

Balys Sruoga apie Kiprą Petrauską: tautinės sceninės raiškos beiėškant

Rasa Vasinauskaitė

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, T. Kosciuškos g. 10, 01100 Vilnius

El. paštas vasinauskaite@yahoo.fr

Straipsnyje apžvelgiamas Balio Sruogos požiūris į Valstybės teatro operos pastatymus ir solisto Kipro Petrausko kurtą Lohengriną spektaklyje „Lohengrinas“ (rež. Nikolajus Vekovas, 1926). Remdamasis Petrausko traktuote, Sruoga įvardija tautinės / lietuviškos sceninės raiškos ypatumus, akcentuoja Lohengrino „liaudišką vaizdavimą“, tačiau platesnio šio paveikslo atsiradimo konteksto neanalizuoja. Pasitelkus XX a. Richardo Wagnerio pastatymų bei atlikėjų pavyzdžius, teigiama, kad Petrausko kurtas Lohengrinas buvo artimas rusų teatrui ir dviem ryškiausiems šio vaidmens atlikėjams – Leonidui Sobinovui ir Ivanui Jeršovui. Pažymima, kad XX a. pr. besikeičianti operos pastatymų ir režisūros tradicija, kurios pradininku Rusijoje laikomas Vsevolodas Mejerholdas ir kurio spektaklius matė bei juose vaidino Petrauskas, turėjo tik dalinę įtaką lietuvių operos teatrui.

RAKTAŽODŽIAI: Lohengrinas, Kipras Petrauskas, Valstybės opera, Richardas Wagneris, tautinis vaidybos stilius, operos režisūra

Rašytojas, kritikas, dramaturgas Balys Sruoga (1896–1947) vis dar yra figūra, kurią norisi tyrinėti ir pažinti. Nors apie jį nemažai parašyta ir atrodo, kad šio mūsų profesionalios teatrologijos pradininko įvairiapusė veikla išanalizuota, atsiranda sričių, gal net savotiškų „epizodų“, kurie intriguoja.

Sruogos ryšį su muzika galima apibūdinti kaip mėgėjišką – praktiškai niekada muzika neužsiėmė, jos nestudijavo, ne tik negrojo ar nedainavo, bet ir, amžininkų liudijimu, neturėjo muzikinės klausos. Tačiau muzika buvo neatsiejamas jo palydovas ir dėmesio objektas ne tik privačiame, bet ir profesiniame gyvenime: Sruoga vertė operų libretus, tarpukario kompozitoriai rašė muziką jo eilėms, pats jis dramoms suteikdavo muzikinio kūrinio struktūrą (pvz., „Kazimieras Sapiega“).

Muzikai, konkrečiai operos menui, Sruoga buvo ypač neabejingas. Ir tai galima paaiškinti ne tik jo kultūriniu išprusimu, bet ir jo kaip teatro kritiko tikslais – vienas aktyviausių, produktyviausių Valstybės teatro (ir išskirtinai dramos) istorikų bei recenzentų, jis negalėjo nerašyti apie operos spektaklius, negalėjo nevertinti jų režisūros ir atlikimo. Rašė ir vertino operos pastatymus dėl vienos paprastos priežasties – į Valstybės teatrą (dramos ir operos trupes) Sruoga žvelgė kaip į tam tikrą vieną kultūrinį darinį, puoselįjantį bendrus meninius ir kūrybinius uždavinius.

Todėl neturėtų stebinti Sruogos straipsniai apie operos režisierių Nikolajų Vekovą¹, iš Bulgarijos pakviestą Liudo Giros ir 1925 m. Valstybės operoje pastačiusį Jacques'o Offenbacho „Hoffmanno pasakas“², o 1926 m., pažymint Kipro Petrausko sceninės veiklos jubiliejų (20 metų darbo lietuvių menui ir 15 metų profesionalioje scenoje), – Richardo Wagnerio „Lohengriną“. Križiškai Sruogos įvertintos „Hoffmanno pasakas“ skatino dar akyliau įsiziūrėti į „Lohengriną“, tačiau ir šį spektaklį, išskyrus Petrausko atlikimą, teoretikas sutiko anaipol negeranoriškai³. Vienas Sruogos priekaištų abiem spektakliams – jie ne tik neturi bendros meninės idėjos ir formos, bet juolab neturi nieko lietuviško.

Galima suprasti skeptišką Sruogos požiūrį į iš svetur kviečiamus režisierius, kurie taip ir nesuranda priemonių ar būdų sukurti lietuviškos dvasios operos spektaklį. Nacionalinis, tautinis tiek operos, tiek dramos spektaklių aspektas 3-iojo dešimtmečio viduryje buvo viena populiariausių temų, diskutuotų viešojoje erdvėje. Tiesa, šiuo laiku jaunos valstybės meninio, kultūrinio savitumo paieškos dar neturėjo tokios aštrios etninės ir ideologinės priešpriešos, kokia ėmė vyrauti nuo 4-ojo dešimtmečio pradžios. Galima sakyti, kad 1924 m. Miunchene apsigynęs disertaciją iš lietuvių liaudies dainų poetikos, Sruoga mėgdavo ja pasiremti, analizuodamas lietuviškus spektaklius ir juose ieškodamas tautinio teatro šaknų bei prigimties. Kitaip tariant, 3-iojo dešimtmečio viduryje ir pabaigoje tautinio teatro (dramos, operos) kūrimosi ir raidos klausimai Sruogai buvo ne tik aktualūs, bet ir neatsiejami nuo jo straipsniuose keltų Valstybės / nacionalinio teatro profesionalėjimo, meninės krypties pasirinkimo ir kokybės problemų. Tad kiekvienas žingsnis šios kokybės link atsidurdavo kritiko akiratyje kaip išskirtinis ir sektinas pavyzdys. Vienas tokių pavyzdžių – operos solistas Kipras Petrauskas (1885–1968), imponavęs Sruogai ne tik kaip operos trupės ir teatro įkūrėjas, bet ir vienas iškiliausių, tarptautinį pripažinimą pelniusių atlikėjų.

Apie Kiprą Petrauską Sruoga rašė „Lohengrino“ recenzijoje, publikuotoje 1926 m. kovo 14 d. ir 18 d. *Lietuvos žiniuose*, prabėgus beveik dviem savaitėms po šventinio spektaklio (kovo 3 d.)⁴. Čia kilusias mintis išplėtojo kartu su Viktoru

1 Sruoga 2005: 201–203.

2 Sruoga 2005: 182–188. Nikolajus Vekovas (Nikolajus Viekovas, Nikolay Vekov, 1870–1930?) – vienas populiariausių XX a. pirmojo dešimtmečio operos (baritonas) ir operetės artistų, išsiskyręs draminės vaidybos virtuozišku operos spektakliuose. 1901 m. baigė Maskvos konservatoriją, 1904–1911 m. dirbo privačiame Sergejaus Zimino operos teatre Maskvoje (čia dainavo ir Fiodoras Šaliapinas, ir Leonidas Sobinovas). 1909–1910 m. vaidino kine, 1912–1915 m. dirbo Odesoje ir Kijeve; po 1920 m. dirbo Nacionaliniame Sofijos operos teatre. 1926–1927 m. Valstybės operoje režisavo Giuseppe's Verdi „Kaukių balių“, Ambroise'o Thomo „Minjon“, Giacomo Puccini „Bohemą“ ir „Madam Baterflai“, Antono Rubinšteino „Demoną“, Charles'o Gounod „Faustą“.

3 Sruoga 2005: 208–219.

4 Savo trumpąją recenziją apie „Lohengriną“ ir Petrausko jubiliejaus iškilmes kovo 12 d. *Lietuvyje* pateikė Pranas Lubickas (Viktoras Pravdinas). Kritikas pažymėjo iškilmių pompastiškumą ir nepakartojamą spektaklio bei Petrausko (kuris geriau vaidina nei jo matytas solistas „La Scaloje“) įspūdį, tačiau stilingos ir gražiai padarytos V. Dubeneckio dekoracijos atrodė per didelės mažoje scenoje, režisierius nesukūrė plastinio masių vaizdo, o didžiausią nusivylimą kėlė Lohengrino kostiumas, panašus į „cirko tritono“ (*Lietuvis* 1926: 9).

Žadeika⁵ 1929 m. išleistame gausiai iliustruotame albume-studijoje *Kipras Petrauskas*. Petrauskas 1929 m. buvo apdovanotas Lietuvos Didžiojo Kunigaikščio Gedimino 3-ojo laipsnio ordinu (2-ojo laipsnio ordinu Petrauskas apdovanojamas 1930 m., o 1-ojo – 1936 m.), tais pačiais metais, o gal ir ta proga, pagaliau pasirodė Sruogos ir Žadeikos knyga⁶. Beje, 1934 m. už nuopelnus Lietuvai Lietuvos Didžiojo Kunigaikščio Gedimino 1-ojo laipsnio ordinu Antanas Smetona apdovanojo operos solistą Fiodorą Šaliapiną – Petrausko bendražygį ir bičiulį, pasaulinio garso žvaigždę, tais pačiais metais surengusį Kaune koncertus ir kartu su Petrausku dainavusį Charles'o Gounod operoje „Faustas“ (Petrauskas – Faustas, Šaliapinas – Mefistofelis)⁷. Apie Šaliapiną kaip „pasaulio brangenybę“, laukiant jo gastrolių „nepriklausomoje Lietuvoje“, Sruoga rašė 1921 m. *Lietuvoje*, tačiau tuomet solistas į Kauną neatvyko; duoklę dainininkui kritikas atidavė įžanginiu straipsniu lietuviškai išverstoje ir 1938 m. išleistoje Šaliapino autobiografinėje knygoje *Mano gyvenimas*⁸. Sruoga gėrėjosi Šaliapino vokaliniu ir vaidybiniu talentu, lygino jį su Petrausko, o abiejų menininkų biografijos ir pasiekimai skatino svarstyti tiek apie įgimtą, tiek apie tautybės ar kultūros suformuotą talentą.

Taigi 1926 m. Petrausko sukurtas Lohengrinus Vekovo pastatytoje Wagnerio operoje trisdešimtmečiui Sruogai virto savotišku atskaitos tašku vertinant ne tik šio solisto, bet apskritai aktorius kūrybą. Neatsitiktinai straipsnį apie operos spektaklį Sruoga pavadino „Lohengrinus“ vaidyboje“, tarsi patikindamas, kad kalbama ne tiek apie muzikinį, kiek dramatinį, vaidybinių atlikimą. Tautinis aktorius kūrybos / vaidybos aspektas, Sruogai gilinantis į Lohengrino paveikslą, operos recenzijoje kildinamas iš *liaudiško vaizdavimo*, būdingo lietuviškoms dainoms, smūtkelėms, pasakoms, legendoms, ornamentikai. Šios įgėrė ar įspaudė tautinio grožio ir dorovės idealus ir, Sruogos žodžiais tariant, perteikė juos susimbolinta plastiška išraiška, kylančia iš savaiminių meno gyvenimo dėsnių. Vėliau knygoje apie Petrauską Sruoga įvardys tuos dėsnius: tai *lyrinė* intonacija ir taupūs, santūrūs mostai bei mimika, kurie, viena vertus, kyla iš mūsų tautosakai būdingo daiktų, reiškinių ir jausmų idealizavimo bei sakralizavimo, antra vertus, iš juose užfiksuotos vidinės melancholijos, skaidraus dvasingumo, gėrio ir grožio idealizavimo. Kitaip tariant, iš tų lyrinių, net romantinių „premisų“, kurios glūdi pačioje tautos dvasios gelmėje ir išsiskleidžia meninėje kūryboje, ir kur „gerumo pradmuo yra nelyginant cementas, sukaustąs įvairiopus charakterio pasireiškimus į organišką vienumą“⁹. Šiuos tautinio vaizdavimo būdus matydamas Petrausko vaidyboje, kritikas pabrėžė ir pasikeitusį Lohengrino paveikslą

5 Svarbu paminėti, kad 1929 m. Petrauskui buvo 44-eri, Sruogai 33-eji, o Žadeikai – 37-eri; nepaisant Sruogos jaunumo, jis buvo jau įtakingas teatro kritikas ir teoretikas.

6 Monografiją apie Kiprą Petrauską žadėta išleisti dar 1926 m., tačiau „monografijos anksčiau paruoštoji medžiaga papildoma d-ro Balio Sruogos studija ir K. Petrausko portretu, dail. Kajetono Šklėrio darbu“ (*Lietuva* 1926: 4).

7 Apie Šaliapiną Lietuvoje plačiau žr. Aničas 2013: 10–24.

8 Knygos vertimas pradėtas publikuoti 1936 03 29 *Lietuvos žiniuose* (vertė Alfonsas Braziulis); knygą išleido „Sakalo“ leidykla.

9 Sruoga 2005: 441.

turinį – jis „įgavo skaisčių lietuviškumo požymių, ir šį dalyką tektų mūsų istorijoje aukso raidėm įrašyti“¹⁰.

Teatro „tautinio turinio“ sampratą Sruoga plėtojo 1925 m. *Kultūroje* publikuotame straipsnyje „Lietuvių teatro uždaviniai“¹¹. Čia kritikas apsvarstė „tautos dvasios meno kūrinuose pasireiškimo“ galimybes ir priėjo prie išvados, kad tai grynai „formalė / formalinė problema“. Tautos dvasia neturi nieko bendra su „verkšlenančiu patriotizmu, visokiais kryžiuokais ir kabliukais, juostomis ir prijuostėmis, šiaip ar taip išraizginėtomis“¹², nes tie motyvai būdingi anaip tol ne vien lietuvių tautai ir nesudaro lietuvių tautinės savybės; tai nėra „motyvai, kuriuos meno kūriniai rutulioja“, tai ir ne ideologija, kuri „nėra pastovus dalykas, o pereinamasis elementas“. Pirmiausia tai – tautos būdas, charakteris, arba „tie psichofiziniai procesai, kuriais ji priima aplinkinius pasaulio reiškinius ir kuriais ji tuos reiškinius reaguoja“. Pasak Sruogos, tautos dvasia – tarsi aristoteliška materija, kuri laukia formos, „apsireiškiančios apčiuopiamais ženklais, simboliais, žygiais“¹³. Tad ir lietuvių teatro problema „negali nebūti grynai formalinė problema“, o dar tiksliau – „lietuvių teatro problema, kaip vien formalinė problema, yra lietuviško *vaidybos stiliaus* problema“ (išskirta mano – R. V.)¹⁴. Kitaip tariant, tai individualus ir kūrybiškas lietuvių tautos tradicijos pasitelkimas aktoriaus kūnu ir balsu išreiškiant „plastiskai harmoningas, aktingas ir gyvas formas“, per kurias ir pasireiškia lietuvių tautinės sąmonės turinys.

Atrodytų, nieko keista, kad neradęs šių formų ir turinio tuomečiuose dramos spektakliuose, Sruoga jų ieško operoje. Ir būtent Petrausko vaidyboje („Lohengrine“) pamato tokią nuosaikią, išgrynintą aktoriaus plastiką, jausmo, balso ir judesio / mosto idealią harmoniją, susižavi tokiu stilizuotu ir kartu emociškai, jausmiškai pagrįstu operinės vaidybos principu, kuris išvengia ir natūralizmo, ir reformatoriško manieringumo, koks, Sruogos manymu, būdingas teatro reformatoriams-stilizatoriams „Mejerholdui, Gordonui Craigui ir jiems panašiems“¹⁵.

„Lohengrino“ recenziją reikia atskirti nuo knygoje aprašyto Petrausko gyvenimo ir kūrybinių pasiekimų, tačiau ir juose Lohengrino vaidmuo užima ypatingą vietą. Sakyčiau, virsta Sruogai savotišku atskaitos tašku, lyginant ar vertinant kitus Petrausko sukurtus vaidmenis. Knygos žanras kitoks, ir natūralu, kad priekaištų spektakliui ir jo režisieriui, kuriais kritikas apibėrė Vekovą, knygoje nebeliko. Tie priekaištai iš tikrųjų mažai kuo skiriasi nuo Sruogos sakytų kitiems, ypač dramos teatro, režisieriams: nėra jokio bendro sumanymo ir spektaklio minties, Petrauskas

10 Sruoga 2005: 217.

11 Sruoga 1925.

12 Sruoga 2005: 155.

13 Ten pat: 166.

14 Ten pat: 168.

15 Ten pat: 168.

ir Julija Dvarionaitė (Elza) „vežimą traukia į vieną pusę, o kiti aktoriai – į kitą“, choras nesutelpa mažoje scenoje, choristės nemoka elgtis su kostiumais, neišspręstos muzikinės pauzės, neįspūdinga gulbė – „kalamaška“, ką jau kalbėti apie abejotiną Lohengrino kostiumą¹⁶, taip pat prastą vertimą¹⁷.

Sruogos nepasitenkinimas Vekovo režisūra, teigiant, kad nebuvo meniškai atsižvelgta į mūsų tautinius duomenis ir vietos sąlygas – „kai teatras turi didelę sceną, kurioje erdviai ir dailiai galima sutalpinti didelį chorą, Wagnerio reikalaujamą, viekoviškas pastatymas gal ir turėtų savo prasmės“¹⁸, ne visai pagrįstas. Juolab kad kritikui imponavo ir Dvarionaitės atlikimas, ir „dekoratyvinė spektaklio pusė“ – „ir dideliu skoniu sukomponuota, ir pritaikyta mūsų scenai“¹⁹. Be to, „Lohengrino“ recenziją galima priskirti prie tų retų spektaklio / vaidybos „įkvėptų“ Sruogos tekstų, kuriuose jis laisvai manipuliuoja žiniomis ir pavyzdžiais, o kritiką nustelbia interpretacija ir noras pasidalyti patirtu įspūdžiu. Svarbu ir tai, kad spektaklis įėjo į lietuvių operos istoriją kaip išbandymas Wagnerio muzika, o jam dirigavusio Juozo Gruodžio nuomone, Petrausko Lohengrinas buvo „savotiškas, teatralinėse tradicijose nežinomas, o betgi teisingas“²⁰.

Su Sruogos kaip kritiko nuomone dažnai sunku ginčytis – jis ne tik diagnozavo lietuvių scenos ligas, bet ir savaip modeliavo lietuvių teatro istoriją, kartais pagrįstai, o kartais nepagrįstai paneigdamas vienus ir išaukštindamas kitus jam svarbius reiškinius, įtakas, istorines paraleles. Vis dėlto jei žvelgtume į „Lohengriną“ ir Kipro Petrausko atlikimą platesniu žvilgsniu, pamatytume, kad lietuviškas Lohengrinas turi „ilgesnę“ istoriją, turtingesnę kontekstą. Skaitydama Sruogos recenziją ir artisto biografijos bei kūrybos pristatymą knygoje *Kipras Petrauskas* ir bandydama išsiaiškinti, kokios tuometinio operos teatro paieškos galėjo veikti Petrausko kūrybą ir konkrečiai Lohengrino paveikslą, nuėjau panašų į paties Sruogos kelią²¹. Tai yra – nuo Marijos teatro Sankt Peterburge iki Didžiojo Maskvoje, nuo Šaliapino iki Leonido Sobinovo. Sobinovas (1872–1934), 1908–1909 m. Didžiajame teatre suvaidinęs Lohengriną, tuomet pralenkė garsųjį Marijos teatro solistą Ivaną Jeršovą (1867–1943), sukūrusį šį Wagnerio herojų 1905–1906 metais. Šias dvi pavardes miniu neatsitiktinai – tai solistai, lyrinis ir dramatinis tenorai,

16 Pagal Olgos Dubeneckienės eskizus kostiumai buvo gaminti Šarlotenbergo teatro ir kino kostiumų namuose Vokietijoje ir Valstybės teatro dirbtuvėse. Sruogai užkliuvo blizgantis, pasak jo, Paryžiaus „Folies-Bergère“ ar Berlyno „Komische Oper“ estradoms, o ne lietuviškam Lohengrinui tinkantis kostiumas. Beje, šis kostiumas pakeitė iki šiol dažnai, laikantis vokiškos tradicijos, spektakliuose naudotus Lohengrino riteriškus šarvus.

17 Libretą išvertė dramos aktorė Elena Žalinkevičaitė, 1928 m. ištėkėjusi už Petrausko.

18 Sruoga 2005: 218.

19 Ten pat: 219. Dekoracijų autorius – Vladimiras Dubeneckis, jas piešė ir gamino Jonas Gregorauskas.

20 Žadeika 1981: 267.

21 Tiesa, skaitant knygą atrodo, kad daugelį „biografinių posūkių“, kūrybos įtakų Sruoga bus užrašęs iš paties Petrausko pasakojimų.

kurių partijas dainuos ir Petrauskas²². Svarbu ir tai, kad būtent šie solistai keitė Wagnerio operų ir konkrečiai Lohengrino vaidmens atlikimo tradiciją, netrukus pavadintą *rusiška*. Pastaroji itališką „bel canto“ jungė su rusų realistinio meno tradicija, t. y. jungė muziką, dainavimą ir vaidybą, pasiekdama ne vien vokalinio, bet ir draminio atlikimo aukštumų. Tokios operinės vaidybos mokyklos pagrindus tiek Sankt Peterburgo konservatorijoje, tiek ir Marijos teatre įgijo ir Petrauskas. Juolab Petrauskas pažinojo Sobinovą, kuris bičiuliavosi su Jeršovu, o šis, dirbdamas Marijos teatre, puikiai pažinojo Petrauską. Jei dar pridėtume, kad būtent Marijos teatre XIX a. pab. – XX a. pr. dirigento Eduardo Napravniko dėka repertuare karaliavo Wagnerio kūriniai, o visas svarbiausias šio kompozitoriaus operų partijas atliko Jeršovas, suprastume, kad Petrauskas savo šventiniam pasirodymui tikslingai pasirinko būtent šią abu dainininkus išgarsinusią Wagnerio operą. Beje, įdomu ir tai, kad Sobinovas Didžiajame teatre sukūrė tik vienintelį Lohengrino vaidmenį iš Wagnerio operų ir dainavo / vaidino jį po kelis kartus kasmet iki pat 1929 metų. O štai pasaulinėse operos scenose principingai negastroliavęs tenoro šaliapinu vadintas Jeršovas garsėjo kaip nepakeičiamas būtent Wagnerio operų atlikėjas. Tad galvojant apie Petrausko Lohengriną, peršasi mintis, jog jo „savotiškas“, „tautinis“, pavidalas gimė iš individualios ir kartu kūrybiškos kelių sumanymų, kelių įtakų interpretacijos.

Kai Sobinovas ruošėsi Lohengrino vaidmeniui, mąstė apie jį kaip apie jauną, skaištų (Romeo bendraamžis), taurų, nepriklausantį jokiai tautybei dievišką riterį. Dainininkas atsiskė anksčiau naudoto Lohengrino „šarvų“ kostiumo, kad išlaisvintų judesius, padarytų juos minkštesnius, plastiškesnius. Pasak kritikos, vidinis Sobinovo vaidinamo Lohengrino pasaulis harmoningai susiliejo su jo išoriniu pavidalu – jo nekankino jokios stiprios aistros, jis netroško žygdarbių; jaunas ir gražus jis atėjo į žemę išgelbėti nekaltųjų ir nubausti blogį – teisingumas ir tikėjimas veda jį per gyvenimą, herojaus pasaulis tyras ir skaidrus. Sobinovo herojus buvo išskirtinai lyrinis, ir būtent lyrinė stichija padėjo atverti muzikinę Lohengrino paveikslo tiesą²³. Jeršovas, priešingai, kūrė herojišką Lohengriną – karį už tiesą ir teisingumą, artimą vokiškai tradicijai, tačiau dirbdamas susitelkė prie stilizuotų judesių, skulptūrinės, taupios plastikos paieškų, nes, jo manymu, vaidinant Wagnerio operose „sceninio judesio tempą reikia derinti su orkestro muzika“: „Wagnerio muzika prikaustyta prie aktoriaus-dainininko, tačiau ji diktuoja aktoriui tą reikalingą didingumą, monumentalumą, platų sulėtintą gesto judesį, kuris atitinka Wagnerio muzikos

22 1911 m. pasirašęs sutartį su Imperatoriškų teatrų direkcija (įdarbinamas Marijos teatre), dar nebaigęs studijų Maskvos konservatorijoje, Petrauskas debiutuoja Hercogo vaidmeniu Verdi operoje „Rigoletas“, o jau 1912–1913 m. sezoną pakeičia Romeo partiją dainavusį Sobinovą Gounod operoje „Romeo ir Džuljeta“, dar vėliau – jo dainuotą Faustą „Fauste“, taip pat Orfėjų Glucko operoje „Orfėjas ir Euridikė“. Sruoga knygoje pabrėžia Petrausko „pergyvenimų vaidybą“, paremtą intuicija, elegancija ir lietuvišku lyrizmu.

23 Владыкина-Бачинская.

tipą²⁴. Beje, Jeršovas, buvęs prof. Stanislavo Gabelio mokinys (kaip ir Petrauskas), nuo 1915 m. pats ėmė dėstyti Peterburgo konservatorijoje operinę vaidybą.

Knygoje apie Petrauską Sruoga rašo: „Lietuviška svetimo kompozitoriaus operos interpretacija pirmoj eilėj turėtų pasireikšti „pastatymo“, inscenizavimo – *mise en scène* – būdu: pirmoj eilėj turėtų atsiremti režisieriaus darbu. Bet mūsų operos režisieriai – svetimtaučiai: nei gyvenę kada Lietuvoje, nei turėję kokių nors ryšių su mūsų kultūros ir kūrybos tradicijomis, nei pažįstą mūsų dvasios gyvenimą. Lietuviškos interpretacijos jie negali duoti ir šiuo žygiu aktoriui nieko negali padėti. Aktoriams, kurie išsigali, patiems tenka daboti ir dabotis...“²⁵ Teisus kritikas, sakydamas, kad operos pastatymas turi „remtis“ režisieriaus darbu, tačiau kažin ar teisingas, visus „Lohengrino“ nuopelnus priskirdamas Petrauskui. Nors režisūra jau „gyvavo“ rusų ir užsienio dramos teatre, operos scena vis dar laikėsi „koncerto su kostiumais“, arba dainuojančio aktoriaus, kuris įsijaučia į psichologinį veikėjo paveikslą, tradicijos. Šią tradiciją ėmėsi keisti reformatoriškais užmojais dramos pastatymuose išgarsėjęs ir netikėtai Imperatoriškų teatrų direktoriaus Vladimiro Teliakovskio²⁶ 1908 m. į Marijos teatrą pakviestas Vsevolodas Mejerholdas, savo debiutui operoje pasirinkęs Wagnerio „Tristaną ir Izoldą“ (1909). 1911 m. į Marijos teatrą priimtas Petrauskas negalėjo nežinoti ir nematyti Mejerholdo spektaklių, negirdėti apie jį sklandžiusių gandų. Neabejotinai girdėjo apie jį, o gal ir matė jo spektaklius jau minėtasis Vekovas.

Mejerholdo požiūris į operos ir konkrečiai Wagnerio kūrybą išdėstytas jo garsiajame straipsnyje „Apie operos „Tristanas ir Izolda“ pastatymą Marijos teatre 1909 m. spalio 30 d.“ Straipsnis buvo publikuotas „Imperatoriškų teatrų metraštyje“, vėliau įtrauktas į jo straipsnių rinktinę „Apie teatrą“ (1913). Būtent „Tristano ir Izoldos“ svarstymuose Mejerholdas kelia ir operinės vaidybos, ir operos režisūros problemas, akcentuodamas išsiskiriantį, tačiau neteisingą tradiciją: „Operos artistas vaidina daugiausia remdamasis medžiaga, kurią jam teikia ne partitūra, o libretas. Ši medžiaga dažniausiai tokia *gyvenimiška*, kad vilioja pasitelkti būdus, artimus buitinio teatro vaidybai <...>. Operos meno pagrindas – sąlygiškumas: čia žmonės dainuoja; negalima vaidybai suteikti natūralumo, nes tai iškart sukelia nedarną tarp natūralumo ir sąlygiškumo, ir šis tokiu atveju atrodo ištis nepagrįstas, t. y. griūva operos meno pagrindas. *Muzikinę dramą reikia atlikti taip, kad klausytojui-žiūrovui nė akimirkos nekiltų klausimas, kodėl šioje dramoje aktoriai dainuoja, o ne kalba*“ (čia ir toliau išskirta autoriaus – R. V.)²⁷. Čia pat režisierius aptaria ir Šaliapino fenomeną – jo vaidyba neatskiriama nuo tiesos, tačiau tai ne gyvenimiška, o teatrinė tiesa: „Negana to, Šaliapinas – vienas iš nedaugelio operos scenos menininkų, kurie tiksliai vykdo kompozitoriaus natų grafikos nuorodas ir savo judesiams suteikia

²⁴ Ershov.

²⁵ Sruoga 2005: 430.

²⁶ Būtent Teliakovskis pastebi jauno Petrausko talentą ir atveria jam kelią į Marijos teatrą.

²⁷ Mejerhold 2008: 51–52.

piešinį. Šis plastinis piešinys visada harmoningai dera su toniniu partitūros piešiniu.²⁸ Taigi režisieriui svarbios dvi užduotys – ugdyti naują aktorių operos scenoje, tačiau remiantis ne „stanislavskiška natūralistine mokykla“ ir ne libretu, o atsižvelgiant į muzikinę partitūrą ir ją išverčiant į plastinio piešinio kalbą: „laikytis *taupaus gesto principio*, nes gestu jam [aktoriui] tereikia užpildyti partitūros spragas arba užbaigti piešti, ką pradėjo ir nebaigė orkestras“²⁹. Antra – veiksmą scenoje, arba visų pirma avanscenoje³⁰, režisieriui reikia komponuoti kaip architektui: laužyti plokštumas, kurti reljefus, grupuoti chorą ir solistus taip, kad „išryškėtų ritminės linijos“³¹. Pasak Mejerholdo, „iki inscenizacijos muzika kūrė iliuzinį paveikslą tik laike, o inscenizuojant muzika nugali erdvę. Iliuzija tampa realybe per aktoriaus mimiką ir judesius, paklūstančius muzikiniam piešiniui; erdvėje įsigali tai, kas pleveno tik laike.“³² Tačiau, pabrėžia režisierius, čia kalbama apie muzikines Wagnerio dramas, kurioms pats kompozitorius ieškojo kitokios architektūrinės teatro bei scenos erdvės, kitokių atlikimo / vaidybos galimybių.

Vis dėlto mąstęs apie sceninio paveikslo lakoniškumą, daiktų ir priemonių simbolinį ar metaforinį naudojimą, ne buitišką, o labiau abstrahuotą (dinamiškai statišką) atlikimo manierą, Mejerholdas Marijos teatre ne tik nesugriovė principinių operos meno taisyklių – muzika jam išliko esminiu ir svarbiausiu sprendimo šaltiniu, bet ir anaip tol ne asketišku ar lakonišku. Nors ir būta kai kurių kritinių recenzijų (pvz., dažno režisieriaus darbų oponento Aleksandro Benua), pasigedusių Wagnerio remarkų išpildymo, režisierius įgyvendino užsibrėžtą tikslą – priartėjo prie stilistinės spektaklio vienovės, kurioje, nepaisant artistų ir net dirigento Napravniko priešinosi repetacijų metu, vaizdas, garsas ir jausmai susiliejo į vieną meno kūrinį. Tristaną vaidino / dainavo Jeršovas. Jo lūpomis, pasak kritikos, „kalbėjo mitas“: „Jeršovas moka visais savo judesiais, gestais, eisena sukurti vaizdą kažkokio pasikeitusio, naujo žmogaus, apie kurį svajoja naujoji drama.“³³

Taigi Mejerholdas, išjuoktas Šaliapino, kai abiem teko susitikti prie atnaujinamo Marijos teatre „Boriso Godunovo“ 1910 m. (nors režisierius ne tik solistą gerbė, bet ir nuolat prisimindavo jį kaip išskirtinį savo paties vaidmenų režisierių); neįvertintas Sobinovo³⁴, su kuriuo teko dirbti prie „Orfėjaus ir Euridikės“ 1911 m. (spektaklis sulaukė euforiškų recenzijų dėl puikaus artistų atlikimo ir ansambliško, įspūdingos Michailo Fokino choreografijos ir pribloškiančių Aleksandro Golovino dekoracijų), kiekvienu nauju savo darbu stiprino režisieriaus vaidmenį operos pa-

28 Ten pat: 53.

29 Ten pat: 58.

30 Režisieriui atrodė svarbu sugriauti įprastą renesansinę sceną-dėžutę, kurioje aktoriai tarp iškabinėtų dažytų drobių tiesiog prapuldavo. Tiek šiame, tiek kituose savo operos spektakliuose režisierius perkėlė veiksmą į avansceną.

31 Ten pat: 65.

32 Ten pat: 58.

33 Брайдо 1997: 189.

34 Mejerholdas Orfėjaus vaidmeniui specialiai pakvietė Sobinovą. Šis rusų tenoras ir dėl puikiai atlikto vaidmens vėliau buvo vadintas rusiškoju Orfėjumi.



1 pav. K. Petrauskas Orfėjo vaidmenyje. M. ir K. Petrauskų lietuvių muzikos muziejus

statymuose. Tad kai 1917–1918 m. sezoną atnaujintoje operoje Orfėjaus vaidmenį ėmė dainuoti Kipras Petrauskas, akivaizdu, kad jam teko išmokti ne tik partiją, bet ir išpildyti režisieriaus bei choreografo sumanytą veiksminį, ritminį ir plastinį tiek spektaklio, tiek vaidmens piešinį. Petrauskas Orfėjaus partiją, pasak Sruogos, „dainavo daug kartų, turėdamas didelio pasisekimo“³⁵.

Kaip Petrausko mokytojus Sruoga mini Šaliapiną, Sobinovą, dirigentą Napravniką. Ir šiek tiek stebina jo atsainiai mestelėti sakiniai, kad Petrauskui „įžymesnės įtakos nedarė, nors tai gal ir keistai skamba, ir režisieriai, su kuriais teko dirbti, kaip antai Melnikovas³⁶, Bogoliubovas³⁷, Mejerholdas ir kt. Mejerholdas Petrauskui buvo visai svetimas, o Melnikovas su Bogoliubovu – sąžiningi ir talentingi eiliniai darbininkai“³⁸. Teiginys, kad „Mejerholdas Petrauskui buvo visai svetimas“, skamba dvejopai. Gali būti, kad tokį santykį kritikui „pasufleravo“ pats Kipras Petrauskas.

O gali būti, kad Sruogos ir anksčiau už „reformatoriškus“ dramos pastatymus nevertintas režisierius³⁹ (kritikas liko ištikimas Maskvos dailės teatro ir Konstantino Stanislavskio estetikai) tiesiog neįsipaišė į jo kuriamą Petrausko sceninės kūrybos koncepciją: orfėjiško ir titaniško, apoloniško ir dioniziško, „formaliojo idealizmo ir psichologinio natūralizmo“, arba „dieninio“ ir „naktinio“ meno, kuriems operoje atstovavo Sobinovas ir Šaliapinas, sintezę⁴⁰. Sintezę, kurioje Petrausko sceninė lyrika ir dramatismas, pasak Sruogos, remiasi žmogiškų išgyvenimų,

35 Sruoga 2005: 506.

36 Piotras Melnikovas (1867–1940) – režisierius, garsaus Marijos teatro baritono Ivano Melnikovo sūnus. Pats išbandęs solisto karjerą, pasuko režisūros link ir nuo 1890 m. dirbo Savos Mamontovo operoje, kur jo iniciatyva buvo pakviestas Šaliapinas. Melnikovas dažnai bendradarbiavo su Šaliapinu Didžiajame bei Marijos teatruose. 1918–1922 m. dirbo Didžiajame teatre, o 1922 m. persikėlė į Rygą ir pakeitė iki šiol Rygos nacionalinėje operoje stačiusį Dmitrijų Arbeniną. Melnikovas laikomas vienu ryškiausių latvių operos režisierių.

37 Nikolajus Bogoliubovas (1870–1951) mokėsi Kazanėje, režisavo operos spektaklius Rusijos provincijos miestuose. 1911–1917 m. – Marijos teatro režisierius, po 1917 m. – Baku, Odesos, Tbilisio ir kt. miestų operos teatru režisierius. Bogoliubovui buvo būdinga realistinė operos pastatymų maniera.

38 Sruoga 2005: 510.

39 Žr. vieną iš Sruogos straipsnių „Teatro revoliucija“ (1923), kuriame jis kritikuoja Mejerholdo požiūrį į aktorius vaidybą (Sruoga 2005: 100–102). Sruoga kritiškai vertino avangardinius „bolševikinio“ teatro eksperimentus, o Mejerholdas ne viename jo straipsnyje ironiškai pašiepiamas.

40 Sruoga 2005: 522, 525. Beje, kaip tik šią „dienos ir nakties“ metaforą savo operoje „Tristanas ir Izolda“ plėtojo Wagneris, o recenzijoje apie Mejerholdo pastatymą – Benua.

žemiškosios realybės ir jausmų tiesa, tačiau ši tiesa... „aukštesnėje realybėje gyvenanti“⁴¹.

Kitaip tariant, panašiai kaip Mejerholdas 1909–1910 m., taip Sruoga 1929 m. įvardija operinės vaidybos prigimtį, kildindamas ją ne iš gyvenimiškos, o teatrinės / sceninės tikrovės. „Petrausko Lohengrinas – pasaka, daina, lyrika. Realybė, bet ne ta, kuri vyksta šiokios dienos pastogėje.“⁴² Ir kalba apie tokius monotoniškus, bemaž schematiškus Petrausko gestus bei mostus, kurie „Lohengrino partijoje sudarė tikslų, organišką, menišką vienumą“ (nes jų įvairovė būtų sugriovusi šį vienumą), apie kokius prieš du dešimtmečius kalbėjo Mejerholdas. Sruoga šiuos mostus kildina iš mūsų tautosakos ir tautodailės „davinių“, kurie, beje, latvių kritikams priminė Kazio Šimonio paveikslus.

Antra vertus, nepaisant 3-iojo dešimtmečio modernistinių paieškų ir eksperimentų tiek rusų, tiek užsienio dramos scenose, operų pastatymuose ne tik Rusijoje, bet ir nepriklausomoje Lietuvoje vis dar vyravo realistinės XIX a. vaidavimo tradicijos, o sceninis „sumanymas“ priklausė ne nuo režisieriaus, bet nuo vokaliniu bei dramatinės vaidybos talentu apdovanotų solistų⁴³. Tad kalbant apie lietuviškus Lohengrino bruožus ir tautinį vaidybos stilių, akivaizdu, kad tokį įspūdį darė ne tik Kipro Petrausko asmenybė, jo vokalinė technika ir „pergyvenimų“ vaidyba, bet ir lietuvių kalba, ir net Juozo Gruodžio dirigavimas. Juk būtent šio kompozitoriaus muzika prisidėjo prie



2 pav. K. Petrauskas Lohengrino vaidmenyje. M. ir K. Petrauskų lietuvių muzikos muziejus

⁴¹ Ten pat: 442.

⁴² Ten pat: 443.

⁴³ Knygoje Sruoga vis dėlto įvardija Petrausko „paslaptį“: „Petrauskas yra pilna prasme, kaip rusai sako, *talant samorodok*. <...> Iš tikrųjų, Petrausko kūrybos žygiuose jo budrioji sąmonė yra mažai aktinga. Jo žygiai daugiausia atsiremia nesąmoningąja intuicija. Geniali Petrausko intuicija – jo neišsemiamos galios šaltinis“ (Sruoga 2005: 518).

idealiai Sruogos įvertinto iš esmės pirmo išskirtinai muzikalaus ir tautinio dramos spektaklio – Andriaus Olekos-Žilinsko režisuoto Vinco Krėvės „Šarūno“ (1929). Šio spektaklio fragmentišką struktūrą pagrindęs dainiškumu – „dainiškos kompozicijos technika“, vaidybą – tautosakišku idealizmu, mostą – charakterio išraiška, o ritmą – visą veiksmą cementuojančiu ir organizuojančiu principu, Sruoga akcentavo ir muzikinį „Šarūno“ savitumą: „Orkestrišką spektaklio savumą sustiprina dar raiški, sultinga, pasakyčiau, *dainiška Gruodžio muzika*, – operos orkestras ir choras, spektakly dalyvaujantys. Žodinė kantilena nejučia pereina į dainą ir muziką, ir muzika nejučia įgauna žodinės, pertat ir ideologinės prasmės. Tokiu būdu aktoriaus reiškimo priemonės pereina į stichijos kalbą, – naudojama maksimumas ekspresijos, kol pagaliau ir aktoriaus balsai, ir choras, ir orkestras, ir šviesos bei spalvų santarmingas žaismas paskutiniame apoteozės paveiksle, sutapdami į vieningą ekspresiją, veikia gaivaline jėga, – nelyginant įsisiūbavusio okeano stichija.“⁴⁴ Ir nors Oleka-Žilinskas, laikytas Stanislavskio mokiniu, imponavo Sruogai kaip „priešingos“ Mejerholdui mokyklos menininkas, „Šarūne“ buvo galima išvelgti gerokai daugiau sąlyginio (Sruogos terminija – stilingojo) nei psichologinio teatro bruožų. Sąlyginio ne tik ir ne tiek tautinio, kiek daugeliui XX a. pradžios modernistinių scenos eksperimentų būdingo stiliaus prasme.

Gauta 2019 07 08

Priimta 2019 07 17

Literatūra

1. Aničas, J. Fiodoro Šaliapino pėdos Lietuvos žemėje. *Naujoji romuva*. 2013. Nr. 1: 10–24.
2. Ershov. Prieiga per internetą: <https://www.belcanto.ru/ershov.html> [žiūrėta 2018 10 19].
3. Žadeika, V. Opera. *Lietuvių teatras 1918–1929*. Vilnius: Mintis, 1981.
4. Mejerhold, V. *Apie teatrą*. Vilnius: TKIEC, Apostrofa, 2008.
5. Sruoga, V. Operos premjera. *Raštai*. T. 10. Vilnius: LLTI, 2005: 182–188.
6. Sruoga, Balys. „Lohengrinas“ vaidyboje. *Raštai*. T. 10. Vilnius: LLTI, 2005: 209–219.
7. Sruoga, V. Kipras Petrauskas. *Raštai*. T. 10. Vilnius: LLTI, 2005: 419–526.
8. Sruoga, V. Lietuvių teatro uždaviniai. *Kultūra*. 1925. Nr. 9: 424–429; Nr. 10: 482–485.
9. Sruoga, V. Teatro revoliucija. *Raštai*. T. 10. Vilnius: LLTI, 2005: 86–126.
10. Браудо, Е. Любовь и смерть. *Мейерхольд в русской театральной критике 1892–1918*. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 1997.
11. Бачинская, В.; Михайловна, Н. Собинов. Лоэнгрин. Prieiga per internetą: <https://biography.wiki-reading.ru/274998> [žiūrėta 2018 10 15].

⁴⁴ Sruoga 2006: 27.

Rasa Vasinauskaitė

Balys Sruoga about Kipras Petrauskas: in search of national style of acting

Summary

The article discusses Balys Sruoga's attitude towards State opera and Lohengrin created by soloist Kipras Petrauskas in the performance "Lohengrin" (Dir. Nikolay Vekov, 1926). Based on Petrauskas' treatise, Sruoga identified the peculiarities of the national/Lithuanian style of acting, emphasized Lohengrin's "popular and folk expression", but did not analyze a wider context of the appearance of this image. By the examples of Richard Wagner's works and performers it was stated that Lohengrin by Petrauskas was close to the Russian opera theatre and two of the most prominent performers of this role, Leonid Sobinov and Ivan Ershov. It was noted that at the beginning of the 20th century the changes in opera production and directing tradition, which was originally held in Russia by Vsevolod Mejerhold, whose performances were watched and later played by Petrauskas, had very little influence on the Lithuanian opera theatre, opera directing and opera acting. Opera performances followed a realistic tradition of the 19th century, and the stage expression did not depend on the director but on the soloists with excellent vocal and dramatic talent. So when it comes to the Lithuanian features of Lohengrin and the Lithuanian style of acting, it is obvious that this impression was made by the personality of Kipras Petrauskas, the world famous Lithuanian opera soloist.

KEYWORDS: Lohengrin, Kipras Petrauskas, Richard Wagner, national style of acting, opera direction, Lithuanian opera