

Lietuvių tarpukario režisūros poslinkiai teatro kritikos veidrodyje

Laura Blynaitė

*Kultūros, filosofijos ir meno institutas,
Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius,
el. paštas: laurablynaitė@meli.lt*

Straipsnyje nagrinėjama lietuvių teatro kritikos raida XX a. 3–4 dešimtmetyje. Šio laikotarpio teatro kritikos poslinkiai išryškunami aptariant reikšmingus Valsybės teatre režisuotus B. Dauguviečio, A. Olekos-Žilinsko, M. Čechovo, A. Jakševičiaus ir R. Juknevičiaus spektaklius.

Raktažodžiai: teatro kritika, teatro režisūra, režisūrinė koncepcija, Valsybės teatras Kaune

Teatro kritikos raida tarpukario Lietuvoje kito lėčiau nei tuometiniai režisūros pokyčiai lietuvių teatre. Nors kiekvienas to meto laikraštis ir žurnalas turėjo nuolatinis darbuotojus, rašiusius apie teatrą, didžioji dalis jų straipsnių būdavo parašyti šabloniškai. Šio laikotarpio recenzijų autoriai tarsi perėmė iš mėgėjų teatro laikų atėjusių mąstymo ir rašymo būdą, kai vaidmenys būdavo arba pavykę, arba nepavykę, arba pusiau pavykę. Priklausomai nuo politinės leidinio pakraipos, nuo asmeninių simpatijų ar antipatijų kūrėjams recenzentai dažnai prieštaringai vertindavo tą patį veiklą, aktorių vaidybą, vienas gyrė tai, ką kitas smerkė. Skubotas dėstymo būdas, imantrios metaforos ir gausybė tarptautinių žodžių dažnai slėpė spektaklio analizės skurdumą ir neprofesionalumą.

Reikalavimus teatro kritikai savo straipsniuose formulavo ir Balys Sruoga, kuris ugdė būsimojus teatro kritikus nuo 1926 m. veikusiam Teatro seminare. Jis teigė, kad teatro kritikas turėtų būti pasiruošęs savam darbui, būtų „plačiai apsišvietęs, kultūringas, stiprios dvasios ir didelio skonio žmogus“, gerai žinotų teatro gyvenimą, sceną, literatūrą, ypač dramaturgiją, susivoktų teatro istorijoje, nusimanytų filosofijoje, architektūroje bei tapyboje. Tik toks platus ir visapusis išsilavinimas padėsias suvokti dalyko prigimtį ir jo dėsnius, o patį kritiką iš mėgėjo pakels į „sąmoningo įstatymų leidėjo aukštį“. B. Sruoga pasisakė prieš trafaretines, be gilesnės analizės ir aiškesnės minties, skubotai ir paviršutiniškai parašytas recenzijas. Kritikus, besimančius analizuoti kurį nors spektaklį, jis skatino panagrinėti pjesės interpretacijas, režisieriaus pasirinktą koncepciją. Teatro kritikas privalėjo suvokti spektaklio kūrėjų uždavinius, jų sceninį įprasminimą, taip pat pastatymo poveikį žiūrovams. Šių reikalavimų B. Sruoga laikėsi pats ir skiepijo juos Teatro seminaro dalyviams.

Apžvalgai pasirinkti šių mūsų režisūros raidai reikšmingų pastatymų atgarsiai spaudoje: B. Dauguviečio režisuotas Luigi Pirandello „Šiaip arba taip“ (1928), Vinco Krėvės „Šarūnas“ (1929, rež. Andrius Oleka-Žilinskas), Williama Shakespeare'o „Hamletas“ (1932) ir

„Dvyliktoji naktis“ (1933, abiejų rež. Michailas Čechovas), Eugene O'Neillio „Marko milijonai“ (1938, rež. Algirdas Jakševičius) ir Gerharto Hauptmanno „Prieš saulęlydį“ (1939, rež. Romualdas Juknevičius). Žvelgiant į šių spektaklių vertinimus lietuviškojoje periodikoje atskleidžia reali tuometinės kritikos būklė, jos sugebėjimas (dažniau nesugebėjimas) išsiaiškinti režisūros, vaidybos, spektaklių scenografijos ir muzikos kūrybines naujoves.

Iš visų režisieriaus B. Dauguviečio spektaklių gausos ypač tiksli mintis, išbaigta meninės formos bei stiliaus vienovė, be aptariamo „Šiaip arba taip“, dar būdinga spektakliams Carlo Gozzi „Princesė Turandot“, Karelo Čapeko „R.U.R.“ (abu 1927), Molière'o „Tariamasis ligonis“ (1928), kai kurioms Petro Vaičiūno dramų sceninėms interpretacijoms.

Apie L. Pirandello „Šiaip arba taip“ spaudoje pasirodė vos kelios nedidelės žinutės, kuriose atkreiptas dėmesys į idomų režisieriaus darbą, nurodyti beprasmiški, pasak rašiusių, pjesės autoriaus pateikti galvosūkiai, konstatuota, kad spektaklio nelanko publika. Recenzentai paties spektaklio audinio neanalizavo (liko neaptarta net aktorių vaidyba), o išsakyti kategoriški teiginiai būdavo be argumentų. Vietoj analizės naudota dažna to meto recenzijų „ypatybė“ – lingvistinė pašaipa: „Mums jo [veikalo – L. B.] turinys atrodo, nelyginant, kaip nuplikęs ožys – su nupjautais ragais: šokinėja, spardosi, badytis bando („kosmiškomis“ problemomis!), – o mes vis tiek jo nebijom. Dar blogiau su pastatymu: tai ne spektaklis, o kažkokie migdomieji milteliai. Be to dar begemoto dozoje“¹, – apie B. Dauguviečio pastatymą rašė populiarus to meto žurnalistas Viktoras Pravdinas. Panašius analizės metodus dauguma recenzentų naudojo maždaug iki 1930 m., kai straipsnius teatro klausimais pradėjo rašyti B. Sruogos Teatro seminaro dalyviai. Vieną ryškiausių B. Dauguviečio spektaklių pirmajame

Valstybės teatro gyvavimo dešimtmetyje laikraščių recenzentai sutiko gana pasyviai, nebandydami pažvelgti plačiau – įvertinti jo reikšmę tiek režisūros raidai, tiek trupės konsolidacijai ir tobulėjimui.

Išsamioje spektaklio „Šiaip arba taip“ recenzijoje B. Sruoga analizavo L. Pirandello pjesę, nagrinėjo originalią B. Dauguviečio pastatymo koncepciją, scenografiją, aktorių vaidybą bei spektaklio stilistikos ypatybes. Pirmojo profesionalaus Lietuvos teatro gyvavimo dešimtmečio recenzijose dėmesys į šiuos spektaklio komponentus buvo atkreipiamas itin retai. Dažniau recenzentai mėgdavo atpasakoti pjesės turinį, patardavo, ką ir kaip dramaturgas (kartais jau miręs!) turėtų pakeisti, tačiau pamiršdavo specifinius spektaklio komponentus. To meto recenzijoms būdingas itin prieštaringas vieno ar kito spektaklio komponento vertinimas – tai akivaizdžiai rodo, kad recenzentai nesuvokė pamatinių teatro elementų. B. Sruoga savo straipsnį adresavo visų pirma žiūrovams, nepratusiems prie tokių avangardinių, eksperimentinių spektaklių.

B. Sruoga, 1924–1928 m. ypač intensyviai rašęs recenzijas ir tarsi nuolatos rodęs pavyzdį, kaip tai reikia daryti, buvo tarsi laikraštinių „kritikų“ opozicijoje. B. Sruogos recenzijas pagal jose keliamus tikslus galima suskirstyti į dvi didesnes grupes. Tekstus pasirašydamas įvairiausiais slapyvardžiais, kritikas visuomenės akyse siekdavo efektingai pasišaipyti iš spektaklio, režisieriaus, aktorių, kartais tokiu būdu bandydamas „susidoroti“ su savo oponentais. B. Sruoga lengvai užčiuopdavo ir išdindindavo silpnąsias spektaklio puses, režisieriaus ir aktorių bejėgiškumą, štampus, visa tai pateikdamas su vadinamuoju „sruogišku“ humoru, ironija ar sarkazmu. Pasak Algio Samulionio, kai kuriuos tuometiniams skaitytojams nežinomus slapyvardžius B. Sruoga „vartojo literatūrinės ar teatrinės kovos tikslais, iš tikrųjų nenorėdamas išsiduoti galimiems oponentams ar siekdamas priversti juos diskutuoti su nuomone, ne asmeniu“². Tokie rašiniai keleriopei užaštrindavo iškeliamas problemas, atkreipdavo visuomenės dėmesį ir kartu dažnai tapdavo net savotiška spektaklio reklama. Kituose straipsniuose kritikas spektaklius analizuodavo atidžiai, skyrium aptardamas visus scenos kūrinio komponentus. Tokiu būdu nagrinėjami pastatymai dažniausiai žymėdavo tam tikrus poslinkius lietuvių teatro režisūros raidoje (pvz., V. Krėvės „Šarūno“, Ch. Dickenso „Varpų“ analizės).

1929–1935 m. Valstybės teatre vykę esminiai kūrybiniai pokyčiai visų pirma buvo susiję su novatoriška A. Olekos-Žilinsko ir M. Čechovo režisūra. Tam tikri teigiami poslinkiai ėmė ryškėti ir teatro kritikoje. XX a. 4-ojo dešimtmečio pradžioje B. Sruogos rekomenduoti kai kurie Teatro seminario dalyviai (Fulgencijus Andruševičius, B. Sruogos „pakrikštytas“ Pulgiu Andriušiu, Leonas Kalvelis, Antanas Rūkas) pradėjo dirbti žurnalų ir laikraščių nuolatiniais korespondentais ir recenzентаis. Nemaža dalis po 1930 m. spaudoje pasirodžiusių straipsnių ir recenzijų apie teatrą kaip tik ir buvo parašyta Teatro seminario studentų.

Didele naujove Lietuvos spaudoje tapo režisieriaus A. Olekos-Žilinsko interviu³ prieš pat 1929 m. pabaigo-

je Valstybės teatre režisuoto V. Krėvės „Šarūno“ premjerą. Jame A. Oleka-Žilinskas ne tik suformulavo spektaklio koncepciją, bet ir gynė savo režisūrinės vizijos, besiskiriančios nuo V. Krėvės dramatinio kūrinio, savarankiškumą. Taigi režisūrinė „Šarūno“ eksplikacija buvo skirta ir publikai, ir recenzentams. Pasak A. Samulionio, matyt, ne be pamato tvirtinama, kad A. Olekos-Žilinsko ir M. Čechovo pareiškimuose lietuvių spaudai galima jausti ir B. Sruogos ranką. B. Sruoga dalyvavo teatro spaudos konferencijose, rengė medžiagą spaudai, tokiu būdu palaikydamas A. Olekos-Žilinsko sumanymus ir požiūrį⁴. Svarbu tai, kad vėliau tokio pobūdžio išsamūs interviu tapo įprasti: prieš savo spektaklių premjeras dažniausiai pasisakydavo režisieriai R. Juknevičius ir A. Jakševičius.

P. Andriušis, 1930 m. atėjęs į dienraštį „Lietuvos aidas“ vietoj Viktoro Pravdino, savo prisiminimuose rašė, kad tuometinio recenzento darbo principus formavo ir B. Sruogos įskiepytos teatrinės pažiūros, ir A. Olekos-Žilinsko pastatymų praktika⁵. Pasak P. Andriušio, anksčiau režisieriai mizanscenas spektakliams parinkdavo stengdamiesi, kad artistai vienas kitam netrukdytų, o scenoje dominuodavo aktoriai su „igimtais“ talentais. Todėl recenzentams „telikdavo pasigėrėti arba švelniai nusivilti vieno ar kito aktoriaus vaidybą, gale dar sumest trumpą žodelį dekoratoriui ir sakyti amen“⁶. Naujas režisūros etapas lietuvių teatre ir recenzentams iškėlė visiškai naujų uždavinių.

Išskirtiniais reiškiniais ne tik tuometinės kritikos fone, bet paties B. Sruogos darbų kontekste tapo du straipsniai apie A. Olekos-Žilinsko „Šarūną“ ir „Varpus“⁷. Abi šios išsamios mokslinės studijos, parašytos 1930 metais, yra sietinos su vokiečių teatrologo Maxo Herrmanno (1865–1942) praėjusių epochų spektaklių rekonstrukcijos metodu. Pats B. Sruoga šias studijas vadino spektaklių aprašymais, specialiai rašytais kaip teatro istorijos medžiaga ir adresuotais ateities laikų teatro istorikams. Nagrinėdamas V. Krėvės „Šarūną“ B. Sruoga pasinaudojo struktūralistiniu analizės metodu. Jis siekė pademonstruoti vidinės spektaklio kompozicijos sudėtingumą, glaudžių ryšių tarp atskirų scenos kūrinio elementų sistemą, tokiu būdu atskleisdamas šio spektaklio novatoriškumą režisūros, vaidybos, scenografijos ir muzikos pritaikymo srityse. Tokio pobūdžio spektaklio analizė skatino ir žiūrovus atkreipti dėmesį į esminius „Šarūno“ ir kitų spektaklių komponentus, be kurių neegzistuoja visavertė scenos kūrinio analizė.

Šioje vietoje verta peržvelgti „Šarūną“, rodyto 1931 m. vasario mėnesį Rygoje, atsiliepiamus kaimyninės Latvijos spaudoje⁸, kurie liudija aukštą šios šalies rašančiųjų apie teatrą profesionalumo lygį, jų kritinių įžvalgų gelmę. Svarbiausia, kad latvių kritikai sugebėjo įvertinti A. Olekos-Žilinsko režisuoto spektaklio originalumą, pasirinktų režisūrinių priemonių modernumą (akcentuotas pavykęs montažinis scenų konstravimo principas). Visose trijose recenzijose aptarta aktorių trupė, kurios „vystymasis yra įstatytas į teisingą meno kultūros kelią“⁹, pabrėžtas jos ansambliškas, išskirti pavienių ak-

torių vaidybos bruožai. Latvių recenzentai tiksliai nusakė scenografijos ir muzikos vertę spektaklyje. Pasak jų, praeities tamsą vykusiai perteikė „tapybiškai stilizuota aplinka ir spalvos, turtingi kostiumai“⁴⁰, nors kartais „lietuvų dekoratorius susižavi ir akiai svetimesne sunkoka fantazija“⁴¹, o „ryškūs, akį režiantys potėpiai vietomis disonuoja su draperijų juoduma, kitų scenų linijų griežtumu“⁴².

Latvių atsiliepimams nebūdingas vienbalsis giriamašis tonas – visi trys recenzijų autoriai išvėlgė ir spektaklio trūkumų. Svarbiausias jų glūdėjo dramaturginėje veikalo medžiagoje. Poetas Janis Sudrabkalnis (1894–1975) atkreipė dėmesį, kad P. Vaičiūno inscenizacijoje liko daug nereikalingų dalykų – „Šarūno“ spektaklis jam pasirodė reikšmingas tik kaip režisieriaus ir aktorių ansamblis. J. Karklinis taip pat pastebėjo, kad „spektaklyje nepatikima yra literatūrinė medžiaga, kuri, atskirais pavelsiais iškelta iš didelio romano epinės srovės, duoda daugiau poezijos negu dramatinį elementą“, o A. Olekos-Žilinsko „sceninis išsprendimas meno požiūriu yra ištis laimingai nusisekęs“⁴³.

Akivaizdu, kad Latvijos teatro kritikų profesionalumas, sugebėjimas analizuoti sudėtingus scenos meno kūrinius daugiausia yra nulemtas istorinės latvių teatro raidos. Nuo XVIII a. II pusės Rygoje veikęs vokiečių teatras, XIX a. II pusėje Latvijos sostinėje nuolat gastroliavusios profesionalios rusų teatro trupės darė didelę įtaką šios šalies scenos meno vystymuisi. Pirmasis teatras, veikęs profesionaliais pagrindais, Latvijoje įkurtas dar 1887 m., antrasis – 1902 m. (Naujasis latvių teatras). 1907–1914 m. gyvavusio Naujojo Rygos teatro spektakliuose jau pasitaikydavo režisūrinio teatro elementų, buvo naudojami kai kurie sceninės kalbos modernizmo principai⁴⁴. XX a. 3-iajame dešimtmetyje profesionalus teatras Lietuvoje tik pradėjo formotis, tuo tarpu Latvijoje jau 1923–1925 m. plėtoti simbolizmo (Biruta Skujeniece), ekspresionizmo (Jurijus Jurovskis ir Janis Zarinis) ir polistilistinio teatro (Eduardas Smilgis) principai⁴⁵. XX a. 3–5-ajame dešimtmetyje Latvijoje veikė nemažai valstybinių ir privačių dramos kursų bei studijų, garsėjo profesionalūs rusų, vokiečių, žydų, lenkų teatrai. Neabejotina, kad visa ši gausi teatrinė panorama padarė įtaką ir Latvijos teatro kritikai.

B. Sruoga aiškiai suprato, kad A. Olekos-Žilinsko režisūra Valstybės teatre gerokai praaugo tuometinę kritiką: „Faktas, kad recenzentai ne tik nebeskatina teatro kūrybos, bet ją atgal traukia. Faktas, kad recenzentai iš kultūrinio faktoriaus pasidarė obskurantizmo skiepytojais“⁴⁶. Iš tiesų antrajame Valstybės teatro gyvavimo etape, kai teatre dirbo A. Oleka-Žilinskas ir M. Čechovas, meninio gyvenimo reiškinius imta vertinti vadovaujantis ne estetiniais kriterijais, o tam tikra ideologija, politine konjunkūra. Šalia subjektyvių ir aštriai negatyvių atsiliepimų apie „Šarūno“ spektaklį pamažu formavosi politinė opozicija prieš A. Oleką-Žilinską. Spauldoje vis grėsmingiau skambėjo atviras priešiškas teatrinės naujovės ir nepagrįsti politiniai kaltinimai. Kai kurie tuometiniai meno reiškiniai kritikuoti vien todėl, kad jų kūrėjai bu-

vo atvykę iš Sovietų Rusijos. Tuo metu Valstybės teatre sėkmingai dirbė M. Čechovas (1932–1933), baletų šokėjai Anatolijus Obuchovas ir Vera Nemčinova, baletų šokėjas ir baletmeisteris Nikolajus Zverevs, operos režisierius Teofanas Pavlovskis ir kiti buvo kaltinami lietuviško teatro „rusifikavimu“. Nepagrįsta ir tendencinga kritika neaplenkė ir A. Olekos-Žilinsko, kuris iš Sovietų Rusijos emigravo 1929 metais. Šiam režisieriui išvykus iš Lietuvos, „tučtuojau visi balsai apie tautinio teatro reikalingumą nutilo, niekas tokių dalykų nebeprisime-nas, tarytum mums tautinis teatras su Žilinsko išvykimu būtų pasidaręs visiškai nebereikalingas“⁴⁷, – su nuoskauda replikavo B. Sruoga.

Politinių kaltinimų neišvengė ir 1932–1933 m. Valstybės teatre dirbęs M. Čechovas, pastatęs čia tris spektaklius: W. Shakespeare'o „Hamletą“ (1932) bei „Dvyliką naktį“ (1933) ir N. Gogolio „Revizorių“ (1933). Po šių iškilų pastatymų dar pagausėjo priešiški straipsniai, ginančių Lietuvą nuo „rusiškos dvasios“ ir „bolševikinių tendencijų“. Daugelį konservatyvių autorių, rašiusių apie M. Čechovo režisuotus „Hamletą“ ir „Dvyliką naktį“, piktino net teksto kupiūravimas. Pasak jų, buvo išbraukti esminiai dalykai, liko tik pjesių „libretai“: „(...) kiekvienas „Hamleto“ statytojas pirmą pirmiausia turi pasirūpinti, kad nežūtų tekstas. Dar daugiau – kad nepranyktų nė vienas žodis; kad taurioji amžinatvei skirta veikalo išmintis netaptų eksperimentinių efektų auka“⁴⁸. Su tokiu kategorišku teiginiu polemizavęs B. Sruogos Teatro seminario dalyvis J. Raustys savo recenzijoje apie „Dvyliką naktį“⁴⁹ drąsiai ir argumentuotai gynė režisieriaus teisę trumpinti veiklą, nes tai esanti jo meninio sumanymo dalis. Šis recenzentas straipsnyje glaustai, ramiu tonu aptarė M. Čechovo režisūrinę koncepciją, plačiai panagrinėjo aktorių vaidybą. J. Rausčio tekstas išsiskyrė profesionaliu požiūriu į spektaklį kaip į meninį objektą, kurio taip stigo to meto recenzijoms.

B. Sruoga apie M. Čechovo „Hamletą“ ir „Dvylikos nakties“ spektaklius recenzijų neparašė. Straipsnyje „Spaudos ataka prieš „Hamletą“⁵⁰ kritikas prikišamai nurodė recenzentų, rašiusių apie spektaklį, klaidas, netikslumus ir neišmanymą. Pvz., jis teigė, kad „Lietuvos aidą“ recenzentas norėjo matyti scenoje deklamacinę „Hamleto“ vaidybos manierą, o Kauno publika seniai praaugo tokią aktorystės sampratą. „Jeigu „L. Aidas“ būtų pasakęs, – rašė B. Sruoga, – kad „Hamleto“ pastatymas mūsų publikai, o ypač mūsų kritikams buvo nesuprantamas, kad jis per daug rafinuotas, kad jis per daug meniškai išlaikytas, per daug gilia mintimi pagrįstas, tai mes „L. Aido“ nihilizmą dar galėtume suprasti“⁵¹. „Lietuvos aidas“ buvo tautininkų valdžios oficiozas, todėl jo puslapiuose pasirodžiusi M. Čechovo pastatymų kritika buvo tarsi politinis nuosprendis režisieriui. B. Sruoga drąsiai pasipriešino tokio pobūdžio politiniam susidorojimui.

Lietuvių teatro istorijoje vadinamasis požiilinskis laikotarpis (1935–1940 m.) įvardijamas kaip lietuvių scenos meno atoslūgis su kylančiomis viltimis – režisieriais

R. Juknevičiumi ir A. Jakševičiumi, gana sėkmingai režisavusiu aktoriumi Ipolitu Tvirbutu. Kritika šiuo laikotarpiu ypač daug dėmesio skyrė repertuaro formavimo ir spektaklių meninės vertės, netenkinusios nei recenzentų, nei teatro žiūrovų, klausimams. Minimas problemas nagrinėti, taip pat recenzuoti spektaklius intensyviai pradėjo B. Sruogos Teatro seminaro dalyviai P. Andriušis (bendradarbiavęs ir Klaipėdos dienraščiuose), Antanas Jasiūnas (tikr. Jacinevičius), L. Kalvelis, 1937 m. iš Paryžiaus sugrįžęs Juozas Miltinis, Antanas Rūkas ir kiti. Paskutiniame Nepriklausomybės penkmetyje B. Sruoga atskirų spektaklių neberecenzavo. Šis teatrologas didelės apimties polemikuose straipsniuose („Dramos teatro repertuaro reikalu“ 1933, „Dramos tragedija“ 1935, „Teatro istorijai“ 1936, „Futbolas, dvasios sterilizacija ar kūryba?“ 1937, „Apie meną pagal nosį“ 1938, „Teatrinio mokslinimo reikalu“ 1940) nagrinėjo bendrą Valstybės teatro darbo kryptį, repertuaro formavimo principus, pateikė konkrečių Valstybės teatro reformos projektų.

Recenzantai, aptardami spektaklius (ypač B. Dauguviečio užsienio klasikos pastatymus²²), parodė ryškia pažangą. Ją paskatino A. Olekos-Žilinsko ir M. Čechovo spaudoje pateikiama spektaklių režisūrinė koncepcija, išaugusi pastatymų meninė kokybė, nuolat spausdinami B. Sruogos straipsniai, ypač jo studijos apie V. Krėvės „Šarūną“ ir Ch. Dickenso „Varpus“. Tvirtai ir aiškiai argumentuotuose kritikų teiginiuose jau formavosi profesionalus požiūris į teatro meną, pradėta tiksliau naudotis besiformuojančia teatro terminija. Savo straipsniuose jie svarstė režisūrinės koncepcijos buvimą ar nebuvimą, nagrinėjo scenografijos ir muzikinius sprendimus, ėmė stebėti išskilesnių aktorių profesinę raidą. Svarbu, kad poslinkiai kritikoje buvo matyti ir recenzuojant meninės vertės teatro spektaklius. Paskutiniame antrojo Valstybės teatro dešimtmečio gyvavimo penkmetyje profesionalios kritikos poreikį pajuto ir teatro režisieriai, aktoriai, žiūrovai.

1936 m. iš Maskvos grįžęs R. Juknevičius savo debiutinį spektaklį – Hermano Heijermanso „Viltis“ – pastatė Valstybės teatro Klaipėdos skyriuje. R. Juknevičius priklausė kartai (kartu su A. Jakševičiumi), kuri buvo profesionaliai pasirengusi režisieriaus darbui: besimokydami A. Olekos-Žilinsko kurse vadovo buvo supažindinti su režisūros pagrindais, abu stažavo Maskvoje, A. Jakševičius vienerius metus praleido Niujorko universiteto Teatro skyriuje. „Vilties“ spektakliu R. Juknevičius tęsė savo mokytojo A. Olekos-Žilinsko tradiciją ir kūrė psichologinio teatro modelį, kurį galima būtų pavadinti poetiniu realizmu. Šio spektaklio premjera Klaipėdoje bei gastrolės Kaune buvo audringai sutiktos ir žiūrovų, ir recenzentų. Spaudoje buvo akcentuojama išmintinga spektaklio režisūra ir darnus aktorių ansamblis, jaudinantis ir stebinantis savo kūrybiniu pajėgumu. Įžvalgesni kritikai suprato, kad jauno režisieriaus darbas teikia vilčių, galbūt netrukus jis padėsias Valstybės teatro dramos trupėi išsivaduoti iš kūrybinės krizės.

1938 m. rudenį Valstybės teatro scenoje pasirodė A. Jakševičiaus debiutinis spektaklis E. O’Neillio „Mar-

ko milijonai“. Šis pastatymas pratęsė B. Dauguviečio pirmajame Valstybės teatro gyvavimo dešimtmetyje pradėtą raiškių, teatrališkų scenos veikalo liniją (C. Gozzi „Princesė Turandot“ 1927, L. Pirandello „Šiaip arba taip“ ir Molière’o „Tariamasis ligonis“ 1928). Daugelis rašiusių apie „Marko milijonus“ atkreipė dėmesį į „subtilų režisieriaus meninį skonį, jo aukštą sceninę kultūrą, ypač vaisingą darbą su aktoriais Kačinsku, Mironaite, Jukna, Janina Rudzinskaite, taip pat sceninį O’Neillio filosofinės simbolikos įprasminimą“²³. Iš tiesų bemaž visi recenzantai – ir gyrusieji spektaklį, ir peikusieji – vieninagai bei visai pelnytai žavėjosi Monikos Mironaitės ir Henriko Kačinsko vaidyba. Tai buvo gana retas atvejis nesutarimų ir prieštaravimų kupinos lietuvių teatro kritikos istorijoje.

A. Jakševičiaus polinkis į precizišką sceninę formą, savito stiliaus ir plastinės vaidybos priemonių paieškos dar ne visų recenzentų buvo iki galo suvoktos ir aprašytos. Recenzijoje apie „Habimos“ teatro gastroles Kaune, kurią A. Jakševičius rašė intensyviai ruošdamasis debiutiniam spektakliui, išsakyta mintis galima buvo priimti ir „Marko milijonams“: „Kiekvienas draminis veiklas savo forma ir turiniu režisieriui diktuoja sceninį atlikimą. (...) Laikas, kuriame tas veiklas yra vaidinamas, diktuoja jo ipavidalinimą, vaidybos stilių, mizansceną, žodžiu, viso pastatymo formą. Iš čia kyla vaidinimo skambumas ir aktualumas. (...) Labai įdomus ir vertingas yra „Habimos“ aktorių vaidybos teatralumas. Tai yra didžiausias priešingumas natūralistinei vaidybos manierai. Gyveniminė teisybė atmetama vardan teatrinės teisybės. Aktoriai mažiausiai paiso gyvenimo imitacijos, nes jų kūrybos sritis yra fantazija ir sceniškoji žaismė. Toji sritis duoda didelį įvairumą, originalumą ir ryškumą aktoriaus judesiams, intonacijoms ir kuriamiems charakteriams“²⁴. Šios mintys tiksliai atspindi A. Jakševičiaus teatrinę programą ir kūrybinį sumanymą, kurį jis įkūnijo spektaklyje „Marko milijonai“. Tokia recenzija galėjo padėti recenzentams suprasti, ko režisierius siekė – kai kurie iš jų būtų nebepasigedę didesnio „gyvenimiškumo“, kurio A. Jakševičius (kaip ir E. O’Neillas) sąmoningai vengė.

R. Juknevičiaus Kaune pastatytas spektaklis – G. Hauptmanno „Prieš saulėlydį“ profesionalių kritikų buvo sutiktas teigiamai. Kaip ir „Vilties“ recenzijose, atkreiptas dėmesys į darnų aktorinį ansamblį, vienijamą bendros režisūrinės koncepcijos. „Ir režisierius jis pasirodė itin rimtas, sugebąs apimti veikalo visumą, komponuoti ir spektaklį vesti galimai meniškiau. Kas ypač, mano požiūriu, jo pastatyme yra vertinga, tai sugebėjimas kurti visumą, derinti ansamblį pagal viso veikalo idėjinę ašį“²⁵, – rašė žurnalistas Jonas Kardelis. Didžioji dalis recenzentų tvirtai ir argumentuotai pripažino antrašą šio režisieriaus pergalę, sugebėdama kuklesnėmis ar profesionaliomis (išsiskyrė išsami J. Miltinio recenzija²⁶) žiniomis įvertinti naują ir ryškų posūkį režisūroje.

Maždaug XX a. 4-ojo dešimtmečio pradžioje spaudoje pasirodžiusios B. Sruogos Teatro seminaro dalyvių recenzijos žymėjo persilaužimo etapą. Besibaigiant minė-

tam dešimtmečiui savo darbuose jie kruopščiai nagrinėjo svarbiausius spektaklio komponentus, teiginius pagrįsdami tvirtais argumentais.

Gauta 2006 10 30
 Parengta 2006 11 10

Nuorodos

- ¹ Vikt. Pr. [Pranas Lubickas], *Meno kultūra*, 1928, Nr. 1.
- ² A. Samulionis, *Balys Sruoga*, Vilnius, 1986, p. 240.
- ³ A. Oleka-Žilinsko interviu, *Teatrinės minties pėdsakais*, Vilnius, 1969, p. 350–354.
- ⁴ A. Samulionis, ten pat, p. 201–202.
- ⁵ P. Andriušis, *Septinton įleidus. Memuaro-autobiografiniai apmatalai*, Kaunas, 1992, p. 58.
- ⁶ Ten pat, p. 58.
- ⁷ Pirmasis straipsnis išleistas atskira knygele: B. Sruoga, *Šarūnas Valstybės teatre*, Kaunas, 1930. „Varpų“ recenzija išspausdinta: B. Sruoga, Dickenso „Varpai“ Valstybės Teatre, *Vairas*, 1930, Nr. 9, 10, 11.
- ⁸ E. Mednis, Lietuviai ir „Šarūnas“ mūsų Nacionaliniame teatre, *Latvijas Kareivis*, 1931, Nr. 42; J. Sudrabkalis, „Šarūnas“ Nacionaliniame teatre, *Segodnia večerom*, 1931, Nr. 42; J. Karkliūš, Lietuvių teatro antrasis apsilankymas Rygoje, *Jaunąsias Ziņas*, 1931, Nr. 42.
- ⁹ J. Karkliūš, Lietuvių teatro antrasis apsilankymas Rygoje, *Jaunąsias Ziņas*, 1931, Nr. 42.
- ¹⁰ Ten pat.
- ¹¹ Ten pat.
- ¹² J. Sudrabkalis, „Šarūnas“ Nacionaliniame teatre, *Segodnia večerom*, 1931, Nr. 42.
- ¹³ J. Karkliūš, Lietuvių teatro antrasis apsilankymas Rygoje, *Jaunąsias Ziņas*, 1931, Nr. 42.
- ¹⁴ S. Radzobe, Svarbiausios modernizmo ir režisūros tendencijos Latvijos teatre XX a. 3–4-uoju dešimtmečiais, *Meno tyra*, 2004, t. 37, Nr. 4, p. 30.
- ¹⁵ Ten pat, p. 31–32.
- ¹⁶ B. Sr., Teatralinės recenzentikos pėdsakais, *Skynimai*, 1933, Nr. 1.
- ¹⁷ B. Sruoga, Mūsų teatro raida, *Apie tiesą ir sceną*, Vilnius, 1994, p. 240.
- ¹⁸ Vikt. Meirūnas [Pranas Lubickas], Hamletas (M. Čechovo pastatymas), *Vairas*, 1932, Nr. 11.

- ¹⁹ J. Raustys, „Dvyliktoji naktis“ (Vakarykštė premjera Valstybės Teatre), *Lietuvos aidas*, 1933 kovo 15 d.
- ²⁰ B. Sr., Spaudos ataka prieš Hamletą, *Skynimai*, 1933, Nr. 1.
- ²¹ Ten pat.
- ²² F. Schillerio „Marija Stiuart“ (1937), W. Shakespeare'o „Makbetas“ ir Sofoklio „Oidipas Kolone“ (abu 1939).
- ²³ I. Aleksaitė, Režisūriniai debiutai, *Lietuvių teatro istorija. Antroji knyga: 1935–1940*, Vilnius, 2002, p. 64.
- ²⁴ A. Jakševičius, „Habimos“ teatro gastrolės, *Lietuvos aidas*, 1937 gruodžio 23 d.
- ²⁵ J. Kardelis, „Prieš saulėleidį“, *Lietuvos žinios*, 1939 gruodžio 18 d.
- ²⁶ J. Miltinis, „Prieš saulėleidį“, *Naujoji Romuva*, 1940, Nr. 3.

Laura Blynaitė

IMPROVEMENTS IN LITHUANIAN INTERWAR DIRECTION REFLECTED IN THEATRE CRITICISM

Summary

The article examines the development of Lithuanian theatre criticism of the 1920s and 30s. The reader is presented with an outline of reviews appearing in periodicals back in these days, on plays that were important to the development of Lithuanian directing: L. Pirandello's *Comme ça (ou comme ça)* (1928, directed by B. Dauguvietis), V. Krėvė's *Šarūnas* (1929, dir. A. Oleka-Žilinskas), W. Shakespeare's *Hamlet* (1932) and *Twelfth Night* (1933, both dir. by M. Chekhov), E. O'Neill's *Marco Millions* (1938, dir. A. Jakševičius) and G. Hauptmann's *Before Sunrise* (1939, dir. R. Juknevičius). Before the 1920s most play reviewers were unable to evaluate the concepts and singularities of acting in the way that they were presented by the play's director, or to discuss the scenography and music as components of a single contexture. In the years 1929–1935, significant plays directed by A. Oleka-Žilinskas and M. Chekhov were put on stage. The directors' thoughts on the directional conceptions of theatre productions and B. Sruoga's activities influenced theatre criticism. In the late 1930s most of the students who took part in B. Sruoga Theatre Seminars were able to analyze the main components of a play in a professional manner. Stage work was evaluated using aesthetic rather than ideological criteria.