

## Režisierė Irena Bučienė (1970–1980-ųjų metų pastatymai)

### Irena Aleksaitė

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

Straipsnyje, skirtame režisierės Irenos Bučienės kūrybos analizei, nagrinėjami jos režisuoti spektakliai Akademiniam dramos teatre Vilniuje, pastatyti 1970–1980 metais. Tyrinėjamas šios režisierės pasirinktas repertuaras, režisūros kryptys, darbas su aktoriais. Straipsnyje atskleidžiamas jos pastatymų aktualumas, aštrus pilietiškumas.

**Raktažodžiai:** režisūrinė interpretacija, kūrybinis metodas, pedagoginė sistema, vaidmens analizė, scenografijos koncepcijos

1966 m. Jaunimo teatre įvyko premjera – Radijaus Pogodino „Rudė“. Nežinoma buvo ne tik pjesė, bet ir režisierė – Irena Bučienė. Tai buvo jos, kaip GITIS'o studentės, kursinis darbas. Buvau toje premjeroje – taigi, galima sakyti, dalyvavau I. Bučienės režisūriniame krikšte. Spektaklis pasakojo apie mokinukę, kurią klasė persekioja dėl jos ryškiai rausvos plaukų spalvos, tarsi savotiškai keršydami už jos išskirtinumą, kitoniškumą. Pamenu, jog aptariant šį vaidinimą nuomonės išsiskyrė. Vieni kritikai teigė nematą jokių problemų spektaklyje, kiti, tarp jų ir aš, pajutome jaunos režisierės sugebėjimą šioje Rudės istorijoje išvelgti ir aštresnius visuomeninius klausimus. Jauna režisierė drąsiai ir tvirtai kovojo ne tik už savo spektaklį, bet ir už savo poziciją, savo nuomonę. 1969-aisiais Kauno dramos scenoje I. Bučienė pastatė E. de Filippo „Vaiduoklius“. Tai buvo jos diplominis darbas.

1970-aisiais Irena Bučienė sulaukė pasiūlymo iš Akademinio dramos teatro užimti režisierės etatą. Tai buvo staigus ir nelauktas dalykas jaunai režisieriui – jai buvo tik dvidešimt septyneri. Šiame kolektyve ji dirbo ligi pat savo ankstyvos mirties. Buvo stebėtina pastovi, nekeitė darbo vietas. I. Bučienė visuomet buvo elegantiška, daili (gimnastikos sporto meistrė), moteriškai švelni, bet po jos trapumu jautei slypintį tvirtą charakterį, atkaklumą. Visuomet prisimenu jos tiesų ir atvirą žvilgsnį, karštus emocionalių ginčus, kone vaikišką užsispyrimą. Ji buvo stebėtina atvira, net iki naivumo, todėl daugelis geriau jos nepažinoję, įtardavo ją vaidinant... Šito tikrai nebuvo. Būdama stebėtina trapios vidinės natūros, pažeidžiamos jautrios prigimties, niekada nebijojo sakyti tiesos ir tiesiai į akis.

Gal čia pasireiškė ir jos įžymaus mokytojo režisieriaus Anatolijaus Efrogso įtaka. I. Bučienė visuomet atkakliai gynė savo nuomonę, buvo stebėtina atsivadusi darbui, maksimalistė. Kad ir ką ji darytų – ar rinktųsi pjesę pastatymui, ar dirbtų su savo mokiniais studentais,

ar repetuotų su aktoriais, – viskas buvo paženklinta kruopštumu ir reiklumu sau bei kitiems.

Ji atėjo į Akademinį dramos teatrą tuo metu, kai jame kūrybiniai reikalai klostėsi sunkiai. Didžiulė nevienalytė, įvairių teatrinių mokyklų, skirtingų aktorinių sugebėjimų trupė (58 aktoriai) ir tik du nuolatiniai režisieriai: vyriausiasis – Henrikas Vancevičius, gal jau kiek pailsęs po Kauno dramos vadovavimo, ir jaunas – Algirdas Lapėnas, teatro vadovybės pasodintas ant „Medaus statinės“ – vaikiškų spektaklių (taip vadinosi viena vaikiška P. Ustinovo pjesė). Repertuaras margas. Šalia kelių rimtų veikalų daugybė bejėgių sovietinių pjesių. Ne ką geriau ir su lietuviškomis (išskyrus Justino Marcinkevičiaus trilogiją). Teatro vadovybė svingingai atveria duris ir ne patiems įdomiausiems kviestiniams režisieriams. Gimsta daug pilkos meninės produkcijos, kai tuo tarpu kituose teatruose tuo pačiu metu buvo vaidinami tokie veikalai kaip S. Šaltenio „Duokiškio baladės“, E. Ignatavičiaus ir J. Vaitkaus „Svajonių piligrimas“ (Valstybinis Kauno dramos teatras), S. Šaltenio ir L. Jacinevičiaus „Ugnies medžioklė su varovais“, S. Šaltenio „Škak, mirtie, visada škak!“, G. Kanovičiaus ir S. Šaltenio „Katė už durų“ (Valstybinis jaunimo teatras); J. Glinskio „Po svarstyklių ženklų“ (Klaipėdos dramos teatras). Šių ir kitų kūrybiškai raiškių ir pilietiškai drąsių pastatymų fone ypač akivaizdus buvo stambiausio lietuvių dramos teatro kūrybinis sąstingis ir neretai kompromisinė pozicija.

Jaunos režisierės atėjimas į šį kolektyvą buvo susijęs ir su tam tikromis naujovėmis. Viena jų – gerokai aštresnių socialiniu požiūriu dramos kūrinių pristatymas trupei, ir tai neabejotina jos mokytojo A. Efrogso įtaka, kurio repertuarinė pozicija visuomet buvo bekompromisė, kuris atkakliai ieškojo naujų nenuglaistytą tiesą apie sovietinę tikrovę rašančių autorių. Ir jaunai režisieriui rūpėjo Žmogaus problema plačiausia šio žodžio prasme, jo moralinė vertė, sąsajos su visuomene, padėtis toje

terpėje, galimybės realizuoti savo sumanymus ir ypač asmenybės pasipriešinimas melui, smurtui, ideologinėms užkardoms, žmogiško orumo problema. Šias tvirtas režisierės moralines-pilietines nuostatas ir atspindėjo jos pasirinktas repertuaras: A. Millerio „Kaina“, J. Anouilh'o „Antigonė“, J. M. Synge'o „Narsuolis iš Vakarų pakrantės“, K. Čapeko „Makropulo receptas“, A. Vampilovo „Ančių medžiolė“, A. Gelmano „Protokolas“, F. Dürrenmatto „Vaidiname Strindbergą“, J. M. Barrie'o „Piteris Penas“.

Daugelis šių pjesių, ypač užsienio autorių, dar nebuvo vaidinamos sovietinėje scenoje. O rusiškos, parašytos talentingų dramaturgų (A. Vampilovo, A. Gelmano), dėl jose gvildenamų skaudžių klausimų Rusijoje sunkiai skynėsi kelią į teatrą. Savo požiūriu į sudėtingas gyvenimo problemas, raiškia teatine forma bei žanro spalvingumu išvardyti kūriniai buvo gerokai nutolę nuo sovietinės oficialiosios dramaturgijos standartų. I. Bučienė visuomet mėgo žanrų susipynimą, originalius, kartais keistus, netikėtus pjesės viržus, sudėtingų charakterių narpliojimą. Jos režisūriniam braižui buvo būdingas spalvingumas, aštrus formos pojūtis, stilistinės įvairovės pomėgis.

Jauna režisierė siekė savo spektakliuose ne tik teigti žmogiškąsias vertybes, bet ir kelti aštrius, konfliktiškus socialinius klausimus, kurie jau ryškėjo ir sovietinėje rusų dramaturgijoje. Kūrybinė aktyvi veikla klostėsi nelengvai: ne kartą jai teko nugalėti it tam tikrą vidinį teatro vadovybės, trupės ir kritikos pasipriešinimą, pakovoti dėl vienos ar kitos pasirinktos pjesės, dėl iškilusių per repeticijas vaidybos problemų, dėl savo pastatymų vertinimo. Tačiau ji neatsisakė savo meninių nuostatų ir nėjo į meninius kompromisus. Jau pirmasis I. Bučienės pastatymas – A. Millerio „Kaina“ (1970 m.) – rodo jos svarbius meninius siekius. Ji suvokia, jog trupės aktoriams kaip gurkšnio tyro vandens reikia rimtos psichologinės dramos.

„Prisimenu pirmąsias „Kainos“ repeticijas, – pasakojo vėliau I. Bučienė. – Pradžioje šiai pjesei buvo prissepta „liuminalio“ etiketė, ją vadino „žiūrovų lopšine“. O aš suprantu, jaučiu, jog tai – idėjų drama: tai ne atskirų žmonių nuobodulys ir keistenybės apskritai, o kritiškas ir aiškus kapitalistinės santvarkos vertinimas, jos socialinių etinių vertybių gvildenimas...“<sup>41</sup> Tokia išankstinė aktorių nuostata įdomios A. Millerio pjesės atžvilgiu tik dar kartą rodė, jog trupė jau buvo atrpatusi nuo subtilios žmogaus charakterio analizės, nuo tikro psichologinio teatro, kurio pagrindus čia vaisingai diegė dar R. Juknevičius. I. Bučienė atidžiai išnagrino pjesę su keturiais pagrindiniais veikėjais.

Pjesės siužetas nesudėtingas. Du broliai amerikiečiai – mokslininkas Volteris ir policininkas Viktoras su žmona Estera – susitinka apleistame nebegyvenamame gimtajame name, kurį ruošiamasi nugriauti, todėl reikia parduoti ten esančius daiktus, baldus ir kitus rakandus. Pakviestas baldų supirkėjas Solomonas Gregoras, senas bizniečius, jau daug metų nebeužsiimantis šiuo verslu, tampa nebyliu liudininku brolių ginčo, kuris kyla ne tiek dėl

daiktų kainų, kiek dėl gyvenimo, skirtingai susiklosčiusių jų likimų, skirtingo požiūrio į daugelį klausimų, į praeitį, santykį su tėvais. Broliai tarsi pamato vienas kitą naujoje šviesoje, jie pervertina senąsias vertybes, senąsias Gyvenimo kainas.

Režisierės koncepcija buvo aiški. „Viskas sutelkta vidiniams priežastingumo ryšiams atskleisti... Veikėjai derasi dėl kainos, pirmiausia dėl parduodamų senienų, o vėliau... dėl pasaulėjautos, moralinės pozicijos. Šitos derybos tarsi neramos bangos pinasi tarpusavy, viena kitą nustelbdamos, tačiau dominante Irenos Bučienės režisuotoje „Kainoje“ tapo žmogaus kova už savo tikėjimą, tiesą“<sup>42</sup>, – rašė Gražina Urbonaitė.

Jau šiame pirmame jaunos režisierės spektaklyje išryškėjo keletas vertingų dalykų: „I. Bučienės darbuose nesunku pastebėti subtilų gilinimąsi į veikėjų psichologiją, geras ir dažnai vaisingas pastangas atskleisti tikrą žmogų – savitą, neišprastą ir nepakartojamą. I. Bučienės režisūra atlikėjams yra naudinga“<sup>43</sup>. Buvo atkreiptas dėmesys ir į sumaniai režisierės naudojamas sąlygiškas teatrines priemones: „I. Bučienė jaučia formą, – rašė D. Rutkutė. – Spektaklio „uvertiūros“ akordai, trumpai pasigirdę veiksmui įpusėjus, finale nuosekliai atsikartodami išbaigia režisierės mintį apie gyvenimo laikinumą ir galutinę kainą, kurią visi neišvengiamai sumokame, – kas už pasisekimą, o kas ir už dorumą. Skeletas – ne labai originalus **memento mori** – gal ir padeda „Kainos“ veikėjų sąžinės sąskaitas nutviekti ta ypatingo tyrumo, griežčiausios atsakomybės spalva, kuri tokia žavi Kurausko – Adomaičio – Noreikos geriausiai pavykusiuose spektakliuose“<sup>44</sup>.

Režisierė ieškojo kontroversiškų atsakymų į dramaturgo pateiktas filosofines-moralines problemas. Pradžia buvo nelengva, nes debutantei savo koncepcijos tiesa reikėjo įtikinti šio teatro aktorius, antra vertus, juos sumaniai nukreipti kuriamo charakterio esmei išryškinti.

Debutinio I. Bučienės spektaklio nuotaika buvo įtempta – vyravo dirgli ir nervinga atmosfera. Aktoriams buvo pasiūlytas nuolatinis jausmų proveržis, savotiška emocijų pulsacija. Stilistiškai tiksliai, pasitelkęs savo išraiškingą plastiką ir mimiką, čia vaidino Stepas Jukna. Jo vos ne šimtmetis Solomonas Gregoras, regis, nebepavaldu žemės traukai, keistai plevėsavo ore. Henrikas Kurauskas ir Laimonas Noreika kūrė dramatiškąjį Viktorą Frančą, kuris nors ir nepasiekė mokslo aukštumų kaip brolis, tačiau išlaikė savyje doros ir sąžinės nuostatas; tuo tarpu Regimantas Adomaitis netikėtai gavo toli gražu neherojišką ir nevienareikšmį Volterio Franco personažą. Režisierė jau savo pirmajame spektaklyje siekė išvaduoti aktorius iš jiems primesto įprastinio sceninio amplua, tad aktorės Irenos Leonavičiūtės tradicinę lyrinę heroję pakeitė dirglesnė Estera, Viktoro žmona.

Režisierė neslėpė, jog sunku pasiekti norimą rezultatą: „Labai ilgai nesurandu to rakto, kuris atrakintų aktorių kaustančias stereotipiškumo grandines, o jeigu kartais tai pavyksta, tuomet nesugebu jo pravesti visais kuriamojo charakterio labirintais, įlandinti jo į sąmonės slaptavietes. Ir dar. Vis tik didesnę dalį darbui skirtą

laiko reikia paaukoti kovai už dramaturgijos pripažinimą<sup>45</sup>.

Iš tikrųjų, skaitant teatro meno tarybos protokolus, matyti, su koku nepasitikėjimu ir „partiniu principingu“ dažnai buvo atmetamos aštrios ir įdomios pjesės. Šiandien tik juoką gali sukelti svarstymai, ar reikalinga žiūrovui „dvarininkiška“ I. Turgenevo pjesė „Mėnuo kaimė“, kurią 1962 m. pasiūlė statyti R. Juknevičius...

Jaunatviškas I. Bučienės veržlumas įgyvendinant savo teatrinės idėjas vis dėlto retsykais nugalėdavo dalies aktorių inerciją. Keturi geriausi šioje scenoje jos pastatyti spektakliai leidžia kalbėti apie šios režisierės savitą meninį pasaulio suvokimą, režisūros spalvas bei moteriškos pasaulėjautos savitumą.

I. Bučienė domino ne tik mažai žinoma, bet ir aštri dramaturgija. 1975 m. ji pasirinko airių dramaturgo Johno Millingtono Synge'o pjesę „Narsuolis iš Vakarų pakrantės“. Ši 1907 m. parašyta pjesė I. Bučienę, matyt, traukė daugeliu savo išskirtinių ypatybių: siužeto paradoksalumu, sodriu, šiurkštoku humoru, originaliais grubokais charakteriais, kuriuose derėjo tamsumas ir vaikiškas naivumas, žiaurumas ir švelnumas. Ši pjesė režisierėi buvo gera dingstis panardinti aktorius į netradicinę medžiagą, pasiūlyti jiems išmėginti savo galimybes tragikomedijos ir absurdo žanre. Ši jauna režisierė įnirtingai siūbavo akademinį laivą, įstrigusį seklumoje. Ji nepriklausė tiems kūrėjams, kurie prisiekinėja ištikimybę autoriui. Ji buvo pakankamai savarankiška ir labiausia pasiklojė savo fantazija bei nuojauta. Retsykais tai ją klaidino ir stūmė į nesėkmes, bet ji atkakliai gynė savo pozicijas.

Šįsyk, statydama „Narsuolį iš Vakarų pakrantės“, ji savaip matė mažo airių kaimelio įvaizdį, jo gyvenimą. Pirmojo veiksmo scenovaizdis autoriaus pateiktas kone natūralistiškai: „kaimo smuklė, arba, – kaip rašo J. M. Synge'as, – airiškai šibinas, primityvi ir nešvari“. Toliau detalizuojama aplinka – stalai, suolai, lentynos su buteliais, židynys, atitvertas kampas gėrimų pardavinėjimui, durys į lauką, durys į smuklės šeimininkų kambarius. Autorius net nurodo jaunos merginos, smuklės šeimininko dukters Peginės, paprastus valstietiškus drabužius. Viso šito scenoje nepamatysi. I. Bučienei reikalinga ne skurdi primityvi butis, o pirmiausia – keistas pasaulis, nes būtent čia ir įvyksta nepaprasti įvykiai. Taip gimsta fantastinė egzotiška dailininkės Dalios Mataitienės ir režisierės vizija, žinoma, nieko bendra neturinti su realistiniu airiško kaimo koloritu ar jo etnografija.

„Kaip išreikšti tą neapčiuopiamą dvasinės minties šviesą, žmogiško pasaulio realumo ir sapno vizijų jungtį, – rašė D. Mataitienė. – Sudriskusiais kabančiais milžiniškais žemės spalvų medžiagos gabalais užpildžiau scenos erdvę. Tai turėjo priminti niūrioje jūros pakrantėje džiūstančius tinklus, o gal žemės ir dangaus susiliejimą artinantis audrai. Liūdnoje erdvėje labai tampriai virvėmis surišėtų baltų dėžių ryšuliai. Jie vienas po kito kris, suduždami į nuolaužų kalnus. Tarp jų – plonų, ištįsusių, ritmingai išdėstytų baltų kopėčių linijos. Veiks-

mo eigoje jos tampa keistu ryšiu tarp dangaus ir žemės, nuodėmės ir šventumo. Scenos viduryje iš aptriušusių dėžių sukrautas prekystalis – vienintelis tvirtas žemiškas pamatas – kaip ir šiurkštūs valstietiški daugiasluksniai rūbai. Viskas iš žemės spalvų. Bet štai šventės metą moterys ateina pasipuošusios netikėtai prašmatniomis šukuosenomis, įvairiaspalvėmis popierinėmis gėlėmis ir žvilgančiais kaspinais išdabintomis. Šis kontrastas turi sustiprinti subtilų žemiško ir keistenybių pripildyto iluzinio pasaulio žaidimą<sup>46</sup>.

„Scenografijos ir kostiumų autorei pavyko suderinti natūralizmą ir sąlygiškumą, tiesioginį realybės vaizdą ir metaforą<sup>47</sup>, – patvirtino ir kritikas Valdas Vasiliauskas.

Tokia fantasmagoriškai paslaptinga scenovaizdžio atmosfera ir kostiumai vertė režisierę ir aktorius ieškoti atitinkamos plastikos, staigių emocijų, aistrų protrūkių ir reakcijų.

Pjesės pavadinimas, ypač žodis „narsuolis“, turi ironiškai sarkastišką prasmę, nes jaunas vaikinys Kristofelis Mehounas demonstruoja savo nepaprastą „narsumą“, siekdamas užmušti savo seną tėvą, keliaujančią drauge su juo. Ir juo atkakliau jis galabija savo gimdytoją, kuris vis dėlto kiekvieną sykį išsiropščia iš mirties, tuo labiau vaikino „narsumas“ kaimiečių pripažįstamas kaip išskirtinė ir nepaprasta jo savybė. Čia autorius aiškiai šaiposi iš tokios „herojiškumo“ sampratos, drauge su juo pasišaipto ir režisierė. „Herojiškumo“ sąvoka sovietmečiu buvo itin populiarė ir plačiai taikoma įvairiems gyvenimo atvejams, retsykais ir visai netinkamiems. „Herojiškas“ buvo ir pionierius Pavlikas Morozovas, įskundęs savo tėvą sovietų valdžiai, kuri jį sušaudė.

Paradoksalus J. M. Synge'o pjesės absurdiškumas reikalavo ir groteskiškos aktorių vaidybos. I. Bučienė ypač sėkmingai ieškojo primityviai šiurkščios vaidybinės formos, kuri turėjo atspindėti tų žmonių sąmonės vangumą, jausmų primityvumą, o kartais ir naivų, komišką vaikiškumą. Seną tėvą ir jo „herojiškai“ nusiteikusį sūnų spektaklyje vaidino patyręs scenos meistras Stepas Jukna (dubleris aktorius Jonas Kavaliauskas) ir jaunas aktorius Romas Ramanauskas (dubliavo Juozas Kisielius), sudarydami darnų tragikomišką duetą. Būtent šis vaidmuo R. Ramanauskui atvėrė kelią į kitus I. Bučienės spektaklius. Režisierė išvelgė originalią šio aktoriaus individualybę, formavo jo savitą meninį braižą – aštrų dramatiškumą, jautrų formos pojūtį, didelį temperamentą, staigias emocijų pulsacijas. Šis aktorius, išaukęs į raiškų savitą dramatinį herojų, iš esmės, susiformavo būtent I. Bučienės spektakliuose. Tą patį galima būtų pasakyti ir apie aktorę Eglę Gabrėnaitę, šios režisierės pastatymuose subrendusią kaip dramatinę-tragedinę atlikėją.

Spektaklis „Narsuolis iš Vakarų pakrantės“ buvo vienas įdomiausių ir raiškiausių jaunos režisierės darbų akademinėje scenoje. Ją traukė pjesės paradoksalumas, išgrynintas ligi maksimumo absurdas, medžiagos koloritas – tamsuoliška Airijos kaimo žmonių psichologija, būtent ir gimdanti tokius „narsuolius“... Ją traukė galimybė atverti keistas formas, spalvas, nuotaikas, reakcijas,

būdingas šiam keistam gyvenimui. Kadangi spektaklyje „Narsuolis iš Vakarų pakrantės“ veikė ir aplinka, supusi tėvą bei sūnų, režisierė itin buvo atidi kiekvieno šio gyventojų charakteristikai: tai buvo klegantis, triukšmingas kaimo merginų bei jų lėtos reakcijos vyrų, sužadėtinų, brolių būrys, kurie visi be išimties savotiškai prisidėjo formuojant „narsuolio“ Kristoferio Mehouno pasiryžimą nudobti savo seną tėvą. Šioje spalvingoje minioje ir Regina Arbačiauskaitė, ir Janina Berūkštytė, ir Ada Budrikaitė, ir Juozas Lalas, Juozas Meškauskas, ir Aldona Janušauskaitė, Regina Paliukaitytė ir daug kitų aktorių rado savo personažams vieną ar kitą įsidėmėtiną individualų bruožą, ženklą. I. Bučienė sugebėjo išlaikyti spektaklyje ne tik „žanrinę pusiausvyrą“, bet ir saiko jausmą, nenuslydo į natūralistinį buitiškumą ar pataloginį primityvizmą, kas vėliau, deja, įvyko jai statant kitą spektaklį – K. Sajos „Ubagų salą“ (1980).

Dar viena „keista“ pjesė, pakliuvusi į I. Bučienės akiratį, – Karelo Čapeko paradoksali komedija „Makropulo receptas“ (1973). Spektaklis buvo skirtas Monikos Mironaitės aktoriniam jubiliejui. Ši įžymi artistė po keturiolikos metų pertraukos neseniai buvo sugrįžusi į Akademinių dramų teatrą. Jai, kaip buvo įsitikinusi I. Bučienė, reikėjo ypatingų vaidmenų, reikėjo jos talentui skirtų spektaklių. Ir vis dėlto būtent šios pjesės parinkimas kėlė abejonių. „Jeigu teatras specialiai M. Mironaitės jubiliejui parinko „Makropulo receptą“ – tai gana skaudu. Aktorė, tiesa, turėjo kur pademonstruoti savo meistriškumą. Tačiau M. Mironaitės intelektui Emilijos Marti vaidmens turinys lyg ir per menkas. Kuo gi čia aktorė, apvainikuojanti talentingo savo gyvenimo mene didžiulį etapą, galėjo pasidalyti su ja gerbiančiu žiūrovu? Nelinksma išvada apie žmogaus dvasinį ištuštėjimą gyvenant?“<sup>48</sup> – svarstė D. Rutkutė. Vis dėlto šiuo kritinės teiginiu galima suabejoti. Atrodo, I. Bučienė turėjo kitą siekį skirdama įžymiai aktorei šį keistą Emilijos Marti vaidmenį.

K. Čapeko herojė kadaise, prieš trejetą ar ketvertą šimtmečių, išgėrė vieno graiko – Makropulo – pagamintą jaunystės eliksyrą, kuris ir padarė ją nesenstančią ir amžiną. Būtent dėl to Emilija Marti visiems su ja susiduriantiems tampa savotiška mįsle, stebuklu, fenomenu. Tuo tarpu pati herojė visai neįaučia savo išskirtinumo ar keistumo. Režisierė, pasikliaudama M. Mironaitės skvarbiu protu, jos įgimtu subtiliu humoro jausmu, matyt, norėjo suteikti galimybę dramatiškiausio talento mūsų scenos artistei suvaidinti ekscentriškai komišką lyrinį vaidmenį. Daug kas aktorei pavyko, ypač ta absoliuti rimtis ir nuostaba, kai jos herojė dėl savo neįtikėtino amžiaus (trijų šimtų metų!) nuolatos patenka į kebias ir juokingas situacijas. Kitas dalykas, jog pačios artistės amžius (jai tuomet buvo jau šešiasdešimt metų) gal kiek ir kaustė, varžė ją, nes jos herojė – gražuolė Emilija Marti – visus žavėjo būtent savo jaunyste ir grožiu...

Dar du aktorius šiame spektaklyje I. Bučienė sėkmingai pabandė išvesti iš žanrinės nelaisvės varžtų. Regimantas Adomaitis ir Laimonas Noreika ligi „Makropulo recepto“ buvo tarsi įtvirtinti dramatiniam ir trage-

diniame repertuare. Šį kartą jiems abiem buvo duoti komiški vaidmenys: R. Adomaitis vaidino nevykėlį klerką Gregorą, o L. Noreika – naivuolį archyvarą Viteką. Eksperimentas buvo sėkmingas. I. Bučienė, kaip ir jos įžymusis mokytojas A. Efrosas, nespraudė scenos herojų į griežtus žanro rėmus, daug dėmesio skirdavo aktorių stilistikos paieškoms, charakterio spalvingumui, teatrinės formos raiškumui.

Akademiniam dramų teatre I. Bučienė bandė atverti vartus ir moderniajai dramaturgijai. 1974 m. jos pasiūlymu repertuare atsirado sudėtinga Friedricho Dürrenmatto pjesė „Vaidiname Strindbergą“. Tačiau neretai tam tikros kūrybinės problemos, būdingos būtent šiam teatrui, tapdavo savotiška kliūtimi naujovėms. Spektaklyje „Vaidiname Strindbergą“ tai pastebėjo ir kritika. Prieš metus A. Strindbergo „Mirties šokį“ Panevėžio dramų teatre pastatė Juozas Miltinis. Galimas dalykas, jog Akademinių teatro spektaklis buvo inspiruotas panevėžiečių pavyzdžiu. Nežinia, ar tai buvo polemika, ar tiesiog noras savaip pateikti pjesės situacijas.

Apie spektaklį rašęs teatro kritikas E. Jansonas pripažino tokio repertuarinio posūkio svarbą kolektyvui, ieškančiam naujų kūrybinių išvalgų, temų ir formų. Pirmiausia kritikas pabrėžtinai išskyrė įdomų, tikrai diurenmatišką jauno dailininko Lino Katino scenovaidį: „Teatro scenoje jis įrengė antrąjį teatrą – sceną-areną, dengtą raudona medžiaga; aplink – amfiteatru kylantys suolai, ant kurių sėdi „žiūrovai“ – aktoriai ir manekėnai; scenos gilumoje – paslaptinga ložė, kurioje juda kažkokia lėlė – lyg fantastiško, negirdimo ir nematomo orkestro dirigentas, lyg kažkoks „memento mori“, ar ne mažiau fatališka laikrodžio švytuoklė. (...) Visa tai – iracionalu, netikra, fantastiška ir labai diurenmatiška. L. Katino scenografija bene ir užsibaigia autorinė spektaklio stichija“<sup>49</sup>. Tuo norima pasakyti, jog režisūra, deja, nepratęsė scenoje įdomiai scenografo sumanyto „teatro teatre“ principo, nes, kaip aiškino kritikas: „*Toliau prasideda Strindbergas, smarkiai kupiūruotas ir grubiai aranzuotas jo pjesės variantas.* (...) Ir L. Katino scenografija tampa tik labai įdomiai sugalvotu, bet nebūtinu papuošalu. Tiksliau – scena scenoje išlieka, tik ji nebetenka prasmės, nes **vaidinant įprastinę psichologinę dramą** [išryškinta autorės – I. A.], toks principas tampa formaliu teatrališku“.

Akivaizdu, jog jauna režisierė nesurado tinkamo būdo F. Dürrenmatto pjesei atskleisti, ne tuos santykius pabrėžė tarp spektaklio herojų: Alisos – Monikos Mironaitės, Edgardo – Regimanto Adomaičio ir Jono Kavaliausko ir Kurto – Laimono Noreikos. Ši pjesė reikalauja ironiškos ir sarkastiškos aktorių vaidybos, o ne ramaus psichologinio autoriaus teksto pagrindimo. Neatsitiktinai autorius įnirtingą herojų tarpusavio kovą vadina „boksu“ (smūgiavimu žodžiais). Šia prasme tiksliausias čia buvo R. Adomaičio kuriamas Edgaras, strindbergiškai aštrus ir dygus. Susidarė išpūdis, jog I. Bučienė siekia įrodyti galimybę įnirtingą trijų A. Strindbergo herojų tarpusavio kovą paversti racionalių santykių aiškinimusi, gal net filosofiniu disputu. Bet ir šitoks pjesės

posūkis nebuvo scenoje įgyvendintas. Gal čia reikšmės turėjo platus J. Miltonio spektaklio rezonansas ir didelė sėkmė. Akademinių dramų teatro polemika su Panevėžio dramų teatru neįvyko.

Ne visuomet jaunai režisierėi pavykdavo realizuoti scenoje savo idėjas. Kartais jos pasirinkta dramaturgija turbūt nebuvo jai artima (šiuo atveju – F. Dürrenmatt'o pjesė). Be to, Akademinių dramų teatro aktoriai buvo prisirišę prie vienos – psichologinės vaidybos – manieros. I. Bučienė vis labiau linko į jaunimą, mielai su juo dirbo. Retsykiais režisierėi savotiškai atsikeršydavo ir jos sumanymo neišbaigtumas ar neaiškumas.

Diskusijų susilaukė ir 1978 m. I. Bučienės pastatytas Antono Čechovo „Vyšnių sodas“. Kritika atkreipė dėmesį į tai, jog I. Bučienės spektaklyje galima išskirti dvi visiškai skirtingas stilistines plotmes. „Greta jausmingai vaidinamos dramų – subtili, labai čechoviška tragikomedija. (...) Šiurpoka keistosios Šarlotos – I. Garasimavičiūtės ramybė, tarsi ji negyventų tarp šitų žmonių (net savo fokusus šita Šarlota rodo su vos pastebimu pasidaryjimu ir tokia vienatvės gėla); Jepichodovo – H. Kurausko juokingai ori šneka ir amžinai nustebusios „dvidešimt dviejų nelaimių“ akys. Keistuolis yra net R. Ramanausko Petia Trofimovas: graudžiai nevikrus ir stebėtinai tyras, jis užsikirsdamas, droviai šneka savo prakilnias ir teisingas šnekas. Ir pagaliau toks gyvas ir tikras kiekvieną sceninę akimirką laiko ir situacijos nebesuvokiantis senutėlis Firsas – J. Meškauskas: jo tylus užgesimas spektaklio finale jaudina labiau nei dramatiškasis pagrindinių herojų atsiveikinimas su vyšnių sodu...“<sup>40</sup>, – rašė kritikė Rūta Vanagaitė. Šalia šių tragikomiškų personažų spektaklyje buvo ir kitas stilistinis sluoksnis, gal ir perdėm jausmingai suvaidintas, perdėm dramatinis: M. Mironaitės – Ranevskaja, L. Noreikos – Gajevas, R. Kirkilionytės – Ania. „Aktoriai, man rodos, netgi „suherojino“ jus, prigesindami komedijinių vaidmenų atspalvį“, – rašė kritikė.

Recenzijose nurodoma ir neaiški I. Bučienės „Vyšnių sodas“ koncepcija. Tuo tarpu režisierė sakė: „Konfliktinę situaciją spektaklyje turėtų nulemti negailestinga laiko kaita, kurią jaučiame pjesėje. Ne mistinio, ne gamtinio, o istorinio laiko, to, kuris su vis naujais socialiniais-visuomeniniais poslinkiais, naujais istorijos vėjais įsiveržia į kiekvienus namus, kiekvieną šeimą, viską verčia aukštyn kojom ir mus pačius skatina persiorientuoti, kuris nedaro išimčių niekam, kuris čia **giminingas antikinio likimo** [išryškinta autorės – I. A.] sąvokai. Kas neperpranta savojo laiko, tas jau tik svečias savo namuose“<sup>41</sup>. Gaila, kad taip aiškiai išsakyta režisierės nuostata spektaklyje nebuvo išryškinta.

Sėkmė lydėjo režisierę tais atvejais, kai ji rasdavo sau artimą medžiagą, kuri leisdavo jai aistringai teigti savo tiesą, savo idealus. Turbūt tokia ypač artima jai tapo Jeano Anouilh'o drama „Antigonė“ (1978).

Antigonė, nepaklususi karaliaus Kreonto įsakymui, palaidoja (užkasa į žemę) savo žuvusį brolių Poliniką, žinodama, jog už tai jai gresia mirties bausmė. Karalius Kreontas, sužinojęs apie tai, pirmiausia stengiasi įtikinti

Antigonę, kad ji neprisipažintų tai padariusi, nes nubausi savo giminaite – karaliaus Edipo dukterį – mirties bausme jam nekyla ranka. Tarp Kreonto ir Antigonės vyksta įnirtingas ir aštrus priešingų moralės nuostatų susikirtimas. Kreonto politinis konformizmas ir Antigonės atvira tiesa, Kreonto gudrus laviravimas, siekiant išlaikyti karališkąją valdžios „orumą“, ir Antigonės priešinimasis melui, dvideidiškumui, apgauliui – štai ta konfrontuojančių idėjų skalė spektaklyje. Vaidinimo sėkmė lėmė Antigonę vaidinusi jauna aktorė E. Gabrėnaitė. Stiprus atviras aktorės temperamentas, sodrus žemas balsas, geri išorės duomenys suteikė visam spektakliui nerimo, stiprios tragiškos nuojautos. E. Gabrėnaitė vaidino Antigonę susikaupusi, net asketiškai, leisdama žiūrovui pajusti jos valingo ryžto kainą, nežmonišką jos jaunutės herojės sielos įtampą, kančią, net baimę susidūrus su mirtimi.

Taip buvo tarsi permestas tiltas dar į vieną nutolusią epochą – antiką, kurią režisierė (kaip ir pats dramaturgas) maksimaliai priartinė prie XX a. visuomenės gyvenimo ir problemų. Jau V. Idzelytės scenografijoje gali suvokti režisierės siekį atsikvėpti antikos epochos restauracijos. Baltame interjere stovi keletas šiuolaikiškų kėdžių, kelios polietilenu pridengtos, laiko žyme paženklintos antikinės skulptūros – biustai, aplūžusi kolona. Tas pats principas ir dailininkės Gražinos Rameikaitės kostiumuose: Antigonė ir jos sesuo Ismenė (aktorė Vaitė Mainelytė) dėvi baltus chitonus, tuo tarpu Kreontas, jo sūnus, Antigonės sužadėtinis Hemonas, kariai vilki šiuolaikinio silueto kostiumus ir ryši kaklaraiščius. Griežta detalių atranka leidžia balansuoti ties netikėta dviejų nutolusių epochų sankirta.

„E. Gabrėnaitė – rašė recenzentas, – pateikia mums visą išgyvenimų spektrą – čia ir vitališka gyvenimo meilė, ir tragiškos atomazgos suvokimas, ir pasiryžimas eiti iki galo, ir panieka kiekvieną poelgį, kiekvieną žingsnį apskaičiuojantiems žmonėms, ir neapykanta tiems, kurie negali pasakyti „ne!“ (todėl ji mirties akivaizdoje, klausydama konformistinių Kreonto pafilosofavimų, rašo ir rašo kreida ant sienos „Ne, Ne, Ne...“); ir tragiška vienatvė, ir noras gyventi, ir fizinė mirties baimė... Ir meilė, meilė, meilė – kaip šio tragiško vaidmens dominantė – meilė tėvų atminimui ir meilė broliams, kurios išrauti negali joks žinojimas, ir meilė tokiai gražiai, tokiai primityviai ir atsargiai seseriai Ismenei, ir meilė Hemonui, ir tam kūdikiui, kurio niekada nebus, ir meilė tiesai, kurios neįmanoma išsižadėti net mirties akivaizdoje. (...) Sunkus, sudėtingas vaidmuo teko jaunai aktorei. Ir ji vaidina jį vienu atsikvėpimu, be emocijų pauzių, be tuščių „tylėjimo zonų“, be poilsio, be pozos, kaip labai paprastą ir labai tragišką melodiją“<sup>42</sup>.

Kritika išskyrė ir įvertino aktoriaus J. Meškausko vaidovą Kreontą. Šis vaidmuo buvo itin svarbus aktoriui, iki tol vaidinusiame daugiausia charakterinius ar komiškus vaidmenis. Neatsitiktinai, suvaidinęs Firsą ir Kreontą, netrukus J. Meškauskas gavo Jogailos vaidmenį K. Kymantaitės režisuotoje B. Sruogos „Milžino paunksmėje“.

„Antigonėje“ po kurio laiko greta J. Meškausko Kreonto vaidmenį ėmė vaidinti ir aktorius Henrikas Kurauskas. Ir, kaip pastebėjo kritika, Antigonės ir Kreonto konfliktas spektaklyje įgavo naujų atspalvių. H. Kurauskas atsisakė psychologizavimo, kūrė Kreontą valingą, protingą, turintį gyvenimiškos ir konformistiškos patirties. Tačiau, kaip pažymėjo kritikas V. Vasiliauskas, toks gana kategoriškas Kreonto charakterio vienpusiškumas lėmė monotonišką, neveiksmingą vaidybą, „Antigonės ir Kreonto konflikto įtampa pradeda mažėti: kai apsilpsta Kreonto „taip“, tyliau skamba ir Antigonės „ne“<sup>13</sup>.

„Antigonėje“ svarbius savo kūrybinėje biografijoje vaidmenis suvaidino Juozas Kisieličius – vyriškos jėgos ir grožio kupinas Hemonas, Antigonės sužadėtinis ir Kreonto sūnus, aktorė Vaiva Mainelytė – švelnioji gražuolė Antigonės sesuo, Audris Chadaravičius, įdomiai interpretavęs nedidelį epizodinį sargybinio vaidmenį. Kai šalia jo suimta Antigonė laukė mirties bausmės, ją saugantis A. Chadaravičiaus sargybinis be atokvėpio entuziastingai samprotavo apie savo galimybes gauti aukštesnį laipsnį...

Stilingas ir estetiškai skoningas I. Bučienės ir dailininkės V. Idzelytės spektaklis prasmingai praturtino Akademinio dramos teatro repertuarą. Tačiau kai kas teatre taip negalvojo. L. Noreika rašė: „Šiandien žiūrėjau iš salės [„Antigonė“ – I. A.] ir tiesiog stebėjau jos [I. Bučienės. – I. A.] bėdas. Ji išmintinga moteris, žino, ko nori, mato, suvokia, koks turi būti rezultatas. Žino kiekvieno personažo traktuotę, labai jaučia stilių, žanrą. Viso to siekia lyg iš viršaus, užkraudama aktoriams ir reikalaujama iš jų to jos norimo rezultato. Jei aktoriai susiieško, suranda visas spyruokles, kurios turi nuvesti ligi to rezultato, tai gerai, bet ji pati ar nesuvokia, kaip svarbu veiksmo linijas nusibrėžti, vaidmens partitūrą „sulasinėti“, o gal mano, kad čia vien aktoriaus darbas, o gal laiko tai bergždžiu darbu, kaip ne kartą yra pasakius: „tai darželinukų, o ne aktorių darbas. Aš jums siūlau sprendimą, o jūs netikit“. Privalai imti, ir tiek. Kai aktoriai klusniai ar neklusniai, nesuradę visų kelių, visų spyruoklių jau vaidina rezultata, jie smaugiasi, prievartauja save. Ypač tokioje emocinio krūvio kupinoje dramoje. Šiandienos peržiūroje tai labai jautėsi“<sup>14</sup>. „Mironaitė kalbėjo apie „Antigonę“, – kiek toliau priduria L. Noreika, – nieko nesupratusi, ką režisierė norėjusi spektakliu pasakyti“<sup>15</sup>.

Iš šių nuomonių ryškėja, kad I. Bučienės režisūrinio metodo iš dalies nepriėmė ir nesuvokė vyresnės kartos aktoriai, prate prie H. Vancevičiaus pjesės analizės, ilgo užstalinio repeticijų periodo. Antra vertus, J. Anouilh'o „Antigonė“ nėra tradicinė psichologinė pjesė. I. Bučienės padėtis teatre nebuvo lengva, jai nuolat teko atkakliai kovoti už pasirinktą kūrinių.

Režisierė privalėjo atiduoti duoklę ir sovietinei pjesei. Tik, skirtingai nei kiti šio teatro režisieriai, ji ieškojo aštriausių, skausmingiausių šiuolaikinių rusų autorių kūrinių. Ir tokį surado – Aleksandro Vampilovo „Ančių medžioklė“, tragišką gyvenimo pokštą. Jį iškrėtė vienos įstaigos bendradarbiai, po eilinių išgertuvių atsiuntę

savo draugui Zilovui, jaunam ir linksmam vyrui, gedulingą vainiką su graudžiu užrašu. Tas vainikas su popierinėmis rožėmis tampa uždelsto veikimo bomba, nes pro jį herojus pažvelgia į save ir į savo neilgą sujauktą gyvenimą. Pajutusi pjesėje keistoką žanrinį derinį, linksmy, komedinių, ironiškų ir ciniškų, lyrinių ir tragiškų spalvų bei nuotaikų kontrastą, I. Bučienė scenoje sukūrė gyvenimą, balansuojantį ant kelių žanrų samplaikos briaunos. Lygiai taip pat įtemptai ir aštriai vaidino čia aktoriai, nes nuolat pro įprastinių linksmybių, išgertuvių, draugų sueigų šurmulį prasiveržia tolydžio augantis nerimas, pavojaus nuojauta. Susidaro išpūdis, jog ant linksmos plokštelės uždėta kita – gedulinga muzika, ir abi melodijos keistai susimaišė grėsmingai griaudėjant laidotuvių maršui.

Šiame spektaklyje vaidino jauni trupės aktoriai (išskyrus J. Kavaliauską), su kuriais I. Bučienė itin kruopščiai dirbo, ieškodama ne tik tikslų charakterių, bet ir A. Vampilovui būdingos nevienareikšmės ir žanro požiūriu įvairuojančios ironiškos intonacijos. Daugeliui jaunų aktorių šiame spektaklyje sukurti vaidmenys nužymėjo jų kūrybinę slinktį į naują kokybę. Tai pasakytina ir apie Vaivos Mainelytės „melancholija“ bei „nusivylimu“ persmelktą pardavėją Verą, ir apie Reginos Arbačiauskaitės visagalę Valeriją, alkūnėmis skinančią savo vyrui kelią karjeros laiptais, ir apie Vytauto Rumšo tamsų ir neaiškų tipą – Oficiantą. Įdomūs ir tikslūs buvo ir kiti charakteriai: Aldonos Janušauskaitės užgesusi ir išsekusi Zilovo žmona, Jono Kavaliausko emocijomis purslojantis Kušakas, beformis ir bevalis Adolfo Večerskio Sajapinas, patikli ir naiviai primityvi Rasos Kirkilionytės studentė Irina. Jauna sovietinė karta, pasimetusi chaotiško, veidmainingo gyvenimo verpete. Didele spektaklio sėkme buvo jauno aktoriaus Romo Ramanausko herojus Zilovas, naujas herojus to meto dramaturgijoje, nes jame susikaupė sovietinės epochos pagimdytos „ligos“ – melas, dviveidiškumas, cinizmas, apgaulė, stumiančios jaunos žmones į vienišumą, resignaciją, nusivylimą. Visa tai jautriai ir aštriai perteikė R. Ramanausko nervingai kuriamas personažas, spektaklio finale nukreipęs šautuvo vamzdį ne į medžiojamas antis, o į patį save... Taip 1977 m. Akademinio teatro scenoje gimė pilietiškai aštrus spektaklis.

Aštuntajame dešimtmetyje I. Bučienė tarp trylikos spektaklių pastatė vos tris originalias pjeses: Mykolo Sluckio „Ar tavo šuo nepasiutęs?“ (1973), Sofijos Čiurlionienės-Kymantaitės „Dvylika brolių juodvarniais lachčiusių“ (1979) ir Kazio Sajos „Ubagų salą“ (1980). Dėl tokios „nemeilės“ lietuvių dramaturgijai ji taip aiškinosi: „Jau „surambėjau“ nuo priekaištų dėl originaliosios dramaturgijos... Problema yra sudėtingesnė, negu atrodo, – šitiek nepastatytų veikalų, imk ir statyk, kas trukdo? Tačiau jeigu horizonte pasirodo gera šiuolaikinė lietuvių pjesė, ji niekada nepatenka į „antrųjų“ ar „trečiųjų“ režisierių rankas... Iš to, kas lieka, pasirinkti dar sunkiau. O kai pagalvoji, kad tau lemta per metus pastatyti du spektaklius... pusę metų dirbti darbą, kuriuo netiki... Nežinau, kada atsidarys šitas užburtas ratas. (...) Jeigu pjesėje šito nėra, nesuvilios manęs nei dramaturgo mo-

dernistinės pretenzijos, nei apeliavimas į rupią „kasdienybės duoną“. Nesutinku, kad režisierius („geras režisierius“) gali ir turi sukurti spektaklį iš bet ko, kad tai jo meistriškumo reikalas. Nacionalinis teatras ir jo turtėjimas – tai didžiulė, nepaprastai sudėtinga problema. Negaliu sutikti su tokia supaprastinta formule: starykime nacionalinę dramaturgiją ir turėsime nacionalinį teatrą. Antra vertus, neišbridęs į vandenį, neišmoksi plaukti“<sup>16</sup>.

Jauna režisierė itin atsakingai žiūrėjo į spektaklius vaikams. Ji niekada nestatė jų „atmestini“ ar „lengva ranka“, ieškojo įdomios, geros medžiagos vaikiškai auditorijai ir dirbo su aktoriais visu pajėgumu.

„Be galo norėčiau, kad niekada žmoguje nesibaigtų vaikystė, – kalbėjo I. Bučienė, – kad jis visam laikui išsaugotų savy nors vieną pasaką. Štai skaičiau vieną pjesę. Jos herojus berniukas Piteris Penas bijo užaugti, tapti suaugusiu. Nes būti suaugusiu – tai baisu: mąstyti nuosekliai, aiškiai, protingai, iš anksto žinoti viską, ką darysi rytą, kai atsikelsi, dieną – kai nueisi į darbą, vakare – po darbo. „Geriau aš liksiu mažas!“ Ir Piteris susikuria „nesibaigiančios vaikystės šalį“, į kurią ateina ir kiti vaikai. Tačiau visi jie neapsakomai ilgisi namų ir ypač – mamos... (...) Po kiek laiko visi išdavė Piterį ir jo vaikystės šalį. Tik Piteris – ne. Šią Jameso Barrie'o pjesę siūliau mūsų Jaunimo teatrui. Bet kaip dažnai į vaikystės problemas mes dar linę žiūrėti suaugusiųjų akimis... Tačiau tikiuosi, kad šią pjesę aš vis vien pastatysiu... Ir manau, kad ji bus artima žiūrovui savo pagarba skaidriam vaikystės pasauliui, savo svajone“<sup>17</sup>. 1976 m. Akademinio teatro scenoje I. Bučienė realizavo savo svajonę – pastatė šviesų ir gražų spektaklį vaikams apie berniuką svajotoją Piterį Peną. Rūpestingai parengtas spektaklis iš visų kitų spektaklių vaikams išsiskyrė savo estetiškumu.

Jaunos režisierės meninės nuostatos buvo tvirtos. Atėjęsi į tokį didelį ir sudėtingą teatrą ji sugebėjo užimti jame deramą vietą, sugebėjo išsikovoti savo repertuarą, įgyvendinti savo menines nuostatas. I. Bučienės režisūra buvo itin reikšminga šio teatro kolektyvui, kuriam nertai buvo siūloma ieškoti naujo stiliaus bei žanrų, subtilesnės psichologinės vaidybos uždavinių. Apibūdinamas I. Bučienės režisūros braižą G. Padegimas taikliai pažymėjo: „I. Bučienė kūrė labai inteligentiško, grafiško, dvasingo, aktoriumi paremto teatro modelį“<sup>18</sup>. Būtent ši jauna režisierė, rinkdamasi ir visuomeniškai aštrų repertuarą, formavo kritišką požiūrį į sovietmetį, neleido užgesti kolektyvo pilietiškumui.

Dar galima pridurti, jog I. Bučienės darbštumas, jos meilė teatrui, dėmesys ir jautrumas aktoriui įnešė gaivų skersvėjų į šio kolektyvo kūrybą. Ji liko ištikima šiam teatrui, dirbo jame iki pat savo ankstyvos mirties, nors visuomet objektyviai ir kritiškai vertino tikrąją situaciją ir dažnai pavadindavo šį kolektyvą „dvaro teatru“<sup>19</sup>.

„Atsigręžusi atgal galvoju, – rašė I. Bučienė 2001 m., – kad dvasinė ramybė, kūrybinė rimtis Akademiniam teatre niekada nevesėjo. Priešingai, čia nuolatos tvyrojo nerimas, baimė, įtarumas, nepasitikėjimas vienas kitu,

atvira žiauri nemeilė [išskirta I. Bučienės – I. A.] kitaip galvojantiems“<sup>20</sup>. Be reveransų I. Bučienė charakterizuoja ir vyriausiąjį teatro režisierių H. Vancevičių: „Tiesa ta, kad jo asmenybė buvo labai prieštaringa, dostojevskiškai sudėtinga. Nejausiai jausdamasis už teatro sienų, jis buvo labai tvirtas pačiame teatre. Tėviškai atlaidus ir minkštas visiems pataikūnams, kantriai „auklėjantis“ visus atskalūnus, siekiantis absoliučios vienvaldytės teatre. (...) Manau, daugelis iš mūsų matėme, kaip būdamas savas ir patikimas tarp aukščiausios valdžios, jis tos valdžios ir nežmoniškai bijojo. SSRS artisto vardas tuo metu suteikdavo menininkui šiokią tokią nepriklausomybę. Kai kurie iš jų labai apgalvotai ir išmintingai tuo naudojosi. H. Vancevičius tuo tarpu atrodė dar labiau pavargęs ir tuo nuovargiu panašus į daugumą kitų tarybinių menininkų inteligentų“<sup>21</sup>.

I. Bučienės atvirumas ir vidinis sąžiningumas pelnė jai daugelio trupės aktorių pagarbą ir tikėjimą jos meniniais siekais, kuriuos šiuo nelengvu ir prieštaringu laikmečiu ji siekė įgyvendinti.

Gauta 2006 10 30

Parengta 2006 11 10

#### Nuorodos

- 1 G. Urbonaitė, Dar dvidešimt septyneri sunkūs metai, *Kultūros barai*, 1972, Nr. 1, p. 2.
- 2 Ten pat.
- 3 D. Rutkutė, Žmogaus pozicija, *Literatūra ir menas*, 1971 01 23.
- 4 Ten pat.
- 5 G. Urbonaitė, Dar dvidešimt septyneri sunkūs metai, p. 2.
- 6 D. Mataitienė, *Ženklaai erdvėje*, Vilnius: Scena, 1988, p. 92.
- 7 V. Vasiliaskas, Iliuzija, tapusi tikrove, *Literatūra ir menas*, 1975 11 23.
- 8 D. Rutkutė, Stebuklai lėlių namuose ir prarastas laikas ieškant idealo, *Pergalė*, 1976, Nr. 8, p. 128.
- 9 E. Jansonas, Tarp Strindbergo ir Dürrenmatto, *Literatūra ir menas*, 1975 02 08.
- 10 R. Vanagaitė, Atsisveikinimo drama, *Kultūros barai*, 1978, Nr. 4, p. 76.
- 11 Vešlūs sodo metūgiai, *Literatūra ir menas*, 1978 01 28.
- 12 E. Jonaitis, Nedidukė mergaitė, *Kultūros barai*, 1979, Nr. 8, p. 17–18.
- 13 V. Vasiliaskas, Taip ir ne, *Literatūra ir menas*, 1979 05 05.
- 14 L. Noreika, *Aktoriaus dienoraščiai*, Vilnius: Scena, 1999, p. 66.
- 15 Ten pat, p. 181.
- 16 Su Vilniaus akademinio dramos teatro režisierė Irena Bučienė kalbasi teatrologė Gražina Mareckaitė, *Kultūros barai*, 1977, Nr. 3, p. 31.
- 17 G. Urbonaitė, Dar dvidešimt septyneri sunkūs metai, p. 23.
- 18 G. Padegimas, Paskutinių sovietmečio sezonų patirtis Lietuvos valstybiniame akademiniam teatre, *Menotyra*, 2001, Nr. 1, p. 34.

<sup>19</sup> I. Bučienė, Mano darbas akademiniam dramos teatre, *Me-  
notyra*, 2001, Nr. 1, p. 36.

<sup>20</sup> Ten pat, p. 37.

<sup>21</sup> Ten pat.

**Irena Aleksaitė**

**DIRECTOR IRENA BUČIENĖ: HER WORKS IN  
1970–1980**

**S u m m a r y**

The article is dedicated to the analysis of Irena Bučienė's works. The plays directed by her and put on stage in the Lithuanian National Drama Theatre in the years 1970–1980 are examined. The article discusses the director's repertoire, trends in direction, as well as her work with actors. The relevance of and the harsh public spirit found in her productions are highlighted.