

Aktorius ir vaidyba 1904–1914 metų teatro recenzijose

Lietuvių teatrinės minties aušroje aktoriaus problema apmąstymų hierarchijoje užėmė, regis, antraeilę vietą. Teatro entuziastams labiau rūpėjo lietuviškos dramaturgijos klausimas – joje buvo matomos teatro radimosi prielaidos – „kai rašėjai sutvers dramata, teatras rasis pats“ – tikino Vincas Kudirka 1888 metais (15, 812). Iš tiesų svarbiausia atrodė lietuviškas žodis, skambantis scenoje, jo ištarimas buvo tapatinamas su patriotiniu aktu, o ištarėjas – tautinio reikalo puoselėtoju: „Suprantamas daiktas, kad tie visi žmonės važiauvo ne dėl pačios komedijos pamatymo, ne dėl pasigėrėjimo artistiška dovana veikiančių, bet <...> kad išgirsti ant scenos savo numylėtą kalbą.“ – 1900 metais „Ūkininke“ rašė Povilas Višinskis (2, 61). Aktoriaus, arba pagal tuometinę sąvoką – lošiko, lošėjo, vaidmuo slaptuosiuose lietuviškuose vakaruose buvo laikomas praktiškai įkūnyta lietuvybės puoselėjimo idėja. Spektaklis tokiam vakarui savaime tapdavo patriotinių jausmų manifestacija, gaivinančiai veikusia ir žiūrovus, ir pačius vaidintojus. Tačiau ilginiui aktoriaus – svarbiausio tarpininko tarp dramaturgo ir žiūrovo ir pagrindinio teatro „instrumento“ – fenomenas vertė pripažinti, kad dramos tekstas scenoje kinta, t. y. aktoriai gali jame užkoduotą įspūdį modifikuoti ir teigiama, ir neigiama linkme. Šis faktas lėmė didėjančių teatro recenzentų dėmesį aktoriaus problemai ir vedė meninio vaidybos matmens kristalizavimosi link pirmaisiais XX amžiaus dešimtmečiais.

Nuo teksto vaizdo link

Lietuvių teatro kritika, egzistavusi po 1904 metų, tobulino ir vystė savo pirmtakų naudotas rašytinio pasisakymo formas: lyginant nelegaliojoje spaudoje pasirodžiusius spektaklių aprašymus su vélesniais tuo pačiu tikslu rašytais straipsniais matyti, kaip autoriai laipsniškai bandė dalinti dėmesį tarp spektaklyje išsakyto teksto ir jo sceninės išraiškos. Kitaip sakant, imta atidžiau ir nuodugniau aprašyti scenoje matytus aktorių veiksmus, spektaklio apipavidalinimą, kostiumus, grimą. Recenzijose atsirasdavo pastabų, kad aptariamame spektaklyje vaidintas veikalas yra literatūros kritikos specialiai išnagrinėtas, o straipsnyje bus domimasi tuo, kaip jis atrodė scenoje. Pavyzdžiui, Vanda Didžiulytė-Albrechtienė iš Sankt Peterburgo rašė:

Su veikalo [Gabrieliaus Landsbergio-Žemkalnio „Blindos“ – M. P.] turiniu tečiaus daugumas mūsų skaitytojų, ar tai iš scenos, ar iš rankraščio, ar bent iš kritiškų brūkšnių „Viln. Žiniose“ patalpintų yra tik pasispaziņę, kad kartoti jį būtų bereikalinga. Aš pamėgįsiu tuom tarpu tik perkratyti, kaip tas veikalas, apskritai imant, o taipgi svarbesnės ypatos atskirai – buvo suprastos ir perstatytos Peterb. lietuvių publikai. (27, 2).

Keitėsi spektaklyje skambėjusio teksto pristatymo recenzijoje forma: jei ankstesnėse recenzijose dominavo teksto atpasakojimas, tai aptariamojo periodo straipsniuose atsiranda bandymų jį interpretuoti, supinti su spektaklio vaizdais. Nėdvejotina, kad besivystanti lietuvių dramaturgija, įsisavinanti sudėtingesnes vaizdavimo priemones ir platesnį problemų lauką, reikalavo aprašomojo metodo pokyčio, recenzento santykio su nagrinėjamu kūrinium raidos: turėjo aktualizuotis vertinančiojo asmenybė, unikalus suvokimo būdas ir estetinė žiūra; subtilesne turėjo tapti ir minčių, pastabų verbalizavimo forma – šios savybės laipsniškai skverbėsi į aptariamojo periodo teatrinę recenziją. Palyginimui dviejų recenzijų ištrau-

kos: pirmoji, nepasirašyta, paskelbta 1901 metais „Varpe“, joje recenzuojama Sankt Peterburgo Savitarpiečių draugijoje suvaidinta Aleksandro Fromo-Gužučio drama „Ponas ir muzikai“, antroji – 1908 metais „Vilniaus žiniose“, joje A. Vabalas recenzavo Sankt Peterburge matytą Vydūno „Angą“.

„Ponas ir muzikai“

„drama, kaipo tokia prigul rods prie silpniausių veikalėlių autoriaus <...> Visoj dramoj <...> nesijaučia jokio veiksmo, jokios gyvybės – lošėjai daugiausia tik kalba, šnekučiauja susėdę lietuviškoj gryčioj, privesdami kaip kada gražias sentencijas apie Dievo paveizdą.“ (13, 11).

„Anga“

„Dabar prie Angos charakteristikos. – Scena niūksio rūkuose, kurie visom pusėm gaubia skaruotas ažuolų šakas, paniūrusią, kesuotą plynią, tebestūksantį kelmą. Dekoracija ir spalvų nykus tamsumas pilnai užganėdina žiūrovus ir didina atsivertimo efektą. Klajojančioji ištautėjusio žmogaus vėlė, – ne degenerato dar, – kurios gilumoje beplasti jieškinių žarijėlė, įžengia pro angą. Tautvyda randas ne „amžinoj ramybės Romuvoj“ – Probočių šalyj, – apie kurią kartkartėmis prisimenąs, bet krašte, kurios gamta nebeveria akies, nebemarina visoko pertekusio žmogaus. Pasielgimas, instinkto gaminamas, įviliojo sielą pelkėsna. Deivė – tautos meilės idėjos išikūnijimas, beria dar galūtinai nesuakmenėjusion širdin ir omenėn tėvynės meilės grūdą“ (29, 3).

Manytina, kad stiprėjantis dėmesys dramaturgijos ikūnijimui scenoje davė pradžia naujam lietuvių teatro kritikos etapui, kurį ženklina išsiplėtęs recenzentų dėmesio laukas – vis dar neišleisdami iš akių spektaklyje skambėjusio teksto, jie ėmėsi nagrinėti specifinius teatrinės kūrybos fenomenus: radosi bandymų aprašyti aktoriaus vaidmenį, apibrėžti režisieriaus funkcijas spektaklyje, tirti scenovaizdžio reikšmę pastatymo visumai.

Aktorius ir vaidybos apibrėžtis

Aktorius ir vaidybos apibrėžties raidą lietuvių teatrinėse recenzijose iliustruoja formaliajame recenzijos teksto lygmenyje besireiškianti recenzentų vartojamų terminų evoliucija.

Kaip jau žinoma, ankstyvosiose recenzijose aktorių veiksmams scenoje apibrėžti naudotas terminas lošti, manytina, pasiskolintas iš rusų (plg. играть) ar lenkų (plg. grać – žaisti, lošti, vaidinti) kalbų ir dabartinėje lietuvių kalboje siejamas su žaidimu, pavyzdžiui, kortomis ar loterijoje. (22, 6580). Termino kilmės prielaidą patvirtintų ir kartais recenzijose pasitaikantis tiesmukesnis skolinys grajyti. Vaidinimus taip pat linkta vadinti lošimais, nors jau 1883 metais „Aušroje“ randame terminą spektaklis su paaiškinimu, kad tai – „išrodymas ant teatro grindžių“ (24, 116). Įdomus ir terminas perstatymas, pasirodęs vėliausiai 1890 metais, recenzentų naudotas spektakliui apibrėžti (veiksmažodinė forma – vaidybai, pavyzdžiui, perstatyti (t. y. suvaidinti) scenoje mūšį), manytina, sinonimiškai lošimui, nors žodžio semantika jau nurodo permontavimo ar perkūrimo veiksmą ir šiuo atveju galėjo reikšti dramos kūrinio „įkūnijimą“ scenoje. 1907 metais pasirodžiusiame Jurgio Šlapelio „Svetimų ir nesuprantamų žodžių žodynėlyje“ veiksmažodžiai vaidinti, groti, lošti teatre ir rodyti komedijas vartojami sinonimiškai (26, 8).

1890 metais „Ūkininkas“, aiškindamas žodžio artistas reikšmę, rašė, kad tai – asmuo, kuris „teatre nuduoda žmonių darbus“. Nudavimas, tikėtina – perteikimas, pavaizdavimas, taip susiejamas su aktorius menu: vėliau išpopuliarėjusio termino artistas – „nuduodantysis“ reikšmė nurodo meno ir meistrystės sritį. J. Šlapelis terminą artistas, kildindamas jį iš prancūzų kalbos, aiškino taip: „Artistas – žmogus užsiėmęs dailiuoju menu, dailininkas.“ (26, 10). Lietuvių teatro recenzentų žodyne šis terminas, manytina, taip pat atsirado dėl kaimyninių rusų (plg. артист) ar lenkų (plg. artysta) kalbų poveikio.

Vėliausiai 1905 metais teatrinėse recenzijose pasirodė lie-

tuvių kalbos sistemoje atsiradęs daiktavardis vaidintojas ir veiksmožodis vaidinti, įsitvirtinęs kaip vaizdavimo ko nors ar dėjimosi kuo nors scenoje apibrėžimas. Manytina, kad taip nusikaldintas tikslesnis atitikmuo „nudavimui“, išlaikant sąsajas su meno kūryba – aktorių vis dar linkta vadinti artistu.

Terminas *artistas-mylėtojas* (plg. rusų артист-любитель ir lenkų artysta-amator), vėliau transformavęsis į *artistą-mėgėją* teatro recenzentų žodyne pasirodė vėliausiai nuo 1899 metų, kada „Ūkininkas“ taip įvardijo Palangos spektaklio atlikėjus. Pažymėtina, kad recenzentai nepamėgo lietuviškos kilmės termino *vaidintojas* ir recenzijose kur kas dažniau aptinkame *artistą-mylėtoją* (*mėgėją*). Įmanoma, kad pastarieji terminai ir jų reikšminės sąsajos su meno kūryba buvo laikomi tinkamesniais apibrėžiant aktorių ir jo veiklą. Taip pat reikšminga, kad antrasis šio termino dėmuo, t. y. *mylėtojas* (*mėgėjas*), laipsniškai nyko, ir vėlyvosiose aptariamo periodo recenzijose susiduriame tik su *artistu*, ypač tekstuose apie miestų spektaklius. Profesionalių aktorių lietuvių iki Pirmojo pasaulinio karo buvo vienetai, todėl manytina, kad recenzentai, atsisakydami priedo *mėgėjas*, reagavo į augančią aktorių patirtį bei sąmoningai niveliavo iš sąvokų profesionalas ir *mėgėjas* priešpriešos atsirandančias asociacijas, pagal kurias *mėgėjiška* vaidyba neretai sieta su vertinimo kriterijų lengvatomis.

Reikšminga, kad kai kurios, daugiau dėmesio vaidybai skyrusios, recenzijos liudija recenzentus nuosekliai kaupus išpūdžius, kuriais vėliau lyginamuoju principu būdavo paremiamas spektaklio įvertinimas. Pavyzdžiui, Liudas Gira, tiesiogiai susijęs su Vilniaus lietuvių teatrine veikla, savo stebėjimus ir patirtį perkėlė į spektaklių recenzijas:

Barbikė (p. Skrinskiūtė) – tai jau ir visai pavykusi – malonė-tume ją dažniau matyti mūsų scenoje, ir tai, man matos, geriausiai, „pirmųjų mylimųjų“ rolėse. Taip-pat Zenonas (p. Strazdas) ir buvo tipiškas. Pirmas veiksmas jam, tiesa, nekaip tepavyko, bet antrajame – geresnio meilužio nei nereikėjo. Tą *artistą* prisiėjo matyti įvairiose rolėse ir, reikia pasakyti, kad jo repertuaras – meiliškosios rolės,

jas ir teturėtų jį visomet imties; kitose jam nevyksta, o čia jis pritinka, kaip tai sako, ir „iš stuomens, ir iš liemens“ (25, 2).

Didėjantį dėmesį aktoriaus kūrybai aptariamam periodu atskleidžia ir pirmieji vaidmenų aprašymai, įterpti į recenzijos tekstą. Vienu jų laikytinas 1912 metais recenzento Pr. Vs. (Prano Vailokaičio – ?) užfiksuotas Aleksandro Vitkausko Goliaus „Genovaitėje“, suvaidintoje birželio 16 (29) dieną Naumiestyje. Šioje išskirtinėje recenzijoje matyti bandymas aprašyti visą aktoriaus vaidmenį: autorius, rašydamas atsiliepiamą apie A. Vitkausko „skrajojančios“ trupės gastroles, neapsistojo ties vaidinto kūrinio siužetu – trumpai konstatavęs priežastis, kodėl spektaklio žiūrėti susirinko nedaug žiūrovų, likusią recenzijos dalį paskyrė spektakliui, kurį pristatė pavaizduodamas scenoje matytus aktorius. Autorius išskyrė pagrindinį veikėją – didžiausia recenzijos dalis tapo savotišku atpasakojimu, kuriame Goliaus veiksmai scenoje žymimi sinchroniškai pateikiant jų interpretaciją. Atkreiptinas dėmesys, kad recenzentas, imdamasis verbalizuoti scenoje matytus vaizdus, mobilizavo savo fantaziją ir kūrybiškumą, o rašytinio pasisakymo formai stengdamasis suteikti meninės kalbos bruožų:

Pačią svarbiają vyrų rolę, Goliaus, paėmė pats režisieris, p. Vitkauskas. Tik išžiūrėkit į jį gerai, kada jis peršasi Genovaitei. Jis supranta, kad savo pasielgimu nusideda prieš dorą, bet pašėlusis geidimas tempia jį tolyn, gilyn į nusikaltimą. Jis toks bailus, jis pragariškai juokiasi – jis demonas. Vėl žiūrėkit, kaip jis, įniršęs, meta į kalėjimą, liepia nužudyti Genovaitę. Visos gyslos intemptos, rodos, širdis su dvigubu greitumu plaka, neramus, susierzinęs – sąžinė atsiliepia. Bet nepaiso jis jos ir vis brenda į nusidėjimą. O ta sąžinė budi, graužia jį, jam rodosi akyse užmuštos kunigaikštienės paveikslas. Kaip jis čia visas pasirodo su savo tvirta valia, savo ypatingu būdu: jis nori numalšinti sąžinės priekaištus žaliu vynu. O delto neįauku vienam, ir jis šaukia savo ištikimą tarną, ineina pulkas kitų tarnų, ir, kada jie savo netvirtais balsais sveikina Golių, iš lauko girdėti kiti balsai, kareivių balsai, tvirti, kaip akmeninės uolos. Tai Sigytas grįžo, inėjo į savo kambarius ir rado neblaivuosius svečius.

Dabar Golius jaučia visą savo melagingą padėjimą ir nieko nebijo. Su kalaviju puola prie Sigyto, bet šis jį atmuša; štai jis, kaip vilkas, sugautas girioj, grandiniais surakintas. Iš apmaudi lūpas kandžioja, rankas grakšto. Sigytas, susekęs tiesą, puola prie jo, norėdamas atkeršyti už tokius begėdiškus apgavimus, bet tarnas sustabdo savo poną; Golius tik įmestas į kalėjimą, į tą patį, kur kadaisiai Genovaitė karštas ašaras ant šalto akmens liejo. Jis kenčia čia, vienas bebūdamas, negirdi nė žmonių kalbos ir norėtų jau sutrupinti savo galvą į kietą kalėjimo sieną... Koks jis dabar senas, sumenkęs, kaip atsimainė per tuos septynerius metus: suaugo visas į kuprą, į barzdą ir vietoj tvirto valdovo balso girdėti dūslus senelio kreksėjimas. Sąžinė, kaip kirminas, graužia jį, ir didžiausiose kančiose miršta jis, o už durų girdėti balsai. Tai širdingoji Genovaitė jo paliuosuoti atėjo, bet jau nebegyvas nelabasis Golius, jau kūnas jo atšalo. (23, 3–4).

Vaidybos samprata, nepaisant aktoriaus apibrėžties slinkties nuo lošiko prie menininko, teatrinėse recenzijose išlaikė pastovias charakteristikas. Ir XIX amžiaus pabaigoje, ir aptariamuoju periodu, recenzentų nuomone, aktorius scenoje turėjo būti tikroviškas, nors tikroviškumo kriterijai nebuvo vienalyčiai. Manytina, kad šis recenzentų reikalavimas radosi dėl teatrui priskiriamų funkcijų ypatumų, kurių dinamika veikė ir tikroviškumo sampratos raidą.

Vaidybos turinio beiėškant

Tikroviškumo kriterijaus, vartoto 1904–1914 metais veikusių teatro recenzentų, apibrėžtis yra problemiška ir reikalauja papildomos analizės. Anot Pierre'o Francastelio, kiekviena istorinė epocha susikuria savo individualius teatrinės iliuzijos kūrimo receptus (3, 192), todėl aktualia tampa aptariamam laikotarpiu funkcionavusios sceninės tikrovės sampratos rekonstrukcija. Nuo XVIII amžiaus pabaigos ėmusi intensyvėti teatro modelių kaita (natūralizmo estetikos teoretikas Ėmile'is Zola 1881 metais rašė: „tragedija suseno per du šimtmečius – [romantinei dramai – M. P.] užteko penkiasdešimties metų.“

(33, 83)) modifikavo ir sceninės tikrovės apibrėžti: vien XIX amžiaus ribose dramaturgo tiesą spektaklyje pradėjo keisti aktoriaus tiesa. Būtina nustatyti, kurios šių skirtingų esteti- nių sistemų charakteristikos geriausiai atspindi aktorių lietu- vių recenzentų tekstuose – ar aptariamojo periodo aktorius suvokiamas kaip stebuklingasis Denis Diderot pajacas, kurio virvelės tampo dramaturgas, ar savarankiškas kūrėjas, Roman- tizmo teorijose įgavęs „dieviškųjų galių“.

Kaip jau minėta, spektaklio suvokimo procese aptaria- muoju periodu dominavo dramaturgijos kūrinio primatas. Re- cenzentai, „pastebėję“ aktorių, identifیکavo jį kaip dramatur- go ruporą ir savotišką gyvą teksto iliustratorių – nedvejotina, kad spektaklis buvo traktuojamas kaip dramaturgijos atkū- rimas scenoje – tai rodo recenzento pozicija, lygintina su dramaturgijos žinovo požiūriu: „Abelnas išpūdis viso veikalo gražus, puikiai gražus, puikiai pabrėžtos svarbiausios vietos, tipiškai atliktos rolės.“ – rašė recenzentas slapyvardžiu Žvir- blamušis (Antanas Šimulynas – ?) „Vilniaus žiniose“ apie 1908 metais Sankt Peterburge suvaidintą „Audrą giedroje“ (39, 20). Tai gi spektaklio įvertinimas buvo grindžiamas kritiš- ku autoriaus „originalo“ ir jo „kopijos“ scenoje palyginimu¹. Aktoriaus, kaip dramos kūrinio įkūnytojo, problemos aštrumą aptariamuoju periodu liudija ir spaudoje pasirodę dramatur- gų atsiliepimai apie scenoje išvystus savo veikalus – pakan- ka prisiminti Juozo Tumo-Vaižganto kartėlį po 1909 metais Vilniuje suvaidinto „Nepadėjus nēr ko kasti“ („Menkutis tai

¹ Palyginimui: „Kai-kurie iš mūsų artistų-mėgėjų iškreipiame autoriaus mintį, mainydami jo sakinius, arba pridėdami jo žodžius, ir tuo išžanginame pub- likos teisę ir artisto lūpų išgirsti autoriaus sakinius, ne artisto kompoziciją. <...> Užgindamas artistams dabinti autoriaus mintį savo žodžiais, aš neikiak nestatau artisto kokio automato padėjiman. Anaiptol, artisto iniciatyva daug sveria kiekviename vaidinime: juk nuo jo tono dažnai pridera šioks ar kitoks veikalo prasmės supratimas; bet atkartuju: tiktai tonas, ne žodžiai priklauso artisto inincijativai, nes tiktai už paimtą toną jis atsako prieš kritiką.“ Žem- kalnis [Gabrielius Landsbergis]. Referatas apie teatro reikalus, skaitytas „Dai- noje“ // Viltis. 1909. Nr. 66, p. 2.

dalykėlis, daugiau sodžiams tinkąs, ne miestui; bet norint ir tokį užmušti, reikia bent kartą taip pavaidinti, kaip šį kartą vaidinta. Daugumas vaidintojų be balsų, be jokio supratimo veikiančiųjų asmenų, be mokėjimo nors pakenčiamai susistoti." (31, 2)). Ona Pleirytė-Puidienė 1912 metais nusivylė išvydusi Rygoje pastatytą „Skirmundą“: „Kaipo autorei, man buvo nemalonu, kad buvo iškraipytas mano dramos veikiančiųjų žmonių būdas, ir kad nebuvo prisilaikoma tų pastabų-nurodymų, kuriuos labiausiai priduoja dramai riškumo." (21, 3).

Kaip aktorius turėjo siekti tinkamo, anot Gabrieliaus Landsbergio-Žemkalnio, „savo priedermių“ autoriaus veikalui išpildymo? Pirmiausia recenzentams į akis krito aktoriaus elgesys scenoje. Atsižvelgiant į XIX amžiaus pabaigoje funkcionavusią lietuvių teatro paskirties sampratą – „natūrališkas“, t. y. laisvas, nesuvaržytas aktoriaus elgesys slaptos lietuviško vakaro spektaklyje galėjo būti siejamas su efektyvesniu dramaturgo minčių „išaiškinimu“. Tikroviški, įtikinantys vaizdai scenoje didaktinės ir šviečiamosios teatro funkcijų požiūriu buvo itin reikšmingi, kaip ir aiški kalbėsena bei gerai įsimintas tekstas. Aptariamuoju periodu jau deklaruota, kad „scena – tai gyvenimo veidrodis“, ir spektaklio tikroviškumas buvo paskelbtas estetinė siekiamybe. Reikalaudami „visiškos iliuzijos valandėlių“ recenzentai, regis, propagavo teatro kryptį, numatančią objektyvų tikrovės atkūrimą scenoje, tačiau iliuzijos pagrindu funkcionavusių teatro modelių įvairovė ir reali tuometinės lietuvių scenos situacija verčia tikslinti tikroviškumo sąvokos turinį.

Vertindami aktorių sukurtus vaidmenis recenzentai operavo tipo sąvoka ir stebėjo, kaip aktoriui pavyko įkūnyti jį scenoje. Pjesės personažas buvo suvokiamas kaip vieno ar kito žmogaus tipo savybių visuma; manytina, kad šios sąvokos atsiradimas recenzentų žodyne reiškė ir tam tikrus estetinius jų lūkesčius – tikėtasi apibendrinimo, individualizacija nebuvo būtina – žiūrovas turėjo lengvai „atpažinti“ personažą ir jo reikšminį krūvį. Pastebėtina, kad dramaturgijos kūrinio koky-

bė taip pat buvo nustatoma pagal autoriaus gebėjimą tiksliai apibrėžti veikiančiuosius asmenis², pavyzdžiui, recenzentas Y apie Juliuszo Słowackio „Mindaugį“ rašė, kad tai – „puiki ir gili tragedija; iš pat pradžios tuoj matai, kas per žmonės aprašomi.“ (8, 3). Tokiu būdu recenzijose radosi pasikartojantis vertinimas, kiek tipiškai aktorius suvaidino savo personažą, t. y. kaip tiksliai jam pavyko scenoje pavaizduoti kūrinio veikėjo bruožus. Jau 1898 metais nežinomas „Ūkininko“ korespondentas Rygoje, aprašydamas lietuvių pašalpos draugijos pastatytą Józefo Blizińskiego komediją „Žentas iškilmė“, teigė, kad aktorius A. Dručas, sukūręs Mauškės Švindelmano vaidmenį, yra „geriausias atlikėjas žydo vaidmens“, nes parodė „ne tik kaip jis atrodo, bet ir jo lietuvišką iškalbą, būdą, užsiėmimą ir gišeftą – kaip piršlystę ir t.t.“ (14, 76–77).

Sprendžiant iš recenzentų pastabų, svarbiu faktoriumi įkū-

² Palyginimui pateikiame citatą iš 1913 metais paskelbtos Karolio Irzykowskio studijos „Prolegomena do charakterologii“ („[vadas į charakterologiją“), iliustruojančią šios idėjos raidą Lenkijoje: „Atsakydamas į neseniai [žurnale – M. P.] „Świat“ paskelbtą anketą, Sienkiewiczzius rašo: „Manau, kad aukščiausiu rašymo menu ir giliausiu psichologiniu jo uždaviniu yra sukurti gyvą žmogų, kuris žmonijos atmintyje tampa tipu, todėl stengiuosi savo personažams suteikti ne tik bendrus, bet ir individualius gyvenimo ir charakterio bruožus.“ <...> Matome čia ribinę estetiškos teorijos, poetinę fikciją suvokiančios kaip visumą, kurios, kaip ir tikro žmogaus, gimimą tarsi apsprendžia tie patys embriologijos dėsniai, išraišką. Nors kūrėjo ambicija ir gali autoriams pakišti tokias tiesmukas analogijas, o aklas dievinimas – jas kartoti, tačiau literatūros istorija žino tiek netikėtumų, tiek kituose pasauliuose gimusių personų, kurių plaučiai tiesiog negali kvėpuoti žemiškosios tikrovės oru, kad dabar šie klausimai reikalauja kitokio, atsargesnio požiūrio. <...> Įsivaizduokite Maeterlinco personažus apibrėžtus Šekspyro metodu – jų žavesys dingtų. <...> Poetinės fikcijos svorio centras glūdi kūrinyje – ne už jo ribų – o jos personažų radimosi ir veikimo dėsniai priklauso kitai kategorijai nei realybė: dėsniai šie dar netyrinėti, tačiau jie apsprendžia kūrinio veikėjų nuoseklumą ar jo nebuvimą (ir viena, ir kita yra nenatūralu), jie pagrindžia fantastišką ar karikatūrišką (net „šablonišką“) asmenų įmanomumą joje. Taigi kūrinys neturi atitikti tikrovės – ji priklauso ir turi priklausyti poetui, jo pastabumui (apercepcijai). Galima įsivaizduoti poetą, nuoširdžiai ir betarpiškai siurbusį tikrovę, iš sukauptos medžiagos nuaudžiant fantastiškiausią, visiškai nuo realybės nutolstančią poemą...“. Cituota pagal: Irzykowski K. Recenzje teatralne. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. 1965, s. 82–83.

nijant personažą scenoje laikyta vaidmens išorė, atskleidžianti pjesės veikėjo statusą ir iliustruojanti jo būdo bruožus. Recenzentai fiksavo aktorių gestus ir judesius bei vertino juos pagal įtaigumą, kuri gretino su vienam ar kitam personažo tipui priskiriamų išorinių savybių rinkiniu, pavyzdžiui, Petras Klimas nusivylė senapiliečių suvaidintos „Genovaitės“ kuni-
gaikščiu Sigitu, kuris, jo nuomone, neparodė didiko-karžygio tipo, nes jam

trūko savo judėjimuose, ar prisakymuose narsumo, energijos, parodančiuose karžygio-didvyrio tvirtą dvasią. Čionai Sigitas išrodė visiškai ne didvyriu, o tik paprastu lėtu žmogeliu, tuo labiau kad balsas jo buvo silpnas ir neskambus. (30, 20).

Dramaturgijos tipus recenzentai tapatino su aktoriniais amplua³ – reikšminga buvo ir aktoriaus išorė, ir dvasinis jo potencialas, pavyzdžiui, „Vilniaus kanklių“ aktoriaus Kazio Alytos sukurtas Mindaugis, recenzento J. Š. nuomone, nepri-lygo J. Słowackio kūrinio personažui savo vidaus pasauliu, tačiau atitiko jo įsivaizduojamą išvaizdą: „Iš technikos pusės Mindaugis galėjo būt tikru Lietuvos karaliumi Mindaugiu – augalotas, balsą turi didelį ir tvirtai vyrišką, – mūsų Min-
daugis ant scenos įstengia būti gana gyvu.“ (9, 1–2), priešingai nei Sankt Peterburge Vydūno „Angoje“ vaidinusi Liuda Vienožinskaitė, kuri, A. Vabalo nuomone, kaip „deivė-idėja perdaug atrodė kūnišku sutvėrimu ir permažai mystišku, be-
kūniu.“ (29, 3). V. Landsbergis-Žemkalnis po ariogaliečių su-
vaidintos J. Tumo-Vaižganto „Nepadėjus nér ko kasti“ stebė-
josi, kad nors Jurgį vaidino „ne tos rūšies“ tipas, bet „visas
vaidinimas išėjo gyvas, teisingas“ (34, 2). O L. Giros nuomone,

³ 1911 ir 1912 metais „Švyturys“ skelbė Landsbergio-Žemkalnio sudarytą tuo-
metinių lietuvių teatrinių trupių rodyklę, kurių aktorių sąrašuose buvo pažy-
mimas jų sceninis amplua, pavyzdžiui, autorius save pristatė „rezonioru“ bei
„komišku rezonioru“, Kymantaitė-Čiurlionienė – „gerojine“, Jadvygą Lands-
bergaitę – „ingenue comique“ ir pan. Plg.: Mūsų artistai // Švyturys. 1911,
p. 229-230 ir Mūsų artistai // Švyturys. 1912, p. 182-183.

Vilniaus lietuvių artistų bendrovės aktorius Jonas Strazdas, visuomet „kaž-kokis tarsi persaldus, per daug sentimentalis“, nustebino Pijaus Mačiulio dramoje „Erškėčių taku“, nes įstengė „atvaidinti visai priešingą tipą“ (tragiško likimo studentą Petrą Diegelį) (16, 4).

Ieškodami spektaklyje „visiškos iliuzijos valandėlių“ recenzentai neretai kreipė aktorių dėmesį į ansambliskumą (ensembl'is, sutartis, susilošimas), kuri suvokė kaip harmoningo sceninio paveikslo pagrindą, pasiekiamą repeticijų metu („artistai privalo per repeticijas išmokti grupotis, o ne riogsti, lyg basliai ant scėnos vidurio.“ (Tadas Daugirdas) (7, 3). Recenzentas J. Š. atkreipė dėmesį, kad Alyta (Mindaugis) ir V. Landsbergis-Žemkalnis (Heidenrichas) 1908 metų „Vilniaus kanklių“ „Mindaugio“ pastatyme „vienas į kitą per greit kalbėjo – buvo vietų, kur pauza buvo tarp vieno ir kito kalbos buvo pertrumpa <...> tat mušė savo nenatūrališkumu.“ (9, 1). Netikroviškais vaidais („jauti, kad tai ant scėnos“) taip pat kartais tapdavo gausios masinės scėnos didžiųjų istorinių tragedijų pastatymuose. Povilas Matulionis, stebėjęs Nagornoskio „Žvilę“ Vilniuje, teigė, kad tragedija kone virto komedija dėl per didelės spūsties scėnoje vaizduojant mūšį bei aktoriui, vaidinusiam Parojų, per vėlai sureagavus į mirtiną smūgį („nudurtas būdamas, taip ilgai stovėjo ir paprastu balsu kalbėjo, kad galima būvo tikėtis, jog kunigaikščiuok turės jį dar vieną kartą durti...“) (17, 30). Pastebėtina, kad šį trūkumą recenzentas priskyrė „režiserijos suklydimams“.

Tikrovišką efektą pasiekti kliudė aptariamojo periodo aktoriaus meistriškumo stoka. Kiek atlaidžiau vertinta kaimo spektakliuose („Daug kas galima dovanoti artistams-mylėtojams kaimiečiams. Ne vienas jų savo gyvenime nėra teatro matęs.“ (28, 3–4).), mieste ji susilaukdavo griežtesnių pastabų. „Nusižengimais prieš dramos daile“ galėjo tapti įspūdi gadinąs, blogai įsimintas tekstas, neretai pasitaikydavęs aktorių statiškumas, sukaustyti judesiai scėnoje; Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė negailėjo ironijos Kauno „Dainos“ aktoriams:

Pasikelia uždanga ir režime dvi stovyli: viena balta, antra mėlyna. Ta mėlynoji, kaip po valandėlės supratau, buvo gyva, nors matomai stengėsi būti medinė; apie tą baltąją tai visą laiką abejoju, ar gyva, ar taip sumaningai iš medžio padaryta. Pasidalijau tuo abejojimu su kaimynu.

– Ee, tamsta, sako kaimynas, turi-būt gyva, juk pas mus mechanika dar nėra taip išstobulinta, o čia vistik rankas pakelia, nuleidžia, akis varto, pasistumia iš vietos į vietą ir ... kalba. (4, 40).

Atkreiptinas dėmesys, kad recenzijose griežtai protestuota prieš savamokslių aktorių gaivališkumą, pasitaikydavusį ir miesto, ir kaimo spektakliuose – jau 1904 metais rygiškis recenzentas -as teigė, kad „Ypatinga nuomonė išsidirbo pas Rygos lietuvius „artistus“ apie pridėliojimus nereikalingų sakinių, nuogastavimų, kurių visai nėra komedijoj ir kurie neišpuola; „artistai“ iš savo pusės aiškina, buk tai esą juokingiau“ (1, 61 – 62). Gretinant recenzentų pastabas apie pernelyg ryškų personažo šaržavimą – t. y. utriruotą vaidybą, nesuderinamą su sceniniu tikroviškumu – matyti, kad dažniausiai aktoriai saiko pritrūkdavo susidūrę su herojiniais ir charakteriniais vaidmenimis („Mes – mėgėjai – tokias roles dažnai šaržuojame, todėl kartais neįtinkame publikai.“, – pažymėjo V. Landsbergis-Žemkalnis (35, 2 – 3).). Dramatiškose situacijose aktoriai, tikėdamiesi sustiprinti išpūdį, nemotyvuotai tirštindavo spalvas:

Kūno-kryžėivis pasirodo scėnoj ir išsykio atakas į Rūtelę (baltąją stovylą). Karštas atakas, delto, tur-būt, taip labai mojuoja rankom, atakas kelis syk kartojamas, pertraukose alsavimas (o gal tai dūsavimas, bet kodėl būtinai tris ar keturis kartus?). Yra ko, Rūtelė buvusi jo mylimoji teka už kunigo. (4, 4).

O V. Landsbergis-Žemkalnis gyrė P. Montvilą, kurio „be šaržo“ suvaidintas Vaižganto „Nepadėjus nér ko kasti“ žydas neužgavo nei „žydu savimeilės, nei publikos estetikos jausmų“ – tai, recenzento nuomone, buvo išskirtinis įvykis

(34, 2). Tiesa, T. Daugirdas manė, kad pats V. Landsbergis-Žemkalnis, vadindamas senį Titnagį Švenko „Intelligentuose“ „kiekviename judėjime be mielaširdystės šaržavo“, o „šaržas“ būdingas ir jo režisavimo manierai. Recenzentas perspėjo, kad pigiais triukais ir publikos linksminimu užsiima cirkas, tuo tarpu dramos uždavinyš „yra sužadalinimas prakilnesnių jausmų ir plėtojimas grožės pamėgimo.“ (7, 2).

Vidinio personažo pasaulio reprezentavimo problema iškildavo statant sudėtingesnio turinio veikalus. Manytina, kad daugumą aptariamojo periodo recenzentų jaudino personažo tiesa, kurios stoką ar – atvirkščiai – pakankamumą spektaklyje atspindėjo jų rašiniai. Štai J. Słowackio „Mindaugio“ veikėjai, sukėlę sunkumų Vilniaus aktoriams ir minėtam Alytai („karalyškos didybės Mindaugis – per dėm neišlaikė, o tas neištengia klausytojo apiburti, kur pasijustum stovįs prieš aukštą dvasios milžiną, kurio dvasia visa ištengia pavergti.“ (9, 1)) Rygoje dirbusiam recenzentui Y taip pat atrodė sudėtingi: „Persiimti „Mindaugio“ laikų dvasia, jį atjausti, žodžiu ir atsakomu judėjimu išreikšti – tai ne menkniekis.“ (8, 3). Pastaroji pastaba iliustruoja antrąją centrinę aptariamojo laikotarpio recenzentų reikalavimą „tikrajam artizmui“ – jei ankstesnės pastabos sietinos su aktoriaus technika, tai šia aktualizuotas intelektualinis aktoriaus darbas. Pažymėtini recenzijose atsirandantys nurodymai „rolę gerai suprasti“ (O. Pleirytė-Puidienė), „aiškiai permąstyti idėją, ypatos būdą, vietą; laiką ir orą veikimo“ (Matulionis), kreipiantys aktorių nuo išorinio personažo reprezentavimo prie jo psichologijos ar bent ją veikiančių jėgų suvokimo ir perteikimo. L. Gira skirtumus tarp aktoriaus-mėgėjo ir profesionalo kildino iš „instinktyvios“ ir „apgaltos“ vaidybos priešpriešos („Jei artistas-mėgėjas, kaip sakoma, gabus – tai pastveria instinktyviškai (išlavintoji teatro dailė instinktyviškumo nepripažįsta, tenai visa tur eiti ankščiau sugaltotu plenu) vieną-kitą charakteristišką perstatomojo asmens ruožą“ (25, 2)). Pažinimo svarbą aktoriaus darbe pabrėžė V. Landsbergis-Žemkalnis, 1911 metais rašęs:

Artistas, kurs apsiima parodyt scėnoje koki-nors typą, turi jį gerokai *pažinti, išmokti*, – ne rolę išmokti, ją bepigū galvon įsidėti, bet išmokti-suprasti patį gyvą asmenį ir netiktai išmokti pamėgdžioti jo paviršį, suprask būdą, papročius, eiseną ir t. t., bet turi išsprauti į jo sielos, širdies gelmes ir *išgvildenti* jas iš padugnės. (36, 2) [paryškinta mano – M. P.]

V. Landsbergis-Žemkalnis manė, kad nesuprantantis vaidinamo kūrinio aktorius „dar mažiau supratimo gali inkvėpti publikai“ (38, 2). Ši pastaba įtvirtino scenos – žiūrovo ryšį, tačiau tikėtina, kad savo veiksmus suvokiantis aktorius buvo reikšmingas ir kitu aspektu: teatro – mokyklos samprata apėmė tiek stebinčius spektaklių žiūrovus, tiek ir iš jų tapusius aktorius. Pažymėtina, kad dar 1909 metais, kviesdamas prasmingai paminėti Palangos spektaklio 10 metų jubiliejų, V. Landsbergis-Žemkalnis paskelbė seriją straipsnių, kurių viename randame pastabą apie aktorinį meistriškumą: „Mums [aktoriams – M. P.] gi tuo tarpu pakanka kiek talento, įgudimo, išsiskaitymo ir ypač rimtai pažiūrėti į lietuvių sceną ir įsitikėti jos ateitimi.“ (37, 2). Entuziastingam, bet, regis, nepakankamai reikiam autoriaus požiūriui „Rygos garse“ oponavo Marcelinas Šikšnys-Šiaulėniškis:

Mūsų daliai pakelti to per maža. Vaidintojas, greta talento, pirmiausia privalo gerai apsišviesti, gerai susipažinti su psichologija, estetika, istorija, turi pasidarbuoti ant geros scenos po geru režisieriumi. (18, 236).

Sofijos Kymantaitės-Čiurlionienės pažiūros į vaidybą

Prieš apibedrinant aktoriaus ir vaidybos percepcijos ypatumus aptariamo 1904–1914 metų laikotarpio teatro recenzentų tekstuose, būtina aptarti išskirtinę S. Kymantaitės-Čiurlionienės poziciją vaidybos atžvilgiu.

S. Kymantaitės-Čiurlionienės recenzijose ir teatro proble-

moms skirtuose straipsniuose, regis, anksčiausiai tuometinės lietuvių teatro kritikos kontekste vaidyba prilyginama savarankiškam kūrybiniam aktui. Jau pirmojoje savo recenzijoje, paskelbtoje 1906 metais, S. Kymantaitė-Čiurlionienė pabrėžė individualaus aktorius darbo indėlių rengiant vaidmenį:

Gera prirengti veikalą lošimui – tai ne mažmožis, ilgai reikia mokintis, gerai išstudijuoti tipus ir *savo karštu jausmu papenėti*, kad gyvi žmonės išeitų [paryškinta mano – M. P.] (11, 2).

Meno ištakų S. Kymantaitė-Čiurlionienė kvietė ieškoti kūrėjo širdyje, o iš „širdies klyksmo“ gimstančius kūrinius kritiškai lygino su mentalinės veiklos produktais ir racionaliais principais grindžiama kūryba. „Tikrieji“ meno kūriniai tiek literatūroje, tiek dailėje, tiek ir teatre, jos nuomone, turėjo atvesti suvokėją į „naują“ pasaulį – praturtinti jo dvasią tuo, ko „mirštančio žmogaus akys negali pamatyti savo pajėgomis“, t. y. užburti ir priversti patikėti nematomos gyvenimo dimensijos egzistavimu. Aktorius scenoje turi „iššaukti klausytojų ašaras“, liepti „jiems drebėti arba drauge svajoti“ (5, 1). Teatro meną, anot Ramučio Karmalavičiaus, S. Kymantaitė-Čiurlionienė susiejo su dvasinio tobulinimo, jausmo gilinimo aspektais (10, 154). Teatras savo estetiniu poveikiu turėjo plėsti žiūrovo dvasios horizontus, ir S. Kymantaitė-Čiurlionienė nesitenkino vien tik profesiniais aktorius įgūdžiais: esminių aktorius kūrybos kriterijumi ji įvardijo „gilią dailininko [menininko – M. P.] intuityją“: „Retai kas įeina į rolę, retai užmiršta save visai, retai artistas „sutveria naują žmogystą“, pagamina naują sielą, taip retai yra gyvas žmogus ant scėnos.“ (5, 1). Intuityvistinis kūrybos principas – priešprieša bet kokiam normatyvizmui tarp aptariamojo periodo lietuvių menininkų buvo populiarus diskusijų objektas: pavyzdžiui, dailininkas Adomas Varnas akcentavo menininko kūrybiškumą ir jo teisę į nevaržomą tikrovės transformaciją: net ir „vaizdininkui, portretininkui ir žanrininkui“ „visuomet rūpės ne toji tiesa, kurią jis mato kūno akimis, bet toji tiesa kurią jis

jaučia, kokios jis trokšta, kokios jis jieško dvasios jėgomis". (32, 125 – 130). Pabrėžtina, kad absoliuti kūrėjo-genijaus dvasios raiškos autonomija, pasak A. Varno, stokoja „tikros gyvybės“. Dailininkas, įvesdamas Arthuro Schopenhauerio tezę „dvasia tik dvasią tegali suprasti“, formulavo gyvenimo „dvasios“ ir dailės „dvasios“ sintezės koncepciją: pasirėmęs tikrove, ją perpratęs ir kūrybiškai transformavęs – išvertęs į meno kalbą, menininkas „kuria mūsų širdyje gyvenimo Ugnį“, o menas prisipildo sugestijos.

Aktorius ir dramos kūrinio ryšys S. Kymantaitės-Čiurlionienės programoje nebebuvo grindžiamas iliustravimu ar „atkūrimu“ – aktorius scenoje turėjo „gimdyti“ dramaturgo sukurtą „tipą“:

Matai, kaip artistas vaikščioja, juda, kaip kartoja tuos žodžius, kuriuos išmoko arba iš suflerio klausos, - juda, sukinas, tartum norėdamas pasakyti: „štai, aš darau taip ir šneku taip, kaip darė tas, apie kurį parašyta... Tai ir blogai, kad darai taip, kaip anas darė; nedaryk, kaip jis, bet pavirsk juo, išsinerk iš savo kailio, įsitikink save, kad esi karalius, arba pablūdęs, arba nelaimingas, arba šykštuolis, ir būk per tą valandą tikrai ar karaliumi, ar pablūdėliu, ar šykštuoliu, – kuo tau atseina. (5, 1).

Iškeldama širdimi arba „gilia dailininko intuicija“ kuriančio aktorius idėją S. Kymantaitė-Čiurlionienė brėžė gaires ateities vaidybos principams⁴, platesnį mastą įgausiantiems

⁴ Palyginimui pateikiame ištrauką iš 1905 metais paskelbtos Stanisława Przybyszewskio knygos „O dramacie i scenie“ („Apie dramą ir sceną“): „Priviloma šiandienos aktorius savybė – intelektas, žinoma – specifinis, susijęs su ta paslaptinga sąmone, kurios pagalba aktorius moka įsikūnyti į užduotą individualybę. Išorinės aktorius ypatybės mažiau reikšmingos: svarbiausia, kad jis sugebėtų perprasti kūrybinę autoriaus intenciją, kad kuriam laikui galėtų nustoti būti savimi ir tapti tuo asmeniu, į kurį įsikūnyti norėtų. Jei aktorius nori teisėtai vadintis menininku drauge su kitų sričių menininkais, jis turi pamiršti esąs aktoriumi, jam nevalia vaizduoti personažo – jis privalo juo būti. <...> Nekalbu čia apie tą, užvakarykštį realizmą, kuris kiekvieną smulkmeną siekė parodyti absoliučiai tiksliai. Aktorius neturi klajoti po lazaretus ir stebėti kaip atrodo merdintys ar kaip juokiasi bepročiai. <...> Kūrybinį aktorius-artisto darbo procesą įsivaizduoju taip: aktorius, visų pirma, persiskaito

3–4 XX amžiaus dešimtmetyje. Reikėtų pažymėti, kad reikalaujama aktorius kūrybingumo, S. Kymantaitė-Čiurlionienė neneigė dramaturgijos reikšmės: scenoje parodyti „įkvėpimą“ tegalima turint „gerų veikalų“ – „sunku parodyti talentas menkame veikale“, – rašė išvydusi Jurgio Smalsčio-Smolksio komediją „Nutrūko“ Kauno „Dainoje“ (12, 3–4). Taip pat, kaip dramaturgė, S. Kymantaitė-Čiurlionienė ateityje jautriai reaguos į dramos teksto „pažeidimus“, ypač susidūrusi su kūrybiniais režisūrinio teatro dėsniais: „Bene Tamsta nežinai, kad mūsų teatre yra jau susidariusi tokia tradicija, kad režisieriai turi valios ir galios visiškai pertaisinėti tai, ką sukūrė autorius.“ – ketvirtajame XX amžiaus dešimtmetyje skūsis laiške nežinomam asmeniui (įmanoma, kad L. Girai) (19).



Apibendrinant aptartus recenzentų reikalavimus, taikytus lietuvių teatro aktoriams 1904–1914 metais, galimos kelios išvados. Visų pirma tikėtina, kad aktorius padėtis spektaklyje buvo nulemta organiško dramaturgijos ir teatro ryšio modelio, savo ištakomis siekiančio aristoteliškąją dramos ir scenos vienovės principą. Tokiu būdu vaidyba tapo reglamentuojama autoriaus intencijomis, o aktorius menas susietas su drama-

dramą – ne vieną, ne du kartus, o tol, kol taip persiims jos visuma, kad tai, kas tebuvo negyvos raidėmis, jam taps apčiuopiama vizija: jis mato visus dramos veikėjus ir intensyviausiai suvokia menkiausias detales – tampa visais vienu metu. Kaip vizijoje, prieš jo akis rutuliojasi scena po scenos. Tik dabar jis imasi savo vaidmens. Dabar nebus sunku: jis tampa dramos centru, užmezga santykius su partneriais, persikūnija, tampa tuo, ką reikia vaidinti, ir – pabrėžiu – be jokių anatomijos pamokų, juokiasi ar verkia, kankinasi ar merdėja taip, kaip jo personažas. Iš visų menų, aktorius menas yra par excellence vizionieriškas. Būti aktoriumi-artistu reiškia sugebėti patirti vizijas. Būti dramaturgu reiškia sugebėti aktorių-artistą joms inspiruoti, o abiejų santykis su žiūrovais grindžiamas sugebėjimu įtikinti, kad vizija – tai realus faktas. <...> Intelektas, sugebėjimas patirti vizijas, nuoširdumas ir tiesa – tai būtinos savybės, be kurių aktorius yra niekas – daugių daugiausia – beždžionė.“ Cituota pagal: Przybyszewski S. O dramacie i scenie. Warszawa. 1905, s. 10–11, 14–15.

turgijos reprezentavimo funkcija („publika pasirengusi scénoje pamatyti iliustraciją, atspindį autoriaus minties“ (20, 4)). Dramos kūrinio „kopijos“ scenoje kokybę, recenzentų nuomone, lėmė aktorinėmis priemonėmis sustiprinama dramaturgo kūrinio įtaiga. Pagrindiniais kriterijais, kuriais aptariamuoju periodu vertintas aktoriaus darbas, laikyti meistriškumo (arba tiksliau – „įgudimo“) lygis ir intelektualinis pasirengimas: teigiamo rezultato laukta iš išsilavinusio, nuodugnai su įkūnijamu personažu ir statomo veikalo visuma susipažinusio, aktoriaus. Išraiškos priemonių instrumentarijumi buvo siūloma supanti ar istorinė tikrovė. Manytina, kad tikroviškumas, pageidautas daugelio aptariamąjo laikotarpio recenzentų, turėjo gana griežtas ribas, numatančias objektyvios tikrovės apibendrinimą ir estetinės distancijos išlaikymą. Skubotai recenzentų žodyne besikartojantį tikroviškumo kriterijų priskirti realizmo ar natūralizmo estetikoms būtų klaidinga – tikslus materialistiškai suvokiamo žmogaus pilnatvės reprezentavimas tuometinėje lietuvių scenoje nebuvo pageidaujamas nei estetiniu požiūriu („grynas naturalizmas teatro dailėje taip pat negirtinas, jis tur eiti neatskiriamai su dailumu“ (25, 2)), nei derinosi su teatro – „dailės žinyčios“ funkcijomis, sulydžiusiomis švietimo, dorinio ugdymo ir už kasdienio gyvenimo ribų ieškomo meno sklaidą. Tikėtina, kad teatro poveikis buvo sutapatintas su Švietėjiška aristoteliškojo katarsio variacija – demonstruodamas idealius charakterius ar elgesio modelius, teatras tokias savybes turėjo skiepyti žiūrovui („Teatras – tai šventiklė, kuri žadina žmonėse minčių prakilnumą, kelia dvasią, auklėja grožę, parodo idealus“ (20, 4)). Žiūrovo emocijos tapo įrankiu šiam tikslui įgyvendinti – neatsitiktinai aptariamąjo periodo lietuvių teatro repertuaro dominante tapo romantinės tragedijos miestuose ir didaktinės buitinės pjesės bei komedijos kaime (atpažinimo ir susitapatinimo reiškiniai tokioje teatrinio efekto struktūroje itin svarbūs). Atsižvelgiant į tokią idealizacijos ir tipizacijos samplaiką, galima teigti, kad aktoriaus kuriama sceninė iliuzija 1904–1914 metais veikusių lietuvių

teatro recenzentų nuostatose prie objektyvios tikrovės priartėti turėjo tik tiek, kiek reikalavo įtikinantis, tačiau meniškumo normų neperžengiantis, dramaturgo idėjų reprezentavimas.

Litertūra

1. -as. Korespondencijos // Varpas. 1904. Nr. 4, p. 61–62.
2. Cituota pagal: Korespondencijos // Ūkininkas. 1900. Nr. 4, p. 61.
3. Cituota pagal: Pavis P. Słownik terminów teatralnych. Wrocław. Warszawa. Kraków: Ossolineum, 2002, p. 192 (Terminas „Iluzja“).
4. Čiurlionienė S. Teatras. Keli patėmijimai „Kerštą“ pamačius // Viltis. 1912. Nr. 131, p. 4.
5. Čiurlionienė (Kymantaitė) S. Būtinai reikia // Viltis. 1909. Nr. 54, p. 1.
6. Daugirdas T. Jubiliejaus išpūdžiai // Lietuvos žinios. 1909. Nr. 23, p. 3.
7. Daugirdas T. Pasisekęs vakaras Pernaravoje // Lietuvos žinios. 1910. Nr. 57, p. 2.
8. Y. [Pranas Mašiotas – ?]. Teatras. Ryga. Lietuvių vakarai // Viltis. 1909. Nr. 25, p. 3.
9. J. Š. Mūsų scena. „Mindaugis“ Vilniuj ant scenos. // Vilniaus žinios. 1908. Nr. 94, p. 1–2.
10. Karmalavičius R. Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė. Vilnius: Vaga, 1992, p. 154.
11. Kymantaitė Z. Išpūdžiai iš Lietuviško vakaro // Vilniaus žinios. 1906. Nr. 291, p. 2.
12. Kymantaitė Z. Kauno „Dainos“ vakaras // Viltis. 1907. Nr. 2, p. 3–4.
13. Korespondencijos // Varpas. 1901. Nr. 1, p. 11.
14. Korespondencijos // Ūkininkas. 1898. Nr. 5, p. 76–77.
15. Kudirka V. Laiškas Jonui Basanavičiui iš Varšuvos (1888 m. gegužės 19 d.) // Raštai. T. 2. / Red. J. Lankutis. Vilnius: Vaga, 1990, p. 812.
16. L. G. [Liudas Gira]. Teatras. Vilnius // Viltis. 1913. Nr. 46, p. 4.
17. M. [Povilas Matulionis]. Teatras. Vakaras miesto salėje. Teatras // Viltis. 1909. Nr. 2, p. 3.
18. M. Š. [Marcelinas Šikšnys-Šiaulėniškis] Mūsų teatro reikalai // Rygos garsas. 1909, Nr. 9, p. 1. Cituota pagal: Šikšnys M. Sparnai. Vilnius: Vaga, 1973, p. 236.
19. Nedatuotas S. Čiurlionienės-Kymantaitės laiškas nežinomam asmeniui. LLTIR, L. Giros fondas. F 13-2869.
20. Pleirytė-Puidienė O. Mūsų dailė – menas. Teatras // Lietuvos žinios. 1910. Nr. 41, p. 4.
21. Pleirytė-Puidienė O. Rygos išpūdžiai. 1. Lietuvių vakaras „Skirmunda“ // Viltis. 1912. Nr. 132, p. 3.
22. Plg.: Lietuvių kalbos žodynas. T. 7. / Red. J. Kruopas. Vilnius: Mintis, 1966, p. 658.
23. Pr. Vs. [Pranas Vailokaitis – ?]. Vitkausko trupos vaidinimai // Viltis. 1912.

- Nr. 74, 3–4.
24. S. R. [Stanislovas Raila]. Korespondencijos // Aušra. 1883. Nr. 4, p. 116.
 25. St. Ld. [Liudas Gira]. Teatras. Vilniaus „Rūtos“ vakarėlis 19/IX š. m. // Viltis. 1909. Nr. 110, p. 2.
 26. Šlapelis J. Svetimų ir nesuprantamų žodžių žodynėlis. Skaitytojams palengvinimas. Tilžė: Šviesa. 1907, p. 8.
 27. Š-nė. [Vanda Didžiulytė-Albrechtienė]. Mūsų scena. Peterburgas // Vilniaus žinios. 1908. Nr. 237, p. 2.
 28. Ten buvęs ir matęs. Laiškai iš kitur. Peterburgas // Vilniaus žinios. 1908. Nr. 19, p. 3–4.
 29. Vabalas A. Lietuvių studentų vakaras. Peterburgo naujienos // Vilniaus žinios. 1908. Nr. 258, p. 3.
 30. Vabalėlis [Petras Klimas]. Senapilė. Mūsų scena // Vilniaus žinios. 1908. Nr. 24, p. 2.
 31. Vaižgantas [Juozas Tumas]. Teatras. Vilnius // Viltis. 1909. Nr. 42, p. 2.
 32. Varnas A. Šis-tas apie dailę ir dailės kritiką // Draugija. 1908. Nr. 22, p. 125-130.
 33. Zola E. Naturalism // Modern theories of drama / Ed. by G. W. Brandt. Oxford: Clarendon press, 1998, p. 83.
 34. Žemkalnis [Gabrielius Landsbergis]. Iš Lietuvos. Ariogala // Viltis. 1909. Nr. 75, p. 2.
 35. Žemkalnis [Gabrielius Landsbergis]. Referatas apie teatro reikalus, skaitytas „Dainoje“ // Viltis. 1909. Nr. 65, p. 2–3.
 36. Žemkalnis [Gabrielius Landsbergis]. Teatro reikalais // Viltis. 1911. Nr. 38, p. 2.
 37. Žemkalnis [Gabrielius Landsbergis]. Teatro reikalais // Viltis. 1909. Nr. 50, p. 2.
 38. Žemkalnis [Gabrielius Landsbergis]. Teatro reikalai // Viltis. 1910. Nr. 61, p. 2.
 39. Žvirblamušis. [Antanas Šimulynas – ?]. Mūsų scena // Vilniaus žinios. 1908. Nr. 46, p. 2.

Summary

The article deals with the evolution of the theatre critics' outlook on the actor and acting in the earliest stage of Lithuanian theatre criticism. The texts by critics reveal the graduate shift of their attention from the almost completely literary matters connected with the issues of the dramaturgy to the problems of scenic representation. This shift has led to the formation of the concept of acting where acting was perceived as "the reflection of the idea of the author". Actor's approach to his creation gained two different conceptions during the discussed period due to the two characteristic utilitarian and more autonomous outlooks on the theatre, where actor's intellect and skills were emphasized in the first and intuition and emotion in the last.