

Jono Jurašo karštas penkmetis Kauno dramoje

Audronė Girdzijauskaitė

*Kultūros, filosofijos ir meno institutas,
Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius,
el. paštas: kfmi@kmfi.lt*

Su režisieriumi Jonu Jurašu yra susijęs svarbus Kauno valstybinio dramos teatro vaisingo ir įkvėpto darbo periodas, trukęs penkerius metus (1968–1972). J. Jurašas, 1967 m. paskirtas vadovauti Kauno dramos teatrui, ketino iš esmės keisti įsisenėjusią tvarką, išvesti teatrą iš sąstingio nubrėžiant kūrybos perspektyvą; jis bandė įtvirtinti kokybišką repertuarą, dirbo aistringai, keldamas sau ir bendradarbiams maksimalistinius reikalavimus, savo spektaklių formą gludino iki tobulumo. Įgyvendinant spektaklių koncepcijas, jam visuomet talkino scenografė Janina Malinauskaitė ir kompozitorius Giedrius Kuprevičius. J. Jurašas puoselėjo originalų jo vadovaujamo teatro braižą – įtvirtino ekspresyvaus, metaforinio teatro kryptį, kurią vėliau tobulino ir pratęsė kiti režisieriai. Jo teatras, kaip visuomenės gyvenimo ir mąstymo kamertonas, skleidė išsivadavimo nuotaikas ir apie esamą padėtį kalbėjo vis atviriau ir drąsiau, nors to kalbėjimo būdas dažniausiai buvo sąlyginis, koduotas.

Raktažodžiai: režisūra, kūrybos perspektyva, etika, kūrybos ekspresija, conceptualumas, scenografija, muzika, poetinis, metaforinis teatras, išsivadavimo nuotaikos, cenzūra, atviras laiškas

Į Kauno dramos teatro kolektyvą režisierius Jonas Jurašas buvo paskirtas 1967 m. ir dirbo čia beveik penkerius metus. Su juo atvykusi režisierė (ir žmona) Lidija Kutuzova dar 1967 m. pabaigoje pastatė M. Domenskio socialinę dramą teatrui simbolišku pavadinimu „Atėjo naujas“, o jau 1968 m. pradžioje J. Jurašas – Michailo Bulgakovo „Moljerą“, šiuo spektakliu atverdamas savo požiūrį į kūrybą, savąjį *credo*. Kad „atėjo naujas“, Kauno dramos teatro aktoriai pajuto jau statydami „Moljerą“, kuriame visu aštrumu skambėjo asmenybės ir ją žlugdančios aplinkos, menininko ir valdžios neišvengiamo susidūrimo tema, vėliau įvairiais pavidalais atsikartosianti kituose J. Jurašo spektakliuose. Sujudo visas teatro kolektyvas, pajutęs naują šviežią vėją, žadėjusį nemažus pokyčius. Netrukus pajudėjo ledai – keitėsi požiūris į pagrindinius kūrybos ir etikos dalykus: į repertuarą, vaidybą, režisieriaus santykius su trupe, discipliną. J. Jurašas bandė įdiegti tikrosios darbo etikos pradmenis – pagarbą teatrui, kuriame dirbi, ir kiekvienam jo nariui. Per dvejus paskutiniuosius septintojo dešimtmečio metus žiūrovai pamatė tris J. Jurašo spektaklius – jau minėtą „Moljerą“, M. Baidžijevio „Dvikovą“, publiką pakėrėjusią K. Sajos „Mamutų medžioklę“, taip pat jo užbaigtą kontroversišką kviestinio režisieriaus Michailo Kosmano „Revizorių“ pagal Nikolajų Gogolį bei vaikų pamiltą L. Kutuzovos spektaklį Janušo Korčako apysakos motyvais „Karalius Motiejukas pirmasis“. Taigi į 8-ąjį dešimtmetį teatras įžengia gerokai pasikeitęs, pagyvėjęs. Vertindamas Kauno valstybinio dramos teatro nueitą kelią kritikas rašė, kad J. Jurašo ieškojimai ir pastangos padėjo teatrui „užimti avangardines pozicijas tuo-

metiniame respublikos teatriniam gyvenime. Iškiliausi šio kolektyvo pastatymai, brandūs didelės grupės aktorių talentai, įdomi, nors anaip tol ne visada tik laiminti režisūra, nuolat šiame teatre debiutuojantys dramaturgai, saviti scenografų darbai – štai pagrindiniai veiksniai, nulėmę to laikotarpio Kauno dramos teatro kūrybinę brandą“.¹

Į Kauno dramos teatrą J. Jurašas atėjo jau turėdamas šiokią tokią režisūrinę patirtį: keli darbai Maskvoje, vienas spektaklis Lietuvos rusų dramos teatre (diplominis), vienas – Šiaulių dramoje (A. Arkanovo ir G. Gorino vienadienė antimiesčioniška komedijėlė „Žiūrėk, Europa!“), 1966 m. gruodžio 30 d.) ir du – Valstybinio akademinio dramos teatro Vilniaus scenoje: Leonido Zorino „Varšuvos melodija“ (1967) ir Sławomiro Mrożeko „Tango“ (1967). Iki šiol dirbęs pagal sutartį, jis gana netikėtai (po skandalo su „antisovietinėmis“ potekstėmis alsuojančiu ir valdžiai nepageidautinu „Tango“) paskiriamas vieno garbingiausių teatrų – Kauno valstybinio dramos teatro, tik anuomet pakrikusio, demoralizuoto, vyriausiuoju režisieriumi. Įsidėmėtina, kad per penkerius metus J. Jurašas sukuria aštuonis spektaklius, iš jų keturi – lietuvių dramaturgijos originalios interpretacijos.

Panašu, kad paskyrimas į Kauno teatrą pačiam J. Jurašui buvo netikėtas. Dar jaunas, vos per trisdešimt, režisierius savo programos neturėjo, vadovauti teatrui nesirengė. Jo paties teigimu, rinkdamasis repertuarą greičiau vadovavosi intuicija: „Programa, platforma atsirado vėliau. Bet mano intuicijoje būta nuoseklumo. Susidūręs teatre su nuo seno nemėgiama pseudostanislavskiška „sistema“ ir ja pagrįsta vaidyba, supratau, kad reikia valytis

nuo falšo. Ieškojau repertuaro, kuriuo norėčiau kažką svarbaus pasakyti žmonėms. Galvojau, kad jeigu man problema rūpi, tai ji rūpės ir dar kažkam mūsų visuomenėje. O tada jau sparčiau įvyks ta būtina sąsąuka tarp Teatro ir Žiūrovo. Man buvo ir tebėra brangus aistros persmelktas teatras, teatras, kuriame jauties esąs reikalingas⁴². Kai veikalas pasirinktas, iškyla formos klausimas. J. Jurašas nemėgo ir nekūrė teatro kiekvienam, tačiau nemėgo ir ezoteriško teatro išrinktiesiems, nes, režisieriaus įsitikinimu, „teatras turi – kaip ir graikų laikais – vienyti, dvasiškai apšviesti, įskelti tam tikrus žaibus žmogaus sąmonėje“⁴³.

Kas turėjo įgyvendinti jo svajones, kokie aktoriai? Viename pokalbyje J. Jurašas buvo išsakęs nuomonę, esą aktorių rengimas yra pernelyg tradiciškas, akademiškas, buitiskas, kad retai siekiama dvasinių aukštumų, nesugebama apibendrinti. Kaip jau minėta, aktoriai, jo nuomone, turėtų būti rengiami konkrečiam teatrui ir jo režisieriams. Jis prisimena Juozą Miltinį, kuris siekė „pažadinti organinės prigimties ir sąmonės kūrybą“⁴⁴.

Žvelgiant per laiko atstumą, atrodo, kad J. Jurašas repertūrą rinkosi kruopščiai ir motyvuotai, vis kitu aspektu prabildamas apie savo santykį su esama santvarka ir visuomene. Sakykime, K. Sajos pjesės žadino režisieriaus vaizduotę ir kriticismą: dramaturgas atvirai šaipėsi iš sovietinės sistemos. „Mamutų medžioklėje“ (1968) režisierius ir dailininkė veiksma perkelia į abstrakčią erdvę, į kažkokią laukymę, kurios fone – paslaptingi lyg išmirusio miesto griuvėsiai. Plastinį fantasmagoriško miesto ir pakrikusios, bukos minios vaizdą papildo ir pagausina pantomimos aktoriai. Žiūrovai nesunkiai įskaitė teatro siūlomą simbolių bei alegorijų raštą ir suprato, kas yra tas ketvertas maskaradiniais kostiumais apvilktų ir beviltiškai šventės – tų žadėtų šviečiančių komunizmo viršūnių, gerovės, laisvės nuo išpareigojimų sau ir visiems – ieškančių personažų. Tai buvo vadinamoji „tarybinė liaudis“, jos atstovai. Beje, recenzuoti spektaklio beveik niekas neišdrįso⁵.

Kazio Sajos „Šventežeryje“ (1970) gana tradiciškai vaizduojama istorija apie melioratorių (sovietinio tipo darbininkų) atėjimą į vieną Lietuvos kaimą ir to atėjimo siaubingas pasekmes. Autoriaus tekste vyrauja realistiniai vaizdai, būtiniai charakteriai, nors finale jis ir bando nuo buities pereiti prie būties problemų: išplėtoja simbolinį šulinio, kurį reikia semti (t. y. valyti, švarinti Lietuvą), įvaizdį. J. Jurašas irgi norėjo pakilti virš to gana buitisko paveikslėlio, todėl drauge su dailininke Janina Malinauskaite meno tarybai pateikė pjesės mintį labiau „suveržiantį“ ir apibendrinantį scenovaizdžio projektą: ant vos kylančios pakylės Lietuvos kontūro „pievą“, ant kurios „įkurdinamos“ nedidukės sodybos, trobos, bažnyčia, šulinys. Spektaklio metu po tą „pievą“, Lietuvą, vaikščiodami, personažai turėjo viską ištrypti, išgriauti. Tokio atviro (o dabartiniu žvilgsniu – gal ir pernelyg tiesmuko) sumanymo pabūgusi teatro meno taryba jo nepriėmė, tad teko tenkintis paprasta gana buitine dekoracija. Ilgainiui režisieriaus nebepriziūrimas spektaklis natūraliai įgavo melodramos bruožų, nuslydo

į buitinį lygį. K. Saja prisimena: „Nietsche yra sakęs maždaug taip: kad atsirastų herojus, turi būti drakonas, pabaisa, kuri herojus įveikia, nugali. Anuomet, siautėjant cenzūrai, pabaisa buvo aiški, visiems matoma, ir daugelis jos bijojo. O J. Jurašas buvo herojus, kuris tos pabaisos nepabūgo. Atvirkščiai, jis sugebėdavo paimti tekstą (kuris, mano manymu, nebuvo tobulas, bet tai nebuvo jam kliūtis) ir išmeigti pabaisai aštrų spyglį – pribaugt jis, aišku, jos negalėjo, – pasipriešinti jai.“⁴⁶

Jau „Moljere“ krito į akis režisieriaus ir scenografės J. Malinauskaitės ypatingas „duetas“, statomo veikalo interpretavimo originalumu ir jautrumu kartais gerokai lenkiąs aktorių kuriamų personažų įprasminimą⁷. Ketvirčiui amžiaus prabėgus, J. Jurašas prisimena tą kūrybos džiaugsmą: „Bendradarbiavimas su teatro dailininku yra vienas įdomiausių spektaklio kūrimo procesų, ypač jeigu dailininkas užsidega mano idėjomis ir randa joms adekvatų ir man pačiam netikėtą spektaklio „apvalkalą“. Įvykus tokiam kūrybos kontaktui, galima tikėtis, kad pavyks visapusiškai įgyvendinti spektaklio koncepciją, kad ji pagaus ir aktorių, ir žiūrovą“⁴⁸.

Paradoksalu, bet ir suprantama, kodėl į teatro atsinaujinimo procesą aktoriai išitraukia vėliausiai: jiems sunkiausia buvo nusimesti įprastą, tarsi priaugusį senosios vaidybos mokyklos apdarą, pritaikytą buitiniam realistiniam, geriausiai atveju – psichologiniam teatrui, kurio pagrindinis veikimo būdas – aktoriaus kalbamas tekstas. Apie tai kalba daugelis vyresniosios kartos aktorių. Štai jau minėtas A. Žekas, pats rašęs intermedijas „Moljerui“, savo knygelėje „Kelionė aplink teatrą“ sako, jog aktoriai buvo šokiruoti, kai turėjo daryti tai, „ko nebuvo pratę“, – kabėti ore žemyn galva, deklamuoti iškišus galvas iš po uždangos ir pan.⁹ Tačiau, publikai teigiamai reaguojant, pagaliau tokius sumanymus priėmė ir jie. Bet J. Jurašo teatras nepasižymėjo itin revoliucinga forma, nelaužė scenos erdvės, nekeitė iš esmės realistiškos psichologinės vaidybos principų, aktoriaus atsineštų iš teatro mokyklos, nemėgo ar neieškojo drastiškų, šokiruojančių režisavimo būdų ir veikė daugiau iš vidaus keisdamas įsisenėjusius įpročius, kovodamas su „štampais“, žadindamas aktorių protus ir koreguodamas etinius santykius bei visa kuo stengdamasis diegti teatro, kaip „kūrybinės bendrijos“, idėją. Aktorius režisieriui buvo ir partneris, ir kūrybos medžiaga: „Man kiekvieno spektaklio kūrimas panašus į šeimos gyvenimą, dažnai pernelyg trumpą ir trapų. Be meilės ir aistros pradėti kūdikiai gimsta negyvi arba lieka suglebę, negražūs, luoši, isteriški“¹⁰.

1970 m. pradžioje, aišku, ne iš vidinio poreikio J. Jurašas stato Michailo Šatrovo „Bolševikus“, populiarią to meto Rusijos teatruose pjesę, – tokiu būdu turi atpirkti „kaltes“. Spektaklis reikalavo specialių porevoliucinės Rusijos istorijos studijų ir vertė mąstyti. Būtent noras suprasti epochą ir esminius jos bruožus leido J. Jurašui suformuluoti neskolintą, originalią spektaklio koncepciją.

M. Šatrovo pjesė (viena iš trilogijos apie Spalio revoliucijos vadą dalių), vertinant ją dramaturginiu požiūriu, iš tikrųjų profesionaliai parašyta ir priklausė

sovietinės dramaturgijos „aukso fondui“; maža to, autorius bandė kelti tuometinei visuomenei aktualius klausimus (primindamas „šlovingąją praeitį“, tarsi kreipėsi į savo meto valdžios sąžinę). Įdomu tai, kad ir J. Jurašas, statydamas M. Šatrovo pjesę, stengėsi paliesti ne politinius, o moralinius aspektus. Ir drąsesnis, nuoseklesnis už dramaturgą savo įsitikinimais pasirodė besąs J. Jurašas, bandęs spektaklio potekstėje pasmerkti bolševikų sprendimą įvesti terorą „priešų“ klasei. Pats J. Jurašas pjesės pasirinkimą aiškina taip: „Pasirinkdamas pjesę, visuomet galvoju, ką iš jos galima padaryt – netgi kai esi „išprievartautas“ kaip „Bolševikų“ atveju, – lyg statytum sau barjerą, kurį turi įveikt“¹¹. Pratešiant pjesės pasirinkimo temą, verta prisiminti K. Sajos žodžius: „Visuomet žinodavai, kad jeigu J. Jurašas paėmė pjesę statyti – spektaklis bus. Ir net jeigu pasitaikydavo prastoki tekstai, nevykę gabalai, jam tai būdavo dar vienas barjeras, kurį įveikdavo ne dramaturgą versdamas ką nors taisyti, o pats rasdamas būdą tą vietą taip „išvaidinti“, kad ji tapdavo kartais geresnė nei koks kitas gabalas. Jis, kaip režisierius, pjesę ne šiaip sau paimdavo, bet turėdavo ją mylėt“¹².

Vargu ar Kauno publika giliau suvokė „Bolševikų“ spektaklyje naudotą simboliką bei potekstes, tačiau visi įsiminė „paskutinės vakarienės“ prie raudono lentinio stalo (aukos tema) mizansceną – ryškiai raudoną, su pralietu krauju turėjusį asocijuotis apšvietimą ir į raudonas kaukoles panašius komisarų veidus bei kita). Tačiau į pirmą šv. Velykų dieną numatytą vaidinti „Bolševikų“ spektaklį (toks ciniškas buvo teatro administracijos įsakymas) neatėjo niekas. Spektaklis neįvyko.

Tokie spektakliai, kaip „Mamutų medžioklė“, „Bolševikai“, „Šventėžeris“, aitrino publikos, valdžios ir teatro kolektyvo aistras. Įtampa tvyrojo ore. Nemažų prieštaravimų būta ir tarp pačių skirtingo išsilavinimo bei skirtingų pažiūrų sovietinių valdininkų – „kultūrininkų“. Ir Kauno teatre, kaip ir kiekviename kolektyve, būta nemažų nesutarimų bei įtampų; blaškėsi teatro administracija, viena vertus, norėdama turėti gerą, žiūrovų mėgstamą teatrą, kita vertus, bijodama valdžios. Tačiau kūrybos požiūriu J. Jurašo, o vėliau ir J. Vaitkaus meninio vadovavimo metais nemaža dalis teatro kolektyvo parodė savo nusistatymą kurti nevaržomai. Tą jos nusistatymą visokeriopa palaikė ir kritika.

Akivaizdžios J. Jurašo pastangos kurti integralinio, visus teatro elementus jungiančio spektaklio modelį. Bene pirmą kartą tokio vientiso teatro elementai visu balsu suskambo Juozo Glinskio „Grasos namuose“ (1970) – viename reikšmingiausių Lietuvos teatro spektaklių, kuris sulaukė didelio žiūrovų ir „ideologų“ bei cenzorių dėmesio (beje, aktorius Česlovas Stonys puikiai suvaidino Cenzorių, režisieriaus traktuotą kaip parazitą poeto marškiniuose). Šiuolaikiškai mišraus žanro, iš dalies istorinis tragiškas groteskas apie poetą Strazdą romantiškai pakilaus, filosofiško teksto pliūpsniais skatino kraštutinai ekspresyvią aktorių vaidybą. Ją skatino ir scenos erdvė, tarsi susidedanti iš daugelio personažų dvasios kalėjimų, celių. Vaidybos susiklausymo požiūriu „Gra-

sos namai“ buvo tikrai ansambliškas spektaklis, kuriame visi personažai buvo labai svarbūs, nebuvo nei pačių svarbiausių, nei visiškai antraeilų. Aktorių ansamblį savai komponavo ir harmonizavo kiti spektaklio elementai – savitas natūralių rupių medžiagų dailininkės J. Malinauskaitės scenovaizdis bei Giedriaus Kuprevičiaus muzika. Dailininkė J. Malinauskaitė pasakoja, kad iš pradžių buvo sumaniusi kurti didingą Pažaislio architektūrinį kompleksą primenančią dekoraciją, bet paskui ją įkvėpusios M. Mažvydo bibliotekoje atrastos ataskaitos apie Kauno gubernijos nusikaltimus ir bausmes, bylų aprašymai. „Pradėjau galvoti kitaip: prieš akis iškyla rūsys, dėžės-karstai, sandėlis... Viskas aptverta tinklu. Valsctiečiai maldos scenoje „Pulkim ant kelių“ turėjo būti su šiaudiniais perukais, už tinklo, kaip kontrastas kazokų – valstiečių temai, galėjo pasirodyti graži dvarponė“¹³.

Natūralu, kad „Grasos namai“ sukėlė didelių rūpesčių tvarkos sergėtojams, cenzoriams. Nors K. Saja galvoja, jog „ezopiškiausia“ buvo jo pjesė „Mamutų medžioklė“, kurios „pagrindinę mintį geriausiai išreiškia J. Malinauskaitės plakatui parinktas piešinys: didžiulė avinų banda paklusniai seka dūdele grojantį skerdžių. Kai menės kontūrai įtartinai primena TSRS žemėlapi“¹⁴, vis dėlto „Grasos namai“ buvo dar didesnis kaltinimas valdžiai, dar ryškesnių paralelių šaltinis. Abstraktūs „grasos namai“ kėlė asociacijas su sovietinėmis psichiatrinėmis ligoninėmis, kuriose buvo „gydomi“ kitaip mąstantys, ir žmogus nebebuvo laikomas žmogumi.

Taikus teatrologo Antano Vengrio recenzijos pavadinimas „Artimi it dvyniai“, gerai nusakė J. Glinskio pjesės ir J. Jurašo pastatymo vidinį ryšį. Kritikė G. Mareckaitė mano, kad „Grasos namai“ ženklo „didįjį persilaužimą tiek J. Jurašo režisūroje, tiek Kauno dramos teatro kūrybos kelyje. Tai iš tiesų buvo ne vien puikus spektaklis – tai buvo ir naujo gyvenimo, naujų laikų pažadas, pradžia – uvertiūra“¹⁵.

Spektaklyje buvo užimta didžioji dalis trupės, pantomimos artistai masinėse scenose vaidino kazokus, valsctiečius. J. Malinauskaitė panaudojo visą scenos erdvę: mediniuose narvuose-celėse, išdėstytose avanscenos apačioje, veikė pagrindiniai personažai, išsekę, skarmaluoti grasos namų kaliniai: Strazdas (Algirdas Voščikas), Orlovskis (Antanas Gabrėnas), Ryla (Leonardas Zelčius), prie jų sukosi jau minėtas parazituojuojantis raudonskruostis Cenzorius, pasirodydavo nelaimingoji Strazdo mylimoji Marutė (Rūta Staliliūnaitė ir Doloresa Kazragytė). Scenos gilumoje aukšta pakyla buvo skirta vizijoms; čia prožektorių apšviestus pamatydavom Strazdo sūnų Pranciškų (Viktoras Šinkariukas), Mariją Nesuteptąją (Julija Kavaliauskaitė) ir masines scenas.

Aktorius Algirdas Voščikas, vaidinęs Strazdą, iš pradžių jautėsi izeistas, kad jam, apvilktam grubios drobės kalinio marškiniiais, apautam vyžomis, dar tenka ropom landžioti į iš lentų sukaltą dėžę-celę, prie kurios buvo grandinėmis prirakintas. Tuo tarpu kritikė Dana Rutkutė pakiliai vertino jo vaidmenį: „Sudėtingą vaidmens partitūrą Voščikas perskaitė spalvingai ir įtaigiai. Komplimentus aktoriui reiktų pradėti nuo plastikos, gerai padė-

jusios reikšti vaidmens turinį. Voščikas iš tikro šiek tiek strazdas... Lengvas ir plasnjojantis. Poeto „dūšia“ spinduliuoja iš jo gero veido. Pagauna nenutrūkstamas aktorius mąstymas ir įtaigus žodis. Lengvai jam sekasi perėjimai nuo prozos, parašytos bendrine literatūrine kalba, prie tarmiškų Strazdo eilių. Aktorius eiles skaito nesismulkindamas, neskaidydamas jų į atskirus prasminius gabalus, o vientisu užsimojimu išliedamas pratrūkusio ūpo srautą, išlaikydamas tarmės niuansus ir eilių melodiją. Jis velniškai ironiškas su Cenzoriumi. Švelnus ir žemiškas meilės Marutei jausmu. Grubiai didingas, bet jaudinamai nuoširdus savo pamoksle...“ Tačiau po šių gražių žodžių kritikė grįžta prie esminio naujojo – režisūrinio – teatro bruožo, kad būdamas dramoje neva svarbiausias Strazdo personažas vis dėlto nėra svarbiausias, o svarbiausia – „problema, kurią per Strazdo ir kitų paveikslus, per dramos vaizdų visumą sprendžia autorius. Režisierius puikiai tai suprato ir sukūrė sukrečiantį teatro meno kūrinį – spektaklį, kuriame vaidina viskas: aktorių įkvėpimas ir šviesos bei šešėlių žaismas, grėsmingas dundesys iš scenos pradedant ir baigiant veiksma ir giesmės crescendo“¹⁶.

Savo spektakliuose J. Jurašas ne kartą atsigręžia į Lietuvos praeitį, tačiau istorija scenoje skamba visiškai skirtingai nei knygoje; gerame teatre – visuomet aštriau. Sakykime, „Grasos namai“ buvo tarsi karščiujančio poeto vizija, košmariškas sapnas, scenoje išreikštas sodria metaforų kalba. Auksu ir sidabru žėri bažnyčios tarnai ir caro valdžios atstovai, balta kaip gulgė Marija Nesuteptoji; vargani, į rūščią drobę įvilkti Pažaislio kaliniai – Ryla, Strazdas; nušiuę viduramžio prabangių rūbų skantai dengia nuodėmingą Orlovskio kūną, grandinės, „puošiančios“ jų kaklus, – ne tik kalėjimo realybės atspindys, bet ir svarbus spektaklio garsų komponentas, šalia plakimosi garsų, lakstančių žiurkių bildesio, celių durų trunkymo... O štai kaip spektaklyje panaudojamas krėslas, kuriame „gydomi“ tariami bepročiai. Jis medinis, iš pažiūros visai paprastas (gal kiek panašus į bažnytinę klausyklą), primityviai sukaltas, kaip iš esmės primityvios ir žmogaus knakinimo priemonės. Nuo kitų jis skiriasi gal tik tuo, kad jame iš priekio galima aklinau uždaryti lentelėmis žmogų, ir tada jis tampa nebepavojingas. Tiesa, krėslas sienelės apkaltos barokinėmis varinėmis žvakidėmis, ir, kai antroje spektaklio dalyje, Aukščiausiojo teismo scenoje, jis apsakamas ir uždegamas visos žvakės, krėslas tampa puošnia ir kraupia tribūna ar sakykla, iš kurios paskutinįjį savo žodį, gražiausią iš savo giesmių, taria žmonėms Strazdas.

Suprantama, kad kai kurie vyresniosios kartos aktoriai visiškai kitaip įsivaizdavo spektaklio herojus. Tačiau viena ryškiausių aktorių R. Varnaitė sako, kad jai būvę įdomu dirbti su Jurašu, nes jo spektakliai atitiko laikmečio nuotaikas, aišku, ir dėl kitų dalykų. „Bet man svarbiausia buvo, – sako aktorė, – pamatyti, kad režisierius yra pilietis, tautos žadintojas (...) Jis nepripažino kompromisų, todėl sugebėjo taip atskleisti pjesę ir jos potekstes, kad spektaklis ilgainiui buvo uždraustas. Taip, J. Jurašas kalbėjo, kad menas turi būti nuolatinėje

opozicijoje, tik tada jis išliks, o „dvaro“ menas praranda savo išliekamąją vertę“¹⁷.

Leonardas Zelčius taip prisimena savo santykį su režisieriumi: „Glinskio „Grasos namuose“ aš vaidinau Rylą. Stovėjau toje dėžėje, kalbėjau tą kone biblinės tonacijos tekstą, ir mane vedė mintis, kad visa, kas buvo padaryta blogo, iškils aikštėn, blogio niekaip nepaslėpsi. J. Jurašas, pamenu, padarė viso spektaklio garso įrašą. Visi klausėm. Ir jis man neturėjo jokios pastabos“¹⁸.

J. Jurašas dirbo aistringai, keldamas sau ir bendradarbiams maksimalistinius reikalavimus ir tokio pat atsidavimo vylėsi iš kiekvieno aktorius. Suprantama, kad sulaukė dalies trupės pasipriešinimo, pradžioje dar kiek dangstomo. Nepaisant to, savo spektaklių formą stengėsi gludinti iki tobulumo – čia jam visuomet talkino dailininkė J. Malinauskaitė ir kompozitorius G. Kuprevičius, suvokę režisieriaus troškimus ir perpratę jo teatro viziją, tačiau ne visi aktoriai norėjo ir įstengė prie tokio režisieriaus darbo metodo prisitaikyti. Kartais ir jam tekdavo patirti laimę, kai aktoriai tapdavo bendraminčiais, kai režisierius ir aktoriai galėjo vieni kitus praturtinti, kai jų vizijos suartėdavo ir tapdavo žiūrovų nuosavybe.

Po „Grasos namų“ J. Jurašas tarsi atokvėpiui stato mažiau sudėtingą, bet rimtą talentingo autoriaus Čingizo Aitmatovo prozos kūrinio inscenizaciją (aut. Borisas Iovvas-Anochinas) „Motinos laukas“ (1971). Savotiška šios pjesės kompozicija: Motina savo nelaimingą gyvenimą dėsto monologu, lyg atsiverdama Žemei. Tame monologe glaustai ir išpūdingai išreikštas daugelio Kirgizijos moterų ir motinų likimas. Rūta Staliliūnaitė ne tik pakėlė Motinos likimo našta, bet ir sukūrė dvasiškai tyros, santūrios ir sykiu giliai išgyvenančios moters paveikslą. Sunkiau scenoje sekėsi nepagrindiniams, mažiau veikiančioms personažams¹⁹.

1972 m. pradžioje J. Jurašas imasi statyti J. Grušo „Barborą Radvilaitę“. Perskaitęs pjesę, režisierius jautėsi sutrikęs – iškilo klausimas, kaip įveikti pjesės retoriškumą, patetiką. Režisūrinė koncepcija subrendo nelengvai – pradžioje J. Jurašas net manė kurti kažką panašaus į operinę parodiją. Bet viskas apsisvertė pirmojoje repeticijoje, kai jis išgirdo R. Staliliūnaitę bandant skaityti įžymųjį monologą apie tėvynę.²⁰ J. Jurašas dirbo bibliotekose, atkakliai ieškojo Barboros istorijos šerdies literatūroje ir ilgainiui subrendo įsitikinimas, kad reikia pabandyti perkainoti šią gražią meilės legendą ir sykiu vieną svarbiausių valstybės istorijos epizodų, ištraukti ją iš istorijos palėpės, nušluostyti dulkes nuo senųjų relikvų, pažvelgti į juos menininko akimis.

Jam ir aktorei R. Staliliūnaitėi (Barborai) pavyko iškelti skaudžią, dramatišką pasiaukojimo Tėvynei temą. Tarp Meilės Žygimantui ir Meilės Lietuvai išaugo pasiaukojimo tema, todėl Barbora finale tampa šventąja. Šiame stilizuotame spektaklyje buvo daug įsimintinų, ryškių scenų: puiki Doloresos Kazragytės ir R. Staliliūnaitės – dviejų karalienių, esamos ir būsimosios, – susitikimo scena, vingrūs kaukėto dvaro šokiai ir klastingojo Papagodos (Jonas Pakulis) epizodai su nuožmiaja karaliene Bona (Grazina Jodkaitė), gana frivoliška Bar-

boros ir Žygimanto (Kęstutis Genys ir Viktoras Valašinas) lemiamo susitikimo scena. (Beje, V. Valašinas skundėsi, kad Žygimanto vaidmuo buvo sunkus ir didelis, tačiau be vidinės gyvybės; aktorius pats bandė susikurti personažą, jam stengėsi padėti ir režisierius, kreipdamas ieškoti santykio su Lietuva per Barborą²¹.) Nelengvai Žygimanto Augusto vaidmuo sekėsi ir Kęstučiui Geniui: kažkaip nesuėjo į viena valstybės vyras ir karštas meilužis. Bet svarbiausia buvo tai, kas sklido iš vidaus, tai, ką paprastai sunkiausia perteikti scenoje ir įvardyti ir ką japonai vadina *jugen* stiliumi – kalbėjimas iš širdies į širdį, nemeluotų meilės jausmų grožis, lemtingų nuojautų įtampa. Būtent didingos ir pasiaukojančios meilės atmosfera jautrino žiūrovus, tą temą pastebėjo visi ligi vieno kritikai. D. Rutkutė rašė: „Taurus Staliliūnaitės Barboros jausmas Žygimantui Augustui asocijuojasi su šviesa. Tai kuriančioji, dideliems siekiams įkvepiančioji meilė – viso, kas teigiama, gražu, prakilnu, sinonimas“²². Jai antrina Egmontas Jansonas, anaipol ne lyriškas kritikas: „R. Staliliūnaitės Barbora – tiesiog juvelyrinis retu tragediniu talentu apdovanoto meistro darbas. Nesiryžtu net pasakyti, kuo ir kuriose scenose giliausiai sukrečia aktorės įtaigumas, labai artimas žymioms pasaulio tragikėms. Be galo santūri, giliai savyje paslėpusi temperamentą, aistrą, neapykantą ir meilę, atsisakiusi bet kokios pozos, gestu ir išraiškingomis mizanscenomis, artistė kuria nuostabios vidinės jėgos charakterį“²³.

Spektaklio idėjai išryškinti buvo sumanytas net specialus, sakytume, simbolinis personažas – Menininkas, jaunas italas, kurį vaidino idealiai parinktas, kiekvieno vaidinamo veikalo stiliumi jaučiantis aktorius Viktoras Šinkariukas, ir nebyliosios spektaklio prologo mizanscenos, kuriose veikė tik pagrindiniai scenovaizdžio elementai – iš paskliaučiu nuleisti ryšuliai tarsi apdulkėjusi, supakuota istorija; ryšuliai išsiskleidžia, pakyla ir tampa rūmų atlaso kolonomis. Režisieriaus buvo sumanyta, kad finale, Barborai mirus, turėjo nusileisti jos portretas – Menininko kūrinys, kaip taurios, legenda tapusios moters, šventosios paveikslas. Karalienės metamorfozė, jos įamžinimas portrete vyko laipsniškai: pradžioje Menininkas atnešdavo rėmą kėdėje tapomai Barborai, po to – metalinius spindulius. Su tais veiksmais sutapo ir G. Kuprevičiaus giesmė „Pagarbinkim meilę“. Tačiau spektaklis buvo priverstinai koreguotas: vietoj žodžio Lietuva buvo liepta sakyti dažniau girdimą „tėvynė“, finale anuometinio kultūros ministro L. Šepečio buvo uždrausta nuleisti legendinį (legendoje Barbora Radvilaitė pozavusi Aušros vartų Marijos dailininkui) Aušros vartų Dievo motinos paveikslą, kuris simbolizavo ir pačios Barboros pasiaukojimą bei meilę.

Neįmanoma nutylėti apie J. Jurašo spektaklių muziką. Daugeliui ją kūrė kompozitorius Giedrius Kuprevičius. Jeigu „Mamutų medžioklei“ buvo panaudota žinomos Borodino operos arija „O dajte, dajte mne svobodu“, „Grasos namų“ leitmotyvas buvo niūrios piligrimų giesmės, tai „Barboroje Radvilaitėje“, pasak G. Kuprevičiaus, „ieškota būdų išreikšti rūmų nykumuo, tuštumo, susidūrimų bei beprasmiškumo atmosferą (...) Viskas šia-

me spektaklyje turėjo atsiskleisti per šokį. Šokio ritmu judėjo dvariškiai, karaliai, ir net dailininkas, tapydamas Barboros portretą, darė kažkokius keistus judesius, tarsi baletu „pa“ (...) Pagal susiklosčiusią darbo su Jurašu tradiciją kurdavau didelius muzikinius finalus, ypač reikšmingas turėjo būti „Barboros“ finalas, kuomet leidžiasi Aušros vartų Madonos paveikslas...“²⁴

Kiekvienas jo spektaklis kaip koks muzikos kūrinys turėjo savitą, jam vienam būdingą ritmą ir spalvą, savo stiliumi: šiek tiek balaganiškas „Mamutų medžioklės“ groteskas, sielos kančių permainingomis emocijomis pulsuojantys „viduramžiški“ „Grasos namai“, menueto ritmu plaukianti, tragiškai pakili barokinių formų „Barbora Radvilaitė“... Kita vertus, ir „Grasos namuose“, ir „Barboroje Radvilaitėje“ publiką kerėjo romantiškos vizijos ir šiuolaikinės minties derinys, ji žavėjosi pačiu vaizdu – J. Jurašas buvo ir vizualaus reginio meistras, mokėjo išgauti neįprastai emocingą, ekspresyvią kalbėjimo būdą, ir publika pasiduodavo scenos įtaigai.

Šiaip ar taip pats spektaklis, taip sunkiai prasisakyęs kelią į sceną, valdžios koreguotas ir koneveiktas, daug nervų kainavęs teatro kolektyvui, tampa meilės Tėvynei simboliu. Maža to, visos spektaklio peripetijos su valdžios atstovais, žeminantys aptarimai, patarimai ir paliepimai koreguoti savo giliai permąstytą ir išjaustą kūrinį perpildo režisieriaus J. Jurašo kantrybės taurę. „Barbora Radvilaitė“ tampa paskutiniu J. Jurašo darbu šiame teatre.

Priminsime, kad 1972 m., dar prieš „Barboros Radvilaitės“ repeticijas, J. Jurašas buvo pakviestas į Maskvos „Sovremeniko“ („Amžininko“) teatrą, kuris 7-ojo dešimtmečio pradžioje buvo vienas progresyviausių, atvirausiai kalbančių apie žmogų, lankomiausių Maskvos teatrų, režisuoti W. Shakespeare'o „Makbetą“ (veikalą pasirinko pats). „Makbetas“ – pats aštriausias, pats, galima sakyti, politiškiausias J. Jurašo spektaklis greta „Grasos namų“, taip pat alsavusių nepakantumu sistemai. Spektaklio koncepcija buvo lengvai įskaitoma: valdžios rankos visuomet krauju suteptos. Dar repetuojant ėmė tvinkti konfliktas tarp režisieriaus ir trupės – ir dėl skirtingų pažiūrų, ir dėl pasaulėjautos, ir dėl estetikos. Teatro vadovybė ir kai kurie aktoriai nepriėmė modernios, pabrėžtinai sąlygiškos režisieriaus teatro kalbos, sąmoningai nevykdė jo užduočių, tuo iškreipdami sumanymą. Į pagrindinę peržiūrą „Sovremenike“ (joje dalyvavo ir keletas kritikų iš Lietuvos) buvo sukviesta išplėstinė meno taryba, kurią sudarė žymiausi Rusijos teatro žinovai. Ir konservatyvusis rusų kritikos sparnas spektaklį sudorojo, neatsižvelgdamas į teigiamus žinomų kritikų ir šekspyrologų vertinimus bei argumentus. Toks buvo užsakyamas²⁵. Dramatiška „Makbeto“ kolizija Maskvoje turėjo nemažą poveikį Kauno dramos kolektyvui: pasijutę stipresni, tą pačią giesmelę, tik jau daug garsiau, užgiedojo ir kai kurie aktoriai po „Barboros Radvilaitės“.

Šiandien, bandant susumuoti režisieriaus J. Jurašo kūrybos patirtį, svarbu pasakyti, kad jis, rusų teatrinės mokyklos auklėtinis, studijų metais atitrūkęs nuo savo lietuviškų šaknų (o ir tos šaknys buvo stalinizmo laikų mokyklos ideologija patręstos), grįžęs į tėvynę sugebėjo

igyta mokyklą absorbuoti ir perkurti; jis savarankiškai formavo savo repertuarą, statė klasiką ir naujausius, meniniu požiūriu stipriausius bei aktualiausius lietuvių dramaturgų kūrinius, puoselėjo originalų jo vadovaujamo teatro braižą – įtvirtino ekspresyvaus, metaforinio teatro kryptį, kurią vėliau tobulino ir pratęsė kiti režisieriai. Jo kūrybą originaliai įvertina kompozitorius G.Kuprevičius: „Galbūt tai skamba paradoksaliai, bet Jurašas nebuvo avangardistas, ir jo spektakliams būdingas ne avangardizmas, bet modernumas. Nors jis naudoja avangardines priemones, jo spektakliai vis tiek iš esmės klasikiniai. Galbūt todėl, kad ne priemonės, ne būdai jam yra svarbiausia...“²⁵ Tiesa, viename pokalbyje pats J. Jurašas dabar prisipažino niekuomet neturėjęs iš anksto subrandintos teatro formavimo programos ar vizijos, visuomet spontaniškai, intuityviai pasirinkdavęs pjesę, „ieškodamas joje to, kas leistų pasakyti žmonėms kažką svarbaus“. „Manau, kad jeigu man kažkas rūpi, tai gal ir dar kažkam gali rūpėti; ir tik tokiu būdu atsiranda ta būtina sąsąuka tarp Teatro ir Žiūrovo. Visuomet svajojau apie Teatrą, priklausantį visuomenei, Teatrą, jaučiantį visuomenės pulsą. Kai surandu man įdomią pjesę, tada ieškau joje to, kas galėtų būti žiūrovams netikėta, tarsi užklyptų juos nelaukta“²⁷, – priduria režisierius.

Teatras, kaip visuomenės gyvenimo ir mąstymo kamertonas, skleidė išsivadavimo nuotaikas ir apie esamą padėtį kalbėjo vis atviriau ir drąsiau, nors to kalbėjimo būdas, kaip jau minėta, dažniausiai buvo sąlyginis, koduotas. Publika tą kodą gana greitai išmoko suvokti – ji puikiai skaitė teatro siunčiamų potekusių signalus. (Aštuntojo dešimtmečio Lietuvos žmonių ideologinei orientacijai ir teatrui didžiulę įtaką turėjo palyginti neseniai praužę Čekijos (1968) ir Lenkijos 7-ojo ir 8-ojo dešimtmečių politiniai įvykiai, taip pat vis dažniau žmones pasiekianti įvairaus pobūdžio disidentinė literatūra ir kiti informacijos šaltiniai.)

J. Jurašo vadovavimo metais teatras buvo toks įtaigus, kad ilgainiui stipriai paveikė žiūrovų santykį su teatru. Didelį dėmesį teatrui rodė įvairių sričių menininkai. Labiau išlavėjusi publika – studentai, inteligentija – jau ėjo ne tik vieno ar kito įžymaus aktoriaus pasižiūrėti, ne tik pjesės žodžių pasiklausyti, – ją pradėjo dominti integralinio kūrinio, spektaklio, visuma ir tai, *kaip* jis padarytas. Išprususios publikos reagavimas veikė ir tuos, kurie dar menkiausiai orientavosi meno vertybėse. Taigi galima sakyti, jog drauge su teatru augo, profesionalėjo ir publika. Net ko nors nesuprasdama ji pasitikėdavo savo teatru. Tai rodė ir audringas, nors kartais primityvokas, reagavimas vaidinimo metu (ypač tai būdinga „Mamutų medžioklės“ žiūrovams, savaip suvokusiems ironišką, šmaikštų ir kandų K. Sajos tekstą) ir tų spektaklių, nors cenzūros visai apkramsnotų ir laiko nudėvėtų, ilgaamžiškumas. Pavyzdžiu čia galėtų būti Kazio Sajos „Šventėžeris“, suvaidintas kelis šimtus kartų.

J. Jurašas pakėlė teatro kultūrą ir padarė jį svarbia teatru ir visuomenės bendro išgyvenimo vieta. J. Jurašo teatro fenomenas tarpo Lietuvoje kaip tik tuo metu, kai aukštųjų sovietinių valdininkų cinizmas (o kartais ir rep-

ersijos) eilinio žmogaus, o ypač laisviau mąstančios inteligentijos, atžvilgiu buvo pasiekęs savo viršūnę. Anuomet daug kam atrodė, kad teatras, kur žodžiui į pagalbą ateina plastinis vaizdas, aktoriaus ekspresija, spalva, netgi pauzė, gali drąsiau išsakyti tiesą; ir iš tiesų cenzūros ir kitokių priežiūros būdų kaustomas teatras laimėjo kai ką labai svarbaus – jis tapo kultūrinės rezistencijos židiniu, jis išmoko būti *teatru*, veikiančiu ne skolintais, o savais jam vienam prieinamais specifiniais būdais.

Nors teatro vadovas J. Jurašas ne kartą ėjo į tam tikrus neišvengiamus kompromisus su valdžia – statė tarybines pjeses, kartais nusileisdavo teatro administracijos, Kultūros ministerijos ar miesto valdžios reikalavimams, vidinis konfliktas tolydžio brendo. Trupėje visuomet yra prisitaikėlių, kurie savo profesinį nepajėgumą ar tingumą stengiasi išpirkti prisidengdami ideologija, gindami senąsias dogmas. Būtina pasakyti, kad prie artėjančios teatro griūties prisidėjo ir Maskvoje, „Sovremeniko“ teatre, 1971 m. J. Jurašo pastatytas, bet į repertuarą taip ir nepatekęs W. Shakespeare'o „Makbetas“. Spektaklis daugelio kritikų Maskvoje nebuvo suprastas, su režisieriumi stačiai susidorota, nors šekspyrologai intelektualai J. Jurašo sumanymą sveikino.

J. Jurašo laikų teatro gyvenimui būdingas keistas prieštaravimas: aktualus ir labai reikalingas žiūrovui teatras gyveno palyginti uždara gyvenimą, neatspindėjo vadinamųjų stagnacijos laikų kasdienybės. Tačiau būdamas savaip uždaras teatras nebuvo apmiręs, atvirkščiai, jis alsavo gyvybe. Teatro gastrolės (neskaitant privalomų, aptarnaujančių provinciją, kur dažnai buvo rodomi paprastesni spektakliai) nebuvo labai madingos: kam plauti teatre, šiuo atveju – būtent Kauno dramoje, susikaupusius naujo matymo ir naujo mąstymo virusus? Tais laikais dar tikėta, kad kažką galima nuslėpti nuo visuomenės. Ir apskritai, jeigu jau kas važioavo kur nors rodytis, tai dažniausiai su iš anksto apdairiai „nukenkšmintu“ repertuaru. Juk ne kartą buvo taip, kad Kauno publikai rodomo spektaklio neišleisdavo į Vilnių ar kur kitur. Ką jau kalbėti apie platesnio masto gastroles po kitas respublikas. Žinia, vykstant į Maskvą, spektaklius atrinkdavo ne tik pats teatras ir respublikos valdžia, bet ir pasiuntiniai iš didžiosios sostinės. O jų galvota, kad geriau jau parodyti ne patį naujausią, bet lojalesnį santvarkai teatro meną.

1968–1972 m. sezonai buvo Kauno valstybinio dramos teatro triumfo laikotarpis. Tai rodo daugelis veiksnių, o labiausiai – nepaprastas žiūrovų susidomėjimas. Žiūrovai iš visos Lietuvos ir tikrieji teatralai iš gretimų respublikų veržte veržėsi į Kauno dramos teatrą, kaip kad prieš dešimt metų plūdo į Panevėžio, o vėliau – į Jaunimo teatrus. Eilės prie bilietų kasų, netylantys administracijos telefono skambučiai su prašymais, bandymai prasmukti pro tarnybinių įėjimų. Teatro salė sausakimša ir, regis, niekas nebepaisė išakmių teatro gaisrininkų draudimų; svarbiausia – teatro kūrybinis pakilimas, nemažas kritikos dėmesys bei įtampa tarp kritikos ir kultūrą prižiūrinčių valdininkų Toji įtampa davė savo vaisius: valdžios baimė ir negera nuojauta kaustė ir baugino kai kuriuos

kolektyvo narius, gadino tarpusavio santykius. Priekaištai vyriausiajam režisieriui ir vienas kitam išsiliedavo susirinkimuose, svarstymuose, meno tarybos posėdžiuose. „Barboros Radvilaitės“ aptarimas už uždarų durų (jame dalyvavo tik teatro direktorius, kultūros ministras su konsultantu ir režisierius), už kurių stovėjo J. Malinauskaitė, aktoriai ir sutrikę kritikai, sukėlė teatrinės visuomenės pasipiktinimą; protestuodamas prieš valdininkų kišimąsi į kūrybos reikalus, spektaklių koregavimą J. Jurašas atsisako jų autorystės. (Netrukus iš spektaklio programų ir afišų buvo išbraukta režisieriaus pavardė, neminėta ji ir spaudoje iki pat Atgimimo laikų.) 1972 m. vasaros pabaigoje, dar būdamas Kauno dramos teatro vyriausiuoju režisierium, J. Jurašas parašo kelioms svarbioms kultūros instancijoms (LTSR kultūros ministerijai, Kauno valstybiniam dramos teatrui, Lietuvos teatro draugijai, laikraščio „Literatūra ir menas“ redakcijai) įžymų atvirą laišką, kuriuo sąmoningai pasirašo sau nuosprendį.

Natūralu, kad „antivalstybiškai“ mąstantis žmogus negalėjo būti toleruojamas sovietiniame teatre ir valstybėje. 1972 m. kultūros ministro L. Šepečio įsakymu J. Jurašas iš teatro buvo atleistas. Dar po dvejų metų, nesutikęs eiti į kompromisus (pavyzdžiui, atpirkti nuodėmes valdžiai lojaliais spektakliais Rusų dramos teatre), išragavęs nedarbo skonį J. Jurašas su antrąja žmona Aušra Sluckaite išvyko į Vakarus. Ten prasidėjo antrasis J. Jurašo kūrybos veiksmas.

Kad sugriūtų teatro pastatas, reikėtų daugelį metų jo neprižiūrėti, bet teatro institucijai, kolektyvui sugriūti – demoralizuotis, apsnūsti, pakrikti – pakanka visiškai trumpo laiko: vos tik palieka kolektyvą jo įkvėpėjas, jo kūrybinis ir dvasinis vadovas, teatras ima degraduoti. Taip atsitiko ir Kauno dramos teatrui.

Gauta 2006 10 30
Parengta 2006 11 10

Nuorodos

- ¹ *Lietuvių tarybinis dramos teatras*, Vilnius: Vaga, 1987, p. 142.
- ² Iš autorės pokalbio su J. Jurašu, 2004 08 21.
- ³ Ten pat.
- ⁴ K. Šiaulys, Tu aktorius, *Literatūra ir menas*, 1972 03 11.
- ⁵ Recenzijos: A. Girdzijauskaitė, E. Aukštikalnis, S. Macaitis, Trejetas mamutų medžioklėje, *Jonas Jurašas*, sud. ir ats. red. A. Girdzijauskaitė, Vilnius: Gervelė, 1995, p. 143–151.
- ⁶ Bendraautorių prisiminimai (iš pokalbio su Kaziu Saja), *Jonas Jurašas*, p. 109.
- ⁷ A. Girdzijauskaitė, Erdvė, alsuojanti gyvybe (apie Kauno dramos teatro dail. J. Malinauskaitę), *Literatūra ir menas*, 1978, liepos 1.
- ⁸ Iš A. Girdzijauskaitės pokalbio su Jonu Jurašu, *Jonas Jurašas*, p. 376.
- ⁹ A. Žekas, *Kelionė aplink teatrą*, Kaunas, 2000, p. 96.
- ¹⁰ Iš A. Girdzijauskaitės pokalbio su Jonu Jurašu, ten pat, p. 374.

- ¹¹ Iš autorės pokalbio su J. Jurašu, 2004 08 21.
- ¹² Bendraautorių prisiminimai (iš pokalbio su Kaziu Saja), *Jonas Jurašas*, p. 111.
- ¹³ Iš autorės pokalbio su Janina Malinauskaite, Kaunas, 2003 06 18.
- ¹⁴ *Rašytojas ir cenzūra*, Vilnius: Vaga, 1992, p. 191.
- ¹⁵ G. Mareckaitė, *Laisvoji zona*, Vilnius: Filosofijos, kultūros ir meno institutas, 2002, p. 43.
- ¹⁶ Recenzijos: D. Rutkutė, Negesk, žiburėli, *Jonas Jurašas*, p. 184–185.
- ¹⁷ Bendraautorių prisiminimai (iš pokalbio su Regina Varnaitė), ten pat, p. 90, 91.
- ¹⁸ Bendraautorių prisiminimai (iš pokalbio su Leonardu Zelčiumi), ten pat, p. 92.
- ¹⁹ I. Aleksaitė, Motinos laukas, *Literatūros ir meno metraštis*, Vilnius: Vaga, 1971, Nr. 13, p. 123.
- ²⁰ Iš I. Aleksaitės pasakojimo, 2005 02 20.
- ²¹ Iš autorės pokalbio su aktoriumi V. Valašinu, Kaunas, 2003 lapkričio 8.
- ²² Recenzijos: D. Rutkutė, Prigimtis, vaidmuo ir stilius, ten pat, p. 207.
- ²³ Recenzijos: E. Jansonas, Sumanymas ir jo įkūnijimas, ten pat, p. 192.
- ²⁴ Bendraminčių prisiminimai (iš pokalbio su G. Kuprevičium), ten pat, p. 106.
- ²⁵ Nepageidautinas spektaklis, ten pat, p. 210–229.
- ²⁶ Bendraminčių prisiminimai (iš pokalbio su G. Kuprevičiumi), ten pat.
- ²⁷ Iš autorės pokalbio su J. Jurašu, 2004 08 21.

Audronė Girdzijauskaitė

FIVE YEARS OF JONAS JURAŠAS' WORKS AT KAUNAS DRAMA

Summary

Director Jonas Jurašas is associated with an important period in Kaunas Drama Theatre; it was a period of productive and inspirational work and lasted for five years (1968–1972). Having studied direction at A. Lunacharsky's National Theatre Arts Institute in Moscow, Jurašas came to Kaunas already having some work experience in Russia's and Lithuania's theatres. The foremost memorable plays include “dissident” productions in the Lithuanian National Drama Theatre – Leonid Zorin's *Varšuvos melodija*, and especially Slawomir Mrozek's *Tango* (both in 1967). In 1967 Jurašas was appointed Head of Kaunas Drama Theatre; he was determined to fundamentally change the old methods and lead the theatre out of stagnation by creating prospects to direct the work. He tried to solidify a repertoire of great quality (Michail Bulgakov's *Moliere*, Gogol's *Inspector-General*, Ibsen's *Nora* and others), get rid of worthless, short-term plays, wake actors from their lethargic sleep, and introduced discipline as well as the need to comply with ethical standards. He paid a lot of attention to Lithuanian dramaturgy and worked on several productions that became some of the most important Lithuanian theatre works. They were Kazys Saja's *Mamutų medžioklė*, Juozas Glinskis' *Grasos namai*, and Juozas Grušas' *Barbora Radvilaitė*. Jurašas worked passionately, had very high ex-

pectations for himself and his coworkers; he polished the form of his plays to perfection. When implementing conceptions of plays, he was always assisted by scenographer Janina Malinauskaitė and composer Giedrius Kuprevičius. Jurašas fostered an original touch to the theatre he led; he solidified the direction of an expressive and metaphorical theatre that was later refined and followed by other directors. His theatre, acting as a tuning fork of thinking and life, spread the mood of liberation and talked about the present situation more openly and daringly, even though this manner of talking was usually provisory and coded.

The spectator grew and became more professional along with the theatre. Yet a person with an “anti-national” attitude could not be tolerated in a soviet theatre and society. After the production of *Barbora Radvilaitė*, which the government tried to correct and censor in every way, in 1972 Jonas Jurašas expressed his resistance in an open letter to various cultural institutions and the press, in which he declared his view on creative work. As a consequence, he was fired from the theatre by the orders of the minister of culture, and soon after that, having tasted unemployment and unwilling to compromise, he moved to the West.