

# „Hamletas“ – (de)konstrukcija. Lietuviškas Michailo Čechovo spektaklis ir jo recepcija 1932–1933 m.

*Rasa Vasinauskaitė*

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

El. paštas: vasinauskaite@yahoo.fr

Williamo Shakespeare'o „Hamletas“ pirmą kartą lietuviškai suvaidintas 1932 m. Valstybės teatre. Spektaklis, kurį pastatė rusų aktorius ir režisierius Michailas Čechovas, ne tik sulaukė kontroversiškų vertinimų, bet ir atsidūrė intelektualų diskusijų apie tautinės kultūros uždavinius lauke. Straipsnyje analizuojamos istorinės, politinės ir meninės „Hamleto“ pastatymo bei recepcijos aplinkybės, paaštrinusios XX a. pirmosios pusės modernistinių meno tendencijų ir politinių bei ideologinių pažiūrų sankirtas 4-ojo dešimtmečio Lietuvos kultūros kontekste.

RAKTAŽODŽIAI: Hamletas, ideologija, modernizmas, vaidybos technika, tautinis teatras

Pirmą kartą lietuviškai profesionalioje scenoje „Hamletas“ prabilo 1932 m. – spektaklį pastatė rusų aktorius ir režisierius Michailas Čechovas, tragediją išvertė Jurgis Talmantas, Hamletą suvaidino tuometis Valstybės teatro direktorius, režisierius ir aktorius Andrius Oleka-Žilinskas. Deja, spektaklis nepradėjo lietuviškos „hamleadiados“ – kultūrinis ir ideologinis tarpukario Lietuvos laukas iškreipė sceninių sprendimų idėjas, deformavo vertinimų kriterijus, dekonstravo tragedijos reikšmes. Sovietinė teatro istorija „Hamletui“ beveik neskyrė dėmesio – Michailo Čechovo vardas dėl emigracijos buvo nepageidaujamas, o Olekos-Žilinsko palikimas įrašytas kaip vienas vertingiausių, atsispiriant nuo stanislavskiškų jo mokyklos pagrindų<sup>1</sup>. Nors apie Čechovą, Oleką-Žilinską ir Valstybės teatrą posovietiniu laikotarpiu rašyta nemažai, „Hamletas“ kaip reiškinys, kėlęs kontroversiškus vertinimus, neanalizuotas. Antra vertus, nešališką spektaklio refleksiją stipriai paveikė tuo laiku itin suaktyvėjusi naujos intelektualų kartos diskusija apie „vieningos“ tautinės kultūros poreikį ir jos formavimo būdus; diskusijos iniciatoriai neatsitiktinai atsigręžė į Valstybės teatrą, kuris, turėdamas atstovauti šalies politikai ir formuoti „naują lietuvių“, nevykdė savo tiesioginės misijos, o tarp menininkų vyrauja užsienio (rusų) kūrėjai. Deja, kovos „frontas“ prieš Valstybės teatrą paspartino Čechovo ir Olekos-Žilinsko išvykimą iš Lietuvos (reformatorišku laikytas 1929–1935 m. laikotarpis baigėsi), o diskusija atvėrė šiuo laiku sudėtingą „generacijų“ kaitos, skirtingų meninių kryptų integralumo ir „tautinės vienybės dvasia“ grįstos kultūros politikos situaciją.

1 Nuo 5-ojo dešimtmečio visoje Sovietų Sąjungoje Konstantinas Stanislavskis paverčiamas vienintelės ir svarbiausios ne tik realizmo, bet ir socialistinio realizmo teatre estetikos pradininku.

\*\*\*

Lietuvių teatro istoriografijoje 1929 m. laikomi „lūžio“ metais<sup>2</sup> – pirmasis Valstybės teatro dešimtmetis, vadintas „ikireforminiu“ („ikirežisūriniu“), baigėsi Olekos-Žilinsko „Šarūno“ pastatymu, spektakliu, kuriame lietuvių aktoriai buvo supažindinti su Maskvos dailės teatro (MDT) ir Konstantino Stanislavskio režisūrinės bei vaidybinės mokyklos ir sistemos principais. Turėtas galvoje tiesioginis MDT poveikis, nes Oleka-Žilinskas ir jo žmona Vera Solovjova baigė parengiamąją MDT mokyklą, vaidino Stanislavskio ir Vladimiro Nemirovičiaus-Dančenkos spektakliuose, taip pat iki 1928 m. (o Solovjova ir ilgiau) dirbo MDT Pirmojoje studijoje (įkurta 1912 m.) ir iš Studijos išaugusiame Antrajame Maskvos akademiniame dailės teatre<sup>3</sup>. Tad, viena vertus, galima sakyti, kad Oleka-Žilinskas – Stanislavskio mokinys, žinojęs jo sistemos pradmenis, išbandytus su jaunais Studijos auklėtiniais. Antra vertus, didesnę poveikį jam turėjo Studijos ir Antrojo MADT estetinės bei moralinės nuostatos, Leopoldo Suleržickio, Boriso Suškievičiaus, Jevgenijaus Vachtangovo ir Michailo Čechovo pažiūros, sceninė praktika. Juk nors po garsiojo Charleso Dickenso „Svirplio užkrosnyje“ (1914) Stanislavskis džiaugėsi savo sistemos laimėjimu, ilgainiui jo ir Studijos ryšiai darėsi problemiški. Keitėsi ne tik laikas, vyko ir natūrali dar tik besiformuojančios sistemos deformacija bei adaptacija artistinėms Studijos individualybėms, meniniams tikslams – jaunieji siekė savarankiškumo, ir jis buvo įteisintas naujo Antrojo MADT gimimu<sup>4</sup>. Šiuo atveju svarbu tai, kad 3-iajame dešimtmetyje Antrojo MADT aktoriai ir režisieriai Stanislavskio sistemą laikė vaidybos pradžiamokslu, pirmu kūrybos laipteliu, nuo kurio atsispyrus būtina ieškoti savo meninės kalbos, vaidybos technikos. Jaunas teatras propagavo *kolektyvinės režisūros* principus, vaidybos ansambliskumą užtikrino kelios ryškios artistinės individualybės (individualius bruožus spektakliuose turėjo

2 Sovietų Sąjungoje 1929-ieji buvo „didžiosios reformos“ – urbanizacijos, priverstinės kolektyvizacijos, kultūros ir meno institucijų sugriežtintos ideologinės krypties įtvirtinimo, prasidėjusių masinių trėmimų ir Stalino vienvaldystės paskelbimo – metai. Lietuvoje po 1926 m. perversmo, 1928 m. nedemokratišku būdu priimtos naujos Konstitucijos ir 1929 m. iš valdžios pašalinus Augustiną Voldemarą, vienvaldžiu šalies Prezidentu tapo Smetona. Šiuo požiūriu Olekos-Žilinsko „Šarūnas“ itin tiko Valstybės teatro repertuarui.

3 Pirmoji studija nuo pat jos įkūrimo egzistavo kaip MDT padalinys ir mokykla, kurioje jauni aktoriai eksperimentavo „pagal sistemą“: vyko kasdienės pratybos, aktoriaus, režisieriaus ir dramaturgo bendradarbiavimo užsiėmimai (vadinamasis Gorkio metodas, kai pjesė gimsta iš aktorių etiudų), spektaklio vaizdinio apipavidalinimo paieškos ir pan. Studijai vadovavo Leopoldas Suleržickis, spektaklius prižiūrėjo Stanislavskis. Į studiją atėjo jauni aktoriai, vaidinę masinėse MDT spektaklių scenose. Oleka-Žilinskas atėjo į Studiją 1917 m., su MDT bendradarbiavo 1918–1922 m.; Solovjova į MDT pateko 1909 m., tačiau dirbo ir Studijoje; Michailą Čechovą, baigusį Suvorino teatro mokyklą Peterburge 1910 m. ir kurį laiką dirbusį Suvorino teatre, 1912 m. į Studiją atvedė Stanislavskis.

4 Savarankišku teatras virto 1924 m.; akademinis teatras pavadintas atsižvelgiant į 1919 m. Maskvos akademinio dailės teatru pavadintą Maskvos dailės teatrą.

taip pat tik keli svarbiausi veikėjai<sup>5</sup>), kaip lyderiai išsiskyrė režisierius Vachtangovas ir aktorius Čechovas. Vachtangovas sujungė tuomet vyravusias ir iš pirmo žvilgsnio nesujungiamas realistinio ir teatrališko teatro kryptis („fantastinis realizmas“), o Čechovas ėmėsi koreguoti mokytojo sistemą, ne tik „įrašydamas“ į ją savarankiškai kuriančio aktoriaus individualybę (ne susitapatinantį su jį užvaldančiu personažu, o sufantazuojantį ir „imituojantį“ personažą), bet ir pačiai aktoriaus kūrybai suteikdamas profesinio ir dvasinio tobulėjimo prasmę. Tad kai po alinančio darbo Vokietijoje, Maxo Reinhardto spektakliuose, taip pat milžiniškų pastangų kuriant savo teatrą Paryžiuje Čechovas pagaliau atsidūrė Rygoje, netenka stebėtis, kad buvęs ilgametis jo bendražygis Oleka-Žilinskas pakvietė kolegą į Kauną. Pakvietė ne tik kaip gastroliuojantį aktorių ar režisierių, bet visų pirma kaip mokytoją, apsisėtą originalios savo teatro ir vaidybos technikos idėjos.

Čechovo spektakliai Valstybės teatre – Shakespeare'o „Hamletas“ bei „Dvyliktoji naktis“ (1932) ir Nikolajaus Gogolio „Revizorius“ (1933), taip pat jo užsiėmimai su trupės bei Vaidybos mokyklos aktoriais ne kartą analizuoti<sup>6</sup>. Teigta, kad Čechovo „įnašas į lietuvių teatro raidą yra labai svarus. Šalia Olekos-Žilinsko jis ugdė naują lietuvių dramos teatro kartą. <...> Trys Čechovo režisuoti spektakliai Valstybės teatre įtvirtino conceptualią režisūrą, kurios pradininkas Lietuvoje buvo Oleka-Žilinskas“<sup>7</sup>. Vis dėlto žinoma ir tai, kad amžininkai Čechovo spektaklius vertino kontroversiškai, net priešišškai, nė vienos recenzijos apie juos neparašė Balys Sruoga. Kiek vėliau Sruoga reziūmuos, kad „Revizoriumi“ publika net piktinosi, – ji jautė vieną formą, vidujai nepagrįstą, ir toji forma jai pasirodė baisi. „Dvyliktoji naktis“ – publikos nejaudino, nežiūrint, kad vienas aktorius joje vaidino meistriškai, duodamas formą, pergyvenimais sušildytą; visi kiti davė tik šaltą *racionalią* formą. Daugiau jaudino „Hamletas“ – bet jame nedaug čechoviškos teorijos tebuvo...“<sup>8</sup> Visus Olekos-Žilinsko darbo Valstybės teatre metus jam nuoširdžiai padėjęs bei patarinėjęs, aktyviai tiek asmeniškai, tiek spaudoje teatro kryptį palaikęs Sruoga kaip kritikas Čechovo spektaklių neanalizavo. Užtat atkakliai gynė teatrą nuo Juozo Keliuočio *Naujojoje Romuvoje* pradėtos svetimtaučių puolimo kampanijos<sup>9</sup>, kuriai akstiną davė Čechovo atvykimas<sup>10</sup> ir pirmoji „Hamleto“ recenzija<sup>11</sup>.

5 Pirmą didelį vaidmenį Studijoje Oleka-Žilinskas suvaidino 1919 m. H. Heijermanso „Vilties“ žuvime“; būdamas stotingas ir imponantiškas, aktorius dažniausia ir vaidino tokius personažus. Anot rusų kritikų, Oleka-Žilinskas nebuvo linkęs į tragiškumą, tačiau gebėjo įsijausti į kito bėdas ir sukrėtimus, atitiko Studijai būdingą klasikos ir simbolistinio modernio liniją; 1927 ir 1928 m. aktorius filmavosi ankstyvuosiuose ekspresionistiniuose J. Raizmano filmuose „Ratas“ ir „Katorga“. Plačiau žr. *MXAT Bmopoū* 2013: 248, 249.

6 *Lietuvių teatro istorija* 2000; Aleknonis 2001; Česnulevičiūtė 2012.

7 Judelevičius 2000: 175, 176.

8 Sruoga 1994: 160. „Hamletas“ buvo suvaidintas 14 kartų (pvz., Olekos-Žilinsko „Šarūnas“ – 30).

9 *Naujoji Romuva*. 1932. 28-9(80-1): 670.

10 *Naujoji Romuva*. 1932. 24(76): 572.

11 Vikt. Pr[avdinimas] 1932: 2.

Čechovui Kaune statytas „Hamletas“<sup>12</sup> buvo jau ketvirtas: 1924 m. Hamletą jis vaidino Antrajame MADT, 1928–1929 m. repetavo Berlyne<sup>13</sup>, 1931 m. statė ir vaidino Paryžiuje suburtame „Čechovo teatre“. 1932 m. spalio 11 d. išleidęs premjerą Valstybės teatre, po dešimties dienų jau vaidino Hamletą savo režisuotame spektaklyje Nacionaliniame dramos teatre Rygoje. Nors visų spektaklių sprendimai skyrėsi (tik kauniškas sumanymas labiausiai priartėjo prie 1924 m. pastatymo), „Hamletas“ sulaukė ne vien pagyrų, bet ir kritikos. Prancūzų režisūros pradininkui André Antoine'ui Čechovo vaidyba paryžietiškoje spektaklio versijoje priminė japonų ir kinų aktorių ir atrodė įspūdingai, tačiau kažin, ar „jo metodas ir žmogiška jo kūrybos dvasia ruošia [mus] gilaus ir universalaus teatro meno atgimimui“; Paryžiaus rusų spauda, pripažindama Čechovo išskirtinumą ir net genialumą, dėl Hamleto traktuotės ir atlikimo abejojo: „Jis privertė beprotį išgyventi savo tragediją, nepakeliamą sveikam protui“<sup>14</sup>. Latvių recenzentai Čechovo vaidyboje išvelgė nervingumą, disonuojantį su misteriniu tragedijos stiliumi, net Shakespeare'o tragedijos iškraipymą: „Užbraukta visa, kas kosmiška, reikšminga. Liko tik mažučiuokė Danijos princo tragedija, kurią pernelyg nervingai, arti beprotybės, iš visų jėgų vaidino pats Čechovas. Aišku viena – Čechovas nėra Hamletas“<sup>15</sup>. Jau vėliau, kai Oleka-Žilinskas suvaidino Hamletą latviškame spektaklyje, *7 meno dienos* perspausdino (iš *Lietuvos aid'o*) latvių kritikų atsiliepimus: „Nors visų trijų personažuos jaučiama Čechovo dvasia, tačiau kiekvienas artistas<sup>16</sup> turi savą. Pačiame Čechove persvaroje kentėtojas, liūdėtojas, lirikas, Germanis protautojas, realus epikas, deklamacijos formos gerbėjas, Oleka Žilinskas turi tiek viena, tiek antra ir prie Hamleto simbolio sąžinės prieina arčiau, negu aniedu. Iš visų trijų jo Hamleto tipas hamletiškausias. <...> Žilinskui ypatingai pavyko jautrumo ir didvyriškumo momentai. Olekos Žilinsko Hamletas jautrus kaip mimoza. <...> Jo Hamletas kartu neįsileidžia į neurasteniją, kaip Čechovo. <...> Nors artistas yra tos pačios mokyklos kaip Čechovas, bet jo Hamleto aiškinime buvo daug tokių žymių, kurios jį padarė savitą.“<sup>17</sup> Lietuvių recenzentai, iš pradžių bandę įsigilinti į spektaklį („Čechovas masinių scenų

12 Čechovui Hamletas įkūnijo dvasinį idealą, meninės ir asmeninės aktorius pasaulėvokos siekinį. Neatsitiktinai Hamleto vaidinys (kaip, beje, ir Don Kichoto) persekiojo Čechovą visą gyvenimą, skirtinguose spektakliuose išbandant vis naujus vaidmens suvokimo ir perteikimo būdus. Pirmą kartą Čechovas suvaidino Hamletą būdamas 33-ejų, įveikęs dvasinę krizę ir atradęs savo unikalios vaidybos technikos, menininko paskirties realizavimo kryptį. Skverbdamasis į būties ir žmogaus paskirties klausimus, į kuriuos nebegalėjo atsakyti Goethe's ir Schopenhauerio filosofija, budizmas ir joga, Čechovas 1922 m. atrado antroposofiją, ėmė gilintis į Rudolfo Steinerio mokymus, dalyvavo jo rengiamuose seminaruose; įsitraukė į Rusijos Antroposofų bendriją, suartėjo su jos nariu poetu simbolistu Andrejumi Belu.

13 Berlyne subūręs kai kuriuos Antrojo MADT aktorius (1929 m. prie jų prisijungė Oleka-Žilinskas ir Vera Solovjova-Žilinskienė), „namų“ aplinkoje repetavo sutrumpintą spektaklio versiją. Visi dirbo, anot Čechovo, kaip idealistai, svaiojantys apie savo „naują teatrą“. Žiūrovams šis „Hamleto“ variantas nebuvo parodytas. Plačiau žr. Бюклинг 2001.

14 Žг. Бюклинг 2001: 102–104.

15 Ten pat: 146.

16 Po premjerinio spektaklio su Čechovu vėliau Hamletą vaidino Nacionalinio dramos teatro aktorius Jānis Ģermanis (tuomet aktorius turėjo 43 m., Oleka-Žilinskas buvo kiek jaunesnis – 39-erių).

17 *7 meno dienos*. 1933: 6.

meisteris <...> švelnaus jausmo režisierius <...>. Mes nejučiom įsitraukiame į Hamleto dvasios ir brolišką kovą, į kurią viskas, visa aplinkuma beveik ir koncentruojama. Ta kova auga, įtempimas didėja, kol <...> visose erdvėse suliepsnoja šviesi Hamleto dvasia...<sup>18</sup>), netrukus ima prikaišioti rusiškumą, nihilizmą, Shakespeare'o kūrinio išdarymą, režisūrinį chaosą ir pan.

Vargu ar skirtingų šalių kritikams, recenzentams ir žiūrovams pritrūko kompetencijos suprasti ir deramai įvertinti Čechovo spektaklio savitumą. Pats Čechovas, itin aštriai jautęs laiko bei teatro pokyčius, nesėkmes aiškino nuolatine gyvenimo ir kūrybos skuba: „viskas komerciška, mechaniška, o nebereikalinga siela išmetama“<sup>19</sup>. Tačiau akivaizdu ir tai, kad nuo pat 1924 m. jo „Hamletas“ buvo priverstas *disonuoti* su vyraujančiomis laiko pervartomis, teatrinėmis srovėmis, vienos ar kitos šalies politinėmis ir ideologinėmis nuotaikomis. Toks disonansas, viena vertus, stiprino Čechovo tikėjimą savo *naujojo / ateities* teatro vizija; antra vertus, skatino gilintis ir plėtoti naujos *vaidybos technikos* principus. Išbandyti 1924 m. „Hamleto“ repetici-jose, beveik dešimtmetį formuluoti, šie principai kaip vaidybos filosofija ir praktika esmines gaires įgijo po darbo su latvių ir lietuvių aktoriais<sup>20</sup>. Kauniškis „Hamletas“, galima sakyti, neatsitiktinai grįžo prie savo „ištakų“.

Vis dėlto lietuviško „Hamleto“ genezės tenka ieškoti anaiptol ne vien 1924-ųjų spektaklyje. Jau šiame kolektyviniame Antrojo MADT režisierių darbe<sup>21</sup> susipynė skirtingos „koncepcijos“, originalūs ir „pasiskolinti“ vaizdiniai. Be abejo, pastatymui didžiulę įtaką turėjo garsusis 1911 m. Gordonio Craigo ir Stanislavskio spektaklis, taip pat Nemirovičiaus-Dančenkos, su kuriuo tarėsi buvę mokiniai, tragedijos traktuotė, na o Čechovui – jo mokytojo Boriso Glagolino Suvorino teatre Peterburge iki 1909 m. vaidintas Hamletas<sup>22</sup>. Tad 1923–1924 m. repetuoto spektaklio visuma dėliososi kaip dviejų dešimtmečių rusų teatro „Hamletų“ intertekstas, „įrėmintas“ šiuo metu Čechovą jau „pasiglemžusios“ antroposofijos, euritmijos ir Andrejaus Belo simbolizmo „pasaulėvokos“<sup>23</sup>. „Pusantrų metų dirbome prie šios tragedijos, ir man pavyko joje įgyvendinti kai kurias savo senas teatrinės svajones. Pavyzdžiui, su tekstu dirbome naujai – per judesį. <...> Žodžio skambesį vertinome kaip *judesį, paverstą garsu*. <...> Kad gestas nevirstų pantomima ir liktų atsietas, mes kartais mėtėmės

18 Budrys 1932: 934.

19 Жг. БЮКЛИНГ 2001: 145.

20 Padegimas 2014: 100–101.

21 Nors spektakliui vadovavo Čechovas, prie jo kaip režisieriai dirbo Valentinas Smyšliajevas, Vladimiras Tatarinovas ir Aleksandras Čebanas. Čechovui atrodė, kad skirtingų režisierių idėjų susidūrimai ne žlugdo, o priešingai, skatina režisierių individualumą, nes jie mokosi aukotis bendro darbo labui. Vachtangovui mirus 1922 m. Čechovas sutiko vadovauti Studijai, tačiau po „Hamleto“ sėkmės tapo ir oficialiu Antrojo AMDT direktoriumi bei meno vadovu. Naujų teatrą Čechovas įsivaizdavo kaip religiniais pagrindais ir klasikiniais kūriniais grįstą „tragiško turinio ir idealistinių pažiūrų“ organizmą (*МХАТ Вмороу* 2013: 17).

22 Išoriškai, anot kritikų, Čechovo Hamletas panašus į Glagolino, tačiau Čechovo ir Olekos-Žilinsko fotografijose galima rasti panašumų ir į Vasilijaus Kačalovo, vaidinusio Craigo spektaklyje, Hamletą.

23 Белый 1994.

kamuoliais. Kamuoliai pakeitė mums žodžius, ir mes išvengėme pantomimos. Taip pat daug dirbome ties vaizduote. Režisieriui paliepus ar jam vadovaujant, vaizduotėje suvaidindavom ištaisas scenas, kitaip sakant, mes repetavome vaizduotėje, kiekvienas už save ir savo partnerius<sup>24</sup>, – rašė Čechovas apie pirmo spektaklio repeticijas. Čechovas ir režisieriai matė „Hamletą“ kaip „tragediją žmogaus, kuris išgyvena kataklizmą“: Hamleto dvasia kaip naujo pasaulio pranašas ir šviesioji stichija kaunasi su senuoju, tamsių ir gyvuliškų jėgų pasauliu; spektaklio tema – Hamleto sielos veržimasis Šviesos link. Esminiai veiksmo sandai: „1. Kataklizmo nuojauta; 2. Kova, pildymas misijos, gautos kataklizmo momentu, t. y. susitikus su Dvasia; 3. Mirtis kaip nusiramėjimas“. Kadangi „Hamletas“ – tai „judantis mitas, konkreti filosofija“, o iš aktorių ir žiūrovų siekiama katarsio bei apšvalymo, svarbu, „kad ne mes vaidintume, o per mus veiktų ir vaidintų aukščiau esančios jėgos, kurioms turime pasiaukoti...“ Palyginti su Stanislavskio „gimnazija“, Čechovui jo pratimai ir repeticijos atrodė kaip „universitetas“<sup>25</sup>.

Maskvoje Antrojo MADT spektaklis sulaukė didžiulio pasisekimo, Čechovo suvaidintas Hamletas – susižavėjimo ir liaupsių; aktorius pelnė Valstybinių akademinių teatrų nusipelnusio artisto vardą, scenoje jį sveikino pats Lunačarskis. Tuometiniams maskviškiams žiūrovams „Hamletas“ virto „teatro atgimimo“ ir „kelio į Amžinybę, Dievop“ viltimi<sup>26</sup>. O štai pripažintiems režisūros meistrams atrodė priešingai. Abejones išsakė Stanislavskis (vietoj tragizmo įžvelgė isteriškumą), dar labiau spektaklis neįtikėjo Vsevolodui Mejerholdui. Abu šie režisieriai 3-iojo dešimtmečio viduryje jau buvo „persirgę“ simbolizmo liga, juolab aplink ne tik kunkuliavo porevoliucinis avangardas, bet ir griežtėjo ideologinis spaudimas, cenzūra, antireliginės bolševikų doktrinos negalėtingai stūmė į paribius bet kokias „misticizmo“ ir „spiritualizmo“ scenoje apraiškas. Čechovas spaudimą pajuto 1926–1927 m., kai Antrojo MADT trupės skilimas dėl jo propaguojamos „religinės ir mistinės“ repertuaro krypties virto viešomis diskusijomis spaudoje, o jis pats, jei nebūtų išvykęs 1928 m., rizikavo atsidurti šalies „vidaus priešų“ gretose<sup>27</sup>. Šiuo požiūriu Čechovas pasirodė labiau toliaregiškas nei jo kolega Mejerholdas, tačiau aktoriaus vardas dar ilgai buvo uždraustas Sovietų Sąjungoje.

Kaip rodo tolesnė sėkminga, bet kartu ir sudėtinga Čechovo bei jo „Hamleto“ patirtis, 3-iojo ir ypač 4-ojo dešimtmečio tikrovė ne tik ieškojo, bet ir kūrė naujus herojus. Be to, būtent „Hamletas“, su kuriuo Čechovas siejo savo vaidybos technikos pagrindus, atsidūrė ir šio laiko meninių ieškojimų, ir radikaliai pasikeitusių politinių pažiūrų sankirtoje. Galima išskirti du svarbius aspektus, dėl kurių spektaklis 4-uoju dešimtmečiu taip ir liko nerealizuota Čechovo naujojo / ateities teatro vizija, nors pats

24 Чехов 2006: 145, 146. Pratybas su kamuoliais išbandė ir kauniškiai aktoriai.

25 „Hamleto“ repeticijų protokolai, žr. Чехов 1995: 378–381.

26 *Мнемозина* 2009: 596–598.

27 1936 m. VKP (b) CK sprendimu Antrasis AMDT buvo uždarytas. Jau 1928 m. Čechovas rašė Lunačarskiui iš Vokietijos, kad išvyko iš šalies, nes buvo persekiojamas ir nebegalėjo tęsti darbo teatre (1931 m. Čechovą sukrėtė žinia apie Maskvos Antroposofų bendrijos uždarymą ir narių areštus). Plačiau žr. *MXAT Вмopoй* 2013: 40, 41, 42.

jis ir toliau sėkmingai vaidino kitus, daugiausia Pirmosios studijos spektakliuose kurtus, vaidmenis. Pirmiausia – Hamleto traktuotė; nuo XIX a. pabaigos iki XX a. vidurio požiūris į Shakespeare'o herojų keitėsi ne tik Rusijoje, bet ir Europoje: nuo Goethe's „mįslingojo“ princo, kurį eksploatavo Rusijos ir ypač Vokietijos romantikai (pvz., garsioji Ferdinando Freiligratho 1844 m. poema „Vokietija – tai Hamletas“<sup>28</sup>), iki kūrinių kaip filosofinės „minties tragedijos“, kur svarstantis, dvejojantis Hamletas virsta savo refleksijų auka. Tačiau susargdinęs XIX a. Europą „hamletizmo“ liga, jau XX a. Hamletas darėsi stipresnis, valingesnis, veiklesnis. Tiesa, jei čekoviškas Hamletas, sugėręs ir romantizmo, ir modernizmo (simbolizmo, ekspresionizmo) tendencijas, atrodė artimesnis 2-ajam dešimtmečiui, tai 3-iasis nuo jo nusigręžė dėl visai kita kryptimi pasukusio avangardo, o 4-asis – dėl stiprėjančio „tradicionalizmo“. Antra – teatro modelis, apie kokį svajoto Čechovas. Pirmuosius XX a. dešimtmečius itin aktyviai besiformavusiam režisūriniam teatrui kaip griežtos *režisieriaus* kūrybinės valios ir idėjos modeliui Čechovas priešpriešino laisvos, net spektaklio metu „besikuriančios“ ir besitransformuojančios aktorinės ir *vaidybinės valios* teatrą. Na o tai, kad tokį teatrą Čechovas grindė „sava ideologija“, darė jo spektaklius itin pažeidžiamus – jie galėjo gimti tik bendro tikslo ir bendros dvasinės patirties suvienytame kolektyve arba kaip intensyvaus studijinio darbo, vadovaujant „dvasiniam lyderiui“, rezultatas. Dar kitaip tariant, studijos ir nuoseklaus mokymo(si) aplinka Čechovui buvo gyvybiškai svarbi, svarbesnė už režisūros „pratybas“, kurių jis būtų mielai atsisakęs, jei ne Paryžiuje „įklampinusios skolos“...

„Hamletas“, kokį 1924 m. Steinerio mokymą pasitelkęs įsivaizdavo Čechovas, turėjo virsti misterija, kur vyksta amžina gėrio ir blogio, sielos ir kūno, Rojaus ir Pragaro kova. Jo spektaklyje Hamletas leidosi į dvasios kelionę, vedamas Tėvo balso. Tai, kad spektaklyje pirmą kartą Shakespeare'o pastatymų istorijoje nebuvo senojo Hamleto šmėklos – ją perteikė judantis šviesos pliūpsnis, keistas „infernalus“ garsas ir vyrų choro balsai, kuriuos, tarsi ištiktas ekstazės, kartojo jaunasis Hamletas, ne vienam recenzentui kėlė nuostabą. Daugelis minėjo ir nuo pat spektaklio pradžios įelektrintą atmosferą, Hamleto savo misijos suvokimą, paties Hamleto nepaprastą juslingumą ir dievoieškos, išsilaisvinimo iš nepakeliama, šlykštaus pasaulio pastangas. Tiesa, pastangas ne išorine vaidyba, kas buvo būdinga ankstesniems Čechovo vaidmenims, o pauzėmis, tyła, susikaupimu, čia ir glūdėjo „potencialios jo Hamleto energijos jėga“<sup>29</sup>. Vienoje recenzijų buvo suformuluota ir Hamleto esmė: „Tai išdraskytos sielos, kimių intonacijų, pamišusių akių žmogus. Jis neabejotinai serga, šis nuoširdus, trapus jaunas vyras, tačiau tai ne išmintingo, liūdno ir skvarbaus Shakespeare'o Hamleto „liga“, o liga šiuolaikinio miestiečio, kurio nervai nebeatlaiko laikmečio audrų. Ar mums dabar toks Hamletas reikalingas? Ne, nereikalingas!“<sup>30</sup> Galima sutikti su šiandienos rusų kritikais, kad 1924-ieji buvo paskutiniai metai

28 Plačiau žr. Roger 2003.

29 *MXAT Вмopoй* 2013: 54.

30 Ten pat: 57.

Sovietų Rusijoje, kai scenoje dar galėjo pasirodyti Čechovo Hamletas: persmelktas ne misticizmo, artimo „antrajai“ XX a. pradžios simbolistų kartai (Andrejui Belui ir teurginio, „soborinio“ teatro pamatus kūrusiems filosofams Viačeslavui Ivanovui, Fiodorui Sologubui, Maksimiljanui Vološinui), o gilaus pesimizmo, vaidinantis ne „Hamletą“, o visai kitą pjesę apie tai, kad gyvenimas šioje žemėje ir šiame laike virto didžiausia kančia. Tad niekad negalvojęs apie politiką ir nebandęs savo darbais reflektuoti ar aktualizuoti politinių pervartų, Čechovas jas perteikė savaip – idealistinę pasaulėvoką ir individualistinį dvasinio tobulėjimo projektą jis priešpriešino, viena vertus, bolševikiniam masiškumui, kolektyviškumui ir gyvenimo teatralizacijai, antra vertus, vakarietiškam racionalumui, pragmatiškumui ir meno komercializacijai.

Ar Valstybės teatre Čechovas iš tikrųjų įgyvendino savo „Hamletą“ vaidinį? Ar tai, ką sudėjo į jį kaip aktorius ir režisierius, galėjo pamatyti ir suprasti kauniškė publika? Ir taip, ir ne. Spektaklis, kuriame Hamletą vaidino Oleka-Žilinskas, jau skyrėsi nuo pirminio sumanymo. Galima čia išvelgti Čechovo lankstumą – kitokia aplinka, trupė, kiti bendrakūrėjai vertė jį prisitaikyti. Antra vertus, gali būti ir taip, kad Čechovas daugiau dėmesio skyrė darbui su aktoriais nei spektaklio meninės visumos priežiūrai ir atlikimui. Pasikloviė didžiai gerbiamu dailininku Mstislavu Dobužinskiu<sup>31</sup>, „Šarūno“ kompozitoriumi Juozu Gruodžiu, sugalvojo masinių scenų, garso ir šviesų efektų. Neabejotinai pasikloviė Oleka-Žilinsku ir Olekiene-Žilinskiene, puikiai prisimenančiais ne tik pirmąjį „Hamletą“, bet ir jo vokišką versiją, be to, žinančiais ir Čechovo repetavimo būdą, ir jo „filosofiją“. Neatsitiktinai atsiminimuose Čechovas išskiria Oleką-Žilinską kaip tokį aktorių, kuris „jautė ir vaidino ne tik savo vaidmenį, bet ir spektaklio *visumą*“: „Jo Hamletas buvo nuostabus sutvėrimas. Tarytum aukštai *virš* supančio gyvenimo įvykių sklandė jo siela. Ir tuo pat metu jis visas – su savo liepsnojančia, kenčiančia širdimi, aštrių protu ir kiaurai perveriančiu žvilgsniu – buvo čia, žemėje, su Karaliumi, Karaliene, Ofelija, Horacijumi ir senuoju Polonijum. Kaip tai pavykdavo Žilinskiui! Kaip pasiekdavo tokį stulbinantį efektą? Tai jo kūrybinės sielos paslaptis“<sup>32</sup>. Prie spektaklio visumos prisidėjo ir kitos Valstybės teatro jėgos: Borisas Dauguvietis (Klaudijus), Ona Rymaitė (Ofelija), Petras Kubertavičius (Laertas), Henrikas Kačinskas (Pirmas aktorius). Masinėse scenose vaidino ir Jaunųjų teatro aktoriai, iš kurių galbūt tik Algirdas Jakševičių galima pavadinti Čechovo įpėdiniu<sup>33</sup>.

31 Dar prieš atvykdamas į Kauną, viename savo laiškų (1929) Jurgiui Baltrušaičiui Oleka-Žilinskas mini, kad kaip scenografą norėtų teatre matyti Michailą Libakovą, kūrusį „Hamletą“ scenovaizdį. Neaišku, dėl kokių priežasčių scenografas į Lietuvą neatvyko (Oleka-Žilinskas 1995: 116).

32 Чехов 2006: 190–191.

33 Keista, kad Čechovas, vedęs jauniems aktoriams užsiėmimus Kaune ir rašęs jiems laiškus iš Rygos, turbūt uždeges juos žūtbut laikytis savo studijos ir stengtis paversti ją savarankišku teatru – juk pats kadaise sukilo prieš mokytoją – jaunų lietuvių aktorių kaip savo mokinių neužaugino ir savo tradicijos lietuvių teatre, skirtingai nuo latvių, nesukūrė. Pasukęs į režisūrą Romualdas Juknevičius autoritetu pasirinko Stanislavskį. Tokio autoriteto pasirinkimas atrodo pateisinamas dėl 4-ojo dešimtmečio viduryje imtos adoruoti labiau realistinės („tradicionalistinės“, nuosaikios) teatro estetikos. Iš tuomečių Čechovo užsiėmimus lankiusių aktorių vienintelis Algirdas Jakševičius liko ištikimas jo teatro idėjai. Plačiau žr. Blekaitis 1991.



Žinoma, tokio Hamleto, kokį vaidino Čehovas, Oleka-Žilinskas pakartoti negalėjo, vis dėlto svarbiausi Hamleto bruožai – jo vidinio įtikėjimo ir pasitikėjimo „aukštesniu tikslu“ tvirtumas, išorės ramybė ir susikaupimas, net statiškumas (tik atskirais momentais prasiveržia aistra, virstanti ekspresyviais mostais, judesiais) – išliko ir Olekos-Žilinsko kurtame paveiksle. Antra vertus, vaidindamas savo Hamletą, Čehovas naudojo kur kas mažiau grimu nei ankstesniems veikėjams – apskritai grimas, kaip viena svarbiausių *aktoriaus transformacijos* priemonių, Čehovui buvo itin svarbus, nes kurdamas personažą jis keitėsi ne tik iš vidaus, bet ir išoriškai, ieškojo „kraštutinių“ personažo bruožų ir juos grimu išdidindavo (anot rusų kritikų, jis nemokėjo vaidinti vidurinio amžiaus veikėjų, jo personažai visada buvo arba labai jauni, arba sukriošę seniai<sup>34</sup>). Olekai-Žilinskui grimu reikėjo dar mažiau, nes aukšta, stotinga aktoriaus figūra ir išraiškingas balsas labiau tiko Hamleto įvaizdžiui nei nedidelio, smulkučio, prikimosio balso paties Čehovo. Kaip slinktį nuo Čehovo prie Olekos-Žilinsko Hamleto galima įžvelgti ir labiau *romantizuotoje* jo traktuotėje – Olekos-Žilinsko Hamletas buvo ne toks „nervingas“ ir karščiuojantis, monologai skambėjo pakiliau, raiškiau, herojiškiau. Be to, toks Hamletas labiau tiko prie Dobužinskio scenovaizdžio – lakoniško, atviro režisūriniam sumanymams ir masinėms scenoms, su vyraujančiomis raudona, juoda ir auksine spalvomis kostiumuose ir rūmų aplinkoje, bet kartu ir „tapybiškai“ minkštesnio, spalvingesnio. Scenografija ir spindulinis apšvietimas tarsi sujungė erdvės ir veikėjų „tapybiškumą“ ir kūrė vieno stiliaus, vieno kolorito viduramžišką, kad ir su ryškiomis modernistinėmis detalėmis, „Hamleto“ pasaulį. Anot Jurgio Blekaičio, „Hamletas“ buvęs „kaip tradiciškai tauraus tono ir grožio spektaklis“, iš kurio atmintin įsirėžė Hamletas – „jo riteriškas kilnumas, žodžių poetiškas skambumas, paprastumas, nėra dirbtinio patoso, susimąstyme jaučiama suvaldyta emocija. Žymiai vėliau tą patį stilių mačiau viename Laurence'o Olivier<sup>35</sup> kino filme, kuriame didysis anglų aktorius savo tonu man gyvai priminė Oleką-Žilinską. Tai buvo pakilus tragizmas. Jis dvasios nežlugdė, bet kažkaip ją skaidrino...“<sup>36</sup>

Tad kas sukėlė recenzentų nepasitenkinimą? Kas įsiutino Balį Sruogą Viktoro Pravdino (Prano Lubicko) trumpoje recenzijoje, pasirodžiusioje *Lietuvos aide* kitą dieną po premjeros, kad lietuvių kritikos pradininkas *Skynimuose* be gailės „analizavo“ „Hamleto“ recenzijas ir tyčiojosi iš jų autorių<sup>37</sup>? Ar tai reiškė, kad, nepaisant paties Sruogos spaudoje nuolat kritikuoto Valstybės teatro (ypač Dauguviečio spektaklių), dabar, 1932 m., prasidėjo kitokia jo puolimo kampanija?

1932 m. gegužės 8 d. numerio pirmame puslapyje Juozas Keliuotis išspausdino straipsnį „Kova dėl tautinės kultūros“. Juodai paryškines esmines tezes, redaktorius negailėjo kritikos senajai inteligentų kartai, augusiai svetimame krašte, išėjusiai rusiškas

<sup>34</sup> *MXAT Вмopю* 2013: 346.

<sup>35</sup> 1948 m. L. Olivier filmas.

<sup>36</sup> Blekaitis 1999: 65.

<sup>37</sup> Sruoga 1933: 54–58.

mokyklas, prisigėrusiai nihilizmo ir rusiškų nuodų, tautinio meno nebranginančiai, manančiai, kad tik „svetimtaučiai gali būti dideliais žmonėmis. Kad tik rusai gali ugdyti mūsų teatrą ir sukurti tautinį baletą“; be to, anot autoriaus, tautinę kultūrą tenka ginti ne tik nuo rusicizmo, bet ir germanizmo, nuo tų mokytojų ir profesorių, kurie įkala savo mokiniams stabmeldišką vokiečiams pagarbą, nes „atsivežė iš ten daugybę daktaratų, iš kurių mes dabar juokiamės...“<sup>38</sup> Tokius žodžius Sruoga galėjo priimti ir asmeniškai; dar skaudžiau smogė kiek vėliau *Naujosios Romuvos* kronikos skiltyje pasirodęs „Ar Čechovas mums reikalingas?“. „Jo angažavimas mūsų teatran kaipo aktorius labiau pateisinamas negu kaipo režisieriaus. <...> Svetimą meną galima tik į parodas priimti, bet leisti jam vadovauti negalima“<sup>39</sup>. Ir taip bei panašiai kone kiekviename *Naujosios Romuvos* numeryje, pasitelkiant Juozapo Albino Herbačiausko retorinius svarstymus, perspausdinant Neiranto apžvalgą iš *Vairo*, juokiantis iš Olekos-Žilinsko sezono pristatymo spaudoje ir jo klausimo visuomenei bei filosofams, kas yra ta „tautinė ideologija“ / „idėjinės gairės“ / „teatro ideologija“, kuria turi vadovautis Valstybės teatras. Akivaizdu, kad jau iki „Hamleto“ premjeros skleista negatyvi opinija paveikė ir „Hamleto“ recenzijas, ir kitų Čechovo darbų refleksiją.

*Naujosios Romuvos* balsas, atstovavęs tautinės kultūros kursui, nebuvo vienintelis. Jei turėsime galvoje, kad autoritariniam valstybės režimui buvo reikalinga ir jį palaikanti kultūrinė / meninė doktrina, netenka stebėtis, kad iš pradžių ketinusi būti nepriklausoma nuo partijų ir politinių pažiūrų<sup>40</sup>, *Naujoji Romuva* išitraukė į režimo vykdomus „tautos kultūros reikalus“<sup>41</sup>. Šie „reikalai“ valstybės dosniai remiamą ir už tai mainais lietuvišku menu „tautą konsoliduoti“ privalėjusį Valstybės teatrą lieté tiesiogiai – čia dirbo daugiausia užsienio (rusų) menininkų, kurie klampino teatrą į „neproporcionalias išlaidas“ ir kurtino žiūrovus sovietinių radiofonų „kalbos ekspresijos stiliumi“<sup>42</sup>. Todėl, išskyrus „Šarūną“, Olekos-Žilinsko ir Čechovo spektakliai imti tapatinti anaipol ne dėl pozityvių jų bruožų – visi „turi savyje kažką bendro“: „Nors ir daug skiriasi liguistai iškrypusi M. Čechovo režisūra nuo daug sveikesnės, monumentalesnės O. Žilinsko vadovybės – bet jiedvi abi – dvi šakos vieno ir to paties medžio“<sup>43</sup>.

Gintaras Aleknonis *Naujosios Romuvos* ir teatro konflikte išvelgė *modernistų*, skleidžiančių tas pačias idėjas, tačiau skirtingais būdais, nesusikalbėjimą. Keliuočio modernizmo esmė – „visuomeniškai aktyvus menas turi tapti vienu iš tautos ir valstybės brandą skatinančių veiksnių, laužančių senuosius stereotipus ir artinančių

38 Keliuotis 1932. 19(71): 433–434.

39 *Naujoji Romuva*. 1932: 572.

40 „Ano meto visuomenėje, kurioje visi norėjo ir siekė susitapatinti ar bent jau bendradarbiauti su kokia nors ideologine srove, bandymas „pasilikti laisvu sau žmogumi“ turėjo žadinti ne tik nuostabą, bet ir kelti įtarumą“ (Mačiulis 2004: 18–19).

41 Plačiau žr. Mačiulis 2004.

42 *Naujoji Romuva*. 1933: 943.

43 Ten pat.

lietuvių kultūrą prie Vakarų tradicijos“ – tai yra *Naujoji Romuva* modernino kultūrą „iš išorės“. Oleka-Žilinskas, visų pirma vykdęs vidinę pertvarką ir siekęs visų teatro kūrėjų profesionalumo, modernino scenos meną „iš vidaus“<sup>44</sup>. Deja, taip dirbdama Valstybės teatro vadovybė pamiršo svarbiausią teatro kaip nacionalinės / tautinės kultūros reprezentanto funkciją – menas ne tik turi atstovauti ideologinei valstybės kryptim, bet ir prisidėti prie jos kovos už kultūrinę nepriklausomybę. Juolab kad, anot Dangiro Mačiulio, *Naujosios Romuvos* vizija ugdyti asmenybę, neužsisklendusią siauruose pasirinktos profesijos rėmuose, neigiančią ideologinio susiskaldymo būtinybę ir skatinančią vienyti tautą savosios kultūros labui, atitiko režimo lūkesčius. Beje, *Naujoji Romuva* ne pirmoji pasiūlė tokį kelią – tai buvo sena Smetonos mintis. Tačiau režimui buvo itin paranku, jog ši iniciatyva kilo katalikiškoje visuomenės dalyje, kurioje netrūko režimui priešišku nuotaikų<sup>45</sup>.

Kad ir kaip būtų, 1932 m. virš Valstybės teatro ir juolab Čechovo „Hamleto“ pakibo grėsmė. Po palankios, gal ir kompromisinės A. Budrio pirmos recenzijos<sup>46</sup> *Naujoji Romuva* netrukus iš *Vairo* perspausdino J. Veisbarto „žiūrovo pastabas“, anot kurių, spektaklis virtęs „prieštaraujančių scenos efektų mišiniu“, čia įsimaišęs „garbės troškimas tų žmonių, kurie jaučiasi esą pašauktieji teatro kultūros saugotojai“, pasiektas „aukščiausias rekordas lėšų teatro pastatymui“, veiksmo metu „švaistomasi su žaibais ir triukšmu“, spektaklis besąs „antiteatriško būdo butaforija“, „tragedija ne tiek žiūrovams, kiek pačiam teatrui“<sup>47</sup>. Kiek vėliau Jonas Kossu-Aleksandravičius nebeatskyrė Olekos-Žilinsko nuo Čechovo, „Šarūno“ nuo „Hamleto“, Shakespeare'o nuo „nevykusio kūrinėlio“: „pakeisti visą tragedijos esmę ir palikti Šekspyro etiketę per daug jau akiplėšiška“<sup>48</sup>. Atrodo, specialiai šiai kampanijai pasipriešinti Sruogos kartu su Vincu Krėve 1933 m. įkurti *Skynimai* rezultato nedavė ir *Naujoji Romuva* galėjo triumfuoti: „Mes laisvi Lietuvos vaikai. Rusų mokyklose nesimokėm. Nihilizmo nuodais nekvėpavom. <...> Mes nesimokysime vulgarių rusiškų anekdotų ir ekstatėj neklūposime prie Niemčinovos kojų ir jai nemokėsime tūkstančius litų mėnesiui. Mes iš visų keturių šalių nesikviesim variagų ir jų vergiškai nemaldausime, kad jie mums sukurtų kultūrą. Mes patys kursime ir praeviams pinigų nešvaistysime. Mes savimi pasitikime ir svetimiems dievams netarnausime...“<sup>49</sup> Tad konfliktas tarp dviejų savaip tautinės kultūros uždavinius suprantančių pozicijų, ėmęs kibirkščiuoti iki Čechovo atvykimo ir įsiplieskęs jam atvykus bei pastačius „Hamletą“, nuslūgo. Tiesa, Keliuotis vis tiek tarė savo paskutinį žodį: tai būta „dviejų kultūrų ir dviejų generacijų“ kovos, kurioje *Skynimai* atstovavo rytietiška, rusofiliskai, senesnei, net

44 Plačiau žr. Aleknonis 2004: 14–17.

45 Mačiulis 2004: 21–22.

46 Budrys 1932: 934.

47 Veisbartas 1932: 997.

48 Kossu-Aleksandravičius 1932: 1041.

49 Keliuotis 1933: 50.

destruktyviai nusiteikusiai pusei, o *Naujoji Romuva* – jaunesnei, besiremiančiai karščiausiais ir aktualiausiais tautos troškimais, pozityvesnei ir vakarietiškai pusei<sup>50</sup>.

Tačiau grįžkime prie „Hamleto“. Ar galima sakyti, kad neigiamose spektaklio recenzijose nebuvo nė krislo tiesos? Vargu bau. Spektaklyje iš tikrųjų buvo galima įžvelgti ir prieštaravimų, ir trūkumų. Juolab kažin, ar per trumpą laiką Čechovui pavyko realizuoti, o žiūrovams suprasti jo eksperimentus, visų pirma vykdytus *vaidybos* srityje, – kitokią darbą su tragedijos tekstu, vaidmenimis, scenos erdve, veiksmo ritmu. Kitaip tariant, vargu ar tos Čechovo naujovės, kurias šiandien laikytume konceptualiais žodžio ir judesio, garso ir tylos, statiškumo ir dinamiškumo, skirtingų ritmų ir atmosferų supriešinimais, siekiant išlaisvinti tekstą nuo informacijos ir reikšmių krūvio ir susitelkiant prie spektaklio „dvasios“, buvo iki galo realizuotos. Dar kitaip tariant, ta dekonstrukcija, kurią kaip statytojas atliko Čechovas, atsikąęs paklusti autoriui ir kūręs savo sceninę dramaturgiją, nebuvo realizuota ne vien dėl aktorių nepasirengimo ar pernelyg sudėtingos sumanymo koncepcijos. Kaip aktorius Čechovas savo vaidmenyse ne kartą peržengė žodžio / teksto reikšmę, sukeldamas personažo „neartikuluotos kalbos“ įspūdį, kad šią reikšmę įkūnytų gestuose, judesiuose, plastiniame personažo piešinyje. Tačiau tai buvo jo asmeninis piešinys, jo kaip kūrėjo vaizduotėje pamatyto ir kūnu bei dvasia spektaklyje „nupiešto“ („suimituoto“) personažo linija. Sukurti tokių „linijų“ visumos, išdėlioti jas laike ir erdvėje, deja, Čechovui kaip režisieriui nepavyko nė viename tų spektaklių, kuriuos jis statė nekartodamas Studijos ar Antrojo MADT pastatymų. Tad (at)kurdamas tuos spektaklius, kuriuose pats vaidino, jis (at)kurdavo ir tuos „piešinius“ bei sumanymus, kuriuos pagimdė jo „dvasinė struktūra“, jo artistinis genijus, jo asmeninės patirtys ir ta „skilusi tapatybė“, be kurios turbūt ir buvo neįmanomas nė vienas originalus jo vaidmuo. Kitiems, neišėjusiems Čechovo mokyklos, toks vaidmens kūrimo būdas galėjo atrodyti vien „formos dalykai“. Antra vertus, režisūrinė Čechovo patirtis neatsiejama nuo jo vaidybinio talento. Tai rodo ir vienas liūdniausių Čechovo režisūrinių pavyzdžių – tiesiog žlugusi simbolistinė-sąlyginė pasaka-pantomima „Rūmai bunda“, statyta Paryžiuje<sup>51</sup>; taip pat ironiškas jo paties pasakojimas apie mokymąsi piešimo ir paveikslo kompozicijos pas Dobužinskį dirbtuvėje Kaune<sup>52</sup> ir prisipažinimas, kad, be Stanislavskio ir Vachtangovo, vienu savo mokytojų jis laiko Maxą Reinhardtą – paskutinį didį tradicinio, ikimchatiško teatro režisierių<sup>53</sup>. Čia galima įžvelgti savotišką paradoksą – kaip režisūros amžiaus aktorius jis vis tiek gėrėjosi ir žavėjosi garsiaisiais XIX a. artistais, tad jo vaidybos technika iš dalies skirta sugrąžinti ir reformuluoti artisto, scenos menininko, *aukojančio* save publikai, laiko dvasiai ir epochai, vertę. Tačiau kartu, žinoma, savo naują – *modernų* – teatrą jis įsivaizdavo kaip visų ligšiolinių jo priemonių, jo „artistų ir scenos

50 Keliuotis 1933: 217.

51 Plačiau žr. Бюклинг 2001: 121–129.

52 Чехов 2006: 193.

53 Бюклинг 2001: 63.

statytojų“ atsinaujinimą ir pasikeitimą<sup>54</sup>. *Naujoji Romuva*, ketinusi „iškelti teatro reformos klausimą“, dėl „dalyko painumo ir Gilesnių studijų reikalingumo“ 1932 m. Nr. 6 išspausdino Čechovo straipsnį „Teatras yra žuvęs, tegyvuoja teatras!“<sup>55</sup>, kuris, redaktoriaus nuomone, gana įdomiai nurodo teatro atgijimo sąlygas...

Kai Čechovas 1934 m. grįžo į Rygą, jo laukė dar vienas išbandymas – perversmas Latvijos valdžioje, po kurio rusų menininkui ir čia nebeliko vietos.

Gauta 2016 05 09

Priimta 2016 05 16

## Literatūra

1. Aleknonis, G. *Pakeliui. Režisierius Andrius Oleka-Žilinskas*. Vilnius: Scena, 2001.
2. Aleknonis, G. Modernistai prieš modernistus. *Menotyra*. 2004. 37(4).
3. Blekaitis, J. Iš mūsų teatro praeities. VI. Algirdas Jakševičius: brandos metai. *Metmenys*. 1991. 60: 135–170.
4. Blekaitis, J. *Algirdas Jakševičius – teatro poetas*. Vilnius: LLTI, 1999.
5. Budrys, A. Hamletas. *Naujoji Romuva*. 1932. 43(95).
6. Čechovas, M. Teatras yra žuvęs, tegyvuoja teatras! *Naujoji Romuva*. 1932. 6(58).
7. Česnulevičiūtė, P. *Andrius Oleka-Žilinskas, Balys Sruoga ir kiti*. Vilnius: LLTI, 2012.
8. Judelevičius, D. Michailo Čechovo režisūra Valstybės teatre. *Lietuvių teatro istorija. Pirmoji knyga 1929–1935*. Vilnius: Gervė, 2000.
9. Mačiulis, D. Naujosios Romuvos trajektorija. Nuo tautos vienybės projekto iki kultūrinės izoliacijos. *Darbai ir dienos*. 2004. 38.
10. Oleka-Žilinskas, A. *Vaidybos džiaugsmas*. Vilnius: Scena, 1995.
11. Keliuotis, J. Kova dėl tautinės kultūros. *Naujoji Romuva*. 1932. 19(71).
12. Keliuotis, J. Kovos frontas prieš valstybės teatrą stiprėja. *Naujoji Romuva*. 1932. 28–9.
13. Keliuotis, J. Ar Čechovas mums reikalingas? *Naujoji Romuva*. 1932. 24(76).
14. Keliuotis, J. Ką gi dabar jūs mums davėte? („Skynimų“ pasirodymo proga). *Naujoji Romuva*. 1933. 107.
15. Keliuotis, J. Konstruktivinės kritikos keliu. *Naujoji Romuva*. 1933. 114.
16. Kossu-Aleksandravičius, J. Valstybės teatro paradai ir kiti dalykai. *Naujoji Romuva*. 1932. 48(100).
17. *Lietuvių teatro istorija. Pirmoji knyga 192–1935*. Vilnius: Gervė, 2000.
18. Padegimas, G. Michailo Čechovo metodo vystymasis Lietuvoje. *Menotyra*. 2014. 21(2): 94–111.
19. Pr[vadinas], Vikt. „Hamletas“. Vakarykščios premjeros proga. *Lietuvos aidas*. 1932 10 12.
20. Roger, P. *The Critical Reception of Shakespeare in Germany 1682–1914*. Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2003: 442–445.
21. Veisbartas, J. Hamleto butaforija Valstybės teatre. *Naujoji Romuva*. 1932. 46(98).
22. Sruoga, B. Spaudos ataka prieš „Hamletą“. *Skynimai*. 1933. 1.
23. Sruoga, B. *Apie tiesą ir sceną*. Vilnius: Scena, 1994.
24. Белый, А. *Символизм как миропонимание*. Москва: Республика, 1994.
25. Бюклинг, А. *Михаил Чехов в Западном театре и кино*. С-Петербург: Академический проект, 2001.
26. *Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века*. Вып. 4. Москва: Индрик, 2009.
27. *МХАТ Второй. Опыт восстановления биографии*. Москва: Московский художественный театр, 2013.
28. Чехов, М. *Литературное наследие в 2-х томах*. Т. 2. Москва: Искусство, 1995.
29. Чехов, М. *Путь актера*. Москва: Транзиткнига, 2006.

<sup>54</sup> Savo naujo teatro idėjomis ir vaidybos technikos principais Čechovas artimas ne tik panašiu laiku šia kryptimi eksperimentavusiam Antoninui Artaud, bet ir Jerzy Grotowskiui, Eugenio Barba'ai.

<sup>55</sup> Čechovas 1932: 125.

*Rasa Vasinauskaitė*

## “Hamlet” – (de)construction. Lithuanian production by Mikhael Chekhov and its reception in 1932–1933

### Summary

The article deals with the first Lithuanian production of “Hamlet”, directed by a Russian actor and theatre director Mikhael Chekhov in the State Theatre in 1932. Hamlet was performed by Andrius Oleka-Žilinskas, the general manager of the State Theatre, as well as theatre director and actor. The production did not become an artistic event for the contemporaries – the cultural and ideological atmosphere of the interwar Lithuania distorted the ideas of scenic solutions, deformed the criteria of evaluation, and deconstructed the meanings of the tragedy. A disinterested reflection of the performance was strongly influenced by the idea of unified national culture which was forged by a new generation of intellectuals (magazine “Naujoji Romuva”). The realisation of such idea was understood as the resistance to any expansion of foreign artists (first of all, from Russia). The polemics that arose in 1932–1933 between the supporters of the idea and the leaders of the State Theatre (many Russian artists worked there in that period) and its sympathizers (a theatre critic Balys Sruoga was among them) encouraged antagonistic interpretations of “Hamlet” in the local press and society and urged the departure of Oleka-Žilinskas and Chekhov from Lithuania. The period of 1929–1935, which was connected with the artistic development of the State Theatre, determined by those artists and considered a reformist, came to an end.

KEY WORDS: Hamlet, ideology, modernism, acting technique, national theatre