

Šarūnė
TRINKŪNAITĖ

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

Valstybinės konservatorijos Aktoriaus meistriškumo katedros priešistorė: lietuviškos teatro mokyklos raida XX a. I pusėje

REIKŠMINIAI

ŽODŽIAI:

teatro mokykla,
aktorius, aktorinė
technika, iki režisūrinis
teatras, režisūrinis
teatras, improvizacija,
Stanislavskio sistema,
psichologinė vaidyba,
metodas.

ANOTACIJA. Šio straipsnio tikslas yra analitiškai apibendrinti lietuvių teatro (aktorinės) mokyklos istoriją iki 1952 m. – iki Aktoriaus meistriškumo katedros Valstybinėje konservatorijoje (dab. Lietuvos muzikos ir teatro akademija) įsteigimo – ir nustatyti esminius jos bruožus (ypatumus): išskirti pagrindinius raidos etapus, išanalizuoti jiems charakteringos aktorinio meistriškumo ugdymo metodologijos specifiką, apčiuopti reikšmingiausias kaitos taškus. Lietuvių teatro istorijos tyrimuose ši problematika paliesta tik fragmentiškai (kaip antraeilis režisūros istorijos aspektas), o konkrečiais atvejais – perdėm empiriškai (kaip chaotiškas faktų archyvas).

Lietuviškos teatro mokyklos idėja pradėjo formuotis dar pačiame mėgėjiškų „lietuviškų vakarų“ sąjūdžio įkarštyje – vienaip ar kitaip vis sutvinksdama XX a. pr. kaskart intensyvėjusiose diskusijose apie „mūsų sceną“, kuri, kaip rašė aktyviausias ano laiko lietuvių teatro veikėjas Gabriėlius Landsbergis-Žemkalis, „neturėdama profesionalų, <...> eina apgraibomis ir noroms nenoroms gadina žmonėse dramos skonį“ (Žemkalis 1911: 148). Tačiau anuomet – ir gana ilgai – mokyklos / apmokymo kaip vieno svarbiausių teatro profesionalizacijos impulsų idėja buvo labai nekonkreči, neaiški ir, atrodo, kažkaip vis išsprūstanti ar užslopinama.

Vargu ar įmanoma neužginčijamai atsakyti į klausimą, kodėl pakankamai greitai ir gana skausmingai pajutusi profesionalaus teatro poreikį lietuviška scenos kultūra daugiau nei dešimtmetį teoriškai ir praktiškai vengė jį susieti su mokyklos (profesinio scenos žmonių grupės apmokymo) idėja.

Aišku, šiuo atveju galima kalbėti apie potencialių savų pedagogų stygių (t. y. apie tai, kad pirmieji teatro profesionalai lietuviai – 1909 m. Peterburgo Imperatoriškąją (Aleksandro) teatro mokyklą pabaigęs Borisas Dauguvietis, 1910 m. Peterburgo literatūros ir dailės draugijos (Aleksandro Suvorino) teatro mokyklą užbaigęs Konstantinas Glinskis, o paskui ir kt. – gana sėkmingai dirbo profesionaliuose rusų teatruose) ir apie aistrin-

gų tautiškumo idėjų persisunkusiame laike visiškai suprantamą edukacinio kontakto su svetimakalbių Lietuvos teatrų profesionalais vengimą (t. y. apie vengimą sekti būtent taip – nuo intensyvaus bendradarbiavimo su svetimtaučiais profesionalais – prasidėjusių ir kaip tik todėl labai greitai į profesionalias vėžes įsistojusių nacionalinių Latvijos bei Estijos teatrų pavyzdžiu) (Кундазинь 1963: 13–30; Каск, Тормис, Таалма 1978: 13–34). Tačiau ar visgi ne teisingiausia čia būtų kalbėti apie pačių lietuviško teatro ištakų savi-tumą – apie tą XIX a. pab. Lietuvoje užgimusį slaptojo / persekiojamojo teatro fenome-ną: scenos menas, atsiradęs visų pirma kaip rezistencinės politikos forma ir daug metų funkcionavęs anapus visų profesionalumo ir diletantiškumo, meniškumo ir „chaltūros“, meninio renginio ir patriotinės akcijos, rimto scenos darbo ir masinės pramogos opo-zicijų, išmokė save suvokti kaip visų norinčiųjų be jokių specifinių įgūdžių nuosavybę ir įtvirtino mokymosi kaip nereikalingos, tam tikra prasme turbūt net žeminančios veiklos nuostatą.

Pradžia: Juozo Vaičkaus „siurprizas“

Profesionalaus nacionalinio teatro ir nacionalinės teatro mokyklos idėjų abipusiškumą lietuviška teatro kultūra atrado tik 1916 m. – kai aktyvus „lietuviškųjų vakarų“ sąjūdžio dalyvis Juozas Vaičkus, vienerius metus pasimokęs Peterburgo Imperatoriško-joje (Aleksandros) teatro mokykloje, Peterburge (savo bute Fontankos g. 121) atidarė privačią teatro studiją – tokią „kaip ir mokyklą“, – 1919 m. rašė rašte Švietimo minis-trui, – kurioje ne tik „rengėme spektaklius“, bet „kartu jau ėmėmės ir teorinio scenos pažinimo bei techninio lavinimo ne scenoje“ (*Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus*, Juozo Vaičkaus fondas).

Žinoma, Vaičkus, iš esmės mėgėjiškoje „lietuviškųjų vakarų“ praktikoje susiforma-vusi ir šiam lietuvių teatro istorijos etapui priklausanti asmenybė, tiems keliolikai „teo-riniam scenos pažinimui“ pasiryžusių lietuvių jaunuolių vienas pats negalėjo įdiegti pa-tikimų aktorystės profesionalo kvalifikacijų. Jis negalėjo išmokyti jų „išskėsti savo tikros dailės sparnų“, – 1918 m. rašė Vaičkaus atrastas ir nuo pat 1916 m. šalia buvęs dramatur-gas Petras Vaičiūnas, bet užtat išmokė bent jau kažkiek „plezdeni technikos sparneliais“ (Vaičiūnas 1918: 2). T. y. savo mokiniams per porą metų jis suteikė patį elementariausią / minimaliausią vaidybos suvokimą – iki reforminio / iki režisūrinio teatro mokyklos prin-cipais (tiksliau – subjektyviais jų įspūdžiais) paremtus sceninės kalbos / deklamacijos, sceninio gesto / pozos, sceninės emocijos / patetiško, „suforsuoto“ įsijautimo pagrindus.

Aišku, Juozas Vaičkus pasitikėjo savo darbu: 1918 m. iš savo auklėtinių subūrė Skra-jojamojo teatro trupę ir sugrįžęs į Lietuvą intensyviai mėgino įrodyti jos prestižą, imda-

masis lig tol lietuvių scenoje dar niekada nedrįstų Antono Čechovo „Trijų seserų“ (1919), Henriko Ibseno „Statytojo Solneso“ (1919), Levo Tolstojaus „Patamsių galybės“ (1919), H. Ibseno „Šmėklų“ (1920), Vydūno „Mūsų laimėjimo“ (1920) ir kt.

Anuomet jau ėmęs ryškėti Skrajojamojo teatro lyderis aktorius Petras Kubertavičius vėliau prisiminė – tuose spektakliuose „gelbėjo intucija, nes meistriskumo dar labai trūko“, ir apie tai pasakojo vieną pavojingą „Šmėklų“ incidentą, kuris kartu vaizdžiai liudijo Vaičkaus mokyklos savitumą: „Paskutiniame veiksmė atsidiūriau transe [P. Kubertavičius vaidino Osvaldą] ir net nepastebėjau, kaip apverčiau lempą, nuo kurios užsidegė staltiesė. Tik staiga pamačiau scenoje dailininką Adomą Varną. Mat, jis išsoko iš ložės gesinti scenoje gaisro. Užgesinęs vėl grįžo į savo vietą, o aš visą laiką vaidinau toliau, nekreipdamas jokio dėmesio, ką A. Varnas darė scenoje. Žiūrovai sėdėjo susikaupę – nei juoko, nei jokio sutrikimo. Laimingai užbaigiau spektaklį“ (Kubertavičius 1970: 47). Vaidybos kaip „transo“ gerbėjas Vaičkus savo mokiniu tąsyk turėjo labai didžiulius.

Nepaisant šių ir panašių nesklandumų, Vaičkaus mokiniai (Viktoras Dineika, Teofilija Dragūnaitė-Vaičiūnienė, Petras Kubertavičius, Ona Kurmytė, Juozas Stanulis, Antanina Vainiūnaitė ir kt.) Nepriklausomybės pradžioje turėjo išskirtinę reputaciją ir be jokių didesnių diskusijų tapo pirmosios profesionalaus lietuvių teatro trupės pagrindu, t. y. Vaičkaus „kaip ir mokykla“ pasiteisino. O svarbiausia – ji buvo tai, kas „pralaužė ledus“: priešnuodžių prieš vis labiau slėgusią ir neraminusią savo mėgėjų sąjungą niekaip neišrandančiai lietuvių scenai ji atvėrė *teatro mokyklos kaip esminio teatro profesionalizacijos stimulo* perspektyvą.

Šios perspektyvos lietuvių teatras iš savo rankų nebepaleido. Nepriklausomybės pradžioje ypač aktyvus vis dar tebebuvo Vaičkus: savo Skrajojamajai trupei papildyti jis vėl ir vėl steigė studijas (1918 m. – Vilniuje, 1919 m. – Kaune), nenuilsdamas kūrė dramos mokyklų projektus (vėliau, 1932 m., jau grįžęs iš JAV, kur mėgino užkariauti Holivudą, Kaune jis atidarė Kino-teatro studiją ir bandė ruošti kino aktorius).

1919 m. Vilniuje Laikinajai Lietuvos vyriausybei Vaičkus pateikė Valstybės dramos mokyklos projektą, kuris bylojo apie gana rimtą ir plačią jo teatro pedagogikos sampratą (šioje mokykloje, pasak Vaičkus, turėtų būti dėstoma „lietuvių kalbos, Lietuvos istorijos, vokiečių ir prancūzų kalbų, logikos, bendrosios psichologijos ir scenos tveriamosios psichologijos, estetikos, fechtavimosi, grimo, visų kultūrinių tautų istorijos, literatūros istorijos, teatro istorijos, buitės istorijos, ypač helenų kultūros istorijos, fortepijonu skambinti, tikybos, plastikos, šokių, etikos, gimnastikos“) (Guobis 2004: 22).

Tačiau už pagrindinių lietuviškos teatro edukacijos procesų vairo jau stovėjo kitos scenos asmenybės.

Įsibėgėjimas: Antano Sutkaus teatro studija ir Valstybės teatro Vaidybos mokykla

Jau 1919 m. pab. Kaune pradėjo veikti Maskvos Fiodoro Komisarževskio dramos studijos auklėtinio (1913–1916) Antano Sutkaus vadovaujama trimetė vaidybos mokykla – pirmoji instituciškai įteisinta (1920–1922 m. priklausiusi Lietuvių meno kūrėjų draugijai) ir programa įforminta lietuviška teatro mokykla.

Be paties Antano Sutkaus, kuris dėstė aktorinį meistriskumą bei kalbos kultūrą, šioje mokykloje dirbo solidus „pagalbininkų“ būrys – baletmeisterė ir privačios baleto studijos vadovė Olga Kalpokienė-Dubeneckienė (vedė choreografijos užsiėmimus), Lietuvos universiteto profesoriai Juozas Tumas-Vaižgantas, Balys Sruoga, Juozas Eretas, Vladas Dubas ir kt.

(Neo)romantinio-simbolistinio XIX a. pab.–XX a. pr. teatro adeptas Sutkus aktorystės ugdymą suvokė visiškai kitaip nei Vaičkus: daugiausia dėmesio savo pedagogikoje jis skyrė *fantazijos, intuícijos bei improvizacijos įgūdžiams* lavinti. Savo mokiniams jis primygtinai rekomendavo skaityti F. Komisarževskį, Aleksandrą Tairovą, Nikolajų Jevreinovą, *commedia dell'arte* tyrinėjimus ir kt. „teatrališko teatro“ estetikos veikalus, o kaip pagrindinę aktorinės praktikos discipliną savo mokykloje įteisino improvizaciją, kuri, jo manymu, geriausiai „mankština emocionalią moksleivio techniką, vaizduotę bei sceningąjį sumanumą“ (*Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus*, Antano Sutkaus fondas) ir kurios jie, beje, dar daugiau nei pamokose galėjo patirti dalyvaudami sąmojingose gausų aštraliežuvių 3-iojo dešimt. pr. Lietuvos menininkų būrį sutelkusio Vilkolakio (1919–1925) improvizacijose (Sutkaus mokiniai sudarė ir Tautos teatro (1923–1925) aktorių trupę).

„Sutkiškoji“ improvizacijos kaip esminio aktorinės technikos ugdymo „įrankio“ samprata reiškė 3-iojo dešimt. pr. lietuvių teatre novatoriškų aktorystės savybių – spontaniškumo, aktorinės transformacijos, emocinio lankstumo, vaidybos ryškumo / ekspresyvumo įgūdžių – lavinimo pastangą. Arba kitaip – ji reiškė Sutkaus intenciją proteguoti / propaguoti Valstybės teatre galiojusiam „amplua aktoriaus“ modeliui priešingą universalaus (amplua neribojamo) aktoriaus modelį.

Sutkaus studijos auklėtinė aktorė Potencija Pinkauskaitė savo atsiminimuose ypač pabrėžia šį jo rūpestį aktoriaus įvairialypiškumo / įvairiažanriškumo ugdymą: „A. Sutkus žiūrėjo, kad aktoriai nebūtų vienpusiai. Mėtė mus į įvairius vaidmenis. Tai vaidindavau mergytę su čiulptuku, tai kretančią senutę...“ (*Aktorės kelias* 2008: 28).

Tačiau ši lietuviškos aktorystės „dvi-kryptiškumo“/„dvi-mokykliškumo“ istorija labai greitai pasibaigė: Sutkaus mokykla, Vilkolakis ir Tautos teatras 1925 m. nustojo egzistuoti, o netrukus, 1926 m., Sutkus tapo Valstybės teatro vadovu ir drauge atsivedė

savo auklėtinių būrį, kuris beveik iš karto čia prigijo (jau nuo 1922 m. Valstybės teatre dirbo „sutkininkės“ Petronėlė Vosyliūtė ir Elena Žalinkevičaitė, nuo 1925 m. – Potencija Pinkauskaitė; 1926 m. į jo trupę įsiliejo Nastė Jurašūnaitė, Kazys Juršys, Henrikas Kačinskas, Jadvyga Oškinaitė, Juozas Siparis).

Tiesa, 1926 m. buvo daug kalbama apie Valstybės teatro trupės skilimą į „senųjų“ ir „jaunųjų“ / „naujųjų“ gruputes.

Po vieno iš pirmųjų Valstybės teatro „senbuvų“ ir „naujųjų“ susitikimų – B. Dauguviečio režisuotą H. Ibseno „Visuomenės šulų“ (1926) – B. Sruoga nedviprasmiškai paskelbė „naujųjų“ pergalę (ir gana tiksliai, nors truputį, tiesa, nepelnytai nuskriausdamas pirmuosius, įvardijo Vaičkaus ir Sutkaus pedagogikos rezultatų skirtumus): „Kiek pirmoji [„senbuvų“] grupė [buvo] bespalvė, šiokiadienė, šabloniška, mažai tesiskirianti nuo tos grupės, kuri kas dieną vyksta Kauno kurioj nors skalbinių suvykloj, tiek antroji [„naujųjų“] grupė [atrodė] gyva, reikšminga, individualizuota“ (Sruoga 1926: 2).

Visgi Sruogos nuosprendis nepasitvirtino: intensyviai vaidindami aktoriai greitai „susivaidino“ – „genetiniai“ jų skirtumai išsilygino, o „neišsilyginimo“ atvejais tapo turiningo kūrybinio bendradarbiavimo akstinais (šioje vietoje visų pirma reikėtų kalbėti apie „vaičkininko“ P. Kubertavičiaus ir „sutkininko“ Henriko Kačinsko duetą – neabejotinai įdomiausią kūrybinę tarpukario lietuvių teatro „porą“).

Tapęs Valstybės teatro direktoriumi Sutkus – ir tai buvo reikšmingiausias jo direktorystės nuopelnas – inicijavo rimtą reformą Valstybės teatro Vaidybos mokykloje – pagrindinėje tarpukario teatrinės edukacijos institucijoje, kuri nuo 1924 m. rugsėjo 15 d. veikė kaip trimetė vakarinė „aukštesnioji specialinė mokykla“ ir buvo atvira ne jaunesniems kaip 17 metų „abiejų lyčių asmenims <...> nemažesnio, kaip aukštesniosios mokyklos IV klasių mokslo cenzo“ (*Literatūros ir meno archyvas*, f. 101). Pirmuosius dvejus metus ją orientavusi ganėtinai siaura programa, sutalpinta į dvi su puse valandos kasdien trukdavusias Valstybės teatro režisierių Konstantino Glinskio bei Boriso Dauguviečio pamokas (dažniausiai vykdavusias teatro Vyriausybės ložėje), Sutkaus iniciatyva buvo iš pagrindų atnaujinta, stipriai išplėsta ir pastebimai suintelektualinta. Pagrindinių specialybės disciplinų sąrašė šalia „balso ir tarenos lavinimo, plastikos ir ritmo pratimų, akrobatinės gimnastikos, fechtavimo“ bei kt. atsirado „improvizacija (mankštinti emocionalią moksleivio techniką, vaizduotę bei sceningąjį sumanumą)“, „grimo teorija ir pratimai“, „vaidybos teorija“, taip pat buvo pradėta dėstyti „lietuvių ir pasaulio vaidybos ir literatūros istorija, visuotinė meno istorija bei „bėgamos paskaitos iš aistetikos ir meno filosofijos ir psichologijos“ (Ibid.).

Valstybės teatro Vaidybos mokykloje dėstė Lietuvos universiteto profesoriai Vincas Mykolaitis-Putinas (pasaulio ir lietuvių literatūrą), B. Sruoga (pasaulio teatro istoriją),

taip pat Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė (lietuvių kalbą ir akcentologiją), Vytautas Bičiūnas (meno istoriją ir grimą), baleto kritikė Vera Sotnikovaitė (plastiką), operos režisierius Teofanas Pavlovskis (dainavimą), patyręs kūno kultūros specialistas L. Mirskis (akrobatinę gimnastiką), karo mokyklos dėstytojas, knygelės *Fechtavimas espadronais* (1926) autorius J. Jungmeisteris (fechtavimą) ir kt.

Aišku, Sutkaus reforma Vaidybos mokykloje buvo labiau techninė / kiekybinė: ji suteikė (ar bent mėgino suteikti) jai universitetinį lygį, bet iš esmės nepakeitė / neatnaujino pedagoginių įpročių bei įgūdžių sistemos. Ji neaplenkė laiko: lietuviška teatro mokykla, kaip ir teatras, iki pat 1929 m. išsaugojo priklausomybę konservatyviosios / iki režisūrinės / „iki mokslinės“ teatro estetikos kryptį. T. y. ji buvo tokia, koks buvo teatras ir kokios teatrui labiausiai reikėjo. Juo labiau kad pagrindiniai pirmojo Vaidybos mokyklos etapo herojai – skirtingo teatrinio skonio, skirtingų interesų ir skirtingų pedagoginių prioritetų režisieriai B. Dauguvietis, K. Glinskis bei A. Sutkus (tiesa, užsilikęs joje trumpai, vos metus), savotiškai oponuodami vienas kitam ir kartu papildydami, koreguodami vienas kitą, sugebėjo pasirūpinti įvairiomis aktorius lavinimo briaunomis, t. y. užtikrino įvairių aktorystės aspektų ugdymą.

„Vėjingasis“ Dauguvietis buvo romantinės – temperamentingos, ekstaziškos, euforiškos – aktorystės apologetas. Jau patys pagrindinių jo dėstytų disciplinų pavadinimai – Balso pastatymas bei Sceninio temperamento pradai – liudija: aktorius ugdymą jis suvokė visų pirma kaip jo *temperamento formavimą*, lavinimą, laisvinimą ir emocių / jausmiškumo diapazono plėtimą (per jėgą, per prievartą, per „davaj, davaj“, jei nesiduoda).

Štai viena jo mokinio aktorius Alfonso Radzevičiaus papasakota ištrauka iš Sceninio temperamento pradų paskaitos, vaizdžiai išduodanti Dauguviečio „metodikos“ savitumą: „Mokiausi Kazio Binkio eilėraščių „Vėjavaikis“. Jau buvau bebaigiąs antrą strofą: „Debesų keliu didžiuoju / Aš važiuoju!“ Tuo pat išgirdau „Stop!“ ir mokytojo pašaipią pastabą: „Vadinasi, padebesiais skrajojai? Nepanašu. Man rodos, tu ant seno kuino užsėdęs per kaimo ulyčią pūškuoji. Vėjavaikio padūkėlio šauksmas visatos gelmėse gi iki septinto dangaus sklinda. Prakirsk tą nuotolį, jei nori, kad tave išgirstų. Pabandyk!“ Pabandžiau. Ant pirštų galų pasistiebiau, rankas nelygu sparnuotis išskėčiau (mokytojas nedraudė gestikuliuoti) ir šaukiau į dangų: „Gulbės – kelią! / Gervės – kelią!“ Nuo šiol stiprūs mokytojo delno trenksmai į stalą, galingas „Gerai!“ kiekvieną mano žodį lydėjo. Vis stiprėjo trenksmas ir šauksmas: „Stipriau! Dar stipriau! Dar! Gerai! Labai gerai!“ Deja, paskutinės eilutės nebespėjau perskaityti. Mokytojas, už akių užbėgęs, perskaitė vietoj manęs. Tai buvo stebuklinga ekstazės akimirka. Titaniško temperamento prasi-veržimas mane iš vėžių išmušė. Išeliminavo. Nutilau. Vėliau gailėjausi nepaklauses: kaip

to pasiekti? Į šį klausimą mokytojas atsakydavo: „Jei nežinai, ką daryti, atlik, kaip tau rodoma. Nesuvoki? Ateis laikas – suprasi“ (Radzevičius 1983: 32).

Kaip ir Dauguvietis, santūrusis Valstybės teatro estetas Glinskis tikėjo prigimtinium talentu kaip esmine aktorystės sąlyga, tačiau, būdamas labiau sceninio XIX a. realizmo adeptas, kritiškai žiūrėjo į „emocijų kulminacijų“ reikalavimą ir išpažino „logiško emocionalumo“ (emocijų ekonomijos) idėją (Aleknavičius 1968: 14). T. y. pedagoginiuose savo užsiėmimuose jis savotiškai bandė apvaldyti / apvalyti, įforminti būsimočiuose aktoriuose Dauguviečio žadinamus gaivališkus temperamento blyksnius ir pagrindinėse savo paskaitose – Scenos veikslų abėcėlėje bei Pamatinių scenos emocijų dėsnuose – daugiausia dėmesio skyrė sceninio judesio, sceninio gesto, sceninės laikysenos, sceninės kalbos technikai, kurią iš esmės suvokė kaip gražumą bei eleganciją: mokė, pasak Radzevičiaus, grakščiai „vaikščioti, sėdėti, klaupiti, posūkius daryti, griūti, juoktis“ ir „logiškai mąstyti bei kalbėti scenoje“ (Radzevičius 1983: 13, 21–22).

Aktorė Elena Bindokaitė prisimena: Glinskis vis pabrėždavo, kad „verkti scenoje nereikia, nes akys surištos su nosimi ir aktoriui teks griebti nosinę ir šnypšti, o tas sukelia žiūrovų tarpe negerą ir negražų jausmą. Reikia taip mokėti verkti, kad publika verktų, o pats mažiausiai išėikvotum jėgų“ (Aleknavičius 1968: 14).

Sutkus buvo labiau teoretikas (teatro intelektualas) nei praktikas ir pedagoginėje veikloje, atrodo, ne tiek tikrino / realizavo gana progresyvias (pranokstančias Dauguviečio bei Glinskio išpažįstamas) savo aktorystės idėjas, t. y. ne tiek ieškojo būdų, kaip išugdyti privalomais skelbiamus kūrybinės aktoriaus vaizduotės bei ekspromto / improvizacijos gebėjimus, kiek tiesiog plėtė teorinį-intelektualinį jo akiratį. (Vaidybos teorijos seminaruose jis skaitė paskaitas: „Tikrovės reiškiniai mūsų sąmonėje“, „Sąmonės savaimingumas ir jo reikšmė žaismei ir meno kūrybai“, „Kūrybinė vaizduotė kaip sąmonės veiksnys“, „Isijautimas ir persivaizdavimas ir jų psichologiniai pagrindai“, „Rolės sukūrimo būdai: intuicija, analizė, sintezė“, „Atmintis, asociacija, asimiliacija, fantazija, ritmo ir metro sąvoka“ ir t. t. (*Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus*, Antano Sutkaus fondas)).

Valstybės teatro Vaidybos mokykloje Dauguvietis išleido dvi laidas – 1929-ųjų, pačią pirmąją (ją baigė E. Bindokaitė, Emilija Grikevičiūtė, Kazys Jurašūnas, Teodora Liaugaudaitė, Antanas Mackevičius, Stasys Petraitis, A. Radzevičius, Liucija Rutkauskaitė ir kt.) ir 1933-ųjų, paskutiniąją, penktąją (ją baigė Galina Jackevičiūtė, Aleksandras Kernagis, Bronė Kurmytė, Vanda Lietuvaitytė, Balys Lukošius, Juozas Monkus-Monkevičius, Emilija Platušaitė, Aleksas Šimkūnas ir kt.). Glinskis buvo trečiosios – 1931-ųjų – laidos vadovas (ją baigė Stasys Čaikauskas, Valerijonas Derkintis, Gražina Jakavičiūtė, Stepas Jukna, Juozas Miltinis). Sutkus išleido antrąją – 1930-ųjų – laidą (ją baigė Mečys Chadaravičius, Kazys Inčiūra, Juozas Rudzinskas, Aleksandra Zdanavičiūtė ir kt.).

Vis dėlto Balys Sruoga, 1929 m. rašydamas, kad Vaidybos mokykla yra „nelaimingų žmonių gaminamoji įstaiga“, tam tikra prasme buvo teisus (Sruoga 1929: 67). Trečiojo dešimtmečio pabaigoje, kai po Lietuvą pradėjo skliti idėjos apie rimtesnio, atsakingesnio, sistemiškesnio ir kartu gilesnio požiūrio į kultūros kūrybą būtinybę, darėsi vis labiau akivaizdu: tokios teatro mokyklos (kaip ir tokio teatro) nebeapkanka. „Nelaimingų žmonių“ laimei, permainų vėjo ilgai laukti neteko: 1929 m. į Valstybės teatrą atvykęs Konstantino Stanislavskio vadovaujamos Maskvos Dailės teatro Pirmosios studijos auklėtinis Andrius Oleka-Žilinskas tų pačių metų rudenį Vaidybos mokykloje surinko kursą ir ėmė dirbti pagal naują ir – svarbiausia – autentišką, „iš pirmų rankų“ gautą (nors, aišku, dar nepilną, neišbaigtą), *K. Stanislavskio sistemą*. Kitaip sakant, jis pradėjo metodiškai rengti aktorius – mokyti to, ko Lietuvoje dar niekada nebuvo mokoma: „paliuosavimo muskulų“, – savo paskaitų konspektuose stropiai vardijo „žilinskiukas“ Algirdas Jakševičius, – dėmesio sutelkimo, „sugebėjimo jausti teisybę ir atsiduoti jai“ (t. y. sceninio natūralumo), „sugebėjimo fantazuoti“, mokėjimo „pasitikėti nešąmoningąja sritimi“, aplinkybių pojūčio, partnerystės / ansambliško, „kūrybinės savijautos“ ir pan., t. y. vadinamosios psichologinės vaidybos aspektų, kurie ilgainiui tapo lietuviškos teatrinės mokyklos savastimi (Algirdas Jakševičius. Andriaus Olekos-Žilinsko vaidybos sistemos užrašai, *Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus*).

Apie senosios (nepsichologinės) ir naujosios (psichologinės) mokyklos susidūrimą gražiai pasakoja „dauguvietininkė“ E. Bindokaitė, kuri 1929 m. buvo pakviesta į vieną Olekos-Žilinsko „Šarūno“ repeticiją pabandyti Voverės vaidmens: „Paskutinėje scenoje, kai Šarūnas pasmaugia Voverę, aš gerokai perspaudžiau. Pakeltu balsu sakiau monologą, reiškiau neapykantą Šarūnui, gestikuliuavau, mušiausi į krūtinę, net atsiklaupiau. Daugeliui repeticiją mačiusių aktorių šitokia vaidyba atrodė priimtina, net patiko. Tik A. Oleka-Žilinskas ramiai viską išklausęs, pasakė: „Mes dar pakalbėsime. Atskirai...“ Tada aš gavau gerą pamoką apie saiką scenoje. Apie vidinį aktoriaus saiką. Ir visam gyvenimui supratau, kad geriau atiduoti ne viską, negu perspausti“ (Aleknavičius 1984: 10).

Šis 3-iojo–4-ojo dešimt. lietuvių teatro gyvenimui būdingas incidentas vaizdžiai liudija: „iki žilinskiškoji“ ir „žilinskiškoji“ pedagoginės metodologijos kardinaliai skyrėsi, tačiau lietuvių aktoriai noriai ir smalsiai žengė per šių skirtumų barjerą, t. y. buvo atviri / pasiruošę naujovėms.

Įdomu, bet turbūt ir savaip dėsninga: K. Stanislavskis į lietuviškos teatro mokyklos genetiką ėmė smelktis lydimas poleminių jo mokymo korekcijų – visų pirma Michailo Čechovo idėjų, kurias gerai žinojo ir kuriomis dar prieš šio aktoriaus, režisieriaus bei pedagogo lietuviškos kūrybinės biografijos pradžią Vaidybos mokykloje bei Valstybės teatre dosniai dalijosi Oleka-Žilinskas. Aišku, šiuo požiūriu daug svarbesni buvo pedagogi-

niai paties M. Čechovo užsiėmimai – ne tik spektaklių repeticijos, bet ir 1932–1933 m. visai Valstybės teatro trupei atviros Vaidybos mokykloje jo vestos „studijinės / kūrybinės valandėlės“.

Beje, pats Michailas Čechovas iš Kauno savo bičiuliams siųstuose laiškuose vis paskųsdavo, kad lietuvių aktoriams dar labai trūksta (kitaip nė negalėjo būti) „pačių elementariausių, paprasčiausių“ praktinių Konstantino Stanislavskio sistemos įgūdžių ir dėl to jam su jais gana sunkiai sekasi išbandyti, gilinti, tobulinti savo aktorystės metodiką (БЮКЛИНГ 2001: 430).

M. Čechovo ir lietuvių teatro aktorių nesklاندų kontaktą savaip patvirtina ir šis faktas: 1935 m. į Anglijoje, Dartingtone, M. Čechovo įkurtą tarptautinę teatro studiją įstojo du lietuviai „žilinskiukai“ – Juozas Gustaitis ir Edvardas Kaštaunas, bet jau po pirmojo semestro jie buvo išmesti kaip neatitinkantys nustatytų kūrybinio augimo reikalavimų (Ibid.: 247).

Visgi M. Čechovo įnašas į lietuvių teatro mokyklos tvirtėjimo / kokybiškėjimo (jos pagrindų modernėjimo) istoriją buvo didžiulis. Sruoga nė kiek neperdėjo, kai 1938 m. tvirtino: to, ką M. Čechovas davė „mūsų aktoriams, pašalinis žiūrovas, ne specialistas, negalėjo nei pastebėti, nei įvertinti“, nors jiems patiems tai „buvo nelyginant naujo lo-byno atradimas“ (Sruoga 1938: 226). O tiksliau – M. Čechovo pamokos supažindino su originalia kūrybinės vaizduotės lavinimo technika, praplėtė formos ir turinio vienovės pojūtį stiprinančių pratybų diapazoną, pasiūlė keletą vidinio lankstumo / vaidybos ritmiškumo pratimų, įvesdino į „regimos kalbos“ – adekvačių gesto ir žodžio, judesio ir emocijos sąsajų paiešką – praktiką, leido išbandyti „įsivaizduojamo centro“, „įsivaizduojamo kūno“, „psichologinio gesto“ bei kt. čekoviškos aktorinės kūrybos metodus, kurie praplėtė kūrybinį lietuvių teatro aktorių akiratį ir – svarbiausia – svariai prisidėjo prie *aktorinės jo raiškos ekspresyvėjimo*.

Galima drąsiai sakyti: Olekos-Žilinsko inicijuota pedagoginė reforma, pagrįsta stanislavskiškos ir poststanislavskiškos / čekoviškos aktoriaus ugdymo metodologijų sintezės pastanga, pasiteisino su kaupu. Šitai tapo aišku iškart, jau 1933-iaisiais, kai pasirodė diplominis „žilinskiukų“ spektaklis – Alfred'o de Musset „Meile nežaidžiama“: jis sulaukė daugybės entuziastingų komplimentų ir buvo įvertintas kaip akivaizdus novatoriškos teatrinės pedagogikos laimėjimas, taip pat – beprecedentis įvykis XX a. I pusės lietuvių scenos istorijoje! – tapo repertuariniu Valstybės teatro spektakliu.

Tačiau ši sėkmė buvo triumfinis Vaidybos mokyklos istorijos finalas. 1933 m. pasiekusi savo raidos kulminaciją – apčiuopusi, atrodė, puikią pedagoginės programos reorganizavimo ir jos sistematizavimo perspektyvą, dėl finansinių resursų stokos Vaidybos mokykla nustojo egzistuoti. Tačiau lietuviška teatro mokyklos istorija, žinoma, nenutrūko.

Tąšos pastangos ir alternatyvų paieškos: 1933–1952

Po Vaidybos mokyklos uždarymo aktorių rengimo darbai kuriam laikui susitelkė Valstybės teatro aktorių kuruojamose privačiose studijose; tarp jų išsiskyrė – reguliariausiai ir sėkmingiausiai veikė – Vlodo Fedoto-Sipavičiaus vadovaujamos Šaulių sąjungos Eksperimentinio dramos teatro studija (1931–1934) bei Pirmoji Kauno dramos studija (1936–1939; V. Fedotui-Sipavičiui persikėlus į Klaipėdą, praktiškai jai vadovavo P. Kurbtavičius).

Žymiausia Vlodo Fedoto-Sipavičiaus mokinė buvo aktorė Monika Mironaitė: 1934 m. ji baigė Eksperimentinio dramos teatro studiją ir debiutavo baigiamajame šios studijos spektaklyje – Šatrijos Raganos „Irkos tragedijoje“ – suvaidinusi Irką.

Pirmoji Kauno dramos studija teatrui davė daugiau aktorių: 1939 m. ją baigė Kazys Tumkevičius, Veronika Fakejevaitė, Irena Oškinaitė; joje porą metų mokėsi (ir po to įsidarbino teatre) Gražina Blynaitė-Kernagienė, dramaturgas Antanas Škėma ir kt.

Netrukus lietuviškos teatro mokyklos istorija atgavo savo solidumą: 1937 m. startavo neabejotinai įdomiausias ir ambicingiausias paskutiniojo tarpukario penkmečio teatro edukacijos projektas – Sruogos iniciatyva Vytauto Didžiojo universitete pradėjo veikti Studentų teatro studija, subūrusi itin rimtą ekspertų komandą (pagrindinis aktorinio meistriskumo dėstytojas buvo Olekos-Žilinsko mokinys A. Jakševičius, ką tik grįžęs į Kauną po režisūros studijų Maskvoje bei JAV; jam talkino Balys Lukošius bei Henrikas Kačinskas) ir – iš pradžių, tiesa, nedrąsiai, bet palaipsniui vis energingiau – puoselėjusi svajonę išaugti į naują bei kūrybišką idėjos vienminčių teatrą.

Visgi ši studija, regis, nepakilo virš humanistikos studentų „būrelio“ / fakultatyvo lygio, nors užsiėmimai vyko gana intensyviai (kiekvieną vakarą ir savaitgaliais), t. y. ji nedavė apčiuopiamų teatrinų rezultatų: neišugdė aktorių (nors keletas jos dalyvių profesinį savo kelią susiejo su teatru – visų pirma teatrologas Jurgis Blekaitis ir dramaturgas Viktoras Miliūnas).

Iškalbinga: 1940 m. Vytauto Didžiojo universiteto Humanitarinių mokslų fakultetui persikėlus į Vilnių, ši studija, atrodo, visai neskausmingai iširo.

Pabrėžtina – šios paskutiniųjų Nepriklausomos Lietuvos metų teatrinės mokyklos iniciatyvos kūrėsi, aktyviai plėtodamos, ar bent jau mėgindamos plėtoti, moderniosios 4-ojo dešimt. pr. pedagogikos atradimus, t. y. jos kūrėsi „po K. Stanislavskio vėliava“. Tiesa, Fedoto-Sipavičiaus studijose deklaruojamas sekimas K. Stanislavskio metodika – jų planai pradėti nuo stropių „Aktoriaus saviruošos“ studijų (*Literatūros ir meno archyvas*, f. 355) – tikriausiai buvo labiau neatsparumo teatro mados vėjams nei giliai pajustos ir įsisąmonintos teatrinės būtinybės ženklas (juo labiau kad kaip darbinę medžiagą savo

pratybose Fedotas-Sipavičius daugiausia naudojo XIX a. pab.–XX a. pr. lietuvių klasiką, kuriai nė nereikėjo nuodugniau pažinti psichologinę vaidybą). Tačiau Sruogos ir Jakševičiaus (kuris, beje, 1940 m. į lietuvių kalbą išvertė „Aktoriaus saviruošą“) prisipažinimai apie „esmingiausių K. Stanislavskio sistemos pagrindų [kaip būtino aktoriaus ugdymo pamato] pasisavinimą“ (-m-. Akademinio teatro premjeros proga 1939: 12) turėjo realų motyvą. Jakševičius – neginčytina – puikiai žinojo K. Stanislavskį: Studentų teatro studijoje, pasak Jurgio Blekaičio, jis nuosekliai / sistemingai dirbo „pagal naujausią metodą – mokė, kaip sustyguoti savo vidų, kad jame užaugtų, subręstų natūralūs sceniniai vaizdai, psichologiškai pagrįsti ir emociškai sodrūs“ (Blekaitis 1999: 201).

Šio metodo autoritetas – nepaisant ne itin laimingo Studentų teatro studijos finalo (ir, ko gero, pirmiausia dėl Jakševičiaus kolegų Romualdo Juknevičiaus spektaklių, kurie vienas garsiau už kitą liudijo „stanislavskiškų“ darbo su aktoriais principų efektyvumą) – jau buvo neginčytinas. 1938 m. dėstydamas „Stanislavskį palikuonims“ B. Sruoga galėjo nesivaržydamas sušukti – „tegl bus pagarbintas jo vardas!“ – ir kalbėti apie jo sistemos universalumą bei kūrybiškos aktorystės ugdymo potencialą: ši „sistema, gimusi rusų žemėje, išaugusi iš rusų gyvenimo patyrimo, specifinių rusiškų elementų faktiškai neturi. Ji yra lygiai naudinga visoms tautoms ir visiems geografiniams plotams. Netinka ji tiktai meno amatininkams, verteivoms, apsigimusiems „chalturščikams“ ir tinginiams“ (Sruoga 1938: 544, 547).

Žinoma, netrukus užklupusios karo bei pokario sumaištys institucinio šių metodologinių aktoriaus ugdymo atramų įprasminimo / įteisavimo, t. y. jų orientuojamos teatro mokyklos steigimo, darbus privertė atidėti ateičiai. Žmonės, savaime suprantama, vis tiek norėjo mokytis teatro, o teatrai – kad ir nuskurdę, pavargę, išsekę – toliau rūpinosi savo kadru ugdyba: iš paskutiniųjų organizavo studijas (Kauno dramos teatro studija: 1942–1950; Vilniaus dramos teatro studija: 1942–1943, 1945–1953; Šiaulių dramos teatro studija: 1941–1942, 1946–1948). Tačiau jų misija buvo kaip nors užtikrinti bent jau pakenciamas išorinės teatro egzistencijos sąlygas (išspręsti kiekybines aktorių trupės problemas), o ne ryžtis rimtam tikro / gero aktorystės profesionalo lavinimui.

Aišku, ši taisyklė turėjo išimtį: nuo 1940 m. prie Panevėžio dramos teatro veikė režisieriaus Juozo Miltinio vadovaujama studija, kuri palapsniui įgijo unikaliuos teatro mokyklos reputaciją ir įsitvirtino kaip stipri pagrindinės lietuviškos teatro edukacijos „įstaigos“ alternatyva.

Pokariu įstrigę profesionalaus aktoriaus rengimo reikalai pastebimai ir rezultatyviai į priekį pajudėjo tik 1952 m. – kai Lietuvos valstybinėje konservatorijoje pradėjo veikti *Aktoriaus meistriskumo katedra*.

Įteikta 2013 09 01

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

- Aktorės kelias* (Potencijos Pinkauskaitės prisiminimai). Sudarė R. Lopienė. Vilnius: Petro ofsetas, 2008.
- Aleknavičius, G. Lyg voverė užburtame rate (LTSR liaudies artistės E. Bindokaitės 85-mečiui). *Kultūros barai*, 1984, Nr. 11(239).
- Aleknavičius, G. Toks trumpas vaidilos amžius. *Literatūra ir menas*, 1968 liepos 26, Nr. 30 (2069).
- Algirdas Jakševičius. Andriaus Olekos-Žilinsko vaidybos sistemos užrašai. *Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus*, AD 466.
- Blekaitis, J. *Algirdas Jakševičius – teatro poetas*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1999.
- Guobis, A. Prieškario vaidybos mokykla. Lietuvos aukštosios teatro mokyklos ištakos. *Lietuvos vaidybos mokykla: teatro edukologija*. Vilnius: „Infrastras“, 2004.
- Kubertavičius, P. Mano gyvenimo kelias. *Petras Kubertavičius*. Sudarė ir paruošė A. Vengris. Vilnius: Mintis, 1970, p. 47.
- Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus*, Antano Sutkaus fondas, ED 12035.
- Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus*, Juozo Vaičkaus fondas, ED 1491, Nr. 551.
- Literatūros ir meno archyvas*, f. 101, ap. 3, b. 1.
- Literatūros ir meno archyvas*, f. 355, ap. 1, b. 568.
- m-. Akademinio teatro premjeros proga: pasikalbėjimas su prof. Baliu Sruoga ir rež. Jakševičium. *Lietuvos aidas*, 1939 kovo 18, Nr. 125(4527).
- Radzevičius, A. *Teatrinio gyvenimo etiudai*. Vilnius: Mintis, 1983.
- Sruoga, B. Apie teatralinę gestikuliaciją ir teatro darbą. *Lietuvos žinios*, 1926 lapkričio 26, Nr. 273(2294).
- Sruoga, B. Mūsų teatro raida. *Lietuva: 1918–1938*. Kaunas: „Spaudos fondas“, 1938.
- Sruoga, B. Stanislavskis palikuonims. *Židinys*, 1938 lapkritis, Nr. 11.
- Sruoga, B. Valstybinio dramos teatro dešimtmetis. *Vairas*, 1929 spalio, Nr. 1.
- Vaičiūnas, P. Mūsų teatras. *Lietuvos aidas*, 1918 gruodžio 19, Nr. 160(208).
- Žemkalnis. Žvilgsnis į mūsų teatro istoriją. *Šviturys*. Vilnius: Martyno Kuktos spaustuvė, 1911.
- Бюклинг, Л. *Михаил Чехов в западном театре и кино*. Санкт Петербург: Александери институти, 2001.
- Каск, К.; Тормис, Л.; Таалма, В. *Эстонский театр*. Москва: Искусство, 1978.
- Кундзинь, К. *Латышский театр*. Москва: Искусство, 1963.

Pre-history of the Department of Actor Mastership at the Lithuanian State Conservatory: the development of the Lithuanian Theatre School in the first half of the 20th century

SUMMARY. The history of Lithuanian theatre school (actors' training) started relatively late – in 1916 (under Juozas Vaićkus' private initiative in St Petersburg), and developed with little exceptions under the influence of the conservative/pre-directorial theatre school's principles until 1929 (Konstantinas Gliniskis', Borisas Dauguvietis', Antanas Sutkus' educational practice at the State Theatre's Drama School). It allowed for the formation of a quite solid start-position for the beginning of Lithuanian theatre, but soon exhausted itself, i.e., it started provoking certain doubts concerning its insufficiency for developing new forms of artistic expression. Responding to this necessity, educational strategies in Lithuanian theatre began to change their course; from 1929 the ideas of Konstantin Stanislavski and his followers (Andrius Oleka-Žilinskas' and Michail Chekhov's educational practice at the State Theatre's Drama School) were introduced, and became legitimatised as the basis of the Lithuanian theatre pedagogical system already in the late 1930s, and were institutionalised as the main component of the Lithuanian actors' training program in 1952, when the Department of Actor Mastership at the Lithuanian State Conservatory was founded.

KEYWORDS:

theatre school, actor,
acting technique,
pre-directed theatre,
directed theatre,
improvization,
Stanislavski method,
psychological acting,
method.