Romas VIESULAS. Diplominės kompozicijos eskizas Judo tema.
1949. Popierius, anglis. Viesulo šeimos nuosavybė, JAV

Marcelijus Martinaitis
1936–2013

TĖVYNEI

Jeigu akis man išplėš –
niekam neleisk,
kad į tamsą jų –
melą įdėtų
ir akiduobių tamsoje
rodytų saulę.

Jeigu žodžius man atims –
tu klausyk:
kai tyliu,
ar žodžiai nieko negirdi?

Jeigu protą aptemdys –
manęs neužmušk,
leisk man
laikyt
savo duoną.

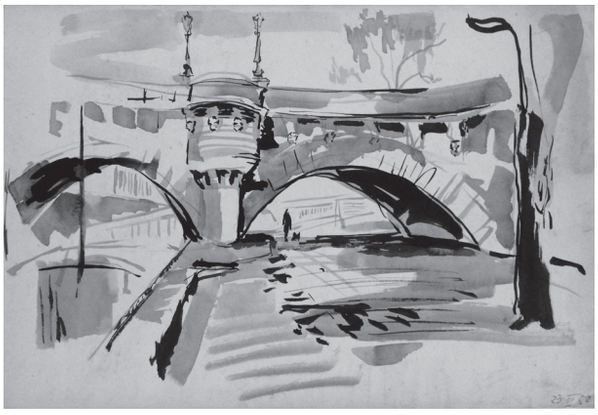
Jeigu man širdį išims –
svetimos neįdėk;
ten,
kur ji buvo,
saują žemių įberk,
kad girdėčiau gyvybę.

Jeigu sulaužys mane –
man kuprą
iš mano kaulų teisybės
uždėk man
ir leisk, nors ant laiptų,
teisingai numirt.

Perspausdinta iš rinkinio
„Akių tamsoj, širdies šviesoj“
(Vilnius: Vaga, 1974)

Meno kultūros žurnalas

Krantai



Romas VIESULAS. Senos krantinė. 1950.
Popierius, tušas, 28 x 56 cm.
Romo Viesulo šeimos rinkiniai, JAV

TURINYS

TĖVYNEI	2	Marcelijus MARTINAITIS
LIUDIJIMAI IŠ ATŠIAURIOS ŠALIES	4	Palmyra NAVICKAITĖ
EILĖRAŠČIAI	10	Juozas TYSLIAVA
PENKERI PAIEŠKOS METAI	12	Anna KONSTANTINOVA
TROJOS ARKLIU PER LIETUVĄ	18	Aušra JASIUKEVIČIŪTĖ
NERIMASTINGOS KŪRYBOS PUSLAPIAI	22	Regina URBONIENĖ
FANTAZIJOS BOKŠTAI	28	Audronė GIRDZIJAUSKAITĖ
OPERA KAIP DRAMA	34	Rima JŪRAITĖ
ŠOKIS IŠ SPEKTAKLIO PARAŠČIŲ	38	Rimgailė RENEVYTĖ
ROMANTIZMO SVAJOS	42	Helmutas ŠABASEVIČIUS
TARSI PATIES GYVENIMO TĖKMĖ	48	Ona GAIDAMAVIČIŪTĖ
IŠ SKURDO PAKELTAS IKI GRAFO	52	Aistė BIMBIRYTĖ-MACKEVIČIENĖ
KELI JUDESIAI – IŠTISAS GYVENIMAS	56	Mindaugas KLUSAS
ALSUOJANTI MUZIKA	60	Ilva Leda EKLERIENĖ
STASIO UŠINSKO FENOMENAS	64	Rimas DRIEŽIS
(NE)PAMIRŠTA ŠIMTMEČIO ASMENYBĖ	68	Kamilė PIRŠTELYTĖ
ALBUMO LAPELIAI	72	Edmundas GEDGAUDAS

Straipsnio
publikaciją parėmė

Palmyra NAVICKAITĖ

LIUDIJIMAI IŠ ATŠIAURIOS ŠALIES

TESTIMONIES FROM A SEVERE COUNTRY

Palmira NAVICKAITĖ-MATULIONIENĖ (1932–2017) was the daughter of an army officer in independent Lithuania. In 1949, she was deported together with her family to the Altay region in Russia, where she was made to do forced labour in the forests. She returned to Lithuania in 1958, graduated from the Faculty of Economics at Vilnius University, and maintained close relations with her school friends. Navickaitė gave her friends some of her poems and pages from her diary about life in that strange and severe country. After her death, these touching testimonies of the hardship, and her lucid soul, passed from one friend to another, and finally reached Krantai magazine.

Palmyra Navickaitė – balta suknele pirmoje eilėje Vilniaus antrojoje mergaičių gimnazijoje. 1947. Irenos Geniušienės archyvas

Iš rankų į rankas...

Nepriklausomos Lietuvos karininko šeima, jau auginanti sūnų Mindaugą, 1932 metais Panevėžyje susilaukė dukrelės Palmyros. Brolio ir sesers vaikystė prabėgo Širvintose, o paskui jau Ukmergėje jie stojo į gimnaziją.

Vilniaus antrojoje mergaičių gimnazijoje (vėliau pavadintoje Salomėjos Nėries vidurine mokykla) Palmyra mokytis pradėjo 1944–1945 mokslo metais. 1949-aisiais siaubingoji „Vesna“ mūsų klasės draugę, jos brolį ir mamą nubloškė toli toli, į Altajaus kraštą. Ten dirbdama sekinančius miškų ūkio darbus Palmyra lankė ir vidurinę mokyklą. Laikui bėgant ji sukūrė šeimą su tremtiniu Romu Matulioniu, jiems gimė sūnelis. 1958 metais visi grįžo į Lietuvą, Palmyra tęsė mokslą, gavo brandos atestatą. Vėliau, Vilniaus universitete baigusi Ekonomikos fakultetą, pagal įgytą specialybę dirbo sostinės statybos, pramonės įmonėse. Gana anksti tapo našle, bet liko mylinti ir mylima rūpestingų vaikų mama, gražaus būrelio anūkų senele.

Priverstinio išsiskyrimo dešimtmetis nenutraukė Palmyros ir bendramokslių draugiško ryšio, užsimezgusio ypač svarbiu asmenybės formavimosi laikotarpiu – kai paauglystė virsta jaunyste. Šis laikotarpis mums sutapo su pokario metais, tvyrant nerimo, baimės, nežinios atmosferai. Be to, mus vienijo „senas auklėjimas“, skiepytas ir tėvų namuose, ir nepriklausomos Lietuvos pradinėse mokyklose, kuriose dar buvome spėjusios pasimokyti.

Nuo tada, kai vėl apsigyveno Vilniuje, Palmyra nepraleido nė vieno mūsų tradicinio kasmetinio klasės draugių susitikimo. Smagus klegesys aprimdavo, nuščiuvusios klausydavomės, kai mūsų priprašyta Palmyra tyliai ir trumpai, nenorėdama ilgai būti dėmesio centre, papasakodavo, ką jai teko patirti tremtyje.

Bet 2017-ųjų birželį mūsų klasės 66-ajame susitikime Palmyros nebebuvo...

Pas vieną klasės draugę liko pluoštelis languotų lapelių su Palmyros sukurtais ir užrašytais eilėraščiais, kitai draugei ji buvo davusi paskaityti, ką į seną mokyklinį sąsiuvinį rašė apie savo gyvenimą svetimame, atšiauriame krašte. Šie jaudinantys juodų vargų ir šviesios sielos liudijimai pradėjo keliauti iš rankų į rankas – taip pasiekė ir „Krantus“.

Viena iš Palmyros klasės draugių
Irena ŽEMAITYTĖ-GENIUŠIENĖ

Vilnius, 2018 vasara

Bet kodėl?

Kodėl bolševikai nekentė karininkų? Savus šaudė, gaudė, kišo į lagerius. Vėliau tremtin.

Gyveno mūsų Anastasine penki caro kariuomenės karininkai: Popovas, Čertkovas, Vasiljevas ir kiti du. Čertkovas ir visi keturi dirbo miškovežės mašinos vairuotojais. Tuomet aš jiems šviečiau, tiksliau – miško krovikams.

Žinau, kodėl! Nes Stalinas sirgo paranoja. Ne karininkai, o Berija jį nutručino.

Pridėdavau smaliokų į katilą, užkurdavau, ugnis buvo aukšta ir šviesi, tik *biskį* judanti. Visą naktį praleisdavau miške. Taip kas antra naktis. Geras darbas, tik neduok, Dieve, vėjo. Tos lazdōs, aukštokos, kur kabėjo mano *kodyla* (smilkyklė), neatlaikydavau. Padėdavo ar vairuotojas, ar kitas vyras. Mūsų barakas buvo atitvertas lentom. Už tų lentų buvo mažutis labai kambarėlis. Jame gyveno S.K. Popovas. Išsilavinęs, mandagus ir grodavo vakarais mandolina. Pas mus gi barake kartu gyveno *mordovanka* su maža dukrele (septynerių metų). Pats velnias ją atnešė, buvo visada pikta. Degutu apvedžiodavo savo pataliuką, kur miegojo. Visi miegojom ant grindų. Atseit blakės nelįs. O tos ne durnės, užlipa ant lubų ir krinta tiesiai ant žmogaus. Nakčia. Kai p. Popovas vakarais grodavo mandolina, labai gražiai, ji sakydavo: *разобью его эту бренчалку* (sudaužysiu tą jo brunzgalą). Mamytei buvo 43-eji. Jai nepatogu užeiti ir perspėti Popovą, kad arba organizuotų kokį nors užraktą, ar pas draugus išneštų mandoliną. Pasiuntė mane. Man tik septyniolika. Užėjau. Tas ponas atsistojo. Pakvietė sėstis ant *čunkos*, vietoj taburetės. Kai perspėjau, jis ir pasakė: „Tau grosiu visą vakarą ir padainuosiu“. Vakarui atėjus jis dainuodavo gražiausius rusų romansus („Чёрно вишнёвая шаль“, „Как мимолётное виденье“ ir kt.). Buvo nuostabus sekmadienio vakaras. Mandoliną išsaugojom. Tik prieš Kalėdas visus penkis caro karininkus komendantai surinko ir išsivežė. Nežinia, kur...

O Čertkovas, kai sugesdavo mašina, lakiodavo su dideliu raktu, užduodavo į „velnio katilą“, kur smilko čiurkutės, ir šaukdavo: *что я офицер, недумай, что я шофер – быдло* (kad aš karininkas, tai nemanyk, jog kaip vairuotojas esu juodnugaris). Aš tuo metu jam šviesdavau su savo *kodyla*, nes naktį vargšas negalėdavo mašinos pataisyti.

Jų likimas nežinomas.

Tai buvo geri, jau pagyvenę ir išsilavinę vyrai. Va kokia ta *матушка Россия* (motinėlė Rusija).

* * *

Labai daug metų durų niekas nerakindavo. Užkišam, būdavo, su pagaliuku tokį geležinį brunktelį, ir visi išeinam. Taip palikdavo ir savo mažutį kambarėlį p. Popovas. Vagių nebuvo. Tik 1952 metais atvežė verbuotus, pamenu, net šešis. Apvilko juos vatinukais, davė vailokus ir dar po 200 rublių. Didelė parama! O jie pralošė *участко* (teritorijos; rus. *участок* – ruožas, sklypas, plotas) viršininko galvą. Lietuvė tą viršininką išgelbėjo. Galvažudžius grąžino Krasnojarskan.

Paslaptingas šuo

Toks ilgas kelias:
pakalnės ir kalneliai,
kai kur pušaitės žalios,
giliam sniege sumigę
taip ramiai.

Toks vakaras tamsus.
Taigoje šaltis. Taip tylu.
Bet greitai Mėnuo patekės šviesus,
ir man nebus baisu.
Nes keleliu viena einu.

Ir patekėjo Mėnuo,
didžiulis, apvalus.
Taiga grožiu spindėjo –
aplinkui baltas sniegas,
toks gilus.

Keliukas neplatus.
Užkopus keturis kilometrus,
man ranką palietė šuva gražus –
Sibiro laika nemaža. Iš kur?

Buvau labiausiai aš dėkinga
Dangui –
mane lydėjo šuo slapčia.
Atidaviau jam duoną,
ir ėjome drauge.

O Mėnuo aiškiai švietė ir šypsojo
savo pilna delčia –
mat gal jisai bijojo,
kad nepaklystų taigoje mergaitė ir šuva.

Tyla.
Nei komendantų,
nei pūgos.

Dėkojau Ponui Dievui
už láiką ir Mėnulį
Sibiro kalnuos.

Todėl visą gyvenimą myliu šunis. Sunkiam kely atsirado paslaptingas šuo, kuris mane lydėjo po sušikto tardymo Oriešnoje.

Куда ходила, кого проводила, с кем говорила на своей Родине? (Kur vaikščiojai, ką lydėjai, su kuo kalbėjaisi savo Tėvynėj?) – taip toli nuo Tėvynės aš jiems užkliuvau.

1950 metų žiema. 35 kilometrai nuo mūsų Anastasino, ant upės kranto, Oriešna. Ten buvo komendantų irštva. Mane pašaukė prisistatyti 12 valandą dienos tardymui.

Nieko nepasakiau. Prisiminiau Tėčiuką. Dar mažai esant man sakydavo: „Tik nieko nebijok ir nieko niekam nesakyk“.

Iš Anastasino išėjau pusė šeštos vakaro, buvo visai tamsu. Mamytė palydėjo už kaimelio vartų. Peržegnojo. Ir nubėgau. Nebijojau. Taigoje vilkų nebuvo. Meškos miegojo. Ties Solbija mane aplenkė kažkoks raitas durnelis. Juk šalčio suvirš –30 ^{0}C. Galėjo kojeles nušalti. Einant nešalta. Atėjau laiku. Komendantas pakvietė atsisėsti. Kambary šilta. Degė ant

ilgo stalo lempa. Pradžioje buvo draugiškas. Sakė: *небось устала* (turbūt pailsai). Bet gerumu netikėjau. Žadėjo išleisti į Krasnojarską, jei tiesą sakysiu. Nepasitikėjau. Maniau, vis tiek velnią mislija. Bet ir neturėjau ką pasakyti. Lietuvoje nieko blogo niekam nedariau. O kad su Elvyra išnešdavome <...> kareivėlio mums patikėtus kalinių laiškelius – tai mūsų paslaptis. Neišduok paslapties! O tą mūsų paslaptį žinojo Lietuvoje mamytės sesers vyras. Va jis, šelmis, mane ir pardavė. Galvojo: išvežta toli, čekistai nesuras. O štai ir surado. Bet man tas pat. Tas durnelis, kuris mane raitas aplenkė, atnešė mano laiškus ir mažą eilėraščių pluoštelį. Kai aš išėjau, išaušus atėjo į baraką, padarė kratą ir pasiėmė draugių laiškus. Nustojau rašyti. Sekė itin stropiai.

Per tardymą klausinėjo, ką man draugės rašo. Pasakiau, kad jie jau žino, ir negražu svetimus laiškus skaityti. *Дочь белого офицера нас учит?! Замолчи!* (Baltojo karininko duktė mus moko?! Užsičiaupk!)

Kuo toliau, tuo durnesni buvo klausimai ir darėsi piktesnis. Pasidėjo prie laiškų krūvutės, kampe stalo, savo pistoletą. Nė kiek nenusigandau. Negalima bijoti. Vatinukės kišenėj surangiau špygą. Nes šūkavo, stalą kumščiu daužė. Na ir pasiusk iš piktumėlio! Vis klausinėjo, ar man čia bloga. Aišku, „gerai“. Gaudavau 200 gramų duonos. Mindaugėlis vis pakišdavo paėsti. Mamytė bulvių pamainydavo. Ir buvo gerai. O naktį blakės krimsdavo. Vasarą mašaliukai. Gindavomės.

А кто тебе письма пишет? (O kas tau laiškus rašo?“) – DRAUGĖS. Rašo, kad sugrįšiu. Ir aš tikiu.

Palmyra Navickaitė tremtyje. Krasnojarsko kraštas, Mansko rajonas, Narvos kaimas. 1956–1957. Šeimos archyvas

Labiausiai pasiuto už laišką iš Igarkos. Ten buvo nutremta pulk. Plentos dukra. Ji mane susirado Anastasine. Gavau tik du jos laiškus. Emilija norėjo pas mus atvažiuoti. Ji buvo areštuota ir įkišta į Rešiotus. Kagėbistai norėjo ten ir mane nukišti, bet aš vis tylėjau ir tylėjau. Žinojau, kad kvepia Rešiotais.

Pavargo. Prisirūkė. Prisibaladojo. Šeštą valandą vakaro mane išbruko lauk: *Подохнешь в своей тайге*. (Nudvėsi toje savo taigoje.) Atsakiau: *А тайга то ваша, не моя. И я не подохну!* (Taiga taigi jūsų, ne mano. Ir aš nenudvėsiu!)

Ir nubėgau, laiminga bėgte Oriešnos gatvės viduriuku. Tamsa mane apgaubė lyg mama. Man atrodė – kaip gerai, kad tamsu. Galėtų būti dar tamsiau.

Užėjau į paskutinę gryčią. Pataikiau pas gerus ukrainiečius ir paprašiau atsigerti. Pasisakiau, iš kur einu. Jie davė ne tik *кипятка* (rus. *кипяток* – verdantis vanduo), bet ir lėkštelę kopūstų sriubos, ir daug duonos. Senis atnešė taurelę samagono ir prisakė, kad išgerčiau. Jis tarė: *знаю я этих крахоборов.* (Žinau aš tuos krachoborus.) O žmona sukiojosi aplinkui ir kalbėjo: *Детка, ночуй – тайга очень большая, а ты молодая.* (Vaikeli, nakvok – taiga didžiulė, o tu jauna.) Nesutikau. Padėkojau už tokį jų gerumą ir atsisveikinau. Širdis aprimo. Kelionei ukrainiečiai įdėjo man storą riekę duonos, pusę žvakės ir degtukų. Prisakė einant pro *Золотой ключ* užsidegti žvakutę. Sakiau, kad skubu, manęs laukia brolis ir Mamytė. Ukrainietė savaip peržegnojo mane, ir aš, pabučiavusi jai gerąją ranką, nubėgau į kalną.

Buvo dar tamsu ir šalta. Kopiau į kalną keturis kilometrus. Persižegnojau ir taip norėjau, kad nors prastas šunis su manim eitų. Keliukas neplatus. Sušilau. Jau pasiekiau viršų. Staiga mane visai šalia lenkia šuo. Graži laika. Kalno viršūnėje patekėjo šviesi pilnatis. Atsitūpiau, atrišau maišelį, šuo šalia, ir atidaviau jam duoną. Ir vis glosčiau, norėjau net pabučiuoti. Buvau susigraudinusi. Iš kur toks stebuklas? Ir šuo stebuklingas. Paslaptingas šuo – Sibiro laika.

Kelias leidosi pakalnėn. Vėl keturi kilometrai – ir Solbija. Šuo bėgo greičiau už mane. Mėnulio apšviestas atsitupia kelelyje ir palaukia. Ir vėl žemyn. Solbijos šunes užpuolė. Juk visi paleisti. Laika šalia atsilojo. Priėjom kaimelį ir į vakarus pasukę keliavome toliau. Iki Skotoprogono 17 kilometrų.

Priėjome ir *Золотой ключ*. Iš džiaugsmo, kad einu laimingai namo, užmiršau ir žvakutę užsidegti. Mat toje vietoje tekėjo šaltinis iš didelių kalnų, kur radosi tarpeklis. Šaltinio vanduo ir žiemą neužšaldavo. Vis tekėjo ir tekėjo į šalia esantį Spirino upelį. O kodėl ukrainiečiai sakė, kad ten nerami vieta, nepasidomėjau. Gal tas tarpeklis.

Priėjom Skotoprogoną. Laika šalia. Atsilojo nuo visų šuniukų. Juk ji didesnė. Jaučiau nuovargį. Bet liko nebetoli – tik 10 kilometrų. Palikom miegantį Skotoprogoną, ir vėl pirmyn!

Liko paskutinis, antras kalnas – ir Anastasinas. Šalia keliuko „valiočnikas“ išsitiesęs sniege. Taip norėjosi nors atsisėsti pavalius sniegą. Bet prisiminiau, kad ukrainietė prisakė niekur nesiilsėti, nes sušalsiu. Patryniau sniegu akis ir pradėjau leistis į paskutinę pakalnę. Svajojau, kai grįšim, barake patiesiu laikai savo vatinuką, kad minkštai ji pagulėtų. Kojelės pavargo. Apsidairiau – *šuniaus* nebėra. Kaip tyliai slapta atsirado, taip ir dingo. Šaukiau, akimis ieškojau, nebeatsirado. Sugrįžau antrą valandą nakties. Mamytė su Mindaugėliu,

kai susitikom, apsiverkė. Aš iš laimės šypsojausi. Tik gaila, *šunies* nepavaišinau.

Kiek nedaug reikia, kad būtum laimingas. Tai Pono Dievo dovana.

Nors buvau negera – nebesimeldžiau vagone. Pastebėjau, kad Ponas Dievas mane saugo ir padeda.

ŽIAURUS TEISMAS

Šaltis vis spaudžia.
Taiga neramiai miega.
Didžiulė upė slenka po ledu.
Tik eketė tamsi, piktai nemiega.
Ji vandenį dalina
kibirais –
ir su geru,
ir su piktu
kėslu...

Tai nutiko Rytų Sibire (1955 metais). Buvau dar jauna. Draugavau su lietuviuku iš Vilniaus. 1948 metais važiavom viename ešelone (60 vagonų). Velnio kumelys tįso mus iš Tėvynės. Vis dūmino net 18 parų. Pastovėdavo tai Oršoj, vėliau – kokiuose užkampiuose ir vėl pirmyn į rytus. Nuo Kamarčagos tįso tai sunkvežimiais, tai traktoriumi. Iki Anastasino – Sajanų tolybė. Tik 1948 06 18 pasiekėme Anastasiną.

Mano pažįstamas vaikinas buvo baigęs tik du Vilniaus politechnikumo kursus. Tuo metu dėstytojai buvo tikrai ir geri, ir stiprūs savo žiniomis. Romas buvo pastebėtas [dėl savo gabumų]. Na, bet vis tiek išgrūdo.

Anastasine greitai ruskeliai suprato jį mokantį taisyti mašinas. Iš miško darbų pasiėmė į mechanines dirbtuves. Ten taisė miškavežius.

Po Stalino nudvėsimo pasidarė lengviau gyventi. Gaudavom daugiau duonos. Ir 1954 metais jaunimas pradėjo judėti arčiau Krasnojarsko. Mes su broliu ir Mamyte persikėlėm į naująją Narvą (70 km nuo Anastasino ir 100 km iki Kamarčagos geležinkelio stoties). Pažanga. Romas, sužinojęs, kad išvažiuojam, irgi paskubėjo į Narvą. Čia jį mielai priėmė dirbti į *ЦРМ* (traktorių remonto dirbtuvę). Visi vėl dirbom kur kas.

1955 metų žiema. Žiemos Sajanuose vienodos. Smarkiai šąla. Daugybė sniego. Vasario mėnesiais ir dar kai kada siaučia pūgos, pusto.

Vėtra blaško vėtrą,
sidabrinį sniegą.
Ji tavon pirkutėn tyliai pasibels.
Pasibels kaip svečias, prieglobsčio neradęs,
ir kalnais aukštaisiais
klaikiai nuskardens...

Nespėji pamatyti, kaip nosies galiukas pabąla. Ar skruostas. Patrini sniegu. Parausta. Va ir linksma, nenušalai. Buvome jauni ir stiprūs.

1955 metais, prieš Kalėdas, Romą *ЦРМ*'o direktorius pasiuntė į rytus nuo Kamarčagos, neprivažiavus Dalnesibirsko, į kaimą, kur buvo tokia pat traktorių remonto taisykla.

Mes po truputį draugavom. Atėjo atsisveikinti.

Pradžioje 100 kilometrų Romas važiavo pasitaikiusiu sunkvežimiu. Nuo Kamarčagos dūmė traukiniu į rytus.

Nurodytas kaimas buvo netoli traukinio stoties. Truputėlį paėjęs surado tą kaimą, kur turėjo padėti taisyti traktorius. Ten irgi taiga, ir vyko miško darbai. Šalia didelė upė. Susirado užvažiuojamąjį namą (*заезжка*). Gavo kur apsistoti. Šeimininkė rusė atvedė jį į kambarėlį, pasakė savo sąlygas. Vėliau prisėdo ant lovelės krašto ir liūdnai prabilo:

Голубчик, знай, у нас завтра утрышком приди на площадь. (Žinai, mielasis, rytoj pas mus anksti ankstutėliai ateik į aikštę.) Paaiškino, kad šalia klubo yra aikštė su dideliu stulpu (dar turbūt nuo caro laikų).

Ši istorija to *sibirsko* gyvenimo baisi.

Kaimelyje gyveno Marusia su savo vyru ir dviem mažučiais vaikeliais. Vyras jos žuvo miške, darbuose. Marusia buvo graži. Juodi ilgi plaukai ir gražios akys ją labai dabino. Jau vasarą iš kažkur pas ją atvažiuodavo kavalierius. Rusai jį vadino *хахаль* (kleidūnu). Pasisukiodavo. Dingdavo. Ir vėl atsirasdavo. Patiko Marija. Atsiradęs žiemą, pareikalavo, kad moteris išbūtų savo vaikelius, tada jis su ja gyvensiąs – išsivešiąs į Krasnojarską.

Vieną labai šaltą vakarą Marusia išmaudė savo vaikelius šiltame vandenėlyje, sušukavo mergytei plaukelius ir pridengusi abu nunešė prie tvartuko, kur laikė karvę. Už tvartuko durų, lauke, buvo pabarsčiusi šieno. Pakišo pagalviuką ir suguldė vaikelius miego. Lengvai apklojo. Pabuvo prie vaikelių, kol tie sumigo, ir grįžo į gryčią pas *chachalį*. Šaltis greitai užmigdė mažyčius amžinai.

Moterys žingeidžios. Viena iš kaimynių, anksčiau kėlusi, ėjo ir pastebėjo prie kūtės šviesų apklotą. O tengi vaikeliai. Skubiai sukėlė kaimą ant kojų. Marijai prisakė būti namie. *Chachalį* gaudė. Šakalas spėjo pabėgti, nes netoli geležinkelio stotis (į Vladivostoką).

Sekmadienio rytas. Romas, atėjęs į aikštę, matė, kaip tyliai, girgždindami sniegą, rinkosi kaimelio žmonės. Tikriausiai susirinko visi, susirūpinę ir tylūs.

Prasidėjo teismas. Keli vyrai atvedė Marusią aikštėn. Pririšo prie stulpo virvėmis. Stovėjo ji, nesipriešino, tyliai. Apsirengusi lengva suknyte, vienplaukė, rami.

Romas, pamatęs su kibirais skubančius vyrus, pribėgo prie *ЦРМ*'o viršininko ir paprašė, kad pasigailėtų moters. Ji jauna ir tokia graži. Šis atsakė: *Небось не подумал, как с такой совестью ей дальше жить*? (Ko gero, nepagalvojai, kaip su tokia sąžine ji toliau gyventų?)

Tai buvo baisus sibiriečių teismas, be advokatų, be teisėjų ir milicijos. Ten tokios prabangos nebuvo. Tvarkėsi patys.

Keli vyrai su kibirais bėgo į upę ir iš tamsios eketės nešė ledinį vandenį. Pylė Marijai ant galvos ir viso liekno kūnelio. Marija tylėjo. Tik kaimelio moterys žegnojosi ir aimanavo.

Pylė tol, kol sušalo. Paliko sušalusi moters statula. Taip ji stovėjo ir per naktį. Tikriausiai visi jos gailėjo. Mėnulis ir žvaigždės nakčia ją puošė melsvais spinduliais. Vėlią naktį Romas atėjęs sukalbėjo „Tėve mūsų“. Tik nedidelis šuniukas sukiojosi apie Mariją ir aikštę. Vienas piktas žmogus pražudė tris. O! Jeigu būtų jį pagavę!..

Kitą rytą kaimelis nedirbo. Visi susirinko kluban. Čia pašarvojo Mariją su vaikeliais. Atsirado ir Batiuška. Jis vis ėjo apie sušalusius ir be paliovos dūmino smilkykle. Ir vis giedojo giesmes. Romas pasakojo, kad visi verkė. Patys žiauriai baudė, patys graudžiai verkė.

Palaidojo visus tris pavakary kaimelio kapinėse ant upės kranto. Šaltis piktai spaudė.

Apie šį žiaurų žmonių teismą man papasakojo Romukas, sugrįžęs iš komandiruotės.

Pavojinga kelionė

Tai buvo 1949 metai Anastasine. Pavasaris. Taiga puošėsi gėlėmis. Kovo mėnesį Spyrine nusipirkom karvę be ragų ir be uodegos. Be karvės sunku išgyventi. Todėl ir vedė Mindaugėlis mane parodyti, kur šienausim žolę. Va kodėl karvė be ragų, nes ant jos šeimininkai visur važiuodavo. Ragai nupjauti, kad ją būtų galima pakinkyti. Be uodegos – čia tai jau nusikaltimas. Buvo ėdri, surijo kaimyno kopūstus – ir neteko uodegos. Ji negali baidyti *maškaros* – uodų, kurie labai kanda, geria kraują. Rankomis, būdavo, braukiu per karvės kūną, rankos lieka kruvinos. Ypač prieš lietų. Spyrine piktas kaimynas nukirto karvei uodegą ir įmetė į šeimininkų kiemelį. Mums su Mamyte taip pasakojo karvės šeimininkė. Mes ją vis tiek nusipirkome. Pradžioje, kai parsivedėm dvylika kilometrų, buvo piktà, gal ilgėjosi namų, vėliau mes jai kakliuką glostėm ir ramiai sugyvenom. Ji pasidarė gera.

Vasarą mane visuomet išleisdavo vienam mėnesiui atostogų. Taip šienaudavom (reikėjo 40 kupetų).

Žiemos taigoje ilgos. Netoli *pokoso* (sukrauto šieno) gyveno meškinas. Su Mamyte niekam nesakėm. Šis ateidavo nakvot prie mūsų pirmosios kupetos. Rasdavom išgulėtą žolę. Bet jis buvo mandagus – jau saulei patekėjus dingdavo kalnuos. Mes jam palikdavom porą virtų bulvių su „marškiniukais“ (nenuluptų). Jis tikriausiai jas sukramsnodavo. Bulvių neberasdavom. Nepasakėme kaimelyje niekam, nes suomis tuoj būtų nušovęs. Lai gyvena ir dabina Sajanų taigą.

Meškis buvo labai *skūpus*. Šiauriniame kalne augo daug aviečių. Bijojau užlipus nusiskinti uogų. Tuoj iš kažkur „mielas“ balselis pasigirsdavo. Mamytė pustykle pabelsdavo dalgį. Vėl ramu. Bijojo ir meškutis visokių garsų. Lai gyvena ilgai ir laimingai. Mudviem su Mamyte užteko ir pievų uogų. Jos buvo skanios ir su kauliukais.

Kalnuose vasarą baisiausia audros su žaibais. 1950 ir dar kai kuriais metais pasirodydavo nepaprasto grožio Šiaurės pašvaistė. Pradžioje pasidaro sniegas raudonas, o paskui šiaurinė dangaus pusė spindi.

Penki

Buvo gili, šalta žiema.
Penki mūs' – buvo brigada.
Beleidžiant pušį pasuko ji
Kita linkme ir krito.
Atrodė, tiesiai ant p. Gadlevskio.
Jį partrenkė tiktai šaka,
Vėju užklojo sniegas žmogų –
Ir nebėra.

Subėgę suklaupėm visi,
Nukapstėm sniegą – gyvas jis!
Truputį kraujas iš galvos varvėjo,
Senukas tyliai mums kalbėjo:

Пан Миндаугас, проше тебя больше так нешутить, я мог остаться без головы. (Pone Mindaugai, prašau tavęs, daugiau taip nejuokaukit, aš galėjau be galvos likti.)

Svarbiausia – dar gyvi.
Viltis lyg pasaka graži
Lydėjo mus sunkiais laikais,
O Dievas saugojo,
Kai ėjom nelengvais
Gyvenimo keliais.

O tam senukui buvo tik penkiasdešimt. Atėjau pas Mindaugą dirbti, pabėgau nuo Ripidžio. Jau mokėjau genėti šakas ir kūrenti laužus. Vakarėjant žiemą, kada šaltis, laužo ugnis parausdavo. Žinojom, kad greit 17 valanda, laukėm visada vakaro ir laisvės. Čia bedirbant Mindaugėlis ir voveriuką netyčia, leisdamas pušį, pribloškė. Užsikišo užantin, ir pasibaigus darbui ėjom visi namo. Mindaugas žadėjo papuošti voveriuko kailiu man kepurę, kuri buvo numegzta kaip *punčeka*, negraži. Beeinant voveriukas atsigavo ir dantukais įsikibo krūtinėn. Mindaugas sukiojosi ir šaukė: „Gelbėkit, voveriukas cicką nukąs!“ Mes pagalvojom, kad jis šposina. Tik ponas Gadlevskis atsegė vatinuką ir suspaudęs voveriui snukį išgelbėjo Mindaugo „cicką“.

Voveriuką įdėjo į kepurę, ir Mindaugas parnešė namo. Visą žiemą gyveno žvėrelis pas mus. Priprato. Pavasarį išnešėm į taigą ir paleidom į laisvę. Kartą sugrįžo. Tuomet brolis išnešė jį toliau į taigą. Nebegrįžo. Tikriausiai susirado draugutę.

O ponas Gadlevskis, sužeistas šakos, po keturių dienų sugrįžo į mūsų brigadą ir vėl su Mindaugu ilgu pjūklu leido medžius.

Tuomet kaltas buvo vėjas, pasuko pušį kristi kita linkme. Jis bėgo rytine bryde, o reikėjo bėgti šiaurine.

Atėję rytais į darbą, išbraidydavom sniege takus – brydes dėl atsargumo, kad abu vyrai galėtų pabėgti nuo krintančio medžio, nors visada prapjaudavo 90^0 *заруба* – įkirčio.

Buvom ir stiprūs, ir nepikti, vieni iš kitų pasijuokdavom.

Mindaugas vis ką nors sugalvodavo. Tik, iki nustipo Stalinas, buvom alkanučiai. Todėl garbinom Nikitą.

* * *

Mindaugėlio dėka iš Anastasino pabėgom į Narvą. Čia abudu dirbom lengviau ir iš *ЦРМ*'o gavom vieno kambario ir ilgos virtuvės namuką. Buvo labai linksma. Žiemą toje virtuvėje glaudėm ir paršą, ir septynias vištas po stalu. Mat tvartukas buvo labai šaltas. Tik gaidys buvo durnas. Anksti giedodavo. Mindaugas dirbo *ЦРМ*'e. Aš – kasininke kontoroje „Крассоплавлес“. Čia prigyvenau visokių nuotykių.

Kalta, kad neturėjau baimės jausmo.

Mano pareiga buvo gauti pinigėlius. Į banką teko važiuoti sunkvežimiu su Bronovu, kuris važiuodavo šimtą kilometrų į Šelo miltų duonos kepyklai. Pavasarį jodavom su senuku raiti paimti pinigėlių į banką. Iš Šelo pinigus parsigabenusi maiše, dalindavau kontoroj. O balandį ir gegužį plaukdavau upe šešiasdešimt kilometrų ir darbininkams išdalindavau, kiek priklausė. Plaukdavau upe pro Kolbos įtaką į Maną, ten prasidėdavo mūsų piketai. Tai namukai, pastatyti visai ant Manos kranto, mažoje aikštelėje, šalia aukštų kalnų. Piketai

buvo šeši. Paskutinis už Didžiojo Unguto. Tuose namukuose gyveno po šešis septynis vyrus, kurie lydėdavo plaukiančius rąstus. Svarbiausia, jie su ilgomis kaustytomis kartimis – *šestais* (rus. *шест*) išrinkdavo susipynusius medžius.

Vienas piketas buvo pačiame Didžiajam Ungute. Čia prasidėjo upės žemupys. Bet man ne galvoj buvo pasidomėti. Iš Irtyško į Didjį Ungutą mane atplukdė savo laiveliu Kiulvija (estas), Irtyško piketčikas. Ir išleidęs Didžiajam Ungute pasuko laiveliu vėl į Irtyšką. O aš atėjau į namuką Didžiajam Ungute. Piketčikų namelyje nebuvo. Atėjo mergaitė ir pranešė man, kad mūsų visi šeši darbininkai išėjo į vestuves. Pasirodo, vienas iš piketčikų, susiradęs Didžiajam Ungute panelę, šventė vestuves.

Šalia namuko pririštas prie baslio suposi jų laivelis ir dar jo dugne gulėjo *šestas*.

Atrišau virvę, įlipau laivelin ir išplaukiau į paskutinį piketą. Praplaukiau upėje kiurksančius du didelius akmenis, storus stulpus – ir pirmyn.

Septynis kilometrus greit praplaukiau. Upė buvo pilna vandens. Srovė stipri, mat prasidėjęs žemupys. Jau Ungute ji sustiprėjo.

Paskutinis piketas buvo dešinėje upės pusėje. O laivelį ir netankius rąstus vanduo nešė pačiu viduriu. Bandžiau kartimi irtis į dešinę. Neklausė laivas. Neklaužada plaukė paskui rąstus. Tapo nebevaldomas.

Ir nunešė. Namelis pasiliko stovėti paskutinėj žemumėlėj. Manos krantai darėsi aukštesni ir statesni, akmeniniai. Toliau matėsi visokie kalnai ir miškai.

Neramu. Jau sugrįžti pati kažin ar sugebėsiu.

Staiga pamačiau laivelį, kurį valdė trys mūsų piketčikai. Jie pamatė ir pažino mane. Suprato, koks pavojus.

Bandžiau *šestu* pristabdyti savo laivuką. Išgirdau jų balsą. Jie šaukė: *Сиди смирно, вода опрокинет лодку, не выберешься!* (Sėdėk ramiai, vanduo apvers valtį, nebeišsikapstysi!)

Padėjau savo *šestą* ir ramiai atsisėdau ant skersinės lentytės. Laivelis klausė srovės, tik ne manęs.

Prisivijo mane gerieji vyrai. Nebarė. Vienas įšoko į mano laivą su virve. Pririšo už laivuko iškyšulio, ir visi artėjom prie dešinio kranto. Tiesiog rankomis jie kabinosi už kranto akmenų, kiti stūmėsi *šestu*, ir taip nelengvai sugrįžom į paskutinį piketą. Čia, krante, mūsų laukė brigadininkas ir dar keli vyrai.

Brigadininkas pasitiko. Padavė man ranką, padėjo išlipti į krantą. Garsiai barė: *Ну что, смельчак нашелся. Задумала одна поплавать. Куда? В Янисей? [Енисей]* (Na ką, atsirado, mat, drąsuolė. Sumanei viena pasiplaukioti. Kur? Į Jenisiejų?)

Pasibarė, sakė, kad būčiau pražuvus, jei nebūtų pamatę.

Tylėjau kaip naktis.

Apkabino per pečius ir paklausė: *А кушать хочешь?* (O valgyti nori?)

Žinoma, norėjau ir atsigerti, ir valgyti.

Nusivedė į namuką mane, į savo brigadą. Ten stovėjo ant kryžiokų stalas ir ant rudo popieriaus gulėjo virtos didelės maralo kepenys. Kampuose švietė keturi blėkiniai bliūdeliai su meškos lašinių spirgučiais.

Pasisodino mane šalia. Pjovė peiliu po gabalą kepenų ir visus apdalino. Mirkėm į tą skanumėlį, į meškos taukus, ir

Palmyra Navickaitė tremtyje. Krasnojarsko kraštas, Mansko rajonas, Narvos kaimas. 1956–1957. Šeimos archyvas

visi valgėm. Pasišaipė piketčikai iš manęs, kad pati atplaukiau iš Didžiojo Unguto ir kad galėjau nuplaukti...

Padėkojau, kad išgelbėjo ir už skanius pietus. Išdalinau pinigėlius ir atsisveikinau. Vienõs brigadininkas neišleido. Ėjom krantais su Vaska. Ungute susiradau vestuvininkus ir jiems daviau pinigėlių – *pochmelui* (*похмел* – liet. pagirios). Susiradau berniuką, kuris atvedė man arklį. Abu sėdom ir išjojom į Narvą – namo.

Arkliai eidami vis žiūrėjo į žemę. Jie bijojo gyvačių. Taip man aiškino berniukas. Ties Aleksejevka jų, gyvačių, buvo. Ir juodų, ir žalių raštuotų.

* * *

Sibiro žmonės pasikoliodavo baisiai, bet buvo *čysti* ir geros širdies.

Ir *не подохла в тайге*, ir nenuskendau, nes Ponas Dievas saugojo.

Palmyra NAVICKAITĖ

Užrašas kitoje nuotraukos pusėje:
„Vilei nuo Palmos. Vilnius, 1960 m.“
Irenos Geniušienės archyvas

Juozas Tysliava
1902–1961

Mano žvaigždė

Lyg svajojau, lyg meldžiausi nakčiai,
Lyg ilgėjaus ryto spindulių.
Žvaigždės, žvaigždės...
Erdvės tokios plačios.
Aš, kaip žvaigždė, žiūrau ir tyliu.

Mano laimė meteoru krito,
Mano laimė žemės pagauta.
Bet žinau, jei bus – bus mano rytas
Ir daina kaip meilė nekalta.

Visą naktį pasaka gėrėjaus,
Ją man sekė mėnuo nebylys.
Žvaigždės, žvaigždės... Okeano vėjas.
Mano žvaigždė – žemės kamuolys.

Sodas

Sodas, pavasario vėjų išlandžiotas,
Šypsosi medžių žiedais.
Lapai kaštonų, kriputėms iškandžioti,
Kreipias į saulę veidais.

Obelys džiaugsmo sijonais segiojasi –
Krinta, nekrinta žiedai.
Sodui nemirštama laimė svajojasi –
Sodas pražydo baltai.

Motinai

Neatsimenu, ką aš tada maniau.
O gal greičiausiai nieko nemaniau.
Tiktai galiu mįsle įspėt,
Kad aš verkiau,
O vėjas langus daužė.

Brangi ta valanda.
Nepirks jos iš manęs nei auksas, nei sidabras.
Tada aš neturėjau dar nei kelnių, nei kepurės
Ir nežinojau, kad lovoj išdrikas guliu.

O, motina!
Ar tu žinojai, kad sūnus
Užmirš tą valandą,
Kurioj tu jį žegnojai,
Apleis tave
Ir bus nenuorama poetas?

Dabar vis tiek.
Nors ir raudoji, motina,
Nors ašarose maudai savo sielą,
Aš negrįšiu
Ir tavo įsčiuje gyvenimo jau nesapnuosiu.

Vasaros jaunikis

Velnias žino, kas čia per pavasaris –
Visi paukščiai išsikraustė iš galvos.
Rytą vakarą padanges drasko,
Rodos, naktį Dievo šunes ims ir los.

Mano namas smelkiasi į pievų plotus,
Ryto saulė apvali ir kupina.
Rytą pievų plotai ašaroti,
Eiki, vildamos pavasario daina.

Pamanysite, kad aš, kaip šitie paukščiai,
Linksmėdamas nebežinau nei kelio, nei prasmės.
Žvaigždėtą naktį pažiūrėkite į aukštį,
O pamatysite, kad žemė sublizgės.

Jei šiandie jūsų proto horizontuos
Dar neužsidegė pavasario daina,
Tai negalvodami pamokit jūrų krantą,
O sužinosite, kad siela kaip daina.

Nejaugi jūs neturite širdies žodyno,
Kad dar nežinote pavasario dainos?
Jūs matote – čia viskas aišku, gryna,
Klausykite – lakštingalų orkestras jums sugros.

O, neužmikite žvaigždėtą naktį –
Danguj jums mėnuo saulę deklamuos,
Pritarkite ir šokite visi į taktą,
Tą naktį vasaros jaunikis atvažiuos.

Greitasis

Traukinys su vėju lekia,
Jam sušvilpia girios, upės...
Ei, tu sakale patrakęs,
Ar buvai kada nutūpęs?

Girių toliai, pievų toliai –
Galo krašto nesimato.
Garvežy apsiputojęs,
Ar pavysi šimtą metų?

Sapnavau, lyg tėvo dvaras
Su kalnais suktinį šoko
Ir padangės nusivarė
Karvių kaimenę didoką.

Sapnavau, lyg jūra degė,
Vilnys verkė aimanavo...
Traukinys ilgauodegis
Vis tolyn dainavo savo.

Girių toliai, pievų toliai,
Galo krašto nesimato.
Garvežy apsiputojęs,
Ar pavysi šimtą metų?

Monte Carlo,
1926.XI.27.

Straipsnio publikaciją parėmė
LIETUVOS KULTŪROS TARYBA

Anna KONSTANTINOVA

PENKERI PAIEŠKOS METAI

Modrio Tenisono vadovaujama Kauno pantomimos studija

Straipsnis skirtas dailininko ir režisieriaus Modrio TENISONO įkurtai Kauno pantomimos studijai. Nors kolektyvas buvo žinomas visoje Sąjungoje, patraukė inteligentijos dėmesį originalia „pribaltų“ saviraiška, vis dėlto šis unikalus septintojo dešimtmečio teatrinės kultūros reiškinys anuomet nesulaukė visavertės kritinės refleksijos ir netapo teatrologų tema. Neabejotinas Tenisono nuopelnas tas, kad, remdamasis sintetiniais M.K. Čiurlionio bandymais, stilistinėmis Marcelio Marceau priemonėmis, radikaliais Jerzy Grotowskio eksperimentais, grafine Henryko Tomaszewskio spektaklių plastika, jis pamėgino peržengti pantomimos, kaip įprastinio estrados numerio, ribas didžiosios sceninės formos link.

FIVE YEARS OF ARTISTIC RESEARCH

The theatrologist Anna KONSTANTINOVA presents the Kaunas Mime Studio, founded by the Latvian artist and director Modris TENISONS (b. 1945). This unique phenomenon of 1960s culture in Lithuania did not get enough critical attention in those days, and has not until now been a theme of research in theatre history. Tenisons' unquestionable talent lay in crossing the boundaries of mime art as conventional variety, to appear on the larger theatre stage using the synthetic methods of M.K. Čiurlionis, the stylistic means of Marcel Marceau, the radical experiments of Jerzy Grotowsky, and the clear plasticity of performances by Henryk Tomaszewski.

Kauno pantomimos studijos istoriją galima pavadinti veržlia. Tačiau, kaip vėliau pasakys vienas šio septintojo dešimtmečio teatrinio eksperimento dalyvių Giedrius Mackevičius, per penkerius metus sukurtų Tenisono spektaklių vizualinė estetika ir prasminis turinys apėmė „idėjų programą, iš kurios lietuvių teatras semsis peno ištisą dešimtmetį. <…> Jis parodė, kad gyvenime egzistuoja ne vien įprastiniai priežasties ir pasekmės ryšiai, kad esama ir visiškai kitokių, kurie kaip tik ir yra meno objektas“ (1; 255)*.

* * *

Regis, tarp veiksnių, suformavusių būsimąjį Kauno studijos vadovą, dailininką ir grafiką Modrį Tenisoną kaip teatro menininką, reikėtų išskirti du pagrindinius: tai pirmieji jo žingsniai pantomimoje su Roberto Lygerio ansambliu ir pažintis su lenkų režisieriaus Henryko Tomaszewskio „judesio teatru“, gastroliavusiu Rygoje, kurioje Tenisonas gimė ir gyveno iki 1966 metų.

Ansamblis „Rīgas Pantomīma“ buvo viena pirmųjų ir stipriausių pantomimos studijų TSRS. Pagrindinį savo uždavinį jos vadovas nusakė taip: „<…> išmokyti kiekvieną mimą ir sykiu visą ansamblį kūrybiškai mąstyti. <…> sukurti tokią kūrybinę atmosferą, kad ginčijantis, laisvai aptariant atsirastų kažkas nauja, netikėta. Žinoma, toji naujovė turi derėti su režisieriaus koncepcija“ (2; 129). Ansambliui buvo suteiktas „liaudies kolektyvo“ vardas už spektaklį „Idėja“, kurio ištakomis tapo belgų dailininko Franso Masereelio graviūros, – ne veltui „aktorių – mimų branduolys buvo dailininkai, dailės mokyklos ir Rygos dailės akademijos auklėtiniai. Jie suteikė kolektyvo darbui kitokį atspalvį ir formą“ (3; 40).

Henrykas Tomaszewskis – lenkų režisieriaus ir scenografo Iwo Gallo mokinys, aktorius, šokėjas ir choreografas, aistringai atsidavė „judesio teatro“ idėjai ir per savo paieškas tapo įspūdingų ansamblinių scenos „paveikslų“, krypstančių pasvertos, geometriškai tobulos statikos link, kūrėju. Žinoma, tokiems „paveikslams“ reikia idealiai ištreniruotos aktorinės „plastinės masės“ (4; 184), kuri gebėtų neklystamai atkurti scenoje režisieriaus sumanytą vizualinę seką. Itin puiki plastinė „judesio teatro“ aktorių technika leido režisieriui kurti spektaklius, kuriuose 'žmogaus kūno gyvenimas' <…> nesistengia perteikti personažo judesių ir veiksmų kaip tiesioginės kasdienės duotybės, o reikšmingu atstumu atsitraukia nuo 'žmogaus gyvenimo'. Kaip tik šį atstumą Tomaszewskis užpildo plastiniu ornamentu, sykiu įtraukdamas į pantomimą formų sudarymo ir temų plėtojimo principus, būdingus muzikai, ir taiko juos plastiniame teatre ne muzikos instrumento garsui, o žmogaus – aktoriaus judesiui“ (5; 8).

Be abejo, Tomaszewskio „judesio teatro“ laimėjimai padarė įspūdį Tenisonui, kuris jautė, kad pantomima galima aktyviai išreikšti jam rūpimas etines ir filosofines problemas ir jo, dailininko, idėjas. Po šešerių metų Roberto Lygerio ansamblyje vienas gabiausių jo mokinių patraukė ieškoti savojo kelio.

* * *

1966 metais Modris Tenisonas persikėlė iš Rygos į Vilnių ir pradėjo dirbti plastikos režisieriumi neseniai (1965) įkurtame Jaunimo teatre – ten „jis atneš naujų minčių, naujų teatro ieškojimų, naujų kūrybos idėjų, naujų meninių sprendimų. Be to, pantomimos užsiėmimai bus labai naudingi Jaunimo teatro aktoriams, nes praplės jų išraiškos priemones ir galimybes“ (3; 38). Teatrui paskelbus konkursą-atranką į pantomimos studiją, prie aktorių prisijungė „jauni įvairių profesijų ir dar jų neturintys žmonės“ (6; 3).

Kolektyvo gimtadieniu studijos nariai nusprendė laikyti 1966 metų spalio 27-ąją – tądien prasidėjo ir Tomaszewskio trupės gastrolės Vilniuje. Lenkų režisierius netgi įrašė pirmąsias eilutes „trupės dienoraštyje“. Ir programa, kurią Te-

nisonas ėmėsi įgyvendinti savo studijoje, daug kuo priminė Tomaszewskio programą. Lenkų režisierius teigė: „Mimo menas reikalauja nuolatinių treniruočių aktoriaus formai palaikyti, nes pagrindinė jo išraiškos priemonė – kūnas. Šis turi būti visada pasirengęs atlikti bet kokį judesį, tiksliai įvykdyti režisieriaus užduotį“ (4; 183).

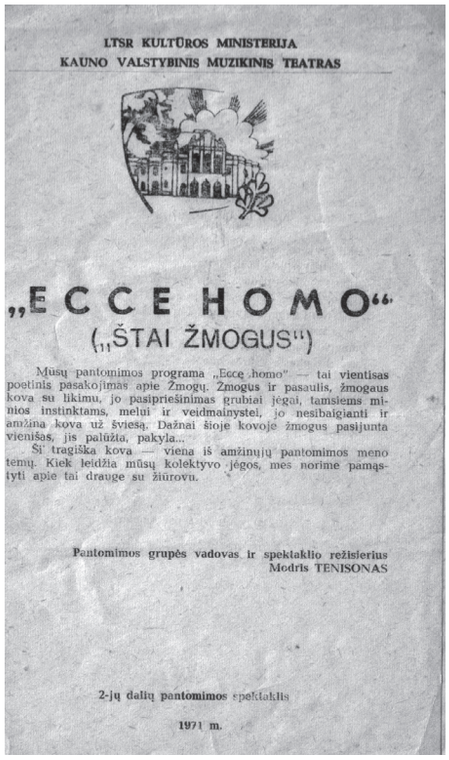
Įtemptų treniruočių tikslas buvo ugdyti aktorių „plastinę vaizduotę“, paskui ieškoti išraiškingos kalbos, kuria pantomima „atskleistų mintį, visą jos gelmę ir subtilumą“ (2; 139). Vėliau Giedrius Mackevičius pabrėš: „Mokyklos požiūriu buvome ištikimi ‘Marceau mokyklos’ sekėjai (vėliau paaiškėjo, kad tai buvo Étienne’o Decroux ir Jeano-Louis Barrault mokykla)“ (5; 6), bet „atskirai atlikdavome tyloje Marceau etiudus ir atskirai – savo ‘originaliąją’ pantomimą“ (5; 6).

* * *

Išsiskyrus Tenisono ir dramos aktoriaus Lygerio požiūriui, kokie yra estetiniai ir filosofiniai pantomimos uždaviniai, pirmasis atsigręžė į M.K. Čiurlionį (padariusį didelę įtaką XX amžiaus menui – ne tik dailei ir muzikai, ir ne tik lietuvių), į jo atradimus kaip į universalų bet kurios meninės medžiagos raktą. Režisierius, grindžiantis savo pedagoginį metodą sintezės principu, didžiulį dėmesį skyrė „grafinei ir skulptūrinei kūno išraiškai – linijai ir formai, ritmui“ (7), todėl į programą įtraukė ir „pratimus, esančius šiuolaikinio baleto ir šokio šiuolaikinės dinaminės mokyklos arsenale“, ir piešimo, dailės, lipdybos užsiėmimus, ir muzikinius pratimus, ugdančius „melodijos, harmonijos ir kompozicijos suvokimą“ (7). Augindamas „plastinę medžiagą“, turinčią lipdyti ir piešti spektaklių scenos erdvėje ne charakterius, o ženklus, dailininkas Tenisonas vis dėlto daug dirbo su aktoriais prie to, kas gana artima „draminės improvizacijos“ sąvokai: gavę temines režisieriaus užduotis, aktoriai kūrė sceninio teksto variantus, skirtus „vaizduotės lakumo ugdymui, disciplinos, technikos tobulėjimui“ (7), kurie vėliau tapdavo pastatymo elementais. Vieną dalyką ypač norėčiau pabrėžti: kiekviena iš negausių publikacijų, skirtų Kauno mimų spektakliams, būtinai pamini įspūdingą ansamblio darbą.

1967 metais trupė, jau pastačiusi spektaklį „Ecce homo“, persikėlė į Kauną. Su šiuo spektakliu ji triumfavo pirmajame Rygos pantomimos festivalyje, kuriame dalyvavo visi Pabaltijo respublikų plastikos kolektyvai. Festivalio laureatais tapo „Rīgas Pantomīma“ ir „Kauno pantomima“, režisierius Modris Tenisonas apdovanotas dviem prizais – už eksperimentą ir už filosofinę pantomimą, Giedrius Mackevičius pripažintas geriausiu Pabaltijo mimu, Eduardas Pauliukonis – geriausiu mimu mokinio klasėje, specialiu prizu apdovanotas kompozitorius Feliksas Bajoras.

Tenisonas, kuris „nuolat spinduliuoja savo aistros energiją ir apkrečia ja kitus“ (6;3), pasižymi „aukšta dvasine temperatūra <...> labai aštriai reaguoja į aplinką <...> tuojau pat pagauna Grožį“ (6; 3), jau suprato (paakintas ir savo mokytojo Lygerio), kad kurti savitos pastatymo kalbos neįmanoma sykiu nerengiant atitinkamo „sintetinės pakraipos“ atlikėjo. Jo darbas su trupe vyko kaip „improvizacija asmenybės ugdymo tema“ (8; 24). Ši formuluotė, gana taikliai nusakanti Tenisono pedagoginio metodo esmę, pateikta straipsnyje, pasakojančiame apie Panevėžio dramos teatro studiją, kuriai vadovavo


LTSR KULTŪROS MINISTERIJA
KAUNO VALSTYBINIS MUZIKINIS TEATRAS

„ECCE HOMO“
(„ŠTAI ŽMOGUS“)

Mūsų pantomimos programa „Ecce homo“ — tai vientisas poetinis pasakojimas apie Žmogų. Žmogus ir pasaulis, žmogaus kova su likimu, jo pasipriešinimas grubiai jėgai, tamsiems minios instinktams, melui ir veidmainystei, jo nesibaigianti ir amžina kova už šviesą. Dažnai šioje kovoje žmogus pasijunta vienišas, jis palūžta, pakyla...

Ši tragiška kova — viena iš amžinųjų pantomimos meno temų. Kiek leidžia mūsų kolektyvo jėgos, mes norime pamąstyti apie tai drauge su žiūrovu.

Pantomimos grupės vadovas ir spektaklio režisierius
Modris TENISONAS

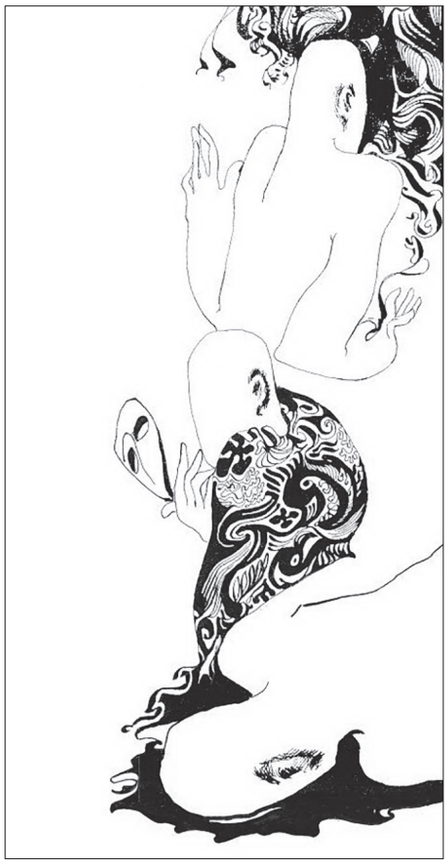
2-jų dalių pantomimos spektaklis

1971 m.

Spektaklio „Ecce homo“ programėlė.
Kauno valstybinis muzikinis teatras, 1971. Asmeninis archyvas

Lietuvos TSR liaudies artistas Juozas Miltinis (1907–1994). Anuomet, gimstant „savai lietuvių pantomimai“, Miltinio trupė buvo pripažinta stipriausia Lietuvoje, o jo kūrybos įtaka šiuolaikinio Lietuvos teatro raidai – autoritetingiausia. Šis europinės mokyklos režisierius (tarp jo mokytojų buvo Charles’is Dullinas, kurio mokykloje-studijoje dėstė ir Étienne’as Decroux) ugdė aktorius, kaip dabar sakytume, pagal autorinę

Modris TENISONAS. Piešinys spektaklio „Ecce homo“ programėlei. 1971. Tušas, plunksna. 21 x 22 cm. Asmeninis archyvas



Modris TENISONAS. Bukleto „Pantomima“, išleisto Kauno pantomimos penkerių metų proga lietuvių ir rusų kalbomis, iliustracija. 1971. Tušas, plunksna. 7,5 x 21 cm. Asmeninis archyvas

programą – labai panašią į Jacques'o Copeau studijos prie „Senosios karvelidės“ (*Vieux Colombier*) programą. Septintojo dešimtmečio pabaigoje–aštuntojo pradžioje Panevėžio teatre jau buvo tik aktoriai, pradėję nuo nulio šioje mokykloje, kurioje, „be specialybės disciplinų, dėstoma literatūra, estetika, vaizduojamasis menas, muzika, teatro istorija, filosofija. Daug dėmesio skiriama savarankiškam psichologijos, logikos, anatomijos pagrindų mokymuisi“ (8; 26).

Ugdyti aktorius studijos forma, būtent – kai kokios nors meninės idėjos pagauti ir techniniu požiūriu visiškai nepasirengę žmonės perpranta teatrinį amatą per savąją kūrybos praktiką, nebuvo visa apimančiu reiškiniu net ir anais laikais, jei kalbėsime apie dramos arba muzikinį teatrą. Tačiau pantomimos studija anuomet buvo neišvengiama norma. Mat nebuvo pantomimos akademinės mokyklos, kita vertus, šis menas itin traukė visus, trokštančius laisvos saviraiškos. Plastinį estrados ir cirko pantomimos leksikoną, formos požiūriu neabejotinai tobulesnį ir net turintį tam tikrą „nugludintų posakių“ rinkinį, – taip lėmė žanras, kad jis nelabai tiko savitai raiškai, bet kai kuriems neofitams darė apgaulingą raiškos priemonių paprastumo įspūdį: garsusis Barrault sukurtas ir iš Marceau nusižiūrėtas „žingsnis vietoje“, būdavo, atveria kam nors tokius simbolinius horizontus, kad judesio prasmė ir vaizdas nustelbia technikos įvaldymą, ir šis neretai lieka kažkur tolimiausiame ariergarde. Septintojo dešimtmečio lietuvių pantomimos kalbai taip pat labiausiai rūpėjo humanistinė idėja, ir tai buvo šios kalbos silpnybė ir stiprybė.

Pabaltijo pantomima, išreiškusi „antisovietinio humanizmo“ nuotaikas, savo raidoje tikslingai vengė estrados ir cirko kelio, rėmėsi baletu, daile, poezija. Įvairūs „atlydžiai“ suaktualino ir tautinę savimonę, ir europinę estetinės minties kryptį. Pasak Mackevičiaus, septintojo dešimtmečio pradžioje atėjo metas, kai „viskas Lietuvoje – poezija, dailė, teatras – įgavo platų užmojį, darėsi bendražmogiški“ (5; 5), kai Lenino premija buvo apdovanotas Eduardo Mieželaičio eilėraščių rinkinys „Žmogus“ (1961), kurio „pagrindine tema <...> tapo žmogus, suvokiamas ne vien socialiniame, bet ir bendražmogiškų problemų kontekste, žmogaus tapsmas kaip humanistinio masto reiškinys“ (5; 5).

Šios gana archetipinės pabaltijiečių tendencijos, kurias stiprino pagrindinis dramaturginis XX amžiaus konfliktas tarp asmenybės ir sociumo (mūsų atveju, žinoma, sovietinio sociumo su jo ideologiniu kodeksu), buvo tas fonas, kuriame susiformavo Tenisono „alegorinis antropocentrizmas“; šiam aktyviai pritarė studijos nariai ir buvo skirti visi be išimties spektakliai. Asmenybės laisvė suvokiama kaip meninės raiškos laisvė (9; 124), kurios nevaržo nei buitinis įtikimumas, nei kanonas, o kaip *credo* skelbiama „ieškojimas naujo“ (7). Kauniečiai mimai ieškojo naujos dramaturginės ir plastinės kalbos pašnekesiui su žiūrovais apie Žmogų ne vien trokšdami kuo originalesnės saviraiškos, bet ir suvokdami, kad šiuolaikinis teatras „ieško tos tikslios sąlygiškumo išraiškos, kuri padeda meniškai apibendrinti sudėtingus nūdienio žmogaus būties dėsningumus, problemas, analizuoti perversmus ir poslinkius žmonių sąmonėje. Tokio apibendrinimo labai reikia. <...> Ir pantomimos teatras, kuriam išraiškos sąlygiškumas visų specifiškiausias, geriausiai patenkina šį poreikį“ (10; 2).

Pasikartosime: kauniečiai mimai, aistringai siekę „patys prasimanyti viską: nuo pradžios iki pabaigos, nuo profesijos pradmenų iki savo pačių gyvenimo pabaigos“ (5; 6), neturėjo akademinės teatro mokyklos patirties, negana to, iš pradžių net nekėlė sau uždavinio jos įgyti (vidinės technikos ir plastinio piešinio emocinės sodros poreikį dauguma pajuto vėliau). Nuo pat pradžių prioritetu aktoriaus – mimo kūryboje jie laikė autorinį pradmenį, „savęs išreiškimą sukuriant formą“ (11), siekė įkūnyti „žmonių nekomunikabilumo problemas ir tas ribines situacijas tarp gyvenimo ir mirties, į kurias jie papuola“, atrasti „žmonių bendravimo scenoje principus“, kai kuo priartėti prie „Rytų teatro idealų“ (5; 4). Tačiau studijos „pasaulėlis“ anaiptol neapsiribojo vien provakarietišku kontekstu: tas pats Mackevičius prisimena, kad kauniečiai palaikė ryšius su „daugybe maskviečių <...>, pažinojo ir Slavskį, ir Amarantovą, ir Žeromskį. <...> Lankydavosi pas mus ir Rutbergas, ir Jelizarovas“ (5; 6).

Pasak Tenisono, studija vadovavosi nuosekliais atradimais: „Labai ilgai dirbome su kūnu. Paskui visiškai aiškiai suvokėme, kad galima pastatyti prožektorių ir dirbti su šešėliu – šitaip siekti išraiškingumo. Po bene dvejų metų atradome sąvoką *pauzė*. Poezijoje pauzė turi didžiulę reikšmę, o aktoriaus judesio, veiksmo pauzė – tai ne judesio sustabdymas,

o jo dalis. Ir puikiai prisimenu akimirką, kai supratome, kad yra ne tik išraiškinga poza ir pauzė, bet ir trečias matmuo – „aš erdvėje“. Aš suvokiu save ir partnerį kaip erdvinį objektą ir pradedu kurti skulptūros savybes. Taip natūraliai augo mūsų supratimas“ (12).

Iš penkių spektaklių, tapusių Kauno pantomimos repertuaru, labiausiai spaudoje buvo atspindėti „Ecce homo“ (1967) ir „XX amžiaus kapričio“ (1970). Pirmasis tapo Tenisono teatro dramaturginės programos pagrindu ir pirmąja pakopa link didelės plastinės formos, kuri buvo įgyvendinta vienintelį kartą – spektaklyje „XX amžiaus kapričio“.

„Ecce homo“ režisierius išdėstė pagal montažo principą, jungdamas epizodus, plastinėmis alegorijomis atskleidžiančius spektaklio temą. Be grynai meninių uždavinių, spektaklis turėjo ir šviečiamųjų: pati „filosofinė pantomima“ tapo antrąja jo dalimi, – ši kompozicija, pavadinta „Apie tai, ko nėra buvę“ (13), vėliau ir buvo apdovanota Rygos festivalio laureato diplomu, – o pirmąją dalį sudarė daugiausia žanrinės scenelės, akivaizdžiai skirtos parengti auditoriją suvokti nebylią scenos kalbą, „cituojant“ įvairius jos stilius (japonų pantomimą, Marcelį Marceau, Lygerio „Rīgas Pantomīma“). „Ecce homo“ skirtuose straipsniuose nuolat minima ne visai nepriekaištinga artistų – mimų technika: ir jų plastinės kalbos naujumas, ginčytini, neįprasti režisieriaus sprendimai, ir „temperamentingas šios jaunimo trupės artistiškumas“ (13; 206–208).

Kaip jau minėta, dauguma Kauno pantomimos spektaklių buvo kuriami panašiai, montuojami iš „filosofinių etiudų“, alegorijų, emblemų, ženklų. Tenisonas mėgino plėtoti šį metodą, tobulindamas jau atrastus dalykus, ieškodamas naujų briaunų ir spalvų. Antai į trijų dalių spektaklį „Sapnų sapnai“ (1968) įėjo kompozicija „Apie tai, ko nėra buvę“ iš „Ecce homo“. Mimų meistriškumas augo, jie įvaldė naujas teritorijas ir siužetus, kėlė sau vis sudėtingesnius interpretacijos uždavinius.

„Sapnų sapnai“ prasidėjo bemaž balaganišku prologu, „simboliškai vaizduojančiu aktorių ‘virtuvę’“ (14; 4), paskui sekė „Fuga“ – jai aktoriai turėjo „atiduoti mintį, dvasią, nuotaiką atkuriant koloritą, kurį padiktavo be galo asociatyvi M.K. Čiurlionio muzika ir tapyba“ (7). Trečiąją spektaklio dalį, pavadintą „Metamorfozės“, sudarė miniatiūros „Taip žuvo Pompėja“, „Beveidis“ ir „Mažieji likimai“. Pasak atsiliepimų spaudoje, vizualiai įspūdingiausia buvo pirmoji miniatiūra – „groteskas, kur komiškumas artimas tragedijai, perauga į ją“ (15; 3).

Paskui, 1969-aisiais, pasaulį išvydo spektaklis „Saugokite peteliškę“ – jauniesiems žiūrovams skirtas pasakiškas vaidinimas „apie piktą raganą, ištikimą jos tarną varną, apie septynis gerus nykštukus“ (16; 3), kuriame dalyvavo ir jaunieji aktoriai – ir „Koliažas“ (1971), kurio pobūdį ir formą išsamiai nusako pats pavadinimas. Šie spektakliai (beje, atlikę ir neišvengiamą profesionalaus teatro kolektyvo uždavinį plėsti repertuarą ir pritraukti publiką), žinoma, nebuvo „dėl paukštuko“, iki tokių per trumpą gyvavimo laiką studija „nepriaugo“, bet netapo ir rimtais proveržiais, nors fiksavo tam tikrus Tenisono paieškos, kaip visada nukreiptos „iš žmogaus – žmogui... Visais laikais ir šiandien“ (7), etapus.

Galbūt ypatingo patrauklumo spektakliams teikė savitas režisieriaus kompozicijos būdas, kai personažai vieno siužeto kontekste iš sąlyginės poetinės erdvės keletą kartų „pereina į labiau ar mažiau realią“ (11) – ir grįžta atgal. Pereinant nuo abstrakčios plastikos prie „sužmogintos“ jos raiškos tampa regimas gyvenimo tragizmo pojūtis (būdingas aukščiausiems pantomimos meno, turinčio, pasak Étienne’o Decroux, neatimamą „teisę į nelaimę“, pavyzdžiams (17; 61). Šią sceninio teksto ypatybę Tenisono spektakliuose labai tiksliai apibūdina žinomi Barrault žodžiai, kad „pantomima įstengia slaptą padaryti regimą“: raiškos priemonėmis, formaliai tolimomis „tikrajam“ teatrui, Kauno mimai materializavo žmogaus sielos erdvę, dramatinę potekstę paversdami vizualaus siužeto vaizdais.

Kalbant apie poetinę erdvę, kurioje egzistavo Tenisono spektaklių veikėjai, neįmanoma nepaminėti mitologinių jo kūrybos pradų, būdingų ir „klasikiniams“ meno žanrams. „Tuo ypač pasižymi romantizmo, labai prisidėjusio aktualizuojant mitą, epochos kūriniai“ (18; 336). Šią tendenciją tęsė simbolistai, siekę „kurti ne menines vertybes tradicine prasme, o naujo gyvenimo formas, patį gyvenimą“ (19; 8) ir iš dalies išprovokavę mito aktualizaciją kaip „į masinę sąmonę diegiamų vertybinių nuostatų sistemą“ (19; 8), kurią aktyviai pasitelkė XX a. pirmosios pusės totalitariniai režimai (tarp jų ir sovietinis). Anuomet mitas neteko savųjų raiškos formų, pateikdamas „alegorinę ideologijos formą“ (19; 8), jis slapta egzistavo masinėje sąmonėje. Mėginimai atlikti sąmoningą filosofinę, estetinę ar menotyrinę refleksiją, susijusią su mitu ir jo vaidmeniu kuriant ir palaikant valdžios sistemas, grėsė represijomis, galimybė juos įgyvendinti atsirado tik atlydžio epochoje (20). „Mito ideologinių ir meninių formų suvokimas XX a. antrojoje pusėje ir XX–XXI amžių sandūroje“ (19; 9) aktualizuos jį kaip „aktyvų minios žmogaus sąmonės elementą“ (19; 9). Lygia greta vyks mitologinių vaizdinių ir kategorijų mene „antrinė semantizacija“ (21).

Tenisono kaip režisieriaus kūryboje (iš esmės „poatlydinėje“), be akivaizdžiai misterinių motyvų, aiškiai regima ir romantinė „neįmanomybės peržengti žemiškąsias ribas“ koncepcija (22; 18). Ji nuodugniausiai įgyvendinta pagrindiniame Kauno studijos spektaklyje „XX amžiaus kapričio“. Čia dvi kūrybinės autoriaus asmenybės dedamosios – dailininkas grafikas ir režisierius – pasiekė filosofinę sintezę, ne visai nepriekaištingą scenine raiška, bet įspūdingą kompozicijos ir neabejotinai novatorišką dramaturgijos požiūriu. Tenisonas pasiūlė išties autorinį vienos pagrindinių plastinio teatro problemų sprendimą, tapusį dar ir lemtingą Giedriui Mackevičiui (būsimam Maskvos plastinės dramos teatro kūrėjui, savo spektakliuose toliau plėtojusiam kauniškes temas ir motyvus).

Pirmiausia „Kapričio“ buvo jau ne „filosofinis etiudas“ ir ne plastinių miniatiūrų montažas. Spektaklyje, kurio dramaturgija asociatyviai grindžiama vaizduojamojo meno siužetais, skleidėsi visuminis poetinis siužetas su pagrindiniu veikėju centre, užbaigtas pasakojimas apie Žmogaus likimą – ir, nors herojus buvo gana apibendrinta menininko figūra, jo asmuo įkūnijo ir psichologinį kūrybinio proceso konkretumą, ir meninės formos kūrimą lydinčius vizualius,

apčiuopiamus bruožus. Prisodrinti veiksmą emociškai, be abejo, padėjo asmeninė režisieriaus ir jo bendraautorių aktorių patirtis, šie pripildė spektaklį savo vaizduotės energija ir per kelerius studijos egzistavimo metus išaugusio meistriškumo vaisiais.

Francisco de Goya „Kapričai“ tapo „antrine semiologine sistema“ (23) spektakliui, turėjusiam perkelti į sceną pluoštą paties Tenisono grafikos darbų, kuriuose buvo pavaizduotos „iškraipytos ir iškrypusios visuomeninės grimasos <...>, individo – kūrėjo ir masės – visuomenės santykiai, jų pradžia, plėtra, konfliktas ir kūrėjo sunaikinimas“ (3; 145). Vaizdinę būsimo spektaklio seką nustatančius piešinius scenoje turėjo įgyvendinti trupė, kurios techninio pasirengimo ir patyrimo, Tenisono manymu, jau pakako tokiam sudėtingiausiam plastiniam uždaviniui. Režisieriaus sukurtos verbalinės nuorodos – septyni eilėraščiai ir savotiškas scenarijus (darbinės pastabos, primenančios improvizaciją baltosiomis eilėmis) – turėjo padėti trupei įgyvendinti grafinius vaizdus.

Spektaklio veiksmas radosi sąveikaujant trims jėgoms, tai buvo Kūrėjas arba Kūryba, Diktatorius ir Miesčionys, išreikšti plastiniais vaizdais – simboliais. Pirmąją jėgą, pagal siužetą pagrindinę, įkūnijo herojus Skulptorius, kurio *credo* nusakė vienas iš septynių režisieriaus eilėraščių.

Pasak Tenisono (laikiusio „Kapričio“ geriausiu Kauno pantomimos studijos spektakliu), sąlytis su kasdienybe, net ir lydimas neilgo triumfo, yra pražūtingas menui – ir kuo aukščiau siekia kūrėjo mintis, tuo rafinuočiau ir žiauriau su juo susidoroja filisterių minia, kuriuos autorius ne be pagrindo „rimuoja“ su palaimingos miesčioniškos dirvos išaugintais fašistais.

Įdomu, kad kaip tik šiuo aspektu Europos istorijos procesus gvildeno vienas didžiausių XX amžiaus psichologų humanistų Erichas Frommas penktojo–septintojo dešimtmečių darbuose. Ir išties galima tvirtinti, kad spektaklyje Tenisonas užgriebė bendražmogišką asmenybės laisvės problemą, be abejo, platesnę už menininko ir minios konfliktą. Šis kūrybinės laisvės prioritetas, troškimas tyrinėti ir lėmė eklektišką Kauno pantomimos, dar ne visai žengusios postmodernizmo keliais, bet jau užčiuopusios ore sklandančias idėjas, kalbą.

* * *

Kurdami plastinius etiudus – būsimų spektaklių medžiagą – nei Tenisonas, nei studijos nariai nekėlė sau uždavinio priešpriešinti pantomimą ir dramos teatrą, jie „didžiausią dėmesį ir pagarbą skyrė Grotowskiui“ (3; 43) (tiesa, nė vienas Kauno mimų, įskaitant jų vadovą, nebuvo matęs Grotowskio spektaklių ir informacijos apie jo kūrybą sėmėsi iš Pabaltijyje laisvai pardavinėjamų lenkų ir čekų periodinių leidinių „Projekt“, „Tanečny list“ bei kt.), o paieškos tikslas buvo tam tikras „vizualinis dramatizmas“ išreiškiant bendražmogiškas idėjas ir abstrakčias sąvokas.

Spręsti dramaturgines problemas „apeinant“ teatrinę praktiką buvo vienas organiškų bruožų, būdingų autoriniam Tenisono pastatymų braižui. Ir jeigu kiltų noras prikišti „dviračio išradinėjimą“, bazinių teorinių žinių apie Tairovo ir Mejerholdo bandymus stygių, tektų pripažinti ir tai, kad net didieji pradininkai savo kūryboje tik priartėjo prie neverbalinio plastinio išraiškingumo problemos, bet nepaliko ainiams jokio neabejotinai teisingo jos sprendimo. O Tenisonas, savo intuityviai vaizdines paieškas grindęs sintetiniais Čiurlionio bandymais, stilistinėmis Marceau priemonėmis, radikaliais Grotowskio eksperimentais, grafine Tomaszewskio spektaklių plastika, perprato tikrąją pantomimos prigimtį atradęs tai, kas yra bendra plastiniams menams kaip būdams sutelkti vizualinį žiūrovo dėmesį.

Kokias idėjas buvo pašaukti plastiškai išreikšti Kauno pantomimos artistai? Tokias, dėl kurių šiandien „su Tenisono vardu siejamas visiškai naujas pantomimos meno raidos etapas: atsižadėjęs tiesmukos socialinės problematikos, buitinių eskizų ir žanrinių scenelių, plakatinės antikarinės problematikos, šis menas atsigręžė į žmogų, tiesiog Žmogų, suvokdamas jį kaip beribį, nepakartojamai sudėtingą pasaulį, psichinių, emocinių, intelektinių apraiškų visumą“ (1; 225).

* * *

Tenisono studija nustojo egzistuoti 1972 metais, neišgyvenusi nei pirmosios kūrybinės krizės, nei stipriai kolektyvą paveikusių politinių sukrėtimų, susijusių su disidento Romo Kalantos susideginimu Kaune. Kelionė į Maskvą, kurioje Kauno mimai pamėgins susirasti naują kūrybinę nišą, neatneš sėkmės. Nors kolektyvas buvo žinomas visoje Sąjungoje, nors inteligentija domėjosi originalia „pabaltijiečių“ saviraiška, to nepakako, kad pasikeistų požiūris į pantomimą kaip estrados ir cirko meną. Kauniečiai netroško supanašėti su šia tradicija, pernelyg įsitvirtinusia visuomenės ir profesionalių Maskvos teatralų sąmonėje. Sostinė savo ruožtu nebuvo nusiteikusi (o ir nepasirengusi) Tenisono paieškas pasitikti kaip vertingą teatrinę programą. Ir po skausmingo lūžio nebus renesanso. Kolektyvas sulauks griežtos kritikos, kaltinimų neprofesionalumu (savaip teisingų, nes autorinis Tenisono teatras iš esmės buvo tapsmo stadijoje ir link savo tikslo ėjo keliu, skirtingu ir nuo akademinės psichologinio teatro mokyklos, ir nuo estrados-cirko meno) ir galiausiai subyrės – kai kas grįš į Lietuvą, kai kas pasiliks Maskvoje.

Subūręs aplink save individualybes, pasižyminčias ryškiu autoriniu pradu, ir puoselėjęs šį pradą, kad plastinėmis formomis mąstantys aktoriai taptų bendraminčiais ir bendraautoriais, Tenisonas pats nulėmė tokį finalą aktoriams suvokus vidinės technikos ir kokios nors teatrinės sistemos paspirties stygių.

Numatęs sovietmečio Pabaltijo scenoje teatro atmainą, vėliau „legalizuotą“ kaip „vizualųjį teatrą“, Tenisonas iš principo nesiekė tradicinio dramos veiksmo. Savo eksperimentais jis stengėsi kurti erdvines kompozicijas, kurioms „tai, kas žmogiška“ tebuvo humanistinė dingstis. Vis dėlto jo, net ir nesusipažinusio su Europos psichologijos istorija, sukurtos alegorinės „drobės“ galėtų ryškiai pailiustruoti Carlo Gustavo Jungo ir Ericho Frommo atradimus. O meninio teksto kokybės kriterijai Tenisono spektakliuose visiškai atitiko tuos rimčiausius tikslus, kuriuos režisierius kėlė pats sau (nors anuometinei kritikai tai ne visada buvo akivaizdu).

Ko gero, Tenisonui, kaip vienam pirmeivių, taikančių vaizduojamojo meno dėsnius teatro menui, pirmiausia rūpėjo sceninės kalbos klausimas, o tai lėmė kompozicinius principus, suteikusius Kauno pantomimos spektakliams įspūdingą architektoniką (24). Didelė dalis šių principų, per-

imta „plastinių dramų“ kūrėjo Mackevičiaus, tebėra aktualūs paties Tenisono, kaip dailininko ir režisieriaus, kūryboje (pastaraisiais metais jis sukūrė originalią plastinio ugdymo programą, kurios pagrindas yra jo paties ornamento teorija).

Šiandien būtina pripažinti neabejotiną Tenisono nuopelną, jo pastangas išvesti pantomimą už estrados numerio ribų, didelės sceninės formos link. Per penkerius studijos egzistavimo metus atsiradę kūriniai buvo netgi ne visiškai spektakliai, o veikiau individualybių kolektyvo ištarmės, – šios individualybės buvo stiprios ne „klasikinės pantomimos“ technika, o asmenybine raiška, jos laisve ir savitumu. Tenisono paieškos buvo reikšmingos formuojantis Pabaltijo pantomimos kalbai, „pasižyminčiai metaforiškai sudėtingu vaizdingumu, kompozicinių struktūrų ‚intelektualizmu’, siekiu ne atpažįstamai imituoti gyvenimą plastinėmis priemonėmis, o veikiau išreikšti tai, kas neišreiškiama“ (1; 256). Sovietinio ir posovietinio scenos meno raidos kontekste Kauno pantomima tapo savotišku „parateatrinių formų tramplinu“ (25), ilgainiui paskatinusių daugybę šokti į sritį, esančią už teatro įprastinio supratimo ribų.

Anna KONSTANTINOVA

Iš rusų kalbos vertė
Austėja MERKEVIČIŪTĖ

* Čia ir toliau pirmasis iš skliaustuose pateiktų skaičių nurodo eilės numerį šaltinių sąraše, antrasis – puslapį. – *Red*.

1. Žr.: А. ЧАСОВНИКОВА. Пантомимические и пластические коллективы // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории, конец 1950-х – начало 1990-х годов, Т. 3. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1999, с. 243–279.
2. А. СКАЛБЕРГС. Праздник пантомимы // Театр. – 1968, № 3.
3. E. SAVUKYNAITĖ. Lietuvos pantomima 1967–1972 metais. – Klaipėda: Klaipėdos universitetas, 2001.
4. Е.В. МАРКОВА. Современная зарубежная пантомима. – М.: Искусство, 1985.
5. А. ПРОХОРОВ. [Неопубликованная статья] (маш. копия) // Личный архив Е. В. Марковой.
6. T. JURNA. „Šiandien premjera“ // Komjaunimo tiesa. – Vilnius, 1967, spalio 7.
7. Pantomima. Kauno pantomimos studijos programėlė lietuvių ir rusų kalbomis. – Kaunas, 1971.
8. В. ЗАБАРАУСКАС. Студия Мильтиниса // Театр. – 1971, № 3.
9. Dėmesio verta tai, kad lietuvių kultūros istorijoje sceninės raiškos laisvė užima ypatingą vietą: būtent tautinis, „nelegalus“, teatras, valdžios persekiojamas antrojoje XIX a. pusėje, suvaidino ypatingą vaidmenį išsaugant anuomet oficialiai draudžiamą lietuvių kalbą. Tai buvo aukšto meninio lygio pastatymai, juos kūrė būsimieji įžymūs lietuviai kompozitoriai ir aktoriai. (Г. ВАЙТКУНАС. Очерк развития эстетической мысли в Литве. – М.: Искусство, 1972, с. 124.)
10. M. TENISONAS. „Reikia susitikimų, ginčų“ // Komjaunimo tiesa. – Vilnius, 1967, gruodžio 19.
11. А.КОНСТАНТИНОВА. [Запись беседы с Е. В. Марковой. – 2012 г., октябрь] // Личный архив автора.
12. А. КОНСТАНТИНОВА. [Запись беседы с М. Тенисоном. – 2012 г., октябрь] // Личный архив автора.
13. Н. ЗАЙЦЕВ. Голос пантомимы // Нева. – 1972, № 5.
14. В. МАЖЕЙКА. Пластика, мимика, жест // Советская Литва. – 1968, 7 июня.
15. T. JURNA. Egzaminas išlaikytas // Komjaunimo tiesa. – Vilnius, 1968, gegužės 15.
16. А. КРУГОВЫХ. Язык молчания // Ленинские искры. – 1971, 22 сентября.
17. Э. ДЕКРУ. Право на несчастье // Слово о миме. – Архангельск, 1992.
18. В.М. ХАЧАТУРЯН. Миф в культуре: к проблеме архаической компоненты в неомифологии. // Миф и художественное сознание XX века / Сб. статей. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011.
19. [Redakcijos prierašas] [От редакции]. Миф в модерне и модерн как миф / Миф и художественное сознание XX века.
20. Kaip pavyzdį galima paminėti A. Losevo, 1930 m. parašiusio „Mito dialektiką“, likimą.
21. Žr.: Ю.М. ЛОТМАН. Семиосфера. – СПб.: «Искусство-СПб», 2000.
22. А. КАРЕЛЬСКИЙ. Эрнст Теодор Амадей Гофман // Э.-Т.-А. ГОФМАН. Собр. сочинений: В 6 т. – М.: Художественная. литература, 1991, Т. 1.
23. Р. БАРТ. Миф сегодня // Р. БАРТ. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994.
24. Architektonika (nuo gr. *archi* – pagrindinis, ir *tektainomai* – statyti) vaizduojamajame mene reiškia kompozicinę dermę, aiškiai suvokiamą vientisumą, susiklosčiusį menininkui organizuojant kūrinio dalis, artikuliuojant, akcentuojant, atskleidžiant plastinius ryšius tarp visumos ir detalės, pagrindinio ir antraeilio, centro ir periferijos, masių, tūrio ir erdvės santykius. (В.Г. ВЛАСОВ. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8 т.– СПб.: ЛИТА, 2004, Т. 1, с. 437– 439.)
25. J. Markovos formuluotė.

Marija JUKNIŪTĖ. Humoristinio ciklo „Akimirksniai“, padovanoto Modriui Tenisonui po spektaklio „Ecce homo“ premjeros Profsajungų kultūros rūmuose ant Tauro kalno Vilniuje, dešimtasis paveikslas. 1966. Akvarelė, tušas, plunksna. Asmeninis archyvas

Straipsnio publikaciją parėmė
LIETUVOS KULTŪROS TARYBA

Aušra JASIUKEVIČIŪTĖ

TROJOS ARKLIU PER LIETUVĄ

Pamąstymai, kodėl paminklus stato svetimi

Skulptorės Aušros JASIUKEVIČIŪTĖS straipsnis – pamąstymai apie paminklų dabartį ir jų situacijos priežastis, pasekmes. Pirmininkaudama LDS Vilniaus skulptorių sekcijai, autorė dažnai susiduria su skulptoriams taikoma kritika, su paminklų entuziastų pretenzijomis ir dalies meno teoretikų profesiniu nenusimanymu. Kaip ir kiekvienam kritiškai mąstančiam savo krašto piliečiui, autorei svarbu suprasti, kaip viskas yra iš tiesų, kokios priežastys ir pasekmės dabarties paminklų situacijos ir apskritai istorinės atminties įprasminimo lauke. Straipsnio tikslas – pasidalyti bendromis įžvalgomis apie pirminius paminklo uždavinius, visos istorinės atminties įprasminimo tradicijos priežastis ir aptarti svetimų paminklų invazijos reiškinį, kuris dar nebuvo rimčiau nagrinėtas.

WITH A TROJAN HORSE AROUND LITHUANIA, OR WHY MONUMENTS ARE BEING CREATED BY STRANGERS

In her article, the sculptor Aušra JASIUKEVIČIŪTĖ reflects on the present state of Lithuania's monuments, and on the reasons for and the results of this situation. As chair of the Sculpture Section of the Lithuanian Artists' Association, she is often on the receiving end of criticism and false claims, both from enthusiasts for monuments and art theorists. Jasiukevičiūtė shares her insights about the main role of a monument, and the reasons for memorialising the historical memory, and argues for the first time about the phenomenon of the invasion of strange monuments.

Artėjant atkurtos Lietuvos valstybės šimtmečiui ir jau švenčiant jį suaktyvėjo poreikis įprasminti istorinę atmintį. Dažniausiai vieninteliu plačiajai visuomenei ir politikams suvokiamu būdu – paminklais. Šiais jo didenybės Ekrano laikais ypač politikai ir visuomenininkai, gerokai atitrūkę nuo gamtos ir laiko suvokimo, bando suspėti į šimtmečio traukinį ir apstatyti Lietuvą paminklais. Visuomenė, pamačiusi, kas per tą skubą atsitinka, skelbia karą „paminklizmui“, atrodo – visai monumentaliajai skulptūrai, kuo toliau, tuo rimčiau vadovaudamasi formule: skulptūra=balvonas=paminklas. Tai, kad visokio plauko komentatoriai balvoną (kaip sako žodynas: stabą, baidyklę, kurpalį) tapatina su skulptūra, dar galiu suprasti, tačiau kai gerbiami meno ekspertai tuščią erdvę, akcijas, teatrines atrakcijas, performatyvų veiksmą tapatina su paminklu, mano nuostabai nėra ribų. Kodėl mes tokio pažangaus mąstymo nepritaikėme Paneriuose, kam pristatėme rudos spalvos ženklų – nuorodų žydų žudynių ir kapų vietose? „Užduotume madą“ visai Europai, galėtume sutaupyti labai daug pinigų ir tiesiog užrašę lentelę: „Čia nulenkite galvas už visus kritusius dėl Lietuvos“; arba sukūrę išmaniąją „Įsipaminklink“ programėlę būtume tikrai inovatyvūs, atraktyvūs ir – svarbiausia – šiuolaikiški.

Čia kyla bendresnis klausimas: kas tai yra paminklas ir kokie šio žanro uždaviniai? Tegul ir apgraibom, bet vis tiek reikia prisiminti – kam, už ką ir kodėl statomi paminklai, kokios esminės jų užduotys ir kodėl ši tūkstantmetė tradicija nežada pasitraukti iš pasaulio viešųjų erdvių. Kiek domiuosi šia tema, dar neradau tuščio lauko Holokausto aukoms atminti (teko matyti Berlyne įspūdingą architekto Peterio Eisenmano betono stačiakampių lauką), randu simbolius, Atminimo akmenis, kuriais siekiama įamžinti Holokausto metu žuvusius Lietuvos gyventojus, ir netgi randu figūratyvinius realistinius skulptoriaus Romualdo Kvinto Šeduvos mergaitės, Romaino Gary berniuko su kaliošu, Cemacho Šabado su mergaite motyvus. Vadinasi, reikia mokytis iš žydų – jie atminimui įprasminti pasitelkia ne vien tekstą, bet ir realistinį figūratyvą (nors žydiškoje, kaip ir islamiškoje ortodoksinėje, tradicijoje vengiama vaizduoti žmogų), ne tik vertikalias stelas, bet ir didelio mastelio horizontalias instaliacijas. Jiems Atminties kultūra neleidžia užmiršti to, kas atsitiko, primena tam, kad daugiau neatsitiktų.

Manau, niekas iš mūsų negali nuginčyti, kad ir mums, Lietuvos piliečiams, nevalia užmiršti nei genocidų, nei aukų, nei praradimų tam, kad jie nepasikartotų. Mes galime diskutuoti tik dėl Atminties būdų, „kalbos“, metodų, tačiau suk kaip tik nori, o visos civilizacijos – nuo šumerų ir egiptiečių iki šių dienų progresyvaus globalaus pasaulio naudoja pačias patvariausias akmens ir metalo technologijas, skulptūros ir architektūros meną, siekdamos perduoti žinią kuo toliau į ateitį. Mūsų kraštuose ne Rašto, o Vaizdo tradicija turėjo didesnę vertę (gal todėl, kad esame didesni lyrinio poetizmo prigimties vizualistai ar mažiau mėgstame skaityti ir rašyti, o gal toks mūsų vaizdinis kanonas susiformavo per amžius, ką gali paliudyti visa etnografinė medžiaga). Kaip sako profesorius skulptorius Gediminas Karalius: „Paminklas negali būti šiuolaikiškas, jis turi būti viršlaikiškas, jis turi pergyventi visus laikus, mūsų pačių gyvenimus, negali pasenti nei moraliai, nei fiziškai. Todėl tai, kas šiuo metu mums atrodo šiuolaikiška, rytoj gali pradėti leisti negerą kvapą. Keičiantis kontekstams, kinta visuomenės suvokimas, tai, kas šiandien atrodo būsią aktualu, po dvidešimties metų atrodys juokingai, todėl visų laikų monumentalistai gerokai suko galvas, kas yra tvariausia, kaip išspręsti šią sudėtingą dilemą“.

O gal galima sukurti šiuolaikinius paminklus? Manyčiau, kad dabarties visuomenė pajėgi suvokti ir konceptualesnes paminklų idėjas, nepamirštant, anot menininko Algio Lankelio, kad ir užsieniečiui, ir vaikui būtų aišku, apie ką jis. Nors mūsų žmonės labai raštingi, vis dėlto paminklas neturi turėti prisegto aiškinamojo rašto, o visos jo vaizdinės asociacijos turi būti taip profesionaliai suvaldytos, kad nebūtų jokio „nusikalbėjimo“, prieštarų ir paradoksų. Kitas momentas – paminklo materiali ištvermė ir aptarnavimas, todėl visos elektros reikalaujančios technologijos, lazeriai, projekcijos pamažu ima kelti rūpesčių

ir brangiai kainuoja (mano minėtasis Berlyno memorialas jau pradėjo skilinėti, ir betono stačiakampiai tvirtinami metalo lankais, Talino stiklinis „Laisvės kryžius“ – ištisinis restauracijos ir valymo procesas), ilgainiui išlieka tik monumentalioji skulptūra ar masyvios instaliacijų dalys.

Todėl „tuščio lauko“ koncepcija galima tik tol, kol nerandamas tinkamas meninis sprendimas, jam rasti reikia daug laiko ir bent kelių etapų. Norint „išmaniojo“ paminklo reikia sukrapštyti labai daug pinigų (ne tik sukūrimui, pagaminimui, bet ir aptarnavimui). Dar būtini geriausi iš geriausių, sąžiningiausi ir atsakingiausi kūrėjai, eruditai, galintys taiklia mintimi ir vaizdiniu sukoncentruoti esminę idėją, paprastą ir genialią, galų gale – užsakovai, tikrai išsilavinę meno žinovai, gerbiantys save ir kūrėjus, gebantys išdiskutuoti vertingą meninę užduotį, nesivaikantys datų ir progų, madų arba gerokai iš anksto pradedantys rūpintis visiems mums brangiais ir svarbiais uždaviniais.

„Paminklai turi būti mūsų laiko ženklai“, – sako profesorė Dalia Matulaitė, ir aš manyčiau – jie visi tokie ir yra: „šiuolaikiniai“ mūsų pačių dabarties konteksto, desperacijos, nesigilinimo ir ydingų, korumpuotų konkursų praktikos rezultatai. O tų, kurie svajoja apie viešųjų erdvių „įveiklinimą“, norėčiau paklausti: ar kokybiškas paminklas – meno kūrinys padėtų, ar sutrukdytų tokiam „įveiklinimo“ procesui?

Pradėsiu nuo to, kad istorinės atminties įprasminimas – senas kaip žmonija reiškinys, kylantis iš pirmapradžio, instinktyvaus noro pratęsti save į ateitį, perduoti žinią ateities kartoms, žinant apie savo paties mirtingumą. Kaip šeima stato savo mirusiems tėvams antkapį, gentis, tauta ir valstybė, norėdama priminti tiek tragiškus įvykius, pergales ar didvyrius, stato ženklą, simbolį – paminklą, kuris turi pergyventi savo statytojų kartas. Tai kalba apie Atmintį, nes be jos – istorinės klaidos, tragedijos kartojasi. Net šiuolaikinė vakarietiška civilizacija suintensyvino paminklų statybą, norėdama priminti karo atbėgėliams, kad jie, dar nemokėdami priimančios šalies kalbos, galėtų iš vaizdinio konteksto suprasti, kas valdo tą šalį ir kokia jos istorija, lengvai pasiekiama viešosiose erdvėse (tai ypač ryšku Jungtinėje Karalystėje, kur pastatyti keli realistiniai paminklai karalienei Elžbietai II: pavyzdžiui, Douglas Jenningsas, garsus britų skulptorius realistas, pastatęs Elžbietą II jos devyniasdešimtmečio proga Graveshame 2018 metais).

Lietuvoje, kaip ir Europoje, keitėsi ir keičiasi paminklo samprata. Ji juda kartu su visais „-izmais“, nuo Vinco Grybo, Juozo Zikaro realizmo, per Juozo Mikėno iš Paryžiaus atvežtą modernizmą į šių laikų pastangas praplėsti įprastas paminklo ribas (Robertas Antinis, Gitenis Umbrasas ar Andrius Labašauskas). Visiems iškyla tie patys uždaviniai – kaip vaizdu, plastine kalba, įprasminti įvykį, herojų, reiškinį. Čia vėl kyla diskusija: ar paminklas turi būti meniškas (kaip suprantamas meniškumas – pagal menotyrininkus ar pagal meno vartotojus?). Mano manymu, paminklui tai nėra svarbiausia (jis tampa geru meno kūriniu, jei viskas pavyksta), vienas esminių jo uždavinių yra „užkeikimas“ – dirbantis dieną, naktį, visiems ir tiems, kurie nemoka to krašto kalbos. Tačiau jei „užkeikimas“ iškreiptas (kad ir „menas dėl meno“ atveju) ar tuščias (kai dirbinys netampa kūriniu), geriau jau kraštovaizdiniai ar abstraktūs architektūriniai sprendiniai (tuo buvo puikiai pasinaudota Estijoje, pastačius ir šimtmečio proga atidarius šiais metais Taline Memorialą komunizmo aukoms). Tačiau Lietuva užstrigo ties dviem prieštaringom sampratom, kurių du poliai – Vlado Urbanavičiaus „Krantinės arka“ Vilniuje ir Arūno Sakalausko, Boriso Krylovo bei Olesio Sidoruko „Laisvės karys“ Kaune.

Thom PUCKEY. Paminklas Nyderlandų konstitucijos kūrėjui Johanui Rudolphui Thorbecke'i. 2017. Kararos marmuras, nerūdijantis plienas. Aukštis – apie 4 m. Haga, Nyderlandai. Aušros JASIUKEVIČIŪTĖS nuotrauka

„Krantinės arka“, mano manymu, yra grynai dekoratyvinė skulptūra (nors teoretikų garsiai vadinama šiuolaikiniu objektu), reiškianti tik Vamzdį, dekoratyviai išlenkiantį, pakartojantį krantinės takų architektūrą (pasak autoriaus, jokių kitų prasmių tenai nėra koduota), tačiau, kaip meno kūrinys, matyt, per ilgai pasiliko ir tapo paminklu, atskaitos tašku, riboženkliu (visi kiti po jo bandymai ką nors statyti atsimuša į kriterijų – „ar geriau už Vamzdį?“). O „Laisvės karys“, anot kauniečių, „geriausias skulptūrinis paminklas Lietuvoje“, yra „Krantinės arkos“ priešingybė ir bando reprezentuoti labai daug, bet svarbiausia – Vyčio simbolį. Štai čia jau reikia priminti, kuo skiriasi ženklas nuo simbolio ar dirbinys nuo kūrinio.

Arūnas SAKALAUSKAS. Paminklas 1918 metų Lietuvos Nepriklausomybės akto signatarui prelatui Kazimierui Steponui Šauliui. 2017. Bronza, granitas. Aukštis – 5,67 m. Švėkšna. Gedimino PILAIČIO nuotrauka

Boris Krylov, Oles' Sidoruk. Paminklas Antrojo pasaulinio karo kareiviams. 2013. Bronza, granitas. Aukštis – 3 m. Doneckas. Nuotrauka: *Creative Workshop of Sydoruk and Krylov*

Priminsiu labai aptakiai, nes klausimas vertas atskiro straipsnio. Ženklas turi vieną išreikštą prasmę, išgrynintą iki visiško skaitomumo, o simbolis talpina savyje daugiau prasmių, asociacijų, jos gali būti netgi viena kitai priešingos, bei teikia nuorodą į reiškinius, esmes, kurios tik nujaučiamos ir negali būti kaip nors vaizduojamos ar verbalizuojamos. Dirbinys, panašiai kaip ženklas, rodo meistrystę, gali būti labai sudėtingas, bet kad taptų kūriniu, turi turėti vidinį prasmių kodą, kelti asociacijas, nuorodas į kitas prasmines sistemas, tapti ko nors metafora, kitaip jis lieka tuščias.

Apie „Krantinės arką" nesiplėsiu, tai vienas labiausiai aprašytų objektų, tačiau apie „Laisvės karį" būtina pakalbėti plačiau. Šis objektas tampa vieno, mano manymu, ydingo reiškinio simboliu. Ne Vyčio, bet paminklų statytojų ir visuomenės neišsilavinimo, ribotumo simboliu. Gerbiu skulptorius ukrainiečius Borisą Krylovą ir Olesį Sidoruką, tačiau jų „kūrybos" Lietuvoje jau smarkiai per daug. Visų pirma todėl, kad jie, darydami mūsų herojus ar simbolius, juos daro (ne kuria, o būtent daro) tuščiavidurius. Tai jie nulipdė Antaną Pošką ant motociklo Klaipėdai, Kazimierą Šaulį Švėkšnai, „Laisvės karį" Kaunui, Vydūną Klaipėdai, dabar dirba prie Žygimanto Augusto Pasvaliui ir, aišku, turi daugiau projektų, kurių dar nežinome. Čia reikia paminėti ir Arūno Sakalausko fenomeną. Labai abejoju jo paties autoryste, nes jis, būdamas modernistas, negalėjo taip suprimityvėti iki slaviškojo, rusiškojo realizmo. Greičiau jau jis teikia ukrainiečiams „franšizę", pavardės ir statuso garantą, leidžiantį ukrainiečiams statyti paminklus Lietuvoje. Žinoma, šiais postmoderniais laikais autorystė jau nėra tokia reikšminga, svarbiausia – uždirbami pinigai; šiame procese dalyvauja ir Ostrogiškio fondas, per kurį cirkuliuoja lietuvaičių pinigai, politikai ir įtaka. Tai, kad Ukrainos skulptoriai dirba grynai rusiškos mokyklos ir rusiškojo vaizdavimo kanono (kodinis pavadinimas – „literaturščina") ribose, rodo visi jų Lietuvoje statomi objektai, beje, pačioje Ukrainoje, Donecke, 2013 metais šie vyrai pastatė sovietinius karius, grįžusius iš fronto (galima puikiai palyginti, kuo jie panašūs ir kuo skiriasi nuo Žaliojo tilto „frontovikų" skulptūrų). Kodėl juos vadinu dirbiniais? Štai mano subjektyvi analizė.

Boris KRYLOV, Oles' SIDORUK. Paminklas Vydūnui. Modelis. 2018. Molis (originalas bus liejamas iš bronzos). Aukštis – 3 m suvirš. Klaipėda. Boriso KRYLOVO nuotrauka

Daiktas, pretenduojantis vadintis „Laisvės kariu" ar „Vyčiu", neduoda jokių nuorodų į simbolį ar „laisvės" prasmę. Nei savo poza (tai labiau panašu į priešpilyje piestu pastatytą žirgą ir šelmį bernelį, sveikinantį Kauno blondines), nei detalėmis, nei kompozicija, pastatymo orientacija neprimena nei laisvės, nei Vyčio (kuris turėtų būti metafora, simbolis, bet ne realistinis herojus, panašus į Visvaldą Matijošaitį jaunystėje). Tai tiesiog viduramžinis raitelis prie butaforinės pilies (jį pastačius, išryškėjo pilies rekonstrukcijos „disneilendiška" tamsioji pusė), net ir ikonografiškai prasilenkiantis su LDK laikų realybe (kas turėtų būti privaloma dirbant realistine maniera).

Kazimieras Šaulys Švėkšnoje ir Vydūnas Klaipėdoje vėl rodo ypatingą meilę detalėms, kurios paklaidina visą vaizdo režisūrą, viskas vienodai raišku, kaip skaitmeninėje fotografijoje vienodai ryšku – nuo žolės, obuolių ant žemės iki kišenių ir pakaušių. Vydūno atveju matosi labai ryškiai, kad vyrai nežino, kas tas Vydūnas, ir jo dvasingumą bando vaizduoti levitavimu, išbadėjusiu kūnu ir egzaltuota rankų „mudra". Jie negali pavaizduoti Vydūno konceptualiau (net, manau, nekelia uždavinio ir klausimo – kas jis toks ir kas apibrėžia Vydūno esmę), daiktas tampa dirbiniu, turinčiu Vydūno požymių.

Nebus kitaip ir su Pasvalio Žygimantu Augustu. Jau iš nuotraukų matyti, kad ukrainiečiai labai myli senųjų epochų personažus (ne veltui padėjo atkurti Ostrogiškio antkapį Kijeve), nes jų šarvų, drabužių ir kitų puošmenų gausa leidžia paslėpti objekto nebuvimą. Ir šis mūsų istorijos personažas rizikuoja turėti tik požymius. Pasidairius po ukrainiečių internetinę medžiagą matyti, kad vyrai daro verslą, stilizuoja ir „animuoja" bet kokius personažus, neturi jokių sentimentų ir nėra pajėgūs koduoti gilesnių dalykų – ne todėl, kad būtų neprofesionalai, bet kad yra iš visai kito kultūrinio konteksto, kiti jų kūrybiniai interesai. Mano manymu, jų darbas gerai iliustruoja, kuo skiriasi dirbinys ir kūrinys (daugiau galima pasidairyti *Creative Workshop of Sydoruk and Krylov*).

Pasvalio istorija verta atskiro aprašymo. Garsusis Vyčio fondas, surinkęs pinigus Vyčiui, nusprendė padovanoti Pasvaliui herojų, paskelbė konkursą, kuriame dalyvavo tik du pakviesti skulptoriai, ir paprašė sukurti portretus iki pečių linijos. Vėliau leista pasvaliečiams balsuoti, kurį jie rinktų variantą, ir konkursą laimėjusiam Antanui Bosui liepta perkurti portretą jau iki pusiaujo, kad būtų rankos su regalijomis. Kol skulptorius dirbo, sužinojo, kad savivaldybės taryba tvirtina ukrainiečių (tų pačių Boriso Krylovo ir Olesio Sidoruko) modelį, apie kokius nors pakeitimus skulptorius įspėtas nebuvo, o tai rodo ir mūsų ponų vidinę kultūrą. Kaip ir kada atsirado ukrainiečiai? Kada jie spėjo padaryti modelį? Nes paminklo mecenatui Pranui Kizniui labai patinka realizmas ir, matyt, ukrainiečiai. „Šiam konkursui buvo pateikti du paminklo variantai, kurie pasirodė pernelyg stilizuoti, tad nutarta, kad paminklą, kuriam pinigų skiria mecenatas, kurtų Ukrainos meistrai, – sakė Pasvalio tarybos narys Vladas Vitkauskas. – Tai nebus valdovo biustas, menininkai bronzinę paminklo dalį vadina skulptūra“, – patikslino Vladas Vitkauskas.

Čia galima apibendrinti. Kol savi „muša“ Lietuvos skulptorius, kad šie neva neįgalūs sukurti ką nors padoraus, „laisvoji rinka“ siūlo užsieniečius, kurie viską moka, ko reikia minios išsilavinimui. O kaip tik socialistinis slaviškas realizmas patinka užsakovams ir miniai, nors tie patys garsiai visas skulptūras vadina „balvonais“, nesigilindami, kas iš tiesų juos gamina. Nors norėčiau pakartoti, kad pats realizmas savaime nėra joks blogis, esmė – kūrinio kokybė, autoriaus meistriškumas (Europoje yra puikių dabartinio realizmo pavyzdžių). Taigi, turime apibendrinti, kokios blogų, nekokybiškų paminklų vajaus priežastys ir pasekmės:

1. Statytojų, sprendikų ir užsakovų išsilavinimas, skonis, specialieji poreikiai. Paminklų iniciatoriai mano, kad paminklą reikia pagaminti, o jie patys pasiūlys, ką, kam, kada ir už kiek reikia padaryti. (Tai, kad nesikreipiama į tos srities specialistus ir praktikus, jau tapo kone norma, beveik visos sritys Lietuvoje išgyvena „kūrybingą“ politikų ir aktyvistų katarsį, kai žmonės patys tampa kūrėjais, visažiniais ir specialistais, gaila tik, kad patys chirurginių operacijų iš *Youtube* neišmoksta pasidaryti.)

2. Paminklų entuziastai, nesitardami su kūrėjais, specialistais, pasiūlo terminus, finansavimą, konkursų sąlygas, kurių patys nesilaiko, ir tuos kelis menininkus, kurie pasiryžta dalyvauti aferose, praktiškai priveda prie chaltūros. Dar kartą pabrėžiu: nenormalūs terminai („vakar reikėjo“), pinigų nėra („tu padaryk, kaip nors prispausim valstybę, surinksim“), konkursų sąlygos (kuriose svarbiausia, ar skulptorius neskolingas mokesčiams, ar neteistas, ar nebendradarbiavo su KGB, ar ras milijoną eurų, jei nebus pinigų užbaigti, ar turi komandą statybininkų rangovų, subrangovų, teisininkų ir kitų rūšių tarpininkų ir t. t.), tų sąlygų kaitaliojimas jau paties konkurso metu ir susitarimai „po kilimu“, pačių skulptorių godumas ir poreikis „užimti teritorijas“, visų pusių nesigilinimas nei į užduotį, nei į kontekstą, sąžiningumo stoka, atsainumas meno sričių atstovų įvairovės komisijose atžvilgiu (o juk būtina – vardan gilesnės, labiau apmąstytos paminklo idėjos), tų pačių autorių dominavimas ir dar daugiau visokių nuostabių priežasčių.

Iniciatoriai dažnai veikia privačiai ir slaptai, kad visuomenė, gink Dieve, nesužinotų apie paminklo iniciatyvą iš anksto. Tačiau visos viešos erdvės yra mūsų visų, o ne paminklų entuziastų, ir čia konfliktas – garantuojamas. Diskusijų itin per mažai, „paminklizmo“ profesionalios analizės beveik nėra, nes ir teoretikai

Arūnas SAKALAUSKAS, Boris KRYLOV, Oles' SIDORUK. Laisvės karys. 2018. Bronza. Aukštis – 7 m. Kaunas. Aušros JASIUKEVIČIŪTĖS nuotrauka

nežino, nesupranta žanro specifikos, ypatumų arba kelia neadekvačius reikalavimus pagal savo klaidingas nuostatas. Gatvės menas, subkultūros ir kitos performatyvaus meno rūšys viešosiose erdvėse bando pakeisti paminklus, o tai, mano manymu, yra laikina ir neišmintinga. Šis reiškinys yra mūsų visuomenės sveikatos diagnozė. Lietuvoje vyrauja buldozerinės technologijos ir sovietiniai poreikiai – iš vienos pusės, o cinizmas, valstybinio mąstymo erozija, vartotojiškumas ir nihilizmas – iš kitos. Susipriešinimas labai ryškus, o ištisa Nepriklausomybės laikų paminklų epocha ateičiai perduos mūsų laikų „kreivus užkeikimus“.

Mano nuomone, yra ir vidurio kelias tarp svetimos paminklinės invazijos ir diversijos savų menininkų atžvilgiu. Jokie svetimi nesigilins į mūsų istoriją (nesvarbu, kad ji ir bendra), niekada nesupras mūsų pačių kultūrinio kodo, tik mes, tiktai mes turime pradėti gilintis iš pačių pagrindų, palaikyti ryšius ir santykius su visuomene, ugdyti nuo mažumės aukštesnius poreikius, estetines patirtis, atstatyti nutrauktą klasikinės skulptūros dėstymo programą (to, kad VDA Skulptūros katedra prieš gerus dvidešimt metų pasuko išskirtinai į Tarpdisciplininius menus ir mums, studentams, aiškino, jog paminklų daugiau nebereikės, pasekmių dar ilgai negalėsime iškuopti), neleisti „užlipti ant galvos“ entuziastams ir nepasiduoti klaidingų aplinkybių diktatui, kviesti visuomenę teikti pasiūlymus (tik tada, kai bendruomenės dalyvaus istorinės atminties įprasminime, pamils ir rezultatą), kelti širdis, kaip mokė Vydūnas, ir tik tuomet paminklai iš esmės bus kitokie. Manote, jog tai neįmanoma? Drįstu teigti, jog tai jau neišvengiamybė.

Aušra JASIUKEVIČIŪTĖ

Straipsnio publikaciją parėmė
LIETUVOS KULTŪROS TARYBA

Regina URBONIENĖ

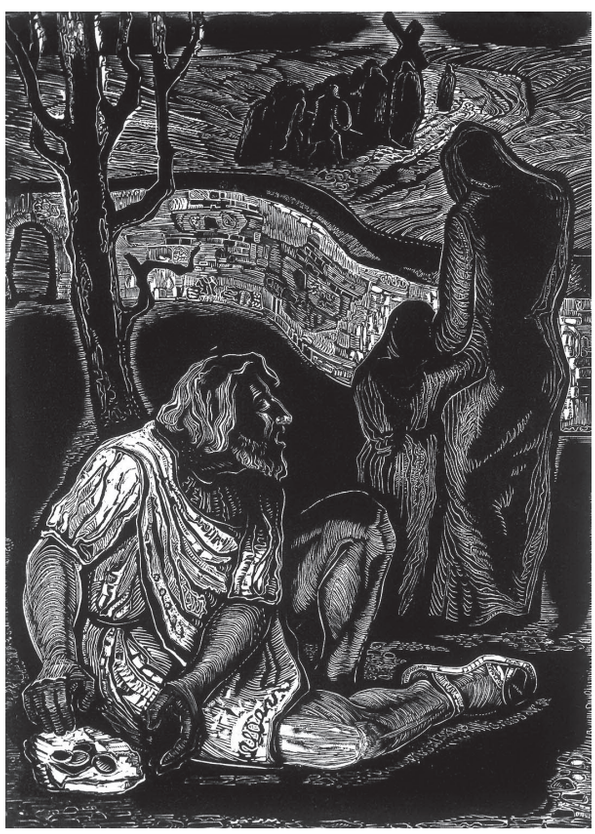
NERIMASTINGOS KŪRYBOS PUSLAPIAI

Dailėtyrininkė Regina URBONIENĖ pristato keletą mažiau žinomų faktų apie Lietuvos dailininką Romą VIESULĄ (1918–1986), kuris Latvijos universitete Rygoje studijavo teisę, 1941-aisiais atvyko į Vilnių, 1944 metais pasitraukė į Vokietiją, 1947–1949 m. mokėsi Freiburgo dailės ir amatų mokykloje. Vėliau tęsė studijas Paryžiuje, netrukus išvyko į Ameriką, bendradarbiavo su JAV lietuvių spauda, rašė straipsnius apie dailę, skaitė paskaitas ir iliustravo knygas. Nuo 1985 metų iki mirties buvo Templio universiteto Romos filialo rektorius. Straipsnis lydi Romo Viesulo parodą, kuri spalio 4–gruodžio 2 dienomis veikė Vytauto Kasiulio muziejuje.

SUSPENSE PAGES OF ART

The art historian Regina URBONIENĖ presents some little-known facts about the Lithuanian artist Romas VIESULAS (1918–1986), who studied law at the University of Latvia, came to Vilnius in 1941, left for Germany in 1944, and studied art at Freiburg School of Arts and Crafts in 1947–1949. He later studied in Paris, and left for the United States of America. He contributed to the Lithuanian press in the USA, published many articles on Lithuanian art, lectured on art, and illustrated books. From 1985 until his death, he was rector of the branch of Temple University in Rome. This article is published to mark the exhibition of Viesulas' work at the Vytautas Kasiulis Art Museum (4 October to 2 December 2018).

Romas VIESULAS. Kompozicija su sėdinčiu vyru [Judas]. 1949. Popierius, medžio raižinys, 29,9 x 21 cm. Romo Viesulo šeimos rinkiniai, JAV



Vitališka ekspresija, nerimastingi ir skaudūs išgyvenimai sklinda iš abstrahuotų Romo Viesulo grafikos lakštų, kuriuose atpažįstamas komplikuotas nūdienos pasaulis. Šiemet minimos šimtosios šio bene didžiausią pasaulinį pripažinimą pelniusio lietuvių išeivijos dailininko gimimo metinės. Lietuvos dailės muziejaus padalinyje, Vytauto Kasiulio dailės muziejuje, rengiama retrospektyvinio pobūdžio menininko kūrybos paroda. Ji apima visą dailininko nueitą kelią – nuo ankstyvųjų praėjusio amžiaus penktojo dešimtmečio litografijų, kurioms būdingos monumentalios, skulptūriškai monolitiškos formos ir apibendrintas piešinys, iki konceptualių vėlyvųjų modernistinės raiškos lakštų, pasižyminčių vaizdo asociatyvumu ir grafikai neįprastais formatais.

Plati iškilaus menininko kūrybos retrospektyva tapo įmanoma dailininko šeimos dėka. Suprasdama išskirtinę jo kūrybos vertę Lietuvai, didelį dokumentinį archyvą bei pluoštą reikšmingų Viesulo kūrinių šeimos vardu Lietuvos dailės muziejui padovanojo menininko našlė Jūra Viesulienė, ir čia dabar saugomas didžiausias Lietuvoje dailininko kūrybos rinkinys (arti 150 eksponatų)[2]. Viesulų šeimos suteikta galimybė iš arčiau susipažinti su Vašingtone saugomu Romo Viesulo atsiminimų dienoraščiu (kuris, nors išblaškytas, nepilnas ir iš dalies prarastas) leido naujomis detalėmis papildyti dailininko gyvenimo faktus bei asmenybės bruožus.

Viesulas sulaukė plataus pripažinimo ir tarptautiniu mastu labiausiai išgarsėjo kaip litografijos meistras. Jis daug prisidėjo prie šios technikos populiarinimo Jungtinėse Amerikos Valstijose ne tik būdamas su pirmaisiais, kūrusiais iki šiol JAV garsią Tamarindo litografinių dirbtuvių bazę, bet ir mokydamas grafikos paslapčių Templio (Temple) universiteto Tyler meno mokykloje Filadelfijoje bei jos filiale Romoje (1985-aisiais buvo paskirtas pastarosios meninės institucijos direktoriumi ir vadovavo jai iki pat mirties). Plačių interesų

menininkas Viesulas bendradarbiavo spaudoje, daug rašė lietuvių dailės klausimais, skaitė paskaitas. Pats parašė poetines įžangas savo grafikos ciklams „Toro desconocido“ („Nežinomiems buliams“, 1960) ir „Hew“ („Smūgis“, 1963), parengė monografiją apie Kanadoje gyvenusį savo Freiburgo mokyklos laikų mokytoją Telesforą Valių, rašė apie M.K. Čiurlionį, Adomą Galdiką, pasisakė įvairiais meno klausimais. Dailininkas surengė per 50 asmeninių kūrybos parodų, dalyvavo daugybėje bendrų parodų JAV, Prancūzijoje, Vokietijoje, Jugoslavijoje, Lenkijoje, Ispanijoje, Portugalijoje, Graikijoje, Japonijoje, Australijoje, Meksikoje, Kanadoje ir kt. Ypatingu pripažinimu ir dailininko kūrybos įvertinimu galima laikyti faktą, kad 1970 metais Italijoje, 35-ojoje tarptautinėje Venecijos meno bienalėje Viesului buvo suteikta garbė atstovauti JAV menininkams asmenine paroda, atidaryta reprezentaciniame JAV meno paviljone. Viesulo kūrinių turi daugiau kaip 40 užsienio šalių muziejų, galerijų ir bibliotekų: Moderniojo meno ir *Metropolitan* muziejai Niujorke, Vašingtono nacionalinė meno galerija, San Francisko dailiųjų menų muziejus, Moderniojo meno muziejus Kamakuroje (Japonija), Vatikano muziejus, Nacionalinė biblioteka Paryžiuje, Krokuvos nacionalinis muziejus ir daugelis kitų.

Tokia daugiabriaunė ir reikšminga dailininko veikla liudytų, kad jos siekta kryptingai, su polėkiu, bet tik susipažinus su Viesulo prisiminimais atsiskleidė, kiek jaunystėje turėta abejonių prieš galutinai apsisprendžiant, kurį kelią rinktis.

Juokaudamas savo polinkį grafikai Viesulas prisimena iš ankstyvos vaikystės: tai pirmieji vaikiški papaišymai krosnies anglimis ant popieriaus ir sienų. Matyt, labiau pavykę jo bandymai buvę apie šeštus septintus metus, kai pats iš knygos perpiešė caro Aleksandro II portretą, kuriuo labai didžiavosi močiutė, o vėliau, parodžius jį mokykloje, net mokytojas davė savo fotografiją ir paprašė nupiešti jo portretą. Mokinys piešė jį ilgai, tačiau veidą taip ir paliko baltą. Šitaip baigėsi septynmečio portretisto karjera[3]. Iš Rygoje lankytos lietuviškos gimnazijos laikų išlikę Viesulo dailės užduočių piešiniai liudija apie visai neblogą proporcijų pojūtį, šviesos ir šešėliavimo išmanymą, tačiau rimtu užsiėmimu Viesulas dailės niekada nelaikė. Jo karjeros svajonėse visada iškildavo teisė, diplomatija, ir įkvepiančiu pavyzdžiu buvo antros eilės dėdė – dr. Jurgis Šaulys, Lietuvos Nepriklausomybės akto signataras[4]. Faktas, kad apie Viesulo dailės gabumus būta visai neblogos nuomonės, pačiam jaunuoliui buvo staigmena. Jam bebaigiant gimnaziją ir apie ateities planus kalbant su gimnazijos inspektoriumi Mockumi, pastarasis labai nustebo, kad Viesulas renkasi diplomatiją, o ne meno studijas. Menu, kaip profesija, tuometinis gimnazistas iš tiesų niekada nesidomėjo. Jam tai atrodė „keistų žmonių grupė su ant vienos ausies pasmauktomis beretėmis ar dideliu kaspinu surištu kaklaryšiu, pretenzingai ir beprasmiškai demonstruojanti priklausomybę savo profesijai“[5]. Todėl, neklausydamas gimnazijos inspektoriaus patarimų, Viesulas stropiai ruošėsi stojamiesiems į Rygos universitetą.

Sėkmingai baigęs Rygos lietuvių gimnaziją, 1939 metais Viesulas gavo Lietuvos valdžios stipendiją studijuoti Latvijos universitete Rygoje. Studijoms rinkosi teisę, norėjo būti diplomatu. Nerami savaitė, belaukiant stojamųjų rezultatų, buvo vainikuota dideliu džiaugsmu, kai kaimyno atneštame laikraštyje „Jaunākās ziņas“ tarp studentų, priimtų į Latvijos universitetą, Viesulas rado išspausdintą ir savo pavardę.

Universitete jam labiausiai patiko valstybinė teisė, nors ją dėstęs profesorius Akmentinis (Akmentiņš) skaitė kursą prastai, neformuluodamas išvadų. Civilinės teisės dėstytojas Siniavskis, atvykęs Rygon iš tuometinės Sovietų Sąjungos, dėstė labai kondensuotai ir patraukliai, mokėjo sudominti studentus[6]. Sovietams atėjus, universitete pradėta organizuoti saviveiklos būrelius (rašytojų, sporto ir kt.). Viesulas užsirašė į tapybos ir vaidybos būrelius. Kadangi pirmiausia nuėjo į vaidybos būrelio užsiėmimą, ten ir pasiliko. Kaip pamena, ten gavo „tinginio kolchozniko vaidmenį“. Didelį pasisekimą turėjusį studentų spektaklį jam teko įgarsinti ir latvių radijuje.

Studijuodamas universitete Viesulas dirbo daug ir visus dalykus mokėsi gerais pažymiais. Nors ir gavus stipendiją, jam dar teko mokėti studijų už mokslą universitete priemoką. Mokestis nebuvo labai didelis, tačiau iš nepasiturinčios šeimos kilusiam jaunuoliui jis buvo nemenkas. Kad išgyventų, ieškojo pagalbinių darbų, kartais tekdavo ir per naktis Rygos uoste padirbėti laivų kroviku. Tai buvo sunkus, fiziškai alinantis darbas. 1941 metų pavasarį, apie gegužę, Viesulas pastebėjo laikraštyje skelbimą, kad Latvijos nacionalinei operai reikalingi scenos pagalbininkai. Jam pasisekė, nes išsyk buvo priimtas. Teatrinė aplinka patiko, viskas buvo įdomu. Teatras ruošėsi naujam pirmosios latvių operos pastatymui, rengėsi latvių operos dekadai Maskvoje. Tai buvo Alfredo Kalninio (Alfrēds Kalniņš) opera „Baņuta“, kurios siužetas romantiškai interpretavo pagoniškąją lietuvių istoriją. Prasidėjus Antrajam pasauliniam karui, visi pastatymo ir gastrolių planai iširo.

Netikėti istorijos kataklizmai sujaukė tolesnį Viesulo gyvenimą ir ateities viltis. 1940-ųjų vasarą su pirmomis sovietų bazėmis Pabaltijyje griuvo Latvijos teisinė sistema, žlugo ir Viesulo svajonės apie diplomato karjerą, susvyravo tikėjimo ir moralinių vertybių pagrindai. Jis nustojo melstis, susidomėjo filosofija, tačiau, neradęs joje atsakymo žmogiškos egzistencijos pateisinimui, reziumavo: „Taip ir likau – racionaliai skeptiškas, visiškas pesimistas filosofiniai ir ambicingas, aktyvus praktiškame gyvenime kūrybinis žmogus“[7].

1941 metų vasarą vokiečiams uždarius Teisės fakultetą, Viesulas išgyveno ilgą netikrumo rudenį. Galiausiai, po keturių mokslo semestrų Rygos universitete, apsisprendė bandyti sėkmę Vilniuje ir ten tęsti teisės studijas. 1941 metų spalio 10 dieną jis buvo priimtas į Vilniaus universiteto Teisės mokslų fakulteto trečią semestrą. Per visą studijų Vilniaus universitete laiką Viesulas išklausė dar šešis paskaitų semestrus[8]. Okupuotas Vilnius nebuvo svetingas. Universiteto auditorijos buvo nekūrenamos, šaltos, paskaitos vyko visiems vilkint paltus. Maistas parduodamas tik pateikus korteles. Kad išgyventų, Viesulas pabandė ieškoti darbo savivaldybėje. Ten labai pravertė šeimoje įgytos[9] lenkų kalbos žinios, ir jis gavo sekretoriaus vietą maisto bei pramoninių prekių tiekimo skyriuje. Gyvendamas Kalinausko gatvėje, Viesulas dažnai praeidavo pro miesto teatrą, matė keletą jo pastatymų. Apie 1942-ųjų rudenį jį suintrigavo perskaitytas skelbimas dėl konkurso į naujai atidaromą Vilniaus miesto teatro vaidybos studiją. Viesulas mėgo teatrą ir, kaip pats jautė, matyt, iš tėvo turėjo polinkį vaidybai. Dar vaikystėje kasmetiniuose klasės pasiro-

Scenografijos eskizai. Detmoldas, 1946. Popierius, akvarelė. Romo Viesulo šeimos rinkiniai, JAV

dymuose Viesulas pats kurdavo etiudus, kupletus, rašydavo „pastatymų škicus“ ir su malonumu juos atlikdavo. Prisiminęs dar ir studentiškų vaidinimų Rygoje patirtį, nutarė išbandyti sėkmę. Atlaikęs nemenką atranką (iš maždaug šešiasdešimties pretendentų), jis pateko tarp dvidešimties atrinktųjų[10]. Studijai vadovavo režisierius ir aktorius Romualdas Juknevičius, skatinęs improvizaciją, pantomimos ir vaidybinių etiudų kūrimą. Tokioje meninėje terpėje Viesulas jautėsi itin gerai, nuolat juto ir nuoširdų žmogišką ryšį su studijos vadovu.

Apie 1943-iųjų kovą, išgirdęs gandus apie būsimą aukštųjų mokyklų uždarymą ir galimą jaunimo mobilizacijos į frontą grėsmę, Viesulas pirmiausia atsisveikino su Juknevičiumi

Scenografijos eskizai. Detmoldas, 1946. Popierius, akvarelė. Romo Viesulo šeimos rinkiniai, JAV

ir draugo tėvo parūpintu sunkvežimiu pasitraukė iš Vilniaus Tauragės kryptimi. Apsistojo neįvardytame Žemaitijos kaime pas draugo gimines, kur slapstėsi atkampiame ūkyje, slogias mintis slopindamas skaitymu[11]. Kaip vėliau sužinojo, pasitraukė jis pačiu laiku: vokiečiai uždarė Vilniaus universitetą, daug profesūros (Balį Sruogą, Vladą Jurgutį, Šv. Jono bažnyčios kunigą Alfonsą Lipniūną) ir kitų intelektualų ištrėmė į Štuthofo koncentracijos stovyklą, o studentai iš tikro buvo gaudomi mobilizacijai. Po kelių mėnesių, sužinojęs apie jau aprimusią padėtį Vilniuje, vasarą Viesulas grįžo į Vilnių. Pirmiausia aplankė Juknevičių, kuris apsidžiaugė jaunuolio sugrįžimu ir pasiūlė jam vietą Vilniaus miesto teatre[12]. Kartu su Mečislovu Chadaravičiumi, Ona Juodyte, Stepu Jukna, Juozu Sipariu, Ona Knapkyte, Aleksandru Kernagiu, Monika Mironaite ir kt. visuose 1943–1944 metų sezono spektakliuose[13] Viesulas jau dalyvavo kaip jaunesnysis aktorius. Tačiau karo įvykiai ir vėl stipriai pakoregavo jo gyvenimą. Apie 1944-ųjų pavasarį, sovietų kariniams daliniams artėjant prie Vilniaus, teatrinis gyvenimas baigėsi, kolektyvas išsiskirstė. Apie birželio mėnesį per Daugpilį Viesulas grįžo tėviškėn. Nuo karo grėsmės ir sovietų okupacijos tarėsi bėgti kartu su motina ir artimaisiais, tačiau nežinia juos stabdė. Rudenį tik su broliu Kostu ir dar keliais bičiuliais septyniese[14] traukiniu per Radviliškį ir Klaipėdos pakraštį pasitraukė į Vakarus. Nelengvai išgyvenę daug nutikimų, per Karaliaučių ir Braunsbergą jie pasiekė Berlyną, o iš jo – Pasau (Passau). Šis miestas savo baltais bokštais ir prašmatnia baroko architektūra paliko Viesului neišdildomą įspūdį, tik truputį nuvylė Dunojus: ne „žydras, o drumzlinai rudas skubantis vanduo“[15]. Prisistatę tenykščiame registracijos punkte, jaunuoliai gavo darbo pažymėjimus ir buvo pasiųsti darbui ūkiuose. Retsykiais teko dirbti ir statybose, bet jiems, turėjusiems žemdirbių patirties, tai nebuvo nepakeliama našta, tad badauti neteko. Bombardavimams padažnėjus, tapo aišku: frontas artėja prie Linco, netrukus gali pasiekti ir Pasau. Viesulas skubiai traukiniu išvyko į Degendorfą, vėl dirbo ūkio darbus. Čia sutiko ir lietuvių išeivių būrelį: visi tarpusavyje bendravo, laisvalaikiu rengė saviveiklinius koncertus, vaidinimus. Apie 1945 metus, išgirdęs, kad Augsburge susibūrė dalis pasitraukusių profesionalių lietuvių aktorių ir teatralų, Viesulas nedelsdamas susiruošė ten. Atvykęs rado tik kelis pažįstamus (Juozą Palubinską, Antaną Škėmą, Eleną Dauguvietytę). Liko labai nusivylęs, kad nesutiko Juknevičiaus. Apsigyveno pas Škėmas. Nors anksčiau jie nebuvo artimai pažįstami, Viesulą sužavėjo jį priglaudusi šeima: „<...> jis buvo labai šiltas, nepaprastai didelio inteligentiško humoro žmogus. Ir žmona, švelni, labai apsiskaičiusi. Man Škėmų namai nepaprastai patiko“[16]. Netrukus į stovyklą atvyko Henrikas Kačinskas[17], aktorius profesionalas, kupinas naujų sumanymų. Apsigyveno taip pat Škėmų namuose, dalijosi kambariu su Viesulu. Vakarais Škėmų virtuvėje tęsdavosi ilgi intelektualūs pokalbiai ir diskusijos apie teatrą, Stanislavskį, Čechovą, Mejerholdą, Ibseną ir t. t. Viesului tai buvo be galo įdomu. Deja, naujo teatro kūrimas strigo, o jam, jaunam aktoriui ir nekantriam žmogui, taip norėjosi konkrečios veiklos, norėjosi vaidinti[18]. Pagaliau buvo nutarta statyti vienaveiksmę Antano Škėmos pjesę „Vieną vakarą“ – epizodą iš pabėgėlių gyvenimo stovykloje. Viesulas gavo senio vaidmenį ir entuziastingai parengė dekoracijų es-

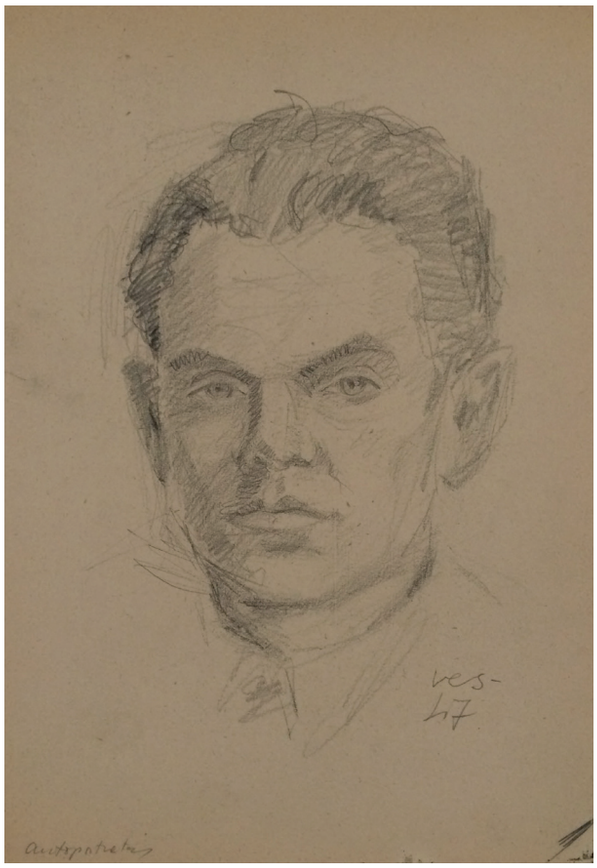
kizą. Tačiau nei senio, nei vėliau gautas girtuoklio vaidmuo jam nesisekė. Jautėsi pavargęs, išsekęs, ir netrukus paaiškėjo tikroji priežastis: susirgęs gelta. Per anksti išleistas iš ligoninės, vėl atkrito, ir liga dar ilgai nesitraukė. Grįžus iš ligoninės, kurį laiką fiziškai ir dvasiškai jam buvo sunku. Aplinka taip pat nekėlė optimizmo: solidžių, įkvepiančių pjesių statoma nebuvo, rimtos repeticijos nevyko. Stengdamasis prasiblaškyti, ligoninėje nemažai laiko praleido piešdamas palatos kaimynų šaržus ir eskizus. Vėliau, grįžęs į namus, laisvalaikiu jis vis dažniau imdavosi pieštuko. Nupiešė miegančią Škėmų dukterį Kristiną, pačią Škėmienę. Ant juodo popieriaus pastelės technika sukūrė Kačinsko portretą Hamleto vaidmenyje. Bet piešimas neužpildė viso laisvalaikio, dvasinis slogutis nepradingo. Viesulas jautėsi suvaržytas, neveiksnus, vegetuojantis, kaip ir kiti stovyklos žmonės. Jam stigo perspektyvos vizijos. Bodėjosi vien tuščiu aplinkinių plepėjimu ar kortavimu, o užsitęsusi neveiklumo būsena jį smarkiai slėgė. Aplinkinių, ir ypač Kačinsko, paskatintas[19], apie 1945-ųjų rudenį ryžosi ieškoti galimybių mokytis dailės. Sužinojęs, kad Augsburgo priemiestyje Hochfelde, gretimoje pabėgėlių stovykloje, įsteigti piešimo kursai, Viesulas pradėjo juos lankyti[20]. Nors dėstymo metodika nebuvo sužavėtas (pedagogas per pirmąjį užsiėmimą nieko nekomentuodamas visiškai ištrynė mokinio piešinį ir liepė piešti iš naujo), lūžis įvyko. Viesulas vis daugiau laiko skyrė dailei. Nupiešė kelių aktorių ir žinomų stovyklos veikėjų portretų eskizų. Aplinkinių pagyrimai dar labiau skatino kurti. Pamažu prisirinko nemažas pluoštas piešinių, šaržų, ir, aplinkinių paragintas, Viesulas stovykloje surengė nedidelę (apie 20–30 karikatūrų[21]) parodėlę. 1946 metų pavasarį iš Detmoldo (anglų kontroliuojamos zonos) Viesulą pasiekė žinia, kad ten kuriasi skrajojantis teatras „Aitvaras“, kuriam reikia jauno aktoriaus naujai statomam veikalui. Nors Viesulas jau buvo pajutęs dailės skonį, pats sau dar tebebuvo aktorius, teatralas[22]. Be to, jam norėjosi permainų po slogios, ligomis paženklintos žiemos, o ir bičiulis Kačinskas jau buvo ten išvykęs.

Detmoldo prieigose, gana prašmatniame vilų rajone Hidesene (Hidessen), Viesulas rado įsikūrusį nemažą būrį Vilniaus ir Kauno teatralų: Dalią Kubertavičiūtę, Vytautą Valiuką, Baltrušaičius, Kardelius, Dikinius, dailininką Viktorą Andriušį, režisierių Jurgį Blekaitį bei kitus. Visų buvo džiaugsmingai sutiktas. Buvo ruošiamasi vaidinti Antano Rūko sueiliuotą komišką pjesę „Bubulis ir Dundulis“. Andriušis sukūrė kostiumus ir dekoracijas, pastatymą režisavo Blekaitis. Viesului teko romantinis jaunuolio Dobilo vaidmuo, jo scenos partnere Radasta buvo jauna aktorė Danutė Josiukaitė. Spektaklio premjera įvyko 1946 metų gegužę Detmolde. Viesului buvo smagu vaidinti nuotaikingą, „smagiai parašytą“ veikalą. Su juo „Aitvaro“ trupė apkeliavo lietuvių pabėgėlių stovyklas nuo Kempteno iki Flensburgo, suvaidino daugybę spektaklių. Žiūrovams patiko kuriamas šviesus Lietuvos paveikslas, jaudino tėviškės nostalgija, aktoriai visur buvo laukiami, šiltai priimami. Anot Viesulo, nors visi vaidinimai buvo vienodi, tai teikė prasmės egzistencijai[23].

„Aitvaras“ taip pat gastroliavo ir su poetinio žodžio spektakliu, skirtu pirmosios lietuviškos knygos, Martyno Mažvydo „Katekizmo“, 400 metų jubiliejui. Viesulas pasireiškė ir kaip dailininkas scenografas, sukūręs dekoraciją: ant pakylos

Romas VIESULAS. Scenografijos eskizas Martyno Mažvydo „Katekizmo“ 400 metų sukakties minėjimo vakarui. 1947. Popierius, akvarelė, 28 x 32 cm. Romo Viesulo šeimos rinkiniai, JAV

Romas Viesulas vaidina Dobilą Antano Rūko pjesėje „Bubulis ir Dundulis“ lietuvių karo pabėgėlių skrajojančiame teatre „Aitvaras“. Augsburgas, 1947. Lietuvos dailės muziejaus archyvas, B-8, ap. 7, b. 54, l. 24



Romas VIESULAS. Autoportretas. 1947. Pieštukas, 30 x 20 cm. Romo Viesulo šeimos rinkiniai, JAV

užkeltą didžiulę atverstą knygą su įrašu „Imkiet mani ir skaitykiet“. Pasirodymų metu Viesulas dar deklamuodavo Antano Vienažindžio „Sakalėlį“, kurio tekstas apie tremtinio dalią, ypač eilutės „ilgu, nūdna svetur gyventi“, publiką jautriai paliesdavo[24]. Žiemą trupės veikla kiek aprimo. Iš Hideseno kurortinės zonos visa teatralų kolonija buvo perkelta į Augsdorfą, apie penkiolika kilometrų nuo Detmoldo. Gyvenimo ir darbo sąlygos čia buvo smarkiai blogesnės, maistas – skurdesnis. Viesulas vėl daugiau laiko skyrė piešimui. Nupiešė Antaną Rūką, lošiantį kortomis, pasipylė ir kitų prašymai juos įamžinti. Netrukus jis gavo užsakymą „Saulutei“ sukurti keletą užsklandų, vinječių ir viršelį. Tai suteikė pasitikėjimo ir paskatino Viesulą atsidėti vien dailės studijoms. 1946–1947 metais jis lankė Viktoro Andriušio studiją Detmolde[25]. 1947-ųjų pavasarį, siekdamas gilesnių dailės studijų, su savo kūrinių aplanku lankėsi Hamburgo, Bremeno, Štutgarto ir Diuseldorfo meno mokyklose ir visur gavo palankius atsakymus[26]. Jis pasirinko vasaros semestro studijas Hamburgo Hanzos aukštojoje meno mokykloje (*Hansische Hochschule für bildende Künste*), kurios apėmė tapybos, piešimo, šrifto, taikomosios grafikos ir meno istorijos disciplinas[27]. Išgirdęs, kad Miunchene kuriasi *emigrantinis* universitetas, Viesulas nedelsdamas tenai nuvyko. Pokalbis su Viktoru Simankevičiumi, galvojusiu tik apie Freiburgo dailės ir amatų mokyklą (*École des arts et métiers*), įtikino Viesulą. Grįžęs į Augsdorfą, jis prašė stovyklos vadovybės pagalbos kreipiantis į IRO[28] dėl leidimo išvykti (pabėgėlių statusą turinčių asmenų judėjimas buvo gerokai varžomas). Deja, tokiam prašymui visi buvo abejingi. Netekęs vilties gauti oficialų leidimą, rizikuodamas, kad gali būti repatrijuotas, Viesulas savavališkai išvyko Freiburgan[29].

Pirmasis Dailės ir amatų mokykloje sutiktas pedagogas buvo Telesforas Valius.

Parodęs jam aplanką su pabėgėlių stovyklos žmonių portretais, keliais akvarele nulietais peizažais ir piešiniais tušu, daugiausia skirtais „Saulutei“, Viesulas išgirdo klausimą, ką studijuosiąs. Išgirdęs Viesulo atsakymą, jog „tapybą“, Valius replikavo, kad reiktų pasirinkti grafiką – ir tik grafiką, pabrėždamas žodelį „tik“. Šiuo pedagogo nuosprendžiu tarsi nusirito nuo Viesulo „apsisprendimo akmuo“, ir tą pačią akimirką jis suprato, kad rinksis grafikos, o ne tapybos studijas[30]. Viesului buvo pasiūlyta pradėti mokslus nuo antro kurso, pamažu buvo sutvarkyti visi legalioms studijoms reikalingi dokumentai.

Freiburgo mokyklos statusas prilygo prancūzų aukštosioms mokykloms, mokslas čia truko ketverius metus. Stiprų įspūdį pirmomis mokslo dienomis Viesului paliko piešimo studijoje iškabinti skulptūros studentų Dragunevičiaus ir Raulinaičio piešiniai[31], bendras aukštas piešimo ir tapybos klasės studentų pasirengimo lygis. Piešimą dėstė Vytautas Kasiulis, mokęs pirmiausia įžvelgti formoje konstrukciją ir ją išryškinti. Viesului labiau norėjosi gilintis į portretuojamojo nuotaiką, charakterį, ieškoti panašumo, o ne tobulinti „sausas“ formos konstrukcijas. Po Kasiulio pamokų Viesulas apleido portreto žanrą, o vėliau, jau pats dėstydamas, vengdavo pernelyg sugestyvių nurodymų, tausodamas studentų kūrybinę individualybę[32]. Visiškai kitaip, anot Viesulo, dėstė Valius, kuris „eidavo kaip bitė nuo vieno studento prie kito, neaplenkdamas nė vieno. Kalbėdavo klasėje garsiau, negu reikia, nieko nepeikdavo ir taip palaikydavo klasėje darbingą nuotaiką“[33]. Iš dailininko šeimos išsaugotų Viesulo studijų metų kūrinių ryškėja nemažos grafikos užduočių apimtys. Be piešimo ir privalomo eskizavimo, didelis dėmesys teiktas studentų supažindinimui su svarbiausiomis grafikos technikomis (litografija, medžio ir linoleumo raižiniu), pažinčiai su įvairiais dailės žanrais: natiurmortu, portretu, temine figūrine kompozicija. Ankstyviesiems Viesulo darbams dar stinga akademinių įgūdžių, tačiau juntamas vaizdo apibendrinimo ir piešinio išraiškingumo siekis. Nedidelio formato litografijos patraukia dėmesį savita statiškų figūrų deformacija, šviesos kontrastais, plačiais juodais piešinio kontūrais, primenančiais vitražo jungtis ir keliančiais sąsajas su Georges’o Roualt grafika. Medžio raižinio technika sukurtose kompozicijose Viesulo siekta piešinio detalių išraiškingumo, faktūrų įvairovės. Ankstyvuosiuose kūrinėliuose, ir ypač diplominiame darbe, dar pastebima jo dėstytojo Valiaus įtaka – artimi komponavimo principai ir ekspresionistinė stilistika. Priešdiplominėje peržiūroje mokyklos dėstytojų komisijai bei prancūzų valdžios atstovams labai palankiai įvertinus Viesulo kūrinius, buvo leista kurti diplominį darbą. Sukūręs keletą kompozicijos eskizų bibline tema apie Judo išdavystę, Viesulas pasirinko motyvą, kur pirmame plane „vaizduojamas Judošius, skaičiuojantis savo sidabrinius“[34] ir kelias į Kalvarijas. 1949 metų birželio 25 dieną Viesului išduotas Freiburgo dailės ir amatų mokyklos diplomas patvirtino mokyklos bai-

gimą. Prancūzijos vyriausybei skyrus keturių mėnesių stipendiją[35], jis ėmė rengtis kelionei į Paryžių.

Paryžiuje Viesulas tobulinosi Aukštojoje valstybinėje dailės mokykloje (*École nationale supérieure des beaux-arts*), profesoriaus René Jaudono[36] studijoje. Apie mokslo pobūdį joje žinių neturime, tačiau Paryžius ir jo meninė aplinka neabejotinai buvo svarbūs Viesulo, kaip dailininko, brandai. Ne viename interviu yra minėjęs, jog didelę įtaką jam padarė ekspresyvaus meksikiečių meno reprodukcijos, aptiktos Nacionalinėje bibliotekoje Paryžiuje. Nemažai laiko jis skyrė muziejų ir galerijų lankymui, eskizavimui ir piešimui iš natūros. Dailininko šeimos rinkiniuose saugomi Viesulo užfiksuoti Paryžiaus ir Senos pakrančių vaizdai byloja apie gana laisvą piešėjo ranką, gyvą ekspresyvų piešinį, gebėjimą pasirinkti įdomų ir netikėtą rakursą. Sugrįžęs į Freiburgą, 1951 metų vasario 11 dieną *Institute français* (*Werderstraße 11*) Viesulas surengė asmeninę kūrybos parodą.

Pokario įvykiai ir DP stovyklų išformavimas paskatino permainas. 1951 metų pradžioje Viesulas išvyko į Jungtines Amerikos Valstijas. Pirmiausia įsikūrė Čikagoje, dirbo Adolfo Valeškos bažnytinio meno studijoje, lankė vakarinius Čikagos dailės instituto mokyklos užsiėmimus[37], dalyvavo grupinėje jos auklėtinių parodoje. 1952 metų liepą jis surengė pirmąją asmeninę parodą užatlantėje – Čikagos *Newman Brown Gallery,* o tų pačių metų gale persikėlė į Niujorką.

Pamažu įsibėgėjo ir išsiskleidė turtinga įvykių bei kūrybinių laimėjimų meninė Romo Viesulo karjera.

Regina URBONIENĖ

[1] Tekstas parengtas pagal medžiagą būsimai knygai: Romas Viesulas (1918–1986). Grafika / Sudarytoja ir tekstų autorė – Regina Urbonienė. – Lietuvos dailės muziejus, 2018.

[2] Nemaža Viesulo kūrinių kolekcija saugoma Vilniaus universiteto bibliotekos Grafikos kabinete, Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių bibliotekoje, Nacionaliniame M.K. Čiurlionio dailės muziejuje, Beatričės Kleizaitės-Vasaris namuose-galerijoje Marijampolėje, Antano Mončio namuose-muziejuje Palangoje, privačiose kolekcijose.

[3] Romo Viesulo atsiminimai, p. 83–84. Dailininko šeimos archyvas Vašingtone.

[4] Ten pat, p.45.

[5] Ten pat.

[6] Romo Viesulo atsiminimai, p. 48.

[7] Ten pat, p. 166–167.

[8] Vilniaus universiteto Teisės mokslų fakulteto pažymėjimas Nr. 117, išduotas Romualdui Veselauskui 1944 m. birželio 25 d., patvirtina jo šešių semestrų studijas ir išlaikytus visus reikiamus egzaminus. Žinios iš teisės teorijos, valstybinės teisės, romėnų teisės istorijos ir statistikos įvertintos labai gerai, romėnų teisės, administracinės teisės, finansų teisės ir baudžiamosios teisės – gerai. Jis dar gavo ekonominės teorijos, Lietuvos teisės istorijos, prekybinės teisės, vokiečių kalbos įskaitas. LDM archyvas, B-8, ap. 7, b. 2, l. 2.

[9] Veselauskų (senelių ir tėvų) namuose kalbėta lenkiškai. Tik po apsilankymo Žemaitijoje ir giminės susitikimo Varsėdžiuose pas motinos tetą Viesulas galutinai apsisprendė kalbėti vien lietuviškai.

[10] LDM archyvas, B-8, ap. 7, b. 2, l. 1.

[11] Romo Viesulo atsiminimai, p. 140.

[12] LDM archyvas, B-8, ap. 7, b. 2, priedas 1.

[13] Ten pat, p. 157. Pasak Viesulo, buvo vaidinami „Septyniolikmečiai“, „Gigantas“ ir kt. spektakliai.

[14] Ten pat, p. 129.

[15] Ten pat, p. 128.

[16] Ten pat, p. 173.

[17] Henrikas Kačinskas (1903–1986), aktorius, Detmoldo ir Augsburgo pabėgėlių teatro trupių vadovas.

[18] DP (*displaced persons*) – perkeltųjų asmenų, pabėgėlių – identifikacijos kortelėje, išduotoje Augsburge 1945.XI.23, skiltyje *profesija*, nurodyta: aktorius. LDM archyvas, B-8, ap. 7, b. 3, l. 1.

[19] Iš Reginos Urbonienės pokalbio su Jūra Viesuliene 2017-ųjų spalį.

[20] 1945 m. spalį–gruodį Viesulas lankė Vaclovo Rato dailės studiją, ji, matyt, ir minima jo prisiminimuose.

[21] Ten pat, p. 184.

[22] Ten pat, p. 186.

[23] Romo Viesulo atsiminimai, p. 190.

[24] Ten pat, p. 192.

[25] Ten buvo mokoma tapybos, akvarelės, iliustracijos, scenografijos ir kostiumų dizaino. LDM archyvas, B-8, ap.7, b. 7, l. 32.

[26] *Staatliche Kunstakademie Düsseldorf* raštas, *Freie Kunstschule Stuttgart* priėmimo patvirtinimas, *Landeskunstschule Hamburg* studento pažymėjimas. LDM archyvas, B-8, ap.7, b.3, l. 3, 4, 6.

[27] Hamburgo Hanzos aukštosios meno mokyklos pažymėjimas. LDM archyvas, B-8, ap.7, b.3, l. 5.

[28] *International Refugee Organisation* – tarptautinė pabėgėlių globos organizacija, veikusi pagal Jungtinių Tautų 1946 m. gruodį priimtą statutą ir vykdžiusi Antrojo pasaulinio karo pabėgėlių globos bei įkurdinimo uždavinius.

[29] Romo Viesulo atsiminimai, p. 200.

[30] Romas VIESULAS. Telesforas Valius. Fragmentai *in memoriam* // Aidai. – 1979, p. 303–308.

[31] Vitolis Dragunevičius (1927–2009) ir Vytautas Ričardas Raulinaitis (1918–1968).

[32] Romo Viesulo atsiminimai, p. 208.

[33] Ten pat, p. 209.

[34] Ten pat, p. 208.

[35] Freiburgo dailės ir amatų mokyklos pažymėjimas, datuotas 1949 m. rugsėjo 19 d., pasirašytas V. K. Jonyno, liudija Prancūzijos vyriausybės skiriamą Romualdui Veselauskui keturių mėnesių stipendiją su fiksuota data (1949 m. spalio 15 d.–1950 m. vasario 15 d.) dailės studijoms Paryžiuje // LDM archyvas, B-8, ap. 7, b. 3, l. 12.

[36] René Jaudon (1889–1971).

[37] LDM archyvas, B-8, ap. 7, b. 7, l. 34.

Kūrybos metas. Roma. 1971
Romo Viesulo šeimos rinkiniai, JAV

Straipsnio publikaciją parėmė
LIETUVOS KULTŪROS TARYBA

Audronė GIRDZIJAUSKAITĖ

FANTAZIJOS BOKŠTAI

Jono Arčikausko scenografija

TOWERS OF FANTASY

The theatrologist Audronė GIRDZIJAUSKAITĖ writes about the artist and stage designer Jonas ARČIKAUSKAS (b. 1957), whose exhibition 'Intentions and Set-Ups' was shown at the Lithuanian Theatre, Music and Cinema Museum. The author examines theatrical productions by different directors, and describes Arčikauskas' scenery and costumes as a very important part of the eventual formal visual and notional structure.

Šį spalį Teatro, muzikos ir kino muziejuje atidaryta dailininko Jono Arčikausko scenografijos ir keramikos paroda. Joje pamatėme svarbiausius dailininko darbus – scenovaizdžių ir spektaklių eskizus, kurie mums priminė tų laikų teatrą, kai dailininkas intensyviai bendradarbiavo su žinomais režisieriais ir kompozitoriais, o kartais – ir dramaturgais įvairiose Lietuvos scenose. Parodą surengė jau minėto muziejaus Dailės skyriaus vedėja Aušra Andriukaitienė, aktyviai bendraudama su pačiu Arčikausku. Scenografijos paroda šiais laikais – retenybė, o ir scenografai vis rečiau pateikia tradicinius scenovaizdžių eskizus, nes į teatrą kaskart intensyviau braunasi naujos technologijos, ardydamos senąją tvarką ir tradiciją. Esu beveik įsitikinusi, kad po kurio laiko dailininko pieštas ar tapytas eskizas taps tokia pat retenybe, kaip kad ja tapo ranka rašytas laiškas, ir teatro bei parodų lankytojai nežinos nei koks dailininko meninis braižas, nei kokie sumanymai kirba jo galvoje, nei ar iš viso jis geba piešti...

Įdomu ir tai, kad, veikiant parodai, Jonas Arčikauskas pradėjo muziejuje dar ir meistriškumo pamokas, kurias lanko

Jonas ARČIKAUSKAS. Scenovaizdžio eskizas. Kazys Saja, „Mamutų medžioklė“. 1983. Režisierius – Jonas Vaitkus. Neįgyvendinta. Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus

Dailės akademijos studentai, užklysta ir smalsūs architektai ar net režisieriai.

Jono Arčikausko kūrybos apimtys – didžiulės. Jis ir keramikas, ir, gali sakyti, mažų formų skulptorius, ir dar kažkas, ko nesiimčiau įvardyti. Gailiuosi, kad į dailininko kūrybą nepradėjau gilintis anksčiau, kai jo teatriniai darbai dar buvo gyvi prieš akis. Dabar jau yra pavėluota, ir mėginti atgaivinti gyvą paveikslą buvo įmanoma tiktai kalbantis su pačiu autoriumi. Mes buvom susitikę kelis kartus, kalbėjomės valandomis, pokalbiai vedė vis gilyn, o temos niekaip neišsemdavo. Klausantis Jono pasakojimų apie buvusius spektaklius, apie tai, kaip bręsdavo jų sumanymai, kaip dirbta su režisieriais, su siuvėjais, butaforais ir apšvietėjais, kokios iškildavo kliūtys ir netikėti atradimai, ką galėjo ar turėjo reikšti tam tikri scenovaizdžio ar kostiumo elementai, man atėjo nuostabi mintis, kad juk būtų įdomu parašyti scenografo sukurtų teatrinių kostiumų gyvenimo knygą: nuo kostiumo atsiradimo baltame lape per veikimą scenovaizdyje, ryšį su pjesės personažu ir net su konkrečiu aktoriumi!

Bet šį kartą ketinu kalbėti apie Arčikausko scenografiją bandydama prasibrauti pro jo sukurtų įvaizdžių mišką, nes, mano požiūriu, ši sritis mūsų teatro paveldui svarbiausia: keramika, jeigu niekas jos neišdaužys, pasiliks mūsų Žemėje, o spektaklį Laikas nusineša, išblaško; lieka tik svarbūs jo liudininkai – natomis užrašyta muzika (nors ir ta kartais dingsta, kaip dingo Balio Dvariono muzika Juozo Miltinio „Hedai Gabler“), fotografijos (dažnai, beje, teikiančios apgaulingą informaciją, nes ir fotografas improvizuoja spektaklio tema), lieka subjektyvios recenzijos (jose retai pamatysi ar pajusi spektaklio vaizdą) ir dailininko eskizuose įamžinta jo kuriamo spektaklio klajojanti vizija – scenovaizdžio ar personažo kostiumų eskizai, savaip užfiksavę būsimą arba buvusį spektaklį ir palikę mums teisę toliau fantazuoti juos sklaidant ar stebint parodoje, teisę kurti savo vaizduotės teatrą. Ir scenovaizdis išlieka ne scenoje, o popieriuje, eskize, kur jo sceninė gyvybė tarsi sustabdyta, užbalzamuota...

Kai kalbu apie Arčikausko kūrybos apimtis, tai turiu galvoje ne tik tai, jog yra sukaupta daug didelių ir mažų scenografijos eskizų, bet ir tai, kad kone kiekviename eskize atrandame akivaizdžiai išreikštų ar užslėptų idėjų gausą bei netikėtų emocionalios vaizduotės pliūpsnio segmentų – visokių detalių ir detalyčių, kurios leidžia spėlioti, ką ten dailininkas galvojo į personažo skrybėlę įsmeigdamas plunksną, kitą – apaudamas gerokai skirtingais batais, o vyrams tarpukojy vis nuleisdamas kažkokią keistą margą juostą ar bumbulą – gal kokį seksualinės prigimties liudijimą, pažymėjimą ar ženklą, gražuolę įsprausdamas į korsetą ar iš po lengvo kostiuminio audeklo leisdamas pamatyti ir nuodėmingo kūno fragmentų; čia galime nustebti dėl tokių improvizacijos detalių, kokios atsiranda spontaniškai, kai dailininkas juokauja ar kai gaižios ironijos jausmas vedžioja jo ranką...

Arčikausko scenovaizdžiai dažniausiai yra kuklūs, kaip fonas ar santūri veiksmo erdvė, bet prasmingi, nes atspindi dramos veikalui būdingą nuotaiką, aplinką ir erdvę, kurioje tik ir galimas šis sceninis veiksmas; maža to, scenovaizdžiais menininkas formuoja spektaklio stilių, jo sutartinę kalbą, atskleidžia gan konkrečius savo ir režisieriaus sumanymo kontūrus, draminio veiksmo mazgus.

Pirmą kartą Arčikausko darbą pamačiau Gyčio Padegimo režisuotame Torntono Wilderio „Mūsų miestelyje“*. (Nors savo scenografo kelią Arčikauskas skaičiuoja nuo bendradarbiavimo Leonardo Zelčiaus suburtame mėgėjų būrelyje, jam dar mokantis Kauno meno mokykloje.)

„Mūsų miestelyje“ būta nepamirštamų dalykų: stengtasi perteikti ypatingą prisiminimų ilgesio, meilės savo vaikystės miesteliui atmosferą, todėl spektaklis apšviestas dulsva šviesa, lyg viskas čia būtų jau kadai buvę; ir kai finale žiūrovų akivaizdoje *išrengiamos* ir išnešamos dekoracijos, scena lieka tuščia ir atveriamas vaizdas į šiandieninį miestą, suspausdavo širdį... Dviguba metafora – blanksta prisiminimai ir po spektaklio išnyksta teatras... Reikia grįžt į realybę. Tiesa, toks dalykas dar prasmingiau jau buvo padarytas Jurijaus Liubimovo Tagankoje, baigiantis „Trijų seserų“ spektakliui, savaip parafrazuojant tą seserų kartojamą „Į Maskvą!“

O „Tuščiose meilės pastangose“ ir režisierius, ir dailininkas kartu su Shakespeare'u savaip pasijuokia matydami bergždžias įsimylėjėlių viltis. Savo santykį su personažais dailininkas parodo įsprausdamas juos į keistus dygliuotus žalsvus kostiumus, primenančius kažkokius kaktusinius augalus, kirminus su čiuptuvėliais ar sliekus, kurie kartu su taip apvilktais komedijos veikėjais atrodo pritvinkę norų, nepatenkintų aistrų ir vienas prie kito artėja tarsi trokšdami pakutenti, įsiskverbti, užvaldyti. Juozas Miltinis čia pasakytų, kad jie labai *seksopilūs*. Visa tai galėjo virsti lengvu, grakščiu žaidimu, jeigu režisierius būtų pakluseęs dailininko vaizduotės teatrui.

Arčikausko scenovaizdyje dažniausiai dominuoja vienas įvaizdis, kaip antai statmenai į dangų kylantys traukinio bėgiai – kelio tema „Golgotoje“: ilga horizontali lenta kone per visą scenos plotį – tarsi sūpynės, kurios tinka kiekvienai pjesės veiksmo vietai pavaizduoti (tai ir stalas, ir lova, ir šarvojimo vieta), nenusistovėjusio, chaotiško, plūduriuojančio gyvenimo absurdui išreikšti („Eglutė pas Ivanovus“). Oskaro Milašiaus „Migeliui Manjarai“ dailininko ruoštasi labai rimtai – daryta brėžiniai, eskizai, maketas, kol išsikristalizavo du svarbiausi scenovaizdžio elementai – galinti judėti erdvėje, kilti ir leistis dygliuota trikampė metalo konstrukcija, lyg kokia stebinti ir sauganti Apvaizdos akis, įvaizdis, visiškai atitinkantis Milašiaus kūrinio mistinę dvasią (visa ta struktūra padaryta iš trijų didžiulių, lengvų ir labai brangių planerio sparnų, kuriuos už šampano dėžę teatrui / dailininkui padovanojo Prienų sklandytuvų gamykla), ir – stebuklo laukimo bei išpažinties vieta avanscenoje: gintaru švytintis akmuo, ant kurio guli driežas – aktorė. Perteikiant savotišką personažo nerealumo realumą, kostiumuose svarbios atrodė išdidintos, pakeltos, apykaklės – lyg nusakančios aukštesnį žmogaus ryšį su dangumi.

Nors aktoriai vaidino puikiai, vizualiai emocingas / paveikus spektaklio vaizdas buvo net emocingesnis už žodį.

Projektuodamas spektaklio scenos erdvę, Arčikauskas taiko kelis grindų lygius, leidžiančius lengviau keisti veiksmo vietas, įdomiau ir prasmingiau mizanscenuoti. Duobė, pragarmė, pakyla, aukštuma, horizontas – viskas veikia. Aktyvų ir prasmingą gyvenimą Arčikausko spektakliuose gyvena daiktai, objektai. Antai didžiulis medinis ratas „Vėlinėse“, primenantis Leonardo da Vinci Vitruvijaus žmogų rate, kaip

* Aptariamų spektaklių metrika – straipsnio pabaigoje.

Jonas ARČIKAUSKAS. Scenovaizdžio eskizas. „Golgota“ pagal to paties pavadinimo Čingizo Aitmatovo romaną. 1987. Režisierius – Jonas Vaitkus. Kauno valstybinis dramos teatras. Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus

renesansiškos harmonijos simbolį, čia tampa kankinimų įrankiu ir išplėtotu nevienareikšmiu įvaizdžiu... Įžymusis didžiulis, aliumininiais tremtinių šaukštais pervertas krucifiksas, keliantis asociacijas su peiliais perverta kenčiančia Marijos širdimi, įplaukia į sceną „Vėlinių“ finale ir kondensuoja visų laikų pasaulio kančias. Tada ir pagalvojau, kad scenografija yra tai, kas fizinį spektaklio kūną sieja su dvasiniu.

Vis dėlto Arčikausko scenografijoje labiausiai dėmesį patraukia kostiumai, juose dailininkas jaučiasi laisvas, neprisirišęs prie tradicijų, kanonų, normų. Kostiumai karaliauja. Kartais jau popieriaus lape tuos spalvingus fantazijos kūrinius tarsi matai judančius, girdi skirtingais balsais kalbančius, šūkčiojančius, matai lyg akimirkai sustojusius savotiška poza. Tada ir jų spalvos, papildydamos įspūdį, intensyviai skamba savo tonais ir ritmais. Neabejoju, jog tai dailės kūriniai, turintys savarankišką vertę.

Beje, neseniai apie Arčikausko kostiumus kalbėdamasi su viena intelektualia savo drauge, sužinojau, kad Marcas Chagallas tapė kostiumus, tikriau – tapė ant jau pasiūto kostiumo audinio. Suprantama, kodėl: jis norėjo, kad tie kostiumai šviestų, kistų, judėtų kartu su piešiniu. Tarytum dairydamiesi po mūsų scenografijos sodą, pamatysime, kad savaip juos tapė ir Mstislavas Dobužinskis, ir Stasys Ušinskas, ir Liudas Truikys, ir Adomas Jacovskis... Ir kaip skirtingai! Tapyti kostiumą, nesvarbu kur, reiškia jį jausti, mylėti! Vienų dailininkų kostiumai jau iš anksto tarsi sulipę su literatūriniu personažu, kitų – lyg ir taikyti tą personažą įkūnysiančiam, atpažįstamam aktoriui apvilkti, o Arčikausko kostiumai beveik visada atrodo laisvi, prie nieko nepririšti. Daug tapytų paviršių ir fono fragmentų krinta į akis „Lėlių namų“, „Migelio Manjaros“ ir kituose eskizuose. Ką su scenografo sumanymais daro teatro siuvėjai, dekoracijų atlikėjai, butaforai, apšvietėjai – tai jau kitas klausimas. Tikriausiai čia į pagalbą turi ateiti koks nors sveiko proto tarpininkas, konstruktorius, nes *plikom rankom* paimti tokį dailininko vaizduotės vaisių ir jį įgyvendinti vargu įmanoma. Kaip įkūnyti Oskaro Milašiaus „Migelio Manjaros“ kostiumų įnoringas formas, kaip realizuoti *dyglėtus* Shakespeare’o „Tuščių meilės pastangų“ frantų kostiumus ar sudėtingą mitinės Salome laikų apdarą? O vis dėlto tai buvo puikiai padaryta ir Kauno, ir Vilniaus teatruose. Ir užsienyje, Arčikauskui dalyvaujant Gyčio Padegimo ar Jono Vaitkaus spektakliuose.

O kartais kostiumą matome veikiantį kartu su pjesės veikėjais, kaip kad neįvykusiame Aleksandro Ostrovskio „Talentai ir gerbėjai“ pastatyme, kurio veiksmo erdvė buvo sumanyta lyg restoranas, o pagrindiniu įvaizdžiu joje tapo šalies vėliava, kurią kiekvienas naudoja savaip, ir viskas sukasi tarp garbinimo ir išniekinimo. (Neseniai taip kapinių konteineryje mačiau išmestas vystančias chrizantemas, perrištas tautine juostele.) Apie tai nepaprastai įdomiai yra kalbėjęs pats dailininkas pokalbyje su Daiva Šackute („Krantai“, 1995): „Vėliava atsiranda kaip kertinis ženklas, atributas, kaip žemėlapis <...>. Vėliava atstoja miegamojo užuolaidą, teatro uždangą, kilimėlį kojoms valyti, sumyžtą daiktą – sumaitotą, šventą, dievišką“.

Savo scenografijoje Arčikauskas naudoja įdomias ir skirtingų faktūrų medžiagas. Pavyzdžiui, plastikiniai buteliai, įvairių sudėčių ir pavidalų metalas, blizgios, perregimos medžia-

gos ir kieti audeklai bei medis, oda, metalas. Daugybė detalių, atėjusių iš buities ir gyvenimo pažinimo, iš sudėtingų žmogaus santykių ir ryšių su pasauliu. Skirtingų pasaulių priešprieša, sugretinimas įskelia vaizduotės žiežirbas ir vaizdo paradoksalumą, atveria dailininko santykį su medžiaga.

Antai muzikiniu spektakliu paverstai Eugène'o Ionesco „Pamokai" šviesiame scenovaizdyje baltai juodai dryžuoti kostiumai kelia asociacijas su muzikos instrumentais, su klaviatūra, tvarkingomis natų linijomis – dailininkas leidžia žiūrovui spręsti, ar tai prancūziško šansono, ar kalėjimo dvasia. Ir iš tiesų juokinga, kai tie *muzikalūs* personažai įklimpsta į paradoksalią absurdišką situaciją: senyvas privatus mokytojas gali būti ir jaunutės mokinės tvirkintojas, ir potencialus žudikas ne tik perkeltine prasme... Dirigentas (pats Bartulis), toks fašistas, dirigavo visam scenos veiksmui. Dailininkas pasakoja, kad kuriant spektaklį buvo prigalvota visokių dalykų: iš teniso tinklelio sūsukta „virkštele" atskirtos mokinės ir mokytojo, teatro ir žiūrovo erdvės, visame kame ieškota priešpriešų. Fortepijono kėdė, sujungta su dantų gydytojo kėde, galėjo sukiotis į visas keturias puses... Viskas vyko juodai dengtoje pakyloje, kuri, pasak dailininko, „buvo ir ešafotas, ir ringas, ir scena situacijoms, kuriose tu arba išlieki, arba žūsti"... Beje, vaidinant kitose erdvėse, prisitaikant prie aplinkos, buvo keičiama apdangalo spalva. Spektaklyje kalbėta užuominomis, nenorėta visko atskleisti, siekta grožio ir baisumo dramatiško derinio. Žavėjo skaidrus, rafinuotas estetizmas, atlikimo švarumas kiekviename spektaklio narelyje. Su „Pamoka" anuomet gastroliuota tik po Lietuvą. Esu tikra, kad bet kuriame Europos teatrų festivalyje jis ir šiandien pelnytų laurus.

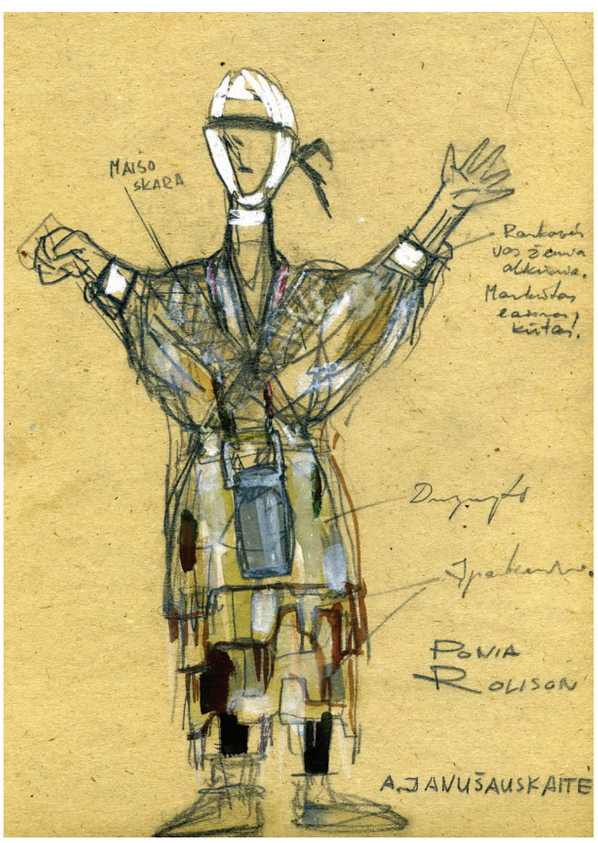
Išbaigtumu, sukauptumu, muzikalumu ir puikia vaidyba į „Pamoką" panašus Strindbergo „Tėvas".

Žvakių šviesa sklinda nuo *liustros*, panašios į kokį pridengtą vikingo skydą, ir primena mums senus laikus. Gyvas kvartetas įkurdinamas scenos viduryje lyg operos ložėj, bet arti aktorių, kaip jų gyvenimo dalis. Algirdo Martinaičio muzika ir viena kita vaizdo detalė: ryškiai ugniniai Bertos plaukai, utriruotas grimas ir aktorių balsai, prilyginami muzikinio instrumento garsams, puiki aktorių vaidyba – viskas drauge išreiškė niūroką munkišką dvasią, linko į ekspresionizmo estetiką. Su šiuo spektakliu teatras sėkmingai dalyvavo Strindbergo festivalyje Stokholme. Pamatę Jono Vaitkaus spektaklį amerikiečiai, kitą dieną turėję vaidinti tą pačią pjesę, buvo sužavėti ir svarstė, ar beverta jiems iš viso rodytis...

Manau, kad retokai Jonas Arčikauskas varto kostiumo istorijas, ten ieškodamas įkvėpimo. Pokalbyje yra sakęs, kad reikia vartyti, būtina daug žinoti, bet nereikia tuo *atrajoti.* Jis yra tikras kostiumo *kūrėjas*, išradėjas, poetas, nors ir tikroviškų istorinių detalių jo kostiumuose rasite. Kartais jį inspiruoja dramos kūrinys, ir iš dalies – epochos dvasia ar dvasios, kai suduriama praeitis su dabartimi, realaus gyvenimo skaidula – su fantazijos sukurtu vaizdiniu. Richardo Strausso „Salome" šiuolaikiniai plastikiniai buteliai ar dirbtinių puošmenų žibėjimas lyg ir erzina, keldamas klausimą, kodėl rytietiška prabanga čia tampa kiču, nors galų gale kažkokiais keistais ryšiais susisieja su rafinuoto esteto Oskaro Wilde'o perpasakota bibline legenda. Panašaus paradokso, formų ir medžiagų konfrontacijos, tik visai kitokiomis proporcijomis, anksčiau siekta ir Čingizo Aitmatovo „Golgotoje", kurios veiksmas – XX amžiaus vidurio gyvenimo vaizdai metaforiškai siejami su Kristaus kančių keliu, nukryžiavimu... Autorius (kaip ir režisierius) savo laikų istoriją apie narkotikų medžiotojus pakelia į biblinio pasakojimo lygį: žmogaus klaida visuomet yra klaida, o žmogaus aukojimasis, kančia visais laikais yra kančia. Greta apšiurusių, piktų ir degradavusių *kolchoznikų,* kurių kostiumuose skurdaus kasdienio drabužio detalės dar jungiamos su tradicinio tautinio kostiumo likučių fragmentais, kaip antai dryžuoti aziatiški chalatai ar tiubeteikos, staiga čia pat išvystame į sceną didingai įplaukiantį biblinį personažą – Poncijų Pilotą su puošniu ir aukštu rytietišku galvos apdangalu, panašiu į aukštą karūną, iki pusės nuogą, moteriškai grakštų ir su peregimu turniūru ant viršaus. Lyg būtų narve. Kontrastas tiesiog pribloškia. (Nepamirštamas spektaklyje Viktoras Šinkariukas, suvaidinęs čia du poliariškai skirtingus vaidmenis – Poncijų Pilotą ir eilinį niekdarį Bazarbajų). Ir čia laikas pasakyti, kad Arčikauskas, atrodo, jaučia silpnybę keisčiausiems galvos apdangalams: karūnos lyg bokštai, kolonos ar įmantrios lesyklos, mažos ir didelės įvairiausių formų kepurės („Fauste" – su antra galva ant kepurės), su plunksna ir be jos...

Įdomu žiūrėti į dailininko interpretuojamus klasikinės dramaturgijos „pažįstamus" personažus, kai eskize tarsi skaitai jo asmeninį požiūrį į tą ar kitą chrestomatinio veikėjo charakterį, kai kostiume matai ne tik estetiškai išbaigtą skambų pavidalą, bet ir jo turinį. Antai „Lėlių namuose" plazdanti balta Nora,

Jonas ARČIKAUSKAS. Ponios Rolison kostiumo eskizai.
Adomas Mickevičius, „Vėlinės". 1990. Režisierius – Jonas Vaitkus.
Lietuvos valstybinis akademinis dramos teatras.
Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus



Jonas ARČIKAUSKAS. Aktorės Irinos Arkadinos, Piotro Sorino, Arkadinos brolio, ir Konstantino Treplevo, Arkadinos sūnaus, kostiumų eskizai. Anton Čechov, „Žuvėdra“. 2001. Režisierius – Jonas Vaitkus. Kauno valstybinis akademinis dramos teatras. Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus

tarsi užbėgant įvykiams už akių, lyginama su vėle, kiti personažai tarpais primena dideles animuotas lėles, kaip kad daktaras Rankas, Krogstadas, o ir pats Tolvaldas, pusnuogis pasodintas savo auksinio kiaušinio pavidalo kabinete ir kuriantis ten svajones apie praturtėjimą ir šeimos garbę; vyriška ironija suskamba „Žuvėdros“ kostiumų interpretacijose: romantiškos sielos mergaitei Ninai iš anapus ežero, tokiai jaunutei ir nekaltai, dailininkas parinko perregimą kostiumą; Ninos vylingas kūnas – lyg dvigubas paveikslas, kuriame tarsi numatyta jos dramatiška meilės istorija su Trigorinu. Panašus įvaizdis kuriamas ir Margaritos paveikslu „Fauste“: gili ir plati iškirptė su masyviu kryžium ant nuogos krūtinės... O štai paprastutė Michailo Bulgakovo moterėlė Anuška iš „Meistro ir Margaritos“, netyčia išliejusi ant bėgių saulėgrąžų aliejų, paslydusi ir patekusi po tramvajaus ratais, dailininko jau iš anksto apvilkta gedulingu drabužiu su juodais tiuliais... O visa tai organizavęs Azazelo – toks *fircikas* apgulusiu juodu kostiumėliu ir batais, kurių vienas – kitoks, panašus į kanopą, kaip ir dera tokiai velnio sėklai... Tuose kostiumuose slypi teatrališkumas, atvirumas, manau, savaip veikiantis ir jį dėvintį aktorių – skatinantis scenoje žaisti.

Kaip ir kiekvienam scenografui, Arčikauskui yra tekę kurti kostiumą tarsi iš nieko. Vienas tų atvejų įvyko Zalcburge, dar sovietmečiu, kai Gytis Padegimas buvo pakviestas ten į Zalcburgą statyti Albert'o Camus „Kaligulos“, ir viskas jau, regis, buvo sumanyta, išskyrus pagrindinio personažo kostiumą. Teatro siuvėjai nebuvo įgudę, ir čia dailininkui kilo išganinga mintis: savo rankom mazgais surišti tris visiems žinomas siūlėmis nusiūtas raudonas pūkines antklodes. Paprasta ir labai efektinga. Atradimą su vatinėm ar pūkinėm *kaldrom* Arčikauskas pakartoja dar ir Peterburge, kurdamas Poncijaus Piloto kostiumą jau minėtam režisieriaus Jono Vaitkaus spektakliui „Meistras ir Margarita“. Atletiškas, patrauklaus sudėjimo, nebejaunas aktorius Aleksandras Slastinas su tuo kostiumu atrodė labai įspūdingai. Kaip tik to kostiumo ilgiausiai negalėjo sugalvoti, kai kiti jau buvo siuvami. Ir čia dailininkas prisiminė „Kaligulos“ variantą. Vėl buvo surištos mazgais trys raudonos *kaldros,* palengvinusios režisieriui sukurti įspūdingą mizansceną: Poncijus įžengia į sceną prožektoriaus spinduliu apšviestas iš gilumos, tą „mantiją“ apsivilkęs ant kasdienių apatinių kelnaičių, ir pagal sumanymą eidamas plauna krauju užpiltas grindis, o *kaldros* įspūdingai atrodo ir lyg sugeria tą aukų kraują... Pasakota, Poncijui įpusėjus kelią link rampos, publika atsistojusi ėmė ploti. Žiūrovai suvokė sumanymą, atpažino tas savo *kaldras*...

Arčikausko darbuose galima būtų atrasti daugybę tokių originalaus interpretavimo epizodų, bet čia jau būtina pridurti, jog dailininko fantazijos bokštai gal neatrodytų tokie aukšti ir spindintys, jeigu nerastų atramos režisieriaus sumanyme, jo akcentuojamame idėjų lauke, dialoge. Daugiausia dirbta su režisieriumi Jonu Vaitkumi, – per dešimt spektaklių, įskaitant ir darbus užsienyje (Norvegijoje, Rusijoje). Paskutiniaisiais XX amžiaus dešimtmečiais ir šio pradžioje – kone kasmet po šedevrą. Tai „Golgota“ , „Vėlinės“, Augusto Strindbergo „Sapnas“ ir „Tėvas“, „Migelis Manjara“, „Salome“, „Žuvėdra“, „Eglutė pas Ivanovus“ ir kiti; juose dailininkas, netramdydamas savo laisvės, nenusileisdamas, eina ranka rankon su režisieriumi. Šią bendrystę galėčiau palyginti su stebėtinai kūrybinga režisieriaus Jurijaus Liubimovo bendryste su įžymiuoju scenografu Davidu Borovskiu, dažnai diktavusiu spektaklio prasminį kodą.

Piešia Arčikauskas meistriškai. Po jo atvirai dekoratyviais kostiumais kartais junti personažą, jo efektingą gestą, tyčinę pozą, temperamentą. Bet su autoriaus epocha kostiumai iš pirmo žvilgsnio nėra tiesiogiai susiję. Jie jos neiliustruoja. Tik viena kita detale, daiktu – simboliu ši priklausomybė pažymima. Štai Felikso Bajoro „Dievo avinėlyje“ valstietis pasirodo kaip žmogus / troba, Adomo Mickevičiaus „Vėlinėse“ vėlė ant nugaros nešiojasi karstą, o Nuotaką dailininkas apauna veltinukais (iš šalto krašto ji atkeliavusi); stilingi bateliai, kelnės, pelerinos, manieringos apykaklės, parafrazuojančios ispaniškąsias, puikuojasi „Migelyje Manjaroje“, rusiška *ušanka* būti-

na „Eglutėje pas Ivanovus“, o „Varne“ neatsitiktinai atsiranda mirties kaukė / kaukolė gražuolio Dženaro, pasipuošusio švelnių plunksnų pelerina, rankoje; ir besijauninantis Pantalonė, savaime suprantama, su skaisčiai raudonom kelnėm ir prie mažos kepurėlės įsmeigta ant pakaušio plunksna. Beje, kai kurie kostiumų motyvai ar personažų atributikos elementai spektakliuose kartojasi, tarsi, kartą atrasti, nenorėtų išnykti.

Apie Carlo Gozzi „Varną“ norėtųsi kalbėti plačiau. Jau kelintą kartą žiūrėdama „Varno“ eskizus pastebiu, kad čia dailininkas labai jautrus kūrinio žanrui. Man „Varno“ kostiumai kelia dvigubas asociacijas. Viena vertus – su Carlo Gozzi ir nemirtinga atviro, improvizuojančio italų *commedia dell'arte* tradicija, tik dar su tokia lietuviška ilgesio nuotaika, kai dailininkas jau eskize *stato* savo mėlyną širmų *teatrą teatre* po atviru dangum, kita vertus – su ekspresyviais Stasio Ušinsko sceniniais kostiumais. Pokalbyje dailininkas patvirtina, kad būtent žanras jam padėjo konstruoti „Varną“: viskas daryta su režisieriumi Jurijum Popovu, kuriam nepavyko vaizdą organiškai jungti su aktoriaus vaidybos būdu, judesiu... „Anuomet jau turėjau 'Tuščių meilės pastangų' patirtį, bet gražesnių dalykų nei 'Varno' kostiumai turbūt ir nesu padaręs. Su tokiu malonumu, su tokiu džiaugsmu juos teatre darėm, siuvom. Tada Rusų dramos teatre buvo puikūs siuvėjai. Spektaklyje aktyviai veikė žodis, Algirdo Martinaičio muzika, spalva, šviesos – tik kaip juos sudėlioti? Teatro teatre efektas scenoje neatsivėrė. Eskize matote kelis neaiškius daiktus, iš jų montuojamas Varnas. O tie daiktai – lyg Leonardo da Vinci laboratorijoj sumontuoti ant ratų, juda, ir didžiulis paukštis Varnas – tada važinėja po sceną lyg koks karo vežimas.“

Įžūlia ironija trykšta režisieriaus ir scenografo sumanytos „Eglutės pas Ivanovus“ personažų charakteristikos ir scenos daiktų pasaulis: auklę vaidina vyras – aktorius Valentinas Novopolskis su begėdišku kostiumu, kuriame moteriški negliže apatiniai derinami su viršutiniu drabužiu, medkirčiai pristato šventei eglutę, sumontuotą ant strypo iš spalvotų blizgių liemenėlių, prie stalo sėdi šuo, pudelis, kurį vaidina aktorė, – kokia šiuose namuose šventė, tokia ir eglutė... Spektaklio pradžioj besijuokianti publika rimsta, nujausdama nelinksmą pabaigą. Algirdas Martinaitis, improvizavęs rusų liaudies muzikos motyvais, ilgainiui savo garsų audinį keičia, jame tirštėja stačiatikių religinių giesmių rūstis, muzika tarsi teisia ir veda į tragišką atomazgą...

Galvoju, kam iš mūsų dailininkų, žymiausių scenografų Arčikausko kūryba artimiausia. Iš ko jį kildinti? Kur ieškoti palikuonių? Galbūt jo pozicija būtų panašiausia į Stasio Ušinsko, kuris savo mąstyme taip pat buvo laisvas, neprisirišęs prie autoriaus, neiliustravęs jo, nevergavęs režisieriui.

Iš pirmo žvilgsnio kostiumai Shakespeare'o „Makbetui“ mažai kuo skyrėsi nuo Sofijos Čiurlionienės-Kymantaitės „Riterio budėtojo“ kostiumų... Juose dominavo dailininko valia, jo stilius, įgeidis ir laisvo žmogaus požiūris. Ir tik įdėmiai įsižiūrėjęs į detales, galėjai suprasti, kad scenografas galvoja apie autorių ir jo personažus, savaip juos interpretuoja. O toliau tegu veikia režisierius ir aktoriai.

Kai peržiūri daugybę tų gražių, spalvingų, lyg kokio pietietiško maskarado kaukių kostiumų, apima persisotinimo jausmas. Reikia pauzės, atokvėpio.

Audronė GIRDZIJAUSKAITĖ

Torntono Wilderio „Mūsų miestelis“, Kauno valstybinis dramos teatras, 1982, rež. Gytis Padegimas.
Čingizo Aitmatovo „Golgota“, Kauno valstybinis dramos teatras, 1988, rež. Jonas Vaitkus.
Aleksandro Vvedenskio „Eglutė pas Ivanovus“, Lietuvos rusų dramos teatras, 2012, rež. Jonas Vaitkus
Oskaro Milašiaus „Migelis Manjara“, Lietuvos valstybinis akademinis dramos teatras, 1996, rež. Jonas Vaitkus.
Adomo Mickevičiaus „Vėlinės“, Vilniaus dramos teatras, 1990, rež. Jonas Vaitkus.
Henriko Ibseno „Lėlių namai“, Lietuvos valstybinis jaunimo teatras, 1996, rež. Jonas Vaitkus.
Eugène'o Ionesco „Pamoka“, Kauno akademinis dramos teatras, 1999, muzikos autorius ir režisierius – Vidmantas Bartulis.
Augusto Strindbergo „Tėvas“, Lietuvos valstybinis jaunimo teatras, 1997, rež. Jonas Vaitkus.
Richardo Strausso „Salome“, Lietuvos valstybinis simfoninis orkestras, Lietuvos valstybinis operos ir baleto teatras, 1997, rež. Jonas Vaitkus.
Antono Čechovo „Žuvėdra“, Kauno valstybinis dramos teatras, 2001, rež. Jonas Vaitkus.
Johanno Wolfgango von Goethe's „Faustas“, „Menų sambūris“, 1999, rež. Valentinas Masalskis.
Michailo Bulgakovo „Meistras ir Margarita“, teatras „Baltiskij dom“, Sankt Peterburgas, 2002, rež. Jonas Vaitkus.
Albert'o Camus „Kaligula“, Zalcburgo Elizabethbuhne teatras, 1989, rež. Jonas Vaitkus.
Felikso Bajoro „Dievo avinėlis“, Lietuvos valstybinis akademinis dramos teatras, 1991, rež. Jonas Vaitkus.
Carlo Gozzi „Varnas“, Lietuvos rusų dramos teatras, 2002, rež. Jurijus Popovas.

Jonas ARČIKAUSKAS. Ministro kostiumo eskizas.
Carlo Gozzi, „Varnas“. 2003. Režisierius – Jurijus Popovas.
Lietuvos rusų dramos teatras.
Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus

Straipsnio publikaciją parėmė
LIETUVOS KULTŪROS TARYBA

Rima JŪRAITĖ

OPERA KAIP DRAMA

Operos žanras, gimęs XVI–XVII a. sandūroje, iš pradžių vadintas dramma per musica *(liet. muzikinė drama, t. y. drama, papasakota muzikos kalba), pirmiausia patyrė dramos žanro įtaką, tačiau nebuvo veikiamas tik vienakryptiškai – vėliau ir pats darė įtaką dramai. Pavyzdžiui, galima įžvelgti, kad XIX a. pabaigos Maurice'o Maeterlincko, Stéphane'o Mallarmé, Hugo von Hofmannsthalio ir kitų to meto autorių draminė kūryba buvo veikiama muzikinių formų – operos, oratorijos ir kantatos. Jų kūrybą vienijantis bruožas buvo draminio teksto muzikalizacija. Operoje muzikos viršenybė iš pirmo žvilgsnio atrodytų tarsi nė neginčytina, tačiau šio žanro raidoje santykis tarp žodžiais kuriamos dramos ir muzikinės dramaturgijos iki šių dienų išliko diskusijų objektu. Vis dėlto būtent drama apjungia ir muziką, ir žodį. Muzikos poveikį dramai ir dramos svarbą operoje aptaria teatrologė Rima JŪRAITĖ.*

OPERA AS DRAMA

Opera as a genre was born at the turn of the 16th and 17th centuries. At first, it was called dramma per musica, and was influenced by drama, but this influence was not one-sided, because later drama experienced the influence of musical genres. Opera, oratorio and cantata influenced the dramatic works of writers at the end of the 19th century, such as Maurice Maeterlinck, Stephane Mallarme and Hugo von Hofmannsthal. The musicality of the dramatic text is a unifying feature of their work. The priority of the music is unquestionable in opera from the beginning, but in the development of opera, the relationship between drama created by words and musical dramaturgy is still under discussion. Drama unifies music and words. The theatrologist Rima JŪRAITĖ reflects on the impact of music on drama, and on the importance of drama in opera.

Būtų galima „iškasti" šimtus operų, neturinčių nieko bendro su drama: net jeigu tokių pasirodytų esą dauguma, jos nepatvirtina, kad opera yra nedramatiška. Geriausios operos yra dramos; nesėkmės apskritai nėra įrodymas.[1]

H.D.F. Kitto

Pirmiausia – žodis

Dramma per musica, arba kitaip – opera, kildinama iš graikų tragedijų, kuriose dramaturgija buvo derinama su muzika, o esminis lūžis muzikos istorijoje, leidęs atsirasti šiam žanrui, buvo XVI amžiuje susiklosčiusi išraiškinga vokalinė monodija[2]. Taigi dainavimu buvo perteikiamos kalbinės prasmės ir emocijos (kiekvieno veikėjo psichologija atskleidžiama per įvairias intonacijas), o muzikinės dramaturgijos ašimi tapo veikėjų gretinimas ir priešinimas intonacinės dramaturgijos principu. Šio laikotarpio vokalinėje muzikoje ypatingas dėmesys skiriamas ilgai tęsiamoms natoms, nejudriai harmonijai; dainininko intonacijos tarsi perimdavo melodizuotą teksto vinguriavimą. Tai atsispindi ne tik kompozitorių darbuose (pagal anuometines notacijos tradicijas gaidose nebuvo detaliai, iki smulkmenų, nurodomi vokalinio atlikimo ypatumai: tempai, dinamika, intonacija), bet ir to meto muzikos teorijos traktatuose (pvz., Vincenzo Galilei'jaus veikale „Dialogas apie senąją ir naująją muziką", 1581), kuriuose propaguojamas monodinio tipo graikų tragedijos atgaivinimas bei iškeliamas tikslas – sukurti poezijos ir muzikos sintezę. Sąvoką *dramma per musica* XVII amžiaus ketvirtajame dešimtmetyje keitė tikslesnis – *opera scenica* vardas, kuriuo buvo nurodoma į naujovišką atlikėjo balso vaidmenį dramoje: pabrėžiant, jog tai yra sceninis kūrinys, kuriame vyrauja vokalas.

Kad muzika sustiprintų žodžio prasmę ir tekste esančią emociją, naujajam *dramma per musica* žanrui buvo specialiai sukurtas *parlar cantando*[3] (it. kalbėti dainuojant) dainavimo stilius, kurio kertinė taisyklė – vadovautis *prima le parole*[4] principu: pirmiausia – žodis, po to – ritmas ir tik tuomet – melodija. Taigi melodijos ritmas priklauso nuo žodžio. Ši dainavimo, o kartu ir teksto perteikimo maniera buvo sukurta ir skirta būtent scenai – tam, kad pabrėžtų operos draminę išraišką ir atskleistų afektus, jausmus, būsenas. Svarbu pažymėti, kad *parlar cantando* gimsta tik kuriant vaidmenį scenoje.

Barokinės muzikos retorika skirta ypatingai pabrėžti dramatiškumą (pvz., gundymo atodūsiai) bei žodį, suteikti jam emociją. Tuo tarpu nuo XVII–XVIII amžių sandūros klasicistinė (taip pat ir vėlyvesnė) opera imta struktūruoti ją skaidant į veiksmą – rečitatyve, kurio metu skambėdavo „laisva poezija" su kintančiu ritmu, bei jo refleksiją – arijoje, skirtoje jausmams ir afektams. Afektų išraiška arijoje taip pat susijusi ne tik su melodine linija, bet ir su verbaline raiška: afekto svarba pabrėžiama nuolat atsikartojančiais žodžiais, todėl operų arijose dažnai girdime po keletą ar net keliolika sykių vieną po kitos dainuojamas tas pačias frazes.

Opera – muzikinis ar teatro žanras?

Tiksliai ir vienareikšmiškai įvardyti operos žanro kilmę – neįmanoma, tačiau akivaizdu, kad ji gimė patirdama kitų menų įtakas: žanras formavosi kaip ištisų kultūros epochų sintezė, sceniniame pastatyme apjungianti lygiateisiškai besiskleidžiančias visas meno rūšis. Muzikos enciklopedijoje opera (it. ir lot.

Sigutė Stonytė – Dezdemona ir Vaidas Vyšniauskas – Otelas Giuseppe's Verdi operoje „Otelas". Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras. 2011. Martyno ALEKSOS nuotrauka

opera – veikalai, kūriniai) apibrėžiama pasitelkiant daugiausia muzikinius įvairių laikotarpių šio žanro ypatumus ir žanro porūšių specifiką bei įvardijant operą kaip visas meno šakas jungiantį, bet pirmiausia – kaip muzikinį žanrą.

> Muzikinis žanras; sceninis muzikinis veikalas, jungiantis vokalinę ir instrumentinę muziką, dramą, vaizduojamąjį meną ir šokį. Muzikai skiriama menų sintezės pagrindo reikšmė, tekstas (libretas) dainuojamas. <...> Operos bruožų aptinkama pirmykščių tautų apeigose, ritualiniuose vaidinimuose. Pagal menų sintezę į operą panašūs *kinų opera*, japonų teatras *no* ir *kabuki*, indų teatras, Europoje – antikos laikų teatras, viduramžių teatras, liturginės dramos.[5]

Tačiau prancūzų teatrologas, teatro semiologas, tarpkultūrinių teatro reiškinių tyrinėtojas Patrice'as Pavis operą pirmiausia įvardija kaip *teatrą par excellence*, šio žanro apibrėžtyje iškeldamas dramatiškumo aspektą ir tai, kad operos ir dramos teatras yra glaudžiai susiję: „Pasitelkdama visas priemones, galiojančias dramos teatre, taip kaip ir žanro prestižui atstovaujančius muziką bei vokalą, opera yra teatras *par excellence*, kuris didžiuojasi galimybe pabrėžti savo sąlygiškumą ir teatrališkumą"[6]. Teatrališkumas operoje reiškiasi per paties žanro ypatumus, kaip prigimtinai hipertrofuoto (sustiprintų emocijų) teatro, kartu paremto ne tik vokaline išraiška, bet ir sustiprinto instrumentine muzika, rezultatas. Tokį žiūros tašką skatina ir tai, jog opera tradiciškai ir šiandien vis labiau žiūrovui kalba teatrinėmis priemonėmis, tačiau nederėtų pamiršti ir įspūdžio, kurį sukelia vokalinis virtuoziškumas. Vis dėlto muziką publika priima labiau intuityviai, o šiandieninėje vaizdų gausos kultūroje neretai dominuoja bei nugali regimasis įspūdis. Tačiau būtent dramatiškumas ir teatrališkumas leido prikelti ir reabilituoti operos žanrą, kuris per šimtmečius įstrigo statiškų realistinių pastatymų kanonuose. Tai ypač aktualu šiomis dienomis, kai nauji operos spektakliai liudija teatro meno įsigalėjimą operos scenoje, – čia jau tapo įprasta pasitelkti konceptualios autorinės režisūros kūrėjus, taip pat ir garsius dramos teatro režisierius, kurie nebijo laužyti ilgamečių žanro konvencijų.

Savotiški abipusiai operos ir dramos žanro komponentų „mainai" bei įtakos inspiruoja svarstyti ir kitą Pavis keliamą klausimą: kiek dramos teatras yra panašus ir gali būti gimininingas operai? Dramos teatras artimas operai tuo požiūriu, jog dramos spektakliams taip pat būdinga balsu kuriama teatrališkumo išraiška – dramos teksto intonavimas balsu, operoje atitinkantis vokalinį ne tik teksto, bet ir jo muzikinių prasmių bei emocijų perteikimą, t. y. tam tikras kalbinių intonacijų suartėjimas su muzika. Deklamacija artima operiniam rečitatyvui, nes ir vieną, ir kitą įrėmina ritminis piešinys.

Atsigręžę į teatro istoriją, galime matyti, kad dramos spektaklio deklamaciją įrėmindavo ne tik ritminis, bet ir muzikinių garsų piešinys. Pavyzdžiui, prancūzų klasicizmo dramaturgo Jeano Racine'o sūnus, prisimindamas tėvo duotas pamokas aktorei Marie Champmeslé po pirmojo tragedijos „Fedra" atlikimo, pasakojo: „Iš pradžių jis [Racine'as] pats jai padeklamuodavo eiles, kurias ji turėjo tarti, rodė gestus ir diktavo intonacijas, kurias netgi išrašydavo natomis"[7]. Dramos spektaklių garsinėje kalbos išraiškoje lemiamą vaidmenį atlieka du elementai – ritmas ir intonacija, nuo kurios neatsiejamas ir kalbančiojo balso tembras bei faktūra. Vis dėlto, kitaip nei muzikiniame teatre, dramoje šie elementai susiję vien tik su režisūrine partitūra ir aktorine išraiška, bet dažniausiai nepririšti prie tiksliomis natomis kompozitoriaus užrašytos muzikinės partitūros. Taigi operos ir dramos sąryšingumą įteisina ir partitūros samprata – tai režisūrinė partitūra dramoje, o šiandien, lygiomis teisėmis su muzikine partitūra, ji pasitelkiama ir operoje. Pasak Pavis, teatras ir muzika sudaro glaudų ir netikėtą pamatinį šių žanrų gimininingumą, kuris tiek dramos teatre, tiek ir operoje jungiasi į vientisą, visuminį rezultatą.

Eglė Špokaitė – Dezdemona ir Vladas Bagdonas – Otelas Williamo Shakespeare'o tragedijoje „Otelas". Režisierius – Eimuntas Nekrošius. Teatras „Meno fortas". 2000. Dmitrijaus MATVEJEVO nuotrauka

> Teatro pastatymai sugretina teatrališkumą (sceninį vaizdingumą) ir muzikalumą (balsinį ir teksto). Taigi spektaklis priimamas kaip partitūra, kuri išgrynina ir sujungia tekstą, muziką ir vaizdą, o šie savo ruožtu nukreipia visą išraiškos priemonių konfigūraciją veikti tam tikra kryptimi, adresuojama žiūrovui, kuris stebėdamas pastatymą neskaido vaizdo, garso ir kinestetikos elementų kaip atskirų apraiškų.[8]

Žvelgiant iš kitos pusės, dramos teatras nebesiejamas su opera vien per totalinio teatro paradigmą ar vagneriškąja iliuzija, kaip atrasti atitikmenį tarp draminės medžiagos (muzikos ir žodžio operoje) ir erdvės (sceninės išraiškos, sceninio vaizdingumo). Dramos teatras, ir apskritai visas teatras, savo raidoje kaskart naujai persvarstydamas tyrė visų teatro sandų santykį, ieškodamas vis naujos sąjungos tarp garsinių – muzikinių ir vaizdinių – sceninių elementų. Pavyzdžiui, XIX a. pradžioje prancūzų melodrama peržengė dramos teatro ribas, šio žanro esminė specifika buvo akivaizdžiai gimininga operai. Melodrama[9] siejama su *drame lyrique*[10], kurioje skambėdavo kupletai ir orkestro atliekama muzika. Melodramos ir operos giminystę geriausiai atskleidžia abiem žanrams būdingas balso ir orkestro muzikos santykis, t. y. balsu perteikiamo žodžio integracija

muzikinėje melodijoje, tad melodramai labiau būdinga muzikinė-draminė struktūra negu „sakytinio vaidinimo su pridėtine muzika“ apibūdinimas. Nepaisant to, kad vokalas ir orkestrinė muzika melodramoje retai kada skamba išvien, dažniausiai tai būna „kalbančio balso“ ir muzikos orkestre sąjunga, – tai liudija apie kvazioperinę balso panaudojimo koncepciją viename dramos teatro žanrų[11]. Kalbamuosiuose melodramos epizoduose atsiskleidžia ir esminė operos arijos funkcija – pasitelkiant paryškintą emocinę išraišką, kuriai kryptį suteikia ir išplėtoja kompozitoriaus parašyta muzikinė melodija – reflektyviai perteikti įvykių svarbą, jų reikšmę ir pasekmes melodramos veikėjams. Taigi melodramoje pabrėžiamų išraiškų refleksija atsiskleidžia monologuose, o operoje – arijose, kurios taip pat yra monologai. Melodramoje muzika buvo pasitelkiama ten, kur dramaturgas norėdavo padidinti emocinį krūvį ir atkreipti žiūrovų dėmesį į stipriausius afektus. Anglų režisierius ir teatro teoretikas Peteris Brookas, straipsnyje „Kūnas ir balsas melodramoje ir operoje“, kalba apie ženklą, bylojantį, jog melodramos ir operos dramaturgijai būdinga homogeniškumas, – daugybė melodramų vėliau buvo perdirbtos į operų libretus (išverstos į vokiečių ar italų kalbą ir perkurtos kaip operos).

> Kai svarstoma, kaip šie [melodramų] monologai buvo pabrėžiami orkestro partitūra, galima sakyti, kad viskas, ko joms trūksta, idant taptų operos arijomis, yra būtent melodija. <...> Šie monologai atrodo esantys ant savaiminio virsmo į dainą ribos.[12]

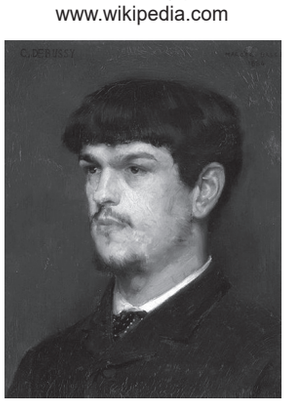
Debussy prieš Wagnerį

Atsigręžiant į operos istoriją ir operos kaip dramos traktuotės lūžio taškus, fundamentaliausias yra vokiečių romantizmo kompozitoriaus, operos reformatoriaus Richardo Wagnerio (1813–1883) indėlis: jis siekė visų operos elementų sintezės ir kūrė naująją muzikinę dramą. Muzikinę dramą Wagneris dar įvardijo *Gesamtkunstwerk* – tai sudėtinis meno kūrinys, kuriame maksimaliai susivienija visi scenos meno elementai: poezija, muzika ir teatras / drama. Wagneris taip pat vartojo ir šią jungtį tiesiogiai iliustruojančią sąvoką: *Wort-Ton-Drama*, t. y. žodžio-tono-drama.

XIX amžiaus operoje vyravo pastangos kuo glaudžiau apjungti muzikos ir dramos meną. Kompozitorių nebetenkino libreto, kaip vien tik siužeto reprezentavimo, funkcijos. Kartu buvo bandoma kuo paveikiau atskleisti emocinę žodinės kalbos raišką, ieškoma literatūrinės ir muzikinės dramaturgijos sanglaudos formų. Deja, vagneriškoji muzikinės dramos samprata buvo ribojama gyvenamojo laikotarpio (XIX a. antroji pusė) – tai buvo dar ikirežisūrinio teatro tradicijų metas. Taigi todėl vagneriškasis *Gesamtkunstwerk* tik sąlyginai įgyvendintas kompozitoriaus gyvenamuoju laikotarpiu ir anuomet daugiau reiškėsi kaip *Gesamtkritik* (liet. totalinė, visuminė kritika), nukreipta į amžininkų kuriamą operą, ypač į jos struktūravimo problematiką.

Richard Wagner. Fotografija. Paryžius, 1861. www.wikipedia.com

Marcel BASCHET. Claude'o Debussy portretas. www.wikipedia.com



Iki Wagnerio draminės raidos netolygumą operoje dažnai lėmė atotrūkis tarp arijų (skirtų atskleisti herojų jausmams ir solistų vokaliniam virtuoziškumui) ir rečitatyvo (skirto veiksmo plėtotei). Nors Wagneriui sceninę muzikinės dramos ir totalaus teatro viziją pavyko pasiekti tik iš dalies, nepaisant to, kompozitorius įgyvendino pamatinę savo teorijų idėją: operos draminio turinio ir muzikinę plėtotę savo muzikinėse dramose jis atskleidžia be pertrūkių – čia nenutrūkstamai skambanti muzika kuria ir augina dramą.

Atsisakęs tradicinio operos struktūravimo ir vadovaudamasis menų sintezės idėja, Wagneris operoje įgyvendino muzikinės kalbos naujoves – tai begalinė melodija, muzikiniai leitmotyvai, pakitusi orkestruotės, kaip nuorodų ir priminimų tinklo, funkcija. Vis dėlto nors savo teoriniuose traktatuose Wagneris postulavo muzikos tarnystės dramai metodą, tačiau muzikinės dramos karkasui pasitelkdamas leitmotyvinę techniką, sceninį pastatymą įspraudė į griežtus preciziško paklusnumo muzikai reikalaujančius rėmus. Jis muziką – ne tik pasakojančią, nurodančią ar susiejančią personažus, bet ir anonsuojančią įvykius, tarsi užbėgančią į priekį žodiniam istorijos pasakojimui – iškėlė viršiau libretu pasakojamo siužeto, tad ir viršiau literatūrinės dramos. Toks leitmotyvinis muzikinės dramos audinys, ryškiausiai įgyvendintas Wagnerio tetralogijoje „Nybelungo žiedas“, kilo iš simfoniškumo įtakos: trumpi, užuominas teikiantys ir vis atsikartojantys motyvai – tai priemonė, iš kurios Wagneris konstruoja savo tirštą simfoninį tinklą. Amerikiečių muzikologas Josephas Kermanas Wagnerio muzikinėms dramoms apibūdinti pasitelkia *operos kaip simfoninės poemos*[13] įvaizdį.

Tarsi atsaką Wagneriui operos dramaturgijos idealo siekiamybę priešingai traktavo prancūzų kompozitorius ir muzikos kritikas Claude'as Debussy (1862–1918), ją įgyvendinęs vienintelėje savo operoje „Pelėjas ir Melisanda“. Debussy kritikavo Wagnerio leitmotyvų techniką kaip pernelyg iliustratyvią, per tiesmukai nurodančią personažo būseną ar jo sąsajas su būsimais siužeto įvykiais. Operos kaip dramos kilmę ir sampratą Debussy siekė įteisinti tokia opera, kuri būtų visiškai paremta Maurice'o Maeterlincko pjese. Debussy pats parengė libretą, galima sakyti, kad į operą jis perkėlė beveik originalų dramos tekstą, tik šiek tiek jį pakupiūravęs; toliau operą kaip dramą modeliavo jau muzikine kalba. Nauja tai, kad kompozitorius nesiėmė plėtoti operai parankių jausminės išraiškos scenų ar keisti dramos įvykių tempo, idant būtų patogiau ir artimiau muzikinės dramaturgijos logikai ir tradicijai. „Pelėjo ir Melisandos“[14] žodžiai buvo palydimi muzikos, literatūrinė kūrinio sąranga – pagarbiai išsaugota ir maksimaliai atskleista. Kaip teigia Kermanas, Debussy savo metodo niekada neįvardijo kaip reformatoriško, tačiau radikali jo prigimtis ir naujos inspiracijos, įgalinusios naujai pažvelgti į *operą kaip* į *dainuojamąją dramą*[15], yra akivaizdžios.

> Muzika palaiko dramą, niekada nesiekdama nieko daugiau, kaip tik nuskaidrinti ją arba padaryti ją vaizdingesnę bei įtikimesnę. <...> Šioje operoje [„Pelėjas ir Melisanda“] pirminė

draminė išraiška yra literatūros, o ne muzikos, – paneigianti daugybę kartų išdėstytus ir kartotus principus.[16]

Taigi Wagneris ir Debussy – abu teoretikai ir praktikai (kompozitoriai ir libretininkai) – atsidūrė priešingose operos dramaturgijos interpretacijų pusėse: Wagneris, atsisakydamas dramos kūrinio (pjesės) kaip pagrindo libretui ir atsigręždamas į mitologiją, ieškojo geriausiai prie muzikos derančios dramaturgijos, o Debussy, neabejotinai inspiruotas kritinio požiūrio į Wagnerio reformą, ieškojo tokio dramos veikalo, kurio žodis padiktuotų muzikinę išraišką ir naują operos formą. Abu reformatoriai, kvestionuodami operos ir dramos sąryšius, keitė operos kaip dramos sampratą: nuo operos kaip vokalinės-simfoninės poemos iki operos kaip dainuojamosios dramos. Vis dėlto neatsitiktinai reformatoriais tapo tie kompozitoriai, kurie pasižymėjo ne tik muzikiniais, bet ir dramaturgo gebėjimais, neleidusiais jiems nusigręžti nuo žodžio ir dramos teikiamo potencialo.

Pasakojimas veiksmu ir muzika

Esminis istorijos pasakojimo metodas klasikinėje dramoje, tad ir dramos teatre, yra veiksmas, o muzikinėje dramoje vaizdų ir veiksmo mediatorius yra muzika. Operos dramaturgijoje įvykis ir veiksmas turi savitą išraišką: veiksmui operoje, lyginant su klasikine drama, skiriama labai mažai laiko. Taip nutinka dėl to, kad muzikos kalba sudėtinga pavaizduoti veiksmo procesą. Kita vertus, garsinėmis imitacinėmis priemonėmis labai vaizdingai gali būti perteikiamos, pavyzdžiui, susirėmimų ir kovų scenos arba herojaus mirtis. Tačiau operoje veiksmus ir įvykius tarsi pratęsia po jų skambanti išplėtota arija (rauda, serenada ir t. t.) – tai personažų refleksija, nurodanti įvykio reikšmę ir pasekmes, – tokiu būdu sustiprinamas ir prailginamas veiksmo įspūdis.

Muzikinės dramos principas yra toks, kad kiekvienas dramos veiksmas ir net stimulas privalo būti išverstas į muzikinę kalbą. Veiksmai ir poelgiai negali būti pateikiami tik kaip žodinė žinutė arba suvaidinami – jie turi būti ir girdimi, todėl operoje muzika pasikliaujama tarsi vedliu tam, kad suvoktume kompozitoriaus teksto koncepciją. Kaip tik dėl to opera niekada neturėtų būti statoma pagal jos trumpąjį siužetą – vadinamąjį sinopsį, kadangi visa dramaturgija, t. y. tai, kaip papasakota istorija, yra perteikiama muzikoje. Tačiau dramos teatre muzika pasitelkiama kaip priemonė atskleisti nuotaiką ir kurti spektaklio atmosferą, o veiksmas jau glūdi pačioje klasikinėje pjesėje.

Opera arba muzikinė drama įgyvendinama tuomet, kai ją užbaigia režisūrinė-sceninė interpretacija, kuriai įtakos turi ir kiti muzikinės dramaturgijos ypatumai. Pavyzdžiui, operoje muzika neretai perteikia ir scenografiją – atlieka „skambančios scenografijos“ funkciją. Tokios operoje įspūdingai vaizdingos gali būti pastoralinės ar audros scenos. Antai kompozitorius Giuseppe Verdi „Otele“ ne tik į gamtos stichijų šėlo vaizdinį, bet ir į veiksmo sūkurį personažus įtraukia operą pradėdamas veiksmo kupina audros scena, o ne tradicine uvertiūra. Kitaip negu Williamo Shakespeare'o dramoje, kuri prasideda Jago ir Rodrigo dialogu, – čia apie audrą sužinome tik antrame pjesės veiksme, o iki tol plėtojamas ilgas pokalbis.

Taigi skirtingi ne tik pjesės kūrimo ir dramos operoje komponavimo principai, bet taip pat jie diktuoja ir skirtingas taisykles operos ir dramos spektaklių režisūros strategijoms. Dramos spektaklyje dramaturgija (per)kuriama, ir ji visiškai priklausoma nuo režisieriaus intencijų, o operoje – atvirkščiai, režisierius tampa išskirtinai priklausomas nuo dramaturgijos, kuri yra dviguba – muzikinė ir literatūrinė. Be to, muzika dramoje – tai išorinis sandas, o operoje – vidinės sąrangos dalis. Kita vertus, net ir dramos spektaklyje muzika dalyvauja ne tik kaip garsinis fonas: įsiliedama į spektaklio dramaturgiją, muzika tarsi paruošia tam tikroms scenoms, didina įtampą, nuteikia būsimiems įvykiams. Kartu ji teikia veiksmui tempą, veikia laiko tėkmės pojūtį. Operoje muzikos vaidmuo dar didesnis: ji diktuoja ritmą, tempą, dramines kulminacijas, personažo charakteristiką, nurodo veiksmo (rečitatyvuose) ir jausminės refleksijos (arijose) epizodus, laiko atžvilgiu apribojančius viso operos spektaklio ir atskirų scenų plėtotės galimybes. O pjesė dramos spektaklyje gali būti laisvai modifikuojama ir pasiduoda perkonstravimui.

Net jeigu klasikinės operos libreto ištakos esti literatūros kūrinyje arba puikiai žinomoje pjesėje (antai Verdi „Otelas“, „Makbetas“ ir daugybė kitų), į operos sceną perkeliamas literatūros kūrinys neišvengiamai patiria kaitos procesus – jis tampa visiškai nauja drama; nors yra ir išimčių – antai jau minėta Debussy opera „Pelėjas ir Melisanda“.

Rima JŪRAITĖ

[1] Cit. iš: Joseph KERMAN. Opera as Drama. – London and Boston: Faber and Faber, 1989, p. 203.

[2] Monodija – solinis dainavimas pritariant instrumentams. Atsirado apie 1600 m. Florencijoje, menininkų susivienijime „Florencijos kamerata“, kuris siekė atgaivinti ir propaguoti antikinę tragediją, vienbalsę muziką. Monodijos ištakos taip pat siejamos su idėja, kad poetinis tekstas laikytinas svarbesniu už muziką. Tekstas turėjo savo ritmiką, pagal kurią atlikėjas praktikas privalėjo interpretuoti. Skiriami du monodijos tipai: rečitatyvinis (melodiką lėmė poetinis tekstas) ir naujasis (vyravo dainingasis pradas). Monodija turėjo didelės įtakos naujoms formoms ir žanrams atsirasti, jos pagrindu plėtojosi rečitatyvas, arija, opera, kantata ir oratorija.

[3] *Parlar cantando* – daininga deklamacija, išraiškingas fiksuoto aukščio garsų intonavimas, tarsi deklamavimas. Nuo pat operos atsiradimo – XVII a. dažnai naudojamas italų kompozitorių operų dainuojamoje medžiagoje, ekspresyviuose rečitatyvuose.

[4] *Prima le parole, dopo la musica* (it.) – pirmiau yra žodis, paskui – muzika.

[5] Adeodatas TAURAGIS, Eglė ULIENĖ. Opera // Muzikos enciklopedija, III tomas. – Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2007, p. 23.

[6] Patrice PAVIS. Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis. – Toronto and Buffalo: University of Toronto Press Incorporated, 1998, p. 243.

[7] Всеобщая история театра. – Москва: ЭКСМО, 2012, с. 357.

[8] Patrice PAVIS. Žr. 6 nuorodą.

[9] Melodrama (gr. *melos* – giesmė, *drama* – veiksmas) – viena dramos formų, sceninis kūrinys, kuriame kalba derinama su instrumentine muzika; muzikiniai epizodai kaitaliojami su deklamacija arba veikėjai kalba muzikai pritariant (melodeklamacija).

[10] *Drame lyrique* (pranc.) – lyrinė drama XIX–XX a. prancūzų operos atmaina.

[11] Žr. plačiau: Jens HESSELAGER. Operatic or Theatrical? Orchestral Framings of the Voice in the Melodrama // Sarah HIBBERD. Melodramatic Voices: Understanding Music Drama. – Burlington: Ashgate Publishing Company, 2011, p. 27.

[12] Peter BROOK. Body and Voice in Melodrama and Opera. – New York: Princeton, 2000, p. 121.

[13] Žr. plačiau: Joseph KERMAN. Opera as Drama. – London and Boston: Faber and Faber, 1989, p. 158–177.

[14] Simbolistinė Maurice'o Maeterlincko drama, kupina neapibrėžtumų ir būsenų, pati savaime priartėja prie muzikinio teatro ir tinka būti naudojama kaip libretas, nedarant esminių teksto transformacijų.

[15] Žr. plačiau: Joseph KERMAN. Opera as Drama, p. 140–157.

[16] Ten pat, p. 141.

Straipsnio publikaciją parėmė
LIETUVOS KULTŪROS TARYBA

Rimgailė RENEVYTĖ

ŠOKIS IŠ SPEKTAKLIO PARAŠČIŲ

Olga KONOŠENKO (g. 1978) – savitą kūrybinį braižą turinti balerina, gebanti ne tik atrasti kiekvieno savo kuriamo personažo spalvą, bet ir suvokti bei išryškinti jų skirtumus tragiškų vaidmenų paletėje. Galima sakyti, jog visi Konošenko personažai priklauso daugmaž tam pačiam charakterio tipui, tačiau skirtinguose spektakliuose jie pasiekia visiškai autonomišką ir individualią raišką, kuri veikiausiai kyla iš santykio su personažu. Teatrologė Rimgailė RENEVYTĖ šiame tekste siekia pažvelgti į LNOBT primabalerinos Olgos Konošenko vaidmenis kaip į, sakytume, gimusius už libreto bei šokio paraštės. Nagrinėjamuose spektakliuose „Raudonoji Žizel“, „Piaf“, „Eglė žalčių karalienė“ ir „Barbora Radvilaitė“ ieškoma, kaip balerinos personažus įkvėpė skirtingu intensyvumu spektaklių centre esančios asmenybės, klausiama, kiek ir kaip šiuose personažuose išryškėjo už techninės raiškos esanti interpretacijos erdvė, asmeninė patirtis bei profesinis žvilgsnis.

DANCE FROM THE MARGINS OF PERFORMANCE

Olga KONOŠENKO (b. 1978) is a ballerina with her own creative touch. She is capable of finding the unique colour of her character, and of highlighting its differences in a succession of many tragic roles. The theatre critic Rimgailė RENEVYTĖ reflects on her roles in Red Giselle, Piaf, Eglė Queen of the Grass Snakes and Barbora Radvilaitė, and tries to find out how these characters were created based on the ballerina's thoughts about these personalities, her personal experience, her talent at interpretation, and her professional skills.

Olga Konošenko – Barbora Radvilaitė ir Martynas Rimeikis – Žygimantas Augustas spektaklyje „Barbora Radvilaitė“. Choreografė – Anželika Cholina. Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras. Martyno ALEKSOS nuotrauka

Olgos Konošenko pasirodymas Lietuvos nacionalinio operos ir baleto scenoje visuomet sukelia keistą *dvilypumo* jausmą. Atrodo, jog šokis josios kūnu kalba geriau už žodžius, o ryškius charakterius kurianti šokėja į sceną atsineša ne tik techniką, bet ir savą vaidmens, temos, kūrinio, spektaklio interpretaciją. Draminiai personažai, kuriuos balerina užaugina, sakytum, spektaklio *užribyje*, ir sukuria tą keistą dvilypumo jausmą, kai kiekvieno personažo dramaturginė linija tampa atskiru spektakliu bendrame spektaklio paveiksle. Kaip atsiranda toks personažo autonomiškumas? Kokių spektaklių paraštėse gimsta šie minties ir judesio kūnai?

Intuityviai atmintyje išnyra keletas konkrečių spektaklių fragmentų ar ištisų mizanscenų, kuriose stipriausiai jauti balerinos charakterį, personažo interpretaciją, dramaturginį ir dramatinį kūrinio pojūtį. Pirmasis, žinoma, Boriso Eifmano „Raudonoji Žizel“ (premjera – 2001) – baletas apie baletą. Į kraštutinumus linkusi balerinos Olgos Spesivcevos asmenybė įkvėpė sukurti šį scenos veikalą, virtusį savotišku epigrafu balerinos profesijai. Marijos teatro Sankt Peterburge primabalerina Spesivceva paskutinį kartą scenoje šoko 1937-aisiais, balerinos sąmonę pasiglemžusi psichikos liga privertė sceną pakeisti į psichiatrijos kliniką Niujorke. Spektaklio „Raudonoji Žizel“ pagrindu tampa emocinis ir psichologinis balerinos virsmas, ribos tarp asmenybės ir vaidmens nepažinimas. Biografinės asmenybės detalės susilieja su baleto „Žizel“ kontekstu, kai Žizel neištveria išdavystės ir miršta iš sielvarto. Panašus sielvartas persekioja ir „Raudonosios Žizel“ herojės sielą, tačiau Eifmano balete apčiuopiamas *pamišimo* keliasluoksniškumas – ar balerina įsikūnija į savo personažą tiek, kad pamiršta pačią save, ar aktorinė prigimtis savaime slepia polinkį į šizofreniją? Vaidmens pamišėliškumas dar kitoks – Konošenko scenoje vaidina baleriną, įsikūnijančią į Žizel personažą, kurį galbūt net rytojaus vakarą scenoje šoks pati Konošenko. Įdomu, kaip šis vaidmuo persidengia su pačios Konošenko scenine patirtimi bei profesiniu požiūriu. Spektaklyje balerinos vaidmuo pilnatviškas – jame ir reali asmenybė, jos emocinės ir psichologinės briaunos bei asmeniška patirtis, profesijos klausimas, santykis su kūryba. Personažo daugiasluoksniškumas kaip tik ir tampa spektaklio ašimi, kai svarstoma, abejojama ar stačia galva neriama į profesinę gilumą. Atrodo, kad Konošenko plastika balerinos vaidmenyje ateina ne iš techninės partitūros ar kūno atminties, o veikiau iš emocinio susitapatinimo su personažu. Tas *pamišimas*, kurį balerina užčiuopė savo personažo charakteryje, nėra tik impulsyvi tragiškumo pajauta, tai labiau nuoseklus dialogas su savo kuriamu personažu. Galbūt šis aspektas ir leido Konošenko perteikti tą vaidmens daugiasluoksniškumą, pačiame spektaklyje atrasti

Olga Konošenko – Balerina ir Martynas Rimeikis – Čekistas spektaklyje „Raudonoji Žizel“. Choreografas – Boris Eifman. Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras. Martyno ALEKSOS nuotrauka

gelmes. „Raudonoji Žizel“ sukurtas 1997-aisiais, o LNOBT sceną jis pasiekė jau po keleto metų, tad nieko stebėtino, kad choreografiniai sprendimai ir paties spektaklio estetika šiais laikais atrodo kiek „išsikvėpę“ – galbūt todėl ir nuspręsta atsisveikinti su šiuo spektakliu? Tačiau neabejotinai asmeniška patirtis, o gal asmeniškas santykis su personažu ir profesinis klausimas sustiprino ne tik spektaklį, bet, tikiu, ir pačią baleriną. Galbūt po šio vaidmens kiek kitoks tapo Konošenko sceninis buvimas spektaklyje „Žizel“?

Panašus efektas sukuriamas spektaklyje „Piaf“ (premjera – 2017), kai Konošenko taip pat atsispiria nuo asmenybės, tačiau kuria moters paveikslo abstrakciją. Édith Piaf čia – ne tik centrinė spektaklio figūra, bet ir spektaklio turinys. Kiek kitaip nei „Raudonojoje Žizel“, Mauro Bigonzetti spektaklyje „Piaf“ atsiranda daug Piaf personažų, priklausančių vienam ar kitam gyvenimo / kūrybos epizodui. Iš paskirų dalių tarsi spektaklio žemėlapį dėliodami LNOBT trupės artistai, atrodo, patys nežino, kuo ir kaip ši kelionė baigsis. Ir tai turbūt žaviausias „Piaf“ elementas – sukuriama iliuzija (o gal tiesiog nuotaika), jog žiūrovas ir šokėjai kartu kuria pasakojimą. Kitaip tariant, nėra to infantilaus iliustratyvumo, kai žiūrovo vaizduotė ir mąstymas spektaklio percepcijai nereikalingi. Spektaklis veikia kaip asociacija, padedanti susikurti savo vaizdinį. Tarytum kino filme pasirodydamos skirtingos Piaf įkūnytojos keičia ir nuotaiką, ir spektaklio ritmą. Konošenko nuo pat pirmųjų akimirkų į sceną įžengia su tragedijos nuojauta – viso veiksmo metu balerina tarsi jau žino (o gal tik nutuokia) ir negali negalvoti apie tai, kas dar tik įvyks. Konošenko „Piaf“ – lyg stebėtoja iš šalies, tačiau kartu ir dalyvė – mechaniška, bet jautri, vienintelė žinanti spektaklio kryptį, bet negalinti (o gal ir nenorinti, nes dėl to bus daug prarasta) jai pasipriešinti. Tragedijos nuojauta, kurią Konošenko nešiojasi savyje visą spektaklį, sukuria vidinį personažo konfliktą, kuriame protas susipina su emocijomis, o bejėgiškumas neužgniaužia noro gyventi. Konošenko personažas spektaklyje abstrakčiausias tiek laiko, tiek turinio požiūriu – tarsi išblukusi fotografija: ir kreipiasi į žiūrovą, ir nesistengia jo pastebėti.

Choreografas Mauro Bigonzetti pirmą kartą spektaklį pastatė 2010 metais Hanoveryje, šiandien „Piaf“ šokama daugelyje Europos teatrų, į LNOBT sceną choreografo sumanymą perkėlė jo ilgametė asistentė ir buvusi jo trupės solistė Macha Daudel. Žinoma, šio teksto autorei kyla klausimų ne tik apie baleto tiražavimą, bet ir apie jo autorystę. Ar asistentė gali atkartoti choreografo darbą? Techniškai – žinoma, taip. O kaip su kūrybiniu darbu, subtiliomis detalėmis? Ar interpretacija taip pat atkartojama? Kita vertus, ar paties baleto prasmė – atkartojimas? Galbūt šįsyk vertėtų palikti šiuos klausimus skambėti retoriškai, tačiau „Piaf“ kūrybiniame kontekste tampa svarbus atlikėjo ir vaidmens santykis. Pasak idėjos sumanytojų, spektaklis „Piaf“ itin priklausomas nuo artistinės interpretacijos, tad norisi klausti, kaip skiriasi rezultatas, kai interpretacija baleto trupei perduodama „iš antrų rankų“? O galbūt šiomis aplinkybėmis, priešingai, pačios LNOBT trupės kūryba suteikia tam tikrą laisvės pojūtį interpretuoti?

Spektaklyje „Barbora Radvilaitė“ (premjera – 2011) pakanka erdvės atsiskleisti Olgos Konošenko Barboros drama-

Olga Konošenko – Eglė ir Jeronimas Krivickas Eduardo Balsio balete „Eglė žalčių karalienė“. Choreografas – George Williamson. Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras. Martyno ALEKSOS nuotrauka

turgijai. Choreografė ir libreto autorė Anželika Cholina pagrindiniam vaidmeniui pasirinko net keturias solistes, kurių skirtingai įkūnytos Barboros siūlo ir skirtingą personažo (o kartais ir paties spektaklio) interpretaciją. Tarp Beatos Molytės, Ingos Cibulskytės ir Rūtos Juodzevičiūtės personažų Olga Konošenko išsiskiria vidiniu konfliktu, kai meilė ir politika nenusileidžia viena kitai. Choreografiniu Cholinos žvilgsniu svarbesnis akcentas tenka Žygimanto Augusto ir Barboros Radvilaitės meilės istorijai, ir todėl čia itin dera Beatos Molytės nuolankumas, poetiška Ingos Cibulskytės plastika, jausminga Rūtos Juodzevičiūtės kūno raiška. Tačiau Konošenko kaip lygiavertę personažo temą iškelia politikos, valdžios, dinastijos problemą. Šįsyk balerinos vaidmuo susijęs su legendomis apipintos asmenybės istorija, šis aspektas Konošenko suteikia kur kas daugiau laisvės. Skirtingai nei „Raudonojoje Žizel“, kur asmenybė tampa scenos kūrinio centru, ir nei „Piaf“, kur interpretuojama dėliojant abstraktų paveikslą iš atsirinktų faktų, „Barboroje Radvilaitėje“ istorinių faktų ir biografinių nuotrupų tiek mažai, jog interpretacinė personažo erdvė priklauso beveik vien tik nuo artistinio ir choreografinio žvilgsnio. Konošenko sukuria jautrų mylinčios moters portretą, kuriame ryškiai regimos Barboros pastangos išlikti tvìrtai karališkos šeimos intrigų bei nesutarimų sūkuryje. Sunku pasakyti, kokia personažo interpretacija artimesnė Cholinos spektaklio paveikslui, tačiau neabejotinai choreografė visuose savo spektakliuose kalba apie moterį, jos jos pražūtingą meilę ir asmenybės tvirtybę. Manau, jog ir čia Konošenko surado itin tikslų Barboros charakterio spalvų ir atspalvių kontrastą, kuris kiekvieną iliustratyvų personažo gestą pavertė kaip niekad tikru ir metaforišku spektaklio ženklu.

O pagrindinis vaidmuo Eduardo Balsio balete „Eglė žalčių karalienė“ Konošenko atiteko du kartus. Egidijaus Domeikos pastatyme (premjera – 1995) Eglės vaidmenį be dublerių šoko Loreta Bartusevičiūtė ir tik ketindama palikti sceną savo Eglę ji perdavė Olgai Konošenko. Pirmąjį kartą choreografo Egidijaus Domeikos spektaklyje Konošenko šoko du pirmuosius baleto veiksmus, o su scenine karjera atsisveikinanti balerina Loreta Bartusevičiūtė – trečiąjį. Ir šis vaidmuo, atitekęs Konošenko, negalėjo prasidėti nuo *tuščio lapo*. Bartusevičiūtė, kuri šį vaidmenį sukūrė ir perdavė Konošenko, tikriausiai tapo savotiškai neįveikiamu Eglės vaizdiniu tiek spektaklio kūne, tiek žiūrovų akyse. Išties, įdomu, kiek skyrėsi ir kiek sutapo Konošenko ir Bartusevičiūtės Eglės interpretacijos, tačiau to gyvai pamatyti neteko. Neabejoju, jog apsikeitimas vaidmenimis ir savotiškas epigrafas sceninę karjerą baigiančiai balerinai turėjo būti ypatingas. Tačiau dar ir šiandien LNOBT repertuare galima pamatyti britų choreografo George'o Williamsono sceninę mitinės „Eglės žalčių karalienės“ interpretaciją (premjera – 2015). Williamsonas istoriją pasakoja nuosekliai, suprantamai, kartkartėmis su akis badančiu buitiškumu, vengdamas mistinių kontekstų ar nuo konkretumo nutolusių turinio prasmių. Ir vis dėlto kyla klausimas, ar užsienio kūrėjas gali suprasti nacionalinį mitą – galbūt ieškodamas analogijų su savo istorija ar patirtimi. Tačiau į „Eglę žalčių karalienę“ kūrybinė britų komanda žvelgia kaip į labai egzotišką mitą, ir, atrodo, dėl šios priežasties scenos paveikslas kuriamas su turiniu (ar tradicija) nesusijusiomis išraiškos priemonėmis. Žinoma, visuomet įdomi naujos interpretacijos galimybė bei gyvas choreografo žvilgsnis, tačiau dažnai sunku patikėti pažįstamos istorijos naujumu arba šiuo atveju – buitine egzotika. Konošenko Eglė „paklusni“ choreografinei interpretacijai, tačiau joje, kaip jau minėta, vyksta šiek tiek kita istorija nei vien ta, kuri pasakojama scenoje. Net jeigu ši Konošenko Eglė nėra *atėjusi* iš senojo spektaklio, personaže ji suranda jungtis, nešančias šokį į mito, prasmės ir metaforos gelmę, skaidrią kaip vanduo vienoje Williamsono „Eglės žalčių karalienės“ mizanscenoje.

Išties įdomu stebėti, kaip asmenybė įkvepia baleriną kurti vaidmenį, sekti, kaip keičiasi spektaklio interpretacija šiek tiek atidžiau pažvelgus į konkretų personažą, jo suvokimo ir perteikimo būdus. Tad „Raudonojoje Žizel“ per Olgos Spesivcevos istoriją susijungia asmeninė patirtis, ir asmenybė (šiuo atveju tai reiškia – ir personažas) tampa kūrinio turiniu, o spektaklyje „Eglė žalčių karalienė“ vaidmuo (sukurtas du kartus) nebeatsiejamas nuo jį išreiškiančio kūno atminties. „Piaf“ kuriamas abstraktus moters paveikslas, kai pati atlikėja pasirenka interpretacijos lygmenį, o „Barboroje Radvilaitėje“ vaidmens erdvė atsiranda iš istorinio turinio „nesuveržtumo“, konteksto trūkumo. Tačiau net ir ieškant tarpusavio ryšio ar jį ignoruojant, Olgos Konošenko personažai bendrame spektaklio paveiksle ryškėja kaip autonomiški – skaidrūs, bet gilūs pasauliai. Ir tai tik keletas jų, tų personažų, šokusių spektaklio paraštėse.

Rimgailė RENEVYTĖ

Olga Konošenko spektaklyje „Piaf“. Choreografas – Mauro Bigonzetti. Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras.
Martyno ALEKSOS nuotrauka

Straipsnio
publikaciją parėmė
LIETUVOS
KULTŪROS
TARYBA

Helmutas ŠABASEVIČIUS

ROMANTIZMO SVAJOS

Meno kultūros žurnalas „Krantai“ drauge su M.K. Čiurlionio menų mokyklos Baleto skyriumi parengė dviejų dalių koncertą „Romantizmo svajos“ (iniciatorius – Helmutas ŠABASEVIČIUS), kuriame pristatyti restauruoti arba interpretuoti garsiausių XIX a. pirmosios pusės choreografų darbai: „Silfidė“, „La Cachucha“, „Najadė ir žvejys“, „Lietuvaitė“, „Perė“, „Gėlių šventė Džendzane“, „Markitanė“, „Pas de Quatre“. Kartu su Baleto skyriaus moksleiviais koncerte dalyvavo Lietuvos nacionalinio operos ir baleto teatro solistai Olga Konošenko, Gohar Mkrtcyan, Jonas Laucius ir Jeronimas Krivickas. Koncerto premjera įvyko istorinėje Lietuvos scenoje – Kauno valstybiniame muzikiniame teatre gruodžio 4 dieną. Koncerto rėmėja – Lietuvos kultūros taryba, partneriai – Kauno valstybinis muzikinis teatras ir Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras.

ROMANTIC DREAMS

Krantai magazine of artistic culture and the Ballet Department of the M.K. Čiurlionis National School of the Arts put on the concert ‘Romantic Dreams’, presenting restored or reinterpreted fragments from the most famous choreographical pieces from the first half of the 19th century: La Sylphide, La Cachucha, La naïade et le pêcheur, La Lithuanienne, La Péri, Flower Festival in Genzano, La Vivandière and Pas de Quatre. Olga Konošenko, Gohar Mkrtchyan, Jonas Laucius and Jeronimas Krivickas, principal dancers and soloists with the Lithuanian National Opera and Ballet, danced with pupils from the Ballet Department. The concert took place on 4 December in the Kaunas State Musical Theatre, to celebrate the 93rd anniversary of professional Lithuanian ballet. The partners of the project were the Kaunas State Musical Theatre and the Lithuanian National Opera and Ballet Theatre, and the main sponsor was the Lithuanian Council for Culture.

Sceną iš baleto „Silfidė“ pirmojo veiksmo šoka Lietuvos nacionalinio operos ir baleto teatro solistai Olga Konošenko, Jonas Laucius ir 13 klasės mokinė Viltė Lauciūtė. Repetitoriai – Živilė Baikštytė ir mokytojai Audronė Domeikienė, Aleksandras Semionovas. Martyno ALEKSOS nuotrauka

Romantizmas – vaizduotės ir fantazijos pergalė prieš faktų ir proto amžių; prasidėjęs XVIII a. pabaigoje, baleto mene jis įsitvirtino XIX a. ketvirtajame dešimtmetyje. Taisyklių ir pavyzdžių suvaržytame pasaulyje atsigręžta į individualų įkvėpimą, kurio ieškota vienatvėje, sapnuose, svajonėse, tolimuose kraštuose ir literatūros kūrinių puslapiuose.

„Ar ši maža susikūprinusi mergaitė kada nors išmoks šokti?“ – šaipėsi iš šokėjos Marie Taglioni (1804–1884) jos mokytojai Paryžiuje, tačiau po kurio laiko ji tapo labiausiai žinoma Europos šokėja, išgarsėjusi savo tėvo ir mokytojo Filippo Taglioni (1777–1871) balete „Silfidė“. Miško dvasios, blyškios nežemiškos būtybės, šokančios ant pirštų galų (puantų) įvaizdis tapo grožio etalonu, kuriam pasiekti netrukus daugelis moterų jau gurkšnojo actą, norėdamos atrodyti lieknos, išblyškusios – ir įdomios; kirpėjų buvo prašoma sukurti į Taglioni panašias šukuosenas, Rusijoje buvo gamintos Taglioni karamelės, o po paskutiniojo balerinos spektaklio Sankt Peterburge 1842-aisiais keli baletomanai už 200 rublių įsigijo jos batelius, kuriuos išsivirė ir su padažu suvalgė.

Taglioni „Silfidės“ muziką sukūrė Jeanas-Madeleine'as Schneitzhoefferis (1785–1852), spektaklio premjera įvyko 1832 metų kovo 12 dieną Paryžiaus operos *Salle Le Peletier*. Spektaklyje pasakojama apie škotų ūkininko sūnų Džeimsą, kuris su savo sužadėtine Efe rengiasi vestuvėms, tačiau jaunuolio neapleidžia Silfidės vizija, jis išskuba pavymui, palikęs nuotaką prieš pat jungtuves. Burtininkės Medžės įkalbėtas Silfidę sugauti, Džeimsas ją pražudo. Silfidės vaidmenį Marie Taglioni sukūrė būdama dvidešimt aštuonerių. 1836-aisiais savo „Silfidės“ versiją pagal Hermano Severino Løvenskioldo (1815–1870) muziką Kopenhagoje pastatė Augustas Bournonville'is (1805–1879), jo „Silfidė“ Lietuvos nacionaliniame operos ir baleto teatre statyta du kartus (premjeros – 1985 m. balandžio 26 ir 2009 m. vasario 27).

1972 metais Filippo Taglioni „Silfidę“, remdamasis ikonografine medžiaga ir intuicija, Paryžiaus operos baletui pastatė prancūzų choreografas Pierre'as Lacotte'as (g. 1932); ne taip seniai spektaklį dar buvo galima pamatyti Paryžiuje, *Opera Garnier*.

Nors pagrindiniai romantinio baleto kūrėjai buvo vyrai, būtent moters paveikslas tapo svarbiausiu romantiniame baleto repertuare, o šokėjos buvo tikros tarptautinės žvaigždės. Marie Taglioni (1804–1884) šoko Prancūzijoje, Rusijoje, Anglijoje, Italijoje, Francesca, arba tiesiog Fanny Elssler (1810–1884), netgi Šiaurės Amerikoje; abi šios skirtingo talento ir temperamento šokėjos turėjo daugybę gerbėjų. Vienos kelionės metu Fanny Elssler užpuolė plėšikas, kėsinęsis pagrobti jos brangenybes; balerina jam taip spyrė, kad šis po keleto dienų mirė. Drąsi šokėja buvo ir choreografė – pagal Friedricho Alberto Zorno muziką ji pastatė ispanų šokį „La Cachucha“, kurį pirmą kartą atliko Gioachino Rossini operoje „Ežero mergelė“ („La donna del lago“) Londone ir pakartojo 1836-aisiais Jeano Coralli balete „Raišas velnias“ („Le Diable boiteux“), parodytame Vienoje. XIX amžiaus aštuntajame dešimtmetyje šokis „La Chachucha“ buvo šokamas ir Rotušėje veikusio Vilniaus miesto teatro scenoje.

XIX amžiaus penktajame dešimtmetyje koncertinėse programose buvo populiarūs įvairių tautų charakteriniai šokiai – ispanų, lenkų, vengrų ir kt. Įdomu, kad tarp jų buvo ir šokis „Lietuvaitė“ („La Lituana“, „La Lithuanienne“), kurį pirmą kartą 1840 metais Londone atliko Fanny Cerrito; šokis buvo ir Fanny Elssler repertuare. Kopenhagoje „Lietuvaitė“ pirmą kar-

„La Chachucha“ šoka 13 klasės mokinė Saulė Auglytė. Mokytoja – Aušra Gineitytė. Martyno ALEKSOS nuotrauka

„Lietuvaitę“ šoka 13 klasės mokinė Kamilė Pilibaitytė. Mokytoja – Audronė Domeikienė. Martyno ALEKSOS nuotrauka

Fragmentą iš baleto „Najadė ir žvejys“ šoka 11 klasės mokiniai Pijus Ožalas, Gabrielė Marčiukaitytė, 9 klasės mokinys Jonas Bernardas Kertenis, 8 klasės mokinys Robertas Vaištaras ir 8 bei 9 klasės merginos. Mokytojai – Gražina Dautartienė ir Aleksandras Semionovas. Martyno ALEKSOS nuotrauka

Sceną iš baleto „Perė“ šoka Lietuvos nacionalinio operos ir baleto teatro solistai Gohar Mkrtchyan ir Jeronimas Krivickas. Repetitorė – Živilė Baikštytė. Martyno ALEKSOS nuotrauka

tą parodyta 1844-aisiais. Šokį pagal Hanso Christiano Lumbye muziką sukūrė prancūzų choreografas François Lefèbvre'as, atliko danų balerina Augusta Nielsen (1822–1902). Vėliau Stokholme šį šokį pastatė ir Bournonville'is, o 1949 metais atkūrė šokėjas ir choreografas, Karališkojo Danijos baleto vadovas Haraldas Landeris (1905–1971).

Trijų veiksmų Cesare's Pugni baletą „Najadė ir žvejys“ („Ondine, ou la Naïade et le Pêcheur“) sukūrė Jules'is Perrot (1810–1892), spektaklio premjera įvyko Jos didenybės teatre Londone 1843 metų birželio 22 dieną. Baletas sukurtas pagal vokiečių rašytojo romantiko Friedricho de la Motte Fouqué (1777–1843) pasaką apie tragišką undinės meilę žmogui, kuri primena legendą apie Jūratę ir Kastytį. Pagrindinį vaidmenį atliko Francesca (Fanny) Cerrito (1817–1909), kuri taip pat sukūrė choreografiją keliems spektaklio epizodams. 1851 metų vasario 11 dieną spektaklis pastatytas Sankt Peterburge, Undinę šoko Carlotta Grisi (1819–1899). 1874 metų lapkričio 7 dieną savo redakciją pateikė Marius Petipa (1818–1910). 1984 metais Didžiajame teatre Maskvoje Petipa ir Perrot baleto fragmentus atkūrė rusų baletmeisteris Piotras Gusevas (1904–1987), 2006-aisiais Marijos teatre – Pierre'as Lacotte'as.

„Perė“ („La Péri“) – fantastinis baletas, kurį pagal vokiečių kompozitoriaus Friedricho Burgmüllerio (1806–1874) muziką pastatė prancūzų baletmeisteris Jeanas Coralli (1779–1854). Spektaklio premjera įvyko Paryžiuje, Karališkojoje muzikos akademijoje 1843 metų liepos 17 dieną. Dviejų veiksmų spektaklyje pagal Theohille'io Gautier (1811–1872) libretą persų fėją perę šoko Carlotta Grisi; balete pasakojama, kaip sultonui Achmetui sapne pasirodo perė, kurią jis įsimyli; norėdama išbandyti jo meilę, perė pasiverčia verge, Achmetas įkalinamas, bet galiausiai kalėjimo sienos griūva, ir abu įsimylėjėliai paten-

ka į rojų. Sapno scenoje žiūrovus žavėjo efektingas perės šuolis nuo beveik dviejų metrų aukščio pakylos į partnerio rankas. Šis duetas, tik be tokių rizikingų triukų, buvo pasaulinio garso balerinų Alicijos Alonso (g. 1921), Carlos Fracci (g. 1936), Liubovės Kunakovos (g. 1951) repertuare. Visą spektaklį Vienos operos ir baleto teatre 2010 metais pastatė baleto solistas ir choreografas Vladimiras Malachovas (g. 1968).

Baletas „Esmeralda“ sukurtas pagal Victoro Hugo romaną „Paryžiaus Dievo Motinos katedra“; Cesare’s Pugni (1802–1870) muziką įkūnijo choreografas Jules’is Perrot, spektaklio premjera įvyko Jos didenybės teatre Londone 1844 metų kovo 9 dieną, Esmeraldą šoko Carlotta Grisi, Febą – Arthuras Saint-Léon (1821–1870); šio baleto premjeroje Sankt Peterburge 1849 metų sausio 2 dieną Esmeraldą šoko Fanny Elssler, 1886-ųjų gruodžio 17 dieną Mariaus Petipa variante – italų balerina virtuozė Virginia Zucchi (1847–1930); 1889 metais šis spektaklis kelis kartus buvo parodytas Vilniaus miesto teatre, kuris tuomet veikė Rotušėje. Baletą 1935-aisiais atgaivino Agrippina Vaganova (1879–1951), 1984-aisiais – Piotras Gusevas, o 2009-aisiais Didžiajame teatre Maskvoje – Jurijus Burlaka (g. 1968) ir Vasilijus Medvedevas, paskutiniojo Lietuvos „Don Kichoto“ baletmeisteris. Spektaklį, pavadintą „Paryžiaus katedra“, Lietuvoje, senuosiuose Operos ir baleto teatro rūmuose Jono Basanavičiaus gatvėje, buvo pastatęs choreografas Vytautas Grivickas (1925–1990), premjera įvyko 1962 metų gruodžio 29-ąją.

Esmeraldą šoka 9 klasės mokinė Milda Luckutė. Mokytoja – Deimantė Karpušenkovienė. Martyno ALEKSOS nuotrauka

„Pas de six“ iš baleto „Markitanė“. Šoka 11 klasės mokinės Rūta Karvelytė (pagrindinė solistė), Paulina Čistovaitė, Agnė Juškaitė, Eugenija Stasilaitė, Sindi Niauraitė ir 12 klasės mokinys Danielius Voinovas. Mokytojai – Gražina Dautartienė ir Petras Skirmantas. Martyno ALEKSOS nuotrauka

„Pas de Quatre“ šoka 11 klasės mokinės Barbora Gudavičiūtė ir Kotryna Rudych bei 12 klasės mokinės Kotryna Fedorovičiūtė ir Ksenija Jermakova. Mokytoja – Neli Beredina. Martyno ALEKSOS nuotrauka

„Pas de Quatre“. Marie Taglioni, Carlotta Grisi, Fanny Cerrito, Lucile Grahn. Litografija

Vieno veiksmo baleto „Markitanė“ („La Vivandière“) premjera įvyko Jos didenybės teatre Londone 1844 metų gegužės 23 dieną, baletą pagal Cesare’s Pugni muziką sukūrė Arthuras Saint-Léonas ir Fanny Cerrito. Spektaklio veiksmas vyksta Vyzelburge, mažame Vengrijos miestelyje, kur pasibaigus karui grįžta gražuolė Kati – markitanė (mergina, kuri rūpinasi, kad karo žygio metu kariai būtų pamaitinti ir pagirdyti). Jos garbei surengiama šventė, kurioje po dvejų metų ji vėl sutinka savo mylimąjį Hansą. 1855-ųjų gruodį Didžiajame teatre Maskvoje šį spektaklį pastatė Jules’is Perrot, 1881-ųjų spalį Marijos teatre Sankt Peterburge – Marius Petipa. Šio baleto „Pas de six“ šokiai stenochoreografijos būdu buvo užrašyti Paryžiuje 1848 metais, 1975-aisiais choreografiją restauravo šokio notacijos žinovė amerikietė Ann Hutchinson (g. 1918) ir Pierre’as Lacotte’as; šis fragmentas ilgai buvo Marijos teatro koncertiniame repertuare. Prieš keletą metų jį šoko ir Nacionalinės M.K. Čiurlionio menų mokyklos Baleto skyriaus moksleiviai.

1845-aisiais Londone Jos didenybės karalienės Viktorijos teatro scenoje susitiko garsiausios romantizmo laikotarpio šokėjos – Marie Taglioni, Carlotta Grisi, Fanny Cerrito; dalyvauti šiame pasirodyme buvo pakviesta ir Fanny Elssler; jai atsisakius, jos vietą užėmė danų šokėja Lucile Grahn (1819–1907). „Pas de Quatre“ – keturių balerinų šokį – sukūrė Jules’is Perrot. Romantinės choreografijos pozų eleganciją, šokio lengvumą atskleidžiančio kūrinio solo epizodus šokėjos atliko nuo jauniausios iki vyriausios; variacijos iki šiol vadinamos ne skaičiais, o balerinų pavardėmis: Grahn, Grisi, Cerrito, Taglioni.

1941-aisiais „Pas de Quatre“ atkūrė anglų šokėjas ir choreografas Antonas Dolinas (1904–1983); XX a. pabaigoje „Pas de Quatre“ daug kartų koncertuose Lietuvoje ir užsienyje

Scena iš baleto „Gėlių šventė Dženzdzane“. Šoka 11 klasės mokiniai Vakarė Radvilaitė, Deividas Dulka ir 7 klasės merginos. Mokytojai – Aleksandras Semionovas, Gražina Dautartienė ir Jolanta Vymerytė. Martyno ALEKSOS nuotrauka

yra šokusios Lietuvos baleto solistės, dabar – pedagogės; kelissyk statytas jis ir Baleto skyriaus moksleivėms.

„Gėlių šventė Dženzdzane“ („Blomsterfesten i Genzano“) – vieno veiksmo baletas, kurį pagal Edvardo Helstedo (1816–1900) ir Holgerio Simono Paulli (1810–1891) muziką pastatė Augustas Bournonville’is Danijos karališkajame teatre, premjera įvyko 1858 metų gruodžio 19 dieną. Spektaklyje pagal Alexandre’o Dumas kelionių įspūdžius pasakojama apie du įsimylėjėlius Rosą ir Paolo, kurie susitinka Gėlių šventėje Dženzdzane (nuo 1778 metų ši šventė išsaugojo populiarumą, ir iki šiol apie 30 kilometrų nuo Italijos sostinės nutolęs miestas sutraukia minias lankytojų). Kopenhagoje spektaklis buvo rodomas iki 1929-ųjų, 1949-aisiais jį atgaivino Haraldas Landeris, ir iki dabar spektaklis vertinamas kaip virtuoziškos Bournonville’io choreografijos pavyzdys, kurį koncertinėse kelionėse XX a. pabaigoje yra šokusi ir Lietuvos baleto trupė.

Koncertas buvo parengtas mokslinių tyrimų, vykdomų Lietuvos kultūros tyrimų instituto Muzikos ir teatro istorijos skyriuje, pagrindu. Choreografinius epizodus rekonstravo ir su moksleiviais repetavo Nacionalinės M.K. Čiurlionio menų mokyklos Baleto skyriaus pedagogai Deimantė Karpušenkovienė, Jolanta Vymerytė, Aušra Gineitytė, Neli Beredina, Loreta Bartusevičiūtė-Noreikienė, Gražina Dautartienė, Audronė Sarokaitė, Danielius Kiršys, Aleksandras Semionovas, Petras Skirmantas, jame dalyvavo Nacionalinės Mikalojaus Konstantino Čiurlionio menų mokyklos Baleto skyriaus moksleiviai, Lietuvos nacionalinio operos ir baleto teatro solistai Olga Konošenko, Gohar Mkrtchyan, Jonas Laucius ir Jeronimas Krivickas. Naujus kostiumus epizodams „Pas de Quatre“ ir „Gėlių šventė Dženzdzane“ sukūrė ir pasiuvo dailininkė Jolanda Imbrasienė, kitus paskolino Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras (kostiumų skyriaus vadovė – Ilva Leda Eklerienė). Koncerto šviesų dailininkas – Marius Apanskas, garso režisierius – Raimundas Jaroševičius, sceninės praktikos vadovė – Giedrė Zaščižinskaitė, Baleto skyriaus vadovas – Eligijus Butkus, koncerto režisierius – Vytautas Brazdylis.

Helmutas ŠABASEVIČIUS

Augusta Nielsen šoka „Lietuvaitę“. Litografija

Straipsnio publikaciją parėmė
LIETUVOS KULTŪROS TARYBA

Ona GAIDAMAVIČIŪTĖ

TARSI PATIES GYVENIMO TĖKMĖ

Apie dailininkę Moniką URMANAVIČIŪTĘ-JONAITIENĘ (1935–1999)

Dailėtyrininkė Ona GAIDAMAVIČIŪTĖ apžvelgia grafikės, tapytojos Monikos URMANAVIČIŪTĖS-JONAITIENĖS (1935–1999) kūrybos kelią. Dailininkės svarstymų, pasisakymų apie kūrybą neišliko, apie ją nėra parašyta išsamių straipsnių, juo labiau studijų, tad šiuo tyrimu bandoma tai kompensuoti. Dailininkės kūrybos pavyzdžiai pasitelkti daugiausia iš privačių – jos artimųjų (sūnaus, sesers) – kolekcijų.

PULSATING TREAD

The art historian Ona GAIDAMAVIČIŪTĖ presents the career of the artist Monika URMANAVIČIŪTĖ-JONAITIENĖ (1935–1999). The artist did not leave behind her thoughts on art and creation, and her work was not analysed in articles or reviews. The examples of her work described here are mostly from the private collections of her sister and her son.

Gyvenimo kelias

Būsimoji dailininkė – grafikė, tapytoja – Monika Urmanavičiūtė gimė 1935 metų liepos 26 dieną Stakliškių kaime, tuometiniame Jiezno rajone, gausioje (keturios seserys) valstiečių amatininkų šeimoje. Tėtis Juozas Urmanavičius buvo verpimo ratelių meistras, o mama Antanina Zmejauskaitė – siuvėja.

1942–1950 metais Monika Urmanavičiūtė mokėsi Stakliškių aštuonmetėje mokykloje ir, dar čia pajutusi įkvėpimą dailei, kūrybai, 1950-aisiais įstojo į Kauno Stepo Žuko dailės technikumą, tekstilės specialybę, kurią baigė po penkerių metų.

1959-aisiais Monika Urmanavičiūtė įstojo į tuometinį Valstybinį dailės institutą, Grafikos katedrą. Institutą baigė 1964 metais. Jau 1966-aisiais tapo Lietuvos dailininkų sąjungos nare. Nuo 1965-ųjų menininkė dalyvavo dailės parodose – iš pradžių grupinėse, vėliau surengė autorinių. Parodos

Monika URMANAVIČIŪTĖ-JONAITIENĖ. Be pavadinimo. Apie 1985. Šeimos nuosavybė

rengtos ir Lietuvoje, ir užsienyje. Autorė pelnė nemažai apdovanojimų ir už taikomosios, ir už vaizduojamosios dailės darbus.

Monikos gyvenimo ir kūrybos kelias sustojo gana greitai ir tragiškai – 1999-ųjų gruodį (ją, kaip ir jos mamą, pakirto klastinga liga), nors ji ir labai mylėjo gyvenimą ir žvelgė į jį optimistiškai, – tai ypač atsiskleidė jos įvairiaspalvėje kūryboje.

Akivaizdu, kad pagrindinis dailininkės įkvėpimo šaltinis buvo gamtos pasaulis. Ją be galo įkvėpdavo kelionės. Sūnaus Kęstučio liudijimu, jai itin didelį įspūdį paliko Kaukazo, Krymo kalnai. Gyvi kelionių įspūdžiai fiksuojami ir grafikos lakštuose, ir pastelėse, ir akvarelėse.

Kūrybinis palikimas

Monikos Urmanavičiūtės-Jonaitienės kūrybinis palikimas itin įvairus – nuo grafikos iki tapybos, akvarelių, pastelių, net tekstilės, batikos darbų, nors pagrindinė jos kūrybos šaka buvo grafika. Dailininkė dirbo lakštinės, taikomosios grafikos bei plakato srityse. Labiausiai mėgo kurti plokščiaspaudę grafiką – linoraižinius (beje, vėliau ir ofortus).

Intensyviausiai Monika nespalvotą grafiką kūrė septintojo dešimtmečio pabaigoje–aštuntojo pradžioje (1966–1972) ir vėliau. 1992–1996 metais ji daugiausia kūrė linoraižinius, o dešimtajame dešimtmetyje – daugiausia ofortus, išsiskyrusius ypatinga detalių gausa, kaligrafiškumu. Devintajame dešimtmetyje buvo labiau atsidėjusi spalvotiems kūriniams, pastelei. O produktyviausias jai buvo XX amžiaus devintasis dešimtmetis.

Vienspalviai linoraižiniai patraukia faktūrų gausa, linijos, dėmės iškilmingumu. Laisvai plaukia siužetas, pulsuojanti linija savotiškai „įsiūbuoja“ vaizdą. Ta pati gyvastinga energija liejasi ir cinko ofortuose, įtraukdama į kūrybos amžinybę, tęsiamą architektūros ritmuose.

Aiškios kontūrinės linijos slepia formų gausą, paprastame monumentaliame vaizde sukurdamos vidinės ramybės ir įtampos pojūtį. Daugiausia Monika mėgo gamtos vaizdus, peizažus, tapė natiurmortus, kiek mažiau – portretų. Motyvai – gamtiški, organiški. Linijų gyvybingumas galbūt šiek tiek primintų Stasio Krasausko grafikos stilistiką, potėpių turtingumas, spalvų sodrumas peizažuose – Paulio Cézanne'o, o pastelių ūkanos – Kazio Šimonio, Mikalojaus Konstantino Čiurlionio ar net Nikolajaus Rericho kūrybą. Ir vis dėlto ji, Monika, išliko savita.

Ankstyvuosiuose Monikos darbuose (kad ir pastelėse) daugiau apibendrinimo, o vėlesniuosiuose – daugiau detalių. Sunku atpažinti, kurio laikotarpio darbuose daugiau ryškių spalvų, o kurio – pasteliškesnių.

Taip pat ir eskizai prisodrinti dinamikos, gyvastingumo. Formos, linijos bei spalvos irgi gyvybingos. Nors dailininkės kūriniai ir nestokoja dekoratyvumo, tačiau jie nėra savitiksliai, o perteikiantys vaizduojamos aplinkos (taip pat ir vidinį) dinamizmą.

Vaizduojamoji grafika

Dailininkė mėgo kurti ciklus. Vienas garsiausių – linoraižinių ciklas „Lino darbai senojoje Dzūkijoje“ (1966–1968), kuriame tikroviškai, per moterų figūras, ir kartu labai poetiškai perteiktas visas lino kelias – „Linų rovimas“, „Linus kloja“, „Linus mina“, „Verpėjos“, „Audėja“, „Audinių skalbėjos“ ir t. t. Čia ir pačios figūros (moterų) perteiktos itin plastiškai, organiškai – moterys palinkusios kaip patys linai.

Monika URMANAVIČIŪTĖ-JONAITIENĖ. Aguro krioklys. 1967. Šeimos nuosavybė

Itin įtaigus 1969 metų linoraižinys „Motinai“. Kaip savo pusseserei Onai Augustavičiūtei-Gaidamavičienei (1947–2001) yra prasitarusi pati dailininkė, šį linoraižinį ji dedikavo savo motinai, jos dukroms, savo seserims, ypač jauniausiajai – Aldutei, kuri mirė labai jauna. Motinos figūra išdidinta, ji vaizduojama kaip maitintoja, apglėbianti savo penkias dukras. Taip tarsi pabrėžiamas ne tik motinos globėjiškumas, pasiaukojimas, bet ir gyvybingumas, primenant motinos – matricentrinės linijos – svarbą (norisi prisiminti Marijos Gimbutienės, taip pat iš Stakliškių kilusios mokslininkės Elinor Gadon atradimus, išryškinusius Moters Deivės kulto svarbą).

Kitas grafikos (ofortų) ciklas – „Močiutės gėlės“, kuriame banguojančios organiškos linijos, pasitelkiant gėlių motyvus, tarsi sukuria pulsuojančio kilimo įvaizdį. Svarbu, kad gėlių motyvas atsiskleidė ir dailininkės tapyboje, akvarelėse, atvėręs subtilią, virpančią daugiatonę spalvų gamą.

Linoraižinyje „Pynėjas“ (dailininkės liudijimu, tai senelis Simanas) itin įtaigiai, per linijų ritmą perteiktas etnografiškas senolio, pinančio krepšius, portretas, jo organiškas sąlytis su atliekamu darbu. Visa figūra, nuo viršun kylančio pypkutės dūmo, rankos, tarsi susilieja su pinamų krepšių linijomis. Jaukumo senolio atvaizdui suteikia ir šalia tupinčio katino figūra.

Monika URMANAVIČIŪTĖ-JONAITIENĖ. Žuvys. 1969. Šeimos nuosavybė

Akivaizdu, kad dailininkė jautė itin artimą ir intensyvų ryšį su gimtuoju Dzūkijos, Stakliškių, kraštu, jo žmonėmis, visa darbų ir papročių etnografija. Panoramiškas Dzūkijos kraštovaizdis su banguojančiais kaimo kalneliais, vingiuojančiais keleliais, sodybomis, kryžiais atsiveria linoraižinyje „Dzūkija“.

Dailininkė yra palikusi ir itin kaligrafiškų senamiesčio, daugiausia Vilniaus, vaizdų – ofortų, išsiskiriančių akademiškumu, tikroviškumu. Daugiausia jų sukūrė dešimtajame XX a. dešimtmetyje, pvz., ofortą „Vilnius“ (1993; iš asmeninės sesers Joanos Urmanavičiūtės-Asanavičienės kolekcijos), ofortą „Trakų pilis“, ofortus „Vilnius, Aušros Vartai“, „Kauno rotušė“. Nors šiuose kūriniuose itin kruopščiai perteikiamos tikrovės detalės, bet juose nestinga ir poetinės įtaigos.

Monika URMANAVIČIŪTĖ-JONAITIENĖ. Vasara. Linoraižinys. 1972. Šeimos nuosavybė

Tapyba, pastelės

Bene gausiausią Monikos Jonaitienės (ir ankstyvosios, ir vėlesnės) kūrybos dalį sudaro pastelės, dauguma jų net nedatuotos ir neįvardytos. Gausiausią galbūt dėl to, kad pastelės – puiki priemonė greitai ir virtuoziškai kurti eskizus. Pasteles dailininkė liedavo ant įvairių tonų (melsvo, rusvo, žalsvo, kt.) spalvoto popieriaus. Dažniausias motyvas – gamtos vaizdai, peizažai. Spalvų paletė įvairuoja – nuo blyškesnių, ramesnių iki ryškesnių (tai, kaip patvirtina dailininkės sūnus Kęstutis, lėmė ir pastelių techninės galimybės, rūšys[1]). Galima sakyti, pasitelkiami visi spalvų tonai. Visoje kūryboje ypatinga svarba teikiama erdvei, jos traktuotei. Erdvės keliaplaniškumą – gylį, platumą – ypač subtiliai perteikia toniniai pastelių niuansai, šešėliuotumo modeliuotė. Būtent švelnūs pastelių tonai Monikos kūrybai suteikia neapibrėžtumo, mistikos atspalvį. Pastelėse veriasi melsvatoniai slaptingi toliai, atsiskleidžia palaimingas gyvenimo harmonijos, vienybės su gamta pojūtis. Gamta visada buvo dailininkės kūrybos įkvėpimo ir atspirties taškas.

Monikos pastelės spinduliuoja vidinę šilumą. Tai ypač ryšku rusvose, ochros tonų prisodrintose pastelėse, šiuo atveju perteikiančiose konkrečių (taip pat ir abstraktesnių) aplinkos detalių (senamiesčio namų, valčių prieplaukos vaizdų, kt.) grožį, savotišką švytėjimą.

Dažniausi pastelių motyvai – upės vingiai, medžiai, kalvos. Taip pat ir konkretesni motyvai, sakysim, valtis. Valties įvaizdį apskritai galima traktuoti kaip tam tikros ribos (pavyzdžiui, tarp šiapusinio ir anapusinio pasaulių) įveikos ženklą.

Ankstyvesnės pastelės abstraktesnės, plakatiškesnės, vėlesnėse daugiau konkrečių gamtos detalių.

Dailininkei bene svarbiausias, matyt, buvo pats kūrybos procesas, tą įrodo gausybė eskizų, savotiškų improvizacijų, dažniausiai atliktų stebint gamtos, kartais miesto erdvę. Eskizai buvo neatsiejama poilsio leidimo forma. Apskritai Monika visą laiką buvo panirusi į pačią kūrybą.

Buvo ir abstrakčių sugeometrintų darbų laikotarpis – kūriniai, atlikti akvarelės, aliejaus technikomis. Beje, ir kai kuriuose eskizuose regime, kaip abstrahuojami gamtos objektai. Šiose abstrakcijose taip pat galima įžvelgti figūrinių organiškų elementų užuomazgų (saulės, lašo, gėlės žiedo, lapų formos). Šiuose kūriniuose svarbus tampa ir dekoratyvumas.

Dekoratyvia raiška, turtinga spalvų gama išsiskiria ir kai kurios akvarelės, nesvarbu, ar būtų vaizduojama abstrakcija, ar lauko gėlių – lubinų puokštė.

Monika kūrė ir akademiškesnių darbų, kuriuose daugiau tikrovės, mažiau dinamikos, tačiau kūrybos stiprybė visada išliko geniali spalvų pajauta, sodrūs ir subtilūs tonų deriniai.

Batika

Atskira ir unikali (nors nelabai gausi) Monikos Jonaitienės kūrybos dalis – batikos darbai, sukurti XX a. devintojo dešimtmečio viduryje, daugiausia – apie 1985 metus. Dominuoja organinės abstrahuotos formos, atpažįstamos gamtos pasaulio detalės (saulės, taip pat drugių, augalų, gėlių pavi-

dalai). Batikos darbai „Jaunystė“ (1985), „Tulpės I–II“ išsiskiria sodriais rusvais tonais, spinduliuojama šiluma ir gyvybe. Motyvų raiška batikos darbai savotiškai susisieja su abstrakčių darbų serija. Dekoratyvios raiškos užuomazgos – jau ankstyvuosiuose Monikos Urmanavičiūtės linoraižiniuose.

Taikomoji grafika

Monika Jonaitienė dirbo ir taikomosios dailės – grafikos – srityje, kūrė atvirukus, plakatus, ekslibrisus, herbus. 1970 metais sukūrė Molėtų miesto herbą, kurio naujasis etalonas 1997 metų birželio 19 dieną buvo aprobuotas Heraldikos komisijos. Iš pradžių, 1970-aisiais, dailininkė parengė kelis variantus su gamtos ir poilsio simboliais: palapine, saule, žuvėdromis... 1970 metų vasario 11 dieną buvo pateiktas kitas herbo eskizas su Radvilų ragais (lenkiškas herbas, gautas 1413 metais Horodlėje) ir vėžiu. Iki galo simboliai buvo suderinti kovo 10 dieną. Tada komisija paprašė Moniką padaryti du herbo variantus: abiejuose baltame (sidabriniame) lauke pavaizduoti tris mėlynas žuvėdras, tik viename variante auksinį raktą pavaizduoti juodoje, o kitame – raudonoje skydo galvoje, ir darbo tvarka nuspręsti, kurį herbą priimti. Iš dviejų variantų balandžio 8-ąją buvo aprobuotas etalonas su raudona skydo galva[2].

Darbai muziejų fonduose, iliustracijos

Monikos Jonaitienės grafikos darbų saugo ir Lietuvos dailės muziejus („Linų darbai senojoj Dzūkijoj“. 1968. Popierius, linoraižinys). Šis darbas LDM rinkiniuose saugomas nuo 1968 metų[3]. Taip pat Jonaitienės kūrybos pavyzdžių yra ir Prienų krašto muziejuje (tarp jų – 24 atvirukai, 11 paveikslų ir miesto herbas), privačiose giminės kolekcijose.

Dailininkės grafikos darbų – iliustracijų (pavyzdžiui, „Pavasaris kalnuose“) yra publikuota 1968-ųjų „Poezijos pavasaryje“, darbai paminėti kataloge „Lietuvių tarybinė grafika 1940–1970“[4]. Grafikos kūriniai (iš viso – apie dešimt), daugiausia linoraižiniai, sukurti XX a. septintajame dešimtmetyje–aštuntojo pradžioje, paimti į dailininkės pusseserės Anelės Zurlienės knygą „Minties erdvė: esė miniatiūromis“ (Kaunas, 2002). O linoraižinys „Dzūkija“ (1969), kuriame perteiktas banguojantis gimtojo krašto peizažas, parinktas šios knygos viršeliui.

Apibendrinant – dailininkės Monikos Jonaitienės kūryba yra daugiasluoksnė ir pasirinktomis technikomis, ir minties įprasminimu ar vaizdo išgryninimu. Jos pasitelkiami siužetai, personažai sunkiai telpa į realybės rėmus. Paprasčiausiomis priemonėmis – grafišku linijų bangavimu, spalvų, faktūrų skambėjimu įprasminami egzistencijos simboliai. Kaip pastebi dailininkės sūnus Kęstutis, *gyvybingumo, jaukumo pojūtis labai stiprus. Tai – pagrindinė gija, jungianti įvairiausius dailininkės minties ir rankų darbo kūrinius. <...> Nuo paprasčiausios banguojančios lietuviško peizažo linijos iki mistinių spalvų ir faktūrų abstrakcijų Monikos Urmanavičiūtės-Jonaitienės tapyboje skleidžiasi šviesi ateities vizija, mistiška gamtos ir visatos pajauta.*

Monikos grafikoje daugiau realizmo, tikrovės bangavimo, tapybos darbuose, pastelėse atsiskleidžia mistinis – vidinių išgyvenimų – pasaulis; skleidžiasi vizijų poetika, slaptingi toliai.

Dailininkės kūryba balansuoja tarp abstraktumo ir figūriškumo, o darbų kompozicijos išsiskiria ypatinga įtaiga. Visa Monikos Jonaitienės kūryba, nesvarbu, ar tai būtų grafikos lakštai, ar pastelių brūkštelėjimai, yra apimti judėjimo, vidinės pulsacijos ir šilumos, o kartais – net kaitinančios saulės kaitros.

Organiški, „plaukiantys“ pastelių motyvai – tarsi kelių ir upių arterijos, pavasario polaidžio vanduo, tarsi paties gyvenimo tėkmė. Susidaro įspūdis, kad dailininkės darbuose „dalyvauja“ visa makro- ir mikrovisata – nuo mažiausio jurgino žiedo iki didingiausių kalnų.

Tad kūrybos universalumas (turiu galvoje ir motyvus, ir formas, ir technikas) – dailininkės stiprybė, pulsuojanti gyvybinga spalvų gama.

Ona GAIDAMAVIČIŪTĖ

[1] Iš pokalbio su Monikos Urmanavičiūtės-Jonaitienės sūnumi Vilniuje, 2009, gruodžio 13.
[2] http://moletai.lt/index.php?1099773908
[3] http://www.ldm.lt/Liet_Taryb_GRAFIKA/Grafika_19401970_U.htm.
[4] Lietuvių tarybinė grafika 1940–1970 / Sudarytojai – Vladas Gasiūnas, Jonas Kuzminskis, įvadinio straipsnio autorius – Vladas Gasiūnas. – Vilnius, 1978, p. 316.

Monika URMANAVIČIŪTĖ-JONAITIENĖ. Močiutės gėlės. Ofortas. Šeimos nuosavybė

STRAIPSNIO PUBLIKACIJĄ PARĖMĖ

Aistė BIMBIRYTĖ-MACKEVIČIENĖ

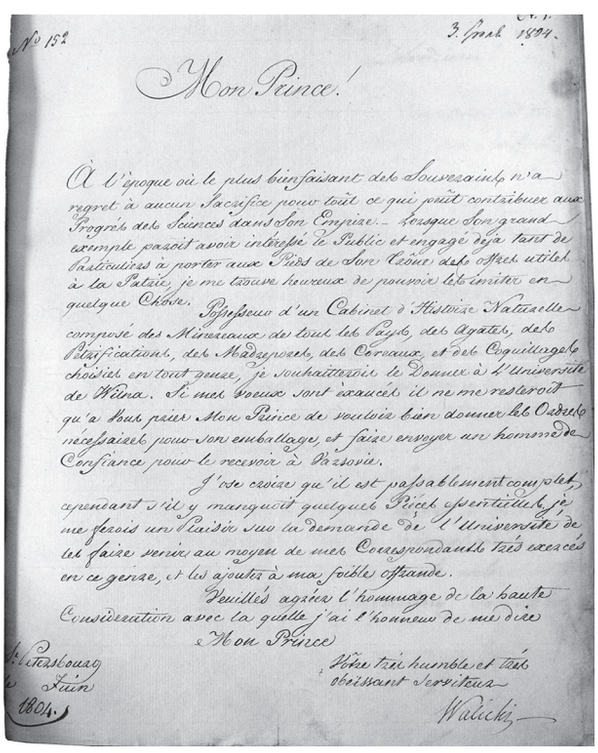
IŠ SKURDO PAKELTAS IKI GRAFO

Grafas Mykolas VALICKIS (1742/48–1828) – žmogus, kurio biografija dar jam gyvam esant žadino aplinkinių vaizduotę. Gimęs istorinėse LDK žemėse, apsukrus jaunuolis sugebėjo patekti į karališkuosius Prancūzijos rūmus, praturtėti ir po daugybės metų į gimtąjį kraštą grįžo kaip pasaulio matęs tituluotas geradarys bei įspūdingų rinkinių savininkas. Gyvenimo pabaigoje apsigyvenęs Vilniuje, šio miesto istorijoje įsirašė dosniomis aukomis Vilniaus universitetui ir parama studijuojančiam jaunimui. Įdomiausius šios ryškios asmenybės gyvenimo posūkius apžvelgia menotyrininkė Aistė BIMBIRYTĖ-MACKEVIČIENĖ.

FROM MISERY TO THE TITLE OF COUNT

The art historian Aistė BIMBIRYTĖ-MACKEVIČIENĖ writes about Count Mykolas VALICKIS (1742/48–1828), whose life stimulated the imaginations of his contemporaries even before his death. He was born in the historical lands of the Grand Duchy of Lithuania, and later managed to find his way to the French court and became rich. He came back to his country after many years, as a noble benefactor and owner of impressive collections. He settled in Vilnius in the last years of his life and became part of the history of the Lithuanian capital, supporting students and making generous gifts to Vilnius University.

Mykolo Valickio laiškas apie ketinimą dovanoti asmeninį mineralų rinkinį Vilniaus universitetui, 1804. LVIA, f. 567, ap. 2, b. 86, l. 1



Jei ne laiškai archyvuose ir keletas portretų, gali pasirodyti, kad šio asmens biografija tėra mitas ar bent jau vienas Kraszewskio siužetų. Išskirtinės biografijos savininkui grafui Mykolui Valickiui (Michał Walicki, 1742/48–1828) skirti tekstai pasirodė jau XIX amžiuje, o jį pažinojusiųjų mintys kartotos prabėgus net šimtui metų. Nėra jis nežinomas ir šių dienų tyrėjams, besigilinantiems į Vilniaus universiteto istoriją, čia saugotas mineralogijos, numizmatikos kolekcijas, taip pat miesto architektūrą, mecenatystės tradiciją ir kitas temas. Kiek paradoksalu, kad savarankiško teksto lietuvių kalba apie šį žmogų iki šiol nebuvo.

Kai XIX amžiaus pradžioje grafas atvyko į Vilnių, jo vardas daugeliui taip pat jau buvo girdėtas. Apie Valickį kalbėta ne tik Lietuvos ar Lenkijos, bet ir Vakarų Europos aukštuomenės salonuose. Pasakiškai turtingas, charizmatiškas, dosnus mecenatas, žadą atimančių brangakmenių, senienų, meno kolekcijų savininkas ir... neprilygstamas lošėjas kortomis. Bekilmis prasisiekėlis, talentingas sukčius ar tiesiog įžvalgus neturtingo bajoro sūnus? O gal viskas kartu? Grafo praeitis bei kilmė amžininkams buvo mįslė, ir tenka pripažinti, tokia tebėra iki šiol.

Jei tikėtume Sobieščanskiu (Sobieszczański), šis žmogus iš tiesų net nebuvo Valickis, mat gimė XVIII amžiaus vidury Minsko gubernijoje kaip Mickevičius[2]. Ne vienas autorius šį teiginį laikė iš esmės klaidinga, dėmesio neverta paskala. Vis dėlto ilgainiui atsirado pasiryžusių tokią informaciją patikrinti: XIX amžiaus aštuntajame dešimtmetyje Marijanas Dubieckis (Marian Dubiecki) aptiko 1788 metais Jono Sniadeckio rašytą laišką, kalbantį apie Krokuvon atvykusį Valickį, kuris savo tikrąją pavardę „dėl tikrai rimtų priežasčių“ užsienyje buvo pakeitęs į Mickevičiaus, tačiau vos grįžęs Tėvynėn skubiai susigrąžino senąją[3]. Šį keistą scenarijų, kurio motyvų nežinome, išties patvirtina Lenkijos archyvuose saugoma korespondencija.

Ne mažiau paslaptinga buvo ir Valickio jaunystė, ypač kelionės užsienin aplinkybės. Vienas pirmųjų jo biografų Tadeušas Bulharinas (Tadeusz Bułharyn) pasakojo, kad būsimasis grafas giminaičio Bučinskio (Buczyński) lėšomis ėjo mokslus Mogiliove[4]. Vėliau, įvertinus pasiekimus, jam buvo skirta karieta, ketvertas žirgų, karabelė, šautuvas, pora pistoletų, atitinkamai peržiūrėtas garderobas, o galiausiai įduoti 400 auksinų, rekomendaciniai laiškai ir leista vykti, kur tik šis panorėsiąs[5]. Taip Valickis atsidūrė Krokuvoje, kambaryje, po kuriuo veikė biliardo klubas. Greitai perprato šį „amatą“, o netrukus ėmė reikštis kaip kortų virtuozas. Tačiau sėkmė, kaip ir reikėjo tikėtis, lydėjo neilgai. Bulharino žodžiais tariant, „Valickis lošė, išlošė ir pralošė“, kol galiausiai viskas baigėsi tuo, jog Lvove teko įsidarbinti smuklės patarnautoju[6]. Nekokia pradžia jaunuoliui, stebinusiam gebėjimais mokytojus!

Matyt, taip ir būtų likę, jei ne kitas to meto avantiūristas Pranciškus Sapiega (Franciszek Sapieha). Į minimą karčemą

užsukęs dosnus nuotykių mėgėjas buvo didžiai nustebintas čia sutikto jaunuolio iškalbos ir žinių, tad pasiūlė savo pagalbą bei vietą karietoje Vienos kryptimi. Pažadus išpildęs, tačiau greitai atsirado neatidėliotinų reikalų, ir kunigaikštis, palikęs Valickį su kortomis bei atitinkama suma, išvyko Tėvynės link. Tačiau likimo valioje šio teksto herojus išbuvo neilgai.

Amžininkai mini lemtingą vakarą lošimo salėje. Gerokai po vidunakčio, Valickiui ir jo kortų bičiuliams bebaigiant žaidimą, įėjęs aukštas, liesas, vengriškai apsirengęs vyras. Toliau įvykiai rutuliojosi pačia netikėčiausia linkme:

– *Va-banque!* – ištarė vyriškis, priėjęs ir stumtelėjęs kortą žaidžiančiųjų link.

Kompanija tuo nebuvo itin patenkinta, tačiau Valickis vis dėlto nusprendė, jog bus lošiama toliau.

– Tuomet ponui derėtų perskaičiuoti pinigus ir padėti ant stalo atitinkamą sumą, – pasakė kažkuris iš sėdėjusiųjų.

Tačiau vengras tik papurtęs galvą ir prisipažinęs, jog pinigų su savimi neturįs. Kita vertus, jei ponai garbingi, pasitikėsią jo žodžiu. Susirinkusieji nesutiko, tačiau Valickis, atidžiai žvelgdamas atvykėliui į veidą ir išskaitydamas jame dorą bei kilnumą, tarė:

– Patraukite banką į šoną. Aš pats šiam ponui atsakysiu, jei jis man garbės iššūkį meta!

– Čia tai man patinka! Trauk! – šūktelėjo vengras.

Penki šimtai dukatų kaipmat buvo pralošti. Tiesa, Valickio nenaudai. Tačiau laimėtojas pasiūlė juos atsikovoti ir žaidimą perkelti į jo paties namus.

Kai puošniomis livrėjomis aprengti tarnai palydėjo svečią ir šeimininką prabangių rūmų koridoriais kabineto link ir šie pagaliau krestelėjo į kėdes, vengras paklausė:

– Tad kas gi ponas toks būsi?

– Pretendentas į Lenkijos karūną! – šaltu veidu tarė Valickis, sumojęs, kad turi reikalą su neeiliniu pašnekovu.

– Kokia teise? – atrėmė šeimininkas.

– Prigimtine, – atsakė Valickis, – esu iš senelių ir proseneliių Lenkijos bajoras, pavarde Valickis, o kaip žinoma, kiekvienas lenkų šlėkta gali būti išrinktas karaliumi!

Vengro veidą papuošė šypsena:

– Tokiu atveju turiu garbę prisistatyti – esu kunigaikštis Esterhazis, vengrų didikas. Ponui, kaip kandidatui į Lenkijos karūną, o man, kaip Vengrijos magnatui, nederėtų lankytis tokiose vietose, kokioje šiandien mudu susitikome. Aš kartais sau tą leidžiu atsipalaidavimui...

– O aš reikalo spiriamas, – atsakė Valickis ir papasakojo jam savo istoriją.

Jaunuolio nuoširdumas, protas ir išsilavinimas patiko didikui, jis pajuto pareigą atsilyginti už parodytą pasitikėjimą. Atskaičiavo reikiamą sumą ir atsisveikino su naujuoju savo pažįstamu. Po kelių dienų, surinkęs daugiau informacijos, kunigaikštis pakvietė Valickį vakarienės, kur supažindino jį su vietos aukštuomene. Šis taip sugebėjęs visiems įtikti, kad galiausiai didiko šeima apskritai savo namų nebeįsivaizdavo be jo[7].

Ar toks dialogas iš tiesų įvyko, matyt, niekada nesužinosime. Kita vertus, pažintis su įtakingu asmeniu nebuvo neįmanoma. Kalbėta, kad būtent Esterhazis (Esterházy) atsakingas už visą tolesnę įvykių eigą, mat kartą diplomatiniais tikslais vykdamas į Paryžių, sykiu pasiėmęs ir Valickį. Čia jis buvo apgyvendintas su didžiai išsimokslinusiu Kristupu Viesiolovskiu (Krzysztof Wiesiołowski). Jo dėka iš prigimties imlaus Valickio manieros, kalba ir žinios greitai tapo tokie geri, jog Esterhazis ryžosi bičiulį įvesdinti į Paryžiaus salonus, galiausiai pristatyti hercogienei Polignac, o per ją – karališkajai šeimai[8].

Grafas Mykolas Valickis. Tygodnik ilustrowany, 1879, nr 158, s. 16

Devynerius metus Valickis praleido karališkajame dvare kaip kambarinis. Per tą laiką užsitarnavo ypatingą Marijos Antuanetės, beje, ne mažiau patyrusios lošėjos, pasitikėjimą. Įgudusios rankos dėka, bendraudamas su kortų ir biliardo nevengiančiais Europos galingaisiais, Valickis greitai tapo pasiturinčiu žmogumi. Savo rubinus tuomet jam pralošė net būsimas Prancūzijos valdovas Karolis X (grafas d'Artois, 1757–1836). Trūko tik vieno – titulo. Tačiau ir šį klausimą pavyko išspręsti gana lengvai, kai kelionės po Italiją metu už pinigus buvo įgytas grafo titulas, o jei tikėtume (nors veikiau neturėtume tikėti) Sobieščanskiu, panašiu metu atitinkama suma jį padarė ir Karūnos armijos generolo majoro Baziliaus Valickio (Bazyli Walicki, 1726–1802) „giminaičiu"[9].

Grafas daug keliavo po Europą: jo bičiulius laiškai pasiekdavo ne tik iš Paryžiaus, bet ir iš Italijos, Vokietijos, Anglijos, Nyderlandų. Vis dėlto apie 1787 metus Valickis patraukė gimtojo krašto link. Apsistojo Varšuvoje, kur tapo rūmų Długa gatvėje Nr. 542 šeimininku. Gyveno plačiai, aktyviai reiškėsi visuomenėje, kurioje deramą vietą užsitikrino ne tik turtais, bet ir 1787 ar 1789 metais Stanislovo Soltiko (Stanisław Sołtyk, 1752–1833) už 4 000 auksinų jam perleista Karūnos pastalininkio pareigybe, Stanislovo Augusto patvirtintu grafo titulu bei valdovo suteiktais Šv. Stanislovo bei Baltojo erelio ordinais. Neabejingas Valickiui buvo ir pats karalius, kurio simpatijas pelnyti padėjo meno išmanymas ir bičiulystė su Liudviko XVI aplinka. Matyt, viena palankumo išraiškų laikytina galimybė apie 1793 metus įsigyti stambų karališkąjį stalo dvarą – apie 25 kilometrus nuo Gardino nutolusius Ežeronis (Jeziory, kartais vadinama – Aziorai, balt. Азёры).

Mykolo Valickio kolekcijoje buvęs Marijos Antuanetės stalelis. Tygodnik ilustrowany, 1877, nr 67, s. 1

1793 metų rudenį grafas dar kartą aplankė jam sėkmę jaunystėje atnešusį miestą. Tik šį kartą vizito tikslai ir nuotaikos buvo kitokie: Prancūzijos revoliucijai pasiekus kulminaciją, teko skubiai gelbėti bent daiktus tų, su kuriais anuomet bičiuliavosi. Taip buvo nupirktos Tiuilri, Versalyje paliktos vertybes, vienoje prekybos salių laiku atpažintas ir įsigytas Marijos Antuanetės stalelis[10]. Regis, ir garsioji tabokinių kolekcija yra šios kelionės rezultatas.

1796 metais grafas Feliksas Lubienskis (Feliks Łubieński) sutiko Valickį jau kurį laiką gyvenantį Berlyne ir savo surinktomis vertybėmis žadinantį Prūsijos valdovo šeimos smalsumą. Kad ir kaip troško karališkoji didenybė įsigyti tą dvidešimties tuzinų rinkinį aštuoniasdešimčiai asmenų, šeimininkas buvo nepalaužiamas: „Laikau jį kaip mieliausią Paryžiaus prisiminimą“, – ištaręs Valickis[11]. Berlyne ilgai neužsibūta, Varšuvoje taip pat, mat vos po kelerių metų grafo vardas jau skambėjo Sankt Peterburgo publikos lūpose.

Pradžioje iš ponios Branickos nuomojęs apartamentus prie Moikos kanalo, netrukus grafas įsigijo namą Didžiojoje Morskoje. Peterburge atnaujino ne vieną Paryžiaus laikus menančią draugystę ir nesiliovė stebinti vietos aukštuomenės išlavintu skoniu bei prabanga. Vis dėlto svetingas, malonaus būdo turtuolis žavėjo ne visus. Visuomenėje atsirado įtariai žvelgiančių į jo turtų kilmę, ne visai aiškūs atrodė ir grafo verslo užkulisiai. Be abejo, tokiam gyvenimo būdui net ir gerai įvaldytos lošimų technikos nebūtų pakakę – XIX amžiaus autoriai bei vėliau apie jį rašiusieji nurodo, kad gyvendamas Varšuvoje Valickis vertėsi meno ir senienų, o Peterburge – deimantų prekyba. Pastarąją vykdęs plačiai, Europos mastu, nors per tarpininkus ir kone slapta, nujausdamas, kad aristokratija jo spekulianto talentą gali sutikti nepalankiai[12]. Atrodo, kad įtampos išties būta, nes Peterburgo laikotarpis irgi truko neilgai.

Jau 1804 metais Vilniaus universiteto vadovybę pasiekė intriguojantis laiškas – pasiūlymas dovanoti asmeninį „gamtos istorijos kabinetą, kurį sudaro mineralai iš įvairių šalių, visokių rūšių agatai, akmenys, koralai ir kriauklės“ universiteto Mineralogijos kabinetui[13]. Dosnus grafo gestas buvo išskirtinis ne tik dėl to, kad spėtas išpildyti dar tais pačiais metais – iki šių dienų Valickio perleista kolekcija yra gausiausia iš kada nors atitekusių universitetui: 1805 metais ją aprašęs ir suklasifikavęs Stanislovas Jundzilas (Stanisław Jundziłł, 1761–1847) užfiksavo net 2 327 objektus[14]. „Europinio lygio“ rinkinys įvertintas tuo laiku milžiniška dviejų milijonų auksinų suma. Tai buvo pirmoji su Vilniaus miestu susijusi Valickio fundacija. Netrukus sekė kitos: 1806 metais universitetui perduota dar 2 000 naujų eksponatų (tarp kurių buvo net ryklio griaučiai), mineralų kolekcija pildyta ir 1810, 1812 bei 1817 metais. 1819-aisiais dovanota dešimt vadinamosios Urbino majolikos pavyzdžių, kurių vieno dekoras priskirtas Rafaeliui, taip pat iš Peru atgabentas auksas bei trys vengriški opalai. Kartu Vilniaus universiteto biblioteką pasiekė maždaug 500 vienetų numizmatikos rinkinys. Negana to, 1808 metais Valickis įsteigė 1800 rublių kasmetinę paramą aštuonių neturtingų jaunuolių švietimui, o 1819-aisiais nupirkęs namus su sodu Bokšto gatvėje (posesija Nr. 88) ir antrame aukšte įsikūręs pats, apatinį paskyrė savo išlaikomų mokinių internatui[15].

Kaip ir daugelis kitų pasiturinčių švietimo epochos žmonių, Valickis buvo kolekcininkas. Jo miesto ir Ežeronių rezidencijas puošę rinkiniai daugiausia buvo suformuoti Vakarų Europoje. Tai visų pirma „geriausių meistrų“ paveikslų galerija, kurią vėliau grafas papildė kūriniais, įsigytais Stanislovo Augusto turto varžytinių metu. Taip pat grafikos, porceliano, antikinės keramikos, baldų, ginklų, laikrodžių, autografų, retų leidinių kolekcijos. Pasak amžininkų, visoje Europoje garsėjo Valickio auksinių emaliuotų tabakinių kolekcija, kurioje buvo apie dvylika itin retų egzempliorių, ištapytų paties Jeano Petitot. Vis dėlto tuo metu labiausiai visuomenę stebino jo turėtas brangakmenių rinkinys, ypač – spalvą keičiantis safyras. Dienos šviesoje mėlynas, o žvakių – violetinis, šis akmuo įkvėpė ponią de Genlis (1756–1830) parašyti apysaką „Puikusis safyras, arba Laimės talismanas: rytietiškas pasakojimas“ („Saphir merveilleux où le Talisman du bonheur: conte oriental“, 1803)[16]. Brangakmenis vėliau kažkokiu būdu atsidūrė Pietų Kensingtono muziejuje Londone. Jei tikėsime XIX amžiaus spauda, daugumą savo puikių rubinų, safyrų ir deimantų Valickis taip pat išlošęs Prancūzijos karaliaus dvare.

Didžiuosius Europos miestus pažinęs grafas būtent Vilnių pasirinko paskutine ir, regis, pastoviausia savo gyvenimo vieta. Rado čia ne vieną artimą sielą, bičiuliavosi su Jonu Sniadeckiu (Jan Śniadecki, 1756–1830), o ypatingu pasitikėjimu apdovanojo kitą ryškią to laiko figūrą, meno ir keistenybių rinkinio savininką, generolą Juozapą Antaną Kosakovskį (Józef Antoni Kossakowski, 1772–1842). Sakoma, kad, be paties Valickio, jis vienintelis žinojęs grafo jaunystės bei praturtėjimo paslaptis.

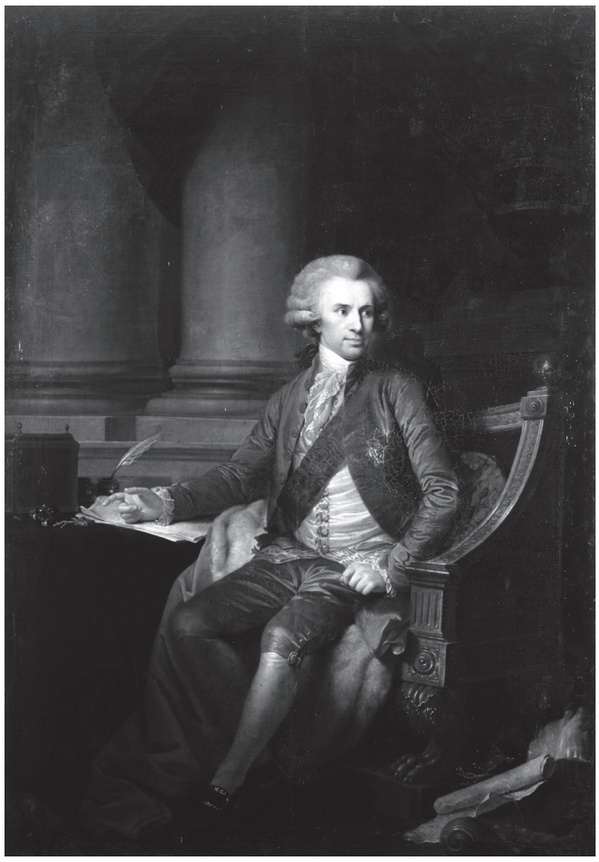
Vilniuje jis atgulė ir amžinojo poilsio. Mirė 1828 metų balandžio 14 dieną. Palaidotas buvo Bernardinų kapinėse, tačiau kapo šiandien nelikę nė ženklo. Tik iš amžininkų užuominų žinoma, kad vėliau jo kaimynystėje buvo palaidotas Kanutas

Ruseckas (Kanuty Rusiecki, 1800–1860)[17]. Simboliška, kad kaip tik mirties metrikai išdavė ir tikrąją grafo tapatybę – pasirodo, buvęs Martyno Valickio sūnus[18].

Grafas šeimos nesukūrė, tad jam iškeliavus anapilin dalis turtų atiteko visuomenės reikmėms, o kita – Leopoldui Korneliui Valickiui (Leopold Kornel Walicki, 1828–1876), regis, brolio Jono sūnui. Jo paveldėti Ežeronys klestėjo iki pat 1863 metų sukilimo. Įpėdinis, nors būdamas „negirdėtai žiauraus būdo ir didelis keistuolis“[19], suprato dėdės rinkinių vertę, saugojo juos ir gausino. Tačiau apkaltinus parama sukilėliams, turtą buvo nurodyta konfiskuoti, o pats šeimininkas išsiųstas į Irkutsko guberniją[20]. Vos tik dvaras liko tuščias, nedelsiant pasinaudota proga susirinkti čia buvusias vertybes – taip valdininkų Magnuso ir Skvorcovo skvernuose prapuolė ne viena brangakmeniais inkrustuota grafo tabakinė[21]. Ten buvęs turtingas beveik 3 000 knygų rinkinys po sukilimo pervežtas į Vilnių ir prijungtas prie miesto viešosios bibliotekos[22], o konfiskuoti Ežeronys aštuntajame dešimtmetyje parduoti Lavašovui.

Spalvingos biografijos savininko ženklų Vilniuje šiandien mažai likę. Reikšmingos Mineralogijos kabineto dalies universitetas neteko dar XIX amžiuje. Kas nutiko XVIII amžiaus bronziniam laikrodžiui su Eroso ir Psichės figūromis, kurį XIX–XX amžių sandūroje turėjo tolimi giminaičiai Venslavičiai, taip pat nežinia[23]. Neaiškus ir panašiu metu Tuskulėnuose tebebuvusių gobelenų likimas. Ir tik 2016 metais akylos mokslininkės Natalios Mizerniuk-Rotkiewicz dėka paaiškėjo, jog iš Lietuvos nacionaliniame muziejuje saugomo Liutauro Joachimo Chreptavičiaus (Joachim Litawor Chreptowicz, 1729–1812) portreto žvelgia... grafas Mykolas Valickis[24].

Aistė BIMBIRYTĖ-MACKEVIČIENĖ



Grafo Mykolo Valickio portretas. Martyno Januševičiaus kopija pagal Johanną Baptistą Lampi. Apie 1820. Lietuvos nacionalinis muziejus, T-410

[1] Teodor TRIPPLIN. Dziennik podróży po Litwie i Żmudzi, odbytej w 1856 roku, t. 1. – Litwa: Wilno: nakładem Maurycego Orgelbranda, 1858, s. 241.

[2] F.M. SOBIESZCZAŃSKI. Michał Walicki // Encyklopedia powszechna. – 1867, t. 26, s. 339.

[3] Marian DUBIECKI. Michał Walicki i biurko królowej Maryi Antoniny // Tygodnik ilustrowany. – 1877, nr 68, s. 235–236.

[4] Yra teigiančių, kad Minske ar Vilniuje.

[5] Lucjan UZIĘBŁO. O podstolim Michale Walickim // Dziennik Wileński. – 1929, nr. 26, s. 3.

[6] P.R. O hrabi Walickim i księciu Franc. Sapiezie (z Pamiętników T. Bułharyna) // Rocznik literacki, rok 3, 1846, s. 214–215.

[7] Ten pat, s. 214–215.

[8] Sobieszczański, s. 339.

[9] Ten pat.

[10] Marian DUBIECKI // Tygodnik ilustrowany. – 1877, nr 67, s. 210; nr 68, s. 235–236.

[11] Pamiętnik Feliksa hr. Łubieńskiego, ministra sprawiedliwości, opr. Wł. Chomętowski. – Warszawa: Gebethner i Wolff, 1876, s. 156–162.

[12] Hrabia Walicki i książę Franciszek Sapieha // Biblioteka Warszawska. – 1846, t. 2, l. 174–175.

[13] Grafo Mykolo Valickio laiškas, 1804 // LVIA, f. 567, ap. 2, b. 86, l. 1.

[14] Eugenija RUDNICKAITĖ, Gailė ŽALŪDIENĖ. Vilniaus universiteto Geologijos ir mineralogijos muziejus // Geologija Vilniaus universitete: tarptautinės konferencijos medžiaga. – Vilnius: VU leidykla, p. 138–150.

[15] Z Wilna // Rozmaitości. – 1823, nr 1, s. 607–608.

[16] Stéphanie Félicité du Crest de Saint-Aubin, Comtesse de Genlis. Saphir merveilleux où le Talisman du bonheur: conte oriental // Nouvelle bibliotheque des romans, t. 5–6, Paris: Maradan, 1803, p. 26–88.

[17] Lucjan UZIĘBŁO, s. 3.

[18] Įdomus Valickio mirties įrašo klausimas: neretai literatūroje mirties data įvairuoja 1826–1829 m. laikotarpiu. Uziembla teigia matęs bažnytinį įrašą, detaliai nupasakojo jo turinį, nurodė ten paminėtą grafo tėvo vardą. Tačiau patikrinus dekanatines knygas paaiškėjo, kad jis supainiojo metus: Valickis mirė 1828, o ne 1829 m. Nebuvo čia ir tėvai paminėti (žr. LVIA, f. 604, ap. 20, b. 14, l. 281). Kita vertus, kažkokį dokumentą (matyt, su išsamesne informacija) Uziembla tikrai laikė rankose, mat dalis duomenų, pvz., laidojusio kunigo pavardė, įvardyta teisingai.

[19] Jan BISPING. Moje wspomnienia w Massalanach spisane (1842–1892). – Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, 2017, l. 139.

[20] To meto spaudoje rašyta, kad Leopoldo Valickio dalyvavimas sukilime buvo abejotinas, o tikroji jo apkaltinimo priežastis esą buvo Ežerėnuose nuo dėdės laikų sukaupti turtai, kurių užsigeidė Muravjovas, tikėdamasis, kad už aktyvią veiklą caras dvarą padovanosiąs jam. Vis dėlto šios viltys neišsipildė, nes netrukus jau pats caras, „asmeniškai apžiūrėjęs“ iš ten atvežtas vertybių kupinas skrynias (žr.: Jeszcze jedna Murawiewa ofiara // Gwiazdka cieszyńska. – 1869, nr 13, s. 102–103).

[21] Ten pat.

[22] Franciszek RADZISZEWSKI. Wiadomość historyczno-statystyczna o znakomitszych bibliotekach i archiwach publicznych i prywatnych. – Kraków: nakł. Autora, 1875, s. 20; Lilia KOWKIEL. Prywatne księgozbiory na Grodzieńszczyźnie w pierwszy połowej XIX wieku. – Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, s. 142–143 [interaktyvus: http://rep.up.krakow.pl/xmlui/handle/11716/1850].

[23] Lucjan UZIĘBŁO, s. 3.

[24] Natalia MIZERNIUK-ROTKIEWICZ. Muzeum Starożytności w Wilnie: Historia i rekonstrukcja zbiorów malarstwa i grafiki. – Warszawa-Toruń: Tako, 2016, s. 127–140. Už šią ir kitas vertingas nuorodas širdingai dėkoju dr. Redai Griškaitei.

Straipsnio publikaciją parėmė
LIETUVOS KULTŪROS TARYBA

Mindaugas KLUSAS

KELI JUDESIAI – IŠTISAS GYVENIMAS

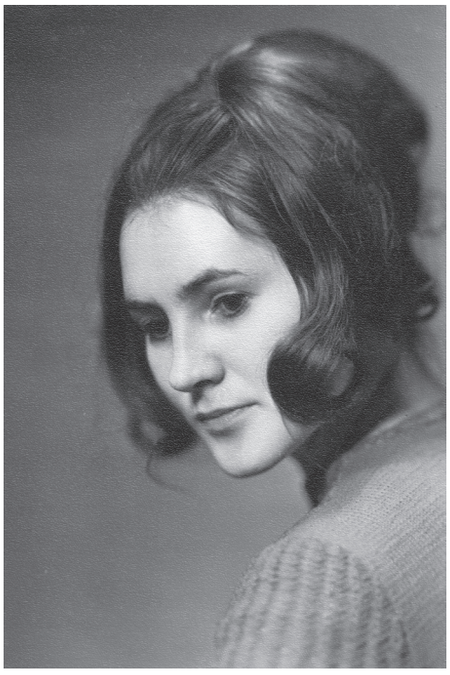
Pokalbis su sceninio judesio pedagoge Aldona Adomaityte

Žurnalistas Mindaugas KLUSAS rašo apie sceninio judesio dėstytoją, aktorę profesorę Aldoną ADOMAITYTĘ (g. 1948), kurios rapyros teko paragauti ne vienam profesionaliam Lietuvos aktoriui ar to profesionalumo siekiančiam studentui. Tikrai ne vienam – kelioms kartoms. Ir tiems, kurie siekė dramos aukštumų, ir tiems, kurie špaga mėgino prasiskinti kelią į muzikos sceną, ir tiems – pasirinkusiems šokį.

SEVERAL MOVEMENTS ARE A WHOLE LIFE

The journalist Mindaugas KLUSAS interviews Aldona ADOMAITYTĖ (b. 1948), a professor of scenic movement at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. Several generations of professional Lithuanian actors came up against her duelling sword during lectures and rehearsals, both those who wanted to reach the peaks of dramatic action, and those who wanted to find their way on to the opera or ballet stage.

Aldona Adomaitytė – Valstybinio teatro instituto (GITIS) aspirantė. 1974, sausio 10. Asmeninis archyvas



Šviesaus atminimo Vytautas Šapranauskas į Aldonos Adomaitytės užsiėmimus visada ateidavo pasitempęs, motyvuotas. O kaip meistriškai, pasiekęs technikos aukštumas, mokėjo kristi! Iš įvairių padėčių ir dar demonstruodamas akrobatinius triukus.

Aistringiausiai špagavosi Marija Korenkaitė ir Ieva Stundžytė, iš vaikinų – Ignas Ciplijauskas ir Almantas Vaišnys. (Žinau, mačiau įrašą.)

Ko tikrai nemačiau, tai Vlado Bagdono ir Gedimino Girdvainio dvikovos Natašos Ogaj spektaklyje „Šokių mokytojas“. Ginklais ten švaistėsi ne tik jie. Nesuvaldomi buvo ir Saulius Sipaitis, Antanas Šurna, Vytautas Taukinaitis. Suprantama, gerokai primokyti fechtavimo specialistės Aldonos Adomaitytės. Lazdą prie jų glaudė ir Rimgaudas Karvelis.

Seniai tai buvo, bet teatro scenoje, Sporto rūmuose, Pasakų parke rengtas masines kautynes ir virusias aistras Adomaitytė prisimena iki šiol. Ir su malonumu.

Nereikia manyti, kad dėstytoja mokė tik špaguotis ir grumtis. Skiepijo ir gražias manieras – mandagiai pasisveikinti, mokėti apsieiti su kostiumo aksesuarais – vėduokle, skrybliumi, apsiaustu, pirštinėmis.

Dar įdomesnis gyvenimas per Aldonos užsiėmimus atsiverdavo vokalisto specialybę pasirinkusiems studentams. Sporto salėje jos sumanytus pratimus jie darydavo dainuodami harmonizuotas lietuvių liaudies dainas. Nepamirštamas vaizdas, kaip Rafailas Karpis ar Kristina Zmailaitė tindi rindi riuška šokinėja su šokdyne.

Nė vienas nuo profesorės dūrio nenukentėjo, nekrito. Priešingai, pasirinktos specialybės keliu ėjo labiau užsigrūdinę, ištreniruotais raumenimis, išlavintais sąnariais, inteligentiški, galantiški. Sakytum, antikinės asmenybės.

Kad visa tai tinkamai perteiktų, Aldona Adomaitytė pati turėjo mokytis, domėtis, ieškoti ir atrasti. O sienos juk ilgai buvo uždaros! Gyvenimas jos tikrai nelepino, tačiau neseniai pedagoginį, mokslinį ir kūrybinį darbą baigusi, o šiemet 70 metų sukaktį mininti sceninio judesio specialistė Adomaitytė nesigaili: „Visko pasiekiau savomis jėgomis – be pažinčių ir ‘blatų’. Nė vienam nepavydėjau, niekam neužtvėriau kelio. Manau, pragyvenau įdomų, gal kiek prieštaringą, bet labai prasmingą gyvenimą“. Apie tai ir šis pasakojimas.

Įvykis Ufoje

Aldonos vaikystė ir paauglystė prabėgo Suvalkijoje, Pamargių kaime šalia Marijampolės. Pokario metais gyventa

skurdžiai, nuolat teko kęsti nepriteklius. Adomaičių šeimoje augo devyni vaikai, ilgainiui liko septynios seserys – abu broliai mirė. Vienas per karą dar visai mažiukas, o Algirdą pražudė karinė tarnyba Ufoje.

Atšiaurią 1955-ųjų žiemą Algirdas su tarnybos draugu buvo išsiųstas atlikti kažkokios užduoties. Pakeliui miškuose juodu užsnigo. Liko be maisto, šildėsi kūrendami padangas. „Po trijų dienų juos surado, tačiau brolis labai sušalo, ilgai sirgo, ant kojų atsivėrė žaizdos. Vis dėlto tarnybą turėjo ištverti iki pabaigos. Grįžęs namo netrukus mirė nuo kraujo vėžio. Palaidojome dvidešimt šešerių metų jaunuolį“, – susigraudino Aldona, jauniausia Adomaičių dukra.

Tėvai sunkiai pakėlė sūnaus netektį. Ko gero, kaip tik tada Juozas Adomaitis ir pradėjo kurti akmens skulptūras, kalė ir raižė jose savo skausmą. Tai gražiai įamžino kino dokumentininkas Henrikas Šablevičius filme „Žmogus, einantis namo“.

Kad nereikėtų auginti vaikų

Mokslai Aldonai sekėsi. Šešerių ėmė lankyti pradinę Pamargių mokyklą. „Žiemą į ją eiti negalėjau, nes neturėjau tinkamų drabužių – gyvenome labai vargingai. Nepaisant to, klasės draugus pasivijau ir pralenkiau“, – prisiminimais dalijosi ji. Igliškėlių aštuonmetę baigė anksčiau už bendraamžius. „Tada mama nusprendė: ‘Esi jauniausia, užteks tau ir aštuonių klasių. Liksi pas seseris auginti vaikų’. Nenorėjau su tuo susitaikyti“, – sakė Adomaitytė. Niekam netarusi nė žodžio nuvažiavo į Kapsuko (dabar – Marijampolė) Vinco Mykolaičio-Putino vidurinę internatinę mokyklą – sužinoti, kokių dokumentų reikalaujama į ją priimant.

„Iš tos baimės, kad reikės auginti vaikus, 1962-aisiais įstojau į internatą. Jame davė drabužių, paltą galėjau išsirinkti ir vasarinį, ir rudeninį. Jaučiausi kaip karalienė! Tėvai pamatė, kad grįžtu patenkinta, tai kiek atlyžo“, – pasakojo Aldona. Nuo mažumės linko į mokslus, išsiskyrė guvumu, imlumu, smalsumu. Patiko jai mokyklos disciplina, rytinės mankštos. Per trejus metus sugebėjo „aplankyti“ net 14 būrelių – tiek, kiek mokykloje jų būta: žaidė tinklinį, stalo tenisą, dainavo chore, šoko šokius ir parašiutu, dalyvavo turizmo varžybose, pabuvo net radiste. Lietuvių kalbos mokytojos Liudos Viliūnienės skatinama ir parengta, dalyvavo skaitovų konkursuose, pelnė apdovanojimų.

„Nežinau, ar gyvenime būčiau tiek pasiekusi, jei ne ta mokykla. Galėjome plačiai save atskleisti. Be to, įžvalgus direktorius Valentinas Spurga buvo surinkęs puikų mokytojų kolektyvą“, – tvirtino Aldona.

Kitą rytą po mokyklos

O į dramos būrelį nėjusi, pabijojusi. Nors slapta svajojo studijuoti aktorystę. Namuose užlipusi ant aukšto vartydavo visokius žurnaliukus su sovietų kino *devicomis*.

„Jos man atrodė tokios gražios! Įsivaizduodavau, kad esu į jas panaši, – šypsodama pasakojo Aldona. – Vis dėlto tėvai pageidavo, kad studijuočiau mediciną, nes chemija man irgi puikiai sekėsi.“

Kitą rytą po mokyklos išleistuvių, vos spėję atsiimti atestatus, su bendramoksliu iš kitos klasės Vaidučiu Kučinsku – vėliau jis tapo garsiu genetiku – išvažiavo į Vilnių laikyti egzaminų Lietuvos valstybinėje konservatorijoje (dabar – Lietuvos teatro ir muzikos akademija, LMTA).

Aldona Adomaitytė – Dukra, Vladas Tautkevičius – Senelis. Andrejaus Makajonoko drama „Užguitas apaštalas“. Režisierė – Nataša Ogaj. Šiaulių dramos teatras, 1972. Asmeninis archyvas

Nei kritimų, nei muštynių

1965–1969 metais Adomaitytė studijavo dramos aktorės specialybę. Kursui vadovavo legendinis režisierius Leonidas Lurje ir aktorė Galina Jackevičiūtė, publicisto ir scenaristo Prano Morkaus mama.

Su Aldona mokėsi Pranas Piaulokas, Viktoras Valašinas, Nijolė Bižanaitė, Vladas Baranauskas, Valentina Tėvelytė ir kiti. Antrais metais grupę papildė ką tik iš karinės tarnybos grįžę Gediminas Girdvainis, Vytautas Širka ir Laimonas Vinciūnas.

Studentai gyveno bendrabutyje Juozo Tallat-Kelpšos skersgatvyje (dabar – Skapo gatvė). „Stebėjome Regimanto Adomaičio ir Eugenijos Bajorytės draugystės istoriją, – šyptelėjo Aldona. – Į mūsų kursą susirinko vieni biedniokai. Tik Viktoras Valašinas, kolūkio pirmininko sūnus, Vilniuje nuomojosi butą.

Kepėme bulves, blynus, gėrėme kefyrą, išeigai skolinome vienas kitam gražesnį drabužį. Tačiau buvome patenkinti. Kaip galėdami lavinomės, plėtėme akiratį, skaitėme daug knygų ir labai rimtai žiūrėjome į savo specialybę.“

Pirmame kurse scenos judesio discipliną pradėjo dėstyti Irena Naujokienė. Tačiau vėžiu sirgusi dėstytoja netrukus mirė. „Kas yra sceninis judesys, per tą pusmetį taip ir nesužinojome“, – atsiduso Aldona.

Aldona Adomaitytė (sėdi) su Nacionalinės M.K. Čiurlionio menų mokyklos Choreografijos skyriaus mokiniais minint šio skyriaus trisdešimtmetį. Iš kairės: Svaja Šablevičiūtė, Albina Januškaitė, Vida Urbanavičiūtė, Marina Pusvaškytė, Stasys Taločka, Irina Bezručko, Rita Šileikytė, Audronis Imbrasas, Jolanta Marcinkevičiūtė, Jolanta Valeikaitė, Vilija Vaickutė, Jūratė Sodytė, Raimundas Maskaliūnas, Aušra Gineitytė. 1982, gruodžio 2. Asmeninis archyvas

Vėliau šią specialybę mėgino dėstyti kitų disciplinų pedagogai, tačiau išsamių žinių neperteikė. Labai stigo praktinių užsiėmimų – nei kritimo technikos, nei muštynių elementų būsimieji aktoriai negavo. Sceninio fechtavimo – taip pat.

Meistriškumo mokykla

1969 metais Leonido Lurje kursas buvo paskirtas į Šiaulių dramos teatrą. „Turėjome savo repertuarą, nusivežėme jau parengtų spektaklių – 'Poną de Pursonjaką', 'Meilę, džiazą ir velnią'. Net pats Juozas Miltinis atvažiavo jo pasižiūrėti", – prisiminė Adomaitytė.

Daug važinėta po Lietuvą, vaidinta miesteliuose, rengti muzikos, poezijos vakarai – išeita gana gera meistriškumo ir saviraiškos mokykla. Ryga buvo arčiau nei Vilnius, tad lankytasi jos teatruose.

Aldona sukūrė Evos vaidmenį Mamerto Karklelio režisuotame „Vagių baliuje", jos partneris buvo Pranas Piaulokas. Vaidino „Pasimatyme priemiestyje". Malonūs prisiminimai ją sieja su Nataša Ogaj. Šiauliuose ši režisierė statė „Užguitą apaštalą", „Euridikę". Jųdviejų kūrybinė partnerystė tęsėsi ir vėliau Vilniuje, kai Aldona grįžo iš studijų Maskvoje.

LMTA ir VU studentų pasirodymas Aldonos Adomaitytės knygos „Aktoriaus plastikos meno pagrindai" pristatyme Menininkų rūmuose. 1995, gegužės 4. Asmeninis archyvas

Vienos aukštosios negana

Trejus metus „atidirbusi už diplomą" Adomaitytė nukreipė žvilgsnį į Maskvą. Kurso draugai irgi ėmė skirstytis, pakėlė sparnus. Per studijas įsitikinusi, kad plastikos disciplinoms neskiriamas deramas dėmesys, taip pat matydama profesinių įgūdžių stygių rengiant vaidmenis, 1972 metais ji sumanė stoti į Anatolijaus Lunačiarskio sąjunginį teatro meno institutą (GITIS). Ketino studijuoti Scenos judesio katedroje.

Tada šiame institute jau mokėsi Gytis Padegimas, Rimas Tuminas, Jonas Rimantas Vaitkevičius, Gediminas Černiauskas, Giedrius Mackevičius.

Tačiau Aldonos smalsumui patenkinti vien šios aukštosios nepakako. Todėl ji lankė judesio užsiėmimus Boriso Ščiukino aukštojoje teatro mokykloje, Dailės teatro studijoje (MCHAT), Michailo Ščepkino teatro mokykloje.

Ščiukino mokykla, anot pašnekovės, gerokai skyrėsi iš kitų. Ten dėstyta kostiumo istorija, daug dėmesio skirta judesiui, šokiui, ritmikai, manieroms, prancūzų kalbai.

„Nuo ryto iki vakaro lindėjau prasmegusi tuose užsiėmimuose. Perpratau Maskvos mokyklų specifiką, prisižiūrėjau įvairiausių judesio mokymo metodikų. Paskui dar pasiprašiau trijų mėnesių stažuotės Leningrade (dabar – Sankt Peterburgas) pas profesorių Ivaną Kochą. Pamačiau visą judesio specialybės įvairovę, kokios tada būta Sovietų Sąjungoje", – teigė Aldona.

Pirmiausia – praktika

Aspirantūros studijas Adomaitytė baigė 1975-aisiais, o daktaro disertaciją apgynė tik po vienuolikos metų, 1986-ųjų rudenį. Tokia pauzė susidarė neatsitiktinai.

„Disertacijos rašyti neskubėjau. Pirmiausia profesines žinias norėjosi išmėginti praktiškai. Dešimt metų atrinkinėjau pratimus, eksperimentavau, apklausinėjau studentus." Šie buvo geriausi Adomaitytės talkininkai.

Dar Maskvoje Aldona gavo Irenos Vaišytės kvietimą dėstyti konservatorijoje. „Galėjau rinktis – buvau kviečiama ir į Minską, ir į Chabarovską", – pasakojo pedagogė. Viliojo ją ir Operinio parengimo, ir Solinio dainavimo katedrų vedėjai Rimas Geniušas, Zenonas Paulauskas – mokyti būsimų dainininkų.

Nuo 1975 iki 2016 metų LMTA Adomaitytė dėstė scenos judesio ir fechtavimosi disciplinas būsimiems dramos aktoriams, dainininkams, choro dirigentams – iš viso 1 400 absolventų. Praktikos sėmėsi ir bendradarbiaudama su teatrais, režisieriais.

„Žinojau, kad vokalistams iškyla balso, judesio ir kvėpavimo koordinacijos problemų. Kad dainuodami nepritrūktų oro, sumaniau pratimų, kuriuos galiu vadinti savo atradimais.

Man labai pravertė aktorinio meistriškumo studijos. Skatinau studentus kurti plastinius etiudus. Ir dabar teigiu, kad judesio negali dėstyti žmogus, nebaigęs teatrinio fakulteto."

Ji susipažino su prancūzų François Delsarte'o judesio samprata, šveicarų kompozitoriaus Emile'io Jaques'o-Dal-

croze'o ritminės gimnastikos sistema ir vengrų kilmės austrų šokio teoretiko Rudolfo von Labano metodika.

Maskvoje Adomaitytei pavyko įsigauti į Aleksejaus Bachrušino muziejaus specialiuosius fondus, atspausdinti Stalino nukankinto režisieriaus Vsevolodo Mejerholdo judesio užsiėmimus – 22 iliustracijas. „Apie jo biomechanikos teoriją porino daugelis, tačiau mažai kas žinojo jos esmę", – sakė ji.

Savo žinias 1983 metais Adomaitytei pavyko pasitikrinti ir Vakaruose. Per seminarą Antverpene jos mokymą labai teigiamai įvertino žymus baletmeisteris Maurice'as Bejart'as. Dėstytoja įsitikino, kad jos praktikuojama metodika nė kiek nenusileidžia vakarietiškajai.

Vienoj gretoj su Benua

1986-ųjų lapkritį Aldona Adomaitytė apgynė kandidato disertaciją apie aktoriaus vokalisto plastinį parengimą. Jos mokslinį darbą rusų kalba suredagavo Liubovė Čiornaja. Iš 250 puslapių paliko tik 150, tačiau disertacija buvo parengta neprilygstamai.

Po daktaro darbo gynimo GITIS'o profesorius, autoritetingas sovietų teatro istorikas, baleto žinovas Nikolajus Eljašas pasakė: „Nuo 1932 metų, Aleksandro Benua laikų, niekas nėra rašęs apie aktoriaus vokalisto plastinį parengimą. Ir štai Aldona Adomaitytė, atvažiavusi iš 'broliškos respublikos', pirmoji ėmėsi tokios temos".

Reakcijos nereikėjo ilgai laukti: lietuvei nespėjus išvažiuoti iš Maskvos, su ja susisiekė TSRS kultūros ministerijos valdininkas. Adomaitytė išgirdo siūlymą parengti scenos judesio mokymo programą aukštųjų muzikos mokyklų studentams.

Kol triūsė prie šios užduoties, atėjo 1989 metai, prasidėjo politinės permainos. Vis dėlto programa „Scenos judesio pagrindai" buvo išleista, atsidūrė paskutines dienas gyvenančios valstybės bibliotekose ir aukštosiose mokyklose.

Jei dabar Rusijoje pagal jos sukurtą metodiką kas nors dirba – gerai, jei ne – jokio apmaudo Aldona nejaučianti. Nes visos jos žinios atiteko Lietuvos jaunimui. „Mano metodika buvo gana paprasta – visa, kas tuo metu buvo žinoma apie scenos judesio discipliną, susieti su teatrine praktika", – sakė „Scenos judesio pagrindų" autorė Aldona Adomaitytė.

1995 metais, remdamasi pačios surinktomis ir susistemintomis žiniomis, ji išleido pirmą išsamų „Aktoriaus plastikos pagrindų" vadovėlį. 800 iliustracijų leidiniui nupiešė Adomas Matuliauskas.

Knygos „Lietuvos vaidybos mokykla" sumanymas kilo 2002 metais, kai minėtas Vaidybos katedros 50 metų jubiliejus. „Mintis šovė per Tris karalius. Pamaniau, šalia manęs buvo šitiek teatro garsenybių, pedagogų – Irena Vaišytė, Henrikas Vancevičius, Vytautas Čibiras, Dalia Tamulevičiūtė, Jonas Vaitkus. Tiesiog privalėjau parašyti tokią knygą", – pasakojo Aldona.

Negailėdama savęs ir artimųjų, pamiršusi apie atostogas, iš namų gindama namiškius, profesorė azartiškai ėmėsi sumanymo. Ir per porą metų, talkinama akademijos dėstytojų ir net 78 absolventų, jį įgyvendino.

Aldona Adomaitytė (viduryje) su Nacionalinės M.K. Čiurlionio menų mokyklos Baleto skyriaus 11 c klaės mokiniais (pedagogai – Petras Skirmantas ir Beatričė Tomaševičienė). Iš kairės: Margarita Simonova, Audrius Butkys, Kristina Gudžiūnaitė, Paulius Roslekas, Vaida Šniurevičiūtė, Voicechas Žuromskas, Ieva Svetickaitė, Julija Turkina. 2006 / 2007. Asmeninis archyvas

„Per greitai jie išleidžiami, per greitai..."

1978–2010 metais su pertraukomis Adomaitytė dėstė Nacionalinės Mikalojaus Konstantino Čiurlionio menų mokyklos Baleto skyriuje – buvo aktoriaus meistriškumo mokytoja ekspertė.

Dramaturginę medžiagą, pasak profesorės, aktorius privalo perteikti visa savo esybe. Net ir 101-ąjį kartą vaidindamas tą patį, jis turi pasiekti tokios įtaigos, kad žiūrovui atrodytų, jog tai atlieka pirmą sykį. Sėkmė įmanoma tik nuolat lavinant scenos judesį.

„Aktoriaus reakcija turi būti čia ir dabar. Jis turi sužadinti visas kūno skaidulas, nervinius impulsus. Kodėl visi giria Asmik Grigorian už Salomėjos vaidmenį? Nes tai Algės Savickaitės metodika", – pabrėžė Aldona.

Profesorei apmaudu, kad aktoriaus meistriškumo ugdymas šiandien susilpnėjęs, o fechtavimo specialybės užsiėmimų neliko apskritai. „Akademija neparengė aktoriaus meistriškumo dėstytojų. Savo įpėdinių nepaliko nei Irena Vaišytė, nei sceninės kalbos dėstytoja Stefa Nosevičiūtė", – apgailestavo pašnekovė.

Anot Aldonos, aktorių parengiama gerokai per daug. Nebeliko griežtesnės atrankos, o vaidybos specialybė – tikrai ne iš lengvųjų. „Turi atiduoti save visą, įlįsti į personažą. Keliais judesiais perteikti visą jo gyvenimą. Todėl teatro pedagogas privalo padėti studentui pažinti ir atverti plastines kūno galimybes, sužadinti emocinius procesus, kad viskas įsitvirtintų pasąmonėje", – kalbėjo profesorė.

Jos laikais konservatorijoje etiudai buvo kuriami po keletą metų. Dabar studentai iškart gauna sceną, rengia koncertus. „Jei imiesi globoti jauną aktorių, turi matyti perspektyvą, stebėti, visapusiškai jį atskleisti. O dabar jie per greitai išleidžiami, per greitai... – kalbėjo Aldona Adomaitytė. – Taip ir pradingsta nespėję atsiverti. Prarandame tikrus grynuolius."

Mindaugas KLUSAS

Straipsnio publikaciją parėmė
LIETUVOS KULTŪROS TARYBA

Ilva Leda EKLERIENĖ

ALSUOJANTI MUZIKA

Apie Anatolijaus Šenderovo baletą „Marija Stiuart“

Kompozitorius Anatolijus ŠENDEROVAS (g. 1945) baletą „Marija Stiuart“ parašė pagal estų choreografo Ülo Vilimaa libretą; spektaklio premjera įvyko Estijoje, Tartu mieste, teatre „Vanemuine“ 1988 metais, minint šio teatro baleto trupės penkiasdešimtmetį. Spektaklis buvo parodytas tarptautiniame festivalyje, kuriame dalyvavo baleto kūrėjai iš Lenkijos, Rusijos, Ukrainos ir tuometinės Čekoslovakijos. Baleto tyrinėtoja Ilva Leda EKLERIENĖ pristato baletą „Marija Stiuart“ pasitelkdama amžininkų prisiminimus.

BREATHING MUSIC.
MARY STUART: A BALLET BY ANATOLIJUS ŠENDEROVAS

The ballet Mary Stuart by the composer Anatolijus ŠENDEROVAS (b. 1945) was written together with the Estonian librettist and choreographer Ülo Vilimaa, and produced in Tartu, Estonia, at the Vanemuine theatre in 1988, to celebrate the 50th anniversary of the theatre's ballet company. The ballet was presented at a festival with participants from Poland, Russia, Ukraine and Czechoslovakia. The ballet researcher Ilva Leda EKLERIENĖ presents this production in her article by tapping the memories of its contemporaries.

Kompozitorius Anatolijus Šenderovas ir choreografas Ülo Vilimaa po baleto „Marija Stiuart“ premjeros. Teatras „Vanemuine“, Tartu. 1987

Daugelis mūsų, išgirdę kompozitoriaus Anatolijaus Šenderovo pavardę, be didesnės pauzės pažertų pavadinimus ne tik stambiosios apimties jo simfoninių opusų, kurie pelnytai suskamba įvairiose pasaulio šalyse (juk 2002 metais Berlyne už Koncertą violončelei ir simfoniniam orkestrui „Concerto in Do“ autoriui buvo pripažinta Europos kompozitoriaus premija). Galime nuoširdžiai pasidžiaugti ir tuo, kad Lietuvos koncertų estradose suskambėję jo kūriniai – kantata „Simeni kahotam al libecha“ („Prispauski prie širdies mane kaip antspaudą“ hebrajų kalba pagal „Giesmių giesmę“), oratorija „Shma Israel“ („O, Izraeli, klausyk“ pagal kanoninius ir Vilniaus Gaono Elijahu tekstus hebrajų kalba), koncertas „Paratum cor meum“ (Dovydo psalmių ir Ekleziasto tekstai lotynų kalba) violončelei, mišriam chorui, fortepijonui, čelestai ir simfoniniam orkestrui sėkmingai skynėsi kelius į užsienio šalių koncertų sales, garsino Lietuvoje gyvenančio ir kuriančio kompozitoriaus vardą pasaulyje. O dar ir nedidelės apimties kameriniai opusai, skynę laurus Švedijoje, Prahoje ir kitur. Tad suprantama, kad ir 1982 metais, gegužės 8 dieną, Lietuvos nacionalinio operos ir baleto teatro scenoje rampos šviesą išvydęs jo baletas „Mergaitė ir Mirtis“ (Ülo Vilimaa iš Estijos libretas ir choreografija) buvo kaip naujo kūrybos žanro išbandymas, nors tolesnių žingsnių teko laukti ne vienerius metus. Beje, Lietuvos klausytojas ir žiūrovas apie Šenderovo sukurtą baletą „Dezdemona“ išgirdo beveik po poros dešimtmečių, kai jis 2005 metų gegužės 22 dieną buvo pastatytas Lietuvos nacionaliniame operos ir baleto teatre (choreografas – Kirill Simonov, scenografas – Emil Kapeliuš iš Rusijos, kostiumų dailininkė – Stefanija Chanalda Graurogkaitė) ir papuošęs tarptautinį Vilniaus festivalį. Tad nenuostabu, kad šis baletas buvo pripažintas geriausiu 2005 metų muzikos kūriniu. Pirmoji, įsimintiniausia Dezdemona, daugiausia lėmusi šio vaidmens choreografinį plastinį pavidalą, buvo Eglė Špokaitė. Šią partiją taip pat ryškiai įkūnijo Živilė Baikštytė, Inga Cibulskytė. Pasak baleto muzikinio vadovo ir dirigento Roberto Šerveniko, jam buvę įdomu dirbti ir su Šenderovo kūrinio partitūra, ir su Nacionalinio operos ir baleto teatro orkestru. „Muzika nėra avangardinė, parašyta teatrui, kelianti sceninius vaizdinius, ją atlieka tradicinės sudėties simfoninis orkestras.“ Tad „Dezdemona“ džiugino ir žiūrovus, ir atlikėjus. Ir visiems buvo sunku atsisveikinti su šiuo visapusiškai gražiu baletu. Artistai, pamilę „Dezdemoną“, dar bandė prailginti jos gyvenimą Lietuvos nacionalinio operos ir baleto teatro scenoje (ypač solistai Špokaitė, Baikštytė, Butkus, Cibulskytė, Rimeikis ir kt., pasirašę po peticija), tačiau... baletas liko žydėti prisiminimuose...

Antrasis kompozitoriaus Šenderovo baletas – „Marija Stiuart“ (1987) sukurtas drauge su libreto autoriumi ir choreografu Vilimaa, labai sėkmingai pastatytas (premjera –

1988 metų gegužės 14-ąją) ir teigiamų atgarsių sulaukė Estijoje, Tartu, Estijos valstybinio akademinio teatro „Vanemuine“ baleto 50-mečio jubiliejui, kuriam buvo skirtas įspūdingas Tartu baleto festivalis. Jame dalyvavo svečiai iš Lenkijos, Maskvos, Kijevo, Vilniaus, Talino ir kitų vietovių, taip pat iš tuometinės Čekoslovakijos, Leningrado…

Šioje grandiozinėje šventėje didžiulis susidomėjimas buvo parodytas kompozitoriaus Šenderovo baletui „Marija Stiuart“, kuriam libretą pagal Stefano Zweigo romaną parašė ir choreografiją sukūrė Tartu teatro „Vanemuine“ baletmeisteris Vilimaa (iš viso festivalyje buvo parodyti net šeši Vilimaa baletai). Šenderovo baletas buvo pripažintas kaip didžiulis kompozitoriaus, baletmeisterio, dailininko Georgo Sandero, kūrusio scenovaizdį, dirigento Endelio Nõgenės, o ir viso Tartu „Vanemuinės“ baleto kolektyvo kūrybinis laimėjimas.

Su kai kuriais statytojais, muzikais, teatro kritikais tuo metu pasisekė susitikti ir pakalbinti baletą stebėjusiam muzikologui Vaclovui Juodpusiui, kuris visa tai užfiksavo magnetofono juostoje.

Vilimaa, pakalbintas apie surastą kūrybinę draugystę, atkreipė dėmesį, jog šis pastebėjimas labai teisingas ir tęsiasi tikrai seniai. Tačiau surasti bendrą kalbą, bendrą mąstymą – tai ilgas kelias. Vilimaa buvo sumanęs pastatyti baletą apie Mariją ir Elizabetę, kur išryškėtų dviejų epochų – viduramžių ir naujųjų amžių – kova, jau tuo metu, kai Vilniuje buvo pastatytas pirmasis Šenderovo ir Vilimaa baletas „Mergaitė ir Mirtis“.

Jelena Pozniak (tuometinės Estijos liaudies artistė), talkinusi statant „Mariją Stiuart“, pastebėjo, jog muzika „neįprasta šokiui, nesuskaičiuosi iš keturių ar dviejų. Todėl itin malonu: kuo labiau klausaisi, tuo labiau ji jaudina ir norisi jos klausytis dar…“

Pagrindinį Marijos Stiuart vaidmenį nuostabiai atliko Rufina Noor, pasak kurios, į vaidmenį įsigyventi ir tapti puikiai Marijai Stiuart padėjo ir Vilimaa choreografija, ir atliktas darbas, ir kompozitoriaus Šenderovo puiki, daug emocijų teikianti muzika, „pagal kurią lengva šokti ir ieškoti kaip tik tokių nuotaikų, jų plastinio įprasminimo“.

Dirigentas Endelis Nõgenė (tobulinęsis pas Joną Aleksą ir dirigavęs Lietuvos nacionaliniame operos ir baleto teatre) taip pat išsakė savo mintis apie baleto muziką: „Aš manau, kad Šenderovo muzika labai puiki, labai puiki todėl, kad įdomi jos dramaturgija, ir įdomiai, sumaniai orkestruota. Visas orkestras su didžiuliu žavesiu ją repetavo ir dabar atlieka“.

Gražių komplimentų baletas sulaukė ir iš maskvietės teatro kritikės Natalijos Černovos: Mane labai pradžiugino ‘Marija Stiuart’ todėl, kad ir Šenderovas, kaip kompozitorius, išaugo (aš mačiau jo pirmąjį veikalą Vilniuje – ‘Mergaitė ir Mirtis’). Vieningas spektaklis. Tai plastinė drama, gili plastinė drama su puikiais artistų darbais ir, man regis, įdomiu dailininku. Šis kontaktas su dailininku, meninės erdvės išsprendimas, kurį aš pamačiau kartu su režisūriniu sprendimu, – visa tai labai vieninga“.

Tuometinės Čekoslovakijos Olomouco teatro vyriausiasis dirigentas Reginaldas Keferis dėkojo baleto autoriams už nuostabų, gerą vakarą. Ir degė nekantrumu nuvežti šį baletą į Olomouco teatrą.

Estų kompozitorė Lydija Auster, buvusi labai miela lietuvių muzikos bičiulė, pasibaigus spektakliui taip pat pasidalijo gražiais įspūdžiais: „Žodžiais sunku apsakyti, bet labai patiko muzika. Ten daug tokio kvėpavimo, erdvės. Ir tuo pat metu nuostabūs lyriniai momentai, melodika, kurios mūsų dienomis seniai nebegirdi. Ir Ülo Vilimaa tai gerai pastatė. Labai geras ansamblis išėjo. Ir scenovaizdis nuostabus. Aš patyriau kolosalų malonumą“.

Anatolijaus Šenderovo baleto „Marija Stiuart“ afiša.
Teatras „Vanemuine“, Tartu. 1987

„Marija – visada bekompromisiška – suteikė mums romantišką tikėjimą sielos jėga ir laimėjo mene. Tai vis nūdienos tema. Juk iš žmogaus visuomet sunku sulaukti ryžtingumo. Taip ar ne? Atrodytų labai paprasta, bet kaip sudėtingai visa tai veikia žmogų ir kaip sudėtinga sulaukti atsakymo“, – rašė Vilimaa Šenderovui. Ir tai buvo didelio bendro darbo pradžia, paskatinusi kompozitorių susidomėti baletmeisterio pateikta tematika, ją pamėgti. Taip ėmė ryškėti pagrindinių veikėjų charakteristikos, jų panašumai ir prieštaringumai, jų savitumas, subrandinęs muzikinį sprendimą, jo logišką dramaturgiją.

Prisiminkime, ką apie Mariją Stiuart rašė Zweigas: „Tas, kuris ją myli, pasmerktas mirti, tas, kurį ji myli, turės vieną graudulį, kas jai trokšta gero, jai suteikia blogį, kas jai tarnauja – pasmerkia savižudybei. Apie Mariją palaipsniui kuriama legenda – iš jos tarsi kyla mirties magija. Jai buvo suteikta magiška lemtinga galia žūstant į savo pražūtį įtraukti vis naujus jaunus gyvenimus. Didysis mirties šokis, prasidėjęs nuo Šateliaro, baigiasi Babingtonu. Dabar ji pati taps auka“.

Baleto solistai Rufina Noor ir Anatolij Avilotshev spektaklyje „Marija Stiuart“. Nuotraukos autorius – Ülo LAUMETS. Teatro „Vanemuine“ archyvas

Baletą „Marija Stiuart“ stebėjęs muzikologas Vaclovas Juodpusis puikiai prisimena:

> Prasidėjęs spektaklis „skamba“ intriguojamai. Pakilus uždangai, scenos gilumoje matomi aukšti laiptai, kurie yra tarsi valdžios ir to, ką pasiekė Marija ir Elizabetė, įprasminimas: spektaklio metu Elizabetė jais kyla vis aukščiau ir aukščiau, nors ypač sunkiai ji „įveikia“ pirmąją laiptų pakylą, o Marija iš pradžių lengvai „užvaldo“ laiptų viršūnę, bet palaipsniui priversta jais leistis žemyn, palikti užvaldytas pozicijas.
>
> Taigi laiptai yra savotiškas baleto refrenas. Laiptų „valdžios galybė“ jau suskamba ir vargonų įžangoje. Tai muzikinis epochos ženklas: grynos kvintos – praeities aliuzija, bet kartu ir nūdiena.
>
> Baletas „Marija Stiuart“ neiliustruoja nei Zweigo romano, nei Schillerio tragedijos, nei, pagaliau, to meto istorijos. Tai greičiau yra apmąstymas apie Mariją ir Elizabetę, jų sugretinimas ir priešprieša, tuo labiau, kad kompozitorius pagal Zweigą gerai išstudijavo visus niuansus, norėdamas sukurti ir jų charakteristikas, kuo tiksliau nuspalvinti visas situacijas. Štai kad ir lordai, pasirodantys scenoje, kai Marija tampa Škotijos karaliene. Tuo metu orkestro grojama skamba tarsi grigališkojo choralo stilistikos imitacija: balsų vedimas nuoseklus. Ir scenoje lordai juda tarsi uždarame rate. Marija prie jų prisiartina, bet kontakto nėra, nes to negali būti. Užtat Marija organizuoja „Mažąją Prancūziją“, savo gyvenimo aplinką kaip ir ankstesniais laikais: keturios Marijos visada greta. Tuo tarpu orkestras groja autentišką prancūzų dainelę, kuri charakterizuoja Marijos iliuzijų pasaulį.

Kuriant „Marijos Stiuart“ muziką kompozitoriui daug davė patyrimas. Kaip yra pastebėjęs muzikologas Juodpusis, kai kurie Šenderovo pastarojo / tuometinio laikotarpio kūriniai buvo labai svarbūs perimant įvairius kompozicinės technikos elementus. Ir čia vėlgi negalime neprisiminti jo pirmojo baleto „Mergaitė ir Mirtis“, tarsi susumuojančio šio žanro kūrybos patirtį. Tai leido kompozitoriui operuoti skirtingais muzikinio mąstymo būdais, stengiantis išlaikyti vidinę struktūros vienybę. Malonu pasidžiaugti, kad klausydami „Marijos Stiuart“ muzikos nepajuntame technikos būdų, kompozicinės technikos tipo, o tai yra nepaprastai vertingas šio kūrinio bruožas. Tai rodo, kad kompozitorius puikiai suvokė kūrinio dramaturgiją. Ryškūs atskirų personažų leitmotyvai, prasmingai pritaikomos orkestrinės spalvos. Kūrinio pradžia, galima sakyti, impresionistinė – ypač didelis čia varpelių, vibrofono, čelestos vaidmuo. Ir kuo toliau einama prie tragiškos pabaigos, tuo orkestrinės spalvos tirštėja, vis labiau ryškėja variniai instrumentai, taip pat mušamieji.

Balete plačiai pasitelkiami styginiai instrumentai. Tai simfoninio orkestro skambesį reikšmingai priartina prie kamerinio orkestro skambėjimo. Neretai įvairių instrumentų ansamblis priešpriešinamas orkestrui, o tai primena *concerto grosso* elementus. Tam tikro intymumo orkestrinei partijai suteikia ir dažnai dėmesį atkreipiantys atskiri soliniai instrumentai. Beje, Marijos muzikinė charakteristika dažniausiai išryškinama per styginius, nes jų skambesyje daugiau emocijų, išraiškos, žmogiškojo prado, o Elizabetės – per varinius, padedančius pabrėžti tikslo siekimą.

Tad kuo gi pasižymi visas muzikinis audinys? Juk žinoma – jau minėta estų kompozitorė Auster po spektaklio kalbėjo: „Žodžiais sunku apsakyti, bet labai patiko muzika. Ten daug tokio kvėpavimo, erdvės. Ir tuo pat metu nuostabūs lyriniai momentai, melodika, kurios mūsų dienomis seniai nebegirdi“. O juk įdomiausia tai, kad Šenderovo baleto „Marija Stiuart“ muzika grindžiama serija, kuri nuspalvina įvairiapusį Marijos paveikslą. Marijos jaunystę, nerūpestingumą padeda perteikti šios serijos antroji pusė (du trigarsiai – d-moll ir e-moll), sudaranti tonalinės muzikos įspūdį. Beje, tai atsispindi ir harmonijoje. Baleto pradžioje daugiau naudojama jau minėtos serijos antroji pusė, perteikiant Marijos jaunatvišką nerūpestingumą, o vėliau viskas remiasi serijos pirmąja dalimi, jos plėtojimu. Elizabetės tema – trys aukštyn kylantys garsai. Tai kontrastas Marijos temai: tikslo siekimas pabrėžiamas ryžtingu akordų skambėjimu. Iš Marijos temos šešių garsų inversijos suformuota lemties tema, mirties ženklas. Kas prie jos prisiliečia, tas žūsta. Be to, laisvai operuojant Marijos temos (serijos) antrosios pusės elementais sukurta meilės tema.

Kai kuriais aspektais baletų „Mergaitė ir Mirtis“ ir „Marija Stiuart“ komponavimo principai yra panašūs arba net artimi: dvylikagarsė serija apdorota taip, kad galima būtų remtis tercinės struktūros akordais. Balete „Mergaitė ir Mirtis“ nuosekliau taikytas serijinis komponavimo būdas, o „Marijoje Stiuart“ formuojamas melodinis pradas.

Gilinantis į „Marijos Stiuart“ partitūrą galima atkreipti dėmesį į kūrinio „statybinę medžiagą“. Tačiau ši technologija visai nejuntama, ji nesilpnina muzikos emocionalumo. Čia kaip tik ir išryškėja kompozitoriaus Šenderovo meistriškumas. Malonu pažymėti ir tai, kad balete „Marija Stiuart“ sėkmingai į vieningą visumą susilydė visų kūrėjų – kompozitoriaus Šenderovo, libretininko, baletmeisterio ir statytojo Vilimaa, dailininko Sandero, dirigento Nõgenės – triūsas. Ir tai iš karto po premjeros buvo apibendrinta: kompozitorė Auster, spektaklio metu patyrusi „kolosalų malonumą“, pastebėjo, kad „labai geras ansamblis išėjęs, ir scenovaizdis nuostabus“; maskvietė muzikologė Liubovė Berger džiaugėsi, kad baleto

„muzika absoliučiai susilieja su spektaklio visuma“; maskvietė teatrologė, menotyros mokslų kandidatė Černova taip pat sakė, jog tai „vieningas spektaklis“, „gili plastinė drama su puikiais aktorių darbais ir įdomiu dailininku, – štai šis kontaktas su dailininku, meninės erdvės sprendimas kartu su režisūriniu sprendimu yra labai vieningas“.

Juk ir estų teatrologė Lea Tormis, puikiai pažįstanti Estijos baleto meno praeitį ir dabartį, tuoj po spektaklio kalbėjo apie didžiulę kūrybinę sėkmę, kurią žiūrovams padovanojo kompozitorius Anatolijus Šenderovas, baletmeisteris-choreografas Ülo Vilimaa, dailininkas Georgas Sanderas ir dirigentas Endelis Nõgene, taip pat vaidmenų atlikėjai. „Sukurtas vientisas vaizdas, – sakė ji, – kurį sunku suskaidyti. Čia, neabejoju, didžiulę reikšmę turėjo tai, kad abu svarbiausieji kūrėjai ilgai ir labai atsakingai kūrė šį spektaklį, kad jie ilgai planavo, atidėliojo, tobulino libretą. Matyt, šis ilgas procesas ir suartino jų kūrybinį nusiteikimą, nulėmė galutinį rezultatą, nes spektaklis labai dinamiškas, jo personažai plastiški ir natūraliai susilieja su muzika, visi komponentai tarnauja bendram tikslui.

Buvo malonu matyti personažus, kurie „sutampa“ su muzika. Manyčiau, – tęsė Tormis, – kad labai puikus apipavidalinimas. Beje, sunku išskirti kurį nors vieną spektaklio komponentą, tik aš, kaip menotyrininkė, galėčiau kalbėti apie atskiras kategorijas, apie pastatymą, muziką, scenografiją. Turiu pasidžiaugti, kad puikūs, kaip niekad anksčiau šiame teatre, kostiumai. Jie tiesiog skoningi...“

Jeigu muzika kupina dramatizmo įtampos, išraiškos, tai ir šokis tuo pačiu atsiliepia.

Daugelis žiūrovų istorinius spektaklius įpratę matyti perkrautus. Apie „Mariją Stiuart“ to nepasakysi, nes čia dominuoja stiprūs, dramatiški, žmogiški jausmai. Ir nors atrodytų keista – baletas „skamba“ kameriškai. Tai psichologinė, plastinė drama, išreiškianti šiuolaikinio žmogaus jausmus ir išgyvenimus. Nūdienę žmogaus būseną padeda atskleisti ir muzika, kurios autorius, kaip pastebėjome, naudojasi ryškiomis muzikinės technikos priemonėmis. Tokį įdomumą nulėmė ir tai, kad čia apibendrintai kuriamas Marijos kelias, kad čia viskas šiuolaikiška, šiuolaikiški jausmai, konfliktai, išgyvenimai, nuoširdumas, švelnumas.

Tai dar viena kompozitoriaus Anatolijaus Šenderovo kūrybinė sėkmė, sulaukusi tarptautinio skambesio, dar vienas mūsų kompozitoriaus opusas, rampos šviesą išvydęs kaimynų jėgomis.

Su nekantrumu dabar laukiame Lietuvos nacionalinio operos ir baleto teatro scenoje pavasarį pasirodysiančio baletų triptiko, kurio vienas veiksmas choreografės Editos Stundytės bus kuriamas pagal Anatolijaus Šenderovo muziką.

Klausantis kompozitoriaus Anatolijaus Šenderovo muzikos, susidaro įspūdis, kad ji tarsi apčiuopiamai įleidžia šaknis į tave – kas kartą vis giliau pajaučiama, vis artimesnė, susiliejanti su bendru visų alsavimu… Tai pabrėžia dauguma artistų, šokusių pagal šio kompozitoriaus muziką.

Ilva Leda EKLERIENĖ

Baleto solistai Rufina Noor ir Anatolij Avilotshev spektaklyje „Marija Stiuart“. Nuotraukos autorius – Ülo LAUMETS.
Teatro „Vanemuine“ archyvas

Straipsnio
publikaciją parėmė
LIETUVOS KULTŪROS TARYBA

Rimas DRIEŽIS

STASIO UŠINSKO FENOMENAS

Rugsėjo 20 – lapkričio 29 dienomis vykusio projekto „Lietuvos teatro amžius“ metu režisierius, lėlininkas, lėlių teatro istorijos tyrinėtojas Rimas DRIEŽIS skaitė paskaitą apie garsų XX a. scenografą, lėlių teatro Lietuvoje pradininką Stasį UŠINSKĄ (1905–1974). Šį straipsnį pagal paskaitos įrašą parengė teatrologė Milda Brukštutė.

THE PHENOMENON OF STASYS UŠINSKAS

The director and puppeteer Rimas DRIEŽIS presents the famous Lithuanian stage designer Stasys UŠINSKAS (1905–1974), who introduced marionettes to Lithuanian theatre in the mid-1930s, and in 1940 acquired a patent for his improvements to the structure of marionettes in the USA. The article is based on a lecture given by Rimas Driežis on 27 September as part of the project 'A Century of Lithuanian Theatre'.

Publikacijos apie Stasį Ušinską

Priminsiu kelis šaltinius, iš kurių galime sužinoti apie Stasį Ušinską. Tai Veros Kulešovos monografija rusų kalba (1973) bei po jos pasirodžiusi Nijolės Tumėnienės monografija (1978). Be to, laisvoj Lietuvoj daug ir prasmingai rašė Audronė Girdzijauskaitė – tiek apie Ušinsko scenografiją, tiek apie jo veiklą lėlių teatre. Ušinskas reiškėsi įvairiausiose kūrybos srityse, ir nėra lengva jas aprėpti vienu žvilgsniu, todėl dažniausiai jo palikimas tyrinėjamas atskiromis sritimis. Bendro rakto visai Ušinsko kūrybai ir asmenybei ieškoti bandė a. a. dailėtyrininkė Rasa Janonytė – 2005 metais ji skaitė pranešimą Ušinsko šimtmečiui skirtoje mokslinėje konferencijoje. Jos požiūriu tas raktas yra dinamika – gyvas veiksmas, judėjimas, judesys. Teatras natūraliai inspiravo Ušinsko tapybą, grafiką ir atvirkščiai – pavyzdžiui, vitražas keliavo į teatro sceną ir t. t. Štai valstiečių kostiumų eskizas spektakliui Balio Sruogos „Baisioji naktis“ (1936) virto tapybos darbu „Pakruojo valstiečiai“ (1937). Tokių „migracijų“ jo kūryboje gana daug, ir menotyrininkai apvagia patys save apsiribodami kuria nors viena Ušinsko kūrybos sritimi. Pavyzdžiui, 1935 metų parodoj buvo eksponuoti Ušinsko kaukių-kostiumų eskizai Sruogos pjesei „Aitvaras teisėjas“, ir čia pat pjesė išėjo atskira knyga, kurioje šie gan didelio formato eskizai tapo sumažintomis iliustracijomis... Šiais laikais tik grafiką tyrinėjančiame tekste priekaištaujama knygos leidėjui, neva jis, mažindamas formatą, sugadinęs Ušinsko iliustracijas, nors jos sumažėjo dailininko valia. Šiuo atveju gal labiau tiktų kalbėti apie scenografijos eskizų reprodukcijomis iliustruotą pjesės leidinį, tad rašant apie Ušinsko grafiką nori nenori tenka plėsti tyrinėjimo ribas...

Kita vertus, Ušinsko palikime daug painiavos įnešė jo laiku vykę karai ir santvarkų kaita. Dėl ideologinių reikalavimų autoriui teko kitaip įvardyti tarpukario darbus, todėl vienas ir tas pats kūrinys gali turėti po kelis skirtingus pavadinimus, ir kartais nebesupranti, kurį paveikslą aprašinėja menotyrininkas... Gal dėl šios painiavos iki šiol neturime visų Ušinsko darbų sąvado, neturime jo kūrybos užmojus atitinkančio albumo. Biografijos faktai irgi laukia patikslinimų, o Paryžiaus ir Niujorko laikotarpius reikia dar gerokai pastudijuoti. Dėl faktologijos labai vertinga Kulešovos knyga turėtų būti išversta į lietuvių kalbą. Vertėtų pakartoti ir Tumėnienės monografiją, nes tarybiniais laikais išleista ši knyga buvo priversta tenkintis nekokybiškomis reprodukcijomis...

Stasio Ušinsko pirmeiviškumas

Ušinskas reiškėsi kaip renesansinė asmenybė – talentingai ir įvairiose srityse: tapyboje, grafikoje, scenografijoje, vitraže. Ne vienoje srityje Ušinskas buvo pirmeivis: dailininkai jį laiko monumentaliosios lietuvių tapybos pradininku – lietuviškos vitražo mokyklos įkūrėju; kinematografininkai – pirmo garsinio marionečių filmo autoriumi („Storulio sapnas“, 1938); lėlininkai jį vadina profesionalaus Lietuvos lėlių teatro pradininku. Dėl išskirtinės veiklos lėlių teatro srityje 1933–1940 metais Ušinskas dar tituluojamas „autorinio teatro“ bei „dailininko teatro“ pirmeiviu. Šią veiklą nutraukė Antrojo pasaulinio karo ir pokario okupantų diktuojami meno ribojimai, bet Ušinsko dar nepriklausomoj Lietuvoj nuveikti „lėliškieji“ darbai teikė stiprybės ir drąsos „tarybų Lietuvos“ lėlininkams, kai šie ėmė vaduotis iš sovietinės estetikos reikalavimų.

Ušinsko kūryba tarpukario Lietuvos kontekste išsiskiria tuo, kad jis kūrė griaudamas siaurai suprasto lietuviško mentaliteto, tautiškumo ribas – imdamasis lietuviško turinio, kūrė kaip pasaulio menininkas. Recenzijose dažnai būdavo rašoma, kad Ušinskas eina atskirai nuo visų, prie jokios to meto srovės ar grupelės jis nesišliejo... Pasak menotyrininkės Ramutės Rachlevičiūtės, tarpukary turėjome tik vieną Lietuvoje išugdytą dailininką modernistą – Stasį Ušinską.

Pradėjęs „lėlišką“ veiklą, Ušinskas apėmė visus lėlių teatro aspektus: kūrė ir gamino lėles (už marionečių patobulinimą 1940-aisiais Amerikoje, JAV, gavo patentą, kuris galioja iki šiol); lėlių ir kaukių teatrui skirtus darbus pradėjo eksponuoti bendrose ir personalinėse parodose; subūrė trupę ir vadovavo savo įsteigtam „Marionečių teatrui“ (inauguracinė teatro premjera įvyko 1936 metų gegužės 6 dieną); inicijavo

pirmą lietuvių autoriaus pjesę lėlių teatrui (Antano Gustaičio „Silvestras Dūdelė“); sukūrė marionečių filmą („Storulio sapnas“); paruošė pirmą leidinį, skirtą lėlių teatrui su marionečių ir kaukių piešiniais („Lėlių ir kaukių teatras“, 2005); siekė „tarpdisciplinliškai“ įtraukti lėles ir kaukes į dramos spektaklius; plėtė marionečių reiškimosi erdvę siūlydamas pritaikyti lėles edukacijai, vaikų saviraiškai, žaislų pramonei, reklamai; švietėjiškais pasisakymais spaudoje populiarino lėlių teatro reiškinį; bendradarbiavo su užsienio lėlininkais.

Stasio Ušinsko visuomeninis gyvenimas

Dailės istorikai rašo, jog Ušinskas nebuvo visuomeniškas. Tačiau kas gali būti visuomeniškiau, kai, Lietuvai neturint lėlių teatro, Ušinskas steigia jį už savo pinigus ir daro tai profesionaliai? Arba, neturint lietuviško kinematografo, Ušinskas imasi kurti filmą irgi „visuomeniniais pagrindais“? Ušinsko pavardę matome tarp Jaunųjų teatro ir Teatro draugijos steigėjų – argi tai ne visuomeninė veikla?

Ušinsko visuomeniškumas buvo asmeniško pobūdžio – jis prisidėdavo ir dalyvaudavo ten, kur pats matė prasmę, kur jam atrodydavo svarbu. Tiesa, dailininkų organizacinės iniciatyvos Ušinsko, regis, nedomino. Jis nedalyvavo grupių, draugijų, sąjungos steigimuose ir buvo linkęs dailėje reikštis ne veikla, o kūriniais. Tokią laikyseną galėjo lemti skaudi asmeninė patirtis iš Kauno meno mokykloje 1929 metais vykusio mokinių streiko. Tuo metu Ušinskas kaip tik baigė parengiamąjį – bendrąjį skyrių ir buvo perkeltas į aukštesnį specialųjį skyrių, kuriame tapytojo Justino Vienožinskio vedamas tikėjosi tapti profesionaliu dailininku. Deja, Švietimo ministerija nusprendė panaikinti Meno mokyklos turėtą autonominę savivaldą ir kartu įteisino savo skirtojo direktoriaus diktatorišką savivalę. Šis atėmė iš aukštesniojo skyriaus geriausius dėstytojus, o nepatenkintus dėl to studentus apskritai „išmetė“ iš mokyklos. Pašalintųjų sąraše atsidūrė kone visi aukštesniojo skyriaus mokiniai, todėl net keliems mėnesiams teko uždaryti mokyklą. Matydami akivaizdžią neteisybę, studentai suorganizavo streiką, bet nieko nelaimėjo: valdžia vis tiek pakeitė Meno mokyklos statusą, o pašalintiems mokiniams leido grįžti į mokyklą tik pasirašius orumą žeminančius „lojalumo“ pareiškimus. Aktyviausieji streiko organizatoriai, tarp jų ir Ušinskas, buvo suimti, uždaryti policijos areštinėje, tardomi ir teisiami. Ušinskui teismas skyrė kelias savaites kalėti arba sumokėti baudą. Ušinskas sumokėjo priteistus 300 Lt, bet į Meno mokyklą nebegrįžo. Jam beliko mokslus tęsti užsienyje, tad 1929 metų rudenį išvyksta į Paryžių, be valstybės stipendijos ir be rėmėjų. Pinigų studijoms ir gyvenimui teko prasimanyti pačiam. Ušinskas uždarbiavo dirbdamas pozuotoju, vakarais – samdytu klakeriu teatre. Iš to turėjo papildomos naudos: galėjo nemokamai žiūrėti spektaklius ir suprasti, kaip sėkmė gali būti suorganizuota, o geras vaidinimas klakerių nušvilptas... Tai irgi formavo jo visuomenišką laikyseną – nesikišti kur nereikia, bet savo apginti. Štai gindamas savo scenografiją spektakliui „Riteris budėtojas“ Kaune, Valstybės teatre, kai vadovybė nusprendė neskirti pinigų masuotės kostiumams, Ušinskas pareikalavo išbraukti jo pavardę iš spektaklio programėlės. Taip išreiškė savo visuomenišką poziciją...

MARIJONEČIŲ (lėlių)
TEATRAS
Trečiadienį, gegužės mėn. 6 d., 15 val. 30 min.
Premiera
Bilietai nuo 1—4 lit. parduodami „Metropolitain“ kino salėje nuo 11 val. iki 14 val. ir nuo 17 val. 30 min. iki 22 val.
2248,1

Marionečių teatro spektaklio skelbimas laikraštyje „Lietuvos aidas“, 1936, Nr. 206

Marionečių teatro spektaklio „Silvestras Dūdelė“ skelbimas laikraštyje „Vakarai“, 1936, Nr. 160

Marijonečių (lėlių) teatras
Antradienį, liepos 14 d. V. D. gimnazijos salėje bus vaidnama
Silvestras Dūdelė
5 veiksmų pasaka
Dalyvauja: Antanėlis, Rojaus Paukštis, Katinas, višta, šuo, Ožys, Silvestras Dūdelė, Bezdžionė, Lokys, Širšė.
Rėžisūra: Valstybės dramos artistų H. Kačinsko ir Vl. Sipavičiaus.
Lėlės ir dekoracijos dailininko S. Ušinsko, Scenarijus Gustaičio. Muzikos dalies vedėjas A. Kuprevičiaus. Lėlių teatro konferansje — Valstybės teatro dramos artistas J. Laucius.
Bilietai 1—3 lt., išanksto pardavinėjami „Spaudos Fondo“ knygyne ir vaidinimo dieną nuo 17 val. gimnacijos salėje. Organizacijoms ir ekskursijoms susidariusioms nemažiau 15 asmenų nuolaida 50%.
Pradžia 21 val.
Atskiras vaidinimas vaikams
Pradžia 17 val.
Bilietai nuo 1 lt. iki 50 ct.

Scenos iš spektaklio „Silvestras dūdelė“. Dailininkas ir marionečių autorius – Stasys Ušinskas.
Lietuvos literatūros ir meno archyvas

Pirmoji Stasio Ušinsko paroda

Mūsų dailės istorijoj pirmojo Ušinsko meninio debiuto šlovė atiduota 1931-aisiais Kaune surengtai personalinei parodai. Iš tikrųjų buvo kitaip – Stasys Ušinskas Lietuvos kultūriniame gyvenime pradėjo aktyviai dalyvauti kertiniais, visai Lietuvai svarbiais 1930-aisiais Vytauto Didžiojo metais. Jie išsiskiria ne tik milžiniška valstybinių struktūrų suorganizuota akcija, kurios dėka gimė daug išliekamąją vertę turinčių projektų, bet ir tuo, kad užbaigia pirmąjį nepriklausomos Lietuvos dešimtmetį, per kurį Lietuva tvėrėsi ir formavo savo nacionalinės kultūros pamatus. Pirmojo dešimtmečio kultūriniame gyvenime gausiai reiškėsi „universalieji diletantai“, vardan Lietuvos gebėdavę griebtis bet kokio meno... Per tą laiką užaugo jau Lietuvoje išugdytų menininkų karta, tarp jų – ir Stasys Ušinskas, kuris 1930-aisiais Šiauliuose surengė savo pirmą personalinę parodą. Kiti Ušinsko kartos menininkai į viešumą išėjo irgi Vytauto Didžiojo metais Kaune surengę bendrą Jaunųjų dailininkų parodą ir tuoj po jos įsteigę Nepriklausomų dailininkų draugiją. Ušinskas kolektyvinėje parodoje nedalyvavo, į draugiją nestojo, bet kaip tik jo darbai, eksponuoti Šiauliuose, suteikė vertę visai jaunųjų dailininkų kartai. Mat Kauno Jaunųjų parodą recenzavusieji teigiamai įvertino vien organizacinį jaunųjų entuziazmą, o darbų lygis jų netenkino. Menkus šios parodos meninius rezultatus patvirtino laikas – nė vienas čia eksponuotas darbas neišliko istorijoj, o Ušinsko Šiauliuose pristatyti kūriniai buvo pakartotinai rodomi 1931 metais personalinėje parodoje Kaune, be to, šiandien jie priklauso Lietuvos dailės aukso fondui!

Lėlių teatro spektaklio „Medinuko Pinokio nuotykiai“
skelbimas laikraštyje. Žinios, 1936, Nr. 5

LĖLIŲ TEATRAS
Laisvės alėja Nr. 3. Ateitininkų Rūmų salė
ATIDARYMAS! PREMJERA!
Nepaprastai įdomi apysakaitė
MEDINUKO PINOKIO NUOTYKIAI
Pastatyta pagal italų rašytojo Collodi veikalą. „Pinokio Nuotykiai“ labai mėgstama jaunų ir senų! Bilietų kainos pritaikytos parodon atvykusiems nuo 50 ct. iki 2 lt. Sekmadienį, birželio 28 d. 4 v. p. p. atidarymas. Pirmadienį, birželio 29 d. ir antradienį, birželio 30 d. spektakliai nuo 4 val. p. p. ir nuo 8 val. vakaro.

1931-ųjų parodoje Ušinskas eksponavo naujus, Valstybės teatro užsakymu sukurtus eskizus baletui „Piršlybos“. Šis faktas prieštarauja istorijoje įtvirtintai legendai, neva Ušinskas ir Valstybės teatro vadovas Oleka-Žilinskas kūrybiškai bendradarbiauti pradėjo tik po 1931-ųjų parodos. Greičiau Oleka Žilinskas Ušinsko scenografinį talentą įžvelgė jau Šiaulių parodoje ir bendradarbiauti pakvietė dar iki Kauno parodos atidarymo. Tuo 1930-ųjų Ušinsko paroda tampa reikšminga ir dailės, ir teatro istorijai...

Stasio Ušinsko Marionečių teatras

Ušinsko biografai nuolat kartoja, jog Paryžiuje dailininkas 1929–1931 metais mokėsi Moderno akademijoje, kur tapybą studijavo pas Fernaną Legier, scenografiją – pas Aleksandrą Exter. Tai nėra tikslu, nes Exter 1930 metais Moderno akademijoje nebedėstė, ji persikėlė į Paryžiaus priemiestį ir studentus priiminėjo privačiai. Ušinskas ir kiti Paryžiuje studijavę lietuviai ypač šviesiai prisimena vakarus, praleistus Exter dirbtuvėse, jos namuose. Beje, mūsų dailės istorijoje tas Paryžiaus laikotarpis aprašomas kaip Ušinsko studijų etapas, o tarpukario spaudoj apstu užuominų apie Ušinsko bendradarbiavimą su neformaliais Paryžiaus fejerijų teatrais. Tai dar mažai tyrinėta tema, tad ateity galima laukti netikėtų Ušinsko kūrybos radinių.

Marionečių teatro idėją Ušinskas parsivežė irgi iš Paryžiaus. Čia dailininkai modernistai domėjosi lėlių teatru kaip dar viena galimybe kūrybinei saviraiškai. Marionetes kūrė ir eksponavo parodose Ušinsko mokytoja Exter. Turbūt jos įkvėptas Ušinskas Paryžiaus bibliotekose ėmė rinkti medžiagą apie rytiečių lėlių teatrą. Ketino rašyti teorinį darbą, tad lėlių teatro istoriją studijavo atidžiai, kaip ir kitką, ko ėmėsi. Paskutiniuoju ir lemiamu postūmiu link lėlių jau grįžusiam į Lietuvą Ušinskui buvo žinia apie kažkada LDK didikų Radvilų turėtą marionečių teatrą Nesvyžiuje. Tuo metu kultūrinė spauda publikavo aršias diskusijas dėl tautinio teatro. Ta proga pasirodęs Stasio Pilkos straipsnis siūlė atspirties tautiniam teatrui ieškoti praeityje ir bene pirmąkart pamini Radvilų marionetes, kaip pretekstą plėtoti šią teatro formą tarpukario Lietuvoje.

1933 metais Ušinskas pradeda kurti marionetes ir daro jas maksimaliai mechanizuotas, kad ta pati lėlė galėtų dalyvauti

Scena iš spektaklio „Silvestras dūdelė“.
Dailininkas ir marionečių autorius – Stasys Ušinskas.
Lietuvos literatūros ir meno archyvas

įvairiuose vaidinimuose. Jam padeda meistras Petras Svidras. Darbas užtrunka porą metų. Užbaigtas lėles Ušinskas parodo dramaturgui Antanui Gustaičiui ir užsako šiai marionečių kolekcijai parašyti pjesę. Režisuoti pasikviečia Juozą Grybauską. Ušinsko „lėliškieji“ darbai jau buvo įsibėgėję, kai 1935-ųjų vasarą į Lietuvą atvyko garsus čekų lėlininkas Jozefas Skupa su savo marionečių teatru. Kelias dienas vaidinęs Kaune, Skupos teatras aplankė Latviją ir Estiją, o grįždamas vėl vaidino Kaune ir dar Klaipėdoje. Čekijos istorikai iki šiol tvirtina, jog būtent Skupos gastrolės inspiravo profesionalaus lėlių teatro gimimą Pabaltijo šalyse, nors akivaizdu – Ušinskas marionečių ėmėsi dar iki Skupos pasirodymų... Į Pabaltijį Skupa vyko jau būdamas tarptautinės lėlininkų organizacijos UNIMA prezidentu, tad gastrolėmis siekė populiarinti lėlių teatrą ir dairėsi kandidatų savo vedamiems lėlininkų kursams Prahoje. Skupa tikėjosi tokiu būdu sukurti prielaidas profesionaliam lėlių teatrui tose šalyse, kur tokio dar nebuvo. Po gastrolių kartu su Skupa į Prahą tobulintis išvyko Pabaltijo atstovai. Nuo Lietuvos vyko Ušinsko režisuoti pakviestas aktorius Juozas Grybauskas. Prahoje jis lankė Skupos kursus, bet grįžęs Ušinsko teatru nebesidomėjo. Ušinskui teko pačiam suburti trupę, kviesti kitą režisierių – Henriką Kačinską, kurį vėliau pakeitė Fedotas Sipavičius (Sipaitis). Repeticijos vyko Ušinsko bute, tik generalinei peržiūrai buvo persikelta į Meno mokyklos patalpas. Spektaklio premjera ir Marionečių teatro atidarymas įvyko 1936 metų gegužės 6 dieną, Kauno „Metropolitain“ kino teatre (dabar – Kauno nacionalinis dramos teatras): Antano Gustaičio „Silvestrą Dūdelę“ vaidino Ušinsko marionetės; skambėjo specialiai sukurta Viktoro Kuprevičiaus muzika; lėles vedžiojo Napoleonas Nakas, Petras Zulonas, Jonas Kalvaitis, Olga Mažeikytė ir Monika Mironaitė. Beje, vienai spektaklio dainelei tekstą sueiliavo irgi Mironaitė. Tų pačių metų birželio 29-ąją Kaune atsidarė dar vienas lėlių teatras, publikai parodęs vaidinimą „Medinuko Pinokio nuotykiai“ (pagal Carlo Collodi knygą). Apie šį teatrą spaudoje pasirodžiusi kukli žinutė neigiamai atsiliepė ir apie spektaklį, ir apie neįvardytus organizatorius, kurie apgaudinėjo publiką teigdami, jog jie – tai tas pats Ušinsko teatras! Daugiau žinių apie šią trupę rasti nepavyko. Kas žino – gal taip Juozas Grybauskas bandė parodyti, ko išmoko Prahoje? Gal kas kitas bandė sekti Ušinsko teatru? Tą dar reikia tyrinėti, bet viena aišku: čekų istorikus klaidina faktas dėl Grybausko kursų Prahoje, nors su Ušinsko Marionečių teatru tai niekaip nesisieja.

Iškart po premjeros spektaklį „Silvestras Dūdelė“ pradėta rodyti Kaune ir kitose Lietuvos vietose. Iki 1936-ųjų rudens suvaidinta arti 60 spektaklių! Tuo metu tai buvo rekordinis skaičius. Apie vaidinimus palankiai rašė spauda, spektaklis patiko publikai, bet dėl prastos Juozo Lauciaus vadybos Marionečių teatro pelnas buvo nepakankamas, kad trupė galėtų išsilaikyti. Rudenį aktoriai dar spėjo suvaidinti Gustaičio „Silvestrą Dūdelę“ per Lietuvos radiją, Ušinskas jau ruošė lėles naujam vaidinimui pagal Kazio Borutos pjesę „Trys Račiai“, tačiau aktoriai perėjo į Valstybės teatrą ir marionetėms nebeturėjo laiko. Marionečių teatras užsidarė. Teatrologai faktinį šio teatro veikimą užbaigia 1936-aisiais, o pačiam Ušinskui kita „lėliškoji“ veikla iki pat 1940-ųjų atrodė kaip to paties Marionečių teatro tęsinys, įskaitant ir 1961 metais Lietuvos televizijoje sukurtą marionečių filmą „Iš namų ir atgal“...

Marionečių filmas „Storulio sapnas“

Pabandykit įsivaizduoti to meto Lietuvą, kurios pagrindinis verslas buvo žemės ūkis, tad su miesto kultūra ir pramone susiję pažangos ženklai – fotografija ir kinas – kasdienybėje reiškėsi sunkiau nei kitose šalyse. Vienas metras juostos tais laikais buvo brangus, o Ušinskas filmą finansavo pats ir netaupė... Kaskart filmavimui susirinkusi komanda čia pat fantazuodavo, ką šiandien filmuos, nors improvizacija kine anuomet (ir dabar) buvo didelė prabanga. Pakviestas operatorius Alfonsas Žibas veikiausiai dėl tų improvizacijų metė darbą pusiaukelėj – filmavimą užbaigė Stasys Vainalavičius.

Kino juosta buvo sukurta per 1938 metus. Pusmetį prabuvęs Amerikoje, JAV, 1938-ųjų sausio pirmą dieną Ušinskas grįžo į Kauną ir iškart ėmėsi filmo: vasarą baigė filmavimą, sumontavo; spalį vyko su aktoriais įgarsinti juostos į Berlyno kino studiją Vokietijoje. Čia jau valdė Hitleris, bet Ušinskui pavyko įveikti visas kliūtis ir lapkričio mėnesį pristatyti filmą „Storulio sapnas“ Kauno publikai.

Žinovai teigia, kad „Storulio sapnas“ – meniškiausia, ką Lietuvos kinematografas paliko iš tarpukario. Jo citatas šiandien savo filmuose pateikia ne vienas režisierius dokumentininkas. Džiugu, kad filmas išliko ir gyvena. Ypač vertinga, jog tai teatrinis filmas (ne „stop kadrinė“ animacija), turintis tiesioginį ryšį tiek su teatru kaip reiškiniu, tiek su lėlių teatru. Dar neseniai animacinio kino tyrinėtojai pieštą ir lėlių „stop kadrinę“ animaciją vertino kartu priskirdami šiai sričiai ir filmus su teatro lėlėmis. Dabar jau pradedama suvokti nepertraukiamai filmuojamą teatro lėlių animaciją kaip atskirą kino tipą, o šiame kontekste gali paaiškėti, jog Ušinsko filmo reikšmė yra didesnė, nei manėme iki šiol.

1939 metais Ušinskas „Storulio sapną“ parodė JAV, ir viena iš Holivudo studijų susidomėjo juo: Ušinskas gavo užsakymą sukurti lėles ir dekoracijas amerikiečių filmui pagal Anderseno pasaką „Lakštingala“. Deja, šį kūrybinį bendradarbiavimą nutraukė Antrasis pasaulinis karas.

Rimas DRIEŽIS

Užrašė **Milda BRUKŠTUTĖ**

Straipsnio publikaciją parėmė
LIETUVOS KULTŪROS TARYBA

Kamilė PIRŠTELYTĖ

(NE)PAMIRŠTA ŠIMTMEČIO ASMENYBĖ

Apie teatralę Mykolę Krinickaitę-Astaškienę (1908–1954)

Mykolė KRINICKAITĖ-ASTAŠKIENĖ (1908–1954) yra viena reikšmingiausių XX amžiaus pirmosios pusės moterų kūrėjų. Jos asmuo figūravo pagrindiniuose Vilniaus teatrinio lauko kūrimosi procesuose tarpukario ir pokario metais, tačiau istorijos diskurse ši viena pirmųjų profesionalių režisierių, dramaturgių bei aktorių – beveik išnykusi. Šiame straipsnyje menotyrininkė Kamilė PIRŠTELYTĖ trumpai apžvelgia savo mokslinio darbo „Mykolės Krinickaitės-Astaškienės kūrybinė biografija“ rezultatus. Istorinės rekonstrukcijos tyrimas padėjo atskleisti jos įdomaus ir sudėtingo gyvenimo aplinkybes.

(UN) FORGOTTEN PERSON OF THE CENTENARY
Mykolė KRINICKAITĖ-ASTAŠKIENĖ (1908–1954) is one of the country's most important female artists of the 20th century. Her work appeared in Vilnius during the interwar and postwar years, as part of the mainstream processes of Lithuanian theatre. Unfortunately, she has almost disappeared as one of the first professional directors, playwrights and actors from the historical discourse. In this article, the art historian Kamilė PIRŠTELYTĖ briefly sums up the results of her research paper, Mykolė Krinickaitė-Astaškienė's Creative Career'. A historical reconstruction of Mykolė's life helped her to reveal some interesting and difficult circumstances in her creative life.

Mykolė Krinickaitė-Astaškienė. Šeimos archyvas

„Mes norime būti laisvi ir savarankiški savo kampelyje, su savo bitėmis ir žalčiais, su savo piliakalniais ir liūnais... Kur pempės pavasarį mus lietuviškai prakalbina gyvi <...> Kris pavergėjas, kaip pašautas vilkas dykumoje, ir juodvarniai kapos jam akis.“[1]

Lietuvos šimtmetis – puiki proga prisiminti periferinius menininkus, dėl vienokių ir kitokių priežasčių nublankusius istorijos puslapiuose. Šiandien vis dar mažai kam žinoma, kad XX a. pirmosios pusės Vilniuje gyveno ir kūrė profesionalų aktorinį bei režisūrinį išsilavinimą turinti Mykolė Krinickaitė-Astaškienė, pirmąjį spektaklį „Iš meilės“ pristačiusi jau 1935-ųjų lapkritį, o po metų inscenizavusi savo ir Valerijos Čepulytės sukurtą pjesę „Išmakė“, kuri tarpukario spaudoje buvo vadinama „meteoru teatro padangėje“[2].

Mykolė Krinickaitė[3] – bene viena rimčiausių XX a. pirmosios pusės teatro moterų kūrėjų. Jos švietėjiška pedagoginė bei režisūrinė veikla skleidė Vilniaus ir Lietuvos nepriklausomybės idėjas lenkų, vokiečių, rusų okupacijos metais. Vilniaus totorių kilmės menininkė, gimusi sudėtingame XX a. pirmosios pusės laikotarpyje, per savo trumpą gyvenimą (1908 – 1954) atliko daugybę iškalbingų darbų: ji tapo viena pirmųjų profesionalių Lietuvos teatro moterų režisierių, dramaturgių bei aktorių, save realizavo pedagoginėje, publicistinėje ir vadybinėje srityse, polemizuodama tarpukario spaudoje teatro, valstybės bei moterų lavinimo klausimais, vertėjavo, prisidėjo prie antifašistinio judėjimo slepiant žydų vaikus. Nepaisant sudėtingo geopolitinio ir emancipacinio diskurso, menininkė įgijo platų išsilavinimą net penkiose skirtingų disciplinų institucijose, tapo pirmojo Valstybinio Vilniaus lėlių teatro įkūrėja bei puoselėtoja, viena iniciatorių Visagino saviveiklos kuopos ir bene vienintelio tarpukario laikotarpiu veikusio lietuviškai kalbančio, pusiau legalaus Vilniaus lietuvių teatro, dar plačiau vadinamo Skrajojamuoju Vaidilos teatru[4]. Mykolės Krinickaitės vardas buvo neatsiejamas nuo Vilniaus inteligentijos veiklos – kartu su Danieliumi Alseika, Vladu Drėma, Antanu Krutuliu, Ona Miciūte, Kaziu Inčiūra, Antanu Škėma, Algirdu Jakševičiumi ir kitais menininkė kūrė lietuviško Vilniaus kultūros pagrindus, dar dalyvaudama ir skirtingų draugijų veiklose kaip kūrėja, publicistė, pedagogė, teatro reikalų instruktorė. Vis dėlto, nepaisant iškalbingų menininkės kūrybinės biografijos faktų, Mykolė Krinickaitė beveik šimtmetį slėpėsi teatro istorijos paraštėse.

Mykolė Krinickaitė gimė 1908 metais Rygos mieste, lietuvių išeivių šeimoje. Nors tam tikrus faktus pavyko atskleisti,

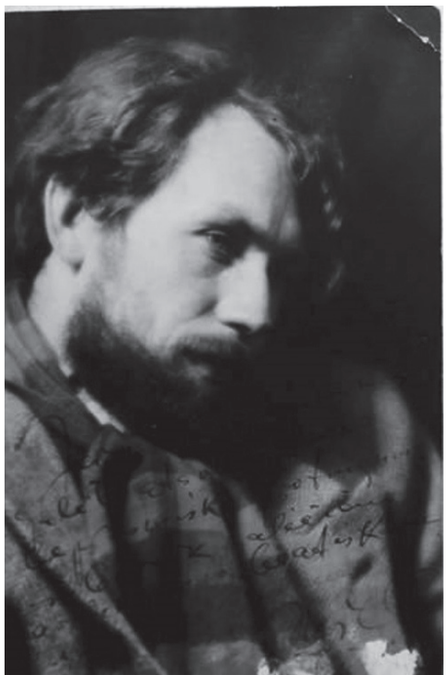
jos ankstyvojo gyvenimo bei šeimos detalės tebelieka miglotos. Pavyzdžiui, dėl kokių priežasčių, artėjant Pirmojo pasaulinio karo grėsmei, tėvas Liudvikas Krinickas su ne vienoje anketoje nutylėtos identifikacijos teatralės motina išvyko gyventi į Latviją, o vėliau, 1910-aisiais, į lietuvių pabėgėlių stovykla[5] garsėjantį Petrogrado miestą, kuriame jau po kelerių metų gimė Mykolės brolis Albertas Krinickas, vienas „Vilniaus žodžio“ redaktorių. Remiantis Mykolės Krinickaitės sovietinių anketų teiginiais[6], iki Spalio revoliucijos ir po jos tėvas dirbo Putilovų fabrike, o motina prižiūrėjo namų ūkį. Per šį emigracijos laikotarpį Mykolė pabaigė pradžios mokyklą, o 1922 metais mirus Liudvikui Krinickui, motina abu vaikus parsivežė į Vilnių. Nauja nelaimė ištiko jau po metų, kai 1923-iaisiais iš gyvenimo pasitraukė ir motina. Taigi, būdama vos penkiolikos, Mykolė tapo našlaite ir pradėjo gyventi Vilniaus lietuvių labdarystės bendrabutyje. Kaip tik šiais lemtingais metais jauna paauglė įstojo į Vilniaus valstybinę Karalienės Jadvygos mokytojų moterų seminariją (1923–1928), įkurtą „Ryto” draugijos iniciatyva. Tais pačiais įstojimo metais mergina susipažino su Antanu Krutuliu, kitais visuomeniškais jaunuoliais ir pradėjo su jais organizuoti nelegalių slaptųjų lietuviškų vakarų tęsinį, siekdami spektakliais skleisti lietuvybės idėjas lenkėjančiuose Vilniaus kaimuose ir miesteliuose. Jau 1930 metais ši veikla subrandino Scenos mėgėjų kuopą, kuri per nepilną dešimtmetį transformavosi į profesionalų Skrajojamąjį Vaidilos teatrą, dėl politinių peripetijų ir savo patriotinės sceninės veiklos likviduotą 1944-aisiais. Apie šio teatro pradžią bei svarbų Mykolės Krinickaitės ir jos būsimo vyro Jono Astaškos vaidmenį Jurgis Blekaitis dalijosi prisiminimais: *Kūrimosi mete aš nebuvau. Čia buvo tokie žmonės, kurie lietuvišką teatrą Vilnijoje kūrė sėdėdami kalėjimuose – Juozas Kanopka buvo toks žmogus, P. Žemaitis buvo toks žmogus ir J.Astaška, nors ir girtuoklis. Ir dar moteriškės kelios – M. Krinickaitė, M. Lemešytė. Vėliau kiti prisijungė. Jie buvo tikrieji to teatro kūrėjai. O mes jau vėliau. <...> O jie jau buvo tikri idealistai ir juos persekiojo lenkai už patriotines veiklas. J. Kanopka ištisai už lietuvybę sėdėjo kalėjime. Jie važiuodavo į kaimus su lietuviškais spektakliais. Atvaidindavo kokiame kluone ir lėkdavo į kitą parapiją. Policija ieško, o jie jau kitame valsčiuje*[7].

Vis dėlto ankstyva mėgėjiška raiška, kurią neretai lemdavo skurdi ekonominė padėtis, Krinickaitės netenkino. Didelės ambicijos teatro srityje 1928 metais, iškart po seminarijos baigimo, jauną moterį pastūmėjo profesionalaus meninio išsilavinimo link. Kartu šalia pedagoginio darbo, neatsiejamo nuo patriotinių užkulisių Jono Basanavičiaus kultūros mokykloje (1929–1933) bei Švenčionių skyriaus mokytojų valdyboje (1933), moteris pradėjo studijuoti Vilniaus dramos mokykloje (1932–1935), aktorinės meistrystės mokėsi privačiai pas Čoenovo trupės aktorių Kremenieckį, kelerius metus dirbo Lenkų eksperimentiniame teatre (1934–1936), eksternu išlaikė egzaminus Varšuvos teatro institute (1935–1936), baigė pusmečio režisieriaus kursus Maskvos GITIS’e[8] (1948). Su studijomis derindama pedagoginį bei aktorinį darbą, jau 1936-aisiais menininkė atsisveikina su mokytojyste, kurios metu su vaikais statydavo spektaklius, ir tampa pastovia teatro kūrėja. Tik įgijusi tinkamą meninį išsilavinimą Mykolė Krinickaitė 1935 metais debiutuoja kaip režisierė bei dramaturgė, pjeses rašydama

Mykolė Krinickaitė (viduryje) su trupe prie Lėlių teatro. Apie 1944. Šeimos archyvas

kartu su mokslininke Valerija Čepulyte. Literatūriniai kūriniai, tokie kaip „Užauginai kovotojus“ (1937), „Tarp lūšnų“ (1937), „Maištas apkasuose“ (1938) ir daug kitų, turėjo aiškiai išreikštą patriotinę bei humanistinę mintį, siekį ne tik įkvėpti kovai, bet ir lavinti žmones, akcentuoti opias temas leidžiantis į istorinę romantinę, dienos aktualijų, psichologinio realizmo poetiką, tyrinėjant laisvės kovotojų, knygnešių, Pirmojo pasaulinio karo prievolininkų likimus, dviprasmiškus ir todėl tragikomiškus ryšius bei stereotipus tarp skirtingų socialinių sluoksnių – kaimiečių ir miestiečių, idealistų inteligentų bei „juodžemiškosios fuzijos“. Vertingi jos liudijimai leido atskleisti ir autoritetus, pasižymėjusius bendromis tendencijomis (Richardas Wagneris, Friedrichas Schilleris, Sigrid Undset, Henrikas Ibsenas, Stefanas Žeromskis, Fiodoras Dostojevskis, Ferenzas Lisztas), bei kelti skirtingas prielaidas, kodėl Mykolė Krinickaitė rinkosi tam tikrą meninę filosofiją, o į savo bei visuomenės santykį žvelgė gana niūriai, nestokodama atviros kritikos ir savo, ir visuomenės atžvilgiu: *<...> Pataikauti visuomenei nenoriu, o mūsų visuomenė literatūros, kurioje atsispindi jos ydos, – nemėgsta ir nėra linkusi jos remti. Kritika auklėja rašytoją, todėl rimtą kritiką vertinu ir gerbiu.<...> Lietuvos literatūros indėlis gražus, dėl jo reikia tik pasidžiaugti. Lietuvos literatų tarpe yra daug ne tik stiprių talentingų menininkų, bet ir kilnių žmonių, kurie šalia tautiškų <...> problemų sprendžia humaniškas, aktualias visai žmonijai. Lietuvos prozoje ir poezijoje yra daug vertingų meno kūrinių. Silpniau išsivystė per šį dvidešimtmetį Lietuvos drama.<...> Nepalankiai sunkios politinės gyvenimo sąlygos, tragiška ir beviltiška Vilniaus krašto jaunosios kartos ateitis yra viena svarbiausių dvasinio sunykimo priežasčių.<...>Pasiektais savo kūrybos rezultatais nesidžiaugiu, bet ir nesigėdinu*[9].

Nepaisant sudėtingos geopolitinės padėties, nuolatinių okupantų ribojimų bei persekiojimų, pesimistinio požiūrio į ateitį, Mykolei Krinickaitei pavyko nemažą dalį savo kūrybos



Juozo Miltinio dedikacija Mykolei Krinickaitei:
„Jeigu mano naivumas galėtų atsverti tavo beprotišką protingumą,
aš beveik galėčiau pasilikti...“
Šeimos archyvas

inscenizuoti teatro scenoje bei leistis į stilistines paieškas. Šios paieškos menininkės biografiją išskaidė į du kūrybinius etapus – ankstyvojo (realistinės teatro krypties) ir vėlyvojo (simbolistinės lėlių teatro krypties), kurių perėjimą iš vieno į kitą lemia dvejų metų profesinė pauzė, prasidėjusi Antrojo pasaulinio karo pradžioje 1939 metais. Ištekėjusi už vaidiliečio Jono Astaškos, šios pertraukos metu menininkė susilaukė sūnaus Algimanto Astaškos, o po gimdymo kurį laiką dirbo lietuvių kalbos lektore Liaudies universitete. Visgi jau 1941-aisiais grįžo į Vaidilą su nauju tikslu – kurti pirmąjį lietuviškai kalbantį lėlių teatrą Vilniuje, savo realistinės krypties patriotinę tematiką perkeldama į simbolistinį lėlių žanrą, kupiną ezopinės kalbos. Šis teatras neoficialiai veikė 1941–1952-aisiais, ofcialiai – 1944–1949 metais. Jos pirmieji spektakliai, kukliai pavadinti bandymais („Eglė žalčių karalienė“, 1941; „Du narsuoliai“, 1942; „Sigutė“, 1943), susilaukė daug dėmesio vietinėje spaudoje. Keletas recenzentų akcentavo, jog bilietai išperkami per pirmas dienas, į perpildytas Vaidilos lėlių teatro sales mieliau renkasi suaugę nei vaikai – jie, suaugusieji, tamsoje braukia ašaras, visas šurmulys paskęsta tyloje, užgrojus jautrioms lietuviškoms dainoms ar suskambus M.K. Čiurlionio muzikos sonatoms, pasigirdus tapybiškoms bei metaforiškoms pasakoms, apeliuojančioms į būtinybę neprarasti vilties karo akivaizdoje. Jau greitu metu spaudoje pasirodo raginimai atsiskirti nuo Vaidilos, sukuriant savitą lėlių teatro autonomiją. Šiuos tikslus 1944 metais įgyvendino sovietinė valdžia, suteikdama lėlių teatrui valstybingumo statusą, turėdama savų interesų nuo mažumės propaganda ugdyti silpniausią grandį – vaikus. Tačiau to Krinickaitė, rodos, iškart nesuprato, į pirmųjų metų repertuarą įtraukdama formaliai ideologijos neatitinkančias, patriotines pjeses. Betgi naujas politinis diskursas palaužia ir ją. Jau 1946 metais, valdžios susirinkime, moteris apkaltinama nepagrįstais argumentais, ji atsisako savo autorinių darbų[10]. Būsimi spektakliai prižiūrimi griežtos cenzūros, kurią Krinickaitė bando apeiti ezopine kalba, statydama dviprasmiškus spektaklius, regis, apeliuojančius į rezistencines kovas. Pavyzdžiui, silpnųjų miško žvėrelių tematika, kurie susivienija ir įveikia piktuosius miško plėšrūnus, kartojasi net kelių skirtingų pjesių naratyvuose. Tais pačiais metais gaisras sunaikina didžiąją dalį patalpų ir rekvizito. Po kelerių įtemptų metų einant laikinosios direktorės bei meno vadovės pareigas, matant kraupias sovietizacijos pasekmes, skaudžias jos pažįstamų ratui, Krinickaitė sudaro sau pragaištingą sutartį su sovietine valdžia dėl laikinųjų Meno reikalų valdybos prie LTSR Ministrų tarybos Teatro ir Muzikos įstaigų skyriaus viršininkės pareigų, 1948-ųjų sausį yra komandiruojama į Maskvos GITIS'o režisūros kursus ir po kelių mėnesių mokslų už režisūrinį darbą apdovanojama LTSR Aukščiausiosios Tarybos garbės raštu[11]. Po pusmečio Krinickaitė grįžta į Vilnių ir pradeda eiti kelerius metus trunkančias viršininkės pareigas. Pasinaudodama savo tarnybine padėtimi, ji bando išsaugoti beveik dešimtį metų puoselėtą lėlių teatrą, – mat visos aplinkybės teatrą veja link likvidacijos. 1949-ųjų rudenį Mykolė pristato paskutinį savo spektaklį – „Lapės gyvenimas ir mirtis“, kuris dviprasmiškai apeliuoja į tremties ir prarastos laisvės tematiką, o vos po kelių mėnesių sovietinė valdžia, pasinaudodama pakitusia Valstybinio lėlių teatro administracija, likviduoja teatrą, esą šis nepateisinęs lūkesčių. Menininkei iš dalies pavyksta veiklą išsaugoti, gaunant leidimą lėlių trupę prijungti prie Kauno jaunojo žiūrovo teatro, o trupės vadovo pareigas perleidžiant savo jau tuo metu buvusiam vyrui Jonui Astaškai, su kuriuo išsiskiria iki likvidacijos dėl smurtinio atvejo šeimoje bei tai lėmusių alkoholizmo problemų. Tais pačiais metais menininkė suserga sunkios formos tuberkulioze. Dėl šios ligos, o gal ir dėl vaiko bei jį globojančios inteligentiškos Valiūnų šeimos (Jono Astaškos sesers šeima) saugumo moteris su savo mažamečiu sūnumi Algimantu bendrauja laiškais ir nebesimato. Remdamasi įstatymais, pabrėždama laikinumo veiksnį susitarime dėl viršininkės pareigų bei sudėtingą sveikatos būklę, 1950-aisiais menininkė prašo užsitarnautos meninės pensijos ir atleidimo iš darbo, tačiau LTSR valdžia šį prašymą įvykdo tik 1952 metais, menininkę įpareigodama dirbti „Tarybinės moters“ redaktoriaus pavaduotoja. Tuo pačiu laikotarpiu žurnale pasirodo jos straipsnis, kanoniškai šlovinantis Staliną – tai paskutinis Mykolės Krinickaitės gyvenimo rašinys, tarsi paneigiantis viso gyvenimo patriotinę bei visuomeninę veiklą, anksčiau deklaruotą nuomonę apie okupantus bei gėdingą kolaboravimą. Menininkė miršta 1944-ųjų rugsėjo 4 dieną izoliuota nuo visuomenės infekcinėje ligoninėje, o vos po ketverių metų jos buvęs kolega Balys Lukošius tose pačiose Arklių gatvės patalpose pratęsia kadaise tenai pradėtą veiklą, Vilniui pristatydamas naują lietuviškai kalbantį teatrą „Lėlė“.

Mykolė Krinickaitė buvo spalvinga, humaniška ir, rodos, griežta asmenybė. Jos platus išsilavinimas, drąsa nesibaiminant skirtingais klausimais garsiai išsakyti nuomonę, įskaitant atsakomybę nepriklausomybės kovose, feminizmą, meno isto-

riją, siekį ugdyti ir remti žmones, neturinčius jokios paramos, gerinti teatro bei literatūros kokybę, kelia nuostabą. Jos intelektu žavėjosi Juozas Miltinis, vaidyba – Antanas Krutulys, o moterišką palaikymą savo draugyste ar kūryba suteikė tokios žymios moterys kaip Valerija Čepulytė, Ieva Simonaitytė, Sofija Čiurlionienė, Ona Miciūtė, Veronika Žižmaraitė, Salomėja Nėris. Suvokdama teatrą kaip visų meno sričių sintezę, pasitelkdama veikėjų šaržą dėl savotiško žiūrovų atsiribojimo efekto, Mykolė Krinickaitė ieškojo kelio, kuris apjungtų turinį su grožiu, pamoką su sąmoningumu, realizmą su simbolizmu. Taigi jos tekstuose juntamas noras išsiveržti iš realistinės krypties drabužio, ir perėjimas į simbolistinį lėlių pasaulį atskleidė ne tik stilistinius skirtumus, bet ir šiems etapams būdingas ideologines bei estetines bendrybes. Abiejų laikotarpių metu menininkė Lietuvos teatro laukui pristatė devyniolika režisūrinių darbų, dešimt dramaturginių veikalų bei daugiau nei dvidešimt šešis vaidmenis. O vos per dvidešimtmetį, susižavėjusi meno kaip pasipriešinimo bei ugdymo idėja, teatro kova prieš okupaciją bei socialinę diskriminaciją, Stasio Ušinsko pirmaisiais marionečių bandymais, ankstyvuoju darbu su vaikais statant mokyklinius spektaklius, skatinama žinomų inteligentų, tarp jų ir teatro kritikų, Lietuvai pristatė pirmąjį lietuviškai kalbantį Valstybinį Vilniaus lėlių teatrą. Nors menininkės gyvenimas truko trumpai, o gyvenimo pabaigoje tragiškos aplinkybės ją privertė atsisakyti savo lietuviškos kūrybos, patriotinių polėkių bei mirti izoliacijoje nuo visuomenės, totorių kilmės lietuvės kūrybos istorinė rekonstrukcija padėjo atskleisti jos svarų indėlį Lietuvos teatro kontekste bei praplėsti šio konteksto ribas. Mykolė Krinickaitė rašė: <...> *Nenutautino lietuvės ilgametė baudžiava, iš sakyklos svetima kalba skelbiamas Dievo žodis nei baisūs rusų priespaudos laikai <...> kaip ji „Aušros“ ir „Varpo“ laikais stojo kartu su vyrais kovon su priešu dėl savo lietuviškų teisių. Vienos jų gabeno iš Prūsų lietuvišką spausdintą žodį <...>. Kitos, pasisodinę savo mažyčius prie ratelio, mokino skaityti iš uždraustų lietuviškų elementorių. Visa tai mums sako, kad anų laikų kaimo moteris gražiai įsirašė Lietuvos atgimimo kovų istorijon. <...> Dabarties lietuvė pasidarė mažiau jautri, daugiau abejinga gyvybingiems tautos reikalams <...>. Rausti reikia ir dėl to, kad motina nesipriešina, kai jos sūnus įsirašo dėl blizgučių ar kokių kitų materialių išskaičiavimų svetimon organizacijon. <...> Norėtųsi juk, kad Vilniaus lietuvė ateities istorijoje būtų minima kaip kovotoja dėl lietuviško žodžio, lietuviškų teisių Vilniaus krašte*[12].

Taip ir regiu, kaip kažkur Žvėryne, prie stalinės lempos, juos užrašė niūriai į ateitį žvelgianti trisdešimtmetė idealistė, nė neįtarianti, kokia tolima kelionė laiku šių žodžių laukia, kokiu simbolišku linkėjimu jie taps, kurstant nenuslūgstančią įkyrią mintį: kiek dar praeityje likę jūsų, neišgirstųjų?

Kamilė PIRŠTELYTĖ

[1] Viktoro KUPREVIČIAUS „Dzūkiuko“ muzika. Mykolės KRINICKAITĖS ir Valerijos ČEPULYTĖS pjesės ištrauka // LLMA, F. 345, ap. 2, b. 8, l. 12.

[2] Kamilė PIRŠTELYTĖ. Mykolės Krinickaitės-Astaškienės kūrybinė biografija // Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus. – Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2018, p. 28.

[3] Čia ir toliau – Mykolė Krinickaitė.

[4] *Vilniaus lietuvių teatru* buvo vadinamas vienas ir tas pats teatras, per dešimtmetį pakeitęs savo pavadinimą keturis kartus: *Scenos mėgėjų kuopa* (1930–1931), *Vilniaus lietuvių studentų sąjungos Dramos sekcija* (1931–1936), *Artistų mėgėjų teatras* (1936–1939), profesionalus *Skrajojamasis Vaidilos teatras* (1939–1944). Ilgą laiką tai buvo vienintelis lietuvių teatras okupuotame Vilniuje, dėl jo išlaikymo nacistinės okupacijos metu kovojo ir prie šio teatro pripratę Vilniaus žiūrovai. Teatras buvo likviduotas 1945 m., A. Jakševičiaus iniciatyva dalį aktorių prijungiant prie Vilniaus valstybinio dramos teatro.

[5] Petrograde telkėsi lietuviškos išeivijos nariai, buvo susikūrusi lietuvių pabėgėlių stovykla, kurioje aktyviai pulsavo kultūrinis emigrantų gyvenimas, buvo leidžiami ne tik lietuviški periodiniai leidiniai, kaip „Naujoji Lietuva“, „Socialdemokratas“, „Lietuvių baras 1“, bet ir vaidinami mėgėjiški spektakliai, dalyvaujant tokiems talentams kaip Unė Babickaitė, Balys Sruoga ir kiti. Tame pačiame mieste augo jau anksčiau minėta V. Čepulytė, tapusi pagrindine pjesių bendraautore su M. Krinickaite. Jau gyvendamos Vilniuje, šios jaunos moterys kartu su kitais Vilniaus lietuvių meno ir literatūros draugijos nariais pradėjo aktyviai reikštis visuomeniniame gyvenime, leisti vienkartinius „Vilniaus barų“ laikraščius, kuriuose buvo gausiai nagrinėjamas ne tik Vilniaus kultūrinis, bet ir socialinis laukas, pristatoma narių kūryba. Šalia šios veiklos M. Krinickaitė teatrinius reikalus organizavo kartu su lietuviškųjų vakarų iniciatoriumi Juozu Kanopka.

[6] Autobiografija // LLMA, F. 289, b. 953, l. 44.

[7] Kamilė PIRŠTELYTĖ. Min. veik., p. 22–23.

[8] Rusijos teatro meno akademija.

[9] Ten pat.

[10] Protokolas: Teatro meno kolektyvo susirinkimo, svarstant VKP(b) CK nutarimą dėl teatrų repertuaro // Vilniaus valstybinio lėlių teatro byla. – 1946, LTMKM, Teatro fondas.

[11] Įskaitos kortelė // LLMA, F. 289, ap. 3, b. 953, l. 39.

[12] M. Lietuvė moteris – motina // Vilniaus žodis. – 1938, Nr. 60, p. 3.

Mykolė Krinickaitė gyvenimo pabaigoje, serganti tuberkulioze, atskirta nuo visuomenės. Šeimos archyvas

Straipsnio
publikaciją parėmė

Edmundas GEDGAUDAS

ALBUMO LAPELIAI

Edmundo GEDGAUDO (g. 1933) vaikystės atsiminimų fragmentai rodo, kaip modernėjant galvosenai, kalbai, buičiai tebebuvo paisoma ir kai kurių senosios gyvensenos sampratų. Tie įvairialypiai procesai buvo šiurkščiai pažeisti pirmosios sovietų okupacijos.

PAGES FROM AN ALBUM

Extracts from the childhood memoirs of Edmundas GEDGAUDAS (b. 1933) reflect how some concepts of the traditional Lithuanian lifestyle were preserved in the context of the modernisation of the language, mentality and everyday life. These multilayered processes were crudely violated by the first Soviet occupation.

„A vaikielis, a mergeli?“ – iš būdelės prie įėjimo į Kretingos pranciškonų vienuolyno sodą apie mane tėvo teiraujasi budintis pranciškonų broliukas. Tą sakinį atmintis išsaugojo su visa žemaitiška melodika, o gal labiausiai jos dėka. Netrukus, baigiantis rugpjūčiui, man turi sukakti ketveri, bet tą aplinkybę suvokiau vėliau, nes gimtadienių šeimoje niekas nešvęsdavo, būdavo tik vardadieniai. Tėvas, tikriausiai šyptelėjęs, stropiai klauzūros (*clausura)* principą dabojusiam broliukui kažką pasako, ir mudu įžengiame į sodą. Ausyse tebeskambant broliuko klausimui, atplūsta netikėti vaizdai, vėliau atmintyje virtę šukėmis, išsibarstę. Dabar kažkuri šukė atspindi loveliuose auginamų gėlių įrėmintą taką, kita – žalumos fone baltuojančią statulą arba vandens sklidiną fontano baseiną, kurį iš namuose nugirstų kalbų žinojau esant labai gilų. Didžiausioje šukėje teberegiu neįprastu kampu pasisukusį bažnyčios bokštą, tarsi sakantį: „Matai, kur susitikome...“ Tų užburiančių vaizdų Kretingoje seniai nebėra.

Anuomet dar nepajėgus skverbtis į bokšto kerų paslaptis, dabar, pasitelkęs internetą, jau visai kitu žvilgsniu jas gvildenu. Kad bokšto viršūnei jau sukako trisdešimt metų, nugirdau per tėvo pokalbį bažnyčios šventoriuje su grafu Aleksandru Tiškevičiumi. Oi, kokie jie seni – ir bokštas, ir grafas...

Internetui padedant darau prielaidą, kad Aleksandras Tiškevičius, lankydamasis Krokuvoje ir išvydęs neseniai atnaujintą Vavelio katedros Zygmunto bokšto smailę, pasiūlė jos architektui Sławomirui Odrzywolskiui (beje, irgi kilmingam) imtis panašaus darbo Kretingoje. Tai galėjo būti pati XX amžiaus pradžia, nes Paulinos Mongirdaitės 1908 metų nuotraukoje naujoji viršūnė jau dengia Kretingos Pranciškonų bažnyčios bokštą. Žiūrėdamas į kitus to architekto darbus pagalvojau, jog jiems toloka iki Kretingai skirtos smailės raiškos. Galingas Zygmunto bokšto mūras Vavelyje

Iš kairės: Viktoras Gedgaudas, Stefa ir Irena Gedgaudaitės, Juozas Gedgaudas, Edmundas Gedgaudas, Sofija Gedgaudienė, Liudas Bielskis, aukščiau stovi Eugenijus Gedgaudas. Kretinga, Švento Antano namelis, 1936. Gedgaudų šeimos archyvas

Stefa ir Irena Gedgaudaitės. Kretinga, Švento Antano namelis, 1937. Gedgaudų šeimos archyvas

viduramžiais buvo statytas galvojant apie pilies gynybą, bet XV amžiaus pradžioje jis „sudarė uniją su Katedra“ ir tapo jos varpine. Ją rekonstruodamas, Odrzywolskis pagrindinę smailę apsupo keturiais masyviais bokšteliais, taip lyg kompozitorius sukurdamas tiršto skambesio temą, kurią vėliau nuskaidrino jos trumpaamžė variacija – Kretingos bažnyčios bokšto viršūnė. Pastarąją kurdamas architektas čia išgirdo, kad išlakus bokšto mūras prašyte prašosi ir lengvų viršūnės vertikalių. Įsižiūrėdamas į apkūnaus Zygmunto bokšto nuotraukas, prisiminiau pasakojimą apie siuvėją žydą ir klientę, kuriai siuvamą suknelę matuodamas paklausė: „Ponia, o kur darysim taliją?“

Grįžę po Palangoje praleistos 1937-ųjų vasaros (man pabaisa atrodžiusios Sedleckienės viloje „Mirga“, Daukanto gatvėje), Švento Antano namelį išvydome nutinkuotą. Dabar jau sunku pasakyti, kas didžiausią ir moderniausią Kretingos pastatą, pranciškonų (labiausiai kunigo Augustino Dirvelės) rūpesčiu ir pastangomis pastatydintą gimtinėn iš Amerikos grįžtantiems pagyvenusiems lietuviams, taip kukliai pavadino. Likus laisvo ploto, čia į erdvų ketvirto aukšto butą 1936-ųjų liepą persikėlėme iš mano gimtojo Joniškio, nes tėvui buvo pasiūlyta mokytojauti Pranciškonų gimnazijoje. Vis labiau pasijusdami kretingiškiais žinojome, jog dailaus veido Pranelis, sutikęs meiliai žingsniuojančią porelę, praeidamas pusbalsiu – lyg kalbėtų maldelę – ištaria: „...Atmink, kad mirsi“, o Leonuora Uošikėni (laikiusi daug ožkų) tokiems įteikdavo po gėlytę iš puokštės, kurią dažnai nešiodavosi. Smarkiai į duris pabeldęs (skambučių nebuvo, durys dažniausiai būdavo nerakinamos), basas ubagas įėjęs į virtuvę klaupiasi aslos viduryje ir mikčiodamas garsiai poteriauja. Aš bemat pasistengiu dingti, bet mama, gebėdavusi įvairiose situacijose įžvelgti teatrą, geriant pavakario arbatą pasakoja, kaip jis neužsikirsdamas tądien užtraukė giesmę: „Šventas Jurgi evangeliste / kurs pagimdei Jezukristu“, o paklaustas, iš kur taip mandriai išmokęs, atrėžė: „T...t...am galva!“, taip pagausindamas mūsų namuose vartotų „sparnuotų posakių“ pulkelį. Kai mama jį pasiteiravo, kodėl vis dar *nesiženija*, paaiškino: „Puo p...pirma, a striuoks, puo ontra, t...inkamuos narondu“. O kai sykį atėjęs lyjant ir jau atsiklaupęs kyštelėjo ranką kišenėn, ją skubiai ištraukė aplipusią permirkusia duona: „...Vuo kas ton mona kišeni prišika?“ Plaštaką nukratęs patrynė ją į kelnių šoną, persižegnojo ir ėmėsi įprastų poterių.

„Jau netoli ū-ū-ū... ateik!“ – šūkteli iš svetainės mama. Ir štai pro atvirą langą matau, kaip nuo Tiškevičių pusės Vilniaus gatve artėja vežimai. Viename jų galingais balsais bežodę giesmę (gal žodžius nubaidė juos pranokstanti jėga?) traukia vyrai, sėdėdami tarp kelių triūbočių. Dabar linkstu manyti, jog šie giedoriai ne tik jautriai girdėjo, kas ir kaip jiems išeina, bet, apimti kraujyje tūnojusio paslaptingo transo, šiurpinantį maldos šauksmą kreipė į dangų, į praplaukiančius debesis, šventai tikėdami, kad šie juos girdi. Kai protarpiais lyg nematomo dirigento valiai paklusdami nutildavo, iš kito vežimo laibais balsais atsiliepdavo moteriškės. Jos dailiai virpindavo „Melskis už dūšią!“ – bet šie tvarkingi ir tarsi baltomis skarelėmis apsigaubę žodžiai ilgainiui nutolo, o aną padangių siekiantį šauksmą vis dažniau prisimenu ir netgi manau, kad imu suvokti sunkiai nusakomą jo prasmę.

Vežimų virtinė priartėja, kaukši arklių kanopos, praeiviai nusiima kepures, vienas kitas pamaldžiai sustoja. Vežime,

Remontuojant Kretingos bažnyčią. Viduryje baltu chalatu – Juozas Gedgaudas. 1937. Gedgaudų šeimos archyvas

kur *grabe* vežamas *nabašninkas*, o aplinkui susėdę artimieji, tylu. Žinau, kad visi jie trauks iki šventoriaus vartų, o nuo jų *grabą* neš į kiek atokiau nuo bažnyčios stovinčią *kaūlinyčią*.

Anuomet dar buvo įprasta žiūrėti ar bent dirsčioti pro langą, taip tarsi pasikalbant su skirtingais birželio kaitros, trumpėjančių rudens dienų arba baltos žiemos vaizdais. Mama gal ypač mėgo stebėti nuo Vilniaus gatvės Akmenos upės link nuožulniu šlaitu rogutėmis šliuožiančius vaikus, tarp kurių dažnokai būdavau ir aš. Aplinkui girdėdamas visus žemaičiuojant, nesunkiai perėmiau tą šneką, o vieną kitą negirdėtą žodį man padėdavo suprasti jį supančios greitakalbės srautas. Kampuota kalba tratėdavo lyg klumpės bažnyčioje, kai prieš Evangeliją ir pamokslą žmonės spiesdavosi arčiau sakyklos (dabar seniai nebenaudojamos), o išklausę, kas buvo skaitoma ir sakoma, į savo vietas grįždavo tylesniais žingsniais – lyg klumpės mąstytų apie tai, ką girdėjo.

Tarp besivažinėjančių rogutėmis buvo mergytė, vilkinti keistu *burnusiuku* – tamsiai pilko audeklo priekiu ir rudo kailio nugara. Su ja dažniausiai pasišnekėdavom tempdami rogutes įkalnėn, o nusileisdavom bemaž ties jos namais, netoli Akmenos. Tą ji man paaiškino neklausiama, dar ir natūraliai pakviesdama užeiti. Nenustebo ir jos mama, nedidelį būstą ką tik prileidusi verdamų bulvių kvapo. „Rouputis bus su

spirgas, a esi tuokiun kaštavuojis?“ – jau kviesdama pasiteiravo. Norėdamas pasirodyti šį bei tą išmanančiu, paklausiau, kodėl ne su kãstiniu, ir sužinojau, kad kastinis dažniau valgomas vasarą, su šviežiom bulvėm.

Kai grįžau namo, mama pasidomėjo: „...O kaip ten Rudkuprė gyvena?“ Ir nuo šiol kitaip jos nebevadindavom, gal ir todėl, kad mūsų namuose buvo įprasta vienaip ar kitaip prasimanyti pravardes. Bet štai artėjant Kalėdoms mama į kraitelę pridėjo meduolių, gabalą aguoniečio, dar kažko... Tada liepė tas gėrybes nunešti Rudkuprės šeimai ir palinkėti gražių Kalėdų. Siaubas! Kaip ji nesupranta, kad šitaip pasirodysiu esąs už juos pranašesnis, kad „iš geresnių namų“. Nors ką ten žinai, gal mama kaip tik šito ir norėjo. Tada jau siaubas darėsi trigubas ar dar kažkoks. Bandau jai tą paaiškinti, bet tik išgirstu man skirtą komandą lenkiškai: *Tylko się nie przecić, poproszę...* Nors tie žodžiai buvo ištarti tyliai, bet jų rezultatas nugriaudėjo lyg patrankos šūvis, su kuriuo kovoti beviltiška. Taip prieš savo valią tapęs „ponaičiu“, laukiu prieblandos, kai nuokalnė jau būna tuštesnė, nešu kraitelę, o širdis baladojasi. Įėjęs skubiai paaiškinu, jog tai – nuo mamos. Bet jaudulys akimirksniu dingsta, nes Rudkuprė džiugiai šūkteli savo mamai: „Tu tik veiziek, kū ons atneši!“

Sumažėjus Tiškevičių artimųjų ratui, dviejų sumaniai įrengtų ir darniai prie bažnyčios piliorių pritapusių pusantros eilės *ławkų* (klaupkomis jų nevadindavom, bet dabar šį žodį vartosiu) pasidarė per daug, tad vieną iš jų grafas pasiūlė mūsų šeimai. Pradžioje be trikdžių lyg kokia teatro lože jomis naudojęsi, prieš kažkurias vakarines pamaldas priekinę klaupkų eilę, kurios mums dažniausiai pakakdavo, radome pilnutėlę skustagalvių berniukų. Mama, atvėrusi dureles ir žvilgsniu parodžiusi, kad jiems čia ne vieta, lyg atsaką išgirdo skubančių išeiti sukeltą perkūnišką klumpių bildesį į medines, per laiptelį pakylėtų klaupkų grindis. Smagus žaidimas dar ne sykį pasikartojo per kitas pamaldas, tik kažkodėl dažnokai bažnyčią lankęs grafas į jį nebuvo įtrauktas. O mūsų tėvas įsigudrino ateiti mažumėlę vėliau, klumpių griaustiniui jau praūžus. Aš nežinodavau, kur dėtis iš gėdos, nes čia vienas kitas juk galėjo būti (ir tikriausiai buvo) iš to besivažinėjančių rogutėmis vaikų būrelio.

Ką tik nukritęs kaštonas blizga ant tako tarp Pabrėžos antkapio koplytėlės ir iš akmens sumūryto kapinių aptvaro. Klausiu Viciuką, kodėl kapinėse dažnai kažko prašoma – tai maldelės, tai atodūsio. Lietuviškai, lenkiškai, žemaitiškai... Ką daryti? Man draugu tapęs brolis sako, kad gal nesistengti „ką nors daryti“. Nebent patylėti. „Išgirdai varną? Manykim, kad ji taip varniškai ir už mus atsiduso... Padėkokim jai mintimis, tylėdami.“ Toliau Viciukas mąsto balsu, kad varnos labai ilgai gyvena, tad gal ir ši, tokia sena, prisimena, kaip buvo statomas naujasis bažnyčios bokštas. Vakarais jos būriais aplink jį suka. Kodėl? Ir kodėl varnos lizdams vis renkasi senus kapinių medžius? Mes juk nežinom, kaip ir daugybės kitų dalykų. Gal čia, Kretingoj, tik koks Pranelis apie juos pagalvoja, bet žmonės jį kvaileliu laiko...

Nuėję už Švento Jurgio koplyčios žiūrime į šlaito apačioj tekančią Akmeną. Viciukas klausia, ar aš žinau, kad ta pati upė Klaipėdoje vadinama Dange. Nežinojau, nors ją ten buvau matęs – tarp gražių namų, didmiestišką, visai kitokią. Nustembu išgirdęs, kad Kretingoj toji upė jam patinkanti labiau negu Klaipėdoj. O ir ledai, kuriuos aš dažnokai pietų desertui parnešu iš Moišės, čia gardesni. Kiek už juos moku?

Irena ir Stefa Gedgaudaitės, Salomėja Arnastauskienė. Palanga, prie „Pajūrio restorano“, 1939.
Gedgaudų šeimos archyvas

Nežinau, nes su Moiše gal kartą per mėnesį atsiskaito mama. Kaip ir su ta moteriške, kuri rytais krepšelyje atneša dar šiltų, balta servetėle uždengtų *barankų* – kasdien juk tikrai pinigų jai nemoka. Pasakiau, kad ir jis juk jas mėgsta su tiršta grietine. O Viciukas – „kaip, kaip?“, ir nustemba, kad ir aš jau prisigraibiau nebūtų žodžių. Mat jam tos *barankos* patinkančios su *smetona*, o su grietine jų dar nėra ragavęs. Sakau, kad juk mūsų tėvas visada dar neparagavęs pasūdo sriubą, mama pyksta, bet jam vis tiek. Viciukas pasakoja juoką, apie kurį jau buvau girdėjęs: sykį jie su Geniuku į tėvo lėkštę nepagailėdami pribėrė smulkios druskos, o tėvas kaip visada jos irgi į sriubą įbėrė. Kai pamaišęs paragavo, tada vėl paėmė druskinę ir ją gerokai virš sriubos pakratė. Taip... Viciukas sako, kad jei mes gyventume Klaipėdoje ir, tarkim, tėvas ten turėtų krautuvę, jos vitrinoje niekada neatsirastų kokio nors durniaus portreto. Pasakoja gal prieš savaitę matęs vos paeinančią, „ridikiulį prie subinės nešančią senę“, kuri prie vitrinos su *to idioto* portretu stabtelėjo, pasisuko ir ranka padarė „Heil Hitler!“ mostą. Taip, jis ten turi vieną kitą draugą, jam ypač buvo artima inteligentiška gero advokato šeima, bet pernai jie išvažiavo į Švediją, o iš ten gal vyks toliau, kur jausis saugesni, nes jie žydai. „Tai tie, kurie mums užpernai už simbolinę kainą pardavė gerą pianiną. Ne, simbolinė nereiškia didelę, priešingai, čia tas žodis reiškia mažą. Įdomiai paklausei... Pakalbėsim kada nors apie simbolius.“ Žodžiai, žodžiai... Dar neseniai laiptus vadinome *skadais* arba ir *schadais*, grindys būdavo *padlaga* (mama ir dabar taip sako). Beje, sandėliuką aš ir pasenęs tebevadinu *skladuku.*

Man draugu tapęs brolis paklausė, ar aš žinau mūsų namuose kartais vartojamo posakio: *Cham jajko je!* kilmę. Ne? Tai nutikę seniai, kai dar ir Viciuko „ant svieto nebuvo“. Gal tada čia, Kretingoje, tą gražųjį bažnyčios bokštą statė, o Varšuvoje plito mada bent dalį vasaros praleisti *w Połądze, nad morzem*, naujose Tiškevičių vilose. O juk netoliese, Kretingoj – kitas tų grafų *palocius*, kur irgi *wypada* apsilankyti. Ir štai grafo viešnia iš Varšuvos pasakoja, kokį papiktinantį ar net nepadorų vaizdą savo akimis (*na własne oczy!*) pamačiusi vaikštinėdama po pusryčių Kretingos rūmų parko takais. Žmogelis, tiesa, su ja mandagiai pasisveikinęs, sėdėjo ant griovio krašto ir, užsikąsdamas duona, valgė kietai išvirtą kiaušinį! Bet juk tą rytą jinai pati irgi suvalgė kiaušinį, gal net tos pačios vištos padėtą. O čia – *Cham jajko je!..* Skandalas! O neseniai ji girdėjo, kaip grafas su kumečiais ta mužikų kalba šnekėjosi. Taigi... Gal mūsų tėvui jis pats tą epizodą papasakojo? Kaip ir tą kitą, kai, darže triūsiančio žmogaus paklausęs, kodėl šiemet tokie menki batviniai, išgirdo atsakymą: „Nepašėksi, puoni grapi, kad žemi prasta“. Mat pirmas to sakinio žodis žemaitiškai gali reikšti ir „nieko nepadarysi“.

Apatiniame Švento Antano namelio aukšte buvo salė su scena, kur vykdavo koncertai ir kartais gastroliuodavo Šiaulių dramos teatras (šiek tiek prisimenu Petro Vaičiūno „Prisikėlimą“, Maxo Dreyerio „Septyniolikmečius“, dar kažkokią dramą). Žinodamas, kaip iš mūsų buto ketvirtame aukšte šoniniais laiptais nusileisti iki salės, ėmiau patylom ta galimybe naudotis. Mane vos ne magiškai traukdavo scenos uždanga. Užkulisyje, tampydamas virves, galėdavau abi jos puses suvaryti už portalo arba ją tik truputį praskleisti. Įsivaizduodamas nebūtus spektaklius, uždangai liepdavau greičiau arba lėčiau judėti, taip pat išmokau įjungti stipresnį arba silpnesnį

Stefa Gedgaudaitė, Vincas Arnastauskas, Salomėja Arnastauskienė, Irena Gedgaudaitė. Palanga, 1939. Gedgaudų šeimos archyvas

scenos apšvietimą. Per „pertraukas“ salėje įjungdavau švytinčius matinius kubus (dabar manau, kad jie buvo atvežti iš Amerikos, nes kažkur ten labai panašius mačiau), o prieš prasidedant „veiksmui“ ją panardindavau į tamsą. Namie niekas nežinodavo, kur aš esu, ir toji aplinkybė teikdavo nemenką malonumą.

Visai kitaip toje salėje jausdavausi, kai kartą arba ir du per savaitę dešimtą vakaro į ją eidavome žiūrėti kino. Sėdėdavome balkono pirmoje eilėje, mūsų ilgam laikui išnuomotose vietose. Iš ten kartais nueidavau į „elektra kvepiančią“ patalpą už salės galinės sienos su mažyčiais langeliais, iš kur pro vieną arba kitą iš jų seanso metu per tamsią salę driekdavosi platėjantis ir virpčiojantis šviesos pluoštas. Atsimušęs į ekraną, jis atgydavo anuomet dar nespalvotais vaizdais, dažniausiai pasakojančiais ne visada mano amžiui tinkamas meilės

Salomėja Arnastauskienė, Stefa ir Irena Gedgaudaitės. Palanga, 1939. Gedgaudų šeimos archyvas

istorijas. Būdavo, kad užsikniaubęs ant balkono barjero nusnūsdavau, o jei prie jo priglausdavau ausį, girdėdavau silpną ūžesį, panašų į tą, kokį galima išgirsti iš tolimų jūrų kriauklės.

Vienuolyno ūkį prižiūrėjęs pranciškonas brolis Liudvikas sakydavo, kad lenkiškai kalbėti pamiršęs, o lietuviškai neišmokęs. Dažnokai mus aplankydamas, atnešdavo tai inspektuose užaugintų ankstyvųjų daržovių, tai kokių nors gėrybių iš vienuolyno klauzūrinio sodo. O kai sykį atnešė didžiulę kvapnią dešrą, mama dėkodama suėmė jam už abiejų smilkinių ir pabučiavusi į kaktą pasakė: *Dobry jesteś, Ludwiczku, masz złote serce*. Gal tą pačią dieną, visiems sėdint prie stalo ir pietaujant, paklausiau mamą, ar ji myli brolį Liudviką. Jai pasiteiravus, iš kur tokios fantazijos, atsakiau: „Jei tu jo nemyli, kodėl jį bučiuoji?“ Tada mama juokdamasi papasakojo apie Liudviko atneštą dešrą ir tėvui tyliai pridūrė kažką apie tuos vėlyvus kino seansus.

Vasaromis tėvas dažnokai išvykdavo dalyvauti remontuojant bažnyčias. Gal 1938 metais su juo į Salaką nuvažiavo Geniukas, susiradęs ten jam labai patikusio darbo: tvarkant ir remontuojant bažnyčios rūsius, jis rinko ir savaip dėliojo, rūšiavo ten palaidotų mirusiųjų kaulus ir kaukoles taip, lyg jau gerai tuos dalykus nutuoktų. Tokie jo sugebėjimai tėvą stebino, o mamą – kažkodėl mažiau.

Spalio vakarinių pamaldų stengdavomės nepraleisti antradieniais, kai dienoms sparčiai trumpėjant vis ryškiau spindėdavo aukštų *liktorių* iškeltos žvakės. Chodkevičių parūpintu puikiuoju instrumentu vargonuodamas, Juozas Dragūnas visų susirinkusiųjų giedamai šventajam Antanui skirtai giesmei, skambėdavusiai tik antradieniais, suteikdavo himniškos didybės. Dragūnų šeima gyveno priešais bažnyčią, kitoje Vilniaus gatvės pusėje. Vienaaukštis, pailgas dviejų butų namas priklausė Pabrėžalei (tai – anksčiau Žemaitijoje vartota mergautinė pavardės forma), priskirtinai spalvingųjų Kretingos personažų būreliui. Ji nedalindavo įsimylėjėliams gėlių, nesveikindavo jų tyliu, žemaitiškai išverstu *memento mori*. Pabrėžalė buvo taip tobulai įsijautusi į piktos davatkos vaidmenį, kad kokiam nors kitam jau ir nebūtų tikusi. Sykį mums pas Dragūnus vakarojant įsisiautėjo audra su bemaž ištisiniais žaibais. Netikėtai atėjo Pabrėžalė, nešina smilkstančiomis kadagio šakelėmis, ir aprūkė visas kambarių kertes. Audrai tolstant ji sutiko atsisėsti prie stalo, bet, užuot iš mažos taurytės paragavusi jai pasiūlyto krupniko, įniko pasakoti su bažnyčios mūrais susijusias baisybes. Ponas Juozas, nuėjęs į gretimą kambarį, tyliai kažką rojaliu skambino, o Pabrėžalė, žvelgdama pro atviras duris į šalia instrumento stovinčią supamąją kėdę, suriko: „Vuo kas tami kreisly daba supas?!“ Man pašiurpo plaukai, bet tėvas linksmai pakvietė savo bendravardį grįžti prie stalo ir, parodęs netikėtai viešniai pripiltą taurelę, pasiūlė ją „išlenkti į panelės sveikatą“.

Stefa ir Irena Gedgaudaitės. Palanga, 1939.
Gedgaudų šeimos archyvas

Su Dragūnų dukrele Natalija kartais Pabrėžalės sodo nuokalne patyliukais nusliuogdavom iki pačiame jo gale vešėjusių krūmų, kurių į agrastus panašios minkštos uogos buvo tik banaliai salsvos, be jokio kito skonio. Davatkos poteriai? Tik kad tokių uogų niekur daugiau neteko aptikti, o į jas panašių poterių arba žmonių elgesio – į valias. Regis, kad tą mudviejų žaidimą su beskonėm Pabrėžalės uogom (kaip ji jas suvartodavo?) įkvėpdavo pati jų savininkė. Nežinau, ar mudu su Nata labiau norėdavom likti jos nepastebėti, ar užklupti ir piktai išplūsti.

„Juk vos trys brūkšniai, o veidas viską pasako...“ – rodydama Stefai prabangią žurnalo „L‘Illustration“ įkliją komentuoja Itė. Beje, tokį jos vardo Irena trumpinį paskleidė šiek tiek už ją vyresnis brolis Viktoras, taigi – tas pats Viciukas. Mėgdavęs ją vežimėlyje supti, vis krykštaudavo: „...yte, yte...“ Iš čia – visą gyvenimą nuo jos nebeatsiejama *Itė*. O grafo mums padovanoti „L‘Illustration“ numeriai, jau visai kitais laikais nunešti į Vilniaus antikvariatą, sušelpdavo po vasaros klajonių tuščiomis kišenėmis namo sugrįžusį studentą. Dabar, žiūrėdamas į sesers tapytą paveikslą, kur abstrakčiame fone rymo trys moterėlės, pagalvoju apie aną reprodukciją, gal ir paskatinusią jas šitaip rymoti.

Pro mudviejų su Geniuku miegamojo langą matėsi kapinės. Vasarą jas slėpdavo tiršta senų medžių žaluma, bet spaliui baigiantis atsiverdavo vaizdas iki pat Tiškevičių mauzoliejaus ir virš jo iškeltos koplyčios. Vėlines anuomet dar tebevadino *Uždūšinėmis*, ir būtent lapkričio antrosios, o ne Visų Šventųjų (kaip dabar įprasta), vakarą kapinėse – žvakės, žvakės, žvakės... Balto stearino arba pamaldžiau atrodančio vaško. Dabartinių, stiklinaitėse žibinamų liepsnelių tada dar nebuvo. Bene labiausiai švytėjo koplytėlė virš Ambrozijaus Pabrėžos kapo – žmonės šį išminčių savo nuožiūra jau laikė šventuoju. Gal ir neklydo.

Po *Uždūšinių* dienos vis labiau trumpėja, o Advento metu prietėmio valanda (*szara godzina*) dar labiau paankstėja. Šniokšdamas artėja iš virtuvės į valgomąjį atnešamas *samovaras*, kurį kartais pasveikina valandų ketvirčius mušantis, dar mamos gimtąjį Pabalių palivarką menantis *dzieguorius*. Nebūdavo skubama įjungti elektros šviesą, kuri bemat išsklaidytų tas paros akimirkas pamėgusias, iš kažkur atklystančias ir nebūtinai balsu išsakomas mintis. Radijas irgi tyli,

negaudydamas Kauno arba Kuldygos transliuojamų fokstrotų. Mama: „...jau ne baranka, o riestainis, tai kodėl nesugalvoja lietuviško žodžio ir tokiai *klauzūrai* ? Ką čia koks žematis apie ją supranta... *Herbata jakoś szybko wystyga...* – „Tai gal jau įjungti šilumą?“ – čia tėvo balsas. Ant lengvai pasukamų rankenėlių ties radiatoriais parašyta KALT – WARM. Nuo dabar tėvas prieš naktį apeidinės visus kambarius, pasukdamas rankenėles į KALT pusę.

Sykį tamsoje, neįprasto triukšmo pažadintas, įžiebiau lempelę šalia savo guolio ir pamačiau lovoje stovintį, į antklodę įsisupusį Geniuką, kumščiu trankantį ties jo kojūgaliu stovėjusios spintos šoną: „Leiskit! Leeiskit!!“ Ir staiga ar trenksmų, ar savo paties riksmo paveiktas atsigulė, užsitraukė antklodę ir toliau ramiai miegojo. Bet labiau negu šiuos neįprastus nakties vaizdus įsiminiau Geniuko papirosą, kai aptikęs jį rūkant ir pučiant dūmus pro langą pasakiau, kad tėvas vis tiek gali juos užuosti, nes jeigu mama retsykiais su kuo nors besišnekėdama parūko, tai tik ne mūsų miegamajame. Geniukas, nupurtęs pelenus pro langą ir į palangę prigesinęs rūkalą, paėmė mano plaštaką ir trindamas papirosą man į delną baigė gesinti dūmą. Truputį paskaudėjo, bet neišsidaviau. Delne, aišku, žymės neliko, bet randelis įsimetė į širdį, o kartais pagalvoju, kad ne tik į mano, bet ir į jo. Gal tad šis randelis vėliau skatindavo keistai nutolusį brolį, man lankant artimuosius Amerikoje, su kuriais Geniukas irgi buvo praradęs ryšį, *būtinai* aplankyti ir jį, tapusį rentgenologijos garsenybe? Susitikdavom, savaip būdavo malonu ir net įdomu, bet kažkodėl prisimindavau anas salsvas Pabrėžalės uogas.

Pasitikdami tamsą, šoniniai altoriai keičia savo pavidalus, tarsi tęsdami Pabrėžalės pasakojimus apie per kažkokius karus bažnyčios sienose užmūrytus gyvus žmones. Dar tebesijaučia nuo *Tantum ergo Sacramentum* giesmės neatskiriamas smilkalų dvelksmas, tinkantis ir šventojo Antano nešamai monstrancijai. Tylutėliai tebeskambant vargonams, ateina baltą kamžą vilkintis vienuolis ir ant ilgo koto pritvirtintu gaubteliu neskubėdamas vieną po kitos apvožia žvakes. Atvožtos jos pasirodo be liepsnelių, tik dar keletą akimirkų rūksta, o dūmeliai dingsta begęstant ir vargonų garsams.

Kartą ankstėliau atėję į sekmadienio Mišias, bažnyčios transepte (elementarius architektūros terminus man jau buvo paaiškinęs tėvas) ties presbiterijos laipteliais išvydome patiestą tamsių spalvų minkštą kilimą. Man nespėjus pasiteirauti, ar dabar čia jau visada taip bus, prie jo priėjo elegantiška juodai vilkinti ponia (veidą irgi prisidengusi juodu tinkleliu), suklupo ant kilimo krašto ir kryžium išskėtusi į šonus rankas kniūbsčia ant jo atsigulė. Mama man tyliai paaiškino, kad, taip gulėdama prieš altorių, toji ponia atlieka jai nuodėmklausio skirtą arba pačios prisiimtą *pakūtą,* o tėvas sušnabždėjo, kad dabar tai jau vadinama atgaila.

Skirtingose vietose gyvendami, kiną nuo jaunystės lankė mano broliai, seserys ir kiti artimieji. Panelės (o neretai ir ponios) mokėdavo kino dėka sklindančių šlagerių melodijas bei žodžius, rinkdavo kino žvaigždžių nuotraukas, sekdavo ir sau prisitaikydavo jų aprangą, šukuosenas, o kuri sugebėdavo – tai ir laikyseną. Tą pastebiu žiūrinėdamas senus šeimos fotoalbumus, kur ir seserys, ir teta Salė (šios jaunesnės, itin elegantiškos mamos sesers niekada nevadindavom *cioce*) kiekviena turėjo savo būdą fotografuojantis išlikti natūralioms, „nepozuoti“, nors aišku, kad tomis akimirkomis jausdavo į jas nukreiptą fotoobjektyvą. Dabar, žiūrinėdamas tas senienas, pastebiu aibę smulkmenų, gan tiksliai nusakančių nuotraukos atsiradimo datą. Buvo madingos objektyvo link dailiu šaligatviu žengiančių žmonių nuotraukos. Atrodo, toji mada žingsniuojant fotografuotis mus pasiekė per Lenkiją, nes jau prieškario „auksinio dešimtmečio“ pradžia paskleidė nuotraukų, darytų Vilniuje *na ulicy Mickiewicza*, arba *na Zamkowej*, kur objektyvo link žengiantys žmonės aiškiai vengia atrodyti provincialiai. Sovietmečiu darytų tokių nuotraukų neaptikau. O stovėti nemirksint ir laukiant, kol spragtels fotoaparatas – tai dar kitam metui būdingas žanras. Beje, anie nuotraukų pagauti žingsniai irgi sietini su kino įtaka, kuris veikdavo žmones ir tomis akimirkomis, kai jie apie jį visai negalvodavo. *Ich hab' an Dich gedacht / Als der Tango Notturno...* – išdailinta vokiečių kalba dainavo Pola Negri, gal irgi nenorėjusi vadintis savąja Apolonijos *Chałupiec* pavarde ir atrodyti provincialiai.

Teta Salė... Ją mylėjau ne tik dėl visada netikėtai parinktų dovanų, kurių atveždavo per Velykas, o ypač per Kalėdas – ji buvo nuoširdžiai draugiška, sąmojinga ir nebanali. Visada būdama elegantiška, tos savybės nesureikšmindavo. O polinkis į humorą buvo mamos, tetos Salės ir dėdės Liudo „bendras vardiklis“. Artimieji Salę dažnokai vadindavo Salike, o Liudą – Liuduku. Jis mėgėjiškai smuikuodavo, grodavo gitara ir mandolina. Salė Klaipėdoje buvo baigusi dainavimo studijas, turėjo gražų altą. Kai visi trys susitikdavo Kretingoje, pas mus (dažniausiai prieš Kalėdas), tai prietemio valandomis skambėdavo „Ar aš tau, sese, nesakiau“, „Jau žvaigždė vilties žibėt nustojo“, „Kaipgi gražus gražus rūtelių darželis“ ir kitos dainos, o prieblanda tarsi pati su jais dainuodavo.

Išliko Kretingoje daryta nuotrauka, kur Itė, Stefa ir Liudas matosi sename, Pabalių palivarką menančiame veidrodyje, prieš kurį sekmadieniais mūsų senelis ilgai dabindavosi, o galiausiai liepdavo iškinkyti arklius, nes bažnyčion nuvažiuotų *już po wszystkim*. Mūsų mama savo tėvą minėdavo ne itin gerais žodžiais, nes drauge su Sale ir Liudu buvo patekusi jo nemalonėn dėl pasirinktos lietuvybės. Pabaliuose kaimynystėje gyveno kaimietis Rūkas, ir su jo vaikais žaisdami lietuviškai išmoko visos trys Stanislavos ir Vincento Bielskių atžalos, kurios netrukus ir tarpusavyje įprato ta kalba bendrauti. Viciuką, Itę ir Stefą *babcia Stanisława* išmokė lenkiškų poterių (vėliau lietuviškai, manau, jų pamokė tėvas). Mama pasakojo, kad sykį naktį išgirdusi Itę kūkčiojant, atsikėlė ir nuėjo sužinoti, kas nutiko. Paaiškėjo, jog sukalbėjusi poterius lietuviškai ji bijo velnio, nes *babcia* jai sakė, kad jei poteriaus ne lenkiškai, tai *w nocy diabeł przyjdzie do ciebie*. Nepaisant senelių pastangų, lenkų kalbos anūkams bendraujant išliko tiek, kiek jos reikėdavo pasakojant kokius juokus arba prisimenant ką nors iš vaikystės. Ir čia bene dažniausiai įvairiomis progomis iki šiol cituojamas visai mažo Viciuko protesto šauksmas jį *babciai* maudant: *...chcę bruuudny być!*

Kūčių dienos popietę tėvas užsidarydavo svetainėje, ir tik prieš pat vakarienę pamatydavom jo papuoštą Kalėdų eglę. Ant apatinių šakų kabojo kvapnūs raudoni obuoliai, tarp jų – spalvoto celofano maišeliai su saldainiais ir pirktiniais (tai buvo retenybė) meduoliais. O aukščiau – įvairūs *cacukai*, kurių istorijas kasmet kartodavo mama. Ypač stebino tai, kad tarp jų blizgėdavo ir pirmųjų Viciuko Kalėdų proga (1917) Šiauliuose kažkokių pažįstamų vokiečių padovanoti papuo-

Kairėje stovi Viktoras Gedgaudas, šalia Eugenijus Gedgaudas, toliau Rūta ir Sofija Gedgaudienės, Juozas Gedgaudas. Žemiau ant laiptų Salomėja Arnastauskienė, Irena Gedgaudaitė, dar žemiau Edmundas Gedgaudas, Stefa Gedgaudaitė. Palanga, vila „Gegutė“, 1940. Gedgaudų šeimos archyvas

šalėliai (2017-ais šimtmetį šventė išlikusi, į eglės šakutę įsegama, musmirytė). Teta Salė naujais papuošalais kasmet praturtindavo viršutines eglės šakas. Kadangi antrą Kalėdų dieną ateidavo nemažai pažįstamų, o jų vaikučiai prie eglutės deklamuodavo ta proga tinkamus eilėraštukus, ką nors jau derėjo išmokti ir man, rudenį pradėjusiam ketvirtuosius savo metus. Dėdė Liudas laiko stokojantiems tėvams pasakė, kad jis tuo pasirūpins. Aišku, ateis ir dvi pensione gyvenančios, iš Amerikos grįžusios garbaus amžiaus seserys, visai nekalbančios lietuviškai – *panna Ańdzia* ir *panna Wańdzia.* Dainelę išmokau, dėdė sakė, kad aš turiu tik aiškiai „išvedžioti gaidą“ ir pasistengti ištarti „s“. Svarbiausia – vyriškai linktelėti galva ir skambiai trinktelėti užkulniais, o parepetuoti galiu užsidaręs vonios kambaryje. Tą ir padariau, bet jaudinausi, ir juo labiau stengiausi, juo prasčiau buvo su nelemtąja „s“. Pagaliau tėvas uždega visas eglutės žvakutes, išjungia elektros šviesą, pirmoji mergytė jau „daro *kniksą*“ po trumpo eilėraštuko apie apsnigtą eglutę, jau ir berniukas kažkaip nevykusiai trinkteli užkulniais. Manieji užkulniai nenuvilia, gal netgi gerai paveikia balsą (dėdė sakė, jog nieko, kad jis toks laibas, berniukams tai netgi tinka). Tad ir užtraukiau: „Jeigu nori vyrą gaut, / pana Ona / eik į miską pagrybaut / be-e ...ijona“. Galva, užkulniai, bet man baisiai gėda, nes juk tas „s“ neišėjo, o dar ir „miską“... Kremtuosi, bet dėdė giria, nes buvau „tikras artistas“, o *panna Ańdzia* viską teisingai suprato, „taip – *Ańdzia* tai lietuviškai Onutė, nežinojai?“

Meduoliai, meduoliukai... Ypač tie *liukru* paspalvinti, pirktiniai, o dar ir nuo Kūčių likę *sližikai.* Mergaitės dovanų gauna į blizgantį popierių įvyniotus šokolado burbulus, kuriuos pakračius viduje kažkas barkšteli. Kai viena čia pat savąjį sudaužė, rado žiedelį su žydra akute. Jai gražu? Užtat teta Salė man dovanojo prisukamą automobiliuką, kurį paleidus važiuoti pasirodo ir viena kita žiežirba. Tai bent!

Salė ir Liudas šmaikštaudami pridengdavo anaiptol ne linksmus dalykus, kuriuos miglotai nujausdavo nebent tik jų vyresnioji sesuo – mūsų mama. Gal tik dabar, sulaukęs gilios senatvės, apytiksliai įvertinu jos įžvalgumą. Panašų bruožą turėjo nebent mano krikšto mama, Natalija Gedvilienė, kuri mamai dar Joniškyje tapo nelyg kokia dvasios sesuo. Kai ji mus Kretingoje aplankydavo, guolį jai paklodavo svetainėje, ir aš iš savo lovos gretimame kambaryje girdėdavau, kad pusbalsiu arba ir šnabždesiais tęsiasi bene įdomiausia kūmos (taip ją vadindavom) viešnagės dalis. Man visai nerūpėdavo, apie ką jos, protarpiais tyliai pakikendamos, iki išnaktų kalbėdavosi, tik būdavo palaimingai jauku. Tokios naktų akimirkos man priartindavo Joniškį, kur Nepriklausomybės paminklas vienaip matydavosi nuo bažnyčios ir visai kitaip pro mūsų valgomojo langą. Valgant prie stalo ten sėdėdavau užsklęstas paaukštintoje kėdėje, kurią prieš kraustantis į Kretingą kažkam padovanojo – tokio baldo man jau nebereikėjo. Iš valgomojo Joniškyje buvo durys į kambarėlį, kuriame aš iš savo lovelės žiūrėdavau į pilkai dažytą, apskritą metalinę krosnį. Panašią buvau matęs kažkurių Joniškio pažįstamų bute, matyt, anuomet butą remontuojant jas būdavo patogu įsigyti. Gal tokias krosnis pirkdavo Rygoje? Nei Kaune, nei Vilniuje nieko į jas panašaus neaptikau. Ši jaukiai kampe stovinti krosnis man įsiminė drauge su Brahmso lopšine, kurią pusbalsiu dainuodavo mama. Itin negrabiai išversta, ji gal jai primindavo „lietuviškus vakarus“, užtraukusius mūsų *dziaduleko* (anot mamos, „to tamsuolio“) rūstybę. „Užmik, užmik saldžiai (kirčiuojant „u“), / mylemasis mano-o...“ – girdėdavau užsimerkęs, ir netrukus likdavom vieni su vėstančia

krosnimi. Rytą dar neišaušus ją pakurs Dzidorius, o aš snūduriuosiu, klausydamasis liepsnos ūžesio. Geriau už trumpam ateidavusį Dzidorių prisimenu pietus virdavusią Elžbietą, dar ir apačioje, kiemo pusėje, gyvenusio šiaučiaus Klupšo plaktuko stuksenimą. Buvo pasakojama apie jo dukrą Anikę, kuri kisielių „jiedi, sujiedi be duonas, be nieka!“ – mat taip Klupšienė, neradusi išvirto kisieliaus, rėksmingai auklėjo dukrą. Vis girdėdavau tai „kaip Aniki kisielių“, tai „be duonas, be nieka“, tai vien „jiedi sujiedi...“ Sykį per Velykas visiems išėjus į bažnyčią, namie likęs Viciukas sudorojo visą *cygoną*, iškeptą bemaž vien iš džiovintų vaisių, o mama, neberadusi to ypatingo skanėsto, juokėsi – „be duonas, be nieka – kaip Aniki kisielių!“

Viciukas ir Rūta 1940-ųjų birželį į „Gegutės“ vilą Palangoje atvažiavo kaip jaunavedžių pora. Patyręs, kad jaunoji žmona deramai suvokia savo vyro vertę, lioviausi jai savo brolio pavydėjęs. Jie abu buvo tarsi šalia vasaros dienų Palangoje rutinos, prasidedančios ankstyvais rytais turgaus link traukiamų tuščių medinių vežimėlių (palangiškių vadinamų ratukais) tratėjimu. Virėjoms ir jų pagalbininkėms iš turgaus grįžtant, ratukai jau tylesni – juk jiems patikėta šitiek nepigiai kainavusių gėrybių! Tai ne kokios skujos, kurių popiečiais tuos ratukus, drauge su dvylikamete virėjos dukra (pasileidusia mergiote), pririnkdavom pilnus virtuvės viryklei kūrenti. Nuobodus darbas, ypač matant, kaip vyresnio amžiaus ponios ir ponai lepinasi tarp pušų ištemptuose hamakuose. Anuomet Palangos rytus ir priešpiečio valandas dar ženklindavo margaspalviais *frotte* chalatais vilkintys vasarotojai, kurie vakarui artėjant jau vilkėdavo taip, kad tapdavo verti Kauno „Metropolio“ arba Vilniaus „Bristolio“ (apie jį pasakojo teta Salė) prabangos.

Vytauto gatvėje prie pat parko esančią „Gegutę“ mama iš jos savininko Jurkaus išnuomojo visai vasarai ir jau buvo sukvietusi visą vasarotojų (daugiausia iš Kauno) „komplektą“. Virėjos pareigoms liko pernai ir užpernai tikrai gerai „Pušyno pensionate“ gaminusi moteriškė, tad beliko tik parinkti vikrių, geros laikysenos ir dailių kojų padavėjų (dėdė Liudas juokėsi, kad taip jo sesutė sutelksianti „kurvų pulką“). Valgomasis buvo įrengtas didelę verandą primenančioje kiemo pusės patalpoje. Mamai taip patiko svečių giriamo pensiono šeimininkės vaidmuo, kad ji jau buvo pradėjusi derybas su „Pušyno pensionato“ savininku Navicku, ketindama tą dar visai naują vilą kitais metais nupirkti. Ten, „po mamos sparneliu“, jau buvome dvi vasaras praleidę (dabar toje viloje įrengtas Antano Mončio darbų, daugiausia skulptūrų, muziejus). Teta Salė, mielai prisijungdama prie šitų savaip kūrybinių darbų, pripirko ir jau į „Gegutę“ atvežė prašmatnių indų, skirtų „rinktinės publikos“ stalui, esančiam šviesiausiame ir labiausiai nuo virtuvės nutolusiame valgomojo kampe. Toks vasarotojų rūšiavimas aiškiai nepatiko Viciukui ir Rūtai, nes jie patiekalus pradėjo nusinešinėti į savo kambarį, o jiems taip pasielgus, aš irgi ėmiau šnairuoti į tą „gerąjį kampą“ ir jame suburtus svečius. Bet mamai šitaip skirstyti vasarotojus aiškiai patiko, tad ji nevengdavo kaip tik prie to stalo trumpam atsisėsti, suvalgyti „su visais“ desertą arba išgerti puodelį kavos.

Ir būdavo tokių išskirtinių dienų, kai mes į ratukus parke rinkdavome ne pušų skujas, o nutempdavome juos iki Tiškevičių ledaunės, iš kurios į vilą veždavome porą pjuvenomis apibarstytų ledo gabalų. Virtuvėje jau parengtas stovėdavo *ledų mašinka* vadintas prietaisas, į kurio kraštus būdavo beriamas susmulkintas ledas, o į cilindro pavidalo vidurinę dalį – gardus ir kvapnus skystis, kuris, viską uždarius ir sukant gan stangriai judančią rankenėlę (mėgau šį darbą), virsdavo puikiu ledų desertu.

Ne nuo pirmųjų sezono dienų, o mažumėlę vėliau prie rinktinių svečių stalo prisijungė ir anoji Kretingoje kryžiumi gulėjusi ponia. Pasiteiravęs mamos, kodėl ji net Palangoje vilki tik juodai, sužinojau apie jos „amžino gedulo“ įžadus, mirus jau ne pirmam vyrui. Tada ėmiau joje matyti dar vieną Pabrėžalę, kurios ne tik galima, bet ir reikia bijoti.

Ledų desertą visi mėgo, tad nustebau, kai vieną dieną jį vos pradėtą palikę, visi iš valgomojo tyliai kažkur išskubėjo. Įkandin jų išėjęs, pamačiau ir pensiono svečius, ir mamą su tėvu, ir Viciuką su Rūta stovinčius ant šaligatvio. Gatvės viduriu, skleisdamos nesuvokiamą dvoką, ėjo vienodai apskurusios (ne viena – nuraupsėjusi) žmogystos, trinksėdamos tabaluojančiais batais ir tarsi nieko aplink nematydamos. Šaligatviui netrukus tuštėjant, kažkas pusbalsiu tarė: „Taigi raudona armija...“ Viloje neįprastai tylu, tik viename kambaryje pakiliu balsu netikėtai sušneka radijas, o ant valgomojo stalų tirpsta ledų desertas.

Iš Kretingos savo automobiliu atskubėjusio žmogaus nepažinojau. Susiradęs tėvą pasakė, kad visi mūsų baldai ir kiti daiktai išnešti į kiemą, o ten kažkokia keistai lietuviškai kalbanti persigandusi moteriškė pasakiusi, kad mes Palangoje, „Gegutės“ viloje. Tėvas tylėjo. Kai pasiprašiau ir mane drauge paimti, nė žodžio neišgirdęs nusprendžiau, kad jis sutinka. Taip tylėdami atsiradom prie išneštų ir talpiai sustumtų, lyg susigūžusių daiktų. Kokie jie menkučiai! Šalia stovėjo mūsų nuostabioji šeimininkė Lyna ir puolė tėvui vokiškai aiškintis, tarsi ji dėl viso šito būtų kalta, o jis toliau tylėjo. Iš kažkur atsiradęs brolis Liudvikas pasakojo, kad jį nešant baldus nuvijo į šalį, dar kažkaip negražiai pavadindami. Supratau, kad mus atvežęs nepažįstamasis čia viską stebėjo ir rūpinosi „tvarka“. Keista, bet daiktus žemyn paskubom gabenę įsibrovėliai jam pakluso. Gal todėl, kad jis ne tik mokėjo rusiškai, bet ir nujautė, kokiais žodžiais, o gal ir kokiu tonu į juos prabilti. Nuskubėjau prie įėjimo į laiptinę, bet mane sustabdė ten stovėjęs uniformuotas vyriškis (jo apranga visai nepriminė šalia „Gegutės“ neseniai pražygiavusių nuskurėlių). Nesuprasdamas žodžių suvokiau, kad viršun lipti laiptais man nebegalima.

Vargšė Lyna! Juk ir šią latvę, šeimininkavusią iš Klaipėdos laiku išvykti suspėjusio advokato namuose, nužiūrėjo Viciukas ir pasiūlė Kretingoje prisijungti prie mūsų šeimos. Išsyk tapusi sava, ji mums įprastų valgių racioną praturtino gardžiais žydiškais patiekalais iš žuvies ir nepamirštamais delikatesais. Bute įsivyravo neregėta tvarka, nes Lyna sugebėjo taip su mūsų daiktais susidraugauti, kad jie visi – nuo didelio kampinio svetainės veidrodžio iki senučiuko virtuvės kredenso – tarsi pajaunėjo. *Ich muss heute alles blank machen,* – tai dažnokai būdavo jos pirmieji žodžiai vos pasisveikinus.

Išvydęs kieme krūvon sustumtą mūsų mantą, prisiminiau tetą Salę mamai sakius, kad „visus tuos trantus reikėtų išmesti ir padegti“. Tikriausiai tam pritartų ir Kretingos Pranelis, tik jo dingstis kiltų iš praeiviams tyliai primenamos tiesos, kad šiame pasaulyje viskas yra laikina.

Edmundas GEDGAUDAS

SPAUDOS, RADIJO IR TELEVIZIJOS RĖMIMO FONDAS

REMIA PROJEKTĄ

KULTŪRŲ DIALOGAI: ISTORIJA IR DABARTIS
(RĖMIMO SUMA – 10 000 EUR)

LIETUVOS KULTŪROS TARYBA

REMIA PROJEKTUS

STRAIPSNIŲ CIKLAS „LIETUVOS TEATRO AMŽIUS“
MENO KULTŪROS ŽURNALE *KRANTAI*
(RĖMIMO SUMA – 5 000 EUR)

KULTŪRŲ DIALOGAI: ISTORIJA IR DABARTIS
(RĖMIMO SUMA – 5 800 EUR)

STRAIPSNIŲ APIE ŠOKĮ CIKLAS MENO KULTŪROS ŽURNALE *KRANTAI*
(RĖMIMO SUMA – 3 900 EUR)

PROJEKTĄ
LIETUVOS KULTŪROS ISTORIJOS ESKIZAI ŽURNALE *KRANTAI*
REMIA
VASARIO 16-OSIOS FONDAS
(RĖMIMO SUMA – 6 000 EUR)

V16

MG BALTIC

„Krantų“ žurnalų galima įsigyti

„Krantų“ redakcijoje
Klaipėdos g. 6–408, LT-01117 Vilnius
tel. 26 110 26, mob. tel. 8 682 35546, 8 618 66758

Knygyne „Akademinė knyga“
Universiteto g. 4, Vilnius

„Katalikų pasaulio“ leidyklos knygynuose
Pranciškonų g. 3/6, Vilnius
Šventaragio g. 4, Vilnius

Knygyne „Natos“
Totorių g. 20, Vilnius

Meno leidinių knygyne „Humanitas“
Dominikonų g. 5, Vilnius

Tiksliname „Krantų“ 2018 m. Nr. 3 Suzanne Pourchier-Plasseraud straipsnio „Menas ir tauta“ kai kurias latviškas pavardes: Vaira Vīķe-Freiberga, Aleksandra Beļcova, Zigfrīds Anna Meierovics.

Krantai
Meno kultūros žurnalas

REDAGUOJA

Helmutas ŠABASEVIČIUS
(vyriausiasis redaktorius)

Nijolė KVARACIEJŪTĖ
(redaktorė)

BENDRADARBIAUJA

Paulius MICKEVIČIUS
(vertėjas)

Joseph EVERATT
(vertimo redaktorius)

Diana ALIONIENĖ
(tekstų rinkėja)

Daiva MIKALAINYTĖ
(maketuotoja)

Žurnalo įkūrėjas – Vaidotas DAUNYS (1958–1995)
Leidžiamas nuo 1989 metų
Leidžia KRANTŲ redakcija
Redakcijos adresas:
Klaipėdos 6-408, LT-01117 Vilnius
Telefonai: 8 5 2611026, 8 682 35546
www.kranturedakcija.lt

“Krantai“ quarterly on Culture and Art
Founded by Vaidotas Daunys (1958–1995)
Published in Lithuania
Editor-in-Chief Helmutas ŠABASEVIČIUS
Address: Klaipėdos 6-408, LT-01117 Vilnius, Lithuania
Tel. (370 5) 2611026, (370) 682 35546
www.kranturedakcija.lt

Spausdino
BALTO print
Utenos g. 41A, Vilnius LT-08217
www.baltoprint.com

Pirmajame viršelio puslapyje –
Jonas ARČIKAUSKAS. Scenovaizdžio eskizas Williamo Shakespeare’o komedijai „Tuščios meilės pastangos“. Režisierius – Gytis Padegimas. 1995. Kauno valstybinis dramos teatras. Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus

Ketvirtajame viršelio puslapyje –
Jonas ARČIKAUSKAS. Kostiumo eskizas. „Eglutė pas Ivanovus“. 2011. Režisierius – Jonas Vaitkus. Lietuvos rusų dramos teatras. Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus

Tiražas – 500 egz.

© „Krantai“, 2018