

Operetė Vilniuje: už ir prieš (XIX a. antroji pusė ir XX a. pradžia)

VIDA BAKUTYTĖ

Kultūros, filosofijos ir meno institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius

El.paštas: v.bakutyte@gmail.com

Straipsnio objektas – operetės spektakliai Vilniuje XIX a. antrojoje p. ir XX a. pradžioje. Publikacijos tikslas yra atskleisti operetės spektaklių radimąsi ir šio žanro raidos ypatumus Vilniuje – teatrinio ir muzikinio Lietuvos gyvenimo centre. Taip pat siekiama išryškinti įvairias refleksijas, lydėjusias šio žanro spektaklius. Čia nagrinėjamos priežastys, paaiškinančios didelės visuomenės dalies bei teatro kritikos pasipriešinimą operetei ankstyvuojų jos sklaidos laikotarpiu, atskleidžiamos aplinkybės, lėmusios palaipsnių operetės įsitvirtinimą teatriniam miesto gyvenime šalia kitų muzikinių teatrinėjų žanrų. Operetės sklaidos Vilniuje ypatumai nagrinėjami bendrame Vakarų ir Rytų Europos kultūrinio gyvenimo kontekste.

Raktažodžiai: Lietuva, Vilnius, Rusijos imperija, XIX a. antroji pusė, XX a. pradžia, operetė

Operetės raida Lietuvoje pažeklinta spalvingos dinamikos refleksijomis: nuo plataus masto priešiško iki beribio pritarimo. Tik susikūrusi Prancūzijoje ji apskriejo visas Europos scenas. Vilnius neliko nuošaly, tik kelyje į Rusijos imperijos scenas šis muzikinio teatro žanras sutiko nemažą kliūčių, kurias lėmė teatro meno plėtros Rusijoje netolygumai, kultūrinės politikos prioritetų ypatumai bei epochiniai visuomeninio gyvenimo savitumai imperijoje.

Operetė (it. *operetta* – maža opera) radosi iš XVIII a. antrosios pusės muzikinės komedijos, nors jos ištakų galima aptikti ir ankstesnių epochų meninės raiškos formose. Europinės dramos priešistorė laikomose antikinėse misterijose Dionisijaus garbei yra ir operetės žanro požymių, pasireiškusių muzikos ir pantomimos, šokio bei bufonados darne. Operetės raidai galėjo turėti įtakos komiški personažai, veikę graikų ir romėnų komedijose, viduramžių *moralité*, misterijose ir mirakliuose. Kai XVII a. formavosi opera, šalia jos kūrėsi muzikinis teatrinis žanras *intermezzo*, kurio bruožai savaip transformavosi operetėje. Tiesioginiai operetės pirmtakai – prancūzų komiška opera, Molierėo ir Jeano Baptiste'o Lully komedijos-baletai. Operetė taip pat persipina su vodeviliu būdingais bruožais. XIX a. operetės sąvoka buvo apibrėžiamas dažnas komedijinis muzikinis vaidinimas, kuriame buvo kalbamų ir dainuojamų bei šokio scenų. Lietuvoje tokie spektakliai iki XIX a. vidurio buvo vadinami ir operete, ir vodeviliais, ir vodeviliais-operomis.

Nūdieniškai suvokiamo operetės žanro gimimo metas yra XIX a. vidurys, vieta – ryškiausi to meto miesto pramogų kultūros centrai – Paryžius ir Viena. Jų pavyzdžiu sekė Berlynas, Londonas. Muzikiniam sceniniam žanrui, sujungusiam dainavimą, šokį, kalbamas scenas, itin palanki aplinka buvo Prancūzija Antrosios imperijos laikmečiu, kai Paryžiaus bulvaruose klestėjo linksma, kupina pramogų atmosfera, dar alsavusi mugių teatrų dvasia. 1854 m. kompozitorius Florimond'as Ronger, išgarsėjęs Hervé vardu, iki 1851 m. dirbęs kapelmeisteriu „Théâtre du Palais Royal“, atidarė Paryžiuje muzikinį teatrą „Folie nouvelle“. Netrukus

savo novatoriška veikla jį užgožė Jacques'as Offenbachas, Kölne gimęs paryžietis, „Comédie Française“ violončelininkas ir dirigentas, po metų, t. y. 1855 m., Eliziejaus laukuose atidaręs mažą teatrėlį „Théâtre des Bouffes-Parisiens“ ir pradėjęs rodyti muzikinio teatro žanrui artimus trumpų scenų su burleskų turiniu spektaklius.

Abiejų šių teatrų scenose buvo rodomi muzikinių-draminių parodijų ir miniatiūrų pobūdžio kūriniai. Dešimtys abiejų autorių pirmųjų operečių buvo skirtos dviem, trimis ar keturiems veikėjams. Muzikos feljetonistu bei satyriku vadintas J. Offenbachas ilgainiui plėtė operetės žanrą ir jau po trejų metų kūrė jas didesnės apimties. Savo kūrinius jis vadino *opéra bouffon* arba *bouffonnerie musicale*; sąvoką *opérette* naudojo retai. Slėpdamasis po pramanytais, dažnai mitologiniais siužetais šmaikštus kompozitorius pateikė nemaža satyros ne tik Antrosios imperijos adresu, bet ir pasišaipydavo iš vadinamosios didžiosios operos stereotipų, ypač jų pastatymų. Plėtodamas operetės formą, stiprindamas orkestro reikšmę J. Offenbachas kūrė vis daugiau artimų operai kūrinių. Būtent jo operetės tapo pripažintos kaip šio žanro klasika. Jos plito milžinišku greičiu ir apskriejo visas Vakarų Europos bei Rusijos imperijos scenas. Aštuntojo dešimtmečio prancūzų operetė tapo lyriškesnė, tokias kūrė Alexandre'as Charles Lecocq'as, Robertas Jeanas Julienas Planquette'as ir Achille Edmondas Audranas. XX a. pradžioje ji patyrė *revue* (iš pranc. k. – populiarus, estradinis vaidinimas; aktuali apžvalga) įtaką ir smarkiai pakito, tapo puošniu reginiu. Visi šie žanro pokyčiai atsispindėjo ir Lietuvoje vaidintose operetėse.

XIX a. 7-ąjį dešimtmetį kūrėsi Vienos operetė – transformavosi, pereidama etapus. Jos kūrėjų – Franzo von Suppė ir Karlo Millöckerio – idėjas plėtojo vadinamojo „aukso amžiaus“ atstovai Johannas Straussas (sūnus), Carlas Adamas Johannas Zelleris, kurių operetėms būdingesnė vodevilinė atmosfera su įvairiausiomis siužetinėmis painiavomis ir persirenginėjimais, artimais italų operai *buffa*. Ne veltui austrų kompozitoriai šiuos kūrinius neretai vadino komiškais operomis. XX a. Vienos operetė gyveno „sidabro amžių“, kurio atstovai buvo vengrų kilmės austrų kompozitorius Franzas Leháras, vengras Emmerichas Kálmánas. Kai jų kūryba sumišo su *revue*, Vienos operetė pradėjo „bronzos amžių“ su austrų Leo[Leopoldo] Fallio, Oscaro Nathano Strausso, Ralpho Benatzky'o, Edmundo Eyslerio, vengro Paulo Abrahamo (Pál Ábrahám) scenine kūryba.

Berlyne ilgesnį laiką skambėjo Vienos mokyklos kūriniai, ypač L. Fallio. Berlyno operetės „kūrėjais“ laikomi Carlas Emilis Paulis Lincke, taip pat svariai prisidėjęs Rytų Prūsijoje gimęs Walteris Kollo (Walter Elimar Kollodzieyski), kūrę XIX ir XX amžių sandūroje. Vėliau išpopuliarėjo Eduardo Künneke'o kūryba.

Kaip kituose kraštuose, taip ir Rusijos imperijoje bei jos Vakaruose buvusioje Lietuvoje statytos anglų operetės. Jų pradžia laikoma „Savoy Theatre“ Londone atidarymas 1881 metais. Šiai scenai rašė Seras Arthuras Seymouras Sullivanas, kurio nemažai kūrybos buvo pažįstama ir Vilniaus teatro lankytojams.

Trumpa istorinė operetės raidos apžvalga tik primena šio žanro savarankiškumą ir įdomią muzikinio teatro kūrybos nišą, kurioje ji lygiaverčiai su kitais muzikiniais žanrais karaliavo XIX a. II pusėje ir XX a. pradžioje visoje Europoje. Rusijos imperijoje klostėsi neordinari padėtis. Čia ilgai nebuvo originalios rusų operetės. Šiuo laikotarpiu rusų muzikinė komedija formavosi iš vodevilinių žanrų, kuriuos kūrė dramaturgai. Skirtingai nei operetėse, vodevilių muzikinės scenos – šokiai, dainuojami kupletai – tebuvo tarpai, neturėję įtakos sceniniam veiksmui, o tik jį iliustravę.

Rusijoje jau septintąjį dešimtmetį vaidinamos J. Offenbacho operetės. Repertuarine pradžia laikomas jo „Puikiosios Elenos“ pastatymas 1868 m. Sankt Peterburgo Aleksandros

teatre. Kūrėsi trupės, rodžiusios prancūzų ir austrų operetes. Nemažas indėlis šioje srityje priklausė rusų dramai ir operetės aktoriams, antreprenieriams, režisieriams Michailo Lentovskio veiklai. 1878 m. jis subūrė operetės antreprizę Maskvos vasaros teatre „Ermitažas“, kurioje buvo didelis orkestras, choras ir baletas. Amžininkai pažymi bei istorikų vertinimai liudija, kad čia spektakliai buvo gerai pastatyti, puošnūs, trupė pasižymėjo aukšta vokalo ir muzikos kultūra, gera aktorių vaidyba. Manoma, kad ir šis teatras prisidėjo formuojantis garsaus rusų režisieriaus Konstantino Stanislavskio pomėgiui teatro menui.

Sankt Peterburge kūrėsi ir kiti operetės teatrai – „Palace Theatre“ ir vasarą veikiantis „Buff“. Tuo metu operetėse vaidino nemažai talentingų aktorių, tarp jų Aleksandras Bliumental-Tamarinai, kuris daugiau nei dešimtmetį ištisus sezonus vaidino su trupėmis ir Vilniuje, pateikdamas puikių operetės spektaklių. Tačiau jau apie 1870 m. Rusijoje pradėjo reikštis teatro kritikos priešiškus šiai „viešniai iš Prancūzijos“. Net tokiam rimtam antreprenieriui, aktoriumi ir režisieriui, geriausio provincijos operos teatro įkūrėjui Piotriui Medvedevui, kuris 1871 m. dirbo Kazanėje, ne tik recenzentai, bet ir šio miesto universiteto valdžia prikišo operetės pastatymus ir norėjo apriboti jas repertuare, nors žiūrovai užpildydavo didesnę dalį salės būtent operetėse¹. Čia dainavo tokie talentingi vėliau išgarsėję rusų teatro menininkai kaip Michailas Strelskis (tikr. Tretjakovas), kurio stiprus ir gražus balsas (baritonas) buvo tikra operečių puošmena. Šis aktorius Vilniuje dirbo XIX a. pabaigoje – 1892–1893 m. ir kai trupei vadovavo Konstantinas Nezlobinas (nuo 1894 m.).

Operėčių populiarumas ir didelis šių spektaklių lankomumas XIX a. pabaigoje nekelia nuostabos, nes šis žanras buvo demokratiškas, labiau pramoginis. Tačiau tai, kas buvo natūralu Paryžiaus scenose, galėjo skirtis nuo aplinkos Rusijoje bei čia vyravusio aktorinio meno stiliaus, sceninių trafaretų, kuriais ypač garsėjo provincijų teatrai. Iš pradžių Rusijoje operetė ypač pamėgo naujomis augančio kapitalizmo sąlygomis susiformavusi gyventojų dalis – greitai versle praturtėję, bet dažnai menkai teišsilavinę verslininkai, kurie nemėgo teatre „gadinti sau nuotakos“. Prancūziškieji J. Offenbacho galopai ir kankanai Paryžiuje buvo suvokiami labiau kaip kontrastinga priemonė pašiepti pasenusias dorovės normas, kurias protegavo rūmų aplinka ar davatkiškos šventėivos. Rusijoje prancūzų operetė priimta pirmiausia kaip nauja „drąsios ir laisvos“ pramogos forma. Ilgą laiką jose dainavo dramai aktoriai, nesirūpinti orkestro ir choro nei kokybe, nei kiekybe. Verčiant tekstus į rusų kalbą jie dažnai buvo adaptuojami ir kartais įgaudavo aktualumo ir šmaikštumo, bet neretai tapdavo vulgarūs, ypač tada, kai juos perteikdavo vidutinio talento aktoriai. Nekreipdami dėmesio į teksto bei sceninio judesio subtilumus aktoriai dažnai neišbalansuodavo ant tos svarbios operetėse skoningumo ribos, neišlaikydavo lengvo bei grakštaus charakterio ir nukrypėdavo į trivialumą. Jei J. Offenbachas, J. Straussas (sūnus) ar ypač F. Leháras šokius naudojo ne vien partitūrai nuspalvinti, bet ir dramaturginiam tikslui – situacijai apibūdinti, veiksmui plėtoti, tai Rusijos scenose dažniausiai apie tai pamiršdavo.

Reikia prisiminti ir tai, kad daug operečių, rodytų Rusijoje ankstyvuojant jų paplitimo etapui, buvo vadinamos operetėmis-farsais. Daug tokių rodyta ir Vilniuje. Tai buvo dėsninga operetės raidos raiška. Farsas (pranc. *farce* – išdaiga), vadinamoji lengvoji komedija, kurios pradžia siekia Prancūzijos viduramžių miestų kultūrą, XIX a. tampa vodeviliui artimu, tačiau prisodrintu aštresnio humoro žanru. Jis darė įtaką rusų literatūros raidai, turėjo reikšmės ir Antono Čechovo kūrybai. Prancūziškųjų farsų tikslas buvo linksminti žiūrovą šmaikščiais dialogais, inkluzyviniais kalambūrais – temas farsams diktavo laikmečio papročiai. Tik itin talentingi aktoriai išvengdavo trivialumų operetėse-farsuose.

¹ В. Н. Давыдов, *Рассказ о прошлом*, Ленинград–Москва, 1962, с. 100.

Būtent dėl šių priežasčių rusų teatro kritika galėjo sukilti prieš operetę, vadindama teatrus balaganais, gadinančiais ne tik teatrinį skonį, bet ir žmonių dorovę. Nepavydėtinas buvo aktorius vaidmuo tokioje situacijoje. Tuo metu aktorius buvo universalus: galėjo vaidinti vodevilyje, operetėje, melodramoje, tragedijoje, farse, buitinėje komedijoje, bufoninėse scenose pertraukų metu. Viena vertus, tai buvo ypač naudinga jaunam aktoriui, įvairiapusiai lavinančiam savo sugebėjimus. Tačiau čia slypėjo pavojus, kad išsitrynus riboms tarp žanrų, vidutinio talento aktoriai naudotų tas pačias raiškos priemones skirtinguose žanruose: tuo tarpu sceninė kalba, gestai, mimika pasižymėjo žanriniais savitumais.

Reikia manyti, kad lengvi operetinių siužetai (išversti kartais nutoldavę nuo originalo), kaip ir plintančių „modernių“ miesčionišką moralę atspindinčių pjesių tematika, kontrastavo su Rusijos aplinka – didžiulių gyvenimo kokybės skirtumu tarp socialinių grupių, gyvavusiais prabangos ir skurdo antipoliais. Kai kurie kuriantys menininkai demokratai, realistines tendencijas plėtoję literatūroje poetai ir rašytojai, tokie kaip Nikolajus Nekrasovas ar Michailas Saltykovas (slapyvardis N. Šcedrinas), netruko pasmerkti operetę, kuri, jų nuomone, atspindėjo ir net skatino tas visuomeninio gyvenimo blogybes, kurias jie savo kūrinuose iškėlė kaip amžiaus neigiamybes.

Buvo ir prieštaraujančių tokiai nuomonei balsų, bandžiusių aiškinti, kad teatras negalės gyvuoti, nepriklausydamas nuo įvairios publikos norų ir poreikių, todėl repertuaras turės būti įvairus – reikia ir rusiškų dramų, ir prancūzų melodramų, vodevilių bei operetčių. Beveik visoje to meto periodikoje, rašančioje apie teatrą, buvo pažymima, kad viena J. Offenbacho operetė „Paryžiaus gyvenimas“ surenka daugiau lėšų negu Aleksandro Ostrovskio ar kuri kita rusų pjesė per visą sezoną. Suprantama, tokia statistika gąsdino rusų dramaturgijos puoselėtojus ir nacionalinio rusų teatro apologetus, kurie tokio teatro vizijoje neįsivaizdavo prancūziškos operetės. Bet kiti tvirtino, kad operetė yra šiuolaikinio skonio ir gyvenimo būdo kamertonas, atspindintis laiko dvasią, ir todėl teatras nepajėgus „pūsti prieš vėją“.

Tokioje aplinkoje kito aktorius profesijos suvokimas. Iš tikrųjų paskutiniaisiais XIX a. dešimtmečiais karjerą galėjo padaryti ir apsukrus aktorius – tai jau ne tas 2-ojo ar 3-iojo dešimtmečio skurstantis scenos tarnas, pasišventęs menui už grašius. Dabar jis galėjo neblogai uždirbti, čia dažnai gelbėjo ir operetė, nes dainuojančiam dramos aktoriui mokėta daugiau. Pasigesta teatralų iš pašaukimo. Po kelerių metų „Виленский вестник“ taikliai pastebės: „Mūsų visuotinio idealų žlugimo laikais, įsigalėjus paviršutiniškumui, merkantilizmo siekiui, troškimui gyventi tik savo malonumui, įsivyravus skeptiškam aplinkos vertinimui, į sceną einama dėl pelno. Scenai pasišvenčia žmonės be pašaukimo, net be meilės pasirinktai veiklai. Niekas nė nebeprisimena ankstesnių fanatikų, visa siela atsidavusių menui. Pakanka prisiminti Sčaslivcevo [A. Ostrovskio pjesės „Miškas“ veikėjas. – V. B.] tipo aktorių <...>; pasaulio be meno jam nėra <...>, dėl meno jokia auka jam nėra per didelė; <...> jis keliauja pusalkanis iš vienos vietos į kitą, ant pečių krepšelyje nešdamasis savo mėgstamų autorių kūrinius“².

Operetės banga neaplenkė Varšuvos. Pirmus žingsnius Varšuvos teatruose šis lenkų teatro istorikų vadinamas *enfant terrible* (iš pranc. k. – siaubingas vaikas) žengė 1859–1870 metais³. Jų buvo ir Varšuvos Didžiojo teatro repertuare, tik šio teatro trupei pasipriešinus operetei jų scenoje, šie kūriniai kėlėsi į sodų teatrus. Ilgainiui specialus operetinis repertuaras ir trupės buvo formuojami Varšuvos Mažajame ir Naujajame teatruose (nuo 1880 m.).

² S., Театр и музыка, *Виленский вестник*, 1885, No. 220, 15 октября.

³ J. Pudełek, Muzyka w teatrach Warszawskich w drugiej połowie XIX w., *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa, 1980, s. 143.

Rygoje 1863 m. pastatyto naujo daugiau nei 1300 vietų miesto teatro (vokiečių) repertuarė, be dramų, operų, buvo ir farsai, vodeviliai, operetės. Šio žanro kūriniai statė ir Rygos latvių teatro mėgėjų trupė (nuo 1870 m.), o 9-ąjį dešimtmetį – profesionalus latvių teatras⁴.

Netrukus po pirmųjų prancūziškų operėčių pasirodymų Rusijos Imperijos sostinėse, kur jos statytos ne tik sodų ar klubų scenose, bet ir Imperatoriškuose teatruose – Maskvos Mažajame bei Sankt Peterburgo Aleksandros, jos pasirodo ir Vilniaus scenoje. Čia šio žanro kūriniai ne iškart buvo atliekami originalūs, dažniausiai pritaikyti pagal artistų galimybes. Vadinamosioms operetėms-farsams muziką dažnai parinkdavo kelių autorių, pavyzdžiui, Hervé, J. Offenbacho ir kt. Ją aranžuodavo Vilniaus miesto teatro dirigentas Wolfas (Vasilijus) Ebannas arba buvo naudojama Sankt Peterburgo Aleksandros teatro dirigento E. Klamroto pritaikyta muzika (anksčiau E. Klamrotas dirbo iš Vilniaus išvykusio dirigento Wiktora Kažyńskio, mirusio 1867 m., padėjėju). Netrukus repertuarė atsirado F. von Suppé operetė „10 nuotakų ir nė vieno jaunikio“, suvaidinta Aleksandros Martynovos (garsaus aktoriaus Aleksandro Martynovo dukros) benefisui 1869 m. spalio 30 d.⁵

Ivanas Novikovas savo benefisui pasirinko, kaip skelbta afišose, J. Offenbacho keturių veiksmų operą-farsą „Kornarini, Venecijos dožas“, nors jame skambėjo kelių jo kūrinių muzikos mišinys, kurį aranžavo W. Ebannas; I veiksmo dožų rūmų Venecijoje dekoracijas parengė Sankt Peterburgo Imperatoriškosios meno akademijos akademikas Albertas Žametas-Žemaitis (1869 m. gruodžio 11 d.). Kornarini vaidino Vilniaus scenos veteranas, dramos aktorius, dirbęs čia 1844–1886 m., Józefas Dąbrowskis, kitus vaidmenis – V. Lavrova, Konstantinas Varlamovas (žinomo rusų kompozitoriaus Aleksandro Varlamovo sūnus), Józefas Malewskis⁶.

Dirigento W. Ebanno benefisui 1869 m. gruodžio 18 d. Vilniaus scena pakvietė žiūrovus į operėčių operetę – J. Offenbacho „Puikiąją Eleną“. Spektaklyje vaidmenis atliko I. Novikovas, J. Dąbrowskis, V. Lavrova, Konstantinas Zagorskis, Kornelija Surewicz, K. Varlamovas, masinėse scenose tarp karių vaidino Michailas Možeiko (Mažeika?).⁷ Kiti tuo metu operetėse dainuojantys aktoriai buvo A. Martynova, Solnceva, Valentinova, Sokolova, Bohumiła Hregorowicz.

1871–1872 m. Vilniaus miesto teatro operetės repertuarą papildė jau plačiai visų miestų teatruose skambančios J. Offenbacho „Orfėjas pragare“, „Paryžiaus gyvenimas“, „La Périchole“, A. Ch. Lecocq'o „Riteris be baimės ir priekaištų“. Šiuo metu į Vilniaus miesto teatrą tradiciškai priimami dainininkai, kurių sutartyse dažniausiai nurodoma, kad dainuos ir operose, ir operetėse. 1872 m. tokios pareigos teko Annai Andronovai, Marijai Lanskajai-Korš.⁸ Panašiai sutartyse buvo apibrėžiami ir kai kurių dramos aktorių amplua, kuriems teko vaidinti ir dramose, ir operetėse. 1874–1875 m. sezone operetėse dainavo tuometinis Vilniaus miesto teatro antreprenieris, dramos aktorius Adolfas Prigoży, taip pat Aleksandras Larinas, Smirnovas (tenoras), Petrovskis (bosas), Vera Belskaja (pirmi vaidmenys), Kočneva, Aleksandra Akimova; trupėje buvo 20 choristų, 21 orkestrantas, kapelmeisteriu dirbo Vinkšna⁹. Padaugėjęs trupėje galinčių dainuoti aktorių, repertuarė vis dažniau statomos operetės: be minėtų, parengta ir A. Ch. A. Lecocq'o „Žalioji sala“.

⁴ С. Ф. Вериня, *Музыкальный театр Латвии и зарождение латышской национальной оперы*, Ленинград, 1973, с. 44.

⁵ Vilniaus miesto teatro afiša, 1869 m., *Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus* (toliau – LTMKM).

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

⁸ *Lietuvos literatūros ir meno archyvas* (toliau – LLMA), f. 44, ap. 1, b. 93.

⁹ Ibid., b. 42, 92.

1874 m. balandžio 12 d. – gegužės 15 d. Vilniaus miesto teatre viešėjusi prancūzų operos *buffa* trupė nepateikė ypatingų naujovių, nepademonstravo itin aukšto profesinio lygio: maža to, kaprizingi artistai kėlė skandalus ir net muštynes užkulisiuose. Jos solistai buvo prancūzai iš Paryžiaus, o choras – iš Sankt Peterburgo; trupei vadovavo atsargos karininkas Ivanas Rachmanovas. Spektaklių metu grojo Vilniaus teatro orkestras. Kaip jų repertuarinę naujovę būtų galima išskirti nebent J. Offenbacho ne taip seniai (1869) sukurtą operetę „Plėšikai“.

1877 m. Vilniaus trupei pradėjus vadovauti Aleksandrui Maksimovui (scen. Nevskis) operetė, kaip ir kiti repertuariniai veikalai, įgavo naujos kokybės. Operetėse ėmė dainuoti vilniečių pamėgtasis talentingas aktorius Fiodoras Gorevas (nuo 1880 m. – Peterburgo Aleksandro, vėliau Maskvos Mažojo teatrų aktorius) ir E. Korali. Jie atliko pagrindinius vaidmenis J. Offenbacho „Puikioje Elenoje“, „La Périchole“, „Plėšikuose“, Hervé „Fauste išvirkščiai“ („Mažasis Faustas“), A. Ch. Lecocq'o „Ponios Angot dukroje“, „Arbatos gėlėje“, „Žalioje saloje“. 1878 m. vilniečiai pirmąkart pastatė trijų veiksmų ir keturių paveikslų R. J. J. Planquette komišką operą „Kornevilio varpai“, kurios tekstą išvertė trupės vadovas, o muziką orkestrui aranžavo W. Ebannas. Komiškus vaidmenis operetėse mielai atlikdavo ir pats A. Nevskis. Tuo metu operėčių laukė ne tik publika – jų kaip išsigelbėjimo dažnai griebdavosi antrepreneriai, užklupus repertuaro badmečiui, pritrūkus aktorių stipriam dramos repertuarui. Tačiau kokia bebūtų teatro padėtis, tradiciškai operetes vaidindavo prieš Naujuosius Metus.

Tarp aktorių, vaidinusių vodeviliuose ir dainavusių operėčių ir operų choruose, buvo tokių, kurie Vilnių nurodė kaip nuolatinę gyvenamąją vietą: B. Hregorowicz, Jekaterina Bujanovskaja, Marija Truskovskaja, Anastasija Prokofjeva, Konstancija Šiukšta, dvi Klimovos (viena – Sofija), Marciana Janiš, Liudvikas Kersnovskis, Eduardas Sobolevskis, Feliksas Petelčycas, Liudvikas Rakovskis, Kiprijanas Tvaranovičius, Josifas Palčevskis. Tuo metu Vilniuje gyvenusi muzikali Ciechanowiczų šeima (Šv. Jonų bažnyčios vargonininkas Michailas (tėvas), sūnus Kazimierzas ir dukra Maria) taip pat dainavo teatro chore¹⁰. Orkestre visų žanrų spektakliuose, taip pat ir operetėse, grojo Ilja Krancas, Vencelis Baumblatas, K. Urbonavičius, Teše, Robertas Liščinskis, Segenas, Abramovičius, Leduchovskis, Feliksas Gruževskis, Rencas Stupelis, Užpulevičiai (I ir II), Šneideris, Pliatas, I. Presas, Piotras Navrockis, Tissenas, Leibe, Moisiejus Muzykus ir kt.¹¹ Neretai, kaip ir ankstesniais laikais, atskiriems spektakliams samdyti papildomi orkestro muzikantai.

Aštuntojo dešimtmečio pabaigoje tikrinančiųjų Vilniaus teatrą ataskaitose buvo pažymima: „puiki trupės sudėtis ir antreprenerio [A. Nevskis – V. B.] išmanymas; dėl to Vilniaus miesto teatre visada daug žiūrovų, kurie vienodai gerai lanko ir dramą, ir operetę. Pastaroji pasižymi geru atlikimu, nes jose dainuoja gerus vokalinius duomenis turintys artistai ir [diriguoja] prityręs kapelmeisteris [W. Ebannas – V. B.]. Apskritai Vilniaus teatras, palaikomas vyriausybės, turi geriausias artistines jėgas provincijose ir gali būti drąsiai laikomas vienu geriausių ir labiausiai lankomų teatrų Rusijoje“¹².

Antreprenerio aktoriaus Aleksandro Voronkovo vilnietiškos trupės (vadovavo Vilniaus miesto teatrui 1882–1887 m.) muzikiniame repertuare pradžioje taip pat vyravo operetė. Ta pati trupė rengdavo ir operas – ne kartą S. Moniuszkos „Halką“, Jacques'o François Fromentalio Halévy „Žydė“. Dramose ir operetėse vaidino prieš tai operose dainavę artistai. Krotkovas (baritonas) buvo baigęs Maskvos konservatoriją, studijavęs ir meno teoriją. A. Voronkovo pa-

¹⁰ Ibid., b. 91.

¹¹ Ibid., b. 102, 40.

¹² Inspektoriaus raštas Vilniaus gubernatoriui, 1878 m., ibid., b. 102.

kviestas Vilniuje dirbo operos (bosas ir baritonas), operetės ir dramos artistas Nikolajus Klimovas (tikr. Šmakovas). Pastarasis buvo plataus amplitudos artistas, 1871–1874 m. dainavęs operetėse ir vodeviliuose Peterburgo V. Bergo teatre, vėliau jis – operos dainininkas žymaus antreprenerio Aleksejaus Kartavovo trupėje Sankt Peterburge, Marijos teatro Sankt Peterburge solistas. Rusų teatro istorijoje N. Klimovas žinomas kaip didžiųjų miestų – Sankt Peterburgo, Maskvos, Kijevo – operos ir operetės trupių dainininkas. Po garsaus operos dainininko Aleksandro Liarovo jis buvo laikomas geriausiu Malūnininku (Aleksandro Dargomyžskio „Undinė“), Susaninu (Michailo Glinkos „Gyvybė už carą“), Kardinolu (Jacques'o François Fromentalio Halévy „Žydė“), Marseliu (Giacomo Meyerbeerio „Hugenotai“). Šioje Vilniaus trupėje dainavo ir tenoras (baritonas?) Vladimiras Iljinskis, kompozitoriaus Nikolajaus Rimskio-Korsakovo labai vertintas kaip kamerinis dainininkas. Visi šie vokalistai turėjo solidų muzikinį išsilavinimą ir nemenką darbo patirtį žinomiausiose scenose. Vieningai pripažinta, kad tokie dainininkai – „didžiulė prabanga operetei“¹³. Operos ar operetės primadonomis trupėje laikytos Solovjova ir Šorochova. Apie Solovjovą recenzijose rašyta, kad tai jauna ir talentinga artistė, turinti puikų balsą (koloratūrinis sopranas). Tačiau vis dėlto perspėjama, kad jos kaip dainininkės karjera bus sėkminga tik tuo atveju, jei nustos dainuoti operetėje, „kuri, kaip visuotinai pripažįstama, gadina gerus balsus“¹⁴. Atvirkščiai, Šorochovai (mecosopranas) teatro kritika pranašavo vien operetės dainininkės ateitį, nes operoje ji „tarsi ne savo vietoje“ <...> Jos amplitudos – kaskadiniai vaidmenys <...> Teigiamas jos bruožas – vengimas šaržų tose operetėse, kur padarumas ribojasi su trivialumu“¹⁵. Gerai buvo sutinkami dainininkės Stanislavskajos pasirodymai scenoje, pavyzdžiui, E. A. Audrano operetėje „Raudonoji saulelė“ (kiti pavadinimai – „La Mascotte“ („Amuleta“), „Bettina“).

Įsigalėjęs aktorių universalumas vaidinti dramoje, operetėje ir operoje kėlė operetės lygį, sukviestas daug publikos. Tačiau teatro kritika vis nuožmiau operetę vertindavo kaip teatro meną žlugdantį žanrą. Joje imta ieškoti operos nesėkmių, netrukus ir dramos mažesnio lankomumo priežasčių. Operetę vis aršiau imta pulti dėl jos, neva, daromos žalos operos dainininkui. Kova su operete buvo visuotina. Netrukus ji įvardijama net rusų dramaturgijos sąstingio bei augančio visuomenėje amoralumo priežastimi. Susirūpinta tuo, kad senoji drama nebeatoma, o naujomis publika nelabai domisi, plūdama į operetę. Konstatuota, kad dramaturgijos padėtis pablogėjo kritus teatro doroviniam reikšmingumui, o operetės paveikta scena nebeatitinka meno estetikos kriterijų. Kovotojai su „pragaištinga“ operetėse įtaka teigė, kad operetė iš „ištvirkusios Prancūzijos“ plinta Rusijoje kaip liga, pražudžiusi teatrą-šventovę: „Išsigimė talentingi aktoriai <...> Aktorius – visų galų meistras: tragikas, komikas, žonglierius, toks, kokio jums reikia, jei panorėsite, jis ir špagų rijiku taps. Aktoriaus profesija tapo pelninga <...> Yra muzikinė klausma, tai viskas, ko reikia, o jei dar ir balsas, tai jau visas kapitalas <...> Kaip nemesi dramos ar komedijos. Ir metė <...> Švarus ir tuščias horizontas: menas ne tik nupuolė, jo neliko, nes neliko idealų, sektinų pavyzdžių <...> Ar ne geriau būtų teatrus uždaryti kaip demoralizuojančius, ypač jaunimą. Argi buvo šitiek savižudybių? Šaudosi gimnazistai <...> Operetėse negelbsti graži muzika, jų siužetai vulgarūs ir baisūs“, – piktintasi dienraščio puslapiuose¹⁶.

Galima manyti, kad nepasitenkinimą operete nulėmė ne vien šio žanro suvulgarinimas Rusijos Imperijos scenose. Kita kritikos aršumo priežastis – sumažėjęs lankomumas dramos

¹³ Виленский театр, *Виленский вестник*, 1887, No. 28, 2 февраля.

¹⁴ *Виленский вестник*, No. 32, 10 февраля.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ S., Театр и искусство, *Виленский вестник*, 1885, No. 212, 5 октября.

spektaklių, tad kartu ir rusų dramos veikalų, o pastarųjų plėtra, ypač Imperijos vakaruose, buvo valstybės teatrinės politikos pripažintas ir sergimas prioritetas. Kita vertus, operetė iš tikrųjų koregavo antreprenierių planus: galvodami apie pajamas jie taikėsi prie aplinkybių, kai operetė labiau lankyta nei drama. Ir aktoriai vangiai priešinosi amplua nynykimui, nes tokia padėtis jiems buvo dėkingesnė finansiniu požiūriu: vaidindami dramos ir muzikiniuose spektakliuose jie gaudavo didesnę atlygį – apie 400 rub. per mėnesį, tuo tarpu įprastas atlyginimas tuo metu buvo apie 150–200 rub. ir mažiau.

Ilgainiui vis dėlto imta išsiklausyti į aiškinimus, kad operetei, neva, kenkiančiai operos dainininkų balsui, gerklės fiziologijai, neigiamą poveikį daranti proza ir pan. Spaudos puslapiai skelbė puritoniškosios kritikos teismo nuosprendžius: operetė „visoje Vakarų Europos bei Rusijos spaudoje pripažinta anormaliu reiškiniu <...>, Vakarų Europos bei Rusijos kritikos laikoma antimuzikine muzikos kultūros srityje <...>. Offenbacho ir Lekoko [Lecocq'o – V. B.] kūriniai pripažinti gėdingu reiškiniu mene“¹⁷.

Išties operetėse labiau buvo pastebimi provincijos artistų vaidybos trafaretai: tuo laikotarpiu vienu iš jų laikytas vaidinimas žiūrovų salei. To meto aktoriaus meno teorija reikalavo visai pamiršti apie žiūrovą, tarsi jis būtų už nepermatomos sienos. Aktoriui turėjo rūpėti tik tai, kas vyksta scenoje. Tvirtinta, kad tik taip aktorius gali įsijausti į įvykius scenoje ir tik taip įtikinti žiūrovą, nes teatrinio meno pagrindas yra iliuzija. Į tai mažai dėmesio kreipdavo operėčių dainininkės, vadintos kaskadinėmis. Jos dažnai neišvengdavo ir šaržo operetei būdingose dviprasmybėse, kurios ir suteikdavo prastesniems aktoriams galimybę primityviai perteikti subtilius teksto šmaikštumus ir nugrimsti į neskoningumą.

Nepaisant išpuolių operetės spektakliai vyko ir Vilniaus miesto teatre, o dažniausiai – Botanikos sodo vasaros teatre. Čia 1889 m. Maskvos artistų draugijos operetė (vadovas Viktoras Radonas) parodė J. Strausso (sūnaus) „Čigonų baroną“. Šios trupės dirigentu buvo žinomas kapelmeisteris N. Emanuelis, dirigavęs dideliems orkestrams Odesoje, Charkove, dirbęs ir Vilniaus miesto teatre bei rengęs simfoninius koncertus; spaudoje tuoj pat buvo pastebėta, kad jis „per geras operetei“. 1890 m. Botanikos sodo vasaros teatre Larionovo-Larino trupė atliko naujus vilniečiams kūrinius: operetes – K. Millöckerio „Gasparone“ ir F. von Suppé „Boccaccio“, komiškas operas – Antonio Zamaro „Dainininkas iš Palermo“ ir François Emmanuelio Josepho Bazino „Kelionė į Kiniją“, taip pat Paulio Lacôme operą „Mirtil“.

1891 m. Botanikos sodo vasaros teatre vaidino rusų komiškos operos ir operetės artistai, kurių repertuare pirmąkart buvo J. Offenbacho „Paryžiaus gyvenimas“ ir „Mėlynbarzdis“, R. J. J. Planquette opera „Kornevilio varpai“. Tais pačiais metais ir Vilniaus miesto teatre rodytos „Čigonų baronas“, „Kornevilio varpai“, „Paryžiaus gyvenimas“, „Kelionė į Kiniją“ bei labai populiaru Rusijos imperijos sostinėse A. Ch. Lecocq'o „Ali Baba“. 1892 m. Vilniaus teatre rusų ir ukrainiečių artistų bendrija savo pasirodymus pradėjo Ivano Kotliarevskio operete „Natalka-Poltavka“, kurią savo repertuare turėjo beveik kiekviena ukrainiečių operetės trupė, dažnai apsilankydavusi Vilniuje.

Pagaliau XIX a. pabaigoje aprimo priešiškus operetei, o spaudoje džiaugtasi, kad „prancūzų išrastas kūdikis – operetė – nebevaikštinėjo savo pusnuogiu kostiumu mūsų scenose“¹⁸. Nuslopęs priešiškus prancūzų operetei Rusijos Imperijoje buvo susijęs ir su stilistiškai pasikeitusia prancūzų operete. Kaip žinoma, šis žanras perėjo daugelį raidos etapų. Prancūzijoje Trečiosios respublikos sąlygomis operetėse sumažėjo ankstyvosios offenbachiškosios satyros.

¹⁷ К., Виленский театр, *Виленский вестник*, 1887, No. 45, 26 февраля.

¹⁸ М. М., Городской театр, *Виленский вестник*, 1893, No. 35, 16 февраля.

Daugiau kurta kūrinų buitiniiais ar lyriniais ir romantiniais siužetais. Jos labiau panašėjo į komiškas operas. Tokias kūrė Ch. Lecocq'as, R. J. J. Planquette, E. A. Audranas, kurių sceninės kūrybos buvo gausu ir Lietuvoje. Padaugėjo kitų kraštų operetės mokyklų atstovų kūrybos. Su prancūzų operete konkuravo vokiečių operetė. Jos geriausių pavyzdžių – J. Strausso, F. von Suppé, K. Millöckerio ir C. A. J. Zellerio kūriniai – buvo gausu ir Vilniaus miesto teatro, ir čia gastroliavusių trupių repertuaruose.

Dažnai šiuo metu jos vaidintos Botanikos sodo vasaros teatre. Neretai operėčių trupes rinkdavo pats Botanikos sodo ir vasaros teatro savininkas Ivanas Šumanas. Paskutinį dešimtmetį vilniečiai pamatė čia naujų kūrinų – C. A. J. Zellerio „Paukščių pardavėją“, Rudolfo Dellingerio „Saint Cyr“.

Specialiai belgų kompozitoriaus Alberto Grisaro, kurio stilius turėjo įtakos J. Offenbacho, Ch. Lecocq'o ir Hervé kūrybai, operos (vadinta operete) „Pragariška meilė“ („Les Amours du diable“) premjerai Vilniuje 1893 m. (ji ypač buvo mėgstama Maskvoje ir Peterburge), Botanikos sodo vasaros teatre, po scena iškasti liukai, sumontuota „prasmegimui“ reikalinga įranga, parengtos brangios dekoracijos. Netrukus Vilniuje pastatytos operetės – K. Millöckerio „Vice admirolas“, Siro A. Sullivano „Sūnus Mikado“.

Vilniaus Botanikos sodo vasaros teatrui operetės trupes formavo ir Vilniaus miesto teatro vadovas Konstantinas Nezlobinas. Vasaros scenoje 1896 m. jis parodė R. J. J. Planquette „Kornevilio varpus“.

1897 m. Vilniuje pastatytas dvigubai didesnis už ankstesnį Vasaros teatras. Jo techninė įranga buvo geresnė nei Kijevo, Charkovo ir kitų miestų vasaros teatrų. Gal todėl 1899 m. K. Nezlobino operetės trupė čia vaidino visus tris vasaros mėnesius, o šiuos spektaklius dirigavo ilgametis Vilniaus miesto teatro orkestro vadovas Dmitrijus Stupelis. Ir kitose Vilniaus sodų teatrų scenose buvo dažni operėčių pasirodymai. Daug jų rodyta Šveicarijos sodo vasaros scenoje.

Savotiška Vienos operetės atšaka tapo Berlyno operetė. Ji ir austrų operetė karaliavo teatruose pirmaisiais XX a. dešimtmečiais. Ir tuo metu Vilnių pasiekdavo šio sceninio žanro kūrybos naujovės. Dažnas svečias čia buvo Maskvos komiškos operos, vadovaujamos Marijos Nikitinos, trupė, rodžiusi Berlyno operetės vėlyvojo laikotarpio atstovo, vieno iš *revue* stiliaus operetės bendrakūrėjo Jeano Gilbert'o (tikr. Maxas Winterfeldas) kūrinius „Lélé“, „Tango“, taip pat Hervé „Mam'zelle Nitouche“.

XX a. pradžioje operetės atlikėjai ir jos vertintojai jau buvo pamiršę „visuotinę“ kovą su šiuo linksmu žanru. Tos „kovos“ pabaigą savotiškai simbolizavo paskutinieji K. Nezlobino kelis sezonus rodyti spektakliai 1900 m., tarp kurių ir „Mam'zelle Nitouche“. Amžių sandūroje Vilniuje lankėsi vienos geriausių Rusijoje operėčių trupės. Botanikos sodo vasaros teatre A. Černovui vadovaujant vaidinusius artistus gyrė recenzentai ir pažymėjo, kad „teatre daug tokios publikos, kuri paprastai nelanko operėčių“¹⁹. Ši trupė pažėrė daugybę naujienų: Vienoje gimusio ir Sankt Peterburge dirbusio Johanno Decker-Schenko, prancūzų Louiso Varney („Vargšės avelės“, kitaip „Mažos avelės“) ir Gastono Serpette operėčių, ypač daug K. Millöckerio kūrinų („Vargšas studentas“, „Užburtoji pilis“, „Vargšas Jonathanas“, „Vice admirolas“, „Belleville mergelė“).

Šiuo laikotarpiu Botanikos sodo vasaros teatrui nenusileido Šveicarijos sodo vasaros teatras, kurio savininkas buvo Ilja Lipskis. 1900 m. čia dainavo minėtojo A. Bliumental-Tamarino vadovaujami operetės artistai. Vadovas buvo patyręs teatro menininkas, iš pradžių

¹⁹ Театр и музыка, *Северо-Западное слово*, 1900, No. 526, 7 мая.

dainavęs operoje, vėliau pakeitęs M. Lentovskį Maskvoje ir stebinęs maskviečius puikiais operečių pastatymais. Dabar Vilniuje dainavo jis pats ir A. Stefani-Vargina, ypač žavėjusi vilniečius vienoje melodingiausių J. Offenbacho komiškų operų „Kreolietė, arba Nuotaka iš Gvadepupės“. Čia vaidintos ir anglo Jameso Sidney'aus Joneso „Geisha“, J. Decker-Schenko „Chadži-Murat“, prancūzo André Messagerio „Veronik“, austro Richardo Franzo Josepho Heubergerio operetės. Šioje trupėje dainavo ir M. Nikitina, sužibėjusi J. Offenbacho opere-je-fejerijoje „Kelionė į mėnulį“.

Operetės sklaidai Lietuvoje buvo reikšmingi Vienos operetei atstovaujančių trupių pasirodymai Vilniuje – viena pirmųjų tokių trupių vaidino 1897 m. Botanikos sodo vasaros teatre. XX a. pradžioje Vilniuje lankėsi Vienos operetės trupė iš Imperatoriškojo *Wiener Carltheater* su Heinricho Reinhardto kūriniais.

Vienas pirmųjų rusiškų operečių autorius buvo V. Valentinovas. Išpopuliarėjo ir greitai Vilnių pasiekė jo „Monna Vanna“, parodijavusi garsiąją Maurycy'aus Maeterlincko to paties pavadinimo pjesę.

Iki Pirmojo pasaulinio karo Vilniuje skambėjo daug austrų L. Fallio ir Karlo Michaelio Ziehrerio („Išdykėlė“, „Meilės valsas“) kūrinių.

Žinomo operetės artisto Michailo Dalskio Vilniuje 1913 m. rodytos operetės rėmėsi naujaisiais režisūriniais pasiekimais – „Puikiąją Eleną“ jo trupė statė sekdamą austrų aktoriaus ir režisieriaus Maxo Reinhardto, 1901–1937 m. dirbusio Berlyno ir Vienos teatrų vadovu ir režisieriumi, pastatymu.

Demokratišnių permainų laikotarpiu (po 1905 m.) Vilniuje pradėjusiose vaidinti profesionaliose lenkų ir mėgėjiškose žydų trupėse taip pat didelę repertuaro dalį sudarė operetės. Lenkų trupėse dainavo gastroliuojantys žinomi ir populiarūs dainininkai Stanisławas Boguckis, Sofia Wojnowska. Operetės primadona Wiktoria Kawecka dainavo ne tik lenkų trupėse – ji buvo Vilniuje vaidinusi Maskvos „Buff“ artisto Ivano Boldyrevo rusų operetės trupės puošmena, pasirodė ir itin dažnai Vilniuje vaidinusių ukrainiečio Onisimo Suslovo vadovaujamų trupių spektakliuose.

Žydų mėgėjiškose ir pusiau profesionaliose trupėse vaidino ir kvietiniai artistai iš Amerikos, Anglijos, kurių vaidyboje galėjo pasireikšti tų kraštų muzikinių spektaklių atlikimui būdingi bruožai. Čia šalia mėgėjų dainavo Niujorko ir Varšuvos teatrų dainininkė N. Neroslavskaja, Londono ir Varšuvos teatrų artistas Herzas Bermanas, tarp kitų atlikęs pagrindinį vaidmenį ir kompozitoriaus bei dirigento P. Sandlerio operetėje bibliiniu siužetu „Josifas Egipte“.

Netrukus prasidėjusios permamos, susijusios su Pirmojo pasaulinio karo pradžia ir nutraukusios profesionalaus rusakalbio Vilniaus miesto teatro veiklą bei gastrolinius rusų artistų spektaklius, beveik sutapo su operetės nuolydžiu Europoje, kai šis žanras, iš esmės keisdamas, naujas formas ir populiarumą įgavo Amerikoje.

Apibendrinant galima teigti, kad XIX a. pabaigoje ir XX a. pradžioje operetės repertuaras Vilniuje buvo margas ir jį atliko įvairaus profesinio lygio artistai. Talentingų muzikinio teatro menininkų parengti operečių spektakliai Vilniuje paliko įdomų, nors ir kontroversišką šio žanro raidos puslapį Lietuvos teatro istorijoje.

VIDA BAKUTYTĖ

Operetta in Vilnius: pros and cons (second half of the 19th and beginning of the 20th century)

Summary

The paper is aimed to show the development of operetta in Vilnius, the heart of musical and theatrical life of Lithuania. The article also intends to include opinions of the general public in Russian Empire and in Vilnius. The author considers the reasons for criticism hostility in the beginning. It also reveals the circumstances in which the operetta took a stable place in the repertoire side by side with the other genres. The paper also strives to survey the body of operetta in terms of its development, change and regional characteristics that become evident when viewed in the general context of the European theatrical life.