

Rimgailė RENEVYTĖ

ŠOKIS IŠ SPEKTAKLIO PARAŠČIŲ

Olga KONOŠENKO (g. 1978) – savitą kūrybinį braižą turinti balerina, gebanti ne tik atrasti kiekvieno kuriamo personažo spalvą, bet ir suvokti bei išryškinti jų skirtumus tragiškų vaidmenų paletėje. Galima sakyti, jog visi Konošenko personažai priklauso daugmaž tam pačiam charakterio tipui, tačiau skirtinguose spektakliuose jie pasiekia visiškai autonomišką ir individualią raišką, kuri veikiausiai kyla iš santykio su personažu. Teatrolgė Rimgailė RENEVYTĖ šiame tekste siekia pažvelgti į LNOBT primabalerinos Olgos Konošenko vaidmenis kaip į, sakykime, gimisius už libreto bei šokio paraštės. Nagrinėjamuose spektakliuose „Raudonoji Žizel“, „Piaf“, „Eglė žalčių karalienė“ ir „Barbora Radvilaitė“ ieškoma, kaip balerinos personažus įkvėpė skirtingu intensyvumu spektaklių centre esančios asmenybės, klausama, kiek ir kaip šiuose personažuose išryškėjo už techninės raiškos esanti interpretacijos erdvė, asmeninė patirtis bei profesinis žvilgsnis.

DANCE FROM THE MARGINS OF PERFORMANCE

Olga KONOŠENKO (b. 1978) is a ballerina with her own creative touch. She is capable of finding the unique colour of her character, and of highlighting its differences in a succession of many tragic roles. The theatre critic Rimgailė RENEVYTĖ reflects on her roles in Red Giselle, Piaf, Eglė Queen of the Grass Snakes and Barbora Radvilaitė, and tries to find out how these characters were created based on the ballerina's thoughts about these personalities, her personal experience, her talent at interpretation, and her professional skills.

Olga Konošenko – Barbora Radvilaitė ir Martynas Rimeikis – Žygimantas Augustas spektaklyje „Barbora Radvilaitė“.
Choreografė – Anželika Cholina. Lietuvos nacionalinis operos ir baletų teatras. Martyno ALEKSOS nuotrauka



Olgos Konošenko pasirodymas Lietuvos nacionalinio operos ir baletų scenoje visuomet sukelia keistą *dvilypumo* jausmą. Atrodo, jog šokis josios kūnu kalba geriau už žodžius, o ryškius charakterius kurianti šokėja į sceną atsineša ne tik techniką, bet ir savą vaidmens, temos, kūrinio, spektaklio interpretaciją. Draminiai personažai, kuriuos balerina užaugina, sakykime, spektaklio *užribyje*, ir sukuria tą keistą *dvilypumo* jausmą, kai kiekvieno personažo dramaturginė linija tampa atskiru spektakliu bendrame spektaklio paveiksle. Kaip atsiranda toks personažo autonomiškumas? Kokių spektaklių paraštėse gimsta šie minties ir judesio kūnai?

Intuityviai atmintyje išnyra keletas konkrečių spektaklių fragmentų ar ištisų mizanscenų, kuriose stipriausiai jauti balerinos charakterį, personažo interpretaciją, dramaturginį ir dramatinį kūrinio pojūtį. Pirmasis, žinoma, Boriso Eifmano „Raudonoji Žizel“ (premjera – 2001) – baletas apie baletą. Į kraštutinumus linkusi balerinos Olgos Spesivcevos asmenybė įkvėpė sukurti šį scenos veikalą, virtusį savotišku epigrafu balerinos profesijai. Marijos teatro Sankt Peterburge primabalerina Spesivceva paskutinį kartą scenoje šoko 1937-aisiais, balerinos sąmonę pasiglemžusi psichikos liga privertė sceną pakeisti į psichiatrijos kliniką Niujorke. Spektaklio „Raudonoji Žizel“ pagrindu tampa emocinis ir psichologinis balerinos virsmas, ribos tarp asmenybės ir vaidmens nepažinimas. Biografinės asmenybės detalės susilieja su baletu „Žizel“ kontekstu, kai Žizel neištvėria išdavystės ir miršta iš sielvarto. Panašus sielvartas persekioja ir „Raudonosios Žizel“ herojės sielą, tačiau Eifmano baletė apčiuopiamas *pamišimo* keliasluoksniškumas – ar balerina išsikūnija į savo personažą tiek, kad pamiršta pačią save, ar aktorinė prigimtis savaime slepia polinkį į šizofreniją? Vaidmens *pamišėliškas* dar kitoks – Konošenko scenoje vaidina baleriną, išsikūnijančią į Žizel personažą, kuri galbūt net rytojaus vakarą scenoje šoks pati Konošenko. Įdomu, kaip šis vaidmuo persidengia su pačios Konošenko scenine patirtimi bei profesiniu požiūriu. Spektaklyje balerinos vaidmuo pilnatviškas – jame ir reali asmenybė, jos emocinės ir psichologinės briaunos bei asmeniška patirtis, profesijos klausimas, santykis su kūryba. Personažo daugiasluoksniškumas kaip tik ir tampa spektaklio ašimi, kai svarstoma, abejojama ar stačia galva neriama į profesinę gilumą. Atrodo, kad Konošenko plastika balerinos vaidmenyje ateina ne iš techninės partitūros ar kūno atminties, o veikiausiai iš emocinio susitapatinimo su personažu. Tas *pamišimas*, kurį balerina užčiuopė savo personažo charakteryje, nėra tik impulsyvi tragiškumo pajauta, tai labiau nuoseklus dialogas su savo kuriamu personažu. Galbūt šis aspektas ir leido Konošenko perteikti tą vaidmens daugiasluoksniškumą, pačiame spektaklyje atrasti



Olga Konošenko – Balerina ir Martynas Rimeikis – Čekistas spektaklyje „Raudonoji Žizel“. Choreografas – Boris Eifman.
Lietuvos nacionalinis operos ir baletu teatras. Martyno ALEKSOS nuotrauka

gelmės. „Raudonoji Žizel“ sukurtas 1997-aisiais, o LNOBT sceną jis pasiekė jau po keleto metų, tad nieko stebėtino, kad choreografiniai sprendimai ir paties spektaklio estetika šiais laikais atrodo kiek „išsikvėpę“ – galbūt todėl ir nuspręsta atsisveikinti su šiuo spektakliu? Tačiau neabejotinai asmeniškai patirtis, o gal asmeniškasis santykis su personažu ir profesinis klausimas sustiprino ne tik spektaklį, bet, tikiu, ir pačią baleriną. Galbūt po šio vaidmens kiek kitoks tapo Konošenko sceninis buvimas spektaklyje „Žizel“?

Panašus efektas sukuriama spektaklyje „Piaf“ (premjera – 2017), kai Konošenko taip pat atsispiria nuo asmenybės, tačiau kuria moters paveikslą abstrakciją. Édith Piaf čia – ne tik centrinė spektaklio figūra, bet ir spektaklio turinys. Kiek kitaip nei „Raudonojoje Žizel“, Mauro Bigonzetti spektaklyje „Piaf“ atsiranda daug Piaf personažų, priklausančių vienam ar kitam gyvenimo / kūrybos epizodui. Iš paskirų dalių tarsi spektaklio žemėlapi dėliodami LNOBT trupės artistai, atrodo, patys nežino, kuo ir kaip ši kelionė baigsis. Ir tai turbūt žaviasusias „Piaf“ elementas – sukuriama iliuzija (o gal tiesiog nuotaika), jog žiūrovas ir šokėjai kartu kuria pasakojimą. Kitaip tariant, nėra to infantilaus iliustratyvumo, kai žiūrovo vaizduotė ir mąstymas spektaklio percepcijai nereikalingi. Spektaklis veikia kaip asociacija, padedanti susikurti savo vaizdinį. Tarytum kino filme pasirodydamos skirtingos Piaf įkūnytojos keičia ir nuotaiką, ir spektaklio ritmą. Konošenko nuo pat pirmųjų akimirku į sceną įžengia su tragedijos nuojauta – viso veiksmo metu balerina tarsi jau žino (o gal tik nutuokia) ir negali negalvoti apie tai, kas dar tik įvyks. Kono-

šenko „Piaf“ – lyg stebėtoja iš šalies, tačiau kartu ir dalyvė – mechaniška, bet jautri, vienintelė žinanti spektaklio kryptį, bet negalinti (o gal ir nenorinti, nes dėl to bus daug prarasta) jai pasipriešinti. Tragedijos nuojauta, kurią Konošenko nešiojasi savyje visą spektaklį, sukuria vidinį personažo konfliktą, kuriame protas susipina su emocijomis, o bejėgiškumas neužniaužia noro gyventi. Konošenko personažas spektaklyje abstrakčiausias tiek laiko, tiek turinio požiūriu – tarsi išblukusi fotografija: ir kreipiasi į žiūrovą, ir nesistengia jo pastebėti.

Choreografas Mauro Bigonzetti pirmą kartą spektaklį pastatė 2010 metais Hanoveryje, šiandien „Piaf“ šokama daugelyje Europos teatrų, į LNOBT sceną choreografo sumanymą perkėlė jo ilgametė asistentė ir buvusi jo trupės solistė Macha Daudel. Žinoma, šio teksto autorei kyla klausimų ne tik apie baletu tiražavimą, bet ir apie jo autorystę. Ar asistentė gali atkartoti choreografo darbą? Techniškai – žinoma, taip. O kaip su kūrybiniu darbu, subtiliomis detalėmis? Ar interpretacija taip pat atkartojama? Kita vertus, ar paties baletu prasmė – atkartojimas? Galbūt šįsyk vertėtų palikti šiuos klausimus skambėti retoriškai, tačiau „Piaf“ kūrybiniame kontekste tampa svarbus atlikėjo ir vaidmens santykis. Pasak idėjos sumanytojų, spektaklis „Piaf“ itin priklausomas nuo artistinės interpretacijos, tad norisi klausiti, kaip skiriasi rezultatas, kai interpretacija baletu trupei perduodama „iš antrų rankų“? O galbūt šiomis aplinkybėmis, priešingai, pačios LNOBT trupės kūryba suteikia tam tikrą laisvės pojūtį interpretuoti?

Spektaklyje „Barbora Radvilaitė“ (premjera – 2011) pakanka erdvės atsiskleisti Olgos Konošenko Barbaros drama-



Olga Konošenko – Eglė ir Jeronimas Krivickas Eduardo Balsio baletu „Eglė žalių karalienė“. Choreografas – George Williamson. Lietuvos nacionalinis operos ir baletu teatras. Martyno ALEKSOS nuotrauka

turgijai. Choreografė ir libreto autorė Anželika Cholina pagrindiniam vaidmeniui pasirinko net keturias solistes, kurių skirtingai įkūnytos Barbaros siūlo ir skirtingą personažo (o kartais ir paties spektaklio) interpretaciją. Tarp Beatos Molytės, Ingos Cibulskytės ir Rūtos Juodzevičiūtės personažų Olga Konošenko išsiskiria vidiniu konfliktu, kai meilė ir politika nenusileidžia viena kitai. Choreografiniu Cholinos žvilgsniu svarbesnis akcentas tenka Žygimanto Augusto ir Barbaros Radvilaitės meilės istorijai, ir todėl čia itin dera Beatos Molytės nuolankumas, poetiška Ingos Cibulskytės plastika, jausminga Rūtos Juodzevičiūtės kūno raiška. Tačiau Konošenko kaip lygiavertę personažo temą iškelia politikos, valdžios, dinastijos problemą. Šįsyk balerinos vaidmuo susijęs su legendomis apipintos asmenybės istorija, šis aspektas Konošenko suteikia kur kas daugiau laisvės. Skirtingai nei „Raudonojoje Žizel“, kur asmenybė tampa scenos kūrinio centru, ir nei „Piaf“, kur interpretuojama dėliojant abstraktų paveikslą iš pasirinktų faktų, „Barboroje Radvilaitėje“ istorinių faktų ir biografinių nuotrupų tiek mažai, jog interpretacinė personažo erdvė priklauso beveik vien tik nuo artistinio ir choreografinio žvilgsnio. Konošenko sukuria jautrų mylinčios moters portretą, kuriame ryškiai regimos Barbaros pastangos išlikti tvirtai karališkos šeimos intrigų bei nesutarimų sukuryje. Sunku pasakyti, kokia personažo interpretacija artimesnė Cholinos spektaklio paveikslui, tačiau neabejotinai choreografė visuose savo spektakliuose kalba apie moterį, jos jos pražūtingą meilę ir asmenybės tvirtybę. Manau, jog ir čia Konošenko surado itin tikslų Barbaros charakterio spalvų

ir atspalvių kontrastą, kuris kiekvieną iliustratyvų personažo gestą pavertė kaip niekad tikru ir metaforišku spektaklio ženklu.

O pagrindinis vaidmuo Eduardo Balsio baletu „Eglė žalių karalienė“ Konošenko atiteko du kartus. Egidijaus Domeikos pastatyme (premjera – 1995) Eglės vaidmenį be dublerių šoko Loreta Bartusevičiūtė ir tik ketindama palikti sceną savo Eglę ji perdavė Olgai Konošenko. Pirmąjį kartą choreografo Egidijaus Domeikos spektaklyje Konošenko šoko du pirmuosius baletu veiksmus, o su scenine karjera atsisveikinanti balerina Loreta Bartusevičiūtė – trečiąjį. Ir šis vaidmuo, atitekęs Konošenko, negalėjo prasidėti nuo *tuščio lapo*. Bartusevičiūtė, kuri šį vaidmenį sukūrė ir perdavė Konošenko, tikriausiai tapo savotiškai neįveikiamu Eglės vaidiniu tiek spektaklio kūne, tiek žiūrovų akyse. Išties, įdomu, kiek skyrėsi ir kiek sutapo Konošenko ir Bartusevičiūtės Eglės interpretacijos, tačiau to gyvai pamatyti neteko. Neabejoju, jog apsikėitimas vaidmenimis ir savotiškas epigrafas sceninę karjerą baigiančiai balerina turėjo būti ypatingas. Tačiau dar ir šiandien LNOBT repertuare galima pamatyti britų choreografo George'o Williamsono sceninę mitinės „Eglės žalių karalienės“ interpretaciją (premjera – 2015). Williamsonas istoriją pasakoja nuosekliai, suprantamai, kartkartėmis su akis badančiu buitiskumu, vengdamas mistinių kontekstų ar nuo konkretumo nutolusių turinio prasmų. Ir vis dėlto kyla klausimas, ar užsienio kūrėjas gali suprasti nacionalinį mitą – galbūt ieškodamas analogijų su savo istorija ar patirtimi. Tačiau į „Eglę žalių karalienę“ kūrybinė britų komanda žvelgia kaip į labai egzotišką mitą, ir, atrodo, dėl šios priežasties scenos paveikslas kuriamas su turiniu (ar tradicija) nesusijusiomis išraiškos priemonėmis. Žinoma, visuomet įdomi naujos interpretacijos galimybė bei gyvas choreografo žvilgsnis, tačiau dažnai sunku patikėti pažįstamos istorijos naujumu arba šiuo atveju – buitine egzotika. Konošenko Eglė „paklusni“ choreografinėi interpretacijai, tačiau joje, kaip jau minėta, vyksta šiek tiek kita istorija nei vien ta, kuri pasakojama scenoje. Net jeigu ši Konošenko Eglė nėra *atėjusi* iš senojo spektaklio, personažė ji suranda jungtis, nešančias šoki į mito, prasmės ir metaforos gelmę, skaidrią kaip vanduo vienoje Williamsono „Eglės žalių karalienės“ mizanscenoje.

Išties įdomu stebėti, kaip asmenybė įkvepia baleriną kurti vaidmenį, sekti, kaip keičiasi spektaklio interpretacija šiek tiek atidžiau pažvelgus į konkretų personažą, jo suvokimo ir perteikimo būdus. Tad „Raudonojoje Žizel“ per Olgos Spegivcevos istoriją susijungia asmeninė patirtis, ir asmenybė (šiuo atveju tai reiškia – ir personažas) tampa kūrinio turiniu, o spektaklyje „Eglė žalių karalienė“ vaidmuo (sukurtas du kartus) nebeatsiejamas nuo jį išreiškiančio kūno atminties. „Piaf“ kuriamas abstraktus moters paveikslas, kai pati atlikėja pasirenka interpretacijos lygmenį, o „Barboroje Radvilaitėje“ vaidmens erdvė atsiranda iš istorinio turinio „nesuveržtumo“, konteksto trūkumo. Tačiau net ir ieškant tarpusavio ryšio ar jį ignoruojant, Olgos Konošenko personažai bendrame spektaklio paveiksle ryškėja kaip autonomiškai – skaidrūs, bet gilūs pasauliai. Ir tai tik keletas jų, tų personažų, šokusių spektaklio paraštėse.

Rimgailė RENEVYTĖ



Olga Konošenko spektaklyje „Piaf“. Choreografas – Mauro Bigonzetti. Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras.
Martyno ALEKSOS nuotrauka