

Vytautė MARKELIŪNIENĖ

Kauno operetės trupės veikla karo metais

Die Tätigkeit der Operetten-Truppe von Kaunas in der Kriegszeit

Anotacija

Karo ir vokiečių okupacijos metų (1941–1944) muzikinis gyvenimas Lietuvoje – mažai tyrinėta tema. Tuo metu veiklą tęsė jau anksčiau įsteigti muzikinės kultūros židiniai, kūrėsi ir pradėjo veikti nauji. Dar sovietų okupacijos metu įkurta ir pirmą premjerą 1941 m. gegužės 1 d. parengusi Kauno operetės trupė kaip tik vokiečių išgyveno reikšmingą ir intensyvią veiklos etapą. Tuo metu pastatyti keturi nauji spektakliai, pradėtas rengti ir penktas, suformuotas trupės branduolys, radosi galimybė debiutuoti būriui jaunosios kartos solistų. Tyrimo tikslas – atskleisti Kauno operetės formavimosi procesą, trupės veiklos panoramą, tos veiklos galimybes politinių lūžių akivaizdoje, paanalizuoti šios trupės bei jos puoselėjamo žanro recepciją spaudoje. Metodai: istorinis, statistinis, archyvinių šaltinių, amžininkų prisiminimų bei spaudos analizė.

Raktažodžiai: Kauno operetės trupė, operetė, dainininkai, spauda, sovietų okupacija, karo metai, vokiečiai.

Annotation

Die Situation des litauischen Musiklebens während des Zweiten Weltkrieges und der Naziokkupation (1941–1944) ist ein noch ziemlich wenig erforschtes Thema. Neben den alten Kulturzentren übten in der Zeit auch neu gegründete Institutionen ihre musikalische Tätigkeit aus.

So entfaltete auch die Operettentruppe Kaunas, die in der Sowjetzeit gegründet worden war und ihre erste Aufführung am 1. Mai 1941 gezeigt hatte, ihre Aktivität gerade in der Nazizeit: vier Aufführungen von neuen Bühnenstücken sind vorbereitet worden, an der fünften wurde gerade gearbeitet und es hatte sich das feste Stammpersonal der Truppe herausgebildet, das auch die Solisten der jüngeren Generation heranziehen konnte.

Die Ziel der Forschungsarbeit ist, die Entwicklung der Kaunaser Operette zu verfolgen, umfassend die Truppentätigkeit in der Zeit der entscheidenden politischen Ereignisse umfassend darzustellen und die Analyse der Pressepublikationen jener Zeit über die Tätigkeit dieser Truppe und über die Kunstgattung der Operette auszuarbeiten.

Bei der Forschungsarbeit werden die historischen und die statistischen Methoden angewandt, dabei werden die archivalischen Quellen, die Erinnerungen von Zeitgenossen und die Pressepublikationen einer ausführlichen Analyse unterzogen.

Stichwörter: die Truppe der Kaunaser Operette, die Operette, der Sänger, die Presse, die sowjetische Okkupation, die Kriegsjahre, die Nazizeit.

Tyrinėjant karo metų (1941–1944) muzikinį gyvenimą Lietuvoje matyti, kad, viena vertus, veiklą tęsė jau anksčiau įsteigti muzikinės kultūros židiniai, antra vertus, kūrėsi nauji dariniai, dalis kurių kaip tik tuo metu išgyveno kūrybinių jėgų antplūdį – jį paliudija reikšmingos premjeros, gausūs debiutai, recenzentų vertinimai. Vienas tokių darinių – Kauno operetės trupė, įsteigta dar sovietų okupacijos metu, tačiau ryškių rezultatų, aukštą kūrybinio intensyvumo matmenį pasiekusi vokiečių, kai buvo pastatyti keturi nauji spektakliai ir vienas atnaujintas, o 1944 m. pavasarį buvo subrandintas ir penktas, pasiekęs generalinių repeticijų etapą, tačiau dramatiško lūžio akivaizdoje taip ir nesulaukęs premjeros. Operetės trupės veikla iškart tapo recenzentų rašinių objektu, nesyk spaudoje buvo kritiškai aptarinėjami ir paties šio žanro vertybiniai aspektai, tačiau istorijos kataklizmų tikrovę išgyvenantys ir dvasinės atsparos mene ieškantys žmonės itin palankiai ir atlaidžiai vertino šios jaunos trupės spektaklius, kuriuose, pasak amžininkų, niekada netrūko publikos. Taip susiklostė, kad 1944 m. vasarą, liepos

4-osios vakare, kai pakilo paskutinio sezono spektaklio scenos uždanga Kauno Didžiajame teatre, kaip tik skambėjo F. Leharo operetė „Linksmoji našlė“, o grėsmingos naujos okupacijos nuojauta tuometinio spektaklio dalyviams ir publikai be užuolankų bylojo, kad tai atsisveikinimas.

Formali Kauno operetės gyvavimo pradžia – 1940 m. lapkričio 27 d., kada LTSR Švietimo liaudies komisaro įsakymu Nr. 344 buvo įteisintas naujos trupės steigimas. Pirmoji šio dokumento dalis byloja: „Karkai Mykolui pavestą organizuoti Kaune operetės teatrą ir jam vadovauti – atšaukiu“, o antroje teigiama: „Bručkui Viktorui leidžiu nuo 1940 m. lapkričio 27 d. organizuoti Kaune operetės teatrą ir tam teatrui vadovauti“¹. Beje, chorvedys, mokytojas, vienas aktyviausių Panevėžio muzikų Mykolas Karka čia minimas neatsitiktinai, mat įsakyme Nr. 329 būtent jis teikiamas kaip numatomas naujo teatro vadovas: „Nuo 1940 m. lapkričio 18 d. leidžiu: 1) Mykolui Karkai organizuoti ir vadovauti operetės Teatrui Kaune“². Vis dėlto Švietimo liaudies komisaras A. Venclova netrukus pa-

sirinko teatro gyvenimą geriau pažįstantį žmogų – dainininką baritoną V. Bručkų, 1926–1932 m. dainavusių Kauno Valstybės teatre, o 1934 m. išvykusį į Klaipėdą, kur drauge su dirigentu J. Kačinsku (pastarasis prisidėjo prie operos trupės organizavimo) dainavo 1934–1935 m. čia pastatytose abiejose operose – „Traviatoje“ ir „Fauste“³.

Iš tikrųjų Kauno operetė 1940 m. pabaigoje, pasak tuometinio jos dainininko Valerijono Indrikonio, „negimė iš nieko, tai buvo jau natūraliai pribrendęs dalykas“⁴, o jos artimiausių ištakų reikėtų ieškoti Kauno Darbo rūmų kolektyvų meninėje veikloje. Darbo rūmai – tai Vidaus reikalų ministerijai priklausiusi įstaiga, tautininkų valdžios korporacinės sistemos dalis, veikusi 1936–1940 m. Šių rūmų tikslas buvo rūpintis kultūriniais, ūkiniais bei socialiniais pramonės, prekybos, statybos, transporto ir kitų samdomų darbininkų bei tarnautojų reikalais. Daugiausia dėmesio skirta pastarųjų švietimui, profesiniam lavinimui, kultūrai: buvo leidžiamas laikraštis „Darbas“, įsteigti kultūros klubai su bibliotekomis ir skaityklomis, liaudies universitetas, taip pat meno saviveiklos kolektyvai⁵. Tarp pastarųjų – dažnai koncertus rengęs mišrus choras, kuriam visą šį laiką vadovavo dirigentas Antanas Makačinas, taip pat ir dramos studija, vadovaujama Juozo Miltinio. Būtent tokioje Darbo rūmų terpeje telkėsi ir jaunieji solistai, „laisvi menininkai – dainininkai, kurie dėl įvairių priežasčių į Valstybės Operą nesutelpa“⁶. Kodėl jie „nesutیلpo“ į operos teatrą? Viena pagrindinių priežasčių, regis, buvo iš tiesų gausios vokalo klasės absolventų gretos, apie kurių problemišką perspektyvą ne sykį rašyta ankstesnių metų spaudoje: „Mūsų dainininkų prieauglis yra jau dabar toks didelis, kad visos jaunos jėgos negalės sutilpti operos sienose. [...] Todėl plačiai duodant debiutuoti operoje, reikėtų įspėti, kad net ir vykęs debiutas dar nėra anga į operos trupę ne dėl meniškų, bet dėl ekonomiškų priežasčių“⁷. Taigi 1938 m. Darbo rūmuose buvo įsteigta pusiau saviveiklinė, pusiau profesionali operetės trupė, kurios vadovu ir dirigentu tapo A. Makačinas, režisieriumi – Juozas Katelė (vėliau buvo pakviestas Jurgis Petrauskas), baletmeistere – Jadvyga Jovaišaitė-Olekienė⁸. Dainininkams talkino akompaniatoriumi dirbti pakviestas Chaimas Potašinskas, A. Makačino vadovaujamas V. Kudirkos simfoninis orkestras. Savo sceninį kelią čia pradėjo dainininkai Petras Visockis, Valerija Kudabaitė, Leonardas Stanevičius, Valerijonas Indrikonis ir kiti. Reikėtų pridurti, kad Darbo rūmų operetės narių sceniniam pasirengimui reikšmingą įtaką turėjo rūmuose veikusi J. Miltinio dramos studija, kurią savišvietos tikslais lankė ir jaunieji dainininkai. Žinia, nuolatiniai šios studijos lankytojai – Bronius Babkauskas, Kazys Vitkus, Vaclovas

Blėdis ir kiti – su savo vadovu J. Miltiniu vėliau persikėlė į Panevėžį ir pradėjo naujo dramos teatro gyvavimo istoriją. Įdomu, kad pats J. Miltinis, jau pradėjęs vadovauti Panevėžio Miesto teatrui, buvo gana skeptiškai nusiteikęs operetės atžvilgiu – tą liudija jo interviu dienraštyje „Ateitis“. Jame dramos režisierius teigė, kad teatrams, į kurių struktūrą įtraukta ir operetė, išties lengviau gyvuoti medžiaginiu požiūriu, tačiau jis pats neketinąs tokia trupe papildyti savojo teatro: „Operetė man primena *demi mondaine* moterį, kuri, gyven-dama po vienu stogu, gali išvesti iš pusiausvyros net rimčiausią dramą. Dramos menas – tikrasis ir vienintelis teatro menas nėra jokia sąlyga negali nusileisti iki pramoginio lygio. Net komedija – satyra teikia nerimo. O dėl moralinių sąlygų nėra ko net galvoti“⁹.

Pirmiausia 1938 m. kauniškės operetės trupės vadovas A. Makačinas nusprendė pastatyti M. Petrausko „Birutę“, kurios pagrindinį vaidmenį parengė P. Kaupe-lytė, o spektaklį režisavo J. Katelė. 1940 m. brendo ir antroji premjera – buvo repetuojama Sidney Jones'o operetė „Geiša“, režisuojama J. Petrausko, kurioje svarbiausią vaidmenį jau rengė Gražina Matulaitytė-Rannit, vėliau tapusi pagrindine Kauno operetės trupės dainininke. Pastaroji operetė premjeros šviesos, de-ja, neišvydo – keitėsi politinė situacija: 1940 m. birželio 15 d. Lietuva buvo okupuota Sovietų Sąjungos.

Jau minėta, kad 1940 m. lapkričio 27 d. oficialiai ėmė veikti Kauno operetės teatras, kurio vadovu tapo V. Bručkus, administratoriumi (direktorius pavaduo-toju) – Mikalojus Mongirdas. Operetei paskirtos ir buvusio kino teatro „Metropoliteno“ patalpos tuome-tiniame Stalino pr. 41 (dabartinis Kauno dramos teat-ro pastatas), kuriose jau veikė Valstybinis žydų teatras ir Jaunojo žiūrovo teatras. 1941 m. balandžio 19 d. teatras pervardytas į Kauno muzikinės komedijos teat-rą¹⁰. Vis dėlto kalbėti apie visavertę 1940–1941 m. operetės sezono veiklą nebūtų rimto pagrindo, juolab kad tos veiklos rezultatai išryškėjo tik pačioje sezono pabaigoje, kai 1941 m. gegužės 1 d. įvyko B. Alek-sandrovo, sovietų kompozitoriaus, vieno iš Sovietų armijos dainų ir šokių ansamblio vadovų, trijų veiks-mų operetės „Vestuvės Malinovkoje“ premjera, o pats spektaklis per gegužės–birželio mėnesius (iki vokiečių okupacijos) tebuvo suvaidintas 10 kartų. Atnaujintas jau vėliau – sovietų reokupacijos pradžioje, 1945 m. kovą. Minimo laikotarpio operetės meninį personalą sudarė per 70 žmonių, iš kurių 8 meno vadovybės atstovai, 25 choro artistai, 8 baletu artistai, 26 orkestro muzi-kantai ir tik 8 etatiniai solistai¹¹. Peržiūrėjus esamus to meto Kauno operetės teatro direktoriaus įsakymus personalo ir organizaciniais klausimais galima paste-bėti, jog sezono antroje pusėje daugiausia buvo rū-pinamasi būtinu inventoriu, kuris neretai būdavo

perimamas iš nacionalizuotos nuosavybės¹²: „M. Mon-girdui 1941 vasario 26 d. nuvykti į Telšius, Šiaulius [...] Kauno Operetės teatro reikalams apžiūrėti ir aprašyti Kultūros paminklų apsaugos įstaigos žinioje esančius baldus“¹³; „[...] atvežti iš Maskvos Kauno operetės reikalams projekcinių lempų, linzų ir kino veidrodžių“¹⁴; „[...] nuvykti į Šiaulius – Kelmę – Padubysės dvarą, priimti Kultūros Paminklų apsaugos įstaigos teatrui perduodamus baldus“¹⁵. Jau 1941 m. birželio 30 d. įsakymo Nr. 47 paragrafai liudija teatro likvidacijos faktą ir masinius darbuotojų atleidimus, tačiau jų turinys byloja, kad kai kurie įsakymai papildyti jau po birželio 22 d., prasidėjus hitlerinei okupacijai. Iš jų matyti, kad operetės trupės narių neaplenkė tiek vienu, tiek ir kitų okupantų masinės represijos: „Kauno Muzikinės Komedijos teatro tarnautojus: 1) Jokūbą Gotlibą, 2) choro artistę Bronę Kubilienę-Požeraite, 3) orkestro artistą Viktorą Jasinską, kaip išvežtus NKVD čekistų į SSSR, nuo 1941 birželio 16 d. iš tarnybos atleidžiu“ (§3); „[...] choro artistą Kostą Matulą, kaip žuvusį kovoje su besitraukiančiais iš Kauno bolševikais, nuo 1941 m. liepos 1 d. iš tarnybos atleidžiu“ (§4); „[...] sekančius žydų tautybės tarnautojus nuo 1941 m. birželio 23 d. iš tarnybos atleidžiu: Siją Daitšą (choro artistas), Vierą Šovaitę (orkestro artistę), Jokūbą Laferį (orkestro artistas), Izraelį Arberą (orkestro artistas), Leibą Pelcą (orkestro artistas), Maiziną Finką (orkestro artistas), Morduchą Hofmeklerį (orkestro artistas), Iliją Lopertą (orkestro artistas), Joselį Jeliną (orkestro artistas), Mariją Baikavičienę (koncertmeisterę), Izaoką Benskį (orkestro artistas), Šliomą Godšteina (orkestro artistas), Kapelį Altmaną (choro artistas), Marę Gomerytę (choro artistę), Šmają Stupelį (orkestro artistas), Nochmaną Ipa (grimeris), Dveirą Ipienę (grimininkę), Abraomą Liachovskį (koncertmeisteris)“ (§5)¹⁶.

Sovietų okupacijos metais recenzijos ar kitokio pobūdžio straipsniai, vaizdžiai nušviečiantys muzikinio gyvenimo reiškinius, kūrybinius procesus, buvo retenybė, todėl ir Kauno muzikinės komedijos teatro veiklai spaudoje skirta itin mažai vietos. Labiausiai operetė buvo akcentuojama kaip „į naujų tarybinių teatrų gretą“¹⁷ įsiliejęs darinys, impulsą gyvuoti įgijęs „partijos ir vyriausybės dėka“ ir savo darbu pasiryžęs šlovinti naująją santvarką¹⁸. Po „Vestuvės Malinovkoje“ premjeros oficioze „Tarybų Lietuva“ netrukus pasirodė tam laikotarpiui būdinga soclenktynių dvasia alsuojantis vaizdelis: „Nors pirmąją premjerą teatrui buvo siūlyta pastatyti tik gegužės 15 d., bet teatro kolektyvas, norėdamas atžymėti Gegužės Pirmąją, premjerą parodė ir teatrą atidarė gegužės 1 d. Teatro artistai ir techninis personalas prieš premjerą dirbo dienomis ir naktimis. Dabar teatras jau pradėjo repetuoti naują

premjerą – Kalmano operetę „Marica“¹⁹. Čia minima I. Kalmano operetė „Grafiene Marica“, pasak trupės chore jau tuo metu dainavusios Salomėjos Nasvytytės-Valiukienės, iš tiesų 1941 m. pavasarį buvo rengiama kartu su „Vestuvėmis Malinovkoje“, ir jeigu pastarąjį spektaklį statytojai bei dainininkai rengė „pakenčiamai, bet be meilės, tai per „Grafiene Maricos“ repeticijas trupė atsigavo“²⁰. Tačiau premjera nebeįvyko – prasidėjo sovietų masinės represijos, o netrukus į Lietuvą įžengė ir vokiečių kariuomenė. Kitą sezoną, jau vokiečių okupacijos metu, šis žydų tautybės autoriaus veikalas neturėjo perspektyvos patekti į repertuarą. S. Nasvytytė-Valiukienė, kuriai šioje operetėje buvo paskirtas nedidelis Čigonės vaidmuo, prisimena, kad 1941 m. birželio 14 d., 10 valandą, vyko paskutinė „Grafiene Maricos“ repeticija, ir tiesiog į ją įsiveržę enkavedistai visų akivaizdoje suėmė ir vėliau į Sibirą išvežė orkestro artistą Viktorą Jasinską²¹.

Grįžtant dar prie „Vestuvių Malinovkoje“ reikia pasakyti, kad vis dėlto buvo šioks toks spektaklio įvertinimas, iš kurio matyti, kad jis iš tikrųjų nebuvo labai entuziastingai sutiktas (beje, knygos „Iš lietuvių muzikinės kultūros istorijos“ skyriuje „Muzikiniai teatrai“ Kauno muzikinės komedijos teatras ir jo premjera taip pat paminėti, tik labai fragmentiškai). Štai rašinyje „Kauno muzikinės komedijos teatras“, pasirašytame Pr. D. inicialais, teigiama, kad operetės pastatymas silpnokas, mėgėjiškas, stinga „tikro teatro skonio“; jeigu vokaliniu požiūriu spektaklis buvo parengtas neblogai, tai artistų vaidybai, orkestro skambėjimui išsakytina daugiau priekaištų²². Deja, išsamiau premjerinis spektaklis neanalizuojamas, nepaminti net kūrybinės grupės nariai, pagrindinių partijų atlikėjai. Remiantis „Muzikinių teatrų premjerų“ sąvadu, dera išvardyti spektaklio statytojus ir atlikėjus, didesnioji dalis kurių ir sudarė Kauno operetės trupės, daug intensyviau plėtojusios savo veiklą vokiečiųmečiu, pagrindą – tai dirigentas J. Pakalnis, režisierius S. Dautartas, chormeisteris S. Graužinis, baletmeisteris V. Germanavičius, dailininkas R. Krivickas; dainininkai – P. Visockis (Nazaras Duma), M. Lipčienė (Sofija), G. Matulaitytė ir V. Kudabaitė (Parinka), J. Katelė (Nečiporas), A. Janušaitienė (Hapusia), S. Bacevičius ir R. Andrejevas (Andreika), taip pat S. Dautartas, K. Matula, V. Indrikonis, K. Gudelis, J. Duršliokas, K. Mikalauskas, P. Dargis ir kiti. Taigi 1941 m. vasarą baigėsi ne tik pirmasis oficialaus Kauno operetės gyvavimo sezonas, bet ir pirmasis – įsibėgėjimo – etapas, prasidėjęs dar 1938 m. kaip Darbo rūmų kultūrinio padalinio veikla. Pažymėtina, kad 1940 m. formuojant savarankiškos operetės administracinę bei meninę struktūrą nebuvo pakviestas svarbiausias šio žanro entuziastas A. Makačinas, kuriam ir vėliau, vokiečiųmečiu, neatsirado vietos

tarp operetės meno vadovybės. Pasak amžininkų, čia, ko gero, kaltas buvo sunkokas A. Makačino charakteris. Kita vertus, 1940 m. žiemą Makačinių šeimai teko išgyventi didžiulę nelaimę – tragišką septynerių metų dukrelės Nijolės mirtį, o tai paskatino ir pagreitino šeimos sprendimą jau 1941 m. persikelti iš Kauno į Vilnių²³. Beje, 1941–1944 m. maestro vadovavo Profesinės Sąjungos simfoniniam orkestrui Vilniuje.

Kauno operetės veiklą vokiečių okupacijos metais galima apibūdinti kaip naują, produktyvų, intensyvų bei reikšmingą etapą. Tuo metu, nors ir remiantis „senaisiais“ nariais, iš naujo suformuojama nuolatinė trupė, kuri įtraukiama į Kauno Didžiojo teatro sudėtį²⁴, plečiasi trupės repertuaras (kiekvienam sezonui parengiama po porą premjerų ar atnaujinimą), sykiu auga ir profesinis lygmuo, apie kurį liudija reiklaus tono recenzijos spaudoje. Į operetės spektaklių rengimą ilgainiui įsitraukia ir operos dirigentai – M. Bukša, J. Talat-Kelpša. Šis žanras, kaip teigia amžininkai, buvo labai mėgstamas vietinės publikos ir ypač vokiečių karių, kurie esą specialiai Wehrmachtui uždarų spektaklių metu populiariausias arijas ir chorus net dainuodavo drauge su atlikėjais²⁵. Buvo prigijusi ir kita tradicija (dera priminti, jog visi muzikinio teatro spektakliai buvo atliekami tik lietuvių kalba) kai kuriuos operėčių fragmentus iš dalies dainuoti vokiečių kalba: tarkim, choras atlikdavo vieną kupletą vokiškai, kitą – lietuviškai, o solistai vokiškai padainuodavo ir visą ariją. Nepaisant kartkartėmis pasigirstančio oponentų balso, spaudoje operetei buvo skiriamas nemažas ir gana palankus dėmesys, o jos veiklos dinamika rengiant premjeras kartais net priešpriešinta operos nerangumui. Štai mėnraštyje „Kūryba“ 1943 m. Nr. 1 (lapkritis) apžvalgininkas analizuoja Kauno Didžiojo teatro operos veiklą klausdamas: „ar įvertinant visas galimas karo laiko kliūtis ji yra pakankama, ar galėtų būti didesnė? Šis klausimas iki šiol nebūdavo keliamas todėl, kad iš viso mes pastaruoju laiku vengiame kritikuoti tokius mums brangius dalykus, kaip kiekvienas mūsų kultūrinis pasireiškimas“²⁶. Vėliau autorius priekaištauja, jog dar 1941–1942 m. sezone pradėta kalbėti apie W. A. Mozarto „Figaro vedybų“ premjerą, kurios vis dar negirdėti: „Kažin, ar šios premjeros tikrai iki šiol negalima buvo įvykdyti? Tikime, kad galėjo būti kliūčių ir tebėra jų. Tačiau visas gyvenimas karo laiku susideda iš kliūčių; o tos kliūtys, kurios mūsų operai, matyt, buvo nenugalimos, tuose pačiuose rūmuose dirbančiai operetei leidosi įveikiamos, nes ji per tą patį laiką pastatė dvi premjeras“²⁷.

Tiesa, vokietmečiu operetės tema iškilo ir dar vienu aspektu – kaip skonio ir vertybinės orientacijos problema. Taigi savaip buvo atnaujinta 4-ojo dešimtmečio polemika: ar operetė priklauso tikrajam menui,

ar ji statytina operos scenoje. Be to, šiuo atveju probleminiai klausimai buvo išskleisti ir kiek kitomis kryptimis: ar operetė yra menas ar nemenas, ar nereikėtų rimtai susimąstyti apie „operetininkų“ mokyklą ir jų tvirtesnę visapusišką profesinį pasirengimą. 1942 m. vasarą po „Grafo Liuksemburgo“ premjeros dienraštyje „Į laisvę“ pasirodė nepasirašytas straipsnis „Apie linksmumą mene“, sukomponuotas kaip Florestano ir Euzebijaus pokalbis (tikėtina, kad jo autoriumi buvo teatro kritikas Stasys Leskaitis, „savarankiško charakterio, neužrudijusių smegenų ir šmaikštaus liežuvio“ žmogus²⁸). Šiame tekste Florestanas laikosi nuomonės, kad „menas, kuris nesiekia gilumos, kuris neišjudina širdžių, neprivertčia jų pasikeisti ir siekti gėrio ir grožio – nėra tikrasis menas“, kad „lengvas, nieko nepsunkinantis dvasios penas gali mus padaryti nerūpestingus. [...] Ar tu nematai artėjančio pavojaus, kad tuo būdu mes galime atimti iš scenos visą jos moralinį veikimą“, – klausia Florestanas. Į tai Euzebijus retoriškai atsako: „Ar kaip tik mūsų laikais nereikia ieškoti džiaugsmo bei poilsio ir lengvame mene, kai prieš mus stovi dideli, antžmogiški uždaviniai? O ypač jei šis menas, ar tai bus operetė, ar komedija, ar šaržas, įstengia atitraukti žmones nors kelias valandas iš jų kasdieniškų rūpesčių? Argi tu tokiam menui nepripažįsti jokios vertės?“ Galop šį romantišką dialogą baigia Euzebijus teigdamas, kad „tiek rimtasis, tiek ir lengvasis, linksmasis pradmuo turi teisę gyvuoti, kad menas gali būti linksmas, net tada, kai jis yra rimtas ir kilnus; ir priešingai“²⁹. Šią diskusiją, reikia manyti, inspiravo ir konkreti kiek anksčiau išspausdinta J. Arvydo operetės „Grafas Liuksemburgas“ recenzija, kurioje trumpai buvo priminta ankstesnė „Kornevilio varpų“ ir „Čigonų barono“ istorija kaip operos scenos ir operetės žanro joje disonansas, taip pat iškelti pastarojo žanro estetiniai principai – elegancija, grakštumas, lengvumas, sąmojis, kultūra, kurie greta vokalo, režisūros, scenografijos privalo būti visapusiškai bei profesionaliai integruoti į pastatymo visumą ir kurių neretai buvo pasigendama jaunos Kauno operetės trupės darbuose³⁰.

Kokį poveikį turėjo čia pacituotos pastabos – sunku pasakyti, nes didesnė bei nuoseklesnė diskusija spaudoje neišsiplėtojo. Operetės Kauno Didžiojo teatro scenoje buvo sėkmingai bei sistemingai statomos ir toliau, publika jas noriai lankė, o šis muzikinio teatro žanras Lietuvoje plito – Šiauliuose būtent operetės žanro pagrindu 1942 m. susiformavo Šiaulių naujasis muzikinis teatras, o 1944 m. pradžioje spaudoje viešai prabilta „Ar susilauks Vilnius operetės?“ Vis dėlto, nepaisant publikos poreikių ir dėmesio šio žanro spektakliams, 1944 m. pavasarį „Ateities“ skiltyse susirūpinta dar viena esmine problema – operetės ir „mažosios

scenos“ artistų akademinio rengimu, paliekant nuošalyje pažiūras į šių žanrų vertę. Straipsnyje autorius A. Vlk. kritiškai vertina tuometinę Kauno ir Šiaulių operetės trupių būklę, pirmosios lygį apibūdinamas kaip „kiek stipresnį“, o antrosios – kaip „silpną ir apgailėtinai mėgėjišką“. Autorius ieško priežasčių, kodėl taip yra, ir jas rūsčiai išdėsto, argumentuoja. Pirmą, esą trūks-ta tinkamai pasiruošusių muzikų: „Kad operetę užsi-spyrus ir pasiryžus galima įkurti ir be tinkamų jėgų, o iš visur sugraibstytais mėgėjais ar geriausiu atveju įvai-riopais scenos meno puse moksliais bei mokiniais, tai įrodė Šiaulių operetės organizatoriai“³¹. Deja, apgai-lestauja A. Vlk., masinį klausytoją tenkina vidutinis spektaklių lygis ir juose puoselėjamas vulgarokas skonis. Neišpuoselėtą operetės bei „mažosios scenos“ (re-viu, muzikholo, kabareto) tradiciją, autoriaus many-mu, sąlygojo muzikinio ugdymo įstaigose neįdiegti specialūs mokymo metodai, be to, jose vyravo šiems žanrams nepalanki pozicija. Todėl, anot A. Vlk., rei-kėtų steigti skyrių kokioje nors muzikos mokykloje profesionaliems šios srities menininkams telkti ir reng-ti. Operetės, kaip tam tikros „perdėm internacionali-nės bangos“, plitimu buvo susirūpinęs ir mėnraščio „Kūryba“ recenzentas Bronys Raila, bandydamas ana-lizuoti šio žanro poziciją tuometinės „sceninių verty-bių infliacijos, o su ja ir tų vertybių devalvacijos“ kon-tekste. Pabrėždamas, jog šis žanras turi „savo prasmę ir savo paskirtį“, straipsnio autorius atkreipia dėmesį į keletą aspektų – operetės žanro specifiką (lengvumą, grakštumą, žaismingumą), į būtiną ją atliekančių vo-kalistų išsilavinimą ir išprusimą, į vaidybos, choreo-grafijos ir muzikos sintezės pajautos būtinybę. Tačiau kasdieninė praktika liudija, pasak B. Railos, kad šie aspektai profesiniu požiūriu dar nepakankamai išplė-toti, tad tai ir lemia diletantiškumo apraiškas³².

Išsiskaičius į 1941–1944 m. Kauno operetės pareng-tų konkrečių spektaklių vertinimus spaudoje, išklau-sius amžininkų liudijimų, taip pat atsizvelgiant į šia-me žanre susitelkusias kūrybines pajėgas, matyti, kad padėtis tolydžio keitėsi į gera. Per tą laiką parengtos šios Vienos bei Paryžiaus operetės: F. Leharo „Linksmo-ji našlė“, „Grafas Liuksemburgas“, F. von Suppé „Lengvoji kavalerija“, Ch. Lecoq'o „Širdis ir ranka“ premjeros, darsyk atnaujinta „Linksmoji našlė“ (pa-naudojant naują orkestruotės redakciją bei iš esmės perrežisuojant). Operetės darbo dienyne aptinkame įra-šus ir apie nuo 1943 m. lapkričio premjerai rengtą Fredo Raymondo operetę „Mėlynoji kaukė“, kurią re-žisavo V. Sipavičius-Sipaitis, vėliau perėmė V. Dineika; dirigentu buvo numatytas J. Pakalnis, chormeiste-riu – S. Graužinis, baletmeisteriu – E. Bandzevičius, dailininku – S. Ušinskas. Tačiau premjera neįvyko, o 1944 m. birželio 20 d. dienyne fiksuojama paskutinė

repeticija: „Op. „Mėlynoji kaukė“ charakterių apta-rimas ir pastatymo planas“³³. Tarp LLMA saugomų dokumentų, konkrečiai – Kauno Didžiojo Teatro di-rektoriaus sutarčių byloje, randame direktoriaus V. Iva-nausko ir režisieriaus V. Sipaičio-Sipavičiaus 1943 m. birželio 28 d. pasirašytą sutartį dėl J. Strausso operetės „Šikšnosparnis“ režisavimo, numatant premjerą ne vėliau kaip 1944 m. vasario 5 d.³⁴, tačiau nerandame duomenų, kad šis sumanymas būtų buvęs įgyvendin-tas. Įdomu, kad šis veikalas, kaip būsimas repertuari-nis spektaklis, ne kartą buvo pagarsintas spaudoje, ar-chyvuose saugomos ir prasidėjusį kūrybos procesą liudijančios dar 1942 m. rudenį sudarytos sutartys su dailininku Liudu Truikiu (dėl dekoracijų), su libreto vertėju Vladu Braziuliu³⁵. Šio vokiečiųmečiu neįgyvendin-to sumanymo pėdsakų randame tik 1944 m. vasarą, kai buvo sudaromas būsimos sezono repertuaro planas. Tarp planuojamų operetės premjerų buvo numatytos keturios: pirmiausia J. Strausso „Šikšnosparnis“, vė-liau ir F. Leharo „Pasaulis yra stebuklingas“ bei „Pa-ganini“, Ch. Lecoq'o „Žalioji sala“; visos patikėtos re-žisuoti V. Sipavičiui³⁶. Deja, tyrinėjamu laikotarpiu rengto „Šikšnosparnio“ premjera įvyko tik 1950 m. vasario 27 d.

Tų pačių metų lapkritį buvo pasirašytos ir dar dvi sutartys: su V. Sipaičiu (slapyvardis Švitrigaila), kuris „apsiima parašyti 3 v. 4 pav. libretą „Linksmosios iš-daigos“, ir su kompozitoriumi Stasiu Gailevičiumi, ku-ris „apsiima parašyti ir suinstrumentuoti muziką ope-retei pagal V. Sipaičio-Švitrigailos libretą“³⁷. Deja, daugiau žinių apie tokios lietuviškos operetės kūrimą ar konkrečius pastatymo sumanymus nepavyko rasti, išskyrus užuominą 1943 m. lapkritį dienraštyje „Atei-tis“. Čia atspausdintame interviu režisierius V. Sipai-tis, prieš du mėnesius tapęs šio kolektyvo meno vado-vu, kalbėdamas apie operetės trupės perspektyvą teigė: „Lietuviškos operetės kūryba yra susidomėjęs kompo-zitorius J. Tallat-Kelpša. Operetės libretų ieško muzi-kai St. Gailevičius, V. Kuprevičius ir dar vienas kitas jaunesniųjų kompozitorių“³⁸.

Prieš trumpai apžvelgiant konkrečius Kauno ope-retės trupės sceninės veiklos rezultatus derėtų pabrėž-ti, jog vokiečiųmečiu jos veikla rėmėsi keletu stiprių sa-vo srities profesionalų – tai dainininkai Rostislavas Andrejevas, Gražina Matulaitytė, prityrę operos di-rigentai J. Tallat-Kelpša, M. Bukša ir kuri laiką ope-retės meno vadovo pareigoms paskirtas jaunas diri-gentas J. Pakalnis. Tenoras R. Andrejevas, Kauno Vytauto Didžiojo universiteto ir Kauno konservatori-jos (O. Marini dainavimo kl.) absolventas, 1935 m. debiutavo kaip operos dainininkas (Kauno operoje sukūrė Kunigaikščio, Grigorijaus, Lenskio vaidme-nis), 1937–1939 m. tobulinosi Paryžiaus Normalinėje

muzikos mokykloje, mokėsi dainuoti dar ir privačiai pas N. Karnavičienę, o nuo 1940 m. vėl įsitraukė į aktyvią sceninę veiklą, kurios didžioji dalis nagrinėjama laikotarpiu ir buvo skirta operetei, nors kartkartėmis jo dainuota ir operos spektakliuose. Tuometiniai R. Andrejevo kolegos, nuolatinė operetės publika pagarbiai vertino jo išsilavinimą, sceninį pasirengimą, aristokratišką laikyseną, nepaisant to, kad recenzentai ne kartą atkreipė dėmesį į jo „nedidelį balsą“. G. Matulaitytė-Rannit smuiko specialybę studijavo Sankt Peterburgo, Leipzigo konservatorijose, 1925–1929 m. Berlyne ir Romoje pas įvairius pedagogus mokėsi dainavimo. Dar 1929 m. debiutavusi Kauno operos scenoje ir ilgainiui užsitarnavusi muzikalios, pažymėtinos sceninės kultūros artistės vardą, ji sukaupė pluoštą lyrinio soprano partijų, kurios, būdamos artimesnės subretės tipo balsui, vėliau nulėmė nuoseklų G. Matulaitytės žanrinį posūkį – vos tik įsteigus operetę, ji tapo pagrindine šios trupės soliste³⁹, artistiniu ir vokaliniu požiūriu puikiai vertinta tuometinių recenzentų. Beje, šiame amplua, nors kaip solistė jau sulaukusi solidaus amžiaus ir nestokodama sceninės patirties, G. Matulaitytė nuosekliai tobulėjo padedama vokalo pedagogės Ninos Markovnos Karnavičienės. „Gražina, apdovanota dideliu aktorės talentu, muzikine kultūra ir asmenišku žavesiu bei grožiu, greitai tapo publikos numylėta operetės žvaigždė“, – savo atsiminimuose solistę apibūdino vokiečių operetės debutantė, N. Karnavičienės mokinė Salomėja Nasvytytė-Valiukienė⁴⁰. Iš šių prisiminimų aiškėja, kad vokalo pedagogės N. Karnavičienės vaidmuo formuojantis jaunai Kauno operetės trupei buvo ganėtinai reikšmingas. Ji uoliai dirbo ne su vienu tuometinės operetės debutantu – minėtinas charakterinių vaidmenų aktorius, žavaus komiko, bet menko balso dainininko Kazio Mikalausko atvejis, kai rengiant Bazilio Bazilovičiaus vaidmenį operetėje „Grafas Liuksemburgas“ ši pedagogė išgelbėjo bežlungantį debutantą kvalifikuotais patarimais, tikslingomis pratybomis pastatydama jo balsą į tinkamą poziciją; pas N. Markovną kruopščiai darbavosi ir dvi operetės subretės – Sofija Kudokienė, Rožė Mainelytė⁴¹.

Sudainavę dar sovietmečiu statytose „Vestuvės Malinovkoje“, G. Matulaitytė ir R. Andrejevas puikiai atsiskleidė pirmoje vokiečių statytoje operetėje F. Leharo „Linksmoji našlė“ (premjera 1941 11 21) Hannos Glavari ir Grafo Danilos vaidmenyse. Ypač šio žanro pasiilgusių publiką, regis, džiugino gausiai spektaklyje pasirodžiusių jaunosios kartos dainininkų sėkmė: „Operetės spektaklis įnešė naujo ne tik savo teatrinio turinio, bet dar ir tuo, kad operetę pastatė beveik naujos sceninės jėgos“⁴². Kaip „gražiai užsirekomendavę“ pažymėti S. Bacevičius, V. Kudabaitė,

„neabejotini vaidilos ir dainininkai“ – J. Duršliokas, P. Maželis, K. Mikalauskas, Z. Kudokienė. Recenzentas A. Linga atkreipė dėmesį ir į spektaklio trūkumus: vaidybinių įgūdžių, veiksmo gyvumo stoką, todėl straipsnio pabaigoje išreiškė pageidavimą statytojų grupei (dirigentui J. Pakalniui, režisieriui S. Dautartui, balletmeisteriui V. Germanavičiui, chormeisteriui S. Grauziniui ir režisieriaus padėjėjui V. Daugirdui) ateityje dėti daugiau pastangų, kad operetės lygis nebūtų menkesnis negu operos⁴³. Dar tą patį sezoną, 1942 m. gegužės 23 d., buvo parengta ir kita premjera – F. Leharo „Grafas Liuksemburgas“, kurią recenzentai įvertino kaip nemažą operetės trupės pažangą: pastebėta įtaigesnė, grakštesnė vaidybinė plastika, sodriau ir lanksčiau skambėjęs orkestras, choras, skoningiau sukomponuotas scenovaizdis. Šiuo požiūriu ypač entuziastingai pasisakė recenzentas J. Vingius, tuo tarpu kritiškiau premjerą vertinęs J. Arvydas atkreipė dėmesį į elegancijos, lengvumo, natūralios aristokratiškos laikysenos stoką – į savybes, kurių vis dėlto netrūko G. Matulaitytei (Angele Didier), iš dalies ir R. Andrejevui (Grafas Liuksemburgas). „Visas operetės kolektyvas dar turės gerokai dirbti apsitašymo, elegancijos atžvilgiu“, – rašė J. Arvydas⁴⁴.

1942–1943 m. sezoną buvo parengta trečioji – F. von Suppė operetės „Lengvoji kavalerija“ – premjera (1942 11 22), kurią recenzavęs V. Jakubėnas nešykštėjo palankių atsiliepimų ne tik apie darnų visumos ansamblį, bet ir apie paties kompozitoriaus ir jo kūrinio pasirinkimą. Gana plačiai pristatydamas įvairiažanrę F. von Suppė kūrybą, aptardamas operetės turinį, kuriame, „nepaisant operetiškai komedinio stiliaus, yra ir nemaža patriotinio elemento“, kritikas pirmiausia įvertino akivaizdžius režisieriaus S. Dautarto darbo vaisius – gebėjimą taikliai suformuoti komiškų charakterių tipus, sukurti įdomias mizanscenas⁴⁵. Pasitraukus J. Pakalniui, šis spektaklis į sceną „sklandžiai ir stilingai“⁴⁶ buvo palydėtas M. Bukšos, kuriam laikui perėmusio ir operetės meno vadovo pareigas⁴⁷. Beje, J. Pakalnis, nors dokumentuose dar fiksuojamas kaip operetės dirigentas, tačiau tuo metu aktyviai ėmėsi diriguoti balletus, sukomponavo ir savąją „Sužadėtinę“, kurios premjera įvyko 1943 m. gruodžio 4 d. jam ir diriguojant. Iš pagrindinius vaidmenis atlikusių artistų savo rašinyje V. Jakubėnas labiausiai išskyrė G. Matulaitytę (Grafaitė Ilonka Czikos) – „įdomi sceniškai, kultūringai dainuojanti ir [...] estetiškai šokanti“; gerėjosi komiško operetinio aristokrato tipą taikliai sukūrusiu P. Maželiu (Grafas von Reinfelsas), kultūringu dainavimu bei nepriekaištinga scenine raiška pasižymėjusiu R. Andrejevu (Hansas Wolfas von Altenas). Daugiau grakštumo ir artistiškumo V. Jakubėnas įžvelgė ir Z. Kudokienės (Ilisa) sceninėje laikysenoje. Konstatuoti visos

trupės pažangą prityrusį recenzentą skatino ir mažesniųjų vaidmenų atlikėjai – P. Dargis, K. Mikalauskas, S. Bacevičius, J. Stasiūnas, sklandžiai ir švariai skambėjęs S. Graužinio parengtas choras.

Kaip tik tuo metu kuluaruose jau svarstyta apie būsimą naują repertuaro kūrinį – jau minėtą J. Strausso „Šikšnosparnį“, tačiau sezono pabaigoje vis dėlto pateikiama atnaujinta „Linksmoji našlė“ (1943 06 26). Kodėl trupė nesiėmė naujo veikalo, sunku pasakyti. Ko gero, čia vertėtų įterpti ir dar vieną premjerą, įvykusią 1943 m. balandžio 17 d. ir sujungusią operetės, dramos ir operos trupių bei baleto studijos narius, – 10 paveikslų muzikinę komediją „Mažasis rūmų koncertas“ (libretistai Tonis Impekovenas ir Paulas Verhoevenas, muzika – Edmundo Nicko). Pažymėtina, kad muzikos šiame veikle nedaug, didžiausias svoris čia teikiamas dramoms aktoriams (svarbiausius vaidmenis atliko S. Pilka, P. Rūtenis, J. Laucius ir kiti), tačiau pagrindinis moters vaidmuo buvo parengtas operos solistės Petronėlės Zaniauskaitės, gerai įvertintos vokalinio ir vaidybinių požiūriais. Spektaklyje dalyvavo ir dar keletas operetės dainininkų – V. Adamkevičius, V. Indrikonis, J. Dargis⁴⁸. Veikalo sėkmės dalį pelnė ir dirigento S. Graužinio darbas kartu su orkestru ir choru. Muzikinę komediją režisavo V. Dineika, raiškių komišku vaidmenų aktorius ir režisierius, kurio pavardę vėliau pamatysime tarp paskutiniosios vokiečių rengtos operetės „Mėlynoji kaukė“ statytojų. Nors recenzuodamas šį naują darbą V. Jakubėnas pažymėjo, jog „muzikos dalies vedėjo uždavinys nors irgi svarbus, tačiau kiek mažiau atsakingas, [...] Ed. Nicko muzika, tiesa, turi labiau patarnaujamą vaidmenį: jos iš viso nėra daug, ji palieka didelius tarpus vien pasikalbėjimui“, tačiau recenzentas teigė, kad tai „naujasis mūsų operetės trupės pastatymas“⁴⁹. Po kelių dienų „Ateityje“ recenzentas atsiprašė už nesusipratimą minėtą spektaklį priskiriant operetės, o ne dramoms trupėi – būtent į dramoms repertuarą buvo įtrauktas minėtas projektas: „Idėja dramoms įgominis pastatyti muzikinę komediją yra girtina, ir, kaip galėjome patirti, [...] visiškai įvykdoma“, – pabrėžė V. Jakubėnas⁵⁰.

Kaip vienas šio spektaklio trūkumų išskirtas per didelis dramatinavimas, žaismingumo stoka – panašios pastabos persmelkdavo ir kitus operetės pastatymus. Matyt, šios pastabos nelikdavo nepastebėtos, nes atnaujintosios operetės „Linksmoji našlė“ premjera recenzentų buvo vertinama palankiau. Tokią nuomonę patvirtina ir anų metų amžininko dainininko V. Indrikonio atsiminimuose likęs įspūdis, esą „Linksmoji našlė“ buvo labiausiai vykęs minimo laikotarpio spektaklis⁵¹. Pagrindiniai vaidmenys čia ir vėl buvo patikėti bemaž tiems patiems artistams (G. Matulaitytei, R. Andrejevui, K. Mikalauskui, P. Maželiui), tačiau spek-

taklis, pasak recenzento A. Lingos, labiau „sušokin-tas“, jame daugiau sąmojo, žaismingumo, įsidėmėtini charakteringi vaidybini elementai, spalvingos detalės. Būtent pastaruosiu aspektu atkreiptas dėmesys ne tik į spektaklio senbuvius, bet ir į naujus operetės atlikėjus – P. Baravyką, Z. Survilą, į vaidybos srityje išaugusią Z. Kudokiene, paminėta šios operetės debiutantė S. Nasvytytė. Kai kurie choreografiniai sprendimai dėl jų technikos, etikos, padarumo vis dėlto sukėlė recenzentui abejonių – tarkime, Grizečių šokis. Pripažindamas siekių atsinaujinti pozityvumą, A. Linga straipsnio pabaigoje palinki baletmeisteriui Z. Bاندzevičiui, kad šis savo norus mokėtų labiau suderinti su galimybėmis bei tradicijomis⁵². Apie kitų spektaklio statytojų – dirigento J. Tallat-Kelpšos, režisieriaus V. Daugirdo, chormeisterio S. Graužinio, dailininko R. Krinicko, režisieriaus asistento K. Mikalausko – indėlių sunkiau kalbėti, nes trūksta tai aptariančios autentiškos medžiagos.

Paskutiniojo vokiečių sezono pradžioje, 1943 m. rudenį, operetės meno vadovu tapo režisierius V. Sipaitis-Sipavičius, su kuriuo ta proga „Ateityje“ išspausdintas nemažas interviu. Iš jo sužinome, kad ateityje numatyta plėtoti studijinį darbą – įvesti dainininkams plastikos ir šokių pratybas, buvo mąstoma ir apie kadru kaitą. Įvertindamas dirigentų J. Tallat-Kelpšos, M. Bukšos, S. Graužinio, S. Gailevičiaus ir S. Dautarto darbą V. Sipaitis prasarė, jog numatomas ir naujas nuolatinis operetės dirigentas – Aleksandras Kučiūnas, tuo metu dirbęs Drezdeno Miesto teatre (deja, operetės spektaklių Kaune jam neteko diriguoti). Kalbėdamas apie repertuaro orientyrus meno vadovas pabrėžė šio žanro klasikos būtinybę, nevengiant į operetės repertuarą įtraukti ir komiškosios operos pavyzdžių. Apgailėstaudamas dėl per mažo trupės kolektyvo (tuo metu buvo tik 15 žmonių), dėl pagrindinių solistų, dirbančių be dublerių, krūvio, naujasis meno vadovas išreiškė viltį, kad netrukus į trupę įsitrauks jaunosios kartos atstovai, tarp kurių jis paminėjo Stasę Žebrytę-Braziulienę, Magdaleną Žilinskaitę, Stasį Salmanavičių. Šiame interviu anonsuojami ir būsimi pastatymai – „Širdis ir ranka“ bei „Mėlynoji kaukė“⁵³.

Ch. Lecoq'o operetė „Širdis ir ranka“ (premjera 1944 m. balandžio 28 d.), regis, buvo savarankiškas šio veikalo režisieriaus ir naujojo meno vadovo V. Sipaičio-Sipavičiaus pasirinkimas, vėliau sukėlęs tam tikrų abejonių dėl savo muzikinės vertės. „Pasirinktas veikalas [...] gan neblogas, bet vidutiniškų savybių, nekylantis virš pasaulyje „praėjusių“ operečių vidurkio. Tiesa, jis turi visus reikalavimus tokiam veikalui ir atributus [...]; visa tai nepasiekia tačiau kokio nors ypatingo ryškumo“, – rašė autoritetingas kritikas V. Jakubėnas⁵⁴. Po premjeros „Ateityje“ pasirodė ir Pulgio

Andriušio, rašytojo, feljetonisto, teatro kritiko, nuomonė, tiesiogiai nukreipta į pusėtiną, netgi prastą režisūrą. Šis autorius rašinyje iškart atskleidė savo poziciją: jis operetės žanro gerbėjas, tačiau grakščios, lengvos operetės, kurioje į žmogiškąsias silpnybes, nykumą gyvenimišką tikrovę žvelgiama su sveiku humoru, satyra, skoningu šaržu. Pasak P. Andriušio, juoko per „Širdies ir rankos“ premjerą žiūrovų salėje buvo girdėti nedaug, nes spektakliui trūko taiklių mizanscenų bei jų tarpusavio ryšio, turinio interpretacijos aiškumo, būta nemažai atsitiktinių, nereikalingų detalių; autoriaus nuomone, silpnai padirbėta ir dailininko V. Vijeikio – „dirbo plakatiškai“⁵⁵. Priminsime, kad „Širdis ir ranka“ buvo rengiamas bemaž vien jaunosios kartos dainininkų pajėgomis – pagrindinius vaidmenis sukūrė P. Maželis, B. Marijošius, S. Bacevičius, V. Indrikonis, V. Žmuidzinas, M. Žilinskaitė, J. Butkevičiūtė, V. Kustkevičiūtė, S. Nasvytytė ir kiti. Minėto straipsnio autorius tuojau pastebėjo tarties nesklaidumus, vokalo nelygumus, netvirtą vaidybą, nors kai kuriais jaunaisiais ir pasigėrėjo („ir vis dėlto kiekviena banga šį tą išplauna į krantą“) – B. Marijošiumi, P. Maželiu, S. Bacevičiumi, M. Žilinskaite. Gana santūriai premjerą vertino ir V. Jakubėnas, vis dėlto sveikindamas jaunuosius artistus, o stipriausia pastatymo puse laikęs muzikinę dalį, parengtą dirigento S. Grauzinio: tikslus orkestro skambesys, sklaidūs chorai, jaunųjų dainininkų parengimas. Recenzentas atkreipė dėmesį į tam tikrų priemonių – grotesko ir šaržo – pavojų virsti vulgarumu, „ypač dirbant su naujokais artistais“⁵⁶. Atlaidžiau ir santūriau vertindamas spektaklio trūkumus V. Jakubėnas iš esmės antrino P. Andriušio nuomonei, esą spektaklis scenoje pasirodė dar gana „žalias“. Šiai operetei įsivažiuoti, deja, laiko beveik ir nebebuvo likę – įvyko tik devyni jos spektakliai, paskutinis – birželio 26 d.

Jau minėta, kad būtent spektaklis „Linksmoji našlė“ liepos 4 d. užbaigė 1943–1944 m. operetės sezoną. Tų pačių metų birželio mėnesį Raudonajai armijai pradėjus puolimą Baltarusijoje, frontas jau visiškai buvo priartėjęs prie Lietuvos, o liepos 4 d. sovietų kariuomenė peržengė šiaurės rytų Lietuvos sieną⁵⁷. Minimų dienų liudininkė ir paskutinio spektaklio dalyvė S. Nasvytytė-Valiukienė prisiminė tuomet patirtus išgyvenimus: „Daugelis jau žinojome, kad turime trauktis iš Lietuvos. Tą dieną, likus valandai iki spektaklio, man paskambino iš teatro ir pakvietė dainuoti – buvau Valensjė vaidmens, kurį pagrindinėje sudėtyje dainavo S. Kudokienė, dublerė. Pagalvojau, koks baisus laikas, bet, ačiū Dievui, ateisiu į spektaklį, nes žinau, kad tai jau paskutinis kartas. Neįtikėtina, tokiu baisiu laiku teatras buvo pilnutėlis! Spektaklis praėjo labai gerai, įsiminė tai, kad publika buvo daug šiltesnė,

karščiau plojo nei paprastai. Pabaigoje mums sustojus scenoje, sustojo ir publika. Visi verkėme. Žinojome, kokie baisūs kataklizmai ateina, kokia nežinia laukia ir tų, kurie lieka, ir tų, kurie pasitraukia. Pagaliau uždanga nusileido, tačiau užkulisyje ši visus apėmusi būsena tęsėsi. Tokių ovacijų kaip tuomet niekada nebuvau patyrusi – juk tai buvo grynas atsisveikinimas“⁵⁸.

Išvados

Sisteminę veiklą pradėjusi Kauno operetės trupė karo metais pasiekė galimo veiklos intensyvumo lygmenį. Šioje terpėje turėjo galimybę debiutuoti ir atsiškleisti jaunesnės kartos dainininkai, kurių klasė Kauno konservatorijoje pasižymėjo ir gausumu, ir geru profesiniu pasirengimu. Operetės trupės veikla, jos privalumai ir trūkumai kėlė atitinkamus uždavinius ateičiai, vienas kurių, atsižvelgiant į šio žanro specifika, – diegti specialius mokymo metodus muzikinio ugdymo įstaigose. Išnagrinėjus atsiliepimus apie operetės spektaklius spaudoje, peršasi išvada, kad muzikinis pastatymų lygis dažnai nustelbdavo menkesnę vaidybinę pusę. Šia linkme pirmuosius žingsnius buvo žengęs režisierius V. Sipaitis-Sipavičius, emėsis su dainininkais plėtoti studijinį plastikos, šokių bei vaidybos darbą, tačiau minimu laikotarpiu jo veiklai išsiplėsti būta per mažai laiko. 1944 m. vasarą Kauno operetės trupė, nors ne taip smarkiai kaip operos, vis dėlto patyrė reikšmingų netekčių – į Vakarus pasitraukė būrys solistų: G. Matulaitytė-Rannit, S. Kudokienė, P. Maželis, R. Mainelytė-Mickevičienė, B. Marijošius, S. Nasvytytė-Valiukienė, dalis choro, orkestro artistų. Jų įgyta patirtis daug prisidėjo prie to, kad Kauno operetės trupės veikla karo metais iškiltų kaip svarbus muzikinio gyvenimo matmuo, suteikęs perspektyvą tolesnei šio žanro tradicijų plėtotei Lietuvoje.

Nuorodos

¹ LLMA, f. 289, ap. 1, b. 1, p. 168.

² Ten pat.

³ Jeronimas Kačinskas: *Gyvenimas ir muzikinė veikla. Straipsniai. Laiškai. Atsiminimai*, sudarė ir tekstus parengė D. Petruskaitė, Vilnius, 1997, p. 198.

⁴ Autorės pokalbis su Valerijonu Indrikoniu 2005 m. rugsėjo 20 d.

⁵ *Lietuvių enciklopedija*, South Boston, 1957, t. 11, p. 25; *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, Vilnius, 2005, t. 4, p. 494.

⁶ A. Jsn., Naujas teatras, *Savaitė*, 1940, Nr. 17, p. 341.

⁷ V. Jakubėnas, *Straipsniai ir recenzijos*, Vilnius, 1994, t. 1, p. 445.

⁸ A. Jsn., Naujas teatras, ten pat.

⁹ j. s., Keletas minčių su Panevėžio Miesto Teatro meno vadovu J. Miltiniu, *Ateitis*, 1944, Nr. 59, p. 2.

¹⁰ LLMA, f. 284, ap. 1, b. 2, p. 4.

- ¹¹ *Muzika 1940–1960*, dokumentų rinkinys, Vilnius, 1992, p. 219–221.
- ¹² *LLMA*, f. 284, ap. 1, b. 213.
- ¹³ Ten pat, įsakymas Nr. 2.
- ¹⁴ Ten pat, įsakymas Nr. 4.
- ¹⁵ Ten pat, įsakymas Nr. 14.
- ¹⁶ Ten pat, įsakymas Nr. 47.
- ¹⁷ Informacinė žinutė, *Tarybų Lietuva*, 1941, Nr. 103, p. 3.
- ¹⁸ Pr. D., Kauno muzikinis teatras, *Tarybų Lietuva*, 1941, Nr. 116, p. 5.
- ¹⁹ V. RK., Kauno muzikinės komedijos teatras ruošia antrą premjerą, *Tarybų Lietuva*, 1941, Nr. 109, p. 2.
- ²⁰ Autorės pokalbis su Salomėja Nasvytyte-Valiukiene, 2006 m. birželio 19 d.
- ²¹ Ten pat.
- ²² Pr. D., Kauno muzikinis teatras, ten pat.
- ²³ Teisutis Makačinas, *Keli žodžiai apie Tėvą...*, Antano Makačino gimimo 100-mečiui ir mirties 50-mečiui pažymėti, rankraštis, 2005.
- ²⁴ *LLMA*, f. 101, ap. 2, b. 6, p. 47.
- ²⁵ Autorės pokalbis su Valerijonu Indrikoniu 2005 m. rugsėjo 20 d.; autorės pokalbis su Rimu Geniušu 2005 m. kovo 24 d.
- ²⁶ Kauno muzikinėmis temomis, *Kūryba*, 1943, Nr. 1, p. 55.
- ²⁷ Ten pat, p. 56.
- ²⁸ B. Raila, *Kodėl antraip*, Vilnius, 1991, p. 439.
- ²⁹ Apie linksmumą mene, *Į laisvę*, 1942, Nr. 140, p. 6.
- ³⁰ J. Arvydas, Operetės premjera Kauno Didžiajame Teatre, *Į laisvę*, 1942, Nr. 121, p. 6.
- ³¹ A. Vlk., Ar nereikėtų „operetinėlių mokyklos“, *Ateitis*, 1944, Nr. 88, p. 4.
- ³² Br. Raila, Šiaulių teatro vingiai, *Kūryba*, 1943, Nr. 1, p. 60–62.
- ³³ *LLMA*, F. 284, ap. 4, b. 14.
- ³⁴ *LLMA*, F. 100, ap. 1, b. 11, l. 7.
- ³⁵ *LLMA*, F. 100, ap. 1, b. 5.
- ³⁶ *LLMA*, F. 100, ap. 1, b. 14.
- ³⁷ *LLMA*, F. 100, ap. 1, b. 11, l. 19.
- ³⁸ A. Braziulis, Kauno operetės keliai ir uždaviniai, *Ateitis*, 1943, Nr. 270, p. 4.
- ³⁹ J. Bruveris, Operos pakilimo metai, *Lietuvių teatro istorija*, Vilnius, 2000, kn. 1, p. 363.
- ⁴⁰ *Jurgis Karnavičius*, parengė J. Burokaitė, Vilnius, 2004, p. 274.
- ⁴¹ Ten pat, p. 274.
- ⁴² A. Linga, Jei kartą taip, tai ne kitaip, *Į laisvę*, 1941, Nr. 131, p. 4.
- ⁴³ Ten pat.
- ⁴⁴ J. Arvydas, Operetės premjera Kauno Didžiajame Teatre, ten pat.
- ⁴⁵ V. J. Lengvoji kavalerija, *Į laisvę*, 1942, Nr. 275, p. 4.
- ⁴⁶ Ten pat.
- ⁴⁷ *LLMA*, F. 100, ap. 1, b. 6.
- ⁴⁸ Šiandien premjera „Mažasis rūmų koncertas“, *Ateitis*, 1943, Nr. 91, p. 6.
- ⁴⁹ Ten pat.
- ⁵⁰ Ten pat.
- ⁵¹ Autorės pokalbis su Valerijonu Indrikoniu 2005 m. rugsėjo 20 d.
- ⁵² A. Linga, „Linksmosios našlės“ atnaujinta operetė, *Ateitis*, 1943, Nr. 148, p. 4.

- ⁵³ A. V., Scenos menininkų dienos, *Ateitis*, 1943, Nr. 81, p. 4.
- ⁵⁴ Vl. J-as, „Širdis ir ranka“, *Ateitis*, 1944, Nr. 112, p. 4.
- ⁵⁵ P. Andriušis, Prie širdies ranką pridėjus, *Ateitis*, 1944, Nr. 103, p. 3.
- ⁵⁶ Vl. J-as, „Širdis ir ranka“, ten pat.
- ⁵⁷ *Lietuva 1940–1990*, Vilnius, 2005, p. 263.
- ⁵⁸ Autorės pokalbis su Salomėja Nasvytyte-Valiukiene 2006 m. birželio 19 d.

Zusammenfassung

Unter der sowjetischen Okkupation wurde am 27. November 1940 das Musiktheater Kaunas durch eine Operettentruppe ergänzt. Dieser Tag gilt als Gründungsdatum der Kaunaser Operette. Die Voraussetzungen dafür haben die Musikensembles geschaffen, die ihre künstlerische Tätigkeit im Arbeitspalast von Kaunas ausgeübt hatten. Ende der 30-er Jahre gelang es einem jungen Team von Solisten unter der Leitung des Dirigenten A. Makačinas eine halb laienhafte, halb professionelle Operettentruppe zu gründen. 1938 wurde von dieser Truppe die Oper „Birutė“ von M. Petrauskas aufgeführt. Die Arbeit an der Operette „Geiša“ von S. Jones konnte aus politischen Gründen (am 15. Juni 1940 wurde Litauen von der Sowjetunion okkupiert) nicht mehr abgeschlossen werden und die Aufführung blieb aus. Ihre Tätigkeit entfaltete die Kaunaser Operette voll erst gegen Ende der laufenden Saison. Bis dahin wurde das künstlerische Team des Stammpersonals gebildet, man kümmerte sich um die Anschaffung des Inventars. Am 1. Mai 1941 erlebte die Truppe ihre erste Premiere mit der „Hochzeit in Malinowka“ von B. Alexandrow. Der Erfolg der Aufführung blieb aber aus und das hatte seine Gründe: der minderwertige Stoff des Stückes wirkte auf die Solisten und das Regieteam ideologisch entfremdend. In derselben Zeit arbeitete die Truppe auch an der „Gräfin Marica“ von I. Kalman, und bei diesem Stück konnte man mit besseren künstlerischen Leistungen rechnen. Leider mussten die Proben auch diesmal eingestellt werden, denn am 14. Juni 1941 begannen die sowjetischen Repräsentationen, die auch Mitglieder der Truppe betrafen.

Mit dem Ausbruch der Nazizeit wurde die Truppe der Kaunaser Operette an das Große Theater Kaunas angeschlossen. Die Besetzung der Truppe erlebte manche Änderungen, das Orchester verknappte sich wegen der Vergeltungsmaßnahmen gegen die jüdischen Künstler wesentlich, aber die Truppe überlebte diese schlechten Zeiten und setzte bald ihre Tätigkeit fort. Allerdings konnte man in der Presse öfters kritische Stimmen vernehmen, die die Gattung der Operette und ihr künstlerisches Wertesystem in Frage stellten. Es wurde

darüber diskutiert, ob die Operette es verdient habe, auf der Bühne des Opernhauses aufgeführt zu werden und ob das überhaupt eine echte Kunst sei. Die Vorstellungen wurden aber vom Publikum sehr gut aufgenommen und die Rezensenten sagten der Truppe eine optimistische Zukunft voraus, abgesehen davon, dass manches scharf und gerecht kritisiert wurde.

1941–1944 wurden von der Truppe folgende Operetten aufgeführt: „Die lustige Witwe“ (seine zweite Aufführung erlebte das Stück in einer anderen Redaktion und unter der geänderten Regie) und „Graf Luxemburg“ von F. Lehar, „Leichte Kavallerie“ von F. von Suppé, „Herz und Hand“ von Ch. Lecoq. Die Arbeit an der fünften Operette – „Der blauen Maske“ von F. Raymond war gerade im Gange, musste aber angesichts der sowjetischen Reokkupation Ende Juni 1944 unterbrochen werden.

Zwar wirkten in der Kaunaser Operette viele junge Musiker mit, den Kern der Truppe bildeten jedoch einige wenige professionelle Künstler, vor allem die Darsteller der Hauptrollen Gražina Matulaitytė-Rannit und Rostislaw Andrejew sowie namhafte Dirigenten J. Tallat-Kelpša und M. Bukša. Der erste künstlerische Leiter der Operettentruppe war J. Pakalnis, dann, im Herbst 1942 hatte diese Stelle ein Jahr lang M. Bukša inne, der im Herbst 1943 vom Regisseur V. Sipaitis-Sipavičius abgelöst wurde. Von dem Letzteren wurden

endlich positive Veränderungen erwartet, denn V. Sipaitis-Sipavičius hatte vor, unter anderem mehr auf Arbeit im Studio zu setzen, die schauspielerische Fertigkeiten der Darsteller zu fördern (gerade das fanden manche Rezensenten als mangelhaft), die Truppe zu erweitern und durch junge Solisten zu ergänzen. So wurde, z. B., die von V. Sipaitis-Sipavičius aufgeführte Operette „Herz und Hand“ von Ch. Lecoq ausschließlich mit jungen Solisten besetzt. Leider konnte die neue Operettentruppe, die von Rezensenten sowohl kritisch als auch positiv beurteilt wurde, nicht richtig auf die Beine kommen, denn sie hatte Zeit nur für neun Aufführungen gehabt.

Am 4. Juli 1944 passierte die sowjetische Armee die Grenze Litauens im Nordosten, und das Leben im Lande hat sich dramatisch verändert. Die Truppe der Kaunaser Operette musste – wenn auch nicht so kras wie die der Oper – einige Künstler einbüßen, die nach Westeuropa emigriert waren, so Gražina Matulaitytė-Rannit, Sofija Kudokienė, Petras Maželis, Rožė Mainelytė-Mickevičienė, Bronius Marijošius, Salomėja Nasvytė-Valiukienė, einige Chorsolisten und Orchesterspieler. Nur dank ausschließlich ihrer künstlerischen Erfahrung konnte sich die Kaunaser Operette als eine wichtige Dimension auf der Musikszene der Kriegszeit behaupten und damit eine Perspektive für die Entwicklung der Operettengattung in Litauen gewährleisten.