

# Juozo Miltinio „Makbetas“: sceninės William'o Shakespeare'o percepcijos inovacijos

## *Šarūnė Trinkūnaitė*

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius

El. paštas: sarūne\_tri@yahoo.com

Straipsnio tikslas yra apibendrinti lietuviškąją sceninės William'o Shakespeare'o percepcijos istoriją ir išanalizuoti jos pokyčius, kurie atsispindėjo Juozo Miltinio „Makbete“ (1961), vadintame originaliausiu šekspyriiniu spektakliu lietuvių scenoje. Jo originalumas yra interpretuojamas kaip iššūkio Shakespeare'o romantizmui – scenos erdvės, scenos herojaus bei sceninės kalbos deromantizacijos – pastanga ir sąlyčio su moderniosios dramos bei egzistencialistinės Shakespeare'o sampratos kontekstais paieškos.

RAKTAŽODŽIAI: sceninė percepcija, tragedija, tragiškasis herojus, interpretacija, koncepcija, tradicija, inovacija, romantizmas, deromantizacija, modernioji drama, egzistencializmas

Lietuviškoji sceninė William'o Shakespeare'o istorija prasidėjo bemaž su pirmaisiais profesionalaus teatro žingsniais. Tiesa, ji prasidėjo gana dviprasmiškai: 1924 m. *Valstybės teatre* rampos šviesą išvydęs Boriso Dauguviečio „Otelas“ atvėrė, – džiūgavo „Lietuva“, – ir *nuostabiai išsaugojo bei mums parodė slaptinę, didingą Šekspyro pasaulį*<sup>1</sup>, bet, – truputį šaipydamosi replikavo „Lietuvos žinios“, – *Šekspirą užtraukė, jeigu taip galima išsireikšti, svajingu lietuvių dainų liūdesiu, o žiaurų Šekspirą visgi prapuldė*<sup>2</sup>, t. y. sušvelnino, „sulyrino“, pagal XIX a. teatro *šekspyrologijos* kanoną „sumelodramino“ jį<sup>3</sup>.

Paskesnis lietuvių teatras Shakespeare'o nebepaleido. Tačiau – nors maždaug sistemingai / reguliariai – gręžėsi į jį ne itin ryžtingai. Gręžėsi – išskyrus, žinoma, Michailo Čechovo „Hamletą“ (1932) ir „Dvyliktąją naktį“ (1933), kurie garsiai paskelbė Shakespeare'o universalumą bei įtaigiai reprezentavo modernios šekspyriškojo tragizmo ir komizmo raiškos galimybes<sup>4</sup>, – labiau kaip į formalią repertuaro puošmeną nei į konceptualios ar aktualios sceninės analizės stimulą. Natūralu: tas dar 1924 m. patirtas nepilno, netikro, iki galo / iki gelmės neatverto šekspyriinio pasaulio pojūtis

1 V. J-is 1924. 103(1604): 13–14.

2 Prof. Ark. Presas 1924. 104: 3.

3 Vis dėlto Borisas Dauguvietis per silpnai, per atsargiai „Otelą“ smurtiškumą glaištė, – ginčijosi „Lietuvis“: juk labai *negera, kad Dezdemonos [Antanina Vainiūnaitė] smaugimas taip per daug metasi publikai į akis. Tą patį žiaurųjį nužudymo fiziologinį veiksma geriau kokiu nors būdu nukreipti nuo publikos. Mat, yra tokių jautrių sielų, kurios tokių dalykų beveik negali panešti. Per pirmąjį vaidinimą publikoje buvo galima pastebėti mažų tragedijėlių* (J. Ž. 1925. 6: 7).

4 Tiesa, teatrinė 4 deš. pr. Lietuvos visuomenė Čechovo Shakespeare'ą įvertino ne kaip besiformuojančios lietuvių šekspyrianos alternatyvos pasiūlymą, bet vien tik kaip tuščiai pretenzingą / kaprizinę pasaulinės klasikos perskaitymą – kaip *išorinių efektų, intrigu, išorinių (ir, vadinasi, visiškai nereikšmingų!) pergyvenimų, dirbtinės pozos kultą, kitaip tariant, formą be turinio* (Meirūnas 1932. 11: 212).

ilgai lydėjo lietuvių teatro *šekspyrologiją* – iki pat 1961 m., iki teatrinę Lietuvos (ir ne tik Lietuvos) visuomenę sukretusio Juozo Miltinio „Makbeto“.

Šis „Makbetas“ buvo dvyliktasis lietuvių teatro susitikimas su Shakespeare'o dramaturgija – devintasis prisilietimas prie didžiųjų jo tragedijų (penktasis sovietmečiu) ir antroji „Makbeto“ interpretacija<sup>5</sup>. Tačiau tam tikra prasme jis buvo pirmasis – pirmasis, inicijavęs diskusijas apie Shakespeare'o šiuolaikiškumą / aktualumą ir pareikalavęs *originaliausio šekspyrinio spektaklio lietuvių scenoje* diagnozės<sup>6</sup>, t. y. žymėjęs ryškaus sceninės Shakespeare'o percepcijos lūžio vietą.

Miltiniškosios „Makbeto“ sampratos originalumas buvo glaudžiai susijęs su nepaprastai ilga, beveik trisdešimtmetį užsitęsusia jo geneze. O tiksliau: su ją formavusiais įvairialypiais / „įvairiažanriais“ impulsais – iš pirmo žvilgsnio tarpusavyje absoliučiai konfliktiškomis teatrinėmis patirtimis, kuriose tarytum susilydė, susiliejo vakarietiškosios scenos potyrių aidai ir juos savaip slopinantys estetiniai sovietinio teatro kontekstai, sovietmečiu ignoruojamos šekspyrinės lietuvių scenos tradicijos atmintis ir savalaikiai sovietmečio *šekspyrologijos* ieškojimai.

### „Makbeto“ repeticija: prieškarinio Shakespeare'o revizija

Miltinio „Makbeto“ – o, matyt, ir apskritai gilesnio susidomėjimo Shakespeare'u – istorija prasidėjo, regis, dar Paryžiuje, studijų Charles'o Dullin'o „Ateljė“ (*Theatre de l'Atelier*) laiku. Bent jau šitaip vėliau pasakojo jis pats: *Pasirinkau „Makbetą“ 1935 m. – pasirinkau vos perskaitęs beribio dramatinio poetiškumo sklidiną jo penktojo veiksmo monologą, kurio mintis eina per visą pjesę: „Rytoj – ir vėl rytoj – ir vėl rytoj... / Smulkiiais žingsneliais bėga mūsų dienos / Link nužymėtos kiekvienam ribos...“*<sup>7</sup>

Nepaisant to, 1937 m. sugrįžęs į Kauną, *Valstybės teatrui* Miltinis pasiūlė ne Shakespeare'ą, bet Eugene'o O'Neill'o „Dienas be galo“ (*Days Without End*)<sup>8</sup>. Tačiau iš savo akiračio Shakespeare'o jis nepaleido. Ir 1938 m. išvykęs į Londoną, į teatrinę komandiruotę, jam toliau ruošėsi – regis, buvo itin atidus jo dramaturgijos interpretacijoms. Dar daugiau: reflektuodamas savo įspūdžius – analizuodamas Londone matytus garsiojo *The Old Vic'o* „Vasarvidžio nakties sapną“, „Otelą“, „Hamletą“, Jacques'o

5 Šią šekspyrinės lietuvių scenos „matematiką“ būtų galima dar papildyti dviem rusiškais spektakliais – 1952 m. *Rusų dramos teatre* pasirodžiusiu „Otelu“ (rež. Jelena Markova) ir 1954 m. *Klaipėdos dramos teatro* rusų trupės paruošta „Dvyliktąja naktimi“ (rež. Nikolajus Krolis).

6 Judelevičius 1964: 164–165.

7 Cit. iš: Sakalauskas 1999: 196–197. Beje, „Makbeto“ atradimą galėjo paskatinti (nors pats Miltinis šito niekur neminėjo) 1933–1937 m. suaktyvėjęs Dullin'o dėmesys Shakespeare'ui, kurį liudijo „Ateljė“ scenoje pasirodę „Ričardas III“ (1933) ir „Julijus Cezaris“ (1937), savaip pratęsę dar Copeau inicijuotą *lyrinio abstrabavimo* (*lyrical abstraction*) poetiką, paremtą *ištikimybės kalbos ritmams ir siekimu minimalistinį scenovaizdį įkrauti simbolinėmis reikšmėmis* (Zarrilli... 2010: 401).

8 Savo (tiesa, neįvykusiam) debiutui turbūt visiškai sąmoningai Miltinis pasirinko Dullin'o „nepalytėtą“ autorių; natūralu – jis norėjo debiutuoti kaip absoliučiai savarankiškas teatro menininkas.

Copeau mokinio Michel’io Saint-Denis „Makbetą“ (1937), John’o Gielgud’o „Venecijos pirklį“ (1938), nemažą triukšmą teatrinėje 4 deš. pab. britų visuomenėje sukėlusį Michael’io Macowan’o „Troilą ir Kresidą“ (1938) ir kt., – Miltinis tarytum ieškojo savo Shakespeare’o. Tam tikra prasme jis kūrė, tikrino, gynė savo Shakespeare’o koncepciją: karštai ginčijosi su jo interpretacijos tiesmukumu, o dar karščiau – su primygtinės modernizacijos / aktualizacijos intencijomis, t. y. uoliai gynė klasikinio Didžiojo Bardo skambesio – nepaliestos, „nesukasdienintos“, „nesutrivialintos“ jo didybės – išsaugojimą<sup>9</sup>.

Savąją Shakespeare’o, kaip atsargumo ir didžios pagarbos reikalaujančio klasiko sampratą, dar labiau Miltinis išplėtė / konkretizavo 1939 m., kai, grįžęs iš Londono, stropiai „vanojo“ grubų savo mokytojo Dauguviečio pasikėsinimą į „Makbetą“, o kartu kritiškai apibendrino visą lietuviškosios sceninės Shakespeare’o percepcijos lėkštumą / nekonceptualumą<sup>10</sup>. Šiame „Makbete“, kuriame, – rašė Miltinis, gana tiksliai įvardydamas konservatyvios II-osios 4 deš. pab. lietuvių teatro režisūros nepajėgumą įsiskverbti į Shakespeare’o gelmę, – nebuvo nieko, kas privalo būti, t. y. nebuvo *jokios pastatymo formos, idėjos bei meninio jos sprendimo ir planingo realizavimo*, o buvo tik tai, ko būti nė už ką negali, t. y. *buvo tik išorinė parodija, amžinai nusibodusi ir net vulgari, siekianti dainavimo deklamacija su Indo-Kinijos šešėlių teatro gestikuliacija, beformiu bėginėjimu pirmyn ir atgal, raičiojimusi, rankų narinimu ir mimika, šį kartą pasiekusia savo apogėjų*, – jame gi nė kvapo nebeliko to *iš normalių žmoniškų ribų išeinančio, su niekuo nepalyginamo patetiško siaubingumo*, dėl kurio *niekas negali su Šekspyru apsiprasti ir grupuoti jį su smulkiais meninio išgyvenimo patyrimais*<sup>11</sup>.

Paradoksalu, bet turbūt savaip logiška: oponuodamas romantinio teatro klišėmis operuojantys *Valstybės teatro šekspyrologijai*, Miltinis iš esmės tvirtai laikėsi romantinės – tik gilesnės, jautresnės, subtilesnės išraiškos formas provokuojančios – Shakespeare’o sampratos. Ir pagal ją modeliavo savąją „Makbeto“ viziją. *Aš taip įsivaizduoju: „Makbetas“ – tai antgamtinė, fatališkoji, pragaro prakeikimu dvelkiančia nuotaika apgaubta likimo tragedija*, kuri sugestijuoja pakilauš / herojinio

9 Todėl Miltiniui labiausiai patiko *tikrai didingas ir puikus* Saint-Denis „Makbetas“, o stipriausias polemikos aistras įžiebė *Westminsterio teatro (Westminster Theatre) „Troilas ir Kresida“* (1938): *Modernūs kostiumai, kulkosvaidžiai ir kitoks šių laikų rekvizitas nelabai derinasi su veikalo forma ir ritmu. Sunku sutikti, kad prie kulkosvaidžio karys darytų didelių apmąstymus apie meilę, gyvenimo prasmę ir kad patrankoms mieste griaudžiant kariškiai su damom linksmi šnekučiuodami gurksnotų kokteilius ir rūkytų cigaretes* (Miltinis 1938. 266(721): 7).

10 Tarp Shakespeare’o romantizacijos / patetizacijos / melodramatizacijos tradiciją pradėjusio „Otelo“ ir savotiška jos kulminacija tapusio „Makbeto“ įsiterpė dar du *Valstybės teatro* spektakliai: Dauguviečio „Žiemos pasaka“ (1925) ir Kazio Juršio „Karalius Lyras“ (1937).

11 Miltinis 1939. 6(420): 139, 138. Beje, „Makbeto“ recenzijoje Miltinis puikiai atskleidė vėliau visiškai pasitvirtinusią savo, kaip literatūros tekstui ypatingai jautraus, dėmesingo, beveik priekabaus režisieriaus, potencialą: jis ne tik išdidžiai citavo Shakespeare’ą originalo kalba, bet ir atvirai prisipažino apie aistringą „filologinę“ savo veiklą: *sėdėjau partery ir antrojo spektaklio metu, su mažyte elektros lempute apsišviesdamas, byginau [Felikso Breimerio] vertimą su originalu, nes po premjeros many kilo įtarimas; man atrodė kitas Makbetas. Ir iš tikrųjų, veikalas ne išverstas, o tik atpasakotas vertėjo, o, be to, per daug išpjautas (iškupiūruotas) ir delto nukenčia jo originali forma bei stiliaus ekspresija* (Miltinis 1939. 6(420): 139).

aktorinio teatro poetiką, t. y. reikalauja ypatingų *herojinės prigimties ir beveik antžmogiškos jėgos aktorių, pajėgiančių įkūnyti tuos titaniškus personažus*<sup>12</sup>.

Vis dėlto analizuodamas „titaniškus W. Shakespeare'o personažus“, Miltonis neatsitiktinai vartojo *psichologinio realizmo / žmogiško priėjimo* kategoriją, pasigedo *gyvo, jaučiančio bei tuos jausmus išgyvenančio žmogaus scenoje*<sup>13</sup>. Miltonio (neo) romantizmas buvo neatsiejamas nuo skvarbaus psychologizmo – nuo psichologinės sceninio personažo sampratos, kuri skaidriai atsispindėjo atkakliai tvirtinamoje Makbeto, kaip *nuolatinių priešingybių pilnų išgyvenimų*, nuolatinio *dvilypumo* kamuojamo herojaus idėjoje (nerealizuotoje Petro Kubertavičiaus Makbeto, kuris *nebijojo, nejautė siaubą, bet baugino pats save ir drebino sąnarius*), nors, tiesa, dar negaliojo ledi Makbet – tai *labiau į pačią klaikumą, negu į žmogų panašiai tikrai monstre sans precedent* (o Antaninos Vainiūnaitės ledi Makbet nedovanotinai *nuo pradžios iki galo atrodė įkūnytas švelnumas ir gerumas*)<sup>14</sup>.

Šis 1939 m., tegul ne visu garsu, deklaruotas psichologinis atidumas / akylumas Shakespeare'o herojui, atrodo, buvo būtent tai, ką Miltonis labiausiai gludino, aštrino per „Makbeto“ viziją ir jos realizaciją skyrusius dešimtmečius. Kita vertus, per šiuos dešimtmečius miltiniškoji „Makbeto“ samprata, aišku, esmingai pasikeitė: pastebimai nutolo nuo savo pirmavaizdžio ir – nors išsaugojo kai kuriuos jo aspektus – priklausė jau visiškai kitam – 6–7 deš. sąvartos – lietuvių teatro kontekstui.

### „Makbetas“: sovietmečio pradžios Shakespeare'o korekcijos

Miltonio „Makbetas“ pasirodė 6–7 deš. sąvartoje gana aktyviai prasiveržusio šekspyrinio „bumo“ įkarštyje, liudijusiam teatro ryžtą pagaliau išsivaduoti iš sovietmečio pradžios nedrąsos Shakespeare'ui<sup>15</sup>. Jis pasekė paskui Vlodo Limanto „Romeo ir Džiuljetą“ *Klaipėdos dramos teatre* (1955), Juozo Rudzinsko „Hamletą“ *Akademiniam teatre* (1959)<sup>16</sup>, Vytauto Jasinsko „Otelą“ *Klaipėdos dramos teatre* (1960) ir estų režisieriaus Leo Kalmeto „Karalių Lyrą“ *Kauno dramos teatre* (1961).

12 Ten pat: 140, 139, 138, 139.

13 Ten pat: 139.

14 Ten pat: 138, 139, 140.

15 Šio „bumo“ išvakarėse, 6 deš. pab., kultūrinės spaudos puslapiuose pradėjo bręsti aštri diskusija dėl neva nepaaiškinamo lietuvių teatro abejingumo Shakespeare'ui. *Lietuvos scenoje nėra Šekspyro. Skaudu ir nesuprantama*. Nors tam tikra prasme visiškai suprantama: *juk iš senojo buržuazinio teatro [sovietinė lietuvių scena] nepaveldėjo jokių tradicijų, įsivainant didįjį Šekspyro palikimą* (Sykčinas 1959. 9(643): 3). Vis dėlto ši diskusija nespėjo įsibėgėti. Lietuvių teatras jau ruošėsi Shakespeare'o šturmui, o iš tarpukario „kilę“ scenos menininkai dar drįso apginti „senojo buržuazinio teatro“ garbę: Juozas Grybauskas nedelsdamas paviešino akivaizdžias *drę. N. Sykčino nacionalinio teatro istorijos žinių spragas* (Grybauskas 1959. 10(644): 4).

16 Beje, Rudzinskas „Hamletą“ „pavogė“ iš Romualdo Juknevičiaus; 1959 m. sausio 17 d. (iki „Hamleto“ premjeros likus pusmečiui) vykusiame Meno Tarybos posėdyje jis pikta kalbėjo: *Pas mus įsivyravo monopolio teisės. Kas pasako pavadinimą, to ir teisė statyti nurodytą veikalą. Aš irgi norėjau statyti „Hamletą“, bet drę. J. Rudzinskas jį sau monopolizavo* (*Literatūros ir meno archyvas*. F. 200. Ap. 3. B. 161).

Žinoma, tai buvo socrealizmo ideologijai imlus Shakespeare’as – Shakespeare’as, leidęs kalbėti apie *išlepintus veroniečius* Romeo (Vytautas Kancleris) ir Džiuljetą (Marija Černiauskaitė), kurie *veiksmo eigoje tampa didvyriais, bebaimiais kovotojais už teisę mylėti*<sup>17</sup>, apie Juliui Janoniui savaip giminingą Hamletą (Henrikas Kurauskas), kuriam atsidūrus *negausių draugų tarpe dingsta bet kokie princo bruožai ir lieka tiktai <...> studentas, savo padėtimi visiškai lygus Horacijui, Bernardui bei Marcelui*<sup>18</sup>, apie *vaikiškai naivų, gerą*, bet piktų žmonių apgaudinėjamą, t. y. feodalinės visuomenės engiamą Otelą (Kancleris)<sup>19</sup>, apie Lyrą (Antanas Mackevičius), kurio tragedija yra *liaudies tragedija*<sup>20</sup>, ir pan. Tačiau iš esmės Shakespeare’o atgavimas antrojo sovietinio dešimtmečio pradžioje (kaip, beje, ir paraleliai prasidėję nacionalinės istorinės dramaturgijos „jaukinimosi“ procesai) buvo poetinės-romantinės tradicijos atgavimas – su visu jai būdingu dvasinio žmogaus grožio, moralinės pasaulio tvarkos, nepaneigiamų tiesos bei gėrio idealų patosu, kaip ir su jos literatūriškumu, deklamatyvumu, polinkiu į sentimentalumą bei melodraminių įvaizdžių retorika ir pan.<sup>21</sup>

Šis klasikinės tragedijos romantizavimas tam tikra prasme buvo visiškai savalaikis: jis atspindėjo psichologiškai lengvai paaiškinamas savotiško prieglobsčio nuo sovietmečio realybės skurdumo paieškas. Kita vertus, romantinis sceninės Shakespeare’o percepcijos kanonas jau nebegalėjo atrodyti neišsisėmęs ir pakankamas. Natūralu – reflektuodama besiformuojančią sovietmečio lietuvių teatro *šekspyrologiją*, kritika vėl ir vėl pasigedo režisūrinio mąstymo conceptualumo ir – tarytum kartodama tarpukario pabaigoje Miltinio pasakytus žodžius – kalbėjo apie originalios idėjos, nuoseklaus jos įforminimo bei pagrindimo būtinybę.

Savaip logiška: būtent Miltinis pirmasis atsiliepė į kitokio – raiškesnio, rūstesnio, iš salstelėjusio romantizmo išaugusio – Shakespeare’o ilgesį. O tiksliau – savo „Makbetu“, – rašo rusų *šekspyrologas* Aleksejus Bartoševičius, – jis įsiliejo į modernėjančiame 7 deš. Sovietų Sąjungos teatre pradėjusią palaipsniui formotis *W. Shakespeare’o deromantizacijos bangą*, kurią grindė pastangos nukelti Didįjį Bardą nuo koturnų – *suteikti jam aiškią logiką, įtikimumą, gyvenimišką detalių tikslumą* – ir kuri netrukus, 8–9 deš., išsiplėtojo į intensyvias *žiauraus W. Shakespeare’o, W. Shakespeare’o be ašarų* paieškas<sup>22</sup> (kaip nors stipriau, energingiau

17 Churginas 1955. 23(449): 4.

18 Judelevičius 1964: 115.

19 Rutkutė 1961. 38(776): 3.

20 Aleksaitė 1961. 113(2864): 3.

21 6 deš. pab. – 7 deš. pr. lietuvių teatro šekspyrologijos romantizmas, aišku, buvo neatsiejamas nuo „happy-end’inės“ Shakespeare’o sampratos – nuo tragiškos herojų žūties kaip moralinės jų pergalės idėjos, kurią atrado ir kuriam laikui įtvirtino jau pirmosios lietuvių teatro „Romeo ir Džiuljetos“ finalas: *Atskubėjęs į rūsį ir radęs negyvą Džiuljetą, paskutinį kartą ją pabučiavęs, Romeo išgerdavo nuodus ir pamažėle imdavo smukti laiptais* [scenografė – Juzefa Čičiūtė] *žemyn, nepaleisdamas mylimosios rankos. O Džiuljeta tuo metu pabudavo ir pamatydavo šalia negyvą Romeo. Ji mirdavo, kopdama laiptais aukštyn, stiebdamasi į šviesą, kur raudonuodavo ką tik išsiskleidusi rožė*, ryškiai apšviečiama *pro aukštą siaurą rūsiio langelį krintančio šviesos spindulio* (Petuchauskas 1979: 205).

22 Бартошевич 2002: 64, 95, 64.

vis dėlto, regis, nepalietusias lietuvių teatro: po „Makbeto“ iššūkio tarytum truputį sutrikęs ir trumpam pritildęs šekspyrinio savo sando plėtotę, atsigavęs – su Henriko Vancevičiaus „Antonijumi ir Kleopatra“ *Kauno dramos teatre* (1966), Aurelijos Ragauskaitės „Romeo ir Džiuljeta“ *Jaunimo teatre* (1966), Povilo Gaidžio „Koriolanu“ *Klaipėdos dramos teatre* (1972), Vaclovo Blėdžio „Audra“ *Panevėžio dramos teatre* (1978) ir pan. – jis vėl mėgino gręžtis į daug sykių patikrintą jau romantizmą).

Miltinio atsiskyrimas nuo Shakespeare'o percepcijos tradicijos, ko gero, pastebimiausiai atsispindėjo sceninėje „Makbeto“ erdvėje (scenografas – teatro dailė debiutuojantis akvarelės meistras ir architektas Algimantas Mikėnas) – pabrėžtinai minimalistinėje, asketiškoje, labiau architektūrinėje nei dekoratyvinėje, t. y. ryžtingai polemizavusioje su romantine „pertekliaus“ / „operiškuo“ estetika (vietoj 6–7 deš. sąvartoje madingų scenovaizdinių didžiulių laiptų, skliautuotų viduramžinių menių ir pan. klišių pasiūliuotoje paprastą laiptinį pusapvalį scenos pakilimą, pasibaigiantį dviem masyviais ovaliniais bokštais įrėmintoje avanscenoje). Galima sakyti ir taip: šis „Makbetas“ buvo pirmasis lietuvių teatro Shakespeare'as, įsikūręs „skurdžioje žemėje“ – tuščioje, beveik nuolat pritemdytoje (naktinėje) ir tik iškalbingais apšvietimo (spalvotų prožektorių šviesų<sup>23</sup>) ornamentais bei efektinga muzika (kompozitorius – Eduardas Balsys) dekoruotoje scenoje, kurios pagrindinis rekvizitas – gilumoje įtaisytas keturkampis ekranas – lengvo brūkšnio piešinių ar kintančių fono spalvų „transliacijomis“ prasmingai akompanavo veiksmo nuotaikos ritmams ir atspindėjo veiksmo vietos kaitą. Dar akivaizdžiau nei pirmuosiuose didžiojo savo ciklo spektakliuose – Henriko Ibseno „Hedoje Gabler“ (1957), Arthur'o Miller'io „Komivojažeriaus mirtyje“ (1958) bei Antono Čechovo „Ivanove“ (1960) – „Makbete“ Miltinis kūrė abstrahuotą pasakojimą.

Ši (beveik) „tuščios erdvės“ idėja – natūralu – buvo glaudžiai susijusi su ryžtingai eksplikuojama nebeveikiančios, „užsidariusios“ / „užsitrenkusios“ transcendencijos samprata. Būtent šioje vietoje Miltinis, regis, radikaliausiai permastė ir akivaizdžiausiai nutolo nuo 1939 m. „Makbeto“ refleksijoje atrastos ir originaliai išplėtos „likimo tragedijos“ koncepcijos. O tiksliau – iš prasminio „likimo tragedijos“ turinio 1961 m. jis kupiūravo tą prieš pora dešimtmečių dar žavėjusią fantastinio, mistinio, antgamtinio veiksmo potekstę. „Likimo tragedija“ jau nebereiškė „kaprizingų dievų“ žaismo: ji vyko čia, nuo magiškos *ant-gamtos* atkirstoje / atsikirtusioje žemėje. Žemėje, kurioje gyveno žmonės, pamiršę / praradę bet kokį ryšį su fatališkąja anapusybe, ir kurioje net laumės (Regina Zdanavičiūtė, Liudvika Adomavičiūtė, Ona Konkulevičiūtė) nebebuvo laumės: jos nebeturėjo šamaniškųjų savo galių ir atrodė, – rašė kritika, – *ne tiek burtininkės ar raganos, kiek simboliškos Makbetą* [Stasys Petronaitis / Bronius

23 Miltinis buvo itin atidus / reiklus apšvietimo niuansams: likus vos mėnesiui iki „Makbeto“ premjeros, *Panevėžio dramos teatras* nusprendė specialiai jai iš Maskvos parsivežti dar 20 mažų prožektorių (*Literatūros ir meno archyvas* F. 152. Ap. 3. B. 90).

Babkauskas<sup>24</sup>] *gundančios, jo aistras kurstančios dvasios, įkūnijančios žiauria, plėšrią ir niūrią* [žmogui nedosnaus / nesvetingo] *laiko dvasią*<sup>25</sup>, ar tiesiog *kažkokios abstrakčios būtybės, lyg padrikos įaudrinto žmogaus mintys besiblaškančios po sceną*<sup>26</sup>.

Tai reiškė: Miltinis „Makbete“ susitelkė į žmogaus analizę. Tačiau susitelkė kitaip, nei lig tol buvo įprasta. Šio kitoniškumo / naujumo efektas visų pirma buvo susijęs su išoriniu žmogaus vaizdavimu paprastu – tuo teatrinės 6–7 deš. sąvartos lietuvių kultūros kontekste dar gana netikėtu aktorinės raiškos santūrumu / ekonomiškumu, kuris reiškė drąsų iššūkį sceninei pakilios Shakespeare'o deklamacijos tradicijai. Nuo jos negyvybės / netikrumo nuvargusi teatro publika pagaliau išgirdo *suprantamą ir tikrai jaudinantį* W. Shakespeare'ą, – sukrėstas įspūdžiais dalijosi rašytojas Romualdas Lankauskas<sup>27</sup>. *Šekspyrologas* Dovydas Judelevičius jam pritarė, tik tokią klasiką aktualizacijos versiją įvardijo teatrologiškiau: pirmą kartą lietuvių scenos istorijoje aktoriai *jambą tarė taip paprastai ir kasdieniškai, kad dažnai tiesiog imdavai nebejausti eiliuotos kalbos*<sup>28</sup>.

Žinoma, miltiniškojo Shakespeare'o paprastumas buvo nepaprastai, neįprastai gilus. Miltinio inicijuotas „Shakespeare'o valymas“ – visų dekoratyvių / retorinių sceninės jo raiškos akcesuarų trynimasis – kilo iš ryžto įsiskverbti į pačių sudėtingiausių ir neišsprendžiamų žmogaus dvasios prieštaravimų gelmę.

1961 m., kaip ir 1939 m., tą gelmę Miltinis regėjo visų pirma „Makbeto“ protagonisto ypatingume. Tik 7 deš. pr. jį konkretizavo kitaip: dar labiau sumažino masinių Shakespeare'o tragedijos scenų reikšmę ir dar raiškiau išskyrė, išdidino Makbetą, t. y. „paėmė“ jį stambiu, „monodraminiu“ planu, o svarbiausia – prieš porą dešimtmečių jo raidoje išskaitytą savaip romantinę dvasinio prieštaringos sielos nuopuolio dramą tarytum perredagavo į traumotos – suskilusios, susižalojusios ir save vis labiau žalojančios – sąmonės istoriją. Tiksliau sakant, *Panevėžio dramos teatro* scenoje Makbeto tragediją Miltinis, Petronaitis išskleidė kaip nuoseklų tylios, santūrios, vyriškai rūsčios žmogaus savi-tyros / savi-analizės procesą: maksimaliai įkaitino jo dramatiškumą temperatūrą – „įstatė“ į nuolatinio vidinio konfliktškumo būseną, tačiau kartu nepaprastai intensyviai susikauptė jo patirties skausmingumo artikuliacijai – „suintrospektino“, „sumonologino“, pavertė geliančia *dvasinės krizės*

<sup>24</sup> Nors „Makbeto“ programėlėse visą laiką figūravo dvi aktorių pavardės, į lietuvių teatro istoriją Makbetas įėjo kaip Petronaičio vaidmuo.

<sup>25</sup> Judelevičius 1962. 2(792): 3. Beje, visiškai kitaip – pabrėžtinai dekoratyviai, puošniai, teatrališkai – Miltinis interpretavo burtų pasaulio valdovės Hekatės (Liudvika Adomavičiūtė / Eleonora Matulaitė) paveikslą. Ir tuo šiek tiek sutrikdė: toks *Hekatės pasirodymas idėjiniu atžvilgiu nieko neduoda, o stilistiškai išskirta iš spektaklio meninio audinio* (Judelevičius 1962. 2(792): 3). Vis dėlto tikriausiai galima galvoti ir kitaip: „sudekoratyvinta“, savaip „sulėlinta“ Hekatė dar ryškiau atspindėjo nebesiekiamos, „mirusios“ anapusbės temą – tarytum liudydama, kad magiškojo pasaulio garsas šią žemę gali pasiekti tik kaip netyčia užklydęs keisto butaforinio spektaklio fragmentas.

<sup>26</sup> Zabaraukas 1966: 77.

<sup>27</sup> Lankauskas 1962. 2: 157.

<sup>28</sup> Judelevičius 1962. 2(792): 3.

išpažintimi<sup>29</sup>, t. y. sceninės tragiškojo herojaus reprezentacijos įrankių diapazoną išplėtė / atnaujino estetizuoto vaidybos jautrumo, atvirumo, energetiškumo, savotiško intymumo / kameriškumo kategorijomis<sup>30</sup>.

Tai reiškė: Miltinis „surakino“ / užslopino politinių „Makbeto“ asociacijų gaudesį, kuris ano laiko Europos teatrui – priešingai – atrodė svarbiausias šios Shakespeare'o tragedijos aktualumo / šiuolaikiškumo garantas<sup>31</sup>, ir susitelkė į egzistencinį-filosofinį-psichologinį jo turinį<sup>32</sup>. O tiksliau – Makbetą jis suvokė ne kaip valdžios brutalumo personifikaciją, bet kaip smurto pasaulyje mėginančio susivokti ir išlikti intelektualaus žmogaus prototipą. Šia prasme Miltinis savotiškai „suhamletino“ Makbetą (ir kartu tarytum oponavo Kurausko Hamletui, kuris, – priekaištavo kritika, – kartkartėmis buvo perdėm emocionalus ir stokojo gilesnio mąslumo: pernelyg *daug energijos skyrė dialogams, o monologai neretai prieš juos nublankdavo – netgi garsusis „Ar būti, ar nebūti“*<sup>33</sup>), tačiau, kita vertus, tvirtai susiejo jį su moderniosios dramos herojumi: paženklino jo savivokos bruožais.

Ko gero, būtent čia slypėjo smogiamasis „Makbeto“ efektas: nepažeisdamas – nekuopiūruodamas, nekoreguodamas – Shakespeare'o, Miltinis jame išskaitė modernaus žmogaus istoriją. Jis pasakojo apie jauną (1961 m. Petronaičiui buvo tik dvidešimt devyneri!), narsų, žvalų karo vadą, kuris, vieną vakarą išgirdęs seniai svajoto karališko likimo pažadą, sukľuso, sunerimo, išsigando pats savęs ir visomis jėgomis bandė, bet neįstengė sustoti: pats savimi abejodamas, nuo pat pradžių pats save smerkdamas, bet negalėdamas kitaip, iš savo garbės kelio pašalino karalių Dunkaną (Stepas Kosmauskas)<sup>34</sup>. O paskui – tiesiog nebemokėjo būti: nemokėjo būti nei serijinis žudikas (nes žudydamas nuolat sodino save į negailestingo vidinio teismo „kaltinamųjų suolą“), nei atgailaujantis teisiamasis (nes buvo serijinis žudikas). Šis Makbetas veiksmė dalyvavo ne tiek kaip

29 Ten pat.

30 Šioje vietoje, aišku, reikia kalbėti ne tiek apie „Makbeto“, kiek apskritai apie *Panevėžio dramos teatro* vaidybos unikalumą. O apie tai kalbėti yra gana sudėtinga visų pirma todėl, kad Miltinio aktorystės samprata rėmėsi, regis, ne kokia nors konkrečia vaidybos sistema, bet autentiška skirtingų sistemų elementų sinteze: joje originaliai jungėsi Konstantinas Stanislavskis, su kuriuo Miltinis susipažino pas Dullin'ą ir kurio anglišką vertimą susizavėjęs skaitė dar Paryžiuje, Dullin'as, kurio *improvizacijos metodas*, skirtas *pirmykštės / pirminės dvasios ir neišmoktų / neišmokstamų reakcijų* bei *tiesioginių pojūčių* kaip pamatinės kūrybinės materijos pažadnimui (Brown 1980: 324), jam visą laiką imponavo *vokiečių teatro tradicija bei ekspresionizmo paženklinta sceninė raiška* (Vasinauskaitė 2004. 4(37): 43), prie kurios jis galėjo savaip priartėti per domėjimąsi Max'o Reinhardt'o teatru bei vokiečių fenomenologijos mokykla, ir – nemažiau svarbu – moderniosios psichologijos tyrinėjimai, kuriuos nuolat smalsiai sekė.

31 Žr.: Williams 2002: 131.

32 Kita vertus, pats „Makbeto“ pasirinkimas 1961 m. buvo savaip politinis gestas: turbūt iki 8 deš. ši Shakespeare'o pjesė Sovietų Sąjungoje priklausė draudžiamosios literatūros sąrašui (apie Miltinio teisę į išskirtinį repertuarą žr.: Aleksaitė 2007: 374).

33 Judelevičius 1964: 115.

34 Kritika išskyrė ir beveik visada kaip vieną iš pačių paveikiausių minėjo epizodą po Dunkano nužudymo – tą, kuriame nerimo kupinos muzikos tvindomoje scenoje ekranas pamažu dažėsi tirsta, visa užgožiančia raudona spalva, o joje ryškėjo kraupus, juodas Makbeto šešėlis su ištiestomis virpančiomis rankomis – lakoniškas Makbeto „kruvinumo“ ir kartu jo trapumo / bejėgiškumo apibendrinimas.



kriminalinės istorijos, kiek kaip *nepaliamojamų neaiškių nuojautų, nusikaltimo baimės, pikty aistrų ir sąžinės grumtynių*<sup>35</sup> herojus. O šitaip dalyvaudamas, vis labiau tolo nuo savęs, skilo, tapo svetimas, nebepažįstamas sau pačiam ir vis nepakeliamiau vienišas. Jis išsigandęs žiūrėjo į puotoje netikėtai pasirodžiusią jaukiai, švelniai, šiltai besišypsančią nužudyto bičiulio Banko (Donatas Banionis) šmėklą ir negalėjo joje nematyti per kažkokią nelemtą klaidą, bet negrįžtamai, nebeatitaisomai prarasto, o dabar, atrodė, įžūliai besityčiojančio savo paties nekaltumo atspindžio. Sutrikęs jis žvelgė į Ledi Makbet (Eugenija Šulgaitė) ir matė tik akivaizdžią kažkada buvusios meilės, suraminimo, paguodos mirtį – šaltą, dalykišką, praktišką moterį, kuri galiausiai neištvėrė savo šaltumo – išprotėjo<sup>36</sup>. Galiausiai, – reziუმavo Miltinis, – Makbetas tiesiog mirtinai pavargo, išseko, paseno: Petronaičio balsas paskutiniuose monologuose, rodė, suduslėjo, gestai tapo dar šykštesni nei anksčiau. Išbalęs, su kažkokiu kartėliu, bet ramiai, nelyg atsitraukęs nuo savęs, nelyg jau miręs, pritemdytoje scenoje Makbetas tyliai kalbėjo: *Rytoj – ir vėl rytų – ir vėl rytų... / Smulkiomis žingsneliais bėga mūsų dienos / Link nužymėtos kiekvienam ribos, / Ir saulė, kuri šviečia mums, bepročiams, / Tik rodo kelią nebūties tamson*. Jis kalbėjo, visiškai pritardamas tam, ką vienas paskui kitą tvirtino XX a. vid. modernizmo herojai: gyvenimas yra absurdas – tik *idioto pasaka triukšminga, / Neturinti prasmės*. Po to atomazga galėjo būti tik tokia: Makbetas, atrodė, su kažkokiu palengvėjimu, beveik džiaugsmu skubėjo į pralaimėjimui pasmerktą paskutinį savo mūšį.

Šia prasme Makbetas nuosekliai įsirašė į didžiųjų Miltinio herojų-savižudžių seriją ir – kaip ir Heda Gabler (Šulgaitė), Vilis Lomenas (Banionis), Ivanovas (Petronaitis), o paskui Bekmanas (Banionis) – kalbėjo apie žmogaus vienetvę bei svetimumą pasaulyje. Jis buvo Miltinį, regis, labiausiai dominusios ir jaudinusios „prarastosios kartos“ atstovas – vienas iš tų, kurie per anksti paseno, per anksti nusivylė, per anksti sužinojo, kad *rytoj – ir vėl rytų – ir vėl rytų...*

Galima sakyti ir taip: šitaip pakreiptas, „Makbetas“ pastebimai priartėjo prie egzistencializmo tematikos<sup>37</sup>. O tiksliau – jis priartėjo prie tos egzistencializmo bei

35 Malcienė 1987: 258.

36 Ledi Makbet išprotėjimo sceną įspūdingai Miltinis „surežisavo“ dar 1939 m.: *Kai naktį mėnesienoj lady Makbet išeina giliai miegodama iš rūmų pro didelę scenos pilies durų angą į žalsvai mėnulio apšviestą ilgą koridorių, ji labiau panaši į pačią klaukumą, negu į žmogų, ji nelaksto po sceną ir netrepsena ir atsisėdusi netrina rankų, lyg muilindama jas, bet visa tai daro nakties ritme ir šaltą vandenį simbolizuojančio mėnulio įtakoj. Ji naktį vaikščioja lyg giliai po vandeniu, jos pragariška siela jau intertiška, lyg ant šalstančio pragaro būtų kokia pluta užsidėjusi. Ji jau saužudybės angoj, ji išoriškai statiška, vidujinis dramatismas plaukia lengvo ritmo siūbavimu, lyg bausis potvynis* (Miltinis 1939. 6(420): 140). 1961 m. tai Miltinis, regis, puikiai prisiminė: *Eugenija Šulgaitė nepabrėžė psichinio pakrikimo motyvų, juo labiau – fizinio skausmo. Jos laikysenoje tebejautei ankstesnės didybės ir valingumo liekanas. Kartu nekėlė abejonių E. Šulgaitės – ledi Makbet dvasinis susmukimas. Žiūrovų dėmesio neatitraukė jokios buities smulkmenos. Blausiame ekrane – tik laiptų kontūrai. Aktorės veidą ir nervingai (bet ne karštilgiškai) trinamas rankas išskyrė žalgzana prožektoriaus šviesa. O gydytojas (Gediminas Karka) ir dvaro dama (Henrieta Hokušaitė), stebėdami jos klaidžiojimus, beveik neišėjo iš šesėlio, juos besikalbančius žiūrovus matė daugiausia kaip siluetus. Tai dar labiau stiprino slogią nuotaiką, po kurios ledi Makbet mirtis jau nebebuvo nelaukta* (Judelevičius 1964: 159–160).

37 Pirmasis tiesioginis lietuvių teatro susitikimas su egzistencializmo dramaturgija įvyko kiek vėliau – 1968 m., kai *Akademiniam dramos teatre* pasirodė Vancevičiaus režisuoti Jean'o-Paul'io Sartre'o „Altonos atsiskyrėliai“.

absurdo teatro filosofijos poveikyje susiformavusios Shakespeare'o sampratos, kurią įtaigiausiai ir įtakingiausiai apibendrino garsus lenkų teatrologas Jan'as Kott'as kultine tapusioje savo knygoje „Shakespeare'as, mūsų amžininkas“ (1964)<sup>38</sup>.

Aišku, tarp Miltinio ir Kott'o nebuvo jokio tiesioginio ryšio. Dar daugiau – jiedu labai skyrėsi: Miltinis, – prisimena Judelevičius, – viename susitikime su studentais prisipažino siekęs Makbeto lyriškumo ir Škotijos karalių lygino su liepsnele, besiblaškančia gūdžioje juodoje tamsybėje<sup>39</sup>, o Kott'as rašė: *Makbetas yra mirtimi užsikrėtęs*<sup>40</sup>. Vadinasi, Miltinio „Makbeto“ vizija buvo gerokai santūresnė, poetiškesnė bei estetiškesnė už tą, kurią regėjo Kott'as, kalbėdamas apie šiurpų kraujo realumą ir primygtinai pabrėždamas: šios Shakespeare'o tragedijos interpretacija, atsisakanti sukurti konkretų *krauju patvinusio pasaulio paveikslą, yra neišvengiamai klaidinga*<sup>41</sup>.

Vis dėlto Judelevičius, 2008 m. Kott'ą pavadinęs tikru Miltinio sąjungininku, regis, neklydo<sup>42</sup>. Kaip ir Kott'as, „Makbete“ Miltinis išskaitė aiškų traumotos, suluošintos, su savimi susvetimėjusios sąmonės liudijimą. Kaip ir Kott'as, jis neabejojo: *Makbetas, krauju permirkęs žudikas, negalėjo priimti pasaulio, kuriame egzistuoja žmogžudystė – tame slypėjo niūri jo didybė bei tikroji tragedija*<sup>43</sup>. Kaip ir Kott'as, Miltinis tikino: Shakespeare'as kalba apie žmogų, įstrigusį, tarytum paralyžiuotą neįveikiamu košmaru pavirtusiame pasaulyje – pasaulyje, kuriame *žmogžudystė yra primesta kaip likimas* ir kuriame vienintelė svajonė yra niekada neišsipildanti *svajonė apie žmogžudystę, kuri nutrauks žmogžudysčių grandinę, taps išėjimu iš košmaro bei galiausiai reikš išsilaisvinimą*<sup>44</sup>.

Kott'as tai metaforiškai vadino „Aušvico patirtimi“<sup>45</sup>. Miltinis, ko gero, būtų galėjęs kalbėti apie modernizmo kaip katastrofos / skepticizmo / pesimistinės pasaulėvokos įkūnijimo patirtį.

1961 m., žinoma, tai buvo labai daug ir gana drąsu. Tai nepaisant visų išsikotų privilegijų juto ir pats Miltinis. Matyt, todėl „Makbetą“ pasekęs jo spektaklis buvo

38 Ši knyga buvo tučiuojau (jau 1965 m.) išversta į anglų kalbą ir sulaukė didžiulio teatrinio rezonanso: jį liudijo ne tik neeilinis ir teatrologinės literatūros istorijoje, atrodo, unikalus faktas – angliškas jos vertimas pasirodė su žymiojo Peter'io Brook'o įžanga, bet ir atviri didžiųjų 7 deš. Shakespeare'o režisierių – Brook'o, Strehler'io, Hall'o ir kt. – prisipažinimai apie tiesioginę Kott'o idėjų įtaką (Бартошевич 2002: 119–120). Žinoma, šiapus „geležinės uždangos“ šios idėjos funkcionavo ne taip aktyviai, ne taip atvirai, tačiau jos neabejotinai tvinkčiojo ir vienaip ar kitaip smelkėsi į Shakespeare'o sampratą.

39 Judelevičius 2008: 73

40 Kott 1967: 68.

41 Ten pat: 69. Šiuo požiūriu Kott'ui daug artimesnis buvo Jonas Jurašas, 1977 m. garsiam avangardiniame JAV teatre *La Mama* „Makbetą“ perkūręs į XX a. teroro istoriją simboliškai apibendrinantį *supoetintą kraujo ritualą, kuris virsta nesibaigiančiu ciklu* ir jam naudojęs tikrą gyvulių kraują, kuris iš vakaro specialiai būdavo gabenamas iš skerdyklų: prieš savo mirtį kiekvienas veikėjas ilgu, šaltu metalu apkaltu stalu eidavo prie jo gale stovėjusio indo, apsinuoğindavo, rieškutėmis pasisemdavo kraujo ir juo apsipildavo – tarytum „pasikrikštydavo“ (Sluckaitė 1994: 43–44).

42 Judelevičius 2008: 75.

43 Kott 1967: 76.

44 Ten pat: 72.

45 Ten pat: 74.

lėkštai propagandinė įtakingo sovietų ideologo Aleksandro Gudaičio-Guzevičiaus (kuris, būdamas LTSR kultūros ministru, 1954 m. pasirašė įsaką dėl Miltinio atleidimo iš *Panevėžio dramos teatro*) „Dvikova“ (1962), tarytum apvertusi „Makbetą“ „aukštyn kojom“ – „išgarinusi“ visą egzistencialistinę jo įkrovą ir pasakojusi „teisingą“ istoriją apie politinį menininko (kino scenaristo) sąmonėjimą grobuoniškame kapitalistinės pramonės pasaulyje. Labai iškalbinga: į „Makbeto“ vagą Miltinis sugrįžo tik 7 deš. pab., kai vieno paskui kitą ėmėsi Juozo Grušo „Adomo Brunzos paslapties“ (1966), Wolfgang’o Borchert’o „Lauke, už durų“ (1966), Friedrich’o Durrenmatt’o „Fizikų“ (1967) bei „Franko V“ (1969) ir t. t.

Gauta 2013 05 21  
Priimta 2013 05 28

## Literatūra

1. Aleksaitė, I. Lyro tragedija – liaudies tragedija. *Kauno tiesa*. 1961 gegužės 14. Nr. 113(2864).
2. Aleksaitė, I. Juozo Miltinio tremties istorija (1954–1959). *Kultūrologija* 15. *Asmenybė: menas, istorija, dabartis*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2007.
3. Brown, F. *Theater and Revolution: The Culture of the French Stage*. New York: The Viking Press, 1980.
4. Churginas, A. „Romeo ir Džuljeta“ Klaipėdos dramos teatre. *Literatūra ir menas*. 1955 birželio 4. Nr. 23(449).
5. Grybauskas, J. Dar dėl Šekspyro mūsų scenoje. *Literatūra ir menas*. 1959 kovo 7. Nr. 10(644).
6. Judelevičius, D. Gyvas Šekspyras. *Literatūra ir menas*. 1962 sausio 13. Nr. 2(792).
7. Judelevičius, D. *Gyvasis Šekspyras*. Vilnius: Vaga, 1964.
8. Judelevičius, D. Juozas Miltinis stato Shakespeare’ą. *Menininkas ir asmenybė* (mokslinės konferencijos, skirtos režisieriaus Juozo Miltinio 100-osioms gimimo metinėms paminėti, medžiaga). Vilnius: Versus Aureus, 2008.
9. J. Ž. Otelio. *Lietuvis*. 1925 vasario 6. Nr. 6.
10. Kott, J. *Shakespeare our contemporary*. London: Methuen & Co Ltd, 1967.
11. Lankauskas, R. Naujai prabilęs Šekspyras. *Pergalė*. 1962: 2.
12. *Literatūros ir meno archyvas*. F. 152. Ap. 3. B. 90.
13. *Literatūros ir meno archyvas*. F. 200. Ap. 3. B. 161.
14. Malcienė, M. Panevėžio dramos teatras. *Lietuvių tarybinis teatras 1957–1970*. Vilnius: Vaga, 1987.
15. Meirūnas, V. [Pranas Lubickas]. Hamletas (M. Čechovo pastatymas). *Vairas*. 1932 lapkritis. Nr. 11(6).
16. Miltinis, J. Londono teatrų atmosfera. Įspūdžiai. *XX amžius*. 1938 lapkričio 22. Nr. 266(721).
17. Miltinis, J. Makbetas. *Naujoji Romuva*. 1939 vasario 12. Nr. 6(420).
18. Petuchauskas, M. Klaipėdos teatras. *Lietuvių tarybinis teatras 1940–1956*. Vilnius: Mintis, 1979.
19. Prof. Ark. Presas. Lietuviškas Šekspyras. *Lietuvos žinios*. 1924 gegužės 8. Nr. 104.
20. Rutkutė, D. Aktorius ir režisierius. *Literatūra ir menas*. 1961 rugsėjo 23 d. Nr. 38(776).
21. Sakalauskas, T. *Miltinio apologija*. Vilnius: Scena, 1999.
22. Sykčinas, N. Žiūrovas laukia Šekspyro. *Literatūra ir menas*. 1959 vasario 28. Nr. 9(643).
23. Sluckaitė, A. M. *Po dvynių ženklų: teatro menininko kelias tarp dviejų pasaulių*. Vilnius: Vaga, 1994.
24. V. J.-is. Menas ir kūryba. Dramos premjera „Otello“. *Lietuva*. 1924 gegužės 7. Nr. 103(1604).
25. Vasinauskaitė, R. Modernizmo ir postmodernizmo žaismas elitinio ir masinio žiūrovo akivaizdoje. *Menotyra*. 2004: 4(37).
26. Williams, S. The tragic actor and Shakespeare. *Shakespeare on Stage*. New York: Cambridge University Press, 2002.
27. Zabarauskas, V. *Panevėžio dramos teatras*. Vilnius: Mintis, 1966.
28. Zarrilli, Ph. B.; McConachie, B.; Williams, G. J.; Sorgenfrei, C. F. *Theatre Histories. An Introduction*. New York and London: Routledge, 2010.
29. Бартошевич, А. „Мирозданию современный“: Шекспир в театре XX века. Москва: ГИТИС, 2002.

*Šarūnė Trinkūnaitė*

## Juozas Miltinis' "Macbeth": the innovations of William Shakespeare's stage perception

### Summary

The article analyses Juozas Miltinis' "Macbeth" (1961), one of the most influential Lithuanian performances of the 1960s, and presents it as a theatre piece that signalled a significant break within the Lithuanian tradition of William Shakespeare's stage interpretation. It discusses innovative qualities of "Macbeth" as being generated by the effort to challenge the canon of W. Shakespeare's romantic perception, i. e. to de-romanticise / rationalise the modes of stage design, the concept of tragic hero, and the use of scene language. This deviation from romanticism is interpreted as bound up with the resolution (exploiting the ideas of disharmonised, self-distant, self-estranged consciousness, etc.) to draw the world-classic near the contexts of modern drama and its existentialist content, the ones that had their share in the list of forbidden themes in Soviet theatre culture.

KEY WORDS: stage perception, tragedy, tragic hero, interpretation, concept, tradition, innovation, romanticism, deromantisation, modern drama, existentialism