

Savitu keliu

HENRYK JURKOWSKI

Akademia Teatralna im. Alexandra Zelwerowicza w Warszawie, Wydział Sztuki Lalkarskiej, ul. Sienkiewicza 14, 15-092 Białystok, Polska
El. paštas: sekretariat@atb.edu.pl

Straipsnyje apžvelgiama lėlių teatro raida Sovietų Sąjungoje, pirmųjų teatrų įsteigimo aplinkybės, juose dirbusios asmenybės, tokios kaip Sergejus Obrazcovas, padaręs didelę įtaką kelioms lėlininkų kartoms, taip pat savitų lėlių teatro mokyklų formavimasis satelitinėse Sovietų Sąjungos valstybėse bei šalyse, po Antrojo pasaulinio karo inkorporuotose į Sovietų Sąjungos sudėtį. Didelis dėmesys skiriamas Lietuvos lėlių teatro raidai, repertuarui, savitoms, su autentiška liaudies kūryba susijusioms temoms, Vitalijaus Mazūro asmenybei bei sukurtiems spektakliams („Eglė žalčių karalienė“, „Pelenų antelė“, „Žemės dukra“), taip pat jaunesnės kartos lėlių teatro menininkams – Rimui Driežiui ir Julijai Skuratovai.

Raktažodžiai: lėlių teatras, sovietmetis

Europos lėlių teatro istoriją XX a. labiausiai paveikė politiniai įvykiai. Sovietų Sąjungos susikūrimas po Spalio revoliucijos Europoje nulėmė naujas politines ir visuomenines aplinkybes. Nauja valstybė pradėjo kultūrinių institucijų demokratizaciją, kuri buvo kontroliuojama komunistų partijos ir tarnavo vyraujančiai ideologijai. Kita vertus, atsirado nauja infrastruktūra, palanki naujosioms kultūros institucijoms plėtotis. Šia nauja situacija galėjo pasinaudoti lėlių teatras.

Sovietų valdžia ir visų pirma komisaras Lunačiarskis pripažino, kad lėlių teatras, kaip liaudies teatro atmaina, gali būti panaudotas propagandinėms akcijoms, taip pat ir auklėjant vaikus. Pirmaisiais naujosios valstybės gyvavimo metais valdžia leido veikti lėlių teatro artistams iš buvusios kultūrinės santvarkos (N. ir I. Jefimovams, L. Šaporinai Jakovlevai), tačiau ilgainiui pradėjo juos kontroliuoti, o 1930 m. nusprendė įkurti savo teatrą. Įkurtam Valstybiniam centriniam lėlių teatrui Maskvoje ėmėsi vadovauti žinomas lėlininkas Sergejus Obrazcovas, vaidinęs vienas.

„Valstybinio“ teatro reiškinys buvo neįprastas. Praeityje buvo žinomi karališkieji, carų teatrai, valdomi ir finansuojami atitinkamų rūmų. Kai kuriose šalyse veikė miesto teatrai, tačiau „valstybinis teatras“ buvo visiškai naujas dalykas. Tokių valstybinių teatrų Sovietų Sąjungoje buvo steigiami vis daugiau. Kai kurie artistai šį procesą suvokė kaip proletariato valstybės paramą – teatrai buvo aprūpinami turtinga materialine baze, atlyginimais ir pensijomis artistams. Europos artistams tai sukėlė euforiją: pavyzdžiui, Lenkijos jaunimo teatro veikėjams didžiulį įspūdį darė Jaunojo žiūrovo teatro veikla, apie kurią noriai pasakojo Natalija Sac; Edwardas Gordonas Craigas, aplankęs Sovietų Sąjungą, virto valstybės teatrų „globos“ šalininku ir vos netapo vieno iš Maskvos teatrų vadovu.

Paslaptingiau skambėjo antroji Maskvos teatro pavadinimo dalis – „centrinis teatras“. Žinoma, galima tai aiškinti padėtimi valstybės sostinėje arba teigti, kad šiame teatre telkėsi didžiausios meninės pajėgos. Tačiau esmė kita: šis teatras turėjo tapti ideologiniu teatro modeliu. Profesiniai dalykai taip pat buvo svarbūs, todėl teatrui vadovauti ir pakviestas

S. Obrazcovas, tačiau ideologija buvo svarbiausia. Iš pradžių į ideologines užduotis žvelgta pažodžiui – tą įrodė pirmoji Centrinio teatro premjera „Džimas ir doleris“. Spektaklis pasakoja apie juodaodžių kančias JAV ir juoduko Džimo, kuriam pavyko pabėgti iš Amerikos į Sovietų Sąjungą, laimę.

S. Obrazcovo teatras iš tikrųjų buvo „centrinis“ teatras – greitai pelnė valdžios palankumą, o daugelis lėlių teatrų Sovietų Sąjungoje paklusniai juo sekė. Žinoma, tą lėmė tam tikras lėlininkų apsidraudimas. 1934 m. sovietinių rašytojų suvažiavime Andrejus Ždanovas bolševikų partijos vardu pristatė socialistinio realizmo programą kaip privalomą kūrybinę doktriną, reikalavusią pasirinkti vienintelį meninį stilių. Taigi buvo saugiau sekti Centrinio teatru, negu sulaukti partinės kritikos.

Laikui bėgant S. Obrazcovo teatras esmingai keitėsi, tačiau jo „centriškumas“ liko toks pats. Juo sekė lėlių teatrai Rusijoje ir užsienyje. S. Obrazcovui tai atrodė savaime suprantama. Kažkada, 8-ajame dešimtmetyje, mačiau trupės iš Australijos spektaklį „Paslaptingas hipopotamas“, kurio lėlės buvo nupirktos iš Centrinio lėlių teatro Maskvoje. Kai Obrazcovo paklausiau, ar gerai, kad jauni artistai seka jo stiliumi, jis man atsakė: „O prancūziška komedija XVIII amžiuje? Visa Europa ja sekė. Ar tai buvo gerai?“

Tikriausiai australai buvo susižavėję visame pasaulyje žinomu teatru, tačiau visiškai kitokia padėtis buvo satelitinėse valstybėse, atsidūrusiose Sovietų Sąjungos įtakos orbitoje (kaip Lenkija), arba tose šalyse, kurios po Antrojo pasaulinio karo tapo inkorporuotos (kaip Lietuva). Šių šalių valdžia Sovietų Sąjungos kultūrinę politiką priėmė kaip savo ir netgi mėgino įgyvendinti socialistinio realizmo doktriną. Nepaisant tokių klaidų, nuveikta labai daug – įtvirtinti profesionalūs lėlių teatrai, užtikrinta jiems reikalinga infrastruktūra. Per dešimtmetį Lenkijoje buvo įsteigta apie 25 valstybinius lėlių teatrus, įvairiai aprūpintus teatro salėmis, dirbtuvėmis, transportu, tačiau su pastovia dotacija darbuotojų atlyginimams ir vaidinimų išlaidoms. Panašiai buvo ir kitose šalyse.

Kitaip klostėsi teatrinio stiliaus, primesto dėl ideologinių paskatų, reikalai. Tai atsispin-dėjo ir teatro trupių struktūroje. „Centriniai“ teatrai buvo įsteigti tik Čekoslovakijoje (Prahoje) ir Bulgarijoje (Sofijoje). Kitose šalyse vyravo individualizmas. Tačiau socialistinis realizmas truko neilgai. Po Stalino mirties ir asmenybės kulto panaikinimo satelitinių šalių teatrai atgavo laisvę, o Europos lėlių teatras išgyveno atgimimą.

Atrodė, kad tik Sovietų Sąjungoje padėtis nepasikeitė, tačiau taip atrodė tik iš pirmo žvilgsnio. Mirus Stalinui įvairiuose šalies regionuose išryškėjo savos kultūros plėtojimo tendencijos. Tai vyko nuo Maskvos atokesnėse šalyse, išskyrus Azijos respublikas, kurios labai ilgai išliko S. Obrazcovo meno įtakoje. Savo kelio ieškojo Ukrainos lėlininkai, tačiau visų pirma – senas kultūras turinčios šalys, tokios kaip Armėnija ir Gruzija, taip pat Baltijos respublikos: Estija, Latvija ir Lietuva. Rusijoje taip pat pradėjo rasti savarankiški lėlininkystės centrai, pavyzdžiui, Leningrade ar Uralo miestuose.

Sovietų Sąjungos laikais visi keliai iš Rygos į Vilnių vedė per Maskvą. Gana anksti Estijos, Latvijos ir Lietuvos teatrai išpopuliarėjo UNIMA festivalių ir susitikimų dėka. Tarptautinė bendruomenė sužinojo, kad Lietuvoje 1958 m. buvo įkurti du lėlių teatrai – Kaune ir Vilniuje. Vilniaus teatras *Lėlė* jau pirmąją premjerą – „Eglė žalčių karaliene“ pagal Salomėjos Nėries poemą – atkreipė dėmesį į savo tautos liaudies meną. Tai nebuvo socrealistiniai vaidinimai (kaip antai, „Pasaka apie penkis brolius“ arba „Sarmiko giesmė“) – simbolinėmis priemonėmis buvo realizuota savita tema.

Lenkijoje ar Vengrijoje „komunizmo“ valdymo metu lėlių teatro kūrėjai dažnai rėmėsi folkloru. Lenkijoje folkloras atstoją krikščionybę ir patriotizmą. Lietuviškas folkloras, pa-

rodytas „Eglėje žalčių karalienėje“, buvo artimesnis ikirikščioniškųjų laikų mitiniams pasakojimams, kuriuose nepaprasta moralinė galia kilo iš pirmųjų gyvenimo priešybių.

Žinoma, ši „savitumo“ manifestacija neapsaugojo teatro nuo tipiško sovietinio repertuaro pastatymų, tokių kaip „Auksinis raktelis“ pagal Aleksejų Tolstojų arba „Trys paršiukai“ pagal Sergejų Michalkovą. Tačiau šie spektakliai buvo didaktinio pobūdžio, be ideologinės potekstės. Dar daugiau, 6-ojo dešimtmečio pabaigoje susikūręs lietuvių teatras jau nėjo primitivios gyvenimo imitacijos keliu. Visoje Europoje tais laikais klestėjo „trečiojo žanro“ teatras, tai yra įvairių išraiškos priemonių teatras, nesibodėjęs scenoje vienu metu veikiančių aktorių, lėlių, kaukių ir daiktų. Tokių išraiškos priemonių pasirinkimas grindė natūralų kelią į metaforiškumą, skatino naudoti poetinę kalbą. Būtent šiuo keliu pasuko ir garsus Vilniaus teatro dailininkas ir režisierius Vitalijus Mazūras, atsigręždamas į Lietuvos kultūros šaltinius.

V. Mazūras 1965 m. debiutavo Vilniaus lėlių teatre kaip scenografas, o išgarsėjo 1968 m. Kauno lėlių teatre sukurta scenografija spektakliui „Eglė žalčių karalienė“. Atrodo, kad čia V. Mazūras susidūrė su svarbiausia lietuvių teatro tema. Vėliau jau būdamas *Lėlės* meno vadovu sukūrė du autorinius spektaklius: „Pelenų antelė“ (1971) ir fantaziją vaikams „Pasaka apie stebuklingą berniuką“ (1974) – puikius jo stiliaus ir mąstymo pavyzdžius.



Scena iš spektaklio „Pelenų antelė“. Režisierius ir dailininkas Vitalijus Mazūras. Vilniaus teatras *Lėlė*, 1971. Audriaus Zavadsko nuotr.

Scena iš spektaklio „Eglė žalčių karalienė“. Režisierius Stasys Ratkevičius, dailininkas Vitalijus Mazūras. Kauno lėlių teatras, 1968. Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus



Pirmasis spektaklis buvo simbolinio pobūdžio. Maža našlaitė Sigutė yra pasmerkta pamotės raganos patyčioms ir jai niekas negali padėti. Jai žuvus liepsnose, iš jos pelenų gimsta pilka antelė. Sigutė yra atgijęs medinių namų totemas. Jos brolis – nejudrus raitelis, kentauras be energijos ir valios. Žemiau jų nelaisvės pasaulio yra nelabųjų jėgų erdvė. Pilka antelė yra prisikėlimo simbolis, lietuviškas feniksas, kurio gyvybingumo šaltinis, V. Mazūro supratimu, yra jam brangi amžinoji medžiaga – medis. Paverstas ornamentais ir figūromis jis tampa stilizuota seniausių laikų atmintimi.

Spektaklis „Pasaka apie stebuklingą berniuką“ pasakoja ne tiek apie pasaulio atgimimą, kiek apie jo kūrimą. Čia vėl ta pati būdinga medžiaga – vežėčios ir stilizuoti, šiurkščios faktūros veikėjai tarp gėlių tarytum iš vešlios, žmonėms atgaivą teikiančios pievos. Lyrinis spektaklio herojus – vaikas, mėginantis suprasti prieš jį iškilusį pasaulį. Jame – būtybė su raudonais marškinėliais, moterys su puošniais drabužiais ir darbštūs broliai. Visi jam geri. Stato jam namą nelyginant koplytstulpį, kuris tampa simboliu, pasaulio modeliu ir atskaitos tašku. Ši liaudiška, optimistinė tikrovės interpretacija sujungė pirmąją pagonišką temą ir jos krikščionišką išaukštinimą. Greta išraiškingų senųjų mitinių elementų iškilo įtaigūs jų prisiminimai. Mito rūstumas įgavo estetinį matmenį. Mituose V. Mazūras atrado lietuvių tautos šaknis ir šiuo atradimu dalijosi su savo žiūrovais, naudodamas šiuolaikinę meno kalbą.

Jo stiliasus kvintesencija tapo spektaklis „Žemės dukra“ (1981) pagal poeto Marcelijaus Martinaičio kūrinį. Poetas panaudojo daugelio liaudies pasakų elementus, tačiau savo dėmesį sutelkė į tragišką Eglės likimą. Jos meilė Žilvinui (žalčiui) sugriovė egzistavusią pasaulio tvarką, kurioje žemė ir vanduo yra savarankiški ir viens kitam priešiški gaivalai. Todėl ši meilė ir turėjo baigtis tragiškai. Pasakojimą apie Eglę ir Žilviną audė prisikėlę protėviai (aktoriai su kaukėmis). Kartu jie valdė scenoje esančias lėles ir įvairaus dydžio figūrėles, iš vienos vietos į kitą nešiojo rakandus, pasakojo, kas vyksta, muzikavo. Be figūrėlių pasaulis būtų likęs be judesio.

Tai jie, mirusieji, užpildo mūsų būtį savo energija. Šiame pasaulyje vyrauja metaforos kalba – puikus to pavyzdys yra kūdikio pradėjimo ir gimimo scena: iš vandens, kurį įpila Žilvinas į molinį indą, Eglė ištraukia medinę vaikelio figūrėlę. Juk seniausiuose mituose indo lipdymas traktuojamas kaip sutvėrimo pakartojimas. Atsigręždamas į praeitį V. Mazūras surado savo, kaip teatro kūrėjo, kelią. Vaizdinga mitų kalba skatino jį naudoti plastines priemones, kad sukurtų vizualią metaforų kalbą.

V. Mazūras mokėjo kalbėti metaforų kalba ir politinio pobūdžio spektakliuose. Toks yra „Raudonligės“ spektaklis, parodytas įtampos kupiniais 1989-aisiais. Sovietų Sąjunga buvo ant griūties slenksčio, o satelitinėse valstybėse kalėsi naujos demokratinės tikrovės daigai. Šis spektaklis – tarsi Lietuvos istorijos nuo Antrojo pasaulinio karo iki dabar kronika, atskleista aktorių, kaukių ir plastinių priemonių dėka. Jos kulminacija buvo lietuvių kultūros atgimimo metafora – aktorių tvarstomas sudegintas kaimo bažnytelės bokštas. Šis spektaklis buvo pilietinės drąsos įrodymas, nes dėl būsimos Lietuvos nepriklausomybės dar tik buvo deramasi su galingu kaimynu.

Džiaugsmas atgavus nepriklausomybę nedaug paveikė spektaklių estetiką ir stilių tiek Lenkijoje, tiek Lietuvoje. Didesnių pokyčių atsirado repertuare (nebeliko politinės cenzūros). Svarbi tapo natūrali kartų kaita. Teatruose pasirodė meno mokyklų absolventai lėlių teatre diegė naujas vertybes.

Vilniuje ypač išsiskyrė režisierius Rimas Driežis ir scenografė Julija Skuratova. Laisvės paženklintais laikais jie nedvejodami ėmėsi artimos pasaulinės literatūros – tą patvirtina spektaklis „Juodoji višta, arba Požemio gyventojai“ (2003) pagal romantiko Antono Pogo-

Scena iš spektaklio
„Muzikinė dėžutė“.
Režisierius-pedagogas
Rimas Driežis, dailininkė
Julija Skuratova. Vilniaus
teatras Lėlė, 2005



relskio apysaką. Jaunojo Aliošos išgelbėta višta Juodė nuveda jį į požemio karalystę, kurioje nemažai sudėtingų problemų. Kaip įprasta Vilniaus teatrui, pasinaudota įvairiomis išraiškos priemonėmis – nuo *commedia dell'arte*, lėlių teatro iki popieriaus ir daiktiško teatro. Didinga juoda pasakotojo figūra sniego baltumo uždanų ir kostiumų fone darė nepaprastą įspūdį, kaip ir viena paskui kitą pasirodančios figūros. R. Driežis, kaip ir V. Mazūras, supranta, kad lėlių teatras – tai sąlygiškumo ir stilizacijos teatras, o J. Skuratova jam padeda spalviniais efektais.

„Juodosios vištos“ pastatymas buvo efektinga inscenizacija, bet jos moralinė ištarmė, kaip dažnai būna tokiuose spektakliuose, gana neaiški. Kitaip tai atrodė spektaklyje „Muzikinė dėžutė“, inspiruotame Vladimiro Odojevskio apsakymo „Miestelis tabokinėje“ (režisierė ir scenografe J. Skuratova), kuris buvo parodytas Lenkijoje ir perkeltas į Lenkijos teatrus.

Spektaklio tema – vaiko vienatvė – labai svarbi. Išėjties taškas yra naujoviškas šeimos gyvenimas: Motina prikaustyta prie siuvimo mašinos, Tėvas nuolat palinkęs virš savo rašomosios mašinėlės, o Sūnus be jokio tikslo važinėjasi savo triratuku. Vaikas prisimena senos muzikinės dėžutės, kuri nutilo jau prieš daugybę metų, garsus ir nusprendžia pataisyti jos mechanizmą. Muzikinės dėžutės garsai grąžina šeimai darną. Istoriją pasakoja elegantiškai pasakotojai, tuo pat metu valdantys ir lėles. Metaforų ir simbolių pasaulis. Mašinų kaukšėjimas pirmojoje spektaklio dalyje yra šeimos santykių atitikmuo. Muzikinė dėžutė tampa svajonės apie prarastąjį rojų simboliu, taip pat rodo, kad nesugebame susitvarkyti su besikeičiančiu gyvenimu. J. Skuratova nesurado tikrojo priešnuodžio susvetimėjimui šiuolaikinėje šeimoje, tačiau pasiūlė mums kartu pasvajoti apie pasaulį, geresnį nei mūsų netobula tikrovė.

Iš laiko nuotolio ir geografinio atstumo remdamiesi tik keliais spektakliais galime pasakyti, kad Lietuvos teatrai, kaip ir Lenkijos teatrai, meniniu požiūriu galiausiai tapo autonomiški. Nepaisydami rūsčių rinkos ekonomikos taisyklių jie surado būdų, kaip atsiverti talentingų menininkų kūrybai, be jokių apribojimų ir nurodymų, vedini impulsų, sklindančių iš savo vertės suvokimo ir pagarbos kitiems žmonėms.

HENRYK JURKOWSKI

On the unique road

Summary

The article reviews the development of the puppet theatre in the Soviet Union, the circumstances of establishing the first theatres, the personalities who worked there, like Sergei Obraztsov who influenced a couple of generations of puppeteers; also a note is taken on the unique puppet theatre school formations in the satellite Soviet Union countries and those ones which after WWII were incorporated into the USSR. An exceptional attention is given to the development of the Lithuanian puppet theatre, its repertoire, to its original themes derived from the authentic folk art, to the personality of Vitalijus Mazūras and the performances he created: “Eglė žalčių karalienė” (“Egle, the Queen of Snakes”), “Pelenų antelė” (“The Ash Duckling”), “Žemės dukra” (“The Earth’s Daughter”), as well as to the puppet theatre artists of the younger generation – Rimas Driežis and Julija Skuratova.