

Pirmieji modernizmo blykstelėjimai lietuvių prieškarinio teatre 1920–1929 m.

Irena Aleksaitė

*Kultūros, filosofijos ir meno institutas, Saltoniškių g. 58,
LT-08015 Vilnius*

Straipsnyje aptariamos modernizmo apraiškos lietuvių teatre 1920–1929 metais. Apžvelgiant specifines režisūros raidos ypatybes prieškarinio scenoje ir išskiriant režisieriaus Boriso Dauguviečio vaisingą veiklą (pirmieji modernūs spektakliai, originali jų raiška) ieškoma ryšių tarp modernizmo reiškinių dailėje, literatūroje, teatre.

Raktažodžiai: moderni režisūra, režisūrinė koncepcija, B. Dauguvietis, interpretacija, scenografija

VIETOJE IŽANGOS

Moderniojo meno reiškiniai prieškarinio Lietuvos (1920–1940) literatūroje, dailėje ir teatre iš esmės skyrėsi. Tai lėmė objektyvios istorinės bei specifinės vidinės šių menų raidos priežastys. Bendra buvo tai, jog visi šie menai bei jų naujoviškos apraiškos gerokai vėlavo, lyginant su analogiškais Vakarų bei Rytų Europos (Rusijos) ieškojimais ir eksperimentais, kurie ten ir tapo avangardinio meno židiniai. Lietuvių literatūrologai¹ bei dailėtyrininkai² konstatuoja, jog šie menai, pasižymintys raiškiu naujumu – modernišku, pastebimai plykstelėjo XX a. 3-iajame dešimtmetyje. Lygiai tą patį galime pasakyti ir mes, teatrologai, apie scenos meną.

Modernumas dramos teatre užgimė tik atsiradus režisūrai. Ligi to, t. y. aktoriniame teatre, beprasmiška būtų ieškoti kūrybinių šuolių scenos mene, vaidybos, kūrinių interpretacijos ar scenografijos naujovių. Būtent Režisieriaus asmenybė tapo tuo *spiritus movens*, skatinusi raiškių naujovių atsiradimą teatre, jų permanentinę kaitą, transformacijas bei įvairiausias scenines modifikacijas. Tačiau skirtingai nuo rašytojo, poeto, dailininko ar skulptoriaus, Režisierius bevelijo likti išdidžiu vienišiumi ir vaikščioti kaip tas Keplingo katinas „pats sau“ (vienas).

Jei lietuvių literatūroje matome rašytojų siekį susiburti draugėn į įvairiausias pakraipas ir išpažinti savas koncepcijas specialiai tam skirtuose žurnaluose, jei lietuvių dailininkai tuo pat metu grupavosi („arsininkai“, *art deco*, „neoklasicistai“ ir kt.), tai lietuvių režisieriai (kurių 3-iajame XX a. dešimtmetyje buvo viso labo vos trys – K. Glinskis, B. Dauguvietis ir A. Sutkus) apie jokiais sąjungas nė negalvojo. Lygiai tas pat pasakytina apie iškilius XX a. didžiuosius Režisierius: prancūzą Andrea Antoiną, vokiečių Otto Brammą, anglą Gordoną Craigą, austrą Maxą Reinhardtą, rusus Konstantiną Stanislavskį, Vsevo-

lodą Mejercholdą, Aleksandrą Tairovą, Jevgenijų Vachtangovą ir kt. Jie visi kūrė savo individualią meninę kryptį ar srovę, nesiekdami nei suburti aplink save artimus jiems meniniu požiūriu menininkus, nei vadovauti tam sambūriui. Nedaug kas iš šių režisierių milžinų paliko po savęs meninę teorinę programą. Savotiškai juos grupuoti pagal režisūrinių kūrybinių platformų artimumą ar panašumą ėmėsi teatrologai, nors ir šiuo požiūriu režisieriai, pripažįstantys sceninį realizmą, natūralizmą, ekspresionizmą ar simbolizmą net toje vienoje kryptyje, tarp savęs skyrėsi. Jų raiškios meninės individualybės savotiškai transformavo ir koregavo tą kryptį, suteikdamos visam tam savo išskirtinumą bei specifines savybes.

MODERNIZMO APRAIŠKOS LIETUVIŲ TEATRE 3-IAJAME DEŠIMTMETYJE

Visų pirma reikėtų išryškinti specifines teatro režisūros aplinkybes šiuo laikotarpiu, kurios iš esmės ir nulėmė ne tik vėlyvas, bet ir kuklias moderniojo meno apraiškas mūsų scenoje. Trečiasis dešimtmetis – lietuvių profesionalaus teatro formavimosi pati pradžių pradžia. Kaip rašė Balys Sruoga³, vyko **konso-lidacijos** procesas. 1920-aisiais užgimusi drama darė vos pirmuosius savo žingsnius. Tuo tarpu latvių teatras, susiformavęs gerokai anksčiau, jau 1923–1925 m. kūrė naujus teatrus, kuriuose buvo sėkmingai plėtojamos simbolizmo (Biruta Skujeniece), ekspresionizmo (Juris Jurovskis ir Janis Zarinis) ir polistilistinio teatro principai (Eduardas Smilgis). „Modernizmo stilistiniai eksperimentai, – kaip teigė savo pranešime estų teatrologė habil. dr. profesorė Luule Ēpner, – pasirodė 1910-ųjų pabaigoje ir pirmojoje XX a. 3-iojo dešimtmečio pusėje“⁴. Daug anksčiau nei mūsų teatre.

Pirmuoju lietuvių profesionalaus teatro dešimtmečiu (1920–1929) režisūra tik stojosi ant kojų. Vals-

tybės teatre dirbę režisieriai – Konstantinas Glinskis, Borisas Dauguvietis ir Antanas Sutkus – susidūrė su sudėtinga vidine dramos kolektyvo būkle. Pirmiausia vyko jų visų savotiška kova su Valstybės teatro direkcija dėl režisūros statuso įtvirtinimo, nes direktorius dažnai pats lėmė repertuaro formavimą bei pjesių parinkimą arba šias funkcijas skyrė prie teatro meno sudarytai tarybai. Režisieriams beliko tik statyti jiems siūlomas pjeses, nors šios ir buvo nepriimtinos menininkams. „[...] Teatru, kaip kūrybiniam organizmui, – rašė Balys Sruoga, – parinkti vaidintiną pjesę tegali tik tai jis pats. Repertuaro negali sudarinėti jokia įstaiga, betarpiškai negyvenanti teatro uždaviniais“⁴⁵.

Dramos režisierių kūrybiškumą minėtu laikotarpiu ypač alino nenormalus darbo tempas, premjera po premjeros. Mat, viena vertus, dramai dar reikėjo užkariauti žiūrovą, kuris vangiai lankė spektaklius. Tad viena premjera lipo kitai ant kulnų. Savotiškus rekordus čia „sumušė“ Borisas Dauguvietis 1924-aisiais per septynis sezono mėnesius išleidęs daugiausiai – net vienuolika pastatymų iš keturiolikos. Nei K. Glinskis, nei A. Sutkus šiame teatriniam maratone taip aktyviai nedalyvavo. Antroji tokios premjerų gausos priežastis – trijų kolektyvų (operos, dramos ir baletu) trupių koegzistavimas mažyčiame, apie 400-ių šimtų vietų, tuometinio Valstybės teatro pastate. Kiekvienam kolektyvui buvo sudarytas griežtas premjerų išleidimo grafikas, į kurį reikėjo tilpti, kad nesugriūtų išankstinis mėnesiui numatytas repertuaras. Tokį tempą išlaikyti dramų trupėje galėjo tik nenuilstantis energingas B. Dauguvietis, beje, susilaukęs ir aštriausios kritikos, nes skubotumo pasekmės buvo akivaizdžios – meniškai neišbaigti vaidinimai, paviršutiniška režisūra bei vaidyba. Neatsitiktinai daugelis B. Dauguviečio pastatymų tapo B. Sruogos negailestingos kritikos taikiniu.

Trečiajame dešimtmetyje literatūros ir dailės sferoje galėjai just didelį kūrybinį pagyvėjimą: buvo leidžiami žurnalai, vyko dailės parodos (tarp jų ir užsienio dailininkų), kūrybinės diskusijos. Teatre tuo metu tyrojo tyla. Tik Aleksandro Tairovo teatro (1925 m.) ir 1926-aisiais žydų teatro iš Maskvos „Habima“ gastrolės kiek sudrumstė mūsų scenos ramybę. Gerokai vėliau atsirado specialus teatro leidinys – žurnalas „Septynios meno dienos“ (1927–1934 m.), kurio redaktoriais ir beveik vieninteliu autoriumi buvo Borisas Dauguvietis. Lietuvių teatras 3-iajame dešimtmetyje buvo savotiškai izoliuotas nuo Vakarų Europos bei Rusijos teatrinio naujovių ir eksperimentų.

Tokios nelengvos dramų kolektyvo bei jo režisūros kūrybinės aplinkybės nesukliudė tam tikram meninių naujovių proveržiui, kuris įvyko 3-iajame dešimtmetyje lietuvių scenoje ir kurį neabejotinai galima susieti su modernaus teatro vaisingomis paieškomis. Kai 1966-aisiais parašiau savo pirmąją knygą apie B. Dauguvietį, prieš akis dar neturėjau plates-

nio tuometinio Lietuvos meninio gyvenimo konteksto, į kurį būčiau galėjusi įrašyti B. Dauguviečio modernios režisūros blykstelėjimus (ir kažin ar tai būtų praleidęs GLAVLIT'as), nors kai kuriuos jo pastatymus išskirčiau kaip labiausiai pavykusius. Šiandien atsigręžusi atgal galiu nedvejodama tvirtinti, kad būtent šis režisierius, anot B. Sruogos, „vėjingasis Dauguvietis“⁴⁶, 3-iajame dešimtmetyje drąsiai išbandė savo ir jauno dramų teatro kolektyvo jėgas polistilistinėje sferoje, ieškodamas teatrinio formų įvairiausiomis meninėms kryptims, kurias jau buvo įsisavinęs ir peržengęs Vakarų Europos bei Rusijos teatras (simbolizmo, natūralizmo, orientalizmo, „technicizmo“, *art deco* ir *commedie dell'arte* improvizacinių principų). B. Dauguvietis tarsi skubėjo, siekė atsigriebti už pavėluotą istorinį laiką, kartu turtindamas jauną kolektyvą šiomis moderniomis sceninėmis pamokomis, atverdama savo meninės individualybės bei natūros turtingą intenciją ir prigimtį.

B. Dauguvietis, kaip būsimas režisierius, formavosi būtent režisūrinio lūžio epochoje, XX a. pirmajame dešimtmetyje, kai rusų aktorinis teatras atkakliai priešinosi atėjusiam į teatrą Režisieriui. B. Dauguvietis, būdamas dramų mokyklos prie garsiojo Sankt Peterburgo Aleksandro teatro studentu, kaip statistas dalyvavo Aleksandro Sanino⁷, buvusio K. Stanislavskio MDT bendražygio, ir jo trupės aktorių repetacijose. Jos buvo tapusios tikra kovos arena tarp režisieriaus ir garsių šios trupės artistų, atkakliai nenorėjusių paklusti A. Sanino valiai, jo naujoviškiems ir negirdėtiems režisūriniais principams statant spektaklį, drausminant aktorių solivimą bei ryškiant pastatymo koncepciją. B. Dauguvietis savo teatrinio studijų metais Sankt Peterburge matė ir pirmąsias K. Stanislavskio bei V. Nemirovičiaus-Dančenkos įkurto Maskvos dailės teatro gastroles, kurios paliko jam gilų įspūdį, ypač A. Čechovo pjesių pastatymai. Girdėjo jis iš savo kurso pedagogo, žymaus rusų Aleksandro teatro artisto Vladimiro Davydovo rūšią kritiką MDT adresu. „Mūsų mokytojas, – rašė 1948 m. B. Dauguvietis, – kalbėjo mums, kad tokie simbolistiniai spektakliai, kaip „Žmogaus gyvenimas“, „Mėlynoji paukštė“, „Anatema“, negali būti pavadinti spektakliais. Tai esą tik kažkoks teatrinis veiksmas, kur aktoriui tenka tik apgailėtinas režisieriaus pastumdėlio vaidmuo, kad naujasis teatras užmuša aktorių, kad jame viešpatauja režisieriaus tironija ir kad tokio teatro jis nėra linkęs sveikinti“⁴⁸. Čia V. Davydovas kalbėjo apie K. Stanislavskio simbolistinius Leonido Andrejevo, Moriso Maeterlincko pjesių pastatymus.

B. Dauguvietis buvo nepaprastai žingeidus, daug skaitantis, viskuo besidomintis žmogus, tad, 1924 m. pradėjęs dirbti Valstybės teatre (buvo priimtas kaip aktorius ir režisierius), stebino dramų trupę savo erudicija, gausiomis žiniomis iš visų sferų; neabejotinai teoriškai jis buvo susipažinęs ir su įvairiomis scenos meno kryptimis.

1924–1929 m. įsiskūęs Valstybės teatre į režisūrinę karuselę, dusdamas nuo nesibaigiančių skubotų pastatymų srauto, B. Dauguvietis vis tik rado jėgų eksperimentuoti, išmėginti save įvairiose meninėse kryptyse, margaspalvėje sceninėje stilistikoje ir žanruose. 1966 m. savo knygoje⁹ apie šį menininką būtent šiuos jo pastatymus įvardijau gal daugiau kaip marginalinius reiškinius. Šiandien, koreguodama pati save, sakyčiau, jog šie B. Dauguviečio ieškojimai sudaro jo garsios ir prieštaringos teatrinės produkcijos epicentrą, yra patys reikšmingiausi pirmojo mūsų teatro gyvenimo dešimtmečio darbai ne tik jo režisūros, bet ir Valstybės dramos kontekste, paruošę dramos trupę sėkmingiems būsimiems 4-ojo dešimtmečio kūrybiniais šuoliams.

Stebina B. Dauguviečio ne tik turtinga intuicija, bet ir jo sugebėjimas, sakyčiau, lengvai pasinerti į skirtingas menines kryptis, apčiuopti jų esmę, išryškinti ir atskleisti jų specifiką. Tuo labiau, jog ligi tol jis nebuvo praktiškai susilietęs nei su simbolizmu, nei su natūralizmu, nei su *commedia dell'arte* improvizaciniu teatru. Šis režisierius mūsų scenoje tarsi šuoliavo per jau seniai Vakarų Europos ir Rusijos scenose praėjusių šių meninių krypčių ir srovių pakopas, skubindamas jų kad ir vėlyvą įsisavinimą nacionalinėje scenoje. Jo režisūrinės veiklos atkarpoje (1924–1929) randame ne nedrąsius pirmuosius žingsnius į sudėtingus modernaus meno labirintus, bet gana subtiliai suvoktą tų krypčių esmę, įdomiai persilaužusią per B. Dauguviečio talentingą individualybę. Režisierius pirmasis pasinėrė į modernųjį teatrą, kūrė jį.

Verta bent trumpai paminėti tų naujų kelių paieškas, sceninio modernizmo pirmuosius blykstelėjimus mūsų scenoje.

1924 m. savo režisūriniam debiutui B. Dauguvietis pasirinko dvi simbolistines pjeses: G. Hauptmanno „Hanelę“ ir M. Maeterlincko „Nekviestąją viešnią“. Lietuviškasis simbolizmas literatūroje jau seniai buvo baigęsis. Atrodė, jog teatras šiuo pastatymu (abi pjesės ėjo drauge vieną vakarą) siekia atgaivinti šią srovę. To nebuvo. Režisierius norėjo efektingai debiutuoti ir jam tai pavyko.

Ir „Hanelėje“, ir „Nekviestoje viešnioje“ pirmiausia buvo ieškoma ypatingos slėpiningos mistinės sceninės atmosferos, kurios yra ir pačiose pjesėse. B. Dauguvietis „Nekviestoje viešnioje“ sumaniai panaudojo scenoje tylą, ilgus pauzes, sulėtintai ir negarsiai tariamą žodį. Vaidinimą gaubė mirties nuojauta, girdėjosi susėdusių aplink stalą šeimos narių gilūs atodūsiai. Režisierius prašė aktorių vengti staigių mostų ir nereikalingų judesių. Šis emocinis vidinis sąstingis, plastikos statiškumas nesvetimi simbolizmo estetikai. „Hanelėje“ B. Dauguvietis sumaniai išryškino kontrastą tarp tiršto natūralizmo, būdingo vargšų prieglaudai – tamsiai ir nejaukiai lindynei, kurioje miršta jaunutė Hanelė, ir našlaitės Hanelės fantastinio sapno – vizijos. Virš Hanelės lovos

ryškus spindulių pluoštas išgriebia iš nakties tamsos dangų su blausiai blykčiojančiomis žvaigždėmis. Ir šiame fone aukštai pasirodo visi Hanelę sapne aplankę veikėjai – mirusi motina, girtas tėvas, Keliaininkas, Tamsusis angelas ir šviesūs angelai baltais dideliais sparnais. Keliaininkas spektaklyje buvo pateiktas kaip Kristus... Šviesų žaismas darė šį paveikslą efektingą ir įspūdingą. Tai buvo lyg dangiškas stebuklas. „Hanelėje“ aktoriai turėjo skirtingai vaidinti pirmoje, natūralistinėje, ir antroje, simboli-
nėje, vizijų scenoje. B. Dauguvietis jautriai suvokė šio G. Hauptmanno kūrinio stilistinį kontrastingumą. Daugiau režisierius savo kūryboje prie simbolizmo nebegrižo. O tas jo pirmas ir paskutinis sceninis bandymas atskleidė subtilią meninę intuiciją, nemažas kūrybines potencijas.

B. Dauguvietis mėgo scenoje tirštinti spalvas, ypač komedijoje. Jo rankose J. Vilkutaičio-Keturakio „Amerika pirtyje“, pastatyta 1924-aisiais (būtent tais metais buvo minimas Palangos spektaklio 25-metis), netikėtai įgavo aštriausią pavidalą. Šią ramios tėkmės charakterinę komediją režisierius scenoje transformavo į tirščiausią natūralizmą, gal net į natūralistinį groteską. Scena buvo užgriozdinta tikrais kaimo buities rakandais, tačiau gerokai apšepusiais: senais kubilais su vandeniu ir pamazgomis, šieno krūvomis, sulūžusiais baldais – medine lova, stalais, krėslais, sudriskusiu nešvaria patalyne, ant virvės kabojo skarmalai, apatinės kelnės. Ir kaimo smuklės, ir Bekampio trobos interjere prieš žiūrovus tyrojo apsilupusios sienos, griūvančios krosnys, įlinkusios lubos. Visa tai sudarė kažkokios baisios skylės vaizdą.

Šitokiu būdu B. Dauguvietis tarsi atsiveikino su mėgėjiško teatro žymiausia pjesė. Ja jis aiškiai polemizavo su saloninėmis pjesėmis: „Jei neduodi pastoralės, – rašė B. Dauguvietis, – su „mergele-rūtele ir berneliu dobilėliu“, toji mūsų publikos dalis reaguoja į kaimą su nepateisinama panieka. [...] Girdint tokias kalbas, atrodytų, lyg toji mūsų publikos dalis būtų gimusi ne kaime, bet kokioj Grenadoj“¹⁰. Pasitelkęs natūralizmo estetiką, režisierius pateikė tikrą sceninį akibrokštą „grožio“ ištroškusiai publikos daliai.

Trečiajame dešimtmetyje lietuvių dailėje pastebimas aktyvus susidomėjimas Rytų kultūra: Japonijos, Kinijos menu, rytietiškuoju orientalizmu – puošniu, spalvingu, dekoratyviu.

1925 m. rugpjūčio mėnesį Kaune gastroliavo garsus Maskvos Aleksandro Tairovo vadovaujamas Kamerinis teatras, atvežęs net šešis savo pastatymus. Tai neabejotinai aktyvizavo sceninius B. Dauguviečio ieškojimus, radikaliai keitė jo estetines nuostatas. Pasirodė jo kategoriški pasisakymai spaudoje. Tarsi atsakydamas į Balio Sruogos kritiką jo spektaklių atžvilgiu, kur nuolat buvo priekaištaujama režisieriui dėl nedėmesingumo teatrinės formos, sceninės raiškos problemoms, B. Dauguvietis, darydamas jam būdingą staigų posūkį, pareiškia: „[...] Romantizmo dvasia ir teatralis, vaidybiškas stilius turi

būti kiekvieno rimto meniško teatro vienintelis pagrindas¹¹. Šis teorinis postulatats neliko tik popieriuje. Vienas po kito pasirodo du B. Dauguviečio pastatymai: C. Gozzi „Princesė Turandot“ (1927) ir Molière'o „Tariamasis ligonis“ (1928), kuriuose akivaizdūs orientalistinės romantizacijos ir žaismingo teatrališkumo bruožai sukėlė didelį publikos bei kritikos susidomėjimą ir pripažinimą.

„Princesėje Turandot“ kartu su dailininku Adomu Galdiku B. Dauguvietis pateikė tikrą puotą akiai. Čia buvo gausu kinietišku ornamentu su drakonais (scenos įrėminimas), ypač turtingi savo detalėmis buvo sceninių herojų kostiumai, žėrėję spalvomis, įvairia medžiagų faktūra. Režisierius kūrė romantizuotą pasaką, tragišką meilės istoriją, tačiau čia pat nevengė ir satyrinių spalvų (kvailių ministrų charakteristikos, *commedia dell'arte* personažų žaismė). Ypač daug dėmesio režisūros buvo skirta plastinei ir ekspresyviai personažų raiškai – judesių paryškintai rytiškai manierai, jų grakštumui ir estetiškumui. Ši sykių recenzentai atkreipė dėmesį į B. Dauguviečio spektaklio stilistinį vientisumą, precizišką kinietišką koloritą. Tai buvo pirmoji orientalizmo, netgi *art deco* drąši ir užtikrinta sceninė paraiška.

1928-ųjų kitas B. Dauguviečio pastatymas – Molière'o „Tariamasis ligonis“ – neabejotinai sietinas su J. Vachtangovo „Princesės Turandot“ įžymiu spektakliu, kurį B. Dauguvietis matė Maskvoje, 1928 m. nuvykęs su Lietuvos teatro delegacija pasveikinti Maskvos dailės teatrą sulaukus trisdešimties metų veiklos jubiliejaus. Šis istorinis J. Vachtangovo spektaklis, įtvirtinęs rusų teatre improvizacinės vaidybos ir teatrinės žaismės – parodijos – principus, savotiškai paakino mūsų režisierių ieškoti raiškios sceninės formos savo pastatymams. B. Dauguviečio „Tariamasis ligonis“ lietuvių teatro istorijoje yra išskirtinis reiškinys. Tai – vienas originaliausių Molière'o komedijų sceninės interpretacijos atvejų. Moljeriška komedija-baletas „Tariamasis ligonis“ buvo drąsiai panardinta į *commedia dell'arte* itališkojo teatro stilistiką.

Stebina B. Dauguviečio išskirtinė teatrinė nuovoka, jo turtinga intuicija ir erudicija, jo sugebėjimas neklystamai žengti nepramintais teatriniais takais. Jis nekopijavo J. Vachtangovo išmoningų ir šelmiškai pašaipūniško spektaklio, smagiai pasijuokusio ir iš sceninių „tragedinių“ meilės interpretacijų, ir iš sovietinio laikmečio visuomenės gyvenimo ydų. B. Dauguvietis pasirinko „teatro teatre“ principą. „Statydamas šį veikalą, – rašė režisierius, – aš kaip tik noriu pabrėžti nepaprasto itališko teatro laisvumą. Dekoracijos bus statomos ir pakeičiamos publikai matant, kaip tai darydavo anų laikų skrajojančiai italų komedijos teatrai. Bus duodama daug muzikos, kurią šiam reikalui specialiai yra parašęs prof. Jurgis Karnavičius. Tarp veiksmų bus intermedijos – šoks baletas, pastatytas baletmeisterio p. Petrovo, dramos artistai dainuos ir šoks. Tai bus lyg konkurencija operai...“¹².

Istorija apie tariamą ligonį, o iš tikrųjų sveikut sveikutėlį Arganą scenoje buvo pateikta kaip italų klajojančios trupės vaidinimas turgaus aikštėje. Dailininkė V. Dubeneckienė scenos centre ant didelių statinių įrengė nedidukę aikštelę, ant kurios tilpo visi šios komedijos personažai. Čia kunkuliavo gyvenimas: lakstė ir plušo tarnaitė Tuaneta, „sirgo“ storusis Arganas, piršosi Tomas, gydė ligonį Bonfua ir Purgonas, mylėjosi Kleantas su Andželika... Tai buvo tikras balaganinis, triukšmingas ir linksmas teatras, kurio skrajojančios trupės Direktoriumi buvo pats režisierius B. Dauguvietis, pradėjęs vaidinimą savo linksmu improvizuotu žiūrovų pasveikinimu ir baigęs lyrišku atsisveikinimu.

Spektaklio stilistika – šėlsmas ir dūkimas, vaidyba – aštri, ironiška, kartais su grotesko elementais. Šis B. Dauguviečio vaidinimas savotiškai auklėjo publiką, pratino ją prie improvizacinio teatro, žaismės ir išmonės, teatrinės improvizacijos ir žaibiškos charakterių transformacijos.

Ir kai atvykęs į Valstybės teatrą Michailas Čechovas 1932-aisiais statys W. Shakespeare'o „Dvyliktąją naktį“, B. Dauguvietis savuoju „Tariamuoju ligoniu“ bus jam gerokai pagelbėjęs, išpurenęs sceninę dirvą, išmankštinęs artistus...

Sparčiai vystantis miesto architektūrai B. Dauguvietis įdėmiai stebėjo urbanizacijos procesus ir Europoje, ir Kaune, domėjosi artėjančia techninės-mašininės kultūros era, todėl ir negalėjo išvengti technizmo, kuriuo susidomėjo Lietuvos literatūra bei dailė. Matyt, taip jo repertuare atsirado čekų dramaturgo Karelo Čapeko pjesė „R.U.R.“ (1927 m.). Tuo laiku robotų gamybos tema buvo ganėtinai tolima, ir B. Dauguviečio spektaklis taip pat atrodė it fantastinė istorija, o gal kaip futuristinė vizija. „R.U.R.“ scenovaizdis (dailininkas V. Didžiokas) buvo gana paslaptingas: už įstiklintų per visą scenos aukštį laboratorijos langų stūksojo milžiniški fabriku siluetai, kuriuose buvo gaminami robotai, o pati laboratorija priminė šiuolaikinę kosminę stotį su sudėtingiausia technine įranga, žybčiojančiomis elektros švieslentėmis, pultais ir kt. Tai buvo nauja, sparčiai žengianti techninė revoliucija, kurią nujautė ir B. Dauguvietis.

Tačiau pats moderniausias šio režisieriaus sceninis opusas susijęs su italų rašytojo Luigi Pirandello pjesė „Šiaip arba taip“ („Comsį comsą“, 1918), kuri 1928-aisiais B. Dauguviečio pristatyta lietuvių žiūrovui. Ši pjesė, parašyta filosofinio disputo forma, grindžiama samprotavimais ir ginčiais apie filosofines absoliučios tiesos, agnosticizmo, reliatyvumo sąvokas, nors pats siužetas atrodo gana paprastas ir nesudėtingas.

Tokią įmantrią pjesę-disputą su užslėptomis filosofinėmis potekstėmis B. Dauguvietis statė pirmą kartą. Jis iškart suvokė, jog „Šiaip arba taip“ reikalauja savitos originalios sceninės formos, jog tai negali būti realistinis vaizdelis, kur mažo provincijos

miestelio teisėjo salone vyksta nuobodžiaujančių miesčionių pokalbiai, susiję su čia gyventi atvykusia keista šeima – jaunu vyru, jo žmona ir žmonos motina. B. Dauguvietis išryškina atvykėlių istoriją, tarsi išstumia ją į centrą, o salono dalyvius savotiškai schematizuoja ir standartizuoja: vienodai aprenčia vyrus ir moteris (pagrindinės abiejų lyčių rūbų spalvos – juoda ir balta), susodina visus salono lankytojus piramidės principu profiliu į žiūrovus. Scenos gilumoje pro prasiveriančius juodai baltus kuliskus įeina arba žentas, arba duktė, arba jos motina – tarsi į teismo salę, kur jie ir bus klausinėjami, pvz., kodėl motina nesusitinka su savo dukra, o bendrauja tik per žentą... Spektaklio dailininkas Vladimiras Dubenckis taip pat jautriai užčiuopė šios dramos mįslingą nepaprastumą, ypač pabrėžęs geometrišką scenovaizdžio simetriją.

Dialogai spektaklyje vyko it susišaudymas replikomis – sparčiai ir energingai. Vaidyboje vengta emocionalumo. Tik pats B. Dauguvietis ekspresyviai vaidino žentą, ir jo dramatiška uošvienė Ona Kurmytė išsiskyrė iš visų atlikėjų. Teisėjo salono svečiai spektaklyje atrodė it manekenai, be judesio ir mimikos, tuo akcentuojant jų neįautrumą, tuščias ambicijas...

Spektaklis tuometiniam žiūrovui atrodė it mįslė, šarada – nesuprantamas ir keistas. Tuo tarpu B. Sruoga ypač aukštai jį įvertino, pavadinęs savo recenziją „Nepaprasta premjera“¹³. „Mūsų įprastas teatras kažkur dingio: skersai žemę numarmėjo, – rašė kritikas. – Nebuvo pas mus seniai pažįstamo vėjingo Dauguviečio, nebuvo nei jo ypatingo ansamblio. Vietoj viso to premjeros metu gastroliavo kažkoks mums nepažįstamas geras europieškas teatras...“¹⁴. B. Sruoga liko sužavėtas B. Dauguviečio rasta spektaklio scenine raiška, sudėtingos modernios pjesės originalia interpretacija. Tuo tarpu žiūrovui šis efektingas pastatymas liko neįkandamas nei turiniu, nei meniniu pavidalu. Jis buvo nepratęs prie tokių sceninių akibrokštų, sunkiai perprantamų naujovių.

Visų čia įvardytų, sakykime, modernių B. Dauguviečio pastatymų analizė leidžia padaryti keletą svarbių išvadų. Pirmoji prašyte prašosi ir yra ta, kad šio režisieriaus asmenyje jau pirmajame savo veiklos dešimtmetyje mūsų Drama turėjo neeilinių sugebėjimų, lakios meninės fantazijos, plačių kūrybinių užmojų menininką, kuris sugebėjo savitai „dauguvietiška“ ir raiškiai interpretuoti daugelį pasaulinės dramaturgijos kūrinių, ir kurio svarūs pasiekimai papildė tuometinės modernios Europos režisūros kontekstą.

Antroji išvada – dramatiška. Turint omenyje kokiu pasiutusiu tempu dirbo B. Dauguvietis, be atokvėpio lėkęs nuo vienos premjeros prie kitos, jo paminėti išskirtiniai pastatymai įgauna ypatingą vertę. Toje karštligiškoje režisieriaus darbo sumaištyje pristatyti vaidinimai rodo, kokios realios potencialios galimybės slypėjo B. Dauguvietyje ir kaip dažnai beprasmiškai buvo švaistoma jo galinga kūrybinė energija.

Trečioji išvada. Peržvelgusi visą tolesnę B. Dauguviečio režisūrą, prisiminusi visus vėlesnius jo pastatymus ligi pat 1949-ųjų, jo mirties, su nuostaba konstatuoju: daugiau tokių akinančių jo režisūros blykstelėjimų-atradimų, kokie gimė 3-iajame dešimtmetyje, deja, neberasime. Bus mažiau pastatymų per sezoną, bus ramesnė, lygesnė jo režisūros tėkmė, bet, anot B. Sruogos, tų „nepaprastųjų“ premjerų nebebus. Peršasi išvada, jog 3-iasis dešimtmetis ir visi jo nelygumai bei blaškymasis B. Dauguviečiui turbūt buvo jo „žvaigždės“, didžiausio kūrybinio šuolio laikas. Jo nepaprasta energija toliau lyg ir išseko. Jis, galima sakyti, sudegino save kaip menininką, palikdamas ne pelenus, o scenos perliukus.

Ketvirtoji išvada. Kiekvienas teatrologas anksčiau ar vėliau privalo sugrįžti prie savo ankstyvųjų darbų ir juos pakoreguoti. Šiuo rašiniu iš esmės peržiūrėjau kai kurias savo koncepcijas apie B. Dauguviečio režisūrą, tuo pakoreguodama savo pirmąją knygą¹⁵ apie šį menininką, išleista 1966-aisiais.

Gauta 2004 11 08

Nuorodos

- 1 J. Žekaitė, *Modernizmas lietuvių prozoje*, Vilnius, 2002.
- 2 J. Mulevičiūtė, *Modernizmo link. Dailės gyvenimas Lietuvos respublikoje 1918–1940*, Kaunas, 2001.
- 3 B. Sruoga, *Apie Tiesą ir Sceną*, Vilnius, 1944, p. 230.
- 4 L. Epner, Apie modernizmą Estijos teatre, *Modernizmo slinkty XX a. teatre*, tarptautinės mokslinės konferencijos tezės, Vilnius, 2004, p. 10.
- 5 B. Sruoga, ten pat, p. 166.
- 6 Ten pat, p. 113.
- 7 Aleksandr Sanin (1869–1956), tikroji pavardė Šenberg, nuo 1898 iki 1902 metų buvo MDT aktorius ir K. Stanislavskio padėjėjas.
- 8 *Pergalė*, 1948, Nr. 11.
- 9 I. Aleksaitė, *Borisas Dauguvietis. Režisūros bruožai*, Vilnius, 1966.
- 10 Ten pat, p. 156.
- 11 B. S-nas, „Princesė Turandot“ Kaune: Pasikalbėjimas su V. Dramos režisieriumi B. Dauguviečiu, *Lietuva*, 1927, spalio 1.
- 12 *Lietuvos aidas*, 1928 m. rugsėjo 20 d.
- 13 *Lietuvos aidas*, 1928 m. gegužės 31 d.
- 14 Ten pat.
- 15 I. Aleksaitė, *Borisas Dauguvietis. Režisūros bruožai*, Vilnius, 1966.

Irena Aleksaitė

THE FIRST SPARKS OF MODERNISM IN PRE-WAR LITHUANIAN THEATRE (1920–1929)

Summary

In pre-war Lithuania of the 20s, there were essential differences between manifestations of modernism in literature, art, and theatre. These differences were due to objective reasons having to do with the historical developments in each of these areas. What the modern and in-

novative manifestations in all areas of the arts had in common was the fact that they came belated compared to analogous phenomena in Western Europe (where they became the focus of avant-garde art).

Lithuanian theatre's unique and exclusive developmental peculiarities as well as its evolutionary difficulties in the third decade of its existence determined the belated and overly modest manifestations of modern art. These manifestations are associated with the formation of professional theatre, the direction representing the old pre-reformist Russian school, the theatre repertoire, as well as the complicated situation of the company in the first decade of the professional national theatre's existence.

Director Borisas Dauguvietis' outbursts of modernism in the third decade of the theatre involve elements of symbolism, naturalism, orientalism, "technicism", a theatrical improvisation in the "commedia dell'arte" style; these single flashes can be observed in the following plays:

G. Hauptmann's "Hannele", M. Maeterlinck's "The Intruder", J. Vilkutaitis-Keturakis's "Amerika pirtyje", C. Gozzi's "Turandot", L. Pirandello's "Right You Are, If You Think You Are", and Moliere's "The Imaginary Invalid". B. Dauguvietis' searches for the origin and essence of modern stage tools and their contact with the repercussions of Eastern (A. Tairov's) and Western modern stage art are also notable. In the context of the national drama theatre's repertoire, these productions demonstrated B. Dauguvietis' creative potential as well as the company's barely noticeable slip towards scenic novelties.

In that sense, the fourth decade of the theatre's development was far richer and more colourful, linked with the entrenchment of scenic innovation and modern direction (examples of the above include A. Oleka Žilinskas', Mikhail Chekhov's, and their students A. Jakševičius' and R. Juknevičius' original directions representing the scenic avant-gardism of the 1930s in Russia.)