

Teatras ir cenzūra.

Režisieriaus Jono Jurašo atvejis

GODA DAPŠYTĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius

El. paštas: dapsyte@yahoo.com

Teatro cenzūra – lietuvių teatrologijoje atskirai plačiau dar nenagrinėta tema. Rašiniuose apie konkrečius sovietmečiu kūrčius teatro menininkus ar kitose publikacijose aptariami konkretūs teatro cenzūros atvejai, tačiau atskiros teatro cenzūrai skirtos studijos kol kas dar nėra buvę. Šioje publikacijoje nagrinėjami teatro ir jį įvairiais istoriniais laikotarpiais skirtingai veikusios cenzūros santykiai, iš naujo peržiūrimas vienas garsiausių Lietuvos teatro cenzūros atvejų – režisieriaus Jono Jurašo kūrinių žalojimo istorija bei jos pasekmės. Trumpai apžvelgus teatro cenzūros istoriją pereinama prie konkretaus, chronologiškai apibrėžto ir ryškiausiai teatro cenzūros pavyzdžiais pasižyminčio Lietuvos istorijos periodo, t. y. sovietų okupacijos laikotarpio, galiausiai – prie menininko kūrinių cenzūros analizės, kuri ne tik atskleidžia daugialypę cenzūros poveikį teatrui, bet ir galimą poveikį pačiam menininkui.

Raktažodžiai: teatro cenzūra, savicenzūra, antisovietškumas, ideologinė kontrolė, kritika

Reta kuri kita meno rūšis patyrė tiek persekiojimų kiek teatras: keturis amžius draustas krikščioniškojoje Europoje, užslopintas Indijoje išgalėjus islamui XI ir XII a., kone du dešimtmečius draustas Jungtinėje Karalystėje, vėliau, iki pat XX a. vidurio, prižiūrėtas cenzūros, o ką jau bekalbėti apie Sovietų Rusiją, kurioje (kaip ir visose jos pavergtose valstybėse) teatras buvo suvokiamas kaip politinės-ideologinės propagandos įrankis ir turėjo teisę egzistuoti tik po nežabotos cenzūros priespauda, griežta nuolatine partijos organų kontrole.

Tokį teatro likimą lėmė jo konfliktiška prigimtis. Kaip vieną iš teatro tikslų galima įvardyti siekį atskleisti publikai tai, ko ji nenori ar nesugeba pamatyti visuomenėje ir pasaulyje, kuriame gyvena, kitaip tariant, atskleisti visuomenės ar jos santvarkos, valdžios ar religinės ideologijos ydas arba, kaip teigia žymioji metafora, būti „visuomenės veidrodžiu“. Būtent tai per visą pasaulio istoriją kėlė valdžios ir Bažnyčios nepasitenkinimą, pasireiškusį įvairiais persekiojimais, o dažniausiai – teatro cenzūra.

Vienokia ar kitokia cenzūra turėjo įtakos lietuvių kultūros raidai skirtingais periodais: šiuo atžvilgiu itin reikšmingas 1864–1904 m. lietuviškos spaudos draudimas, tam tikros cenzūros formos galiojo ir nepriklausomoje Lietuvoje¹, o ypač prezidento Antano Smetonos autoritarinio valdymo laikotarpiu (1926–1940). Tačiau tikrąją cenzūros galią lietuvių kultūra ir menas pajuto kartu su pusę amžiaus trukusia sovietinio režimo priespauda.

Nors formaliai „valdžia priklausė liaudžiai“, tačiau *de facto* visos administracinės institucijos buvo pavaldžios Lietuvos komunistų partijos (LKP(b)) Centro Komiteto (CK) biurui ir virš jo esančiai Visasąjunginės komunistų partijos (VKP(b)) atstovybei LSSR. LKP(b) CK atskiras sritis kuravo struktūriniai padaliniai.

¹ 1919 m. Lietuvoje buvo įvesta karinė cenzūra, kuri galiojo iki 1940 metų.

1940 m. rugsėjo 11 d. LKP(b) CK nutarimu „Dėl periodinės spaudos“ buvo įvesta griežta ideologinė spaudos ir literatūros kontrolė. Pagal šį nutarimą naujus leidinius buvo galima leisti tik gavus LKP(b) CK sutikimą, be to, šiuo nutarimu buvo įkurta Vyriausioji literatūros valdyba, geriau žinoma kaip Glavlitas², suvaidinusi nemažą vaidmenį lietuvių kultūros sovietizacijos procese. Ši įstaiga buvo įpareigota užtikrinti visų spaudinių ideologinį „švarumą“, sustabdyti ar uždrausti leidinius bei literatūros kūrinius (tarp jų ir pjeses), kuriuose buvo įžvelgiamos „nacionalistinės“, antikomunistinės apraiškos. Glavlito prižiūrimuose laikraščiuose pasirodančios recenzijos virsdavo kone privalomais įsakymais, o kritika – ideologinių „nusikaltimų“ įrodymais. Į kritiką buvo privaloma reaguoti nuolankiai ir nedelsiant taisyti padarytas „klaidas“, o kartais ir viešai „nusiplakti“.

1941 m., plečiant kultūros kontrolės tinklą, LKP(b) CK biuras prie Liaudies Komisarų Tarybos įsteigė Meno reikalų valdybą, kuriai pavesta prižiūrėti literatūrą, muziką dailę ir teatrą. Nemažą vaidmenį kontroliuojant ir cenzūruojant teatrą, kaip ir kitas kultūros sritis, suvaidino kūrybinių darbuotojų sąjungos, šiuo atveju Teatro draugija, bei jų partinės organizacijos ir vietiniai skyriai.

Teatrų cenzūra pirmiausia pasireiškė per repertuarą: buvo nurodyta aktyviai statyti sovietinę dramaturgiją bei pateiktos proporcijos, kokią dalį teatrų repertuare privalo sudaryti sovietinių rašytojų pjesės. Originalių lietuviškų, sovietinį režimą šlovinančių pjesių pirmosios okupacijos periodu dar nebuvo, todėl į Lietuvos teatrų scenas atkeliavo abejotinos meninės vertės sovietinės rusų pjesės. Vienas geriausių pavyzdžių – Vsevolodo Ivanovo „Šarvuotis 16–49“, kurią 1941 m. pastatė tuo metu Vilniaus valstybiniam teatrui vadovavęs režisierius Romualdas Juknevičius. Režisūrinio indėlio čia buvo nedaug, mat šis spektaklis buvo gana tiksliai Maskvos Dailės teatro pastatymo kopija. Pasak teatrologės Irenos Aleksaitės, tai buvo dar viena iš sovietinės cenzūros veiklos sferų³.

1944 m. sovietinė priespauda ir kultūrinio gyvenimo sovietizavimas grįžo kone su dvi-guba jėga. Atgaivinant dėl karo nutrūkusią Lietuvos kultūros sovietizaciją, kultūrą ir meną prižiūrinčių institucijų tinklas buvo ne tik atnaujintas, bet ir smarkiai išplėstas. 1949 m. LKP(b) CK biuro nutarimu, „siekiant kelti kuriamų pjesių idėjinį-meninį lygį ir gerinti šių pjesių pastatymų Lietuvos TSR teatruose kokybę“⁴, prie LSSR Ministrų tarybos buvo sudaryta pjesių bei pastatymų priėmimo komisija, kuriai buvo pavesta vykdyti politinę dramos teatrų kontrolę. Taigi teatras buvo nuolat ideologiškai prižiūrimas – tuometinei valdžiai politiškai nepriimtinas spektaklis beveik neturėjo galimybių išvysti dienos šviesą.

Prie meno kontrolės prisijungė ir sovietų saugumas – KGB. Buvo renkama „kompromituojanti medžiaga“ apie režimui nepaklusnius ar neparankius menininkus, rengiamos ataskaitos apie kultūrinio gyvenimo tendencijas, „žalingas“ kūrybinės inteligentijos nuotaikas. Į KGB akiratį buvo patekę daugybė teatro menininkų, o šios organizacijos dėmesys teatro menui truko iki pat sovietinės okupacijos pabaigos.

Žemiausioji meno kontrolės grandis įkurta pačiose meno įstaigose. Teatruose vidinę kontrolę atliko trys struktūros: vadinamoji pirminė (teatro) partinė organizacija, profesinė sąjunga ir Meno taryba. Jos ne tik prižiūrėjo VKP(b) ir LKP CK, žemesnių institucijų nutarimų bei nurodymų įgyvendinimą, bet ir griežtai kontroliavo teatrų repertuarus, jų „idėjinį lygį“. Tai buvo pirminės cenzūros institucijos, kurios vykdydamos prevencinę cenzūrą pačiuose teatruose kartais kuo puikiausiai išsiversdavo ir be aukštesnių institucijų įsikišimo.

² *Lietuva 1940–1990. Okupuotos Lietuvos istorija*, Vilnius, 2005, p. 128.

³ *Ibid.*, p. 160.

⁴ *Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940–1990. Dokumentų rinkinys*, Vilnius, 2005, p. 131.

1946 m. buvo priimtas VKP(b) CK nutarimas „Dėl dramos teatrų repertuaro ir priemonių jam gerinti“⁵. Jį įgyvendinant LSSR buvo ne tik griežtai reglamentuotas teatrų repertuaro sudarymo principas (pusę repertuaro turėjo sudaryti sovietinės ir rusų klasikos pjesės), bet tapo privaloma ir prevencinė cenzūra – ikipremjerinės spektaklių peržiūros, į kurias atvykę sovietų ideologai kartu su teatro Meno taryba nusprendavo – leisti spektaklį į sceną ar uždrausti dėl netinkamo režisavimo⁶.

Taigi, atsižvelgiant į sovietinės ideologinės cenzūros institucijų sistemą bei jos veiklos modelius ir kryptis, galima daryti išvadą, jog vienas pagrindinių tikslų buvo ne tik neleisti per spektaklius skleisti režimui nepriimtinas ar prieš jį nukreiptas idėjas bei nuostatas, bet ir įvirtinti pirmiausia teatrų, o galiausiai ir teatro menininkų savicenzūrą.

Tenka pastebėti, kad pirmiausia konkrečių meno reiškinių ideologinius vertinimus suformuluodavo kritikai, todėl, kad ir kaip sunku tai būtų pripažinti šiais laikais, akivaizdu – dalis žinomiausių ano laikmečio teatro kritikų buvo tiesioginis partinės kontrolės ir visuotinės cenzūros teatre instrumentas, kuriuo buvo visokeriopai manipuluojama, naudojama. Tačiau ir pati kritika buvo griežtai kontroliuojama. Tai patvirtina 1961 m. LKP CK sekretoriauto nutarimas „Dėl neteisingo teatrų kūrybinės veiklos vertinimo teatrologų konferencijoje“, kuriame pateikiami tais metais Vilniuje vykusios Pabaltijo ir Baltarusijos teatrologų konferencijos „trūkumai“. Nutarime pažymima: „Teatro draugija, kaip kūrybinė organizacija, turi mobilizuoti teatro kritikos pajėgas, nukreipdama jas partijos nurodyta bolševikinio jautrumo, objektyvumo ir idėjinio principingumo kryptimi“⁷. Kaip ir teatras, sovietmečiu cenzūruota jo kritika buvo atsidūrusi dvilypėje padėtyje: viena vertus, teatro kritikai, kaip „ideologinio fronto darbuotojai“, turėjo prižiūrėti teatro ideologinį „skaidrumą“, kita vertus, sąmoningesni vertintojai siekė apsaugoti teatro kūrėjus pažymėdami filosofines spektaklių keltas problemas ir nutylėdami antisovietines. Priverstinis teatro istorijos ideologizavimas sudarė galimybes klaidingoms kai kurių menininkų kūrybos interpretacijoms.

Bene pirmasis į cenzūros mėsmalę papuolė talentingas teatro režisierius R. Juknevičius (1906–1963). Kaip pažymi monografijos apie R. Juknevičių autorė I. Aleksaitė, dar 1940–1941 m. režisierius ne savo valia buvo įsuktas į politiką: jis buvo išrinktas į Liaudies seimą, o vėliau, jau vokiečių okupacijos metais, naujojo režimo buvo priverstas paviesti to „išrinkimo“ aplinkybes demaskuojantį ir prieš sovietų valdžią nukreiptą pareiškimą. Tai R. Juknevičiui skaudžiai atsiliepė antrosios sovietų okupacijos metais.

Pirmąją pasipiktinimo bangą 1945 m. sukėlė į *socrealizmo* rėmus netilpę Antono Čechovo vodevilių „Piršlybos“, „Meška“ ir „Jubiliejus“ pastatymai. Jau per pirmąjį spektaklio aptarimą režisierius susilaukė tuo metu ypač pavojingų kaltinimų „formalizmu“⁸. Dėl „politiškai neteisingos, žalingos“ interpretacijos užkliuvo ir pagal Boriso Dauguviečio pjesę R. Juknevičiaus statytas spektaklis „Uždavinys“. Maždaug po trijų mėnesių nuo spektaklio premjeros, 1946 m. balandį, R. Juknevičius buvo atleistas iš prie teatro veikusios studijos laikinojo meno vadovo pareigų, o po kelių dienų – ir iš teatro. Režisierius buvo „išstremtas“ į Telšius vadovauti ten įsikūrusiam mėgėjų Žemaičių teatrui. Septynerius metus jis dirbo net trijuose teatruose: Žemaičių Telšiuose, Muzikinės dramos Klaipėdoje bei Kauno valstybiniame teatre. 1953 m. R. Juknevičius buvo sugrąžintas į sostinės teatrą. Paskutinis jo gyvenimo dešimtmėtis, praleistas Vilniaus valstybiniame dramos teatre, nebuvo lengvas. Režisierių nuolat pul-

⁵ Ibid., p. 14.

⁶ Lietuva 1940–1990. Okupuotos Lietuvos istorija, p. 367.

⁷ Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940–1990. Dokumentų rinkinys, p. 290–292.

⁸ I. Aleksaitė, Režisierius Romualdas Juknevičius, Vilnius, 1998, p. 199.

dinėjo Meno taryba, teatro partinė organizacija, negailėjo jo ir spauda bei kolegos, konfliktai su trupe vis aštrėjo. Po aršaus jo režisuoto spektaklio pagal T. Karpowicziaus pjesę „Žalios pirštinės“ aptarimo R. Juknevičius į teatrą nebegrižo. Jautri menininko širdis neatlaikė nuolatinio grubaus spaudimo ir persekiojimo. 1963 m. R. Juknevičius mirė nuo infarkto⁹. Tai bene tragiškiausias sovietmečių Lietuvoje engto menininko pavyzdys. Galima daryti prielaidą, jog režisierių nuolat persekiojusi visų pakopų cenzūra netiesiogiai prisidėjo prie jo mirties.

Nors Panevėžio teatro vyriausiasis režisierius Juozas Miltinis (1907–1994) 7-ajame–8-ajame dešimtmetyje po, pasak teatro kritiko Dovydo Judelevičiaus, komentarų nereikalaujančių spektaklių¹⁰, tokių kaip Williama Shakespearo „Makbetas“ (1961), Wolfgango Borcherto „Lauke už durų“ (1966), Friedricho Dürrenmatto „Fizikų“ (1967) ir „Franko V“ (1969), buvo tapęs gyva Lietuvos teatro legenda, žinomas visoje SSSR ir kartais galėdavo sau leisti daugiau nei kiti režisieriai, tačiau sovietizacijos pradžioje ir jam teko susidurti su naujosios ideologijos priespauda. Dar 1946 m., po jau minėto VKP(b) CK nutarimo „Dėl dramos teatrų repertuaro ir priemonių jam gerinti“, šalia kitų teatrų dėl netinkamo repertuaro buvo kritikuojamas ir Panevėžio dramos teatras, o J. Miltiniui buvo pasiūlyta „reviduoti“¹¹ savo pažiūras į sovietinį teatrą. 1953 m. režisieriui jau buvo mesti kur kas griežtesni kaltinimai. LKP CK sekretoriui Vladui Niunkai skirtame paaiškinamajame rašte „Apie Meno reikalų valdybos darbą“ teigiama: „Ryškiu pavyzdžiu gali būti Panevėžio teatras, kurio vyriausiasis režisierius Miltinis deda nemažai pastangų, kad „apsaugotų“ teatrą nuo aktyvaus dalyvavimo „politikoje“, t. y. dalyvavimo visos tarybinės liaudies gyvenime. Šiuos Miltinio siekius rodo jo atkaklus, ilgalaikis nenoras įtraukti į teatro repertuarą pjeses kolūkiečių gyvenimo tema, nors teatras daugiausia aptarnauja kaimo žiūrovą, jo aiškus polinkis į Vakarų Europos klasikinę dramaturgiją, ignoruojant tarybinių autorių kūrinis dabarties tema, pagaliau aktorių vaidyba, kuria režisierius siekia slėpti savo, kaip piliečio, požiūrį į kuriamą paveikslą“¹². Nenuostabu, jog po tokių priekaištų, išsakytų aukštiesiems pareigūnams LKP CK sluoksniuose, 1954 m. pradžioje tuometinis LSSR Kultūros ministras Aleksandras Gudaitis-Guzevičius atleido J. Miltinį iš Panevėžio dramos teatro direktoriaus ir meno vadovo pareigų. Tačiau, kaip rašo I. Aleksaitė, trupė neišsivadėjo režisieriaus, repetavo slapčia, naktimis¹³. Po kelerius metus trukusio nebylaus trupės pasipriešinimo, 1959 m. J. Miltinis buvo grąžintas į vyriausiojo šio teatro režisieriaus pareigas.

Iš karto po studijų 1963 m. Klaipėdos dramos teatro vyriausiuoju režisieriumi paskirtas Povilas Gaidys (g. 1937) buvo nuolat atidžiai stebimas partijos ideologų ir įvairių institucijų, o pirmiausia, kaip nepartinis – paties teatro partinės organizacijos. Nepaisant to, pagarsėjęs kaip komedijos meistras ir dabar šiame teatre tebedirbantis režisierius sugebėjo kurti režimą pašėpančias groteskines komedijas. Labiausiai sankirta su režimu atsiskleidė spektakliuose pagal Vladimiro Majakovskio „Pirtį“ (1970) ir Aleksandro Kopkovo „Dramblį“ (1977). Sovietinė Lietuvos teatro cenzūra neišdrįso pakelti rankos prieš spektaklį, pastatytą pagal garsaus rusų poeto pjesę, ir jis gyvavo ilgai. Tačiau, pasak skyriaus apie Klaipėdos teatrą „Lietuvių teatro istorijos“ tome, apimančiame 1970–1980 metus, autorės Gražinos Mareckaitės, „nomenklatūros nuoskaudos dėl negailestingų pašaipų spektaklyje „Pirtis“ nebuvo užmirštos“¹⁴: teatras buvo tikrinamas, susilaukė keistos (toli gražu ne meninės) sudėties jo darbo kokybę

⁹ Ibid., p. 334–336.

¹⁰ *Lietuvių teatro istorija*, t. III: 1970–1980, Vilnius, 2006, p. 264.

¹¹ *Lietuva 1940–1990. Okupuotos Lietuvos istorija*, p. 367.

¹² *Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940–1990. Dokumentų rinkinys*, p. 184.

¹³ I. Aleksaitė, op. cit., p. 195.

¹⁴ Ibid., p. 223.

vertinusios komisijos nelabai teigiamų išvadų, o teatro vadovybė buvo priversta raštu teisintis dėl būtų ir nebūtų teatro nusižengimų.

Tuo tarpu kita P. Gaidžio režisuota groteskiška komedija „Dramblys“, atspindinti nuste-kento kolūkių gyvenimo absurda, susilaukė cenzūros. Spektaklis buvo nuimtas. Tačiau, kaip prisimena I. Aleksaitė, „Netrukus sovietiniame žurnale „Огонек“, ėjusiame kaip laikraščio „Правда“ priedas, pasirodė tuomet aktyvaus partinio kritiko J. Zubkovo recenzija apie Gaidžio „Dramblį“. Vertinimas buvo neįtikėtinais palankus mūsų režisieriui, įvertintas jo šmaikštumas, grotesko žanro įvaldymas, išmonė. Še tau! Vėl skubos tvarka „Dramblys“ sugražintas į sceną“¹⁵. G. Mareckaitė aprašo kitą šypseną keliantį mėginimą cenzūruoti šį spektaklį: „LSSR kultūros ministerija įsakė (telefoninės teisės principu) pašalinti nuo veikėjų kostiumų spalvotus lopus. Teatras nuolankiai pakluso ir lopinius nuardė, tačiau kai minia vėl pasirodė scenoje, buvusių lopų vietoje... žiojėjo skylės“¹⁶.

Režisierių likimai ir juos veikusios cenzūros darbo modelių įvairovė atskleidžia ir skirtingą poveikį menininkų asmenybėms. Šiuo aspektu itin ryškus režisieriaus Jono Jurašo atvejis.

Jono Jurašo (g. 1936) spektaklių cenzūra ne tik įėjo į Lietuvos teatro istoriją kaip skaudus pavyzdys, bet, bėgant metams, apaugo legendomis ir spėlionėmis. Totalitarinio režimo metais Lietuvoje neveikė teisinės valstybės principai, neretai didesnę už įstatymus galią įgaudavo vadinamoji „telefoninė teisė“, o svarbūs nurodymai buvo formuluojami akis į akį už uždarytų durų. Remiantis amžininkų ir bendraautorių prisiminimais, kai kuriomis to meto recenzijomis bei Kauno dramos teatro partinės organizacijos posėdžių protokolais, nutarimais, galima sudėlioti jei ne visai tiksliai, tai bent apytikslią cenzūros veiksmų grandinę, privertusią šį talentingą režisierių žengti politinį žingsnį – atviru laišku pasipriešinti cenzūrai ir meninę kūrybą žalojančiai sistemai.

Nors nė vienas apie J. Jurašo kūrybą rašęs lietuvių teatrologas apie tai neužsimena, pats režisierius teigia, kad jau pirmajam jo parodytam spektakliui teko susidurti su cenzūra. Pasak J. Jurašo, Vilniuje, Rusų dramos teatre, 1963 m. parodytas diplominis jo spektaklis¹⁷ – Aleksandro Volodino „Paskyrimas“ – buvęs gana kontroversiškas, nepatikęs valdžiai ir ši jį uždraudusi¹⁸. Nuolatinė ir, galima sakyti, metodiška J. Jurašo spektaklių „priežiūra“ bei „koregavimas“, o iš tiesų – režisieriaus persekiojimas ir jo spektaklių žalojimas, prasidėjo nuo 1967 m. tuometiniame LTSR valstybiniame akademiniam dramos teatre pastatyto Sławomiro Mrożeko „Tango“. Spektaklio dailininkas Michailas Percovas prisimena: „Jurašas pasakojo, kad ruošiasi statyti spektaklį apie tai, kaip proletariato, liumpeno niekšybė gimdo fašizmą ir stalinizmą“¹⁹. Ši tema visiškai akivaizdžiai atsiskleidė spektaklio finale, kai scenos gilumoje raudona šviesa nutvieskė pasaulio žemėlapi. Kaip teigia šių įvykių liudytoja I. Aleksaitė, režisieriui buvo siūloma „kaip nors duoti suprasti, jog artėja „rudojo“ (o ne „raudonojo“!) teroro banga“²⁰. Tačiau J. Jurašas laikėsi savo, tad finalas buvo „nuimtas“.

Iš Kauno valstybiniame dramos teatre J. Jurašo statytų spektaklių pirmasis didesnio nepageidautino dėmesio sulaukė Kazio Sajos „Mamutų medžioklė“ (1968). Tai buvo bene

¹⁵ I. Aleksaitė, *Be grimo*, Vilnius, 2004, p. 158.

¹⁶ *Lietuvių teatro istorija*, t. III: 1970–1980, p. 230.

¹⁷ Teatro režisūros, kaip ir kitų „ideologinių darbuotojų frontui“ priskiriamų specialybių studijos, buvo įmanomos tik Maskvos ir Peterburgo aukštosiose mokyklose. Tad ir J. Jurašas režisūros pagrindus įgavo Maskvos valstybiniame teatro meno institute (GITIS), bene svarbiausioje sovietinės epochos teatro režisierių bei kritikų kalvėje. 1963 m. J. Jurašas kartu su Mamertu Karkleliu ir P. Gaidžiu baigė studijas pedagogės Marijos Knebel režisūros kurse.

¹⁸ *Jonas Jurašas*, sudarė Audronė Girdzijauskaitė, Vilnius, 1995, p. 294.

¹⁹ *Ibid.*, p. 67.

²⁰ *Ibid.*, p. 21–22.

aštriausias politinės satyros atžvilgiu ir daugiausia triukšmo sukėlęs režisieriaus spektaklis. Išsvajotosios „šventės“ link besiveržiantys veikėjai, sekę paskui tuometinį partijos lyderį Chruščiovą primenantį Balionų pardavėją, akivaizdžiai atspindėjo „tarybinės liaudies“ veržimąsi į „šviesų rytojų“. „Mamutais“ pasijuto ne tik vietinės ir valstybinės valdžios atstovai, bet ir kai kurie žiūrovai, teatrą pasiekė netgi raštiški spektaklių mačiusių žiūrovų skundai. Kita vertus, spektaklis nestokojo tiesos išsiilgusios publikos dėmesio ir pritraukdavo pilnas sales. Taip buvo todėl, kad J. Jurašas pirmiausia buvo talentingas menininkas, kūręs vientisus, teatrališkus ir kūrybingus spektaklius, kuriais išsakydavo savo poziciją, o ne ieškojo formos pozicijai išreikšti. Net ir kritikai, turėję nemažai ideologinių priekaištų dramaturgui ir režisieriui, pripažino spektaklio meninę vertę.

GINČŲ DĖL SPEKTAKLIO DALYVIAI buvo pasidaliję į dvi kone lygiavertes stovyklas. Praėjus mažiau nei metams nuo „Mamutų medžioklės“ premjeros, 1969 m. vykusiame Kauno valstybinio dramos teatro pirminės partinės organizacijos ataskaitiniame susirinkime teatro direktorius Romualdas Tumpa pareiškė: „Dabartiniame sezone spektaklis „Mamutų medžioklė“ į sekančių šio sezono mėnesių repertuarą nebus įtraukiamas, kadangi tam tikrai grupei žiūrovų daro neigiamą poveikį“²¹. Be teatro darbuotojų komunistų, posėdyje dalyvavo ir LKP miesto komiteto atstovas „draugas“ Pupienis, kuris atvirai teigė, jog „Mamutų medžioklė“ „išmuša žmones iš įsitikinimų ir spektaklio eiga tiesiog duria pirštu ir išmuša pasitikėjimą mūsų partija ir vyriausybe. Kai kurie visuomenės sluoksniai, priešiški tarybinei visuomenei, gardžiuojasi tuo ir naudoja piktam. Ir šiandien, kuomet ypatingai yra paaštrėjusi ideologinė kova, šis spektaklis yra ne laiku“²². Tačiau ir valdininkas pripažino negalintis reikšti priekaištų dėl spektaklio „meninio lygio“. Pupienio, taip pat spektaklių gynusių aktorių pasisakymai rodo, jog „Mamutų medžioklė“ darė didelę įtaką tuometinei Kauno visuomenei.

Be to, šį kartą spektaklių gynė ne tik pats režisierius, aktoriai, bet ir tuometinis kultūros ministras Lionginas Šepetys. Šis faktas, regis, kiek stebino režisierių: „Įdomu, kad kultūros ministras pats tą spektaklį gynė, bandė maskviečiams aiškinti, kad čia yra tik nekaltas formalus eksperimentas, kad kalba eina ne apie tarybinę sistemą, bet apie Vakarų rinkiminę santvarką...“²³. Bandant komentuoti šį ministro žingsnį, reikėtų atsižvelgti į kelis aspektus. Visų pirma vos porą metų ministro pareigas einantis L. Šepetys tarp sovietinės nomenklatūros veikėjų išsiskyrė erudicija ir puikia politinių poslinkių intuicija. Galbūt ir tikėtina, jog šis menine prasme nepriekaištingas spektaklis atitiko „Modernizmo metmenų“ autoriaus estetiškus kriterijus, tačiau, atsižvelgiant į J. Jurašo pateiktus L. Šepečio argumentus, didesnė buvo savotiškos savignyros tikimybė. Bet koks plačiau nuskambėjęs, o juo labiau Maskvos dėmesį patraukęs įvykis Lietuvoje galėjo grėsti nemalonumais ne tik jo „kaltininkams“, bet ir vietiniams komunistų partijos valdininkams dėl negebėjimo „susitvarkyti savame kieme“. Nepaisant visų minėtų pastangų, spektaklis buvo išbrauktas iš teatro repertuaro.

Triukšmą teatre sukėlė ir Juozo Glinkio „Grasos namai“. Visi spektaklio kūrėjai ir dauguma jo žiūrovų tiksliai suprato, kur vyksta abstrakčiųjų „grasos namų“ veiksmas ir kas tie „gydytojai“, pasiryžę paklydėlius atvesti į „tiesos“ kelią, be to, ir veiksmo laiką vaizduotėje buvo lengva perkelti iš XIX a. 3-iojo dešimtmečio į tuometinę realybę. „Grasos namams“ buvo surengtas ne tik Meno tarybos, bet ir teatro pirminės partinės organizacijos susirinkimas, išimtinai skirtas spektaklio pasirodymui, nors jo darbotvarkėje formaliai pažymėti ir partinės organizacijos bei teatro ideologiniai klausimai. Per visą J. Jurašo darbo Kauno valstybiniame

²¹ LYA, f. 15177, ap. 1, b. 11, l. 17–18.

²² Ibid., l. 19.

²³ Jonas Jurašas, p. 297.

dramos teatre laikotarpį šis vienintelis partinės organizacijos posėdis buvo skirtas vien spektaklio aptarimui, todėl jis suteikia nemažai medžiagos.

Šis spektaklis patirdavo ne vieną peržiūrą, ir tai matyti iš teatro direktoriaus R. Tumpos kalbos: „Man Ministras pranešė, kad peržiūroje nebūtų pašalinių žmonių. Man nežinant iš Vilniaus prikviesta visokiausių kritikų, rašytojų ir kitokių žmonių. Po spektaklio aptarime šie žmonės kalbėjo apie kitus dalykus, gyrė autorių, spektaklį ir kt. Po to Ministras paprašė susirinkti 4 val. siauresniam ratelyje ir ten buvo kita kalba. Ten daug vietų buvo paprašyta ištaisyti. Pastebėjo, kad daugiau spektaklyje reikia kalbėti apie Strazdelį, o ne apie kitus dalykus. Giesmė „Pulkim ant kelių“ ne ta giesmė, kuri padėtų spektakliui. Ministras paprašė ištaisyti šitas vietas ir daryti dar vieną peržiūrą“²⁴. Šį kartą spektaklis užkliuvo aukštesnėms instancijoms, nors Meno taryba jį priėmė po pirmos peržiūros²⁵. Šis pasisakymas labai svarbus, nes jis patvirtina, kad L. Šepetys (būsimasis LKP CK ideologijos sekretorius), R. Tumpos minimas ministras, pats asmeniškai užsiėmė teatro cenzūra. Tokius atvejus itin sunku įrodyti, nes pasitarimai „siauresniame ratelyje“ nebuvo protokoluojami. Tuo tarpu gerai žinoma, kad įvairūs žodiniai nurodymai, „telefoninė teisė“ ir kitokios neoficialios priemonės buvo anų laikų valdymo, taigi – ir cenzūros, instrumentai. Aptariamasis protokolas itin svarbus ir tuo, jog jame R. Tumpa tiesiogiai įvardija cenzūros buvimą ir galią: „Cenzūra yra ir mes privalome jos klausyti. Spektaklis dėl to nenukentės“²⁶.

Bene garsiausias ir labiausiai legendomis apipintas J. Jurašo spektaklis – Juozo Grušo „Barbora Radvilaitė“. Pats režisierius, jau emigravęs į Jungtines Amerikos Valstijas, ne kartą teigė, jog tai buvęs geriausias jo spektaklis. Čia reikėtų pridurti, kad kalbėdamas apie šį savo kūrinį režisierius turi omenyje vienintelį jo koncepciją atitinkantį pastatymą 1972 m. balandžio pabaigoje, o ne cenzūros iškupiūruotą versiją, kurios premjera įvyko tų pačių metų rugsėjo 9 dieną. Todėl ir čia bus kalbama apie pradinį spektaklio sumanymą.

Kalbant apie šį spektaklį, aptikti tokius ryškius sovietinės ideologijos kritikos bruožus, kaip jau aptartuose ankstesniuose spektakliuose, būtų sunku. Ryškiausiai spektaklio anti-sovietiškumą šiuo atveju įrodo jo originalios koncepcijos uždraudimas. Valdžios priekaištai spektaklio kūrėjams buvo itin migloti ir žvelgiant šiandienos akimis net skamba kaip komplimentai: spektaklis buvo per daug „sudvasintas“, „patriotiškas“, „tautiškas“. Remiantis to laikmečio terminologija, jis buvo „nacionalistinis“.

J. Grušo pjesė, kurios teatras, remiantis 1971–1972 m. Kauno dramų teatro pirminės partinės organizacijos pasėdžių protokolais, ilgai ir nekantriai laukė, gana lengvai praėjo Kultūros ministerijos filtrą. Spektaklyje vyravo ne tik pjesėje nubrėžti veikėjų konfliktai, bet teatralizuotai atsispindėjo ir chruščiovinei–brežnevinei santvarkai būdinga nuolatinio sekimo atmosfera. Ją kūrė nuolat aplinkui besisukinėjantys dvariškiai, karalių rūmų „akys ir ausys“, kurie teatrališkame, sąmoningai nuo realybės atitolusiame J. Malinauskaitės scenovaizdyje pasirodė kaip „keistos lėlės su dvideidėmis pūslėmis vietoj galvų“²⁷. Taigi ir šiame, regis, nuo politinių to meto realiųjų nutolusiame spektaklyje J. Jurašas sugebėjo meniškai ir nepriklausomai atsispindinti savo laiko atmosferą. „Pavojingas“ buvo ne tiek šio spektaklio turinys, kiek jo poveikis žiūrovams, ko vertas vien įžymusis spektaklio finalas: skambant kompozitoriaus Giedriaus Kuprevičiaus himnui meilei ant galinės sienos besileidžiantis Aušros vartų Madonos

²⁴ LYA, f. 15177, ap. 1, b. 11, l. 103.

²⁵ V. Savičiūnaitė, Išplėštas lapas Kauno valstybinio dramų teatro istorijoje, *Lietuvių dramaturgijos festivalio biuletenis „Atgaiva“*, 1988, Nr. 3.

²⁶ Ibid.

²⁷ Jonas Jurašas, p. 196.

paveikslas. Spektaklis „Barbora Radvilaitė“ tapo tarsi režisieriaus kovos už teisę sakyti tiesą kulminacija, pastūmėjusia šią lietuvių teatro dramą jau į politinę atomazgą.

Po keleto peržiūrų ir aršių diskusijų spektaklis buvo uždraustas kaip „ideologiškai ydingas“. Beveik po pusės metų nuo pirmosios spektaklio peržiūros, 1972 m. rugsėjo 9 d., premjera vis dėlto įvyko, tik be režisieriaus pavardės – jos nebuvo nei spektaklio afišose, nei programoje. Atskirose spektaklio scenose žodis „Lietuva“ buvo pakeistas žodžiu „Tėvynė“²⁸, o finale, savaime suprantama, nebesileido Aušros vartų paveikslas. Spektaklio „Barbora Radvilaitė“ uždraudimas tapo paskutiniu priverstinių kompromisų ir cenzūros antpuolių išvarginto režisieriaus kantrybės taurę perpildžiusiu lašu. Artėjo lemiamas šio kūrėjo biografijos momentas – netrukus jis išvyko iš Sovietų Sąjungos.

J. Jurašo spektaklių cenzūros istorija paini ir skausminga, joje daug posūkių, neaiškių užkaborių, „išplėštų lapų“, įvairių veikiančių personažų. Suprantama, jog nuolatinis spektaklių cenzūravimas, vertimas eiti į meninius kompromisus slėgė neabejotinai talentingą menininką, tačiau šią istoriją galima pavadinti ir tragiška, ir sėkminga. Ši kiek gluminanti teiginį galima paaiškinti tuo, jog režisieriaus likimas, turint galvoje to meto politines aplinkybes ir panašių „maištininkų“ sudorojimo pavyzdžius, susiklostė gana sėkmingai: jam neteko, kaip kitiems kitaminčiams, atsidurti kalėjime ar paties scenoje pavaizduotuose „grasos namuose“, dalis jo spektaklių, nors ir „pakoreguotų“, buvo toliau rodomi („Barbora Radvilaitė“, „Šventėžeris“) ir netgi labai ilgai. Kita vertus, nevertėtų pamiršti, jog režisierių paskutiniaisiais jo darbo Lietuvoje metais persekiojo jau ne tik cenzūra, bet ir KGB.

Taip atvirai savo spektakliuose sovietinio gyvenimo absurdą atspindėdavusio režisieriaus perpildyta kantrybės taurė 1972 m. rugpjūčio 16 d. išsiliejo garsiuoju „Atviru laišku“, adresuotu LSSR Kultūros ministerijai, Kauno valstybiniam dramos teatrui, Lietuvos teatro draugijai bei laikraščio „Literatūra ir menas“ redakcijai. Jame J. Jurašas stulbinančiai atvirai pasisakė prieš beveik visus jo spektaklius sužalojusią ideologinę sovietų valdžios cenzūrą.

Žinoma, J. Jurašas žinojo, kokios bus šio žingsnio pasekmės ir jų netrukus sulaukė. 1972 m. rugpjūčio 18 d. LTSR Kultūros ministro įsakymu J. Jurašas buvo atleistas iš Kauno valstybinio dramos teatro vyriausiojo režisieriaus pareigų kaip neužtikrinęs „teatro idėjinio-meninio vadovavimo“²⁹. Tuo pačiu įsakymu režisieriui buvo pasiūlytas darbas Valstybiniame rusų dramos teatre. „Kodėl rusų? Tikrai žinau: kiti dramos teatrai baidėsi maištingojo, valdžios nemalonėn patekusio menininko. Rusų teatro nė nesiklausiau“³⁰, – teigia šį įsakymą pasirašęs L. Šepetys. Po metų, 1973 m., J. Jurašas parašė antrą laišką, šį kartą – LKP CK ideologijos sekretoriui Antanui Barkauskui, kuriame teigė nematąs galimybės išspręsti susidariusią dilemą ir prašė laikinai išleisti jį į užsienį su galimybe grįžti į tėvynę³¹. Dar po metų toks leidimas buvo duotas, tačiau galimybės grįžti į Lietuvą ir jam pačiam, ir jo šeimai teko laukti ilgus penkiolika metų.

Galima ilgai svarstyti įvairius režisieriaus emigracijos motyvus ir tai padaryti vertusias aplinkybes, tačiau vietoje to norėtusi panagrinėti, kaip stipriai režimą gali „išgąsdinti“ menas ir jo poveikis. Paskutiniaisiais darbo Lietuvoje metais režisierius jautė, jog yra sekamas. Taip ir buvo, KGB iš tikrųjų buvo užvesta byla, pradėtas operatyvinis tyrimas. Apie tai liudija LSSR KGB pirmininko Juozo Petkevičiaus mintys, išdėstytos panešime apie „ideologiškai žalingas inteligentijos pažiūras“ 1973 m. vasario 3 d. vykusiame operatyvinių darbuotojų susirinkime. Šiame dokumente teigiama: „Buvo operatyviai tiriami ir tikrinami asmenys, kurių

²⁸ Ibid., p. 27.

²⁹ LLMA, f. 200, ap. 1, b. 174, l. 29.

³⁰ L. Šepetys, *Neparastoji karta*, Vilnius, 2005, p. 180.

³¹ Ibid., p. 11.

veiksmuose buvo galima išvelgti tyčinį ir tikslingą siekį daryti politiškai žalingą poveikį tam tikrų kategorijų žmonėms. Pavyzdžiui, Kauno dramos teatro vyriausiojo režisieriaus pareigas ėjusio Jurašo operatyvinis tyrimas parodė, kad statyti scenoje jis pasirinkdavo tokias pjeses, kurios žymėdavo neigiamus ideologinio ar politinio pobūdžio reiškinius³². KGB vadovas pažymi ir „žalingą“ dramaturgų įtaką režisieriui: „Jurašas nebūtų galėjęs taip aktyviai reikštis, jei nebūtų užmezgęs glaudžių ryšių su dramaturgais Saja ir Glinskiu, kurių kūrybai trūksta idėjiškumo ir partiškumo. Dar daugiau, jie savo pjesėse, kaip ir Jurašas, į tarybinę tikrovę dažniausiai žiūri pro juodus akinius“³³.

Kalbant apie cenzūros poveikį menininkui, verta pažymėti, jog J. Jurašo „Atviras laiškas“ – neabejotinai politinis žingsnis, kuriam ryžtis režisierių priverstė jo spektaklių cenzūra. Taigi galima daryti išvadą, jog nuolatinė cenzūra gali priversti menininką tiesiogiai veltis į politiką. Tačiau J. Jurašo kurto teatro negalima laikyti politiniu teatru, nes režisieriaus konfrontacija su valdžios struktūromis buvo jo spektaklių pasekmė, o ne tikslas. Ir nors režisierius teatrą suvokė kaip „tautos veidrodis“, jis nekėlė sau tikslo į pirmą spektaklio planą iškelti politines idėjas ir niekad nebandė savo spektakliais jų įteigti žiūrovams.

Tęsiant kalbą apie cenzūros įtaką menininkui, reikėtų pažymėti, jog ji turi ir savotiškos stimuliuojančios galios. J. Jurašas teigia: „Jusdamas cenzūros alsavimą, įgauni daugiau pasiryžimo ją įveikti – surasti kokią plyšį ir prasmukti pro jos sietą. <...> Cenzūros egzistavimas suteikia neįtikėtinų pajėgų atkakliai ieškoti aplinkinio kelio; kliūtis nuolatos prieš tave“³⁴. Taigi J. Jurašo atveju cenzūros brovimasis į spektaklius turėjo ir tam tikros teigiamos įtakos režisieriaus kūrybai. Čia jokiū būdu nesakoma, kad cenzūra iš esmės yra teigiamas reiškinys, tačiau sutapus aplinkybėms ir atsižvelgiant į tvirtą J. Jurašo charakterį bei instinktyvų poreikį priešintis bet kokiems suvaržymams, tam tikrą paradoksaliai pozityvų (priešingą tam, ko iš tiesų cenzūra siekta) cenzūros poveikį išvelgti galima.

Greta antisovietinių J. Jurašo spektakliuose atspindėtų idėjų cenzūrą būtų galima įvardyti ir kaip vieną iš šio režisieriaus pasisėkimo tarp publikos priežasčių, nes jei ne apie visų, tai bent jau apie kai kurių jo spektaklių cenzūrą pasakojimai sklido iš lūpų į lūpas. Ir tai, akivaizdu, kurstė didesnį žiūrovų dėmesį šiam kūrėjui bei jo spektakliams. Šiuo atveju galima kalbėti apie priešingą siektajam cenzūros poveikį – ji stengėsi slopinti, naikinti J. Jurašo menines idėjas, „auklėti“, bausti jį patį, bet tuo tik didino visuomenės dėmesį jam, populiarino jo kūrybą.

J. Jurašo pasitraukimas į emigraciją padėjo jam išvengti svarbiausio ir galutinio sovietinės cenzūros mašinerijos tikslo – menininko savicenzūros. Režisieriaus pasitraukimas į Vakarų nutraukė ideologinės cenzūros poveikio grandinę ir paties savo cenzoriumi, kaip ilgai nui atsitiko nemažai daliai lietuvių menininkų, jis nespėjo pavirsti. Šiuo požiūriu J. Jurašo istorija taip pat išskirtinė.

Taigi cenzūros poveikio teatrui negalima vertinti vienareikšmiškai. Daugeliu atvejų ji veikė neigiamai: atskirais istoriniais periodais stabdė teatro raidą, ribojo kūrėjų meninės raiškos galimybes ir taip veikė jų kūrinių kokybę, žalojo išstis teatro menininkų kartas, laužė asmeninius jų likimus. Tačiau cenzūra, priešingai savo tikslams, turėjo ir paradoksaliai teigiamą įtaką: skatino ją apeiti bandančiųjų kūrybiškumą, meninių paieškų įvairovę, savitos estetikos (Lietuvos teatro atveju – Ezopo kalbos) susiformavimą.

Gauta 2007 11 04
Parengta 2007 11 20

³² Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940–1990. Dokumentų rinkinys. p. 393.

³³ Ibid., p. 393–394.

³⁴ Ibid., p. 285.

GODA DAPŠYTĖ

Theater and censorship. The case of Director Jonas Jurašas

Summary

Theater censorship is an issue that has not been individually and widely discussed yet. Particular cases of censorship have been looked into in essays on specific theater artists who worked during the Soviet era; however, there is still no study to examine the phenomenon of theater censorship as a whole. This publication begins to explore the relationship between theater and censorship during various periods of time in history and re-examines the most famous cases of censorship in Lithuanian theater – the demolition of director's Jonas Jurašas' works and its consequences. Starting with a brief overview of theater censorship history, the article goes on to mention examples of contemporary censorship in theater, followed by a discussion of a specific, chronologically bounded historical period of time that packed with prime examples of theater censorship in Lithuania – the period of Soviet occupation; eventually, censorship of specific theatrical works is analysed.

The publication mentions Jonas Jurašas whose example shows that persistent censorship can force an artist to become directly involved in politics. In addition to the anti-Soviet ideas reflected in his plays, censorship can be identified as one of Jurašas' success factors with the audience. Ironically, censorship had a positive and stimulating influence on this artist's creative process.

It follows that the effect of censorship on theater should not be evaluated unilaterally. In the majority of cases the effect was negative – during certain historical periods of time censorship impeded the development of theater, constrained the possibilities of theater artists to express themselves, so influencing the quality of their works, damaging entire generations of artists and destroying the fates of numerous individuals. Yet censorship, paradoxically, had a positive influence as well – it increased the resourcefulness of those who sought to bypass it, encouraging a wider variety of artistic search methods and bringing forth the formation of individual aesthetics (in Lithuanian theater – Aesop's language).