2008). *Socialinė psichologija*. Vilnius: Vaga, p. 326.
- Lietuvių dramos teatro darbo pagrindiniai dėsniai*. Lietuvos literatūros ir meno archyvas, f. 101, ap. 1, b. 2, l. 5.
- Lietuvių enciklopedija* (1954). T. 4. Bostonas: Lietuvos enciklopedijos leidykla, p. 493.
- MACKONIS, Jonas (1982). Scenografija. Bendri broožai ir raidos tendencijos. Iš *XX a. Lietuvių dailės istorija 1900–1940*. T. 1. Vilnius: Vaga, p. 260.
- MAKNYS, Vytautas (1979). *Lietuvos teatro raidos broožai*. Vilnius: Mintis, p. 46, 49, 87, 88.
- MYERS, Davyd G. (1990). *Social Psychology*. New York: McGraw-Hill.
- Modernus teatras* (1995). Sudarė Ramunė Marcinkevičiūtė, Gražina Mareckaitė. Vilnius, p. 74.
- MULEVIČIŪTĖ, Jolita (2001). *Modernėjimo link. Dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, Kaunas, p. 60–61.
- OLEKA-ŽILINSKAS, Andrius (1994). Santykis su daiktu. Iš *Vaidybos džiaugsmas*. Vilnius: Scena, 1995, p. 72.
- SRUOGA, Balys (1994). *Apie tiesą ir sceną*. Vilnius: Scena, p. 111, 115.
- SRUOGA, Balys (2005). *Raštai*. T. 10: Teatro kritika 1911–1929. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 186, 187, 124, 312.
- ŠABASEVIČIENĖ, Daiva (2010). Polifoninis Jono Vaitkaus teatras. Iš *Jono Vaitkaus režisūros modeliai*: humanitarinių mokslų daktaro disertacija, Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, p. 141.
- Ten, kur viskas daug labiau*: Lietuvos teatro dailės žodynas (2013). Sudarė, tekstai Raimonda Bitinaitė-Širvinskienė. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras.
- TURNER, John C. (1987). *Rediscovering the Social Group: A Self-categorization Theory*. New York: Basil Blackwell.
- TUMAS-VAIŽGANTAS, Juozas (1923). Du vaidinimu. *Krašto balsas*, 1923, birželio 3, p. 3.
- VALEŠKA, Adolfas (1933). Valstybės teatro dekoracijų eskizų apžvalginė paroda. *Naujoji romuva*, nr. 109, p. 108.
- Valstybinio dramos teatro vidujinės tvarkos statutas* [Kaunas], 1923. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 2, l. 8, 9.
- VENGRIS, Antanas (1981). Lietuvių profesionaliojo dramos teatro formavimasis. Iš *Lietuvių teatras 1918–1929*. Vilnius: Mintis, p. 16.
- VIJEIKIENĖ, Birutė; VIJEIKIS, Juozas (2000). *Komandinio darbo pagrindai*. Vilnius: Rosma, p. 12.
- МОЛ, Абраом (2005). *Социодинамика культуры*. Москва, URSS, 2005, p. 129–130.
- ПАВИ, Пагрис (1991). *Словарь театра*. Москва.

CREATIVE COMMUNICATION: CASE OF THE ARTIST (1920–1940)

Raimonda Bitinaitė-Širvinskienė

S u m m a r y

Partnership, cooperation problems are most commonly faced by the representatives of collective art – the creators of theatrical art, who bring together a creative team, in order to produce one common message to the audience. This message is a performance. Creators, who belong to different fields, work together to achieve one goal and, by influencing each other, carry out the functions of a team. One of the most prominent witness of creative unification – is the experience of novice stage designer in Lithuanian theatre of the 3rd decade of the 20th century. One of the co-authors of theatrical performance – the theatre artist – ought to join the creative process, not only to initiate, but also to revise the creative idea, to coordinate it with other play-makers.

The forming theatre experienced that organised communication and dialogue between creators begins only when all the staff gather together and distribute the roles. Since communication is a series of steps that start with the formation of a group, at the outset there was a stage of selecting play co-authors. On the one hand, the theatre looked for recognised artists, authorities, who could be trusted, on the other hand – it searched for theatrical personalities. The initial situation of creative communication between artists in newly established theatre was also strengthened by personal connections.

However, professional background was still the most important when searching for theatre artists.

Theatre artists Vladas Didžiokas, Jonas Gregorauskas Adomas Varnas, Barbora Didžiokienė, Vilius Jomantas and Adomas Galdikas, who started to work in Lithuanian theatre in the 3rd decade, had learned the elements of theatrical art in Russian and Lithuanian art schools. In the 4th decade of the 20th century, the artists have gained education in Paris art schools. In 1929–1933, Antanas Gudaitis, Stasys Ušinskas studied at the National Conservatory of Arts and Crafts. The teacher of these artists was the famous Russian stage designer Alexandra Ekster.

Not only communication between group members in general is important when exploring the skills of communication of an artist in theatre. The process of communication helps to understand theatre, where there is no continuous communal creation. Here, we can clearly see the distribution of work in several stages, where communication takes place at different levels.

Early theatrical performances of the 3rd decade of the 20th century prove that there was no knowledge of the process of creative communication at the beginning of Lithuanian professional theatre formation and that the only basis was personal experience. Creative response between creators and transition from the independent creative stage to the second stage of collective work appear only at the end of the 3rd decade of the 20th century.

Įteikta 2015 m. gegužės 29 d.