

# Lietuvių teatro kritika sovietmečiu: diskursų laisvė ir nelaisvė

*Rasa Vasinauskaitė*

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, 08105 Vilnius  
El. paštas vasinauskaite@yahoo.fr

Straipsnio tikslas – išanalizuoti lietuvių teatro kritikos laikyseną sovietiniu laikotarpiu. Pasitelkus diskurso teorijos (Foucault) ir kritinės diskurso analizės (Van Dijk) priegas, siekiama išsiaiškinti, kiek ir kaip kritikos kalbą bei vertinimus veikė vyraujantis / oficialus ideologinis (partinis, valdžios) diskursas ir estetinės doktrinos, o jei veikė, ar galima sovietmečio spektaklių recenzijas laikyti patikimu istorinių teatro tyrimų šaltiniu. Analizei pasitelkiami 1979 ir 1987 m. išleisti lietuvių teatro istorijos tomai ir Henriko Vancevičiaus statytos Juozo Grušo tragedijos „Herkus Mantas“ (1957) refleksija.

RAKTAŽODŽIAI: diskursas, estetika, ideologija, recenzija, romantizmas, socrealizmas, sovietmetis, teatro kritika

Šiuolaikiniai sovietmečio tyrimai, regis, aplenkė vieną – teatro – sritį. Iki šiol sklando graži legenda apie tai, kad teatras anuomet turėjo ypatingą poveikį žiūrovams, skatino jų kritinį ir laisvą mąstymą, audė nenutrūkstamą istorinės, kultūrinės atminties giją. „Nuobodulio visuomenė“ teatro salėse, tose viešosiose jausmų erdvėse<sup>1</sup>, patirdavo gilų dramatinį sukrėtimą. Apie sovietmečio dramos teatrą, ypač vėlyvojo laikotarpio, žinome išties nemažai – scenos praktikai dar nepamiršo darbo ir kūrybos aplinkybių, dar gyvi amžininkų prisiminimai apie matytus ir jausmus bei sąmonę audrinusius spektaklius. Parašytos ir akademinės teatro istorijos, kurios, padalytos į atskirus periodus, leidžia susidaryti kiek įmanoma bendresnę teatro raidos vaizdą. Tiesa, du iš dabar jau turimų septynių akademinės istorijos tomų rašyti sovietmečiu ir analizuoja „lietuvių tarybinio teatro“ raidą nuo 1940 m. iki 1970 m.<sup>2</sup>, t. y. juose ne tik rašoma apie sudėtingą laikotarpį, kai buvo reikalingas ne vienas kompromisas, bet ir iš to laikotarpio pozicijų.

Kalbėdami apie istorinius teatro šaltinius turime galvoje ne tik dramos kūrinis, kurių vertę galima patikrinti ir po dešimtmečių, bet visų pirma spektaklių recenzijas – tekstus, susijusius su tiesiogine ir spektaklio, ir laiko refleksija. Galima sakyti, kad ir minėtos istorijos buvo rašytos remiantis recenzijomis arba šias istorijas rašė

1 Vaiseta 2014.

2 *Lietuvių tarybinis teatras 1979; Lietuvių tarybinis dramos teatras 1987.*

tie patys kritikai, kurie savo straipsniuose ir analizavo spektaklius, ir formavo jų supratimo, vertinimo kriterijus. Visą sovietmetį recenzija buvo pagrindinis kritikos žanras – patekusi į spaudos kaip oficialiai ideologijai atstovaujancio organo puslapius, recenzija atsidurdavo ir oficialiame, partinės ideologijos legitimuotame diskurse. Kitaip tariant, praėjusi cenzūros patikrą ir pasiekusi skaitytojus, recenzija atstovavo ir teatrui, ir tokiai politinei bei estetinei doktrinai, kokiai privalėjo atstovauti visi viešojoje erdvėje funkcionavę pa(si)sakymai. Šiuo požiūriu recenzija virsta nepatikimu ar tik iš dalies patikimu šaltiniu, nes jos autentiškumą kvestionuoja pats galios diskursas.

Sovietiniu laikotarpiu rašytų recenzijų (ar visų su spektaklio viešąja refleksija susijusių straipsnių) patikimumo klausimas iki šiol mūsų teatrologų nebuvo diskutuotas. Nekėlė rūpesčių ir teatro kritikos institucija, kurią, manyta, komunistinė ideologija paveikė mažiau nei literatūros ar dailės. Žinoma, galvodami ne apie monolitišką, o skirtingų individualybių, pažiūrų, net kartų kritiką, galime manyti, jog svarbiausias kritikos „ideologas“ buvo teatras – teatro praktikos veikiamą ji judėjo nuo atsargensnio, vien spektaklio turinį bei idėją reflektuojancio pasisakymo prie sudėtingesnės, visus spektaklio sandus aprėpiančios analizės, drąsesnio scenos meno problemų aktualizavimo<sup>3</sup>. Tačiau svarbu ir tai, kad visą sovietmetį teatro kritika taip ir nesiryžo kvestionuoti kanonizuotos estinės doktrinos – stanislavskiškų scenos meno pagrindų, kuriuos stalininis laikotarpis pavertė teatrinio socrealizmo idealu, o vėlesni „atlydys“ ir „stagnacija“ transformavo iš „buitinio“ į psichologinį / poetinį / metaforinį realizmą, lankstų tiek, kad jį, kaip „estafetės gairėlę“ su vis kitais žanriniais atspalviais, iš kartos į kartą perdavinėjo ir scenos praktikai, ir teoretikai. „Stanislavskio sistemos“, įgavusios ir savotiško sceninio režimo pavidalą, kanonizavimas nėra vienintelis (arba tiesiog mažiausiai sąžinės priekaištų kėlęs) sovietmečio teatro kritikos kompromisas. Ne vienintelis, bet ir ne toks pragaištingas, jei lyginsime jį su tragiškų pasekmių rašytojams turėjusia literatūros kritika<sup>4</sup>.

Ir vis dėlto kaip šiandien galėtume vertinti sovietinę lietuvių teatro kritiką, žinodami, kad ideologinis ir propagandinis mechanizmas ne tik veikė visus ir visa, bet ir užtikrino savo poveikį per šiam mechanizmui atstovaujancias institucijas, tarp kurių teatrui teko vienas svarbiausių uždavinių – šviesti, auklėti ir ugdyti naują socialistinės bei komunistinės visuomenės žmogų, o kritikai – „akylai prižiūrėti“, kad teatras šių uždavinių laikytųsi? Atsakyti į šį klausimą nėra paprasta. Bet kokie tiesmuki ir vienpusiai anuometiniai profesinės ir net kasdienio gyvenimo, t. y. buvimo sistemoje ar „už jos“, vertinimai pasmerkti nesėkmei, nes, pasak Vytauto Kubiliaus, tai „buvo didvyriškas ir parsišlavimo etapas...“<sup>5</sup>

3 Itin ryškūs recenzijos kaip spektaklį analizuojancio, interpretuojancio ir vertinančio teksto žanriniai bei stilistiniai pasikeitimai matyti 8–9-uoju dešimtmečiais, kai kritiką veikė radikalūs teatro eksperimentai, o vidurinės ir vyriausios kartos kritikus papildė jaunoji karta. Dauguma sovietinio laikotarpio teatro kritikų baigė profesijos studijas Maskvos ir Leningrado aukštosiose mokyklose; 8-ajame dešimtmetyje į teatro refleksiją įsitraukė VU ir tuometinio Pedagoginio instituto filologai.

4 Žr. Baliutyte 2003; Tamošaitis 2014; Ivanauskas 2015.

5 Cit. iš: Tamošaitis 2014: 86.

Šiuokart į valdžios, teatro ir kritikos ryšius pažvelgsime vyraujančio diskurso aspektu, juolab kad partinių direktyvų ir idėjinio-meninio auklėjimo prievolė stipriai veikė ne tik kritikos, bet ir paties teatro kalbą. Lietuvių teatras perėjimą iš vienos sistemos į kitą ir iš vienos okupacijos į kitą įveikė gana greitai (!) ir jau pirmaisiais pokario metais demonstravo privalomos ideologinės kovos, klasinių konfliktų išmanymą. Pasak Jono Lankučio, „tikrovės vaizdavimas, buržuazijos kaip klasės diskreditavimas ir pažangių liaudies siekimų aukštinimas“ virsta svarbiausia pokarinės dramaturgijos idėjine kryptimi, o „socialinis ir politinis konfliktas tampa pamatine dramatinės kūrinio sandaros dominante“<sup>6</sup>.

Na o iš pažiūros greitai kritikų įvaldyta (nesvarbu, kokiais tikslais) „partinė“ retorika iš tekstų neišnyko net iki 9-ojo dešimtmečio. Ypač jos apstu minėtuose teatro istorijos tomuose. Pavyzdžiui, 8-ojo dešimtmečio pabaigoje teigta, kad „naujos socialistinės visuomenės sukūrimas Lietuvoje pakėlė ir teatro raidą į aukštesnę pakopą. Pirmaisiais pokario metais (1945–1948) scenos menas sudemokratino, vėliau iš esmės peržiūrėjo savo repertuarą, pakilo, sakytume, į pirmąją tarybinio teatro formavimosi pakopą (jos pradai atsirado dar 1940–1941 m.), o penktojo dešimtmečio pabaigoje – šeštojo dešimtmečio pradžioje jis įžengė į naują raidos pakopą. Kartu su socializmo pergale iš esmės susiformavo ir kokybiškai naujas socialistinis lietuvių teatras. <...> 1952–1956 metais mūsų teatre ir dramaturgijoje galutinai įtvirtinami ir toliau plėtojami socialistinio realizmo meno bruožai. Tatai ruošia kokybiškai naują teatro ir dramaturgijos etapą, kurį atvėrė šeštojo dešimtmečio antroje pusėje prasidėję esminiai poslinkiai visose Tarybų šalies gyvenimo srityse.“<sup>7</sup> O 9-ajame dešimtmetyje, – kad „nacionalinis ir socialistinis savo turiniu bei forma lietuvių teatras sparčiau ėmė vystytis pirmuoju pokario dešimtmečiu, tačiau tai dar tebuvo pirmieji žingsniai bandant neatsilikti nuo kitų meno rūšių, ypač literatūros. Tik šiame tome aptariamuju laikotarpiu [1957–1970 m. – R. V.] lietuvių teatras galutinai tampa visos tarybinės lietuvių kultūros – kaip vieningos sistemos – dalimi, nacionalinės savimone forma. Ir tapęs ja, lietuvių teatras kartu tampa daugianacionalinės tarybinės kultūros, socialistinio teatro meno organiška, neformalia dalimi, įveikia savo hermetiškumą, peržengia siaurų vietinių problemų ribas ir įsilieja į visos šalies ir viso pasaulio problemų sferas, kūrybiškai įsivainikdamas nacionalinio meno gyvybingąsias tradicijas, semdamasis kūrybinių impulsų daugianacionalinės tarybinės kultūros pasiekimuose, turtėdamas kitų šalies ir pasaulio teatro atradimais ir turtindamas savo ruožtu tarybinį teatrą...“<sup>8</sup> Plika akimi matyti, kad abiejų tekstų, kuriuos skiria beveik dešimtmetis, formuluotės nurašytos nuo partijos direktyvų.

„Diskurso tvarka“ – taip savo inauguracinę paskaitą, perskaitytą 1970 m. Prancūzijos kolegijoje, pavadino Michelis Foucault. Pasak filosofo, „kiekviena visuomenė

6 Lankutis 1983: 37.

7 *Lietuvių tarybinis teatras* 1979: 62–63.

8 *Lietuvių tarybinis dramos teatras* 1987: 9.

kontroliuoja, daro atranką, organizuoja ir perskirsto diskurso gamybą, atlikdama visa tai vienu metu ir pasitelkdama tam tikras procedūras, kurios turi prislopinti diskurso galias ir pavojus, suvaldyti jo įvykio nenuspėjamumą, išvengti jo sunkaus, gąsdinančio materialumo<sup>9</sup>. Foucault akcentuoja tiesioginį diskurso ryšį su galios konceptu – diskursas ne tik kalba apie „mūšius ir viešpatavimo sistemas“, bet ir pats yra tai, „dėl ko kovojama, kas pasitelkiama kovai“, t. y. valdžia<sup>10</sup>. Ši užtikrina tam tikrus išorinius nepageidautinų diskursų pašalinimo bei kontrolės mechanizmus ir skatina rasti „vidinius“ diskursus, kurie „paprastai įgauna klasifikavimo, tvarkymo, padalijimo principų pavidalą, tarsi imtūsi apvaldyti kitą diskurso matmenį – įvykį ir atsitiktinumą“<sup>11</sup>. Tokius „vidinius“ diskursus Foucault vadina „komentarais“ ir jiems priskiria vadinamuosius „literatūrinius“, taip pat mokslinius tekstus. Tačiau, pasak Foucault, pastarųjų funkcija išlieka ta pati – generuoti diskursų „santykius“, aktualizuoti priklausomai nuo konteksto [daugialypes ar nutylėtas] pirminio teksto prasmes, tačiau iš esmės kartoti tai, kas buvo (ne)pasakyta pirminiame. Kitaip tariant, komentaras, pasak Foucault, „užkerta kelią diskurso atsitiktinumui, nes ima jį domėn: jis leidžia pasakyti kitką negu komentuojamasis tekstas, bet su sąlyga, kad šis būtų pasakytas ir bent iš dalies realizuotas. To, ką rizikuota pasakyti, galimybių daugybiskumą, nenuspėjamumą komentavimo principas paverčia pakartojimo skaičiumi, forma, pavidalu ir sąlyga. Nauja ne tai, kas pasakyta, o pats sugrįžimo įvykis.“<sup>12</sup> Yra ir dar vienas „diskurso išretinimo principas“, pasak Foucault, tai – autorius, tačiau ne gyvas žmogus, ne individas, o diskursus grupuojanti instancija, jų reikšmes vienijantis pradas, jų rišlumo židiny, arba *funkcija*, kuri neraminančią fikcijos kalbą įterpia į tikrovę.

Taigi autorius kaip funkcija, disciplina kaip diskurso gamybą kontroliuojantis principas ir visiems kaip diskurso tvarka primetamos „žaidimo taisyklės“ – visa tai panašu į sistemingai ir kryptingai veikiančią sistemą, kurios represinį, disciplinuojančią poveikį daugiau ar mažiau patyrė kiekvienas oficialiam diskursui pavaldus sovietinio laikotarpio „komentarai“<sup>13</sup>. Tačiau tiesmukai Foucault valdžios / galios sampratą perkeldami vien į sovietinį laiką, supaprastintume jos bendresnę („biopolitinę“) reikšmę. Foucault analizuojama diskursinė praktika – diskursų kūrimo, apribojimo ir prievartos mechanizmai – veikia nepriklausomai nuo konkrečios politinės ir ideologinės sistemos, atstovauja itin glaudžiai tarp savęs susijusioms galios, žinių ir tiesos sritims ir apibrėžia visuomenės bei jos socialinių institucijų funkcionavimą. Foucault nuomone, diskursai yra visur – jie medijuoja visuomenės gyvenimą, kon-

9 Foucault 1998: 7.

10 Ten pat: 8.

11 Ten pat: 15.

12 Ten pat: 18.

13 Foucault apie „komentarą“ ir „autoritų“ kalba kaip apie principus, kurie veikia kultūrinio ir meninio (literatūrinio) diskurso sferoje: vienas „*tapatybės* žaismu“, o kitas „*tapatumu*, turinčiu *individualumą* ir *aš* pavidalą“, riboja šio diskurso atsitiktinumą.

krečias socialines situacijas ir nuolat keičiasi, nes egzistuoja „pasakyto“ lygmenyje ir koreliuoja su tradicija, kultūra bei istorija.

Diskurso teorija (Foucault), taip pat kritinė diskurso analizė (KAD, Teun van Dijk) parankios analizuoti diskurso(-ų) funkcionavimą tiek totalitarinėse, tiek demokratinėse sistemose. Kaip kalbinė / lingvistinė socialinė praktika (į pastarąją KAD įtraukia visus viešojoje erdvėje funkcionuojančius tekstus ir pasisakymus, vaizdines reprezentacijas ir pan.), ne tik sukurta visuomenės, bet ir kurianti pačią visuomenę, diskursas formuoja ir apibrėžia visuomenės (jos grupių ar individų) tapatybę, struktūruoja socialinius ryšius, konstruoja žinių, tikėjimų ir pažiūrų, t. y. ideologijų, sistemas. Dar kitaip, diskursas neatsiejamas nuo prasmės, arba, turint galvoje ideologiją, – nuo tikrovės ir požiūrio į ją formavimo procesų. Van Dijko nuomone, diskursas yra svarbiausia [kasdienė] socialinė praktika, *komunikacinis įvykis*, kuris tiesiogiai išreiškia arba visada atstovauja tam tikrai ideologinei pozicijai – ideologijos teorija negali būti analizuojama atsietai nuo diskurso teorijos, arba, norėdami suprasti diskurso vaidmenį visuomenėje, turime atsižvelgti į esminių socialinių reprezentacijų, tarp jų ir ideologijos, kūrimo bei dauginimo pamatinį vaidmenį. Diskursas ir komunikacija, pasak Van Dijko, formuoja ideologiją, o galia pasireiškia per diferencijuotą ir tam tikrų institucijų, visuomenės grupių ar individų kontroliuojamą prieigą prie įvairių diskurso žanrų, turinių ar stilių. [Socialinės] galios grupės gali kontroliuoti diskurso, pvz., žiniasklaidos, sklaidą, tad iš esmės kontroliuoja ir viešojoje erdvėje cirkuliuojančios kalbos bei tekstų poveikio būdus. Prie galios grupių Van Dijkas, remdamasis Bourdieu, priskiria „simbolinį elitą“ (žurnalistai, rašytojai, menininkai, akademikai ir pan.), kurių galia remiasi „simboliniu kapitalu“: jie turi dalinę laisvę, taigi ir dalinę galią savo poveikio ribose diktuoti diskursų žanrus, apibrėžti jų temas, stilius ar sklaidos būdus. Simbolinė „simbolinio elito“ atstovų galia neapsiriboja vien „sakymu“, bet pasireiškia ir poveikio visuomenei formomis: jie nustato viešų diskusijų prioritetus, parenka aktualias temas, kontroliuoja informacijos tipą ar kiekį, juolab reprezentacijos būdus. Taigi jie yra visuomenės žinių, tikėjimų, požiūrių, normų, vertybių, moralinių ir ideologijų kūrėjai, arba, pasak Van Dijko, jų simbolinė galia yra ir ideologinės galios forma. „Tačiau kadangi dauguma šio elito yra valdoma valstybės ar privačių korporacijų, jos diskurso laisvė taip pat yra apribota. Elito balsas dažnai virsta korporacijų ar institucijų balsu, nes elito ideologija dažnai nesiskiria nuo tos pusės, kuri jį palaiko ar remia. Tik kelios grupės (pvz., rašytojai ar dalis mokslininkų) turi konfrontacijos valdžiai galimybę, kuri vis tiek būtų nuslopinta, kad ir publikacijų uždraudimu. Be to, elito priklausomybė yra tipiškai ideologiškai paslėpta po įvairiomis profesinėmis normomis, vertybėmis ar kodais...“<sup>14</sup> KAD susitelkia prie stilistinių, retorinių, semantinių ir pragmatinių diskurso, kurį produkuoja įvairios socialinės institucijos (pvz., bažnyčia, šeima, mokykla ir universitetai, žiniasklaida ir pan.), sluoksnių tyrimo ir

<sup>14</sup> Van Dijk 1989: 20–23.

akcentuoja, kad pastarieji itin glaudžiai susiję su kontekstu. Kontekstą van Dijkas apibrėžia kaip struktūruotą rinkinį visų socialinės situacijos savybių, kurios užtikrina teksto ar pasakymo atsiradimą, struktūravimą, interpretavimą ir funkcionavimą. Kitaip tariant, visas kontekstines (laiko, vietos, dalyvių, kurie atstovauja profesiniams ar socialiniams vaidmenims, intencijas ir t. t.) aplinkybes, suponuojančias diskursą<sup>15</sup>.

Tiek diskurso teorijoje, tiek kritinėje diskurso analizėje ideologija nepriešpriešinama diskursui ir nėra lokalizuojama vienoje kurioje institucijoje, sistemoje ar socialiniame agente – juos saisto glaudus tarpusavio ryšys, grįstas ir tam tikru galios santykių „žaidimu“. Tad kalbėdami apie sovietinį oficialųjį politinį-ideologinį ir jo lauke egzistuojančius kitus diskursus, negalime sakyti, kad pirmasis buvo vienašališkai primestas antriesiems. Tarp vyraujančio ir, Foucault žodžiais tariant, „komentuojančio“ ar „vidinio“ diskurso formavosi tokie pat sisteminiai ir struktūriniai galios pozicijomis paremti ryšiai, neišvengiami bet kuriomis kitokiomis socialinėmis aplinkybėmis. Tiesa, tam tikrais atvejais „vidiniai“ diskursai sovietiniu laikotarpiu turėjo politinę reikšmę. Pavyzdžiui, Sergejus Ušakinas (Sergej Oushakine), išanalizavęs politinių disidentų ir politinio „samizdato“ kalbą, teigia, kad disidentai, tik pasitelkdami tokias retoriškes priemones, kurios kaip vyraujančios susiformavo pačioje valstybinio socializmo simbolinėje struktūroje, reprezentavo save kaip politinius subjektus ir galėjo užimti tam tikrą simbolinę bei diskursinę poziciją visuomenėje. Disidentai pasižymėjo ne tik „kitokiu mąstymu“ (*inakomyслиjem*), bet ir sovietinėmis politinio pasipriešinimo formomis, tad būtent priklausomybė nuo režimo, su kuriuo jie kovėsi, lėmė ir disidentų jėgą, ir bejėgystę Sovietų Sąjungoje<sup>16</sup>. Dar kitaip tariant, „samizdato“ mimikrija, gebėjimas pasisavinti ir atkurti vyraujančią diskursą su juo ne susitapatinant, o savo tekstuose gražinant jį prie atsiradimo ištakų ir nurodant jo deformaciją, pavyzdžiui, savo tekstuose ir kreipimuose į aukščiausius partinius organus kritikuojant valdžios nesilaikymą Lenino ir komunistinių idealų, SSSR Konstitucijoje įrašytų žmogaus teisių ir laisvių ir pan., stiprino ir tiražavo vyraujančią diskursą, o kartu turėjo ir politiškai destabilizuojantį poveikį. Disidentų diskurso kaip savarankiško, pasak Ušakino, režimas nepripažino, tačiau jie laimėjo kitu būdu – „pertvarkos“ laikas ir Michailas Gorbačiovas kalbėjo būtent disidentų, reikalavusių atvirumo ir viešumo (*glastnost*), kalba. Mimetinis disidentų pasipriešinimas buvo efektyvus tol, kol pačią mimizežę režimas suvokė kaip pasikėsinimą į jo monopoliją kurti legitimų diskursą; kai šalyje buvo pasiektas tam tikras laisvės lygmuo, disidentai tapo nebereikalingi.

Socialiniai ir politiniai diskursai ir jų sąveikos atsidadė ir rusų kilmės amerikiečių antropologo Aleksejaus Jurčako (Alexei Yourchak), susitelkusio prie vėlyvojo sovietmečio, dėmesio centre. Atsisakęs binarinių opozicijų ir akcentuodamas vyraujančio diskurso bei jam „paklūstančių“ diskursų sąveikos pokyčius, mokslininkas atvėrė dinamiškesnę, natūralesnę ir „žmogiškesnę“ vėlyvojo socializmo žmogaus gyvenimo

15 Plačiau žr. Van Dijk 1998: 211–217.

16 Oushakine 2001: 200–203.

pusę: nors šiuo laiku vis dar egzistavo ideologinio pasisakymo, ritualo ar simbolio formos, jų turinys darėsi paslankus ir nebeatitiko šių formų „primestos“ tiesioginės prasmės<sup>17</sup>. Kitaip tariant, vėlyvuojų, arba brežnevinio sąstingio, periodu kontrastai tarp prisitaikymo ir pasipriešinimo išsitrynė ne tik kasdienėje, bet ir viešojoje [socialinėje] erdvėje, nes, pasak Jurčako, suveikė Lefort'o paradoksas. Claude'o Lefort'o teigimu, bet kokia valstybinė ideologija (ideologinis diskursas) grindžia savo legitimumą, pasitelkdama tam tikrą „objektyvią“ ir neįmanomą patikrinti tiesą. Ideologinis valstybės diskursas negali kvestionuoti šios tiesos, tačiau kartu neturi pakankamai priemonių jos teisumui įrodyti. Atsiranda prieštaravimas tarp tam tikros objektyvios tiesos kaip valstybinio valdymo legitimumo pamato ir negalimumo ideologinėmis priemonėmis įrodyti šios tiesos teisingumą. Šis paradoksas bet kokią valstybinę ideologiją daro pažeidžiamą ir kažkuriuo momentu gali sukelti ideologinę, vadinasi, ir šia ideologija grįsto valdymo, krizę. Šį paradoksą kurį laiką „pridengia“ dominuojanti figūra, valdžios subjektas (esantis už vyraujančio diskurso), kuriam suteikta „tiesos žinojimo“ galia – kol „funkcionuoja“ ši figūra, tol funkcionuoja ideologinis diskursas. Pasak Jurčako, sovietinę ideologiją, grįstą komunizmo sukūrimo idėja, palaikė skirtingos „figūros“ – iš pradžių revoliucinis politinis ir meninis avangardas, vėliau – Stalinas; po pastarojo mirties prasidėjusi socialistinio režimo diskursinė reorganizacija, arba sovietinio ideologinio diskurso struktūros transformacija, paveikė ne tik kalbos, bet ir visų reprezentacijos tipų, pvz., ideologinių ritualų, vaizdinės propagandos ir pan., struktūrą. „Nuo 6-ojo dešimtmečio iki persitvarkymo pradžios (9-ojo dešimtmečio vidurys) būtent formalieji sovietinio ideologinio diskurso aspektai patyrė didžiausias permainas. Viena vertus, išaugo ideologinio pasisakymo normalizacija ir standartizacija, antra vertus, jis darėsi sudėtingesnis: ideologinio pasisakymo forma stabarėjo, virto nuspėjama, ją buvo galima perkelti iš vieno konteksto į kitą be pakeitimų, tiesa, kartu augo ir šios formos gremėzdiškumas, nerangumas. Svarbiausias šių pokyčių rezultatas buvo tas, kad dėl sėkmingo įvairių ideologinių pasisakymų funkcionavimo dabar neberekėjo jų suprasti tiesiogiai. <...> [Dabar ideologinio] diskurso tikslas buvo ne reprezentuoti tikrovę kaip galima tiksliau, o kurti įspūdį ir jausmą, kad tik tokia reprezentacija yra vienintelė galima, visuotinė ir neišvengiama.“<sup>18</sup>

Kitaip tariant, ideologinio, arba oficialaus, diskurso pokyčiai, Sovietų Sąjungoje prasidėję 6-uoju dešimtmečiu, turėjo įtakos visų viešojoje erdvėje cirkuliuojusių vizualių ir kalbinių tekstų transformacijoms. Nors išorinė forma išliko ir net sustiprėjo, ėmė rasti jos (ne)kontroliuojamas turinys, arba tarp išraiškos ir prasmės atsirado kad ir nedidelės, bet „atsitiktinumų“ erdvės. Iš dalies tuo galima paaiškinti kultūros ir meno lauke (su)veikusį vadinamosios Ezopo kalbos efektą, nors iš tikrųjų „užslėptos prasmės“ skleidėsi pačiame kūrinių paviršiuje, taip pat galimybes „tiesiu keliu“ (pridengiant Lenino citatomis, partinių suvažiavimų direktyvomis ir pan.) apeiti

17 Юрчак 2014: 25. Remiamasi vėlesniu papildytu leidimu rusų kalba. Anglų kalba žr. Yourchak 2006.

18 Ten pat: 52–55.

cenzūros draudimus, juolab visoje Sovietų Sąjungoje sustiprėjusį istorinį-nacionalinį (Lietuvoje – „tautinio romantizmo“) diskursą. Pastarasis Lietuvos scenoje ėmė kristalizuotis 6-ojo dešimtmečio antroje pusėje<sup>19</sup> ir buvo siejamas ne tik su istorinėmis temomis, bet visų pirma labiau sąlyginėmis (kaip besipriešinančiomis (soc)realistinėms) herojinės dramos ar poemos literatūrinėmis bei sceninėmis formomis. Būtent *formomis*, kurios, iš dalies turėdamos ryšį su lietuvių istorinės tragedijos tradicija (pvz., Maironio, Vinco Krėvės, Balio Sruogos dramomis), iš dalies sutapdamos su herojine sovietine dramaturgija (pvz., Vsevolodo Višnevskio pjesėmis), pasikeitus naratyvams, konfliktams ir veikėjams, įgaudavo ne tik meninės, bet ir idėjinės interpretacijos lankstumo<sup>20</sup>.

Be abejo, tiek kritikos, tiek ir sceninės praktikos subjektyvumo, individualumo teko palaukti dar daugiau nei dešimtmetį arba sulaukti vadinamosios stagnacijos piko, kai pats oficialusis diskursas virto nebeįstengiama pridengti savęs parodija. Tad atrodo keista, kad 1979 ir 1987 m. leistų teatro istorijos tomų pratarmės vietomis alsuoja stalinine dvasia, o tų pačių autorių šio laikotarpio recenzijos spaudoje gerokai laisvesnės ir iki šiandien vertingos. Stabtelėti norėčiau prie stalininio ir postalininio laiko ribos, savotiško jo slenksčio teatre – „Herkaus Manto“, kurį 1957 m. pagal Juozo Grušo tragediją Kauno muzikiniame dramos teatre pastatė Henrikas Vancevičius. Būtent šio spektaklio refleksija įdomi kalbos ir jam priskiriamos estetikos (tiksliau – dviejų estetikų ir dviejų ideologijų) požiūriu, juolab kad minėtose istorijose į spektaklį žvelgta ne tiek iš 6-ojo, kiek vėlesnių dešimtmečių teatrinio konteksto.

Iš pirmo žvilgsnio gali atrodyti paradoksalu, kad 1987 m. LSSR MA Istorijos instituto Menotyros skyriaus mokslininkų parengto ir išleisto *Lietuvių tarybinio teatro 1957–1970* skyriaus apie Kauno valstybinį dramos teatrą autorius Egmontas Jansonas, priešpriešindamas ankstesniems buitiniams-psichologiniams režisieriaus Henriko Vancevičiaus spektakliams Grušo „Herku Mantą“ (1957)<sup>21</sup> kaip „aukštąją tragediją, monumentalų herojinį spektaklį“, čia pat plačiai aprašo tuoj po šio statytą Višnevskio „Raitelių Pirmąją“ (1929). Pasak kritiko, „spektaklis „Raitelių Pirmoji“ (1957), kaip ir „Herkus Mantas“, buvo kuriamas nepaprastai entuziastingai, viso kolektyvo pastangomis. <...> Režisierius labai kruopščiai, detalčiai dirbo su kiekvienu

19 Minėtini Romualdo Juknevičiaus spektaklis pagal Balio Sruogos „Apyaušrio dalią“ (1956) ir Henriko Vancevičiaus pastatytas Juozo Grušo „Herkus Mantas“ (1957), Vytauto Klovos opera „Pilėnai“ (1956).

20 Po „Herkaus Manto“ Vancevičius stato Višnevskio „Raitelių Pirmąją“, po šios – Justino Marcinkevičiaus „Dvidešimtą pavasarį“. Algimantas Baltakis po „Dvidešimto pavasario“ spektaklio rašo, kad „štai kaip turi skambėti šiuolaikinė pjesė! Įkyrėjo pilkas buitškumas. Tegyvuoja didelių aistrų ir gilių minčių menas! Tokius žodžius galėjai išgirsti, grįždamas iš teatro“ (*Lietuvių tarybinis dramos teatras* 1987: 108).

21 Autorius už šį kūrinių 1957 m. buvo įvertintas LSSR valstybine premija. Pasak Petuchausko, „žinia, kaip ilgai su nepasitikėjimu ir įtarumu žvelgė į jį [Grušą] ne tik Kauno ir sostinės valdininkai, bet ir itin „portveini“ (taip kartais juos tarpusavyje vadindavome) rašytojų organizacijų atstovai. Jaunas režisierius Henrikas Vancevičius po „Dūmų“ spektaklio Panevėžyje pirmasis išdrįso pratiesti ranką rašytojui. „Herkaus Manto“ sėkmė pažadino Grušo kūrybines jėgas, pasitikėjimą savimi, įkvėpė tolesnei dramaturginei kūrybai“ (Petuchauskas 2009: 143).



dalyviu, o masinėms scenoms pasitelkė ir teatro muzikinio kolektyvo aktorius. Jis, kaip visada, repeticijose ėjo nuo individualių aktorių savybių į vaidmens visumą, ieškojo, anot K. Stanislavskio, sąmoningo kelio į aktorius pasąmonę. Todėl aktoriams, atlikusiems šiame spektaklyje net ir nedidelės apimties vaidmenis, pavyko sukurti įsimintinus charakterius. <...> Vis dėlto šiame spektaklyje išsiskyrė A[rti-omo] Inozemcevo Ivanas Sysojevas – savotiškas kolektyvinio herojaus *alter ego*, lyg tas lakmuso popierėlis, kuris atspindi visus liaudies sąmonės, pažiūrų pakitimus, įvykusius nuo Pirmojo pasaulinio karo iki pilietinio karo pabaigos, visą rusų liaudies evoliucinio sąmonėjimo procesą. Drauge su tokiu Ivanu Sysojevu į Kauno teatro sceną antrąkart (po Herkaus Manto) atėjo tragedinis charakteris, temperamentingas, veržlus, intelektualus, tvirtai tikįs savo tiesa ir už ją kovojantis...“<sup>22</sup>

Kuo ir kaip galima paaiškinti tokį kritiko dėmesį „Raitelių Pirmajai“? Juk Grušo tragedija išgarsino Vancevičių kaip romantinės-lyrinės „pakraipos“ režisierių, o patį „Herkų Mantą“ teatralai iki šiol laiko vienu iš pirmųjų besilaisvinančio „iš sovietizuotų dogmų lietuvių teatro žingsnių, ieškant savo tapatybės ir tautiško identiteto“<sup>23</sup>? Ar kritikas „blefuoja“, ar „Raitelių Pirmąja“ nori sustiprinti „Herkaus Manto“ svarbą, ar čia suveikia tie nematomi diskursiniai mechanizmai, kurie kontroliuoja kritinę teatro istorijos peržiūrą ir reglamentuoja spektaklių atranką?...

Gražina Mareckaitė savo knygoje *Romantizmo idėjos lietuvių teatre*<sup>24</sup> negaili priekaištų dar 1979 m. išleistos teatro istorijos autoriui Markui Petuchauskui dėl „buitiškas“, „realistinis“, „psichologinis“, „natūralistinis“ ir pan. terminų chaotiško vartojimo. Vis dėlto svarbu ir tai, kad tiek teatras, tiek kritika, sovietmečiu atsidūrusi nepavydėtiniuose sąvokų ir legitimuotų meninių / estetinių kategorijų kolizijose, jas ne tik painiojo dėl vienokių ar kitokių priežasčių, bet šia painiava užkrėtė vėlesnius teatro istorikus. Net pati Mareckaitė, gindama Grušo tragedijos ir spektaklio svarbą 6-ajame dešimtmetyje, pripažįsta, kad „asmenybės, individo kultas – romantinio meno alfa ir omega – davė gana netikėtų vaisių naujųjų laikų teatre ir lietuvių teatro scenoje, nors to reiškinių ryšys su Herku Mantu labai minimalus“, o svarbesnė atrodė „asmenybė, įkvėpusi laisvės po Stalino karcierių baisybių. (Ją, sustambintą ligi kosminių dydžių, apdainavo poetas Eduardas Mieželaitis ir garsieji rusų poststalinizmo eros dainiai – Andrejus Voznesenskis, Jevgenijus Jevtušenka, Robertas Roždestvenskis ir kt.). Poetinės užslopintos dvasios versmės ištryško visose kūrybos sferose.“<sup>25</sup> Prie tokių versmių autorė priskiria Vancevičiaus statytą Justino Marcinkevičiaus poemą „Dvidešimtas pavasaris“ (1958), romantišką Sofijos Čiurlionienės-Kymantaitės pasaką „Dvylika brolių juodvarniais laksčiusių“ (1959), juolab režisūrinį Kazimieros Kymantaitės „žingsnį į vadinamąją lietuvių

22 *Lietuvių tarybinis dramos teatras* 1987: 106–107.

23 Mareckaitė 2004: 131.

24 Mareckaitė 2004.

25 Ten pat: 132.

poetinio filosofinio ir metaforinio teatro sferą“ – Marcinkevičiaus „Kraujas ir peilenai“ (1961)<sup>26</sup>. Kitaip tariant, autorė akcentuoja „atlydžio“ fenomeną, sužadinusį poetinės kūrybos poreikį, tačiau tikrojo „tautinio romantizmo“ pavyzdžių randa jau stagnacijos laikotarpio spektakliuose: „garsus istorinio romantinio varpo dūžis buvo J. Marcinkevičiaus dramatinės poemos „Mindaugo“ pastatymas Akademiniame dramos teatre (1969)“<sup>27</sup>.

Mareckaitė rūšiuoja spektaklius, ieškodama romantizmo, kurį priešpriešina realistinei / rusiškai tradicijai, apraiškų Lietuvos scenoje. Tačiau akivaizdu ir tai, kad teatro kritika „Herkaus Manto“ svarbą<sup>28</sup> tvirtino palaipsniui, remdamasi ideologinio konteksto poslinkiais, tačiau išlaikydama subordinaciją su oficialiuoju diskursu. Šis diskursas 6-ojo dešimtmečio pabaigoje ir 7-ojo pradžioje rėmėsi naujos epochos ir naujo žmogaus mitu, tad visokeriopai skatino romantizmo ir heroizmo su individualia, lyrine intonacija meno kūrinių atsiradimą. Jaunas Vancevičius ir, atrodo, dar visai neseniai (1949) iš LSSR Rašytojų sąjungos narių į kandidatus „dėl nesiorientavimo situacijoje“ pervestas Grušas<sup>29</sup> 1957 m. susitiko abiem palankiu laiku.

Taigi 1952 m. iš Maskvos valstybinio teatro meno instituto (GITIS) po studijų grįžęs būrys jaunų „lietuvių studijos“ aktorių su prisijungusiu Vancevičiumi 1953 m. pradėjo naują, jau sovietinio laikotarpio Kauno valstybinio muzikinio dramos teatro gyvavimo laikotarpį<sup>30</sup>. Stalino mirtis ir jį pakeitusio Nikitos Chruščiovo atėjimas į valdžią 1953 m., žymusis „asmenybės kultą“ pasmerkęs SSKP CK XX suvažiavimas 1956 m., prasidėjusios vadinamosios „liberalėjimo“ / destalinizacijos reformos<sup>31</sup> atsispindėjo ir teatro lauke: Maskvoje viena po kitos įvyksta garsiausių prancūzų, vokiečių teatrų „Comédie Française“, „Theatre National Populaire“ ir „Berliner Ensemble“ gastrolės, 1955 m. savo „Hamletą“ su Paulu Scofieldu parodo britų teatro reformatorius Peteris Brookas, 1957 m. surengiamas Tarptautinis studentų festivalis, gimsta teatras „Sovremenik“, režisierius Georgijus Tovstonogovas Leningrado A. Puškino teatre pirmą kartą sovietinėje scenoje pastato Fiodoro Dostojevskio

26 Ten pat: 133.

27 Ten pat: 147. Garsieji poezijos skaitymai, taip pat „literatūrinio montažo“ kaip poetinio spektaklio žanras Lietuvoje išpopuliarėja nuo 7-ojo dešimtmečio vidurio. Neatsitiktinai Antanas Vengris „poetinio teatro“, paskatinusio ir deklamacijos meno sklaidą, atsiradimą sieja su Juknevičiaus spektakliu „Apyaušrio dalia“ ir Vancevičiaus „Dvidešimtu pavasariu“. Žr. Vengris 1996: 242.

28 Dėmesys dramaturgo kūrybai neslūgo iki pat jo mirties 1986 m.; pvz., 1976 m. Grušio 75-mečio proga pasirodžiusioje Algio Samulionio parengtoje knygoje *Neramios šviesos pasauliai* publikuojami visi svarbiausi nuo 1956 m. dramaturgo pasisakymai, literatūros kritikų bei teatro kūrėjų samprotavimai ir prisiminimai, recenzijų ištraukos. Grušui daug vietos savo tyrinėjimuose skiria autoritetingasis Lankutis (Lankutis 1988).

29 Baliutytė 2003: 110.

30 1953 m. Vancevičius paskiriamas Kauno muzikinio dramos teatro vyriausiuoju režisieriumi; teatro trupė, atvykus jauniems aktoriams, reorganizuojama. Kauno muzikinis dramos teatras taip vadintas 1949–1959 m., sujungus dramos ir Kauno muzikinės komedijos trupes.

31 „Prasidėjo istorinis sovietinis karnavalas“, pasak rusų teatrologo Anatolijaus Smelianskio; šalis, kuri sodino, susitiko su šalimi, kuri sėdėjo, Anos Achmatovos žodžiais tariant: milijonai kalinių ėmė grįžti iš Magadano ir Kazachijos stepių, šimtai tūkstančių traukė į plėšinius, išraižytus spygliuotų vielų (Smelianskij 1999: 21).

„Idiotą“. Pastarasis spektaklis, pasak rusų kritikų, „pradedą naują epochą – kritikos žodyne atsiradęs žodis „stebuklas“ reiškė, kad sovietinėje scenoje atsirado ‘absoliučiai nuostabaus žmogaus’, t. y. Kristaus, vaizdinys“<sup>32</sup>. Kitaip tariant, prasivėrusi „geležinė uždanga“, „Sovremeniko“ posūkis išpažintinio, „šnabždančio realizmo“ link, Tovstonogovo ir aktorius Inokentijaus Smoktunovskio Idiotas, kuriame buvo įžvelgtas virpančio laiko ir visiškai skaidraus, švaraus, atviro naujam gyvenimui, tačiau turinčio ypatingą (kalėjimų, lagerių, tremčių) patirtį žmogaus vaizdinys, juolab „šestidesiatnikų“ (*шестидесятники*) emocinis, dvasinis entuziazmas, suformavęs poezijos bei *lyrinio herojaus* kultą<sup>33</sup>, negalėjo neveikti jaunų lietuvių teatro kūrėjų. Be to, būtent jiems, GITISE „išmokusiems dirbti pagal sistemą“ ir vertinusiems ją kaip tikros ir nuoseklios kūrybos garantą, vos prieš metus Akademiniam dramose teatre Vilniuje Romualdo Juknevičiaus statyta „romantiškoji“ Sruogos „Apyaušrio dalia“ atrodė paniekos vertas anachronizmas<sup>34</sup>.

Žinoma, Maskvos teatrų išpūdžiai negalėjo neveikti ir kritikų, pvz., Marko Petuchausko, 1959 m. įstojusio į GITISO neakivaizdines teatrologijos aspirantūros studijas, taip pat Jansono, kuris čia studijavo 1958–1963 m. ir, patekęs į patį „kūrybinio pakilimo“ sūkurį, kitaip žvelgė į poslinkius Lietuvos scenoje. Antra vertus, gali būti, kad Jansonas, rašydamas apie Vancevičiaus spektaklius pagal recenzijas<sup>35</sup>, žvelgė į juos ir per 8-ojo dešimtmečio istorinių poetinių dramų (pvz., Justino Marcinkevičiaus dramatinės trilogijos pastatymų Vilniaus ir Klaipėdos scenose, Jono Jurašo statytos Grušo „Barboros Radvilaitės“ ir kt.) prizmę<sup>36</sup> ir jau matė aktyvų, aktualų 9-ojo dešimtmečio teatrą<sup>37</sup>. Tad grįždamas į 6-ąjį dešimtmetį kritikas tarsi (ne)tyčia suteikia „Herkui Mantui“ socialistinio / komunistinio romantizmo dvasios, o ši neva skatina režisierių imtis Marcinkevičiaus „Dvidešimto pavasario“<sup>38</sup>. Pastarajame spektaklyje, pasak kritiko, „tiksliai rasta romantinio pakilimo atmosfera“ buvo išreikšta ir vizualiais sceniniais akcentais: prologe – didžiulė saulė su spinduliais-pirštais, tarsi atkeliavusi iš vaikiškai džiaugsmingo piešinio, ir žydinčio medžio šaka; toliau – niūri ruda užuolaida „Averbacho rūsiu“ ir kūčių (!) pas Irenos tetą scenose, atskirianti „buvusius“ nuo naujo gyvenimo; Gedimino pilis, matoma pro studentų bendrabučio langą; finale – kylančios saulės apšviečiamas kalnas, į

32 Smelianskij 1999: 27.

33 Apie 6-ojo dešimtmečio pabaigos ir 7-ojo dešimtmečio rusų menininkus, tikėjusius „socializmo su žmogišku veidu“ galimybe, žr. Шестидесятники 2007. Apie su „šestidesiatnikų“ karta į lietuvių literatūrą ir poeziją atėjusius kūrėjus žr. Ivanauskas 2015.

34 Vancevičius 2004: 145; Ragauskaitė 2000: 22–31. Pasak Ragauskaitės, „gitisiečiai – lietuvių studija – esminio lūžio Lietuvos teatro istorijoje nesukėlė. Mes tiesiog buvome pirma grupė, įgijusi aukštąjį profesinį išsilavinimą, ir lūžį padarėme vien Kauno dramose teatre“ (ten pat: 31).

35 Autorius mini Petuchausko knygą *Teatras – amžininkas* (1965).

36 Būtent 8-ajame dešimtmetyje teatre kyla „antroji“ poetinio / tautinio romantizmo banga, paskatinusi naujai įvertinti Grušo kūrybą.

37 Žr. Jansonas 1988.

38 Marcinkevičius už „Dvidešimtą pavasarį“ 1957 m. įvertinamas LSSR valstybine premija.

kurį kopia savo kelią radę Simas ir Irena. „Toks prasmingas scenografinis sprendimas atliepė režisūrinį sumanymą“<sup>39</sup>, – reziumuoja autorius.

Vancevičiaus „Herkus Mantas“, pasak aktorės Gražinos Balandytės, „tos mišios už Lietuvą“<sup>40</sup>, kur žengti „pirmieji žingsniai poetinio metaforinio teatro link“<sup>41</sup>, ne tik 6-ajame dešimtmetyje, bet ir gerokai vėliau įgydavo vis kitas, tačiau iš oficialaus diskurso taip ir neištrūkusias konotacijas. Palyginti su 6-ojo ir ypač 7-ojo dešimtmečio idėjinėmis bei estetinėmis reformomis Maskvos ir Leningrado teatruose, lietuvių scenoje Grušo drama ir Vancevičiaus spektaklis išties buvo reikšmingi tiek tragiškumo / tragedijos sampratos ir naujo, dramatiškus vidinius prieštaravimus patiriančio herojaus „reanimacija“ po visą pokario dešimtmetį diegtos bekonfliktiškumo teorijos<sup>42</sup>, tiek įveikiant išplitusį „buitinį realizmą“. Neatsitiktinai spektaklio sujaudinta tuomet jauna poetė, vertėja ir kritikė Tatjana Rostovaitė rašė: „Manto sceninį charakterį sudaro tarytum trys asmenys. Tai veiksmo žmogus, karvedys, savo genties sūnus ir kartu jos tarnas, kovojantis už jos laisvę ir susijęs su ja kraujo ryšiais. Tai filosofas utopistas, ateistas, linkęs skausmingai svarstyti, dvejojti ir svajoti apie geresnį pasaulį, nebetikintis senais prūsų stabais, nesusižavėjęs ir krikščionybės dogmomis, apeigų mistika – ir kartu numatantis neišvengiamą atsilikusios pagoniškosios prūsų kultūros žlugimą ir būsimą krikščionybę, kaip aukštesnės dvasinės raidos fazės, pergalę. Pagaliau tai paprastas žmogus, nuožmių kovų epochoje pamilęs priešų tautos dukrą, tapęs tėvu ir geidžiantis asmeninės laimės, o kartais net pasiryžęs paaukoti dėl jos visa kita. <...> Suaudrintais jausmais ir giliai susimąstę skirstosi žiūrovai po „Herkaus Manto“ spektaklių. <...> Repetudamas veikalą drauge su autoriumi, režisierius išsprendė spektaklį monumentaliai, herojiškai ir kartu santūriai, lakoniškai, išgirdo jo idėjų bendražmogišką prasmę, šiuolaikinį skambesį ir tolygia menine jėga sukūrė atšiaurią, archajišką epochos atmosferą. Be etnografinio ir buitinio detalizavimo, be psichologinių pustonų.“<sup>43</sup> Antra vertus, ir tragedija, ir spektaklis turėjo patriotinius jausmus bei nacionalinę tapatybę žadinančių aspiracijų, kurias iškart pastebėjo vyresnės kartos kritikai. Pavyzdžiui, „Herkus Mantą“ matęs, juo gėrėjęsis teatrologas Antanas Vengris įvertino (jau gerokai vėliau!) ne tik Grušą, bet ir Vancevičių, nepaisant pastarojo iš „stanislavskinio rusų teatro perimto buitinio psichologinio realizmo etoso“, tačiau vis tiek sukusio romantine-lyrine kryptimi, kuri siejasi su „romantine srove mūsų literatūroje ir mene“: „Herkus Mantas“ atitinka

39 *Lietuvių teatro istorija* 1987: 110. Beje, scenografo Felikso Navicko darbai su Vancevičiumi (aptariamuoju laikotarpiu – prie „Raitelių Pirmosios“, „Dvidešimto pavasario“, „Trijų seserų“ ir Kazio Binkio „Generalinės repetacijos“, 1959) turėjo įtakos labiau apibendrinimams – simboliškiems – sceniniams sprendimams.

40 Vancevičius 2004: 140.

41 Mareckaitė 2004: 130.

42 Ji lietuvių teatre vis tiek pasireiškė savitu būdu – klasinių ir socialinių prieštaravimų tiek kaime, tiek ir miesto aplinkoje reprezentacijomis. Tačiau, žinoma, diskreditavus bekonfliktiškumo teoriją, ima aktyviai diskutuoti dramaturgijos kaip konfliktų ir prieštaravimų meno tema: žr. Lankučio studiją „Konflikto ir charakterio problema dramaturgijoje“ (1956). Lankutis 1984: 43–121.

43 Cit. iš: Vancevičius 2004: 33, 37.

tragedijos žanro reikalavimus. Didžiojoje mūsų dramaturgijoje (V. Krėvės, B. Sruogos, V. Mykoliaičio-Putino), berods, tiktai J. Grušo veikalai įvardyti tragedija. Ir teisėtai. Tragiškai žuvo karvedys Mantas, tragiškai visa jo Prūsija. Prūsija kaip žemė – kraštas ir kaip baltiška gentis, išnaikinta atėjų vokiečių ir rusų. Šiurpi istorija. Bet guodžianti didvyriškumo dvasia, kurios kupinas Herkus Mantas, jo artimieji palydovai ir herojiški palikuonys. Prie pastarųjų norisi priskirti ir kūrėją Juozą Grušą.<sup>44</sup> Apie Grušo poveikį savo kūrybai 1976 m. kalbėjo Marcinkevičius, – kad tragiškame Herkaus Manto konflikte su istorija pajutęs „pilnakraujį mūsų dienų žmogų; istorinis fonas šioje tragedijoje atlieka veikiau pagalbinį vaidmenį, padėdamas atskleisti vidinį pasaulį žmogaus, teigiančio visiškai šiuolaikišką etinį idealą. Savo poetinėse dramose sprendžiau panašią problemą – asmenybės atsakingumo istorijai, tėvynei, savo liaudžiai.“<sup>45</sup>

Vancevičiui ir Kauno dramos teatrui (1940–1964) studiją skyręs Petuchauskas, kurio svarstymais savo „istoriniame tyrime“ remiasi Jansonas, „Herku Mantą“ analizavo per tragedinį socialinį-istorinį konfliktą: „visu balsu skamba aistringas protestas prieš socialinį ir dvasinį liaudies pavergimą, nacionalinę nesantaiką, religinį fanatizmą bei prietarus“; Manto paveikslo įtaigumą – per jo liaudiškumą: „Herkus – kovotojas už žmonių lygybę ir teisingumą. Mantas, kaip liaudies masių idėjų bei interesų reiškėjas, protestuoja (žinoma, stichiškai) prieš bet kokią vergovę...“<sup>46</sup> Privalomai pridurdamas, kad spektaklis vaizdavo praeitį iš marksistinių pozicijų, tačiau tai buvo jau ne socialinis buitinis teatras, o toks herojinis, plataus epinio skambesio pastatymas, koks atitinka „vieną pagrindinių tarybinės režisūros tendencijų“<sup>47</sup>.

Ir jau plačiau, kritiškiau į Grušo bei Marcinkevičiaus dramas iš šiandienos pozicijų (o iš dalies – ir veikiama postsovietinio kritinio diskurso) žvelgia Reda Pabarčienė, ap- tikdama jose ne vien „antisovietinių“, bet ir sovietinių epistemų, socialistinio realizmo, tautinio romantizmo ir sartiško egzistencializmo ambivalentiškų samplaikų, kurios „leidžiasi“ perskaitomos pagal skirtingus ideologinius kodus, deklaruojamas idėjas iš vienu (pageidaujamų) pasaulėžiūrinių koordinačių perkeliant į kitas. Ar tai mimikrija, pozicijos neturėjimas, ar Ezopo kalba, kontrabandininkų lagaminas su keliagubu dugnu, kiekvienu konkrečiu atveju tenka spręsti iš naujo, nesitikint nustatyti, kuri yra pagrindinė, o kuri išvestinė, kas dramose autentiška, o kas širma, būtinoji duoklė.“<sup>48</sup>

44 Cit. iš: Vancevičius 2004: 14. Žinoma, kad drama ir spektaklis, kurio veikėjo vardu Klaipėdoje dar pokario metais pavadinta gatvė („Montės“, nuo 1980 m. – „Herkaus Manto“, 1983 m. pastatytas Manto paminklas), o prūsai tapatinti su lietuviais, kurie pasipriešino vokiečių kryžiuočiams, negalėjo nekelti tautinių ir patriotinių jausmų. Kitaip tariant, šiuos jausmus, kaip ir romantinę jų išraišką, „legitimavo“ oficialus *istorinis* diskursas. Dar didesnis susidomėjimas Herkumi Mantu ir Grušo tragedija kilo po 1972 m. Marijono Giedrio filmo, kurio kūrybinė grupė ir pagrindinius vaidmenis atlikę Valstybinio jaunimo teatro aktoriai Antanas Šurna ir Eugenija Pleškytė 1973 m. buvo įvertinti LSSR Valstybinė premija. Plačiau apie filmo kūrimo ir tuometės viešosios refleksijos ypatumus žr. Švedas 2013: 125–152.

45 Mareckaitė 1976: 33.

46 Petuchauskas 1965: 111.

47 Ten pat: 120.

48 Pabarčienė 2010: 171.

„Herkaus Manto“ refleksijos pavyzdys – tik vienas iš atsitiktinai pasirinktų, kuris liudija ne tik apie sovietinės recenzijos ar istorinio tyrimo kaip šaltinio nepatikimumą. Jis liudija ir tokią vyraujančią / oficialaus diskurso strategiją, kai veikdamas „išre-tinimo principu“ jis palaiko ir net sustiprina savo legitimumą jam atstovaujančiais „institutais“ kaip „disciplinuojančios erdvės“ diskursais<sup>49</sup>. Antra vertus, jei ideologinio diskurso posūkius susietume su estetiniais poslinkiais, pamatytume, kad tai stipriau, tai silpniau kritikos tekstuose tvinkčiojusios partinių direktyvų ir suvažiavimų nuos-tatos dauginosi ir viena kitą neigiančias estetines kategorijas. Akivaizdu, kad 1965 m. pasirodžiusi Petuchausko<sup>50</sup> studija simbolišku pavadinimu *Teatras – amžininkas*<sup>51</sup>, gimusi iš 1962 m. apgintos disertacijos, privalėjo būti persmelkta sovietinės apolo-getikos, ir lietuvių teatro istorijos posūkiu joje privalėjo sutapti su sovietinio. Tad apibendrinamosios žanrinės, stilistinės, kūrybinės teatro ir režisieriaus kryptys, kurias braižo kritikas, rodo ir anuomet reikalautos kalbos bei terminų sangrūdą. Akcentuo-damas Kauno dramos teatro ir Vancevičiaus režisūros nuo 1953 m. posūkį „lietuvių *nūdienio psichologinio teatro*“ (išskirta mano – R. V.) link, spektaklių analizėse kritikas varijuoja „socialinės-psichologinės buitinės dramos“, „psichologinės buitinės linijos“, „ansambliskumo“, „psichologinio teatro – kaip teatro amžininko“, t. y. sunormintas socrealistinės Stanislavskio sistemos kategorijas. Na o po „TSKP XX suvažiavimo atvertas naujas tarybinio Kauno teatro kūrybinis puslapis – ketvirtasis jo kūrybos etapas“, į kurį patenka „Herkus Mantas“, studijoje įgyja „gilus socialinio-istorinio konflikto“, „liaudiškumo“, „monumentalaus herojinio spektaklio“ pavidalą ir virsta „nauja nuoseklia teatro kūrybos koncepcija“, paskatinusia režisierių „masinį heroiz-mą“, herojines temas bei herojinius charakterius spręsti „drąsiu sceniniu sąlygotumu“, prisilaikant „per dešimtmečius lietuvių teatre sukaupto patyrimo, kuriant realistinį psichologinį spektaklį“<sup>52</sup>. Skaitant atskirų spektaklio scenų aprašymus, persasi išva-da, kad nepaisant „sąlygotumo“, arba, priešingai, kaip tik dėl jo tiek scenografijoje (dail. Juozas Jankus<sup>53</sup>), tiek veikėjų išdėstyme ar pakylėtoje, labiau abstrahuotoje

49 Pasak Petuchausko, 1979 m. pasirodžiusio teatro istorijos tomo nuo rankraščių atidavimo iki išleidimo teko laukti dvejus metus (Petuchauskas 2009: 93).

50 1960 m. teatrologas pradeda dirbti LSSR MA Istorijos institute; nuo 1964 m. – Menotyros grupės, nuo 1967 m. – Menotyros skyriaus vadovas.

51 Garsioji lenkų teatro kritiko ir teoretiko Jano Kotto knyga „Shakespeare’as – mūsų amžininkas“ pirmą kartą JAV išleidžiama 1962 m., pakartotinai papildyta – 1965 m. Šis Varšuvos ir Vroclavo universitetų profesorius 1957 m. išstoja iš Komunistų partijos ir dėl 1964 m. pasirašytos peticijos prieš socialistinio režimo cenzūrą bei kūrybos laisvės suvaržymus 1966 m. priverstas emigruoti.

52 Petuchauskas 1965: 108, 122.

53 1953–1975 m. Lietuvos operos ir baletto teatro vyr. dailininkas; aptariamuoju laikotarpiu kūrė scenografiją Vytauto Klovos operai „Pilėnai“ (1956), Juozo Indros baletui „Audronė“ ir „Herkuui Mantui“ (1957); 1952 m. ap-dovanotas SSRS valstybine premija, 1954 m. suteiktas LSSR nusipelnusio meno veikėjo vardas; 1957 m. suteiktas LSSR liaudies dailininko vardas. Ryškesnės abstrakcionizmo tendencijos Jankaus scenovaizdžiuose matomos 7-ajame dešimtmetyje. Tiesa, ir ankstesniuose darbuose dramos bei operos spektakliuose scenografas ieškojo raiškesnių ir labiau apibendrintų plastinių vaizdinių, tačiau realizmo ribų neperžengė.

vaidyboje romantizmas ir socrealizmas kritiko „diskurse“ ne supriešinami, o pateikiami kaip vienas kitą papildantys „šiuolaikinės estetikos“ bruožai.

Jansonas, eidamas panašiu keliu kaip Petuchauskas, bet mažiau žavėdamasis Vancevičiaus režisūra, kaip labiausiai vykusius jo darbus išskiria „Herklų Mantą“, „Raitelių Pirmąją“, Dvidešimtą pavasarį“ ir „Tris seseris“ (1960) – skirtingos struktūros, tačiau panašaus romantinio, iš dalies – poetinio skambesio spektaklius. Vis dėlto vėlesni režisieriaus darbai, pasak kritiko, sugrįžo į įprastą vagą ir savo „kasdieniškumu“ ėmė badyti ne tik kritikų, bet ir aktorių akis<sup>54</sup>.

Apibendrinant galima sakyti, kad 6-ojo dešimtmečio pabaigoje ne tik teatro kritikos diskursas sutapo su ideologiniu<sup>55</sup>. Pati ideologija trumpam „atsuko varžtus“ naujesnio, romantiškomis aliuzijomis ir istorine atmintimi paženklinto diskurso atsiradimui. Plyšys, atsiradęs tarp to, kas legitimu, o kas gali padėti sustiprinti šį legimumą, meninėje erdvėje buvo užpildytas atsargiu, bet jau subjektyvesniu, lyrinėmis intonacijomis nuspalvintu kūrėjo ir jam atstovaujančio herojaus balsu. Lietuvos scenoje „atlydžio“ herojumi tapo Herkus Mantas – „laikotarpio liudininkas, tautos dvasinės būsenos ir rašytojo situacijos jame atspindys“<sup>56</sup>. Kritika išvelgė spektaklio kitoniskumą ir svarbą, tačiau vertino pasitelkdama ideologiškai legitimuoto diskurso retoriką, pabrėždama spektaklio estetikos atitikimą oficialiai doktrinai. Juolab ši retorika neatsitiktinai minėtuose Petuchausko ir Jansono tekstuose, kuriems atlydžio laikas sutapo su jų studijų ir profesinės karjeros (pvz., Petuchausko atveju) pradžia, o brežnevinė stagnacija – su išbandymais, kuriems reikėjo kompromisų ir prisitaikymų. Abiem atvejais suveikė dar ir vadinamasis subjektą formuojantis veiksnys, kai, pasak Judithos Butler, ne tik oficiali galia / valdžia, bet ir atstovavimas ar paklusimas jos diskursui reiškė galios internalizaciją subjekte, arba per galios diskursą – jo subjektinę saviidentifikaciją<sup>57</sup>.

Gauta 2018 05 28  
Priimta 2018 06 06

54 1966 m. Vancevičius tampa tuometinio Lietuvos valstybinio akademinio dramos teatro vyr. režisieriumi ir į šio teatro istoriją įeina kaip Marcinkevičiaus istorinės trilogijos statytojas. Įdomu, kad būtent 7-ojo dešimtmečio pabaigoje ir 8-ajame dešimtmetyje vėl atsikama į lietuvių istorinę dramą. Turiu galvoje į „viešąją erdvę“ sugrįžusį Sruogą: Vytauto Kubiliaus ir Algio Samulionio pastangomis *Kultūros baruose* (1968 ir 1971) pirmą kartą publikuojami du 1944 m. Sruogos rašyti straipsniai „Teatro romantika“ ir „Tikroviškumas vaidybos mene“; pasirodo Samulionio monografija *Balys Sruoga – dramaturgijos ir teatro kritikas* (1968). Sugrįžta Sruoga ir į sceną: „Milžino paunksmė“ pastato Povilas Gaidys (1974) ir Kazimiera Kymantaitė (1979), „Pajūrio kurortą“ – Aurelija Ragauskaitė (1975), „Kazimierą Sapiegą“ – Vancevičius (1979), „Pavasario giesmė“ – Juozas Miltinis (1965, 1978). Sruogos straipsniai ir spektakliai inspiruoja kritikus permąstyti ir suformuluoti kokybiškai naują tautinio romantizmo sampratą.

55 Antano Sniečkaus žodžiai – „mums reikia pasiekti, kad Maironis irgi tarnautų mums“, pasakyti 1957 m. LSSR Rašytojų sąjungos nariams-komunistams, reiškė, kad bet koks nukrypimas nuo pagrindinio uždavinio – „formuoti naują žmogų“ – nebus toleruojamas. Cit. iš: Tamošaitis 2014: 141.

56 Pabarčienė 2005: 30.

57 Butler 1997: 2.

## Literatūra

1. Baliutytė, E. Sovietmečio lietuvių literatūros kritika kaip socialinis reiškinys. *Lituanistica*. 2003. Nr. 1(53): 108–120.
2. Butler, J. *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press, 1997.
3. Foucault, M. *Diskurso tvarka*. Vilnius: Baltos lankos, 1998.
4. Foucault, M. *Power / Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*. Ed. by C. Gordon. New York: Pantheon Books, 1980.
5. Yurchak, A. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
6. Ivanauskas, V. *Įrėmintą tapatybę. Lietuvos rašytojai tautų draugystės imperijoje*. Vilnius: LII, 2015.
7. Jansonas, E. *Etiudai apie teatrą*. Vilnius: Vaga, 1988.
8. Lankutis, J. *Lietuvių dramaturgijos tyrinėjimai*. Vilnius: Vaga, 1988: 538–565.
9. Lankutis, J. *Literatūros procesas*. Vilnius: Vaga, 1984.
10. Lankutis, J. *Lietuvių tarybinė dramaturgija*. Vilnius: Vaga, 1983.
11. *Lietuvių tarybinis dramos teatras 1957–1970*. Vilnius: Vaga, 1987.
12. *Lietuvių tarybinis teatras 1940–1956*. Vilnius: Mintis, 1979.
13. Mareckaitė, G. *Romantizmo idėjos lietuvių teatre*. Vilnius: KFMI, 2004.
14. Oushakine, S. A. The terrifying mimicry of samizdat. *Public Culture*. 2001. 13(2): 191–214.
15. Pabarčienė, R. *Kurianti priklausomybę. Lyginamieji lietuvių dramos klasikos tyrinėjimai*. Vilnius: VPUL, 2010.
16. Pabarčienė, R. Lietuvių tragedijos tipologiniai tyrinėjimai. Juozo Grušo „Herkus Mantas“. *Žmogus ir žodis*. 2005 II: 23–30.
17. Petuchauskas, M. *Premjerų kelias*. Vilnius: Mintis, 1967.
18. Petuchauskas, M. *Santarvės kaina*. Vilnius: Versus Aureus, 2009.
19. Petuchauskas, M. *Teatras – amžininkas*. Vilnius: Mintis, 1965.
20. Petuchauskas, M. *Teatro akimirkos*. Vilnius: Mintis, 1977.
21. Ragauskaitė, A. *Režisierės užrašai*. Vilnius: Scena, 2000.
22. *Režisierius Henrikas Vancevičius*. Sud. R. Balevičiūtė. Vilnius: Scena, 2004.
23. Samulionis, A. *Neramios šviesos pasauliai. Knyga apie dramaturgą Juozą Grušą*. Vilnius: Vaga, 1976.
24. Švedas, A. Filmo „Herkus Mantas“ istorija: kaip sovietmečio lietuvių kinematografas buvo (ne)panaudotas Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės vaidinio refleksijoms. *Lietuvos istorijos studijos*. 2013. Nr. 32: 125–153.
25. Tamošaitis, M. *Skausmingas praregėjimas. Lietuvių rašytojai Antrojo pasaulinio karo metais ir pokariu*. Vilnius: Gimtasis žodis, 2014.
26. Vaiseta, T. *Nuobodulio visuomenė. Kasdienybė ir ideologija vėlyvuosiu sovietmečiu (1964–1984)*. Vilnius: LKMA, Naujasis Židinyš-Aidai, 2014.
27. Van Dijk, T. A. *Ideology. A Multidisciplinary Approach*. London: SAGE Publications, 1998.
28. Van Dijk, T. A. Structures of discourse and structures of power. *Communication Yearbook*. 1989. 12: 18–59.
29. Vengris, A. *Teatro pašauktieji*. Vilnius: MEL, 1996.
30. Смелянский, А. *Предлагаемые обстоятельства. Из жизни русского театра XX века*. Москва: Артист, Режиссер, Театр, 1999.
31. *Шестидесятники*. Сост. М. Барбакадзе. Москва: Фонд „Либеральная миссия“, 2007.
32. Юрчак, А. Ю. *Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение*. Москва: Новое литературное обозрение, 2014.



*Rasa Vasinauskaitė*

## Lithuanian theatre criticism in Soviet period: freedom and captivity of discourses

### Summary

The article analyses the attitude of Lithuanian theatre criticism in the Soviet period. The discourse theory (Foucault) and critical discourse analysis method (Van Dijk) are used to find out how the official ideological and political discourse affected the language and aesthetical doctrine of theatre criticism. It is shown that the history of the Lithuanian theatre after 1945 was written according to the Soviet theatre history. Critics in their articles used party directives and tried to emphasize the social realistic aesthetics of the theatrical performances. Comparing the volumes (published in 1979 and 1987) of academic Lithuanian theatre history shows that the similarity of their language is paradoxical, even though these texts are written in different periods. One of the most interesting example is “Herkus Mantas” (1957) by playwright Juozas Grušas and director Henrikas Vancevičius, the first performance of Khrushchev Thaw period on the Lithuanian stage, which was analyzed using double significance: as a heroic, epic, monumental, romantic and poetic national tragedy and as a social, atheistic, people tragedy based on Marxist position. “Herkus Mantas” was the first historical tragedy after the forced social realism and Stalinist Non-conflict Theory in 1945–1956, but critics even in the 8th and 9th decades still compared the performance with the Soviet heroic revolutionary plays. Criticism saw the peculiarity and importance of “Herkus Mantas” but it was judged by the rhetoric of ideologically legitimate discourse, emphasizing the aesthetics of the performance with the official doctrine. This example shows that the discourse of criticism was dependent on ideology, but it was free to manipulate the language and form of ideological discourse. This manipulation, or mimicry of the Lithuanian theatre critics in early and late Soviet times makes criticism an unreliable source of historical research, but it also shows an empty form of the official discourse itself in which new (and random) content could have appeared. This new content could have been given by choosing the “reading code”.

KEYWORDS: discourse, aesthetics, ideology, review, romanticism, social realism, Soviet period, theatre criticism