



MENININKAS IR ASMENYBĖ

*Mokslinės konferencijos, skirtos
režisieriaus Juozo Miltinio 100-sioms gimimo
metinėms paminėti, medžiaga*



VERSUS
AUREUS

MENININKAS IR ASMENYBĖ



Panevėžio apskrities Gabrielės Petkevičaitės-Bitės
viešojoji biblioteka

MENININKAS IR ASMENYBĖ

Mokslinės konferencijos, skirtos režisieriaus Juozo Miltinio
100-sioms gimimo metinėms paminėti, medžiaga



VERSUS AUREUS

B 08-5950-2

UDK 792.2(474.5)(06)

Me-164

Panevėžio apskrities
G. Petkavičaitės-Bitės
viešoji biblioteka

1-08-5951 S

ISBN 978-9955-34-082-9

© Panevėžio apskrities Gabrielės Petkevičaitės-Bitės
viešoji biblioteka

© Straipsnių autoriai, 2008

© „Versus aureus“ leidykla, 2008

TURINYS

Pratarmė / 7

Doc. dr. *Rita Aleknaitė-Bieliauskienė*
Pirmasis Panevėžio dramos teatro dešimtmetis / 9

Grażina Mareckaitė
Panevėžio teatras karo metais / 41

Prof. habil. dr. *Irena Aleksaitė*
Juozas Miltinio tremties istorija (1954–1959 m.) / 51

Doc. dr. *Dovydas Judelevičius*
Juozas Miltinis stato Shakespeare'ą / 71

Doc. dr. *Audronė Girdzijauskaitė*
Juozas Miltinis interpretuoja skandinavų dramaturgiją / 81

Doc. dr. *Rasa Vasinauskaitė*
Miltinio repeticijos. Teatrologinės interpretacijos bandymas / 95

Doc. dr. *Helmutas Šabasevičius*
Architekto Algimanto Mikėno kūryba Panevėžio dramos teatre / 109

Šarūnė Trinkūnaitė
Meninės Juozo Miltinio veiklos atspindžiai literatūroje / 123

PRATARMĖ

2007 m. rugsėjo 21 d. Panevėžio apskrities Gabrielės Petkevičaitės-Bitės viešosios bibliotekos surengta mokslinė konferencija „Menininkas ir asmenybė“ – režisieriaus Juozo Miltinio 100-ųjų gimimo metinių jubiliejinių renginių, kurių gausiai užderėjo tiek Panevėžyje, tiek Viekšniuose, tiek Vilniuje, ciklo dalis.

J. Miltinio vaidmuo Lietuvos kultūroje ir lietuvių teatro panoramoje išskirtinis: ne vieną dešimtmetį, įveikus ideologines užtvaras, aršią kritiką, sovietinės valdžios daromas kliūtis ir netgi represijas, jo vadovaujamas teatras ir vieningu kūrybos ritmu alsuojanti trupė tapo naujoviško Lietuvos teatro vizitine kortele. Garsas apie Panevėžio mieste veikiantį J. Miltinio teatrą sklido toli už Lietuvos ribų, traukė žiūrovus ne tik iš įvairiausių Lietuvos vietovių, bet ir iš visos tuometinės Sovietų sąjungos. Geriausi J. Miltinio spektakliai – W. Shakespeare'o „Makbetas“, Sofoklio „Edipas karalius“, H. Ibseno „Heda Gabler“, W. Borcherto „Lauke, už durų“, A. Strindbergo „Mirties šokis“, J. Grušo „Meilė, džiazas ir velnias“, M. Bulgakovo „Didysis prologas“ ir kt. buvo suprasti ir mėgstami visuomenės, aukštai vertinami lietuvių, taip pat ir latvių, estų, rusų kritikos. Savita šio režisieriaus asmenybė formavo Panevėžio teatro artistų meninę pasaulėjautą ir netgi įtakėjo jų likimus, jo nepriklausoma laikysena veikė visus, kam teko bendrauti su šiuo unikaliu žmogumi.

Panevėžio teatro kūrybos dešimtmečiai (nuo pat teatro įkūrimo 1940 m.) įamžinti akademinės lietuvių teatro istorijos tomuose (1979, 1987, 2006 m.). Dalį jo kūrybos kelio studijoje „Panevėžio dramos teatras“ apžvelgė V. Zabarauskas (1966). Prieštaringa ir daugiabriaunė J. Miltinio asmenybė susilaukė išskirtinio amžininkų dėmesio: režisieriaus estetines bei filosofines pažiūras, jo asmeny-

bės bruožus ir biografijos vingius po ilgų bendravimo metų dviejose knygose atskleidė žurnalistas-menotyrininkas Tomas Sakalauskas („Monologai“, 1981, „Miltinio apologija“, 1999), taip pat išleisti J. Miltinio repeticijų užrašai (trys knygos, 2001), kur smulkiai fiksuojami spektaklio gimimo etapai, atveriamos režisieriaus darbo su aktoriais paslaptys, ne menkliau čia atsiskleidžia ir paties režisieriaus asmenybės spalvingumas. Gyvenimui teatre, darbui su J. Miltiniu svarbiausią vietą savo memuaruose skiria visi juos parašę (ar įkalbėję) teatro aktoriai. Kiekvienas bendražygis pažymi J. Miltinio intelektą, kūrybišką visapusiskumą, nepalaužiamą teatro reformatoriaus poziciją, kurio žodžius bendražygiai priimdavo kaip galutinę tiesą, nekvestionuodami, nes tai buvo nuolat savo intelektą lavinantis, daug žinių sukaupęs, didelių aistrų vedamas, tvirtos valios kūrybos žmogus.

Teatrologinė konferencija „Menininkas ir asmenybė“, kurioje buvo perskaityti aštuoni įvairių kartų Lietuvos teatro tyrinėtojų ir istorikų pranešimai, sutelkė dėmesį į J. Miltinio kūrybinio palikimo analizę. Metams bėgant, keičiasi perspektyva, požiūrio taškai, ryškėja tikroji kūrybinio palikimo vertė, atsiranda nauji kontekstai. Ši konferencija taip pat galėtų būti akstinas tęsti J. Miltinio teatrinės estetikos studijas, pasitelkus šiuolaikinį teatro mokslą bei naujausius scenos meno analizės metodus.

Konferenciją rėmė Lietuvos Respublikos Kultūros ministerija, Panevėžio miesto savivaldybė. (Konferencijos vadovė – prof. hab. dr. Irena Aleksaitė.)

Gražina Mareckaitė

PIRMASIS PANEVĖŽIO DRAMOS TEATRO DEŠIMTMETIS

Doc. dr. Rita Aleknaitė-Bieliauskienė

Kiekvienas žmogus yra ypatinga fizinio kūno ir dvasinių fenomenų visuma. Nuolat kintanti struktūra, kuri nyksta arba tobulėja, savo egzistenciją pasmerkia arba išaukština kasdieniais veiksmiais, kūrybiniais aktais. Yra žmonių, kurie savo neramios dvasios sankloda, charizma, ypatinga ir netikėta šviesa švyti kasdienos erdvėje net ir po daugelio metų. Emocionalūs, poetinei jausenai atviri, nuolat kupini nuostabos, atviri pasauliui, turėję socialinį talentą (V. Kavoliaus terminas) žmonės – pirmojo Panevėžio dramos teatro, dabar vadinamo Juozo Miltinio vardu, aktoriai. Kiekvieno jų gyvenimas liudija, kad ir nuo žagrės, rasotų kaimo pievų, varstoto, darbininkiško gyvenimo tamsumos ar gimnazijos suolo, studentiškos auditorijos prieigų išėjusio jauno žmogaus galiomis galima kurti didelį meną. Jie patikėjo meno jėga, kelio į profesinio teatro sceną golgota ir tų įstabių jos stočių, – kurių ir sukurtų stebuklingu poveikiu prislėgtam, sielvartaujančiam, klausiančiam žmogui. Kas šiandien tikrasis J. Miltinio teatras be tų vyriausiųjų, – Marijos Keturakytės, Eugenijos Šulgaitės, Reginos Zdanavičiūtės, Henrikos Hokušaitės, Reginos Mikalauskaitės, Jadvygos Matulytės, Laimos Liesytės, Liudos Adomavičiūtės, Broniaus Babkausko, Jono Alekno, Stepo Kosmausko, Gedimino ir Vytauto Karkų, Donato Banionio, Kazio Vitkaus, Zigmo Lapinsko, Česlovo Pažemecko, Petro Steponavičiaus ir kitų, jaunesnių, po J. Miltinio sparnu išaugusių?

Deja, naujos Panevėžio teatralų kartos aktoriai, režisieriai, net nematę vyresniųjų aktorių darbų, nepažinoję nei J. Miltinio-režisieriaus ar tiesiog asmenybės, niekada net nesidomėję savo jo teatro istorija, sugebėjo, anot L. Donskio, „marginalizuoti gabius žmones“, paskelbdami „tylųjį sąmokslą“ prieš Anapilin išėjusius ir jau sudėtingą senatvės būtį šiandien išgyvenančius vyresniuosius. Deja, šiandien ir teatro kūrėjas Juozas Miltinis tapo tik mitine figūra, kaip rodo dabartis, nebandant jo palikime ieškoti paskatų teatrui vėl tapti tokiu organizmu, koku jis buvo formuotas.

Bandysime suspaustai paliesti keletą temų, kurios gal galėtų paneigti kai kuriuos mitus, besipinančius J. Miltinio biografijoje, teatro studijos atsiradimo Darbo rūmuose istoriją, filantropo Stanislovo Montvilos asmenybę ir teatro atsiradimo Panevėžyje priešistorę. Remdamiesi ne populiarių knygų perpasakojimais, savimi besižavinčiųjų monologais ar netiksliais memuarų puslapiais, bet istoriniais dokumentais, archyviniais duomenimis, periodikos nuorodomis, asmeniniais aktorių archyvais bandysime ištaisyti klaidas, priminti Panevėžyje kūrėjus, bet spėtus pamiršti Lietuvos kultūrai nusipelnčius talentingus menininkus, praverti uždangą į sudėtingą Panevėžio, periferinio miesto, teatro gyvenimo sceną.

Žinome daug menininkų – kontroversiškų asmenybių. Juozas Miltinis – viena jų. Talentingas, tačiau ir šlakstęs angies nuodus tarp iškilių kalbų apie meną įsimintinais teatre antradieniais, „mūsų vadinamas pamazginiu“¹ balansavimo tarp leidimų ir draudimų viešai kalbėti, vaidinti, tarp aktoriui skirto reikalavimo būti **jo** atlikėju ir paskatų tapti laisvu kūrėju. Panevėžio teatro aktoriai J. Miltinio asmenybe žavėjosi, gerbė, to-

¹ Petronaitis S. Mokiausi skraidyti. Esė, paskyrimai, interviu, recenzijos. Panevėžys: Panevėžio spaustuvė, 1998, p. 19.

leravo jo išpuolius, meno filosofui nederančius keiksmus, necenzūrinės replikas, plūdimąsi, nes jis buvo jų Mokytojas, Pranašas, šviesos nešėjas. Apsėstasis, autoritariniais (direktoriaus, meno vadovo, vyriausiojo režisieriaus) sprendimais nulėmęs **visų** teatre dirbusiųjų gyvenimą.

Visas J. Miltinio gyvenimas ženklintas teatro idėja, vardan jos. Jis teigė, kad aktoriams esąs nereikalingas, „ir man jų nereikalingi“, bet susieti viena virvele, kurios negalima nutraukti. Tačiau jam nebuvo svetima tai, kas žmogiška. Viskas persipynę nerimastingame gyvenimo peizaže. Iš pradžių svajonė kurti, įkvėpimas, skatinantis įprasminti tai, kas paties sumąstyta. Nepaprastas smalsumas ir valia **galėti, sugebėti ir tapti**. Jau vėliau, ypač antruoju jo kūrybos teatre periodu (po 1958 m.) smarkiai išryškėjo su garbės troškimu pasireiškianti veidmainystė ir egoizmas, depresija ir valingas užsispyrimas gilioje senatvėje būti gyvybingam. „Senas senas Miltinis iš Ekscelencijos Algirdo Brazausko rankų priima Gedimino ordiną...“ – skaitau A. Masiulio užrašytas eilutes. Manau, ugdydamas kūrėjus, jis negalvojo apie atsakomybę, kurią prisiėmė už aktorių kūrybinius ir asmeniiskus likimus. J. Miltiniui tai buvo nereikšmingi, antraeiliai klausimai, kurie nerūpėjo. Algimanto Masiulio knygoje praslysta žodžiai: „[...] represijos bus didesnės nei J. Miltinio teatre...“² „Jis nebuvo geras. Jis nenorėjo toks būti! Geručiai, stropuliai jam buvo neįdomūs, vidutinybės“, – antrina Stasys Petronaitis³. Fantazijos kupinuose pasibuvinėjimuose šalia teatro (aktorių gyvenamajame name), buvusiame Miltinio bute, namuose su aktoriais prie improvizuojamų vaisių stalelio jis buvo sarkastiškas, kartais švelnus, pokštautojas, agresyvus vaisintojas, brutalus prievartautojas, savų monologų iniciatorius

² Masiulis A. Tema: visada yra galimybė. Kaunas: Akistata, 2001, p. 265.

³ Petronaitis S. Ten pat, p. 42.

ar kandus aktorių būvio kaitos, „apsinuoginimo“ scenų stebėtojas. „[...] reiktų iškentėti tuos milžiniškus J. Miltinio monologus apie...“⁴ Su visuomenės moterimis galantiškas, elegantiškai bučiuodavo ranką (net Sovietų sąjungos kultūros ministrei J. Furcevai), su artimiau bendravusiomis (Liūnė Janušytė, Kazimiera Kymantaitė, Ksavera Stankūnienė) buvo žaismingas ir išradingas. Teatrolgų profesionalų nepakentė, iš jų tyčiojosi. „Jei maestro ant ko nors „užsisėsdavo“, tada jau viskas: tą žmogelį „špikuoja“, visaip erzina. Daug kas atsisakydavo dalyvauti pobūvyje vien dėl to, jog ateis Miltinis“⁵. Su J. Miltinio likimą lėmusiais viršininkais – pakankamai nuolankus pilietis, diplomatas, gebėjęs net vokiečių okupacijos metais apsaugoti teatrą ir gelbėti aktorius. Kaip teatro administratorius, Jis (direktorius, vyriausias režisierius, meno vadovas) buvo kategoriškas, visada negailestingai ir be jokių patarimų, rekomendacijų iš šalies tvarkęsis teatre taip, kaip pats norėjo. Šia prasme buvo netolerantiškas kitaip mąstantiems arba kažką be jo pagalbos pasiekusiems. B. Babkauskas, E. Šulgaitė, D. Banionis, – aštuntajame dešimtmetyje ryškiausi teatro ir kino aktoriai. „Iš jūsų nieko negaliu iškrapštyt! Duodas, duodas, tas pats ir tas pats. Velnias žino! Nieko neišeina. Aš nenoriu nervinti [...]. Aš nutraukiu repeticiją. Nieko neišeina. Šūdas. Ištižėliai esat. Eikit po velnių. Dirbkit patys, man nėra reikalo su jumis dirbti...“⁶ – aktorių pastangas įvertino teatro filosofas. J. Miltinis buvo tolerantiškas tuomet, kai nebuvo progos rodyti originalumą, mąslumą, reiklumą. Atrodė, kad jis nuolat save stebi tarsi iš šalies: štai taip aš dabar atrodau, toks jau aš esu. Tokio artistizmo pozos jo neapleido net gyvenimo saulėlydyje.

⁴ Masiulis A. Ten pat, p. 176.

⁵ Hokušaitė R. Hokušai, Kosmauskai, Babkauskas, Miltinis. Tikros legendos. Antrasis papildytas leidimas. Panevėžys: Panevėžio spaustuvė, 2004, p. 40.

⁶ Juozo Miltinio repeticijos. I knyga. Vilnius: Baltos lankos, 2001, p. 217.

Visa tai svarbu pasakyti, norint suvokti Panevėžio teatro kūrimosi pradmenis ir J. Miltinio pasirinktą jo kūrybinio veido formavimo strategiją, viso kūrybinio ir organizacinio šio teatro organizmo lydinio veiklos motyvaciją.

Vienas po kito teatro jaunimo nebeprisimenami šį pasaulį apleidžia pirmosios J. Miltinio kartos aktoriai. 2007-aisiais mirė pasakutinišios, dar iš Kauno atvykusios J. Miltinio pirmosios kartos aktorės: Jadvyga Matulytė ir Marija Keturakytė-Vyskupaitienė. Mąžta žmonių, mačiusių ir atsimenančių pirmosios kartos aktorius, jų gyvenimą, kurtus vaidmenis, tas sąlygas, kurios turėjo įtakos teatro gyvenimui. Negailestingas laikas jau subrandino ne tik monografijos autorę, bet ir kitus „teatro vaikus“. Gerokai užtelėjo ir jų vaikaičiai. Aktyviausiai besireiškusių teatro mene, – Algio Lapėno, Aurimo Babkausko – šiandien jau nebėra...

Apie įvairius Panevėžio teatro gyvavimo periodus parašyta akademiniuose leidiniuose. Dažnai rengiant akademinius leidinius mažokai buvo naudotasi archyvų dokumentais⁷. Sovietmečiu parašyta ryškiai laiko dvasią atspindėjusi V. Zabarausko Panevėžio teatro istorija⁸. Apie vieną kitą aktorių, užsifiksavusį ryškiais darbais scenoje ir kine, pasirodė monografinio pobūdžio leidiniai⁹, jau faktus painiojančio Donato Banionio memuarai¹⁰, filosofinių-literatūrinių prasmų kupina įdomi, spalvinga Algimanto Masiulio knyga¹¹, žavūs „lyg lakštinga-

⁷ Lietuvių teatro istorija. Antroji knyga. 1935–1940. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2002.

⁸ Zabarauskas V. Panevėžio dramos teatras. Vilnius: Mintis, 1966.

⁹ Petuchauskas M. Donatas Banionis. Antras papildytas leidimas. Vilnius: Mintis, 1976; Tapinas L. Medyje angelas verkia. Aktoriaus Broniaus Babkausko gyvenimo ir kūrybos kronika. Vilnius: Vaga, 1991; Евр. Аб. Бронюс Бабкаускас. Ленинград: Искусство, 1979.

¹⁰ Banionis D. Memuarai. Vilnius: Versus aureus, 2004.

¹¹ Masiulis A. Tema: visada yra galimybė. Ištraukos iš dienoraščio, kelionių įspūdžiai, repeticijų užrašai. Kaunas: Akistata, 2001.

los giedojimas“ jautrios sielos aktorius Stasio Petronaičio esė¹², šmaikštūs ir kiti jaunesnės kartos teatro aktorių atsiminimai¹³. Tai – nedaug. Pasirodė įvairaus žanro knygų, kuriose buvo stengiamasi įvertinti J. Miltinio, unikalaus menininko, gyvenimo kelio vingius, atskleisti kūrybos ypatumus. Parašyta net disertacija ir jos pagrindu – knyga, kurios tekstai remiasi ne analitiniais tyrimais, bet tuo, ką pasakojo pats J. Miltinis. Tai matyti iš teksto stilistikos, kalbos manieros ir net pateikiamų, bet nepatikrintų faktų¹⁴.

Aišku, dėsninga, kad daugiausiai dėmesio buvo skiriama ne teatrui, bet originaliam, be abejonės, talentingam ir intelektualiam Juozo Miltinio asmeniui. Daugiausiai šioje srityje ir kuriant J. Miltinį kaip mitologinę figūrą nusipelnė Tomas Sakalauskas¹⁵. Svarbūs jau vėlesnio laikotarpio, antrojo režisieriaus darbo Panevėžio teatre laikotarpio, repeticijų įrašai¹⁶, straipsnių, kurie rodo aktorių formavimo, ugdymo kryptį, tekstai periodikos leidiniuose, straipsnių rinkiniuose¹⁷.

Tačiau aktoriai, J. Miltinio auklėtiniai ir pagrindiniai jo metodologijos, kuriant spektaklius, įrankiai, liko šešėlyje. Jų darbai liko įvairaus lygio recenzentų fiksuoti periodikos puslapiuose

¹² Petronaitis S. Mokiausi skraidyti. Esė, paskyrimai, interviu, recenzijos. Panevėžys: Panevėžio spaustuvė, 1998; S. Petronaitis. Mano aitvarai. Vilnius: Egald, 1999.

¹³ Hokušaitė R. Tikros legendos. Hokušai. Kosmauskai. Miltinis. Panevėžys: UAB Nevėžio spaustuvė, 2002; R. Hokušaitė. Tikros legendos. Hokušai. Kosmauskai. Babkauskas. Miltinis. Antrasis papildytas leidimas. Panevėžys: Panevėžio spaustuvė, 2004; Č. Pažemeckas. Teatras – mano džiaugsmas ir skausmas. Panevėžys: Panevėžio spaustuvė, 2007.

¹⁴ Skendelienė R. Juozas Miltinis. Kūrybinė studija. Kaunas, 1995.

¹⁵ Sakalauskas T. Monologai. Miltinio gyvenimas. Vilnius: Mintis, 1981; Sakalauskas T. Miltinio apologija. Vilnius: Scena, 1999.

¹⁶ Juozo Miltinio repeticijos. I knyga. Vilnius: Baltos lankos, 2001; Juozo Miltinio repeticijos. II knyga. Vilnius: Baltos lankos, 2001.

¹⁷ Teatrinės minties pėdsakai. Sudarė ir redagavo A. Vengris. Vilnius: Lietuvos MA Istorijos institutas, Lietuvos KM LMR, 1969 ir kt.

(„Naujoji Romuva“, „Literatūra ir menas“, „Tiesa“, „Muzika ir teatras“, „Panevėžio tiesa“, „Panevėžio apygardos balsas“, „Naujoji Lietuva“, „Biržų balsas“, „Vilniaus balsas“, „Ateitis“ ir kt.), kultūrininkų ar teatrologų pamąstymuose, spektaklių recenzijose¹⁸.

Pateikiant Panevėžio teatro pirmojo dešimtmečio panoramą, tenka atsakyti ir kai kuriuos kitus klausimus. Todėl autorė privalėjo sau kelti kelis uždavinius:

- atskleisti Darbo rūmų teatro veiklos kryptį ir J. Miltinio vaidmenį šioje veikloje.
- pateikti Panevėžio dramos teatro įkūrimo aplinkybes ir pirmojo dešimtmečio veiklos ypatumus.

Autorei labai svarbios buvo kelios gretimos temos. Norėjo si paneigti neteisingą požiūrį į Panevėžio senojo teatro pastato istoriją. Parodyti sudėtingą periferinio teatro kasdienybę ir reakcijas, kurias sukėlė naujai suformuotas kolektyvas. Stengtasi sureikšminti tuosyk teatro spręstus uždavinius, kurie ne vienam teatrui yra aktualūs ir šiandien.

Manytume, kad kalbėti apie Panevėžio teatro pirmąjį dešimtmetį šiandien aktualu, nes kiekvienas teatro kolektyvas iš istorijos versmių galėtų pasimokyti profesinės etikos, aktorius meistrystės siekio, intelekto ugdymo versmių paieškų, teatro filosofijos ir kasdienio menininko gyvenimo ryšių prasmingumo, ryšių su žiūrovais, miestelėnais, ypač augančiąja karta plėtotės būdų.

Įdomu tai, kad Lietuvos provincijoje Panevėžyje veikusį teatrą J. Miltinio laikais visuomenė labai greitai nebevadino provincialiu. Kodėl? Gal reikšminga ir kasdieniška šių aktorių gyvenime tapo režisieriaus įdiegtas poreikis ieškoti universalios minties ne tik po savo stogu, bet ir svetur (skaitė tai, kokią li-

¹⁸ Petuchauskas M. Premjerų keliais. Vilnius: Mintis, 1967; Panevėžio scenos metamorfozės// Aleksaitė I. Be grimo. Vilnius: Tyto alba, 2004, p. 133–140.

teratūrą, pjeses įmanoma buvo gauti rusų, lenkų, net vokiečių kalbomis).

• • •

Panevėžio teatro pradmenis regime po Darbo rūmų stogu.

1939 m. visoje Lietuvoje jau veikė įsteigtų Darbo rūmų koordinuojami 23 darbininkų klubai. 1939 m. juose apsilankė 385 347 darbininkai ir kiti piliečiai. Švietimo ministerijoje darbui su mėgėjų teatrais buvo įsteigtas inspektoriaus etatas. Juo dirbo aktorius Juozas Kanopka. Privalėjo fiksuoti teatrų dinamiką, sekti, kaip atliepiamas poreikis vaidinti. Kaip bendrauja mėgėjai su profesionalais, konsultuoti arba parinkti, komandiruoti į periferiją konsultantus, rūpintis repertuaro mėgėjams koordinacija, komandiruotėmis, užsiimti sąveikos tarp teatrų koordinavimu. J. Keliuočio rekomenduotas neilgam J. Kanopką pakeitė iš užsienių grįžęs ir į joki teatrą nepriimtas J. Miltinis. „Vaikščiojo po Kauną be aiškos vietos, su savo negailestingumu ir garsiomis ydomis lyg gėlė ant skrybėlės.“¹⁹

Pagal Darbo rūmų statutą, bet kurios sekcijos vadovybę skyrė Darbo rūmų pirmininkas. 1938 m. Vaidybos studiją pavesta organizuoti Algirdui Jakševičiui. Jis jau buvo užsirekomendavęs dirbdamas su VDU studentų teatro studija, – profesoriaus Balio Sruogos Teatro seminario klausytojais. Tačiau „1938–1939 metais teatre tikriausiai nebuvo labiau užsiėmusio žmogaus negu Algirdas Jakševičius“, – rašė Jurgis Blekaitis.²⁰ Ir 1938-ųjų lapkritį dienraštyje „XX amžius“ pasirodė skelbimas: „Artistas Miltinis vadovaus Darbo rūmų Kauno kultūros klubo scenos mėgėjų kuopelei. Norintieji įsirašo iki lapkričio 22 d.“²¹

¹⁹ Sakalauskas T. Miltinio apologija. Vilnius: Scena, 1999, p.149.

²⁰ Blekaitis J. Algirdas Jakševičius – teatro poetas. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1999, p. 209.

²¹ „XX amžius“, 1938 lapkričio 19, Nr. 264.

Susirinko apie trisdešimt jaunų žmonių. Skelbimas sudomino ir tuos, kurie sudarė Panevėžio teatro branduolį. Darbininkijai atstovavę Jadvyga Matulytė, Bronius Babkauskas, Kazys Vitkus, Zigmas Lapinskas, Keramikos mokyklos mokiniai Jonas Alekna ir Vaclovas Blėdis. Vėliau į Darbo rūmuose organizuojamą studiją atėjo Kazys Vitkus, Bronius Babkauskas, Jadvyga Matulytė, Veronika Fakijevaitė, Jadvyga Ramanauskaitė, Kazys Tumkevičius, VDU studijavusi Marija Keturakytė.

Skelbimą apie priėmimą į Darbo rūmų teatrą pastebėjo ir jaunėlis Vacys Blėdis. Jis svajotojo būti dainininku, operos solistu, jau buvo pasirodęs scenoje kaip solistas. Todėl labai viliojo organizuojamas choras, sceninė raiška. Konservatorijoje jau buvo apsidairęs. Tačiau studijuoti dainavimą net negalėjo svajoti: paaiškėjo, kad neturėjo reikiamo muzikinio išsilavinimo. Tik mamos ir tėvo dainavimą širdyje. Puikūs buvo Kubiliūnų kaimo dainininkai! (Kaip žinia, geru žemu balsu vėliau Panevėžio dramos teatre garsėjo ir aktorė Julija Blėdytė.) V. Blėdis atsivėdė savo draugą Joną Alekną.

Darbo rūmuose būsimieji Panevėžio teatro aktoriai (V. Blėdis, J. Matulytė, J. Alekna, Z. Lapinskas, B. Babkauskas ir kt.) laisvanoriškai lankė Antano Makačino vadovaujamą chorą – mokėsi dainuoti. (Miltinis vėliau kuriamai operetei jokios įtakos neturėjo.) Dainavimą studijoje dėstė Pranė Kaupelytė-Kavecienė (1899–1980). Darbo rūmuose plastiką dėstė Jadvyga Jovaišaitė-Olekienė. Pirmoji šokėja profesionalė, Valstybės teatro solistė ir nuo 1929 m. – pedagogė. Skiepijo sceninio judesio įgūdžius. Jos tikslas buvo atpalaiduoti aktoriaus kūną. Plastiškas kūnas visada gali būti raiškesnis.

Visai teatro meno (!) nesuvokiantiems, intelektualinės patirties neturintiems jaunuoliams (J. Aleknai – 21, Br. Babkauskui, K. Vitkui – 17, V. Blėdžiui – 18 metų...) trisdešimt vienerių J. Miltinis pradeda kalbėti apie meną. Būrelis ima

deklamuoti eilėraščius, pirmus kartus scenoje vaidinti skečų sceneles. Taip prieškario ir pokario metais buvo vadinamas komiškų situacijų, sąmojingo dialogo nedidelės aprėpties sceninis kūrinys, buvęs populiarius koncertų estradoje, kabaretuose. J. Miltinio pastatytas satyrinis skečas „Paskutinis moterų seklyčios posėdis“ papiktino miesčionišką Kauno ponių publiką. Apvalaina Jadvyga Matulytė, pati aukščiausia teatralų persona Veronika Fakijevaitė, Bronius Babkauskas *alla* briunetė ponia, Vladas Kazakevičius – ponia su lapės kailiu ant pečių. Pasirodė ir kitos personas. Toks iškilių ponių šaržas negalėjo likti nepastebėtas ir nenubaustas. Po spektakliuko buvo pareikalauta J. Miltinį atleisti, idant „neluošintų jaunų žmonių moralės“. Dabar studijai oficialiai vadovavo Aleksandras Šliažas. Repetuoti jis negebėjo, tačiau taisė kalbą. Po S. Čiurlionienės „Pinigėlių“ repeticijos Darbo rūmuose visi traukdavo į Ažuolyną, kuriame jų laukdavo J. Miltinis. Repeticija tęsdavosi.

1938 m. birželio 23 d. pradėtas ir 1940 m. kovo 15 d. baigtas statyti 1 250 000 litų kainavęs daugiafunkcinės paskirties Darbo rūmų pastatas, kuriame didžiausias dėmesys buvo skiriamas erdvios, didelės, tuo metu modernios teatro salės įrangai. Paradiniai laiptai, fojė, repeticijų patalpos... Naujuosiuose rūmuose buvo siekiama didinti kolektyvą. Ypač chorą. Sudarytas Darbo rūmų teatro komitetas: Petras Vaičiūnas, Jonas Bieliūnas, Kazys Jurašūnas, Antanas Makačinas, Bronius Budriūnas, Darbo rūmų Švietimo skyriaus vedėjas Tolišius, valdybos sekretorius A. Čepėnas.²²

„Pinigėlius“ pastatė A. Šležas, scenovaizdį kūrė V. Dobužinskis, vaidino B. Babkauskas, Z. Lapinskas, J. Alekna, K. Vitkus [...]“.²³ Vadovauti dramos artistų būreliui pradėjo Kazys Jurašū-

²² „Darbas“, 1940, birželio 2, Nr. 22.

²³ „Lietuvos žinios“, 1940, gegužės 7.

nas. Jauni artistai parengė skečius „Sotūs ir alkani“, „Tango ir kalėjimo groto“.

„Negausų Lietuvos teatrų ratą papildyti ateina Darbo rūmų teatras. Jau pirmaisiais žingsniais, kuriuos jis pradėjo praėjusią savaitę, parodė, jog yra planingai suorganizuotas kolektyvas nuolatiniam teatro meno darbams“.²⁴ Dramos studijos vedėju buvo pasikviestas J. Miltinis. Nuoširdžiai dirbdamas, atrinkęs tikrai tinkamus scenos darbui žmones, per porą mėnesių gabus režisierius spėjo paruošti savo studiją viešiesiems pasatymams. J. Miltiniui pasitraukus, režisieriais liko pakviesti Valstybės teatro artistas A. Šležas ir Kazys Jurašūnas. Pirmasis išleido S. Čiurlionienės „Pinigėlius“, o antrasis „Gera pamoką“. K. Jurašūnas 1932-aisiais – Šiaulių teatro III eilės artistas. Tačiau praktikavęsis dirbdamas su šiaulių teatrais. Išsiblaškėlis istorikas (Jurašūnas) K. Binkio „Atžalyne“ (Dauguviečio pasatymas Valstybės teatre).

Po pirmųjų pasirodymų apie naująją teatro trupę jau kalbama. Bet „Atskirai apie artistus dar per anksti būtų kalbėti, nes jų gabumai dar nėra visai atskleisti“²⁵.

„Parodyti stambesni darbai: opera „Birutė“, pjesė „Gera pamoka“ ir S. Čiurlionienės „Pinigėliai“, – entuziastingai šiuos darbus vertino Pulgis Andriušis. Šis „menas vertingesnis už šiuos ir kitas lengvas pramogas... Anekdotą pasakė, o jau namo parėjęs pamiršti. Pro vieną ausį įeina, pro kitą – išeina. O gero scenos veikalo, geros artistų vaidybos pasižiūrėjęs, prasimanai daug kalbų, daug ginčų [...]. Gera vaidyba išmoko grožio pamėgimo, taurina žmogaus jausmus, skatina pamilti vaizduotės pasaulį, minčių karalystę, kuri prieinama kiekvienam žmogui, tikrai reikia surasti vartus, vedančius į tą pasaulį. O šiuos vartus atidaro scenos veikalas.“²⁶

²⁴ Andr. P. Teatralai, galvas aukštyn! „Darbas“, 1940, birželio 2, Nr. 22.

²⁵ Jsn. A. Naujas teatras. „Savaitė“, 1940, Nr. 17, gegužės 19, p. 341.

²⁶ Andr. P. Teatralai, galvas aukštyn! „Darbas“, 1940, birželio 2, Nr. 22.

Darbo rūmų vadovybė puoselėjo rimtus planus sukurti profesionalų teatrą. „Visi turime daboti, kad ši dramos užuomazga nenudžiūtų, o augtų ir duotų vaisius.“²⁷

Kazys Jurašūnas (dailininkas Vsevolodas Dobužinskis) jau rodė naują pastatymą – Svendo Rindomo pjesę „Gera pamoka“. Vaidino A. Rudokas, L. Miglinienė, V. Ruminavičiūtė, J. Stasiūnaitė, M. Paulikonienė, V. Blėdis, St. Laužikas, V. Fakijevaitė, Br. Stasikonytė.

Jaunučiai artistai buvo raginami dalyvauti kviečiamų režisierių rengiamuose publikos labai mėgstamuose linksmuose šiupiniuose. Pvz., 1940 m. birželio 16 d. Viktoro Dineikos režisuotame šiupinyje dalyvavo Valstybės teatro artistai Steponas Bacevičius, Leonardas Staneika, skečius parengė darbininkiškojo teatro dramos artistai Veronika Ruminavičiūtė, Janina Dulskytė, Jonas Alekna, Vaclovas Blėdis. Grojo Antano Rauchio vadovaujamas Stygų orkestras.

„Aktorai dirbo nuoširdžiai. [...] Vaidintojų tarpe yra geros medžiagos, su kuria galima statyti teatro ateitį“, – pirmojoje recenzijoje rašė Pulgis Andriušis.²⁸ Vėliau jis nuolat seks Panevėžio spektaklius. Šiuosyk pateikė ir pastabų. „Scenoje buvo galima pastebėti kai kurių nusižengimų, neišvengiamų pradedantiems vaidiloms. Kaip antai: neaiškus žodžių perteikimas žiūrovams, daug ko salėje nesigirdėjo, kalbėjimas nusigręžus, nelaisva savi-jauta, varžymasis. Šiuos dalykus turėtų susiregistruoti režisierius ir savo auklėtinius pratinti prie tobulesnės technikos. Taip sakant, padirbėti su vaidybos elementoriumi.“ Buvo karšta diena, neramus laikas, žiūrovų daug nesusirinko, tačiau jaunųjų darbininkų darbo rezultatai visus džiugino, „aktoriai dirbo nuošir-

²⁷ Ten pat.

²⁸ Ten pat.

džiai, publika šiltai atsiliopė ir išdavoje išėjo vaidinimas, kurio jau beveik negalima būtų pavadinti mėgėjišku²⁹.

Pasikeitus santvarkai, Darbo rūmų teatras tapo besikuriančių profsajungų kolektyvu ir vadinamas Profsajungų centro biuro teatru.

• • •

Dar 1939 m. visuomenėje buvo pradėda aktyviai kalbėti: „Švietimo ministerija iš įvairių provincijos vietų gauna prašymų, kad būtų panaikintas baletas ir įsteigti keli dramos teatrai provincijoje: Marijampolėje, Telšiuose, Panevėžy ir Tauragėj. [...] Provincijoje teatrai labai reikalingi. Tik jie turėtų pradėti kurtis savo pačių iniciatyva ir paskui jau ieškoti meninės ir materialinės paramų.“³⁰

1940-aisiais Kultūros departamentui vietoje Vytauto Soblio pradėjo vadovauti sovietinei valdžiai atstovavęs Petras Juodelis. J. Miltinis greitai atsiliopė į skatinimą kurti naują meną, ir jo entuziazmas buvo išgirstas. Buvo renkama vieta: Ukmergė ar Panevėžys. Vis dėlto, manytume, Panevėžys patraukė savo kultūrinės praeitis sodrumu.

Jonui Sakui į Kauną (Ryšių valdyba) atsiunčiama telegrama, kurioje sakoma:

„Meno reikalų valdyba praneša, kad švietimo Liaudies komisariato 1940. XI. 18 d. įsakymu D/Nr. 330 leidžiama Tamsiai organizuoti Panevėžyje dramos teatrą ir jam vadovauti. Šiuo reikalu prašome atvykti į Meno reikalų Valdybą pasitarti.“ Pasirašė A. Rūkas, inspektorius. St. Jakštas, atsak. sekretorius. 1940 m. lapkričio 21 d. buvo parašytas pirmas įsakymas. Taigi

²⁹ Ten pat.

³⁰ Ne filijos ar skyriai, bet nepriklausomi teatrai. „Naujoji Romuva“, 1939, Nr. 18, p. 401.

toji diena ir turėtų būti Panevėžio teatro gimtadienis. „Švietimo liaudies komisariato įsakymu Nr. D/330 leistas šiandien pradedu organizuoti Panevėžio dramos teatrą. Jonas Sakas (teatro organizatorius).“³¹

Artistams atrinkti skelbtas konkursas, kuris gruodžio 1 d. 10 valandą prasidėjo Kaune, Valstybės teatre. Apie 70 jaunų žmonių pageidavo tapti Panevėžio teatro aktoriais. Pagrindiniai artistai priimti iš Profsajungų centro biuro teatro.

Panevėžio teatro dienoraštyje įrašyta: „Atvažiavome į Panevėžį: J. Alekna, V. Blėdis, Br. Babkauskas, J. Dulskytė, V. Fakejevaitė, B. Gudonavičius, K. Kučinskaitė, Z. Lapinskas, J. Matulytė, G. Paliukaitis, V. Ruminavičiūtė ir J. Miltinis.“³² Įsakymu Nr. 4 jie ir K. Vitkus nuo 1940 m. gruodžio 6 d. priimti „dramos aktoriais kandidatais“. Gruodžio 16 d. iš kandidatų tapo tikraisiais artistais ir priimti nauji kandidatai: L. Končiūtė, M. Keturakytė, V. Gruodis, A. Jančys, S. Paska, V. Tautkevičius. Sausyje – S. Kosmauskas, B. Raila.

J. Miltinis patvirtintas „aktoriumi su teise režisuoti“. Režisierium turėjo būti paskirtas Juozas Stanulis. Tačiau atvykęs į Panevėžį ir pamatęs savo mokytojai atnašaujančius jaunuolius, atsiminę Šiaulių teatre matytą J. Miltinio maištingumą, tuojau išvažiavo.

Teatro dailininku paskirtas Kauno meno mokyklos auklėtinis, 1938–1940 m. Vienoje studijavęs „madų piešimą“ Liudas Vilimas (1912–1966). 1949 emigravo į Lenkiją ir JAV.

Panevėžio apskrities vykdomojo komiteto pirmininkas Kazys Jonušas vienuolyno Agronomijos gatvėje, kuriame buvo įsikūręs Vykdomasis komitetas, antrojo aukšto celes atidavė artistams. I-ame aukšte įsikūrė Panevėžio apskrities vykdoma-

³¹ LLMA, f. 150, b. 55a.

³² LLMA, f. 52, ap. 2, b. 55a.

sis komitetas. Koplyčioje altoriaus vieta tapo scena. Čia buvo stalių dirbtuvė, valgykla. Celėse po dienos darbų privalėjo ilsėtis artistai. Ankšta, nes daugiausia gyveno po tris. Bendras maistas. Miestas nepriartėjo. Tačiau artistai mokėjo ir savimi pasirūpinti. Savitiškio dvare panelė Drungaitė, bohemiška natūra, laukdavo jaunų artistų.

Visi „naujieji panevėžiečiai“ nerimastingai apžiūrėjo jiems skirtą teatro pastatą. Jis ir vadinamas „S. Montvilo teatru“. Kau ne tokiais teatro mecenatais, dovanojusiais darbininkijai teatro salę, buvo Tilmansai, o Panevėžyje didžiausią paklausą įvairiems miesto renginiams dar prieš pat karą – šaulių kultūrinei veiklai – turėjo apie 300 žiūrovų talpinusi Montvilo teatro salė.

„Pastačius ar įsigijus šaulių namus, svarbu juos tinkamai sutvarkyti ir naudoti. [...] Kas turi būti šaulių namuose? Be salės, tinkamai įrengtos scenos, skaityklos ir bibliotekos, štabui kambario, ginklams kambario [...], kad susirinkę šauliai ir vietos visuomenė galėtų išklausti svarbesnių pranešimų, paskaitų ir kt.“³³ Buvo rekomenduojama bibliotekoje kaupti vertingas knygas. Skaitykloje ir šauliai, ir atėję bendruomenės žmonės turėjo rasti jaukią aplinką. Galimybę pažaisti šachmatais, netgi užkąsti. Tačiau kategoriškai buvo draudžiami alkoholiniai gėrimai. Šaulių namuose buvo norima padėti visiems užėjusiems atgauti dvasines jėgas, „tautinį atsparumą, turi reikštis kultūrinė pažanga, tautiška dvasia ir gražūs ypatumai“.³⁴

J. Miltinis teatro aktoriams buvo tas, kuriam besąlygiškai visi pakluso. Juk būtent jis parodė ir dar rodys jauniems, dešimtmečiu jaunesniems kelią link tikrųjų vertybių. Jis buvo dešimt, trylika metų vyresnis, bet smalsūs jauni žmonės, lyg daigai stiebėsi į naują pasaulį, žinias, skubėjo bėgti paskui

³³ Šaulių namai ir jų paskirtis. „Trimitas“, 1940, balandžio 25, Nr. 17, p. 3-4.

³⁴ Ten pat.

savąjį guru skaitydami jo rekomenduojamas knygas (aišku, lietuviškas, nes jokios kitos kalbos nemokėjo), lankydami įvairiausiuose kultūriniuose susibūrimuose. Pradėję mokytis Darbo jaunimo vakarinėse vidurinėse mokyklose, jas baigdavo jau būdami teatro aktoriai.

1941 m. L. Vilimą pakeitė dailininkas Jonas Surkevičius, Meno mokyklos auklėtinis, dalyvaudavęs bendrose parodose ir ruošdavęs personalines.

J. Miltinis rėmėsi paryžietiška patirtimi. Siekė ugdyti aktorius visai kita dvasia nei matė Valstybės teatre. Nuo pirmųjų valandų jam buvo svarbu aktoriaus dvasinio pasaulio turtingumas ir intelektas, psichofiziologijos galios, kūrybiškumas ir detali personažo analizė. Teatre J. Miltinis ilgai buvo vienvaldis: meno vadovas, direktorius, aktorius.

Aktorius ruošė ne tik dirbti scenoje, bet ir pažinti visas teatrinio gyvenimo puses. Jau pirmaisiais pokario metais jie buvo ir administratoriai (K. Vitkus, S. Kosmauskas ir kt.), spektaklių organizatoriai (B. Babkauskas, G. Karka ir kt.), pedagogai studijoje (K. Vitkus), grimuotojai (puikiai piešęs J. Alekna), režisieriaus padėjėjai (V. Blėdis, K. Vitkus ir kt.), direktoriai (K. Vitkus, S. Kosmauskas), režisieriai (V. Blėdis, J. Alekna, G. Karka, D. Banionis), net dramaturgai (S. Kosmauskas). Pirmuoju Panevėžio teatro periodu Miltinis ruošė jaunučių aktorių psichofiziologiją, lavino psichologiją (etiudai nuovokai, klausai, jautriam matymui, kitiems pojūčiams), estetines pagavas, intelektą, tarseną, grimo meną, tempo-ritmo santykių svarbą ir jų praktinę išraišką improvizacijose bei kt. Stumtė stūmė į aktyvius gyvenimo verpetus, tarsi norėdamas parodyti visą jo siautulį, pamatyti ir pažinti į skirtingas aplinkybes patekusių žmonių būsenas. J. Miltinis pats skaitė daug paskaitų estetikos, teatro meno klausimais (Olaf Stapledon – „Filosofija ir gyvenimas“, Gottfried Miuller – „Teatro dramaturgija“, Karlas Jaspersas – „Įvadas į filosofiją“).

ją“, Charles Lalo estetika ir kt.). Jaunuosius gebėjo „uždegti savo vitališka energija, įteigti energiją, ieškoti sceninio personažo kalbėjimo ir veiksmo logikos, motyvuotos komunikacijos scenoje logiškos prasmės išraiškos. Nuo pat pirmųjų darbo su jaunaisiais minučių J. Miltinis priešinosi „vaidybai“, kovojo prieš šampus, „užzulintus“ intonacijų stereotipus“, – kalbėjusi 1940–1941 m. buvusi Darbo rūmų (vėliau Profsajungų centro sąjungos) teatro artistė, vėliau nuoširdžiai bendravusi su Panevėžio teatro aktoriais, ypač J. Miltiniu, dainininkė-pedagogė, Vilniaus specialiosios vidurinės meno mokyklos-internato direktorė, profesorė Veronika Fakejevaitė.³⁵ Ne tik aktoriams, bet ir visiems teatre kada nors dirbusiems, netgi aktorių vaikams, nuolat besisukinėjantiems teatre, jo prieigose, J. Miltinio bute, vis įvedamiems į spektaklių mizanscenas įteigė teatro bacilą, pagarbą scenai ir joje kuriančiam žmogui.

Spaudos puslapiuose pristatant pirmąją Panevėžio teatro premjerą, buvo rašoma, kad „gruodžio mėnesį Panevėžyje susirenka neįtikėtinais jaunas kolektyvas, surinktas konkurso keliu [...]. Greta baigusio pradžios mokyklą darbininko stovi humanitaras; greta niekad scenoje nebuvusio – studijos klausytojas; greta septyniolikmečio – 35-metis!“³⁶ Straipsnyje cituojami ir Miltinio žodžiai: „visų pirma buvo didžiausias troškimas teatrą atidaryti tarybine pjese, nes tik tarybinės sąlygos leido šiam teatrui gimti. [...] Visi jaučia begalinį džiaugsmą, kad gali siekti didelių dalykų. Vieningumas milžiniškas, jokių intrigų ar perdėtų ambicijų. Visus išbandžiau visose rolėse, ir niekas neturi jokių pretenzijų, kad jis vaidino tą ar kitą vaidmenį. Visi supranta Stanislavskio žodžius, kad nėra didelių ar mažų rolių,

³⁵ Autorės pokalbis su V. Fakejevaite 1977 m. spalio 14 d.

³⁶ Pumputis D. Didelis kultūrinis Panevėžio laimėjimas. „Vilniaus balsas“, 1941 m. kovo 19 d.

bet yra dideli ir maži aktoriai“, – publikuojamas pokalbis su J. Miltiniu. ³⁷ Tai, aišku, maivymasis ir įsiteikimas. J. Miltinis jautė, kad dabar tai reikėjo daryti vardan teatro.

30 000 Panevėžio miesto gyventojų gavo teatrą. Montvilų dovanotuose „rūmuose“ teatras gyvavo iki 1967-ųjų metų.

Pirmoji teatro premjera įvyko praėjus trimis mėnesiams po teatro įkūrimo – 1941 m. kovo 15 dieną. Surengtos iškilmės. Scenoje patalpintame ir apšviestame prezidiume sėdėjo miesto partijos sekretoriai Sorokinas ir Kunčinas, Meno reikalų valdybos viršininko pavaduotojas Antanas Rūkas, Miesto vykdomojo komiteto sekretorius Davydovas, garnizono atstovas, kiti asmenys.

Prastos, privalomai statomos tarybinių autorių pjesės J. Miltinio nedomino ir pastatytos buvo prastai. Tačiau žiūrovus stebino neįprasta aktorių vaidyba ir siekis net ir primityvią pjesę kurti ieškant teatro sintezės bei psichologinių personažų ryšių tikrumo. Amatas, tai ne scenos rutina, bet ratio valdomas kūnas, žodis, kalbos raiška, plastika. Reikalavo personažų charakterio psichologinės įtaigos. Privalomai statomis pjesės tapo studijine medžiaga bręstantiems aktoriams.

Nepriklausomos Lietuvos laikais neblogai užsirekomendavęs kaip „perspektyvus literatas“, A. Rūkas dabar kalbėjo apie socialistinio teatro ir komunistinio auklėjimo priedermes. J. Miltiniui neleido teatro atidaryti Ben Jonsono „Sukčiaus testamentu“. Aktoriai jau pradėjo repetuoti „Liaudies sūnų“. Tačiau A. Rūkas rado pagal politinę situaciją „tinkamesnę pjesę“. Tai buvo meniškumu nepasižymėjusi Nikolajaus Pogodino pjesė „Sidabrinis slėnis“. Scenoje – tarybinių pasieniečių veikla kovojant su japonais Mandžiūrijos pasienyje.

J. Miltinis, rengdamas pirmąjį veikalą, pabrėžė sieksias paprastumo, natūralumo. Tai buvo pastebėta ir pirmųjų spektaklio recenzentų. „Be kolektyviškumo, labai aiškiai išsiskiria

³⁷ Ten pat.

vaidybos paprastumas, natūralumas. Visame vaidinime neužtinkame sceniškų triukų, patoso, perdėjimo, užtat vaidinimas, aktorių veikla atrodo itin lengva, paprasta, nuoširdi.³⁸ Vyravo ne režisieriaus koncepcija, bet spektaklio rėmuose gyvenantys įdomūs personažai, besiformuojantys jų santykiai. Tačiau natūralumas rašantįjį meno komentatorių šokiravo. Taip vaidinant Lietuvos teatre dar nematyta. Leitenantą Čerkasovą vaidino pats Miltinis.

Žiūrovai jau pirmaisiais J. Miltinio spektakliais buvo stebinami nauju patyrimu teatre. Vaidyboje „nėra melo, kuris taip dažnai scenoje matomas ir jau iki gyvo kaulo įgrišęs. [...] Jų visa vaidyba buvo tarytum žaismas, tiesa, jiems kainavęs daug nemigo naktų ir labai įtempto darbo.“³⁹

Po 1941 m. balandžio 26 d. įvykusios B. Jonsono „Sukčiaus testamentas“ premjeros aptarimuose vėl pabrėžiamas teatro siekis „rodyti scenoje gyvus žmones“.⁴⁰ Spektakliai stacionare pagal tradiciją Panevėžyje vaidinami tris kartus per savaitę. Sekmadienį – 12 valandą kažkas vaikams. Kitomis dienomis repeticijos, repeticijos. Arba gastrolės. J. Miltinio kalbos – švietėjiška akcija: jo aktoriai turi būti išsilavinę.

Prie teatro buvo įkurta moksleivių artistų trupė. 1941 m. gegužės 31 d. gimnazistai rodė I spektaklį pagal lietuvių liaudies pasaką „Lapė gudragalvė“.⁴¹ „Manau, kad į studiją reikia priimti trylikamečius. Tada dar bėra išnykęs žaismės jausmas. To jausmo dar neužgožė praktikizmas. Dar nėra balansavimo tarp vaidmens ir kitų gyvenimo sričių. [...] Kai ateina pusiausvyra – blogai. Mene, anot Šilerio, vaikiškas naivumas turi būti išsaugo-

³⁸ Jašinskas J. Panevėžio valstybinis teatras Kauno scenoje. „Tiesa“, 1941 m. gegužės 30 d.

³⁹ Šimkus J. Teatras gimė. „Tarybų Lietuva“, 1941 m. kovo 18 d.

⁴⁰ Rudminas V. (G. Zimanas). „Sukčiaus testamentas“. „Tiesa“, 1941 m. birželio 1 d.

⁴¹ Vilčinskaitė G. Pirmasis vaikų teatro pasirodymas. „Panevėžio tiesa“, 1941, birželio 7, p. 3.

mas iki galo. Iš pradžių žaismės jausmas, o paskui problematika. Žaismės jausmas nelyginant autostrada, kur apima azartas. Pauglystė – nuostabus metas, kai jaunas žmogus atviras visiems gyvenimo vėjams ir godžiai traukia gaivų jo orą? – jau gerokai vėliau kalbėjo J. Miltinis.⁴²

Panevėžio teatras nuo pirmųjų spektaklių buvo kitoks. Tuo stebėjosi kritikai, po pirmųjų gastrolių kalbėjo tuomečiai intelektualai. Scenoje atsirado gyvas žmogus, skambėjo be patoso ir išmokto niuansavimo tariamas tekstas. Mezgėsi psichologiškai pagrįsti personažų santykiai. Buvo sakoma, kad panevėžiečiai nemokėję pasirinkti repertuarą.

Deja, J. Miltinis pirmuoju teatro gyvavimo periodu negalėjo pasakyti: „Mano repertuaras yra susijęs su mano pasaulėžiūra ir meno ideologija, mano meniniu *credo*...“⁴³ „Tinkamų, rekomenduojamų, privalomai pasirenkamų“ tarybinių pjesių buvo ieškoma Kultūros ministerijoje. Verčiamos pjesės – ideologizuotos, labai ribotos meninės vertės. Tokios buvo L. Maliugino „Seni draugai“ (1946 m. gruodžio 29 d.), K. Simonovo „Rusų klausimas“ (1947 m. gegužės 1 d.), A. Jakobsono „Gyvenimas citadelėje“ (1947 m. lapkričio 7 d.), E. Petrovo „Taikos sala“ (1948 m. gegužės 1 d.), A. Klionovo „Mokinė“ (1948 m. spalio 30 d.), B. Lavrenevo „Amerikos balsas“ (1950 m. balandžio 22 d.). Lietuviškas repertuaras pasirodė jau trečiaja premjera – populiari, net į latvių, rusų kalbas išversta Kazio Binkio pjesė „Atžalynas“ (1941 m. spalio 18 d.).

Teatrinį vyksmą pristabdė karas.

1941 m. birželio 22 d. vokiečių lėktuvai bombardavo nebaigtą įrengti aerodromą Pajuostėje, o į miestą be pasipriešinimo įžengė birželio 27 dienos rytą. 1941 m. lapkričio 22 d.

⁴² Sakalauskas T. Monologai. Vilnius: Mintis, 1981, p. 115.

⁴³ Ten pat, p. 131.

teatro salėje buvo liepta surengti koncertą komisarui p. Neumanui pagerbti. Koncerte dalyvavo Apolinaro Likerausko choras, Mykolo Karkos jungtinis mišrus choras, kankliuotojos, buvo šokami tautiniai šokiai, skambėjo Vlado Paulausko duetai. Eilės deklamavo J. Dulskytė, St. Paska, B. Gerikaitė, K. Vitkus. Koncertą vedė teatro direktorius J. Miltinis.

Atnaujino veiklą Meno kuopa. Inteligentai, vietiniai rašytojai, aktoriai ne tik rinkosi į literatūrinius vakarus (dalyvaudavo ir J. Miltinis), bet ir juos rengė teatro salėje. Kaip direktorius, J. Miltinis už nedidelį mokestį mielai nuomodavo salę. Lietuvos meno ir mokslo draugijos Panevėžio skyrius pradėjo leisti almanachą „Nevėžis“. Redakcinė kolegija: Petras Balčiūnas, J. Miltinis, Juozas Pavilionis (redaktorius), Petras Rapšys, Albinas Žukauskas.

Aktoriai vėl statė skečus. Bene populiariausias buvo humoristinis-satyrinis „Katiušos“ ir kt.

Karo metais Panevėžio teatro aktoriai pirmą kartą susidūrė su kino menu. 1942-aisiais važiavo į Rygą lietuvių kalba sinchronizuoti filmo „Kiaulė išdavė“. Su teatro direktoriumi ir režisieriumi J. Miltiniu vyko jo asistentas V. Blėdis, Alb. Žukauskas ir „Panevėžio apygardos balso“ redaktorius Vytautas Kasniūnas.

Vokiečių okupacijos metais J. Miltinio teatrinis entuziazmas buvo prigesęs. Reikalaujama vaidinti skečus vokiečių kariuomenei, rengti pramoginius koncertus ir, aišku, J. Miltiniui reikėjo būti budriam saugant jaunus artistus nuo karo prievolės, darbų Vokietijoje. Mokėdamas kalbą, rasdavęs pašnekovų ir klausovų savo intelektualiems postringavimams, J. Miltinis gebėdavo derėtis su karininkais, bet savo teatrą išsaugojo. Pastatė P. Vaičiūno „Nuodėmingas angelas“ (1942 m. sausio 10 d.) ir „Prisikėlimas“ (1942 rugsėjo 21 d.), aktoriai „pakartojo“ S. Čiurlionienės „Pini-gėlius“, – pasitikrino savo brandą, parodė M. de Siera „Lopšinė

dainelė“ (1942 m. balandžio 11 d.), Lietuvoje žinomą ir įvairiai vadinamą O. Ernsto „Flaksmans sistema“ (1943 m. kovo 25 d.) ir rengėsi publikai pristatyti sudėtingos dramaturgijos L. Pirandello „Henriką IV“ (1944 m. kovo 25 d.). Sudėtingas pagrindinis personažas (vaidino J. Miltinis) neįtikino publikos. Tai buvo pirmoji teatre pastatyta intelektual drama. Suvaizdinta vos šešis kartus. 1944-aisiais realus gyvenimas buvo sudėtingesnis nei Pirandello drama. Ne tai ir žiūrovams rūpėjo.

1942-ųjų gegužę teatras išvažiavo gastrolių. Aišku, aplankė netolimas vietovės: Švenčionys, Švenčionėliai, Troškūnai, Anykščiai, Utena, Pasvalys, Biržai. Gastrolėse apsirūpindavo maistu, net ir vienu kitu drabužėliu. 1942-ųjų birželį Anykščiuose, Utenoje, Kupiškėje, Pasvalyje, Biržuose Panevėžio teatras vaidino „Nuodėmingą angelą“ ir „Lopšinę dainelę“. Kiekviename miestelyje po du spektaklius. Jų laukė pilnos salės karo nualintų žiūrovų. „Teatras susilaukė rekordinio skaičiaus žiūrovų: jis davė apie 40 spektaklių ir visą laiką bilietai grobstytė išgrobstyti.“⁴⁴ Spektakliai buvo plačiai aptarinėjami. Patikę ne kartą žiūrėti. Dar ir šiandien vyresnieji panevėžiečiai mėgsta pokalbyje pritaikyti vieną kitą atmintin įstrigusią frazę, prisimena mizanscenas, dekoracijas, aktorių portretus. „Režisieriui J. Miltiniui vieni nurodo vieną kelio kryptį, kiti kitą, vieni jam liepia sustoti, kiti grįžti. O mes prašome režisierių pasilikti toliau prie savo darbo linijos ir energingai vesti tą jaunąjį teatro kolektyvą į teatro meno viršūnę.“⁴⁵ Teatrui, karo sąlygomis besistengiančiam palaikyti tautinę kultūrą, komplimentų reikšti nebuvo galima. „Dramos teatras, apie kurį jau buvo tiek daug rašyta ir kalbėta, yra ta Aukštaitijos kultūrinė tvirtovė, į

⁴⁴ Dygūnas V. Panevėžio dramos teatro sezono balansas. „Panevėžio balsas“, 1942, gegužės 24, Nr. 20, p. 2.

⁴⁵ Ten pat.

kurią atsiremia visos mūsų meninės pajėgos. Jis lyg laimės žiburyš šviečia ir skleidžia aplinkui savo kultūros perlus.“⁴⁶

1943-čiųjų žiemą biržiečiai sumanė įkurti profesinį kolektyvą – teatrą. Jie (iniciatorius Petras Zablockas) kreipėsi į jau gerai pažįstamą, ne kartą gastroliavusį Panevėžio teatro direktorių J. Miltinį prašydami padėti. J. Miltinis įpareigojo su biržiečiais dirbti, režisuoti spektaklį aktorių Joną Alekną. Dailininkas Jonas Surkevičius ruošė statomo K. Binkio „Atžalyno“ dekoracijas. Greta biržiečių vaidino ir Panevėžio aktorius Zigmas Lapinskas.⁴⁷ „Teatras galėjo būti ta niša, kuri savo veiksmu ir emociiniu reginiu patrauktų prie savęs žmones“, – pasakojo vienas teatro kūrimo iniciatorių, buvęs teatro direktorius, poetas Petras Zablockas.⁴⁸

Karui baigiantis J. Miltinis, V. Blėdis bandė palikti Lietuvą. Tačiau nepasisekė ir arkliuku kinkytu vežimu traukė link Panevėžio. Susirinkę į teatrą aktoriai privalėjo pradėti darbą. Vėl pareikalauta vaidinti aktorių intermedijas (skečius), ruošti kitokias programas. Teatro direktoriumi (kaip be valdžios!) buvo patvirtintas Jonas Surkevičius, programų, skečių režisūra patikėta patirtį jau turėjusiam 27-erių J. Aleknai. Nusibodusias intermedijas nutarė keisti atnaujindami S. Čiurlionienės „Pinigėlius“. Tačiau spalio 18 d. grįžo J. Miltinis. Skubiai buvo atnaujintas „Atžalynas“. Darbas prasidėjo sunkiai. Iš teatro išgrobti sceniniai kostiumai, dekoracijos, medžiagos teatro plėtotei. Pirmas pokariui parodytas spektaklis – „Sukčiaus testamentas“. „A. Didžiulis konstatavo, kad puikiai vaidmenis atliko J. Miltinis, K. Vitkus, V. Blėdis, J. Alekna ir kt. Anot jo, panevėžiečiai gali džiaugtis,

⁴⁶ Ką šiuo metu veikia Panevėžyje gyveną dailininkai, muzikai, plunksnos darbuotojai. „Panevėžio balsas“, 1942, gegužės 31, Nr. 21, p. 3.

⁴⁷ Audrimas A. Biržų miesto teatras. „Ateitis“, 1944, gegužės 31, Nr. 125.

⁴⁸ Autorės pokalbis su P. Zablocku 2004 m. kovo 15 d.

kad turi tokias stiprias menines jėgas, kurios tikriausiai užims vieną iš pirmųjų vietų mūsų respublikoje”.⁴⁹

Pirmoji 1945-ųjų premjera (1945 m. kovo 10 d.) – Antano Vienuolio „Prieblanda“ (Valstybės teatre statyta pavadinimu „Dauboje“). Šis spektaklis Panevėžio teatrą garsino respublikos periferijoje, buvo nepaprastai mėgstamas ir puikiai lankomas. Miestelėnai mokėdavo tekstų fragmentus mintinai, eidavo žiūrėti nepamainomo Gaškų dueto (E. Šulgaitė ir iki mirties J. Alekna), Samoduko (iki mirties V. Blėdis). Lietuvišką dramaturgiją šį dešimtmetį reprezentavo Juozo Paukštelio „Pavogtoji laimė“ (1949 m. balandžio 23 d.) ir nuotaikinga V. Žemaitytės pasaka „Laimės šalyje“ (1949 m. gegužės 14 d.), kuria debiutavo V. Blėdis – režisierius.

Ryšiausi pirmojo dešimtmečio darbai – Ben Jonsono „Sukčiaus testamentas“ (žavus Bronius Babkauskas – Moska, neįprastai vaidinantis J. Miltinis – Volponė), Nikolajaus Gogolio „Revizorius“ su visa puokšte labai spalvingų personažų (1946 m. balandžio 26 d.), Moljero „Žoržas Dandenė“ (1947 m. gruodžio 28 d.), kuriame įsimintiną pagrindinio herojaus paveikslą sukūrė J. Alekna. Dešimtmetį galėtume baigti Moljero „Tariamąjo ligonio“ pastatymu (1950 m. vasario 3 d.), kuriame dar kartą žiūrovai pamatė vaidinantį J. Miltinį. Tai buvo patvirtinimas, kad, jo manymu, teatras – „laboratorija, kasdienė praktika. [...] Teatras buvo labai gera vieta visą laiką būti dinaminėje srovėje, patenkinti „dramatinį instinktą“.⁵⁰

„Apie Panevėžio teatrą galima kalbėti kaip apie kūrybinį organizmą, kuris principiškai skiriasi nuo kitų mūsų teatrų tuo, kad šis jaunas teatrinis kolektyvas kuria ir kalba viena

⁴⁹ Maksimaitienė O. Panevėžio miesto istorija. Panevėžys: Panevėžio spaustuvė, 2003, p. 334.

⁵⁰ Sakalauskas T. Miltinio apologija. Vilnius: Scena, 1999, p. 201, 200.

kūrybine meno kalba. Teatras sukūrė savą meno supratimo metodą⁵¹, – buvo rašoma po pirmųjų gastrolių Vilniuje, įvykusių 1948-ųjų gegužę. „Literatūroje ir mene“ vadintas „jaunųjų teatro“ Lėlių teatro patalpose labai susidomėjusiai sostinės publikai parodė „Žoržą Dandeną“, A. Jakobsono „Gyvenimą citadelėje“, K. Simonovo „Rusų klausimą“ ir Ben Jonsono „Sukčiaus testamentą“. Kažkodėl slapyvardžiais pasirašę recenzentai teatrą gyrė, stebėjosi jo originalumu, ansambliška vaidyba vertino kaip kūrybingą organizmą. J. Miltiniui buvo suteiktas nusipelniusio artisto garbės vardas.

„Manau, kad tikrasis Miltinis – ne tas drastiškas, despotiškas ar dar koks nors, bet tas, kurio balse girdisi gilus ilgesys, kažkokios tolumos, būties tragizmas ir... minoras.“⁵² Jis „ne teatrui paaukojo gyvenimą. Jis aukojosi žmogaus vitališkumo paslapties, jo esmės, jo pašaukimo ieškojimui“. S. Petronaitis: „Tikėjimas, jog tavo darbas – misija, keičianti pasaulį. Naivu? Bet praradus tai, reikia išeiti iš teatro.“⁵³ Ne vienas aktorius savąją misiją pradėjo suprasti žymiai plačiau, ji buvo įgavusi reikšmingų socialinių aspektų.

IŠVADOS

Jau pirmaisiais metais Miltinis pradėjo įgyvendinti (tai tęsė ir visą aptariamąjį dešimtmetį) strategiškai svarbius uždavinius:

- ugdė aktorius (tuo dešimtmečiu, greta jau minėtų, ryškiai brendo tokios asmenybės kaip: Henrika Hokušaitė, Regina Zdanavičiūtė, Eugenija Šulgaitė, Gediminas ir Vytautas Karikos, Roma Mikalauskaitė, Jadvyga Matulytė, Stasė Breivytė-

⁵¹ Šešupė V. Teatro ir kolektyvo kelias, „Jaunimo gretos“, 1948, Nr. 5 (44)).

⁵² Petronaitis S. Mokausi skraidyti. Panevėžys: Panevėžio spaustuvė, 1999, p. 39.

⁵³ Ten pat, p. 31.

- Surkevičienė, pradėjo reikštis Algimantas Masiulis, Donatas Banionis ir kiti, jaunesni aktoriai);
- telkė žiūrovus, brandino jų meilę teatro menui, ugdė estetinį skonį (rengiamos viešos spaudos konferencijos, spektaklių aptarimai ir kt.);
 - aktoriai buvo priartinami prie bendruomenės (administruoja spektaklius, atlieka įvairius organizacinius darbus, važiuoja į rajonus organizuoti gastrolių, būna režisieriaus padėjėjais, direktoriaus pavaduotojais, direktorium: S. Kosmauskas, K. Vitkus);
 - skatino aktorius reikšti savo kūrybiškumą (režisuoti pradėjo V. Blėdis, J. Alekna, šokius rengė, pradėjo fotografuoti spektaklius K. Vitkus, pjeses patikėjo skaityti S. Kosmauskui, griemuotis mokė puikiai piešęs J. Alekna);
 - sekė savo aktorių augimą. Pats nustatydavo jų kategorijas. Aukščiausios kategorijos aktoriais pirmieji ir ilgam tapo V. Blėdis, J. Alekna, B. Babkauskas, M. Keturakytė;
 - J. Miltinis buvo vienvaldis sprenddamas visas teatro problemas. Galėjo bet kurį teatro darbuotoją bet kuriuo metu atleisti, pažeminti ar paaukštinti pareigose. Tačiau, kaip rodo dokumentai, šiuo periodu jis buvo objektyvus;
 - labai skatino aktorius dirbti su mėgėjų kolektyvais – kuo daugiau būti tarp bandančių kurti žmonių;
 - įtraukė į teatro veiklą kitus miesto menininkus. Vienas jų – kompozitorius Antanas Belazaras, sukūręs muziką dvylikai Panevėžio teatro spektaklių;
 - J. Miltinis, matyt, buvo jautrus žmogus, širdies kampelyje nešiojęs netgi meilę vaikams.

Panevėžio teatro veiklą pirmąjį dešimtmetį **sunkinusios sąlygos**:

- teatrui reikėjo vykdyti spektaklių planus, gerokai didesnius nei kitų teatrų. Didesni buvo ir visi kiti normatyvai. Dotacija – gerokai mažesnė. Transportas – autobusiukas, o dažnai aktoriai ir žiemos metu į gastroles važiuodavo atviru sunkvežimiu.
- Viešbučių nebuvo skiriama. Aktoriai miegodavo čia pat, vos tik pravėdintoje žiūrovų salėje. Gastrolėse viena grupė vaidindavo net iki 32 spektaklių per mėnesį (vasaros mėnesiais).
- Teatre jokio vaidmens nevaidino visuomeninės organizacijos, jos egzistavo tik proforma.

J. Miltinio asmenybę ne vienerius metus Panevėžio teatre brendę aktoriai priimdavo *a priori*. Tai natūralu. „Tetušis“, kaip buvo vadinamas, išties būrė teatro menui atnašaujančių žmonių šeimą. Jis buvo ne tik dešimtmečiu vyresnis už vyriausius savo aktorius. Mokėjęs kalbų, kalbėdamas cituodavo daugeliui pirmą kartą girdimas literatų, filosofų, dramaturgų, kitokių meno žmonių pavardes. Bendradarbiavęs spaudoje, mokėsis ir vaidinęs Paryžiuje, turėjęs tvirtą savo nuomonę, galėjęs mokytis savo aktorius sceninės patirties, skaitęs paskaitas įvairiais teatro meno klausimais – negalėjo nežavėti. Pradedantys po sceną vaikščioti jauni žmonės stengėsi perimti scenos ir gyvenimo etikos, moralės kodeksą, plastikos, elegancijos pamokas, kalbėjimo manierą ir, kas keisčiausia, – net braižo ypatumus. Jie tikėjo Mokytoju, buvo godūs, smalsūs, nuoširdūs, darbštūs, savikritiški ir nemažai – talentingų.

J. Miltinis pats išpureno dirvą jaunų žmonių kūrybingumui atsiverti ir tuo pačiu parengė sau, režisieriui, talentingus

sceninius partnerius. Ilgai kalbėdamas, kartais be pagarbos klausančiajam, jis tarsi jį provokavo. Vertė galvoti, mąstyti. Jis nemokė **kaip** vaidinti, tačiau brandino kūną, intelektą ir dvasią – esminius asmenybės sudedamuosius. Plačiai matyti, giliai mąstyti ir stengtis suvokti analizuojamą personažą, jo santykius, rasti elgsenos motyvus. Ugdė ne atlikėjus, bet „sudėtingai mąstančius“ aktorius. Apšėstuosius. Maksimalistus.

Tačiau labiausiai Mokytojas savuosius aktorius žeidė antroje gyvenimo teatre pusėje. Išryškėjo, sakyčiau, J. Miltinio pavydas ryškiai besireiškiantiems savo mokiniams, toji nelemta nemeilė žmogui, o gal silpstančių savo jėgų suvokimas? Manė vis galėsiąs diktuoti, primesti savo valią. O mokiniai sprūdo iš jo globos kaip ir visi užaugę vaikai. Gerbdami savo mokytoją, savojo teatro šeimą jie jau norėjo ir galėjo kurti laisvėje. Vaikai išaugo. Mokytojas su tuo faktu sunkiai galėjo susitaikyti.



Teatro kolektyvas, 1953 m. Pirmoje eilėje (iš kairės): R. Zdanavičiūtė, G. Karka, J. Alekna, V. Blėdis, J. Miltinis, A. Stepanka, O. Konkulevičiūtė, S. Petronaitis, K. Vitkus. Antroje eilėje (iš kairės): R. Klasčius, E. Šulgaitė, J. Blėdytė, H. Hokušaitė, L. Adomavičiūtė, D. Juronytė, Č. Pažemeckas, V. Karka. Trečioje eilėje, viršuje (iš kairės): Br. Babkauskas, St. Kosmauskas, L. Liesytė, A. Masiulis, R. Mikalauskaitė, J. Matulytė, D. Banionis, R. Urvinis, J. Jučas, R. Vabalas



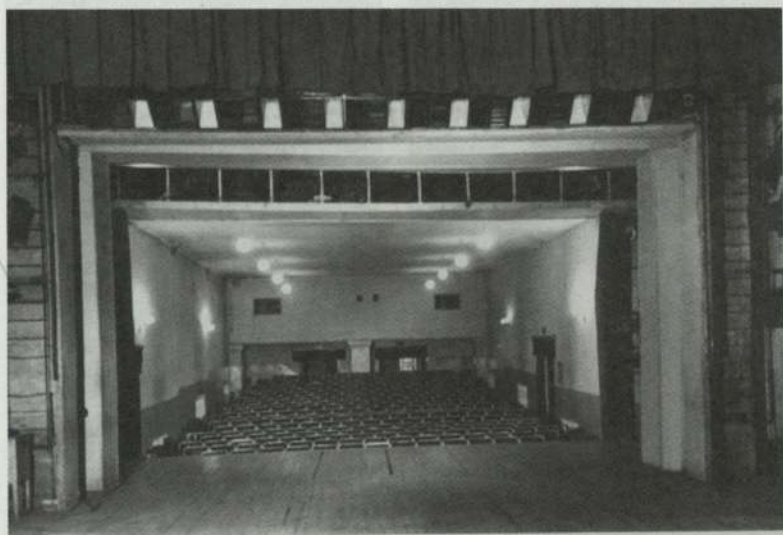
Gastrolės pokariu. Grimavimas po medžiais



Panevėžys, vienuolyno namas



Kaunas, Ažuolyne, 1938 m.



Žiūrovų salė, 1940 m.



A. Vienuolis. „Prieblandoje“, rež. Jonas Alekna, dail. Albertas Stepanka. Nuotraukoje – Julija Blėdytė (antrame plane), Eugenija Šulgaitė, Jonas Alekna, 1954 m.



Beaumarchais. „Sevilijos kirpėjas“, rež. Vaclovas Blėdis, dail. Albertas Stepanka, muz. Antano Belazaro. Nuotraukoje – Liuda Adomavičiūtė, Jonas Alekna, 1957 m.



A. Korneičiukas. „Ukrainos stepės“, rež. V. Blėdis, dail. S. Česlevičius, muz. A. Belazaro. Nuotraukoje – (iš kairės) Romualdas Klasčius, J. Alekna, Donatas Banionis, 1951 m.



A. Vienuolis. „Prieblandoje“. Gaškienė – Eugenija Šulgaitė, Gaška – Jonas Alekna, 1945 m. Rež. J. Miltinis, dail. J. Surkevičius.



Ilgametė teatro grimuotoja, perukų meistrė Helė Elena Čaikovskienė (stovi) spektakliui ruošia aktorę Henriką Hokušaitę

PANEVĖŽIO TEATRAS KARO METAIS

Gražina Mareckaitė

Šio pranešimo tema reikalauja tam tikro chronologinio patikslinimo. Teatro istorijos periodizacijoje išlikęs terminas „karo metai“ turbūt iš inercijos kartais vis dar reiškia tą patį, kas sovietmečiu buvo vadinama „Didysis tėvynės karas“, t. y. laikotarpį nuo 1941 m. birželio 22 d. iki 1944 m. gegužės 9 d. Tačiau jau laikas kalbėti pasaulyje priimta terminologija: Antrasis pasaulinis karas Europoje prasidėjo 1939 m. rudenį, rugsėjo 1 d., pasirašius Molotovo–Ribbentropo susitarimą, kai Vokietijos ir Sovietų sąjungos kariuomenės įžengė į Lenkijos teritoriją. Vokiečiai užėmė vakarinę Lenkijos dalį, rusai – rytinę, t. y. Vilniaus kraštą ir Vilnių. Vilniaus krašto gyventojai jau tada susidūrė su pirmąja sovietinės okupacijos banga ir patyrė pirmąsias stalinines represijas. Po poros mėnesių gerokai nusiaubtas Vilnius buvo prijungtas prie Lietuvos, o 1940 m. birželio 15 d. „karo metai“ visu baisumu užgriuvo visą mūsų kraštą – nepriklausoma Lietuvos valstybė buvo likviduota. Daugumai mūsų gerai žinoma, kas tuo metu vyko sovietų okupuotoje Lietuvoje. 1941 m. birželio 22 d. Lietuvą okupavo nacistinė Vokietija ir išbuvo Lietuvos teritorijoje ligi 1944 m. rudens, kai per Lietuvą vėl persirito frontas – šį kartą vakarų kryptimi.

Todėl ir Panevėžio teatro atidarymui 1940 m. režisieriaus Juozo Miltinio paruoštas spektaklis Nikolajaus Pogodino „Siddabrinis slėnis“ laikytinas karo metų produktu, iš vieno štabo visiems teatrams duoto prievartinio įsakymo vykdymu, o ne

„lietuvių tarybinio teatro“ ar „sorealistinio meno“ pradžia – ta pradžia tada pasibaigė vos prasidėjusi... Tačiau teatras Panevėžyje buvo atidarytas.

Naujojo teatro organizatorium buvo paskirtas direktorius Jonas Sakas (1940. XI. 21), o tų pačių metų gruodžio mėn. 1 d. į teatrą priimtas aktorius su teise režisuoti Juozas Miltinis bei dailininkas Liudas Vilimas. Gruodžio 6 d. ir 16 d. priimami aktoriai-kandidatai. Pirmoje grupėje – 12 aktorių „studijokų“, antroje – 7 (nebekartosiu gerai žinomų ir visur minimų jų pavardžių). Kitų metų sausį priimti dar du aktoriai – Stepas Kosmauskas ir Bronys Raila. Nuo 1941 m. kovo 1 d. J. Miltinis skiriamas teatro režisieriumi su 700 rublių atlyginimu.

Premjera – N. Pogodino „Sidabrinis slėnis“ – įvyko po trijų mėnesių repetavimo su jaunaisiais studijos auklėtiniais. Asmeniškai J. Miltiniui jo teatro atidarymas buvo ilgametės svajonės išsipildymas, kaip ir scenos troškulį malšinantiems jauniesiems studijos auklėtiniams. Tuo metu teatro kolektyve buvo 21 debiutuojantis artistas, spektaklyje „Sidabrinis slėnis“ užimta 18.

Tik spėlioti galime, ką jautė, galvojo ir kokią ekvilibristiką savo sąmonėje atliko Paryžiaus laisvūnas, menininkas maksimalistas, tebegyvenantis iš Vakarų parsivežtų idėjų padangėse, tebekvėpuojantis Paryžiaus, didžiosios dramaturgijos, didžiojo pasaulinio repertuaro oru, staiga nublokštas į komandinio vadovavimo ir socialistinio realizmo aptvarą – LSSR. Pasirinkęs (galbūt iš kelių galimybių) veiklą, kurio veiksmo vieta nutolusi nuo mūsų tikrovės per tūkstančius kilometrų (Tolimieji Rytai, Mandžiūrijos pasienis), režisierius tyli visą teatro atidarymo, premjerinio šurmulio metą, scenos „ugnimi“ patikrinęs savo jaunuosius auklėtinius, kurių vaidybos nuoširdumas, paprastumas, jaunatviškas žavesys rašiusiųjų apie šį spektaklį (Jonas Šimkus, Danas Pumputis ir kt.) neliko nepastebėti.

Spektaklio gimimo aplinkybės ir atmosfera vaizdingai atspindėtos šventiškoje spektaklio programėlėje, skirtoje šiam svarbiam įvykiui – naujo teatro provincijoje atidarymui. Didelis drg. Stalino portretas – būtinas įvadas į ten spausdinamus straipsnius (tarp jų nėra tik paties teatro vadovo žodžio!). Pateikiama „rusų tarybinio dramaturgo“ N. Pogodino (slapyvardis – Stukalovas) biografija ir kūrybos apžvalga. LSSR liaudies komisarų tarybos viršininko Petro Juodelio straipsnyje randame to meto kritikos „perlą“ – pamąstymų apie socrealistines pjeses, kuriose „kūrybinė proletariato veikla statyboje, kaip taisyklė, likdavo šešėlyje. Pogodinas atkreipė dėmesį į naują rekonstrukcinio periodo problematiką: naujųjų fabrikų įsisavinimo patosas, konkreti socialistinės kūrybos praktika – toks jo pjesių turinys“. Viename dramaturgo veikale „atvaizduotas Stalingrado traktorinio fabriko statymas“, o „Poemoje apie kirvį“ „atvaizduota kova Zlatoustovsko fabrike dėl nerūdijančio ir rūkštims (rašyba autentiška – *G. M.*) atsparaus plieno pagaminimo“. Poetas Antanas Rūkas, MRV viršininko pavaduotojas, kalba apie socialistinio meno didingą turinį, kurį diktuoja „nemiršamas Markso-Engelso-Lenino-Stalino mokslas“, o teatro direktorius J. Sokas širdingai dėkoja viso pasaulio darbo žmonių vadui. Pačių jaunųjų artistų pasisakymas minėtoje programėlėje, šalia oficiozinių bylotojų, stebina savo nevaldišku, naiviu, neprarastu nuoširdumu. Pasiteisinę, jog jie dar neturi tinkamo pasiruošimo ir žinių, aktoriai prisipažįsta: „6 savaites padirbėję greitomis sulipdėme veikalą, kad galėtume užfiksuoti teatro atidarymą ir parodyti savo vystymosi eigą. Tai dirbome, kiek tik jėgos leido, net po 18 val. per parą.“ Dar blogai įsisavinta demagogijos kalba jie rašo: „...mes džiaugiamės patekę į Tarybų Sąjungos teatrinę sferą, kuri yra išvystyta moksliausiaisiais ir metodingiausiaisiais pagrindais. Tad mes palengva ir stengiamės eiti tarybinio teatro gairėmis“. Beje, gana įdomi detalė – tai turėjo būti nepapras-

tai ilgas spektaklis, nors ir niekas dėl to nesiskundė: vien tarp veiksmų (o jų buvo aštuoni) pažymėtos pertraukos buvo penkiolikos ir keturis kartus po dešimtį minučių – iš viso 55 minutės!

Režisierius J. Miltinis turbūt tik į ūsą šaipėsi iš tokio naivaus jo augintinių mėginimo pritapti prie visuotinės veidmainystės, nes pats tuo pačiu nedėkingiausiu menui ir menininkams metu, nepaisant nieko, pradėjo savo idėjų ir vizijų realizavimą scenoje. Aktorių memuaruose ir to meto atsiliepimuose randame vieną antrą štrichą, charakterizuojantį debiutuojančią J. Miltinio auklėtinių vaidmenis, kur vienbalsiai pabrėžiamas vaidybos paprastumas, kuriamų charakterių nuoširdumas, teatrinių šampų vengimas. Po „Sidabrinio slėnio“ pastatęs Ben'o Jonson'o „Sukčiaus testamentą“ („Volponė“), kur aštriais satyros rėžiais režisierius jau aiškiau realizavo savo atsivežtus vaizdinius iš „prancūziškos mokyklos“, iš Charles'o Dullin'o teatro lobyno, o gal buvo matęs ir 1939 m. sukurtą filmą „Volponė“, kuriame vaidino jo mokytojas. Šis spektaklis, perėjęs per visas „fronto linijas“ ir vėliau ilgai išsilaikęs repertuare, jau leido pastebėti ryškėjančius naujojo režisieriaus kūrybinio veido bruožus bei pirmuosius talentus, sublizgėjusius Panevėžio scenoje – Broniaus Babkausko žavingąją Moską, Kazimiero Vitkaus charakteringąją Korbačijo ir, žinoma, paties J. Miltinio ilgaamžį daugiaveidį suktąją Volponę. Juozas Keliuotis apie „Sukčiaus testamentą“ rašė: „Perbėgo sceną kaip ugninis kūrybos sūkurys.“¹

Jau po kelių mėnesių, pasitraukus sovietams, išsisukęs iš socialistinio realizmo ir sovietinės ideologijos replių, J. Miltinis prabilo apie teatro meną laikraštyje „Panevėžio apskrities balsas“², kur jam teko populiariai aiškinti, kas yra teatras, dramaturgas, aktoriaus menas. J. Miltinis tada, kaip ir visados, bu-

¹ J. Keliuotis. Panevėžio dailės teatras. „Kūryba“, 1944, Nr 1.

² J. Miltinis. Teatras ir jo lankytajai. „Panevėžio apskrities balsas“, 1941. XII. 24.

vo apniktas žurnalistų ir kritikų, norėjusių perprasti šio ekscentriško teatro kūrybinės laboratorijos paslaptis, kuriems rūpėjo sužinoti, kokią teatrą jis ketina kurti, ką jis mano apie tuometu ore sklindančią, karo situacijos užaštrintą lietuvių tautinio teatro idėją, iškeltą režisierių Algirdo Jakševičiaus, Jurgio Blekaičio, vėliau palaimintą paties Balio Sruogos. Apie J. Miltinio pirmuosius žingsnius (mandagiai nutylėdami N. Pogodino pjesės pastatymą) 1941 m. spaudoje („Į laisvę“, „Kūryba“, „Panevėžio apskrities balsas“) rašo įvairūs teatralai, o režisieriaus bendramintis iš „Naujosios Romuvos“ ir nuoseklus Valstybės teatro kritikas Juozas Keliuotis pastebi (nors jis kalba gana abstrakčiai), kad J. Miltinis „turi savo individualų braižą“, „eina savuoju skirtingu keliu“, „jaučia ir savo kūrybos misiją, kuri jo veiklai teikia gilią prasmę“, „neieško jokios naudos, vien grožio kūrybos, jis niekam nevergauja, nesilenkia, vengia nervus dirginančio patoso“ ir t.t.³ J. Keliuotis neatskleidžia, kuo pasižymi J. Miltinio „braižo individualumas“, neįvardija, koks gi tas „skirtingas kelias“. J. Miltinį stengiasi prakalbinti visi aktyvūs to meto teatro metraštininkai – Stasys Leskaitis, Pulgis Andriušis ir kt. Jonas Mekas vadina jį „jaunu, gaivalingu, sujungusiu teatrą su gyvenimu“, visiems rūpi jo „vakarietiški“ mokslai, jo darbo su aktoriais metodai, jo mokymo sistema. J. Miltinis tiesių atsakymų vengia, kalba apie meną, filosofiją, psichologiją ir pan. Lietuvių teatro tradicijų neigėjas švaistosi paradokais ir aforizmais: „Visų pirma prašom man neprimesti jokios mokyklos, nors ir būčiau mokėsis Prancūzijoje, Vokietijoje, Anglijoje, – aš esu savamokslis. Mano sistema yra gyvenimas paprasčiausia prasme: su gyvuliais, žmonėmis, knygomis, muziejais, fabrikais, darbo prievole. Ypatingai nekenčiu didelių moralistų. Ir karas manęs sentimentaliai nenuteikia.“

³ J. Keliuotis. Panevėžio dailės teatras. „Kūryba“, 1944, Nr. 1.

Tačiau ir J. Miltiniui iš kūrybos aukštumų tenka nusileisti į žemę, kur tyko ne tik karo meto pavojai, materialiniai nepritekliai, konfliktai su valdžia, bet ir sunkus provincijos žiūrovų auklėjimo, pratinimo prie teatro darbas. Kontrastas tarp J. Miltinio propaguojamo teatro kolektyvo vienuoliško askezizmo, aukštų kūrybos siekių ir provincialios aplinkos buvo didelis. „Gatvės turgus, o ne teatras“, – piktinasi miesto laikraštyje G. Dygūnas, o realistinį teatro salės „vaizdelį“ piešia J. Aleknos ketureilis:⁴

*Sėdi salėj ponios, ponai,
Obuoliukus graužia,
O jei gerklę dar džiovina –
Alumi atsigaišina.*

Iš atsiliepimų apie devynis Panevėžio teatro spektaklius, kurių premjeros įvyko 1941–1944 m. laikotarpiu (be dviejų jau minėtųjų – dar K. Binkio „Atžalynas“, P. Vaičiūno „Nuodėmingas angelas“, „Prisikėlimas“, S. Čiurlionienės „Pinigėliai“, M. de Sieros „Lopšinė“, O. Ernsto „Flaksmo sistema“, L. Pirandello „Henrikas IV“), negalėtume susidaryti išsamesnio teatro kūrybos vaizdo – trūksta gilesnės kritinės analizės. Kartais pasakojamas veikalo turinys⁵, kartais pagiriamas „apšvietimo žaismas“, „geras spektaklio tempas“, „išryškinti antraeiliai personažai“, giriamas mielas jauno D. Banionio suvaidintas Jasius („Atžalynas“), teigiamai vertinamas režisūrinio saiko jausmas, ir tik L. Pirandello „Henrikas IV“ visuose šaltiniuose užfiksuotas kaip tikra kūrybinė nesėkmė – nei aktoriai, nei žiūrovai nesuprato veikalo idėjos, o režisierius įsitikino, koks didelis atstumas tarp jo intelektualinių ambicijų ir realybės.

⁴ „Panevėžio apygardos balsas“, 1942. II. 24.

⁵ G. Dygūnas. Lopšinė dainelė... „Panevėžio apygardos balsas“, 1942. IV. 19.

Ką iš šio pirmojo Panevėžio teatro laikotarpio, pažymėto karo ženklų, kai mūzos turėtų tylėti, suprato, įsisąmonino ir pasiėmė į ateitį aktoriai, žiūrovai, kritikai ir pats Juozas Miltinis? Akivaizdžiai buvo pademonstruota J. Miltinio teatro abėcėlė, kurios esmė – teatrinių šampų atsakymas, aktoriaus buvimo scenoje natūralus paprastumas, siekimas tobulai valdyti intonaciją ir visa tai, apie ką J. Miltinis vėliau yra prikalbėjęs ištisus tomus ir kuo jis gyveno – Paryžiuje ir Panevėžyje. Galbūt aiškiau ir glausčiau nei pats režisierius apie tai yra parašęs kritikas S. Leskaitis (ne tiesiogiai, o perteikdamas išpūdžius iš karo metais matytų Europos teatrų). Tai pačiai dvasiai buvo ištikimas, joje buvo subrendęs ir J. Miltinis. S. Leskaitis apie Europoje matytą teatrą rašė: „...jau nebegali jokių jausmų reikšti staigiais, plačiais tonų intervalais, nelygiu kalbos ritmu, staigiu fortų ir pijanų keitimais. Tokį minties reiškimo būdą senos kultūros žmogus laiko vulgariu, o joks geras aktorius scenoje vulgarus pasirodyti negali. Šitokia dikcija, žinoma, nėra tokia efektinga ar sugestyvi kaip anoji, muzikiniais principais sudarytoji, bet jos „natūralumas“ yra pagrįstas bendrais kalbos fonetiniais dėsniais, ir dėl to jinau labiau panėši į kasdieninio žmonių bendravimo kalbą“⁶.

Dar ir šiandien, kai atmintyje suskamba aktorių balsai J. Miltinio spektakliuose, girdi tą ypatingą intonavimą, specifinį kalbėjimo būdą, kurio nesupainiosi su jokių kitu. Tuo natūralumu, pastebėtu jau nuo pirmųjų žingsnių, J. Miltinio aktoriai, taip dažnai kviesti filmuotis lietuviškuose filmuose, „užkrėtė“ bei praturtino lietuvių kino meną, suteikė lietuviškam kinui išskirtinį vaidybos stilių ir padėjo jam įgyti turėtają šlovės aureolę. J. Miltinis išmokė aktorius to, ko pats išmoko iš Ch. Dullin'o – mąstyti balsu, intonuoti, įsiklausant į minties ir žodžio muziką.

⁶ S. Leskaitis. Atostogas prisiminus. „Kūryba“, 1943, Nr. 1, p. 27.

Pabaigai norėčiau pateikti vieną palyginimą, kuris ateina į galvą per vis didesnę laiko atstumą žvelgiant į lietuvių kultūros reiškinių, koks buvo J. Miltinio teatras. Charles'o Dullin'o ir kitų prancūzų režisierių, aktorių, dramaturgų – J. Miltinio mokytojų – puoselėjamas teatro medis augo giliai suleidęs šaknis į prancūzų istorijos, kultūros, literatūros dirvožemį, Ch. Dullin'o ir jo bendraminčių kuriamas teatras kaip vynuogienojai susiurbė savo, prancūzų tautos folklorą, viduramžių legendas, poeziją, dažėsi ryškiomis aikštės balagano spalvomis, maitinosi tiek prancūziško kaimo, tiek miesto papročiais, jų gališka dvasia, naudojosi plačiųjų masių sąmonės vingiais bei intelektualųjų viršūnėlių minties virażais. J. Miltinis, smalsus ir imlus mokinytis, iš savo mokymosi metų pas garsiuosius prancūzų teatralus parvežė į gimtąją Lietuvą to galingo ir šakoto medžio atžalą gražiam parųžietiškame vazone. Pasitelkęs auklėtinius – bendraminčius, jis visą gyvenimą savo parsivežtąjį augalą puoselėjo, prižiūrėjo, džiaugėsi, kai šis sukraudavo puošnų žiedą, tačiau jam visiškai nerūpėjo persodinti tą prancūziškais syvais išmaitintą augalą į lietuvišką dirvą, susieti su gilesniais lietuvių kultūros klodais ar su, saugok Dieve, lietuviškomis realijomis, papročiais, tradicijomis, – jam tai buvo svetima ir netgi atgrasu. Jo nuostatos, kad teatras yra (privalo būti) tarptautiškas, visiems vienodai suprantamas, nenuneigsi, bet iš ko toks teatras sukuriamas – jau kitas klausimas. Kūrybingiausius savo gyvenimo metus praleidęs slegiamas sovietinės tikrovės, jis atkakliai laikėsi savo susikurtos oazės, prieglobsčio, gyveno savo prancūziško augalo šešėlyje, niekados neužmiršdamas pats ir neleidęs užmiršti daugeliui kitų, kad mes – europiečiai.



„Atžalynas“. V. Blėdis, M. Keturakytė, J. Alekna



„Sidabrinis slėnis“. Premjerinio spektaklio finalas



„Pinigėliai“. Scena iš spektaklio



„Sukčiaus testamentas“. K. Vitkus, V. Blėdis, J. Alekna

JUOZO MILTINIO TREMTIES ISTORIJA (1954–1959 m.)

Prof. habil. dr. Irena Aleksaitė

Šio menininko – legendinio lietuvių teatro režisieriaus – gyvenimas ir kūryba tarsi daugiatomis romanas, turtingas įvykių, netikėtų vingių ir lemtingų posūkių, stipriai paženklintas konfliktiškumo, kuris viskam, ką darė šis režisierius, suteikė dinamikos, energijos, galingos aistros. Ir pati jo natūra buvo itin konfliktiška. O kai skaitai jo repeticijų užrašus¹, gali tik nusišėbėti J. Miltinio „peštukišku“ charakteriu, nuolatinio nepasitenkinimu aktoriais, nepaprastu reiklumu, net despotiškumu jiems ir, žinoma, pačiam sau. Toks jis buvo – tarsi dygliuotas kaktusas, prie kurio prisiliesti buvo pavojinga.

Šis režisierius – vienintelis mūsų teatre prieškariu baigęs teatrines studijas Vakarų Europoje – Prancūzijoje, Paryžiuje, Charles'o Dullin'o studijoje prie teatro „Ateljė“. Pokario sovietinės okupacijos metais šis faktas anaip tol nepuošė J. Miltinio biografijos. Atvirkščiai – šaltojo karo sąlygomis teatrinis mokslas Vakarų Europoje buvo traktuojamas kaip politinis ir ideologinis svetimkūniškumas, nes, atseit, likai tolimas Stanislavskio sistamai, kuri pokario metais buvo grubiai kanonizuota ir pripažinta vienintele teisinga teatrine-pedagogine mokykla aktoriaus profesijai įsisavinti. Tik tie J. Miltinio ideologiniai kritikai, metę jam tokius kaltinimus, nelabai susigaudę Ch. Dullin'o studijos programoje, tiesiog jos nežinojo. Tuo tarpu šio prancūzų scenos meistro vaidybos mokykloje dirbo net du jauni pedagogai – rusai

¹ Juozo Miltinio repeticijos. I, II, III knyga. Vilnius: Baltos lankos, 2001.

G. Serovas ir V. Sokolovas, ne tik baigę K. Stanislavskio aktorinę mokyklą, bet ir dėstę Ch. Dullin'o studijoje K. Stanislavskio sistemos pagrindus.

Šis svarbus faktas, paminėtas T. Sakalausko knygoje², rodo, jog prancūzų scenos vienas reformatorių – Ch. Dullin'as iš ketverto režisierių kartelio³ gyvai domėjosi K. Stanislavskio sistema, kuri jam buvo ypač artima. Čia pat pridursiu, jog T. Sakalauskas klysta teigdamas, jog šiedu režisieriai niekad nesusitiko⁴. Priešingai, K. Stanislavskis susitiko su Ch. Dullin'u Paryžiuje 1922 metais, kai Maskvos dailės teatras čia gastroliavo⁵.

Būtų ši faktą žinoję J. Miltinio kritikai, gal būtų išvengta ir šio režisieriaus persekiojimo bei tremties iš Panevėžio teatro...

Tuo tarpu aršiais sovietinės ideologijos siautėjimo metais pokaryje Juozo Miltinio vadovaujamas dar visai jaunas teatro kolektyvas saugumui kėlė įtarimą būtent dėl vadovo „užsieninės“ praeities.

1939-ais metais J. Miltinio sukurtas kolektyvas 1945-aisiais žengė vos pirmus žingsnius scenoje. Reikėjo juos mokyti profesijos, bet tuo pačiu metu reikėjo formuoti ir Panevėžio teatrą, jo repertuarą, reikėjo pritraukti žiūrovą. Ši kūrybinė dilema, visu aštrumu iškilusi prieš J. Miltinį, buvo savotiškai sprendžiama. Naujų spektaklių kūrimas, repeticijų procesas tapo tuo pačiu ir vaidybos, meistriškumo kalbos, plastikos, judesio, filosofijos, estetikos, psichologijos, meno teorijos ir istorijos studijavimu. Miltinis tapo vienu metu ir režisieriumi, ir reikliu, negailestingu pedagogu – Mokytoju. Taip gimė Panevėžio te-

² Sakalauskas T. Miltinio apologija. Vilnius: Scena, 1999, p. 116.

³ 1920–1930 metais keturi žymūs prancūzų režisieriai: Jacques'as Copeau, Louis'as Jouvet, Gastonas Bary, Georges'as Pitoëffas ir Charles'as Dullin'as sudarė savotišką artistinę broliją, organizacinę sąjungą – „Kartelis“, nukreiptą prieš menkavertį bulvarinį teatrą, jo repertuarą bei estetiką.

⁴ Sakalauskas T. Ten pat, p. 116.

⁵ Е. Финкельштейн. Картель четырёх. «Искусство», 1974, стр. 92.

atro viduje vadinamoji Studija, kurioje mokėsi visi – ir labiau patyrę scenos reikaluose, ir tik įsijungę į darbą naujokai. Čia nebuvo jokios hierarchijos – visi buvo lygūs. Neturėjo ši Studija nei tiksliai nusakytos mokymosi trukmės, nei baigimo datos. Tai buvo permanentinės, amžinos studijos. Net jau tapę žymiais scenos meistrais: Bronius Babkauskas, Donatas Banionis, Eugenija Šulgaitė, Regina Zdanavičiūtė, Stasys Petronaitis, Gediminas Karka, Vaclovas Blėdis, Halina Hokušaitė, Kazys Vitkus, Stepas Kosmauskas ir kiti, vis dar tebebuvo „studijokais“, šalia šio teatro trečios ar ketvirtos kartos atėjusių jaunų aktorių. Tokia buvo Juozo Miltinio originali Studijos – kaip amžino, niekad nesibaigiančio teatro paslapčių, išminties mokymosi – idėja. Tuo tarpu kūrybiniai planai, kuriuos seniai sau buvo suformulavęs Miltinis, dar tik ruošdamasis į Paryžių teatro studijoms, stebina savo kūrybine drąsa ir plačiu, ambicingu užmoju: sukurti savo teatrą, pastatyti visą eilę konkrečių veikalų – Sofoklio, Ibseno, Strindbergo, Čechovo, Kamiu pjeses. Šitokią išankstinę ir tikslią meninę programą kažin ar dar kas iš pasaulio režisierių turėjo. Juozas Miltinis kuo puikiausiai suvokė vieną svarbų dalyką – greitai realizuoti šio plano nebus įmanoma. Reikės ilgo, atkaklaus ir milžiniško nuoseklaus darbo, valios ir nežmoniškos kantrybės. Reikės laiko. O kol kas reikia ramiai dirbti, siekiant elementarių dalykų – mokytis jauniems aktoriams kurti psichologinį charakterį, mokytis sceninės Tiesos. „Bet kokią fantaziją, – teigė J. Miltinis, – mes pagrindžiame tikrovės logika. Uždavinys nuolat būti gyvam, įvairiam scenoje telkia į ryžtingą ir nenuobodų darbą“.⁶

Šis pradinio mokymosi laikotarpis buvo itin sudėtingas ir jaunam režisieriui, ir jo aktoriams, nes didžiausia problema tapo repertuaras. J. Miltinis šiuo metu galėjo remtis lietuviškomis

⁶ J. Miltinis. Mūsų gastrolės Vilniuje. „Tiesa“, 1948, birželio 1.

pjesėmis, labiausiai – klasika: P. Vaičiūno, A. Vienuolio, K. Binkio, S. Čiurlionienės-Kymantaitės scenos kūriniais. Būtent jie teikė medžiagos jauniems aktoriams suvokti realistinio scenos charakterio esmę, nuoseklią herojų tarpusavio santykių logiką bei psichologinį pagrįstumą. Bet tokių pjesių buvo itin nedaug. Todėl J. Miltinis atsargiai bando savo aktoriams siūlyti ir sudėtingesnę dramaturgiją. Režisierius stato Moljero, Ben Jonsono, A. Čechovo, A. Gribojedovo, K. Goldonio, E. Zolia, M. Gorkio, A. Ostrovskio kūrinius, siekdamas, kad jauni atlikėjai pajustų stiliaus, žanro skonį, rodydamas ir estetinį klasikos suvokimą.

J. Miltinį, kaip ir daugelį kitų režisierių, ypač trikdė „nauja“ tvarka, kurią sovietų kultūrinės instancijos diegė okupuotuose kraštuose: teatrų kūrybos repertuaro, spektaklio priėmimo ar jo nuėmimo nuostatos, atsiskaitomybė Maskvos repertuarinei komisijai, lietuviškų pjesių vertimas į rusų kalbą. Tokia griežta reglamentacija ir suvaržymai stipriai sukaustė scenos menininkų kūrybos laisvę, išspraudė ją į dogmatiskus rėmus. Ypač svetima ir nesuprantama J. Miltiniui buvo rusų sovietinė dramaturgija, kurią jis privalėjo statyti. O tokie veikalai kiekvieno teatro afišoje sudarė apie penkiasdešimt procentų viso repertuaro. Tai buvo teatrų kompromisas.

Kiekvienas režisierius tuo laikotarpiu neišvengiamai susidūrė su šiuo „privalomu“ sovietiniu repertuaru. Ir kiekvienas bandė šį klausimą spręsti savaip, ir eidamas į neišvengiamus kompromisus, ir bandydamas įvairiais būdais išsisukti nuo tos „duoklės“ sovietinei ideologijai. Tokių kelių ir būdų ieškojo ir J. Miltinis. Jis rinkosi sovietines pjeses ne buitines, vaizduojančias Rusijos kaimo ar miesto gyvenimą (kurio nepažinojo), bet pasakojančias apie Vakarų pasaulį. O tai buvo ypač aršios „šaltojo karo“ inspiruotos istorijos apie kapitalistinius „ryklius“ – parsidavusius auksui žurnalistus, biznierius, maklerius, nekenčiančius

sovietinės Rusijos ir kenkiančius jai. Tose kapitalo citadelėse, kaip rodė sovietiniai dramaturgai, retsykais veikė ir dori amerikiečiai, simpatizavę sovietams ir jų politikai. J. Miltinis, gal ir prieš savo valią ir supratimą, galima sakyti, įsivėlė į politinę problematiką, statydamas tokias pjeses kaip: K. Simonovo „Rusų klausimas“, B. Lavreniovo „Amerikos balsas“, J. Petrovo „Taikos sala“, D. Umanskio „Paryžius, Stalingrado gatvė“, A. Jakobsono „Sakalai“, A. Arbuzovo „Europos kronika“... Visose šiose propagandinėse pjesėse vaizduojamas sovietų priešų – Vakarų Europos ar Amerikos – pasaulis, aršus ir klastingas.

Iš esmės tai buvo schematiškos, stipriai ideologizuotos pjesės, kuriose dominavo tik dvi spalvos – juoda arba balta, atitinkamai nuspalvinančios „teigiamus“ ir „neigiamus“ personažus. Ch. Dullin'o mokinys Miltinis buvo gavęs iš savo žymaus mokytojo visai kitokio pobūdžio pamokas – siekį skverbtis į charakterio gelmes, ieškoti loginio ir psichologinio pateisinimo personažo poelgiams, priartėjant prie didžiosios gyvenimo tiesos. Todėl šio metodo jis neatsisakė ir susidūręs su jau minėta sovietine pjesė, kuri būtent šių giluminių psichologinių poteksčių nė iš tolo neturėjo. Miltinis atkakliai jų čia ieškojo, siekdamas pateisinti vienokias ar kitokias spektaklio personažų idėjines politines nuostatas, nemenkinant „priešų“ pozicijų, iš anksto jų nesmerkiant ir nevaizduojant „niekšais“ ar „neišmanėliais“... O tai daryti anuomet buvo itin pavojinga. Vakarų pasaulis režisieriui nebuvo „terra incognita“, šis gyvenimas jam buvo gerai pažįstamas. Todėl šių pjesių pastatymai, vaizduojantys pokario Amerikos, Prancūzijos ar Estijos gyvenimą buvo gyvi, spalvingi ir turtingi. J. Miltinis buvo dėmesingas ne tik personažams, bet ir aplinkai, kurioje jie gyveno. Režisierius kūrė scenoje erdvius ir estetiškai patrauklius amerikietiš-
kų ofisų apartamentus, elegantiškus, skoningus herojų rūbus,

dangoraižių įspūdingus siluetus, blyksinčias neonines šviesas. Šių spektaklių personažai gėrė nežinomus pokario sovietiniam žiūrovui retus gėrimus, rūkė kvapnius havajiškus cigarus... Tai buvo ištis patrauklus, gražus ir turtingas užsienietiškas gyvenimas, nors sovietinė propaganda visai koneveikė tą užsieninę prabangą. Bet kol kas visa tai niekam lyg ir neužkliuvo. Dar daugiau. Recenzijos šiems spektakliams – „Rusų klausimas“, „Gyvenimas citadelėje“ buvo itin palankios. Straipsnių autoriai choru tvirtino, jog jaunas Panevėžio dramos teatras eina teisingu „tikruoju keliu“⁷. Matyt, turėdami omenyje gyvenimo tiesą ir ramų toną, vengiant ideologinės „pedalizacijos“, būdingos daugeliui to meto spektaklių.

Ypač atkreipė į save dėmesį recenzento Šešupės⁸ straipsnis apie „Rusų klausimą“ Panevėžio dramos scenoje. „Didelis drg. Miltinio nuopelnas ir tas, – rašo autorius, – kad jis sukūrė „Rusų klausimą“ ne kaip politinę schemą, o davė gyvą, teisingą nūdienio amerikiečių gyvenimo paveikslą. Meniškoji spektaklio pusė yra ne mažiau vertinga už idėjinę.“⁹

Apie tą patį rašo ir teatrologas Vitalijus Zabarauskas, buvęs Panevėžio dramos teatro literatūrinės dalies vedėjas: „Režisierius didelį dėmesį skyrė teisingam nūdienio amerikiečių gyvenimo pavaizdavimui. Griežtas ritmas ir tempas, išraiškingos ir pateisintos mizanscenos suteikė spektakliui amerikinį koloritą.“¹⁰ Spektakliui patrauklumo suteikė ir talentingas aktorius Bronius Babkauskas, vaidinęs pagrindinį herojų – amerikietį žurnalistą Harį Smitą, rašantį knygą apie SSSR ir susiduriantį savo šalyje su įvairiomis politinėmis užkardomis. Net ir jo paveikslą J. Miltinis nelinkęs stipriai ideologizuoti, paverčiant jį kovotoju už progresą...

⁷ Клёнов. Жизнь в цитадели. «Советская Литва», 3 января 1948 г.

⁸ Šiuo pseudonimu pasirašinėjo dramaturgas Viktoras Miliūnas.

⁹ Šešupė V. Spektaklis apie dvi Amerikas. „Literatūra ir menas“, 1947. V. 17.

¹⁰ Zabarauskas V. Panevėžio dramos teatras. Vilnius: Mintis, 1966, p. 29.

„Babkauskas Smitas, – rašo kritikas, – doras, simpatiškas, gabus amerikietis, ir tiek. Politika – ne jo sritis. Skaudžios gyvenimo pamokos padeda jam šį tą suprasti. Smitas netampa sąmoningu kovotoju ir spektaklio finale. Daug kas jam atrodo dar miglota.“¹¹. Kaip matome, J. Miltinis vengia politinių akcentų.

Dar vienas, itin svarbus momentas, kurį galima pastebėti šiuose dramaturginiu požiūriu stipriai ideologizuotuose pokario metų pastatymuose, – tai J. Miltinio režisūrinė paraiška, savotiška jo kova už režisūros autonomiją, už vaizdinės spektaklio formos raiškumą, už režisūrinės kalbos autentiškumą. Būtent režisūros menas buvo to meto teatre itin suvaržytas, nes dominavo dramaturgas su savo politine pozicija. O žymaus pasaulio didžiojo eksperimentatoriaus – režisieriaus Vs. Mejerholdo (1942 m. sovietų sušaudytas) – šešėlis vis dar „kėlė grėsmę“, kaip „formalizmo“ apraiška.

J. Miltinis, kaip ir R. Juknevičius, pokario metais nepabijojo pateikti scenoje teatrinį reginį, naudotis turtingomis režisūrinėmis priemonėmis, interpretuojant dramaturgiją.

Panevėžio teatro situacija pirmaisiais pokario metais klostėsi berods sėkmingai. Tai rodė ne tik palankios recenzijos, bet ir šios trupės pirmosios gastrolės Vilniuje 1948-ais metais. Parodyti sostinėje keturi teatro vaidinimai: A. Jakobsono „Gyvenimas citadelėje“, Ben Jonsono „Sukčiaus testamentas“, K. Simonovo „Rusų klausimas“ ir Moljero „Zoržas Dandenai“ buvo recenzentų teigiamai įvertinti. Vienoje recenzijų kritikas rašė: „Teatras vengia vadinamųjų lygtinių¹² teatrinų triukų, čia nepajusi aktoriškumo štampos ir paprasto dirbtinumo vaidinime. Šis teatro kolektyvas stengiasi gyventi scenoje, laikydamasis K. Stanislavskio nurodymų, kuris visą gyvenimą kovojo prieš

¹¹ Ten pat, p. 29.

¹² Matyt, autorius turi omenyje „sąlygotumo“ sąvoką.

„teatrališkumą“, prieš aktoriškumo štampą, prieš netikrumą ir formalizmą teatro mene“¹³. Atrodo, jog šio rašinio autorius siekia *a priori* apginti Miltinį ir jo jauną trupę nuo ypač pavojingų priekaištų – „formalizmo“, „sąlygotumo“, „teatrališkumo“, pasitelkdamas K. Stanislavskio vardą ir jo autoritetą...

Iš rašiusiųjų apie šiuos J. Miltinio pastatymus akivaizdžiai ryškėja šio režisieriaus principinė meninė nuostata – siekti **sce-
ninės tiesos, žmogiškojo turinio**, vengiant tiesmukų, socialiai vulgarizuotų akcentų, bet tuo pačiu metu neatsisakant ir teatrinės formos raiškumo, vizualinio efekto. Ir šitai buvo ne tik pastebėta, bet ir įvertinta kaip režisieriaus ir jo jaunos trupės teigiamybė. Po 1948-ųjų metų gastrolių sėkmės Juozui Miltiniui suteikiamas Lietuvos SSR nusipelnusio artisto vardas.

Tačiau sovietinis pokario laikotarpis itin neramus, nuolat besikeičiantis, ypač ideologijos, meno sferoje, gyvuojantis nuo vieno komunistų partijos nutarimo ligi kito, paneigiant anks-tesnįjį ir jo nutarimus. Kultūros ir meno gyvenimą pokariu ypač komplikavo ir vadinamasis „bekonfliktiškumas“...

Per trumpą pokario metų atkarpą buvo įtvirtinta dramaturgijoje ir scenoje vadinamoji „bekonfliktiškumo teorija“, kurios vienas autorių buvo Josifas Stalinas, aiškinęs, jog jeigu socializmui nugalėjus klasių kova jau išnyko, tai, vadinasi, konfliktas dabar yra galimas tik tarp „gero“ ir „dar geresnio“. Po kurio laiko, gausiai „pridygus“ mene tokių bekonfliktiškų „daigų“, pasipylus scenose ir kino filmuose „nulakuotų“, „nupudruotų“, „gražiai melagingų“ vaizdelių apie kolūkių rojinį gyvenimą, tie patys šios „teorijos“ kūrėjai paskubėjo greit likviduoti „bekonfliktiškumą“ jau kaip neigiamą reiškinį.

J. Miltinis ir toliau formuoja teatro repertuarą, pakankamai klusniai vykdydamas partines direktyvas. Panevėžio teatras vėl

¹³ Graževičius K. „Tiesa“, 1948. V. 23.

pristato visą eilę sovietinių rusų autorių pjesių (K. Simonovo „Svetimas šešėlis“, B. Lavreniovo „Amerikos balsas“, A. Korneičiuko „Ukrainos stepėse“, D. Umanskio „Paryžius, Stalingrado gatvė“, K. Djakonovo „Vedybos su kraičiu“, N. Ostrovskio romano inscenizacija „Kaip grūdinosi plienas“, A. Jakobsono „Sakalai“, A. Arbuzovo „Europos kronika“), retsykais įtraukdamas rusų klasiką, kokią atsitiktinai atsiradusią atsitiktinio lietuvių autoriaus pjesę ir nedrąsiai įterpdamas į repertuarą užsienio klasiką.

Šitokia repertuarinė mišrainė, repertuarinė „politika“ be krypties ir be stuburo, buvo būdinga daugeliui mūsų teatrų šiuo laikotarpiu. Svarbu buvo nepakliūti po partine komunistų giljotina, „kryptingai“ laviruojant su visu siūbuojančiu sovietiniu laivu. Baimė, kompromisai, kūrybinė nelaisvė paženklino dirbusių pokaryje mūsų režisierių veiklą. Ne išimtis buvo ir J. Miltinio situacija, kuri, maždaug po savo gyvavimo dešimtmetį atšventusio Panevėžio kolektyvo (1950 m.), staiga pastebimai pakito. Pirmiausia sumažėjo kritikos dėmesys teatrui ir jo vadovui. Aplink Panevėžio teatrą stojo grėsminga tyla.

Neaišku, iš kur atplaukė tolydžio besikaupiantys virš J. Miltinio galvos audros debesys. Kas anuomet inspiravo nepasitikėjimą Panevėžio teatru ir jo vadovu bei spektakliais, kurie visai neseniai buvo išgirti?

Matyt, čia būta daugelio momentų. Kritiškuose straipsniuose, nukreiptuose prieš Miltinio teatrą, ypač po antrųjų teatro gastrolių Vilniuje (1953 m.), vėl kalbama apie K. Stanislavskį. Prieš penkerius metus recenzentai rašė, jog J. Miltinis dirba pagal rusų teatro reformatoriaus metodą ir yra ypač artimas jam savo dvasia. Dabar teigiama priešingai: „(...) Abejingumas K. Stanislavskio ir apskritai klasikinėms rusų teatro meno tradicijoms yra Panevėžio dramos teatro kolektyvo, vyr. režisieriaus J. Mil-

tinio kūrybinių nesėkmių priežastis¹⁴. Labai svarbu išsiaiškinti, apie kokį K. Stanislavskį čia kalbama. Pokario metais K. Stanislavskis, jo sistema, pedagogika bei režisūra buvo stipriai suvulgarinta ir tendencingai iškreipta. Didysis rusų reformatorius buvo paskelbtas vos ne socrealizmo vėliavnešiu, o jo subtilus realistinis psichologinis metodas prilygintas empiriniam, pilkam, fotografiniam buitiskumui. Atsirado būrys K. Stanislavskio kūrybos ir jo metodo interpretatorių, kurie tematė sistemoje tik siaurai suvoktą, suprimityvintą tikroviškumą, gyvenimo nykią kopiją. Toks „tikroviškumas“ labiau buvo artimas natūralizmo kryptčiai nei daugiaprasmiams ir įvairiaspalviams K. Stanislavskio scenos meno suvokimui, jo invariantiškumui bei polifonijai. Būti K. Stanislavskio pasekėju pokario laikotarpiui pirmiausia reiškė atsisakyti bet kokių meninių ieškojimų, naujovių, eksperimentų ir tik „pėdinti“ paskui gyvenimišką tikrovę. O tai reiškė kurti tik **buitinę** aplinką, butaforinį realizmą. Tokie ir buvo pokario metų spektakliai, prigrūsti dulkinos butaforijos, „tikrų“ pastatų, medžių, žolės, daiktų... Greta teiginio, jog vienas ar kitas režisierius dirba ne „pagal Stanislavskį“, čia pat buvo teigiama, jog piktnaudžiaujama „formalistiniais ieškojimais“. Abi pastarosios sąvokos buvo ypač grėsmingos pokario metais. Formalizmu, statant A. Čechovo vadevilius („Piršlybos“, „Meška“, „Jubiliejus“) 1946 metais buvo apkaltintas vyriausias režisierius Romualdas Juknevičius ir pašalintas iš Valstybinio Vilniaus dramos teatro¹⁵.

Dabar tomis pačiomis „formalistinėmis tendencijomis“ buvo kaltinamas ir J. Miltinis.

¹⁴ Redakcinis straipsnis. Kūrybinis teatro veidas. „Literatūra ir menas“, 1953, liepos 21.

¹⁵ R. Juknevičiui buvo iš esmės inkriminuojami politiniai kaltinimai, susiję su 1942 m. vokiečių okupacijos metais laikraštyje „Naujoji Lietuva“ išspausdinta Lietuvos inteligentijos atstovų „Rezoliucija“. Žr.: Aleksaitė I. Režisierius Romualdas Juknevičius. Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 162–166.

Kas gi netenkinio kai kurių kritikų J. Miltinio spektakliuose, ypač statant kūrinis apie kapitalistinius Vakarų? Šaltojo karo ir ypač Stalino kulto sąlygomis požiūris į gyvenimą už geležinės užsklandos buvo traktuojamas vienareikšmiškai – „ten“ – SSSR priešų stovykla. O Miltinio spektakliuose ir „ten“ buvo gyvenimas, ir gana įspūdingas, lyginant su pokario sovietiniu skurdu. Rašydamas apie J. Miltinio režisuotą spektaklį A. Jakobsono „Gyvenimas citadelėje“, kuriame pasakojama apie estų mokslininko profesoriaus Mijlo savotišką atsiribojimą nuo pokario metų politinių įvykių, norą užsisklęsti savo namuose – citadelėje, poetas T. Tilvytis akcentavo: „Viskas taip paprasta, gyvenimiška. Visai ne taip, kaip mes esame įpratę matyti kitų teatrų tarybinių veikalų pastatymus, kuriuose ypatingai smarkiai šaudoma, blaškomasi. Garsiai šaukiama.“¹⁶ Kituose atsiliepimuose apie šį spektaklį pažymėta herojų natūrali išgyvenimo įtaiga, prasmingumas. Apie tai kalbėjo ir pats režisierius, pabrėžęs, jog svarbiausia yra: „(...) Išvengiant vieno personažų psichologiškai nepagrįsto idealizavimo, kitų – grubaus šaržavimo (...).“¹⁷ Ir tai buvo J. Miltinio tvirta meninė estetinė nuostata.

Tuo tarpu būtent pjesės kruopšti analizė bei jos sceninio įkūnijimo savotiškas **objektyvus lojalumas, netendencingumas** buvo nepageidautinas ir kėlė įtarimą dėl J. Miltinio idėjų pozicijų aiškumo.

Jau tuose, toli gražu netobuluose, jauno kolektyvo vaidinimuose galima buvo pastebėti ir J. Miltinio siekį ieškoti įspūdingesnių meninių priemonių, teatrališko patrauklumo. Visada pasižymėjęs geru estetiniu skoniu, režisierius daug dėmesio kreipė į scenografiją, personažų rūbą, apšvietimą, mizanscenų raiš-

¹⁶ Tilvytis T. Džiugūs rimto darbo rezultatai. „Literatūra ir menas“, 1948 gegužės 26.

¹⁷ Miltinis J. Mūsų gastrolės Vilniuje. „Tiesa“, 1948, birželio 1 d.

ką, veiksmo dinamiką, ritmų kontrastus, raiškas detales, platinę kultūrą.

„Vienas svarbių savitumų, būdingų geriausiems panevėžiečių pokario metų pastatymams, – rašė teatrologas Markas Petuchauskas, – atsiradęs **vaizdinis** pradas. Užčiuoptas ir pradėtas plėtoti klasikos pastatymuose, jis pamažu ėmė stiprėti ir kituose spektakliuose. Vaizdinės išraiškos ieškojimai konfrontavo su teatrų meninių braižų niveliavimo tendencija. Sceninė kūryba dialektiškai jungė ir prieštaravimo, ir kompromiso elementus. Bet vis dėlto vyraujanti panevėžiečių tendencija, šeštojo dešimtmečio pirmojoje pusėje tapusi savotiška teatro dominante, buvo ieškojimai, nukreipti prieš bevaizdį, iliustratyvų meną.“¹⁸ Pridursiu – prieš pilką buitiskumą, dominavusį pokario metais daugelyje mūsų teatrų pastatymų.

Prie šio vertingo M. Petuchausko pastebėjimo galima būtų pridurti dar vieną pastabą. Juo raiškiau ir vizualiai efektingiau atrodė J. Miltinio spektakliai (ypač kai juose veiksmas vyko Amerikoje ar kurioje nors kitoje Vakarų Europos šalyje), tuo labiau apsinuogindavo pjesės schematiškumas, jos idėjinė nuogybė ir bejėgis menkavertis turinys. Tai buvo tarsi niekinės prekės brangus įpakavimas. Pirmąjį ideologinio pavojaus signalą paskelbė buvęs tuometinis LSSR konservatorijos dėstytojas, kritikas Nikita Sykčinas (beje, dėstęs rusų kalba studentams – būsimiems aktoriams teatro istoriją). Galimas dalykas, jog šio autoriaus straipsnis apie Panevėžio dramos teatrą „kovingu“ pavadinimu „Neatsilikti nuo gyvenimo“¹⁹ galėjo būti ir socialiniu užsakymu, nes beveik tuo pačiu laiku „Pravdoje“ buvo išspausdintas vedamasis straipsnis „Įveikti dramaturgijos atsilikimą“,

¹⁸ Petuchauskas M. Panevėžio teatras. Kn. Lietuvių tarybinis teatras. 1940–1956, p. 7.

¹⁹ Sykčinas N. Neatsilikti nuo gyvenimo. „Literatūra ir menas“, 1952, balandžio 6.

skirtas „bekonfliktiškumo“ teorijos kritikai²⁰. Partijos nutarimai visuomet pareikalaudavo konkrečių pavyzdžių ir aukų. Šįkart ant „partijos aukuro“ buvo užkeltas Panevėžio dramos teatras ir jo vadovas Juozas Miltinis, kuriam buvo inkriminuojamos pirmiausia ideologinės klaidos, kai turinys sumenkinamas išorinių efektų sąskaita („estradinio komizmo priemonės“, „vaidyba publikai“, dėl šių momentų, atseit, nukentėjo tokie spektakliai kaip D. Umanskio „Paryžius, Stalingrado gatvė“, A. Korneičuko „Ukrainos stepėse“). Nepakankamai išryškintas, anot kritiko, buvo ir A. Jakobsono pjesės „Gyvenimas citadelėje“ socialinis turinys, o klasikinė Moljero komedija „Tariamasis ligonis“ negavo deramo satyrinio atspalvio...

Vienas po kito spaudoje pasipylė straipsniai, labiausiai smerkiantys „formalistinę“ J. Miltinio režisūrą. Detalai buvo iššifruojamos tos „formalistinės“ detalės, „formalizmo atgyvenos“: „šviesos efektai“, „pagalbinių spektaklio elementų gausumas“, „pasenusios teatralizacijos ir išorinio sudominimo priemonės“ (muzika, dekoratyvinės detalės). Teatras buvo sudorotas, nors prieš penkerius metus po pirmųjų šio kolektyvo gastrolių už daugelį 1952-aisiais metais kritikuojamų dalykų režisierius buvo giriamas. Gal J. Miltinis sovietinių ideologų buvo pasirinktas kaip kritikos objektas ir dėl to, jog priklausė „svetimai“ (ne rusiškai) Vakarų Europos vaidybinei ir režisūrinei mokyklai? Ypač svarbi ir jau direktyvinė nuomonė priklausė SSSR kultūros ministerijos atstovei iš Maskvos N. Vaitkevič, kalbėjusiai Panevėžio dramos teatro gastrolių (1953 m.) aptarimo metu apie A. Jakobsono pjesę. Ji itin kritiškai vertino pjesės „Šakalai“ pastatymą, kuris, jos nuomone, deja, netapo aštria politine satyra.

„Niūri atmosfera įsiviešpatavo kolektyve (po antrųjų gastrolių – I. A.), – rašė V. Zabarauskas. – Ieškojimai, bandymai,

²⁰ «Правда», 1952, 7 апреля.

drąsūs sprendimai, kuriais ligi šiol gyveno ir didžiavosi kolektyvas, pasirodė, kaip tvirtino vyresnieji profesijos draugai, perdėm išpūstas reikalas. Planai, svajonės pakibo ore. Iš po kojų vienu spyriu išmuštas pagrindas ir viskas palikta likimo valiai – taip bent atrodė kolektyvui.²¹

J. Miltinis net šiuo psichologiškai sunkiu momentu nenustoja dirbęs, vykdydamas savo užsibrėžtą programą. Jis imasi A. Čechovo pjesės „Žuvėdra“ – žymiai sudėtingesnės medžia-gos, kaip savotiško savo jaunos trupės kūrybinių jėgų patikrinimo. Tai ir buvo turbūt pirmas žingsnis į didžiąją dramaturgiją. Imdamasis A. Čechovo, J. Miltinis nė neįtarė, jog vėl įžengia į tam tikrą pavojaus zoną. Atrodė, jog pats savaime rusų klasikos pasirinkimas – dalykas, garantuojąs kritikos palaikymą, pritarimą. Tačiau pokario metais net Čechovo dramaturgijos suvokimas bei interpretacija buvo patyrusios stiprią deformaciją. Kai kurie sovietiniai Čechovo dramaturgijos tyrinėtojai (žymiausias jų – V. Jevreinovas²²) pateikė šį autorių – vos ne kaip naujo gyvenimo šauklį, didįjį optimistą, išvelgusį šviesią Rusijos ateitį su žydinčiais vyšnių sodais. Vulgarizuota klasinė-socialinė sudėtingų Čechovo pjesių analizė, tiesmukai ir suprimityvintai lėkštai aiškinanti didžiojo rusų dramaturgo pjesių vertę ir reikšmę, sudarė prielaidas ir pokario scenoje traktuoti šiuos kūrinius viena-reikšmiškai, stipriai idealizuojant teigiamus A. Čechovo herojus ir eliminuojant vidinius jų prieštaravimus ir konfliktus.

J. Miltinis turėjo savą požiūrį į Čechovo dramaturgiją, kuris buvo formuojamas dar Ch. Dullin'o studijoje. Režisierių Čechovo „Žuvėdroje“ (1954) labiausiai domino žmogaus dramatiškas likimas, dramatizmas, kaip kūrinio bendra spalva. „Žuvėdros“ spektaklio herojų likimai, – rašė teatrologas Mar-

²¹ Zabarauskas V. Panevėžio dramos teatras. Vilnius: Mintis, 1966, p. 51.

²² Ермилов В. Драматургия Чехова. М., 1948.

kas Petuchauskas, – tarsi atsidauždavo į aklina sieną. Geresnio gyvenimo ilgesį režisierius stengėsi perteikti ne tiek šviesia perspektyva, kiek aktyviais, vidinio skausmingo dramatizmo kupiniais herojų tarpusavio santykiais. (...) Veiksmingumas buvo suprantamas ne kaip judrumas arba išorinis žvalumas, o kaip intensyvus dvasinis gyvenimas, jausmų, emocijų dinamika.²³

Miltinio jauna, nepatyrusi trupė Čechovo „Žuvėdra“ laikė savo pirmąjį kūrybinį egzaminą. Ko tikrai nebuvo šiame spektaklyje – tai žvalaus optimizmo ir šaižesnių, aštresnių personažų charakteristikų. Gal dar trūko aktoriams sceninės patirties, psichologinių gilumų. Tačiau nesėkme „Žuvėdros“ turbūt negalima buvo pavadinti. Miltinis siekė perteikti rusų inteligentijos subtilumą, mąslumą, vidinį sielų turtingumą ir grožį. Nereiktų pamiršti itin svarbaus fakto, jog šis J. Miltinio spektaklis pasirodė 1954–ųjų kovo 21 dieną, jau po Juozo Miltinio oficialaus išvarymo iš teatro.

Gal būtent dėl to „Žuvėdros“ spektaklio kritika tampa dar aštresnė. Čia jau dominuoja teatrologės iš Maskvos L. Freidkinos gana įsakmus tonas²⁴. J. Miltinio spektaklyje ji kritikavo režisūros „objektyvumo“ poziciją, įžiūrėjo vaidinime „liūdnius, pesimistinius tonus, monotonišką, bevaisę ir varginančią melancholiją“, „veiksmą pakeitusia statika“ ir kt.

„Tokie priekaištai, – kaip pagrįstai reziumuoja M. Petuchauskas, – atsirado ne vien dėl bendro kritikos požiūrio į Panevėžio teatrą, bet ir todėl, kad spektaklis „Žuvėdra“ skyrėsi nuo įprastos traktuotės.“²⁵ O toji „įprasta“ traktuotė buvo susijusi su Ninos Zarečnajos „kūrybiniu entuziazmu“, Treplevo, kaip for-

²³ Petuchauskas M. Panevėžio teatras. Kn.: Lietuvių tarybinis teatras. 1940–1956, Vilnius, p. 180.

²⁴ Freidkina L. Realizmo mokykla. „Literatūra ir menas“, 1955 sausio 29.

²⁵ Petuchauskas M. Panevėžio teatras. Kn.: Lietuvių tarybinis teatras. 1940–1956. Vilnius, p. 180.

malisto, pasmerkimu. Viso to nebuvo J. Miltinio spektaklyje. Jis dramatiškai suvokė Čechovo herojų skaudžius likimus.

Panevėžio teatro puolimas buvo suorganizuotas ne šiaip sau. Juozas Miltinis buvo pasirinktas būtent kaip „svetimkūnis“, atstovaujantis ne stanislavskiškajai mokyklai. Po Stalino mirties, sustiprėjus „šaltajam karui“, KGB ypač suaktyvino savo veiklą, ieškodama vidinių priešų. Tokiu įtariamuoju tapo J. Miltinis.

Po 1953–ųjų metų antrųjų šio kolektyvo gastrolių, pasipylus kritiškų straipsnių lavinai, nugriaudėjus gastrolių aptarimo vienareikšmiam teatro ir jo režisieriaus J. Miltinio idėjiniam pasmerkimui, 1954 metų vasario 16 d. pasirodė tuometinio LSSR kultūros ministro A. Gudaičio-Guzevičiaus (buvusio saugumo vadovo!) įsakymas:

„Vilnius, 1954 m. vasario 16 d. Dėl Panevėžio dramos teatro direktoriaus ir režisieriaus įsakau:

1. Panevėžio dramos teatro direktorių ir vyr. režisierių Miltinį Juozą, s. Jono, už netinkamą vadovavimą teatrui nuo š. m. vasario 15 d. atleisti iš direktoriaus ir vyr. režisieriaus pareigų ir perkelti jį į Lietuvos TSR kino dubliažo režisieriaus pareigas (...).“²⁶

Didesnio smūgio Miltiniui turbūt nebuvo kaip šis įsakymas. „Miltinis baisiai sielojosi, – prisimena Juozas Grušas, – kai neteko teatro. Labai kentėjo, staigiai pražilo. Prisimenu, atvažiavau 1955 metais į savo pjesės „Dūmai“ premjerą. (Pastatymas V. Blėdžio ir G. Karkos.) Susitikome prieš spektaklį, į kurį jis slapta nusipirko bilietą... Daug kalbėjome, gerdami vyną. Kiek jis turėjo nesvietiškos sveikatos, kaip „žemaičių meška“. Ir pasiutiško tragizmo, dėl kurio žmogus netgi gali galva daužyti užtrenktas duris.“²⁷

Po Miltinio ištremimo iš teatro svarbu pažymėti du itin svarbius dalykus. Pirmas, susijęs su šio režisieriaus kūrybiniu

²⁶ Sakalauskas T. Miltinio apologija. Vilnius: Scena, 1999, p. 189.

²⁷ Ten pat, p. 190.

atkaklumu. Jis nepalieka savo kolektyvo, o slapta važiuoja iš Vilniaus į Panevėžį naktimis repetuoti. Seka vienas po kito Kultūros ministerijos grasinami įsakymai neįleisti Miltinio į teatrą. O repeticijos vis vien vyksta ir toliau. Ne šiaip sau repeticijos. Miltinis ruošiasi savo teatro didžiajam šuoliui, savo meninių svajonių realizacijai. Ir ta pirmoji jo kūrybinio tramplino pakopa – H. Ibseno „Heda Gabler“ (1957 metų birželio mėn.). Nuo čia prasidės Panevėžio dramos legendinis etapas, jo žvaigždės valanda.

Antra. Šiuo sunkiu J. Miltiniui momentu – jo suburtų, išmokintų ir išauklėtų aktorių reakcija ir elgsena. Netekę savo vedlio, mokytojo, auklėtojo jie nesėdėjo sudėję rankų ar susitaikę su esama padėtimi. Jie bandė apginti savo Mokytoją, rašė laiškus į Kultūros ministeriją, varstė kitų įstaigų duris. Pagaliau jie įnirtingai repetavo naktimis su Miltiniu. Neišdavė savo režisieriaus. Liko ištikimi Jam. Galima prisiminti visai analogišką atvejį ir visai kitokią kitos trupės reakciją. Turiu omenyje 1946 metų Vilniaus dramos teatro aktorių kolektyvo susirinkimą, ideologiškai pasmerkiant režisierių Romualdą Juknevičių. Čia tvyrojo nuolanki tylą, klausantis vedlių iš LKP CK politinio nuosprendžio Juknevičiui. Ir net atsirado aktorių, padėkojusių partijai už šį „principingą“ žingsnį, išmetant šio teatro įkūrėją už teatro borto.

Miltinis buvo vertas savo trupės, kaip ir pastaroji buvo verta jo.

Teatroliginėje mūsų literatūroje J. Miltinio ištrėmimo faktas yra aptartas. O štai jo sugrąžinimas į Panevėžio teatrą po ketverių metų – 1959-aisiais – liko be komentarų. O kas iš tikrųjų įvyko 1959-aisiais? Juk lygiai taip pat siautėjo cenzūra, KGB, lygiai toks pat liko „politinis“ budrumas?

Tačiau istorinė visuomeninė situacija 1959-aisiais jau buvo kiek pasikeitusi. Buvo miręs Stalinas, jo kultas jau N. Chrušč-

čiovo buvo paviešintas ir pasmerktas. Geležinė uždanga, skyrusi SSSR nuo Vakarų Europos, pastebimai kilo, įsileisdama didesnių informacijos bei meninių naujienų iš Vakarų pasaulio, ilgai buvusio už sovietinės užkardos. Visi šie momentai neabejotinai lokalizavo ir švelnino J. Miltinio – tremtinio situaciją.

Nemažareikšmis ir kitas faktas. Panevėžio dramos teatras surengė dvi nepaprastai įspūdingas meniniu požiūriu premjeras – 1957 m. – H. Ibseno „Hedą Gabler“ ir pirmą kartą pristatė šiuolaikinio amerikiečių dramaturgo Artūro Millerio pjesę „Komivojažieriaus mirtis“ (1958 m.), kuri ne tik nebuvo pastatyta Rusijoje, bet net nebuvo versta į rusų kalbą. Miltinis pirmasis atvėrė duris ne tik A. Milleriui, bet ir šiuolaikinei užsienio dramaturgijai. Abiejų spektaklių programose nebuvo J. Miltinio pavardės. Režisieriumi nurodytas Vaclovas Blėdis. Mat Miltinis tuo metu vis dar tebebuvo *figūra non grata...* Tuo tarpu tai buvo abu jo pastatymai, sulaukę didelio teatrinės visuomenės rezonanso. Tai tapo šio teatro šlovės pradžia.

Miltinis buvo sugrąžintas į Panevėžio dramos teatrą ir ne be tuometinio kultūros ministro (1958–1967), šviesios asmenybės Juozo Banaičio pastangų. Būtent Juozas Banaitis 1953-aisiais padėjo ir Romualdui Juknevičiui grįžti į sostinės dramos teatrą.

Juozo Miltinio tremtis buvo savotiška. Visų pirma jis atsidūrė sostinėje – Vilniuje, kur aktyviau pulsavo kultūrinis gyvenimas. Kaip filmų dubliažo režisierius jis susipažino su naujausiais filmais, tarp kurių buvo ir žinomų užsienio bei rusų kino meistrų vertingos juostos. Nedraudžiamas jis galėjo vykti į Maskvą, Sankt-Peterburgą, matyti ten naujausius įžymių režisierių pastatymus.

Buvo dar viena ypatinga aplinkybė, turėjusi gal ir didžiausios įtakos sugrąžinant Miltinį į savąjį teatrą. Apie šį faktą man pa-

pasakojo kultūros ministras J. Banaitis²⁸. Kartą paklausiau ministro, kodėl taip lengvai J. Miltinis gauna Maskvos leidimus statyti sovietinės cenzūros uždraustus, ypač užsienio klasikos ar nūdienių autorių kūrinius. Juozas Banaitis papasakojo tokią istoriją.

1958-ais metais pirmą sykį į SSSR atvyko įžymus prancūzų teatras TNP su vadovu – Jeane Willaru ir jo garsia trupe, dirbančia Avinjone. Tas gastroles aš mačiau Sankt-Peterburge, kur tuo metu mokiausi.

Banaitis pasakojo, jog po Maskvos gastrolių prancūzų teatro vadovą Willarą priėmė tuometinė SSSR kultūros ministrė Jekaterina Furceva. J. Willaras tuomet pasiteiravo ministrės, ar negalima būtų pasimatyti su lietuvių režisieriumi, jo mokslo draugu iš Ch. Dullin'o studijos laikų – Juozu Miltiniu. Tuo laikotarpiu užsienio svečiai negalėjo laisvai važinėti po SSSR. Ministrė šį pageidavimą žaibiškai įvykdė. J. Banaitis susilaukė Furcevos skambučio, o J. Miltinis buvo skubiai komandiruotas į Maskvą. Tuomet Furceva ir pasakiusi J. Banaičiui, jog nuo šiol visi J. Miltinio repertuaro klausimai bus tvarkomi betarpiškai per ją. Miltiniui tokiu būdu buvo plačiai atidaryti vartai į uždraustųjų užsienio kūrinių repertuarą. Šį faktą pirmą kartą pristatau. O Jeanas Willaras dar sykį susitikti su Miltiniu į Vilnių atvyko 1971-ais metais.

Būtent po minėtų prancūzų teatro gastrolių J. Banaitis 1959 metų balandžio 3 d. savo įsakymu grąžina Miltinį į Panevėžio dramos teatrą, paskirdamas vyriausiuoju režisieriumi. Matyt, šį klausimą suderinęs su J. Furceva.

²⁸ Šis mudviejų pokalbis vyko turbūt 1965-aisiais ar 1966-aisiais metais. Tiksliai jo neužfiksavau. Tuo metu dirbau šioje įstaigoje repertuarinėje-redakcinėje kolegijoje drauge su Kazimieru Ambrasu ir Eugenijumi Ignatavičium.

„Ak, kaip dabar aš myliu kiekvieną, į kurį žodį tarti galiu, – kalbėjo laimingas Miltinis, – kaip gera, kad galiu apsigyventi sename teatre ir į jo erdvę lieti atsineštą savo scenos ilgesį.“²⁹

Grįžus J. Miltiniui į savąjį teatrą, jo meninės pozicijos sustiprėjo. Prasideda režisieriaus kūrybinių svajonių realizacija – didžiojo repertuaro statymas. Tačiau ir toliau šis teatras neatsisako kompromisų, konformizmo, dvigubo žaidimo ir su sovietine valdžia, ir su žiūrovu. Vyksta keistas meninis balansavimas, tarsi būtų du Panevėžio teatrai – vienas – iškilus, didelių meninių idėjų ir teigiantis dvasingumą, kitas – sekus, primityvus ir melagingas, skirtas biurokratinėms sovietų įstaigų ataskaitoms. Bet tai jau kita ir rimta tema.

²⁹ Sakalauskas T. Miltinio apologija. Vilnius: Scena, 1999, p. 192.

JUOZAS MILTINIS STATO SHAKESPEARE'Ą

Doc. dr. Dovydas Judelevičius

Pradėsiu nuo dviejų iškalbingų citatų, kurias sąlygiškai galima priskirti „ikiteatriniam“ J. Miltinio kūrybos laikotarpiui. Panevėžio teatro dar nėra, jis rasis tik po poros metų, kol kas J. Miltinis tegauna dirbti su mėgėjais Darbo rūmų studijoje, tačiau svajonę apie didžiąją sceną jau bando realizuoti bent kaip teatro kritikas. Tarp jo recenzijų, 1939–1940 m. spausdintų „Naujosios Romuvos“ žurnale, išsiskiria įžvalgus ir gerokai kandus straipsnis apie „Makbetą“, kurį Valstybės teatre pastatė Borisas Dauguvietis (1939 m. sausio 27 d.). Polemizuodamas su režisierium Miltinis įtaigiai dėsto savąją šios tragedijos viziją:

„Visiems giliai sumigus, Makbetas, grumdamasis su savo sąžine, įpuola vizijų ekstazėn ir mato prieš save durklą. Šis monologas yra tikrai jaudinančio grožio, kurio draminis poetiškumas atrodo beribis. Tarytum koks trykštantis subtiliausių jausmų fontanas žmogaus širdyje, kuris išteka iki paskutinio lašo, bepalikdamas tiktai šaltą akmenį, ir klykiant pelėdai, Makbetas, lyg pamišęs, dar bando ištrūkti iš baisiųjų likimo pinklių, kurios per jo žmoną stumia jį prie nekaltos aukos.“

Ir toliau:

„Kai naktį mėnesienoj ji išeina giliai miegodama iš rūmų pro didelę pilies durų angą į žalsvai mėnulio apšviestą koridorių (aš taip įsivaizduoju), ji labiau panaši į pačią klaikumą, negu į žmogų, ji nelaksto po sceną ir netrepsena, ir atsisėdusi netrina rankų, lyg muilindama jas, bet visa tai daro nakties ritme ir šal-

tą vandenį simbolizuojančio mėnulio įtakoj. Ji naktį vaikščioja lyg giliai po vandeniu, jos pragariška siela jau inertiška, lyg ant to šalstančio pragaro būtų kokia pluta užsidėjusi. Ji jau savižudybės angoj, ji išoriškai statiška, vidujinis dinamizmas plaukia lengvo ritmo siūbavimu, lyg baisus potvynis.¹

Skaitai tokius fragmentus ir supranti, kodėl J. Miltinis pasikiau ne kartą minės „Makbetą“ tarp iškilių pasaulinės klasikos veikalų, kuriuos užsibrėžė būtinai atvesdinti į sceną.

Šitokio ciklo kontūrai jau aiškėja tuo metu, kai baigėsi J. Miltinio „tremtis į kiną“ ir kultūros ministro Juozo Banaičio įsakymu režisierius oficialiai grąžintas į Panevėžį vadovauti teatrui. Įsidėmėtinas kitų dramų kontekstas, toji graži „apsuptis“, kurioje atsidūrė „Makbeto“ premjera:

1957 H. Ibseno „*Heda Gabler*“

1958 A. Millerio „*Komivojažieriaus mirtis*“

1960 A. Čechovo „*Ivanovas*“

1961 W. Shakespeare'o „*Makbetas*“

1966 J. Grušo „*Adomo Brunzos paslaptis*“

1967 W. Borcherto „*Lauke, už durų*“, 1966 m.

1967 F. Durrenmatto „*Fizikai*“

1967 J. Grušo „*Pražūtingas apsvaigimas*“

1969 F. Dürrenmatto „*Frankas V*“

Galima kalbėti apie **didįjį dešimtmetį** Panevėžio teatro raidoje, kuris buvo itin patrauklus siekimu atverti pasaulio problemas per kantriai narstomą sudėtingą žmogaus asmenybę. „Mėgstu širdies ir smegenų konfliktą – ir kad būtų matyti, kad tai yra žmogaus visata“, – sakė Miltinis.² Šia prasme turbūt pri-

¹ „Naujoji Romuva“, 1939, Nr. 6, p. 138–141.

² Neramios šviesos pasauliai. Knyga apie dramaturgą Juozą Grušą. Parengė Algis Samulionis. V. 1976, p. 99.

imtina psichologinio kamerinio teatro formulę, kuria režisierius apibūdindavo savo pasirinktą kryptį.

Kaip tokios nuostatos atsiliepė „Makbeto“ sumanymui? Miltinis yra atvirai kalbėjęs apie egzistencinį mastelį, kurį derėtų taikyti Makbeto likimui tragedijoje. Jis su pasimėgavimu deklamuodavo garsųjį Makbeto monologą „Rytoj... ir vėl rytoj... ir vėl rytoj...“ ir primerkęs akį klausdavo: „Ar tai ne egzistencialistinė ištarmė?“ Matyt, šis motyvas jam buvo svarbesnis nei egzotiški laumių burtai. Rūpėjo žmogaus akistata su pasauliu, reikalaujančiu atsakomybės ir drąsos kraštutinėse situacijose. Gal todėl viename susitikime su studentais po spektaklio Miltinis prisipažino, kad siekęs **Makbeto lyriškumo**. Tarytum susišaukdamas su minėto monologo įvaizdžiais, Miltinis škotų taną palygino su liepsnele, besiblaškančia gūdžioje juodoje tamsybėje...

Panevėžiečių „Makbetas“ iš pradžių bene labiausiai garsėjo modernia ir lakoniška forma, konstruktyviu scenovaizdžiu, įspūdinga šviesų partitūra. Tikrasis spektaklio originalumas buvo suvoktas palaipsniui. Aiškėjo tai, ką Miltinis mėgdavo vadinti formos koncepcija. Juoda scenos dėžė su spalvas ir eskizinius interjero piešinius keičiančiu ekranu išlaisvino vaidinimo erdvę (dailininkas – architektas Algis Mikėnas). „Antiilustratyvi“ kompozitoriaus Eduardo Balsio muzika pakaitomis diktavo veiksmui tai karštligišką, tai meditacinį ritmą. Sceninių priemonių minimalizmas leido spektakliui laisvai kvėpuoti ir tuo pat metu taip susiveržti, kad viskas būtų sutelkta **į vidų**. Tiksliau – į Makbeto monologus, kurie sudarė galingą vaidinimo stuburą.

Yra nemažai režisierių, kuriuos monologai baido, tada trumpinama, kupiūruojama arba tekstas dalijamas keliems veikė-

jams. Panašių nuodėmių turėjo ir kauniškis B. Dauguviečio „Makbetas“. Miltinis elgėsi priešingai. Jis labai mažai kupiūravo tekstą. Atsisakė kelių antraeilių, labiau „informuojančių“ scenų, praleido užuominą apie laumių barzdas, nubraukė ir baigiamąją „karališką“ Malkolmo kalbą finale. O visi Makbeto monologai kruopščiai išsaugoti. Kitaip ir būti negalėjo spektaklyje, kurio šerdis – Makbeto kankinamai išgyvenamas vidaus konfliktas. Makbetas dažnai gretinamas su kitais šekspyriniais makiavelistais – Ričardu Glosteriu, Edmundu, Klaudijum, Jagu. Bet jų negalima laikyti tikrais Makbeto giminaičiais, vidaus dramatismas jiems nepažįstamas, o sąžinė jei ir dilgteli, tai tik koku kritišku akimirksniu. Šią ribą kaip tik stengėsi brėžti Miltinis, be gailesčio apnuogindamas Makbeto asmenybės dvilypumą. Ir aktoriui Stasiui Petronaičiui iš esmės reikėjo vienam savotiškai suspaustoje ir uždaroje monologų plotmėje atverti šią sąmonės ir jausmų gelmėse siaučiančią audrą.

Žinomas vokiečių rašytojas Heineris Mülleris (beje, parašęs pagal Shakespeare'ą dvi savas transkripcijas – „Makbetą“ 1972 m. ir „Hamletą“ 1989–1991 m.) viename esė taikliai pasakė, kad Hamletas neturi partnerių, todėl jo istorijoje ir dominuoja monologai. Galime šitai pritaikyti ir Makbetui, nes galų gale ir jis neturi partnerio: nužudžius Dunkaną, dramatiškai nutrūksta saitai su ledi Makbet, kurie apsiribojo praktišku ryšiu nusikaltimo bendrystėje. Šioje vienvakėje Makbetui tenka be atvangos galvoti su pačiu savimi. Kai kurių režisierių pastatymuose Makbetą vaidinantį aktorių uoliai globodavo... laumės. Taip, pavyzdžiui, buvo 1966 m. mano matytame Krokuvos Senojo teatro spektaklyje (režisierė ir ledi Makbet – Lidia Zamkow, Makbetas – Leszekas Herdegenas). Kitu atveju tiesiog keičiama pati dramos atmosfera: minėtasis H. Mülleris „Makbeto“ transkripcijoje pavaizdavo tokią Škotiją, kurioje Dun-

kanas valdo sėdėdamas ant lavonų krūvos, o Makbetas ryžtasi kruvinam planui, nes per ilgai buvęs išnaudojamas kaip valdovo mėsininkas ir pan. Šitaip H. Mülleris aktualizavo antihumanišką XX a. patirtį, bet tai jau kita problematika. Vidiniam konfliktui čia vietos nebeliko, nors autorius gana skrupulingai sekė Shakespeare'o siužetu, o iš dalies ir jo poetiniu stiliumi – ten, kur jį galima buvo pritaikyti savo šiurkštesnei vizijai.

Ieškant paralelių su panevėžiečių spektakliu, noriu atkreipti dėmesį į šekspyrinio Makbeto istorijos varianto šalininkų dėmesį į kitą anglų dramaturgo interpretatorių, kurį galėtume laikyti Miltinio sąjungininku. Kalbu apie įžymų lenkų kritiką Janą Kottą. Jo straipsniai ir apibrėžimai nė kiek nepaseno ir išmintim bei įžvalgomis ne kartą dar padės spręsti šekspyrologijos mįsles. Tais pačiais 1961 metais tarp kitų savo esė Kottas paskelbė ir straipsnį apie „Makbetą“. Protagonisto tragizmą jis sieja su skausmingu baidos tikrovės pažinimu. Ir dvilypumo ar susidvejinimo šaknų ieško pačioje žmogaus asmenybėje: „Pasaulyje, kuriame žudynės užgriūva kaip likimas, neišvengiamybė ir vidinis būtinumas, egzistuoja tik viena svajonė: svajonė apie žmogžudystę, kuri nutrauks visą žudymų grandinę, kuri taps išeitimi iš košmaro ir išsivadavimu.“³ Ir toliau – apie paties vidinio konflikto esmę: „Makbetas užmušė karalių, nes negalėjo susitaikyti su Makbetu, kuris bijo užmušti karalių. Bet Makbetas, kuris užmušė, negali susitaikyti su Makbetu, kuris užmušė. Makbetas užmušė, kad ištrūktų iš košmaro, kad jį užbaigtų. Bet košmaras yra pati žudymo būtinybė.“⁴

„Makbetas“ nėra monodrama. Pjesė parašyta taip, kad ji teikė teatrams galimybių kurti ir plačią karinę ar politinę drobę, artėti prie istorinės kronikos modelio, jungti veiksmą su dabar-

³ Kott Jan. Szekspir współczesny. Warszawa, 1965, p.115.

⁴ Ten pat, p. 118.

ties aktualijomis. Žinant Miltinio nemeilę istorinei pjesei vargu ar galima buvo laukti didingų masinių scenų, kautynių griausmo ar puošnių rūmų iškilmių, nors dingsčių tekstas duoda. Elementari tirono ir jo alinamo krašto priešprieša Miltiniui irgi nebuvo esminė. Todėl labiau už kitus režisierius jis artėjo prie monodraminės plėtotės. Dėmesys buvo sutelktas į kelis veikėjus, nuo kurių Makbeto – S. Petronaičio vidinė raida neatskiriama. Visų pirma tai ledi Makbet. Eugenija Šulgaitė ją vaidino lyg ir prislopinusi moteriškumą ir laumių mestą pikto sėklą brandindama ne viliokės žavesiu (kaip kitų režisierių interpretacijose), o aistringai kurstydamą vyro ambicijas ir savo valią jam tiesiog primesdama. Tai leido suvokti, kad ir laumių pranašystės, ir žmonos siūlomas žmogžudystės planas jau glūdėjo slaptose Makbeto mintyse – tereikėjo žodžiais jį išsakyti ir žodį paversti veiksmu. Labiau akcentuodami sentimentus pamynusį valingumą, režisierius ir aktorė siekė daugiau pateisinti vėlesnę klejonių sceną, išvengti melodramiško atskleidžiant tragiškai atgijusią moterišką prigimtį...

Bankas – Donatas Banionis į sceną įžengia drauge su S. Petronaičio Makbetu ir nuo pat pirmojo susitikimo su laumėmis žygio draugai tampa ir slaptais varžovais. Labiau tą jaučia (ir sau išsako) Makbetas. Bet jaudina jį ir kitkas: moralinis Banko pranašumas, kuris vis labiau virsta nebyliu priekaištu, ir jo atremti jis nepajėgs net žudikų rankomis atsikratęs varžovo. Ar ne todėl Miltinis taip sukonkretino Banko šmėklos pasirodymą kviestinėje puotoje? Miltinis du kartus stambiu planu leidžia žiūrovui įsiminti Banką. Pirmas kartas – kai šis karvedys su Dunkanu – S. Kosmausku atvyksta į Makbeto pilį ir, lydimas skaidrios muzikos, žydrame scenos kvadrato fone vos ne kaip vaikas džiaugiasi atskridusia kregžde ir nuostabiomis apylinkėmis... O juk tai kraupus įvadas į žudynių naktį. Ir – į tolesnę

paties žūtį. Antrasis stambus planas – puotoje: virš svečių keliasi fiziškai realus D. Banionio Bankas, stovi tydomis, žvelgia į visus savo geru, gal pašaiptu, gal priekaištingu žvilgsniu ir kinknoja galva. Tiktai aktorių apsiautusi žalia ir raudona šviesa primena, kad vaidinys iš anapus...

Nežinau, ar atsitiktinai, ar sąmoningai tos dvi spalvos lyg pratęsia neseniai buvusį simbolišką įvaizdį – Makbetą, sukrėtą savo nusikaltimo:

*Šios rankos... O, jos man išplėš akis,
Ar vandenynai didžiojo Neptūno
Nuplaus jų kraują! Ne! Ranka manoji,
Bangas žaliųjų marių palytėjus,
Jas purpuru bematant nudažys.⁵*

Nors Makbetas karys, o ne filosofas, bet Shakespeare'as jam kaip dramos veikėjui suteikė galią mąstyti ir apdovanojo nesunaikinamu teisingumo jausmu (prisiminkime ledi Makbet prikišamą „žmoniškumo pieną“). Tai buvo labai reikšminga Miltinio spektaklio koncepcijai ir Makbeto – S. Petronaičio vaidybai. Teatras pasitikėjo Shakespeare'u ir jo tragedijos renesansinės dvasios ieškojo ne tik temperamento sferoje, bet ir veikėjo jausmuose, prote ir, nors nelauktai, jo dorovės instinktuose. Sukauptoje S. Petronaičio vaidyboje Makbetas yra žmogus, kuris ne dėl aplinkybių, likimo pinklių, žiaurios laiko dvasios negalėjo kitaip pasielgti, o kuris pats nepanoro ir nesiryžo elgtis kitaip, sąmoningai sutrypė savyje humaniškumą, sunaikino savyje asmenybę. Svarbiausia, kad jis tą suvokia, be atvangos apie tai mąsto ir begaliniai kenčia, nes vis tiek neatprato moralumo kriterijais vertinti savo gyvensenos. Šis vidi-

⁵ Vertė A. Churginas. Kn.: Šekspyras V. Dramos. Sonetai. V. 1986, p. 528.

nis dvilypumas kartas nuo karto prasiveržia dialoguose su ledi Makbet – E. Šulgaite, atmetančia bet kokius dorovinius stabdžius. Tačiau paties Makbeto – S. Petronaičio tikroji būseną atsiskleidžia tik vienvėje, kurią sukuria šuoliuojančio veiksmo stabtelėjimai.

Pastatymo prašmatnybių čia nėra. Apsieinama ir be brechtiško atsiribojimo, juo labiau be pakelto deklamacinio tono. Toje pačioje mizanscenoje prigęsta ar net visai pritemsta šviesa, pakinta muzikos ritmas ir spalva, ir prožektoriaus apskritime – aktoriaus veidas, kartais apšviestos ir rankos. Nebeliko dėl pripažinimo ir valdžios kovojančio politiko, tik žmogus su savo mintimis, jausmais ir neramia vaizduote. Dingsta bet koks teatrališkumas (nors ir šiaip jo spektaklyje labai mažai). Duslesnis tapęs S. Petronaičio Makbeto balsas tą susimąstymą daro itin paprastą ir intymų net tokioje dvasinio karščio kupinoje scenoje kaip monologas su durklu, vienoje iš vaidmens kulminacijų. Karaliū tapusio Makbeto vaidmens linijoje nebebus tolygių vidinių proveržių. Atgyja ne sykį anksčiau vienvėje išsakyti žodžiai, apgailintys nykstančias tikras gyvenimo vertybes. Ir netrukus, po žmonos mirties, pasigirsta garsusis „Rytoj... ir vėl rytoj... ir vėl rytoj...“ Makbetas – S. Petronaitis čia jau kalbėjo tarytum atitolęs nuo savęs ir ne tiek nujausdamas savo pralaimėjimą (kuris iš esmės seniai jam buvo aiškus), kiek liūdnam patvirtindamas, kad pasirodė bejėgis išspręsti gyvenimo mįslės. Savo, ir ne tik savo.

„Makbeto“ spektakliu įteisinęs taupų, šiandienišką šeksyrinių spektaklių stilių mūsų teatre, Miltinis apgynė ir tokį klasikinį, „senovišką“ sceninės raiškos būdą kaip monologas. Jis daug rizikavo. Tačiau turint tokį jautrų, emociškai mąstantį intelektualų aktorį kaip Stasys Petronaitis, rizika pasiteisino su kaupu.



„Makbetas“. S. Petronaitis

JUOZAS MILTINIS INTERPRETUOJA SKANDINAVŲ DRAMATURGIJĄ

Doc. dr. Audronė Girdzijauskaitė

LAIKAS IR MENO KŪRINYS

Kalbėti apie Panevėžio teatrą, jo praeitį, kurią tebegaubia legendų rūkai, nėra paprasta. Norisi būti objektyviai ir teisingai, pabandyti iš naujo, atskiriant pelus nuo grūdų, pakelt tą praeitį. Geriausias matuoklis – Laikas. Kokius meno kūrinio kontūrus jis išryškino ir įtvirtino visiems laikams, o ką ištrynė, nupustė? Kaip ir ar buvo čia aptariamieji spektakliai susiję su savo laikmečiu? Kaip anuomet juos vertino žiūrovai, kritika?

Pasirinkta tema – Miltinis interpretuoja skandinavų dramaturgiją – tai tik nedidelė dalelė miltiniškojo derliaus, bet ir ji atspindi tam tikrus jo kūrybai būdingus bruožus ir prieštaravimus. Juo labiau kad spektakliai, apie kuriuos žadu kalbėti, išsimėtę repertuare nuo 1957-ųjų iki 1973 metų, kitaip tariant, per visą brandųjį teatro kūrybos laikotarpį.

Kelias į kiekvieną teatrą ir atskiro kūrėjo biografiją teatro istoriką veda per repertuarą. Ilgai ir įdėmiai studijuodamas repertuarą, pamatai ten labai įdomių ir netikėtų dalykų. Pavyzdžiui, kad Juozas Miltinis, visais būdais vengęs kalbėti apie dabartį, vis dėlto (skaičiuojant nuo pokario) darė kompromisų ir pastatė keletą nevienodo pajėgumo „aktualijų“. Dažniausiai darė tai formaliai, netgi atmetinai.

Miltinio repertuare priskaičiuojam daugiau kaip trisdešimt užsienio dramaturgijos pastatymų, įskaitant ir rusų klasiką,

tarpe jų atrandam tris skandinaviškuosius – du kartus statytą Henriko Ibseno „Hedą Gabler“ ir Augusto Strindbergo „Mirties šokį“. Miltinį visuomet labiau viliojo Laiko patikrintas klasikinis repertuaras, kurio padedamas jis drauge su autorium galėjo apmąstyti gyvenimą ir būtį, rimtesniu pagrindu, nors dažnai čia pasitelkiama būtent komedija, bendrauti su žiūrovais ir pratinti juos teatre mokytis pažinti žmogų.

Senoji klasika – Ben Jonsonas, Moljeras, Goldonis – Miltiniui buvo ypač svarbi ir reikalinga ankstyvais sovietiniais metais kaip galimybė neprarasti menininko ir žmogaus orumo ir sykiu – patikima priedanga nuo valdžios, skatinusios spektaklius kurti *socialistinio realizmo* pagrindu. Šeštajame ir septyntajame dešimtmetyje teatro repertuaras plečiasi moderniosios Vakarų dramos sąskaita: atsiranda Gerhartas Hauptmannas, Henrikas Ibsenas, Augustas Strindbergas, taip pat ir vėlesnieji XX amžiaus vidurio dramaturgai – Arthuras Milleris, Wolfgangas Borchertas, Friedrichas Dürrenmattas ir kiti. Mokėjęs prancūzų, vokiečių ir anglų kalbas, originalo kalba skaitęs didžiąją dalį vakarietiškojo repertuaro, Miltinis gan anksti minityse suformavo savo būsimąjį, geidžiamąjį repertuarą. Greta kitų veikalu, čia buvo ir minėtoji „Heda Gabler“ bei „Mirties šokis“, veikalai Miltiniui itin artimi savo problematika. Ilgainiui režisierius jaučia vis didesnę poreikį gilintis į žmogų, į jo sudėtingą vidinį pasaulį, kurti kamerinį spektaklį, kuriame aktoriai ir jų personažai bendrauja akis į akį. Miltiniui rūpėjo pjesės, kuriose veikia „*filosofuojantys personažai, stiprių jausmų, ieškančys atsakymo į klausimą, kas yra žmogus, kur prasideda ir baigiasi žmogiškumo riba, stengiasi suvokti savo egzistencijos prasmę*“¹. (Charakteringa, kad 7–8 dešimtmečių spektakliuose Miltinis, visą gyvenimą studijavęs filosofiją, gilinęsis į psichologiją,

¹ Sakalauskas T. Miltinio apologija. Vilnius: Scena, 1999, p. 128.

meno istoriją ir kitas kultūros sritis, pats bandė atsakyti į jam rūpimus klausimus. Atsakymus randame dramos kūrinių interpretacijose, individualaus požiūrio prisodrintose spektaklio koncepcijose, leidžiančiose pasakyti, jog Miltinis kuria autorinį teatrą, kuriame didesnis dėmesys skiriamas formai.

Nesunku suprasti, kuo Miltinį patraukė „Heda Gabler“ – **vėlyvasis** Ibseno kūrinys, pagrįstas žmogaus psichologijos studijomis, kupinas individualistinio maišto, simbolių, netgi mistikos. Į Stalino laikų pokario repertuarą toks veikalas patekti negalėjo dėl tematikos ir meninių savybių, kaip negalėjo patekti ir Strindbergo, laikyto bepročiu ir dekadentu, kūriniai. Kaip žinia, praėti cenzūros vartus galėjo tik tokios minėtų autorių pjesės, kaip „Lėlių namai“, na, gal dar „Visuomenės priešas“, „Šmėklos“ ar Strindbergo – „Freken Julija“, išreiškianti natūralizmo programą; sovietinio teatro istorijoje rasime pavyzdžių, kai šios pjesės buvo paverstos grynai realistinėmis, keliančiomis socialines ir net feministines problemas, kai sustiprinti jų antiburžuaziniai motyvai, kitaip tariant, jos buvo visai „retušuojamos“, tempiamos ant privalomo socialinio realizmo kurpalio. Panašus požiūris į skandinavų dramaturgiją buvo įtvirtintas visose socialistinio lagerio šalyse. Rusijos teatruose Ibseno, atrodo, ilgą laiką iš viso nebuvo matyti (daug vėliau Mossovetio teatre pasirodo Kamos Ginko „Heda Gabler“), Latvijoje, Estijoje – retai, ir daugiau sia jau minėtos, įmanomos „adaptuoti“ sovietinei scenai pjesės. Įžymusis „Brandas“ su Ilmaro Blumbergo genialia scenografija pasirodo tik 1974 metais, kai Miltinis jau buvo išleidęs ir „Mirties šokį“. Bet atėjo metas, kai **požiūris pradėjo keistis**; pas mus – vėlai, gal tik 7–8-ame dešimtmetyje, jei ne vėliau, kituose kraštuose, pavyzdžiui, Lenkijoje, – koku dešimtmečiu anksčiau. Beje, derėtų sakyti ne **požiūris**, o **požiūriai**, nes vienas požiūris priklausė kultūrai vadovaujančioms instancijoms,

meno ideologams, o kitas – kritikams ir pačiam teatrui. Aišku viena, kad Miltinis turėjo savo, niekieno neįtakotą požiūrį į Vakarų, tarp jų ir skandinavų, dramaturgiją. Būtent šiuo aspektu – kaip Lietuvoje keitėsi požiūris į skandinavų moderniąją dramą – būtų įdomu kita proga apžvelgti kritikų darbus.

AKTORIŲ PROBLEMA

Sovietiniame areale Miltinis buvo vienas iš pirmųjų pasirinkęs tokį veikalą, kaip „Heda Gabler“. Repertuare šis kūrinys atsisojta tarp Čechovo „Žuvėdros“ (ši 1954 m. spektaklį galima būtų laikyti bandymu pereiti nuo realistinių, „gyvenimiškų“ veikalų prie intelektualinio repertuaro, „nagučių galandymu“ prieš labai įdomų Antono Čechovo „Ivanovą“, pasirodysiantį po šešerių metų, spektaklį, kuriame pirmą kartą sublizga Stasys Petronaitis) ir Arthuro Millerio „Komivojažieriaus mirties“ (1958), spektaklio, įtvirtinusio Panevėžio teatro kūrybines pozicijas. „Heda Gabler“, kurioje Ibsenas iškelia daugybę klausimų ir palieka laisvę teatrui į juos sąžiningai atsakyti, iš režisieriaus pareikalauja didelio susitelkimo ir originalios, laisvos interpretacijos. Bet svarbiausia – naujo vaidybos būdo iš aktorių. Markas Petuchauskas, nemažą dėmesį skyręs Panevėžio teatrui, rašo, kad statant tokius veikalus kaip „Žuvėdra“ (o mes ramiai galim pridurti, kad ir „Hedą Gabler“ ar „Mirties šokį“) jau „*nepakako panevėziečių paprastumo, nuoširdumo, netgi išaugusio meistriskumo. Reikėjo daug brandesnio meninio mąstymo, gilesnio psichologinio bei filosofinio apibendrinimo*“². Taigi darbas rengiant šį spektaklį buvo ir savotiška aktoriaus tobulėjimo mokykla. (Deja, repeticijų užrašai nesiekia 1957 metų, ir mes galime pasiskaityt tik apie darbą su „Heda Gabler“ 1972 metais.)

² Lietuvių tarybinis teatras. Vilnius: Mintis, 1979, p. 181.

DVI „HEDOS“

Pirmiausia svarbu suprasti, kad buvo du „Hedos Gabler“ spektakliai – 1957-aisiais ir 1972 m. Juos skyrė ištisi penkiolika metų, per kuriuos keitėsi visuomenė ir teatras, kito aktorių partiris ir jų amžius, keitėsi ir pats teatro vadovas. Drauge su vyresniaisiais vaidino ir nauja aktorių sudėtis. Pirmoji „Heda Gabler“ teatro repertuare atsiranda vadinamojo „atšilimo“ metais, tuomet, kai Lietuvos teatruose po truputį ėmė skleistis pastangos atsikratyti viską ideologizavusio ir unifikuotą „sorealizmo“. Po karo metais statyto Pirandello „Henriko IV“ (1943) ir jau minėtos A. Čechovo „Žuvėdros“ „Heda Gabler“ Panevėžio teatro ir Miltinio repertuare buvo pirmasis modernios dramos laikas, pirmasis skandinavų dramos pastatymas.

Įdomu, jog „Hedą Gabler“ J. Miltinis anuomet repetavo dar paslapčiomis, viena koja tebedamas teatre, nes tik 1958 m. jis grįžo į teatrą po „tremties“ ir tik 1959-aisiais vėl buvo paskirtas vyriausiuoju režisieriumi. Apie nestabilią Miltinio padėtį teatre byloja spektaklio programoje pateikti kaskart kitokie įrašai režisieriaus grafoje: tai tik Vaclovas Blėdis, tai abu su Miltiniu, tai, jau vėliau, – vien Miltinis. Šiaip ar taip, šiandieną nebekyla abejonų dėl Miltinio režisūrinės autorystės.

Tomo Sakalausko „Monologuose“ Miltinio išsakyta (o gal tik tada ir suformuluota?) „Hedos“ koncepcija greičiausiai taikytina antrajam spektakliui. Neaišku, ką turi galvoje teatralai (aktoriai, teatrologai, žiūrovai), sakydami „Miltinio „Heda“ ir tarsi sulydydami šiuodu spektaklius į kažkokį abstraktų vienetą. Pirmojoje „Hedoje“ vaidino vyresniųjų, „tikrųjų“ Miltinio mokinių grupė: pirmiausia – Eugenija Šulgaitė (Heda), Donatas Banionis (Tesmanas), Kazys Vitkus (Eilertas Liovborgas), Bronius Babkauskas (asesorius Brakas), – regis, puikus ansamblis. Tačiau renkant

medžiagą apie spektaklį – užrašinėjant liudininkų prisiminimus, peržiūrint archyvą, sklaidant aptarimų protokolus ir Kazio Vitkaus surinktą medžiagą Miltinio namuose-muziejuje, dėliojant įvairių metų spektaklių fotografijas, pasitelkiant savąją patirtį susidaro gan prieštaringas įspūdis.

Iš dalies ir dėl to, kad Hedos vaidmenį skirtingu laiku vaidino skirtingų kartų, skirtingos prigimties, mažai kuo panašios aktorės – Eugenija Šulgaitė ir Dalia Melėnaitė. Perskaičius „Juozo Miltinio repeticijas“, jau kiekvienam tampa aišku, kad 1972-ųjų metų spektakliui iš naujo ir labai nelengvai rengiama jaunųjų aktorių sudėtis (nors vaidindavo ir vyresnieji, ir, deja, – mišrios sudėties), koreguojama vyresniųjų vaidyba, gludinama koncepcija. O siekiant pagilinti formos, sceninės atmosferos dalykus, pakviesti kiti režisieriaus bendraautoriai: scenografas – architektas Vytautas Landsbergis-Žemkalnis, kostiumų dailininkė Elena (?) Jakutytė ir kompozitorius Balys Dvarionas. Tai buvo kitas spektaklis jau vien dėl to, kad 8-ojo dešimtmečio pradžioje negalėjo būti pakartotas ar restauruotas senasis spektaklis, kuriame Miltinis su aktoriais tik bandė užčiuopti koncepcijos gaires. Kokia ji, koncepcija, buvo – galima tik nujauti, išgvildenti iš repeticijų dienoraščio, kur, atmetus žodžių šabakštyną, keistas Miltinio improvizacijas ir užgaulias pastabas aktoriams, gali atrasti tikslus kiekvieno personažo interpretacijos apmatų, apipintus smulkiu motyvacijos mezginiu, nuodugniai iškomentuotus. Tuos komentarus ir pastabas sudėlioję kaip lego kaladėles, gautume visą ir tikslų režisieriaus koncepcijos vaizdą. Miltinis kūrė realistinį, personažų psichologija pagrįstą kamerinį spektaklį, kuriame nieko neteisdamas siekė parodyti sudėtingus, prieštaringus charakterius bei komplikuotus žmonių santykius. Tačiau nei pirmame, nei antrame pastatymo variante tos koncepcijos galutinai įkūnyti nepavyko, nes ne visi aktoriai galėjo įgyvendinti Miltinio sumanymą.

Daugelis pirmosios „Hedos“ liudininkų teigia spektaklį buvus įdomų, giliamintį. Bet kai pradedi lyginti išlikusius spektaklio vertinimus ir prisiminimus, negali padaryti tokių viena-reikšmių išvadų. Miltinis „Monologuose“ stoja Hedos pusėn, sakyčiau, slapta žavisi Hedos charakteriu ir sako, kad Heda yra labai išdidi, didžiulio temperamento, iš jos turįs trykšte trykšti noras gyventi; ji esanti „sąlygų, auklėjimo pažabotas linksmumas“, ir tęsia, lygindamas ją su Čechovo Ivanovu, esą ir „nusižudo ji ne iš pesimizmo, o gelbėdamasi, – kad garbę ir dvasingumą išsaugotų“³. Labai įdomios Miltinio charakteristikos dienoraščiuose lydi Tesmaną, Liovborgą, Tėją Elvsted, netgi tarnaitę Bertą, bet iš pastabų nesunku suvokti, jog jauniems labai sunkiai sekasi suvokti Miltinio reikalavimus.

Štai kaip V. Šilys, „Panevėžio tiesos“ korespondentas, mato 1957 metų Šulgaitės Hedą: „Lengva gražaus, bet plėšraus žvėries eiseną, stipraus temperamento prasiveržimai „demoniškos“ vaidmens vietose, prislopintas balsas, degančios akys, kai ji lieka viena su savo mintimis (...)“⁴. Markas Petuchauskas monografijoje „Donatas Banionis“ rašo, kad Heda buvusi „ir atkakli savimyla, egocentristė ir tuo pat metu (...) protestuojanti prieš miesčionišką tvankybę, kurioje ji gyveno. Be to (galbūt to nenumatė režisūrinis sumanymas), Heda noromis nenoromis įgaudavo spektaklyje dar ir provincialios liūtės, prieš kurią vyriškai giminei veik neįmanoma „atsilaikyti“, atspalvį. Visa tai jau negalėjo sutilpti į vieną spektaklį, į vieną sceninę koncepciją, iš vidaus „sprogdino“ H. Ibseno veikalo herojų tarpusavio santykių realumą, gyvenimišką nuoseklumą...“⁵

Aktorius Algimantas Masiulis, stebėjęs pirmojo spektaklio repeticijas, prisimena Miltinį prašius aktorės „savo viduje būti pačiai sau teisėja“ (ši pastaba, mano požiūriu, labai svarbi, nes

³ Sakalauskas T. Monologai. 1981, p.167.

⁴ „Panevėžio tiesa“. Sezono pabaigai – Ibseno drama, 1957, birželio 14, Nr. 73.

⁵ Petuchauskas M. Donatas Banionis. V., 1970, p. 39.

Heda iš tiesų yra kalta ištekdama už nemylimo, ji padaro neleistiną kompromisą, o iš to seka visa virtinė jos keistų poelgių ir tragiškas finalas) ir priduria: „*Eugenija Šulgaitė anuomet turėjo gražų stotą, išdidžiai pakeltą galvą ir mano atmintyje išliko kaip labai graži Heda – ir nenugalėta*“.⁶ Dar kitus „Hedos Gabler“ aspektus iškelia anuometinio Rusų dramos teatro režisierius Vladimiras Golovčineris (netikėti išsilavinusiu, intelektualiu režisieriumi lyg ir nėra pagrindo): spektaklis neturėjęs nuoseklios koncepcijos, kūrėjų nepakankamai įsigilinta į veiklą, nenuosekli yra ir aktorės Šulgaitės vaidyba (I ir II veiksmuose stengiasi savo Hedą „*apjuodinti ir paniekinti*“, o III veiksmuose „*pradedama ją kelti kaip tragišką figūrą*“). Be šių ir kitų rimtų pastabų, Golovčineris iškelia ir dar vieną, į kurią verta atkreipti ypatingą dėmesį: jis sako, kad aktorių vaidyba atskleidusi prieštaravimą tarp dviejų – *išgyvenimo* ir *vaizdavimo* – teatrinių mokyklų.⁷ Ši pastaba labai įdomi ne tik „Hedos Gabler“ atveju, nes minėtas prieštaravimas būdingas ir kitiems Panevėžio teatro spektakliams. Ir čia verta prisiminti, kad Miltinis mokėsi Prancūzijoje, įsidėmėti, ką jis kalba apie žodį ir jo reikšmę teatre, *apie žodžio ir juo reiškiamos minties primatą*.

Antrasis „Hedos Gabler“ spektaklis turėjo tam tikrų priva-lumų. Jame skambėjo kūrinio atmosferą išreiškianti muzika, jo scenografija buvo artima Miltinio koncepcijai. Tačiau jaunesiems aktoriams nebuvo lengva prilygti kai kuriems vyres-niesiems. Štai kad ir Dalios Melėnaitės Heda atrodė vyriškai kampuota, šiurkštoka, jai akivaizdžiai stigo andai E. Šulgaitės Hedoje prasiskleidusio moteriškumo, žavesio, stigo ir potekstės, to, kas paslėpta, nematoma plika akimi.

⁶ Iš pokalbio su aktorium A. Masiuliu, užrašyto Kaune, 1998 metų pavasarį.

⁷ Golovčineris V. Festivaliui pasibaigus. „Tiesa“, 1958, gegužės 25.

„MIRTIES ŠOKIO“

Tomas Sakalauskas pagerbė mane į „Miltinio apologiją“ įdėjęs mano laišką Juozui Miltiniui, kupiną susižavėjimo spektakliu. Ten rašau, kad nebuvau įdėmi Panevėžio teatro stebėtoja ir didelė gerbėja. Neturėjau galimybės stebėti žydinčio teatro pavasario, nebuvau prisirišusi... Bet „Mirties šokyje“ (turiu galvoje I-ąją spektaklio dalį) mane anuomet pakerėjo dramos maštas, problemos išdidinimas, tikslus ir organiškas, neprievartinis režisieriaus piešinio vykdymas ir nuostabi aktorių vaidyba. Melėnaitė, dešimčia galvų peraugus savąją Hedą, tapo įvairiom spalvom žaižaruojančia Alisa, stipria genialiai vaidinuso Donato Banionio – Edgaro partnere. (Vien palyginus Banionio dorą, gerą, minkšto būdo Tesmaną su aštriu lyg jo kardas ir įsitempusiu Edgaru, pamatai, kokio tai diapazono aktorius.) Jie vaidino gilią izoliuotą nuo pasaulio, laužančių savo prigimtį, netekusių laisvės ir džiaugsmo žmonių dramą, kuri savaip, gal išvirkščiai, atsikartoja vaikuose. (Bet apie antrąją dalį nekalbėsime, jai aiškiai pristigo režisieriaus ir aktorių kvapo, o ir iš žiūrovų atminties ji išsityrynė.) Į Melėnaitės ir Banionio duetą pleištu įeidavo elegantiškas, gudrus ir išmintingas Broniaus Babkauskio Kurtas. Būtent jo nustebusiam veide pamatydavai atsispindintį sidabrinės vestuvės besirengiančių švęsti sutuoktinių gyvenimo pragarą. „*D. Melėnaitė, D. Banionis, B. Babkauskas išgyvena scenoje sudėtingiausią gyvenimą, kuriame į kažkokį fantastišką kamuolį susipina nuoširdumas, ironija, cinizmas, kilnūs troškimai, svajonės ir niūri būtis, draugiškumas, išdavystė, psichopatologija, jausmai, geiduliai, aistros, dvasios polėkiai – visas gyvenimas*“⁸. Aš nežinau, ar salėje anuomet kas nors suvokė, kad spektaklis byloja apie tai, kaip nelaisvė, uždarumas, sienos deformuoja žmo-

⁸ Jansonas E. Etiudai apie teatrą. Vilnius: Vaga, 1988, p. 15.

gų, jo psichiką, padaro jį pikta, įtarų ir nekūrybingą. Ar kilo kam nors asociacijų su anuometine sovietine sistema ir jos visuomene? Gal tik intuityviai? Šiaip ar taip, dviejų žmonių nesusikalbėjimo, nesuderinamumo gilią dramą suvokė visi. Tai buvo viena iš giliausių psichologinių personažo studijų visame lietuvių teatre. Greta galbūt galima būtų pastatyti ir „skandinaviškuosius“ Juknevičiaus „Norą“ su Mironaite, Gintaro Varno „Hedą Gabler“ su Onaityte, Vaitkaus interpretuotą Strindbergo „Tėvą“ su Rolandu Kazlu.

Trumpai pasižvalgius po Miltinio „skandinaviskąjį“ palikimą, drįsčiau sakyti, kad ir pačiam režisieriui, ir teatrui ši patirtis buvo visapusiškai naudinga. Kad Miltiniui šie kūriniai rūpėjo, galim spręsti iš to, jog jis antrą kartą ėmėsi „Hedos Gabler“, vildamasis kūrinį išsamiau atskleisti, negu tai buvo padaryta pirmąjį kartą, ir suvokdamas, kokios didelės naudos iš šio darbo turės jaunoji karta. „Mirties šokis“ anuomet, per patį brežnevinės epochos sąstingį, skambėjo kaip iššūkis. Miltinis įdėjo didžiules pastangas, kad tas iššūkis būtų ne tik drąsus, bet ir tobulas. (Beje, išliko videoįrašas, tačiau spektaklis filmuotas žymiai vėliau; Edgarą vaidino jau ne Banionis, o Algirdas Paulavičius, Kurtą – nebe Babkauskas, o Garliauskas. Tai jau nebuvo tas idealiai ansambliškas „Mirties šokis“, kurį matė pirmieiviai žiūrovai, apie kurį rašė kritika, kuriuo žavėjosi teatralai, atvykę iš kaimyninių kraštų.)

POST SCRIPTUM

Legenda byloja, kad režisierius Miltinis didelį dėmesį skyręs spektaklio formai, jo vizualiniam pavidalui, ieškojęs būdų teatro materialinio skurdo laikais (o turbūt visi laikai jam vadovaujant buvo „biednystės laikai“) suteikti scenovaizdžiui ir

kostiumams padorų pavidalą. Pats prižiūrėdavo pigių medžiagų dažymo procesus, ieškodavo įdomių sodrių spalvų ir atspalvių, tokiu būdu jas taurindamas ir „turtindamas“ (apie dionisiškus dažymo „ritualus“ irgi yra išlikę gan pikantiškų pasakojimų). Deja, dažno spektaklio scenografija nebuvo kuo nors įdomi, moderni ir konsekventiška, nebuvo kokybiška, maža to, – neturėjo vidinio ryšio su spektaklio koncepcija, su tuo, ką vaidino ir kuo gyveno aktoriai, nes vaidybos tikroviškumas, nuoširdumas prieštaravo dekoracijos butaforiškumui ir falšui. Tuo netenka stebėtis, nes labai ilgą laiką Panevėžio teatro pagrindinis dailininkas buvo A. Stepanka, elementaraus mąstymo dailininkas iliustratorius, nerodęs jokių talento žymių. Vis dėlto Miltinis, matyt, suvokė, jog dailininko valdos teatre visiškai apleistos, ir, statydamas „Komivojažieriaus mirtį“, pirmą kartą pasikviečia savo kartos žinomą grafiką Mečislovą Bulaką (1958 m., vėliau, 1967 m., jis apipavidalino ir Dürrenmatto „Fizikus“). Šis teatrui gan tolimas dailininkas turėjo savo kūrybos „paslaptį“: būdamas talentingas grafikas, jokių sentimentalių tapybiškų ir buitinių dekoracijų nepripažino ir stengėsi kurti konstruktyvų scenovaizdį. Suprantama, kad statydamas „Hedą“ antrą kartą (1972), Miltinis nori sutvirtinti spektaklio pamatus; pasikviečia talkinti architektą Vytautą Landsbergį-Žemkalnį, iš kurio tikisi ir sulaukia originalesnio, intelektualesnio sumanymo, taip pat – kostiumų dailininkę E. Jakutytę. V. Landsbergis-Žemkalnis sukuria stilingą secesinį jaukaus norvegiško medinio namo interjerą, tiksliai atliepiantį gero skonio ir vidutinių galimybių savininko poreikius. Miltinis daro stebuklus su šviesomis, subtiliai išryškindamas atskirų scenų nuotaikas. O „Mirties šokio“ scenovaizdį kuria Algirdas Mikėnas (kostiumų dailininkė Gražina Rameikaitė), su kuriuo jau sėkmingai bendradarbiauta Miltiniui kuriant Shakespeare'o „Makbetą“. Vis dėlto dera pa-

sakyti, kad iš visų A. Mikėno darbų Panevėžio teatrui vienas mažiausiai sėkmingų buvo „Mirties šokis“, kuriame pilkos drėbto mūro sienos ir nykus apšvietimas slėgte slėgė aktorius, iliustruodamos žiūrovams nejaukų gyvenimą sename forte, o virš personažų galvų susipynusios trys sunkios grandinės prikišamai rodė „sudėtingus“ jų santykius. Tokia atvira, Strindbergui svetima simbolika nebuvo naudinga nei spektaklio suvokimui, nei jo estetikai.



„Heda Gabler“. L. Adomavičiūtė,
E. Šulgaitė, K. Vitkus



„Mirties šokis“. A. Paulavičius, D. Melėnaitė



„Heda Gabler“. E. Šulgaitė, K. Vitkus



„Heda Gabler“. D. Melėnaitė



„Heda Gabler”. E. Šulgaitė, L. Adomavičiūtė, D. Banionis



„Heda Gabler”. E. Šulgaitė

MILTINIO REPETICIJOS. TEATROLOGINĖS INTERPRETACIJOS BANDYMAS

Doc. dr. Rasa Vasinauskaitė

Juozo Miltinio bendramokslis prancūzų režisierius Jeanas Vilaras nuolat minimas šiandienio prancūzų teatro kontekste. Déka Avinjono festivalio Vilaro vardas ne tik nepamirštas, bet ir tariamas su derama – kaip tam tikros sceninės tradicijos kūrėjo – pagarba. Vilarui pasisekė – jo spektaklius dar 6-ąjį praėjusio amžiaus dešimtmetį mėgo ir analizavo prancūzų intelektualas Roland'as Barthes'as. Barthes'as aiškiai suformulavo, kodėl Vilaro spektakliai jam įdomūs ir kodėl jis juos gali žiūrėti ne vien kaip nešališkas žiūrovas, bet ir kaip kultūros tyrinėtojas bei aktyvus žurnalo „Théâtre populaire“ („Liaudies teatras“) recenzentas. Žurnalo iškeltą ir palaikytą avangardinio ir kartu skirto visiems teatro idėją praktiškai realizavo būtent Vilaro spektakliai – nepaprastos meninės įtaigos, vieningos estetinės visumos, su pavergiančiais aktorių darbais.

Vilaras jaunų intelektualų akimis formavo kitokio, naujo teatro koncepciją, ir šis naujumas visų pirma pasireiškė aktyvia teatro pozicija auginant išprususį, besiorientuojantį meniniame ir socialiniame gyvenime žiūrovą. Antra vertus, Vilaro spektakliai išsiskyrė skaidria scenine struktūra, o klasikos interpretacijos skatino jaunos literatūrologus tyrinėti gerokai primirštus tekstus. 1965 metų straipsnyje „Aš visad labai mėgau teatrą...“ Barthes'as rašė: „Mėgau Pitoëffo repertuarą ir dievinau Dulliną kaip aktorių, nes jis *neįkūnydavo* savo vaidmenų: jis kūrė vieną vaidmenį, kuris alsavo Dullino dvasia, visą laiką ta pačia, ne-

svarbu, ką jis vaidindavo. Tą patį radau pas Pitoëffą ir Jouvet: tai buvo *dikcijos* aktoriai, ne žodžio pakylėjimo prasme, bet todėl, kad jie kalbėjo savita ir suverenia kalba, kurios esminė kokybė buvo ne emocingas įtikinamumas, bet vien tam tikras aistringas aiškumas; mėgstu aktorius, kurie visus vaidmenis vaidina ta pačia maniera, jei ši maniera yra šilta ir aiški; nemėgstu, kai aktorius *persikūnija*, ir turbūt todėl nuo teatro atitolau. Tokio dikcijos meno atspindį radau tik pas Jeaną Vilarą.¹ Ir – kitame, 1954 m., straipsnyje – „Geras teatras gali būti tik toks, kuriame pats žiūrovas kuria spektaklį. Žinau tik du aktorius, kurie kiekvienas savaip sugeba išprovokuoti autentišką žiūrovo dalyvavimą spektaklyje: Vilarą ir Casarès. Vilaras vaidina epiniu būdu: jo *kalbėjimas* įgauna užkrečiančią trukmę. Vilaro dėka būtent ant šio pamato, kur svarbus tik nuostabus kalbos *draugingumas, tiesumas*, spontaniškai organizuojasi visa psichologinė spektaklio struktūra.“²

Po Vilaro statyto Shakespeare'o „Makbeto“ (1955 m.), Barthes'as šio aktoriaus ir režisieriaus darbo metodiką įterpia tarp Stanislavskio ir Brechto teigdamas, jog Vilaras atsiduria tarp susitapatinimo ir distancijavimo ir suformuoja naują – *sąmonės, sąmoningo* – meno rūšį, kurios pradžios reikėtų ieškoti pirmuose jo kurtuose vaidmenyse, ypač Pirandello „Henrike IV“.

Pradėjau nuo Vilaro neatsitiktinai ir dėl kelių priežasčių. Tai, kas taip domino Barthes'ą šio menininko vaidyboje ir režisūroje, kas skatino ieškoti Vilaro teatro šiuolaikiškumo, aktualumo ir „liaudiškumo“ XX a. 6 dešimtmetyje, atrodytų, labai panašu į Juozo Miltinio darbą Lietuvoje, nekalbant apie panašų abiejų režisierių repertuarą ar net kūrybines biografijas. Be to, kad Miltinis ir Vilaras tarsi priklauso tai pačiai – reorga-

¹ Barthes R. *Écrits sur le théâtre*. Paris, Éd. du Seuil, 2002, p. 19.

² Ten pat, p. 84.

nizuotai klasikinei, dar Diderot laikus menančiai prancūzų teatro tradicijai, – susiduriame su abiejų menininkų pastangomis teatrą prilyginti švietėjiškai, ugdančiai žmogų ir formuojančiai jo asmenybę institucijai (kaip priešpriešą buržuazinei, publikos poreikius tenkinančiai jo formai), kokios poreikį tuo pačiu istoriniu laiku jautė tiek prancūzų (taip pat vokiečių su Bertoltu Brechtu priešaky ar anglų su jaunuoju Peteriu Brooku), tiek ir lietuvių teatras. Antra vertus, Vilaro priminimas šiuo atveju parankus tiek, kiek tai, kuo gyveno prancūzų intelektualai, veikė ir formavo paties Miltinio teatro sampratą, per dešimtmečius patyrusią tam tikrą evoliuciją, tačiau būtent šios evoliucijos eigoje iš jo pasisakymų ir svarstymų išsidėliojančią į labai aiškų ir skaidrų Miltinio požiūrį į teatro meną apskritai.

Taigi kalbant apie Miltinį kaip tam tikros teatrinės tradicijos kūrėją, į akis pirmiausia krinta dvi, beje, paties režisieriaus pasufleruotos jo darbų ir palikimo tyrinėjimo, vertinimo kryptys. Pirmoji neatsiejama nuo žodinės, monologinės, kitaip tariant, *lingvistinės* jo pasaulėvokos; antroji – nuo, anot prancūzų tyrinėtojų³, *ariergardo*, arba *antimodernumo* sampratos, kuri, grįžusi į šiandienos tyrinėtojų leksiką, daugelį modernių menininkų leido įvardyti XX a. klasikais. Abi šios kryptys nėra laužtos iš piršto. Pirmuoju atveju raktą į jo kūrybą randame paties Miltinio sakinyje: „Aš kūriau logocentristinį teatrą, kurio primatas – žodis, mąstymas, veiksminga kalba. To teatro principus [...] yra nubrėžęs Aristotelis.“⁴ Antruoju – atkreipdami dėmesį į tai, jog kiekvienas avangardas turi savo ariergardą, kaip ir modernistai – savuosius antimodernistus, kurie padeda naujai srovei susiformuoti, išsikristalizuoti ir netgi yra jos išstu-

³ Jean-Louis Jeannelle. Les Arrière-gardes au xxe siècle. L'autre face de la modernité esthétique, sous la dir. de William Marx. Paris, Presses Universitaires de France, 2004, 245 p.

⁴ Sakalauskas T. Miltinio apologija. Vilnius: Scena, 1999, p. 300.

miami į paviršių. Kalbant apie pastarąjį atvejį įdomūs prancūzų literatūrologo Antoine'o Compagnono tyrinėjimai. Savo knygoje „Penki modernybės paradoksai“ jis teigia, kad, be modernybės istorijos, mes turime ir prieštaravimų modernybėje istoriją: „Modernybė turi savo antimodernybę, kuri šiai modernybei priešinasi“, ir opoziciją tarp seno ir naujo šiuo atveju galima vertinti ne kaip istorinę, bet kaip viename ir tame pačiame laike egzistuojančią opoziciją. Modernybė atsiplėšia nuo savo laiko, gręžiasi ir skuba į ateitį, tuo tarpu antimodernybė yra savo laike ir modernybės naujovėms priešpriešina gyvą tradiciją ir esamą laiką. Nes tikroji modernybė nėra modernizmas ar progresas, ji nėra istorizmas, tai pati tikriausia ir giliausia *estetika*⁵. Paskutiniuju ilgos modernistų eilės antimodernistu Compagnonas laiko būtent Barthes'ą, kuris savo tekstais, savo struktūralizmo teorija nors ir buvo literatūros mokslo avangarde, tačiau praktiškai siekė išsaugoti aistrą žodžiui ir kalbos vertę. „Tarp žodžių pačiame žodyje reikia įveikti Vertybės ašmenis... Būti avangarde, tai žinoti, kas mirė, o būti ariergarde – tai mirusįjį mylėti“, – rašė Barthes'as.

Šias dvi aukščiau įvardytas kryptis savo tyrimams galėtų rinktis žmogus, nematęs Miltonio spektaklių, tačiau prisilietęs prie režisieriaus mąstymo šuolių ir vingių per repeticijose ir pokalbiuose pateiktus samprotavimus. Ir trys išleistos Miltonio repeticijų knygos bei Tomo Sakalausko stenografuoti Miltonio monologai jam galėtų būti autentiškas šaltinis, bandant įspėti režisieriaus mąstymo ir darbo su dramaturgine medžiaga bei aktoriais būdą, kaip ir stengiantis suprasti tą „metodinę“ režisieriaus evoliuciją, kuri, tiesa, ne pakeitė, o į gyvenimo pabaigą tik sustiprino Miltonio požiūrį į teatro meną kaip į kūrybą, reikalingą kasdienės šoko terapijos seansų.

⁵ Compagnon A. Les Cinq paradoxes de la modernité. Paris, Seuil, 1990, p. 15, 54, 12.

Kadangi manęs „neapsunkina“ realūs Miltinio spektaklio potyriai, galiu laisvai žvelgti į režisierių kaip į tam tikrą *estetinę visumą*, grįžimo prie kurios šiandien išties turėtume pasigesti – pasigesti ne tiek naujų jo kūrybos interpretacijų, kiek Miltinio nuolat pabrėžtos kūrybiškumo, kaip *procesinio* savęs ugdymo, idėjos suaktualinimo. Ši idėja, paskleista jo pasisakymuose, sakyčiau, geriausiai atspindi režisieriaus poziciją savo laiko ir savo laiko teatro atžvilgiu, nekalbant apie tai, kiek laisvai ir individualiai režisierius transponavo klasikinę ne tik teatrinę, bet ir filosofinę bei kultūrologinę minties palikimą. Be to, ši idėja, tapusi paties Miltinio gyvenimo bei darbo pamatu, leidžia jo pasisakymus-monologus prilyginti ryškiausiems XX a. teatrinės minties tekstams, netgi manifestams, kurių mūsų, lietuviško teatro istorijoje, nėra daug, tačiau pasaulio teatro kontekste jie užima svarbią vietą tiek vieno menininko kūrybinėje biografijoje, tiek ir vieno istorinio periodo režyje.

Skaitant Miltinio tekstus ir bandant suvokti jų svarbą ne vien Panevėžio dramos teatro atsiradimo, raidos ar „mirties“ (nebijau sakyti šio žodžio, taip pat rasdama jo pagrindimą paties Miltinio pasisakymuose: „Aš galiu dabar pasakyt, tikrai, draugai, kad po mano išėjimo čia bus siaubinga anarchija. [...] Aš neamžinas. Studija užsibaigs, taigi viskas užsibaigs – bus buvęs fenomenas, keistas fenomenas gyvenime, Panevėžio gyvenime (1975)“⁶) istorijoje, susikerta, sakyčiau, keli sluoksniai. Jie leidžia įžvelgti tarsi kelis Miltinius, kelis jo *monologuose* pasigirstančius balsus, kurie diskutuodami, vienas kitam prieštaraudami ar papildydami susijungia į savotišką svarstymų apie teatrą, jo prigimtį ir svarbą žmogaus bei kūrėjo gyvenime polifoniją. Polifoniją, susiurbusią ir transliuojančią ryškiausias *klasikines*, bet kartu ir XX a. *modernios* (avangardinės) estetikos tendencijas. Jų pagalba galima į atskirus „periodus“ išdėlioti Miltinio režisūrinę

⁶ Juozo Miltinio repeticijos, II knyga. Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 209.

biografiją (tereikia prisiminti, koks Miltinis atvyko į Lietuvą po studijų Paryžiuje ir kokią bohemiską dvasią jis skleidė lietuviškoje aplinkoje, atvirai oponuodamas šio laiko teatrui, ir kartu režisieriaus ėimą nuo atstovaujančios XX a. pradžios naujai dramai, per egzistencinę dramaturgiją iki antikinės tragedijos, t. y. judėjimą tradicinio, klasikinio teatro link) ir išgryninti tas individualias režisieriaus pozicijas teatro meno ir kūrybos atžvilgiu, kurias pavadinčiau žingsniais *atgal*, *į priekį* ir *nuošalėn*. *Atgal* – prie tradicinių, kanoninių teatro pamatų, *į priekį* – prie modernios režisūros ir modernaus teatro suvokimo, ir – *nuošalėn*, vadinasi, į save, prie savo išpažįstamų vertybių, prie esmių, aptiktų ir išbandytų darant pirmuosius du žingsnius. Beje, šiuos tris sluoksnius, tris kryptis, tris žingsnius galima įžvelgti daugelio režisierių (ir ne tik režisierių) kūryboje ar rašytiniame palikime. Ir jie nebūtinai turi būti siejami su pačia žmogaus gyvenimo kreive, kuomet jaunystės norą griauti nusistovėjusias formas, išpažinti naujoves ar siekį būti avangarde su amžiumi keičia tikrų vertybių ilgesys, o išmintis veda prie seniai žinomų, paprastų tiesų. Nes iš tikrųjų šie žingsniai, arba tiksliau gebėjimas vienu metu būti tarsi trijose dimensijose, vienu metu išpažinti tris galimybes, – yra ir buvimas amžinybėje – tokiam laike bei erdvėje, kuris nepriklauso nuo vienadienių gyvenimo realių, o vien nuo kūrybinių intencijų, kitaip tariant, tai ir yra *buvimas kūryboje*.

Taigi **monologas** kaip Miltinio asmenybės liudijimas. Liudijimas ta prasme, jog garsieji Miltinio monologai – sakyčiau, jo monologinis repetavimo, spektaklių kūrimo metodas – neatsiejamas nuo šio režisieriaus pasaulėžiūros ir pasaulėjautos. Monologas kaip forma ir net kaip sceninio veiksmo turinys iš dalies būdingas ir Miltinio spektakliams. Žinoma, režisieriaus biografijoje nėra nė vieno monospektaklio, tačiau svarbu tai, jog daugelį ženkliausių Miltinio pastatymų vienaip ar kitaip galima įvardyti kaip tam tikrą monodramų mozaiką vieno spektaklio sistemoje. Skaitant repeticijų užrašus negali atsikra-

tyti minties, jog režisierius kiekvienam aktoriui, kiekvienam jo kuriamam veikėjui kuria atskirą vidinį monologą – dvigubą, dvisluoksnį monologą, kuris vienu metu turėtų skambėti ir veikėjo, ir aktoriaus galvoje. Ne tik skambėti, bet tapti kūrybiniu aktu, išprovokuoti sąmoningą, minties ir jausmo pagrįstą aktoriaus vaidybą. Režisierius tarsi neramsto aktoriaus jokiais jam padedančiais ramentais, neslapsto jo jokia pagalbine butaforija, o vien kalbėdamas iš nuotrupų, nuorodų, tolimų ir artimų asociacijų jis neria, rezga, pina aktoriaus ir veikėjo pojūčių audinį ir aktoriui nurodo tik šio dvigubo – aktoriaus ir veikėjo – *mąstymo* kryptį. Anaip tol ne monolitinę, konceptualią, paties režisieriaus žinojimu įtvirtintą kryptį, bet nuolat besitransformuojančią ir nuolat pulsuojančią kaip gyva mintis, kuri scenoje įgytų prasmingo ir valingo, emociškai tikslaus ir skaidraus *žodžio* formą. Mąstymas kaip vidinis aktoriaus-veikėjo monologas šiuo atveju būtų impulsas intonacijai ir jos atspalviams, kad žodis atrodytų gimęs spontaniškai, suskambėtų laisvai ir įtaigiai ir vaidinant spektaklis po spektaklio nesustabarėtų, neprarastų prasių gelmės ar aiškumo. Turbūt todėl režisierius nuolat skatino aktorius šviestis ir skaityti, mokytis kalbų ir kasdien atvėrinėti pasaulį, kas leistų jiems patiems, o ne vien jam, Miltiniui, kurti ir formuoti gyvą spektaklio materiją. Iš čia ir režisieriaus kvietimas aktorius *improvizuoti* – ne „vaidinti“ tam tikrose sceninėse aplinkybėse, o lopinėlis po lopinėlio iš savo individualios patirties ir žinojimo dėlioti vaidmens kontūrus, kuriuos netrukus teks užpildyti tokiu pat individualiu vidinio gyvenimo – mąstymo – turiniu. Nes Miltinio samprata *improvizuoti* – reiškia patiems būti savo vaidmenų *autoriais*.

Tad manyčiau, jog mąstymas kaip nenutrūkstantis savęs formavimas, kaip savęs ir pasaulio pažinimo galimybė, kaip egzistencinis būvis Miltinio spektakliuose gali būti prilyginamas sceninio personažo formavimui – suvokiant jį kaip gyvą žmogų ir sceninį ženklą, žemišką, atpažįstamą ir kartu simbo-

lišką įvaizdį, veiksnų ir atsakingą už savo poelgius tiek, kiek jį vaidinantis aktorius yra *sąmoningas*.

Į galvą ateina Miltinio režisuota Wolfgango Borcherto drama „Lauke, už durų“. 1966 m. Miltiniui – 59-eri, kūrybinėje biografiroje – gausybė skirtingų autorių spektaklių, prieš metus gauta Respublikinė nacionalinė premija, tačiau spektaklis suskamba kaip niekad dramatiškai ir kaip niekad lyriškai. Vokiečių kultūroje Borcherto kūriniai ženklina ekspresionizmo saulėlydį, Vakarų Europos dramaturgijos ir literatūros kontekste – pesimistines ir egzistencialistines pokario kartos nuotaikas. Panevėžio dramos teatro scenoje Borcherto pjesė pasirodo pirmą kartą visoje Sovietų sąjungoje, ir savo keista, neapibrėžta forma realizuoja „*absurdo žmogaus*“ tragediją. Gerokai pavėlavusi pas mus egzistencializmo filosofija prabilo ne tiek spektaklio ženklais, kiek pačia Miltinio intencija priversti žiūrovus įsiklausyti į žmogaus ir mirties dialogą ir išgyventi, anot Albert'o Camus, nejaukumą paties žmogaus nežmoniškumo akivaizdoje. „Tu esi egzistencialistas. Tikra to žodžio prasme“, – sako Miltinis pagrindinio – Bekmano – vaidmens atlikėjui aktoriui Donatui Banioniui per repeticijas⁷. Režisierius sunkiai įvardija būsimo spektaklio vaizdą, neranda žodžių apibūdinti veikėjų savijautai ir aktorių uždaviniams, tačiau primindamas ir autoriaus paantraštę „pjesė, kurios joks teatras nenori statyti ir joks žiūrovas nenori žiūrėti“, akcentuoja svarbiausia: „Parašyta su tam tikra vidine būsena, temperatūra, parašyta vienu srautu. Ir mes taip turim ją pajust, įsisavint, įliet į save tą srautą, uždegt savąjį srautą ir šiuo srautu eit vaidint. [...] Aktoriams prisieina personifikuot. Mirtį, Dievą, velnią, angelą... Čia reikia visą laiką kažkokios pakeltos temperatūros, nenormalios temperatūros. [...] Yra intelektualinė pjesė, filosofškai poetiška. Ir nuo intymaus kalbėjimo, nuo beveik šnibždėjimo, galima sakyti,

⁷ Juozo Miltinio repeticijos, I knyga, Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 37.

pereina prie labai... prie šauksmų, prie deklaracijos. Net dainavimo, riksmo... Čia vertikalios kompozicijos pjesė, kuri skverbias į taurių žmonių sąmonę: štai kas yra daroma, kaip yra. [...] Čia nervų darbas. Šitas yra nervų darbas...“⁸ Vizualiai spektaklio raiškai – realumo ir sapniškumo kontrastams – režisierius buvo numatęs dinamišką šviesų kaitą.

Spektakliu „Lauke, už durų“ Miltinis lietuvių scenai grąžino ne tik egzistencializmo filosofijos atšvaitus, bet ir vienos modernaus teatro krypčių – ekspresionizmo – likučius. Susitelkdamas prie emocinės veikėjų įtampos ir išvalydamas sceną nuo daiktiškumo, režisierius tarsi priartėjo prie vadinamosios „raumliche Regie“ (erdvės režisūros), nukreiptos į tokio vaidybos stiliaus formavimą, kuris padėtų išsiskleisti „sielos riksmui“, smingančiam tiesiai į žiūrovus. Neatsitiktinai spektaklis daug kam skambėjo kaip „monodrama“, nors greta Donato Banionio sukurto Bekmano ir kitiems aktoriams pavyko „išgryninti“ savo personažus iki apibendrintų ženklų-idėjų. „Bekmano pasakojimas apie savo košmariškus sapnus, vienas sudėtingiausių ir dramatiškiausių pjesės monologų, aktoriaus išsakomas beveik nejudant, bespalviu, monotonišku balsu. Jo vidinė įtampa prasiveržia nebent šūksniu-klausimu: „Aš vėl būsiu žmogus? Būsiu žmogus? Taip! O jūs kas esate? Žmonės? Ar jūs esate žmonės?! [...] Panevėžio scenoje spektaklis „Lauke, už durų“ pakilo iki šiuolaikinės tragedijos. Tai nulėmė minties gylis ir filosofinių apibendrinimų jėga. Spektaklis – vienas labiausiai pasisekusių panevėžiečių darbų, daugeliu atžvilgiu pranokęs svarius F. Dürrenmatto pjesių pastatymus“, – rašė Malcienė.⁹ 7-ojo dešimtmečio Miltinio režisūros stilius griežtas, sausas, net rūstus, sakytum, suformuotas ankstesnių spektaklių,

⁸ Ten pat, p. 15–25.

⁹ Malcienė M. Lietuvių tarybinis dramos teatras 1957–1970, Vilnius, 1987, p. 264.

kur, kaip „Komivojažieriaus mirtyje“ bei „Makbete“, „realios ir iliuzorinės žmogaus būties montažas scenos aikštelėje“ liudijo „sudužusių vilčių, prarastų svajonių, sužlugusio tikėjimo žmogui“ tragediją.¹⁰ Nepaisant vaidybos nelygumų ar kitų spektaklio trūkumų, galima manyti, jog tai buvo ir lyriškiausias bei asmeniškiausias Miltinio spektaklis, atvėręs jo kartos žmogaus nereikalingumą ir svetimumą, ženklinę jo ne kaip sovietinės visuomenės ar sistemos oponento, bet kaip modernaus žmogaus laikyseną šiuolaikinio pasaulio akivaizdoje: tik menas yra vieninteliai namai viltį praradusiam žmogui. Kai netenkama ir šios vilties, visas gyvenimas virsta absurdu. Neatsitiktinai 1967 m. ir 1969 m. Miltinio statyti Dürrenmatto „Fizikai“ ir „Frankas V“ režisieriui ėjosi lengviau, buvo ciniškesni ir labiau teatralūs, brechtiški, išskleidžiantys to laiko gyvenimo ir visuomenės išsigimimą – tai dramaturgija, anot Miltinio, „atėjusi į teatrą su dabartinio žmogaus problemomis“¹¹.

Iš pirmo žvilgsnio galima sakyti, kad Miltinio *monologai*, lydėję aktorius ir kritikus visą jo gyvenimo kelią, buvo ne kas kita kaip nenutrūkstantis savo teatro ir savo teatrinės sistemos kūrimas. Sistemos, varijuojančios individualią patirtį ir vis naujas žinias ir todėl neišsidėliojančios į uždara metodiką, bet nuolat kintančios ir iš esmės nesibaigiančios. Sakytume, kad būtent gebėjimo organizuoti vidinį monologą, skatinti minties aktyvumą tiek scenoje, tiek ir gyvenime reikalavo režisierius ir iš aktorių. Tačiau jei Miltinį bandytume apibūdinti kaip monologinės kultūros šalininką, būtų neteisinga – tai reikštų, jog režisierius nepripažino jokio dialoginio ryšio, jokios komunikacinės su Kitu ar kitaip mąstančiuoju galimybės. Atvirkščiai. Miltinio taip mėgtas kalbos mokslas, monologą įtraukęs

¹⁰ Ten pat, p. 249.

¹¹ Juozo Miltinio repeticijos, I knyga, p. 68.

į dialogo, kaip esminės bet kokio pasisakymo (komunikacijos, bendravimo) sąlygos sistemą, monologą vadina *vidiniu dialogu*, formuojamu „aš“ kalbėtojo ir „aš“ klausytojo. „Kartais aš kalbėtojas esu vienas, tačiau ir tokiu atveju yra klausytojas, nes jis būtinas, kad pasisakymas įgytų prasmę. Kartais aš klausytojas gali įsiterpti į mano aš pasisakymą – nesutikdamas, užduodamas klausimą, įžeisdamas. [...] Tokia dialogo transpozicija į monologą, kur EGO suskyla ir kur jis prisiima du vaidmenis, suponuoja psichodramą – konfliktą tarp manęs ir mano sąmonės“, – rašo Emile'is Benveniste'as.¹² Teatro mokslas, esmine dramine sąlyga laikydamas dialogą, o monologą išskirdamas kaip lyrinę ar epinę interveciją į dramos veiksmą, taip pat pripažįsta, jog ypač nuo XIX a. pabaigos būtent monologas vaidina svarbų vaidmenį dramos konstrukcijoje – kai ištuštėja dialogų turinys, veikėjai atsiduria paralelinėse monologinėse erdvėse ir jų susidūrimai sukuria aukščiausią dramatinę įtampą. Ne tik XX a. pradžios modernios dramos, bet ir šiuolaikinės dramaturgijos pavyzdžiai nurodo į monologą kaip polifoninį kalbėjimą, kuomet pati kalba ir žodžiai savo tekėjimu, savo variacijomis, savo judėjimu ir transformacija iškelia dramatinę įtampą ne tik tarp žodžių ir to, kuris kalba, bet ir tarp kalbančiojo bei vienintelio aktyvaus šio pokalbio dalyvio ir klausytojo – žiūrovo. Monologas kaip individualus, vienetinis, asmeniškasis pasisakymas, kaip menininko (autorius, režisierius, aktorius, veikėjas) ištara išgrynina ir įformina identitetą, apnuogina individualią sąmonę ir atveria jos vienvėvę – per vienvėvę artikuliuojamas santykis tarp aš ir pasaulis, kuris visada konfliktiškas ne tik dramos audinyje, bet ir gyvenime.

¹² Žr.: Benveniste E. Problèmes de linguistique générale. Paris, Gallimard, 1966, p. 260.

Tokia monologo kaip vidinio konflikto su pasauliu ar pačiu savimi samprata, beje, regis, tapusi kasdiene režisieriaus praktika, leidžia ne tik įsigilinti į kai kuriuos Miltinio režisūros dėsnius, bet ir suprasti jo pastangas iki gyvenimo pabaigos kurti beveik provokacines nescenines situacijas, kurios savo energija pamaitintų iš pirmo žvilgsnio stokojančią conceptualumo sceninę materiją.

Miltinio pasisakymai, žinome, anaip tol nebuvo autistiški – jie visada turėjo savo klausytoją, visada – tikslą ir visada buvo grįsti *veikiančio* (teigiančio, prieštaraujančio, žeidžiančio, triuškinančio, taip pat žaidžiančio, gundančio, užkrečiančio) žodžio samprata. Jos šaknų, viena vertus, galima ieškoti klasikinėje bei idealistinėje filosofijoje ir ten, kur kūrėsi teatro pamatai – Aristotelio poetikoje bei metafizikoje (šiuo atveju svarbus ne tik aristoteliškasis „žmogus yra gyva esybė, turinti kalbą“, bet dar labiau graikiškojo *logos*, kuris mąstymą priartina prie kalbinės pasaulio patirties, apibrėžtis), tačiau kartu – ten, kur tie pamatai labiausiai buvo sukręsti – Miltiniui neabejotinai pažįstamo prancūzų avangardisto, režisieriaus ir aktorius Antonino Artaud veikale „Teatras ir jo antrininkas“. Iš Artaud galime pasiskolinti Miltinio monologų ir jo veikiančio, žeidžiančio, *žiauraus žodžio* apibūdinimą, realiame teatro ir jo kuriamame scenos gyvenime lietuvių režisieriaus paverstą giluminius žmogaus konfliktus išsprogdinančia jėga. Ir iš Artaud į Miltinio teatrą ateina gyvos, judrios, mintį transliuojančios ir beveik fizinės kalbos samprata, kurios gludinimui aktorius vaidyboje režisierius skyrė ištisas repeticijų valandas. „Teatrui kaip ir kalbai reikia laisvės, – rašė Artaud. – Tereikia bent kiek sugrįžti prie plastinių, aktyvių, su kvėpavimu susijusių kalbos ištakų, vėl sujungti žodžius su juos paskatinusiais fiziniais judesiais; tereikia, kad loginis bei diskursyvinis kalbos aspektas išnyktų jos fiziniame bei afektiniame skambesyje, kitaip tariant, žodžiai, užuot pasirenkami vien pagal

tai, ką jie reiškia gramatiniu požiūriu, būtų suvokiami kaip gar-
sų derinys, kaip judesiai; ir kad jie patys sutaptų su įprastiniais,
mums aiškiais judesiais, kuriuos mes darome įvairiomis gyven-
imo aplinkybėmis, bet kurių beveik nedaro scenoje aktoriai, ir
štai literatūrinė kalba atsigauja, tampa gyva...“¹³

Šie du kraštutiniai – žodžio sudvasinimas, žodžio paver-
timas idealia menine forma ir meninės veiklos pamatu, toks
būdingas klasikiniam palikimui, ir kartu nuolatinis žodžio bei
kalbos veiksminės, konfliktinės, gyvybinės energijos generavi-
mas, neprisirišant prie sustabarėjusių reikšmių ar tiesų – kaip
ir nuolatinis spektaklio ar net viso teatro skrupulingas kūrimas
vis drebinant ir sprogdinant jo pamatus gyvybės vardan – man
yra geriausias Miltonio kaip antimodernisto modernybėje pa-
vyzdys, jei į režisierių, jo spektaklius ir jo teatrą žvelgsime tiek
iš istorinės mūsų teatro raidos perspektyvos, tiek ir XX amžiaus
7–8 dešimtmečių kontekste.

Miltinis, sugėręs XX a. 4-ojo dešimtmečio revoliucines te-
atrinio avangardo idėjas, gilinęsis į teatrinės sistemas ir teatro
naujoves, juolab gyvenęs nuolatinio sužinojimo, nustebimo,
ieškojimo ir pažinimo ritmu nei pirmais, nei vėlesniais savo
darbo metais teatro pamatų netriuškino – visų pirma jis tuos
pamatus kūrė. Kalbėdamas, atverdamas savo aktoriams pasau-
lio ir kūrybos slėpinius tarsi pats sau brėžė idealaus – egzisten-
cinių vertybių ir metafizinės reikšmės – teatro kontūrus ir jau
vien tokia, tarsi atsišliejusia nuo laiko ir vietos, individualia ir
nepriklausoma savo pozicija lietuvių teatre atstovavo tam avan-
gardo ariergardui, kurį šiandien galime vadinti XX a. klasika.

¹³ Artaud A. Teatras ir jo antrininkas. Vilnius: Scena, 1999, p. 105, 106–107.

ARCHITEKTO ALGIMANTO MIKĖNO KŪRYBA PANEVĖŽIO DRAMOS TEATRE

Doc. dr. Helmutas Šabasevičius

Lietuvos teatro dailės istorijoje architekto Algimanto Mikėno (1929–2006) kūryba – įdomus ir savitas reiškiny, atspindintis XX a. septintojo – aštuntojo dešimtmečio scenografijos raidos tendencijas ir režisūrinio teatro modelio specifiką. 1946–1952 m. mokėsis Kauno taikomosios ir dekoratyvinės dailės institute, Kauno valstybiniame universitete, Kauno politechnikos institute, jis savo veiklą susiejo su architektūra ir inžinerija, šeštajame XX a. dešimtmetyje dirbo kaip architektas įvairiose institucijose (Respublikinėse architektūrinėse dirbtuvėse, Valstybiniame projektavimo institute, Miestų ir kaimų statybos projektavimo institute). Ši A. Mikėno veikla truko iki pat jo gyvenimo pabaigos, o jo scenografinė kūryba įsiterpia į pagrindinę jo darbo sritį ir gali būti vadinama šalutiniu, tačiau įdomiu jo kūrybinės veiklos keliu.

A. Mikėno bendradarbiavimas su teatru prasidėjo 1961 metais ir yra išimtinai susijęs su Panevėžio dramos teatru, kuriame iki 1980-ųjų jis sukūrė scenovaizdžius dešimčiai spektaklių – daugiausia Juozo Miltinio ir Vaclovo Blėdžio režisuotų.

Architektų reikšmė teatro istorijoje itin didelė – būtent jie yra fizinės teatrinės erdvės kūrėjai, statinių, kuriuose vyksta teatrinė kūryba, projektuotojai. Senovinių Graikijos, Romos amfiteatrų autoriai daug prisidėjo prie kuriamo teatrinio veiksmo vaizdinių ir garsinių savybių išryškinimo ir perteikimo

žiūrovams, teatrą kaip atskirą architektūros statinių tipą savo traktate „De architectura“ išskyrė jau Virtuvijus (apie 80–70 per. Kr. – apie 25 per. Kr.); šį traktatą iš naujo atradus 1414 m., juo rėmėsi daugelis Renesanso epochos architektų, tarp kurių reikšmingiausias – Andrea Palladio (1508–1580), suprojektavęs iki šiol išlikusį „Teatro olimpico“ (1554–1558) Vičencoje; teatrą baigė statyti ir dekoracijas jam kūrė Vincenzo Scamozzi (1548–1616).

Renesanso ir baroko laikais teatrų pastatus visoje Europoje projektavo ir dekoracijas prabangiems, išradingiems operų spektakliams kūrė taip pat architektai, tarp kurių galima paminėti ne tik garsų anglų kūrėją Inigo Jones (1573–1652), projektavusį teatro pastatus, scenos įrangą bei kostiumus, bet ir Vilniuje dirbusį Agostino Locci (1601–po 1660) – pirmųjų operų, pastatytų Vilniaus Žemutinėje pilyje įrengtame teatre, scenografijos autorių.

Ir vėliau teatro istorijoje ne kartą iškyla architektai – kaip novatoriškų teatro pastatų autorius galima paminėti prancūzų architektą Claude'ą Nicolas Ledoux (1736–1806), 1784 m. suprojektavusį Besančono teatrą, Charles'į Percier (1764–1838), Triumfo arkos Karuselės aikštėje Paryžiuje autorių, kuris taip pat dirbo kaip dekoratorius „Grand Opera“ teatre. Vokiečių architektas Karlas Friedrichas Schinkelis (1781–1841) – „Neues Schauspielhaus“, pastatyto Berlyne 1819–1821 m. autorius, taip pat kūrė dekoracijas teatro pastatymams.

Su architektūra susiję ir XX a. teatro reformos įkvėpėjai: Edwardas Gordonas Craigas (1872–1966) buvo nesantuokinis architektu Edwardo Godwino ir aktorės Ellen Terry sūnus, jo sukurtuose scenovaizdžiuose itin svarbi konstruktyvi erdvės samprata. Architektūra nesvetima buvo ir Adolphe'ui Appiai (1862–1928), kuris savo teatrinės vizijos taip pat grindė racionaliais, ne paveiksliškais, bet erdviniais, struktūriškais elementais, šviesos ir tamsos kontrastais.

Lietuvos teatro istorijoje kaip architektas ir scenografas gerai žinomas Vladimiras Dubeneckis (1888–1932).

Šiame kontekste A. Mikėno kūrybą galima nagrinėti kaip teatrui neabejingo architekto mėginimą įsijungti į modernėjancio, „atšilimo“ laikotarpį išgyvenancio Lietuvos teatro raidą. Į teatrą A. Mikėną truktelėjo režisierius Juozas Miltinis. A. Mikėnas į scenografiją atėjo per architektūrą: „1959-aisiais J. Miltiniui prireikė naujo teatro. Nusiziūrėjo mano projektuotus Klaipėdos kultūros namus ir kažko panašaus norėjo Panevėžyje. Sakau, nėra prasmės statyti tokį patį, be to, netinkantį teatro dvasiai. Pasiūliau kurti naują. Galimybė projektuoti Panevėžio dramos teatrą man buvo labai svarbi. Projektą prižiūrėjo, aišku, pats Miltinis. Vėliau prasidėjo kalbos jau ne tik apie teatro pastatą. Kartą jis užsiminė, kad man reikėtų susipažinti ir su kūrybine teatro virtuve. Miltinis dar nuo Paryžiaus laikų gerai pažinojo mano dėdę – skulptorių Juozą Mikėną¹, pasakojo architektas.

A. Mikėno teigimu, J. Miltinis manė, jog „architektai yra geresni fachmanai, tai yra konstruotojai“, be to, ir paties J. Miltinio režisūriniam braižui, pasak architekto, taip pat būdingas konstruktyvumas².

1961 metais balandžio 18 d. įvyko Williamo Shakespeare'o tragedijos „Makbetas“ premjera – tai buvo A. Mikėno kaip scenografo debiutas. Po ilgo laiko A. Mikėnas prisiminė: „Spektaklis vyko dar senajame teatre (...). Techninės sąlygos buvo pačios klaidžiausios. Tai vertė daryti visokius sceninės erdvės organizavimo išradimus. Miltinis norėjo ne iliustratyvios, bet apibendrintos scenografijos, prašė „kažkaip tą erdvę sužaisiti“. Pageidavo juodos erdvės, kurioje, pasak jo, gali daryti ką

¹ Savičiūnaitė V. Ką pamatė Algis Mikėnas, 30 metų žiūrėjęs į mesį Juozo Miltinio ir jo teatro veidrodį „Mūsų malūnas“ („Lietuvos rytas“), 1994-11-18.

² Ten pat.

norį. Dažnai kintančius „Makbeto“ scenovaizdžius žymėdavo vaizdas dideliame baltame ekrane. Spektaklio apšvietimas buvo išimtinai paties Miltonio rankose. Ypač paspalvinimas.“³ Šis spektaklis tapo įdomaus architekto ir režisieriaus bendradarbiavimo pradžia, o jo vaizdų plastika to meto scenografijos estetikoje, kuriai buvo būdingas arba gana smulkmeniškasis iliustratyvumas, arba dekoratyvumas, išsiskyrė monumentalumu ir lakoniškumu, novatorišku apšvietimo panaudojimu, kurį minėjo ir tebemeni visi, kalbantieji apie šį spektaklį. Teatre istorikė Marija Malcienė rašė: „Aktoriams daug padėjo spektaklio muzika ir scenografija (...) A. Mikėno scenovaizdis per visą spektaklį beveik nesikeitė. Sąlygiškos, konstruktyvios dekoracijos – laiptuota pakyla, siekianti avansceną, kurią įrėmina du gynybiniai bokštai, scenos gilumoje – ekranas, kuriame projektuojamos veiksmo vietą žyminčios detalės, vienas kitas stilizuotas baldas – atpalaidavo scenos erdvę aktoriams, sutelkė į juos žiūrovų dėmesį ir išsaugojo spektaklio ritmą bei emocinę įtampą nuoseklia, be pertraukų scenų kaita. Taip pat ir spalvas režisierius įkomponuoja į spektaklio partitūrą, kurios, kaip ir muzika, akomponuoja herojaus charakteriui, emocinei būsenai. (...) ypač raiškus ir dramaturgiškai svarbus kiekvienas scenos apšvietimas. Ekranas spalvos kaita ne tik žymi veiksmo vietą, bet ir kuria veiksmo atmosferą, dramatina Makbeto vidaus pasaulį“⁴. Šį spektaklį galima vadinti vienu sėkmingiausių J. Miltonio darbų, su kuriuo susijusios detalės dažnai buvo prisimenamos ir paties J. Miltonio⁵.

1963 m. pagal A. Mikėno projektą buvo baigti statyti Klaipėdos kultūros namai, kuriuose dabar įsikūręs Klaipėdos mu-

³ Ten pat.

⁴ Malcienė M. Panevėžio dramos teatras. Lietuvių tarybinis dramos teatras. Vilnius: Mintis, 1979, p. 280.

⁵ A. Mikėnas vėliau pasakojo, kad J. Miltonis dažnai liepdavo nueiti ir atnešti tokio vyno, kaip „Makbete“. Žr. Regina Oraitė (Nuttall). Sunkūs laikai Juozo Miltonio teatre. „Nemunas“, 1998, Nr. 4, p. 8–11.

zikinis teatras – tai vienas pirmųjų šio laikotarpio projektų, kuriuose didelę reikšmę turėjo scena ir teatrinei veiklai būtinai statinio komponentai. Kitas žingsnis šia linkme – 1967 m. pastatyti Panevėžio dramos teatro rūmai. Tai vienas pirmųjų naujų, specialiai teatrui projektuotų ir pastatytų pastatų to meto Lietuvoje⁶.

A. Mikėno scenografinės kūrybos kontekstą sudarė teatro dailininkų Alberto Stepankos, Jono Surkevičiaus, Sofijos Kanaverskytės darbai, jį papildė ir menininkai, kaip ir A. Mikėnas, į teatrą atėję iš kitų meno sričių: tai grafikai Mečislovas Bulaka, Vytautas Kalinauskas, Algimantas Švažas, Rimtautas Gibavičius, skulptorius Bronius Vyšniauskas, taip pat ir architektas Vytautas Žemkalnis.

Pats A. Mikėnas yra prisipažinęs, kad į savo debiutą teatre žiūrėjo kaip į žaidimą. „Aš juk buvau ne scenografas. Dirbau be įtampos. Miltinis taip pat mėgo improvizuoti, vadovautis intuicija. Davė jis man daug knygų. Mokiausi iš jų ir kūriau scenografiją. Dirbdamas su Miltiniu pajutau visišką laisvę. Jis nieko iš anksto nenurodinėjo. Sakydavo, skaityk pjesės tekstą, galvok, improvizuok, siūlyk. Pasiūlau – „užsikabina“, jis kažką pasiūlo – aš „užsikabinu“. Tai kaip savotiškas žaidimas“, – sakė A. Mikėnas⁷.

Antrasis A. Mikėno Panevėžyje sukurtas spektaklis – Antano Venclovos „Gimimo diena“ (premjera 1965-05-25). Spektaklį režisavo Juozas Miltinis ir Vaclovas Blėdis. Veikalo pobūdis šį kartą vertė gręžtis į to meto gyvenimo realijas, tačiau sceno-

⁶ Naujieji operos ir baleto teatro rūmai, suprojektuoti architektės Nijolės Bučiūtės, buvo atidaryti 1974 m., Valstybinis akademiniis (dabar – Nacionalinis) dramos teatras pagal Vytauto ir Algimanto Nasvyčių projektą baigtas rekonstruoti 1981 m. (projektavimas vyko 1966–1969, statyba prasidėjo 1974-aisiais). Dar po metų, 1982 m., duris atvėrė Jaunimo teatrui pritaikyti Oginskių rūmai (architektai Birutė Čibiraitė, Antanas Kunigėlis ir Vitalija Stepulienė).

⁷ Savičiūnaitė V. Ką pamatė Algis Mikėnas, 30 metų žiūrėjęs į mesį Juozo Miltinio ir jo teatro veidrodį. „Mūsų malūnas“ („Lietuvos rytas“), 1994-11-18.

vaizdis netapo iliustratyviu ar smulkmenišku – buvo naudojami griežti vaizdiniai akcentai, architektūrinių fragmentų fotografijos su juose esančių motyvų griežta ritmika, atsikartojančia kituose scenoje esančių daiktuose.

Didelį atgarsį sukėlė trečiasis J. Miltinio ir A. Mikėno spektaklis – Wolfgango Borcherto „Lauke, už durų“ (premjera 1966-05-14). Spektaklio fotografijos, taip pat režisieriaus Algimanto Dausos sukurtas dokumentinis filmas „Kas ten, už durų“⁸ leidžia pajusti abstrahuotą, apibendrintą, asketišką spektaklio plastinę formą, kurioje svarbiausia buvo apšvietimu formuojama lakoniška scenos plastika, taiklios, iškart į akis krintančios kostiumų detalės. Teatologė Marija Malcienė apie spektaklį rašė: „Grakšti spektaklio „Lauke, už durų“ forma liudija itin tikslią režisūrą, intuityją, saiko jausmą. Scenovaizdis kuklus, lakoniškas, dekoracijos asocijuojasi ir su į Elbės patiltę nubėgančia gatve, ir su pačiu tiltu, su miestu, su gyvenimu, kuriame grumiasi gėris ir blogis, ir su šviesesnės ateities perspektyva (...). Monotonišką pilką spalvą perskrodžia saulėta – oranžinis Mergaitės drabužis, ir padvelkia gyvybe“⁹. Pats režisierius sakė drauge su bendraautorais ieškojęs „lakoniško bei kondensuoto muzikinio ir vaizdinio spektaklio apipavidalinimo. Mes norėjome, kad spektaklio muzika ne vien lydėtų veiksmą, bet tarsi skambėtų iš žmogaus vidaus; neturėjo blaškyti žiūrovų dėmesio ir dailininko darbas“¹⁰.

Po kelerių metų A. Mikėnas sukūrė scenovaizdį Juozo Grušo dramai „Meilė, džiazas ir velnias“, kuri Panevėžio teatro afišose buvo įrašyta kaip „Pražūtingas apsvaigimas“ (premjera 1967-05-25). Šio spektaklio scenovaizdis taip pat buvo lakoniš-

⁸ Filmo operatorius – Jonas Domaševičius, filmo kopija saugoma Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejuje.

⁹ Malcienė M. Panevėžio dramos teatras. Lietuvių tarybinis dramos teatras. 1957–1970. Vilnius, 1987, p. 266.

¹⁰ Miltinis J. Iš žmogaus vidaus. „Literatūra ir menas“, 1966-05-28.

kas, racionalus, sukurtas remiantis architektūriškų plokštumų kontrastu.

Modernia scenografija išsiskyrė ir Friedricho Dörenmatto „Frankas V“ (premjera 1969-03-22) – čia taip pat daug reikšmės teko formos, spalvos, šviesos kontrastams, su kurių pagalba buvo analizuojama paradoksalios filosofinės veikalo idėjos.

A. Strindbergo „Mirties šokis“ (premjera 1973-03-31) – vienas iš J. Miltinio kūrinų, išsaugotų Lietuvos televizijos archyve ir retkarčiais parodomų dabartiniam televizijos žiūrovui. Spektaklio scenografiją kūrė A. Mikėnas, kostiumus – Gražina Rameikaitė. J. Miltinio repeticijų įrašai retai leidžia pajusti režisieriaus dėmesį vaidinei spektaklio formai; „Mirties šokio“ repeticijos – nedidelė išimtis. „Edgarai, būtinai kojines civilio kostiumo juodas. Arba juodas, arba tamsiai pilkas, bet ne rudas. Prie surduto ir pilkų kelnų joku būdu. Aš žinau dar iš savo laikų, kad vizitinės kelnės, šitas dryžas ir juodas švarkas buvo netgi, tai labai jau žiūrėdavom, kad būtų kojinės tik juodos“ – tai J. Miltinio pastabos Edgardo vaidmenį atliekančiam aktoriui¹¹. Iš jaunystės J. Miltinį lydinčios elgsenos, etiketo normos – viena iš priežasčių, suartinusių jį su A. Mikėnu, kuris yra sakęs: „Mūsų dialogas su juo vystėsi kažkaip savaime, intuityviai. Didžiausias komplimentas, kurio iš jo susilaukiau, buvo toks: „Esi smetoniško auklėjimo, bet šiuolaikinės mąstysenos“¹². Dirbti su J. Miltiniu nebuvo lengva – štai ruošiant dekoracijas „Mirties šokiui“, teko beveik iš naujo pagaminti baldus, nes režisieriui staiga šovė mintis, kad turėtų būti kita, epochos prasme – labiau kosmopolitinė stilistika¹³. Galutinis spektaklio rezultatas sulaukė pozityvių vertinimų, kurie buvo

¹¹ Augusto Strindbergo „Mirties šokis“. Juozo Miltinio repeticijos. II knyga. Vilnius, 2001, p. 11.

¹² Savičiūnaitė V. Ką pamatė Algis Mikėnas, 30 metų žiūrėjęs į mesį Juozo Miltinio ir jo teatro veidrodį. „Mūsų malūnas“ („Lietuvos rytas“), 1994-11-18.

¹³ Ten pat.

išsakyti ne tik po spektaklio premjeros, bet ir daugeliui metų praėjus. Bene išsamiausias tiek spektaklio nuotaikos, tiek paties scenovaizdžio aprašymas ir įvertinimas yra pateiktas teatrologo Dovydo Judelevičiaus: „Dailininkas Algis Mikėnas tokiam veiksmui sukūrė įspūdingą ir gana sąlygišką scenovaizdį – be atvirų tvirtovės vartų ir pajūrio baterijos, be atviros jūros, užtat su šiaurietiška monumentaliais tūriais, atklydusiais gal iš uolingos pakrantės, gal iš ankstyvojo skandinavų modernizmo ir užklojančiais bemaž visą scenos horizontą. Karinės uniformos ir damų suknelės (dail. G. Rameikaitė), baldai ir minimalūs interjero daiktai tiksliai žymi epochą. Tačiau svarbesnės tos detalės, kuriose atsispindi čia gyvenančių žmonių kasdienybė, po 25 santuokos metų skaudžiai paženklinta dvasinio nuovargio ir vis didėjančio susvetimėjimo. Ant sunkų tvirtovės sienų „kabantys sukryžiuoti kardai, vazos ant stalo, į kurias sumerkiamos puskarininkių Edgarui padovanojamos gėlės, keli laurų vainikai, bylojantys apie abejotiną Alisos aktorinę šlovę, – tie iliuzoriniai veikėjų laimės atributai“. Ir, žinoma, telegrafo aparatas, tapęs čia gyvenančių žmonių išorinio bendravimo pakaitalu. (...) To meto režisūros pratinami prie vaizdų simbolikos ir daugiaprasmių metaforų žiūrovai ir kritikai naujų spektaklių modernumą vis labiau buvo linkę sieti su pabrėžtu vaizdingumu. Taip šalia įspūdingos metaforikos atsirasdavo ir iliustratyvių vaizdų scenovaizdyje – jaukas tiems, kurie gali nesuprasti sudėtingesnio vaizdo. Keista, kad tokį svetimkūnį įsileido J. Miltinis ir A. Mikėnas, ankstesniuose spektakliuose kaip tik žavėję konstruktyviais sprendimais ir puikiai žiūrovo suvokiamu sąlygiškumu. Turiu galvoje tarytum pabauktą ir „iškomentuotą“ tvirtovės-kalėjimo įvaizdį – monumentalūs luitai buvo apjuosti storomis (beje, gerokai butaforinėmis) grandinėmis. E. Jansonas netgi bandė spėti, kokia čia galėtų būti prasmė („Paskui mes suprassime šio scenovaizdžio simboliką – tai lyg trys herojai, supan-

čioti nenutrūkstamais saitais...“). Vis dėlto ir E. Jansonui, ir kitiems spektaklio vertintojams buvo aišku, kad J. Miltiniui rūpi ne elementarūs ženklai ar vaizdinės nuorodos, o spektaklio atmosfera, joje veikiantis, save atveriantis ir tuo formuojantis pačią atmosferą herojus. A. Vengris, kad ir pagyręs grandines kaip prasmingą scenovaizdžio detalę, labiau akcentavo visumos atmosferą.¹⁴

Vienas paskutiniųjų išpūdingų A. Mikėno darbų J. Miltinio kuriamam teatrui – dekoracijos Sofoklio „Edipui karaliui“ (premjera 1977-05-04). Kartu su A. Mikėnu spektaklio vaizdą kūrė ir scenografas Kęstutis Vaičiulis, kostiumų dailininkė R. Stasiūnienė, kaukes kūrė Juozas Šlivinskas, skulptūras – Veronika Vildžiūnaitė. Vaizdinė spektaklio forma – itin ryškus šio laikotarpio scenovaizdžio kūrimo pavyzdys, savo faktūriškumu, primygtiniu antirealizmu primenantis prieš porą metų, 1975 m., Šiaulių dramos teatre pasirodžiusį Aurelijos Ragauskaitės ir Dailios Mataitienės sukurtą Vinco Mykoliaičio-Putino „Valdovą“. Stilizuotą, monumentalią „Edipo karaliaus“ atmosferą kūrė ne tik vaizdas, bet ir organiškai su juo susijusi muzika, kuri „tarytum rasdavosi iš tų rūsčių akmenų ir begalinių horizonto tolių. Lėtai judantis choras tokioje atmosferoje buvo kažkoks ypatingas, ne tiek Tėbų senių balsas, kiek apskritai – neramos, besiblaškančios, skausmą ir nelaimę užjaučiančios žmonijos aima“¹⁵. Šiame spektaklyje susitikę A. Mikėnas ir J. Šlivinskas vėliau ne sykį bendradarbiavo, kurdami įvairius architektūrinius-skulptūrinius projektus.

Paskutiniai A. Mikėno darbai Panevėžio dramos teatre – Friczo Hochvelderio „Nekaltasis“, kurį režisavo J. Miltinis (prem-

¹⁴ Judelevičius D. Panevėžio dramos teatras. Lietuvių teatro istorija 1970–1980. Vilnius, 2007, p. 271–272

¹⁵ Ten pat, p. 279

jera 1979-03-23) ir Aleksandro Kazancevo „Pavasari sugrįšiu pas tave“ (kartu su K. Vaičiuliu, režisierius V. Blėdis, premjera 1980-04-18).

Vieną spektaklį drauge su J. Miltiniu A. Mikėnas kūrė Maskvoje – jau išėjęs iš Panevėžio teatro, Jermolovos teatre režisierius pastatė Alberto Laurinčiuko „Vidutinę amerikietę“; kurdamas spektaklį su aktoriais Miltinis nekalbėjo rusiškai – tik pranciūziškai per vertėją¹⁶.

A. Mikėnas pripažino, jog darbas su J. Miltiniu jam darė nemažą įtaką: „Miltinis kūrė teatrą kaip vyksmą erdvėje, bet ne kaip paveikslų rinkinį scenos plokštumoje. Gal todėl jam buvo reikalingi ne dekoratoriai, o architektai. Po spektaklių Panevėžio teatre ir aš kaip architektas jau galvodavau ne tik apie projektuojamo namo fizinį funkcionalumą, bet ir apie jo dvasinį turinį.“¹⁷

A. Mikėnas yra palikęs šiek tiek prisiminimų apie J. Miltinį, kurie suteikia režisieriaus paveikslui charakteringų detalių. J. Miltinio siektą išsaugoti teatro paslapties nenutrūkstumą A. Mikėnas iliustravo faktu, jog ir pats Miltinis, ir jo aktoriai niekad neišeidavo nusilenkti, netgi gastrolių Maskvoje metu, nors maskviečiai tai įvertino kaip žiūrovų ignoravimą.

A. Mikėnas greta architektūrinio darbo bei teatro gana aktyviai kūrybiškai dirbo kaip akvarelistas, o drauge su J. Miltiniu ne kartą dalyvavo dailės pleneruose, kuriuose režisierius akvarele kurdavo miniatiūras. Pasak A. Mikėno, J. Miltinis savo meninius sugebėjimus panaudodavo ir teatre, pats dažydavo įvairių epochų dvasią turėjusius perteikti aktorių kostiumus¹⁸.

¹⁶ Savičiūnaitė V. Ką pamatė Algis Mikėnas, 30 metų žiūrėjęs į mesją Juozo Miltinio ir jo teatro veidrodį. „Mūzų malūnas“ („Lietuvos rytas“), 1994-11-18.

¹⁷ Ten pat.

¹⁸ Laima Lapėnienė. Juozo Miltinio gimtadienio proga pristatyta unikali jo piešinių paroda. 2005-09-07 // <http://www.pavb.lt/index.php?news=15>.

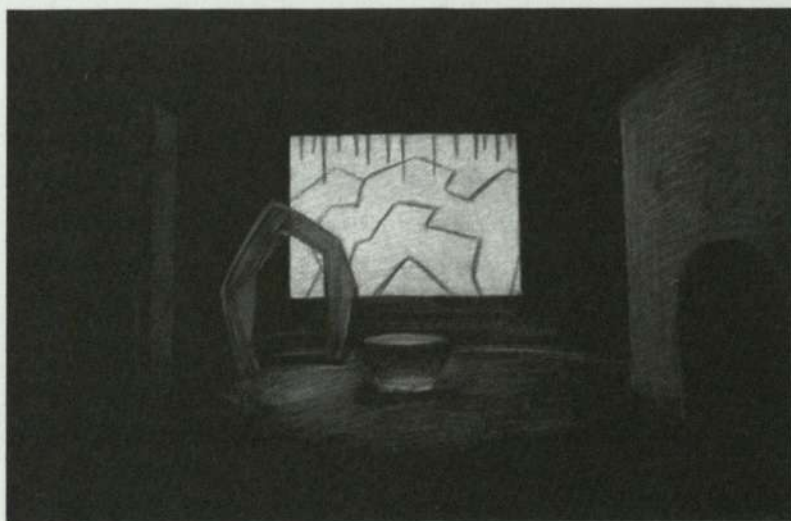
A. Mikėną ir J. Miltinį siejo artima draugystė, po režisieriaus mirties architektas talkino sudarant režisieriaus surinktų dailės kūrinių katalogą. Jam parašė ir įvadą, kuriame prisipažino: „Dažnai, lankydamasis pas mane, jis išsirinkdavo keliolika mano tapytų akvarelių ir neslėpdamas, negudraudamas sakydavo, kad jam jos reikalingos kaip dovanos įvairioms progoms įvairiems teatrą parėmusiems asmenims. Tačiau vieną akvarelę pasiliko savo kolekcijoje dėl to, kad joje vyraujanti žiemos dangaus toluma, pasak Miltinio, sužadindavo jam nuotaiką įvairioms meditacijoms, ypač vakare.“¹⁹ Greta peizažų A. Mikėnas yra sukūręs ir abstrakčių akvarelių, kurioms, kaip ir jo scenovaizdžiams, būdingas racionalus, konstruktyvus požiūris į pavėslo erdvę, aiški formų ritmika, svarbus šviesos vaidmuo.

A. Mikėnas, scenovaizdžius kūręs glaudžiai bendradarbiaudamas su J. Miltiniu, padėjo vizualizuoti paties režisieriaus plastines idėjas ir pats kaip architektas lėmė iliustratyvumo, smulkmeniškumo vengiančią bendrai sukurtų spektaklių vaizdinę kalbą. Jo scenovaizdžių projektai, skirtingai nei daugelio to meto scenografų kūrinių, neturi ambicijų būti savarankišku meno kūriniu – tai sudėtinė keturmatės teatrinės realybės dalis, niekada nesiekianti dominuoti ar užgožti kitų teatrinės realybės komponentų.

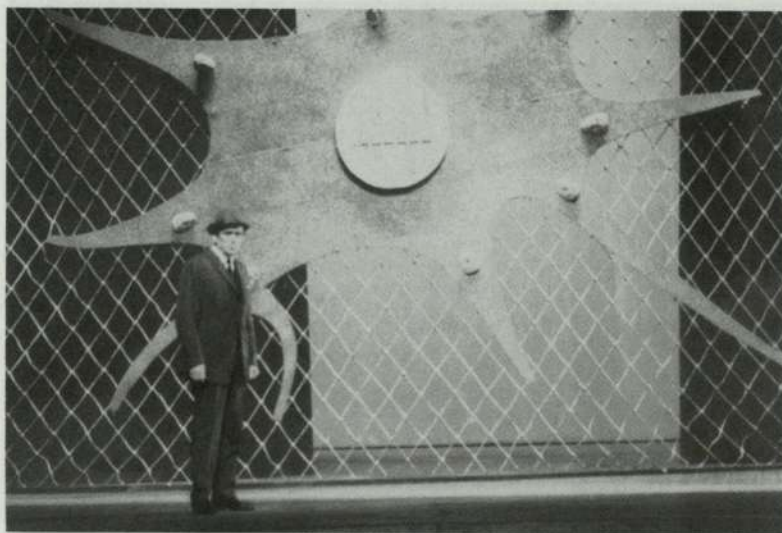
¹⁹ Režisieriaus Juozo Miltinio dailės kūrinių rinkinio katalogas. Panevėžio apskrities Gabrielės Petkevičaitės-Bitės viešosios bibliotekos Juozo Miltinio palikimo studijų centras, Panevėžys, 2006, p. 7.



A. Mikėnas. Kostiumų eskizai W. Shakespeare'o tragedijai „Makbetas“. 1961. Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus



A. Mikėnas. Scenovaizdžio eskizas W. Shakespeare'o tragedijai „Makbetas“. 1961. Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus



Scena iš A. Venclovos dramos „Gimimo diena“. 1965. Panevėžio dramos teatras. Režisieriai J. Miltinis, V. Blėdis, dailininkas A. Mikėnas. Petras – D. Banionis, Borchertas – R. Urvinis



Scena iš Sofoklio tragedijos „Karalius Edipas“. 1977. Panevėžio dramos teatras. Režisierius J. Miltinis, dailininkai Algimantas, Kęstutis Vaičiulis, R. Stasiūnienė, J. Šlivinskas, V. Vildžiūnaitė.



Scena iš W. Borcherto dramos „Lauke, už durų“. 1966. Panevėžio dramos teatras. Režisierius J. Miltinis, dailininkas A. Mikėnas. Bekmanas – D. Banionis, Kitas – A. Masiulis



Scena iš W. Shakespeare'o tragedijos „Makbetas“. 1961. Panevėžio dramos teatras. Režisierius J. Miltinis, dailininkas A. Mikėnas. Hekabė – J. Blėdytė, Laumės – L. Adomavičiūtė, R. Zdanavičiūtė, E. Konkulevičiūtė

MENINĖS JUOZO MILTINIO VEIKLOS ATSPINDŽIAI LITERATŪROJE

Šarūnė Trinkūnaitė

Režisieriaus Juozo Miltinio teatras ligi šiol nėra įprasmin-tas kokia nors solidese teatrologine monografija ir, matyt, dėl to palieka šio tokio abejingumo jam išpūdį. Kita vertus, šios išskirtinės lietuvių scenos asmenybės recepcijos laukas yra gerokai platesnis už kuriai nors kitai teatro figūrai skirtos lite-ratūros aprėptis. Platesnis ir problemiškas bei metodologiškai įvairesnis – talpinantis faktografinės Panevėžio dramos teatro istorijos žanrą (Vitalijaus Zabarausko „Panevėžio dramos teat-ras“, 1966), J. Miltinio asmenybės studijos bandymus (Tomo Sakalausko „Monologai: Miltinio gyvenimas“, 1981; „Miltinio apologija“, 1999), teatrinės J. Miltinio estetikos pažinimo pa-stangą (Rūtos Skendelienės „Juozas Miltinis: kūrybinė studija“, 1995), teminės analizės, t. y. vieno spektaklio interpretacijos platesniame pasirinktos temos kontekste variantą (J. Miltinio „Makbeto“ analizė „Sutrypto žmogiškumo kaina“ Dovydo Ju-delevičiaus studijoje „Gyvasis Šekspyras“, 1964), teatrologinio įvertinimo lietuvių scenos raidoje metodą (Marko Petuchausko „Panevėžio teatras“ „Lietuvių tarybiniame teatre 1940–1956“ (1979), Marijos Malcienės „Panevėžio dramos teatras“ „Lietu-vių tarybiniame dramos teatre 1957–1970“ (1987) ir Dovydo Ju-delevičiaus „Panevėžio dramos teatras“ „Lietuvių teatro isto-rijoje 1970–1980“ (2006)), apibendrinamojo kūrybos portreto modelį (Irenos Aleksaitės „Juozas Miltinis“ Rygoje leidžiamoje „XX a. teatro režisūroje pasaulyje ir Latvijoje“). Šį sąrašą dar

papildžius literatūra, prie sceninės J. Miltinio veiklos prisiliečiančia netiesiogiai – per jo bičiuliui Juozui Grušui skirtas studijas („Neramios šviesos pasauliai: knyga apie dramaturgą Juozą Grušą“, 1976; Petro Palionio „Svajojęs gražų gyvenimą: apmatai Juozo Grušo portretui“, 2001), per jo teatro aktorių monografijas (Marko Petuchausko „Donatas Banionis“, 1976; Laimono Tapino „Medyje angelas verkia: aktorius Broniaus Babkauskas gyvenimo ir kūrybos kronika“, 1991) bei pačių aktorių memuarus (Stasio Petronaičio „Mokiausi skraidyti“, 1998; „Mano aitvarai“, 1999; Algimanto Masiulio „Tema: visada yra galimybė...“, 2001; Donato Banionio „Memuarai“, 2004),– J. Miltinio kaip gausiausiai aprašyto lietuvių teatro režisieriaus faktas tampa bemaž nepaneigiamas.

Štai šitokio intensyvaus J. Miltiniui ir jo teatrui skirto dėmesio priežastys, ko gero, visų pirma, slypi pačios jo asmenybės bei teatrinės kalbos sugestyvume. Kita vertus, jos yra susijusios su tuo, kad lietuviškoji miltinologija pradėjo formotis gana anksti – dar kūrybinio J. Miltinio teatro triumfo laiku – kai po garsiųjų 6-ojo dešimtmečio pabaigos – 7-ojo dešimtmečio pradžios spektaklių – Arthuro Millerio „Komivojažieriaus mirties“ (1958), Antono Čechovo „Ivanovo“ (1960), William'o Shakespeare'o „Makbeto“ (1961), Wolfgang'o Borchert'o „Lauke, už durų“ (1966) – pasirodė nedidukė V. Zabarausko studija „Panevėžio dramos teatras“*. Ir nors paskesniais dešimtmečiais

* Lietuvių teatro istorijoje galima rasti, ko gero, tik vieną tokio meninės kūrybos triumfo ir teatrologinio jos įteisinimo sutapties laike analogiją – debiutiniam Andriaus Olekos-Žilinsko spektakliui skirtą Balio Sruogos studiją „Šarūnas“ Valstybės teatre“ (1930), pasirodžiusią netrukus po žymiosios premjeros. Žinoma, B. Sruogos ir Vitalijaus Zabarausko intencijos bei paties rašto kokybė nėra tapatūs – skirtingai nuo „Panevėžio dramos teatre“ išdėstytos sceninės Juozo Miltinio veiklos chronologijos, „Šarūnas“ Valstybės teatre“ pademonstravo tvirtus konkretaus spektaklio analizės gebėjimus, – o jų sugretinimo galimybę teikia tik pats reikšmingų teatro įvykių bei jiems skirtų studijų datų artumas.

J. Miltinio kūryba nepasitraukė iš traukos zonos, tačiau jos recepcijos istorija klostėsi labai neįprastai. Neįprastai visų pirma todėl, kad didžiąją dalimi buvo susijusi ne su teatrologinėmis, o su kitų disciplinų žmonių iniciatyvomis – su žurnalisto T. Sakalausko studijomis, taip pat Kauno Vytauto Didžiojo universiteto docentės, filosofijos mokslų daktarės R. Skendelienės tyrimais. Tuo tarpu teatrologinis J. Miltinio kūrybos įvertinimas ligi šiol yra pasilikęs tik paskiruose straipsniuose, lietuvių teatro istorijos tomuose bei apžvalgose, pasaulinės scenos raidai skirtose knygose.

Šitokio neteatrologinio dėmesio gausos motyvai, ko gero, glūdi J. Miltinio asmenybės interdiscipliniškume ir stulbinančiai įvairiakrypčiame jo išsilavinime. Kita vertus, teatrologinis neaktyvumas yra glaudžiai susijęs su paties J. Miltinio teatro paradoksalumu, įvairialypiškumu, reikalaujančiu ypatingos profesinės atsakomybės ir dar labiau ypatingo teisingumo, be kurio labai lengva nupiešti suprimityvintą bei suvienpalvintą šio režisieriaus ir jo kūrybos portretą. O būtent šiuo keliu yra pasukusi neteatrologinė J. Miltinio ir jo teatro recepcija, nenorinti bei, ko gero, neturinti pakankamai kompetencijos aštresnių, paradoksalesnių, kritiškesnio požiūrio besišaukiančių jo vietų analizei ir vietoj jos pasirenkanti daugiau ar mažiau patetinio požiūrio kampą. Jis, beje, į miltinologinę literatūrą įsiskiepijo jau pirmaisiais kūrybinės J. Miltinio sėkmės metais – jau chronologinę dvidešimt penkerių Panevėžio dramos teatro veiklos metų ataskaitą pateikusiame V. Zabarausko studijoje, kuri pagal sovietinės ideologijos reikalavimus pasakojo apie menininką, vaikystėje „įpratusį matyti rūsčią, pilką samdinio kasdienybę“, paskui skausmingai „nusivylusį buržuaziniu Lietuvos teatru“ ir po susipažinimo su pažangių Vakarų Europos teatro novatorių veikla iš „prasčiokų paauglių būrio“ sukūrusį neeilinį Panevėžio dramos teatrą, reikš-

mingąją sceninės savo kūrybos briauną išbrėžusį aukštą ideologinį trupės sąmoningumą liudijusiais sovietinės dramaturgijos spektakliais, o garsiaisiais pasaulinės klasikos bei moderniosios dramos pastatymais – tokiais, kaip A. Millerio „Komivojažieriaus mirtis“ ar A. Čechovo „Ivanovas“, – demaskavusį supuvusią buržuazinės miesčionijos moralę¹. Žinoma, šitaip ideologizuotoje J. Miltinio kūrybos apžvalgoje negalėjo kaip nors ryškiau atsiskleisti jos specifika, raidos ypatybės ar įvairios kontroversijos, susijusios su pačia J. Miltinio asmenybe, jo ir jo aktorių, jo ir sovietinės valdžios santykiais ir pan.

V. Zabarausko pradėtą gerokai pablizgintą, papoliruotą, šaižesnėms vietoms užsimerkusios J. Miltinio teatro refleksijos liniją savotiškai pratęsė miltinologinė T. Sakalausko literatūra. Tik ideologinį J. Miltinio legendarizacijos aspektą joje pakeitė filosofinis. Tiesa, skirtingai nuo V. Zabarausko, T. Sakalauskas savo dėmesio objektu pasirinko ne šio režisieriaus kūrybą, bet pačią jo asmenybę, tačiau, susitelkęs į ją, surado dar stipresnių motyvų legendos, mito ar, paties autoriaus žodžiais tariant, „apologijos“ plėtotei. Surado jų, visų pirma, neeiliniame J. Miltinio intelektualume, filosofiniame jo išprusime ir kalbėjimo įtaigoje, kuriai be išlygų pasidavė, nors savo „Monologų“ pratarinėje pažadėjo „papasakoti apie J. Miltinio gyvenimą nieko

¹ Zabarauskas V. Panevėžio dramos teatras. Vilnius: Mintis, 1966, p. 13, 14, 12.

* Žinoma, šis ideologinis Juozo Miltinio kūrybos „aprengimas“ buvo neišvengiamas ir savalaikis – sukonstruotas pagal ano laiko monografijų kūrimo modelį. Vis dėlto – nepaisant to, kad jo laikydamasis didžiąją savo dėmesio dalį Vitalijus Zabarauskas paskyrė laiko tėkmėje kokią nors vertę praradusiam sovietiniam Panevėžio dramos teatro repertuarui, – jis pabrėžė, kad būtent su „Komivojažieriaus mirtimi“ bei „Ivanovu“ šio teatro knygoje atsivertė, jo paties žodžiais tariant, „naujas kūrybos puslapis“ (Zabarauskas V. Ten pat, p. 64). To „naujumą“ bent kiek conceptualiau paaikškinti ir pagrįsti savo studijoje V. Zabarauskas nesiėmė, tačiau į „naujiesiems“ spektakliams skirtus skyrius įdėjo gana kruopščius kai kurių šių spektaklių scenų aprašymus, kaip pagalbinę jų rekonstrukcijos bei analizės priemonę ypač vertingus tiesiogines J. Miltinio teatro patirties neturintiems.

neromantizuojančią, kuo labiau laikantis tikrovės². Tiesa, būtent T. Sakalauskas 1981-aisiais pirmą kartą prabilo apie „kontrastingą, konfliktišką [šio režisieriaus] prigimtį“³ ir savo studijoje sutalpino daugybę įdomių jos įrodymų, taip pat kiek išsamiau stabtelėjo ties, ko gero, jos įtakotomis kolizijomis su sovietine valdžia bei pačiais aktoriais. Tačiau į šias kolizijas jis išsižiūrėjo ne iš dviejų, o iš vienos – iš J. Miltinio – pusės. Ir, tarkim, štai 6-ojo dešimtmečio pradžioje prasidėjusį J. Miltinio teatro puolimą interpretavo kaip žiaurų biurokratų susidorojimą su nepaklusniu genialiu menininku, kuris savo teatro scenoje „garsiai nesutiko ir prieštaravo, kaip kad darydavo Mikelandželas su Leonardu da Vinčiu“⁴. Nors akivaizdu – daugiausia iš sovietinės dramaturgijos formuojamas ano laiko Panevėžio dramos teatro repertuaras bei sceninė jo realizacija buvo labai toli nuo „Mikelandželo ir Leonardo da Vinčio“ užmojų ir prašėsi vienaip ar kitaip dualistinio požiūrio. Požiūrio, kuris, beje, jau buvo įtvirtintas teatrologinėje ano laiko literatūroje – M. Petuchausko studijoje „Donatas Banionis“ (1976), pabrėžusioje pirmųjų J. Miltinio spektaklių „sodrų tikroviškumą“, pastangą „ieškoti žmonių tarpusavio santykių sceninės tiesos“, bet pastebėjusioje juose „slypinčius ir paprasčiausio buities kopijavimo elementus, veikalo perkrovimo etnografinėmis smulkmenomis bei perdėtos detalizacijos pavojų“⁵.

Galima, ko gero, pasakyti ir taip – visiškai įtakingamai pabrėžęs J. Miltinio prigimties konfliktiškumą, T. Sakalauskas truputį prigesino teatrinių jo „įkalčių“ ugnį. T. y. jis šiek tiek vienaprasmiškai pažvelgė į pačias konfliktiškiausias sceninės J. Miltinio veiklos vietas. Štai kad ir į jo bei jo aktorių san-

² Sakalauskas T. Monologai: Miltinio gyvenimas. Vilnius: Mintis, 1981, p. 5.

³ Ten pat, p. 21.

⁴ Ten pat, p. 146.

⁵ Petuchauskas M. Donatas Banionis. Vilnius: Mintis, 1976, p. 21, 19, 21.

tykių problemą, kurią svarstydamas T. Sakalauskas, tiesa, neaplenkė aktorius buvimo J. Miltinio teatre sunkumo temos, tačiau, kita vertus, idealizuodamas kūrybinį šio režisieriaus maksimalizmą, prikišo aktoriams – beje, gana subtiliai ir neįžeidžiai, – kad pamažu jie nuo jo pavargo ir atsiribojo. Tokia „solidaristinė“, t. y. J. Miltiniui solidari T. Sakalausko pozicija „Monologuose“ ir „Miltinio apologijoje“ sukūrė paties J. Miltinio autorystės įspūdį. Išties – T. Sakalauskas leido pačiam J. Miltiniui parašyti savo biografiją, pasitikėdamas jo versijomis, pateikdamas ištisus jo monologus, o jiems atitardamas eseistinėmis savo refleksijomis, „apsiginklavusiomis“ gausiomis filosofinėmis bei literatūrinėmis citatomis – Soren'o Kierkegaard'o, Jean'o-Paul'io Sartre'o, Thom'o Mann'o kūrinių ištraukomis, – per jas tarytum bandydamas tapti lygiaverčiu J. Miltinio pašnekovu. Toks pasitikėjimas J. Miltiniu, viena vertus, leido išsamiau praskleisti jo teatro sampratą, paviešinti teorines didžiųjų spektaklių koncepcijas, praverti repeticinės virtuvės duris ir kt. vidinio teatro gyvenimo niuansus, kurie neabejotinai turi nesenstančios vertės šio režisieriaus kūrybos pažinimui. Tačiau sakalauskiškoji J. Miltinio versija, kita vertus, paliko atvirą klausimą apie tai, ar toks besąlyginis pasitikėjimas nepritemdė „volponiškos“ šios asmenybės charakterio dalies – to negailestingo eksperimentavimo su žmonėmis, kurį tarytum išpažino J. Miltinis daugelį metų vaidintu savo Volpone Ben Jonsono „Sukčiaus testamente“ (1941).

Vis dėlto T. Sakalauskas – reikia pasakyti – buvo pirmasis, taip įtaigiai ir argumentuotai sukūręs, ko gero, visiškai teisingą giliai filosofuojančio, stublinančios erudicijos, kibirkščiuojančio intelekto J. Miltinio portretą. Keista, kad teatrologiškai jį pagrįsti, t. y. patvirtinti J. Miltinio teatro analize ryžosi ne teatrologė R. Skendelienė, išsikėlusį ambicingą tikslą užkamšyti

teatrologų paliktas skyles ir „parodyti (...) J. Miltinio kūrybos metodą, autoriaus asmenybę, jos ugdymo pagrindus, vaidmens kūrimo technologiją“ bei ištirti „intelektualių spektaklių poetiką, filosofinį turinį, problematišką herojų“⁶. Ji tirti pradėjusi nuo J. Miltinio estetinių pažiūrų ištakų, o tiksliau sakant, nuo perpasakojimo to, kas apie Panevėžio dramos teatro priešistorę – kaunietišką bei prancūziškąją J. Miltinio biografijos etapus – jau buvo papasakota V. Zabarausko bei T. Sakalausko knygose, paskui R. Skendelienė pabandė išaiškinti savitos teatrinės šio režisieriaus poetikos formavimąsi ir didžiuosiuose jo spektakliuose įtvirtintą filosofinio, intelektualinio teatro koncepciją. Tačiau ją ji aiškino iš esmės vien tik viena už kitą įmantresnių banalybių kartotėmis. Išties – užuot intelektualų J. Miltinio teatrą apgaubusi plačiu filosofinių idėjų kontekstu ir, kaip dera tikėtis iš filosofijos mokslų daktarės, išbrėžusi vienokias ar kitokias šio režisieriaus kūrybos bei filosofinio ano laiko diskurso paraleles, R. Skendelienė savo studijoje kalbėjo tik apie Panevėžio dramos teatro atsiribojimą „nuo publikos linksmintojo ir „mokytojo“ vaidmens“ bei atsivėrimą „žmogaus vidiniam, dvasiniam pasauliui, jo mintims, jausmams, dvasiniams ieškojimams“⁷. Tarytum dvasinė problematika nebūtų kiekvieno rimto teatro, o ir apskritai meno sąvastis!

Ir dar – bemaž kiekvieną R. Skendelienės knygos puslapį paženklino ryškus nesutapimas tarp J. Miltinio teatro naujumą

⁶ Skendelienė R. Juozas Miltinis: Kūrybinė studija. Kaunas: Slenksčiai, 1995, p. 11, 12.

⁷ Ten pat, p. 81.

* Paradoksalu, tačiau žurnalistas Tomas Sakalauskas savo studijose Juozo Miltinio teatrą įsupo į daug platesnį filosofinių idėjų kontekstą, negu filosofijos mokslų daktarė Rūta Skendelienė, kažkodėl nepajutusi jokio poreikio pasinaudoti filosofinės literatūros pagalba, kuri šio režisieriaus kūrybos supratimui, regis, gali būti labai paranki ir giluminius jos klotus praverianti. Kitaip sakant, R. Skendelienė neišnaudojo puikios progos pateikti profesionalią, įtikinamą ir J. Miltinio atveju prasmingą teatro bei filosofijos ryšių analizę.

pabrėžiančios retorikos ir teatrologinio jo pagrindimo negebėjimo. Štai kalbėdama apie Panevėžio dramos teatre susiformavusį novatorišką intelektualaus aktoriaus – aktoriaus, kuris remiasi „naujais vaidmens kūrimo būdais“ – tipą, R. Skendelienė kaip didžiąją aktorinės vaidybos naujovę įvardijo tai, kas šiaip jau priklauso kiekvieno gero bei atsakingo aktoriaus charakteristikai, – rimtai aiškino, kad aktorius J. Miltinio teatre vaidmenį „ne lipdo, bet gludina, formuoja, ieško gilesnės, esmingesnės jo interpretacijos“ ir savo intelektualumą išreiškia kurdamas intelektualius draminius herojus – „mąstytojus, išminčius, žmogiškosios egzistencijos prasmės ieškotojus“⁸. Arba vėl – kažkur visai ne ten ieškodama J. Miltinio teatro savitumo argumentų, R. Skendelienė leido sau visiškai neatsakingai švaistytis režisūrinio teatro sukūrimo kategorijomis, t. y. kalbėti apie tai, kad – tarytum lietuvių teatre nebūtų buvę Andriaus Olekos-Žilinsko, Romualdo Juknevičiaus, Algirdo Jakševičiaus! – J. Miltinis sukūrė „režisieriaus teatrą“, kuriame „visi, pradedant aktoriais, dailininku, kompozitoriumi, apšvietėju ir baigiant scenos darbininkais, dirbo paklusdami jo idėjai“, tačiau „režisierius kitų spektaklio kūrėjų nelaiikė marionetėmis“, „labai vertindamas kiekvieną jų“⁹. Beje, štai šią nepaprastai sudėtingą J. Miltinio ir jo aktorių santykių problemą R. Skendelienė išsprendė labai tiesmukai ir neteisingai – į J. Miltinio teatrinei estetikai skirtą savo studijos dalį ji įterpė keistą skyrelį „Teatras ir konflikto etika“, kuriame kažkodėl – dėl noro įtikti J. Miltiniui ar tiesiog dėl nežinojimo, ką dar apie jį pridurti – sugalvojo išbarti Panevėžio

⁸ Ten pat, p. 145, 115.

^{*} Beje, Juozo Miltinio teatro herojaus egzistencialumas, ko gero, nuosekliausiai ir kruopščiausiai yra atskleistas Dovydo Judelevičiaus „Makbeto“ analizėje, stropiai išžvalgančioje Stasio Petronaičio Makbeto „tragiško dvilypumo“ raidą – nuo „nusikaltimo baimės“ per „mirtiną nuovargį“ iki „kraštutinės nusivylimo ribos“ (Judelevičius D. Gyvasis Šekspyras. Vilnius: Vaga, 1964, p. 152-155).

⁹ Ten pat, p. 88.

dramos teatro aktorius už savo vadovo nesupratimą – už tai, kad „nuolatinės J. Miltinio pastangos palaikyti kūrybiškumą, siekimas aukštų meno idealų aktoriams buvo nepriimtinas“¹⁰. Betgi akivaizdžiau nei dukart du, jog nepriimtinas jis būti jokiū būdu negalėjo – nes Panevėžio dramos teatro scenoje paprasčiausiai nebūtų buvę sukurta lietuvių scenos aukso fondui priklausančių vaidmenų! O R. Skendelienės inkriminacijos J. Miltinio aktoriams yra ne tik klaidingos, bet ir žmogiškai įžeidžios – nes tų aktorių laikysena šio režisieriaus atžvilgiu visada buvo ir yra bemaž tobulas mokinio ištikimybės savo mokytojui pavyzdys*.

Tiesa, kartkartėmis pajutusi, jog štai tokių keistų ir nemotyvuotų ekskursų vis perveriamai J. Miltinio teatro analizei trūksta teatrologinio svorio, R. Skendelienė mėgino pasitelkti vienokio ar kitokio teatrinio konteksto detales ir išbrėžti keletą teatrinų paralelių. Tačiau apie tai, kaip visiškai atsitiktinės ir nepagrįstos jos buvo, – apie šitai byloja faktas, jog, užuot paieškojusi Miltinio teatro sąsajų su ano laiko scena, ji kažkodėl prisiminė Andre Antoine'ą ir Konstantiną Stanislavskį**. Ir kažkodėl nu-

¹⁰ Ten pat, p. 98.

* Štai aktorius Stasys Petronaitis, po dvidešimt dvejų metų kūrybinio darbo nebeištvėręs Juozo Miltinio ir palikęs Panevėžio dramos teatrą, savo atsiminimuose rašo: „J. Miltinį fanatiškai mylėjau, gerbiau, žavėjausi. Dėkojau jam už tai, ką mums davė – kad nemokė vaidinti, bet skatino būti mąstančius, abejojančius“ (Petronaitis S. Mokiau skraidyti. Panevėžys: „Panevėžio ryto“ leidybos centras, 1998, p. 41). Šį pagarbos, padėkos santykį manifestuoja ir aktoriaus Donato Banionio memuarai: „Šiandien aš galiu pasakyti, kad esu jam [J. Miltiniui] dėkingas už tą „tironiją“. Jis siekė rezultato. Siekė visais galimais, o kartais gal ir negalimais būdais. Ir pasiekė“ (Banionis D. Memuarai. Vilnius: Versus aureus, 2004, p. 132).

** Beje, jeigu Konstantino Stanislavskio pavardės atsiradimas Juozo Miltinio teatro kontekste yra visiškai pateisinamas ir, ko gero, netgi būtinas – pagrįstas paties J. Miltinio domėjimusi šio rusų režisieriaus idėjomis bei vienokiu ar kitokiu jų atgarsiu praktinėje Panevėžio dramos teatro veikloje, – tai už natūralistinio teatro pradininko Andre Antoine'o pasirodymą jame nieko labiau atsitiktinio negali būti.

sprendė, kad šių režisierių kūryboje „išliko empiriškos intonacijos, neperteikiančios intelektualios dramaturgijos esmės“¹¹, kurią europinio teatro istorijoje – reikia suprasti – pirmasis perteikė J. Miltinis. Perteikė ir, – nebesutramdydama kažkokio keisto pakilumo beveik sovietine retorika rašė R. Skendelienė, – „pakėlė protestą prieš visuotinę žmogaus dvasios priespaudą“¹². O juk apie tai, kad protestuoti prieš „priespaudą“ J. Miltiniui, žinoma, rūpėjo daug mažiau, nei tyrinėti žmogaus dvasios gelmes, – apie šitai jau buvo parašyta miltinologinėje literatūroje. Išties – keista, kad R. Skendelienė, savo tyrimo objektu pasirinkusi tokią komplikuoatą temą, drąsiai ryžosi pademonstruoti teatrinę savo nekompetenciją, o ne pasinaudoti tuo laiku jau egzistavusios teatrologinės J. Miltinio kūrybos revizijos pagalba – visų pirma ta, kurią galėjo pasiūlyti dviejuose XXa. II-os pusės lietuvių teatro istorijos tomuose sutelktos J. Miltinio kūrybos apžvalgos.

Nepaisant to, kad šios apžvalgos pasirodė sovietiniais metais ir neišvengiamai buvo šiek tiek palytėtos sovietinės ideologijos reikalavimų, vis dėlto jos – reikia pripažinti – gana konceptualiai bei bliviai pristatė 5-ojo ir 7-ojo dešimtmečių Panevėžio dramos teatro istorijos įvykius. O neseniai pratęstos sceninės 8-ojo dešimtmečio J. Miltinio veiklos analize, sudėliojo išsamų jos raidos portretą. Visų pirma lietuvių scenos istorikai čia nustatė J. Miltinio teatro chronologiją ir išskyrė joje tris etapus – per 5-ąjį – 6-ąjį dešimtmetį išsidriekusią teatro brendimo, formavimosi atkarpą, kurią M. Petuchauskas įvardijo kaip „pedagoginį trupės ugdymo darbą“¹³, su 6-ojo dešimtmečio pabaigos spektakliais prasidėjusios ir 7-ame dešimtmetyje visu pajėgumu išsiskleidusios Panevėžio dramos

¹¹ Ten pat, 137.

¹² Ten pat, p. 152.

¹³ Petuchauskas M. Panevėžio teatras. Lietuvių tarybinis teatras 1940–1956. Vilnius: Mintis, 1979, p. 170.

teatro šlovės metą, kuriame, M. Malcienės žodžiais tariant, buvo įgyvendinta „J. Miltinio „programa maksimum“¹⁴, ir ketvirtąjį kūrybinės jo veiklos dešimtmetį, į kurį, – rašo D. Judelevičius, – „Panevėžio teatras ir jo vadovas (...) atėjo lydimi legendos“¹⁵, bet kuriame jau pradėjo matytis pirmieji šio teatro irimo ženklai. Kitaip sakant, lietuvių scenos istorijos tomai įtvirtino J. Miltinio teatro raidos ir joje išryškėjusio meninio nelygumo, nevientisumo sampratą. Ji – logiška – nulėmė metodologinio analizės pobūdžio skirtumus. Štai 1940–1957 m. Panevėžio dramos teatro kūrybą M. Petuchauskas apžvelgė, klasifikuodamas spektaklius į atskiras žanrines – klasikinės komedijos, klasikinės dramos, sovietinės dramos ir originaliosios dramos – grupes, apibendrindamas jose pradėjusias matytis teatrinės kūrybos naujoves bei atsivėrusią problematiką ir kiek ilgiau stabteldamas tik prie ryškesnių pavienių spektaklių – beje, skirtingai nuo V. Zabarausko, ne prie sovietinės dramaturgijos, o klasikinės dramaturgijos pastatymų. Tuo tarpu 1957–1970 m. laikotarpio ataskaitą M. Malcienė pateikė per visų didžiųjų J. Miltinio spektaklių rekonstrukcijas, jose stropiai išžvalgydama protagonistų linijas, scenografinius sprendimus bei įvardindama režisūrines koncepcijas. Prie paskesnio dešimtmečio stabtelėjęs D. Judelevičius visų pirma papildė istorinę J. Miltinio teatro triumfo metų apžvalgą, taikliu komentaru prisilietęs prie didžiųjų spektaklių apsupties – prie sovietinės dramaturgijos pastatymų, kurie, – rašė, – būdami „dėl ideologinio spaudimo iš aukščiau teatrui primesti (...), likdavo aiškiais svetimkūniais ir atsidurdavo kūrybinio proceso

¹⁴ Malcienė M. Panevėžio dramos teatras. Lietuvių tarybinis dramos teatras 1957–1970. Vilnius: Vaga, 1987, p. 243.

¹⁵ Judelevičius D. Panevėžio dramos teatras. Lietuvių teatro istorija. Trečioji knyga: 1970–1980. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2006, p. 264.

parašėse¹⁶. Didžiąją savo dėmesio dalį paskirdamas firminiū J. Miltinio teatro ženklui tapusiems „tragiškos būties pjūvio“¹⁷ spektakliams – detaliai rekonstruodamas „Mirties šokio“ (1973), „Edipo karaliaus“ (1977), „Rekviem vienuolei“ (1979) pastatymus, – D. Judelevičius atskleidė ir Kazio Sajos „Devynbėdžiuose“ (1974), sceninėje J. Grušo pjesės „Pijus nebuvo protingas“ versijoje (1974), W. Shakespeare'o „Audroje“ (1978) išryškėjusias naujos, kitokios – teatralios, groteskiškos – sceninės kalbos paieškas ir pradėjusius rodytis J. Miltinio teatro finalo požymius. Požymius, – vis rasdamas spragų aktorinėje interpretacijoje leido suprasti D. Judelevičius, – pasireiškusių visų pirma jaunosios aktorių kartos vaidybos plotmėje. Ir tuo būdu paliudijusius itin glaudžią meninės J. Miltinio teatro kokybės ir aktorinės kūrybos tarpusavio priklausomybę.

Šiuose lietuvių teatro istorijos puslapiuose sutalpinta kūrybinė J. Miltinio biografija atsiskleidė – skirtingai nuo ne-teatrologinės miltinologijos – ne nuglaistytu, bet problemišku rakursu. T. y. ji buvo peržiūrėta ne apologetiniu, o kiek įmanoma objektyvesniu žvilgsniu. Panevėžio dramos teatrui skirtos teatrologinės studijos nuo sceninės J. Miltinio kūrybos nutrynė neklystančio menininko aureolę, bet – ir tai neabejotinai daug teisingiau – užfiksavo bei įtvirtino nepaneigiamą jos unikalumą, išskirtinumo faktą. Jį įtvirtino ir išorinės teatro organizacijos, ir pačios režisūros charakterio lygmenyse. Tiksliau sakant, lietuvių scenos istorijos tomuose išryškėjo ir išorinės Panevėžio dramos teatro struktūros savitumas – savotiškas jo uždarumas, studijinis pobūdis, režisieriaus vienvaldiškumas, – ir sceninės kalbos ypatumai. Ypatumai, „išgliaudyti“, žinoma, iš didžiųjų, legendinių J. Miltinio spektaklių, kurie turinio požiūriu buvo

¹⁶ Ten pat, p. 265.

¹⁷ Ten pat, p. 270.

įvardyti filosofinio-intelektualinio teatro kategorijomis, o sceninės formos aspektu priskirti psichologinio-kamerinio teatro kryptį. Juose, – formulavo lietuvių teatro istorikai, – atsivėrė aiški egzistencinės problematikos dominanti, išryškėjo gilaus dramos teksto prioritetas, ypatinga aktorius svarba ir ypatingai kaitria vidine įtampa, vidine ekspresija pagrįstos aktorinės vaidybos efektas, santūrios, saikingos režisūros priemonėmis pasiekiamas tragizmo gilumas, sceninio veiksmo nekasdieniškumas, psichologizmo ir poetinio, simbolinio apibendrinimo darna, harmoninga emocionalumo ir vaizdiškumo sintezė bei kiti bruožai, ko gero, įgalinantys J. Miltinio teatrą suvokti kaip autentišką ir modernią literatūrinio-aktoriaus teatro versiją.

Ši lietuvių scenos istorijos tomuose pateiktą teatrologinę J. Miltinio kūrybos įvertinimą tarytum apibendrina, o kita vertus, daugeliu naujų įžvalgų papildė I. Aleksaitė, XX a. pasaulinio teatro istorijai pateikusi šio režisieriaus kūrybos portretą. Visų pirma čia ji prisilietė, regis, prie pačių pavojingiausių, ligotiniuose teatro raštuose stengtųsi nutylėti ar kuo nepastebimiau įterpti kūrybinės J. Miltinio biografijos vietų. Tokių štai, kaip šio režisieriaus bei jo aktorių santykių problema, kurią I. Aleksaitė apžiūrėjo tarytum iš dviejų skirtingų rakursų. Ir pabrėždama J. Miltinio gebėjimą sukurti savą aktorinę mokyklą bei išugdyti nepaprastai talentingų, įdomių, savitų aktorių būrį, kalbėjo taip pat apie tai, kad šis ugdymo procesas buvo paremtas ypatingai griežtu, negailestingu, aštriakonflikčiu J. Miltinio diktatu, susijusiu su „itin sudėtingu, prieštaringu, impulsyviu, egocentrišku, nenuspėjamu J. Miltinio charakteriu“¹⁸. Ir apskritai – šioje studijoje sceninės J. Miltinio kūrybos analizę I. Aleksaitė prasmingai susiejo su lietuvių teatro istorijos tomuose aplenktomis jo asmenybės savybėmis – tomis, kurios neišvengiamai įtakoją kū-

¹⁸ Aleksaitė I. Juozas Miltinis (1907–1994). Cit. iš autorinio rankraščio, p. 4.

rybinį procesą ir vienaip ar kitaip atsisipindėjo teatrinėje veikloje. Tokia metodologinė strategija įgalino visiškai naujai pažvelgti štai kad ir Panevėžio dramos teatro pradžią – į pirmojo jo etapo, 1940–1957 m., sovietinės dramaturgijos spektaklius, kurie, – rašo I. Aleksaitė, – akivaizdžiais „perspaudimais“, „pervaidinimais“, „ryškia, teatrališka, turtinga“ „kapitalistinio“ užsienio vaizduose – na tarytum polemizavo su „beveide scenine „sorealizmo“ pilkuma“¹⁹, tapdami savotiška J. Miltinio cinizmo išraiška. Ir dar – ši novatoriška sovietinio Panevėžio dramos teatro repertuaro koncepcija yra tai, kas padeda racionaliau paaiškinti J. Miltinio išgijimo iš teatro 1954 m. priežastis, taip pat rasti tinkamą vietą sovietiniams spektakliams, kurie, regis, ligi šiol truputį trikdė J. Miltinio kūrybos tyrinėtojus, tarytum ne visai žinojusius, kaip su jais elgtis – aplenkti, mėginti įskaityti mikroskopinį psichologinio teatro variantą ar konstatuoti jų nereikšmingumą.

Tačiau, žinoma, didžiąją dėmesio dalį savo straipsnyje I. Aleksaitė paskyrė filosofiniam J. Miltinio teatrui. Teatrui, kuriame, – rašo, – atsiskleidė visiškai kita ir kitokia šio režisieriaus asmenybės dalis – jo intelektualumas, nepaprasta erudicija, rafinuotas estetiškas skonis, psichologinis skverblumas. Ir kuris „anuo“ „reglamentuotu“ laiku išsiskyrė savo mastabiškumu, žvilgsniu „iš paukščio skrydžio“, meninio mąstymo laisve, fantazijos polėkiu bei ryškiu originalumu“²⁰. Pagrindinę dėmesį sutelkdama šių spektaklių protagonistų – D. Banionio Vilio Lomeno („Komivojažieriaus mirtis“) bei Bekmano („Lauke, už durų“), S. Petronaičio Ivanovo („Ivanovas“) bei Makbeto („Makbetas“), „Mirties šokio“ trijulės – D. Banionio Kapitono Edgaro, Broniaus Babkausko Kurto bei Dalios Melėnaitės Alisos, – analizei ir tuo būdu dar syk paliudydama aktoriaus reikšmingumą Panevėžio dramos te-

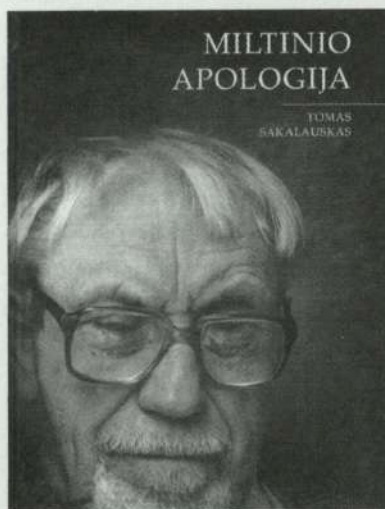
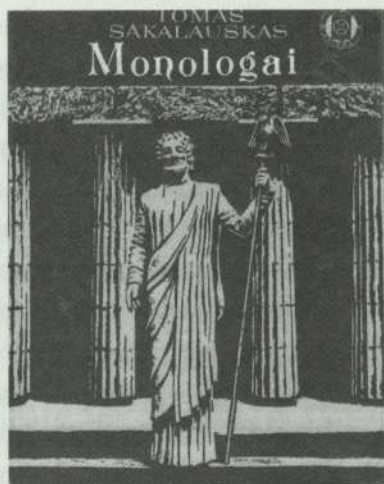
¹⁹ Ten pat, p. 5–6.

²⁰ Ten pat, p. 8.

atre, I. Aleksaitė suformulavo esminius miltiniškosios aktorinės mokyklos bruožus. Ir kaip svarbiuosius jos savitumo įrodymus įvardijo „griežtą, tikslų, visapusiškai patikrintą prasminį sceninio paveiklo piešinį, galingą vidinę sceninių personažų ekspresiją, plastinį jų išraiškingumą, intonavimo – balsinių charakteristikų – natūralumą bei originalumą, subtilų žanro ir stiliaus pojūtį, emocinį santūrumą tarytum objektyvią Tiesos konstataciją“²¹.

Ir dar – galima, ko gero, pasakyti, kad būtent objektyvios tiesos siekis – siekis, nelyg įsigėręs į intonacinį žymiųjų Panevėžio dramos teatro spektaklių audinį, – vis intensyviau geriasi ir į miltinologinės literatūros erdvę. Geriasi, prasilauždamas pro visas legendines ar apologetines užtvaras ir – teatrologinio profesionalumo dėka – grąžindamas tikrąjį J. Miltinio bei jo teatro vaizdą. O jis, tas vaizdas, išties išsamiai nušviestas. J. Miltinio kūrybos tyrinėtojai yra kruopščiai išanalizavę meninio šio režisieriaus brendimo istoriją – jo ryšius su tarpukario Valstybės teatru bei Charles’io Dullin’o mokykla, – jo teatro savitumą bei raidos ypatybes, jo aktorinės mokyklos specifiką, sceninę veiklą palietusias kolizines sankirtas ir t. t. Kitaip tariant, per daugiau nei pusšimtį nuo Panevėžio dramos teatro gimimo praėjusių metų lietuviškoji miltinologija yra sukaupusi nemaža duomenų ir padėjusi svarų pamatą originalioms, novatoriškoms J. Miltinio teatro interpretacijoms.

²¹ Ten pat, p. 11.



Me-164 Menininkas ir asmenybė. – Vilnius: Versus aureus, 2008. – 144 p.
ISBN 978-9955-34-082-9

Knygoje publikuojama mokslinės konferencijos „Menininkas ir asmenybė“, skirtos Juozo Miltinio 100-osioms gimimo metinėms pažymėti, medžiaga, kurioje įvairių Lietuvos teatro tyrinėtojų ir istorikų dėmesys sutelktas į žymiojo režisieriaus kūrybinės raidos ir kūrybinio palikimo analizę bendrame teatrologijos raidos kontekste.

UDK 792.2(474.5)(06)

MENININKAS IR ASMENYBĖ

Viršelį apipavidalino *Saulius Bajorinas*

Maketavo *Kristina Čeikaitė*

Tiražas 600 egz.

Išleido „Versus aureus“ leidykla

Rūdninkų g. 10, LT-01135 Vilnius

versus@versus.lt | www.versus.lt

Spausdino UAB „Petro ofsetas“

Žalgirio g. 90, LT-09303 Vilnius

repro@petroofsetas.lt | www.petroofsetas.lt

Panevėžio G. Petkevičaitės-Bitės AVB



000281956

22,60 Lt

visųjų dienotėsa
B 08-5950-2

www.versus.lt ISBN 978-9955-34-082-9



9 789955 340829
www.skaitytojukulbas.lt