

Tamara  
VAINAUSKIENĖ

Lietuvos muzikos ir teatro  
akademija

## Juozas Tumas-Vaižgantas apie Valstybės operą: įžvalgų apmąstymas

### REIKŠMINIAI

#### ŽODŽIAI:

Juozas Tumas-Vaižgantas,  
operos teatro kritika, tau-  
tinis operos teatras, tru-  
pės formavimasis, Kipras  
Petrauskas, Aleksas Kut-  
kus, Juozas Babravičius,  
Antanas Sodeika,  
Vladislava Grigaitienė.

ANOTACIJA. Tyrimo objektu pasirinktas J. Tumo-Vaižganto rašytinis palikimas, liudijantis lietuvių operos teatro veiklos pradžią. Šiuo straipsniu siekiama įdėmiau pažvelgti į tautinio operos teatro formavimosi procesus ir reiškinius ir papildyti turimą informaciją. Tam tikslui nagrinėjami Vaižganto straipsniai, recenzijos, laišakai, apmąstoma informacija, gilinamasi į kontekstus. Straipsnyje remiamasi operos teatro istoriografiniais šaltiniais, kita mokslinė literatūra, archyvų dokumentais, teatro veikėjų, amžininkų liudijimais, autorės asmenine patirtimi. Taikomas istorinis, komparatyvinis, refleksijos tyrimo metodai. Tema nagrinėjama pirmą kartą.

Kunigo, rašytojo, literatūros istoriko Juozo Tumo-Vaižganto (1869–1933) plačiuose veiklos baruose skiriama vietos operos teatro kritikai. Opera, atrodo, buvo vienas iš Vaižganto mėgstamiausių menų – įkvėptas Ch. Gounod „Fausto“ premjeros jis teigė: „Visgi nėra pasaulyje gražesnio žaidimo kaip opera <...>“ (Vaižgantas 2009: 299). Tačiau muzikinė drama, būtent tokius reikalavimus Vaižgantas kelia operos spektakliui, jo įžvalgose įgyja kur kas gilesnę prasmę. Su vagnerišku užmoju Tumas konstatuoja: „Opera – ne pramoga, bet drauge ir valstybinis dalykas, tautos kultūros žiedas“ (Vaižgantas 2009: 355) ir lygina teatrą su „savo aptarnaujama bažnyčia“ (Vaižgantas 1998: 307). Tokia šio meno misijos samprata skatino Vaižgantą atidžiai stebėti ir vertinti lietuvių tautinio operos teatro formavimąsi.

Vaižganto žvilgsnis aprėpia visas operos teatro gyvenimo sritis, pradedant trupės susidarymu, baigiant žiūrovų kultūra. Pirmiausia jam rūpėjo lyderių profesionalumas. Vaižgantas didžiuojasi, kad jauna opera turi unikalią dainininką – Kiprą Petrauską. „Kipras Petrauskas nelygintinas nė su kuo. Šitas artistas stovi visiškai skyrium. Jam matuoti reikia Europos reikalavimų mato. <...> K. Petrauskas yra išėjęs senąją muzikos klasikų mokyklą, vadinamąją „gerą mokyklą“, jokiais naujaisiais kraipymais nesugadiną. Ta mokykla nūdien pačiuose Italuose išsigemanti, ir mūsų Petrauskas galės patiems

dabartiniams italams būti mokytojas, a. a. Petro [Enrico] Karuzo brolis ir pavaduotojas“ (Vaižgantas 2009: 354).

Vaižganto pastabos apie Petrausko išskirtinumą, išeitą „gerą mokyklą“ – ne reveransas „lietuvių operos tėvui“. Pats dainininkas save vadino Everardi anūku – Stanislavas Gabelis, Petrausko mokytojas, buvo Everardi mokinys. O Everardi, vienas paskutiniųjų ryškių *bel canto* mokyklos atstovų, sintezavo pažangiausias prancūzų ir italų dainavimo mokyklų tradicijas. Mokyklos kilmės istoriją sudaro ištisas vokalinis žvaigždynas: Louis-Antoine’as-Éléonore’as Ponchard’as, Manuelis Patricio Rodríguez’as Garcia, Francesco Lamperti ir t. t. iki pat Nicola Porpora ir Leonardo de Leo (XVIII a.) bei Francesco Provenzale (XVII a. Neapolio mokykla) (Vainauskienė 2012). Tai išgryninta, amžių patikrinta mokykla, kurios tikrai nesugadino jokie, anot Vaižganto, „naujieji kraipymai“.

Ir dėl anuometinio mokyklos išsigimimo „pačiuose Italuose“ abejoti netenka. Ne paisant ilgaamžių *bel canto* tradicijų, XIX a. pabaigos–XX a. pradžios italų dainavimo mokyklą ištiko gili krizė. Jos priežastis lakoniškai galima apibūdinti taip: dainavimo menas susidūrė su naujais iššūkiais, o tradicinė (empirinė) dainavimo pedagogika tam nebuvo pasirengusi. Šią problemą gvildeno patys italai, išsamiai – Milano konservatorijos profesorius Giulio Silva (Silva 1928).

Logiškas Vaižganto teiginys, kad Petrauskas gali „patiems <...> italams būti mokytojas“. Pateiksime argumentą: kai Petrausko mokinys Virgilijus Noreika stažavo Milano teatre „La Scala“, vieno pokalbio metu Gennaro Barra (dainavimo pedagogas) supažindino stažuotojus su Nikolajumi Giaurovu, o pristatydamas Noreiką pasakė: *nostro colore, nostra maniera di canto* („mūsų [balso] spalva ir mūsų dainavimo maniera“) (Vainauskienė 2012: 171). Simboliška, kad, prabėgus daugiau kaip keturiasdešimčiai metų po minėtos Vaižganto įžvalgos, Petrausko mokinys „patiems italams“ pristatė itališką mokyklą.

Juozo Tumo tekstuose Petrauskas iškyla į neaprėpiamas meno aukštumas: pristatomas kaip „didis muzikas, didis dainius, jautrus giedamojo turinio analitikas“ (Vaižgantas 2009: 354). Artistinėje raiškoje pabrėžiama emocijų ir intelekto darna, įvairialypis neįtikėtinas talentas, beribės psichofizinių transformacijų galimybės. „Kaip lengvai Petrauskas persiima rolėmis! Žiūri vienos ir tau rodos – ši jo įgimtoji, jo žanro. Žiūri kitos – ir kita jo, kaip tik jo“ (Vaižgantas 2009: 355). Nors buvo retos prigimties ir gana patyręs (bemaž dešimt metų Petrauskas dainavo Sankt Peterburgo Marijos teatre, ten pelnė pripažinimą), prieš spektaklį jis nuolatos jaudindavosi. Vaižgantas artisto portretą papildė dar vienu ryškiu štrichu – menininko atsakomybe. „Laimingi artistai, kurie – bijo, <...> nedrįsta nachališkai lįsti publikai menkai pasirengę. <...> Girdėjome, pats K. Petrauskas į sceną einęs vis bijodamas, su padėk Dieve, nors kam kam, tik, rodos, ne jam scena ir

publika – naujiena. Žino visus savo žingsnius ir vis dėlto iš naujo stengias dar geriau padaryti“ (Vaižgantas 2009: 316).

Vertindamas „Pajacų“ premjerinį spektaklį (Petrauskas buvo šio pastatymo meno vadovas) (*Iš Lietuvos kultūros istorijos* 1992: 14), Tumas įtaigiai liudija ir apmąsto unikalią Petrausko – Canio interpretaciją: „nebent tikrai pritirtas skausmas gali išgauti iš artisto vaidintojo tokį balsą, nuo kurio mirte apmiršta klausytojų širdys ir ašaros rasoja blakstienas. Tai jau nebe vaidinimas, kaip ir visi „Pajacai“ – ne „komedija“. Petrauskas – didis artistas. Pirmuoju savo balso garsu, pirmuoju krustelėjimu tuoj pasiima scenos karaliaus vietą ir jos iki galo nebepaleidžia. <...> Neregėta Dievo dovana!“ (Vaižgantas 2009: 436).

Operos artisto raiškos realistinė sinkretinė samprata ir pirmi įgūdžiai susiformavo Sankt Peterburgo konservatorijoje vadovaujant Gabeliui ir Josefui Palečekui (jis mokė vaidybos meno). Prisimindamas studijų metus Petrauskas rašė: „Kaip profesorius Gabelis reikalavo nuoširdumo ir tikro įsijautimo į dainuojamas partijas, taip to paties reikalavo profesorius Palečekas, vaidinant tuos vaidmenis“ (*LLMA*, f. 97, ap. 2, b. 157, l. 62). Vėliau Petrauskui turėjo įtakos Fiodoras Šaliapinas (*Ibid.*, ap. 6, b. 381, l. 130).

Kita vertus, Vaižgantas baiminosi, kad patirdamas didžiules transformacijas, „gyvendamas scenoje“, artistas „veikia degte sudegs savo jausmuose <...>“ (Vaižgantas 2009: 355). Žinia, vulkaniškus emocijų pliūpsnius reikėjo kompensuoti naujais ištekliais, taigi visada būti „gerame ūpe“ nebuvo lengva. Bėgant metams, atrodo, Petrausko vaidyba tapo racialesnė. 1934 m. Vladas Jakubėnas, recenzuodamas Emilio Cooperio diriguojamą „Aidos“ spektaklį, rašė: „Kiprą Petrauską mes retai matome tokį vaidybiškai ekspresyvų, kaip šiame spektaklyje. Vokaliai pradžioje kiek susilaikantis, pradėdant nuo Nilo scenos jis užsidegė ir davė net savo nepasiekiamam lygiui nuostabią balsų galybę ir temperamentą“ (Jakubėnas 1994: 120).

Kipro Petrausko menas tampa kitų solistų, pirmiausia tenorų, profesionalumo kriterijumi. Tai liudija Vaižgantas. 1922 m. spalio 3 d. Baltosios gulbės salėje (rotušėje) Kauno publikai prisistatė į tėvynę sugrįžęs Aleksas Kutkus (Aleksandras Kutkauskas). Jis taip pat atstovavo Everardi mokyklai (mokėsi Sankt Peterburge pas Gavrilą Morskiją, Gabelio ir paties Everardi mokinį). Trejus metus dainavo Sevastopolio teatre – taigi jau buvo įgijęs tam tikrą profesinę patirtį (Kutkus 1960). Girdėjęs Kutkų studijų metais (1915–1917 m. Vaižgantas gyveno Sankt Peterburge, dalyvavo lietuvių diasporos visuomeninėje ir politinėje veikloje; Čiužauskaitė 2012: 8), Vaižgantas džiaugiasi dainininko pažanga. „Kutkauskas dabar jau pasirodo drąsus savo amato darytojas. Ir klausytojams drąsu klausyti jaučiant, kad jis tikras savo balso galybės ir lankstumo, nenutruks, nekriptelės. Čaikovskio arija iš „Onegino“ [Lenskis] ir Bizės arija iš „Žemčiūgų ieškotojų“ [Nadiras] parodė visą Kutkausko sugebėjimą. Švelnus, malonus tenoras lengvai nugalėjo

ir patį pianissimo, ir forte. Žinovams pasitaikė progos lyginti Kutkauską su pirmaisiais rusų tenorais Smirnovu, Sobinovu. <...> Ir visi vienan balsan lėmė, jog Kutkauskas, ne kas kitas, tebus vertas pavaduoti K. Petrauską“ (Vaižgantas 2009: 401). Reikėtų priminti, kad pagrindines tenoro partijas tuo metu dainavo dar ir Jonas Byra bei Justinas Kudirka.

Tai, kad Kutkus „lengvai nugalėjo ir patį pianissimo, ir forte“, o balsas tikslus, lankstus, malonus, liudija dainininko suformuotus teisingus įgūdžius. Nestebina „žinovų“ bandymas jauną solistą lyginti su įžymybėmis – Dmitrijus Smirnovas ir Leonidas Sobinovas mokėsi pas Aleksandrą Dodonovą. Dodonovas buvo Maskvos Didžiojo teatro solistas, dainavo Europos scenose (Neapolio „San Carlo“, Londono „Covent Garden“, „Albert Hall“ ir kt.). Studijavo Paryžiuje, Londone, Milane, Neapolyje, jį mokė M. Garcia (sūnus), F. Lamperti. Taigi Kutkus – tos pačios vokalinės „giminės“ atžala. Kipras Petrauskas – taip pat. Šiuos tenorus sieja bendra dainavimo meno samprata ir bendros vertybės. Reikėtų pažymėti, kad Marijos teatre Petrauskas užėmė išskirtinę poziciją – 1915 m. jam buvo leista bisuoti. Iki tol tokią teisę turėjo tik Šaliapinas, Sobinovas ir Smirnovas (Mikštaitė 1988: 57).

Vaižgantui svarbi artisto raiškos visuma. Išvadą, kad tik Kutkauskas vertas pavaduoti Petrauską, jis pagrindžia išvalgomis. „Labai malonų įspūdį darė Kutkausko laikymasis scenoje: ramus, savimi pasiklojęs, bet kuklus ir nė kiek nepretenzinis. Tai rinktinis stilius, geras, aristokratinis tonas. Kutkauskas duos mums vaizdų tipą, kurs negalės nepalikti be geros įtakos į kitus artistus, nes iš jų tas vienas K. Petrauskas turi savo savotišką manierą, linksmi svavalingą, kuri jam tinka, lyg kitokiu pasirodydamas būtų nebe Petrauskas. Kiti savo stiliaus tuo tarpu neturi“ (Vaižgantas 2009: 401). Taigi netrukus Canio vaidmeniu Kutkus debiutavo Valstybės operoje ir kartu su Petrausku dainavo pagrindines tenoro partijas.

Tų pačių metų gruodį po sėkmingų gastrolių Anglijoje į Lietuvą sugrįžęs Juožas Babravičius Kauno rotušėje surengė pirmąjį koncertą. Vaižgantas džiūgauja: „Šie metai mums laimingi: mūsų dailės išdynan įkrito dvi didžiulės margaritės: Al. Kutkauskas ir J. Babravičius. Al. Kutkauską jau esame įvertinę ir juo tebesidžiaugiame. J. Babravičius buvo mums laiko rūkiais apdujęs, kol štai nepasirodė pačioje savo grožybėje Baltosios Gulbės salėje“ (Vaižgantas 2009: 448).

Pažymėtina, kad koncerto programą Babravičius atliko vienas. Jis įvairiomis kalbomis padainavo net aštuoniolika kūrinių. Tarp jų Lenskio ir Dubrovskio (E. Napravnikas) arijos, indų svečio daina iš N. Rimskio-Korsakovo operos „Sadko“, C. Cui, F. Chopino, A. Grečianinovo, S. Rachmaninovo romansai, lietuvių kompozitorių kūriniai, kaip antai J. Gruodžio „Visur tylą“, populiarios Paolo Tosti, Arturo Buzzzi Peccia dainos (Babravičius 2007: 31). Ano meto Kauno publikai tai kėlė nuostabą. Prisiminkime – koncertiniu

dainavimu garsėjusi Vincė Jonuškaitė-Zaunienė tuo metu dar studijavo Berlyne. Taigi Europoje įprastą rečitalį pirmasis iš lietuvių dainininkų tėvynėje atliko Juozas Babravičius. Anot Vaižganto, „Publika buvo žavėte sužavėta. Pabaigus dainą, ne tiek plota katučių, kiek užta dunduliuota, neiškenčiant nepasidalijus su kaimynais savo nustebimu“ (Vaižgantas 2009: 449). O stebino daug dalykų. Pirmiausia muzikalumas, artistiškumas, dainininko ištvermė (tiek dainavęs „vis dėlto nenusibodęs. <...> neįjutė, jog balsas jau pavargęs“) (Ibid.), taisyklinga tartis, nepaprastos balso galimybės.

Babravičiaus išskirtinumą liudija jo artistinės karjeros pradžia: baigęs Sankt Peterburgo konservatoriją, dainininkas buvo pakviestas į Maskvos Didįjį teatrą. Ten įgijo scenos praktikos, o netrukus, anot Vaižganto, „pagarsėjo geriausiu Didžiojo Teatro tenoru, buvo tiek pat populiarus Maskvoje, kiek K. Petrauskas Petrapilyje“ (Vaižgantas 2009: 448). Vaižgantas jausmingai rašė: „O to balso skalia didžiulė. Man dar nesisekė girdėti ištisas dainas dainuojant pianissimo tokiu tačiau metaliniu skambėjimu, tokiu žavėjimu kaip sapno muzika <...>. O patys smarkieji balsai tokie sveiki ir galingi, jog net neramu darosi, kai atsimeni Tilmanso teatrą, kur jam teks š. mėn. 31 d. pradėti savo darbą Lietuvos Valstybės Operoje. <...> Tad karštomis širdimis sveikiname tą naują mūsų operos žvaigždę ir didžiuojamės ja!“ (Vaižgantas 2009: 449).

Dėmesį patraukia įdomi detalė – Vaižgantas anonsuoja Babravičiaus debiutą Valsybės operoje ir sveikina naują trupės narį. Neįtikėtina! Atrodo, buvo žinoma, kad Babravičius dainuos Kauno teatre. O gal tai diplomatiška užuomina teatro administracijai? Žinome tik tai, kad gruodžio 31 dieną Babravičius Tilmansų salėje nedainavo. Jonas Bruveris teigė, kad Operos meno taryba (sausio 8 d. posėdyje) nutarė Babravičiui pasiūlyti tuojau pat įstoti į teatrą (nebuvo laukta antrojo koncerto, kuris turėjo įvykti sausio 21 dieną) (Bruveris 2006: 168). Tačiau Babravičius į Valstybės operą tada nebuvo priimtas – tam, neva, labai priešinosi Petrauskas (Ibid.).

Galėjo būti dar viena priežastis. Vyko pirmoji teatro pastato rekonstrukcija, 1922–1923 m. operos spektakliai buvo rodomi tam nepritaikytoje Tilmansų bendrovės salėje (Bruveris 2009: 122). Ten buvo parodyta ir R. Leoncavallo „Pajacų“ premjera (Vaižgantas 2009: 401–402). Štai ką liudija Vaižgantas: „Blogesnės vietos dainuoti operai jau nebereikia kaip Tilmanso teatras: scena ankšta („nepatogu ir net komiška, kai reikia šokant brukte prasibrukti pasieniu“; Vaižgantas 2009: 436), „akustikos jokios, ventilacijos taip pat, nes popirosų dūmai iš priemenės verčias į salę ir troškina artistus. Kenčia ir publika. <...> Sako, perstatytas teatras duosiąs visokių patogumų“ (Vaižgantas 2009: 463–464).

Po antrojo Babravičiaus koncerto vienas iš recenzentų pažymėjo, kad „Į Kauną J. Babravičius grįš pabaigus Valstybės teatro išplėtimą, kur pakeis K. Petrauską Lietuvos

operoje“ (ПРАВДИН 1923: 3). Taigi tą kartą apsispręsti galėjo ir pats Babravičius. 1925 m. sugrįžęs iš Amerikos, jis debiutavo Valstybės teatre, atliko Lenskį ir Almavivą. Bet netrukus ir vėl išvyko iš Lietuvos – „teatro izdynas“ prarado „didžiulę margaritę“. Kai Lietuvą pasiekė žinia, kad Babravičius su Šaliapino trupe dalyvauja turnė po Pietų Ameriką, Vaižgantas su kartėliu rašė: „Babravičių dovanojom Amerikai – Šaliapinui, Podėnaitę – italams, o patiems ir nebėra“ (Vaižgantas 1998: 97–98).

Tešiant mintį apie Lietuvos nepriklausomybės laikotarpio tenorų unikalumą, puikią mokyklą, verta prisiminti Vaižgantui antrinančias Antano Smetonos įžvalgas. Įkvėptas pirmojo Babravičiaus koncerto, Smetona paskelbė recenziją, kurią pasirašė Vilniškio vardu (*Lietuviškieji slapyvardžiai* 2004: 250). Ji buvo publikuota netrukus. *Krašto balso* pagrindiniame straipsnyje autorius rašė apie Kaune įvykusį „nepaprastą koncertą“ ir pateikė įdomią tenorų Babravičiaus ir Petrausko paralelę. „Artistas turi tiek individualybės savyje, kad jo didumą tegalima matuoti juo pačiu. Ir J. Babravičius, ir K. Petrauskas – abu yra dideli artistai, bet abu savotiški. Įgimtosios balso ypatybės abiejų skirtingos: tembras, temperamentas, gaida – visa kitoniška. K. Petrausko balsas minkštesnis, bet už tai J. Babravičiaus skardesnis ir lygesnis visuose gaidos laipsniuose. Ypatingai gražūs yra J. Babravičiaus piano: jo gaidą toli toli girdi, bet taip aiškiai ir taip giliai, kad rodos, ji virpa čia pat. Ryškiausia dikcija, mokėjimas valdyti balsą, pasitikėjimas kiekvienu savo gaidos žygiu – rodo tikrą artisto mokyklą ir jo pratimą dainuoti“ (Vilniškis 1922: 1).

Operos poveikio galią Vaižgantas įžvelgė menų sąveikos dermėje. „O opera ne vien giedojimas su orkestru. Ją rusai buvo ėmę vadinti „muzikalnaja drama“; iš jos lygiai daug reikalaujama vaidinimo, kurs paglostytų ar sujaudintų sielą“ (Vaižgantas 2009: 435). Taigi atlikėjas privalo naudotis visomis sinkretinio žanro raiškos priemonėmis. Išgirdęs Justino Kudirkos Faustą, Vaižgantas apgailestavo, kad gražus, gerai išlavintas jo tenoras negali atsiskleisti dėl ribotų aktorinių galimybių. „Kudirka labai gražiai gieda, tik, aiman, nė kiek nevaidina. <...> visai svetimas visam tam, kas darosi aplink. <...> gražiam jo balsui tai didelė jeibė <...>“ (Vaižgantas 2009: 437–438). Greičiausiai todėl Kauno teatre Kudirka dainavo trumpai. 1923 m. jis sugrįžo į Ameriką.

Vaižgantui atsirado proga pasidžiaugti tuo, kad muzikinė drama turės Kiprui Petrauskui prilygsiantį artistą. „„Rigoletto“ operos pastatymas atskleidė mums dar vieną dailės ir meno brangenybę – didelį dainininko Antano Sodeikos talentą vaidinti. <...> klausai operos ir prieš tave atsiskleidžia tiesiog neapsakoma apstybė balso ir dramos turto“ (Vaižgantas 2009: 232–233). Sodeikos sukurtas vaidmuo buvo toks įtaigus, kad jo „galėtų mums pavydėti geriausieji Europos teatrai“ (Ibid.).

Rigolettas buvo vienas ryškiausių Sodeikos vaidmenų. Šią partiją dainininkas rengė Romoje su Enrico Rosati (Beniamino Gigli, Benvenuto Franci, vėliau ir Mario Lanza

mokytoju) (Sodeika 1958: 82, 85). Rosati gerai žinojo jos atlikimo subtilybes (dvejus metus akompanavo Šv. Cecilijos konservatorijos profesoriui, įžymiajam Verdi veristinės mokyklos baritonui Antonio Cotogni ir pats dainavo Italijos teatruose). Taigi Kauno publikai Sodeika pristatė autentišką, italų dainavimo tradicijomis pagrįstą, Rigoletto interpretaciją. Dar iki stažuotės Italijoje Vaižgantas buvo pakerėtas to balsu; jį apibūdino kaip „sultingą, gryną, didelį ir tokio tembro, kurs širdį kutena“ (Vaižgantas 2009: 232). Klausydamasis, kaip artistas atlieka „Pajacų“ prologą, jis padarė išvadą, kad „kitas toks tembras vargu bau bėra kame nors“ (Vaižgantas 2009: 436). Tos pačios nuomonės buvo ir Alessandro Bustini (Romoje jis trumpai mokė Sodeiką). Profesorius teigė išgirdęs „pirmą dainininką iš šiaurės krašto, kurio balsas taip tinka italo ausiai“ (Sodeika 1958: 81).

Balso tembras rodo ir prigimties, ir dainavimo pagrindų kokybę. Gyvendamas Amerikoje Sodeika mokėsi pas L. B. Woodcocką (Vienos konservatorijos absolventas; anot Sodeikos, jis „labai mokėjo pastatyti balsus“; Sodeika 1958: 45) ir pas Miką Petrauską – 1920 m. Bostone baigė jo įsteigtą lietuvišką konservatoriją (*Mikas Petrauskas* 1976: 17). Egzamino metu atliko nelengvą programą (Sodeika 1958: 54–55). Išskirtinai gražus baritono balsas ir sceninė praktika, įgyta dalyvaujant Amerikos lietuvių kultūrinėje veikloje (koncertavo, dainavo operečių pastatymuose), galėjo didžia dalimi lemti tai, kad būtent Sodeikai buvo patikėta atlikti Giorgio Germonto vaidmenį istorinėje G. Verdi „Traviatos“ premjeroje (partiją rengė dar ir Aleksandras Kačanauskas bei Juozas Bieliūnas) (Sodeika 1958: 76).

Taigi „Rigoletto“ pastatymas rodė, kad teatro kolektyvas subrendo pokyčiams. Po premjeros (1921 m. lapkritį) įvertinęs spektaklį – gerą Antano Sutkaus režisūrą, puikią Petrausko ir Sodeikos vaidybą („juodu vienu du „dramą“ pajęgtų panešti ant savo pečių <...>“; Vaižgantas 2009: 232), Galaunienės „angelišką balselį“, Juliaus Štarkos vadovaujamą chorą, „gyvą, linksmą, tobulai išlavintą, scenoje veikiančią, ne statistų būrį“, Juozo Tallat-Kelpšos diriguojamą orkestrą (kuris „su trūkumais daugelio instrumentų pildo savo rolę taip, kad svetimieji sako: iš kur jūs gavote tokį orkestrą?“) ir visų be išimties spektaklio dalyvių „šiai jau gerus ir mokytus balsus“, – Vaižgantas teigė: „gausime operą, kuriai jau nebe gėda būtų pasivadinti – Tautos Opera, kuri jau metas būtų suvalstybinti“ (Vaižgantas 2009: 233). Vaižganto įžvalga pasitvirtino. Grupės entuziastų įkurta Operos vaidykla 1922 m. pradžioje tapo Valstybės opera.

Vertindamas operos solistus Vaižgantas pažymi Juozo Katelės „rinktinį balsą“. Jis sultingas, plačios amplitudės, švelnaus tembro, labai intensyvus net dainininkui dainuojant *piano* arba žemuosius garsus. Katelė muzikalus, jo vaidyba natūrali, be afektacijų (Vaižgantas 2009: 318). Jis gėrėsi Jadvygos Vencevičaitės sodriu mecosopranu, kuris „ma-loniai lepina klausą“ (Vaižgantas 2009: 436), jos muzikalumu, garso intonacijos tikslumu,

turtingu, kontraltinio sodrumo neįtikėtinai stipriu, skambiu, lanksčiu balsu. Balsas „taip grynai metalinis kaip varpo. <...> Taip tegaudžia p. J. Katelės balsas“ (Vaižgantas, 2009: 318). Atskleidžia Jono Byros tenoro prigimtį. Jo „balselis simpatingas, muzikalingas [Faustas]“ (Vaižgantas 2009: 298), „hiperlyrinis“, skamba „grynu sidabru“. Byros „ypatingas savumas – ne sujaudinti klausytojus, tik juos įsvajodinti [Sinodas]“ (Vaižgantas 2009: 318). Juliją Dvarionaitę vadino „retenybe“, kuri ištobulinta „duotų muzikalumo stebuklą“ (Vaižgantas 2009: 402). Jis teigė, kad Sodeikai, kuris vaidybos požiūriu buvo „pirmas po Petrausko“, „lygiai tepavaidino Mefistą p. Oleka“ (Vaižgantas 2009: 319). Profesionalumu pirmaisiais teatro veiklos metais išsiskyrė Petrauskas ir Juožas Bieliūnas. „Tokių gatavai padarytųjų artistų <...> vargu bau mes daugiau turime.“ Kiti „dar tebeina praktikos mokyklą“ (Vaižgantas 2009: 439).

Viena profesionaliausių trupės dainininkių buvo Vladislava Polovinskaitė-Grigaitienė (1890–1961). Ji baigė Sankt Peterburgo konservatoriją, buvo Natalijos Ireckajos mokinė; tobulinosi Paryžiuje pas Felia Litvinne. Pirmaisiais kūrybinės veiklos metais Grigaitienė atliko mecosoprano partijas. Vaižgantas išgirdo gerą dainininkės mokyklą ir didžiulius balso resursus. „Zybelis-Grigaitienė ir šiuo kartu buvo virtuozas. Kažin ar yra galas jos balso skalei, kur jis nebetyrai skambėtų“ (Vaižgantas 2009: 354). Pamažu Grigaitienė perėjo į kitą balso kategoriją. Jos repertuare atsirado Tamara (1923), Santuzza (1925), Ortruda, Amelia (R. Wagnerio „Lohengrinas“, G. Verdi „Kaukių balius“, 1926). Kiek vėliau – Rachelė, Aida, Tosca ir kiti ryškūs vaidmenys, sustiprinę lyrinio dramatinio soprano pozicijas trupėje (šioje pozicijoje jau buvo Marijona Rakauskaitė). Soprano partijose visapusiškai atsiskleidė puikus, meistriškai valdomas dainininkės balsas. Grigaitienė tapo Valstybės teatro primadona.

Taigi metams bėgant Opera augo ir tvirtėjo. Susiformavo europinio lygio trupės branduolys. 1927 m. publikai buvo pristatytas vienas ryškiausių kolektyvo pirmojo veiklos dešimtmečio darbų – G. Verdi „Aida“. Vaižgantas triumfuoja: „Ach, kad Tu matytumei mūsų „Aidą“ su Jonuškaite, Grigaitiene, Petrausku, Sodeika! Ką ten Rymo scena ar Mediolano [Milano]! Nes tai – mūsų; bent viena sritis – mūsų, kur esame pakilę iki aukštybių“ (Vaižgantas 1998: 157).

## Išvados

Vaižganto požiūris į operą kaip muzikinę dramą, šio meno misijos samprata suponuoja atitinkamus artistinės raiškos vertinimo kriterijus. Lakoniškos, spalvingos trupės solistų charakteristikos atskleidžia prigimtį įvairovę, artistų kompetencijos lygį – yra vertingos ir tampa teatro istorijos dokumentais.



Vaižganto tekstai patvirtina Kipro Petrausko talento ir įgytos dainavimo mokyklos išskirtinumą, jo meno tarptautinį lygį. Liudija, kad artistas yra senųjų *bel canto* mokyklos tradicijų saugotojas. Petrausko meninės raiškos realistinė sinkretinė samprata susiformavo studijuojant Sankt Peterburgo konservatorijoje, vėliau jam įtakos turėjo Šaliapino fenomenas. Vaižgantas liudija unikalias artisto psichofizines transformacijas ir išpėja jį apie gresiantį „perdegimo sindromą“. Bėgant metams, Petrausko vaidyba tapo racionali.

Vertindamas artistų raiškos visumą, Vaižgantas atskleidžia Alekso Kutkaus išskirtinį sceninį įvaizdį, vokalinę ir atlikimo kultūrą. Šiuo požiūriu jis prilyginamas Petrauskui.

Pažymima reta Juozo Babravičiaus prigimtis, puiki dainavimo mokykla, neeilinės aktorinės galimybės. Aiškėja, kad Europoje įprastą rečitalį pirmasis iš lietuvių dainininkų tėvynėje atliko Babravičius. Pirmasis (1923) Babravičiaus išvykimas iš Lietuvos greičiausiai buvo susijęs su teatro pastato rekonstrukcija. Trupės darbo sąlygos buvo apgailėtinos – operų spektakliai vyko tam visiškai nepritaikytoje, nehigieniškoje aplinkoje. Gali būti, jog toji aplinkybė paskatino Babravičių atidėti iš anksto numatytą debiutą.

Išskirtinai gražus Sodeikos balso tembras ir sceninė praktika, įgyta dalyvaujant Amerikos lietuvių kultūrinėje veikloje, daugiausia lėmė tai, kad jam buvo patikėta atlikti Giorgio Germonto vaidmenį istorinėje G. Verdi „Traviatos“ premjeroje. Kauno publikai artistas pristatė autentišką, italų teatro tradicijomis pagrįstą, Rigoletto vaidmens interpretaciją. G. Verdi operos „Rigoletto“ pastatymo įvertinimas atskleidžia išaugusį kolektyvo profesionalumą, taip pat liudija susiformavusį teatrą.

Akivaizdu, kad Juozas Tumas-Vaižgantas yra vienas iš lietuvių operos teatro kritikos pradininkų. Jis įtaigiai liudija entuziastų sambūrio tapsmą Valstybės opera. Galima konstatuoti, kad savo įžvalgų sklaida ir iniciatyvomis Vaižgantas darė įtaką lietuvių tautinio operos teatro formavimuisi.

*Įteikta 2014 05 31  
Priimta 2014 06 27*

## LITERATŪRA IR KITI ŠALTINIAI

- Babravičius, J. *Dainininko Juozo Babravičiaus odisėja*. Vilnius, 2007.
- Bruveris, J. Operos pakilimo metai. *Lietuvių teatro istorija. Pirmoji knyga, 1929–1935*. Sudarytoja A. Girdzijauskaitė. Vilnius: Gervėlė, 2000, p. 332–380.
- Bruveris, J. *Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2006.
- Bruveris, J. Opera. *Lietuvos muzikos istorija. Kn. 2: Nepriklausomybės metai 1918–1940*. Sudarytojas ir ats. redaktorius A. J. Ambrazas. Vilnius, 2009, p. 117–157.
- Iš Lietuvos kultūros istorijos: Valstybės teatro operos ir baleto programų sąvadas 1920–1940*. Sudarė L. Kiauleikytė. Vilnius: Lietuvos valstybinis meno archyvas, 1992.
- Čiužauskaitė, I. Savos tautos ir kultūros tarnas. *Juozas Tumas-Vaižgantas. Kas buvo ir kas yra*. Sudarymas, straipsnis, paaiškinimai I. Čiužauskaitės. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2012, p. 5–16.
- Kiprui Petrauskui 100*. Sudarė J. Bruveris. Vilnius: Vaga, 1988.
- Kutkus, A. *Dainininko dalia*. Atsiminimai. Čikaga, 1960.
- Lietuviškieji slapyvardžiai: Lietuviškos spaudos iki 1990 m. slapyvardžių sąvadas. T. 2*. Sudarė ir parengė J. Mačiulis. Vilnius, 2004.
- Mikas Petrauskas*. Straipsniai, laišakai, amžininkų atsiminimai. Parengė J. Burokaitė. Vilnius: Vaga, 1976.
- Mikštaitė, V. K. Petrausko kelias į meną. *Kiprui Petrauskui 100*. Sudarė J. Bruveris. Vilnius: Vaga, 1988, p. 39–58.
- Petrauskas, K. Mano gyvenimo daina. Atsiminimai. *LLMA*, f. 97, ap. 2, b. 157.
- Petrauskas, K. Autobiografija. *LLMA*, f. 97, ap. 6, b. 381.
- Silva, G. *Il Maestro di canto. Saggi di pedagogia del canto preceduti da elementi di acustica e di fonetica*. Milano, 1928.
- Sodeika, A. *Mano kelias į muzikos meną*. Atsiminimai. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1958.
- Sodeikos Antano asmens bylos. *LLMA*, f. 97, ap. 6, b. 466; f. 289, ap. 3, b. 55.
- Vainauskienė, T. Virgilijaus Noreikos dainavimo mokykla: veiksniai, genėzė, metodikų koreliacija. *Lietuvos muzikologija*, 2012, Nr. 13, p. 165–174.
- Vaižgantas. Raštai. T. 20: *Kritika 1915–1922*. Parengė V. Vanagas. Vilnius, 2009.
- Vaižgantas. *Laiškai Klimams*. Vilnius, 1998.
- Vilniškis [Antanas Smetona]. Juozo Babravičiaus dainų vakaras. *Krašto balsas*. 1922 m. gruodžio 19 d., Nr. 42.
- Vladas Jakubėnas*. Straipsniai ir recenzijos. Kn. 1. Sudarė ir įvadą parašė L. Venclauskienė. Vilnius: LMA, 1994.
- Правдин, В. Прощальный концерт Бобровича. *Эхо*, 1923, Nr. 27.

## Juozas Tumas-Vaižgantas' ideas on the State Opera: a reflection on insights

**SUMMARY.** There is some space in extensive domains of the creative works written by priest, writer, and literary historian Juozas Tumas-Vaižgantas (1869–1933) that is devoted to opera theatre criticism. He scrutinized, assessed and in a way influenced the formation of the Lithuanian national opera theatre. Vaižgantas treated opera as a musical drama. Therefore, a performer is certain to utilize all the artistic means of this syncratic genre – not only to sing forcibly but also to act. This attitude becomes a criterion of assessment. In his texts Vaižgantas characterises the first troupe's soloists, points to their professionalism, evaluates the quality of the theatrical performances and pays attention to the various problems of theatre life. He reveals troupe leader Kipras Petrauskas' unique talent and masterly acquired singing school; he also maintains that Kipras Petrauskas is a guardian of the ancient traditions of the *bel canto* school. Also, Vaižgantas reveals the miserable conditions in which opera enthusiasts would have to work (in the years 1922–1923 opera performances took place in an unsuitable, non-hygienic environment). He highlights the sincerity and devotion with which performers would approach their creative works.

In summarizing one can state that Juozas Tumas-Vaižgantas is one of the pioneers of Lithuanian opera theatre criticism. He provides forcible evidence on how the process of the amateur gatherings that emerged in Kaunas in 1920 eventuated in the State Opera.

### KEYWORDS:

Juozas Tumas-Vaižgantas, opera theatre criticism, Lithuanian national opera theatre, opera troupe formation, Kipras Petrauskas, Aleksas Kutkus, Juozas Babravičius, Antanas Sodeika, Vladislava Grigaitienė.