

# Lietuvos televizijos vaidybinės programos medių adaptavimo ir konvergencijos aspektu (1957–1967)

**Žyginas Pečiulis**

Vilniaus universiteto Komunikacijos fakulteto  
Žurnalistikos instituto profesorius,  
humanitarinių mokslų daktaras  
Vilnius University, Faculty of Communication,  
Institut of Journalism  
Professor, PhD  
El. paštas: zygintas.peciulis@kf.vu.lt

*XX amžiuje atsiradusi televizija įkūnijo žmonijos tolimo matymo svajonę, ekrane susiejo ikitelevizines vizualiąsias ir audiovizualiąsias medijas, iki tol eksponuotas muziejuose, koncertų, teatro, kino salėse. Viena vertus, televizija buvo laikoma ankstesnių medių pratęsimu (teatras arba kinematografas namuose), jų retransliavimo priemone (muzikos, vaidybinių žanrų, fotografijos). Komunikacinės televizijos ypatybės, unikalūs serijiškumas formavo naujas raiškos formas, naujus žanrus ir formatus. Pirmasis Lietuvos televizijos dešimtmetis (1957–1967) atskleidžia prieštarigus mėginimus ieškoti naujosios medijos išskirtinumo.*

**Pagrindiniai žodžiai:** medijos, masinė komunikacija, gyvoji televizija, Lietuvos televizija, vaidybinės programos, adaptavimas, konvergencija

Televizija atsiranda jau susiformavusioje audiovizualinės raiškos terpėje. Jai įtakos turėjo literatūra, muzika, teatras, tapyba, fotografija, kinematografas, radijas, žurnalistika. XX amžiuje televizija tapo išskirtiniu masinės komunikacijos reiškiniu, sulydžiusiu įvairių medių raiškas.

Žvelgdami į Lietuvos televizijos mėginimus kurti vaidybinės programos, ieškoti savo nišos kitų medių kontekste, pastebime įdomius įvairių raiškų adaptacijos ir konvergencijos procesus. TV reginys yra artimas kinematografui (kadravimu, rakursais, montažu), tačiau jame matyti klasikinio teatro, paisančio Aristotelio *trijų vienybių* principų, įtaka (sąlyginumas, scenos ramos išpūdis). Mėgindama ieškoti savito kelio, televizija pateikia kitokių teatro pjesės

adaptavimo variantų, kitaip ekranizuoja literatūrą (literatūriniai skaitymai, mėginimai išsaugoti autoriaus žodį). TV programa kuria ypatingą serijiškumą (kiekvieną dieną ar kiekvieną savaitę tuo pačiu metu), leidžiantį megzti naujas santykio su auditorija formas. Tiesioginis transliavimas, viena vertus, riboja kūrėjų galimybes, kita vertus, sukuria ypatingą gyvojo eterio aurą, *efemerškumą*, panašų jausmą, kokį jaučia salėje sėdintys koncerto klausytojai ar teatro žiūrovai.

Technologija televizijai yra ir būtina egzistavimo sąlyga, ir kliūtis, kurią reikia įveikti. Anot J. Korčiaginos, technika nulemia apribojimus, be kurių nėra pačios televizijos kaip estetinio fenomeno. Tikrovės atspindėjimo būdą nulemia menininko fantazija ir jo pasirinkta medžiaga.

„Medžiagą televizijoje galime tapatinti su technika. Medžiaga, kurioje kristalizuojasi kūrinys, yra techninis darinys, o technikos progresas ne vieną kartą radikalčiai keitė šią medžiagą“ (Корчагина, 1978). Kino ir TV tyrinėtojos R. Kopylovos nuomone, technika tampa ne tik vaizdo objektu, ne tik pasyvia medžiaga ar instrumentu menininko rankose, bet ir „formą lemiančiu jo kūrybos veiksmu“ (Копылова, 1977).

Akivaizdu, jog technologinių procesų evoliucija skatino kūrėjus eksperimentuoti, ieškoti naujų galimybių ir sprendimų. Šiame straipsnyje pirmojo Lietuvos televizijos dešimtmečio (1957–1967) vaidybinės programos analizuosime tradicinių ir naujųjų medijų bendradarbiavimo, adaptavimo ir konvergencijos požiūriais. Šiuo tikslu apžvelgsime teorinius pirmųjų televizijos teoretikų ir praktikų samprotavimus, atskleisime vyravusias koncepcijas. Analizuodami tiesioginio transliavimo, vadinamosios *gyvosios* televizijos etapo programas, pažvelgsime, kaip televizija, pasitelkdama teatro ir kinematografo raiškas, mėgina ieškoti savito kelio.

## Televizijos savitumo ieškojimai

Pirmajam Lietuvos televizijos dešimtmečiui būdingi tam tikri kraštutinumai. Naujosios medijos esmės, prigimtinio išskirtinumo ieškoma išmėginant įvairias stilistikas ir raiškas. Nedidelėje studijoje kuriamas vienas kitas vaidinimas, atsiradus techninėms galimybėms, spektakliai pradėti rodyti iš teatro salių. Šie eksperimentai kėlė diskusijas, kokia yra televizijos funkcija – retransliuoti, adaptuoti, inscenuoti ar kurti originalius vaidinimus? Svarstyklės sviro tai į televizijos propaguotojos, reprodukuotojos pusę, tai buvo kalbama apie ypatingą *televizijos meną*. Buvo keliamas esminis klausimas, ar meno kūrinys (koncertas,

spektaklis, kino filmas) gali egzistuoti be žiūrovų dalyvavimo ir jų reakcijos.

Vakarų Europoje panašios diskusijos prasidėjo ketvirtajame praėjusio amžiaus dešimtmetyje. R. Arnheimas televiziją laikė retransliavimo kanalu, kultūros transportavimo priemone. Anot jo, televizija neturi nei specifinės raiškos, nei naujų realybės atspindėjimo galimybių (Arnheim, 1989). Vienas pirmųjų JAV televizijos apžvalgininkų J. Gouldas manė, kad televizija nėra nauja meninė forma, tačiau jos komunikacinės galimybės galinčios įkvėpti klasikinius menus (Gould, 1948). Siekiant, kad neišnyktų kolektyvinio žiūrėjimo malonumas, buvo siūloma televiziją, kaip ir kiną ar teatro spektaklį, žiūrėti didelėse salėse (Fiske, 1940). Prancūzų kritikas G. Freedlandas (1949) siūlė televizijoje derinti įvairių medijų komponentus. Televizijos spektaklis turėtų būti panašus į kino filmą, tačiau reiktų atsižvelgti į nedidelį ekraną, prastoką vaizdo kokybę ir žiūrėjimo sąlygas.

Pirmieji kritikai atkreipia dėmesį į ypatingą televizijos intymumą. Anot G. Cocko (1936), kinematografas kreipiasi į beasmę auditoriją, o televizijos laidos adresuojamos žiūrovui asmeniškai. D. Sarnoffas penktajame praėjusio amžiaus dešimtmetyje pirmasis televiziją palygino su *teatru kiekvieniems namams* (Sarnoff, 2003). Lygindama tradicines ir naujasias medijas, F. R. Shreiber (1949) atkreipė dėmesį į televizijoje išnykstančią avansceną, kai žiūrovas perkeliamas į veiksmo sūkurį.

Vakarų teoretikų mintys Lietuvą dažniausiai pasiekdavo per rusiškus šaltinius. Atmetus ideologines klišes, sovietinėje literatūroje galime išvystyti panašias naujosios medijos išvalgas. Pirmieji sovietinės televizijos kritikai – dažniausiai kino arba teatro teoretikai, todėl akivaizdu, kad jiems rūpi televizijos santykis su šiomis medijo-

mis. Pirmasis sovietinės televizijos kritikas V. Sapakas išskirtiniu jos bruožu laikė reportažiškumą, tiesioginio įvykių atspindėjimo galimybę, pirmą kartą nuoširdumą. „Nei kažkada stebinusi kino filmų tiesa, nei pribloškusi pirmųjų televizijos laidų tiesa, aišku, dar nebuvo meno tiesa. Tai buvo ta pirminė, elementari tiesa ir nuoširdumas, be kurių menas negali egzistuoti, bet kurie dar nėra tapę menu“ (Сапак, 1963).

Žvelgdamas į televiziją iš istorinės perspektyvos, A. Vartanovas teigė, jog iš pradžių ji atvirai mėgdžiojo teatrą, bet labiausiai – kinematografą. Anot A. Vartanovo, savo forma televizija – teatras, tačiau su neišvengiamais estetiniais praradimais. „Tarp televizijos ir kino nėra tokio principinio skirtumo, kuris egzistuoja tarp kino ir teatro. Televizija – ypatingas menas, tačiau ji dar nesurado savarankiškų išraiškos priemonių, todėl kalbėti apie TV meną dar anksti“ (Вартанов, 1978).

Televizijos galimybes riboję technologiniai aspektai tuo metu laikomi pranašumais. „Televizija – visų pirma tiesioginio veiksmo perdavimo menas“, – šeštojo dešimtmečio pabaigoje rašė A. Jurovskis (Юровский, 1960). „Teatras, kuriame niekada nerodomas rezultatas, teatras, kuriame kiekvieną kartą gimsta nauja, kuriame viskas vyksta šiandien, dabar, šią minutę“ (Сапак, 1963).

Septintojo dešimtmečio pradžioje pasirodo vis daugiau praktinio pobūdžio patarimų ir samprotavimų. V. Meleris (Меллер, 1964) pabrėžia, kad televizijos scenarijus turi numatyti galimybę kurti nuoseklią vaidmens liniją, būdus atlikėjui suspėti pereiti iš vieno paviljono į kitą, TV vaidinime neturi būti pernelyg daug veikėjų. Atkreipiamas dėmesys, jog televizijoje sunku įgyvendinti kinematografinio tipo scenarijų, taip pat realizuoti teatro pjesę,

kurios scenose vienu metu dalyvauja daug aktorių, svarbių veiksmo vystymuisi.

Leistino televizijoje ribos buvo gana plačios. „TV spektaklis gali būti natūralnis nei kino filmas ir sąlygiškesnis nei teatro vaidinimas“, – teigė T. Marčenko (Марченко, 1982). Anot J. Sabašnikovos, aktoriaus kūrybos problema televizijoje neapsiriboja vienu ar kitu vaidybos būdu. Vaidybos maniera, kai aktorius brėžia aiškia ribą tarp savęs ir personažo, ne mažiau atitinka televizijos prigimtį nei persikūnijimas pagal visas Stanislavskio sistemos taisykles“ (Сабашникова, 1982). Ir televizijos scenografija galinti panaudoti „visas kine ir teatre žinomas aktorių materialinės aplinkos kūrimo priemones“ (Новоселова, 1979).

Lietuvoje anksčiau už teoretikus prabyla praktikai. Lygia greta vyko du procesai: bandymas praktiškai apčiuopti naujosios medijos galimybes ir mėginimas jas apibrėžti teoriškai. Televizijos temomis rašė čia dirbantys žmonės (režisieriai S. Borisienė, B. Bratkauskas, aktoriai D. Rutkutė, E. Kunavičius, G. Urbonaitė, redaktoriai ir scenaristai R. Pauraitė, K. Pūras, K. Zalensas).

Į klausimą, kas sieja televizijos pastatymą su teatro spektakliu, viena pirmųjų Lietuvos televizijos režisierių S. Borisienė atsakė: „Gyvas kūrybos procesas žiūrovų akivaizdoj. Ir čia, ir ten centre – aktorius. Tai bendra. [...] Teatre spektaklis galutinai subręsta ir išauga, pakartotinai vaidinamas... Televizijoje aktoriai žiūrovų nejaučia. Čia jiems dar smarkiai trukdo sudėtinga aparatūra, šviesos“ (Vengris, 1965). Su kinu, režisierės nuomone, TV teatrą sieja panašios raiškos priemonės. TV spektaklis, kaip ir filmas, susideda iš atskirų kadru, kurie jungiasi montažo būdu, bet kine nufilmuojama daug variantų, o televizijoje tokių galimybių nėra, nes montuojamas čia pat vaidinamas spektaklis.

Televizijos pradžioje buvo populiarios intymiojo kamerinio teatro idėjos. „Intymumas, galimybė „skaityti mintis“, gyvenimiškas aktorius balsas – visa tai daro televizijos teatrą „butu teatru“, – teigė S. Borisienė (Vaitkūnas, 1965). „Svajonėse apie televizijos teatrą man televiziška matosi išimtinai kamerinio skambėjimo pjesė (arba scenarijus) su minimaliu veikėjų skaičiumi, nagrinėjanti intymias, asmeniškias temas ir visiškai nuoširdžiai parašyta. Platesnio visuomeninio pobūdžio, herojinio-patriotinio patoso pjesė, puikiai skambanti žiūrovų pilnoje teatro salėje po erdviais skliautais, per televiziją visada atrodo lyg ne vietoje ir ne laiku, primygtina, nenuoširdi. Kamerinį televizijos pjesės pobūdį nulemia namų aplinkoje sėdintis žiūrovas“ (Rutkutė, 1966). O štai aktorius E. Kunavičiaus nuomone, „meno tiesa televizijos ekrane pasiekama ne žodžiu, ne mizanscena, „o aktyviu vidiniu siekimu“ (Kunavičius, 1976).

Spektaklių transliavimas iš teatro salių netikėtai atskleidė medijų nesuderinamumą.

Nors tiesioginė transliacija leido išsaugoti vaidinimo ir jo suvokimo vienalaikiškumą, tačiau buvo prarandamas kolektyvinio žiūrėjimo jausmas. Teatro spektaklio rodymas įvairiais rakursais, žiūrėjimo kampo kitimas, detalės, stambūs planai prieštaravo įprastai žiūrovo būsenai, nes teatro salėje vaidinimas žiūrimas iš nekontamo stebėjimo taško. Montažas skaidė vaidybos erdves, iškreipdavo mizanscenų piešinį, išryškindavo ne pačius svarbiausius momentus. Televizijai netiko atviras teatrališkumas, ekrano ankštumas varžė gestus. Aktorių pastangos kalbėti taip, kad juos girdėtų paskutinėse salės eilėse, per televiziją atrodė perdėtos, nenatūralios. Paaiškėjo, jog sceninės dekoracijos ekrane atrodo plokščios, o realizmas virsta butaforija.

Didžioji adaptavimo priešara – teatrinis sąlyginumas ir kinematografo natūralumas. Jau mėginimai kino juostoje nufilmuoti žinomų teatro aktorių vaidybą parodė šių dviejų medijų estetinius skirtumus.

Pirmajam Lietuvos televizijos dešimtmėčiui būdingas eksperimentavimas, demokratizmas, noras susieti įvairias medijas, mėginant įvairias raiškas ieškoti tinkamiausio adaptavimo būdo. Televizijos programoje apstu greta esančių tikrovės ir išmonės, propagandos ir žurnalistikos, literatūros, teatro, muzikos, dailės, kinematografo. Dokumentiškumas skverbėsi į menines programas ir, priešingai, vaidybiniai intarpai tapdavo edukacinių, pažintinių, žaidybinių laidų dalimi. Kadangi ideologizuotoje to meto televizijoje svarbiausia buvo propagandinė funkcija, todėl ateistiniame cikle „Namai be dievo“ inscenizuojama „Altorių šešėly“ ar „Švento Antonijo gundymas“. Kontrapropagandinių tikslų siekta rodant pamfletus, skečus, tematika ir patosu atitinkančius laikraščių vedamuosius, vaidybiniai elementai dažnai atlikdavo agitacinio teatro funkciją. Toks žanrų demokratizmas turėjo ir teigiamybių – televizijos programoje formavosi universalios, atviros teatralizuotos struktūros, gebančios supinti faktą ir išmonę, pateikiančios originalius interpretacijos būdus.

Televizijos specifikos, išskirtinumo, arba, kaip buvo mėgstama sakyti, *televiziškumo*, buvo ieškoma priešingybėse. Šalia monologinių uždarų kamerinių formų buvo mėginami kinematografiniai dinamiškesnio montažo principai. Tradicinis teatrališkumas buvo vertinamas kaip prieštaraujantis televizijos galimybėms, nes spektaklio rodymas pavirsdavo monotoniška bendro, vidutinio ir stambaus plano kaita. D. Rutkutė nuogaštavo, kad daugelyje spektaklių „pasilieka teatrališkumo elementų, kurie

ekrane visada šiek tiek slopina įspūdį“ (Rutkutė, 1968). Teatrališkos jai atrode žiūrovo dėmesį blaškančios grupinės mizanscenos, neryškūs giluminiai planai, įvairi atributika ir daiktiškos dekoracijos.

K. Pūras atkreipė dėmesį, kad praktika paneigia teiginius, kad televizijos teatras be žiūrovo iš viso negalys egzistuoti, kad televizijos teatro, kaip ir televizijos futbolo, negali būti. „Spektaklis turi būti pastatytas pagal televizijos teatro principus: mizanscenos turi būti kuriamos ne pagal teatro, kur ketvirtąją sieną yra salė – o pagal televizijos dėsnį – veiksmai turi vykti tarp keturių sienų. Kameros „akis“, įsiskverbusi į kambarį, dirbdama transliaciniu-reportažiniu metodu, išgauna „dalyvavimo efektą“, perteikia intymų žmogaus pasaulį, jos sielos virpesius“ (Pūras, 1965).

Verta pridurti, kad Lietuvos televizijoje buvo padalinys „Telefilmas“, kūręs kino produkciją (dokumentinius ir vaidybinius filmus). Tiesioginio eterio televizijos teatras turėjo ieškoti savos nišos, todėl būtent spektakliuose galima išvystyti naujų formų paieškas.

### **Kameriškumas ir intymumas**

Nors klasikinė teatro dramaturgija dažniausiai neatitiko televizijos poreikių, buvo ieškoma vienaveiksmių, monologinio pobūdžio pjesių, kurios geriau tiko mažajam ekranui. Būtent tokiuose kūriniuose televizijos režisieriai matė kamerinio namų teatro realizavimo galimybę. „Ekranas – ryškintuvas, kurio teatras neturi. Jei, ieškodami skiriamųjų nūdieniško aktorius bruožų, mes šiandien visų pirma pažymime jo sugebėjimą mąstyti, – tai reikia pasakyti, kad televizija [...] šiai savybei yra ypač jautri. Ekranas atspindi subtiliausius minties poslinkius. Čia niekas nedingsta“ (Rutkutė, 1966). Anot F. Ermlerio, kino kamera

– stebėtoja, televizijos kamera – dalyvė, pašnekovė (Эрмлер, 1962). A. Cipeniuk nuomone, kinas – kai žmonės kalbasi tarp savęs, televizija – „kai žmonės kalbasi su mumis“ (Ципенюк, 1982).

Tokios mažojo ekrano savybės lėmė intymiai namuose esančio žiūrovo aplinka, ypatingos suvokimo sąlygos. Štai kodėl televizijos ekrane pasirodė lėto veiksmo vaidinimų, kuriuose dėmesys telkiamas į aktorių. Būtent tokioje dramaturgijoje buvo išvystytas išskirtinumas (*televiziškumas*) – veiksmo vienovė, buitinėje aplinkoje sprendžiamos žmogaus būties problemos. Toks formos kameriškumas, anot R. Pauraitės, netrukdo kelti didelių problemų (Pauraitė, 1967).

Ieškant televizijos išskirtinumo mėginta pasinaudoti panašumu su tradiciniu teatru, tačiau išryškinant naujas raiškos galimybes. Panašumai – efemeriškumas, nepakartojamumas, čia pat, žiūrovui matant, vykstantis kūrybos procesas. Skirtumai – galimybė TV studijoje natūraliai, neforsuojant reikšti jausmus, emocijas. Daug kalbėta apie ypatingą televizijoje vaidinančio aktorius būseną. Statydama spektaklį „Kova“ (pagal V. Petkevičiaus apsakymą, 1967), S. Borisienė akcentuoja aktorių individualybę, kuria spektaklį apmąstymą, kaip septintojo dešimtmečio žmogus suvokia, jaučia savo personažą. „Taip pamažu ėmė ryškėti veiksmo karkasas: dramos situacija (kalėjimas, ilgos bado dienos, nemiegės naktys) plius aš – aktorius, nūdienos žmogus su savo pasaulėjauta, gyvenimo patirtimi, savo psichika ateinantis į tas aplinkybes, – vaidmens kūrimo aplinkybes atskleidė aktorius E. Kunavičius. – Vidinė dramos situacija leido, maksimaliai išliekant savimi (be išorinių charakterio kūrimo aksesuarų), sukurti apibendrintą paveikslą. Pagrindinės ir vienintelės raiškos priemonės – sklidina

širdis, tikslus ir aiškus vidinis santykis, stambūs planai ir tasai dvasios rentgenas, kai visame ekrane – aktorius – personažo veidas ir akys“ (Kunavičius, 1976). Aktoriaus nuomone, buvo sukurtas vienas televiziškiausių savo raiškos kalba spektaklių, kuriame nebuvo nei balso už kadro, nei pasakotojo, nebuvo daugiažodžių monologų, ilgų dialogų, o buvo dabar išgyvenama vidinė žmonių būseną.

Televizijos režisūrą domino tekstai, kuriuose minties, vidinių išgyvenimų koncentracija nusveria siužeto peripetijas. Ieškoma dramaturginės medžiagos aktoriaus saviškai, pabrėžiant, kad mažajame ekrane svarbiausia yra individualybė, „žmogus su visu savo vidinio pasaulio sudėtingumu, su aiškiu savo požiūriu į nūdieną bei ryškiais pilietiniais etiniais bruožais“ (Urbonaitė, 1972).

## **Kinematografiniai efektai**

Vis dėlto ankstyvuoju Lietuvos televizijos raidos laikotarpiu pasitelkiamos ir kinematografinės, vadinamosios ekrano raiškos priemonės. Paprastai tai mėginimai ištrūkti iš studijos, išplėsti veiksmo ribas. Spektaklio „Sniegas“ (rež. V. Limantas, 1966) kūrėjai natūroje filmuotais kadrais pabandė perteikti poetinį K. Paustovskio prozos skambesį. Kombinuotas filmavimas padėjo kurti fantastinę spektaklio „Prie dangaus vartų“ (pagal V. Krėvę, rež. P. Likša, 1964) atmosferą. Dž. Londono apsakymo „Nužudyti žmogų“ (1959) inscenizacijos įžangoje S. Borisienė pasitelkė paralelinį montажą, rodydama du vienu metu vykstančius veiksmus. Interpretuojant D. Granino „Skrendu į audrą“ (1966) studijoje išdėstomi aštuoni paviljonai, veiksmas lygia greta plėtojamas lėktuve ir žemėje. Epizodai siejami prologu – filmuotuose kadruose matomas audros debesų apsuptas lėktuvas.

Specialiai televizijai parašytose pjesėse ieškota būdų, kaip įveikti tiesioginės transliacijos laiko ir erdvės ribas. Z. Čėsnos drama „Svetur“ (1961) skyla į devyniolika epizodų, stengtasi spartinti epizodų kaitą (kai kurie jų trukdavo vos 1–2 minutes). Ir kituose spektakliuose kinematografiniai intarpai dažniausiai atlieka tarnybinės funkcijas (kuria nuotaiką, materializuoja vizijas ir sapnus, perkelia į nerealų pasaulį). Kadangi televizijos ir kino kameros vaizdas skyrėsi, stengtasi jų samplaiką pateisinti filmuotą intarpą sulėtinant arba, priešingai, pagreitinant.

Be vaidybinių ar natūroje iš anksto nufilmuotų vaizdų, kurie buvo įterpiami į spektaklį tiesioginės transliacijos metu, režisieriai pasitelkdavo ir kitus kinematografinės retorikos elementus (laiko tėkmei parodyti: žvakė – baigianti degti žvakė; gėlė – nuvytusi gėlė; pasikeitę laikrodžio rodmenys). Dažnai montuojama vadinamoju išplaukimo (mikšeravimas) būdu, kai palengva vienas vaizdas pakeičia kitą.

Kinematografiniai intarpai kritikų buvo laikomi svetimkūniu. D. Rutkutei spektaklyje „Sniegas“ užkliuvo režisieriaus bandymas kino dramaturgijai artimesniu būdu perteikti K. Paustovskio prozos filosofiją. Anot kritikės, vos apčiuopiamą kūrinio nuotaiką apskritai sunku atkurti kitų menų priemonėmis, o ką jau kalbėti apie nuoseklumą spektaklyje, „sudurstytame iš natūroje filmuotų ir televizijos studijoje suvaidintų gabalėlių. Jie skiriasi savo prigimtimi, skiriasi vaizdo ritmu, kuris kino medžiagoje labiau suglaustas, todėl sąlyginis, o televizijoje – realus“ (Rutkutė, 1966).

K. Pūriui (1965) nepatiko P. Likšos eksperimentai inscenizuojant literatūros klasiką. Anot jo, režisierius daug dėmesio skyrė išorinių įvykių dinamikai, kinematografo priemonėmis atkūręs kosminę Gugio

ir Kukio kelionę į dangų, jų nuotykius prie dangaus vartų, antrame plane palikdamas pačius aktorius. Kritiko nuomone, TV dramaturgijai būdingą tikroviškumą reikia atkurti be jokių teatrinėjų sąlygotumų, o vien tik televizijos teatrui būdingomis priemonėmis. Tiesą sakant, kas yra tos tik televizijai būdingos priemonės, lieka neaišku. K. Pūras teigia, kad daugelis televizijoje sukurtų spektaklių atitinka buitinės psichologinės dramos reikalavimus, o P. Likša „pateikė ekranui principiniu požiūriu skirtingą kūrinių, linkusių į sudėtingas metaforas, groteską“, tačiau toks kūrinys turėtų būti kaip groteskinis-algorinis reportažas iš tikrovės, o ne iš menininko sukurto pasaulio“ (Pūras, 1965). Vaidybinius kūrinius veikia visos televizijos programos kontekstas, todėl kritikos tekstuose dažnai užsimenama apie spektaklių reportažą, atitinkantį tiesioginės televizijos estetiką.

Lietuvos televizijos pirmeivių ieškojimuose matyti tam tikrų prieštarų. Regis, televizijai netinka nei tradicinio teatro, nei kinematografo stilistika: pirmoji – dėl ekrane išryškėjančio butaforiškumo ir vaidybos netikrumo, antroji – dėl televizijos ir kinematografo vaizdo skirtumų. Vis dėlto buvo daroma išvada, kad palyginti su kinematografu, televizijos meno kūriniuose svorio centras iš vaizdinės dramaturgijos nuslenka žodinės dramaturgijos kryptimi (Levinas, 1965). Tai lėmė ir objektyvios technologinės priežastys, nes, palyginti su kinu, „televizijos vaizdo meninės ir techninės savybės žymiai mažesnės“ (Borisienė, 1964).

Kinematografinių elementų ar, plačiau kalbant, kinematografinio mąstymo įtaka televizijai, su tuo susijusios estetikos problemos nesibaigė su *gyvąja* televizija. Ten tik jų pradžia. Vieni šioje televizijos ir kinematografo paralelėje išvelgė tik

išorinius technologijų panašumus (kadrai, jų nuoseklus jungimas), kiti gilesnius prieštaravimus. Štai V. Sapakas, įdėmiai sekęs televizijos tapsmą, skeptiškai vertino kinematografinių intarpų naudojimą televizijoje. „Kinas gyvena pagal kitus dėsnius: montažas suspaudžia laiką, punktyru paverčia veiksmo liniją. Mūsų sąmonė nevalingai fiksuoja, priešinasi perėjimui nuo sąlyginės televizijos studijos aplinkos į tikrovišką natūrą. Pagaliau, ir vaidybos maniera čia visai kita: nori režisierius to ar ne, bet nufilmuoti kadrai suvokiami visai kitaip“ (Сарпак, 1963).

### **Pastangos perskaityti knygą**

Balansuodama tarp teatrinio sąlyginumo ir kinematografinio natūralumo, tarp subtilaus sceninio kameriškumo, atidos aktoriaus vidiniams išgyvenimams ir kinematografinio montažo užmojų, televizija išskirtinio savitumo ieškojo interpretuodama literatūrą. Inscenizacijos ir literatūriniai skaitymai tapo vienas populiariausių žanrų. Išmėginti įvairūs literatūros kūrinio perkėlimo į televizijos ekraną variantai. Vaidinami trumpi fragmentai (K. Simonovo „Gyvieji ir mirusieji“, 1961; V. Mykolaičio-Putino „Altorių šešėly“, 1962; A. Tvardovskio „Vasilijus Tiorkinas“, 1963), kūrinio motyvais rengiamos kompozicijos (Just. Marcinkevičiaus „Dvidešimtas pavasaris“, 1958; J. Macevičiaus „Kova už tiesą“, 1961; Dž. Bairono „Šiljono kalyns“, 1963).

Literatūriniai vaidinimai tampa kitos televizijos programos dalimi. Žaidybinių pažintinių laidų cikle „Literatūrinių herojų klubas“ susiejamos edukacinė ir pažintinė funkcijos. Tai – žurnalistinio pobūdžio laida, kuriai būdingas vedėjo ryšys su žiūrovu, pateikiamos žaidybinės užduotys. Laidą taip pat galima lyginti su karnavalinio tipo renginiais, kuriuose susitinka įvairių

epochų, įvairių kūrinių personažai. Televizija pradėjo pratinti žiūrovą prie pačių netikėčiausių veikėjų ir jų ryšių. Įvairių literatūros kūrinių herojai peržengdavo savo kūrinio rėmus, bendravo su laidų vedėjais, kitų kūrinių personažais. Tokia laisvo kūrinio transformavimo forma leido išbandyti naujus žaidybinius pažintinius literatūros interpretavimo būdus.

Įvertinus TV galimybę perteikti kitus vizualiuosius menus, rišamąja spektaklio „Kapričios“ (1965) grandimi tapo garsiojo F. Gojos graviūrų ciklo reprodukcijos. Ekране – aštuoniasdešimt dviejų piešinių peržiūra, jų sukūrimo priežasčių ir motyvų rekonstrukcija. „Kapričios“ pateikia biografinių faktų, reprodukuoja autentiškus meno kūrinius. Eksperimentas pademonstravo televizijos savybę gretinti įvairius raiškos būdus, rūpintis ne tik estetiniais, bet ir pažintiniais žiūrovo išpūdziais. Struktūriniai ir stilistiniai sprendimai perimami iš prozos, kinematografo, o mažojo ekrano dramaturgijos tikslai dažnai sutampa su laidos, visos televizijos programos tikslais. Gimsta originalus reginys, kuris nemėgina būti gražesnis ir didingesnis „nei kasdieninis eilinio žmogaus gyvenimas“ (Gathrey, 1962).

Naujasis komunikacinis fenomenas – televizijos programa – priminė įvairaus turinio, žanrų, raiškų mozaiką. Statybinė televizijos programos dalis – laida – imitavo mozaikinį visos programos jungčių ir ryšių principą. Laida, kaip ir visa programa, buvo susieta kartais visiškai atsitiktiniais ryšiais, laiko artimumu, idėjų sąskambiu ar asociacijomis (Трошин, 1978). Būtent komunikacinės televizijos ypatybės ir kūrybinė prigimtis leido meno kūrinį suvokti ne tik kaip menininko valios ir fantazijos sukurtą meninį pasaulį, bet ir kaip „realų bendravimo su šiuo menininku procesą“ (Сабашникова, 1982).

Lietuvos televizijos „Literatūrinių herojų klube“ galime aptikti panašius idėjų sąskambius ir asociacijas, išvelgti literatūros kūrinio analizės apraiškų. Štai vienoje laidų dramaturginių pagrindu tampa Vedėjo ir Romo Staugaičio iš Just. Marcinkevičiaus „Pušis, kuri juokėsi“ ginčas (1963). Kartais dramaturginiai mazgai surišami vieno veikėjų (kompozicija pagal K. Simonovo kūrybą, 1966) ar scenaristo sumanyto personažo (K. Simonovo, A. Bieliausko, B. Polevojaus, L. Leonovo kūrinių inscenizacijos, 1965). Mėginama ne inscenizuoti kūrinį, o jį nagrinėti, vertinti, populiarinti. Todėl vaidybos linija „Literatūrinių herojų klube“ schemiška, paprastai išryškinanti svarbiausius personažo bruožus. Siekis vaidinimą įsprausti į viktorinos rėmus, kurti šviečiamąją laidą reikalavo ideologinio kūrinio vertinimo, vaidybos ir žurnalistikos samplaika virsdavo deklaratyviu konstatavimu, scenaristų sukurtas tekstas nederėjo su literatūros kūrinių tekstu. Kita vertus, atvira sąlyginė forma, drąsūs ir netikėti sprendimai rodo „Literatūrinių herojų klubą“ buvusį įdomią literatūrinio teatro formą, bandžiusią knygų herojus perkelti į kasdienio gyvenimo kontekstą. Nors šie vaidybiniai eksperimentai dažnai būdavo nebrandūs, tačiau reikalingi ieškant originalių televizijos raiškos būdų. Anot R. Kopylovos (Копылова, 1983), jie demonstravo „naiviai nuoširdžias literatūrinio teatro charakteristikas, kurios vėliau skatino tobulėti televizijos ekranizacijas“.

Buvo manoma, kad televizija geriau nei teatras ar kinematografas gali išsaugoti kūrinio dvasią. Kritika priekaištavo, kai inscenizacijose buvo einama pramintais, teatre išgalėjusiais literatūros iliustravimo keliais, pasitenkinant kai kurių apsakymo ar apysakos dialogų montažu. Križiškai vertinama J. Avyžiaus romano „Kaimas kryžkelėje“ (1965) pastatymą, D. Rutkutė



nuogaštavo, jog, nuošalyje paliekant romanisto piešiamą herojaus vidinį pasaulį, „už ekrano ribų pasilieka ir brangios romano autoriaus mintys“ (Rutkutė, 1965).

Kitas kelias – siekis išsaugoti autentišką literatūros kūrinio autoriaus stilių. Viena iš krypčių – literatūrinis teatras. Svarbiausiais jo komponentais tapo atidus teksto skaitymas, vyraujantis pasakojimas, vadinamasis *atsiribojimo* efektas, kai aktorius čia pat pereina iš pasakojimo į vaidmenį. Tokio tipo literatūros interpretacijų paplitimą lėmė tai, kad pirmosiose naujosios medijos išvalgose buvo akcentuojamas ypatingas televizijos ir literatūros artimumas, pasakojamoji televizijos maniera. A. Boreckis teigė, kad televizijos drama yra labiau pasakojimas nei išorinis veiksmas (Борецкий, 1967). Televizija labiau nei kinas krypsta link literatūros, – manė A. Jurovskis (Юровкий, 1965).

Televizijoje būta įvairių literatūrinio teatro pakraipų, buvo kuriami literatūriniai publicistiniai, literatūriniai tiriamieji spektakliai. Forma literatūrinis teatras taip pat priminė įprastą laidos formą, buvo populiarios literatūrinių skaitymų versijos su Vedėjo figūra. Toks personažas tarpininkas nebuvo naujas nei teatre, nei kine, tačiau televizijoje jis tapo ypač organiškasis. Tyrinėtojai šią aplinkybę sieja su televizijos polinkiu į pasakojamąjį stilių, dokumentinių ir publicistinių laidų įtaka meninėms laidoms. Laidos ar visos programos struktūra buvo imituojama vaidinimus siejant rubrikomis, prieš vaidybinę laidą diktoriaus paprastai pasakydavo įžanginį žodį, o pažintinėje laidoje rodomi inscenizaciniai intarpai. Todėl *gyvosios* televizijos žiūrovui vedėjo dalyvavimas įvairiuose programos komponentuose atrodė visiškai natūralus.

Literatūriniame teatre tai galėjo būti vedėjas iš šalies, komentuojantis ar daly-

vaujantis vedėjas. Kaip diktoriaus ir kaip žmogus nuo autoriaus veikia Pasakotojas L. Laudineso romano „Maksimas Judas“ inscenizacijoje (1961). Pasakotojas (P. Zulonon) pristato naują laidų ciklą, supažindina su L. Laudineso kūryba, paskui atverčia antraštinį knygos puslapį, o pats tarytum pasilieka su žiūrovu, padėdamas ją perskaityti. Pasakotojas tampa svarbiausiu veikėju, autoriaus ir žiūrovo tarpininku, padedančiu susieti pasakojimą ir vaidybą, apibūdinti veikėjus. Romanas tarsi skaitomas ekrane, kai ką papasakojant, kai ką suvaidinant.

Panašūs struktūros komponentai matomi ir kituose literatūrinio teatro pastatymuose. J. Marcinkevičiaus romano „Nemunas patvino“ (1961) interpretacijoje aktorius nuo autoriaus (A. Rosenas) skaito gamtos aprašymus, perteikia personažų vidinį monologą, apibūdina veikėjus, kurių nepamatysime ekrane. J. Avyžiaus apysakos „Žmogus lieka žmogumi“ (1962) adaptacijoje pasitelkiamas veikiančysis vedėjas. Jis ir kalba autoriaus vardu, ir įsiterpia į veiksmą. Panaši vedėjo pasakotojo funkcija V. Rimkevičiaus „Kaimo kronikose“ (1961). Šitaip bandoma įveikti vadinamąjį *medžiagos pasipriešinimą*, literatūros ir televizijos raiškų neatitikimą, trumpinti ir koncentruoti veiksmą, keisti jo vietą. Juntama radijo teatro įtaka, nes literatūrinis teatras – tarsi iliustruota *radiofonizacija*.

Literatūrinis teatras atsirado ne vien tik iš vargo, mėginimo įveikti technologinius tiesioginio eterio trikdžius. Buvo sąmoningo asketizmo, įsitikinimo, jog būtent toks yra tikrasis literatūrinio kūrinio interpretavimo televizijoje kelias. Ne išgrynintas dialogų ir aštrių dramatinių situacijų koncentratas, bet visas daugiasluoksnis ir įvairianytis prozos kūrinio audinys. O svarbiausias tikslas – išsaugoti rašytojo intonacijas. Tuo tikslu varijuojama tekstu, kinta skaitovo

uždaviniai. J. Ivaškevičiaus „Mergaitė ir balandžiai“ (1962) atpasakojama net tiesioginė kalba, vertinami veikėjų veiksmai. Žiūrovo akivaizdoje ne tik skaitoma knyga, bet ir tiriami bei komentuojami personažų charakteriai. Sumažėja inscenizacinė intervencija (nekuriami papildomi dialogai, naujos scenos), mažiau nukenčia beletristinis tekstas. Išsaugoma ne tik siužetinė linija, bet ir autoriaus mintis, jo stilius, rašymo maniera. Kitaip tariant, ne tik autoriaus intonacija, bet ir pati literatūra (Резников, 1979). Televizijos ekspertai literatūrinį teatrą vadino ne aktorius, o autoriaus teatru.

Literatūrinis teatras demonstruoja televizinės raiškos formavimosi ieškojimus, bandymus realizuoti kai kuriuos teorinius samprotavimus. Stengtasi kuo labiau išsaugoti skaitomo kūrinio stiliaus ypatybes, intonacijas. Vaidybos maniera – punktyrinė, dažnai linkstanti į *atsiribojimo* efektą, ne suvadinimą, o perskaitymą. Tokia inscenizacijos forma tiesioginei televizijai buvo patraukli ir patogi: padėjo skaidyti ir vėl susieti veiksmo laiką, suteikė aktoriams galimybę pasirengti kitai scenai, scenariistams leido kupiūruoti pernelyg sudėtingus, sunkiai vaizdinei išraiškai pasiduodančius epizodus.

Bene labiausiai literatūrinio teatro tendencija Lietuvos televizijoje pastebima praėjusio amžiaus septintojo dešimtmečio pradžioje. Vėliau ėmė vyrauti kitos literatūros adaptacijos formos, struktūriškai labiau uždarnos ir labiau panašios į teatro inscenizacijas ar kinematografo ekranizacijas. Literatūrinių skaitymų populiarumo mažėjimą lėmė blėstančios viltys, kad televizijos ekrane įmanoma perskaityti literatūros kūrinį. Ir tuo metu, kai televiziniai literatūros kūrinių skaitymai buvo labai populiarūs, pasigirdavo balsų, kad prozos adaptacija mažajame ekrane galėtų

būti drąsus jos transformavimas, iš esmės keičiant žodinį pagrindą ir atsisakant visko, ką vizualusis menas gali suteikti savo priemonėmis (Микрюков, 1968).

## Gyvenimo teatras

Dėmesys faktui ne tik dokumentinėse, bet ir vaidybinėse pirmojo dešimtmečio televizijos programose sietinas su *techninių medių* mėginimu naujai adaptuoti tradicinius menus. A. Vartanovas formuluoja tokią išvalgą: „vienas įdomiausių meno paradoksu, lydinčių jį per visus meninės kūrybos egzistavimo amžius, – meno ir gyvenimo, veikėjo ir jo prototipo netapatumo, o kita vertus, kūrinio ir natūros panašumo, kaip aukščiausio meniškumo įvertinimo, principas“ (Вартанов, 1976). Dokumentiškumo (faktiškumo) ir meninės išmonės susilietimą televizijoje turėtume vertinti kaip natūralų įvairių kūrybos formų susiliejimo procesą, kurį pastebėjo dar V. Belinskis, kuris teigė, jog „menas, artėdamas prie vienos ar kitos savo ribos, visada praranda kažką sau būdingo, o skiriančios ribos vietoje atsiranda sritis, sutaikanti abi puses“ (Белинский, 1956). T. Марченко menų sintezės idėją bandė pritaikyti televizijos vaidybinėms programoms. Dokumentinės televizijos ir televizijos teatro sąlyčio taškus ji vadina *paribio zona*, kurioje kaupiasi vaidybinių programų elementai. Tačiau tai vyksta televizijos, kaip masinės komunikacijos priemonės, kontekste. Taip gimsta savotiškas vaidybinis dokumentinis *gyvenimo teatras* (Марченко, 1982).

Vadinamąjį *programos mozaikos* atspindį matėme literatūros adaptacijose. Kitas dokumentinės ir vaidybinės raiškos atvejis – *šeimos kronikos*, pirmiausia atsiradusios radijuje, vėliau persikėlusios į televiziją. Svarbi jų egzistavimo sąlyga – naujasis televizijos serijiškumas. Periodiškumas,

nuolatiniai personažai (Šerlokas Holmsas, Komisaras Megre ir kt.) atsirado literatūroje, vėliau radijas ir televizija pasinaudojo nuolatinio bendravimo su auditorija pranašumais. Amerikietiški serialai į televiziją persikėlė tiesiai iš radijo („Mama“, „Goldbergai“, 1949). Šios serijos, specialistų nuomone, dar nebuvo tipiškai būsimos žanro pavyzdžiai. Šeimos komedijos pradžia siejama su amerikiečių serialu „Aš myliu Liusi“ (1951). Joje formavosi herojų stereotipai, vėliau tiražuoti daugelyje šalių. Šeimos serijos („Ozi ir Garijet“, JAV) buvo rodomos dešimtmečiais (nuo 1953 iki 1966 metų), „Šolermanų šeima“ (Vokietija) – visą septintąjį praėjusio amžiaus dešimtmetį.

Septintojo dešimtmečio pradžios Lietuvos televizijos programoje ryškėjo būsimos publicistinio teatro užuomazgos. Siekta plakatinę didaktinę publicistiką įvilkti į vaidybinę formą. Literatūrinėje kompozicijoje „Tai trukdo mums žengti į priekį“ (1961) vyrauja pompastika, tačiau ieškoma šmaikštumo (šaržai, epigramos). Satyrinėje apybraižoje „Grožio paslaptys“ kritikuojamos blogos prekės, nevykęs apipavidalinimas, vaizdelyje „Iš namų ir atgal“ (1961) situacija rutuliojasi šeimoje, veikia lėlės. Publicistiniame feljetone „Du laikrodžiai“ kuriamas dialogas, laida „Didelė skola“ – tarsi būsimų filmuotų „Petraičių šeimoje“ tarpų prototipas (jaunavedžiai dailės salone ieško, kuo papuošti kambarius, pasirodo, salone nėra konsultanto, kuris patartų, pasiūlytų).

Lietuviškojo šeimos serialo užuomazgos – žurnalistinėje terpėje, televizijos žurnale „Kultūra ir buitis“. Žurnalinė laidos forma leido eksperimentuoti. Vienoje laidų specialisto komentarą apie tai, kaip padengti naujametį stalą, sumanyta inscenizuoti. Vienoje 1965 metų laidoje gimė „Petraičių šeimoje“. Vaidybinės situacijos buvo

siejamos su žurnalistinės analizės tema, po vaidybinės scenelės specialistai išdėstydamo savo nuomonę. Vaidybinis tarpas tarnavo bendram publicistinės laidos tikslui – pamokyti, patarti, pademonstruoti, informuoti. Žiūrovui toks pajvairinimas pasirodė patrauklus, o šeima ėmė viešėti kiekvienoje laidoje, vėliau tapo atskiru serialu.

Vienas kertinių serialo autorių (G. Dauguvietytė, K. Bagdonavičius) principų – įprasto šeimos gyvenimo imitacija. Pagrindinius vaidmenis atliko Lietuvos televizijos darbuotojai, kurių žiūrovai iki tol nebuvo matę ekrane. Ėmė formuotis šeimos narių charakteriai (simpatiškas ekonomistas tėvas, pakliūvantis į įvairiausius nemalonumus; mama, geraširdė ligoninės sanitarė; šiuolaikinė, tėvams rūpesčių kelianti duktė; draugai ir giminaičiai).

TV serijiškumas reikalauja specifinio personažo tipo. Keletą metų trunkantis serialas žiūrovui sukelia vadinamąjį *paralelaus buvimo* efektą, kai patikima suvaidintų įvykių tikrumu. Žiūrovų ir serialo veikėjų gyvenimas tarsi vyksta vienu metu, periodiškai susitinkant. Tokio pobūdžio dramaturgijoje svarbu brėžti tolygią charakterio liniją, būdingą pradžioje suformuotam stereotipui. Ryškūs pakitimai, net kalbos maneros, gali sugriauti žiūrovo pasitikėjimą personažu ir veiksmo tikroviškumu. Serialo sėkmę lemia vadinamasis *vaidmens tiražavimas*. V. Diominas kalba apie *vienkartinį* ir *daugkartinį* herojų. Vienkartiniam (spektaklio, filmo) suteikta visiška raiškos laisvė. Daugkartinis (serialo) herojus turi būti labai atsargus. Staigi jo asmeninių savybių kaita sukeltų sprogimo, lūžio, tradicijos pažeidimo išpūdį (Демин, 1976).

Formuojant „Petraičių šeimoje“ personažų charakterius didžiausias dėmesys buvo kreipiamas į asmenines aktorių savybes, jų temperamentą, kalbos manierą, dialogai

buvo rašomi paisant įprasto vaidinančiųjų žodyno. Laikui bėgant susiformavo ne tik personažų charakterio bruožai, bet ir pomėgiai, įpročiai, savotiškas Petraičių įvaizdis. Pagal minėtą *daugkartinio* personažo stereotipą jo evoliucija turi būti minimali. Tokio tipo dramaturgijoje svarbiausia ne personažų charakteristikos, jų kaita, o keliamos problemos. Šeima – tarsi supaprastintas pasaulio modelis, sutartinė žaidimo vieta. Būtent seriale gvildenta tematika ir komunikacinės televizijos ypatybės lėmė nepaprastą jo populiarumą. Tiesioginės transliacijos metu į vaidinimą buvo galima operatyviai įterpti aktualijas, pacituoti tos dienos laikraštį ar aptarti vakarykščią teatro premjerą. Susitikimas su šeima prasidėdavo nuo buitinių detalių – gaminamas valgis, mezgama, žiūrimas televizorius. Viskas paprasta, pažįstama, kaip vidutinėje žiūrovo šeimoje. Šitaip buvo kuriama reportažiškumo iliuzija. Rodos, šeima gyveno iki įjungiant kameras ir gyvens jas išjungus.

Temų ieškojimas gyvenimo tėkmėje, jų įpynimas į dramaturginę medžiagą – kertinis šeimos kronikų bruožas. Seriale buvo leidžiama (kartais tai būdavo tiesioginio eterio improvizacija) kalbėti apie tai, kas kitose laidose ar to meto spaudoje buvo nutylima.

„Petraičiuose“ buvo išmėgintas ir retas tada provokuojamųjų situacijų (paslėptosios kameros) modeliavimas. Kūrėjai ieškojo būdų kuo atviriau iš arčiau žvilgtelėti į kasdienybę, patyrinėti žmonių elgesį standartinėse situacijose. Ieškodamas tokio tipo dramaturgijos apibūdinimo S. Muratovas kalbėjo apie įvykių pateikimą, *diskusiją dramatos forma, dramatos formos reportažą* (Myratov, 1977). Tokios *draminės kronikos* dialogai ne tik mėgina imituoti kasdienę žmogaus kalbą, ne tik kalba apie kasdienes problemas, bet ir perkelia gyvenimo reiškinius į meninio publicistinio apibendrinimo

plotmę. Tokia dramaturgija pasitelkia televizijos galimybes, jos ryšio su tikrove būdą, gebėjimą „žiūrovą paversti kūrybinės dirbtuvės laborantu“ (Вильчек, 1967).

Provokuojamųjų situacijų reportažai gimė publicistinėje televizijoje, dienos aktualijos, faktai ir jų analizė – taip pat žurnalistikos sritis. O aktorių vaidinami personažai? Tai jau išmonės, teatro elementai. Iš tokių dedamųjų buvo konstruojamas serialas „Petraičių šeimoje“. Kas tai? Teatras ar publicistika? Panašų klausimą iškėlęs V. Derevickis priėjo prie išvados, jog „su menu susijusi žurnalistika – charakteringas reiškinys, ieškantis vietos televizijoje“ (Деревицкий, 1977). S. Muratovo nuomone, tai visų pirma publicistikos reiškinys, leidžiantis suvokti, kodėl dramaturginiu požiūriu vidutiniška šių serialų medžiaga sukelia tokį platų visuomenės atgarsį (Myratov, 1977). Apie „Petraičių šeimoje“ fenomeną rašiusi V. Statkevičiūtė teigė, kad matuodami žurnalistiką meniniais matais, užmiršę laidos paskirtį, uždavinius ir televizijos specifiką, kritikai atitrūksta nuo teisingo vertinimo kriterijaus. Anot autorės, „Petraičių šeimoje“ yra naujos dramaturgijos – „aktualinės dramos savitumo įrodymas“ (Statkevičiūtė, 1971).

Sėkmės priežasčių galima ieškoti ir kitur. Kyla klausimas, kodėl vienu metu daugelyje pasaulio šalių atsirado panašūs serialai, intuityviai formavosi būtent šeimos kronikos formatas, tiražuojantis net kai kuriuos esminius charakterių bruožus. Aptardama serijiškumo fenomeną, N. Zorkaja kalba apie *topą*, meninį stereotipą, pasikartojančios fabulinės situacijos veiksmą (Зоркая, 1981). Šiandien tokius televizijos industrijos pusfabrikačius vadiname formatu. Jau pačioje televizijos pradžioje buvo įrodyta, kad, pasitelkus struktūros, formos, dramaturgines klišes ir stereotipus, galima tikėtis užprogramuotos sėkmės.

## Išvados

XX amžiuje atsiradusi naujoji medija *televizija* pagaliau leido išsipildyti senai žmonijos svajonei – matyti ir girdėti per atstumą. Televizija išplėtė ankstesnių audiovizualinių medijų galimybes, tiesiogiai skleisdama vaizdą ir garsą masinei auditorijai.

Naujajai medijai iš pradžių taikoma senųjų patirtis, televizija laikoma *namų teatru, kinematografu, koncertų sale*. Vyksta diskusijos, ar televizija sukurs savarankišką turinį ir raišką, ar bus kitų medijų (muzikos, teatro, kinematografo) retransliuotoja.

Pirmasis Lietuvos televizijos gyvavimo dešimtmetis (1957–1967) įdomus teorinėmis išvalgomis ir praktiniais mėginimais suvokti naująją mediją. Būtent tuo metu ryškiausiai atsiskleidžia prieštaringa televizijos galimybių samprata, praktiškai kuriami televizijos estetikos principai. Pirmieji Lietuvos televizijos žingsniai įdomūs medijų adaptavimo ir įvairių raiškų konvergencijos televizijoje aspektais.

Pirmieji eksperimentai parodė, kad televizijai netinka nei teatrinis sąlyginumas, nei kinematografinis realizmas. Technologinės ypatybės (tiesioginė transliacija, mažas nespalvotas televizoriaus ekranas) ir specifinė auditorija (žiūrėjimas namų aplinkoje) lėmė pirmųjų televizijos vaidinimų kameriškumą, intymumą, subtilumą. Kita vertus, televizija buvo siejama su kinematografo raiška (ekranas, rakursai, montažas), todėl ir dokumentinėse, ir vaidybinėse laidose buvo įterpiami kino kamera filmuoti fragmentai.

Televizija siekė kitaip nei teatras (inscenizacija) ar kinematografas (ekranizacija) interpretuoti literatūros kūrinius. „Literatūriniame teatre“, pasitelkus *Autoriaus* personažą, mėginta perskaityti kūrinį, išsaugant kuo daugiau literatūrinio teksto.

Specifinė ankstyvosios televizijos ypatybė – įvairių raiškų ir žanrų samplaika televizijos programoje. Vaidybiniai elementai įsiterpdavo į dokumentines programas, o vaidybiniai žanrai imituodavo reportažą, pasitelkdavo dienos aktualijas. Tokio publicistinio teatro pavyzdys buvo serialas „Petraičių šeimoje“, susiejęs vaidybą ir publicistiką. Ši dramaturgija atskleidė naujas tik televizijai būdingas charakteristikas – *serijiškumą, daugkartinį herojų*.

Pirmasis Lietuvos televizijos dešimtmetis buvo eksperimentų, atradimų ir nusivylimų metas. Nors atrodė, kad televizija yra ideali menų retransliavimo priemonė, paaiškėjo, kad, adaptuojant kitų raiškų kūrinius (muziką, vaizduojamąjį meną, literatūrą, teatrą, kinematografą), esama praradimų. Matome pastangas ieškoti savitų adaptavimo būdų (subtilus kamerinis vaidinimas, siekis perskaityti literatūros kūrinį, vaidybos ir dokumentikos samplaikos televizijos programoje). Tai buvo naujosios medijos savivokos metas, vėliau leidęs televizijai rasti specifinių raiškos ir žanrinių formų (vaidybiniai serialai, žaidimai, realybės formatai, pramoginiai šou). Tačiau matome, kad šiuose specifiniuose žanruose televizija pasitelkia kitų medijų patirtį.

## LITERATŪRA

- ARNHEIM, Rudolph (1989). *Prospectives pour la television. Le cinema est un art*. Paris.
- BORISIENĖ, Stasė (1964). Tūkstančių žiūrovų teatras. *Vakarinės naujienos*, gegužės 13.
- COCK, Gerald (1936). Personal Forecast of the Future of television. *The radio Times*, 23 October.
- GATHREY, T. (1962). Theater and Television. *The Eighth Art*. New York, p. 17.
- FISKE, Irving (1940). Where does television belong? *Harper's Magazine*, February.
- FREEDLAND, George (1949). Telectinema. Essai sur la syntaxe de la television. *La Revue du cinema*, no. 19–20.
- GOULD, Jack (1948). Matter of Form: Television Must Develop Own Techniques If Is to Have Artistic Vitality. *The New York Times*, 31 October.
- KUNAVIČIUS, Eduardas (1976). Subjektyvus objektyvas. *Kultūros barai*, Nr. 10, p. 26.
- LEVINAS, Dovydas (1965). Duokite daugiau vaizdų. *Kultūros barai*, Nr. 8, p. 30.
- RUTKUTĖ, Dana (1968). Apie teatrą ekrane. *Teatras*, Nr. 2, p. 5.
- RUTKUTĖ, Dana (1966). Sustok, akimirka. *Kultūros barai*, Nr. 5, p. 36.
- SARNOFF, David (2003). The Outlook for the Radio Industry. *Dossiers de l'audiovisuel*, Nr. 112, p. 33.
- SCHREIBER, Flora Retha (1949). Television: A New Idiom. *Hollywood Quaterly*, Winter.
- VAITKŪNAS, Stasys. Televizija ieško... televizijos. *Vakarinės naujienos*, gegužės 7.
- VENGRIS, Antanas (1965). Interviu prie žydrojo ekrano. *Kultūros barai*, Nr. 3, p. 26.
- PAURAITĖ, Roma (1967). Maža šeima – didelės problemos. *Kalba Vilnius*, Nr. 10, p. 11.
- PŪRAS, Kazimieras (1972). Savito kelio beiėškant. *Literatūra ir menas*, rugpjūčio 28.
- STATKEVIČIŪTĖ, Vida (1971). Lietuviškas „kentauros“. *Literatūra ir menas*, gegužės 8.
- URBONAITĖ, Gražina (1972). TV teatro senjora: pokalbis su S. Borisiene. *Kultūros barai*, Nr. 11.
- БЕЛИНСКИЙ, Виссарион (1956). *Полное собрание сочинений*. Москва, с. 318.
- БОРЕЦКИЙ, Рудолф (1967). *Телевизионная программа*. Москва, с. 41.
- ВАРТАНОВ, Анри (1978). Три этапа телевизионной режиссуры. *Режиссер на телевидении*. Москва, с. 25.
- ВИЛЬЧЕК, Всеволод (1967). Искусство в контексте реальности. В кн.: *Проблемы телевидения и радио*. Москва, с. 91.
- ДЕМИН, Владимир (1976). Лица и маски. В кн.: *Актер на телевидении*. Москва, с. 60.
- ДЕРЕВИЦКИЙ, Владиир (1977). В семейном кругу. В кн.: *Многоцветный экран ТВ*. Москва, с. 91.
- ЗОРКАЯ, Надежда (1981). *Уникальное и тиражированное*. Москва, с. 79.
- КОПЫЛОВА, Раиса (1983). В контексте культуры. *Телевидение и литература*. Москва, с. 32.
- КОПЫЛОВА, Раиса (1977). *Кинематограф плюс телевидение*. Москва, с. 5.
- КОРЧАГИНА, Елена (1978). *Телевизионный спектакль: технология производства и художественная эволюция*. Москва, с. 147.
- МАРЧЕНКО, Татьяна (1982) *Телевизионный театр*. Москва, с. 126.
- МЕЛЛЕР, Владимир (1964). *О режиссуре художественного телевидения*. Москва, с. 76–77.
- МИКРЮКОВ, Михаил (1968). Телепеса: эстетика и специфика. *Театр*, № 11, с. 25.
- МУРАТОВ, Сергей (1977). *Проблемы телевидения*. Москва, с. 65.
- НОВОСЕЛОВА, Зинаида (1979). Художник и телеспектакль. В кн.: *Поэтика телевизионного театра*. Москва, с. 170.
- РЕЗНИКОВ, Владимир (1979). *Литературный телеэкран*. Москва, с. 11.
- САБАШНИКОВА, Елена (1982). Структура телеспектакля. *Телевидение вчера, сегодня, завтра*. Москва, с. 78.
- САППАК, Владимир. (1963). *Телевидение и мы*. Москва, с. 42.
- ТРОШИН, Александр (1978). По подобию и образу телепередачи. В кн.: *Режиссер на телевидении*. Москва, с. 39.
- ЦИПЕНЮК, Анна (1982). *Этапы становления английского телевизионного театра*. Москва, с. 45.
- ЭРМЛЕР, Федор (1962). О кино и телевидении. *Советское радио телевидение*. Москва, № 9.
- ЮРОВСКИЙ, Александр (1960). *Специфика телевидения*. Москва, с. 9.

## LITHUANIAN TV DRAMA ADAPTATION AND THE CONVERGENCE OF THE MEDIA ASPECT (1957–1967)

Žygfntas Pečiulis

S u m m a r y

TV has expanded the audiovisual media opportunities directly spreading the image and sound to the mass audience. Discussions are taking place: to create an independent TV content, or will other media (music, theater, cinema) be re-broadcasters. The first decade of the Lithuanian television (1957–1967) was the time of controversial experiments of the TV aesthetic principles. Technological characteristics (live broadcast, a small black-and-white TV screen) and a specific audience (looking in the home environment) led to the intimacy of performance. On the other hand, the TV was associated with cinema resolution (angles, montage), so the television performances were inserted elements

of cinematography. TV was looking for new ways to literary adaptation. Attempts were made to keep the text of the work, the author's thoughts. A specific early television feature was different forms of expression in a television program. Dramatic elements were inserted in documentary programs simulating live reporting. We see efforts to find distinctive adaptation techniques (intimacy of performance, the desire to read a literary work, drama and documentary television program clusters). It was a time of self-perception of the new media, which later allowed to find a specific expression of the TV form and genre (fiction series, games, reality formats, entertainment shows).

*Įteikta 2015 m. kovo 2 d.*