

## Keletas teiginių ir pasvarstymų lietuvių scenografijos (1920–1940) modernėjimo klausimu

### Audronė Girdzijauskaitė

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

Straipsnyje kalbama apie teatro ir dailės atsinaujinimo procesus, lėmusius prieškarinio lietuvių teatro modernėjimo tendencijas, apie teatro reformos atgarsius lietuvių teatre ir Vakarų dailės naujų srovių (ekspresionizmo, kubizmo, konstruktyvizmo, *Art Deco* ir kt.) poveikį lietuvių scenografijai. Modernizmo bruožai ženkliausiai atsispindi XX a. 4-ojo dešimtmečio Stasio Ušinsko, Liudo Truikio, Antano Gudaičio, Telesforo Kulakausko kūryboje. Šio dešimtmečio II pusėje modernizmo tendencijos blėso, teatras kryo į realistinę vagą.

**Raktažodžiai:** scenografija, retrospektyvinis scenovaizdis, konceptuali režisūra, modernizmas, konstruktyvizmas, *Art Deco*, realistinis teatras

Įvairiatautis XX a. teatro meno traukinys skriejo per Europą. Atrodė, kad jau viskas išžvalgyta, viskas partirta, išskanauta. Europiečių imta dairytis į svečius kraštus – įkvėpimo ieškota porevoliucinės Rusijos meno proveržiuose, Azijos ir Rytų šalyse. Tuo tarpu naujai įlipę Baltijos šalių keleiviai, vos prieš kelis metus išsivadavę iš carinės Rusijos gniaužtų, tebesaugojo senąją bagažą, dažniausiai toje pačioje ikirevoliucinėje Rusijoje įgytą.

Lietuvos teatro menininkai tik 1920-aisiais Kaune įsteigė pirmąjį profesionalųjį teatrą, ilgainiui įgavusį Valstybės teatro vardą. Pradžia buvo sunki – skurdžios lėšos, menka pusiau mėgėjiško studijinio teatro patirtis, režisieriai ieškojo talkininkų – aktorių, kompozitorių, dailininkų. Kas brandino mūsų teatrą? Atgavusi valstybingumą, atsidūrusi Europos šalių būryje, Lietuva patyrė įvairialypę Vakarų įtaką. Nenutrūko ryšiai ir su Rusija.

Trečiasis dešimtmetis Europos dailėje turtingas įvykių: tebedirba pirmieji modernistai, nors modernizmas jau verčiasi ant kito šono – į dar magesnę ieškojimų ir atradimų epochą, kurios įvairovės teks paragauti ir Lietuvos dailininkams. Per Rusiją septynmyliais žingsniais žengė laimėjusi revoliucija, linkusi barbariškai ištrinti iš atminties visa, kas susiję su praeities kultūra. Tačiau po revoliucijos skraiste dar kokį dešimtmetį vyksta tikra teatro meno eksperimentų puota: laužomos senos formos, kratomasi natūralizmo, buitiškumo scena atveriamą aktorius veiksmui; veikia Vachtangovo, Mejerholdo, Tairovo įkurtos studijos, paskui ir teatrai, kurių spektaklius tenka pamatyti ir vienam kitam Lietuvos menininkui – Antanui Sutkui, Andriui Olekai-Žilinskiui, Borisui Dauguviečiui, o vėliau ir Algirdui Jakševičiui

bei Romualdai Junknevičiui. Vienus pakeri simbolistiniai ieškojimai, kitus – kubistų ir konstruktyvistų drąsa ar atviras teatrališkumas su žaidžiančiu aktoriumi, gilus rusų aktorių psychologizmas, gebėjimas valdyti žiūrovą iš vidaus. Ne kiekvienas iš jų tais pažinimo vaisiais mokėjo pasinaudoti, o jeigu ir pasinaudojo – tai savaip, prie lietuviškosios scenos poreikių prisitaikydamas, per savąją pasaulėjautą tą pažinimą perleisdamas.

Valstybės teatras pirmąjį savo gyvavimo dešimtmetį veikė pagal rusų ikireforminio teatro dėsnius. Natūralu, kad ir teatro dailininkai, mokęsi rusų dailės mokyklose arba pas tas mokyklas baigusius dailininkus, tęsė ikireforminio teatro tradicijas, kai dailininkas vykdė veiksmo vietos iliustratoriaus funkciją. Ilgainiui aplinkybės iš esmės pasikeitė.

Kas ir kaip veikė lietuvių teatro dailės raidą? Pabandysime nubrėžti pačias ryškiausias, bendras tendencijas, turėjusias reikšmės visam Europos teatro menui ir keliais dešimtmečiais vėliau pasiekusias Lietuvą. Pirmiausia – tai jau XIX a. pabaigoje iškilusi menų sintezės idėja (Aleksandras Skriabinas, Gordonas Craigas, Stanislawas Wyspianskis, M. K. Čiurlionis ir kt.). Beje, Lietuvoje Čiurlionio liniją galima pratęsti per Liudą Truikį iki universalaus menininko Stasio Ušinsko, tapytojo, vitražisto, scenografo, Marioniečių teatro įkūrėjo, toliau – Vitalijaus Mazūro ir kitų. Pavėluotai Lietuvą pasiekė ir Didžiosios Teatro reformos idėja, susijusi su scenos kūrinio – visų jo meninių komponentų vientisumo ir įtaigos, su konceptualiai mažtančio režisieriaus poreikiu. Po Pirmojo pasaulinio karo išsivadavusiose valstybėse meno ideologai vienu svarbiausių uždavinių kėlė ir meno tautiškumo idėją. Naujos idėjos vienos šalyse

anksčiau, kitose vėliau lėmė esminius meno raidos pokyčius, kurie visų pirma reiškėsi formos plotmėje.

Scenografija, kaip sudėtinė spektaklio dalis, visuomet atspindėjo teatro būvį. Jau minėta, kad Lietuvos teatrą subūrė Rusijos teatro mokyklas baigę režisieriai, iki pat 3-iojo dešimtmečio pabaigos tęsę rusų ikireformines **autoriaus** ir **aktoriaus** teatro tradicijas; teatro, kuriame režisierius atliko antraeiles „išvedžiotojo“ funkcijas, o dailininkas dažniausiai stengėsi perteikti autoriaus pjesėje aprašytą veiksmo vietą paviljoninėmis dekoracijomis. Dauguma dailininkų – Vladas Didžiokas, Juozas Gregorauskas, Adomas Galdikas, Kazys Šimonis ir atsitiktinai užklydę Adomas Varnas, Viktoras Andriušis – buvo atėję iš tapybos ir kūrė tapytas paviljonines dekoracijas. Kartais tie darbai turėjo savo privalumų, pvz., gražius tapytus fonus, iš jų (ypač skirtų senovę vaizduojančioms istorinėms pjesėms) dvelkė romantinė pakili nuotaika (Krėvės misterija „Likimo keliais“ (1929), Maironio „Vytautas Didysis – karalius“ (1931)).

Bet net anuomet, pirmajame teatro veiklos dešimtmetyje, būta išimčių. Kad ir Vladimiras Dubneckis, architektas, muziejininkas, piešėjas, eruditas, 1928 m. lyg nusizengdamas savo paties meniniams principams (apskritai buvo retrospektyvistas) sukūręs modernistinį juodai baltą spektaklį (konstruktyvus, sąlygiškas scenovaizdis, kontrastingi dvispalviai kostiumai, ryškus grimas) pagal Luigi Pirandellą „Šiaip arba taip“, kuriuo negalėjo atsidžiaugti Balys Sruoga, šiaip jau aršiai puldinėjęs režisierių Borisą Dauguvietį už kitus jo darbus. Viena iš išimčių ano meto teatre – Vlodo Didžioko 1927-ųjų konstruktyvistškai urbanistinis scenovaizdis spektakliui pagal Karelo Čapeko „R.U.R.“ (toks nepanašus į tai, ką darė šis dailininkas, kad gali pagaltoti, jog greičiausiai bus ką nors nusiziūrėjęs). Paradoksas, bet būtent B. Dauguvietis, anuomet jau gerokai išsisėmęs režisūroje, buvo naujų idėjų scenografijoje skatintojas, nemažai bendradarbiavęs su jaunaisiais dailininkais, iš kurių, matyt, vylėsi naujų idėjų bei įkvėpimo. Taigi pavieniai, turbūt ne lietuviškoje dirvoje subrandinti šuoliai į modernizmą buvo pastebėti jau ir pirmajame profesionaliojo teatro dešimtmetyje.

Iš esmės dailininko vaidmuo įgauna kitą funkciją tik 1929 m., atvykus Andriui Olekai-Žilinskui iš Maskvos Dailės teatro II ir pradėjus atnaujinti teatro kūrybą bei gyvenimą, kai dauguma menininkų buvo suvienyti aukštesniems kūrybos siekiams. Šiam menininkui rūpėjo visos kūrybos grandys: jis rūpinosi repertuaru, aktoriaus ugdymu ir vaidyba, scenos technika, dailininko kūryba. Stengėsi į teatro kūrybinę veiklą įtraukti įvairius naujai mąstančius, talentingus žmones. Jis išvelgė vyresnės kartos dailininko Adomo Galdiko talentą ir neklysdamas patiki jam savąjį pirmąjį Lietuvos scenoje – Krėvės „Šarūną“, numatė Stasio Ušinsko, po Paryžiaus stu-

dijų dar neapšilusio kojų Lietuvoje, potencialias galimybes ir neapsiriko.

Ketvirtą dešimtmečio scenografija, kuriai daugiausia atstovauja jaunoji dailininkų karta, rodo teatrą pabandžius apsisvalyti nuo pilkojo realizmo, nuo buitiškumo ir iliustratyvumo, o svarbiausia talkinant režisieriui kurti gyvą, kontaktuojantį su žiūrovais, ekspresyvų, teatrališką teatrą. Čia ir praverčia vakarietiškoji jaunųjų patirtis, vokiečių ekspresionizmo bei daugiaveidės prancūzų dailės ir teatro pamokos.

Turbūt neapsiriksimė pasakę, kad dvi ryškiausios figūros, susijusios su modernizmo įtakomis lietuvių scenografijoje, – Stasys Ušinskas ir Liudas Truikys, o vėliau ir Antanas Gudaitis bei Telesforas Kulkauskas po Kauno meno mokyklos dar vykę tobulintis į Paryžių.

1934–1935 m. po Vokietijos ir Prancūzijos teatro dirbtuves dairosi didysis savamokslis Liudas Truikys. Šis savitas menininkas, Valstybės dramoje pradėjęs dirbti scenografu 1931 m. ir iš karto parodęs, ko esąs vertas, ilgainiui vis labiau tols nuo dramatos teatro dirbdamas išimtinai operai. Visas L. Truikio kūrybos kelias kupinas paradokso. Pirmiausia reikėtų pasakyti, kad vėlesniais brandžios kūrybos metais neapkentusiam dramatos teatro ir stačiai niekinusiam jį kaip visa, kas „žema ir žemiška“ (tokį jį įsivaizdavo – tą liudija daugybė jo pasisakymų), savo karjerą L. Truikiui lemta pradėti būtent dramatos teatre. Paradoksalu ir tai, jog nebaigęs jokių ypatingų mokslų jis tarsi uoste užuodė ore sklindančias modernias idėjas ir tarsi atėjęs iš visai kitos pusės atsistojo greta erudito S. Ušinsko. Stebina ir tai, kad būtent su režisieriumi B. Dauguviečiu padarė keletą modernių, konstruktyvistinių scenovaizdžių, kuriuose nesunku atsekti konstruktyvizmo, kubizmo dvasią: tai Petro Vaičiūno „Aukso žaismas“ (1932) ir „Tikruoju keliu“ (1933) su B. Dauguviečiu, spektaklis Šiauliuose „Tas, kuriam antausius skaldo“ (1932?) pagal Leonidą Andrejevą su Juozu Stanuliu. Minėti darbai akivaizdžiai patvirtina, kad dailininkas gali formuoti spektaklį, net kai šis grindžiamas labai silpna dramaturgija arba režisūra. Paradoksu laikyčiau ir tai, kad nebūdamas intelektualu L. Truikys puikiai pajunta dramaturgijos dvasią (šiuo atveju – Petro Vaičiūno), išgelbia iš jos visa, kas gali būti modernu, ir savo puikiais scenovaizdžiais gerokai pralenkia autorių bei režisierių.

Dažniausiai vis dėlto geriau sekėsi tiems dailininkams, kurie dirbo su stipriais, jų idėjas skatinančiais ir palaikančiais režisieriais, kiti gi stengėsi kompensuoti režisierių kūrybinį nepajėgumą. Galima sakyti, kad pasisekė S. Ušinskui, kuris buvo pastebėtas A. Oleko-Žilinsko jo pirmojoje parodoje ir pakviestas bendradarbiauti. Dirbdamas su A. Oleka-Žilinsku ir Michailu Čechovu dramoje, taip pat ir operoje (W. Shakespeare'o „Dvyliktoji naktis“ (1933), Sofijos Čiurlionienės-Kymantaitės „Riteris budėtojas“ (1934), Jeano Roberto Planquette „Kornevilio varpai“ (193),

Johanno Strauss „Čigonų baronas“ (1934) ir kt.), S. Ušinskas atvėrė studijų metais įgytos patirties klotus – jis lengvai gebėjo prisitaikyti prie teatro reikalavimų manipuliudamas *Art Deco*, kubofuturizmo, klasikinių menų pažinimu ir jų formos įvaldymu. Kartu jis atskleidė ne tik teorinę, bet ir praktinę teatro ir scenografo meno specifiką (atstovauti spektaklio režisieriaus koncepcijai, padėti aktoriui kurti personažą, kaskart kitokią scenos erdvę ir jos atmosferą). Taigi S. Ušinskas turėjo progos atsiskleisti kaip scenografas. Tuo tarpu L. Truikys gero režisieriaus dramoje niekuomet neturėjo, ir jam teko kompensuoti režisierių kūrybinį nepajėgumą savo moderniais scenovaizdžiais.

Daugiau žinomas kaip tapytojas Antanas Gudaitis 1938 m. sukūrė nuostabaus grožio rytietiškos dvasios scenovaizdžius J. O’Neillo „Marko milijonams“, kuriuos režisavo talentingasis Algirdas Jakševičius. Čia anaipol ne tiesiogiai atsispindi Aleksandro Eksler (buvusios Aleksandro Tairovo teatro scenografės) dirbtuvėse įgyta paryžietiškoji patirtis, sukryžmintą su lietuvišku lyrizmu: scenovaizdžio fone regime tapytą senovinių kinų burinį laivą, plaukiantį per bangas; sąlygišką, simbolistišką scenovaizdį papildė kostiumai, stebinantys akvareliniu lengvumu ir tiksliai perteiktais Azijos ir Tolimųjų Rytų personažų tipažais. Spektaklio pakerėtas Jurgis Blekaitis rašo, kad jo „visa persmelkianti poetinė atmosfera buvo režisieriaus vizijos inspiruota, o scenografijos bei kostiumų subtilus grožis ir sutapimas su kūrinio dvasia“ rodė dailininką glaudžiai bendradarbiavus su režisieriumi\*.

Plataus diapazono menininką, daugiausiai pasireiškusį grafikos srityje, taip pat paviliojo teatras. Tačiau T. Kulakauskas, sukūręs dramos scenai net aštuonis spektaklius (dar du operai ir viena baletui), šioje srityje nebuvo toks drąsus kaip S. Ušinskas ar L. Truikys. Modernistinės tendencijos ryškesnės tik Griciaus-Pivošos satyrinėje komedijoje „Palanga“ (1932) ir Vytauto Bacevičiaus baletu „Šokio sukury“ (1933) *Art Deco* stiliaus žaidimuose.

Greta minėtų dailininkų dirba ir vyresniosios kartos scenografai – tikrasis teatro dailės meistras Mstislavas Dobužinskis, padaręs didžiulį šuolį nuo retrospektyvinės krypties, kuri klestėjo „miriskustvenikų“ scenografijoje (ir kuriai jis liko ištikimas operoje ir ypač balete), prie modernių scenovaizdžių, ypač dramos teatre, jam bendradarbiaujant su A. Oleka-Žilinsku ir Michailu Čechovu (konstruktyvistinis ir sykiu išsaugojęs pakilią romantinę dvasią Dickenso „Varpų“ (1930) scenovaizdis, jau anksčiau, prieš keletą metų, jo sumanytas groteskiškas „Revizorius“ (1933) bei ekspresyvi, bet taupi ir rūsti, sąlyginė „Hamleto“ scenografija su autentiškais istorinėmis detalėmis, kur M. Dobužinskis išlieka tikslus kaip retrospektyvistas

(pavyzdžiui, vėliavos, herbai, sostai, gobelenas scenos fone, kostiumai ir kita)). M. Dobužinskio talentas, gilus teatro prigimties pažinimas jam leido nesunkiai prisitaikyti prie dramaturgijos ir režisūros reikalavimų. Tačiau Antano Vienuolio „1831 metai“ (režisierius Stasys Pilka) grąžina M. Dobužinskį į tradicinės retrospektyvinės dekoracijos glėbį, kur istorinei tiesai nė per nago juodymą nenusižengta nei scenovaizdžiuose, nei kostiumuose. Tas istorinis tikslumas išauga iš dailininko poetinės pasaulėjautos, iš meilės vaizduojamam objektui – kas taip kaip M. Dobužinskis perteiks mažo lietuviško dvarelės atmosferą, žmogų supančių daiktų pasaulio harmoniją?

Po realistinės paviljoninės dekoracijos Ibseno „Vienuomenės priešui“ (1937) tais pačiais metais *Art Deco* stiliaus dekoracijas bei kostiumus Igno Šeinius „Diplomatams“ sukūrė M. Dobužinskio sūnus Vsevolodas.

Iš vyresniųjų tam tikrą lankstumą ir gebėjimą prisitaikyti parodė ir Adomas Galdikas, sukūręs ryškaus kolorito, liaudies architektūros principais grindžiamas ekspresionistines dekoracijas A. Olekos-Žilinsko statomam „Šarūnui“.

Taigi modernistinės krypties paieškos, keletas įkvėptų proveržių nesukėlė aukštos bangos, neužliejo krantų, bet leido susiformuoti tam tikrai, galbūt kompromisiškai, lietuvių scenografijos mokyklai. Bangai atslūgus, vėl kryptama realizmo link, tik jau kitokio, nei jis buvo 3-iajame dešimtmetyje. Tai matyti ir B. Dauguviečio, ir R. Juknevičiaus spektakliuose. S. Ušinskiui ir L. Truikiui dėl įvairių priežasčių pasitraukus iš dramos scenos, ją užvaldo tokie dailininkai kaip Vytautas Palaima, Stepas Žukas, Mykolas Labuckas, tarsi nujausdami artėjantį socrealizmo potvynį visoje Rytų Europoje. Šie procesai buvo susiję ir su režisūros krize Lietuvoje, ir su bendromis 4-ojo dešimtmečio antrosios pusės meno raidos tendencijomis. Trumpam tepakilusiai lietuvių scenografijos modernizmo bangai 4-ojo dešimtmečio pirmojoje pusėje Valstybės teatro ir jo satelitų scenose buvo lemta atsikartoti ir išplisti mūsų teatre pradedant XX a. 6-ojo dešimtmečio paskutiniais metais. Tai – Jono Jankaus ir Henriko Vancevičiaus „Herkus Mantas“ (1957), Algirdo Mikėno ir Juozo Miltinio „Makbetas“ (1959), Jono Surkevičiaus ir Vytauto Čibiro „Visų užmirštas“ (1960), Jutos Čeičytės ir Kazimieros Kymantaitės „Kraujas ir pelenai“ (1961), Janinos Malinauskaitės ir Jono Jurašo duetas pradedant 1968 m., Vitalijaus Mazūro ir Stasio Ratkevičiaus „Eglė Žalčių karalienė“ (1968) ir t. t. Verta atkreipti dėmesį į tai, kad tarp čia išvardytų dailininkų buvo ir vyresnės kartos grynųjų realistų (kaip antai J. Surkevičius ar J. Jankus), kuriems nebuvo lemta tęsti modernaus teatro krypties, tačiau jie parodė, kaip derėtų dirbti. Jie turėjo į ką atsigręžti, ką prisiminti, iš kur perimti patirtį; vėliau į tą kelią stėjo jaunieji – Galius Kličius, Adomas Jacovskis, Virginija Idzelytė ir kiti.

\*J. Blekaitis, *Algirdas Jakševičius – teatro poetas*, Vilnius, 1999, p. 239.

**Audronė Girdzijauskaitė****SOME PROPOSITIONS AND CONSIDERATIONS ON THE ISSUE OF THE PROCESS OF MODERNIZATION OF LITHUANIAN SCENOGRAPHY (1920–1940)****Summary**

The peculiarities and directions of Lithuanian stage design were always influenced by two main factors: the state of the theatre during a specific period of time and the artistic processes. Professional Lithuanian theatre was established in the second decade of the 20th century, and in the first ten years of its existence it continued the traditions of the pre-reformist Russian theatre (all first-generation directors belonged to that school). In other words, it was a theatre of the author and actor, in which the artist usually played the secondary role of someone who decorated the stage. A large number of artists in the National Theatre (Vladas Didžiokas, Adomas Galdikas, Juozas Gregorauskas), with the exception of Vladimiras Dubeneckis, were painters from the Russian realistic school.

During the transition between the third and fourth decades of the 20th century, with the arrival of Andrius Oleka-Žilinskas (and, later, Mikhail Chekhov) to work in Lithuania, the belated wave of the great theater reforms together with ideas of artistic synthetism reaches our theatre. That was a set of repercussions of Russian and European (the Second Moscow Arts Theatre, directors Vakh-tangov, Tairov, Reinhardt, painters Nivinsky, A. Ekster. F.

Leger, and others) modernistic experiments that took place in the arts and theater of the 20s. Being torn by contradictions, the modern theatre begins to form in Lithuania. The basic principles of this theatre are formed by the director.

Theatre tries to rise to a higher level of generalized and conditional expressions and to recreate its own nature, the theatricality. Conceptual direction attempts to unify all artistic elements in a play. The artist is encouraged to organize the stage area (unique for each play) in a contemporary fashion, and becomes one of the most important partners of the director.

Artists of the older generation (Mstislavas Dobužinskis and Adomas Galdikas) and younger artists who combined principles of the Lithuanian school with experience gained in foreign countries (artists S. Ušinskas, A. Gudaitis, L. Truikys; plays “The Chimes”, “Šarūnas”, “Twelfth Night”, “Marco Millions”, “Aukso žaismas” and so on) had largely influenced the creation of the theatre’s new face and culture. In the works of these artists one can easily see elements of directions taken by European theatre, *i.e.* influences of symbolism, expressionism, cubism, and constructivism.

The late-founded Lithuanian theatre flashed in the early 30s and rose to the level of modern European theatre. Shortly thereafter, however, the braver searches of avant-garde artists begin to fade away and theatre returns to its usual, later artificially imposed on as usual, tracks that are full of realism, or, at its best, psychological realism.