
Romantizmo elementai Lietuvos nacionalinio dramos teatro kūryboje

Gražina Mareckaitė

*Kultūros ir meno institutas,
Tilto 4, 2001 Vilnius, Lietuva*

Straipsnyje išryškinami romantizmo bruožai realistinės krypties Lietuvos nacionalinio dramos teatro kūryboje. Aptariami trys įvairių laikotarpių spektakliai su romantizmo elementais dramaturgijoje, vaidyboje, scenografijoje, kurie buvo svarbūs tolesnei lietuvių scenos meno raidai.

Raktažodžiai: nacionalinis teatras, romantizmas, metaforiškumas, poetiškumas, istorizmas, tautos egzistencija

Ne nuo romantizmo elementų ieškojimo derėtų pradėti teatro – jubiliato – kūrybos svarstymą, nes šio teatro šešiasdešimties metų istorijoje nebuvo nė vieno laikotarpio ir nė vieno režisieriaus, kurį be išlygų galėtume priskirti romantizmo srovei. Lietuvos teatrai, o aptariamasis ypač ryškiai, ėjo realistinio meno keliais, nors, pasak literatūrologo Vytauto Kubiliaus, „romantiniai lietuvių literatūros leitmotyvai ir raiškos būdai nesuglausti į apibrėžtą istorijos tarpsnį ir vientisą bloką, o išsidriekę per kelis dešimtmečius, turėjo sudaryti pagrindinę tautinio meno liniją“¹. Tik tam tikrais laikotarpiais tai vienas, tai kitas Lietuvos teatras pataikydavo į romantinę gaidą, dariusią įtaką Lietuvos kultūrai nuo „prieškario“ laikų, ir būtent šie nepastovūs laikotarpiai ar atskiri ryškūs momentai sukeldavo didžiausią rezonansą visuomenėje, tapdavo reikšmingu posūkio tašku arba virsmo pradžia lietuvių scenos meno raidoje, jos kokybiniame pasikeitime – ir ne vien scenos mene. Tačiau, pasak Tarybų Lietuvos enciklopedijos, Vilniaus valstybinis dramos teatras, Lietuvos TSR dramos teatras, Lietuvos TSR valstybinis akademinis dramos teatras visais laikais buvo realistinio psichologinio, realistinio buitinio teatro tvirtovė. Pasak tos pačios enciklopedijos, šis „teatras rėmėsi realistinėmis lietuvių scenos meno tradicijomis, rusų klasikinio bei tarybinio scenos meno patyrimu. [...] B. Dauguviečio vadovaujama trupė siekė įtvirtinti rusų realistinės vaidybos, Stanislavskio sistemos principus“². Šio teatro spektakliams, anot kritikos, buvo būdingas stiliaus vientisumas, vaidybos ansambliškas, akcentuojami socialinės kovos motyvai, kritikuojama išnaudotojų moralė bei formuojamas naujo teigiamo herojaus paveikslas. Ir kitų teatrų pokario dešimtmetis niekuo nesiskyrė nuo šių apibūdinimų, skirtų minimam teatrui. Šiandien jau sunku suvokti tokius terminus kaip „socialistinis

patosas“, „realistinė forma“, „socialistinis turinys“. Visi teatrai žengė kūrybos keliu tuo metu, kai, pasak V. Kubiliaus, „socializmo ideologija raudonu brūkšniu perbraukė tą romantinių nusiteikimų klodą, kuris buvo susidaręs remiantis tautinės valstybės idealizavimo pagrindu“³. Perbrauktas buvo ne tik valstybės idealizavimas, bet ir bet kokia užuomina apie Lietuvos valstybę. Pabrėžtinai valstietišką pasaulėjautą ir psichologiją, buitinių vaidybos stilių diegė garsieji akademinio teatro nacionalinės dramaturgijos pastatymai: „Žaldokynė“, „Gieda gaideliai“, „Kalvio Ignoto teisybė“, „Martis“, „Žemė maitintoja“, „Liepto galas“ ir pan. Ne vieną dešimtmetį jie formavo ir nukreipė norima kryptimi lietuvių tautinę savimonę, tautinį charakterį ir mentalitetą – kaip valstiečių, žemdirbių ir proletarų tautos. Tas pats, beje, buvo ir literatūroje: didžiulis intelekto deficitas, kultūros, istorijos perimamumo išnykimas (išnainkinimas). O juk dar Antrojo pasaulinio karo metais romantinio lietuvių teatro idėją savo garsiajame straipsnyje „Teatro romantika“ skelbė Balys Sruoga. Būtent B. Sruogai ir Romualdai Juknevičiui po karo ir pokario griūties pirmiesiems teko pralaužti gelžbetoninę dogmatinę sorealizmo kiautą, suardyti griežtą tabu bet kokiai užuomina apie Lietuvos praeitį ir buvusį valstybingumą teatro scenoje. Kartu tai buvo ir romantizmo dvelksmas į pilką buitį grimstančio teatro burėse. Paradoksas, bet „Apyaušrio daliai“ (1 pav.), parašytai specialiai 1941 m. Maskvos dekadai, buvo lemta „kalėti“ spintose dar penkiolika metų – veikalas buvo nepakankamai tarybiškas ir jame dar buvo išvelgta „senojo raugo“. Režisieriaus R. Juknevičiaus uždavinys sukurti tokio žanro spektaklį – istorinę tragediją – 1956 m. buvo be galo komplikotas, atsižvelgiant į kietą ideologinį apynasrį, kurį mūvėjo to meto akademinis dramos teatras.



1. „Apyaušrio dalia“. Scena iš spektaklio

Teatro sienos buvo prisisunkusios štai šitokių ir panašių įsakų: „Teatro kolektyvo dalies nesimokymas privedė prie to, kad aktoriai nesupranta savo rolių, negali atlikti kaip reikiant savo uždavinių prieš žiūrovą. Teatro direkcijoje ir meno vadovybėje viešpatuoja nusiramimas ir neteisinga mintis, kad teatras stovi ant teisingo kūrybinio kelio, o ideologinis darbas skaitomas antraeilium reikalu. Neišvystyta kritika ir savikritika, nevedama kova už komunistinę moralę, ryšys tarp teatro vadovybės ir viso kolektyvo silpnas. Teatras idėjinio-politinio auklėjimo darbą faktinai paliko saviegi, nėra idėjinio auklėjimo plano, idėjinio-politinio auklėjimo klausimas teatre nebuvo aptariamasis“⁴. „Apyaušrio dalios“ romantinio užmojo ir metaforiško mąstymo užuomazgos anaipatol dar nereikšė istorinio lietuviškojo romantizmo atgaivinimo – tai irgi buvo dar vis ta pati „praeities kritika“, kurios iš visų reikalavo to meto ideologija. Tačiau pakako vienos kitos užuominos, žodžio ar vaizdo, kad imtų rusenti istorizmo kibirkštis, kad tautinės savimonės sėkla, įkritusi į užmaršties duobę, atsibustų. O pati sceninė forma – skambi eiliuota kalba, hiperbolizuotas jausmas, ryškesnių psichologinių kontrastų pabrėžimas buvo tarsi signalas lietuvių scenos menui. Jame ėmė rasti vis daugiau reiškinių, liudijančių išsilaisvinimą iš socrealizmo varžtų bei visiems primestos Stanislavskio sistemos mėgdžiojimo. Romantizmas pačia savo prigimtimi yra išsilaisvinimas, maištas (2 pav.).

Šalia poetinių proveržių „Apyaušrio dalioje“ buvo ir tuštoko dekoratyvumo, išoriškos stilizacijos, psichologiniu turiniu nepripildytų scenų. Tačiau „romantinio“ aktoriaus Stepo Juknos asmenybė Tyzenhauzo vaidmenyje suteikė visam vaidinimui romantizuotą pavidalą ir nulėmė veikalo likimą – „Apyaušrio dalia“ tapo iškiliu scenos įvykiu. Aktoriaus judesio laisvumas ir tapybiškas išraiškingumas, jo degančio žvilgsnio skvarbumas ir išdidžios galvos posūkis, il-

gaperštės plaštakos mostas, jo siluetas, parodyštas juodos ir raudonos spalvos rūbo kontrastu, netgi su tam tikra „operiško“ (Mefisto) doze, – visa tai irgi buvo vaisinga kūrybiškos minties injekcija į melo, ideologinio falšo ir „buitinio tikroviškumo“ marinamą teatrą.

Mėginimas beveik tuo pat metu statyti tą patį veikalą Klaipėdos dramos teatre baigėsi nesėkme: režisieriaus Vlodo Limanto ketinimas įkūnyti scenoje istorinę dramą nuskeno vyraujančioje buitinio pilkumo terpėje.

Netenka abejoti, jog režisieriui R. Juknevičiui pralaužus buitinės kalbos ledus su „Apyaušrio dalia“ tuoj pat atsiliepta į šį kūrybinį žygdarbį: 1957 m. režisierius Henrikas Vancevičius Kauno dramos teatre stato J. Grušo tragediją „Herkus Mantas“, prakal-

binančią Lietuvos istoriją be užuolankų, be ideologizuoto „liaudies masių“ aukštino. Tai buvo tikras kuklaus lietuviškojo romantizmo triumfas, sceninės kalbos išlaisvinimo pradžia.

Po trejų metų (1961 m.) režisierė Kazimiera Kymantaitė žengė dar vieną žingsnį į lietuvių poetinio filosofinio ir metaforiško teatro atsiradimą, Valstybinio akademinio dramos teatro scenoje sukurdamą spektaklį pagal Justino Marcinkevičiaus poemą



2. „Apyaušrio dalia“. Dalia – akt. Marija Rasteikaitė

„Kraujas ir pelenai“ ir išvesdama teatrinę Lietuvos mintį į „poetinių kosmosą“ (3 pav.).

„Kraujas ir pelenai“ Akademinio teatro scenoje buvo monumentalus herojinis-simbolinis reginys su epo užmoju. Ligi susimbolinto filosofinio scenos veikalo spektaklį pakylėjo laisvas ir savarankiškas scenografės Juzefos Čeičytės meninis mąstymas. „Antibuitinių“, sąlygiškesnių teatrinų formų radimosi ankstyvajame etape (jau 6-ajame dešimtmetyje) dailininkė savo įgimto teatrališkumo ir „antirealistinės“ pasaulėjautos dėka nuosekliai kreipė režisūros mąstymą metaforiško teatro kryptimi, Klaipėdos teatro scenoje sukurdamą originalius scenovaizdžius spektakliams „Romeo ir Džiuljeta“, „Gyls“. J. Čeičytės scenografija spektakliui „Kraujas ir pelenai“ primena dailininko-simbolisto mąstymo būdą. Tas scenovaizdis pakankamai funkcionalus ir autonomiškas. Tuo metu tai buvo didelė teatrinė novacija. „Raudona, visa matanti saulė, liejanti liūdnuosius spindulius į žemę; baltas platus kelias su atšaka, vedąs kažkur į horizontą; lyg senose kapinėse (M. K. Čiurlionis?) siūbuojantys ugnyje kryžiai – kalavijai „pelenų“ scenoje; finale vėl ta pati, tik nebeskausmingai, o skaidriai viską nušviečianti raudona didelė saulė, jos apšviesta žemė ir tas baltas kelias“⁵. Scenos meno priemonės, tada jau plačiai naudojamos kad ir didžiojo lenkų teatro inscenizacijose (pvz., Teatr Rapsodyczny, įkurtas Mieczysława Kotlarczyko 1941 m. ir veikęs ligi 1967 m.), lietuvių tarybinėje scenoje buvo neregėta naujovė. Viskas čia žavėjo ir stebino: statiškos, skulptūriškos, netikėtai apšviestos aktorių figūros, jaunimo šokis, primenantis, anot A. Girdziškaitės, vingiuojantį pievų gėlių vainiką rūko ir fantastiškų debesų fone, melsvas Jurgos nuometas mėnulio šviesoje, pilkomis skraistėmis apsigaubusios,

minioje linguojančios figūros žmonių deginimo scenoje... Tarytum A. Oleko-Žilinsko „Šarūno“ ir „Sabatai Cevi“ pamokos išnirio po dešimtmečių iš kūrybinės minties kalėjimo, iš užmaršties (4 pav.). Septintajame dešimtmetyje vykę dideli pokyčiai visuomenėje ir kultūroje neaplenkė ir scenos meno. Apie tą kaitos metų lietuvių dramaturgijoje Jonas Lankutis rašė: „Naujas literatūros ir meno raidos etapas grąžino į stilistinių spalvų spektrą romantinius tonus, atvėrė vartus fantastinei išmonei, pasakos iliuzijai, simbolių kalbai, mitologizuotai kūrinių struktūrai, laisvesniam poetinės vaizduotės skrydžiui. Ne visas šias galimybes įsisavino antro pokarinio dešimtmečio lietuvių dramaturgija. Tačiau geroką pluoštą to meto kūrinių galima apibūdinti kaip dėsningą romantinių ir herojinių tendencijų atspindį“⁶. Taip buvo dedamas pamatas vėliau pagarsėjančiam lietuvių teatro poetiškumui ir metaforiškumui.

Lietuvių dramos specifika pasireiškia ne vien po linkiu į istoriškumą bei heroiką, bet ir tam tikromis žanrinėmis ypatybėmis. Poetinės dramos modelis, susiformavęs lietuvių literatūroje XX a. pradžioje (nors šaknų reikėtų ieškoti A. Mickevičiaus ir kitų XIX a. romantikų kūryboje), įtvirtino savitą mūsų sceninės mąstysenos būdą su jo „bendrybių ilgesiu“, su išplėtotais pagrindinio herojaus monologais, lyrine refleksija, simbolių ir metaforų prisotinta kalba. Kur kas mažiau paisoma fabulos, įvykio, tiesioginės personažų konfrontacijos. Tokia yra mūsų tautinės romantinės dramaturgijos bei scenos specifika. Galima sakyti, jog šiais dviem ankstyvais tautinio romantizmo proveržiais socrealizmo gniaužtuose pralaužęs ledus Akademinis dramos teatras vėl sugrįžo į sau įprastą „žemiškąjį“ kelią – „Topazas“, „Ratas“, „Raktų savininkas“, „Buvo buvo kaip nebuvo“, „Sąžinė“, „Penketas ir viena“ ir panašus buitinis realistinis repertuaras ilgam numalšino istorizmo ilgesį, nebelietė tautos likimo, egzistencijos klausimų, nekūrė laisvesnės formos spektaklių ar kokių nors „poetinių vizijų“, t. y. nesinaudojo jokių romantizmo paveldu.

1966 m. V. Krėvės „Skirgaila“ (rež. Juozas Rudzinskas), nors ir istorinės tematikos veikalas, nestumtelėjo estetinės minties iš įprastinių vėžių. Tačiau tuo pat metu 7-ajame dešimtmetyje Akademinio teatro sceną pasiekia pirmieji Vakarų avangardo atgarsiai: režisierius Vytautas Čibiras stato Fridricho Diurenmato „Damos vizitą“, Jonas Jurašas – Sławomiro Mrożeko „Tango“, o K. Kymantaitė – Kazio Sajos lietuviškojo avangardo triptiką „Oratorius“, „Maniakas“, „Pranašas Jona“. Galbūt romantinės idėjos jau galutinai palai-



3. „Kraujas ir pelenai“. Scena iš spektaklio



4. „Kraujas ir pelenai“. Scena iš spektaklio

dotos, galbūt Akademiniam teatrui daugiau neberūpi lietuvių tautos likimo problemos?

Ir štai režisierius H. Vancevičius vėl „sudrebina pasaulį“ (Lietuvos ribose) Justino Marcinkevičiaus dramatinės poemos „Mindaugas“ pastatymu. 1969-ųjų „Mindaugas“ iškilo iš be galo margo, amorfiško, ne-



5. „Mindaugas“. Scena iš spektaklio

kryptingo Akademinio teatro repertuaro ir tapo Lietuvos nacionalinio teatro orientyru, dar vieną sąmonės užtvanką pralaužusiu kultūriniu teatrinio įvykiu (5 pav.). Pasak H. Vancevičiaus, „atradimas gimsta sudėtingame kūrybos procese, ieškojimų, kančių, sėkmių ir nesėkmių kelyje, kai po ilgo, dažnai skausmingo „kaupimo“ staiga įvyksta blykstelėjimas, atradimas, kokybinis šuolis“⁷. Kas nulėmė šio spektaklio reikšmingumą? Visų pirma atgijusi sena romantinio herojaus ir romantizmo išpuoselėta idėja. Kai, pasak J. Lankučio, „virš konkrečių istorinių įvykių ir personažų iškeliamos bendresnės tautos formavimosi problemos, emocijas subordinuoja teisingumo, žmonių dvasinio bendrumo ir vienijimosi idėjos. Vidinis pagrindinio herojaus konfliktas įprasminamas kaip tėvynės atpirkimo mitas“⁸. Šioje ir kitose J. Marcinkevičiaus poetinėse dramose jau akivaizdūs romantinės dramos bruožai, nes herojų žygdarbiai ir kančios turi lemiamą reikšmę fizinei ir dvasinei tautos egzistencijai. H. Vancevičiaus spektaklyje eksponuojamas ir išryškinamas herojiškasis romantinis pradai, atviri melodramatiniai motyvai, išpuoselėti romantikų kūryboje bei atkartoti J. Marcinkevičiaus veikaluose. Tuo tarpu Povilo Gaidžio „Mindaugas“, gimęs tais pačiais 1969 metais, tik dviem mėnesiais vėliau, atrodo tarsi būtų pirmojo „Mindaugo“ dešimtmečiu jaunesnis brolis. Čia jau gesinamas romantinis patosas, „herojaus žygdarbiai ir kančios“, tarsi uždarame inde kunkuliuojantis skystis, Vytauto paukštės vaidyboje įgauna „froidistinį“ atspalvį, išoriniai prasiveržimai – tik užuominos į herojaus sąmonės gelmes. P. Gaidys, ištikimas savo meniniam credo, galbūt pirmasis žengė lietuvių romantinės tradicijos deromantizavimo kryptimi formos ir turinio prasme. Skirtingi buvo abiejų teatrų Mindaugai: kunigaikštiškas, valdoviškas, iškilus Regimanto Adomaičio Mindaugas (6 pav.) labai skyrėsi nuo deheroizuoto, kompleksų kamuojamo, karūną po pažastimi pasikišusio Vytauto Paukštės Mindaugo. Tačiau niekas iš kūrusių Nacionalinio dramos teatro scenoje režisierių kryptingai nesuko romantinių tradicijų pratęsimo keliu, niekas nekėlė sau tokio uždavinio ir nemėgino paremti Nacionalinio teatro idėjos tautiniu romantizmu, kaip tai mėgino daryti prieškaryje režisierius Antanas Sutkus ar B. Sruoga savo skelbiamose teorijose ir kūryboje. A. Vengris, vertindamas režisieriaus H. Vancevičiaus pastatymą B. Sruogos „Kazimieras Sapiega“, rašo: „Kietai tos nacionalinės istorinės dramaturgijos šarvai. Ypač sruogiškos poetinės kronikinės dramos. Ne vienas režisierius sulaužė į ją savo ietį arba nerado rakto, kaip įeiti į tą daugiasluoksnį



6. Mindaugas – akt. Regimantas Adomaitis

B. Sruogos kūrybos žemyną: istorinį, bet kartu ir labai individualų, lyrinį, romatinį, bet podraug ir kasdieniškai realistinį; pilną ironijos ir nuoširdaus intymumo; be ištinio veiksmo ir nuoseklaus charakterių rutuliojimo, tačiau apgaubto vieningos kūrybinės atmosferos ir žaižaruojančio ekspresyviais būtų ir pramanytų veikėjų paveikslais⁴⁹. Istorinės Juozo Grušo dramos, kupinos romantinių aistrų ir emocijų, nerado savo vietos Akademinio teatro scenoje (buvo pasirinktas abstrakčiai filosofinis „Cirkas“), užtat jos gausiai užderėjo Kauno scenoje, kaip ir įvairiausi kiti romantinio lietuvių teatro palikuonys – poetiško, metaforiško vėlesnių metų lietuvių teatro pirmtakai.

Gauta
2000 12 18

Nuorodos

¹ V. Kubilius, *Romantizmo tradicija lietuvių literatūroje*, V., 1993, p. 158.

² *Tarybų Lietuvos enciklopedija*, t. 2, V., 1986, p. 596.

³ V. Kubilius, *Romantizmo likimas, Šiuolaikiniai lietuvių literatūros bruožai*, V., 1969, p. 410.

⁴ *Teatras 1940–1960. Dokumentai ir medžiaga*, V., 1986, p. 119.

⁵ *Lietuvių tarybinis dramos teatras 1940–1956*, V., 1979, p. 66.

⁶ J. Lankutis, *Lietuvių dramaturgijos tyrinėjimai*, V., 1988, p. 461.

⁷ H. Vancevičius, *Aktorius – vienaminčių sąjunga – ieškojimai, Teatrinės minties pėdsakai*, V., 1969, p. 402.

⁸ J. Lankutis, *Justino Marcinkevičiaus dramatinė trilogija*, V., 1977, p. 7.

⁹ A. Vengris, *Teatro pašauktieji*, V., 1996, p. 195.

Gražina Mareckaitė

ELEMENTS OF ROMANTICISM IN THE ART OF THE LITHUANIAN NATIONAL DRAMA THEATRE

S u m m a r y

Since its very inception the Lithuanian National Drama Theatre has been consistently adhering and promoting the realistic-psychological trend in the scenic art. However, there were some moments in the theatre's creative path, which reflected another, romantic (and later even metaphorical) trend in Lithuanian theatre. The first attempt to escape domination of social realism in the Lithuanian Academic Drama Theatre was R. Juknevičius' production of the historical tragedy *Apyaušrio dalia* (1956) by Balys Sruoga. Versed lines, exaggerated feelings, emphatic contrasts and romantic acting of S. Jukna in the principal role added to the exceptional quality of this performance in the context of the theatre's repertoire of the 1950s. The year 1961 saw another significant premiere – K. Kymantaitė's dramatization and production of the poem *Kraujas ir pelenai* by Justinas Marcinkevičius. That was an exalted and poetic performance of epico-lyrical nature, speaking the language of the romanticized scenic metaphors. Its monumental modern scenography created by the artist Juzefa Čeičytė was especially striking when compared to the general artistic background of the time.

A model of poetic drama, highly influential in the entire development of Lithuanian scenic art from its very outset, was given a new lease on life in the stage production of the dramatic poem *Mindaugas* by J. Marcinkevičius (1969, dir. by H. Vancevičius). This performance raised some newly invigorated issues concerning the history of state and the existence of nation; it also revived an idea of the romantic hero (R. Adomaitis). Lithuanian National Drama Theatre, however, had no intentions to establish and support the romantic trend in Lithuanian theatre, unlike the Kaunas Drama Theatre with its orientation towards the formation of the national repertoire consisting of plays by J. Grušas and others.