

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

Goda Dapšytė

**SOVIETINĖS CENZŪROS POVEIKIS
LIETUVOS TEATRO DISKURSO RAIDAI**

Daktaro disertacija
Humanitariniai mokslai,
menotyra (03 H), teatrologija (H 330)

Vilnius, 2015

Disertacija rengta 2009–2014 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje.

Mokslinis vadovas:

prof. dr. **Ramunė Marcinkevičiūtė** (humanitariniai mokslai, menotyra 03 H, teatrologija H 330, Lietuvos muzikos ir teatro akademija).

TURINYS

ĮVADAS	4
1. CENZŪRA SOCIOPOLITINIAME DISKURSE	
1.1. Cenzūros apibrėžimas ir veiklos laukas	12
1.2. SSRS politinės-ideologinės teatro cenzūros sistema: bendrieji reikalavimai	26
1.3. Sovietinės Lietuvos teatro cenzūros periodizavimas	38
2. LIETUVOS SOVIETINIO TEATRO DISKURSAS	
2.1. Oficialiojo sovietinio teatro diskurso ypatumai	56
2.2. Internalūs pokyčiai diskurse: estetiniai sprendimai neperžengiant teisėtumo ribų	75
3. DISKURSU SANKIRTOS LIETUVOS TEATRE	
3.1. Ezopo kalbos komunikacijos problemos	97
3.2. Metaforinis teatras kaip šalutinis politinės cenzūros produktas	114
3.3. Cenzūruoto ir išcenzūruoto teksto santykis posovietiniame Lietuvos teatro diskurse	125
IŠVADOS	147
PRIEDAI	150
ŠALTINIAI IR LITERATŪRA	183

IVADAS

Disertacijos „Sovietinės cenzūros poveikis Lietuvos teatro diskurso raidai“ temos pasirinkimą lėmė siekis pradėti nagrinėti sovietinės teatro cenzūros tyrimus ir identifikuoti dalies šiuolaikinio Lietuvos teatro problemų sąsajas su sovietmečiu teatro diskurse vykusiais procesais. Disertacijoje į cenzūrą žvelgiama kaip į komplikuoatą, daugiasluoksnį reiškinių, o siekiant atsisakyti vienašališkų vertinimų mėginama atskleisti naują jos poveikio apimtį. Sovietmečio Lietuvos teatras darbe analizuojamas per politinės cenzūros prizmę, pastarąją suvokiant ne tik kaip represinę, bet ir kaip kuriančią, konstruojančią galią.

Disertacijos tyrimo **objektas** yra sovietinė politinė-ideologinė cenzūra ir jos suformuotas sovietmečio Lietuvos teatro diskursas.

Mokslinio darbo **tikslas** yra apibrėžti Lietuvoje sovietmečiu vykdytą teatro cenzūrą, nustatyti jos poveikio Lietuvos teatro diskursui kryptis ir ribas sovietinės okupacijos metais ir posovietiniu periodu, visa tai siejant su sociopolitine šalies situacija.

Kad būtų pasiekti tyrimo tikslai, darbe keliami šie **uždaviniai**:

1. Ištirti šiuolaikinių cenzūros tyrimų lauką, nustatyti termino vartojimo rėmus ir išskirti sovietinei teatro cenzūrai tinkamus ir trūkstamus teorinius instrumentus.

2. Aprašyti ir išanalizuoti sovietmečiu Lietuvoje veikusios politinės-ideologinės teatro cenzūros sistemą, nustatant išskirtinius jos bruožus.

3. Išskirti ir apibrėžti sovietinės politinės-ideologinės teatro cenzūros veikimo Lietuvoje periodus.

4. Ištirti ir apibrėžti pagrindinius politinės-ideologinės cenzūros formuoto sovietinio Lietuvos teatro bruožus, išskirti būdingiausias režimo skatintas kūrybos kryptis, spektaklių temas ir problemas.

5. Identifikuoti ir atskleisti vidines permainas sovietinio Lietuvos teatro diskurse ir nustatyti jų priežastis.

6. Atskleisti esminius pokyčius Lietuvos teatro diskurse vėlyvuojū sovietmečiu, įvardyti jų kryptis ir remiantis konkrečiais pavyzdžiais iškelti naujų estetinių krypčių komunikacijos problemas.

7. Atrasti ir įvardyti sovietinio diskurso atgarsius šiuolaikiniame Lietuvos teatre bei atskleisti galimo oficialiojo sovietinio diskurso tęstinumo problemą.

Chronologinės ribos. Nors paskirose darbo dalyse remiamasi aiškiomis chronologinėmis ribomis, išskiriant istorinius periodus ar sovietinės cenzūros vystymosi SSRS ir Lietuvoje etapus,

tačiau kartu neatsisakoma ir nuostatos, kad cenzūros veikimas neapsiriboja institucijų veiklos chronologiniais rėmais, o veikiau yra išskaidytas ir visada esantis. Todėl nors pagrindinio tyrimo chronologines ribas būtų galima nubrėžti remiantis sovietinio okupacinio režimo istorinėmis ribomis, sovietinės politinės-ideologinės cenzūros poveikio Lietuvos teatrui ir jo patirtų estetinių transformacijų tyrimas nusidriekia iki šių dienų, nagrinėjant sovietinio oficialiojo diskurso atgarsius pastarojo meto spektakliuose. Apibrėžiant SSRS veikusių politinės-ideologinės cenzūros institucinę sistemą ir siekiant atskleisti jos komplikuoją formavimąsi kaip pirminį vėliau Lietuvoje taikytos sovietinės teatro cenzūros modelį, pagrindinio tyrimo chronologinės ribos peržengiamos, atsigręžiant į pradinius valstybinės cenzūros įtvirtinimo SSRS etapus.

Darbe taikomi metodai. Disertacijoje laikomasi nuostatos, kad cenzūra – kurianti galia, t.y. į cenzūros veiksmą žvelgiama ne kaip į išskirtinai vien ardantį, bet pirmiausia kaip į konstruojantį: cenzūra, atmesdama nepriimtinius ar nepageidaujamus kūrinio elementus ar pačius kūrinius, ne tik juos suardo, bet ir tokiu būdu konstruoja naują diskursą, kalbą, piliečius ir t.t. Tai poststruktūralizmui būdinga prieiga, todėl metodologinės darbo prielaidos daugiausia ir remiasi šiuo požiūriu bei pagrindiniu poststruktūralistinės analizės objektu – diskursu.

Kaip parankiausias metodologinis instrumentas pasirinkta diskurso analizė, kuriai susiformuoti padėjo poststruktūralizmo filosofija. Diskurso analizei būdingas metodologinių priėgų įvairialypiškumas padeda tirti tokį komplikuoją, daugiasluoksnį fenomeną kaip politinė-ideologinė cenzūra. Diskurso teorija visuomenės per įvairias institucijas kontroliuojamą diskurso gamybą analizuoja per tam tikras pašalinimo procedūras. Tiriant sovietinės politinės-ideologinės cenzūros taikytas apribojimo ir nusavinimo formas, sekant kaip, jos susidarė, kokias reikmes tenkino, kaip modifikavosi, kokį suvaržymo vaidmenį atliko bei kaip ir kiek pavyko jų išvengti, taikoma analizė, kurią prancūzų filosofas ir vienas pagrindinių diskurso analizės pradininkų Michelis Foucault įvardija kaip kritinę¹. Tačiau svarbu ne tik tai, kas iš diskurso pašalinama, bet ir kokie teiginiai jame laikomi teisingais, kitaip tariant, koks diskursas tomis procedūromis kuriamas arba pratęsimas. Siekiant iširti, kaip suvaržymo sistemose (nepaisant jų arba jas pasitelkiant) susidarė diskurso sekos, kokių savitų normų kiekviena iš jų laikėsi ir kokios buvo jų atsiradimo, plėtojimosi ir kitimo sąlygos, remiamasi M. Foucault vadinamąja genealogine analize². Šiuo analizės modeliu remtasi tiriant oficialųjį sovietinio Lietuvos teatro diskursą ir

¹ Foucault, M. *Diskurso tvarka*. Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 40.

² *Ibid.*

atskleidžiant vidinius ir išorinius diskursą palaikančius mechanizmus bei šalutinio diskurso formavimąsi.

Nors formuojant teorinį darbo pagrindą daugiausia įtakos turėjo M. Foucault darbai, o ypač inauguracinė paskaita „Diskurso tvarka“ (1970 m., lietuviškas vertimas 1998 m.) ir „Žinojimo archeologija ir kalbos diskursas“ (*The Archeology of Knowledge and Discourse of Language*, 1972 m.), nemažą įtaką darbe naudojamoms teorinėms priegoms turėjo poststruktūralizmo filosofės ir lyčių studijų tyrėjos amerikietės Judith Butler darbai³, o analizuojant diskursyvines praktikas remtasi ir Michailo Bachtino įžvalgomis⁴.

Disertacijoje remiamasi ne bendra metodologija, o įvairiomis metodologinėmis priegomis, derinant jas tarpusavyje. Nemažai įtakos darbui turėjo komunikacijos teorijos siūlomi kodavimo / dekodavimo, informacijos perdavimo analizės modeliai. Tiriant ir analizuojant sovietmečio Lietuvos teatro diskursą naudojama istorinė analizė, o analizuojant teatro spektaklius ir siekiant atskleisti internalius diskurso pokyčius bei vėliau vykusias transformacijas – lyginamasis metodas, kuris leido išskirti būdingiausius šio laikotarpio lietuvių teatro bruožus ir susieti juos su istoriniu, politiniu, visuomeniniu ir kultūriniu kontekstu. Požiūrį į sovietmečio laikotarpį padėjo suformuoti postkolonijinė teorija.

Darbo naujumas ir aktualumas. Cenzūros tyrimai – aktuali, tačiau įvairių sričių mokslininkų dėmesio vis dar stokojanti sritis. Nors dažnai minima kaip aplinkybė, valdžios ar galios įrankis, net psichologinė būseną, cenzūra kompleksiskai tiriama gana retai. Priežastis – dažnai per siaurai suvokiamas cenzūros vaidmuo. Cenzūrai neretai priskiriamos vien opozicijos žodžio laisvei funkcijos. Tačiau detalesni cenzūros fenomeno tyrimai rodo, kad ji daro platų ir įvairialypį poveikį ne tik konkreitiems asmenims, prieš kuriuos yra nukreipta, bet ir gali pakeisti kultūros ar visuomenės, kurią tiesiogiai veikia, vystymąsi.

Sovietinės cenzūros studijų laukas taip pat nėra toks platus ar aktyvus, kokio buvo galima tikėtis, atsivėrus to meto institucijų dokumentus saugantiems archyvams. Tarp nuodugnių sovietinės cenzūros tyrimų vertėtų išskirti rusų istorikės, archyvistės Tatjanos Gorjaevos atliktus tyrimus⁵ bei Rusijoje išleistus sovietinės politinės-ideologinės cenzūros veiklą liudijančių

³ Žr. Butler, J. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York and London: Routledge, 1997; Butler, J. *Ruled Out: Vocabularies of the Censor. Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*. Edited by R. C. Post, 1998.

⁴ *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Edited by M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

⁵ Горяева, Т. *Политическая цензура в СССР: 1917–1991*. Москва: Росспэн, 2009.

dokumentų rinkinius⁶. Kalbant apie sovietinės teatro cenzūros tyrimus paminėtina Lauros Bradley monografija „Bendradarbiavimas ir konfliktas: VDR teatro cenzūra 1961–1989 metais“ (2010 m.).

Lietuvoje galima išskirti vos keletą cenzūrai skirtų tyrimų ir tik vienas iš jų (jei neskaičiuosime pavienių publikacijų ir studentų darbų) skirtas sovietinei cenzūrai. Istorikės Zitos Medišauskienės monografijos „Rusijos cenzūra Lietuvoje XIX a. viduryje“ (1998 m.) objektas – Rusijos carinės cenzūros politikos Lietuvoje visuma, atskleidžiama koncentruojantis į lenkiškų ir lietuviškų knygų tikrinimą. Teatrologo, žurnalisto, politinės komunikacijos profesorius Gintaro Aleknonio monografijoje „Naujoji cenzūra“ (2011 m.) pateikiama šiuolaikinės Lietuvos žiniasklaidos tendencijų analizė, „naująją cenzūrą“ pristatant kaip pačios žiniasklaidos prisiimtą pranešimų, minčių ar idėjų kontrolę netradiciniais metodais⁷. Ir tik istoriko Vilniaus universiteto docento Arūno Streikaus jau kiek daugiau nei dešimtmetį atliekamas tyrimas yra skirtas sovietinei cenzūrai: žurnaluose „Genocidas ir rezistencija“ (2004, 2005, 2009 m.) ir „Kultūros aktualijos“ (2007, 2008 m.) publikuotoje jo straipsnių serijoje ideologinė literatūros ir meno cenzūra analizuojama remiantis centrinės sovietinės politinės cenzūros institucijos – *Glavlito* veikla bei pagrindinėmis politinių užduočių tendencijomis.

Lietuvių teatrologijoje atskirų teatro cenzūrai skirtų tyrimų iki šiol nėra buvę. Tačiau būtina paminėti, kad daugiausia dėmesio sovietinei politinei teatro cenzūrai skirta teatrologo Edgardo Klivio daktaro disertacijoje „Metaforinio teatro poetika. 8–9 dešimtmečių Lietuvos teatro režisūra: tekstai ir kontekstai“ (daktaro disertacijos rankraštis, Vytauto Didžiojo universitetas, 2004 m.) bei mokslinėje publikacijoje „Pancenzūros būklė: režimo kontrolė ir deformacijos vėlyvojo sovietmečio Lietuvos teatre“ (Tiltai, 2004 m.).

Disertacijoje pirmą kartą mėginama atlikti kompleksinį sovietinės politinės-ideologinės Lietuvos teatro cenzūros tyrimą. Tyrime rekonstruojamas teatro cenzūros institucinis aparatas, fiksuojami ir įvardijami pagrindiniai vystymosi etapai. Be to, disertacijoje šalies teatro istorija nagrinėjama platesniame, sociopolitiniame kontekste, meninius procesus teatre siejant su pilietiniu kūrėjų pasirinkimu. Pirmą kartą lietuvių teatrologijoje cenzūra traktuojama kaip pagrindinis sovietmečio Lietuvos teatrą formavęs veiksnys. Nuodugni institucinės sistemos analizė leidžia suvokti jos komplikotumą, o naujos iki šiol, nagrinėjant cenzūros problemą,

⁶ *История советской политической цензуры: документы и комментарии*. Москва: Росспэн, 1997.; *Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б) – ВКП (б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917-1953*. Сост. А.Н.Артизов, О.В.Наумов. Москва: Международный фонд "Демократия", 1999.

⁷ Aleknonis, G. *Naujoji cenzūra*. Vilnius: Mykolo Romerio universitetas, 2011, p. 13.

lietuvių teatrologijoje netaikytos metodologinės priegijos leidžia atskleisti cenzūros poveikio mastą ir ilgalaikiškumą. Be to, įsibėgėjus tyrimui tapo akivaizdu, kad būtent sovietmečio teatro sistemoje, kurią kontroliuojant pagrindinį vaidmenį vaidino cenzūra, verta ieškoti atsakymų į kai kuriuos šiuolaikinėje scenos menų ar institucijų praktikoje kylančius klausimus ir problemas. Šiuo aspektu darbas yra aktualus.

Naudojama literatūra ir šaltiniai. Svarią disertacijos dalį sudaro šiuolaikinių cenzūros tyrimų diskursas. Šioje literatūros grupėje ypač svarbios straipsnių rinktinės: Richardo C. Posto sudaryta „Cenzūra ir nutildymas: Kultūros reglamentavimo praktikos“ (*Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*, 1998 m.) ir Beatos Müller redaguotas leidinio „Critical Studies“ tomas „Cenzūra ir kultūros reglamentavimas moderniajame amžiuje“ (*Critical Studies, Vol. 22: Censorship and Cultural Regulation in the Modern Age*, 2004 m.). Minėtose rinktinėse pateikiama nuomonių ir požiūrių į cenzūrą įvairovė leido atlikti gana platų „naujosios cenzūros“ ir tradicinio požiūrio šalininkų įžvalgų tyrimą, įkvėpusį savito cenzūros analizės modelio formulavimą.

Darbe taip pat remtasi straipsniais ir studijomis, skirtais konkrečiose valstybėse konkrečiais periodais veikusios teatro cenzūros ar paskirų jos taikymo atvejų analizei, kurie leidžia apibrėžti platesnį temos interpretacijos lauką. Pavyzdžiui, Helen Freshwater „Britanijos teatro cenzūra: Nutildymas, cenzūravimas ir nuslopinimas“ (*Theatre Censorship in Britain: Silencing, Censure and Suppression*, 2009 m.), Johno H. Houchino „Amerikos teatro cenzūra XX a.“ (*Censorship of the American Theatre in the Twentieth Century*, 2004 m.), Roberto Justino Goldsteino sudaryta „Baikšti scena: Politinė teatro cenzūra XIX a. Europoje“ (*The Frightful Stage: Political Censorship of the Theater in Nineteenth-Century Europe*, 2011 m.), taip pat kitų autorių straipsniai moksliniuose teatro ir kultūros leidiniuose.

Sovietinės politinės-ideologinės cenzūros institucinės struktūros rekonstrukcijai ir analizei ypatingos reikšmės turėjo jau minėta T. Gorjajevos disertacijos pagrindu parengta monografija „Politinė cenzūra SSRS: 1917–1991“ (*Политическая цензура в СССР: 1917–1991*, 2009 m.). Nuosekli ir nuodugni sovietinės politinės cenzūros sistemos ir institucinio aparato rekonstrukcija ir analizė, tyrėjos pasiūlyta periodizacija bei pati studija – vienas išsamiausių ir įtakingiausių sovietinės cenzūros sistemos tyrimų posovietinėje erdvėje. Analizuojant sovietinės cenzūros poveikį Lietuvos teatro raiškai, itin svarbi rusų išeivijos poeto ir literatūrologo Levo Loseffo studija „Apie cenzūros naudą. Ezopo kalba moderniojoje rusų literatūroje“ (*On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature*, 1984 m.), kurioje kaip reta detalčiai analizuojama Ezopo kalba, kuriai susiformuoti padėjo politinė cenzūra, Ezopo kalbos žanrai ir, svarbiausia, komunikacijos modeliai.

Pastarojo dešimtmečio Lietuvos istorijos tyrimų lauke intensyvėja susidomėjimas sovietiniu periodu, todėl atskirą literatūros šaltinių grupę sudaro Lietuvos sovietmečio sociopolitiniam ir kultūriniam kontekstui praplėsti pasitelktos Vilniaus universiteto istorikų daktaro disertacijos. Tarp jų išskirtinos Valdemaro Klumbio „Lietuvos kultūrinio elito elgsenos modeliai sovietmečiu“ (disertacijos rankraštis, Vilniaus universitetas, 2009 m.), Tomo Vaisetos „Nuobodulio visuomenė: vėlyvojo sovietmečio Lietuva. 1964–1984“ (disertacijos rankraštis, Vilniaus universitetas, 2012 m.).

Kadangi tiesiogiai teatro cenzūros klausimus analizuojančios literatūros Lietuvos teatrologijoje itin nedaug, tyrimui ypač svarbi pirminių šaltinių analizė. Analizuojant sovietmečio teatro praktikos pavyzdžius darbe gausiai remtasi archyviniais dokumentais, saugomais Lietuvos literatūros ir meno archyve ir Lietuvos ypatingajame archyve. Tyrimui buvo naudingi ne tik su konkrečių spektaklių neoficialiais vertinimais ir cenzūra susiję teatrų meno tarybų bei partinių organizacijų protokolai, tarpinstituciniai ir kanceliariniai raštai, įsakymai, bet ir oficialūs cenzūrą vykdžiusių institucijų dokumentai. Ne mažiau svarbūs darbui buvo ir publikuoti archyvinių dokumentų rinkiniai, atspindintys sovietinės politinės-ideologinės cenzūros veiklą, tarp kurių ypač išskirtini Rusijoje publikuotas „Sovietinės politinės ideologinės cenzūros istorija: dokumentai ir komentarai“ (*История советской политической цензуры: документы и комментарии*, 1997 m.) ir Lietuvos istorikų Juozapo Romualdo Bagušausko ir Arūno Streikaus sudarytas rinkinys „Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940–1990“ (2005 m.).

Analizuojant sovietmečio Lietuvos teatro diskursą darbe naudojamos šios pagrindinės teatro literatūros ir šaltinių grupės:

- a) sovietmečiu ir nepriklausomoje Lietuvoje publikuotos lietuvių teatro istorijai skirtos monografijos;
- b) atskiriems teatro kūrėjams skirtos monografijos;
- c) teatro kritikos straipsniai – kritinės refleksijos pobūdžio publikacijos arba recenzijos sovietmečio ir pastarojo meto Lietuvos spaudoje.

Darbo struktūra. Disertaciją sudaro įvadas, trys dėstymo dalys, išvados, literatūros ir šaltinių sąrašas. Darbo prieduose pateikiami nepublikuoti archyviniai dokumentai.

Pirmoji dalis „Cenzūra sociopolitiniame diskurse“ skirta cenzūros sampratai ir modelio, tinkamo teatro cenzūros veiklos Lietuvoje sovietinės okupacijos metais tyrimui, paieškoms. Čia siekiama atskleisti skirtingus žiūros į cenzūros fenomeną taškus ir skirtingų analizės metodų siūlomas galimybes, ieškant sovietinės politinės-ideologinės teatro cenzūros tyrimui

parankiausio modelio. Darbe siūloma remtis hibridiniu modeliu, per konteksto sąvoką sujungiant tradicinio požiūrio į cenzūrą ir „naujosios cenzūros“ šalininkų siūlomas prieigas.

Poskyryje, skirtame SSRS politinės-ideologinės teatro cenzūros sistemai, remiantis minėtąja T. Gorjajevos atlikta sovietinės politinės cenzūros studija bei Lietuvos istorikų darbais, mėginama rekonstruoti sovietinės politinės-ideologinės cenzūros aparatą Lietuvoje, atskleidžiant jo institucinį kompleksumą ir nepastovumą. Šioje dalyje, be kita ko, pateikiama siūloma sovietinės politinės-ideologinės teatro cenzūros veiklos Lietuvoje periodizacija. Kaip parodė atliktas tyrimas, išskirtaisiais sovietinės politinės-ideologinės teatro cenzūros veiklos periodais skyrėsi represinės cenzūros taikymo ypatumai.

Kaip matyti iš tyrimo, visa apimančios cenzūros sąlygomis (o tokiomis sąlygomis Lietuvos teatras gyvavo vėlyvuosiu sovietmečiu) tampa nebesvarbu, kokie pokyčiai vyksta režime, nors cenzūra ir dinamiškai reaguoja į juos, tačiau iš esmės jos veikimo principai ir poveikis nekinta. Kitaip tariant, pats draudimų sistemos ir kontrolės egzistavimas tampa svarbesnis nei tai, ką ji draudžia.

Antrojoje disertacijos dalyje „Lietuvos sovietinio teatro diskursas“ siekiama atskleisti, kokį teatro diskursą pasitelkdamas cenzūrą siekė formuoti sovietinis režimas. Išanalizavus sovietinio periodo Lietuvos teatrų repertuarus, darbe išskiriamos keturios pagrindinės spektaklių, formavusių oficialųjį sovietinio lietuvių teatro diskursą, grupės: 1) Maskvos akademinio dailės teatro (MCHAT) pastatymų kopijos; 2) dramos, kuriose veikė „revoliucijos vadai“; 3) nacionalinės dramaturgijos interpretacijos buržuazinės praeities temomis; 4) nacionalinės dramaturgijos interpretacijos, gvildenančios šiuolaikines, kasdienes problemas. Tiriant konkrečius pavyzdžius ima aiškėti, kad režisūriniais sprendimams ir aktorių vaidmenims oficialiajame diskurse pirmiausia kelti ne profesinio meistriškumo, bet ideologiniai reikalavimai ir politiniai uždaviniai.

Nors šiandien šie sovietinės ideologijos diegimui pasitelti spektakliai gali atrodyti menkaverčiai meniniu požiūriu, tačiau jie itin svarbūs sovietinio teatro diskurso analizei kaip nacionaliniai etalonai. Sovietinis režimas vadinamąjį *socrealizmą* mene įtvirtino siekdamas politinių ir ideologinių, bet ne estetinių tikslų. Todėl ir oficialiajam sovietinio teatro diskursui priskiriami spektakliai ir jų refleksijų analizė svarbi siekiant atskleisti šio diskurso ypatybes bei cenzūros veikimo jį kuriant kryptis. Be to, analizuojant išskirtų spektaklių grupių pavyzdžius, lyginant juos skirtingais sovietinės politinės cenzūros veikimo periodais, atsekami internalūs pokyčiai sovietinio lietuvių teatro diskurse. Režimui įsitvirtinus ir tapus norma, kartu norma tampa ir jo, kaip dogmos, diskursą kurianti ir palaikanti kontrolės priemonė – cenzūra. Tik tada tampa įmanoma mėginti vienaip ar kitaip prie jos prisitaikyti, su ja derėtis ar ją apeiti. Kaip

matyti iš tyrimo, esant tokiai situacijai subjektai adaptuojasi prie esamos kontrolės sistemos, kartu adaptuodami ir savo kalbėjimą, jo formas, išraiškos priemones. Taip oficialiajame diskurse ima formuotis slinkty, skatinančios internalius pokyčius. Estetiniai ir interpretaciniai pokyčiai Lietuvos teatre buvo priimti kaip legitimūs lokaliame oficialiajame diskurse, ir nors neperžengiant jo ribų leisti vidiniai pokyčiai negalėjo būti pristatomi oficialiajame centre, tai liudija, kad šie poslinkiai darėsi akivaizdūs.

Trečioji darbo dalis „Diskursų sankirtos Lietuvos teatre“ skirta politinės-ideologinės cenzūros paskatintiems pokyčiams sovietmečio teatro diskurse ir jų atgarsiams šiuolaikiniame Lietuvos teatre. Čia analizuojamos Ezopo kalbos, kuri iš esmės formuojasi siekiant išvengti cenzūros, tad iš dalies yra jos kuriama, komunikacijos problemos. Cenzūra ir jos išvengti leidžianti Ezopo kalba yra susiję ne tik priežasties ir pasekmės ryšiu, abiem atvejais bandymai paveikti adresatą remiasi panašia metodika: mėginama pakeisti egzistuojantį kodą ir perduoti kitą žinią. Ezopo kalba šio darbo kontekste svarbi ne tiek kaip meninių priemonių visuma, kiek kaip specifinės komunikacijos sistema. Būtent Ezopo kalba, kaip specifinė meno kūrinų kodavimo forma, Lietuvoje paskatino naujos sceninės raiškos – metaforinio teatro – atsiradimą. Nors kaip viena iš naujų lietuvių teatro raiškos krypčių susiformavęs metaforinis teatras, veikdamas sistemos viduje, nekūrė pasipriešinimo jai, tačiau rado galimybių cenzūros kontroliuojamame diskurse sukurti erdvę papildomoms reikšmėms, nepažeidžiančioms implicitinių ir eksplcitinių normų, kuriomis apibrėžiama šio diskurso subjekto kalba.

Šioje tyrimo dalyje taip pat sovietinio diskurso atgarsių rakursu analizuojamas šiuolaikinis Lietuvos teatras. Mėginama atsekti galimas sąsajas ir tęstinumus, stebint sovietmečiu sukurtų kūrinų evoliuciją šiandieninėje scenoje ir taip diagnozuojant sovietinės politinės cenzūros poveikio ilgalaikiškumą, peržengiantį sovietinės santvarkos chronologines ribas.

1. CENZŪRA SOCIOPOLITINIAME DISKURSE

1.1. Cenzūros apibrėžimas ir veiklos laukas

Cenzūrą neretai priimta laikyti aiškiai apibrėžtu kultūriniu fenomenu, vienareikšmiškai neigiama jėga su aiškiais chronologinėmis veiklos ribomis. Cenzūros tyrimuose toks požiūris dar neseniai buvo ne tik dominuojantis, bet ir kone vienintelis. Jis suponuoja dualistinį modelį, besiremiantį cenzoriaus ir cenzūruojamojo žodžio laisvės ir kontrolės opozicijomis. Tačiau per pastaruosius du tris dešimtmečius šią sritį tyrinėjantys mokslininkai, atsigręžę į filosofo Michelio Foucault ir psichoanalizės pradininko Sigmundo Freudo veikalus, ėmė tirti cenzūrą kaip kompleksinį reiškinių. Mėginant tirti ir apibrėžti cenzūros apraiškas globalėjančiame postmoderniame pasaulyje, imta vartoti terminą *naujoji cenzūra*. Daugiausia Williama Shakespeare'o laikų teatro ir literatūros cenzūrą tyrinėjantis amerikietis Richardas Burtas, pristatydamas mėginimus apibrėžti naujosios cenzūros terminą, teigia, kad juo apibrėžiama cenzūra tik iš dalies nauja, kad juo žymimas senos, kaip manyta, jau įveiktos praktikos sugrįžimas⁸. Naujosios cenzūros fenomeną Lietuvos žiniasklaidoje tyrinėjantis Gintaras Aleknonis teigia, kad senoji cenzūra buvo grindžiama konfliktu tarp teisės žinoti ir draudimo skelbti, o naujosios skiriamasis bruožas – prisitaikymas⁹.

Kompleksiškesnių, postmoderniojoje realybėje susiformavusių cenzūros formų analizė ėmė reikalauti kitokių metodų, paskatino naujus žiūros taškus. Naujų priegų imta ieškoti ne tik gilinantį į šiuolaikinius cenzūros atvejus – poreikis iš naujo įvertinti galimą cenzūros vaidmenį paskatino naujus cenzūros istorijos ir cenzūros atskirais istoriniais periodais tyrimus.

Tyrinėjant ir siekiant apibrėžti cenzūrą bet kuriuo požiūriu atsiveria daug platesnis galios teorijos laukas. Galios diskurso suvokimas ir jos veikimo krypčių traktuotės atskiria dvi dominuojančias cenzūros tyrimų kryptis. Tradicinis požiūris iš esmės remiasi cenzoriaus ir cenzūruojamojo opozicija. Cenzorius suvokiamas išskirtinai kaip dominuojančios galios nurodymų vykdytojas, kaip sudėtinė cenzūros sistemos dalis, dažnai nepersonalizuotas agentas.

⁸ Burt, R. Introduction: The "New" Censorship. *The Administration of Aesthetics: Censorship, Political Criticism, and the Public Sphere*. Edited by R. Burt. Minneapolis and London, 1994, p. xiii.

⁹ Aleknonis, G. *Naujoji cenzūra*. Vilnius: Mykolo Romerio universitetas, 2011, p. 115.

Cenzūruojamieji traktuojami kaip bejėgės dominuojančios galios aukos¹⁰. Šiuo atveju tik cenzūruojamieji suvokiami kaip subjektai, kuriantys ir egzistuojantys visuomeniniame diskurse. Cenzorius traktuojamas kaip galios tęsinys, bet ne cenzūruojamajam adekvatus subjektas, tos pačios valstybės pilietis, veikiamas tų pačių galios struktūrų.

Laikantis tradicinio požiūrio cenzūra suvokiama tik kaip represyvi ir ardanti. Jos kompleksiskumas nagrinėjamas ne taikant įvairių teorijų prieigas ar remiantis filosofiniu ar psichoanalitiniu požiūriu, bet daugiau instituciškai, nuosekliai sekant jos veiklos chronologiją. Šie tyrimai iš esmės remiasi klasikiniu cenzūros apibrėžimu, įvardijančiu ją kaip objektyvuoto teksto / kūrinio turinio kontrolę, kurios tikslas – neleisti platinti tam tikrų žinių, idėjų, teorijų, arba tiesiog kaip cenzūros instituciją. Taigi cenzūros galios priskiriamos išskirtinai valdžiai ir jos galios institucijoms ar jų sistemai. Tokiu būdu apribojamas cenzūros veikimo laukas ir atsakomybė, nustatomos aiškios cenzūros veikimo ribos tiek pagal funkcijas, tiek pagal veikimo laiką¹¹.

Šiuo požiūriu dažniausiai vadovaujasi įvairių sričių istorikai, savo tyrimuose paprastai besiremiantys oficialiais šaltiniais ir pagal juos siekiantys rekonstruoti konkrečius cenzūros pasireiškimo atvejus ar periodus. Taip pat tokiems tyrimams, neretai vykdomiems šimtmečius trukusią valstybinę cenzūrą Jungtinėje Karalystėje nagrinėjančių mokslininkų ar politinę-ideologinę cenzūrą Sovietų Sąjungoje ir jos įtakos zonoje buvusiose valstybėse mėginančių atskleisti istorikų, būdinga cenzūros institucijų rekonstrukcija bei aprašymas, oficialių reguliuojamųjų dokumentų ir įstatymų bazės ar cenzūros politikos analizė konkrečiu istoriniu periodu¹². Taip pat neretai pristatant konkrečius cenzūros taikymo atvejus gilinamasi į atskirų menininkų asmeninę reakciją ir pasirinkimą veikiant cenzūrai: savicenzūrą, pasipriešinimo kelius ir išlikimo strategijas¹³. Gana tiksliai šių tyrimų principus įvardija cenzūrą, ypač VDR gyvavimo

¹⁰ Daugeliu atvejų sovietinės cenzūros Lietuvoje akivaizdoje cenzūruojamieji ne tik vaizduojami kaip vienašališkų represijų aukos, bet ir kartu pabrėžiant nuolatinį vidinį jų pasipriešinimą.

¹¹ Pavyzdžiui, remiantis šiuo požiūriu cenzūruojamo kūrinio „redagavimo“ trukmė apibrėžiama dokumentais ir jų įgyvendinimo terminais. Represinės ar prevencinės cenzūros taikymas laikomas baigtiniu veiksmu. Tačiau neatsižvelgiama į galimą ilgalaikį kūrinio cenzūravimo poveikį platesniame meno srities ar bendresniame kultūriniame kontekste.

¹² Žr. Горяева, Т. *Политическая цензура в СССР: 1917-1991*. Москва: Росспэн, 2009; *The Frightful Stage: Political Censorship of the Theater in Nineteenth-Century Europe*. Edited by R. J. Goldstein. New York and Oxford: Berghahn Books, 2011; ir kt.

¹³ Žr. Kultūros tyrimų instituto išleistas monografijos „Lietuvių teatro istorija“.

periodu, tyrinėjanti literatūrologė Beate Müller: „Netiesiogiai tokio pobūdžio tyrimai cenzūrą nagrinėja kaip „kito“ formą, nes tiriamasis cenzūrinis kontekstas dažnai nuo tyrėjo nutolęs laike ir erdvėje, ir jei visuomenės, kuriose buvo ar yra vykdoma cenzūra, apibūdinamos remiantis jų individualia specifika, pastarosios iš esmės nepalankiai suvokiamos kaip kontrastas implicitiniam ar eksplcitiniam visuomenės be cenzūros idealui.“¹⁴

Taigi, remiantis tradiciniu požiūriu, teigiama, kad egzistuoja pasirinkimas tarp žodžio, saviraiškos laisvės ir kontrolės. Tačiau tai, galima sakyti, utopinis požiūris. Daugelyje demokratių valstybių cenzūra yra draudžiama ir taip įtvirtinama žodžio ir minties laisvė, tačiau tuo pat metu egzistuoja įstatymai, pateikiantys šios laisvės išimtis ir ribas. Pavyzdžiui, Lietuvos Respublikos Konstitucijos 44 straipsnis teigia, kad „Masinės informacijos cenzūra draudžiama“¹⁵. Taigi būtų galima teigti, kad šalyje įtvirtinta žodžio ir spaudos bei saviraiškos laisvė (jei tai suvoksime kaip opoziciją cenzūrai). Tačiau šią laisvę riboja 25 Konstitucijos straipsnis, kuriame teigiama: „Laisvė reikšti įsitikinimus ir skleisti informaciją nesuderinama su nusikalstamais veiksmais – tautinės, rasinės, religinės ar socialinės neapykantos, prievartos bei diskriminacijos kurstymu, šmeižtu ir dezinformacija“¹⁶. Be to, Lietuvos Respublikos baudžiamajame kodekse įtvirtintos ne tik konkrečios šios laisvės ribos, bet ir bausmė už jų peržengimą: „Tas, kas viešai tyčiojosi, niekino, skatino neapykantą ar kurstė diskriminuoti žmonių grupę ar jai priklausančią asmenį dėl lyties, seksualinės orientacijos, rasės, tautybės, kalbos, kilmės, socialinės padėties, tikėjimo, įsitikinimų ar pažiūrų, baudžiamas bauda arba laisvės apribojimu, arba areštu, arba laisvės atėmimu iki dvejų metų“¹⁷. Baudžiamasis kodeksas dažnai siejamas išimtinai su kriminaliniu pasauliu, todėl jo 170 straipsnis „Kurstymas prieš bet kokios tautos, rasės, etninę, religinę ar kitokią žmonių grupę“ retai suvokiamas kaip ribojantis saviraiškos laisvę, o veikia kaip saugantis visuomenę ar atskiras jos grupes. Tačiau, kaip liudija cenzūros istorija, bet kokie įstatyminiai žodžio ir saviraiškos laisvės apribojimai (net ir išimtiniai) prireikus gali būti pasitelkiami vykdant meno kūrinų cenzūrą.

Tai puikiai įrodė mėginimai cenzūruoti ar iš viso uždrausti italų režisieriaus Romeo

¹⁴ Müller, B. *Censorship and Cultural Regulation: Mapping the Territory*. Critical Studies, Vol. 22: *Censorship and Cultural Regulation in the Modern Age*. Amsterdam and New York, 2004, p. 5.

¹⁵ Lietuvos Respublikos Konstitucija. *Valstybės žinios*, 1992 11 30, Nr. 33-1014.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Lietuvos Respublikos baudžiamasis kodeksas [170 straipsnis]. *Valstybės žinios*, 2009, Nr. 87-3663.

Castellucci ir jo trupės „Societas Raffaello Sanzio“ spektaklio „Apie Dievo Sūnaus veido koncepciją“ (*Sul concetto di volto nel figlio di Dio*) rodymą Tarptautiniame Vilniaus teatro festivalyje „Sirenos“ 2012 metais¹⁸. Siekiant uždrausti spektaklio rodymą buvo remiamasi minėtoju Konstitucijos straipsniu¹⁹, o po spektaklio rodymo, remiantis jau Baudžiamuoju kodeksu, buvo pradėtas ikiteisminis kriminalinis tyrimas, siekiant išsiaiškinti, ar spektaklyje būta anksčiau minėtų nusikaltimų sudėties. Nors ikiteisminis tyrimas po kurio laiko buvo nutrauktas, šis pavyzdys įrodo, kad net demokratinė saviraiškos laisvė (nors cenzūra dažniausiai, remiantis tradiciniu požiūriu, siejama su nedemokratiniais, autoritariniais ir totalitariniais režimais) vis dėlto yra sąlyginė ir skaidri opozicija tarp cenzūros ir išraiškos laisvės nėra įmanoma.

Išdėstytas požiūris, besiremiantis aiškiai apibrėžtomis opozicijomis, nesuteikia galimybės atsakyti į dalį tyrinėjant cenzūrą kylančių klausimų: ar egzistuoja ribojimai, taikomi tam, kuris įgyvendina cenzūros deklaraciją; ar egzistuoja apribojimo procesas, kuris paverstų kalbą įmanoma; ir ar kaip padarinys egzistuoja užslėptos cenzūros forma, kuri išslaptinta, leidžia viešą

¹⁸ Minimas R. Castellucci spektaklis negatyvaus atgarsio buvo sulaukęs dar iki gastrolių Lietuvoje. Visuomeniniai protestai senatvės orumo problemas ir klausimus tikėjimo ir religijos kontekste keliantį spektaklį lydėjo ir viename pagrindinių Europoje – Avinjono teatro festivalyje (Prancūzija). Lietuvoje dėl šio spektaklio kilusį ir visą šalį apėmusį skandalą galima kildinti iš vieno iš dienraščių publikacijoje pateikto klaidingo spektaklio turinio atpasakojimo, teigiančio, neva spektaklio metu „spektaklyje išmatomis drabstomas ar teplojamas Kristaus veidas“ (Kauzonas, F. Ar Gelūno ministerija yra performansas? Respublika, 2012 04 05). Įsibėgėjus visuomeniniams protestams ir į klausimo sprendimą tiesiogiai įsitraukus politikams ir valdžios institucijoms, šių tiesos neatitinkančių teiginių nepavyko paneigti nei festivalio organizatoriams, nei spektaklio autoriams (Samoškaitė, E. Protestuotojai prieš R.Castellucci spektaklį: nebūtina matyti spektaklio, kad žinotum faktą. Delfi, <<http://www.delfi.lt/archive/article.php?id=59684747>> [žiūrėta 2012 10 08]). Verta pažymėti, kad kilę moraliniai, religiniai ir politiniai debatai suskaldė visuomenę, politikus (Samoškaitė, E. Socialdemokratai sutrukdė priimti rezoliuciją, smerkiančią R.Castellucci spektaklį. Delfi, 2012 10 03 <<http://www.delfi.lt/archive/article.php?id=59644451>> [žiūrėta 2012 10 08]; Grigaliūnaitė, V. Romeo Castellucci spektaklis suskaldė Seimą: vieni siūlo drausti ar bent ignoruoti, kiti piktinasi įvedama cenzūra. 15min. 2012 10 02 <<http://www.15min.lt/naujiena/spausdinti/kultura/teatras/romeo-castel...rausti-ar-bent-ignoruoti-kiti-piktinasi-ivedama-cenzura-283-260788/>> [žiūrėta 2012 12 04].) ir net meno bendruomenę (Teatro festivalio „Sirenos“ pozicija: meno laisvė nekvestionuojama. Menufaktūra, 2012 09 29 <<http://menufaktura.lt/print/print.php?m=1024&s=65029>> [žiūrėta: 2012 12 08]; Dovidavičienė, S. Maestro Sondeckis: po italų spektaklio Nacionalinį dramos teatrą reikės atšventinti. Alfa.lt, 2012 10 03 <<http://www.alfa.lt/print/15059433/>> [žiūrėta 2012 10 08].). Dėl tariamo spektaklio turinio kilęs ginčas ilgainiui išaugo į įvairių visuomenės ir kultūros veikėjų, religinių bendruomenių atstovų ir politikų viešus debatus meno saviraiškos laisvės tema, buvo įtrauktas į politinius procesus ir vos netapo pirmuoju politinės teatro cenzūros atveju po Lietuvos nepriklausomybės atkūrimo.

¹⁹ Lietuvos Respublikos Seimo IX (rudens) sesijos rytinio plenarinio posėdžio NR. 475 stenograma, [interaktyvus], [Vilnius, Lietuva], 2012 10 02. Prieiga per internetą: <http://www3.lrs.lt/pls/inter2/dokpaieska.showdoc_l?p_id=434077> [žiūrėta 2012 10 04]

cenzūros deklaraciją?²⁰

Naujosios cenzūros šalininkai cenzūrą suvokia ne kaip vien ardančią ir represyvią, bet taip pat, remdamiesi pirmiausia M. Foucault diskurso teorijos perspektyvomis, o ypač konstitutyviais galios mikromechanizmais, kaip kuriančią ir konstitutyvią. Tačiau šio traktavimo jokių būdu nevertėtų sieti su moraliniu vertinimu ar manyti, kad naujosios cenzūros šalininkai pateisina ar teigiamai vertina cenzūros veikimą ar jos pasekmes. Greičiau atvirkščiai, atverdami cenzūros terminą platesniems svarstymams, jie išvengia moralinio vertinimo pinklių, neretai tykančių tradicinio cenzūros nagrinėjimo šalininkų, – ardomojo cenzūros poveikio inspiruojamo pavojaus stoti į gynėjo poziciją. „Jokiu būdu nesiekiant reabilituoti cenzoriaus ar nuvertinti cenzūruotųjų laimėjimų tenka pripažinti, kad persekiotojo-aukos modelis yra neadekvatus šių atvejų kompleksiskumui“, ²¹ – teigia literatūros tyrinėtojas Michaelas Holquistas.

Cenzūrą traktuojant kaip konstitutyvią sociopolitiniame diskurse, ji tampa esminiu kūrimo įrankiu: jei vis dėlto remsimės tuo, kad esminiai cenzūros atliekami veiksmai yra atranka ir atmetimas, tuomet cenzūra tampa esminiu kalbos, kaip komunikacinės sistemos, kūrimo įrankiu²², padedančiu susikalbėti, t.y. atmetant tai, kas nereikalinga, ir atrenkant tai, kas būtina, formuojamas bendrai suvokiamas tekstas. Taigi būtų galima teigti, kad cenzūra egzistuoja pačioje pradinėje kalbos formavimosi stadijoje.

Remiantis tuo, kad visuomeninis gyvenimas susideda iš diskursyvinių praktikų, cenzūra suvokiama kaip jų formavimo technika, taigi tampa norma, o ne išimtimi. Teisės tyrinėtojo Roberto C. Posto teigimu, cenzūra įtvirtina praktiką, kuri apibrėžia mus kaip socialinius subjektus²³. Šią mintį pratęsia amerikiečių filosofė Judith Butler. Ji teigia, kad ir cenzūruojamas subjektas, taip pat kaip ir cenzūruojantysis subjektas, yra sudaryti ribojančios ir produktyvios galios: „Cenzūra yra produktyvi galios forma: ji ne tik neigiama, bet ir formuojanti. Norėčiau šią poziciją atskirti nuo tos, kuri teigia, kad cenzūra yra atsitiktinė cenzūros tikslams. Remdamasi ekspllicitinėmis ir implicitinėmis normomis, cenzūra siekia kurti subjektus, o šis kūrimo procesas

²⁰ Butler, J. Ruled Out: Vocabularies of the Censor., *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*. Edited by R. C. Post. Los Angeles, 1998, p. 247.

²¹ Holquist, M. Introduction: Corrupt Originals: The Paradox of Censorship. *PMLA*, 1994, Vol. 109, No. 1, p 15.

²² Žr. Butler, J. Ruled Out: Vocabularies of the Censor. *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*. Edited by R. C. Post. Los Angeles, 1998, p. 248.

²³ Robert C. Post. Censorship and Silencing. *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*. Edited by R. C. Post. Los Angeles, 1998, p. 2.

tiesiogiai susijęs su kalbos reguliavimu. Nemėginu paraidžiui teigti kad subjekto kūrimas yra glaudžiai susijęs su subjekto kalbos reguliavimu, bet labiau su kalbėtinio diskurso socialinės srities kontrole. Tapti subjektu reiškia paklusti implicitinėms ir eksplikitinėms normoms, kurios lemia, kokia kalba yra suvokiama kaip subjekto kalba.²⁴

Taigi tokios konstitutyvios cenzūros veikimo sritis neapsiriboja vertikale, besidriekiančia nuo valdžios piliečių link. Formuojančiąją galią turinti cenzūra nukreipta ne (vien) į kalbą, bet veikia kaip įrankis siekiant socialinių ir valstybinių tikslų. Pasak G. Aleknonio, senoji cenzūra remdamasi grubia prievartos jėga, o naujoji – švelniomis manipuliacijomis, „tarnauja tam pačiam tikslui – kuria kažkam palankią viešąją erdvę“²⁵.

Pasak J. Butler, tokią cenzūrą gali vykdyti ne tik valdžios institucijos, bet ir, pavyzdžiui, marginalizuotos grupės, kurios siekia kultūrinės savo pačių reprezentacijos ir naratyvizacijos kontrolės²⁶. Kaip tokį atvejį galima išskirti britų aktorius Alano Rickmano ir žurnalistės bei dramaturgės Katharine Viner dokumentinės dramos „Mano vardas Rachel Corrie“ premjeros sustabdymą „New York Theatre Workshop“ teatre 2006 metais. Tokį teatro žingsnį lėmė su pjesės politiniu turiniu susiję nuogastavimai²⁷. Teatro vadovo Jameso Nicola teigimu, sprendimas atidėti spektaklio premjerą²⁸ buvo priimtas pasitarus su vietinės žydų bendruomenės atstovais ir religiniais lyderiais. Pasak jo, buvo bendras atsakymas, kad teatro viltys šią pjesę pristatyti tik kaip meno kūrinį, nesilaikant politinės pozicijos, – iliuzija²⁹. Be to, tuo metu, kai Niujorke buvo repetuojama ši pjesė, rinkimus Palestinoje laimėjo teroristine laikoma organizacija „Hamis“ ir tai dar labiau pakurstė aplink spektaklį kunkuliuojusias aistras bei politinius debatus, į kuriuos teatras veltis, akivaizdu, nenorėjo.

Kitas J. Butler pateikiamas pavyzdys – cenzūros panaudojimas atminties kodifikacijai, kai

²⁴ Butler, J. Ruled Out: Vocabularies of the Censor. *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*. Edited by R. C. Post. Los Angeles, 1998, p. 252.

²⁵ Aleknonis, G. *Naujoji cenzūra*. Vilnius: Mykolo Romerio universitetas, 2011, p. 115.

²⁶ Butler, J. Ruled Out: Vocabularies of the Censor. *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*. Edited by R. C. Post. Los Angeles, 1998, p. 252

²⁷ Monodramos „Mano vardas Rachel Corrie“ pagrindas – jaunos tragiškai žuvusios taikos aktyvistės dienoraščiai ir laišakai. 2003 m. R. Corrie Gazos Ruože palestiniečių vaikus mokė anglų kalbos. Izraeiliečiams pradėjus vieną iš mažo palestiniečių kaimelio naikinimo akcijų septynių liudininkų iš Tarptautinio solidarumo judėjimo akivaizdoje, ji buvo suvažinėta izraeiliečių buldozerio ir mirė ligoninėje. Nors R. Corrie politinės akcijos ir jos mirtis vertinama gana prieštarai, jos vardas yra tapęs politiniu simboliu.

²⁸ Oficialiai atidėta spektaklio premjera taip niekada ir neįvyko.

²⁹ Jesse McKinley. Play About Demonstrator's Death Is Delayed. *The New York Times*, 2006 02 28.

valstybė atkakliai reikalauja vienintelės ir nekintamos kai kurių istorinių įvykių naracijos³⁰. Tai gana akivaizdžiai matyti atsigręžus į tarpukario lietuvių teatro istoriją: romantizuotas Lietuvos istorijos traktavimas, dominavęs tuometiniame diskurse, buvo primetamas teatrui ir netiesioginėmis (visuomeninių kritikų pareiškimai spaudoje), ir represinėmis priemonėmis (skiriant teatrui ar aktoriams finansines baudas). Panašias tendencijas galima išvelgti informaciniuose Lietuvos ir Rusijos karuose dėl tragiškų 1991 m. sausio 13 d. įvykių Lietuvoje ir sausio 20 d. įvykių Latvijoje traktuotės³¹.

Cenzūros efektyvumo klausimu dalies tyrinėtojų pozicijos išsiskiria. Būtų galima skirti du požiūrius: (a) „tekstas niekada nėra visai necenzūruotas“³² ir (b) „teksto cenzūra neišvengiamai negalutinė“³³. Abiem atvejais grįžtama prie klausimo, kaip cenzūra veikia, ar kuria kalbą. Siekdama atsakyti į šį klausimą, J. Butler pasitelkia ekonomikoje ir psichoanalizėje naudojamą „užsisklendimo“ (*foreclosure*)³⁴ terminą. Jis siūlomas kaip būdas nustatyti pirminę represijos formą, kurią atlieka ne subjektas, o kurios veikimas lemia tapsmą subjektu³⁵. Taigi šiuo būdu J. Butler siekia permąstyti pačią cenzūros savoką, „užsisklendimą“ įvardydamą kaip pirminę stadiją ne tik cenzūros, kaip konstitutyvios galios, veikimo lauke, bet ir netiesiogiai susieja ją su kanonu. Remiantis pagrindiniais psichoanalitikų Jeano Laplanche'o ir J.-B. Pontalio pasiūlytos komplikotos sąvokos principais, galima teigti, kad subjektas įgyvendina tam tikrus tikslus ar

³⁰ Judith Butler. Ruled Out: Vocabularies of the Censor. *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*. Edited by R. C. Post. Los Angeles, 1998, p. 252.

³¹ Rusijos žiniasklaidoje dar nuo 1991 m. pateikiamos šių tragiškų istorinių įvykių versijos kardinaliai priešingos Lietuvos ir Latvijos vyriausybių bei teisinių institucijų versijoms. Abi pusės pateikiamus pasakojimus remia dokumentais ir tyrimais, kurių tikslai, savaime suprantama, skiriasi. Rusijos pateikiamos versijos remiasi falsifikavimu ir pavienių, išimtinių situacijų sureikšminimu, pristatant jas kaip dominuojančias, o Lietuvos ir Latvijos versijos, nors remiasi oficialiais įrodymais, pasižymi romantizavimu ir išimtinių situacijų eliminavimu iš oficialių pasakojimų.

³² Frederick Schauer. The Ontology of Censorship. *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*. Edited by R. C. Post. Los Angeles, 1998, p. 147-168.

³³ Richard Burt. (Un)Censoring in Detail: The Fetish of Censorship in Early Modern Past and Postmodern Present. *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*. Edited by R. C. Post. Los Angeles, 1998, p. 17-41.

³⁴ Terminas lietuvių kalba nėra normuotas, aptinkamas ne vienas vertimo variantas. Ekonomikoje *foreclosure* įvardijamas kaip teisės išpirkti įkaitinį raštą anuliavimas. Tekste pateikiamas vertimas pagal Dalios Antinienės interpretaciją: „Užsisklendę žmonės gali aiškiai save apibūdinti, tačiau šis apibūdinimas atsiranda ne eksperimentuojant įvairiais vaidmenimis, bet automatiškai įgyjamas norint pateisinti *reikšmingųjų kitų* lūkesčius, vertybes, normas“. (Antinienė, D. Asmens tautinio tapatumo tapsmas. Sociopsichologinės šio proceso interpretacijos. *Sociologija. Mintis ir veiksmai*, 2002 Nr. 2., p. 105.)

³⁵ Judith Butler. Ruled Out: Vocabularies of the Censor. *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*. Edited by R. C. Post. Los Angeles, 1998, p. 17, p. 255.

vertybes neapmąstydamas jų asmeniškai, o perima *reikšmingųjų kitų* tikslus bei vertybes, taigi siekia būti toks, kokį jį nori matyti aplinkiniai³⁶. Cenzūros atveju kalbame apie iš anksto egzistuojančias dominuojančio diskurso normas, pagal kurias yra formuojama kalba ir subjektas per kalbą: „Remiantis prielaida, kad jokia kalba netampa leistina, kitai kalbai netapus neleistina, cenzūra yra tai, kas leidžia kalbą, primesdama skirtumus tarp leistinos ir neleistinos kalbos“³⁷.

Atsisakant cenzūros procesą suvokti kaip vien *pašalinimo* ir *pakeitimo*, R. Burtas siūlo remtis *išsklaidymo* ir *perkėlimo* modeliu.³⁸ Tokiu būdu cenzūros veikimas neribotai išplečiamas laike ir erdvėje ir iš esmės ji tampa visada esanti ir visada veikianti, todėl nenugalima: „Cenzūra yra, – teigia M. Holquistas – Įmanoma tik skirti daugiau ar mažiau represyvius jos padarinius.“³⁹

Taigi apibendrinant galima skirti du cenzūros tyrimų modelius – tradicinį ir naujosios cenzūros tyrimus. Pirmuoju atveju koncentruojamasi į *reguliuojamąją* cenzūrą, kuri pasireiškia kaip institucinė, veikia išoriškai ir tik represyviai, gali būti sustabdoma (yra / nėra), turi aiškias chronologines ir teritorines veikimo ribas; šiuo požiūriu dažniausiai vadovaujasi istorikai. Antruoju atveju daugiau kalbama apie *sudėtinę* cenzūrą, kuri veikia ne tik išoriškai, bet pirmiausia kaip vidinė jėga ir yra ne tik represyvi (ardanti), bet ir kurianti (konstruojanti), jos veikimas nesustabdomas ir neapibrėžiamas laike ar erdvėje (išsklaidyta ir visada esanti), nukreiptas ne į tam tikros kalbos draudimą, o veikia į naujo diskurso kūrimą.

Reikia pripažinti, kad cenzūra bet kuriuo atveju, net jei suvoksime ją ne tik kaip ardančią, bet ir kaip kuriančią, daugeliu atvejų yra negatyvus reiškinys. Šiuo aspektu abu nagrinėtieji požiūriai kelia savotiškus pavojus. Sudėtinės cenzūros atveju, kai ji suvokiama kaip visada esanti ir visur slypinti, kyla pavojus nederamai sušvelninti represyviosios institucinės cenzūros poveikio vertinimą. Jei, remiantis šiuo požiūriu, cenzūra iš esmės yra neišvengiama, tuomet bet kurios cenzūrą vykdančios institucijos tiesiog reprodukuoja jos veikimą platesnėje skalėje, tad iš esmės jų veikla nepažeidžia susiklosčiusių visuomeninių ir psichologinių dėsnų, o žodžio ir saviraiškos laisvės klausimai tampa sunkiai diskutuojami, kaip nepasiekiamos utopijos. Kita

³⁶ Antinienė, D. Asmens tautinio tapatumo tapsmas. Sociopsichologinės šio proceso interpretacijos. *Sociologija. Mintis ir veiksmai*, 2002 Nr. 2, p. 105.

³⁷ Judith Butler. Ruled Out: Vocabularies of the Censor. *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*. Edited by R. C. Post. Los Angeles, 1998, p. 255.

³⁸ Richard Burt. (Un)Censoring in Detail: The Fetish of Censorship in Early Modern Past and Postmodern Present. *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*. Edited by R. C. Post. Los Angeles, 1998, p. 17.

³⁹ Holquist, M. Introduction: Corrupt Originals: The Paradox of Censorship. *PMLA*, 1994, Vol. 109, No. 1, p.16.

vertus, remiantis klasikiniu cenzūros analizės modeliu, jos veikimas susiaurinamas iki institucinio galios veiklos lauko, t.y. atsakomybė už cenzūros įgyvendinimą ir jo pasekmes krinta išskirtinai galios agentūroms, represyviai varžančioms kūrėjų laisvę ir naikinančioms jų kūrinis. Šis požiūris taip pat kelia šiokių tokių pavojų. Susiaurinus cenzūrą iki institucinės sistemos, atmetamas subjektų (dažniausiai piliečių) dalyvavimas cenzūravimo procese. Tokiais atvejais cenzūros veikimas taip pat suvokiamas kaip natūralus dėsnis, siejant jį su dominuojančia politine sistema ar moralinėmis normomis. Cenzūros veikimo analizė tokiu atveju koncentruojasi į institucinės sistemos rekonstrukciją ir kritiką ar konkrečių menininkų likimus. Be to, šiuo atveju cenzūra neretai imama mistifikuoti, įvardijama kaip bevardžių (dažnai įsivaizduojamų kaip beraščiai) cenzorių vykdomos represijos, kaip dominuojančio galios diskurso pasekmė. Tačiau tokia traktuotė atmeta visuomenės (ar jos grupių) dalyvavimo galimybes ir visuomeninę piliečių atsakomybę. Viena vertus, institucinė cenzūra retai apsiriboja vienalyte institucija ir neretai yra išskaidoma į mažesnes agentūras, kurios savo ruožtu sudaro sąlygas individams tapti neoficialiais, tačiau efektyviai sistemai tarnaujančiais cenzoriais. Remiantis šiuo požiūriu, išskiriamos ir aiškios cenzūros veikimo chronologinės ribos (nuo institucijos įsteigimo ar jo prielaidų iki institucijos panaikinimo), retai kada leidžiančios kalbėti apie cenzūros poveikio tęstinumą pasikeitus institucinei sistemai. Kita vertus, cenzūrą traktuojant kaip išskirtinai represyvią, iš esmės nepaliekama galimybė jai pasipriešinti. Taigi ji tampa tokia pat nenugalima kaip ir pirmuoju atveju.

Be to, atrodo, kad kiekvienas iš aptariamųjų požiūrių sąlygiškai apsiriboja vienu cenzūros veikimo momentu (prieš / po). Tradicinio požiūrio šalininkai koncentruojasi į represinę (paskesniąją) cenzūrą, veikiančią uždraudžiant jau egzistuojančius kūrinius ar skiriant bausmes už viešai parodytus, bet nepriimtinais pasirodžiusius meno kūrinius, išspausdintus leidinius, o prevencinė (išankstinė) cenzūra čia suvokiama kaip proceso dalis. Naujosios cenzūros tyrinėtojai, atvirkščiai, koncentruojasi į prevencinės cenzūros veikimo sąlygas, represinę cenzūrą traktuodami kaip neigiamas ir pavojingas, tačiau jau tik proceso pasekmes.

Represinės cenzūros apraiškų, tiesa, dažniausiai pavienių, galima aptikti dar antikoje, o prevencinės cenzūros istorija skaičiuojama tik nuo XV a. (spausdinto žodžio atsiradimo). Tačiau dažniausiai jos koegzistuoja paraleliai, kaip vienos sistemos dalys. Todėl būtų naudinga pamėginti sujungti du nagrinėjamuosius cenzūros tyrimų modelius. Abiejų požiūrių siūlomų metodų derinys gali būti naudingas sovietinės teatro cenzūros tyrimams.

Teigdamas, kad tradicinis skirstymas į prevencinę ir represinę cenzūrą neapėpia šio

reikškinio visumos, G. Aleknonis siūlo nagrinėti keliais pjūviais – „atsižvelgiant į (1) procesą, (2) sritis, kuriose taikomi draudimai ir ribojimai, (3) cenzoriaus vaidmens atlikėjus“⁴⁰. O B. Müller, siekdama perženklinti cenzūros teritoriją, remiasi klasikiniu komunikacijos proceso analizės modeliu, sudarytu iš šešių veiksmų⁴¹: siuntėjo, gavėjo, žinios, kodo, kuriuo ji perduodama, perdavimo kanalo ir konteksto. Ji siūlo persvarstyti cenzūros veikimą, išskaidant jį pagal minėtuosius veiksmus. Šio darbo kontekste, siekiant sujungti nagrinėtuosius skirtingus mokslinius požiūrius į cenzūros fenomeną, siūloma remtis paskutiniu komunikacijos proceso veiksmu – kontekstu, kuriame veikia cenzūra. Atsižvelgiant į veiklos kryptis ir tikslus, cenzūrą su išlygomis galima suskirstyti į: politinę (politinę-ideologinę), religinę, moralinę, akademinę, karinę, visuomeninę, ekonominę ir kt. Šios rūšys iš esmės yra skiriamos pagal cenzūravimo veiksmo atlikėjus ar veikimo sąlygas. Į šias rūšis būtų galima pažvelgti ne kaip į klasifikaciją pagal vykdytoją, bet ir pagal kontekstą, minėtąsias rūšis įvardijant kaip pirmines sąlygas atsirasti *užsisiklendimo* būsenai. Tuo galima įsitikinti išnagrinėjus keletą iš išvardytųjų cenzūros rūšių ir jų veikimo pavyzdžių.

Karinė cenzūra paprastai pasitelkiama karo metu, siekiant apsaugoti karines ir valstybės paslaptis. Be jos neapsiėjo nė viena XX a. karo veiksmuose dalyvavusi valstybė. Įprastai, pasibaigus karui, tokia cenzūra panaikinama. Tačiau militaristinėmis tampančiose valstybėse neretai karinė cenzūra įvedama kaip valstybinės kultūros politikos priemonė ir galioja visą režimo valdymo laikotarpį. Taip atsitiko Ispanijoje Francisco Franco diktatūros metais (1939–1975 m.). Nors oficialiai galiojo karinė cenzūra, ji įgavo naują religinį atspalvį, nes režimas, be kita ko, siekė „apginti“ vienintelę „tikrą“ religiją. Taigi šio laikotarpio teatro bei kitų meno rūšių kontrolę vykdė ne tik karinė valdžia, bet ir Katalikų bažnyčia: „Ir vietinių, ir išverstų spausdinamų tekstų kontrolę vykdė *juntas de censura*, iš Bažnyčios atstovų, žemesnio rango pareigūnų ir rašytojų sudarytos komisijos, kurių funkcionavimą prižiūrėjo valdžia“⁴². Taigi šiuo atveju cenzūra veikė ne kaip vienakryptė, o kompleksinė sistema konteksto atžvilgiu: pasitelkus cenzūrą formuojamas religija besiremiantis militaristinis diskursas, o šiame procese aktyviais

⁴⁰ Aleknonis, G. *Naujoji cenzūra*. Vilnius: Mykolo Romerio universitetas, 2011, p. 9.

⁴¹ Beate Müller. *Censorship and Cultural Regulation: Mapping the Territory*. Critical Studies, Vol. 22: *Censorship and Cultural Regulation in the Modern Age*. Amsterdam and New York, 2004, p. 1-31.

⁴² Merino R., Rabadán, R. *Censored Translations in Franco's Spain: The TRACE Project – Theatre and Fiction (English-Spanish)* [interaktyvus], <<http://www.erudit.org/rewue/ttr/2002/v15/n2/007481ar.html>> [žiūrėta 2004 kovą].

dalyviais tampa ir cenzūruojamieji subjektai (rašytojai). Panašų pavyzdį galima pateikti ir iš Brazilijos, kur po karinės chuntos perversmo (1964–1979 m.) taip pat buvo įvesta karinė cenzūra, kuri veikė ne tik karinių paslapčių ar strategijų atžvilgiu, bet ir siekė moralinių bei politinių normų paisymo, nors reikėsi gana chaotiškai ir nebuvo konkrečiai apibrėžta. Cenzoriai, drausdami ar „karpydami“ spektaklius ir pjeses, vadovavosi cenzūrai būdingais, itin plačias interpretacijas leidžiančiais terminais, draudžiančiais „ardančius“, „nevertingus“ ar „įžeidžiančius“ scenos meno kūriniais. Remiantis šiais kriterijais buvo draudžiami ar „redaguojami“ ne tik iškiliausių Brazilijos dramaturgų kūriniai, bet ir tokios pasaulyje pripažintos dramos kaip Bertolto Brechto „Kaukazo kreidos ratas“ ar net Sofoklio „Oidipas karalius“⁴³. Karinės cenzūros įvairialypiškumas atsiskleidžia ir jai koegzistuojant su valstybine cenzūra. Tai liudija Izraelyje 1949–1989 m. galiojusios cenzūros modelis. Leidimus turėjo gauti visi Izraelyje ar jo valdomose teritorijose vaidinantys teatrai. Ši cenzūros sistema detaliai aprašoma antropologės Susan Slyomovics tyrime. Pasak jos, palestiniečiai, norintys gauti leidimą kurti spektaklį Izraelyje, turėjo pateikti pjesę ar scenarijų hebrajų, arabų, o kartais ir anglų kalbomis, kurį tvirtindavo Pjesių ir filmų cenzūros taryba prie Vidaus reikalų ministerijos bei Švietimo ir kultūros cenzūros komitetas⁴⁴. Norintieji spektaklius rodyti Gazos Ruože ar Vakarų Krante dar turėjo gauti ir karinės vyriausybės leidimą. Valstybinė cenzūra buvo kiek aiškiau reglamentuojama, o karinės cenzūros aparatas nepateikė net draudžiamų temų gairių. Be to, centrinės karinės valdžios išduotas leidimas vaidinti negarantavo, kad spektaklio neuždraus vietinė karinė cenzūra. Viena iš problemų, su kuriomis susidūrė cenzoriai, siekiantys kontroliuoti teatrą, ta, kad daugelio spektaklių tekstai buvo kuriami improvizuojant ir užrašomi tik cenzūros leidimui gauti. Taigi realiai spektakliai, gavę leidimą, neretai nutoldavo nuo cenzūros komitetų patvirtintų tekstų. Todėl greta pjesių ir scenarijų imta reikalauti ir spektaklių vaizdo įrašų ne tik siekiant patikrinti, kaip laikomasi cenzūros nurodymų, bet ir siekiant patirti spektaklio poveikio galią⁴⁵. Taigi netgi kaip labai konkrečius tikslus ir apibrėžtą veikimo lauką iš pirmo žvilgsnio suvokiamą karo cenzūrą galima nagrinėti kompleksiskai, kaip nevienalytę, konstitutyvią visumą.

Visuomeninės cenzūros atveju taip pat galima kalbėti apie platų galios veikimo lauką.

⁴³ Fernández, O. *Censorship and the Brazilian Theatre*. *Educational Theatre Journal*, 1973, Vol. 25, No.3.

⁴⁴ Slyomovics, S. “To Put One’s Fingers in the Bleeding Wound”: Palestinian Theatre under Israeli Censorship. *The Drama Review*, 1991, Vol. 35, No. 2, p. 18-38.

⁴⁵ *Ibid.*

Visuomeninė cenzūra veikia ne viena kryptimi. Viena vertus, ji gali būti vykdoma tiesiogiai, kai konkreči socialinė grupė, siekdama užtikrinti savo interesus, veikia teatrą: sukuriamas visuomeninis spaudimas viešais pareiškimais ar protestais (atskirais atvejais – agresijos proveržiais). Be to, ji gali veikti kurdama spaudimą valdžios institucijoms, reikalaujama savo interesų užtikrinimo per renkamuosius valdžios organus, kuriems teatrai yra pavaldūs tiesiogiai, ar per finansavimo priemones. Be to, visuomeninė cenzūra veikia ir mikromodeliais. Pasak J. Butler, piliečiai turi galios atimti vienas iš kito kalbos ir raiškos laisvę: „Kai vienas subjektas žeminančiomis pastabomis ar represijomis „cenzūroja“ kitą subjektą, tokia cenzūros forma vadinama „nutildymu“.⁴⁶ Tokiu būdu visuomenės interesų atstovavimas susiejamas su dominuojančiu diskursu, tylą suvokiant kaip performatyvų tam tikros kalbos veikimą: „Dabar jau galią valdo subjektas, o ne valstybė ar kita centralizuota institucija, nors institucinė galia yra numanoma ir pasitelkiama to, kuris taria nutildančius žodžius“⁴⁷. Kiek netikėtas subjekto galios ar, tiksliau, mėginimo taikyti galią atimti iš kito subjekto žodžio laisvę pavyzdys galėtų būti Peterio Handke's dramos „Klausimų žaidimas, arba Kelionė į garsų šalį“ premjeros atšaukimas „Comédie Française“ teatre Paryžiuje 2007 metais. Priimti šį sprendimą tuometinį pagrindinio Prancūzijos teatro vadovą Marcelį Bozonnet pastūmėjo ne pjesės turinys, o dramaturgo dalyvavimas už karo nusikaltimus ir genocidą ketverius metus teisto buvusio Jugoslavijos prezidento Slobodano Miloševićiaus (1941–2006 m.) laidotuvėse ir ten jo pasakyta trumpa kalba⁴⁸. Nepaisant to, kad proserbiškos P. Handke's pažiūros buvo viešai žinomos⁴⁹, iki viešo kalbos akto atlikimo momento jo kūrinys buvo įtrauktas į oficialius teatro planus, nes pačiai pjesei priekaištų niekada nebuvo išsakyta. Taigi šį kartą buvo cenzūruojamas buvo ne menininko kūrinys, o jo asmeninė pozicija ir kalba. Šis pavyzdys kiek netikėtas teatro cenzūros kontekste, nes jį galima suvokti kaip neįprastą visuomeninės cenzūros variantą. Šiuo atveju subjektas,

⁴⁶ Judith Butler. Ruled Out: Vocabularies of the Censor. *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*. Edited by R. C. Post. Los Angeles: Getty Research Institute for History of Art and the Humanities, 1998, p. 254.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 254–255.

⁴⁸ Zawrzykraj, A. Nie cenzurujcie Handkego. *Dialog*, 2006, Nr. 9.

⁴⁹ Apie P. Handke's viešai deklaruojamus įsitikinimus M. Bozonnet negalėjo nežinoti. Proserbiškos serbų kilmės austrų rašytojo simpatijos žinomos jau daugiau nei porą dešimtmečių. 1996 metais P. Handke publikavo kontroversišką kelionės pasakojimą „Žemiška kelionė palei Dunojaus, Savos, Moravos ir Drinos upes, arba Teisingumas Serbijai“, kuriame serbai buvo pateikti kaip pilietinio karo aukos. Po trejų metų, protestuodamas prieš vokiečių dalyvavimą NATO karinėje intervencijoje Serbijoje, jis grąžino prestižinį Georgo Büchnerio apdovanojimą bei atsiribojo nuo intervencijos nepasmerkusios Katalikų bažnyčios.

besinaudojantis galia atimti iš kito subjekto teisę kalbėti, – teatro vadovas. Kaip ir pateiktajame J. Butler modelyje, cenzūros (šiuo atveju represyvios, nes premjeros atšaukimas taikomas kaip bausmė) imasi ne valdžia, kurios politikai prieštarauja cenzūruojamojo subjekto – rašytojo – kalba, o kitas adekvatus subjektas – teatrui vadovaujantis aktorius, besiremiantis numanomomis diskurso normomis.

Politinė cenzūra dažniausiai suliejama su valstybine cenzūra ir suvokiamos kaip sinonimai. Politinės cenzūros logikos apibrėžimui itin tinka M. Foucault siūlomas modelis: „Manoma, kad šis draudimas įgyja tris formas: teigiant, kad tai draudžiama; neleidžiant, kad tai būtų pasakoma; neigiant, kad tai egzistuoja. Šias formas, regis, sunku suderinti. Tačiau tik taip ir įsivaizduojame tam tikrą laipsnišką logiką, neva būdingą cenzūros mechanizmams: ji jungia tai, kas neegzistuoja, yra neleistina ir neišreiškiama taip, kad kiekviena šių formų kartu yra ir principas, ir kitos padarinys : apie tai, kas draudžiama, neprivalu kalbėti tol, kol tai realybėje nepanaikinta; tai, ko nebėra, neturi teisės būti kaip nors manifestuota netgi šnekoje, skelbiančioje jo nebūtį; tai, apie ką reikia nutylėti, yra iš tikrovės išstremta, kaip ir tai, kas aiškiausiai draudžiama.“⁵⁰

Politinė valdžios vykdoma cenzūra egzistuoja pirmiausia kaip komplikotas institucinis aparatas. Juo įtvirtinama dominuojančio diskurso ideologija visais valstybiniais ir visuomeniniais lygmenimis. Turint omenyje, kad paprastai politinės cenzūros atveju kalbame apie gana ilgus chronologinius laikotarpius, cenzūra galiausiai įtvirtinama kaip socialinė norma. Tad cenzoriais tampa ne tik oficialiai tokias pareigas einantys, bet ir tiesiogiai neįpareigoti, tačiau diskurse norintys dalyvauti subjektai piliečiai. Nors, pasak J. Butler, pilietis apibrėžiamas kaip galintis daryti tai, ką sako, t.y. paversti savo žodžius veiksmais⁵¹, tačiau totalitariniuose režimuose tai tampa neįmanoma (bent jau tais atvejais, kai tai reikštų priešinimąsi dominuojančiam diskursui). Kita vertus, tokiu atveju tapsmas piliečiu tampa įmanomas tik prisiimant diskurso normas kaip savas arba, kitaip tariant, *užsisiklendžiant*. Tokiu atveju jau galima kalbėti apie, pasak Pierre'o Bourdieu, tobuliausią ir nematomiausią cenzūrą, „kai kiekvienas agentas gali pasakyti tik tiek, kiek yra objektyviai autorizuotas: tokiu atveju jam nereikia būti savo paties cenzoriumi, nes iš dalies jis jau yra cenzūruotas percepcijos ir ekspresijos formų, kurias jis internalizavo, ir kurios

⁵⁰ Foucault, M. *Seksualumo istorija*. Vilnius: Vaga, 1999, p. 66.

⁵¹ Butler, J. *Ruled Out: Vocabularies of the Censor. Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*. Edited by R. C. Post. Los Angeles, 1998, p. 248.

primeta savo formą visoms jo išraiškoms⁵².

Taigi pasitelkiant *naujosios cenzūros* siūlomą plačią cenzūros apibrėžtį, kai ji veikia per *išsklaidymą* ir *perkėlimą* kaip kurianti (konstruojanti) galia, ir tradicinio požiūrio struktūriškumą bei institucijų analizę, susiejant juos per cenzūros veikimo kontekstą, galima pateikti kompleksinį cenzūros kaip sistemos vertinimą.

Nepaisant dominuojančio požiūrio į sovietinę cenzūrą Lietuvoje, kaip išskirtinai institucinę ir turinčią aiškias veiklos kryptis ir ribas, ją vis dėlto vertėtų vertinti pagal P. Bourdieu pateiktą modelį. Tam gali pasitarnauti Mariannos Tax Choldin įvesta *pancenzūros (omnicensorship)*⁵³ sąvoka, leidžianti visa apimančią sovietinę cenzūrą nagrinėti kaip išskirtinį modelį.

⁵² Bourdieu, P. *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Polity Press, 1991, p. 138.

⁵³ Tax Choldin, M. *Censorship under Gorbachev*. *Solanus*, 1990, Vol. 5, p. 130.

1.2. SSRS politinės-ideologinės teatro cenzūros sistema: bendrieji reikalavimai

Norint suvokti ir nagrinėti sovietinę ideologinę teatro cenzūrą Lietuvoje, tenka atsigręžti į sovietinės teatro cenzūros formavimosi periodą, esantį už šio darbo chronologinių ribų. Pirmosios okupacijos metais (1940–1941 m.) pradėta diegti, o antrosios (1944–1990 m.) – atnaujinta ir įtvirtinta sovietinės cenzūros sistema veikė kaip adaptuotas SSRS politinės-ideologinės cenzūros modelis, rėmėsi tais pačiais principais ir instituciniais modeliais. Be to, vietinė nacionalinių respublikų cenzūros sistema buvo tiesiogiai sujungta su centru Maskvoje ir veikė kaip sudedamoji dalis.

Nors sovietinė cenzūra Lietuvoje pradėta vykdyti tik 1940 m., po pirmosios okupacijos, siekiant suvokti jos veikimo modelį, pirmiausia vertėtų aptarti iki šio periodo suformuotą politinės cenzūros sistemą, kuri įdiegta Lietuvoje kaip centrinio aparato padalinys (kartotė) periferijoje.

Sovietinė politinė cenzūra iš esmės priklausė išskirtinai nuo aukščiausių partinių organų – Komunistų partijos (RKP(b) / VKP(b) / SSKP) Centro komiteto (CK), organizacine sistema buvo sujungta su cenzūros institucijomis ir karine cenzūra, represinėmis valstybės saugumo struktūromis. Jos vertikalčiai per institucinę sistemą nukreiptas veikimas (nuo aukščiausių valdžios institucijų iki konkretaus menininko) ir kapiliarinės veikimo kryptys, formuojant diskursą, leido visoje šalyje nuosekliai įgyvendinti SSKP CK nustatytą ideologiją (taip pat ir pokyčius joje). Būtent šios aplinkybės skatina išskirti sovietinę teatro cenzūrą kaip unikalų modelį įvairių periodų skirtingose pasaulio valstybėse veikusios teatro cenzūros kontekste. Nepaisant to, kad teatro istorijoje pasitaikė ir ilgesnių teatro cenzūros veikimo periodų (rekordiškai ilgą laiką ji galiojo Didžiojoje Britanijoje), sovietinės teatro cenzūros kompleksiskumas ir cenzūros kaip institucijos uždavinių komplikotumas (buvo siekiama ne tik kontroliuoti per scenos meno kūrinį pateikiamą informaciją, bet ir riboti žanrų įvairovę, diegti vieną estetinę sistemą) lemia šio periodo teatro cenzūros modelio išskirtinumą.

Nevertėtų pamiršti ir fakto, kad SSRS cenzūros oficialiai nebuvo⁵⁴. Cenzūra SSRS retai buvo taip įvardijama – dažniau ji buvo maskuojama kaip „valstybinių paslapčių“, „visuomeninės

⁵⁴ Tax Choldin, M. CA and Soviet Censorship: An Interrupted Conversation With My Father. *Current Anthropology*, Vol. 37, No. 1, p. S129.

moralės“, „stabilumo“, „vertybių“, „garbės“ apsauga ir, išskyrus slaptus dokumentus, įvardijama kaip „kontrolė“. Sovietinė propaganda tvirtino, kad „SSRS cenzūros nėra“, o cenzūros institucijos ir jų padaliniai yra ne cenzūros, bet „kontrolės“ ir valstybės paslapčių saugojimo instancijos, nepaisydama, kad ne tik tiesiogiai nuo jų priklausiusiems, bet ir kiekvienam šios daugiaautės valstybės piliečiui cenzūros egzistavimas buvo akivaizdus.

Sovietinė politinė cenzūra iš esmės rėmėsi trimis sovietinės valdžios institucijomis: Komunistų partija, Valstybės saugumo komitetu (KGB) ir *Glavlitu*⁵⁵ bei glaudžiu jų bendradarbiavimu, sudariusiu savotišką susisiekiančių indų sistemą. Be to, ji buvo įgyvendinama dviem lygiais. Pirmasis jų, oficialusis, daugiau ar mažiau legalus ir nustatytas įvairaus pobūdžio potvarkių: teisės aktams ir valdžios potvarkiams nusižengę asmenys ar įstaigos buvo viešai persekiojami ir baudžiami teismine bei administracine tvarka. Tačiau greta jo egzistavo ir kitas politinės cenzūros įgyvendinimo metodas, besiremiantis „ideologiniu spaudimu“, „telefonine teise“ ar visišku susidorojimu (*Glavlitu* aparato ir jo padalinių veikloje tiesiogiai dalyvavo Valstybinė politinė valdyba (GPU) / Vidaus reikalų liaudies komisariato (NKVD) / KGB atstovai⁵⁶).

Kuriant sovietinę politinės cenzūros sistemą svarbų vaidmenį suvaidino Rusijos Sovietinės Federacinės Socialistinės Respublikos (RSFSR) Švietimo liaudies komisariatas (toliau Narkomprosas⁵⁷, įkurtas 1917 m.), kuriam buvo pavesta rūpintis kultūros, švietimo, mokslo ir meno, taip pat socialinio auklėjimo ir politinio švietimo klausimais⁵⁸. Taigi, kai buvo nuspręsta sujungti visas cenzūros rūšis, pagrindinė cenzūros institucija buvo įkurta būtent prie Narkomproso. *Glavlit* buvo įkurtas 1922 m. birželio 6 d. SSRS LKT nutarimu⁵⁹, o jo vadovą pavesta skirti Narkomprosui. Šiai įstaigai pavesta prevencinė visų tuometinių žiniasklaidos priemonių (spauda, radijas) rašytinio ir vaizdinio (nuotraukos, žemėlapiai) turinio cenzūra, potvarkių ir instrukcijų spaudos klausimais, kuriais privalėjo vadovautis leidyklos, spaustuvės,

⁵⁵ Главное управление по делам литературы и издательств (Vyriausioji literatūros ir leidyklų reikalų valdyba). Skirtingais veiklos periodais buvo ne karta keičiamas šios institucijos pavadinimas (Vyriausioji valstybinių ir karinių paslapčių spaudoje saugojimo valdyba ir kt.). Nors oficialus šios institucijos pavadinimas kito, tačiau visais periodais net ir oficialiuose dokumentuose liko pavadinimas *Glavlit* (Главлит). Veiklą vykdė 1922–1991 m.

⁵⁶ Горяева, Т. *Политическая цензура в СССР: 1917-1991*. Москва: Росспэн, 2009, p. 130.

⁵⁷ Народный комиссариат просвещения, Наркомпрос.

⁵⁸ Горяева, Т. *Политическая цензура в СССР: 1917-1991*. Москва: Росспэн, 2009, p. 184.

⁵⁹ Положение о Главном управлении по делам литературы и издательства (ГЛАВЛИТ), 6 июня 1922 г. *История советской политической цензуры: документы и комментарии*. Москва, 1997, p. 35-36.

redakcijos, bibliotekos ir knygynai, parengimas. Centrinis *Glavlit* buvo įkurtas Maskvoje ir pirmiausia rūpinosi cenzūra RSFSR, tačiau tuo pat metu koordinavo ne tik rajoninius bei apskričių padalinius, bet ir kitų socialistinių respublikų *Glavlitų* veiklą (1922–1923 m. *Glavlitai* buvo įkurti Ukrainoje, Turkestane, Baltarusijoje, Azerbaidžane ir Kirgizijoje⁶⁰). *Glavlit* dirbę politiniai redaktoriai vadovavosi „slaptuoju sąrašu“, kuris vėlesniais sovietinio režimo periodais dar buvo žinomas kaip „Talmudas“ arba „Sąrašas“.⁶¹ Jis buvo padalytas į politinį-ideologinį ir karinį-ekonominį sąrašus, kurie rėmėsi itin plačiomis atitinkamų sričių „valstybės paslapčių“ sąvokomis. Šį sąrašą peržiūrėdavo ir papildydavo Liaudies komisarų taryba (LKT) bei Komunistų partijos Politinis biuras (*Politbiuras*).

Besiformuojanti cenzūros sistema nuolat kito, keitėsi *Glavlit* pavaldumas, plėtėsi aparatas ir jo veiklos laukas, apimdamas vis naujas visuomeninio gyvenimo sritis. Kai buvo įkurtas *Glavlit*, buvo manoma, kad pavyks vienoje įstaigoje sujungti visas cenzūros rūšis, tačiau netrukus paaiškėjo, kad kai kurioms meno rūšims būtinas ypatingas dėmesys, tad 1923 m. buvo įkurtas Repertuaro kontrolės komitetas (toliau *Glavrepertkomas*⁶²), kuriam buvo pavesta vykdyti teatro, kino, radijo, estrados ir cirko pasirodymų cenzūrą. Jo sukūrimas rėmėsi SSRS LKT 1923 m. vasario 9 d. nutarimu⁶³, kuris numatė ir pagrindines funkcijas. Glavrepertkomui vadovavo 6 narių taryba, kurioje po vieną vietą buvo skirta: *Glavlitui*, GPU vadovui, Agitacijos ir propagandos skyriui (toliau *Agitpropas*), Maskvos Komunistų partijos komitetui, Centrinei profesinių sąjungų tarybai (VTsSPS) ir Vyriausiajai politinės propagandos valdybai (*Glavpolitprosvet*)⁶⁴. Visų tuometinių sovietinių teatrų salėse trys vietos (ne toliau nei ketvirtoje eilėje) turėjo būti paliekamos *Glavrepertkomo* ir GPU atstovams. Taigi nuo 1923 m. visi šalyje veikę teatrai ir trupės turėjo būti suregistruoti, o scenoje vaidinami tekstai iš anksto patvirtinti komitete ir nedelsiant pateikti pagal pateikiamas „pastabas“. Be to, už išankstines kūrinų

⁶⁰ Горяева, Т. *Политическая цензура в СССР: 1917-1991*. Москва: Росспэн, 2009, p. 186.

⁶¹ Fox, M. S. *Censorship and the Problem of Party Policy in Cultural Affairs, 1922–1928*. *Soviet Studies*, Vol. 44, No. 6, p. 1053.

⁶² Главный репертуарный комитет, vėliau Главный комитет по контролю за зрелищами и репертуаром, Главрепертком.

⁶³ Постановление ЦНК СССР об организации Главреперткома, [Москва] 9 февраля 1923 г. *История советской политической цензуры: документы и комментарии*. Москва, 1997, p. 39-40.

⁶⁴ Fox, M. S. *Censorship and the Problem of Party Policy in Cultural Affairs, 1922–1928*. *Soviet Studies*, Vol. 44, No. 6, p. 1056.

peržiūras / perklausas, pagal Liaudies finansų komisariato (*Narkomfinas*) ir *Narkomproso* nustatytas taisykles, buvo imamas nustatytas mokestis⁶⁵.

Kaip teigia T. Goriajeva, aptariamuoju periodu teatrai vis dar funkcionavo pirmiausia remdamiesi „ekonominiiais“ pagrindais (pajamomis už bilietus), ir apie bet kokią „politinę liniją“ repertuare kalbėti buvo dar anksti⁶⁶. Kiek išsiskyrė tik akademiniai teatrai, kurie tuo metu valstybės buvo subsiduojami tik iš dalies ir į naujosios valdžios ideologines kryptis žvelgė nepatikliai⁶⁷. Be to, 1921–1929 m. Sovietų Rusijoje buvo įgyvendinama Naujoji ekonominė politika (NEP’as), laikoma liberaliausiu šios totalitarinės valstybės gyvavimo periodu, kuris pasižymėjo ne tik sąlyginiu rinkos liberalizavimu, bet ir dinamišku intelektualiniu gyvenimu. Įdomu tai, kad cenzūros aparatas buvo formuojamas ir įtvirtintas būtent šiuo sąlyginės laisvės laikotarpiu. Michaelas S. Foxas teigia, kad NEP’o periodui būdinga tariamai laisvesnė kultūros kontrolė buvo nulemta susidariusios skirtingų požiūrių, kokia ta kontrolė turėtų būti, gausos ir *de facto* tebuvo oficialiai sankcionuotas pliuralizmas, visiškai atitikęs partijos politiką⁶⁸.

Pasak T. Goriajevos, šiuo periodu *Glavrepertkomas* taikė palyginti lanksčią repertuaro „švarinimo“ politiką (ypač provincijoje) ir nekėlė sau „demagoginių meninio ideologinio forsavimo uždavinių“⁶⁹, o sukūrė kategorizacijos sistemą, leidusią diferenciacinį veiklos modelį. Visos į repertuarus įtraukiamos pjesės buvo suskirstytos į tris kategorijas. Pirmajai priklausė visiems teatrams leidžiamos pjesės, antrajai – leidžiamos visiems teatrams, išskyrus darbininkų ir valstiečių auditoriją, o trečiajai – uždraustos pjesės. Į pastarąją kategoriją patekdavo pjesės, kurias to meno cenzoriai įvardijo kaip „šovinistines“, kupinas „misticizmo“ ir, žinoma, „kontrrevoliucines“.

Glavrepertkomas pamažu diegė centralizuotą teatro cenzūros sistemą ne tik sovietinėse respublikose, bet ir jų rajonuose, tačiau institucinė jo padėtis nebuvo stabili ir nuolat kito. Vis dar vykstant politinės cenzūros formavimo procesui, partinei valdžiai nuolat priekaištauojant jau egzistuojančioms institucijoms dėl nepakankamo cenzorių darbo efektyvumo, 1928 m. SSRS

⁶⁵ Горяева, Т. *Политическая цензура в СССР: 1917-1991*. Москва: Росспэн, 2009, p. 190.

⁶⁶ Горяева, Т. *Политическая цензура в СССР: 1917-1991*. Москва: Росспэн, 2009, p. 191.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 192.

⁶⁸ Fox, M. S. *Censorship and the Problem of Party Policy in Cultural Affairs, 1922–28*. In: *Soviet Studies*, Vol. 44, No. 6, p. 1047.

⁶⁹ Татьяна Горяева. *Политическая цензура в СССР. 1917-1991*. – Москва: Росспэн, 2009, p. 191.

LKT nutarimu *Narkomproso* sistemoje buvo įkurta dar viena meno kontrolės institucija – Vyriausioji grožinės literatūros ir meno valdyba (*Glaviskustvo*⁷⁰), kuri rengė direktyvas visų meno sričių kontrolės klausimais ir informavo aukščiausius partinius organus apie „nerimą keliančius simptomus mene“⁷¹. Taigi aptariamuoju periodu sovietinės politinės teatro cenzūros struktūroje (*Narkomproso* sistemoje) vienu metu veikė jau trys paralelias funkcijas ir komplikotą hierarchijos ir subordinacijos sistemą sudariusios įstaigos: *Glavlitas*, *Glavrepertkomas* (kuris, nors nebuvo sudėtinė *Glavlito* dalis, bet veikė „prie“ jo, tad nebuvo ir savarankiškas) ir *Glaviskustvo* (į kurio sisteminę sudėtį 1928 m. buvo įtrauktas *Glavrepertkomas*). Kitaip tariant, ir *Glavlito*, ir *Glaviskustvo* struktūriniai padaliniai dubliavo dalį *Glavrepertkomo* funkcijų, todėl tarp šių institucijų nuolat kildavo nesusipratimų ir buvo akivaizdi konkurencija. Į *Glaviskustvo* sudėtį įtraukto ir pirmininko vadovaujamo *Glavrepertkomo* struktūra nuo 1928 metų susidėjo iš 4 narių komiteto ir politinės-meninės tarybos, sudarytos iš 45 narių⁷².

1933 m. įvyko *Narkomproso* reorganizacija, po kurios ši institucija nustojo kuruoti kultūros ir meno klausimus (jam buvo palikta tik mokslo ir švietimo priežiūra), o iš jo Meno ir literatūros sektoriaus buvo sukurta Teatro ir scenos kūrybinių (*зрелищными предприятиями*) valdyba, kuri vadovavo teatro menui ir jo mokslo įstaigoms⁷³. Šiek tiek išsiplėtė ir *Glavrepertkomo*, kuris nuo šiol vadinosi Vyriausiąja repertuaro ir scenos kontrolės valdyba, funkcijos.

1936 m. buvo įkurtas visai kultūros ir meno sferai (išskyrus kiną) vadovavęs Visasąjunginis kultūros reikalų komitetas⁷⁴ (VKRK), į kurio sudėtį įėjo *Glavrepertkomas* ir Vyriausioji dramos teatrų valdyba. Komitetas kryptingai vykdė ir įgyvendino Komunistų partijos politiką. Būtent šiuo periodu pradėta diegti centralizuota teatro biurokratijos sistema. Teatrai tapo valstybiniai (visiškai valstybės dotuojamai), trupės ir teatrų pastatai buvo susieti kaip

⁷⁰ Главное управление по делам художественной литературы и искусства, Главискусство.

⁷¹ Горяева, Т. *Политическая цензура в СССР: 1917-1991*. Москва: Росспэн, 2009, p. 199.

⁷² *Ibid.*, p. 201.

⁷³ *Ibid.*, p. 212.

⁷⁴ Всесоюзный Комитет по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР. 1953 m. panaikintas, o jo funkcijos perduotos SSRS Kultūros ministerijai.

nedaloma visuma (neliko nepriklausomų trupių, antreprizių⁷⁵), repertuarai pradėti tvirtinti visiems metams, teatrai buvo suskirstyti į kategorijas, nustatytos veikiančių teatrų kvotos periferijoms: apskrities centrui buvo numatyti trys teatrai (dramos, muzikinis ir jaunojo žiūrovo), nacionalinėse respublikose dar buvo pridėti nacionaliniai teatrai – dramos ir muzikinis, o visos juose vaidinamos pjesės turėjo būti pažymėtos *Glavrepertkomo* grifu su nurodyta kategorija⁷⁶. Taigi Komitetas vykdė visų respublikinių ir vietinių teatrų kontrolę, prižiūrėjo teatro sąjungų veiklą bei teatrų reklamą (plakatai, programėlės, skelbimai spaudoje ir radijuje). Taip buvo sukurta unifikuota teatrų administravimo sistema – ji padėjo įgyvendinti politinės teatro cenzūros tikslus.

Sovietinės politinės cenzūros sistemai buvo būdingos tos pačios sovietinės biurokratijos ligos kaip ir kitoms sritims: konfliktai tarp institucijų dėl pavaldumo, skirtingų padalinių nesutarimai įvairiais klausimais. *Glavlito* ir *Glavrepertkomo* funkcijų atidalijimo klausimas ir nuolatiniai konfliktai tarp šių įstaigų truko du dešimtmečius. *Glavlitas* nuo pat įkūrimo pradžios siekė centralizuoti politinę cenzūrą, tačiau dalį jo funkcijų dubliavo *Glavrepertkomas* ir tai kėlė nemažą sąmyšį, nesusipratimų ir institucinių nesklandumų, ypač bendraujant su kūrybine bendruomene. Galiausiai klausimas buvo išspręstas – 1951 m. *Glavrepertkomas* buvo panaikintas. Pasak T. Goriajevos, visi cenzūriniai pertvarkymai turėjo politinį-ideologinį atspalvį ir pirmiausia jais buvo siekiama įgyvendinti kultūros politiką ar jos pokyčius⁷⁷.

Be to, politinei teatro cenzūrai tarnavo ir švietimo sistema. Alternatyvų „ideologinių darbuotojų frontui“ priskiriamų specialybių studijoms beveik nebuvo – teatro ar operos režisūros ir kritikos, choreografijos ir baletu kritikos buvo galima mokytis tikrai didžiuosiuose Rusijos miestuose. Centralizuotas šių kūrybinių specialybių rengimas ir atidžiai prižiūrimos švietimo programos turėjo užtikrinti „tinkamą idėjinį pasirengimą“ bei padėti išvengti nepaklusnumo proveržių. Kartu buvo įdiegta likusį sovietmetį veikusi aktorių karjeros sistema, kai dar studijų metais jie buvo priskiriami vienam ar kitam teatrui, kuriame vėliau turėjo dirbti, ir darbo vietą pakeisti galėjo tik gavę specialųjį leidimą. Visi Lietuvoje sovietmečiu kūrę režisieriai vieno ar kito tipo teatrinį išsilavinimą įgijo Rusijoje (išskyrus Juozą Miltinį). Teatrologai taip pat buvo rengiami Maskvoje ir tuomečiame Leningrade (šiuo metu Sankt Peterburgas). O pirmoji aktorių

⁷⁵ Šis trupės ir pastato susiejimo principas, daugeliu atvejų kaip dominuojantis, išliko ir posovietiniu periodu.

⁷⁶ Горяева, Т. *Политическая цензура в СССР: 1917-1991*. Москва: Росспэн, 2009, p. 213.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 151.

karta (daugiausia iš Kauno valstybinio dramos teatro⁷⁸ ir prie jo veikusios studijos) studijų į Maskvą išvyko 1947 m., sudarydami Valstybinio A. Lunačiarskio teatro meno instituto Lietuvių studiją⁷⁹.

Sovietinės politinės cenzūros sistemoje nuo pat jos formavimo pradžios aktyviai dalyvavo ir sovietų saugumo institucijos. Buvo renkama „kompromituojanti medžiaga“ apie režimui nepaklusnius ar neparankius menininkus, rengiamos ataskaitos apie kultūrinio gyvenimo tendencijas, „žalingas“ kūrybinės inteligentijos nuotaikas. Į KGB akiratį buvo patekę daugybė teatro menininkų, o šios organizacijos dėmesys teatro menui truko iki pat sovietinės okupacijos pabaigos⁸⁰.

Taigi stiprinant ir diegiant sovietinės centralizuotos valdžios aparatą pamažu buvo formuojama ir institucinė meno kontrolės sistema, kurios pagrindą sudarė komplikotas politinės ideologinės cenzūros mechanizmas. Būtent T. Goriajevos išskirtuoju politinės cenzūros *formavimosi ir įtvirtinimo periodu* buvo sukurta vėliau mažai koreguota cenzūros sistema, įdiegtos pagrindinės jos veiklos formos ir metodai, nustatyti tiesiogiai cenzūrą vykdyusių ir politines direktyvas formavusių institucijų bei valstybinių jėgos struktūrų tarpžinybiniai santykiai.

Lietuvoje sovietinės politinės-ideologinės cenzūros sistema pradėta diegti netrukus po pirmosios Lietuvos okupacijos 1940 metais. Norint suvokti, kaip tuometinėje Lietuvos SSR buvo vykdoma politinė-ideologinė cenzūra, pirmiausia reikia išnagrinėti bent pagrindinį sovietinio valdžios aparato Lietuvoje modelį, kurio centre – Lietuvos komunistų partija (LKP(b)). Nuo 1940 m. LKP(b) veikė kaip teritorinė Visasąjunginės komunistų partijos (bolševikų) (VKP(b)) organizacija, tai yra visiškai priklausė nuo VKP(b) vadovybės ir negalėjo savarankiškai spręsti jokių politinių, organizacinių, kadru ir kitų klausimų.

⁷⁸ Šiuo metu Kauno nacionalinis dramos teatras. Nuo įkūrimo 1920 m. šis teatras ne kartą keitė pavadinimus. Darbe aptariamam, sovietinės okupacijos laikotarpiu buvo vartojami šie pavadinimai:

nuo 1941 m. gruodžio 30 d. – Kauno didysis teatras;

nuo 1944 m. spalio 11 d. – Kauno valstybinis dramos teatras;

nuo 1949 m. rugsėjo 5 d. – Kauno valstybinis dramos ir muzikos teatras;

nuo 1959 m. gegužės 1 d. – Kauno valstybinis dramos teatras;

(žr. *Lietuvių teatro istorija: antroji knyga. 1935–1940*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2002, p. 283–284). Darbe teatro pavadinimas nurodomas, atsižvelgiant į konkrečiu aptariamam periodu galiojusį pavadinimą.

⁷⁹ Petuchauskas, M. Teatras pokario dešimtmetį. Bendrieji bruožai. *Lietuvių tarybinis teatras: 1940–1956*. Vilnius, 1979, p. 61.

⁸⁰ Dapšytė G. Teatras ir cenzūra. Režisieriaus Jono Jurašo atvejis. *Menotyra*, 2007, T.14, Nr. 4.

Aukščiausias LKP operatyvinio vadovavimo organas buvo Centro komiteto (CK) biuras⁸¹. CK biuro sandara leido sudaryti vientisą valstybės valdymo administraciją, kurioje pagrindinį politinį ir administracinį vaidmenį, kitaip tariant, – valstybės kontrolę, atliko Komunistų partija. Nors formaliai „valdžia priklausė liaudžiai“ ir pagal SSRS bei LSSR konstitucijas jos išrinktai Aukščiausiajai Tarybai (AT), tačiau *de facto* visos administracinės institucijos buvo pavaldžios LKP(b) CK biurui ir virš jo esančiai VKP(b) atstovybei LSSR. Būtent LKP(b) CK 1940 m. ir sudarė aukščiausiasias valstybės valdymo institucijas: laikinosios Aukščiausiosios Tarybos Prezidiumą, Liaudies komisarų tarybą (LKT) ir Aukščiausiąjį teismą.

LKP(b) CK atskiras sritis kuravo struktūriniai padaliniai. Kultūros kontrolė buvo pavesta Kultūros ir mokslo bei Agitacijos ir propagandos skyriams, tačiau ją, kaip ir visas gyvenimo sritis, kontroliavo ir svarbiausius sprendimus priimdavo LKP(b) CK biuras ir sekretoriatas. Žemesnės partinės organizacijos, miestų ir apskričių komitetai buvo organizuojami pagal LKP(b) CK sandaros ir padalinių funkcijų pavyzdį.

1940 m. rugsėjo 11 d. LKP(b) Centro komiteto nutarimu „Apie periodinę spaudą respublikoje“ buvo įvesta griežta ideologinė spaudos ir literatūros kontrolė. Pagal šį nutarimą naujus leidinius buvo galima leisti tik gavus LKP(b) CK sutikimą, periodinių leidinių redaktorių skyrimas tapo taip pat šios institucijos prerogatyva, be to, šiuo nutarimu Kaune buvo įkurta pagrindinė šalies cenzūros institucija – Vyriausioji literatūros valdyba (*Glavlit*) prie LSSR LKT⁸². Visų spaudinių ideologinį „švarumą“ ėmusioje užtikrinti įstaigoje kiek mažai nei po metų jau dirbo 32 cenzoriai, 19 iš jų Kaune, 8 – Vilniuje ir 5 apskrityse⁸³.

1941 m., plečiant kultūros kontrolės tinklą, LKP(b) CK biuras prie LKT įsteigė Meno reikalų valdybą, kuriai pavesta prižiūrėti literatūrą, muziką, dailę ir teatrą. Nemažą vaidmenį kontroliuojant ir cenzūruojant teatrą, kaip, be abejo, ir kitas kultūros sritis, suvaidino kūrybinių darbuotojų sąjungos, šiuo atveju Teatro draugija, bei jų partinės organizacijos ir skyriai vietose⁸⁴.

⁸¹ Jo pirmuoju sekretoriumi 1940 m. buvo paskirtas Antanas Sniečkus (1903–1974 m.), išlikęs šiame poste iki pat savo mirties.

⁸² Truska, L. Kultūros sovietizacija. *Lietuva 1940–1990: Okupuotos Lietuvos istorija*. Vilnius, 2005, p. 128.

⁸³ Truska, L. Glavlito veikla Lietuvoje 1940–1947 metais. *Lietuvos istorijos metraštis: 1996 metai*. Vilnius, 1997, p. 218.

⁸⁴ Dapšytė G. Teatras ir cenzūra. Režisieriaus Jono Jurašo atvejis. *Menotyra*, 2007, T.14, Nr.4.

Prasidėjus antrajai Lietuvos okupacijai, 1944 m., buvo atnaujintas šalies valdymo aparatas ir jį sudarančių institucijų veikla. 1946 m. Liaudies komisarų taryba buvo pervadinta Ministrų Taryba (MT) ir įgavo kur kas didesnę valdžią. Tačiau realiai, kaip ir visoje SSRS, aukščiausia valdžia buvo Komunistų partijos ir jos LKP(b) Centro komiteto rankose.

Kultūrą ir meną prižiūrinčių institucijų tinklas buvo ne tik atnaujintas, bet ir smarkiai išplėstas. Kultūros ir švietimo sferos liko švietimo liaudies komisaro (vėliau švietimo ministro) rankose, o plečiant veiklos lauką prie LKT buvo įkurtas Kultūros, švietimo įstaigų komitetas, apskričių, miestų bei jų rajonų vykdomuosiuose komitetuose – kultūros, švietimo darbo skyriai⁸⁵. Kartu su kitomis institucijomis prie Ministrų Tarybos veiklą atnaujino ir Meno reikalų valdyba bei *Glavlit*s. Pastarasis veiklą atnaujino perkėlus centrinį aparatą į Vilnių. Remiantis 1946 m. duomenimis galima teigti, kad šiuo periodu cenzūros sistema dar nebuvo galutinai suformuota. *Glavlit*o struktūrą šiuo periodu sudarė: centras Vilniuje, kuriame dirbo 8 administracijos bei ūkio darbuotojai ir 3 įgaliotiniai (politiniai redaktoriai); Kaune – viršininkas, pagalbini darbuotojas ir 5 cenzoriai; po vieną etatinį cenzorių Klaipėdoje ir Šiauliuose; 23 įgaliotiniai periferijoje (apskričių cenzoriai) – įvairias pareigas ėję partiniai darbuotojai, kuriems cenzorių pareigos buvo priskirtos kaip antraeilės⁸⁶. Visus svarbiausius klausimus Lietuvos *Glavlit*s pirmiausia derino su LPK(b) CK Agitacijos ir propagandos skyriumi, atskirais atvejais su VKP(b) CK biuru Lietuvoje, NKGB ir KNVD. Kaip ir centrinis *Glavlit*s Makvoje, jo padalinys Lietuvoje, vykdydamas cenzūrą, pirmiausia rėmėsi specialiuose neskelbtinų žinių sąvaduose išvardytomis valstybės ir karinėmis paslaptimis. Be to, buvo vadovaujama ir centrinių cenzūros institucijų parengtais potvarkiais ir direktyvomis, kuriuose buvo pateikiamos itin plačias interpretacijas leidžiančios nepriimtinių kūriniių bruožų sąvokos (pvz., „ideologiškai nepriimtina“, „svetima sovietinei santvarkai“, „politiškai kenksminga“, „neidėjinis“, „atsainus“, „iškreipiantis sovietinę realybę“ ir t.t.).

1946 m. buvo priimtas VKP (b) CK nutarimas „Dėl dramos teatrų repertuaro ir priemonių jam gerinti“. Jame, atsižvelgiant į teatro svarbą komunistinės liaudies auklėjimui, buvo nutarta „sukaupti dėmesį į šiuolaikinio sovietinio repertuaro sukūrimą“, nustatyta, kad kasmet visuose Sąjungos teatruose turėtų būti išleidžiami 2–3 nauji aukštos meninės ir idėjinės kokybės

⁸⁵ Lietuvos TSR istorija: 1940–1958. T. 4. Vilnius: Mokslas, 1975, p. 219-220.

⁸⁶ Truska, L. *Glavlit*o veikla Lietuvoje 1940–1947 metais. *Lietuvos istorijos metraštis*: 1996 metai. Vilnius, 1997, p. 225.

spektakliai, nagrinėjantys šiuolaikines sovietines temas; taip pat pripažinta, kad paini pjesių peržiūrėjimo sistema, kurioje dalyvauja vietinės ir respublikinės meno reikalų įstaigos, Glavrepertkomas, Meno reikalų komiteto Vyriausioji teatrų valdyba, Komiteto Meno taryba, teatrų vadovai, redakcijų ir leidyklų darbuotojai, yra ydinga, neužtikrina atsakomybės ir trukdo minėtoms pjesėms pasiekti teatrus⁸⁷. Be to, šiame nutarime buvo nustatyta, kokios turėtų būti minimos pjesės apie gyvenimą sovietinėje santvarkoje. Dramaturgai ir teatrai raginami pjesėse ir spektakliuose vaizduoti nuolatinį sovietinės visuomenės judėjimą pirmyn, visokeriopai prisidėti prie tolesnės geriausių sovietinio žmogaus charakterio bruožų raidos, auklėti sovietinį jaunimą kaip žvalų, gyvenimu besidžiaugiantį, nebijantį kliūčių, gebantį nugalėti bet kokius sunkumus, ir scenoje atskleisti, kad šios savybės „būdingos ne atskiriems, išskirtiniams žmonėms, herojams, bet daugeliui milijonų sovietinių žmonių“⁸⁸. Įgyvendinant šį nutarimą, LSSR buvo ne tik griežtai reglamentuotas teatrų repertuaro sudarymo principas (pusę repertuaro turėjo sudaryti sovietinės ir rusų klasikos pjesės), bet ir tapo privaloma prevencinė cenzūra – ikipremjerinės spektaklių peržiūros, kuriose buvo spendžiama: leisti spektaklį į sceną ar uždrausti dėl netinkamos režisūros⁸⁹. Repertuaro proporcijos jau kitą sezoną (1946–1947 m.) Lietuvos teatruose įgyvendintos su kaupu: pavyzdžiui, LTSR Valstybiniame akademiniam dramatos teatre visos 3 premjeros buvo pastatytos pagal rusų dramaturgų pjeses⁹⁰, o Kauno valstybiniame dramatos teatre – 3 iš 4⁹¹, Panevėžio dramatos teatre 2 iš 2⁹².

Aptariamuoju laikotarpiu *Glavlit* vis dar nebuvo atsakingas už teatro ir kino repertuarą bei muzikos atlikėjus, kurie vis dar buvo priskirti Glavrepertkomui. Pasak Arūno Streikaus, šis komitetas faktiškai nevykdė Lietuvoje statomų spektaklių kontrolės⁹³. Todėl, 1949 m. LKP(b) CK biuro nutarimu, „siekiant kelti kuriamų pjesių idėjinį-meninį lygį ir gerinti šių pjesių

⁸⁷ Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) “О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению”, 26 августа 1946 г. *Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б) – ВКП (б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917-1953.* Сост. А.Н.Артизов, О.В.Наумов, 1999, p. 594

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Jakubčionis, A. Kultūra totalitarinio režimo metais. *Lietuva 1940–1990: Okupuotos Lietuvos istorija.* Vilnius, 2005, p. 367.

⁹⁰ *Lietuvių tarybinis teatras: 1940–1956.* Vilnius: Mintis, 1979, p. 346–350.

⁹¹ *Ibid.*, p. 351–353.

⁹² *Ibid.*, p. 354–356.

⁹³ Streikus, A. Sovietinė literatūros ir meno cenzūra Lietuvoje 1944–1955 m., *Kultūros aktualijos*, 2007, Nr. 6, p. 79.

pastatymų Lietuvos TSR teatruose kokybę“⁹⁴, prie LSSR Ministrų Tarybos buvo sudaryta pjesių bei pastatymų priėmimo komisija, kuriai buvo pavesta vykdyti politinę dramos teatrų kontrolę. Tokiu būdu teatras buvo pajungtas iš esmės nuolatinei ideologinei priežiūrai.

1951 m. rugpjūčio 28 d. SSRS Ministrų Tarybos nutarimu panaikinus Glavrepertkomą, meno kūrinių cenzūros funkcijos buvo galutinai perduotos *Glavlitui*, o idėjinė-meninė teatrų, muzikinių kolektyvų, cirkų ir muzikos atlikėjų repertuaro kontrolė pavesta Meno reikalų komitetui prie SSRS Ministrų Tarybos. Įgyvendinant šį nutarimą, po pusmečio buvo parengta „Cenzūrinės meno kūrinių kontrolės instrukcija“, kurioje, be kita ko, numatoma, kad stambios formos repertuarinių kūrinių (daugiaveiksmės pjesės ir inscenizacijos, operos, operečių ir baletų libretai, oratorijos ir kantatos) kontrolę vykdo *Glavlitams* atitinkamų Meno reikalų komiteto skyrių teikimu, o nacionaline kalba sukurtų šios formos kūrinių kontrolė pavedama sąjunginių ir autonominių respublikų *Glavlitams* sąjunginių ir autonominių respublikų Meno reikalų komitetų ir valdybų teikimu⁹⁵. Taigi panaikinus *Glavrepertkomą* ir *Glavlitui* tapus centrine cenzūros institucija, pats, kitaip, nei buvo tikėtasi, sumažėjo palyginti nedaug, o repertuarinių kūrinių cenzūrai galutinai buvo įtvirtintas dvigubas aukščiausių cenzūros institucijų filtras: *Glavlitui* teikiami kūriniai jau turėjo būti peržiūrėti Meno reikalų valdybos. Tačiau, pasak A. Streikaus, *Glavlito* padaliniui Lietuvoje sunkiai sekėsi vykdyti įprastą viešosios erdvės kontrolę, jis buvo nepajėgus greitai perimti naujas jam patikėtas funkcijas, tik 1952 m. pabaigoje *Glavlitui* pavyko perimti išankstinę teatrų repertuaro ir muzikinių kūrinių atlikimo cenzūrą⁹⁶.

Žemiausioji meno kontrolės grandis buvo įkurta pačiose meno įstaigose. Teatruose vidinę kontrolę atliko trys struktūros: vadinamoji pirminė (teatro) partinė organizacija, profesinė sąjunga ir Meno taryba. Jos ne tik prižiūrėjo VKP(b) ir LKP CK bei žemesnių institucijų nutarimų ir nurodymų įgyvendinimą, bet ir griežtai kontroliavo teatrų repertuarus, jų

⁹⁴ LKP(b) CK Biuro Nutarimas Dėl komisijos LSSR dramos teatrų repertuaro politinei kontrolei vykdyti sudarymo, Vilnius, 1949 12 16. *Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940–1990*. Sudarytojai. J. R. Bagušauskas, A. Streikus. Vilnius, 2005, p. 131.

⁹⁵ Инструкцией о порядке цензорского контроля произведений искусств, 18 января 1952. *История советской политической цензуры: документы и комментарии*. Москва, 1997, p. 529.

⁹⁶ Streikus, A. Ideologine cenzūra Lietuvoje 1948–1955 m.: sistemos derinimas. *Genocidas ir rezistencija*, 2009, Nr. 2 (26), p. 82–83.

„idėjinį lygį“⁹⁷. Taip pat rūpinosi ir prižiūrėjo teatro darbuotojų „ideologinį išprusimą“ (organizavo marksizmo-leninizmo filosofijos ir panašias privalomąsias propagandines paskaitas). Tai ir buvo pirminės cenzūros institucijos, kurios, vykdydamos prevencinę cenzūrą pačiuose teatruose, atskirais atvejais kuo puikiausiai išsiversdavo ir be aukštesnių institucijų įsikišimo. Tokiu būdu teatruose buvo įtvirtinta institucinė (teatro) cenzūra, kuri užtikrino bei įtvirtino ir personalinę, menininkų savicenzūrą.

Tai kelis dešimtmečius formuotas ir reformuotas sovietinės politinės-ideologinės cenzūros administracinis aparatas, komplikuota subordinacijos sistema ir platus papildomų poveikio priemonių tinklas sukūrė komplikuotą ir daugiasluoksnę masinės informacijos, kultūros ir meno cenzūros sistemą. Vėlyvuju sovietmečiu nusistovėjęs sovietinės politinės teatro cenzūros mechanizmas apėmė ir makrolygmenį – aukščiausios šalies valdymo institucijos centre (Maskvoje) –, ir mikro lygmenį – kontrolės filtrų vaidmenį atlikusios cenzūrą vykdytųjų grandys pačiuose teatruose. Taigi galima teigti, kad sovietmečiu vykdyta Lietuvos teatro cenzūra buvo visa apimanti ir veikianti ne tik per oficialius institucinius kanalus, bet ir pasitelkiant papildomas priemones (švietimo sistema, jėgos struktūros, „telefonė teisė“).

Kelis dešimtmečius formuotas ir reformuotas sovietinės politinės-ideologinės cenzūros administracinis aparatas, komplikuota subordinacijos sistema ir platus papildomų poveikio priemonių tinklas sukūrė komplikuotą ir daugiasluoksnę masinės informacijos, kultūros ir meno cenzūros sistemą. Vėlyvuju sovietmečiu nusistovėjęs sovietinės politinės teatro cenzūros mechanizmas apėmė ir makrolygmenį – aukščiausios šalies valdymo institucijos centre (Maskvoje), ir mikrolygmenį – kaip kontrolės filtrai cenzūrą vykdytųjų grandys pačiuose teatruose. Taigi galima teigti, kad sovietmečiu vykdyta Lietuvos teatro cenzūra buvo visa apimanti ir veikianti ne tik per oficialiuosius institucinius kanalus, bet ir pasitelkus papildomas priemones (švietimo sistema, jėgos struktūros, telefonė teisė).

⁹⁷ Dapšytė G. Teatras ir cenzūra. Režisieriaus Jono Jurašo atvejis. *Menotyra*, 2007, T.14, Nr.4.

1.3. Sovietinės Lietuvos teatro cenzūros periodizavimas

Analizuojant sovietmetį istoriniuose tyrimuose ryškiausios tendencijos jį skirti į du periodus – stalinizmą ir postalinistinę stagnaciją⁹⁸ arba skirstyti į smulkesnius periodus – stalinizmą (1927–1953 m.), atlydį, siejamą su Nikitos Chruščiovo valdymo periodu (1953–1964 m.), Leonidui Brežnevui priskiriamą stagnaciją (1964–1982 m.)⁹⁹ ir Michailo Gorbačiovo *perestroiką* (1985–1991 m.). Taigi, galima sakyti, pagal Komunistų partijos pirmuosius sekretorius, buvusius aukščiausius šalies vadovus. Lietuvos istorijos tyrimuose dominuoja pastarasis periodizavimas¹⁰⁰. Tačiau verta atkreipti dėmesį ir į *vėlyvojo socializmo (late socialism)* ar vėlyvojo sovietmečio sąvoką, kuria remiasi Kalifornijos Berklio universiteto socialinės antropologijos profesorius Alexei'jus Yurchakas, nagrinėdamas „paskutinįją sovietinę kartą“¹⁰¹. Autorius vėlyvojo socializmo ribas žymi tarp antrosios šeštojo dešimtmečio pusės ir devintojo dešimtmečio pradžios, prieš pat prasidedant *perestroikos* sukeltiems pokyčiams, arba periodą, kai sistema atrodė amžina¹⁰². Taigi į vieną sujungiami *atlydis* ir *stagnacija*, nors kituose tyrimuose 1968 m. įvykiai Čekoslovakijoje dažnai traktuojami kaip skiriamoji riba tarp šių periodų. Būtent šią ribą kaip simbolinį atskaitos tašką savo disertacijoje pasitelkia istorikas Valdemaras Klumbys, nagrinėdamas Lietuvos kultūrinio elito elgsenos

⁹⁸ Šis požiūris būdingas totalitarizmo mokyklos atstovams. Tokį skirstymą galima motyvuoti tuo, kad nei N. Chruščiovo, nei L. Brežnevo valdymo periodais režimas nepasiekė tokio monolitinio totalitarizmo kaip J. Stalino diktatūros ir represijų periodu.

⁹⁹ Į šį periodą patenka ir trumpi Jurijaus Andropovo (1982–1984 m.) bei Konstantino Černenkos (1984–1985 m.) valdymo periodai, neatnešę ryškesnių pokyčių.

¹⁰⁰ Minėtini pavyzdžiai: Lietuva 1940–1990. *Lietuva 1940–1990: Okupuotos Lietuvos istorija*. Vilnius: Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimo centras, 2005; Misiūnas, R. J., Taagepera, R. *Baltijos valstybės: priklausomybės metai. 1940–1990*. Vilnius: Mintis, 1992; ir kt.

¹⁰¹ Paskutinįją sovietinę kartą autorius laiko gimusiuosius tarp 1950-ųjų ir aštuntojo dešimtmečio pradžios, t.y. brandą pasiekusius tarp 1970-ųjų ir devintojo dešimtmečio vidurio. Ši karta išskiriama kaip nepatyrusi „inauguracinio įvykio“, todėl skiriasi nuo vyresnės kartos, kurios identitetas formavosi revoliucijų, karo ir asmenybės kulto pasmerkimo kontekste, ir jaunesniosios, kurią suformavo SSRS griūtis. (žr. Yurchak, A. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005.)

Šiai kartai, pavyzdžiui, priklauso didžioji dalis šiandien kuriančių lietuvių režisierių: Rimas Tuminas, Eimuntas Nekrošius, Oskaras Koršunovas, Aidas Giniotis, Cezaris Graužinis, Ramunė Kudzmanaitė, Raimundas Banionis, Julius Dautartas, Algirdas Latėnas, Arvydas Lebeliūnas, Gytis Padegimas, Gintaras Varnas ir kt.

¹⁰² Yurchak, A. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005, p. 19.

modelius sovietmečiu, septintojo dešimtmečio pabaigą įvardydamas kaip lūžį, kai „gana stipriai pakito režimo požiūris į kultūrinį elitą, o Lietuvoje keitėsi ir kultūrinio elito santykis su sovietine sistema, į viešumą prasiskverbė vis daugiau režimo kritikos.“¹⁰³ Tačiau žurnalistas ir istorikas Tomas Vaiseta, nagrinėdamas vėlyvojo sovietmečio Lietuvos visuomenę ir įvardindamas ją kaip nuobodulio, šio periodo ribą vis dėlto siūlo sieti su L. Brežnevo atėjimu į valdžią, motyvuodamas, kad skeptiškas ar abejingas santykis su ideologija juntamas jau 1964–1965 metais¹⁰⁴. Dar vienas jaunosios kartos sovietologas Vilius Ivanauskas, kalbėdamas apie sovietmečio bruožus kultūros sferoje, pabrėžia vėlyvojo sovietmečio termino nevienareikšmiškumą, teigdamas, kad „Lietuvos atveju, kaip ir Baltijos respublikų, taip pat kaip ir Vidurio ir Rytų Europos šalių atvejais, periodizacija, išskiriant ankstyvąjį ar vidurinį laikotarpį, vėlgi skiriasi nuo kitų sovietinių respublikų, kuriose socialistinė santvarka buvo įtvirtinta keliais dešimtmečiais anksčiau.“¹⁰⁵

Lietuvos teatro istoriografijoje šios istorikų pasitelkiamos periodizavimo tendencijos nėra labai ryškios. Galima sakyti, kad pasitelkiamas daliai sovietologų būdingas periodizavimas pagal partijos lyderius. Ar, tiksliau, nurodomose chronologinėse sovietmečio lietuvių teatro istorijos periodo ribose galima išvelgti sąsajų su politiniais pokyčiais. Nors su konkrečiais pasikeitimais teatro mene šias ribas susieti kiek sunkiau, reikia pripažinti, kad jų nustatymas vis dėlto išlieka savitas. Lietuvos kultūros tyrimų instituto (iki 2009 m. Kultūros, filosofijos ir meno institutas) leidiniuose sovietinės okupacijos laikotarpio lietuvių teatro istorijoje išskiriami 1940–1944, 1945–1957, 1957–1970, 1970–1980, 1980–1990 metų periodai. Pirmieji trys trumpai aptariami straipsnių rinkinyje „Lietuvos teatras. Trumpa istorija“ (2009 m., sud. Rasa Vasinauskaitė), o vėlesnieji detalai nagrinėjami „Lietuvių teatro istorijos“ tomuose (2006, 2009 m.). Pirmasis 1940–1944 m. periodas įvardijamas kaip karo metų teatras, kartu nagrinėjant pirmosios sovietinės ir nacistinės okupacijos periodų teatro reiškinius¹⁰⁶. 1945–1957 m. teatrologė Irena Aleksaitė įvardija kaip periodą, kai „lietuvių teatras patyrė patį stipriausią neregėtą primestos jam ideologijos spaudimą, aršų diktatą, griežčiausią politinę cenzūrą, menininkų represijas,

¹⁰³ Klumbys, V. *Lietuvos kultūrinio elito elgsenos modeliai sovietmečiu*: Daktaro disertacija. Vilnius: Vilniaus universitetas, 2009, p. 6.

¹⁰⁴ Vaiseta, T. *Nuobodulio visuomenė: vėlyvojo sovietmečio Lietuva. 1964–1984*: Daktaro disertacija. Vilnius: Vilniaus universitetas, 2012, p. 17.

¹⁰⁵ Ivanauskas, V. Vėlyvojo sovietmečio epochos bruožų apibūdinimas kultūros sferoje. *Lietuvos istorijos metraštis*: 2011 metai I, Vilnius, 2012.

¹⁰⁶ Mareckaitė, G. Karo metų teatras. *Lietuvos teatras*: Trumpa istorija. Sudarytoja R. Vasinauskaitė. Vilnius, 2009, p. 78–85.

įvairius politinius nutarimus, draudimus ir teatrų kontrolę¹⁰⁷. Be to, šis periodas siejamas su Antrojo pasaulinio karo pabaiga ir J. Stalino kultu. 1957–1970 m. periodą autorė apibūdina kaip laikotarpį, kai „Sovietų Sąjungoje vyksta tam tikros politinės permainos“, o lietuvių teatre jis pasižymėjęs „jaunų režisierių kūrybiniu proveržiu, kuris išvedė nacionalinį teatrą į pirmaujančiųjų menų gretas“¹⁰⁸.

Trečiasis periodas – 1970–1980 m. – aprašomas ir tyrinėjamas jau atskiroje kolektyvinėje monografijoje „Lietuvių teatro istorija: trečioji knyga“ ir išskiriamas kaip palaipsniui vadavimosi ir aštrėjančios kūrybinės inteligentijos konfrontacijos su sovietine ideologija laikas.¹⁰⁹ Pasak Audronės Girdzijauskaitės, lietuvių teatrologai naujos teatro „epochos“ ribą yra linę brėžti ties šeštojo ir septintojo dešimtmečių sandūra, „kai atsisiūkus buitinio realizmo buvo bandyta drauge su dailininku kurti monumentalų spektaklį.“¹¹⁰

1980–1990 m. – ketvirtasis ir paskutinis sovietinio lietuvių teatro istorijos periodas nagrinėjamas ketvirtojoje „Lietuvių teatro istorijos“ knygoje ir apibūdinamas kaip ypač intensyvaus talentingų dramos teatro režisierių darbo laikas, kuriant „aukšto meninio lygio problemiškus spektaklius, gvildenančius reikšmingus filosofinius-moralinius ir politinius žmogaus dvasinio gyvenimo klausimus.“¹¹¹

Taigi, galima teigti, kad pirmosios sovietinio laikotarpio pusės Lietuvos teatro istorija į periodus skirstoma pirmiausia pagal politinius įvykius ir pokyčius, o antroji – tiesiog dešimtmečiais.

Tiesa, verta pažymėti, kad pirmoji sovietmečio lietuvių teatro istorijos pusė vis dar nuodugniai analizuojama tik sovietmečiu išleistuose istorijos tomuose ir vis dar nebuvo iš esmės peržiūrėta, tad ir toliau (nors ir pasyviai) egzistuoja kaip XX a. antrosios pusės lietuvių teatro istoriografijos dalis¹¹².

Sovietinės politinės-ideologinės cenzūros istorija į atskirus periodus skirstoma atsižvelgiant į politinius, ideologinius ir visuomeninius poslinkius, tačiau pirmenybė teikiama

¹⁰⁷ Aleksaitė, I. Teatras 1945–1957 metais. *Lietuvos teatras: Trumpa istorija*. Sudarytoja R. Vasinauskaitė. Vilnius, 2009, p. 86.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Lietuvių teatro istorija: trečioji knyga*. 1970–1980. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2006, p. 7.

¹¹⁰ Girdzijauskaitė, A. Kauno valstybinis dramų teatras. *Lietuvių teatro istorija: trečioji knyga*. 1970–1980. Vilnius, 2006, p. 150.

¹¹¹ *Lietuvių teatro istorija: ketvirtoji knyga*. 1980–1990. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009, p. 7.

¹¹² Plačiau ši problema bus nagrinėjama skyriuje 3.3. Cenzūruoto ir išcenzūruoto teksto santykis posovietiniame Lietuvos teatro diskurse.

pačios cenzūros sistemos vystymosi etapams. Cenzūros tyrinėtoja Tatjana Gorajeva SSRS cenzūros istoriją dalina į du periodus: formavimosi ir įtvirtinimo (1917–1939 m.) bei stagnacijos ir suirimo (1940–1991 m.). Taigi sovietinės politinės-ideologinės cenzūros veikimo chronologinės ribos išplečiamos už režimo egzistavimo ribų ir skaičiuojamos nuo 1917 m. „Dekreto dėl spaudos“¹¹³ (kiek anksčiau, nei realiai ima funkcionuoti išskirtinai cenzūrai vykdyti sukurtos institucijos) ir baigiamos galutiniu institucijos, o ne režimo panaikinimu.

Antrąjį sovietinės politinės-ideologinės cenzūros istorijos periodą autorė skirsto į tris smulkesnius: Antrojo pasaulinio karo ir jį sekusių konfrontacijų (1941–1956 m.), politinės cenzūros modernizacijos (1956–1968 m.), stagnacijos ir valdžios bei ideologijos krizės (1969–1991 m.). Nagrinėdama pastarąjį periodą, T. Gorajeva greta prevencinės ir represinės įvardija dar vieną sovietinės cenzūros rūšį – *profilaktinę*¹¹⁴, kurią, pasitelkęs slaptąsias tarnybas, režimas šiuo periodu naudojo siekdamas kontroliuoti ne tik jau parengtą medžiagą ar kūrinį bei prieigas prie jų, bet ir operatyviai reaguoti ir užbėgti už akių mėginimams juos pavišinti ar net jiems atsirasti. Šiai cenzūrai vykdyti buvo pasitelkiamas neoficialus „ideologinis spaudimas“, KGB operatyviniai tyrimai ir net grasinimai. Apie pastaruosius liudija dramaturgo Juozo Glinskio prisiminimai: „Aišku, mus sekė saugumas, buvo iš ten ir pas mane į namus įsiveržę, grasino, prašė Jonui [Jurašui – aut. past.] perduoti tuos grūmojimus – kad sudarys jam bylą, jeigu jis bendraus su disidentais.“¹¹⁵ Iš 1973 m. LSSR KGB pirmininko Juozo Petkevičiaus pranešimo „Apie ideologiškai žalingas inteligentijos pažiūras“, kuriame teigiama, kad buvo operatyviai tiriami ir tikrinami asmenys, siekė daryti politiškai žalingą poveikį tam tikrų kategorijų žmonėms, aišku, kad J. Jurašui byla buvo užvesta: „Pavyzdžiui, Kauno dramos teatro vyriausiojo režisieriaus pareigas ėjusio Jurašo operatyvinis tyrimas parodė, kad statyti scenoje jis pasirinkdavo tokias pjeses, kurios žymėdavo neigiamus ideologinio ar politinio pobūdžio reiškinius“¹¹⁶. Be to, LSSR KGB vadovas pažymi ir „žalingą“ dramaturgų įtaką režisieriui: „Jurašas nebūtų galėjęs taip aktyviai reikštis, jei nebūtų užmezgęs glaudžių ryšių su dramaturgais Saja ir Glinskiu, kurių kūrybai trūksta idėjiškumo ir partiškumo. Dar daugiau, jie savo pjesėse,

¹¹³ Декрет о печати, 10 ноября 1917 г. *История советской политической цензуры: документы и комментарии*. Москва, 1997, p. 27.

¹¹⁴ Горяева, Т. *Политическая цензура в СССР: 1917-1991*. Москва: Росспэн, 2009, p. 357.

¹¹⁵ Iš Audronės Girdzijauskaitės pokalbio su Juozu Glinskiu. *Jonas Jurašas*. Sudarytoja A. Girdzijauskaitė. Vilnius, 1995, p. 100.

¹¹⁶ Ištrauka iš LSSR KGB pirmininko J. Petkevičiaus pranešimo operatyvinių darbuotojų pasitarime Apie ideologiškai žalingas inteligentijos pažiūras, [Vilnius] 1973 01 09. *Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940–1990*. Sudarytojai. J. R. Bagušauskas, A. Streikus. Vilnius, 2005, p. 393.

kaip ir Jurašas, į tarybinę tikrovę dažniausiai žiūri pro juodus akinius.¹¹⁷ Nors šiuo atveju, kaip liudija Lietuvos teatro istorija, profilaktinė cenzūra nebuvo efektyvi, tačiau akivaizdu, kad ji buvo taikoma.

Minėtame periode T. Gordiajeva išskiria ir pokyčius *Glavlito* veikloje, kurią nuo 1970 m. iki devintojo dešimtmečio vidurio ji apibūdina kaip „vieną iš stabdymo mechanizmo elementų, mėginimus bent išoriškai išlaikyti lakuotai–teigiamą oficialiosios kultūros ir informacinės aplinkos stilių“¹¹⁸, nors tuo pačiu metu galima stebėti akivaizdų cenzūrinių pastabų gausėjimą.

Pasinaudojus autorės pateiktos sovietinės politinės cenzūros periodizacijos principais ir adaptavus juos, atsižvelgiant į sovietinio periodo lietuvių teatro istoriją, Lietuvoje vykdytos politinės-ideologinės teatro cenzūros istoriją siūloma skirti į du etapus: *įdiegimo ir įtvirtinimo* (1940–1969 m.) bei *institucinės stagnacijos* (1969–1990 m.). Pirmajam periodui būdingas vienašališkas sovietinės ideologijos diegimas, jau aptartas cenzūros institucijų steigimas, sąjunginio teatrų sistemos modelio pritaikymas, represinės cenzūros griežtumas. Pirmoji šio etapo data siejama su pirmąja Lietuvos okupacija ir sovietinės politinės-ideologinės cenzūros įvedimu. Institucinė politinė cenzūra Lietuvoje pradėta diegti nuo pat okupacijos pradžios kartu su šalies valdymą perėmusio režimo biurokratine struktūra, kuri sparčiai atkurta ir išplėsta reokupacijos metais. Kaip lemiamą Lietuvos dvasinio gyvenimo sovietizavimo lūžį 1948–1950 metus išskiriantis A. Streikus teigia, kad būtent šiuo laikotarpiu kultūrinio, socialinio ir ekonominio gyvenimo sovietizavimo procesas vyko intensyviausiai, radikaliai pakeisdamas tikrovę, taip pat viešojo gyvenimo funkcionavimo normas¹¹⁹. Šiuo periodu buvo optimizuojama jau įkurtos politinės cenzūros aparato veikla, centrinėms cenzūros institucijoms Maskvoje nuolat reiškiant nepasitenkinimą jų filialų Lietuvoje ideologinio darbo rezultatais.

Ryškesniu sovietmečio politinių pokyčių tapo Josifo Stalino¹²⁰ mirtis 1953 m., o jį pakeitusio Nikitos Chruščiovo kalba 1956 m. vykusiame XX SSKP suvažiavime, panaikinusi asmenybės kultą, lėmė ir ryškius ideologinės cenzūros veiklos krypčių pokyčius. Teatro atveju ypatingos svarbos turėjo „bekonfliktiškumo“ teorijos kritika, pakoregavusi reikalavimus idėjiškai ir meniškai „stipriems“ spektakliams. Šie metai neretai siejami su pirmaisiais kultūrinio

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Горяева, Т. *Политическая цензура в СССР: 1917–1991*. Москва: Росспэн, 2009, p. 359.

¹¹⁹ Streikus, A. Ideologinė cenzūra Lietuvoje 1948–1955 m.: sistemos derinimas. *Genocidas ir rezistencija*, 2009, Nr. 2 (26), p. 73.

¹²⁰ Иосиф Виссарионович Джугашвили– Сталин (1879–1953 м.).

gyvenimo liberalizavimo impulsais¹²¹, tačiau jie buvo pakankamai sąlyginiai ir trumpalaikiai. Tai įrodo jau septintojo dešimtmečio pradžioje prasidėjusi kova su formalizmu ir abstrakcionizmu mene, kurią išprovokavo N. Chruščiovo apsilankymas Maskvos Manieže surengtoje dailininkų parodoje 1962 metais. Būtent su šia naujai sustiprintos kontrolės banga ideologinės cenzūros sistemoje sustiprėjo KGB vaidmuo¹²².

Sąlyginis ideologinės cenzūros sušvelnėjimas, būdingas tarpvaldžio periodams, pasikartojė ir valdžią perėmus Leonidui Brežnevui 1964 metais. Tačiau bet kokias „atlydžio“ ir režimo liberalizacijos viltis galutinai sužlugdė 1968 m. įvykiai Čekoslovakijoje. Ties šia riba, kaip jau minėta, nemažai sovietologų siūlo brėžti ribą, nuo kurios prasidėjo stagnacija ir dalinė restalinizacija¹²³.

A. Streikus galutiniu ideologinės cenzūros mechanizmo susiformavimo Lietuvoje tašku siūlo laikyti 1952 m. pabaigą, kai *Glavlitui* Lietuvoje pavyko perimti išankstinę teatrų repertuaro ir muzikinių kūrinių atlikimo cenzūrą¹²⁴. Tačiau politinės-ideologinės Lietuvos teatro cenzūros *įdiegimo ir įtvirtinimo periodo* pabaigą siūloma žymėti ją siejant su 1969 m. sausio 7 d. SSKP CK priimtu nutarimu „Dėl spaudos organų, radijo, televizijos, kinematografijos, kultūros ir meno įstaigų vadovų atsakomybės už spausdinamos medžiagos ir repertuaro idėjinį-politinį lygį padidinimo“¹²⁵. Šiuo nutarimu buvo įtvirtinta *asmeninė* įstaigų vadovų atsakomybė už meno kūrinių ir periodinių leidinių turinį, daugiau teisių suteikta redakcinėms kolegijoms ir meno taryboms. Pirminės partinės organizacijos buvo įpareigosios „savo kolektyvuose sukurti ypatingo reiklumo, principingumo, meninių paieškų, savikritikos atmosferą, atmetančią idėjiškai nebrandžių, meniniu požiūriu silpnų kūrinių atsiradimą“¹²⁶. Po mėnesio LKP CK biuro posėdyje svarstant šį nutarimą buvo pareikšti priekaištai kūrybinėms sąjungoms ir partinėms organizacijoms dėl nepakankamos idėjinio-meninio kūrinių lygio analizės ir įtakos meniniam

¹²¹ Streikus, A. Ideologinė cenzūra Lietuvoje 1948–1955 m.: sistemos derinimas. *Genocidas ir rezistencija*, 2009, Nr. 2 (26), p. 88.

¹²² Streikus, A. Ideologinė literatūros ir meno cenzūra Lietuvoje 1956–1972. *Kultūros aktualijos*, 2008, Nr. 1, p. 38-39.

¹²³ *Ibid*, p. 39.

¹²⁴ Streikus, A. Ideologinė cenzūra Lietuvoje 1948–1955 m.: sistemos derinimas. *Genocidas ir rezistencija*, 2009, Nr. 2 (26), p. 88.

¹²⁵ Постановление секретариата ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара» Ст № 64/1с, 7 января 1969. *История советской политической цензуры: документы и комментарии*. Москва: Росспэн, 1997, p. 188-191.

¹²⁶ *Ibid*, p. 190.

procesui. LKP CK biuras nutarė imtis konkrečių priemonių gerinant vadovavimą spaudos organizacijoms, leidykloms, teatrams, kino studijoms ir kitoms kultūros ir meno įstaigoms, siekiant pakelti jų veiklos idėjinį-meninį lygį ir profesionalumą¹²⁷. Kartojant SSKP CK nutarimą, nutarta atkreipti dėmesį į asmeninę šių įstaigų vadovų atsakomybę, taip pat imtis priemonių redakcinių kolegijų ir meno tarybų darbui suaktyvinti, atrenkant viešumą pasiekiančią medžiagą (teatro atveju – pjeses), be to, tų pačių asmenų dalyvavimas keliose redakcinėse kolegijose ar meno tarybose pripažintas neteisingu ir menkinančiu šių kolegialių organų veiklos efektyvumą ir atsakomybę¹²⁸.

Šie nutarimai galutinai nustatė smulkiausią institucinės cenzūros grandį – ne tik teatrų meno tarybų ir pirminių partinių organizacijų vaidmenį, bet ir įtvirtino teatrų vadovų, kaip cenzorių, asmeniškai atsakingų už spektaklių ir repertuaro idėjinį turinį, atsakomybę. Be to, vertėtų atkreipti dėmesį į SSKP CK ir LKP CK biuro nutarimuose minimą „savikritikos“, turinčios apsaugoti nuo „idėjiškai nebrandžių“ kūrinių, sąvoką, kurią šiame kontekste (atsižvelgiant į tai, kad oficialiajame sovietinės santvarkos diskurse cenzūra buvo įvardijama kaip „kontrolė“) vertėtų suvokti kaip savicenzūrą. Kurią, remiantis G. Aleknonio įžvalgomis, galima kaip subtilų kūrėjo prievartavimą tylėti ar kalbėti ne tai, kas iš tikrųjų rūpi¹²⁹. Be to, minėtame LKP CK biuro nutarime yra ir rekomendacija kūrybinėms sąjungoms sukurti priemonių sistemą, kuri padidintų literatūros ir meno darbuotojų atsakomybę už kūrinių idėjinį kryptingumą ir meninę meistrystę¹³⁰.

Taigi politinės-ideologinės teatro cenzūros įdiegimo ir įtvirtinimo periodu, adaptuojant sąjunginį sovietinės institucinės cenzūros modelį, Lietuvoje buvo sukurta sudėtinga, ne itin stabili, tačiau vienakryptė cenzūros sistema, apimanti vertikalę nuo aukščiausių partinių organų Maskvoje iki teatrų vadovų ir, kaip tampa akivaizdu iš minėtų Komunistų partijos nutarimų, oficialiai skatinamos pačių menininkų savicenzūros. Kitaip tariant, įdiegus ir įtvirtinus sovietinės cenzūros modelį, Lietuvoje šį periodą užbaigė visa apimančios cenzūros, arba pancenzūrinės būklės, suformavimas. Pasak E. Klivio, institucionalizmas reiškė pancenzūrinės būklės kraujotakos sistemą, garantavusią visišką centralizaciją, tačiau kartu pancenzūrinį veikimą

¹²⁷ LKP CK biuro posėdžio protokolas [Vilnius] 1969 m. vasario 10 d. Lietuvos ypatingasis archyvas, f. 1771, ap. 242, b. 46, l. 6.

¹²⁸ *Ibid*, l. 7.

¹²⁹ Aleknonis, G. *Naujoji cenzūra*. Vilnius: Mykolo Romerio universitetas, 2011, p. 8.

¹³⁰ LKP CK biuro posėdžio protokolas [Vilnius] 1969 m. vasario 10 d. Lietuvos ypatingasis archyvas, f. 1771, ap. 242, b. 46, l. 7.

apibūdina ir pastangos decentralizuotis: „išskaidyti kontroliuojančią galią į mažus lokalius centrus (kūrybines organizacijas, atskirus teatrus, trupes), suteikiant šiems centrams cenzūros kompetenciją (žinoma, tik per tamprų ryšį su aukštesniaisiais centrais)“¹³¹.

Antrasis – *institucinės stagnacijos* – periodas apima laikotarpį nuo 1969 iki 1990 metų (cenzūros panaikinimo¹³²). Įdiegta ir įtvirtinta cenzūros institucijų sistema šiuo periodu tęsia savo veiklą, remdamasi partinių organų pateikiamomis direktyvomis. Nors politinės-ideologinės kryptys nuolat šiek tiek svyravo, pati cenzūros sistema veikė stabiliai ir be pertrūkių, palaikoma institucinės ir personalinės savicenzūros. Todėl šį etapą, pasiremiant jau minėtąja Marianos Tax Choldin įvesta *pancenzūros* sąvoka, dar būtų galima įvardyti kaip *pancenzūrinę būklę*. M. Tax Choldin teigia, kad šį terminą ji vartoja įvardyti skirtumui tarp atviros, viešai deklaruotos ir plataus biurokratijos aparato vykdytos carinės cenzūros Rusijoje ir daug subtilesnės, slaptos, anoniminės, šešėlinę sistemą sudariusios sovietinės cenzūros, cenzoriumi pavertusios kiekvieną pilietį¹³³. Šią sąvoką destruktiviam 7–9 dešimtmečių Lietuvos teatro kontekstui atskleisti pasitelkiantis E. Klivis teigia, kad pancenzūrinėje stadijoje cenzūros ir kontrolės mechanizmai yra ir labai dideli – apimantys ištisą fiktyvios realybės projektą, ir labai maži – kapiliarinė cenzūra slypi jau individualaus menininko sąmonėje kaip savicenzūra¹³⁴.

Vėlyvuojū sovietmečiu ideologijos reprezentacijos formos tapo normalizuotos, ambivalentiškos ir nuspėjamos. Pasak A. Yurchako, jų nebebuvo būtina skaityti paraidžiui tam, kad jos veiktų kaip hegemonijos reprezentacija¹³⁵. Tad *institucinės stagnacijos* periodu kito ne cenzūros sistema, o visuomenė ir menininkai, kuriuos ji siekė kontroliuoti, bei jų santykiai su režimu. N. Chruščiovo ir L. Brežnevo valdymo periodais sąlyginio kontrolės sušvelnėjimo ir aiškaus jos sugriežtinimo kaita sukūrė sąlygas kapiliariniams pokyčiams (savotiškai vidinei erozijai), kurie ilgainiui ėmė reikštis kaip naujas santykis su sistema.

¹³¹ Klivis, E. *Metaforinio teatro poetika. 8–9 dešimtmečių Lietuvos teatro režisūra: tekstai ir kontekstai*: Daktaro disertacija. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2004, p. 63.

¹³² Sovietinės ideologinės cenzūros sistemą visiškai panaikino 1990 m. vasario 9 d. LSSR Aukščiausiosios Tarybos priimtas Spaudos ir kitų masinės informacijos priemonių įstatymas, kurio pirmuoju straipsniu teigiama spaudos laisvė: „Masinės informacijos priemonės laisvos ir necenzūruojamos.“ žr. *Valstybės žinios*, Nr. 7-163, 1990 03 10)

¹³³ Marianna Tax Choldin. CA and Soviet Censorship: An Interrupted Conversation With My Father. *Current Anthropology*, Vol. 37, No. 1, p. S129.

¹³⁴ Klivis, E. Pancenzūros būklė: režimo kontrolė ir deformacijos vėlyvojo sovietmečio Lietuvos teatre. *Tiltai*, 2004, Nr. 4.

¹³⁵ Yurchak, A. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005, p. 23.

Ambivalentiškas tapo ir kultūros vaidmuo, kaip teigia A. Steikus, „Liberalizacijos viltys ir socialinis bei psichologinis prisitaikymas prie sovietinės sistemos „atlydžio“ metu formavo šio laikotarpio lietuvių kultūrą. Tai buvo idėjinių ir moralinių kompromisų kultūra, kurioje išlaisvėjimo iliuzijos, savarankiškumo siekiai, tautiškumo pradai pynėsi su lojalumu esamai valdžiai. Tačiau būtent kultūroje tuo metu ėmė telktis didžioji dalis tautos dvasinės energijos, kuriai kiti saviraiškos būdai buvo uždrausti (ypač politikoje). Kultūra tapo viena iš tautos savęs teigimo formų, kartu ir okupacinio režimo dekoracijų, įteisinančių jo buvimą.“¹³⁶

Kalbėdamas apie individo ideologinį tapsmą, Michailas Bachtinas nagrinėja *kito* diskurso reikšmę jame: „Kito diskursas veikia jau ne kaip informacija, direktyvos, taisyklės, modeliai ir panašiai, bet siekia determinuoti mūsų ideologinius santykius su pasauliu, patį mūsų elgesio pagrindą; čia jis veikia kaip *autoritetinis diskursas* ir kaip *internaliai įtaigus diskursas*“¹³⁷. Taigi ideologinis individo tapsmas yra apibrėžiamas ryškiu skirtumu tarp šių priešingų diskursų. Ypatingą svarbą, nagrinėjant vėlyvąjį sovietmetį, autoritetinis diskursas įgyja dėl organiško jo ryšio su praeitimi. Kaip teigia M. Bachtinas, „Jo autoritetas jau buvo *pripažintas* praeityje. Tai *pirminis* diskursas.“¹³⁸ Taigi, jis egzistuoja kaip duotybė, jis nėra pasirenkamas, lyginant su kitais diskursais, šio diskurso egzistavimo neveikia ir individų santykis su juo: nesvarbu, jis teigiamas ar neigiamas. Be to, jis neretai išreiškiamas svetima kalba¹³⁹. Tokiu galima laikyti sovietinės ideologijos sukurtą oficialiosios kultūros diskursą, kuris vėlyvuju sovietmečiu buvo palaikomas nuolatinės jo normų reprodukcijos. Pasak A. Yurchako, įsitikinimas, kad šis diskursas buvo neišvengiamas ir nepakeičiamas, buvo pagrįstas konkrečių autoritetinio diskurso produkcijos ir cirkuliacijos sąlygų: hegemoninę galią turėjusi valdžia galėjo primesti plačiai cirkuliuojančias šiame diskurse suformuluotas realybės reprezentacijas, kartu garantuodama, kad jokios alternatyvios reprezentacijos neįgautų tokio pat plačios cirkuliacijos statuso kaip „viešasis“ diskursas¹⁴⁰. Teatre oficialiojo, sovietinės ideologijos diskurso normos pirmiausia reiškėsi repertuaro, kuriame pirmenybė privalėjo būti suteikiama

¹³⁶ Steikus, A. Lietuvos kultūros modernėjimas (1953–1987 m.). *Lietuva 1940–1990: Okupuotos Lietuvos istorija*. Vilnius 2005, p. 554.

¹³⁷ *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Edited by M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981, p. 342.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Pavyzdžiui pateikti tinka ir religiniai tekstai lotynų kalba, ir sovietiniai dokumentai, nacionalinėse respublikose pirmiausia egzistavę rusų kalba, o tik vėliau dalį iš jų išverčiant.

¹⁴⁰ Yurchak, A. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005, p. 34.

sovietinei dramaturgijai, proporcijomis, privalomais teminiais socialistinių respublikų dramaturgijos festivaliais, ataskaitinėmis gastrolėmis Vilniuje ir Maskvoje, teatrų partinių organizacijų veikla (susirinkimai, ideologinio švietimo paskaitos ir pan.).

Autoritetiniam priešingas internaliai įtaigus diskursas, pasak M. Bachtino, neturi jokių privilegijų ar palaikymo iš bet kokios valdžios, ir dažnai net nėra pripažįstamas visuomenėje nei viešosios nuomonės, nei mokslininkų, nei kritikos, net ir teisės kodekso¹⁴¹. Tačiau jis nėra statiškas, o nuolat kintantis, prisitaikantis prie naujų kontekstų, kuriantis naujus žodžius, ir, skirtingai nuo išoriškai autoritetinio, yra sumišęs su vidiniu individo pasauliu. Be to, kaip teigia M. Bachtinas, internaliai įtaigus žodis yra arba šiuolaikiškas, gimęs „kontakto su neišspręstu šiuolaikiškumu zonoje“¹⁴², arba susigrąžintas iš praeities ir pritaikytas šiuolaikiškumui. Internaliai įtaigus diskursas nagrinėjant šio periodo sovietinės cenzūros veikiamą lietuvių teatrą tampa svarbus mėginant užčiuopti pokyčius, pirmiausia pasireiškusius per estetinius spendimus ir gvildenamas temas, kurias atskirais atvejais galima sieti su užslėpta režimo kritika. Didžioji dalis lietuvių teatro spektaklių, patyrusių daugiausia cenzūrinių korektūrų, sukėlusių plačiausią atgarsį visuomenėje ar priskiriamų „antisovietiniams“, buvo sukurti pagal tuometinę lietuvių ar kaip (pro)sovietinė dramaturgija įvardijamas kitų socialistinių respublikų autorių pjeses. Kaip teigia Audronė Girdzijauskaitė, „Septintojo dešimtmečio pabaiga, aštuntasis dešimtmetis – tai jaunųjų lietuvių dramaturgų (Dalius Urnevičiūtės, Eugenijaus Ignatavičiaus, Sauliaus Šaltenio ir kt.) pirmieji žingsniai, brendimo formavimosi metai; nepaprastai derlingi jie buvo ir mūsų dramaturgijos šulams – juk būtent šiuo laikotarpiu Juozas Grušas, Justinas Marcinkevičius, Kazys Saja, Juozas Glinskis sukuria brandžiausius savo kūrinius teatrui.“¹⁴³ Legalumo ribos išbandomos interpretuojant kitų šalių sovietinių autorių, tokių kaip Michailas Šatrovas, Čingizas Aitmatovas, Zorairas Chalapianas kūrinius. Taigi oficialiojo diskurso temų ir estetikos ribas apeiti ar joms priešintis mėginę spektakliai buvo kuriami remiantis šiuolaikiniu žodžiu ar šiuolaikinėmis nesenos praeities tekstų interpretacijomis, jose ieškant naujų išeičių. Šie spektakliai kritiškai ar revizionistiškai žvelgė į esamąjį, sovietinį, laiką. Nors, žinoma, čia pat reikia pripažinti, kad tai beveik niekada nebuvo formuluojama kaip atvira deklaracija. Žvelgiant į lietuvių teatro istoriją, tokie bandymai akivaizdūs tampa nuo septintojo dešimtmečio antrosios

¹⁴¹ *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Edited by M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981, p. 342.

¹⁴² *Ibid*, p. 346.

¹⁴³ Girdzijauskaitė, A. Kauno valstybinis dramos teatras. *Lietuvių teatro istorija: trečioji knyga*. 1970–1980. Vilnius, 2006, p. 148.

pusės, taigi aptariamuoju vėlyvojo sovietmečio periodu, kai ir kitose sovietinio gyvenimo sferose galima konstatuoti naujas slinktis.

Nagrinėdamas pokyčius vėlyvojo sovietmečio visuomenėje A. Yurchakas pasitelkia *performatyvaus poslinkio* (*performative shift*) sąvoką, kurią apibrėžia kaip procesą, kai auga performatyviosios ritualizuotų ir kalbos aktų dimensijos svarba (svarbu formaliai dalyvauti šiuose aktuose), o konstatuojančioji šių aktų dimensija tampa atvira ar tiesiog nebereikšminga¹⁴⁴. Toks požiūris leidžia išvengti įprastų binarinių opozicijų tarp režimo ir jo valdomos visuomenės, priespaudos ir pasipriešinimo, „tiesos“ ir „melo“, tikrosios ir „apsimestinės“ reikšmės ir leidžia sovietmečio visuomenės (ir menininkų, kaip jos dalies) situaciją suvokti kaip komplikotą ir daugiasluoksnę. Šeštajame ir septintajame dešimtmečiais įvykę lūžiai ir jų paskatinti poslinkiai ideologijoje suformavo atmosferą, kurioje konstatuojančiosios autoritetinio diskurso prasmės užleido vietą performatyviai formos reprodukcijai. Kitaip tariant, režimo sukurtų formų ir ritualų kartojimas ir dalyvavimas juose tapo svarbesnis nei tai, kas jais teigiama. Paradoksalu, tačiau tai nereiškia, kad taip buvo nutrauktas ryšys su ideologija ar ji tapo galutinai svetima. Kalbant apie „paskutiniąją sovietinę kartą“, kalbama apie žmones, „gimusius sistemoje“, taigi neturinčius empirinės jokių kitų gyvenimo ir visuomenės modelių patirties. Konstatuojančiosios autoritetinio diskurso prasmės jiems jau yra nutolusios, tačiau jo formų reprodukcija yra tapusi norma. Būtent todėl nenuotoldami nuo ideologijos jie gali kurti naujas egzistavimo joje formas. Kalbėdamas apie vėlyvąjį sovietmetį V. Ivanauskas pabrėžia vis ambivalentiškesnę kultūros sektoriaus atstovų santykį su sistema: „Pirma, ryškėja pačių kultūrininkų galimybės daryti įtaką visuomeniniams procesams, antra, ideologinėje plotmėje patiriant vertybinį nuosmukį, atsirado erdvė ir poreikis reikšti alternatyvias nuostatas“¹⁴⁵.

Istorikų darbuose, nagrinėjančiuose sovietinės ideologinės cenzūros veiklą Lietuvoje, ryški tendencija kontrolės sugriežtinimo etapus skirti ne tik pagal aukščiausių Komunistų partijos organų, jų nacionalinių filialų ir cenzūros institucijų potvarkius ir nutarimus, bet visų pirma pagal uždraustų kūrinių ar cenzūrinių pataisymų statistiką¹⁴⁶. Nors iš pirmo žvilgsnio toks požiūris atrodo logiškas, tačiau tokiu atveju už tyrimo ribų lieka vieno ar kito periodo kūrybinės

¹⁴⁴ Yurchak, A. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005, p. 34.

¹⁴⁵ Ivanauskas, V. Vėlyvojo sovietmečio epochos bruožų apibūdinimas kultūros sferoje. *Lietuvos istorijos metraštis: 2011 metai I*, Vilnius, 2012.

¹⁴⁶ A. Streikaus straipsnių apie Sovietinę ideologinę cenzūrą serija; Pukinskaitė, J. Glavlitais Lietuvoje 1953–1964. *Genocidas ir rezistencija*, 2004, Nr. 2 (16); Skorupskas, A. Sovietinės ideologinės cenzūros raida Lietuvoje (1964–1989). *Genocidas ir rezistencija*, 2005 Nr. 1(17). ir kt.

bendruomenės tendencijos. Todėl toks vienakryptis cenzūros galios vertinimas šiuo aspektu nėra iki galo tikslus. Šiuo atveju tikslinga pasitelkti M. Foucault siūlymą nagrinėjant galią remtis ne jos vidiniu racionalumu, o strategijų antagonizmu, t.y. pasipriešinimą galiai naudoti kaip cheminių katalizatorių, siekiant atskleisti galios santykius, nustatant jų poziciją, taikymo mastą ir metodus¹⁴⁷. Taigi sovietinės cenzūros užfiksuotų „ideologinių klaidų“ statistiką galima suvokti ne tik kaip vieno ar kito periodo sovietinio režimo politikos poslinkius meno kontrolės srityje, bet ir kaip bandymų tai kontrolei pasipriešinti ar ją apeiti rodiklius. Kitaip tariant, cenzūruotų kūrinių skaičiaus didėjimas gali signalizuoti ne tik cenzūros sustiprėjimą, bet ir siekio jai priešintis augimą. Šią nuostatą galima sustiprinti ir atsigręžiant į pokyčius aptariamojo periodo visuomenėje. Vėlyvuosiu sovietmečiu vykę vidiniai sistemos svyravimai diskurso ir ideologijos lygmenyse – „atšilimų“ ir sugriežtinimų virtinė – veikė visuomenę ir atskiras jos grupes, palikdami ilgalaikius pėdsakus, kurie akivaizdūs tapo tik po režimo griūties. Kalbėdamas apie pokyčius, kuriuos atnešė „paskutinioji sovietinė karta“, A. Yurchakas teigia, kad ji, įsitraukusi į performatyvią autoritetinio diskurso formų reprodukciją, ėmė aktyviai kurti įvairius naujus siekius, tapatybes ir gyvenimo formas, kurios, nors ir buvo paskatintos autoritetinio diskurso, tačiau nebūtinai jo apibrėžtos, o tai leido šiai kartai „išlaikyti bendrumą su daugeliu socializmo estetinių galimybių ir etinių vertybių, tuo pačiu interpretuojant jas naujomis sąlygomis, kurių nenumatė valstybė, ir taip išvengiant daugelio sistemos apribojimų ir kontrolės formų“¹⁴⁸. Taigi sovietinės teatro cenzūros *institucinės stagnacijos* periodu ėmė rasti galimybių bandyti apeiti suformuotą teatro kontrolės sistemą, veikiant draudimų normų ribose ar net išradinai jas peržengiant.

Išskirtųjų periodų politinės cenzūros veiklos skirtumus ryškiai atspindi represinės cenzūros taikymo ypatumai abiem periodais. Griežčiausia sovietinės teatro cenzūros sankcija Lietuvoje buvo administracinė – atleidimas iš darbo, sovietinėje sistemoje tarnavusi kaip pakankamai žiauri bausmė visuomenėje, kurioje bedarbiai netrukus atsidurdavo už jos ribų. Taigi, pirmuoju cenzūros įdiegimo ir įtvirtinimo periodu tokia sankcija buvo taikoma už ideologines klaidas kūryboje. Pirmasis toks pavyzdys buvo režisieriaus Romualdo

¹⁴⁷ Foucault, M. The Subject and Power. Dreyfus, H. L., Rabinow, P. *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago, 1983, p. 211.

¹⁴⁸ Yurchak, A. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005, p. 54.

Juknevičiaus (1906–1963 m.) atvejis. Pokariu jis dirbo Vilniaus valstybinio dramos teatro¹⁴⁹ pirmuoju režisieriumi. 1945 m. pasipiktinimą sukėlė į *socrealizmo* rėmus netilpęs jo Antono Čechovo vadevilių „Piršlybos“, „Meška“ ir „Jubiliejus“ pastatymas. Jau per pirmąjį spektaklio aptarimą režisierius sulaukė pavojingų kaltinimų „formalizmu“¹⁵⁰. Po metų dėl „politiškai neteisingos, žalingos“ interpretacijos užkliuvo ir R. Juknevičiaus pagal Boriso Dauguviečio (1885–1949 m.) pjesę režisuotas spektaklis „Uždavinys“. Maždaug po dviejų mėnesių nuo spektaklio premjeros, 1946 m. balandžio mėnesį, R. Juknevičius buvo atleistas iš einamų prie teatro veikusios Studijos laikinojo meno vadovo pareigų, o po kelių dienų ir iš teatro. Režisierius buvo „išstremtas“ į Telšius vadovauti ten įsikūrusiam mėgėjiškam Žemaičių teatrui, vėliau dirbo Klaipėdos muzikinės dramos ir Kauno valstybiniame teatruose. Į Vilnių režisierius grąžintas 1953 metais.

Iš darbo režisierius buvo atleistas „kaip nepateisinęs savęs darbu“¹⁵¹, taigi jo atleidimo priežastimi tapo kūrybinė jo veikla. Tenka pripažinti, kad R. Juknevičiaus biografija siūlo ir kitų valdžios nepasitenkinimo režisieriumi prielaidų – jo biografijoje buvo „politinių dėmių“. Dar pirmosios okupacijos metais jam ne savo valia teko dalyvauti politiniame gyvenime – 1940–1941 m. R. Juknevičius buvo išrinktas į Liaudies seimą. Vėliau, jau vokiečių okupacijos metais, naujojo režimo buvo priverstas paviešinti to „išrinkimo“ aplinkybes demaskuojantį ir prieš sovietų valdžią nukreiptą pareiškimą. Be to, režisierius nebuvo partijos narys. Taigi, pagal to laiko terminus, jis buvo „politiškai neparankus“. Tačiau R. Juknevičiaus atleidimui prielaidas sudarė ir priežastimi tapo nepasitenkinimas jo režisuotais spektakliais, „idėjinis jų turinys“, estetiniai sprendimai.

Iš teatro kuriam laikui buvo atleistas ir Panevėžio dramos teatro vyriausiuoju režisieriumi dirbęs Juozas Miltinis (1907–1994 m.). 1946 m. po VKP(b) CK nutarimo „Dėl dramos teatrų repertuaro ir priemonių jam gerinti“, šalia kitų teatrų, dėl netinkamo repertuaro buvo

¹⁴⁹ Šiuo metu Lietuvos nacionaliniu dramos teatru besivadantis teatras nuo įkūrimo ne kartą keitė pavadinimus. Darbe aptariamam, sovietinės okupacijos laikotarpiu buvo vartojami šie pavadinimai: nuo 1940 m. rugpjūčio 1 d. – Vilniaus valstybės (valstybinis) teatras; nuo 1941 m. gruodžio 30 d. – Vilniaus miesto teatras; nuo 1944 m. spalio 11 d. Vilniaus valstybinis dramos teatras; nuo 1947 m. lapkričio 6 d. LTSR valstybinis dramos teatras; nuo 1955 m. lapkričio 12 d. LTSR valstybinis akademinis dramos teatras (žr. *Lietuvių teatro istorija: antroji knyga. 1935–1940*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2002, p. 283.). Darbe teatras įvardijamas, atsižvelgiant į konkrečiu aptariamam laikotarpiu galiojusį teatro pavadinimą.

¹⁵⁰ Aleksaitė, I. *Režisierius Romualdas Juknevičius*. Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 199.

¹⁵¹ *Ibid*, p. 205.

kritikuojamas ir Panevėžio dramos teatras, o J. Miltiniui buvo pasiūlyta „reviduoti“¹⁵² savo pažiūras į sovietinį teatrą. 1952 m. režisieriui pradėta MGB operatyvinio sekimo byla¹⁵³, pasirodė ideologiškai orientuoti neigiami jo kūrybos vertinimai. 1953 m. po antrųjų šio teatro gastrolių Vilniuje režisieriui jau buvo mesti kur kas griežtesni kaltinimai. Per pirmąsias gastroles teatras buvo giriamas, o šįkart režisierius sulaukė kaltinimų „formalizmu“ ir „nutolimu“ nuo Stanislavskio sistemos. Pasak Irenos Aleksaitės, spaudoje pasipylė straipsniai, smerkiantys „formalistinę“ J. Miltinio režisūrą, kuriuose detalai buvo atskleidžiamos tos „formalstinės“ detalės, o joms priskirti: „šviesos efektai“, „pagalbinių spektaklio elementų gausumas“, „pasenusios teatralizacijos ir išorinio sudominimo priemonės“ (muzika, dekoratyvinės detalės): „Teatras buvo sudorotas, nors prieš penkerius metus, po pirmųjų šio kolektyvo gastrolių, už daugelį 1953 m. kritikuojamų dalykų režisierius buvo giriamas.“¹⁵⁴ LKP CK sekretoriui Vladui Niunkai skirtame paaiškinamajame rašte „Apie Meno reikalų valdybos darbą“ teigiama: „Meno reikalų valdybos sistemos daugelis meno [čia ir toliau pabraukta originale – aut. past.] kolektyvų kadro užteršti žmonėmis, nekeliančiais politinio pasitikėjimo, žmonėmis, svetimais savo pasaulėžiūra ir tarybinių meno įstaigų kūrybiniu metodu. Ryškiu pavyzdžiu gali būti Panevėžio teatras, kurio vyriausiasis režisierius Miltinis deda nemažai pastangų, kad „apsaugotų“ teatrą nuo aktyvaus dalyvavimo „politikoje“, t.y. dalyvavimo visos tarybinės liaudies gyvenime. Šiuos Miltinio siekius rodo jo atkaklus, ilgalaikis noras įtraukti į teatro repertuarą pjeses kolūkiečių gyvenimo tema, nors teatras daugiausia aptarnauja kaimo žiūrovą, jo aiškus polinkis į Vakarų Europos klasikinę dramaturgiją, ignoruojant tarybinių autorių kūrinius dabarties tema, pagaliau aktorių vaidyba, kuria režisierius siekia slėpti savo, kaip piliečio, požiūrį į kuriamą paveikslą“¹⁵⁵. Taigi nenuostabu, kad po tokių priekaištų, išsakytų spaudoje ir aukštiems pareigūnams LKP CK sluoksniuose, 1954 m. pradžioje tuometinis LSSR kultūros ministras Aleksandras Gudaitis-Guzevičius atleido J. Miltinį iš Panevėžio dramos teatro direktoriaus ir meno vadovo pareigų už netinkamą vadovavimą teatrui. Taigi ir šį kartą griežčiausia represinės cenzūros sankcija

¹⁵² Jakubčionis, A. Kultūra totalitarinio režimo metais. *Lietuva 1940–1990: Okupuotos Lietuvos istorija*. Vilnius, 2005, p. 367.

¹⁵³ Streikus, A. Ideologinė cenzūra Lietuvoje 1948–1955 m.: sistemos derinimas. *Genocidas ir rezistencija*, 2009, Nr. 2 (26), p. 86.

¹⁵⁴ Aleksaitė, I. Juozo Miltinio tremties istorija (1954–1959). *Kultūrologija*. T. 15: *Asmenybė: menas, istorija, dabartis*. Vilnius, 2007, p. 370.

¹⁵⁵ Paaiškinamasis raštas LKP sekretoriui V. Niunkai Dėl meno politizavimo, Vilnius, 1953 01 22. *Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940–1990*. Sudarytojai: J. R. Bagušauskas, A. Streikus. Vilnius, 2005, p. 184.

taikoma už spektaklius (jų estetinius sprendimus, pasirinktas priemones) ir repertuaro (už kurį tiesiogiai atsakingas teatro vyriausiasis režisierius) turinį.

Modelis apsiverčia antruoju sovietinės cenzūros veikimo periodu, pasiekus pancenzūrinę būklę. Įsigalėjus institucinei sistemai ir efektyviai veikiant jos kapiliarinėms struktūroms, spektaklių idėjinis turinys ir estetika tampa pretekstu, tačiau ne mažiau nemalonumų režisieriams sukelia jau už teatro ribų išsakomi politiniai pareiškimai.

Vyriausiuoju Kauno valstybinio dramos teatro režisieriumi 1967–1972 m. dirbusio Jono Jurašo spektaklių cenzūra – išskirtinis politinės-ideologinės teatro cenzūros Lietuvoje pavyzdys. Tačiau iš teatro režisierius buvo atleistas ne už „ideologines klaidas“ kūryboje, bet po 1972 m. rugpjūčio 16 d. jo išplatinto „Atviro laiško“, adresuoto LSSR Kultūros ministerijai, Kauno valstybiniam dramos teatrui, Lietuvos teatro draugijai bei laikraščio „Literatūra ir menas“ redakcijai, kuriame stulbinamai atvirai pasisakyta prieš beveik visus jo spektaklius sužalojusią valdžios cenzūrą¹⁵⁶. Jau po dviejų dienų LTSR kultūros ministro įsakymu J. Jurašas buvo atleistas iš einamų pareigų kaip neužtikrinęs „teatro idėjinio-meninio vadovavimo“¹⁵⁷. Tuo pačiu įsakymu režisieriui buvo pasiūlytas darbas Valstybiniame rusų dramos teatre¹⁵⁸. „Kodėl rusų? Tikrai žinau: kiti dramos teatrai baidėsi maištingojo, valdžios nemalonėn patekusio menininko. Rusų teatro nė nesiklausiau“¹⁵⁹, – teigia šį įsakymą pasirašęs Lionginas Šepetys.

Nors J. Jurašo „Atviras laiškas“ – neabejotinai politinis žingsnis, kuriam ryžtis režisierių privertė jo spektaklių cenzūra, žinoma, negalima nepaisyti tuometinio politinio konteksto Kauno mieste. Keli mėnesiai iki „Atviro laiško“, gegužės 14 d., Muzikinio teatro skverelyje susidegino devyniolikametis Romas Kalanta, o po jo laidotuvių, gegužės 18–19 dienomis, Kaune vyko jaunimo demonstracijos, susidūrimai su milicija ir vidaus kariuomene. Pasak Algirdo Jakubčionio, nors dėl įvykių Kaune galėjo būti apkaltinti LKP vadovai, vis dėlto jie atsipirko nežymia veiklos kritika: „Pagrindiniu kritikos taikiniu tapo kūrybinė Lietuvos inteligentija, visų pirma Kauno teatralai ir literatai. Valdančioji LKP viršūnė griebėsi keisti kultūrinės spaudos redaktorius, versdama visą kaltę kultūrai, kurioje atsirado „nusivylimo

¹⁵⁶ Jurašas, J. Atviras laiškas. *Darbininkas*, 1973 03 16.

¹⁵⁷ *Lietuvos TSR kultūros ministro Įsakymas Nr. 2-382*. [Vilnius], 1972 08 18, *Lietuvos literatūros ir meno archyvas*, f. 200, ap.1, b. 174, l. 29. (Priedas Nr. 7)

¹⁵⁸ Nors šis pasiūlymas buvo tik formalus, vis dėlto teigtina, kad A. M. Sluckaitės-Jurašienės teiginys, kad J. Jurašas buvo atleistas „be teisės dirbti teatre“ (pasikartojantis ir cituotame straipsnyje „Likimas, rožė ir teatras“ ir knygoje „Po dvynių ženklų“), yra klaidingas.

¹⁵⁹ Šepetys, L. *Neprarastoji karta: Siluetai ir spalvos*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2005, p. 180.

nuotaikos, pesimizmas, netikėjimas socializmu bei moraliniu žmogaus progresu“¹⁶⁰. Kauno miesto komitetas priėmė nutarimą „Kai kurios išvados apie viešosios tvarkos pažeidimą mieste 1972 m. gegužės 18–19 dienomis ir partinių organizacijų uždavinius“, kuris „privaloma tvarka“ buvo svarstomas ir teatro partinės organizacijos posėdyje, vykusiame birželio 19 dieną.¹⁶¹ Komentuodamas šį nutarimą teatro direktorius R. Tumpa pabrėžė: „Dar daug nerimo kelia pasirinkto repertuaro idėjiškumas. Pavyzdžiui, padaryta klaida dėl pastatymo „Barbora Radvilaitė“¹⁶². Tai buvo paskutinis cenzūruotas šio režisieriaus spektaklis, ir akivaizdu, kad nuolatiniai konfliktai su teatro, miesto ir valstybinėmis cenzūros institucijomis prisidėjo prie režisieriui pritaikytos administracinės sankcijos, tačiau sunku nuneigti faktą, kad pagrindine jo atleidimo priežastimi tapo oficialiojo diskurso ribas šiurkščiai peržengęs politinis veiksmas.

To paties Kauno valstybinio dramos teatro vyriausiuoju režisieriumi (1980–1988) dirbęs Jonas Vaitkus, kaip ir jo pirmtakas J. Jurašas, susidūrė ne tik su įprastomis cenzūros institucijomis, bet ir su KGB: jam užvesta operatyvinio patikrinimo byla „Teatralas“. Žinoma, galima daryti prielaidą, kad šį tyrimą paskatino J. Vaitkaus spektakliuose reikšta pilietinė pozicija. Apie tai byloja ir 1982 metų LSSR KGB Kauno miesto skyriaus agentūrinių-operatyvinių priemonių planas: „Kelerius metus paeiliui vyr. Režisieriaus VAITKAUS vadovaujamas Kauno dramos teatras stato nihilistinės dvasios spektaklius, kurie daro neigiamą ideologinį poveikį miesto gyventojams, ypač jaunimui. Dėl to teatre susidarė nesveika kūrybinė atmosfera ir vyksta nepageidautini ekscesai kolektyve.“¹⁶³ Pagal šį planą, ir buvo numatyta pradėti minėtąją „Teatralo“ bylą bei per agentus trupėje išsiaiškinti teatro vadovų ketinimus. Kauno miesto KGB skyriaus viršininko Gedimino Bagdono patvirtintame 1984 metų plane teigiama, kad agentūrinio-operatyvinio patikrinimo byloje „Teatralas“ metu nustatyta, kad J. Vaitkus „formuodamas Kauno dramos teatro repertuarinę politiką dažniausiai vadovaujasi ne idėjinio kryptingumu, o finansiniais rodikliais ir asmeniniu, merkantilišku suvokimu. Stodamas į

¹⁶⁰ Jakubčionis, A. Antisovietinis pasipriešinimas ir kova dėl žmogaus teisių. *Lietuva 1940–1990: Okupuotos Lietuvos istorija*. Vilnius: Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimo centras, 2005, p. 527.

¹⁶¹ *Kauno valstybinio dramos teatro pirminės partinės organizacijos susirinkimo protokolas Nr. 8*. [Kaunas], 1972 06 19. *Lietuvos ypatingasis archyvas, f.15177, ap. 1, b. 12, l. 24*. (Priedas Nr. 4)

¹⁶² *Ibid.*, l. 25.

¹⁶³ Ištrauka iš LSSR KGB Kauno miesto skyriaus Agentūrinių-operatyvinių priemonių plano 1983 m., Kaunas 1982 12 30. *Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940–1990*. Sudarytojai. J. R. Bagušauskas, A. Streikus. Vilnius, 2005, p. 429.

SSKP nuslėpė kompromituojančius duomenis apie tėvą.¹⁶⁴ Čia taip pat pažymima, kad tyrimo eigoje „duomenų apie jo organizuojamą priešišką veiklą negauta“, o siekiant „ateityje užkirsti kelią ideologiškai žalingo turinio pastatymams, politiškai negatyviai veikiantiems žiūrovų“ nurodoma imtis profilaktikos per partinę organizaciją¹⁶⁵. Bet taip pat reikėtų pridurti, kad KGB J. Vaitkumi domėjosi ne vien dėl jo spektaklių keliamo ažiotažo.

Kaip galima suprasti iš KGB archyvinių dokumentų, agentūros ir patikėtinių duomenimis, J. Vaitkus („Teatralas“) susitikime su Lietuvos veterinarijos akademijos dėstytojais apie pedagogus atsiliepė kaip apie atsilikusias ir degradacijai pasiduodančias asmenybes ir tai sukėlė dalyvavusiųjų pasipiktinimą. KGB duomenimis, J. Vaitkus šiame susitikime taip pat pasisakė apie tarybinę visuomenę, kalbėjo, kad joje nėra nieko šviesaus ir pozityvaus. Jo tvirtinimu, Spalio revoliucija sunaikino visas dvasines vertybes, sukauptas visuomenės, taip pat išniekino religiją, vietoj jos neduodama jokio kito tikėjimo, todėl žmonės nustojo tikėti vienas kitu, o juo labiau kokia nors instancija arba partija. Kaip išėitį iš šio uždaro rato jis teigė matęs grįžimą prie Dešimties Dievo įsakymų, kuriuose mato vienintelę vertybę, nepavaldžią nei valiai, nei Bažnyčiai, nei socialdemokratijai.¹⁶⁶ Tai pavojingi vieši pareiškimai. Nenuostabu, kad jie netruko pritraukti sovietinės visuomenės ramybę sergėjusių institucijų dėmesį. Tačiau tai kartu įrodo, kad represinių komunistinio režimo struktūrų persekiojimą J. Vaitkui užtraukė ne vien jo meninė kūryba, o viešai išsakyta pilietinė pozicija, kaip ir J. Jurašo atveju, peržengianti oficialiojo diskurso ribas. Ir šiuo atveju taikant griežtas sankcijas (su sovietinės cenzūros institucijomis glaudžiai bendradarbiavusios KGB operatyvinė byla) remiamasi ne vien estetiniais ir ideologiniais spektaklių (repertuaro nukrypimais), bet ir daugiau ar mažiau viešais, prieš sovietinį režimą nukreiptais politiniais pareiškimais.

Taigi sovietinės cenzūros įdiegimo ir įtvirtinimo periodu griežčiausios represinės teatro cenzūros priemonės režisieriams taikomos už jų kūrybą (repertuaro pasirinkimas, estetinė kryptis, režisūriniai sprendimai, spektaklių potekstės), o antruoju, nors pagrindine priežastimi būtų galima laikyti kūrybą, tačiau realiai sankcijas užtraukia jau tik vieši daugiau ar mažiau politiniai veiksmai.

¹⁶⁴ План основных агентурно-оперативных и организационных мероприятий по линии интеллигенции и молодежи 5-го отделения на 1984 год. [Каунас], 1983 12 19. Lietuvos upatingasis archyvas, f. K-18, ap. 1, b. 189, l. 10.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*

Cenzūros institucinės stagnacijos periodu, kai įdiegta ir įtvirtinta cenzūros institucijų sistema veikia simultaniškai su jos kapiliarinėmis struktūromis, diskurso kontrolė tampa dominuojančia norma, o jos suformuotas oficialusis diskursas ne represyviai primestu, o įprastiniu. Todėl kiek susiaurinant pancenzūrai priskiriamas chronologines veikimo ribas, būtent šį politinės teatro cenzūros veikimo periodą norėtusi įvardyti kaip *pancenzūrinę būklę*. Šiuo atveju svarbų vaidmenį vaidina oficialus institucinės ir personalinės savicenzūros įtvirtinimas ir skatinimas. Būtent savicenzūrą galima įvardyti kaip politinės-ideologinės cenzūros galutinį tikslą. Efektyviai įdiegus savicenzūrą, kaip dominuojančią normą (o tokia stadija pasiekama būtent aptariamuoju periodu), cenzūros sistema iš aktyviai veikiančios ir formuojančios gali pereiti į prižiūrinčiosios vaidmenį. Tuomet atsiranda galimybių prie jos prisitaikyti, balansuojant tarp draudimų ribų, mėginti jas apeiti.

Tokiomis sąlygomis tampa nebesvarbu, kokie režimo pokyčiai vyksta, nors cenzūra ir dinamiškai reaguoja į juos, tačiau iš esmės jos veikimo principai ir poveikis nekinta. Kitaip tariant, pats draudimų sistemos ir kontrolės egzistavimas tampa svarbesnis nei tai, kokius konkrečius įvaizdžius, estetiką ar idėjas ji mėgina eliminuoti iš viešosios erdvės. Cenzūra kaip konstitutyvi galia kuria galinčius kalbėti subjektus (pirmiausia per švietimo sistemą, ideologines struktūras, vėliau per draudimų, t.y. atrankos ir pašalinimo tinklą, represines sankcijas), todėl jos sukurti subjektai egzistuoja diskurse, kurio ribos (nors nuolat susiaurinamos ar išplečiamos) nenustoja egzistuoti. Todėl išlieka paties ribų paisymo tęstinumas, turintis ilgalaikį poveikį.

Verta paminėti, kad būtent šiuo periodu debiutavo sovietmečiu išskirtinius lietuvių teatro bruožus formavę ir šiuo metu tebekuriantys režisieriai Gytis Padegimas (1973 m.), Jonas Vaitkus (1974 m.), Eimuntas Nekrošius (1977 m.), Saulius Varnas (1977 m.), Rimas Tuminas (1978 m.).

Išskirtieji sovietinės okupacijos metais Lietuvoje veikusios politinės-ideologinės teatro cenzūros periodai ne tik atspindi bendras tendencijas to meto visuomenėje ir politinės sistemos vidinėse slinkyse, bet ir atskleidžia dvi skirtingas cenzūros vystymosi stadijas. *Įdiegimo ir įtvirtinimo periodui* būdinga griežta represinė cenzūra ir vienakryptis sovietinio autoritetinio diskurso įtvirtinimas. O *institucinės stagnacijos periodu* pasiekama pancenzūrinė būklė, kai komplikauta draudimų sistema tampa visa apimanti, todėl pats jos egzistavimas tampa svarbesnis už tai, ką konkrečiai ji draudžia. Būtent tokioje situacijoje karjerą pradėję, t.y. tos sistemos išauklėti, kūrėjai gali rasti kelius ir būdus kūrybingai veikti sistemos viduje, o internaliai įtaigus žodis rasti kelius prasiskverbti į oficialiąją viešumą. Šių dviejų periodų išskyrimas palengvina Lietuvos teatro sovietmečiu analizę ir gali pasitarnauti ne tik lyginamiesiems, bet ir sudėtingesniems ankstyvojo ir vėlyvojo sovietmečio Lietuvos teatro diskurso tyrimams ir tapti naudingas nagrinėjant konkrečius teatro cenzūros atvejus.

2. LIETUVOS SOVIETINIO TEATRO DISKURSAS

2.1. Oficialiojo sovietinio teatro diskurso ypatumai

Kuriant naująjį diskursą SSRS okupuotoje Lietuvoje ir vykdant kultūros sovietizavimą, pirmiausia buvo siekiama atsikratyti nesenos Lietuvos praeities ją perrašant. Kalbant tų laikų terminais, buvo išgyvendinami „nacionalistiniai“, „buržuaziniai“ ir „supuvusio imperializmo“ (Vakarų kultūros) bruožai. Remiantis sovietinės ideologijos pagrindais, buvo pervertinamas visas ikiokupacinės Lietuvos kultūros palikimas, uždraudžiant ar net sunaikinant režimui nepriimtinius meno kūrinius ir dalį jų cenzūriškai adaptuojant pagal autoritetinio diskurso normas. Skubiai „persiauklėti“ versti lietuvių menininkai okupacinio režimo represijų fone meno kūriniuose turėjo atspindėti socialistinės revoliucijos laimėjimus, „vadovaujamąjį Komunistų partijos vaidmenį“, „šviesią“ naująją socialistinę realybę ir dar „šviesesnius“ jos ateities horizontus.

Kultūrą sovietinis režimas suvokė kaip vieną svarbiausių priemonių sovietinio žmogaus kūrimo procese. Institucinės sovietinės cenzūros tyrimams daug dėmesio skiriančio istoriko Arūno Streikaus teigimu, pokariu kultūrinis gyvenimas visoje Sovietų Sąjungoje buvo itin smarkiai ideologizuojamas ir visiškai priklausomas nuo valdžios institucijų, neretai netgi paties Josifo Stalino šiurkštaus kišimosi¹⁶⁷. Menas tapo valstybinis ir galėjo atstovauti tik sovietinės valstybės interesams ir jos politikai. Buvo reikalaujama, kad menas prisidėtų prie „socializmo statybų“, „keldamas“ LSSR gyventojų kultūros lygį.

Kultūra ir menas turėjo remtis marksistinės ir leninistinės filosofijos pagrindais, diegiamas primityvusis materializmas, privalomas tapo socialinis optimizmas. Kaip pažymi istorikas Algirdas Jakubčionis, „visiems rašytojams ir menininkams buvo nurodyta vaizduoti sovietinę santvarką kaip geresnę, kūrybą – kaip laisviausią, kultūrą – kaip pažangiausią, idėjiškai turtingiausią ir humaniškiausią. Siūlyta orientuotis į didžiąją rusų kultūrą ir tautų draugystės propagavimą. Pabrėžta vengti praeities vaizdavimo, jausmų ir išgyvenimų aprašymo“¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Streikus, A. Įvadas. *Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940–1990*. Sudarytojai J. R. Bagušauskas, A. Streikus. Vilnius, 2005, p. 12–13.

¹⁶⁸ Jakubčionis, A. Kultūra totalitarinio režimo metais. *Lietuva 1940-1990. Okupuotos Lietuvos istorija*. Vilnius, 2005, p. 366.

Ankstyvuoju sovietmečiu į režimo nustatytus oficialiojo diskurso rėmus netilpo fantastinė, detektyvinė literatūra, taip pat ir genetikos ar kibernetikos mokslas, džiazas.

Menas galėjo turėti tik vieną – socialistinio realizmo – kryptį. Teatro atveju tai buvo klaidingai siaurai suvokto Konstantino Stanislavskio realistinio metodo interpretacija. Socialistinio realizmo (arba *socrealizmo*)¹⁶⁹ kūriniai veikėjai privalėjo būti itin teigiami, daug geresni nei gyvenime. Teatre diegta „bekonfliktiškumo teorija“, grįsta paties J. Stalino įsitikinimu, kad po socializmo pergalės konfliktų neliko, o jei jų ir egzistuoja, tik „tarp gero ir geresnio“. Ši nuostata kėsinosi į pačią teatro prigimtį ir skatino veiksmo bei gelmės stokojančius kūrinius. Ankstyvojo sovietmečio teatre neliko vietos tragedijai, jau nekalbant apie aštresnes formas, tokias kaip satyra ar groteskas.

Menas ir jo kūrėjai privalėjo turėti ir išreikšti tvirtą ideologinę poziciją. Tai buvo sudėtinga ne tik dėl meno kūrėjų asmeninio apsisprendimo ir kompromisų klausimo, bet ir todėl, kad tokiai pozicijai reikšti, ypač pokario metais, dėl itin griežtų stalinizmo ideologinių suvaržymų ir nuolat grėsusių represijų erdvės buvo palikta labai nedaug.

Atlydžio periodo ideologinės permainos suteikė kiek daugiau erdvės kūrybiniam ieškojimui neperžengiant diskurso ribų, tačiau vis dar reikalavo ne tik jų paisyti, bet ir išlaikę ideologinės pozicijos reikalavimus. Kaip pažymi A. Steikus, negailestingai kovodama su turinio apolitiškumu ar politiniu dviprasmiškumu, LKP toleravo ir net sveikino pastangas sumoderninti socialistiniu realizmu grindžiamą kūrybą¹⁷⁰. Nenukrypstant nuo partinės linijos buvo leista vaizduoti realesnes visuomenės gyvenimo problemas ir ieškoti naujų raiškos priemonių. Tačiau ir šios tolerancijos ribos buvo gana siauros.

Lietuvių teatro sovietizavimas prasidėjęs, pirmosios okupacijos metais, kryptingai buvo tęsiamas pokariu. Ryškiausiai šias tendencijas atskleidžia gana skubūs repertuaro pokyčiai. 1935–1940 m. Valstybiniame teatre iš 42 sukurtų spektaklių vos 3 buvo sukurti pagal rusų dramaturgų pjeses¹⁷¹, o Klaipėdos ir Šiaulių filialuose – nė vieno. O jau 1945–1956 m. metų repertuare iš 66 Kauno valstybinio dramos teatro spektaklių buvo sukurti jau 27 spektakliai pagal sovietines verstines pjeses ir 11 pagal rusų ir kitų socialistinių respublikų autorių klasiką. Iš 45

¹⁶⁹ Socialistinio realizmo ar *socrealizmo* sąvokos darbe naudojamos šią privalomąją estetinę kryptį suvokiant kaip sovietmečio kultūros politikos normą. Tad nepaisant individualių vieno ar kito spektaklio estetinių niuansų, visi oficialiojo diskurso pripažinti, oficialiojoje viešumoje socrealizmui priskirti spektakliai nekvestionuojant priskiriami šiai normai.

¹⁷⁰ Streikus, A. Įvadas. *Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940-1990*. Vilnius, 2005, p. 19.

¹⁷¹ Boriso Dauguviečio režisuoti Antono Čechovo „Vyšnių sodas“ (1937), Aleksandro Ostrovskio „Pelninga vieta“ (1938) ir Maksimo Gorkio „Miesčionys“ (1940).

Klaipėdos dramos teatre šiuo laikotarpiu sukurtų spektaklių 21 buvo pagal verstines sovietines pjeses ir 9 pagal rusų ir kitų socialistinių šalių klasiką, o Šiaulių dramos teatre, kuriame buvo sukurti 57 spektakliai, atitinkamai 30 ir 8¹⁷².

Repertuaro ideologiniam kryptingumui, be privalomųjų repertuaro proporcijų, buvo pasitelkiami ir nuolat rengti teminiai ir proginiai, nacionaliniai ir sąjunginiai festivaliai. Šie festivaliai vyko nuolat: „Tik pasibaigė festivalis, skirtas darbininkams, žiūrėk, jau raginama ruošti kolūkiečių, angliakasių, miškininkų, plieno lydytojų dienoms. Tik praėjo Bulgarijos dramaturgijos festivalis, o laukė Vengrijos, Lenkijos, Rumunijos pjesių dienos... O kur dar Lenino gimtadienis, Spalio revoliucijos metinės, Konstitucijos diena?..“¹⁷³. Tai buvo itin efektyvus, patikimas repertuaro kontrolės, savaiminio politiškai „teisingų“ spektaklių įtraukimo į teatrų repertuarus metodas, padedantis sustiprinti ideologinę teatrų poziciją. Tokiu būdu bent jau dalį Sovietų Sąjungos teatrų repertuarų sudarydavo iš anksto partinių funkcionierių aprobuoti, politinę sistemą adoruojantys, jai nepavojingi kūriniai. Šiuos festivalius, kaip politinę priemonę, įvardija ir LSSR kultūros ministro (1967–1976 m.), o vėliau LKP CK ideologijos sekretoriaus (1976–1989 m.) pareigas ėjęs Lionginas Šepetys: „Tai kertinis anos kultūrinės politikos ramstis, rėmęs ir pavienį meno kūrėją, ir visą respubliką. Būdavo gausiai užsakomi, propaguojami vadinamieji idėjiški darbai, kad jie pridengtų „neidėjiškus.“¹⁷⁴ Taigi šių proginių festivalių rengimas – vienas iš cenzūros, kaip kuriančiosios galios, veiklos laukų. Be privalomųjų repertuaro proporcijų, kurioms buvo palikta santykinė pasirinkimo laisvė, privalomaisiais teminiais festivaliais buvo siekiama užtikrinti repertuaro sudėtį ne tik prevencinės cenzūros aprobuotomis, bet ir ideologiškai tikslingomis pjesėmis.

Dar vienas iš greitų ir veiksmingų sovietinės ideologijos diegimo lietuvių teatre metodų buvo Maskvos akademinio dailės teatro (MCHAT) pastatymų kopijos (tiesa, tuo metu šie spektakliai buvo pristatomi kaip autoriniai, juos perstačiusių lietuvių režisierių darbai). Pirmasis toks spektaklis buvo Romualdo Junkevičiaus „Šarvuotis 14-69“ pagal Vsevolodo Ivanovo pjesę, „režisuotas“ 1941 m. Vilniaus valstybiniame dramos teatre. Originalią spektaklio versiją dar 1927 m. sukūrė režisieriai Konstantinas Stanislavskis ir Ivanas Sudakovas bei dailininkas Viktoras Somovas. Pasak teatrologės, monografijos apie R. Juknevičių autorės Irenos Aleksaitės, sąmoningas MCHAT spektaklių tiražavimas naujosiose socialistinėse respublikose paplito su

¹⁷² Lietuvių dramos teatrų repertuaro proporcijos ir pakitimai [Lentelė]. *Lietuvių tarybinis teatras: 1940–1956*. Vilnius, 1979, p. 74.

¹⁷³ Aleksaitė, I. *Be grimo: Šelmiški prisiminimai*. Vilnius: Tyto Alba, 2004, p. 154.

¹⁷⁴ Šepetys, L. *Neprarastoji karta: Siluetai ir spalvos*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2005, p. 178.

naujuoju režimu. Anot teatrologės, Maskvos teatrai dosniai siuntinėjo savo spektaklių režisūrines ekspozicijas, spektaklio personažų nuotraukas¹⁷⁵. Ideologiškai apčiuotų spektaklių tiražavimas buvo greitas ir efektyvus sovietinės ideologijos diegimo metodas, užtikrinęs ne tik kryptingą repertuaro sandarą, bet ir pateikęs socialistinės kūrybos etalonus dar prie naujos ideologijos ir estetikos nespėjusiuose prisitaikyti teatruose.

Sibire vykstantis „Šarvuotio 14-69“ veiksmas atspindi baltagvardiečių ir raudonarmiečių kovas, išlaisvintos liaudies ir jos vedlių santykius, spektaklyje gausu kovos scenų. Todėl nenuostabu, kad būtent masinės scenos recenzentų ir teatro istorikų buvo išskirtos kaip įtaigiausios¹⁷⁶. Masių vaizdavimas ir teigiamas jo vertinimas šiuo atveju susijęs ne tik su spektaklio keliamais įspūdžiais. Svarbiau tai, kaip vaizduojama sovietinės ideologijos epicentre buvusi liaudis. Teatrologas Markas Patuchauskas teigia, kad režisieriui pavyko sukurti monumentalų revoliucinį spektaklį: „R. Juknevičius atskleidė kiekvieno liaudies scenos dalyvio charakterį ir kartu pateikė bendrą įspūdingą minios piešinį, išryškindamas jos siekius ir svajones.“¹⁷⁷

Dalydamasis „žiūrovo įspūdžiais“ „Tiesoje“, pripažintas sovietinis rašytojas Juozas Baltušis negailėjo kritikos dėl dramaturginės medžiagos pasirinkimo¹⁷⁸: „Kaip minėjome, tai ne pjesė, o plakatiškų vaizdų virtinė. Nėra jokios fabulos, nėra stiprios sąsajos tarp paveikslų. Rezultatas – įspūdingas pastatymas, šauni vaidyba, puikios dekoracijos (V. Palaima), tačiau spektakliui pasibaigus jauti kažkokį šaltą nejaukumą širdy, jauti, kad negavai to, ko tikėjaisi ateidamas.“¹⁷⁹

Kad spektaklyje dominavo ideologija, aišku ir iš nuosaikios teatrologo Antano Vengrio recenzijos, joje daugiausia dėmesio skiriama techninei spektaklio daliai ir pastangoms, kurių reikėjo dėl to meto grandiozinio pastatymo. Vaidybos vertinimas pateikiamas itin lakoniškai ir paradoksiškai: „Apskritai, visi pasirodė geriau negu vidutiniškai, jei taip apskritai kalbant galima pasakyti.“¹⁸⁰

¹⁷⁵ Aleksaitė, I. *Režisierius Romualdas Juknevičius*. Vilnius: Baltos lankos, 1998, p.159.

¹⁷⁶ Petuchauskas, M. Pirmasis tarybinio teatro sezonas. *Lietuvių tarybinis teatras: 1940–1956*. Vilnius, 1979, p. 29–30.

¹⁷⁷ *Ibid*, p. 29.

¹⁷⁸ Pjesė „Šarvuotis 14-69“ – tai scenai adaptuota to paties pavadinimo V. Ivanovo apysakos versija.

¹⁷⁹ Baltušis, J. Ilgai laukta premjera Vilniaus Valstybiniame Teatre. V. Ivanovo „Šarvuotis 14-69“. *Tiesa*, 1941 04 09.

¹⁸⁰ Iš straipsnio „Šarvuotis 14-69 paimtas“. *Romualdas Juknevičius: dokumentai, laiškai, pasisakymai, ištraukos iš dienoraščių, straipsniai*. Vilnius, 1988, p. 73.

Atskirą sovietinės dramaturgijos ir jos sceninių interpretacijų grupę sudarė dramos, kuriose veikė revoliucijos vadai – Vladimiras Leninas ir J. Stalinas. Pirmą kartą šių sovietinių veikėjų paveiksiai Lietuvos scenoje buvo sukurti 1947 m., Boriso Dauguviečio režisuotame spektaklyje „Kremliaus kurantai“ pagal Nikolajaus Pogodino pjesę.

Ir šį kartą kaip pagrindinis režisūros pranašumas išskiriamos masinės scenos, jų paveikumas: „Žiūrovus iškart pagaudavo porevoliucinio gyvenimo atmosfera, jo kontrastai.“¹⁸¹ Be to, spektaklio recenzijose, kalbant apie idėjinį spektaklio turinį ir sceninę N. Pogodino pjesės bei joje vaizduojamų istorinių įvykių interpretaciją, nuolat kartojama sąvoka „teisingas“, signalizuojanti, kad vertinant spektaklį svarbiausia yra ideologinė jo linija ir oficialiojo diskurso pozicija. Pasak Broniaus Šileikos, B. Dauguvietis „teisingai suprato pjesės idėjinę liniją“, o spektaklis pavykęs dėl „komunistinių idėjų įsisavinimo“¹⁸². Sovietinio Lietuvos teatro meno raidos kontekste šio spektaklio svarbą pabrėžia ir atskiro leidinio, skirto lietuvių scenoje sukurtiems V. Lenino vaidmenims, autorius Aleksandras Guobys: „Šis pastatymas savotiškai paspartino ne tik socialistinio realizmo metodo įsisavinimo problemą (nors, kaip buvo minėta, pati šio metodo sąvoka tuo metu buvo dar stipriai veikiama bekonfliktiškumo teorijos), o ir padėjo visam teatro kolektyvui apčiuopti vieningą kūrybinę kryptį.“¹⁸³

Taigi akivaizdu, kad ideologija čia tampa svaresniu vertinimo kriterijumi nei meniniai atradimai ar laimėjimai, o pastarieji tiesiogiai kildinami iš ideologijos. Taip pat svarbu, kad atmetinis tokios pjesės pastatymas būtų susilaukęs griežtos reakcijos ar net administracinės bausmės, nes tokiu atveju meninė nesėkmė būtų tapatinama su „neteisingu“ medžiagos suvokimu ir (ar) pateikimu.

Tačiau svarbiausia istorinius Sovietų Sąjungos įvykius vaizduojančiuose spektakliuose buvo revoliucijos vadų vaizdavimas, vertintojams priekabiai sekant kiekvieną aktorių judesį. Praėjus kiek daugiau nei dvidešimtmečiui nuo revoliucijos vado mirties, V. Lenino vaizdavimas buvo kanonizuotas, jo charakteriui priskirta prieštaringų savybių: „Juk nepaprastai sunku atkurti revoliucijos vadą, tokį didį ir kartu tokį paprastą, emocingą ir karu tvirtą, šiek tiek pašaipų ir kartu jautrų, gyvai besidomintį kiekvieno sutikto žmogaus rūpesčiais.“¹⁸⁴ Tiesa, tenka pabrėžti, kad toks požiūris būdingas ankstyvajam sovietmečiui, autoritetinio diskurso įtvirtinimo

¹⁸¹ Petuchauskas, M. Pirmasis tarybinio teatro sezonas. *Lietuvių tarybinis teatras: 1940–1956*. Vilnius, 1979, p. 107.

¹⁸² Šileika, B. „Kremliaus kurantai“ lietuvių scenoje. *Tiesa*, 1947 11 27.

¹⁸³ Guobys, A. Lenino paveikslas Lietuvių teatre. Vilnius: Lietuvos TSRS teatro draugija, 1970, p.10.

¹⁸⁴ Trikėnas, S. Kremliaus kurantai. Naujas pastatymas Vilniaus Dramos teatre. *Komjaunimo tiesa*, 1947 11 14.

periferijoje periodui. Tai matyti ir iš vėlyvuoju sovietmečiu M. Petuchausko išreikštos pastabos, kad B. Dauguviečio „Kremliaus kurantuose“ ypatingas dėmesys portretiniam V. Lenino paveikslo panašumui – laiko duoklė¹⁸⁵. Aptariamuoju periodu šį vaidmenį B. Dauguviečio spektaklyje kūręs Juozas Siparis turėjo ne interpretuoti, o scenoje tiesiog atkurti istorinę asmenybę. Jei tikėtume spektaklio recenzentais, tai jam pavyko: „(...) mes matėme tikrą Leniną, su specifiniais „leniniškais“ žestais, kalba, mimika. Taip, tokį mes ir įsivaizdavome Leniną.“¹⁸⁶ Nors pripažindamas, kad pirmasis V. Lenino paveikslas lietuvių scenoje nebuvo tobulas, A. Guobys J. Sipario sukurtą vaidmenį taip pat vertina teigiamai: „Daugelyje spektaklio vietų stebime didelį ir įtemptą vidinį jo gyvenimą, spontaniškai besiveržiančias mintis, didelį tikėjimą tuo, apie ką kalba, ką svajoja. Ne žodžiai, o pati gyvybė plazda jo lūpose. Ir svarbiausia – visa tai su saiku, be perdėto patoso.“¹⁸⁷

Oficialiojo sovietinio teatro diskurso kontekste šis aktorius „pasiekimų“ pripažinimas svarbus ne kaip profesinis, bet daugiau kaip sovietinio lietuvių teatro diskurso formavimo pakopa. Remiantis recenzentų ir teatro istorikų formuluotėmis, nagrinėjant jį kaip didį teatro pasiekimą, pristatant šį Valstybinio Vilniaus teatro spektaklį, galima daryti prielaidą, kad panaši dramaturgija buvo nukreipta į abipusę ideologinę edukaciją.

M. Petuchauskas „Kremliaus kurantus“ išskiria kaip vieną pirmųjų (greta taip pat B. Dauguviečio režisuotų Maksimo Gorkio „Priešų“) politinių spektaklių pokario Lietuvoje¹⁸⁸. Taigi tai liudija apie teatro repertuaro formavimą „teisinga“ linkme, socialistiniu pagrindu. Tačiau čia svarbus ne tik tokio politinio meno poveikis masėms, bet ir pačiam teatro kolektyvui ir individualiems aktoriams. „Kremliaus kurantuose“, be V. Lenino ir J. Stalino, epizodiškai pasirodo ir Feliksas Dzežinskis. Spektaklį recenzavęs Jonas Šimkus šio revoliucinio trejeto vaidmenis įvardija kaip sunkiausius uždavinius, kokius iki tol turėjo sovietinis lietuvių teatras, prie jų taip pat priskiria ir Mečiui Chadaravičiui tekusį „Lenino genijaus akivaizdoje persilaužiančio“ rusų inteligento Zabelino vaidmenį¹⁸⁹. O susidorojimas su šiais uždaviniais laikomas ne tik profesine branda, bet ir tapimu piliečiais: „Neabejotina tai pat, kad, rengdami šią

¹⁸⁵ Petuchauskas, M. Pirmasis tarybinio teatro sezonas. *Lietuvių tarybinis teatras: 1940–1956*. Vilnius, 1979, p. 107.

¹⁸⁶ Trikėnas, S. Kremliaus kurantai. Naujas pastatymas Vilniaus Dramos teatre. *Komjaunimo tiesa*, 1947 11 14

¹⁸⁷ Guobys, A. Lenino paveikslas Lietuvių teatre. Vilnius: Lietuvos TSRS teatro draugija, 1970, p.7.

¹⁸⁸ Petuchauskas, M. Pirmasis tarybinio teatro sezonas. *Lietuvių tarybinis teatras: 1940–1956*. Vilnius, 1979, p. 107.

¹⁸⁹ Šimkus, J. Didelė idėjinė ir meninė pergalė. Įspūdžiai iš „Kremliaus kuratų“ spektaklio Vilniaus Dramos Teatre. *Literatūra ir menas*, 1947 11 06.

premjerą, teatro aktoriai išaugo idėjiniai ir politiniai, subrendo kaip tikri tarybiniai aktoriai.¹⁹⁰ Kitaip tariant, įvaldžius sceninę sovietinę retoriką, perpratus pagrindinius sovietinių herojų ir jų priešų „teisingo“ vaidavimo principus, aktorius pripažįstamas ne tik kaip menininkas, bet ir kaip pilietis. Taigi vienas tokių spektaklių uždavinių – dvigubas „teisingų“ sovietinių piliečių įteisinimas: scenoje kuriami fikciniai kanonizuotų sovietinių piliečių etalonai vienu metu kaip pavyzdys turi veikti ir publiką, ir tuos, kurie juos kuria ir yra priversti perimti tų piliečių vertybes, savybes bei mąstyseną. Taip kalbėti įgalintieji subjektai įgauna hibridišką indentitetą.

Ankstyvojo sovietmečio teatrui nemažiau svarbi buvo ir nacionalinė dramaturgija, teatrų repertuaruose užėmusi svarbią vietą. Pasak M. Petuchausko, ji ryškino scenos meno nacionalinį savitumą¹⁹¹. 1945–1956 m. daugiausia lietuvių autorių kūrinių interpretuota Vilniaus valstybinio dramos teatro scenoje. Iš viso šiuo laikotarpiu čia buvo režisuota 18 lietuvių autorių kūrinių: 7 pjesės „apie dabartį“ ir 11 pjesių bei inscenizacijų „apie praeitį“. Kituose teatruose lietuviškoji repertuaro dalis sudarė nuo 11 iki 30 procentų viso repertuaro¹⁹². Kadangi trūko *socrealistinio* pobūdžio originalių lietuviškų pjesių, buvo pasitelkiamos tarpukario Lietuvos autorių kūrinių inscenizacijos, vaidavusios senąjį kaimą, socialinę nelygybę ir kitas jo ydas (pvz., Žemaitės „Marti“, Antano Vienuolio „Paskenduolė“ ir kt.). Kaimo gyvenimas buvo nagrinėjamas ir pirmosiose sovietinėse pjesėse, tokiose kaip B. Dauguviečio komedija „Žaldokynė“ ar populiarioji Juozo Baltušio „Gieda gaideliai“¹⁹³.

Keliskart sovietmečio Lietuvos teatruose statytoje rašytojo Juozo Baltušio pjesėje „Gieda gaideliai“ schematiškai ir tendencingai vaizduojamas senojo kaimo gyvenimas perteikiamas per Rūkienės ir jos vaikų santykių, šeimos dramą. Pjesėje vaizduojamas aštrus konfliktas tarp vangstančiųjų ir turtingųjų tarpukario Lietuvos valstiečių. Kaimo kasdienybėje dominuoja godumo skatinamos intrigos, pavydas, girtavimas („žinai gi mūsų žmones – be butelio jokio reikalo su jais nesutvarkysi“), nustelbiantys dvasines vertybes, peržengiantys ne tik moralės, bet ir įstatymų ribas (įvykdoma vagystė ir žmogžudystė). Pagrindinį konfliktą įkūnija kontrastas tarp godžios, valdingos, atšiaurios Rūkienės ir tauraus, darbštaus, nuolankaus, nuolat nepriteklių

¹⁹⁰ Šileika, B. „Kremliaus kurantai“ lietuvių scenoje. *Tiesa*, 1947 11 27.

¹⁹¹ Petuchauskas, M. Pirmasis tarybinio teatro sezonas. *Lietuvių tarybinis teatras: 1940–1956*. Vilnius, 1979, p. 110.

¹⁹² Lietuvių dramos teatrų repertuaro proporcijos ir pakitimai [Lentelė]. *Lietuvių tarybinis teatras: 1940–1956*. Vilnius, 1979, p. 74.

¹⁹³ J. Baltušio pjesė „Gieda gaideliai“ sovietmečiu Lietuvos teatruose buvo režisuota net keturis kartus: Vilniaus valstybiniame dramos teatre Aleksandras Kernagis (1948 m.), Kauno valstybiniame teatre – Petras Kubertavičius (1948 m.), Marijampolės dramos teatre – Kazys Tumkevičius (1947 m.), Kauno jaunojo žiūrovo teatre – taip pat P. Kubertavičius (1958 m.).

kenčiančio, bet išdidumo neprarandančio Labučio. Pasiturintys ūkininkai šioje pjesėje virsta vargšų sąskaita lobstančiais intrigantais, daugelyje recenzijų įvardijamais tiesiog kaip buožės: „Svarbiausias pjesės vertingumas ir įdomumas yra įtikinantis žvėriško Lietuvos buožijos veido pavaizdavimas, jos gilaus priešiško darbo valstiečių masėms, kurios buvo žiauriai eksploatuojamos ir skurdinamos, parodymas.“¹⁹⁴ Teigiami ir neigiami personažai kuriami kontrastingomis spalvomis. Veikėjų charakteriai nekinta, jie nepatiria stipresnių lūžių. Pasak Jono Lankučio, tai buvo būdinga pjesės sukūrimo laikotarpiui, kai „besiformuojančioje pokarinėje lietuvių literatūroje vyravo išoriniai konfliktai ir daugiausia dvispalvis charakterių vaizdavimas.“¹⁹⁵ Pjesė baigiama pesimistiniu tuometinio gyvenimo sulyginimu su juoda naktimi, o būsimojo (socialistinio) gyvenimo pradžių skelbia giedantys gaideliai, pranašaujantys naują rytą. Kitaip tariant, pjesėje pabrėžiama klasių kova ir užgimstantis proletariatas. Duodama suprasti, kad pagrindą jo revoliucijai ir sukūrė (išprovokavo) tamsi praeitis, mat, pasak J. Lankučio, pagrindinė šios pjesės funkcija – „liudyti apie išnaudotojų žiaurumą, laikyti įvykių fone žmogiškosios sąžinės veidrodį.“¹⁹⁶

Pirmą kartą ši pjesė buvo režisuota 1947 m. Marijampolės valstybiniame teatre. Spektaklį režisavęs Kazys Tumkevičius kartu su scenografu Mykolu Labucku scenoje siekė perteikti kaimo buitį (itin būtiniai scenovaizdžiai būdingi visoms šios pjesės sceninėms interpretacijoms). Čia buvo svarbus ne etnografiškumas, o kaimo tamsumas, atsilikimas. Nors, pasak Marianos Malcienės, režisierius nesistengė išnarpoti personažų psichologiją, „K. Tumkevičius gerai išryškino kūrinio idėją, tiksliai užčiuopė ir išdėstė spektaklyje pjesės kulminacinius akcentus.“¹⁹⁷ Tokiu įvertimu akcentuojamas ideologinis spektaklio turinys, profesinius niuansus traktuojant kaip antraplanius. Nors autorė pripažįsta spektaklio silpnąsias vietas (pernelyg buitinis scenovaizdis, nemaža silpnų vaidmenų), tačiau ši spektaklį įvardija kaip neblogą rezultatą. Ideologinio spektaklio konteksto svarba iškeliamą ir V. Šešupės recenzijoje, joje pabrėžiama: „Teatras suprato, kad Suvalkijoje, šitoje buvusioje lietuviškosios buržuazijos „citadelėje“, teisingai suprastas ir pastatytas veikalas bus stiprus politinis ginklas kovai prieš buožę.“¹⁹⁸

Oficialiojo sovietinio teatro diskurso kontekste – charakteringos M. Malcienės pastabos apie spektaklyje „Gieda gaideliai“ sukurtus vaidmenis. Pavyzdžiui, kaip vykęs vaidmuo

¹⁹⁴ Kutorgienė, Z. Smetoninis kaimas scenoje. *Tarybų Lietuva*, 1948 03 14.

¹⁹⁵ Lankutis, J. *Lietuvių tarybinė dramaturgija*. Vilnius: Vaga, 1983, p. 51.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 50.

¹⁹⁷ Malcienė, M. Marijampolės ir Žemaičių teatrai. *Lietuvių tarybinis teatras: 1940–1956*. Vilnius, 1979, p. 234.

¹⁹⁸ Šešupė, V. J. Baltušio „Gieda gaideliai“ Marijampolės Dramos Teatre. *Literatūra ir menas*, 1947 07 13.

išskiriamas J. Labanauskaitės sukurta Marytė Blažytė, ji apibūdinama kaip „drąsi ir kupina ryžto nusikratyti išnaudojimo jungą“, o A. Valaikai priekaištaujama, kad „jam labiau pavyko perteikti Labučio vidinę inerciją, negu slopinamą varguolio neapykantą engėjams“¹⁹⁹. V. Šešupė aktoriui priekaištuoja, kad „pirmojo veiksmo scenoje vaidmenyje pasijuto per daug vergiškumo“²⁰⁰, nors iš esmės vaidmuo vertinamas teigiamai. Visiškai priešingai, tačiau taip pat aršiai ideologiniu pagrindu vertinamas A. Kuncevičiaus kurtas Povilo vaidmuo: „Aktorius turėjo, juo labiau kad ir dramaturgas jam pjesėje davė daug medžiagos, parodyti „modernišką“ buožę, kurio jau nereikia neapkęsti, o tiesiog jį mušti, nes, priešingu atveju, jis visus išmuš. Deja, aktorius šio uždavinio neįstengė įvykdyti.“²⁰¹ Tokie vertinimai byloja, kad ne tik režisūriniai sprendimai, bet ir aktorių vaidmenys vertinami ir apibūdinami remiantis ne aktorinio meistriškumo, o ideologinėmis personažų įkūnijimo charakteristikomis, aktoriams pirmiausia keliami ne tik profesinio meistriškumo reikalavimai, o politiniai uždaviniai.

Kauno valstybiniame dramos teatre Petras Kubertavičius šią pjesę režisavo 1948 metais. Pasak M. Petuchausko, „pokario dešimtmetyje tai buvo vienintelis brandus lietuviškos pjesės pastatymas šiame teatre.“²⁰² Spektaklio ašis – Onos Kurmytės kuriamas Rūkienės vaidmuo, jį aktorė kūrė itin išraiškingai: nors santūri, kartu ir nerami, ribota, tačiau gudri, užvaldyta godulio ir pavydo. Telesforo Kulakausko scenovaizdyje dominavo didžiulė Rūkienės dūminės pirkios krosnis, realistiškai atkartota buitis. Spektaklyje buvo akcentuojami socialiniai tipai, o centriniu konfliktu tapo kova tarp O. Kurmytės Rūkienės ir J. Lauciaus Labučio.

M. Petuchauskas P. Kubertavičiaus spektaklį įvardija kaip aštrią socialinę, psichologinę ir buitinę dramą, kuria „teatras sugebėjo įspūdingai atskleisti lietuvių kaimo praeities tragediją.“²⁰³ Spektaklį recenzavusi Z. Kutorgienė įžvelgia ryšį tarp ideologijos ir ansambliško: „Pastatytojo darbe jaučiamas siekimas nuosekliai praveisti klasinių buožijos ir neturtingųjų valstiečių interesų priešpastatymą, išskirti socialinę pjesės liniją. Toksai pjesės traktavimas padeda sudaryti suderintą, suvienytą sumanymo vieningumo aktorių ansamblį.“²⁰⁴ Taigi matyti, kad šios pjesės interpretacijų kritiniai vertinimai pirmiausia susiję ne tik su ideologiniais klausimais, bet ir su pjesės bei spektaklių recenzijose pateikiamomis aiškėmis

¹⁹⁹ Malcienė, M. Marijampolės ir Žemaičių teatrai. *Lietuvių tarybinis teatras: 1940–1956*. Vilnius, 1979, p. 235.

²⁰⁰ Šešupė, V. J. Baltušio „Gieda gaideliai“ Marijampolės Dramos Teatre. *Literatūra ir menas*, 1947 07 13.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² Petuchauskas, M. Kauno teatras. *Lietuvių tarybinis teatras: 1940–1956*. Vilnius: Mintis, 1979, p. 142.

²⁰³ *Ibid.*, p. 143-144.

²⁰⁴ Kutorgienė, Z. Smetoninis kaimas scenoje. *Tarybų Lietuva*, 1948 03 14.

opozicijomis: praeitis (tarpukario Lietuva) – tamsi, ją pakeitė socialistinė revoliucija ir klasių kova, kurią žada optimistinė pjesės finalinės scena. O Z. Kutorgienė savo recenzijoje įvardija ir svarbesnį uždavinį šiame kontekste: „(...) šis geras spektaklis rodo, kad teatras gali ir turi drąsiai kovoti dėl didelių, aktualių ir liaudžiai reikalingų šių laikų temų išsprendimo.“²⁰⁵ Taigi teatras suvokiamas ne tik kaip tam tikrų visuomeninės problemų ar ydų atspindys, bet ir priemonė toms problemoms spręsti.

Vilniaus valstybiniame dramos teatre 1948 m. Aleksandro Kernagio režisuoti „Gieda gaideliai“, kaip buvo būdinga periferijos centrui, sulaukė labiausiai ideologiškai angažuotų recenzijų. Jose smetoniškojo kaimo atstovai ne tik įvardijami kaip buožės, bet faktiškai fašistais: „Tai jie šaudė į nugarą 1941 metais besitraukiančiai Tarybų Armijai, tai jie sudarė vokiškųjų budelių ir šunų kadrus, tai jie sudarė Plechavičiaus gaujų branduolį, tai jie ir dabar stengiasi kaišioti pagalius į ratus atsikuriančiai Tarybų Lietuvai, nesustodami prieš jokią provokaciją ir niekšybę.“²⁰⁶

A. Kernagio spektaklis buvo vertinamas kaip pagrindinis jo režisūros pranašumas, buvo išskiriamas spektaklio ansambliškumas, taip pat mizanscenos, kurios įvardijamos kaip „natūralios, tiek psichologiškai pateisintos, tiek organiškai susijusios su veiksmu“.²⁰⁷ Be to, spektaklio pranašumais buvo laikomi schematiški režisūriniai sprendimai, ieškant ne meninės kūrinio interpretacijos, o socialinių akcentų: „Kernagio režisūriniai laimėjimai aiškiai įrodo, kad veikalas scenoje suskamba tik tuomet teisingai ir įtikinančiai, jeigu jo statytojas sugeba išlukštenti ir teisingai suprasti pjesės socialinę reikšmę, jeigu režisierius nesivaiko teatrališkų efektų (t. y. formos), bet stengiasi pirmoj eilėj teisingai atskleisti veikalo turinį.“²⁰⁸ Toks „teisingos“ interpretacijos pabrėžimas sufleruoja, kad egzistuoja ir „neteisingos“ versijos, kurias galėtų paskatinti teatrališkumas ir formos paieškos, atspindi pagrindinius oficialiojo sovietinio teatro diskurso bruožus. Aštrūs socialiniai kontrastai, buitiskumas ir masinės scenos ryškėja kaip vieni pagrindinių reikalavimų.

Vilniaus recenzentai ypatingai šykščiai aptaria spektaklyje „Gieda gaideliai“ sukurtus vaidmenis. Teigiamai įvertindamas Valerijono Derkinčio kurtą Labutį, V. Ruminas, kaip ir kiti recenzentai, vaidmens vertinimą susieja su ideologinėmis interpretacijomis: „Gabus artistas, su

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ Rudminas, V. Didžioji byla. J. Baltušio „Gieda gaideliai“ Lietuvos TSR valstybiniame dramos teatre. *Tiesa*, 1948 09 29.

²⁰⁷ Černiauskas, T. Buržuazinės Lietuvos kaimą demaskuojąs veikalas. *Literatūra ir menas*, 1948 09 25.

²⁰⁸ *Ibid.*

dideliu saiku ir taktu, vengdamas perdėjimų ir pigumo bei šablono, sukuria įtikinamą, jaudinantį žiūrovo užuojautą sukeltantį, gyvenimišką paveikslą valstiečio, dar užguito, bet jau žinančio, kad jo byla, didžioji byla, tarp darbo valstiečių ir buožių bus laimėta, ir kad ją laimėsia darbo valstiečiai.“²⁰⁹ Dėl tokių pat ideologinių priežasčių priekaištaujama Monikai Mironaitei dėl klaidingos Marytės interpretacijos: „Mironaitė stengėsi daugiau pavaizduoti Marytės asmeninę dramą: sutryptą meilę, nusivylimą vyru, skausmą dėl nuolatinio ujjimo iš Rūkienės pusės, negu pasipiktinimą Rūkų ir Puronų niekšybėmis, negu protestą prieš žmogaus paniekinimą.“²¹⁰ Kitaip tariant, oficialiajam teatro diskursui reikėjo, kad praeities kaimo žmonių vaidmenys būtų buvę kuriami socialinių ir nusistovėjusių tarpusavio santykių pagrindu, o ne kaip individualizuoti, psichologiškai motyvuoti veikėjų paveikslai.

Svarbu paminėti ir tai, kad, kaip ir pirmieji rusiškų socialistinių pjesių pastatymai, „Gieda gaideliai“ Vilniuje priskiriami politiniam teatrui: „spektaklis visumoje išėjo politiškai aštrus, kovingas, aktualus, nors jo veiksmas vyksta prieš keletą dešimčių metų.“²¹¹ Tad politiškais būtų galima vadinti kone visus vienaip ar kitaip su sovietinės istorinės praeities ar dabarties aktualijomis siužetiškai susijusius spektaklius. Toks požiūris, kai bet kokios visuomeninės, istorinės pjesės (spektaklio) siužetinės linijos ar aplinkybės tapatinamos su politiniu teatru, rodo, kad tokie spektakliai (gvildenantys istorines ir visuomenines aktualijas) nelaikomi integraliaja teatro meninio diskurso dalimi ir išskiriami dėl šių savybių, bet priskiriami politikos sričiai. Nors visas teatras iš esmės yra politiškas, nes visada kalba apie individą visuomenėje, o bet kuriame draminiame konflikte galima išvelgti socialinių jėgų ir sociumo organizacijos sandūrą.

Kalbant apie šią problemą, vertėtų atsigręžti į Patrice'o Paviso siūlomo apibrėžimo dalį, kurioje teigiama, kad politiniam teatrui būdingas siekis įteigti tam tikrą teoriją, visuomeninius įsitikinimus ar filosofinį projektą²¹². Būtent šių tikslų ir siekė sovietinis režimas. Tačiau nuo minėto apibrėžimo jis skiriasi tuo, kad siekis įteigti tam tikrą politinį, visuomeninį ir filosofinį įsitikinimą buvo valstybinės teatro politikos dalis, o ne individualus meninis projektas ar programa, kaip paprastai nutinka politinio teatro atveju, nes čia, ypač grynosiuose teatro formose, dažnai ima tirpti riba tarp kūrėjo ir aktyvisto. Be to, tenka pripažinti, kad politiniu teatru

²⁰⁹ Rudminas, V. Didžioji byla. J. Baltušio „Gieda gaideliai“ Lietuvos TSR valstybiniame dramos teatre. *Tiesa*, 1948 09 29.

²¹⁰ Černiauskas, T. Buržuazinės Lietuvos kaimą demaskuojąs veikalas. *Literatūra ir menas*, 1948 09 25.

²¹¹ Rudminas, V. Didžioji byla. J. Baltušio „Gieda gaideliai“ Lietuvos TSR valstybiniame dramos teatre. *Tiesa*, 1948 09 29.

²¹² Pavis, P. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1998, p. 277.

paprastai įvardijami kūriniai ar jų grupės, nukreiptos prieš dominuojančiąją galią, skatinamos pilietinio nepaklusnumo. Sovietinio teatro atveju, žinoma, viskas atvirkščiai. Todėl, žvelgiant retrospektyviai, tokį sovietinio režimo oficialiojo diskurso teatrą norėtusi priskirti prie popagandinio, o ne politinio teatro. Sovietmečiu politiniais spektakliais buvo siekiama ugdyti publikos ir teatro kūrėjų pažiūras, siekti jų prielankumo režimui, o ne konfrontacijos su dominuojančiąja galia, kaip paprastai būdinga politiniam teatrui. Galbūt dėl sovietmečiu atsiradusį teatro politiškumo ir politinio teatro apibrėžimų neatitikimą galima laikyti viena iš priežasčių, kodėl ir šiuolaikiniame lietuvių teatre ne tik nekuriamas politinis teatras, bet neretai vengiama bet kokių sąsajų su juo.

J. Baltušio spektaklio „Gieda gaideliai“ interpretacijos ir jų vertinimas charakteringi, mėginant suvokti oficialiojo diskurso, kaip autoritetinio, įsitvirtinimo periodą – pokarį. Ne tik skirtinguose teatruose, bet ir miestuose sukurtų spektaklių recenzijoms būdingi tie patys akcentai. Pirmiausia visas šios pjesės sceninių interpretacijų recenzijas sieja itin stiprus ideologinis tonas, o pagrindiniu akcentu tampa pjesėje atspindimas klasių konfliktas. Atsiliepiamams apie spektaklius būdingi aiškūs praeities ir ateities (socialistinės dabarties) apibrėžimai, taip pat konkretūs standartai, pagal kuriuos nustatoma, kaip privalo būti vaizduojami šioms dviem grupėms atstovaujantys personažai ir kokių savybių jie negali turėti. Pagal šiuos ideologinius standartus ir vertinami aktorių vaidmenys, retai nukrypstant į meninius vertinimus. Scenografijos pranašumu laikomas tariamos tarpukario Lietuvos kaimo tikrovės atitikimas. Be to, netenka abejoti, kad vaizduojant šalies praeitį iš teatro ne tik reikalaujama ideologinės „švaros“, bet jam suteikiamas ir politinis vaidmuo, kurio viena užduočių – autoritetinio diskurso įtvirtinimas visuomenėje.

Pirmoji socialistinio meno standartus atitinkanti lietuviška komedija tapo B. Dauguviečio „Žaldokynė“. M. Petuchauskas išskiria lietuvių teatrą šiuo aspektu: „Kažin ar kurio nors kito nacionalinio tarybinio teatro istorijoje yra žinomas faktas, kad pirmasis reikšmingas originalus veikalas apie *naują dabartį* būtų *komedija*, kad nacijos gyvenimo lūžį atspindėtų ne herojinė, ne buitinė drama ir ne monumentalioji tragedija, o lietuviška komedija“²¹³ (išskirta originale). Pokariu dramaturgijos ėmėsis režisierius B. Dauguvietis rašė išskirtinai apie Antrojo pasaulinio karo išprovokuotus įvykius ir pokyčius šalyje, visuomenėje. Ne išimtis – ir „Žaldokynė“. Ši komedija sulaukė ir griežtos kritikos²¹⁴, tačiau tuomečių teatro istorikų buvo

²¹³ Petuchauskas, M. Vilniaus teatras. *Lietuvių tarybinis teatras: 1940–1956*. Vilnius, 1979, p. 108.

²¹⁴ Žr. Baltušis, J., Žukauskas, A. Veikalas, iškraipęs tarybinio gyvenimo tikrovę. *Literatūra ir menas*, 1948 02 10.

vertinama kaip etapas kūrinys. Pabrėždamas, kad meninė išraiška nėra stiprioji B. Dauguviečio dramaturgijos pusė, J. Lankutis buvo linkęs ją vertinti temos naujumo aspektu, kaip „pirmąsias lietuvių dramaturgijos pastangas įsisavinti naują tarybinio gyvenimo tematiką.“²¹⁵

„Žaldokynės“ veiksmas vyksta ankstyvuojū pokariu ir sukasi aplink aludarį Žaldoką, vis dar neapsisprendžiantį dėl naujosios valdžios. Tinginystę jis slepia simuliudamas, kad serga. Pjesėje plėtojama tariamo ligonio kolizija su šiokiu tokiu „Revizoriaus“ prieskoniu. Pagrindinis neigiamas personažas – prasisiekėlis, korumpuotas ūkvedys Sidabras. Kitu kontekstu jis būtų laikomas korumpuotu niekšeliu, o sovietinės ideologijos diskurse jis tampa užsimaskavusiu klasiniu priešu. Liaudiškas humoras čia siejamas su naujojo, teisingo, sovietinio gyvenimo įdiegimo stereotipais. Stipriai hipertruofuotai ir ideologiškai kryptingai, tačiau gana tiksliai Žaldoko portrete atsispindi ambivalentiška politikai abejingo valstiečio situacija. Viena silpniausių komedijos vietų – teigiamieji personažai, naujojo gyvenimo statytojai. Jie pjesėje vienaplaniai, todėl greitai nublinksta prieš įvairialypius, smagius, liaudiškais motyvais praturtintus neigiamuosius. Kūrinio nepapildo ir schematiška atomazga ar džiugus romantiškas finalas. Visa tai J. Lankutis linkęs pateisinti nuoširdžiu entuziazmu ir naujovės poetizavimu²¹⁶, pagrindinę komedijos problemą įvardydamas kaip „priešiškos propagandos kurstymus prieš Tarybų valdžią“²¹⁷.

„Žaldokynę“ 1948 m. Lietuvos TSR Valstybiniame dramos teatre režisavo Kazimiera Kymantaitė (1909–1999 m.), ji, pasak Audronės Girdzijauskaitės, visuomet buvo neabejinga komedijai²¹⁸. Be to, šiuo periodu ji buvo pagrindinė originalios dramaturgijos ir lietuvių autorių kūrinių inscenizacijų režisierė. M. Petuchauskas išskiria tokius svarbiausius K. Kymantaitės režisūros bruožus: demokratinį požiūrį į tautos praeitį ir dabartį, siekimą sceniškai įprasinti savosios literatūros veikalus, naują klasikinių personažų ir praeities vaizdų vertinimą, akcentuojant socialiniu požiūri²¹⁹.

„Žaldokynę“ režisierė statė kaip situacijų komediją. Siekiant išvengti paviršutiniškumo, kurį skatino teigiamųjų pjesės veikėjų plakatiškumas ir vadovėlinis teisingumas, pasak A. Giedzijauskaitės, pjesė buvo perdirbinėjama ir repetuojama ypač kruopščiai, daug

²¹⁵ Lankutis, J. *Lietuvių tarybinė dramaturgija*. Vilnius: Vaga, 1983, p. 45.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*, p. 47.

²¹⁸ Girdzijauskaitė, A. *Kazimiera Kymantaitė*. Vilnius: Mintis, 1983, p. 94.

²¹⁹ Petuchauskas, M. *Vilniaus teatras. Lietuvių tarybinis teatras: 1940–1956*. Vilnius, 1979, p. 108.

improvizuojant²²⁰. Būdingai ano meto spektakliams kaimo gyvenimo temomis, scenoje buvo siekiama atkurti buitį. V. Palaimos scenografija – tai Žaldoko sodyba: svirnas ir gyvenamasis namas, su visais kaimo kasdienybei ir alui virti būtiniais rakandais. Tai likusios aplinkos (kolūkio) uždara, atsiskyrusi sala, kurioje pagal senąjį gyvenimą veikia komiškieji personažai. Ir tik Ieva Žaldokaitė ne tik kabinasi į naująjį gyvenimą, bet ir kitus kitaip gyventi kviečia. Taigi ir pjesė, ir spektaklis skyla į du pasaulius, kurių takoskyroje atsiduria N. Nako kurtas Žaldokas su alumi ir lova.

Tuomečiam teatrui buvo keliami ne tik repertuaro proporcijų, ideologinės „švaros“, bet ir propagandos uždaviniai: „Tuo tarpu teatrų pats svarbiausias uždavinys yra kaip tik pavaizduoti reljefingą, patrauklų tarybinį žmogų, kurio mintys, mestos iš scenos, stipriai veiktų žiūrovą, darytų jam įtaką. Demaskavimas praeitimi gyvenančių personažų, parodymas jų juokingai menko ir skurdaus pasaulėlio, yra labai reikšmingas faktorius kuriant naująją visuomenę. (...) Štai kodėl ypač svarbu, kad tarybinis žmogus scenoje būtų pavaizduotas kaip galima realiau, vaizdingiau ir patraukliau.“²²¹

„Žaldokynės“ dramaturgui ir režisieriui geriau sekėsi įgyvendinti demaskavimo užduotį (su J. Kanopkos Sidabru susijusios intrigos kaip su tariama Žaldoko liga susijusių nesusipratimų virtinė tik ir vystė pjesės veiksmą), tačiau daug sunkiau komedijos žanre sekėsi efektyviai įgyvendinti prieštarigus sovietinio žmogaus vaizdavimo reikalavimus. Remiantis teisingo sovietinio žmogaus vertybiniais šablonais, buvo sunku sukurti gyvą charakterį, tad ir jų poveikumas buvo kvestionuotinas. Mėginimai pagyvinti teigiamuosius veikėjus, kuriančius naująjį gyvenimą, galėjo nukrypti nuo partinės linijos, o tai buvo nedovanotina. Tad reikalavimas scenoje vaizduoti realybėje faktiškai neegzistuojančius sovietinio žmogaus etalonus ankstyvuojū sovietmečiu ne tik varžė teatro išraiškos galimybes, bet ir kūrė įtampą dėl neįmanomų įgyvendinti tikslų.

„Žaldokynės“ herojus – vienas ryškiausių giliai suvokto nacionalinio charakterio pavyzdžių.“²²² Ši sovietmečio teatrologo išvada (be kita ko, būdinga ir kitiems autoriams) leidžia prisiminti postkolonijinę teoriją ir kalbėti apie marginalizuotą subalterną ar, tiksliau, lietuvių valstiečio orientalizaciją dėl jam priskiriamų Žaldoko (ir jį supančių personažų grupės) savybių. Jeigu oficialiojo diskurso požiūriu „Žaldokynės“ gyventojai atitinka nacionalinį charakterį, tuomet dominuojantys jo bruožai: tingumas, apsilaidimas, prisitaikėliškumas ir girtavimas. O tai

²²⁰ Girdzijauskaitė, A. *Kazimiera Kymantaitė*. Vilnius: Mintis, 1983, p. 97.

²²¹ Žingsnis pirmyn. *Literatūra ir menas*, 1947 11 23.

²²² Petuchauskas, M. *Vilniaus teatras. Lietuvių tarybinis teatras: 1940–1956*. Vilnius, 1979, p. 110.

galima suvokti kaip tariamai civilizaciją atstovaujančios metropolijos (čia pristatomos kaip „naujas gyvenimas“, „nauja tvarka“) ir marginalizuotos periferijos dichotomiją. Taigi toks apibrėžimas, būdingas kolonijinei situacijai, tik patvirtina, kad „Žaldokynė“ – būdingas oficialiojo sovietinio teatro diskurso pavyzdys. Turint omenyje, kad šis spektaklis pagrindinio šalies dramos teatro scenoje buvo rodomas daugiau nei 60 metų, iš kurių 20 metų jau po režimo griūties, leidžia kelti klausimus apie oficialiojo sovietinio diskurso veiklos tęstinumą, požiūrį į paveldą ir išscenūravimo problemas.

Lietuvių teatro scenoje įtvirtinus sovietinio autoritetinio diskurso normas, revoliucines ir postrevoliucines temas ėmė keisti kasdienybei artimesnės problemos. Temų pokyčiui nacionalinėje dramaturgijoje įtakos taip pat turėjo ir su asmenybės kulto pasmerkimu susiję direktyviniai pokyčiai. 1956–1966 m., kaip pjeses rašančių autorių persigrupavimo laikotarpį, išskiriantis J. Lankutis pabrėžia, kad kiekybiškai gausėjant dramaturgijai buvo pasiryžta siekti temų ir problemų naujovių: „Pirmajame pokario dešimtmetyje vyravusi patetiška revoliucinė pjesė ir politinė satyra pirmaujančią vietą užleido analitiškoms moralinių ir psichologinių konfliktų dramoms su gana ryškia socialinio kriticizmo tendencija. Jose vaizduojamos buitinės šeimos ar kolektyvo gyvenimo scenos, į centrinę vietą iškeliami eiliniai žmonės, kurių likimai dažniausiai esti paliesti įvairių aplinkos negerovių.“²²³

Tačiau režimo diegtas konfliktas tarp „seno“ ir „naujo“ neišnyko, jis buvo pritaikytas prie pasikeitusių politinių ir ideologinių sąlygų ir liudijo konservatorių, besivadovaujančių pasenusiomis nuostatomis ir blogais įpročiais, ir reformatorių, tikrojo socializmo kūrėjų, skilimą. Išorinis atsinaujinimas nepakeitė nei šio konflikto esmės, nei siekiamo poveikio. Tai atsispindėjo ne tik pjesių temose, bet ir scenoje. Tebesitęsianti literatūros hegemonija teatre ribojo formos paieškas, o, anot E. Klivio, „radikalus ir atkaklus kantiškojo nesuinteresuotumo, estetinio kūrinio savipakankamumo neigimas“ ribojo režisierių kūrybines ambicijas.

Taigi, be politinių ir kasdienio heroizmo temų, susiformavo ir kasdienės sovietinio žmogaus (į kurį atsigręžti tuo metu vienbalsiai kvietė lietuvių dramaturgai) problemas gvildenančių spektaklių grupė. Jai priskirtina ir Kazio Sajos komedija „Silva studentauja“. Kaip aišku iš pavadinimo, joje atspindima to meto studentų butis. Girtuokliauti linkęs, intrigas ir apgavystes rezgantis, sąžinės priekaištų nejaučiantis ir nuo visko išsiskuti, nes yra kažin kokios bazės direktoriaus sūnus, besitikintis Silvestras Dzindziliauskas nuolat papuola į komiškas situacijas. Jį supantys kolegos studentai tarsi ir turėtų priklausyti jaunosios visuomenės dalies

²²³ Lankutis, J. *Lietuvių tarybinė dramaturgija*. Vilnius: Vaga, 1983, p. 74.

įvairovei, tačiau, kaip ir „Žaldokynės“ atveju, teigiamieji personažai, kurie turėtų būti pavyzdžiai jaunimui, lieka nepalyginti blankesni nei neigiamieji. Dėl to K. Sajai priekaištavo ir recenzentai: „Sutelkęs iš esmės visą dėmesį į neigiamus personažus, vietomis net per daug jais susižavėdamas, likusiai daugumai veikėjų autorius paliko komedijoje tik pagalbinį vaidmenį.“²²⁴ Taigi tai dar vienas pavyzdys, kai iš esmės sveikintina raiškos forma (nes išjuokiamos sovietiniam žmogui netinkamos savybės ir elgesys) vis dėlto negali įgyvendinti visų sovietiniam teatrui ir jo herojams nustatytų standartų. Teigiamųjų sovietinės ateities vėliavnešių vaidavimo komedijose problema dėl negalėjimo jos išspręsti tapo vienu oficialiojo teatro diskurso dėsnių, nors ir prieštaravo režimo diegtoms normoms. Akivaizdi čia tampa ir ambivalentiška autoriaus situacija: už pažodinių oficialiųjų diskurso tekstų atkartojimą jie buvo kaltinami didaktika, o už paklusimą žanro dėsniams – nepakankama idėjinė branda.

J. Lankučio kaip charakterių komedija²²⁵ išskiriama pjesė nėra priskiriama prie stipriausių K. Sajos veikalų, tačiau sulaukė nemažai teatrų dėmesio ir tikėtina, kad tam įtakos turėjo autoriaus pasirinktas žanras bei šiuolaikiška tematika. 1957 m. pradžioje vienas po kito šią pjesę repertuaruose pristatė LTSR Valstybinis akademinis dramos teatras ir Klaipėdos dramos teatras. Vilniuje spektaklį režisavo K. Kymantaitė, o pagrindinį Silvos vaidmenį kūrė Henrikas Kurauskas. Pasak J. Lozoraičio, dramaturgas per Silvos personažą atskleidžia kai kurių to meto jaunuolių savanaudiškumą, „nesąžiningą panaudojimą tų didelių galimybių, kurias suteikė jaunimui tarybinė santvarka“²²⁶. Aliodija Ruzgaitė, lygindama abi „Silva studentauja“ scenines interpretacijas, teigė, kad H. Kurausko vaidmuo buvo itin išbaigtas ir bylojo apie jo vaidybinio diapazono plėtimą²²⁷.

Dėl minėtų priežasčių J. Lozoraitis kritiškai vertino spektaklio idėjinį brandumą, tačiau pripažino, kad jis parodo, kad teatras eina ieškojimo keliu, įvertino ir režisierės indėlį: „Kartais paviršutiniškas ir naivias komedines situacijas režisierė K. Kymantaitė pakreipia taip, kad jos kalba apie mūsų jaunimo energijos perteklių, apie norą siausti, džiaugtis gyvenimu.“²²⁸ Lygindama Aleksandro Žadeikio režisuotą spektaklį Klaipėdoje ir K. Kymantaitės interpretaciją, A. Ruzgaitė prioritetą skyrė pastarajai, teigdama, kad režisierė, atsižvelgdama į pjesės stilių, sukūrė ryškų, spalvingą ir kartu lengvą komedinią spektaklį, o klaipėdiečiai pasuko išorinio

²²⁴ Lozoraitis, J. *Silva ir kiti. Tiesa*, 1957 04 11.

²²⁵ Lankutis, J. *Lietuvių tarybinė dramaturgija*. Vilnius: Vaga, 1983, p. 79.

²²⁶ Lozoraitis, J. *Silva ir kiti. Tiesa*, 1957 04 11.

²²⁷ Ruzgaitė, A. Jaunas dramaturgas ir jauni aktoriai. *Literatūra ir menas*, 1957 08 03.

²²⁸ Lozoraitis, J. *Silva ir kiti. Tiesa*, 1957 04 11.

komizmo keliu²²⁹. Vilniaus spektaklis pasakojo apie „simpatiško parazito“ nuotykius, o Klaipėdoje Romualdo Gincevičius kurtas Silva buvo užkietėjęs ir nepataisomas, pikto žvilgsnio, įžūlaus balso. Sovietmečiui būdingus savo vertinimus spaudoje pateikdavo ne tik profesionalūs meno vertintojai, bet ir suinteresuotų visuomenės grupių atstovai. Dvi „Silva studentauja“ interpretacijas vertinęs kaunietis mokytojas R. Jurelionis supratingai atsižvelgia į komedijos žanro ribas, kalbant apie teigiamuosius personažus, tačiau Klaipėdos teatro spektaklį išskiria kaip labiau akcentuojantį „kovą su blogybėmis“, o akademinio dramos teatro pastatymą pripažįsta brandesniu²³⁰.

Pasak J. Lankučio, Lietuvos teatrų scenas K. Saja užkariavo būtent moralinėmis pjesėmis apie kasdieniškus eilinių žmonių rūpesčius²³¹. Tačiau neverta pamiršti, kad šių pjesių populiarumas susijęs su bendromis pokarį pakeitusio dešimtmečio tendencijomis. Kaip jau minėta, jos gal ir nepakeitė vadinamųjų politinių pastatymų, bet bent ėmė egzistuoti lygiagrečiai, nors buvo nemažiau susijusios su oficialiųjų pasakojimų apie sovietinį žmogų įtvirtinimu. Apibendrinama šio tipo dramaturgijos gausėjimą, I. Aleksaitė tuomet teigė, kad moralinių ir etinių problemų sprendimai iš dramaturgo reikalauja pilietinės atsakomybės, tvirtos ir aiškios idėjinės pozicijos²³². Tad akivaizdu, kad ne tik istoriniai ir politiniai ar kaimo gyvenimo siužetai, bet ir kasdienės moralės klausimus gvildenančios pjesės priklausė oficialiojo diskurso aktyviajai daliai.

K. Saja moralės klausimams spręsti buvo linkęs rinktis komedijos žanrą, o Vytautui Rimkevičiui buvo artimesnė drama. Jo pjesėje „Ratas“ nagrinėjamas klasikinis meilės trikampis: vyras, žmona ir jauna moteris, tačiau šįkart į privataus gyvenimo sprendimus įtraukiama ir visuomenė. Pasak J. Lankučio, čia šeiminis konfliktas siejamas su daugialypiais visuomeninio gyvenimo reiškiniiais: „Autoriui rūpi ne tiek asmeniniai pagrindinių personažų likimai, kiek bendros septinto dešimtmečio aktualijos ir žmonių nuotaikos, rodoma kova su biurokratine rutina, miesčionišku parazitavimu.“²³³

Šią dramą LTSR valstybiniame akademiniam dramos teatre 1963 m. režisavo V. Čibiras. Pasak A. Vengrio, visi šio periodo V. Čibiro spektakliai gvildeno arba skaudžiausias to

²²⁹ Ruzgaitė, A. Jaunas dramaturgas ir jauni aktoriai. *Literatūra ir menas*, 1957 08 03.

²³⁰ Jurelionis, R. Studentas Silva Kaune. *Kauno tiesa*, 1957 09 22.

²³¹ Lankutis, J. *Lietuvių tarybinė dramaturgija*. Vilnius: Vaga, 1983, p. 74.

²³² Алексайте И. В стражени за човека. "Круг" В. Римквичюса на сцене Государственного академического театра драмы Литовской ССР. *Советская Литва*, 1957 06 05.

²³³ Lankutis, J. *Lietuvių tarybinė dramaturgija*. Vilnius: Vaga, 1983, p. 75.

meto aktualijas, arba reikšmingus bendražmogiškus būties klausimus ir visiškai nelietė kaimo temos²³⁴. Tad nenuostabu, kad „Rate“ itin atpažįstamai buvo vaizduojamas konkretus miestas – Vilnius (dailininkas M. Percovas). Būtent kasdienybės ir savo miesto atpažįstamumą, kaip išskirtinę šio spektaklio savybę, išskiria bene visi recenzentai. Pasak A. Girdzijauskaitės, būtent režisieriaus noras scenos gyvenimą maksimaliai priartinti prie Vilniaus gyvenimo, salėje kėlė juoko bangas, vertė publiką aštriai reaguoti į tekstą²³⁵.

Oficialiojo sovietinio teatro diskurso požiūriu bene svarbiausias šio spektaklio aspektas – visuomenės vaidmuo skyrybų byloje, tiksliau, jos dalyvavimo privačiame individų gyvenime klausimas. I. Aleksaitė šį spektaklio aspektą linkusi laikyti vienu svarbiausių jo privalumų, tačiau nagrinėdama spektaklyje kvestionuojamų anuomet įprastinių visuotinių kolektyvų susitikimų, kuriuose svarstomas inžinieriaus Kosto ir jaunos žurnalistės Augės meilės klausimas, naudos problemą, teatrologė spektaklio kūrėjams siūlo susimąstyti, kad ryžtinga kova už žmogų, „už komunistinę moralę, jausmų švarą ir gylį, nevyktų „beorėje erdvėje“²³⁶. Eustachijus Aukštikalnis čia vis dėlto linkęs įžvelgti režisieriaus siekį kiek galima objektyviau parodyti priešingas stovyklas: „Teatro simpatijos ir antipatijos čia atsiskleidžia per veikėjų psichologiją, patį jų mąstymo būdą, t. y., visų pirma per vidinį, o ne išorinį charakterių priešinį.“²³⁷ Šis pareiškimas liudija, kad teatrui vis dėlto iki galo nėra leidžiama išlikti objektyviam, leisti žiūrovams spręsti – privaloma turėti vienokią ar kitokią poziciją. Įvardydamas spektaklio poziciją, Eust. Aukštikalnis teigia, kad čia kalbama už „sąmoningą komunistinio moralės kodekso taikymą gyvenimo praktikoje“²³⁸. Taigi net moralinių ir etinių problemų sprendimas buvo persunktas ideologijos dogmomis, kurių turėjo būti paisoma ne tik viešajame, bet ir privačiame gyvenime, o šie dėsniai galiojo ne tik realybėje, bet ir scenoje, ir atvirkščiai.

Sovietinis režimas teatrą suvokė kaip ideologijos sklaidos priemonę, todėl jo kūrybos ir vertinimo kriterijai buvo standartizuojami ir adaptuojami sociopolitinėms režimo normoms, pasitelkiant griežtą cenzūrą sukurta „valstybinė estetika“. Amerikietis literatūros tyrinėtojas Michaelas Holquistas siūlo apversti tradicinį cenzoriaus vaidmenį, suvokiant jį ne kaip draudėją,

²³⁴ Vengris, A. LTSR valstybinis akademinis dramos teatras. *Lietuvių tarybinis dramos teatras: 1957–1970*. Vilnius, 1987, p. 55.

²³⁵ Girdzijauskaitė, A. Gyvenimo kryžkelėse. *Komjaunimo tiesa*, 1963 06 08.

²³⁶ Алексаите И. В стражении за человека. "Круг" В. Римкявичюса на сцене Государственного академического театра драмы Литовской ССР. *Советская Лувра*, 1957 06 05.

²³⁷ Aukštikalnis, Eust. Neasfaltuotu keliu. *Literatūra ir menas*, 1963 05 18.

²³⁸ Aukštikalnis, Eust. Neasfaltuotu keliu. *Literatūra ir menas*, 1963 05 18.

o kaip kūrėją: „Būdami tikri inžinieriai, na, gal tik ne žmogiškųjų sielų, cenzoriai siekia kurti, o ne drausti. Tai, ką jie siekia sukurti, yra tam tikras tekstas, kurį būtų galima perskaityti tik vieninteliu būdu: jo gramatinė (ar loginė) forma turi būti visiškai sutampanti su jo retorinėmis (ar semiotinėmis) potekstėmis“²³⁹. Taigi čia svarbūs ne patys draudimai ar tai, kas jais atmetama, o tai, kas šiuo veiksmu teigiama. Žvelgiant plačiau, konstitutyvi cenzūra pasitelkiama formuoti ir įtvirtinti naują diskursą. O cenzūros kuriama leistina kalba kalbantys subjektai (piliečiai) užtikrina diskurso tęstinumą. Taigi tokiu būdu formuojama nauja visuomenė, kurios pavyzdį atitinka sovietinio žmogaus kūrimo projektas. Viena jo sudedamųjų dalių tapo ir teatro meno sovietizavimas.

Nors buvo deklaruojamas taip sukurtas teatro prieinamumas įvairioms visuomenės grupėms („Teatras iš elitui skirto bei miesčionišką skonį tenkinančio meno tapo prieinamas plačiosioms liaudies masėms.“²⁴⁰), iš esmės toks prievartinis teatro norminimas stabdė šios meno srities progresą, natūralų modernėjimą, ribojo raiškos galimybes: „Šia prasme oficialųjį socrealizmą, nesvarbu ar kaip funkcionuojančią dogmą (Stalino laikotarpiu), ar kaip miglotą ir kintantį reikalavimų horizontą galima laikyti *ant-estetika*, neigiančia meninės kūrybos specifiką ir pamatinius kūrybinio proceso principus, tokius kaip subjektyvus santykis su realybe, jos daugiaformiškumo patirtis ir jutiminė kontempliacija, malonumas, individualios tvarkos projekcijos į pasaulio chaosą ir pan. Tačiau svarbiausias socrealizmo, kaip *anti-estetikos*, bruožas buvo siekis ištrinti, ignoruoti ir minimalizuoti individualią, profesionalią, novatorišką raišką, formą, kūrinio konstrukciją ir struktūrą.“²⁴¹

Taigi, kaip minėta anksčiau, režimas palankiai vertino mėginimus modernizuoti *socrealizmą*, tačiau nubrėžtos ideologinės siužetų, veikėjų transformacijų ir sceninių dramos interpretacijų ribos stabdė šiuos procesus. Nors sovietiniai personažai keitė profesijas, gyvenamąsias vietas (iš kaimo į miestą), tai nepadėjo jiems priartėti prie realybės, pagyvėti. O ir žanrinės įvairovės diapazonas, vykdant direktyvą kalbėti tik apie sovietinę realybę (istorinę, esamojo laiko ar įsivaizduojamąją), liko itin siauras. Nusistovėjęs oficialusis teatro diskursas ilgainiui tapo tolygus, nors nevienalytis. Tačiau „brandusis socializmas“ savo tariamu monolitiškumu kaip tik ir sukūrė sąlygas vidiniams pokyčiams diskurse, o tai ilgainiui leido paralelio, oficialiajam neprieštaraujančio, tačiau jam ir netapataus diskurso susiformavimą.

²³⁹ Holquist, M. Introduction: Corrupt Originals: The Paradox of Censorship. *PMLA*, 1994, Vol. 109, No. 1, p.22.

²⁴⁰ Petuchauskas, M. Pirmasis tarybinio teatro sezonas. *Lietuvių tarybinis teatras: 1940–1956*. Vilnius, 1979, p. 26.

²⁴¹ Klivis, E. *Metaforinio teatro poetika. 8–9 dešimtmečių Lietuvos teatro režisūra: tekstai ir kontekstai*: Daktaro disertacija. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2004, p. 86.

2.2. Internalūs pokyčiai diskurse: estetiniai sprendimai neperžengiant teisėtumo ribų

Filosofas ir kultūrologas Michelis Foucault teigia, kad diskursai formuojasi tiek šiaupus, tiek anapus kontrolės ribų²⁴². Taigi net ir griežta oficialiojo diskurso kontrolė leidžia ar net sąlygoja paralelinio, šešėlinio diskurso formavimąsi. Jis nėra atvirai priešingas dominuojančiajam, tačiau nėra ir visiškai integralus. Jis formuojasi pagal kontrolės nustatytą teisėtumą, tokį kaip legitimumas, ir, nors atskirais atvejais gali kelti pavojų dominuojančiojo diskurso tvarkai, pastarajam prieštarauja tik iš dalies. Kitaip tariant, visa tai, ko cenzūra nedraudžia, tampa leistina, taigi tai, kas praleidžiama pro prevencinės cenzūros tinklą ir nėra uždraudžiama represinės, teisėta. Tokio paralelinio diskurso susikūrimas ir iš dalies legalus egzistavimas dominuojančiojo diskurso šešėlyje, leidžia jį laikyti šalutiniu oficialiojo diskurso produktu (*by-product*). Sovietmečio lietuvių teatre tokiu tapo Ezopo kalbos paskatintas metaforinis teatras. Paraleliai primestam unifikuotos estetikos sovietiniam diskursui susiformavo nauja teatro kalba – oficialiajame diskurse galinti egzistuoti, tačiau kartu alternatyvą jam siūlanti estetika. E. Klivis teigia, kad sovietmečiu sukurtas menas dažnai buvo ambivalentiškas, suderinantis dvi kartais visiškai priešingas interpretacijas: „Potekstė, arba Ezopo kalba, yra geras ambivalentiškos kultūrinės produkcijos pavyzdys: meno kūrinio tekstas liudija menininko prisitaikymą, o po tekstu slypintis alegorinis pranešimas taikosi priešinga – opozicijos – kryptimi.“²⁴³ Ezopo kalba iš esmės formuojasi siekiant išvengti cenzūros, tad iš dalies yra jos kuriama. Kaip meninis stilius, ji formuojama siekiant kontroliuoti teksto suvokimą. Meninių priemonių visuma savo tikslus pasiekia ne pačiame tekste, o skaitytojo (žiūrovo) sąmonėje. Panašių tikslų siekia ir ideologinė cenzūra. Taigi galima teigti, kad cenzūra ir jos išvengti leidžianti Ezopo kalba susiję ne tik priežasties ir pasekmės ryšiu, bet ir pagal bandymų paveikti adresatą metodus: abiem atvejais mėginama pakeisti egzistuojantį kodą ir perduoti kitą žinią. Tik Ezopo kalba iš esmės remiasi prasmės perkėlimu, o cenzūra prasmę keičia atrankos, atmetimo, išskaidymo metodais.

Režimui įsitvirtinus ir tapus norma, kartu norma tampa ir jo, kaip dogmos, diskursą kurianti ir palaikanti kontrolės priemonė – cenzūra. Dominuojančiajai galiai tapus pastoviaja, pirmiausia atslūgsta represijos, o vėliau, kiek sušvelnintos, jos taip pat tampa norma. Tik tuomet

²⁴² Foucault, M. *Diskurso tvarka*. Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 43.

²⁴³ Klivis, E. Ardomas prisitaikymas: cenzūra ir pasipriešinimo jai būdai sovietinio laikotarpio Lietuvos teatre. *Menotyra*, 2010, T.17, Nr.2, p. 128.

įmanoma mėginti vienaip ar kitaip ją apeiti, su ja derėtis ar prie jos prisitaikyti (priešingai represyvos atmosferos santykiniam paklusimui). Žinoma, bet koks drastiškas mėginimas su ja konfliktuoti gresia eliminavimu: tokiu atveju iš subjekto atimama teisė kalbėti, taigi ir dalyvauti diskurse. Tad subjektai adaptuojasi prie esamos kontrolės sistemos, kartu adaptuodami ir kalbėjimą, jo formas, išraiškos priemones.

Tokius pokyčius galima įžvelgti vėlyvuosiu sovietmečiu pasirodžiusiose sovietinių rusų autorių pjesių interpretacijose. Ankstyvuosiu sovietmečiu Lietuvoje perstatytuose oficialiųjų sovietinių teatrų spektakliuose ar originaliuose pastatymuose pagal politines sovietinės istorijos realijas buvo juntamas ryškus dogmatiškumas ir paklusnumas autoritetinio diskurso suformuotam naratyvui, o sovietinės lietuvių teatro cenzūros institucinės stagnacijos periodu itin išryškėjo sovietinės ideologijos hegemonijos paskatintas ambivalentiškumas ir jo paskatintos pakitusios šių temų interpretacijos bei naujos sceninės raiškos formos. Tai atsiskleidžia Jono Jurašo ir Jono Vaitkaus Kauno valstybiniame dramos teatre pagal Michailo Šatrovo pjeses režisuotuose spektakliuose, nagrinėjančiuose įvykius porevoliucinėje Rusijoje ir Vladimiro Lenino vaidmenį juose. Šiuose spektakliuose galima įžvelgti pjesių teksto bei temų ir scenoje kuriamų prasmų neatitikimus.

1970 m. J. Jurašo režisuota dokumentinė drama „Bolševikai“ – viena iš revoliucinės trilogijos dalių²⁴⁴. Pasak A. Girdzijauskaitės, dramaturginiu požiūriu – profesionaliai parašyta pjesė, priklausanti sovietinės dramaturgijos „aukso fondui“²⁴⁵. „Bolševikuose“ vaizduojamas Liaudies komisarų tarybos posėdis, įvykęs 1918 m. rugpjūčio 30 d., pašovus V. Leniną. Svartoma, ar naujai sudarytai socialistinei vyriausybei verta į teroristinį išpuolį atsakyti tuo pačiu. Vyksta intelektualūs istorinių asmenybių debatai, kuriuose remiamasi teoriniais svarstymais, istorinėmis paralelėmis, aptariamais humanistiniai idealiai, kol galiausiai teroras suvokiamas kaip „istorinė būtinybė, ir priimama deklaracija, skelbianti „raudonąjį terorą“. Gana ekstremalius įvykius vaizduojančiai, tačiau statiškai, tekstu grįstai pjesei Janinos Malinauskaitės sukurtame scenovaizdyje dominavo juoda ir raudona spalvos, pasak to meto recenzentų, simbolizuojančios gedulą ir revoliuciją, bet didžiajai visuomenės daliai kėlusias ir papildomas su esamu režimu susijusias asociacijas.

Skirtingai nei ankstyvuosiu sovietmečiu, V. Lenino asmenybę ir revoliucinius įvykius vaizdavę pirmieji spektakliai, J. Jurašo „Bolševikai“ nebuvo kurio nors rusiško pastatymo kopija

²⁴⁴ Leonidas Zorinas „Dekabristai“, Aleksandras Svobodino „Narodovolcai“, Michailas Šatrovo „Bolševikai“.

²⁴⁵ Girdzijauskaitė, A. Kauno valstybinis dramos teatras. *Lietuvių teatro istorija: trečioji knyga. 1970–1980*. Vilnius, 2006, p. 157.

ar perdirbinys. Režisierius gilinasi į istorines aplinkybes ir pateikė savą šios pjesės interpretaciją, dėl kurios, pasak I. Aleksaitės, J. Jurašo nebuvo galima apkaltinti politine konjunkture: „Tai buvo atviras režisieriaus akibroktas dabartiniams bolševikų palikuonims, leninistams – aptukusiems, seniai gyvenantiems komunizmo rojuje, liaupsinamos „mylimos“ liaudies ir jos „priešakinio būrio“, t. y. proletariato, sąskaita.“²⁴⁶ Be to, režisierius kartu su trupe atidžiai gilinasi į istorinę medžiagą, pasitelkdamas privalomuosius „partinio švietimo“ seminarus. Apie tai liudija Kauno valstybinio dramos teatro Pirminės partinės organizacijos ataskaitinis pranešimas: „Reikia pažymėti, kad teatras, statydamas „Bolševikų“ spektaklį, kartu atliko ir didelį partinio švietimo darbą meno kolektyvo tarpe. Žmonės skaitė Lenino, Lunačarskio, Bonč-Brujevičiaus, Krupskajos, Kolontaj raštus, perskaitė daug medžiagos apie tą laikotarpį, apie tuos didžiausius žmones, kurie kūrė revoliuciją, ir negailėdami savo gyvenimo, kovojo už ją.“²⁴⁷

Vis dėlto nepaisant ideologinio pjesės turinio ir sovietinės ideologijos normas atitinkančių pasirengimo pastatymui, daugeliui mačiusiųjų spektaklį ypač įstrigo frontalinė Leonardo da Vinci „Paskutinę vakarienę“ priminusi mizanscena. Prie ilgo, didžiulio stalo susėdę sovietiniai herojai dalijosi kepalą juodos duonos. Toks oficialiajame diskurse idealizuotų veikėjų ir vieno iš sovietinio režimo persekitos Katalikų bažnyčios simbolių sugretinimas buvo drąsus ir tuomet netikėtas sprendimas²⁴⁸, juo labiau kad spektaklyje gana atvirai buvo pateikta jau minėta „masinio teroro“, apsisprendimo lieti tautos kraują, tema. Pasak Dovydo Judelevičiaus, tuomet jau vien kalbėjimas apie tai atrodė „šventvagiškas oficialiųjų sluoksnių požiūriu“²⁴⁹. Be to, kompozitorius Giedrius Kuprevičius prisimena, kad spektaklis turėjo muzikinį prologą ir šokiruojantį finalą: „Netiksliais, garsais ir įvairiais pakrikusiais balsais keistomis tonacijomis buvo giedamas „Internacionalas“ (mes norėjom parodyti, kad šitie žmonės – komisarai – negali susidainuoti, nes aplink intrigos, „košė“, viskas sujaukta, ir tik parade gali sulaukti unisono).“²⁵⁰ Spektaklyje pavaizduota Liaudies komisarų taryba ir jos sprendimai, tapę pagrindu tolesniai

²⁴⁶ Aleksaitė, I. Jono Jurašo teatras. *Jonas Jurašas*. Sudarytoja A. Girdzijauskaitė. Vilnius, 1995, p. 25.

²⁴⁷ *Kauno valstybinio dramos teatro Pirminės partinės organizacijos ataskaitinio-rinkiminio susirinkimo pranešimas*. [Kaunas] 1970 10 27. *Lietuvos ypatingasis archyvas, f.15177, ap. 1, b. 11, l. 93*. (Priedas Nr. 2.)

²⁴⁸ Vienos ar kitos formos sovietinio režimo ir Katalikų bažnyčios sugretinimas, suteikiantis galimybes vieną dogmą pakeičiant kita, pateikti vienos iš jų kritiką netrukus pasikartojo ir J. Jurašo spektakliuose („Grasos namai“) ir dramaturgijoje (pvz., Justino Marcinkevičiaus „Katedra“).

²⁴⁹ Iš Audronės Girdzijauskaitės pokalbio su Dovydu Judelevičiumi. *Jonas Jurašas*. Sudarytoja A. Girdzijauskaitė. Vilnius, 1995, p. 32.

²⁵⁰ Iš Audronės Girdzijauskaitės pokalbio su Giedriumi Kuprevičiumi. *Jonas Jurašas*. Sudarytoja A. Girdzijauskaitė. Vilnius, 1995, p. 104.

Sovietų Sąjungos ir komunistinės ideologijos raidai, tad nedarniai giedamas, vienyti turėjęs himnas šiuo atveju galėtų būti siejamas su chaosu ir jo veikiama, nestabiliomis sovietinės sistemos „gerovės“ pagrindais.

Nors ir su tam tikromis kritinėmis užuominomis, perskaitytomis dalies publikos ir kritikų, „Bolševikai“ dėl ryškaus ambivalentiškumo vis dėlto atitiko autoritetinio diskurso ideologinę liniją: spektaklis netrukus po premjeros buvo pristatytas LSSR teatrų festivalyje, skirtame 100-osioms V. Lenino gimimo metinėms paminėti, ir laimėjo pirmąją vietą. Nors spektaklis recenzijose buvo giriamas (buvo tik nežymių pastabų), iš Maskvos atvykusi komisija į sąjunginio festivalio programą J. Jurašo spektaklio neįtraukė²⁵¹. Be to, laikraščio „Sovietinė kultūra“ korespondentė Baltijos šalims Olga Makarova išspausdino straipsnį „Jeigu teatras turi poziciją“, jis vėliau buvo perspausdintas „Literatūroje ir mene“. Straipsnyje spektaklio kūrėjams buvo priekaištaujama dėl nereikalingų paralelių su Didžiąja Prancūzijos revoliucija ir raudonojo teroro temos iškėlimo, kurio, pasak straipsnio autorės, net ir nebuvo, o jei ir buvo – tai jis buvęs humaniškas. Lietuvių kritikas Egmontas Jansonas prisimena, kaip po „Bolševikų“ premjeros ši žurnalistė jį kalbinusi „iškritikuoti „ne mūsų“ J. Jurašą“²⁵². „Užsakomoji“ ideologinė kritika šiuo atveju liudija, kad nepaisant paviršinio spektaklio sistemiškumo, vis dėlto jo ambivalentiškumas buvo akivaizdus, o iškeltos idėjos, nors ir neužkliuvo nacionalinės cenzūros sistemai, buvo pastebėtos papildomą kontrolę sudariusios ideologinės kritikos.

Tiesa, spektaklio aktualumu ir paveikumu abejoti verčia publikos reakcija, tiksliau, spektaklio lankomumo rodikliai. Vėlyvojo sovietmečio publikai repertuare pasirodęs pavadinimas „Bolševikai“ didelio susidomėjimo nesukėlė. Teatro partinė organizacija tokią situaciją teisingai tuo, kad ši dramaturginė medžiaga sunki ir „reikalauja ypatingai intelektualaus žiūrovo“²⁵³, kurio Kaunas, tariamai, stokoja. Šis faktas svarbus kalbant apie aptariamojo laikotarpio teatro ir publikos santykius, kurie aštuntąjį ir devintąjį dešimtmečiais tapo itin dinamiški.

Režisieriaus sprendimas M. Šatrovo pjesę skaityti ne paraidžiui ir scenoje ją interpretuoti, o ne *pro-forma* pateikti privalomą kūrinį, skatina šį spektaklį nagrinėti kaip pirminių internalių pokyčių diskurse pavyzdį. Šis J. Jurašo režisuotas spektaklis skyrėsi nuo įprastinių dogmatiškų ir pompastiškų politines realijas gvildenusių sovietinių pjesių pastatymų, išsiskyrusių ideologiniu

²⁵¹ Aleksaitė, I. Jono Jurašo teatras. *Jonas Jurašas*. Sudarytoja A. Girdzijauskaitė. Vilnius, 1995, p. 26.

²⁵² Янсонас, Э. Мамонты на охоте. *Литературная газета*, 1989 05 17.

²⁵³ *Kauno valstybinio dramos teatro Pirminės partinės organizacijos ataskaitinio-rinkiminio susirinkimo pranešimas*. [Kaunas] 1970 10 27. *Lietuvos ypatingasis archyvas, f.15177, ap. 1, b. 11, l. 86*. (Priedas Nr. 2.)

optimizmu. Tačiau šis spektaklis neišsiskyrė itin naujomis raiškos priemonėmis ar radikaliomis interpretacijomis, o sukurtos aliuzijos labiau sietinos su režimo praeitimi nei dabartimi. Taigi, nors čia jau galima išvelgti oficialiojo diskurso diegto naratyvo interpretacijos pokyčių, jie vis dar nėra itin ryškūs.

Kiek daugiau nei po dešimtmečio, 1982 m., Jono Vaitkaus sukurtas spektaklis „Mėlynieji žirgai raudonoje pievoje“, pagal to paties autoriaus pjesę, kur V. Leninas jau ne „kažkur“, o veikia scenoje, taip pat atskleidžia šių pokyčių slinktį. Šį devintąjį dešimtmetį dramaturgijai nebūdingą spektaklį A. Girdzijauskaitė įvardija kaip vieną režisieriaus kūrybos kalvų²⁵⁴. Iš įprastų socialistinių pjesių interpretacijų šis spektaklis išsiskiria pasirinktų ir scenoje suderintų priemonių įvairove. Juozo Budraičio kuriamam V. Leninui režisierius sukūrė ryškaus grotesko formą, protagonistą tarsi įkalindamas stereotipiniame baltame fotelyje. Pirmaisiais sovietinio režimo dešimtmečiais pagal skrupulingai Maskvoje parengtas revoliucijos vado įkūnijimo scenoje grimo ir personažo kūrimo instrukcijas kurtas V. Leninas J. Vaitkaus spektaklyje pasirodo be grimo ir kalba falsetu. Jam už nugaros pučiasi uždengtas (kaip galima numanyti, jo paties) biustas, o jo vadovaujamas proletariatas pasirodo didžiulės, kelių aktorių valdomos lėlės pavidalu. Tokį J. Budraičio kuriamą, režisieriaus išorinėmis sceninėmis priemonėmis sustiprintą V. Lenino portretą galima interpretuoti kaip „savo paties sukurtos valdžios įkaitą“ ar asocijuoti su „prikaltu Prometėjumi“²⁵⁵. Tačiau siauresniame sovietinio diskurso kontekste tai galima suvokti gana tiesiogiai – kaip valdžios neįgalumo simbolį. Kontrastą tarp „Mėlinųjų žirgų“ V. Leniną supančio išorinio veiksmo dinamiškumo ir pagrindinio herojaus statikos galima interpretuoti kaip sovietinio gyvenimo chaoso ir jį sukūrusios, nutolusios, tačiau vis dar jį kuriančios ir reguliuojančios valdžios analogiją.

Rusų liaudžiai scenoje atstovavo „tautiniiais“ kostiumais pasipuošusių *čiastušų* atlikėjų ansamblis²⁵⁶, linksmomis dainelėmis laisvos meilės temomis pajvairindami gana pilką dokumentinės dramos atmosferą. Būtent ši spektaklio dalis buvo cenzūruota. *Čiastuškos* scenoje skambėjo ne originalo kalba, nes buvo pareikalauta vertimo į lietuvių kalbą. Nors toks Kultūros ministerijos atstovų sprendimas iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti absurdiškas²⁵⁷, tačiau motyvai

²⁵⁴ Girdzijauskaitė, A. Kauno valstybinis dramos teatras. *Lietuvių teatro istorija: ketvirtoji knyga*. 1980–1990. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009, p. 171.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 172.

²⁵⁶ Aktoriai Valdas Žilėnas, Robertas Vaidotas, Vytautas Grigolis, Rimvydas Muzikevičius, Remigijus Sabulis.

²⁵⁷ Girdzijauskaitė, A. *Lietuvių teatro istorija: ketvirtoji knyga*. 1980–1990. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009, p. 173.

gana būdingi, kad oficialųjį diskursą apsaugotų nuo nukrypimų. Kaip jau minėta, autoritetinis diskursas neretai reiškiamas svetima kalba, tad šiuo atveju rusų kalba sietina tiesiogiai su valdžios retorika ir priskirtina režimo kalbinei monopolijai. Sumanymas ja scenoje reikšti vulgarybes, ypač spektaklyje apie sovietinio režimo ikoną, negalėjo būti priimtinas. Tačiau skatinimas iš viso atsisakyti vulgarybių būtų reiškęs vėlyvuuju sovietmečiu skatintos tautų draugystės ir draugiškų respublikų nacionalinės kultūros sklaidos principus (*čiastuškos* – rusų folkloro dalis). Šių dainelių vertimas į lietuvių kalbą, nors ir galėtų pasirodyti, kaip nežymus ir kiek keistokas pakeitimas, galėjo vienu metu atlikti net kelias cenzūros funkcijas: verčiant į lietuvių kalbą savaime sušvelnėjo dainelių turinys ir raiška, išvengta pavojaus sukurti įspūdį, kad cenzūruojamas rusų kultūros paveldas.

Kitai sovietinės visuomenės daliai – proletariatui, kaip jau minėta, atstovavo didžiulė lėlė, per ruporą skelbianti proleterato kultinius šūkius. Kitaip tariant, sovietinės ideologijos varomoji jėga – spektaklyje pateikiama kaip dirbtinis, manipuliuojamas milžinas, kalbantis ne savo, o įdiegta kalba. Tokia interpretacija ryškiai kontrastuoja su autoritetinio diskurso suformuotu išlaisvintos darbininkų klasės įvaizdžiu.

Nemažiau svarbu ir tai, kad J. Vaitkus „Mėlynųjų žirgų“ veiksmą išplėtė į žiūrovų salę. Spektaklio personažai, pakilę iš savo vietų ir išsibarstę žiūrovų salėje, išsiveldavo į politinį disputą. Kaip rašo teatrologė Daiva Šabasevičienė: „Tuo metu žmonės už teatro sienų buvo paversti paklusniais gyventojais. O čia, šiame spektaklyje, piliečiai galėjo laisvai, lygiomis teisėmis stebėti disputą. Tuo metu mūsų gyvenime Lenino buvo daug, bet jis buvo nebylus, „stovėjo“, „rymojo“, „sėdėjo“, „kabojo“ visur, net ant kiekvieno spaliuko krūtinės. Spektaklyje Leninas buvo klonuotas – sėdėjo ne vien scenoje, bet buvo „išbarstytas“ ir po visą žiūrovų salę.“²⁵⁸ Tokia žiūrovų dalyvavimo spektaklyje suaktyvinimo priemonė – nebūdinga sovietmečio lietuvių teatrui, tačiau be formos naujovių svarbi ir prasminiame kontekste. Disputo dalyvių infiltravimas į žiūrovų salę sukūrė situaciją, kurioje esamuoju laiku kuriami subjektai, galintys kalbėti (personažai), ir taip dar labiau buvo pabrėžiama kalbėti negalinčių subjektų (žiūrovų) padėtis ne tik salėje, bet ir už jos ribų. Publikai suteikiamas stebėtojo vaidmuo kartu pabrėžia ir absurdiško sovietinio gyvenimo (jo groteskiškas paveikslas pateikiamas scenoje) pasyviais stebėtojais tapusios visuomenės situaciją.

Dėl aptartų spektaklio segmentų, pasirinktų priemonių ir galimų jų kuriamų prasmų „Mėlynieji žirgai raudonoje pievoje“ galėjo tapti provokuojančiu ir oficialiojo diskurso ribą

²⁵⁸ Šabasevičienė, D. *Teatro piligrimas: Režisieriaus Jono Vaitkaus kūrybos kontūrai*. Vilnius: Krantai, 2007, p. 67.

peržengiančiu spektakliu, tačiau minėtiems eksesams adekvatų svorį suteikė ir pjesės tekstas. Tad dokumentinės dramos teksto ir sceninio jos konteksto konkurencija kūrė ambivalentišką spektaklio pavidalą. D. Šabasevičienė šio spektaklio ambivalentiškumą įvardija kaip tikslingą, teigdama, kad M. Šatrovo pjesė buvo pasirinkta tik kaip „tam tikra priemonė sukelti dvilypiams kiekvieno lietuvių jausmams. Tai ir pilietiškumas, ir jo hermetiškumas, ir tarybiškumas, ir patriotizmas.“²⁵⁹ Tokia dvigubų, prieštarų interpretacijų galimybė menininkui suteikia sąlygas išreikšti režimui nepriimtinas idėjas. Tačiau ji kartu kuria ir gluminančią atmosferą, kurioje ir režimo kritikos, ir jo teigimo variantai gali būti adekvačiai įtaigūs.

Kaip ir J. Jurašo režisuoti „Bolševikai“, J. Vaitkaus „Mėlynieji žirgai raudonoje pievoje“ buvo teigiamai įvertinti kritikos, tačiau atsisakyta juos vežti į gastroles Maskvoje. Tai abiem atvejais byloja apie provincijos ir centro skirtumus. Ar tiksliau to, kas gali būti leista ar toleruojama Sąjungos provincijoje, bet negali būti pristatoma jos sostinėje. Teatrų gastrolės Maskvoje ir Leningrade (dabartiniame Sankt Peterburge) buvo traktuojamos kaip tam tikra ataskaitos centrui forma. Taigi abu spektakliai buvo priimti kaip legitimūs lokaliame (sąjunginės respublikos) oficialiajame diskurse, tačiau buvo leisti vidiniai pokyčiai (spektakliuose pateiktos naujos sovietinės visuomenės, jos idealų bei atributų traktuotės), kurie dar negalėjo būti pristatomi oficialiajame centre. Tai taip pat liudija, kad šie poslinkiai darėsi akivaizdūs.

Vidinius oficialiojo sovietinio lietuvių teatro diskurso poslinkius galima išvelgti ir nacionalinės dramaturgijos interpretacijose. Sovietinio režimo ideologija skatino teatro kūrėjus ir dramaturgus aktyviai gilintis į kasdienį sovietinio žmogaus gyvenimą, ypač provincijos gyventojų realybę, nušviečiant ją optimistine dvasia, o praeitį (pavyzdžiui, tarpukario Lietuvą) vaizduoti kaip tamsią, nepažangę, draskomą socialinių konfliktų. Kaip jau minėta, vėlyvuosiu sovietmečiu jau leista kritikuoti ir visuomenines ydas, tačiau tai privalėjo būti saikinga. Ankstyvuosiu sovietmečiu lietuviško kaimo gyvenimą vaizdavę spektakliai išsiskyrė ryškiu scenografijos buitiškumu – buvo kuriamos paviljoninės kaimo sodybas atkuriančios dekoracijos. Scenoje kuriami personažai dažnai atstovavo tam tikriems visuomenės sluoksniams arba buvo kuriami kaip „sodrūs nacionaliniai charakteriai“²⁶⁰, kuriant ryškų kontrastą tarp skriaudėjų ir teisiųjų (Žemaitės „Mačios“ ir Antano Vienuolio

²⁵⁹ Šabasevičienė, D. *Teatro piligrimas*: Režisieriaus Jono Vaitkaus kūrybos kontūrai. Vilnius: Krantai, 2007, p. 66–67.

²⁶⁰ M. Petuchauskas taip įvardijo O. Kurmytės ir J. Lauciaus sukurtus Rūkienės ir Labučio personažus P. Kubertavičiaus spektaklyje „Gieda gaideliai“. Taip autorius nacionaliniams lietuvių broožams priskyrė godumą ir nuolankumą.

„Paskenduolės“ inscenizacijos), nesąžiningai pralobusių ir vargšų (J. Baltušio „Gieda gaideliai“), tinginių ir kolūkio spartuolių (Boriso Dauguviečio „Žaldokynė“). Vėlyvuju sovietmečiu režisuotuose spektakliuose jau ieškoma santykinių ir konceptualių scenovaizdžio sprendimų, vengiama vienareikšmiškų vertinimų ir kalbama apie platesnes problemas, atsisakant „šviesaus rytojaus“ pažadų.

Kaip paranki priemonė visuomenės būklei ar kritikai perteikti, neretai pasitelkiamas metonimiškas šeimos, kaip mažiausios jos dalelės, vaizdavimas. Be to, tai suteikia keliasluoksnio dekodavimo galimybių: šeimą išstinkančius įvykius galima traktuoti ne vien kaip konkrečios valstybės ar visuomenės, bet ir kaip viso pasaulio ar jo dalies likimą. J. Jurašas šį principą išbandė dar LTSR valstybiniame akademiniam dramos teatre režisuodamas Sławomiro Mrożeko „Tango“ (1967) – absurdo kupiname spektaklyje, teigusiame „raudonojo maro“ atėjimą (spektaklio premjera įvyko cenzūrai pakoregavus šią koncepciją)²⁶¹.

Ši metonimija buvo pasitelkta ir Kazio Sajos „Šventėžeryje“ – buitinėje pjesėje, pasakojančioje apie melioracijos ir ją vykdžiusių geologų sukeltas problemas. Dramaturgą būtų galima apkaltinti pjesės lėkštumu, tačiau K. Saja prisimena, kad toks sprendimas buvo sąmoningas: „Kadangi valdžia labai bijojo bet kokios metaforos, nepakentė jokios abstrakcijos, man atrodė, kad galima parašyti pjesę, kuri būtų *beveik* buitinė. Aš ir parašiau beveik buitiską „Šventėžerį“, tačiau Jurašas beregint „perskaitė“ tai, kas slypėjo giliau.“²⁶² Dramaturgas greičiausiai turi omenyje pirminiame spektaklio sumanyme iškilusį melioratorių dalkomos našlės Daugvilienės sodybos ir okupacijos padarinių Lietuvoje sugretinimą, kuris turėjo būti perteikiamas scenoje ant nuožulnios pakylės paklota Lietuvos geografinius kontūrus atitinkanti pieva, ant kurios sustatyti miniatiūriniai namukai, spektaklio metu turėjo būti sumindžioti auliniais batais. Šio sumanymo teko atsisakyti, o kad įvyktų spektaklio premjera, prirėkė penkių teatro Meno tarybos posėdžių²⁶³. Viename iš jų buvo teigiama: „Reikia būti aklam ir kurčiam,

²⁶¹ Spektaklyje J. Jurašas pateikė groteskišką S. Mrożeko pjesėje vaizduojamos pakrikusios šeimos istorijos traktuotę, papildydamas ją pasaulio žemėlapiu ir raudonų prožektorių šviesa, ir taip šiai dramai suteikdamas kone globalių reikšmių kontekstą. Tačiau sumanytajį spektaklio finalą peržiūrų metu buvo pasiūlyta pakoreguoti „raudonojo maro“ traktuotę keičiant „ruduoju“, o režisieriui atsisakius, jis buvo uždraustas. Spektaklis teatro repertuare buvo rodomas kiek mažiau nei metus ir po pjesės autoriaus kalbų apie įvykius Čekoslovakijoje, buvo nuimtas.

²⁶² Iš Audronės Girdzijauskaitės pokalbio su Kaziu Saja. *Jonas Jurašas*. Sudarytoja A. Girdzijauskaitė. Vilnius: Gervelė, 1995, p. 110.

²⁶³ *Kauno valstybinio dramos teatro Pirminės partinės organizacijos Ataskaitinio-rinkiminio susirinkimo pranešimas*. [Kaunas] 1970 10 27. *Lietuvos ypatingasis archyvas, f.15177, ap. 1, b. 11, l. 94*. (Priedas Nr. 2)

kad nežinotum, apie ką spektaklis. Šitas sprendimas – giljotina spektakliui. Šiuo atveju teatras gali pralaimėti.“²⁶⁴

Taigi pagrindinė spektaklio metafora buvo tokia akivaizdi, kad peržengė oficialiojo diskurso ribas, todėl prevencinės teatro savicenzūros buvo sustabdyta ir atmesta kaip netinkama. Įdomu, kad iki premjeros aktyviai cenzūruotas spektaklis nebuvo nuimtas po pirmojo sezono, kaip dažnai atsitikdavo su iki galo nepriimtinais spektakliais, o buvo vaidinamas daugelį metų²⁶⁵. Kauno dramos teatro partinės organizacijos pranešime buvo teigiama: „Dramaturginėje medžiagoje, kaip ir daugelyje K. Sajos veikalų, yra negatyvių spalvų, bet spektaklis kalba apie žmogaus sielos grožį, švarą. (...) Reikia palinkėti, kad teigiantys spektaklio monumentai dar labiau sustiprėtų, prisimenant šio spektaklio gimimo istoriją su režisieriaus ir dekoratyviniu sprendimu, norisi, kad teatre daugiau tokių dalykų nebūtų. Kuriant meną, reikia mokėti užmiršti savo ambicijas, jeigu to reikia bendram reikalui ir daugiau vieniems kitais pasitikėti.“²⁶⁶ Taigi cenzūros „neutralizuotas“ spektaklis buvo pritaikytas diskurso normoms ir galėjo egzistuoti kaip legitimus.

1978 m. taip pat Kauno valstybiniame dramos teatre Eimunto Nekrošiaus režisuotos Sauliaus Šaltenio „Duokiškio baladės“ buvo vaidinamos neilgai. Tačiau šiame spektaklyje režisieriaus sumanytos metaforos jau ne tik pasiekė sceną, bet ir buvo daug subtilesnės ir iškabingesnės. Tad šio spektaklio meniniai sprendimai leidžia įžvelgti tolimesnes vidines diskurso slinktis.

Iš devynių novelių sudarytos S. Šaltenio apysakos „Duokiškis“, kurios pagrindu pats autorius sukūrė inscenizaciją, veiksmai vyksta pokario Lietuvos kaime. Šis dramaturgo ir scenoje jo kūrinį įkūnijusio režisieriaus pasirinkimas tuo pat metu iš dalies atitiko režimo skatintą sovietinio kaimo ir jo atsitiesimo po karo negandų temą, o kartu Lietuvos kontekste buvo pavojingas dėl partizaninio pasipriešinimo problemos. Nors ši tema jau nebuvo tabu (1965 m. sukurtas iki šiol prieštarinčiai vertinamas Vytauto Žalakevičiaus filmas „Niekas nenorėjo mirti“), jos traktavimas vis dar buvo atidžiai prižiūrimas.

Sceniam viena kitą keitusių baladžių įgyvendinimui scenografė Nadežda Gultiajeva sukūrė sąlyginį scenovaizdį: atviroje medinėje aikštelėje vykusiam veiksmui buvo pasitelktas

²⁶⁴ Savičiūnaitė, V. Išplėstas lapas Kauno valstybinio dramos teatro istorijoje. *Lietuvių dramaturgijos festivalio biuletenis „Atgaiva“*, 1988, Nr. 3.

²⁶⁵ „Šventėžeris“ Kauno dramos teatre buvo rodomas iki 2002 m., per kiek daugiau nei tris dešimtmečius jis buvo suvaidintas 858 kartus.

²⁶⁶ *Kauno valstybinio dramos teatro Pirminės partinės organizacijos Ataskaitinio-rinkiminio susirinkimo pranešimas*. [Kaunas] 1970 10 27. *Lietuvos ypatingasis archyvas*, f.15177, ap. 1, b. 11, l. 86. (Priedas Nr. 2.)

būtiniausias rekvizitas, personažus atitikę, gyvenimiški kostiumai. Praeitis buvo kuriama nenurodant konkrečios veiksmo vietos ar specifinių vizualių laikmečio charakteristikų. Taip visas dėmesys buvo sukoncentruotas į sceninį veiksma ir pokario Lietuvos provincijos gyventojų santykius.

Per sovietinius personažus S. Šaltenio ir E. Nekrošiaus „Duokiškio baladėse“ buvo gvildenami vidiniai ankstyvojo sovietmečio žmonių virsmai. Siekis išgyventi, esant besikeičiančioms istorinėms aplinkybėms, skatino pyktį, įsitvirtinimą valdžioje, pasidavimą, veidmainystę, prisitaikymą, mėginimą išsaugoti žmogiškumą. Taigi spektaklyje pateikiamos jau daug sudėtingesnės formos nei vien ryškaus socialinio konflikto skatinamos priešpriešos.

Kertine spektaklio ašimi tapo universali akmeniu virtusios duonos metafora. Su tėvynės, gimtųjų namų sąvokomis siejama duona čia virto sunkiu, natūraliu akmeniu, kuris pasak R. Marcinkevičiūtės, „kaip moralinės ir istorinės netiesos našta slėgė spektaklio personažus“²⁶⁷. Ir čia pat virto vienas pagrindinių „Duokiškio baladžių“ personažų – Valdo Žilėno kurto partizano Jėzaus Grigaliūno antkapiu.

Nors spektaklio metaforomis kuriamos prasmės vertė mąstyti apie tautos likimą ir būtį, tai buvo daroma remiantis etinėmis, o ne politinėmis ar ideologinėmis sanpratomis. Teatrologė Rasa Vasinauskaitė pirmuosius E. Nekrošiaus spektaklius įvardija kai kontempliatyvius, sutelktus į dvasinius poslinkius ir pojūčius bei atmosferinę raišką.²⁶⁸ Būtent šiomis savybėmis „Duokiškio baladės“ išsiskyrė sovietmečio lietuvių teatro kontekste. Režisieriaus pasirinktų priemonių paprastumas ir vizualinis asketiškumas stipriai kontrastavo su to meto teatre įprastais kaimo istorijų perteikimo scenoje metodais (realistinės dekoracijos, buitinės, melodramatiškos ar socialistinės personažų motyvacijos) ir glumino. Daiktų ženklėjimas, koncentracija į sceninį veiksma, abstrakčios veiksmo erdvės ir konkrečių personažų istorijų derme buvo pradėtas formuoti kitoks kalbėjimo būdas, kaip teigia R. Marcinkevičiūtė: „Lietuvių teatre skleidėsi nauja kryptis ir dar nežinoma meninė kalba – brendo *sceninio vaizdo dramaturgiją* kurianti režisūra.“²⁶⁹

Faktas, kad spektaklis teatro repertuare gyvavo neilgai ir jo buvo atsisakyta motyvuojant autorinės priežiūros stoka²⁷⁰, liudija cenzūrinius spėdimus. Tokią prielaidą pagrindžia kad ir

²⁶⁷ Marcinkevičiūtė R. *Eimuntas Nekrošius: Erdvė už Žodžių*. Vilnius: Scena ir Kultūros barai, 2002, p. 56.

²⁶⁸ Vasinauskaitė, R. Valstybinis jaunimo teatras. *Lietuvių teatro istorija: trečioji knyga. 1970–1980*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2006, p. 138.

²⁶⁹ Marcinkevičiūtė R. *Eimuntas Nekrošius: Erdvė už Žodžių*. Vilnius: Scena ir Kultūros barai, 2002, p. 57.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 55.

palyginimas su „Švėntėžerio“ (jis buvo vaidinamas keletą dešimtmečių, nors režisierius J. Jurašas jau senokai buvo emigravęs ir neatliko spektaklio priežiūros) ilgaamžiškumu.

Tam tikrą atskirą grupę sudaro spektakliai, scenoje plėtoję uždaros zonos sąvoką. Visi jie sukurti pagal šiuolaikinę dramaturginę, sovietmečio autorių medžiagą, kiekvienas savaip pateikė analogijas su okupuotos šalies ir uždara sistemą sudariusio režimo suformuotą visuomenės ir individo situaciją. J. Jurašo režisuotų Juozo Glinskio „Grasos namų“ (1970 m.) veiksmas vyko psichiatrinėje ligoninėje, o E. Nekrošiaus „Kvadratas“ (1980 m.) – kalėjime, J. Vaitkaus režisuotas J. Glinskio „Kingas“ (1980 m.) – specialiojoje internatinėje mokykloje. Šiuo laikotarpiu galima išvelgti ir šios temos populiarėjimo tendencijų platesniu kontekstu. Pasak Gražinos Mareckaitės: „Pasauliniame kite ir teatre (galbūt po Milošo Formano filmo „Skrydis virš gegutės lizdo“) jau ryškėjo ypatingas dėmesys „uždarams zonoms“ – kalėjimams, beprotnamiams, kareivinėms, lageriams. Laivės–nelaisvės, teisės–beteisiškumo, individo–visuomenės priešinimas ir minėtų vietų drastiška egzotika ėmė masinti ne vieną scenos menininką.“²⁷¹

J. Jurašo Kauno valstybiniame dramos teatre sukurti „Grasos namai“ teatro istorijoje liko ne tik kaip itin reikšmingas vientisos koncepcijos, mišriojo žanro spektaklis, išsiskyręs ir netikėtais ar net drastiškais²⁷² scenovaizdžio sprendimais, bet ir cenzūros taikymu bei aršiais debatais teatre, aiškiai pažyminčiais, kurias diskurso ribas peržengė spektaklio kuriamos prasmės.

Tuomečiam lietuvių teatrui J. Glinskio pjesė buvo neįprasta dėl savo formos. Pjesėje vaizduojamas XIX a. lietuvių poeto Antano Strazdo likimas, todėl „Grasos namus“ santykinai būtų galima priskirti prie biografinio žanro kūrinių. Kitaip nei įprasta, dramoje nesiekama atpasakoti poeto gyvenimo ar skrupulingai laikytis biografinių detalių. Monologinė dramos konstrukcija ir epizodiškumas itin išskyrė šią pjesę iš tuomečio lietuvių dramaturgijos konteksto.

Dana Rutkutė „Grasos namus“ įvardijo kaip savotišką triptiką: „Trys skirtingi veikėjai – Strazdas, Ryla, Orlovskis – vienodai vieniši tų pačių „grasos namų“ kaliniai, kaip polifoniškame muzikos kūrinyje kiekvienas vysto savo temą“²⁷³. „Grasos namuose“ svarbus ne Strazdelio biografija ar jos interpretacija, bet per šį personažą ir jį supančiuosius iškeliami kūrėjo santykių

²⁷¹ Mareckaitė G. *Laisvoji zona: Juozo Glinskio teatras*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2002, p. 62.

²⁷² Spektaklį svarstant Meno taryboje vienas iš aktorių išreiškė nuomonę, kad „Viskas daroma, kad artistas būtų užmuštas. Sukišti artistas į dėžes?“ (Savičiūnaitė, V. Išplėštas lapas Kauno valstybinio dramos teatro istorijoje. *Lietuvių dramaturgijos festivalio biuletenis „Atgaiva“*, 1988, Nr. 3.)

²⁷³ Rutkutė, D. Negešk, žiburėli. *Jonas Jurašas*. Sudarytoja A. Girdzijauskaitė. Vilnius, 1995, p. 183.

su visuomene, kūrėjo laisvės problema. Tad imdamasis šios pjesės, režisierius J. Jurašas tęsė savo kūrybinę temą. Sovietmečiu ši tema buvo aktuali kaip kontrastas realybei, kur tariama kūrybos laisvė buvo reglamentuota ideologijos, tad iš esmės neegzistavo.

J. Malinauskaitės sukurtame scenovaizdyje dominavo medis ir šiurkščios medžiagos. Iš lentų sukaltos dėžės tapo „Grasos namų“ gyventojų kalėjimo celėmis. Algirdo Voščiko kuriamas Stazdas, vilkintis maišiniais marškiniais, vaidino grandinėmis prirakintas prie savosios celės. Kūrėjo sielą išlaisvinančioms ir kartu kankinančioms vizijoms buvo skirta medinė pakyla scenos gilumoje. Atšiaurus ir slegiantis scenovaizdis sudarė kontrastą su kūrybos ir laisvės sąvokomis ir kūrė gana konkrečios vietos įvaizdį.

Pasak dramaturgo, visus šokiravo, kad veiksmas iš karto prasidėjo psichiatrinėje, „juk apie psichiatrines buvo kalbama tik patyliukais“²⁷⁴. Nors tai, kad dramos veiksmas vyko XIX a., kūrėjams leido prisidengti istorijos ir jos interpretavimo skraiste, tuomečio gyvenimo, nuolat varžomo saugumo ir kitų jėgos institucijų, kontekste abstrakčių grasos namų metafora buvo gana akivaizdi – sąsajos su represine, o ne gydymo struktūra tapusiomis psichiatrinėmis ligoninėmis ar KGB rūšiais buvo itin glaudžios. Tai įrodo ir faktas, kad jos buvo išreikštos net ir oficialiojoje kritikoje. Dovydas Judelevičius apie teatrališką spektaklio formą atvirai teigė: „Sąlygiškas sprendimas leidžia veiksmą lengvai perkelti iš Pažaislio grasos namų į įvairias Lietuvos vietas.“²⁷⁵ Jam antrino ir Antanas Vengris, po beveik dvejų metų nuo „Grasos namų“ premjeros, rašęs, kad visa, kas vyksta scenoje, „vyksta ne kažkur toli nuo mūsų, ne epiškai objektyvizuota ir abstrahuota, bet čia pat, šalia mūsų, dabar; braunasi į mus ir audrina mūsų vaizduotę ir jausmus tie vaizdai, nes jaučiame, kad juos kuria ne kas nors svetima ir tolimas, bet mūsų amžininkas, perkošdamas praeitį per savo dabarties patirtį ir supratimą“²⁷⁶.

Ne mažiau akivaizdi paralelė buvo ir tarp Modrio Tenisino pantomimos trupės kurtų kazokų bei sovietinių kariškių. Spektaklyje dekanas Emaliničiaus vaidmenį kūręs aktorius Antanas Tarasevičiaus teatro Pirminės partinės organizacijos susirinkime²⁷⁷ tiesiai pareiškė:

²⁷⁴ Iš Audronės Girdzijauskaitės pokalbio su Juozu Glinskiu. *Jonas Jurašas*. Sudarytoja A. Girdzijauskaitė. Vilnius, 1995, p. 99.

²⁷⁵ Judelevičius, D. Poetas-liaudis-laikas. *Jonas Jurašas*. Sudarytoja A. Girdzijauskaitė. Vilnius, 1995, p. 172.

²⁷⁶ Vengris, A. Strazdelio drama. *Jonas Jurašas*. Sudarytoja A. Girdzijauskaitė. Vilnius, 1995, p. 177.

²⁷⁷ Šis susirinkimas buvo skirtas išimtinai „Grasos namų“ išleidimui, nors jo darbotvarkėje formaliai pažymėti ir partinės organizacijos bei teatro ideologiniai klausimai. Tai vienintelis partinės organizacijos posėdis, skirtas vien spektaklio aptarimui, per visą J. Jurašo darbo Kauno valstybiniame dramos teatre laikotarpį.

„Jeigu mes rodome žandarus, mes matome rusus. Geriau šito nereikia.“²⁷⁸ Spektaklio aptarimo Meno taryboje metu taip pat atvirai buvo išsakyta, kad spektaklis nepriimtinas toli gražu ne dėl kritikos itin teigiamai įvertintų meninių sprendimų: „Giesmė „Pulkim ant kelių“, kazokai riša žmones, daužo juos. Vardan ko statomas spektaklis? Mes turim auklėti internacionaline idėja, o išeina – nacionalistinė.“²⁷⁹ Po šių ir panašių pastabų spektaklio finalas buvo pakeistas, tačiau, dramaturgo nuomone, spektaklio mintis dėl to nenukentėjo²⁸⁰.

Kad spektaklis pasiektų sceną, prireikė ne vieno teatro Meno tarybos posėdžio, Pirminės partinės organizacijos sprendimo ir dar keleto svarstymų su Kultūros ministerijos valdininkais. Prevencinė cenzūra šį kartą buvo taikoma itin nuožmiai ir reiškėsi kaip teatro savicenzūra. Tuometis teatro direktorius R. Trumpa minėtame susirinkime teigė: „Premjera neleidžiama todėl, kad idėjiniai neteisingai vedama. Mūsų vyr. režisierius ne toje nuotaikoje ir ne tuo gyvena. Mes jau kelinta premjera nebekalbame apie dekoracijas, meninę pusę, apie atlikėjus, darbo metodą ir kt., o visas rūpestis apie tai, ar praeis spektaklis, ar ne.“²⁸¹ Vertėtų prisiminti, kad šis susirinkimas vyko jau po SSKP ir LKP CK nutarimų, įteisinsusių teatrų vadovų asmeninę atsakomybę už spektaklių ideologinį turinį, tad nenuostabu, kad Kauno valstybinio dramos teatro direktorius aktyviai dalyvavo sprendžiant spektaklio likimą ir nerimavo dėl galimų pasekmių jam išvydus sceną, o kartu prisiėmė ir jam neseniai priskirtą cenzoriaus vaidmenį: „Cenzūra yra ir mes privalome jos klausyti. Spektaklis dėl to nenukentės“²⁸², – teigė teatro vadovas.

Tiesioginis cenzūros, kuri oficialiai įvardijama buvo itin retai (dažniausiai pačios cenzūros institucijų dokumentuose su žyma „slaptai“), konstatavimas šiuo atveju parodo, kaip stipriai spektaklis savo metaforomis peržengė diskurso ribas, taip išprovokuodamas jau nedangstomą reakciją. Kita vertus, šis pareiškimas iliustruoja ir galimą santykį su norma tapusia cenzūra. Jos egzistavimas ir ją vykdančiųjų teikiamos pastabos bei pataisymai nėra suvokiami kaip kišimasis į meninį procesą, o politiniai ir ideologiniai motyvai tarsi atskiriami nuo meno kūrinio turinio. Galimos aliuzijos su režimo veiksmais tuometėje realybėje, jų žiaurumo atskleidimas, režimo

²⁷⁸ *Kauno valstybinio dramos teatro Pirminės partinės organizacijos posėdžio Protokolas Nr. 3.* [Kaunas] 1970 12 12. *Lietuvos ypatingasis archyvas, f.15177, ap. 1, b. 11, l. 106.*

²⁷⁹ Savičiūnaitė, V. Išplėstas lapas Kauno valstybinio dramos teatro istorijoje. *Lietuvių dramaturgijos festivalio biuletenis „Atgaiva“*, 1988, Nr. 3.

²⁸⁰ Iš Audronės Girdzijauskaitės pokalbio su Juozu Glinskiu. *Jonas Jurašas*. Sudarytoja A. Girdzijauskaitė. Vilnius, 1995, p. 101.

²⁸¹ *Kauno valstybinio dramos teatro Pirminės partinės organizacijos posėdžio Protokolas Nr. 3.* [Kaunas] 1970 12 12. *Lietuvos ypatingasis archyvas, f.15177, ap. 1, b. 11, l. 102-103.*

²⁸² *Ibid.*

kritika laikomi pavojingais, tačiau tuo pat metu nereikalingais spektakliui, taip neigiant politišką teatro prigimtį ir mėginant diegti abstraktų meniškumą. Jei spektaklis ir gali turėti poziciją, ji privalo neprieštarauti sovietinei ideologijai, ją palaikyti ir taip egzistuoti nustatytame diskurse.

„Grasos namų“ istoriškumas kūrė galimą priedangą, neva spektaklyje kalbama apie sovietinio režimo smerktą carizmą ir jo žiaurumus, tačiau spektaklyje naudotų priemonių sukurtas sąlygiškumas ir atviras teatrališkumas, kuriais buvo vaizduojama abstrakti situacija, leido spektaklį suvokti labai konkrečiai. Galbūt todėl, J. Glinskio manymu, spektaklio cenzūra, kitaip nei, pavyzdžiui, „Šventežerio“ atveju, nesugriovė spektaklio minties ir meninė koncepcija nenukentėjo. Tačiau tenka pripažinti, kad pjesės istoriškumas ir spektaklyje dominavęs dramatinis lyriškumas slopino politiškus spektaklio aspektus. Šis spektaklio ambivalentiškumas sudarė galimybes išleisti premjerą ir rodyti jį repertuare, o tuometei kritikai gana atvirai jį interpretuoti. Taigi ambivalencija suteikė galimybes spektakliui kurį laiką išsilaikyti nepažeidžiant oficialiojo diskurso ribų.

Nors E. Nekrošiaus „Kvadratas“ buvo sukurtas pagal dokumentinę Valentinos Jelisejevovos apysaką „O buvo taip...“, dėl originalios režisieriaus inscenizacijos priskirtinas prie nacionalinės dramaturgijos pastatymų. Valstybiniame jaunimo teatre režisieriaus sukurtas spektaklis dėl metaforų ir neverbalinės raiškos ne tik įėjo į lietuvių teatro istoriją, bet ir tapo lūžiu, kuriuo, pasak R. Marcinkevičiūtės, „buvo įteisintas režisieriaus autorinis teatras ir spektaklio kaip autonomiško meno kūrinio doktrina.“²⁸³

Itin taupus teksto „Kvadratas“ ryškiai išsiskyrė tuomečiame lietuvių teatro kontekste. Pasakojimas čia buvo kuriamas ne iš literatūrinio pasakojimo, o per veiksmą ir sceninę dramaturgiją, ne verbalines, o veiksmines scenas. Tokį pasirinkimą galėjo sąlygoti ir laikmetis. Anot R. Marcinkevičiūtės: „Cenzūruojamos kultūros realybėje žodžiu nebuvo galima pasikliauti. Tų dienų oficialiajame gyvenime žodis buvo netekęs savo tikrosios vertės.“²⁸⁴

Tuometės estetikos ir teatro poetikos normas pirmiausia peržengė būtent spektaklyje dominavusi neverbalinė kalba: „Anuo metu atrodė nepajudinama tradicija, kuri, apeliuodama į Aristotelio mokymą, teigė, kad spektaklis, palyginti su pjesės turiniu, yra ribotas.“²⁸⁵ Netipiški ir konkretūs, itin priešingas socialines grupes įkūniję pagrindiniai spektaklio veikėjai – kalinys ir mokytoja. Spektaklyje jie atskleidžiami ne per biografines detales ar socialines nuostatas, o per tarp jų užsimezgsų ryšį. Čia ir vėl svarbą įgauna abstraktumo ir konkretumo

²⁸³ Marcinkevičiūtė R. *Eimuntas Nekrošius: Erdvė už Žodžių*. Vilnius: Scena ir Kultūros barai, 2002, p. 76.

²⁸⁴ *Ibid*, p. 78.

²⁸⁵ *Ibid*, p. 84.

sandūra: abstrakčiame kalėjime, nepersonalizuoti veikėjai labai konkrečiais žmonėmis tampa tik besimezgant visuotinai suvokiamam ir momentinę empatiją sukeliančiam meilės jausmui. Scenoje tai buvo perteikiama ne išsamiais dialogais ar monologais, o jų nuotrupomis, kaip pagrindinę priemonę pasitelkiant aktorių vaidybą: „Spektaklio veikėjai, nepaisant ekspresyvaus scenų montažo, tarsi gyveno *čia ir dabar* ir iš jų elgesio, judesių, žvilgsnių, intonacijų aktoriai kūrė atpažįstamus, realius, tačiau apibendrintus veikėjus.“²⁸⁶

Scenoje pasirodantys personažai formuoja specifinį trikampį: Dalios Overaitės ar Janinos Matekonytės Ji ir Kosto Smorigino Jis nuolat stebimi ir aktyviai ar pasyviai kontroliuojami trečiojo – nuolat kur nors netoli esančio ir pagal situaciją pavidalus keičiančio režimo atstovo – Remigijaus Vilkaičio Daktaro-Funkcionieriaus-Prižiūrėtojo. Šis kartais nematomo, kartais agresyviai savo buvimą teigiančio trečiojo nuolatinis buvimas šalia ne tik nesunkiai perkeliamas iš abstrakčios spektaklio sistemos į to laiko realybę, bet tampa paveikesne kalėjimo situacijos kūrimo priemone, nei galėtų sukurti realistiškiausios dekoracijos.

Adekvaciai represyviai uždaroje zonoje atsidūrusio žmogaus, kurim išgyventi sudaromos minimalios sąlygos ir suteikiamos minimalios priemonės, situacijos analizei režisierius pasitelkia minimalias priemones ir aktoriams suteikia minimalias sąlygas (apribodamas erdvę ir tekstą, paprasta, laikraštinė, melodramatiška situacija). Taip pasiekama niuansais besiremianti vaidybos precizika, daiktai tampa ženklais, regis, iš nieko kuriamos metaforos, o per dviejų paprastų žmonių meilės istoriją leidžiama susitapatinti įvairių amžiaus grupių žiūrovams, todėl ji itin įtraukia ir leidžia atskleisti platesnius prasminius laukus.

Nors šis spektaklis labiausiai žinomas dėl cukraus gabalėlių metaforos, šio darbo kontekste svarbesnė taip pat daug dėmesio sulaukusi radijo aparato konstravimo scena. K. Smorigino Jis kalėjimo kameroje, besislėpdamas nuo Prižiūrėtojo budrios akies scenoje, tylėdamas konstruoja slaptą aparatą, iš kurio pagaliau pasigirsta balsai iš laisvės. Tuomečiame teatre tai buvo tikriausiai ilgiausia neverbalinė spektaklio scena. Šis savadarbis aparatas ne tik netikėtai pasuka Jos ir Jo likimus ir pagaliau juos sujungia, bet jį galima sieti ir su tuomete sovietine realybe, kai radijo ryšio blokatoriai kontroliavo informacijos prieinamumą. Kalinio išgirstas žodis iš anapus tvoros, laisvo žmogaus žodis, ir pro geležinę uždangą prasiskverbdavęs Laisvės radijo žodis čia itin suartėjo.

Spektaklyje naudojamos priemonės, atskirų metaforų reikšmės ir abstraktumo bei konkretumo dėmė suformavo universalią gyvenimo kalėjime – gyvenimo kaip kalėjimo

²⁸⁶ Vasinauskaitė, R. Valstybinis jaunimo teatras. *Lietuvių teatro istorija: trečioji knyga*. 1970–1980. Vilnius, 2006, p. 138.

metaforą. Nors tokios spektaklio traktuotės pats režisierius linkęs šalintis: „Dabar daug kas sako, kad anų laikų teatre simbolis ir metafora buvo priemonė valdžiai apgauti. Bet juk metafora – tai ne pilietinis karas.“²⁸⁷ Toks požiūris sukeikia galimybę kalbėti apie savaiminį cenzūros, jai pasiekus pancenzūrinę stadiją, efektą. Visa apimanti cenzūra ima veikti kaip kasdienė norma, tad ir išankstinis jos paisymas (dar prieš susiduriant su prevencine ar represine jos forma) tampa savaimė suprantamas. Būtent tuomet internaliai įtaigus žodis įgyja ypatingą reikšmę, nes veikia ne per atvirą deklaraciją, o per vidines slinktis, sumišdamas su kitais diskursais ir kurdamas naujus žodžius ir prasmes. Teatro scenoje kurtos metaforos, dėl joms būdingų paradigminių transformacijų ir suvokėjo vaizduotės leido kuriamą prasmę papildyti kažkuo nauju, netikėtu ir „kūrybingu“²⁸⁸. Taip, veikiant neperžengiant diskurso ribų, jo ribos buvo peržengiamos virtualiai, kitapus kontrolės ribų kuriant naują, dėl būdingo ambivalentiškumo sunkiai apčiuopiamą prasmų erdvę.

Nauja teatrine raiška „Kvadratas“ žymi aiškius oficialiojo sovietmečio teatro diskurso pokyčius, tačiau neperžengia jo ribų dėl sceninio pasakojimo dvilypumo. Nors gyvenimo kaip kalėjimo tema jame itin ryški, spektaklyje dominuoja nepalankiomis sąlygomis gimusios meilės istorija, o platesnės, politiškos prasmės tampa savotišku šalutiniu kūrybos vaisiumi: „Dirbdamas teatre, aš nieko neapgandinėjau, buvau nuoširdus. Ir dabar darau tuos pačius dalykus, mėgstu metaforą scenoje“²⁸⁹, – viešai bet kokias politines aliuzijas savo spektakliuose neigia režisierius.

J. Vaitkaus Kauno dramatos teatre režisuotame J. Glinskio „Kinge“ veiksmas taip pat vyksta izoliuotoje erdvėje – nusikaltusių jaunuolių internate, kuriame karaliauja smurtas, prievarta ir patyčios, ir, regis, ten nėra galimybės išsigelbėti. „Kinge“, kitaip, nei anksčiau nagrinėtuose spektakliuose, smurto, jaunuolių meilės, laisvės ir tiesos temos nagrinėjamos konkrečios visuomenės mikrokosmose – čia ir dabar. Jaunimas (šio spektaklio atveju – paaugliai) – gyvybiškai svarbi visuomenės dalis, nuo kurios priklauso jos ateitis. Ir šiuo atveju tai ne poetinė ar filosofinė, o socialinė kategorija. Pasak G. Mareckaitės, „Kingo“ autorius specialiosios internatinės mokyklos įvykiuose, kuriuose slypi daugelio neigiamų reiškinių šaknys, ieško blogio dėsningumą, nematomų, tačiau visuomenę veikiančių spyruoklių.“²⁹⁰ „Kinge“ J. Glinskis ir J. Vaitkus, įvertindamidami ir čia pat scenoje atskleiddami šios

²⁸⁷ Marcinkevičiūtė R. *Eimuntas Nekrošius: Erdvė už Žodžių*. Vilnius: Scena ir Kultūros barai, 2002, p. 327.

²⁸⁸ Fiske, J. *Įvadas į komunikacijos studijas*. Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 117.

²⁸⁹ Marcinkevičiūtė R. *Eimuntas Nekrošius: Erdvė už Žodžių*. Vilnius: Scena ir Kultūros barai, 2002, p. 327.

²⁹⁰ Mareckaitė G. *Laisvoji zona: Juozo Glinskio teatras*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2002, p. 57.

visuomenės dalies ydas, nuspėja galimą ateitį, kurioje gyvens vadinamojoje zonoje išaugę Rauckiai.

Spektaklis išsiskyrė ekspresyvia vaidyba, drastiškai žiaurumo proveržiais mizanscenose, ryškiais neigiamų personažų bruožais ir kiek blankesniais teigiamųjų portretais. Kita vertus, J. Glinskio dramoje nėra nė vieno visiškai tyro ar nekalto personažo (Saulius yra išpjovęs šuniui širdį, Elena prisitaikiusi prie nuolatinio žiaurumo atmosferos, seksualinio išnaudojimo). Kuriant šį spektaklį, pagrindiniais įrankiais tapo ne vizualiniai sprendimai ar metaforų kuriamos prasmės, o aštri vaidyba ir ryškūs, tuomečiam teatrui net drastiški režisūriniai sprendimai (išraiškingos, kone natūralistinės kankinimo scenos). Spektaklį recenzavusi teatrologė R. Marcinkevičiūtė tai priskyrė J. Vaitkaus kūrybinei kryptčiai: „Režisierius Jonas Vaitkus – tamsiųjų žmogaus gyvenimo pusių atskleidimo meistras – ir šiame spektaklyje yra ištikimas sau. Jo režisūrinė fantazija laisvai veikia ir įveikia būtent tvankiame „blogio gėlių“ chaose.“²⁹¹

Prie tam laikui drąsių režisieriaus sprendimų galima priskirti ir Zigmo Bateikos Saliaus ir Audronės Paškonytės Elenos apsinuoginimą spektaklio finale – prieš vieninteliu išsigelbėjimu jaunuoliams likusią savižudybę. Nors, palyginti su šiuolaikinio teatro tendencijomis, šis nuogo kūno atskleidimas scenoje buvo gana nežymus ir subtilus, vis dėlto tai buvo pirmasis atvejis lietuvių teatro istorijoje ir atskleidžia ne tik estetinius diskurso pokyčius. „Kingo“ kalbėjo ne užuominomis, aliuzijomis ar sąsajomis, bet pateikė atvirą ir aštrią socialinę kritiką. Galbūt todėl susilaukė ne institucinės ideologinės cenzūros, o visuomenės reakcijos.

Vertinant šį J. Vaitkaus spektaklį išsiskyrė teatrologų ir dalies visuomenės vertinimai. Teatro kritikai spektaklį vertino iš esmės teigiamai, nurodydami silpnąsias spektaklio grandis, tačiau pritardami idėjiniam pjesės ir spektaklio turiniui. Recenzijose justis ir polemika su žiūrovų reakcijomis. Valdas Vasiliauskas sako: „Ir dalis žiūrovų, nepratusi prie tokio laipsnio grotesko ir nesuprasdama galutinių režisieriaus tikslų, pradeda piktintis... pradeda piktintis pačiu teatru, pradeda veikti, geisdama jį pamokyti ir pataisyti.“²⁹² „Kingo“ recenzavusi ir teigiamai vertinusi Rūta Kanopkaitė aprašo ir reakcijas į spektaklį, teigdama, kad jis tapo metų sensacija ne tik Kaune, bet ir visoje respublikoje: „Tai, kas dedasi, verta ne vien teatrologų, bet ir sociologų plunksnos. Įdomu, kad seniai teko bematyti tokią minią besiburiuojančią prie teatro durų, dar likus gerai valandai iki spektaklio pradžios, ir girdėti klausinėjant atliekamo

²⁹¹ Marcinkevičiūtė, R. Po „Kingo“ premjeros. *Teatras*, 1980, Nr. 4, p. 21.

²⁹² Vasiliauskas, V. Per medžių viršūnes einantis. *Literatūra ir menas*, 1980 11 15.

bilieto kone prieš kvartalą... Dar įdomiau, kad į tą minią sukūrys įtraukė ir tuos, kurie iki šiol beveik niekada nesilankydavo teatre ir nesekė jo pastatymų, kol „Kingo“ neapgaubė pikantiškų gandų ir deficito, prilygstančio kailiniams, aureolė.“²⁹³ Jai antrina ir teatrologė R. Marcinkevičiūtė: „Po „Kingo“ premjeros Kauno dramos teatro populiarumas smarkiai ūgtelėjo. Teatro administracija, norėdama patenkinti visus, kurie veržiasi, į šį spektaklį, turėtų keisti repertuarinę politiką ir visą mėnesį skirti vien „Kingui“. Toks žiūrovų susidomėjimas kalba apie eilinę teatro kūrybinę sėkmę.“²⁹⁴

Spektakliui teko ir socialistinės ideologinės kritikos, kurią vienintelis pareiškė teatrologas Jonas Bielskis, priekaištavęs režisieriui dėl vaidmenų paskirstymo. Jo teigimu, jei režisierius sąmoningai skyres neigiamų personažų vaidmenis profesiskai stipresniems aktoriams nei teigiamųjų, tai jau nebe meninio, o, reikia suprasti, politinio sprendimo klausimas: „Socialistinis realizmas, pats mūsų gyvenimo būdas nepripažįsta beapeliacinės gėrio kapituliacijos koncepcijos. Ir išvada čia tik viena: ir didžiausias pralaimėjimas turi įkvėpti žmones veiksmui, ryžtui, o ne gimdyti apatiją, beviltiškumą, baimę. Gali nenorėti karaliumi būti Saulius, tačiau turi galvoti ir stengtis būti dvasiniu žmogaus valdovu menininkas.“²⁹⁵ Recenzento pateikiamas ideologinis įvertinimas, viena vertus, primena apie vis dar, nepaisant besiformuojančių poslinkių, egzistuojančias oficialiojo diskurso ribas. Įdomu, kad jis skiriasi ne tik nuo teatro administracijos pozicijos²⁹⁶, bet ir nuo cenzūros atstovų pateiktų vertinimų. LTSR kultūros ministerijos Dramaturgijos repertuaro kolegijos redaktorius Jonas Čekys teigė, kad „Kingas“ labai stiprus ir dėmesio vertas režisūrinis darbas²⁹⁷. O LTSR kultūros ministerijos repertuarinės kolegijos atstovas Julijonas Lozoraitis perspėjo, kad spektaklis sulauks prieštarų reakcijų, tačiau teigė, kad „Jis nuvainikuoja palikimą šio pasaulio romantizavimą. Apnuogina tai, kas visuomenės pridengta tam tikra skraiste.“²⁹⁸ Spektaklis ir jo sukelta kontroversija pačiam teatrui buvo priimtina, ja net didžiutasi: „Teatro

²⁹³ Kanopkaitė, R. Žmogų pasirenka, žmogus pasirenka... *Kauno tiesa*, 1980 11 30.

²⁹⁴ Marcinkevičiūtė, R. Po „Kingo“ premjeros. *Teatras*, 1980, Nr. 4, p. 19.

²⁹⁵ Bielskis, J. Kai nenorima būti karaliumi. *Komjaunimo tiesa*, 1980 12 05.

²⁹⁶ Įdomu, kad sveikindamas teatro kolektyvą su premjera, tuometis Kauno valstybinio dramos teatro direktorius Antanas Gabrėnas administraciniais pagyrimais (įrašais darbo knygelėse) paskatino būtent neigiamųjų vaidmenų atlikėjus – brolių Rauckių vaidmenis kūrusius Remigijų Sabulį ir Rimantą Bagdzevičių bei Roslevkį įkūnijusiam Leonardui Zelčiui. Žr. *Kauno valstybinio dramos teatro direktoriaus Įsakymas Nr. 56*. [Kaunas], 1980 10 03. *Lietuvos literatūros ir meno archyvas*, f. 282, ap. 1, b. 225, l. 4.

²⁹⁷ *Kauno valstybinio dramos teatro J. Glinskio „Kingo“ spektaklio aptarimo Protokolas Nr. 13.*, [Kaunas], 1980 10 02. *Lietuvos literatūros ir meno archyvas*, f.282, ap. 1, b. 226, l. 42. (Priedas Nr. 8.)

²⁹⁸ *Ibid.*

vyriausiojo režisieriaus Jono Vaitkaus sugebėjimų dėka, mūsų teatras pasidarė dar populiariesnis. Prieštaringos žiūrovų nuomonės, atsiliepimai spaudoje, kartais kraštutiniai, ypač pagausėję po sp. „Kingas“ pasirodymo, sakyte sako, kad mūsų teatras tapo kovotoju, susilaukysiu didelio visuomenės susidomėjimo.“²⁹⁹

Taigi „Kingas“ su kai kuriomis pastabomis aktorių vaidmenims cenzūros buvo aprobuotas ir leistas rodyti, net teigiamai įvertintas. Tai taip pat parodo tam tikrus dikurso pokyčius: nauja, ekspresyvi, šiurkšti estetika, smarkiai nutolusi ne tik nuo socrealizmo, bet net ir nuo kiek pakitusiame lietuvių teatre dominavusių raiškos priemonių, cenzorių priimta kaip tinkama. Tačiau „Kingo“ atvejis leidžia nagrinėti ir kitų cenzūros rūšių (be politinės ir ideologinės) egzistavimą sovietmečiu.

Jaunuolių tarpusavio santykių ir žiaurumo, mokyklos ir mokytojų vaidmens problemos buvo populiarios ne tik to meto teatre (Vaclavo Blėdžio Panevėžio dramos teatre režisuotas Juozo Grušo „Pavojingas apsvaigimas“ (1967 m.), J. Vaitkaus režisuota Zorairo Chalapiano „Lopšinė“, režisuota Šiaulių dramos teatre (1974 m.) ir Kauno dramos teatre (1976 m.), tame pačiame teatre kartu su studentais sukurtos „Literatūros pamokos“ (1985 m.), bet ir vėlyvojo sovietmečio kine (Stanislavo Rostockio „Išgyvensim iki pirmadienio“ (1968 m.), Robano Bykovo „Baidyklė“ (1983), Iljos Frezo „Jums net nesisapnavo“ (1980 m.), Algirdo Aramino „Maža išpažintis“ (1971 m.). Tačiau Lietuvoje kiekvieną tokį spektaklį lydėjo pasipiktinimo bangos. Taigi J. Vaitkaus „Kingas“ nėra išimtinis, o veikiau tipiškas pavyzdys.

Kaip ir kitais atvejais, „Kingas“ sukėlė konkretaus profesinio sluoksnio reakciją. Spektaklių išsakomoms idėjoms, sugestijuojamoms potekstėms ir pasirinktai estetinei formai priešinosi pedagogai. Taigi konkreti, suinteresuota visuomenės grupė, viešai išsakyta kritika ir protestais iššaukusi ir institucinę reakciją. Pasipiktinimo spektakliu laiškai ir protestai buvo vainikuoti LKP CK instruktorės Danos Kadžiulytės pareigybinio spektaklio pasmerkimu. Svarbu pasakyti, kad būtent visuomeninė reakcija sukėlė institucinę, o ne atvirksčiai, t. y. ne cenzūros institucijos savarankiškai ėmėsi aktyvios teatro kūrinio turinio kontrolės, o tik paskatintos konkrečios, įtakingos visuomeninės grupės. Vienas iš bet kokios, net ir totalitarinės, valdžios ir jos institucijų tikslų – visuomeninio intereso apsauga, būtent taip šiuo atveju galima traktuoti valdžios įsikišimą – ne kaip ideologinę meno kontrolę, o kaip visuomeninio intereso apsaugą.

²⁹⁹ *Kauno valstybinio dramos teatro direktoriaus Įsakymas Nr. 97.* [Kaunas] 1980 12 31. *Lietuvos literatūros ir meno archyvas*, f. 282, ap. 1. b. 225, l. 18.

Viena cenzūros rūšių, skirstant ją pagal veiklos kryptis ir tikslą, – visuomeninė cenzūra. Pastaroji dažnai būdinga konservatyvioms visuomenėms, visokeriopai siekiančioms išlaikyti susiformavusią politinę, moralinę ar socialinę struktūrą³⁰⁰. Taigi „Kingo“ atveju institucinę reakciją į spektaklį ir jo sukeltą diskusiją galima traktuoti kaip konservatyvios (tai, žinoma, atitiko sovietinę ideologiją) visuomenės apsaugą. Protestavo konkreti visuomenės grupė, todėl aptariamasis atvejis leidžia kalbėti apie atskirą jos porūšį – pedagoginę cenzūrą³⁰¹. Tiksliai pedagoginės cenzūros veikimo sferą bei principus įvardija lituanistė Laima Tupikienė: „Pedagoginės cenzūros neveikia nei laikas, nei besikeičianti spektaklių stilistika. Atsižvelgiant į jos reikalavimus, nepaisant meninės motyvacijos ir idėjinės prasmės, iš scenos kūrinių turėtų būti pašalintas ne tik kritiškesnis žodis, bet ir meilės scenos, gėrimo, rūkymo epizodai, bent kiek šiurkštesnis žodis. Ši cenzūra reikalauja saugoti vaikų akis ir ausis nuo „nuodėmingų“ scenos vaizdų, nepaisant to, kad gyvenime jie girdi ir mato daug šiurpesnių dalykų.“³⁰² Taigi J. Glinskio ir J. Vaitkaus „Kinge“ pateiktas visuomenės skerspjūvis buvo priešingas lakuotam (su minimaliomis kritikos priemaišomis) sovietinės visuomenės vaizdavimui, dominavusiam oficialiajame diskurse, tačiau, kalbant apie cenzūrą, ši atvejį siūloma sieti su pedagoginės, o ne politinės-ideologinės cenzūros apraiškomis.

Visi trys uždaros zonos problemą skirtingais aspektais nagrinėjantys spektakliai rodo estetikos, teatrinės kalbos pokyčius. Visiems trims spektakliams būdinga panaši gyvenimo uždaroje zonoje schema: represinis režimo atstovo žiaurumas (Cenzorius „Grasos namuose“, Prižiūrėtojas „Kvadrate“, Roslevskis „Kinge“) galimybių išgyvenimo nužmogintose sąlygose paieškos ir pastangos išsivaduoti. Tad visuose juose vienu ar kitu lygmeniu galima išvelgti okupuotos valstybės situacijos ir kasdienybės sąsają.

Šis esamosios situacijos ir jos žalos individui konstatavimas – ryškus pokytis sovietmečio lietuvių teatro nagrinėjamų temų ir problemų kontekste. Čia nagrinėjamos ne socialinių klasių kovos ar išskirtinės visuomeninę kankinančios problemos, bet kalėjimo efekto, apėmusio visą šalį ir kiekvieną jos pilietį atskirai (nesvarbu, reflektuojantį tai, ar ne), situacija. Wialliamo Shakespeare'o Hamletui Danija – kalėjimas, kalėjimas, slypintis jo paties

³⁰⁰ Houchin J. H. *Censorship of the American Theatre in the Twentieth Century*. New York: Cambridge University Press, 2004, p. 1.

³⁰¹ Šį atskirą cenzūros rūšį apibrėžiantį terminą vartoja ir Slavojus Žižekas.

³⁰² Tupikienė, L. Koletyvinis spektaklio žiūrėjimas ir aptarimas. *Mokykla ir teatras*. Sudarytoja Laima Tupikienė. Kaunas, 1988, p. 164.

viduje, o „Grasos namų“, „Kvadrato“ ir „Kingo“ personažai atlieka dvigubą bausmę – kalbėdami ir išoriniame, ir vidiniame kalėjime, o šios dvi būsenos aktyviai sąveikauja.

Taigi vėlyvojo sovietmečio lietuvių teatre vis ryškesnės tampa vidinės kaitos tendencijos, žyminčios atotrūkį nuo oficialių socialistinio meno kriterijų. Sieti jas ne su natūraliais teatro raidos procesais, o su pancenzūrine būkle skatina sovietinio režimo ideologinė hegemonija, specifinės sovietinės realybės ir visuomeninių pokyčių kontekstas. Būtent kontekstas daugeliu atvejų tarnavo kaip naujų temų bei scenoje kuriamų reikšmių atsiradimo ir kartu jų suvokimo katalizatorius. Ryškėjantys estetiniai pokyčiai šio laikotarpio lietuvių teatre buvo inspiruoti ne kartą ar meninių kryptų konflikto, o konfrontacijos su įsitvirtinusi ir, regis, amžinu, todėl jau nenugalimu ėmusiu atrodyti režimu. Kalbėdamas apie sovietmečio rusų meno kūrėjus, Michailas Švidkojus teigia, kad skirtingai, nei negausus būrys prieš režimą kovojusių disidentų, didžioji jų dalis siekė humanizmo sistemos viduje, tikėdami, kad sistema amžina ir kad įmanoma tik ją liberalizuoti, o ne ją išrauti³⁰³. Tokia sovietmečiu kūrusių menininkų pozicija lietuvių teatre pasireiškė vidiniais diskurso poslinkiais, nesukuriant atviros konfrontacijos su režimu ir jo dogmomis.

Anot E. Klivio, šio laikotarpio teatrui būdingas „sąmoningas nuosaikumas arba pastangos savo modernizacijos projektus viešajame diskurse neutralizuoti, pasiūlant regėjimo taškus, iš kurių žiūrint novatoriški meniniai eksperimentai regėtuši jau įsitvirtinusių autoritetingų procesų tąsa, o ne jų teigimas.“³⁰⁴ Be to, Lietuvoje nesukūrė ryškus pagrindinio teatro judėjimas, o visi poslinkiai, kuriamų aliuzijų politiškėjimas ir estetiškos transformacijos vyko oficialiojoje scenoje – valstybiniuose teatruose. Verta paminėti ir tai, kad labiausiai diskurso ir jį kontroliuojančios cenzūros veikimo ribas išbandė vyriausiųjų režisierių pareigas ėję kūrėjai – oficialieji valstybinės teatrų sistemos atstovai³⁰⁵.

Tradicinį literatūrinį teatrą ima keisti atviras teatrališkumas, neverbalinė sceninė raiška ar pabrėžtinis ekspresyvumas; buitinį realizmą ima keisti sąlygiškumas ir pabrėžtinis vaizdingumas. Akivaizdžiai stiprėja režisieriaus, kaip spektaklio autoriaus, o ne pjesės statytojo vaidmuo, o tai – žymus pokytis tuometėje sistemoje. Pasak E. Klivio: „Pagal sovietinius kanonus režisūra apskritai turėjo maksimaliai „ištirpti“ pjesės interpretacijoje ir

³⁰³ Shvydkoi, M. Nostalgia for Soviet Theatre – Is There Hope for the Future? *Performing Arts Journal*, Vol. 15, No. 1, p.111.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 89.

³⁰⁵ Galbūt šią situaciją iš dalies būtų galima sieti su posovietinio periodu strigusios ir vis dar iš pagrindų nereformuotos teatrų sistemos problema (nemažą jos dalį sudarančių valstybinių teatrų administracinė sistema vis dar stebėtinai artima sovietinei).

aktoriuose, o savarankiškos režisūrinės vizualinės/erdvinės artikuliacijos, inovacijos, savarankiška simbolių ir vaizdinių sistema nebuvo laikoma pjesei ir vaidybai lygiaverte menine vertybe.³⁰⁶

Vėlyvojo sovietmečio visuomenėje įvykęs performatyvusis poslinkis atsispindėjo ir teatre. Jį galima įžvelgti kad ir ideologinius stabus (revoliucijos ir partijos vadus, sovietinės ideologijos iškeltus herojus) vaizduojančiuose spektakliuose. Nors vis dar paisoma privalomųjų repertuarinių normų ir statoma autoritetinį diskursą atitinkanti dramaturgija, konstatuojančioji dimensija nukeliama į antrą planą, kuriant naujas, šiam diskursui nebūdingas reikšmes ar savybes jam atstovaujantiems personažams ir taip įveiksminant „privalomąją medžiagą“.

Kaip viena naujų teatro raiškos krypčių susiformavęs metaforinis teatras, veikdamas sistemos viduje, nekūrė pasipriešinimo jai, tačiau atrado galimybių cenzūros kontroliuojamame diskurse sukurti erdvę papildomoms reikšmėms, nepažeidžiančioms implicitinių ir ekspricitinių normų, kuriomis apibrėžiama šio diskurso subjekto kalba.

³⁰⁶ Klivis, E. *Metaforinio teatro poetika. 8–9 dešimtmečių Lietuvos teatro režisūra: tekstai ir kontekstai*: Daktaro disertacija. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2004, p. 87.

3. DISKURŠŲ SANKIRTOS LIETUVOS TEATRE

3.1. Ezopo kalbos komunikacijos problemos

Vėlyvuojū sovietmečiu, režimui tapus norma, oficialiajame diskurse ėmė ryškėti internalūs pokyčiai, kurie lietuvių teatre pasireiškė kaip naujų raiškos būdų ir formų, leidžiančių pagyvinti ideologinės cenzūros suformuotą, literatūra grįstą teatrą ir suteikti erdvės kūrybiškumui, poreikis. Imta ieškoti būdų bent iš dalies apeiti kontrolės mechanizmus, nors tiksliau būtų teigti, kad ieškota būdų, kaip veikti neperžengiant kontrolės institucijų nustatytų ribų. Specifiniame sovietmečio sociopolitiniame diskurse kuriantys lietuvių režisieriai (daugiausia tie, kurie debiutavo vėlyvuojū sovietmečiu) ieškodami legitimios ir tuo pat metu aktualios teatro kalbos ėmė vis labiau akcentuoti vizualumą ir režisūrinį veiksma, o tai, anot Edgardo Klivio, reiškė „pliuralistišką, interpretacijoms atvirą zoną, ne tokią pavaldžią cenzūrai kaip žodis“³⁰⁷.

Rusijoje dar carinės cenzūros laikotarpiu susiformavusi, vėliau įvairių sričių Sovietų Sąjungos menininkų (ypač literatų) perimta Ezopo kalba nebuvo tiesiogiai režimui ar jo oficialiajam diskursui priešinga raiška, nes radosi sovietmečiui būdingomis ambivalentiškais sąlygomis. Tad mėginimai apeiti cenzūrą šiuo atveju buvo ne kovos (nors neretai taip įsivaizduota ir toks įvaizdis gajus iki šiol), o adaptacijos proceso dalis, kitaip tariant, veikimas pačioje sistemoje, o ne bandymas ją pakeisti.

Sovietmečiu skirtingose meno srityse savaip besireiškusi, o sugriuvus Sovietų Sąjungai vertinant okupacinį laikotarpį dominuojančią poziciją užėmusi Ezopo kalba šio darbo kontekste svarbi ne tiek kaip meninių priemonių visuma, kiek kaip specifinės komunikacijos sistema. Todėl norėtusi kalbėti ne vien apie ezopinę stilistiką, o pirmiausia apie ezopinę komunikaciją. Pagrindiniu pozityviu sovietmečio paveldu lietuvių teatre laikomas metaforinis teatras, tačiau prieš leidžiantis į nuodugnesnę jo analinę vertėtų panagrinėti ezopinės komunikacijos, kuria jis buvo paremtas, efektyvumą ir problemas.

Ezopo kalbos fenomeną tyrinėjęs rusų kilmės rašytojas ir literatūrologas Levas Loseffas jį įvardija kaip metastilių ir teigia, kad ezopinės priemonės yra kaip meninio kūrinio teksto (teksto, kuris jau egzistuoja kaip stilistinė sąranga) ir socioideologinės situacijos, kurioje pasirodo šis kūrinys, kontrastas, kaip atskiras vienetas ar kaip visos

³⁰⁷ Klivis, E. *Metaforinio teatro poetika. 8–9 dešimtmečių Lietuvos teatro režisūra: tekstai ir kontekstai*: Daktaro disertacija. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2004, p. 90.

literatūros dalis³⁰⁸. Kitaip tariant, perkeltinėmis prasmėmis paremta meninė kalba būtent dėl specifinio konteksto tampa ezopinė. Be to, jai būdingas politiškumas, kuris priskirtinas prie išskirtinių šios stiliškos savybių. Ir, žinoma, šis fenomenas neatsiejamas nuo cenzūros. Cenzūra yra vienas pagrindinių Ezopo kalbos formavimąsi skatinančių veiksnių, o jei cenzūrą suvokiame kaip kuriančiąją jėgą, galime teigti, kad tai cenzūros sukuriamas fenomenas. Literatūrologas Vytautas Kubilius Ezopo kalbą įvardija kaip būdingą totalitarinėms šalims ir teigia, kad joje užšifruojamos režimui priešingos prasmės³⁰⁹. Taigi ezopinė komunikacija šiuo atveju suvokiama kaip užslėptos konfrontacijos su režimu forma.

Kitas su teorinėmis Ezopo kalbos perspektyvomis susijęs požiūris – jos komunikacijos efektyvumo kvestionavimas. Viena vertus, daugelyje istorijos veikalų, visuomeninėje ir kultūrinėje atmintyje ši stilistinė forma tapatinama su sovietmečio kūryba. Šiuo aspektu neretai visi to meto kūrėjai skirstomi į dvi grupes: oficiozinius, kūrėjus tik režimui ideologiškai priimtinius darbus, ir tuos, kurie, atsiskaitydami keliais privalomais, režimui ideologiškai priimtinais kūriniais, likusią kūrybą grindė dviprasmybėmis. Kita vertus, dalis autorių abejoja ezopinės komunikacijos galimybėmis, prasmių dekodavimo efektyvumu ir tikslumu³¹⁰. Kiti, priešingai, jai priskiria politinio atgimimo formavimą ir skatinimą (ir ši grupė kur kas gausesnė nei pirmoji).

Remiantis komunikacijos teorija, bet kuris komunikacijos kanalas neišvengia triukšmo. Triukšmu šiuo atveju laikoma bet kas, prisijungiantis prie signalo tarp jo perdavimo ir priėmimo be šaltinio valios. Taip pat bet koks signalas, kuris nebuvo perduotas šaltinio, ar bet kas, kas trukdo tiksliai iškoduoti norimą signalą³¹¹. Tad sovietinės teatro cenzūros ir ezopinio kalbėjimo interakcijos atveju triukšmu galima laikyti ir cenzoriaus įsikišimą (išbraukiamas dalis ir pridedamus ideologinius intarpus), ir ezopines priemones (metaforas, metonimijas, paraboles ir kt.). Nors komunikacijos teoretikai teigia, kad bet kurioje komunikacijos stadijoje ar funkcijoje atsiradęs triukšmas visada iškreipia siuntėjo ketinimus ir taip riboja konkrečioje situacijoje tam tikru laiku norimos perduoti informacijos kiekį³¹², ezopinės komunikacijos atveju triukšmas gali

³⁰⁸ Loseff, L. V. On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature. Munchen: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1984, p. 23.

³⁰⁹ *Lietuvių literatūros enciklopedija*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2001, p. 136.

³¹⁰ Žr. Putinaitė, N. *Nenutrūkusi styga*: Prisitaikymas ir pasipriešinimas sovietų Lietuvoje. Vilnius: Aidai, 2007; Satkauskaitė, D. Ezopo kalba kaip teorinė sąvoka, arba Kaip mums kalbėti apie sovietmečio literatūrą. *Metai*, 2007, Nr. 5.

³¹¹ Fiske, J. *Įvadas į komunikacijos studijas*. Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 23.

³¹² *Ibid*, p. 23–24.

būti sąmoningas pasirinkimas. Būtent triukšmas tampa esminiu elementu L. Loseffo Ezopo kalbos fenomeno tyrime „Apie cenzūros naudą. Ezopo kalba moderniojoje rusų literatūroje“ (*On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature*, 1984).

Pasak autoriaus, svarbu skirti kasdienės komunikacijos ir estetiškos komunikacijos proceso triukšmą.³¹³ Pastarąjį lemia menininko pasirinkimas (šiuo atveju prie triukšmo galima priskirti net ir poetines vingrybes, nes jos komplikuoja tikslų informacijos perdavimą). Cenzūrą apeiti bandančios ezopinės komunikacijos procesą aiškiai išreiškia L. Loseffo pateikiama schema:

$$A: Tc + Tnc + N \rightarrow C: /-Tnc/ Tc + N \rightarrow R^{314}$$

Taigi autoriaus (A) sukurtas tekstas susideda iš cenzūrai priimtino segmento (Tc), segmento, kuris cenzūrai bus tikrai nepriimtinas ar net laikytinas tabu (Tnc), ir triukšmo (N). Perėjęs efektyvios cenzūros (C) filtrą tekstas paprastai netenka nepriimtino segmento (Tnc), tačiau, savaime suprantama, išlaiko cenzūrai priimtina segmentą (Tc), o triukšmas (N) pagal kompetenciją priskiriamas estetiškos raiškos sričiai³¹⁵. Taigi, Ezopo kalbą pasitelkiančio autoriaus tikslas – taip pateikti priimtina segmentą kartu su triukšmu, kad nepažeistų šios trapios komunikacijos grandinės: taip dūmų uždanga pridengti perduoti siekiamą žinią, kad ji praslystų pro cenzoriaus filtrą, bet išliktų pakankamai lengvai dekoduojama suvokėjui. Pasak L. Loseffo, ezopiškasis tekstas sėkmingai pasieks skaitytoją tuo atveju, jei ezopinės priemonės cenzoriaus bus suvoktos kaip autoriaus amato trūkumai (tai yra triukšmas, esantis už cenzoriaus kompetencijos ribų), o suvokėjo – kaip speciali indikacija, kurią reikia dekoduoti³¹⁶.

V. Kubilius kalbėdamas apie ezopiškojo teksto plano dvilypumą teigia, kad jis aiškus visuomenei ir neįkandamas cenzūrai³¹⁷. Toks tradicinis požiūris į cenzūrą išskiria cenzorius iš visuomenės, sumenkina jų percepcines galias ir yra vienas iš cenzūros kaip ribotos struktūros įvaizdžio formavimo pavyzdžių. Sovietinė cenzūra, kaip jau aptarta, buvo sudėtinga sistema, kuri veikdama pagal Komunistų partijos direktyvas turėjo ne tik nemenką

³¹³ Loseff, L. V. *On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature*. Munchen: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1984, p. 43.

³¹⁴ *Ibid*, p. 44–45.

³¹⁵ Politinė-ideologinė cenzūra pagal savo prigimtį rūpinasi tik perduodama informacija ir jos intonacija, o meninė kūrybiškumą jai nėra svarbi.

³¹⁶ *Ibid*. p. 44–45.

³¹⁷ *Lietuvių literatūros enciklopedija*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2001, p. 136.

galią, bet ir nustatytas ribas³¹⁸. Be jau minėto leistiną ir neleistiną kalbą skiriančio barjero, cenzorių užduotys buvo ribojamos ir pagrindinės užduoties – vadinamosios ideologinės švaros. Kitaip tariant, nors ideologinė korektūra neretai buvo maskuojama priekaištais kokybei, cenzorių pastabos ir draudimai visada vienaip ar kitaip buvo susiję su sovietine ideologija ir politika, o ne su menine kokybe³¹⁹, kuri buvo palikta už cenzūros kompetencijos ribų.

Minimos cenzūros kompetencijos ribos šiuo atveju yra susijusios su cenzūros instrukcijų laikymusi, o ne cenzorių kaip specialistų ribotumu. Kaip teigia 1971–1991 m. centrinio *Glavlito* Maskvoje Ketvirtajam skyriui (meninės ir politinės literatūros) vadovavęs Vladimiras Solodinas, jo darbo periodu, taigi pasiekus pancenzūrinę būklę, centriniame cenzūros aparate dirbantys puspenkto šimto darbuotojų atstovavo 80 skirtingų specialybių (humanitarinių mokslų specialistai, teisininkai, žurnalistai, filologai, teatrologai, muzikologai, dailėtyrininkai ir kt.)³²⁰. Slaptojo sąrašo egzistavimą neigiantis buvęs cenzorius nurodo, kad cenzūra buvo vykdoma remiantis valstybės ir kitas to laikotarpio paslaptis saugančiais įstatymais, bet kokiam kūriniiui pritaikoma visuomenės nuomonės dezinformavimo formule ir sovietinės doktrinos kategorijomis (sorealizmo diegimas)³²¹. Taigi, nepriklausomai nuo to, ar minėtasis sąrašas egzistavo, tai įrodo, kad meninės kokybės ir profesinės meistrytės kriterijai nebuvo priskiriami cenzoriaus kompetencijos sričiai.

Kiek kitaip apie profesinį cenzorių pasirengimą pasakoja nuo 1953 m. lietuviškajame *Glavlite* redaktore dirbusi Marija Senkuvienė. Pasak jos, Vilniuje centriniame aparate dirbo apie 25 darbuotojus: viršininkas, pavaduotojai, skyrių vedėjai, po 3–4 darbuotojus skyriuje ir tarnybinio pašto slaptasis skyrius³²². M. Senkuvienės teigimu, šiai institucijai vadovavo buvę revoliucionieriai, karo veteranai, pokario aktyvistai, baigę partinius mokslus, o eiliniai darbuotojai – redaktoriai ir vyresnieji redaktoriai – buvo įvairių specialybių žmonės, nemažai iš jų – studentai: „Jokios specializacijos nebuvo, kas būdavo laisvesnis, tam

³¹⁸ Omenyje turima institucinė sovietinės politinės-ideologinės cenzūros sistema.

³¹⁹ Šiuo atveju sorealizmo standartų atitikimas taip pat priskiriamas prie ideologijos kaip sovietinės doktrinos kategorija.

³²⁰ Richmond, S., Solodin, V. „The Eye of the State“: An Interview with Soviet Chief Censor Vladimir Solodin. *Russian Review*, 1997, Vol. 56, No. 4, p. 582.

³²¹ *Ibid*, p. 584.

³²² *Rašytojas ir cenzūra*. Sudarytojai A. Sabonis, S. Sabonis. Vilnius: Vaga, 1992, p. 412.

skyriaus vedėjas duodavo skaityti. Tokiu būdu lituanistui kartais tekdavo skaityti chemijos vadovėlius, o Chemijos fakultetą baigusiam – grožinės literatūros leidinį.³²³

Viena vertus, tokie teiginiai gali prisidėti prie vyraujančios nuomonės, kad cenzūra buvo, pavadinkime, neprofesionali, kita vertus, pagrindžia mintį, kad įvairių kūrinių ir spaudinių turinys buvo tikrinamas ir cenzūruojamas pirmiausia remiantis valstybės paslapčių saugojimu, visuomenės nuomonės dezinformavimo formule, taigi sovietinės doktrinos palaikymu. Žinoma, šie postulatai apima itin platų cenzūruojamoje medžiagoje pateikiamos informacijos ir jos galimos komunikacijos interpretavimo lauką. Be to, toks sistemos nenuoseklumas galėjo sukelti nesusipratimų ir klaidų. Tačiau tuo pat metu galima kalbėti apie cenzūros kompetencijos ribas. Todėl visiškai įmanoma, kad tais atvejais, kai sąmoningai pasirinktos ezopinės priemonės cenzoriaus buvo suvokiamos kaip autoriaus profesinio meistriškumo trūkumai, jos prasprūsdavo pro cenzūros tinklą. Be to, čia priartėjama prie piliečių vykdomų sankcijų kitų piliečių atžvilgiu. Jei, kaip mini ilgametė cenzorė, chemikas galėjo cenzūruoti literatūros vadovėlį, tai kalbame ne apie profesionalų konkrečiai disciplinai priskiriamo kūrinio įvertinimą, o apie bendrų politinių-ideologinių normų diegimą. Profesinio tapatinimosi nebuvimas šiuo atveju sugestionuoja visuomeninių normų diegimą, vykdomą tos pačios valstybės piliečių kitų piliečių atžvilgiu.

Sėkminga ezopinė komunikacija, be dekodavimo teikiamo džiaugsmo ir tylios rezistencijos pojūčio, turi ir kitą bruožą – ilgainiui ji gali paskatinti klaidingas cenzūros galios interpretacijas. Kitaip tariant, kai ezopinė artikuliacija cenzūros praleidžiama, traktuojant ją kaip triukšmą, o cenzūrai tinkamas segmentas adresato suvokiamas kaip triukšmas, o ezopinė artikuliacija – kaip tekstas ir įvyksta sėkmingas dekodavimas, priėmėjas gali stipriai nustebti, kaip toks tekstas galėjo būti leistas cenzūros (vienas ryškiausių pavyzdžių – K. Sajos „Mamutų medžioklė“). Taigi, nuvertinama ir kodavimo, ir cenzūros galia, o tai toli gražu ne visuomet teisinga. Sovietmečiu ambivalencija, kuri buvo užvaldžiusi visas (savi)raiškos ir savivokos sritis, atrodė savaime suprantama, todėl galėjo likti nepastebima. Tad režimui priimtina teksto dalis / lygmuo suvokėjui, nors ją ir dekodavo, galėjo tapti nebepastebima. Taip būtų galima paaiškinti kartkartėmis pasigirstančias amžininkų abejones dėl sovietinės cenzūros griežtumo ar paplitusį įsitikinimą, esą cenzoriai buvę beraščiai.

Sėkmingai praprsti pro prevencinės cenzūros sistemą buvo ne vienintelis ezopinės komunikacijos tikslas. Ne mažiau svarbūs buvo dekodavimo ir suvokimo procesai. Pasak

³²³ *Ibid.*

istoriko Valdemaro Klumbio, užkoduoti pranešimai galėjo būti paveikūs tik tuomet, jei kodų sistema buvo bendra visai visuomenei ar bent jau tiems, kuriems tie pranešimai skirti: „Tik tuomet juose galėjo būti iškoduota ta prasmė, kuri juose buvo užkoduota.“³²⁴ Taigi verta grįžti prie konteksto klausimo ir visuomenės santykio su oficialiuoju diskursu.

Dauguma Ezopo kalbos fenomeną nagrinėti mėginančių autorių sutaria, kad užšifruotas ar potekstėje kaip nutylėjimai paliktas prasmės įžvelgti galėjo tik dalis visuomenės. Kaip teigia V. Klumbys, ją pasiekdavo tik tam tikri diskursų elementai, dažniausiai plintantys galutinių vertybių, nuostatų ir jas išreiškiančių kūrinių pavidalu: „Šie elementai dažnai plisdavo viešumoje, o tai reiškia, kad jie buvo ideologizuoti. Todėl to paties kūrinio poveikis galėjo būti skirtingas priklausomai nuo konteksto: visuomeninės erdvės narys jį perskaitydavo remdamasis jam žinomais visuomeninių diskursų kodais, o jų nežinantį asmenį galėjo paveikti paviršinis ideologizacinis kūrinio sluoksnis.“³²⁵ Tačiau tuo pat metu minimi visuomenės nariai galėjo apsieisti vietomis: ideologizuotu kūrinio sluoksniu galėjo prisidengti ne tik autorius, siekdamas, kad tekstas būtų patvirtintas prevencinės cenzūros, bet ir interpretuotojas (kritikas, teatro atstovas, valdininkas), viešumoje akcentuodamas ideologinius elementus, kurie neva nustelbia nereikšmingą triukšmą.

Pasak literatūrologo Michaelo Holquisto, cenzūra išryškina įtampą tarp teksto ir konteksto³²⁶. Būtent ji (ar tiksliau žinojimas apie cenzūros egzistavimą) sukuria tas ypatingas aplinkybes, kuriomis potekstės, aliuzijos ir užuominos įgauna aiškią ir neretai aštrią, politinę prasmę. Konteksto svarbą ezopinėms prasmėms pabrėžia ir šį fenomeną iš semiotinių pozicijų mėginantis nagrinėti Paulius Jevsejevas, kuriam ezopinė komunikacija – tai „tiesiogiai patiriamos visuomeninių stereotipų apykaitos procesas“³²⁷. Būtent apsikeitimas informacija ir kodų šifrais visuomeniniame diskurse gali sukurti dekodavimo sąlygas. Visi pranešimai privalo turėti išreikštą ir paslėptą metalingvistinę funkciją, t. y. vienokiu ar kitokiu būdu turi būti aišku, koks kodas naudojamas jiems sudaryti³²⁸. Tad siekiant netrukdomai ir saugiai komunikuoti oficialiajame diskurse būtina apsikeisti prasmėmis mažesnėse, ne taip aktyviai kaip oficialioji

³²⁴ Klumbys, V. *Lietuvos kultūrinio elito elgsenos modeliai sovietmečiu*: Daktaro disertacija. Vilnius: Vilniaus universitetas, 2009, p. 95.

³²⁵ *Ibid*, p. 101.

³²⁶ Holquist, M. Introduction: Corrupt Originals: The Paradox of Censorship. *PMLA*, 1994, Vol. 109, No. 1, p 14.

³²⁷ Jevsejevas, P. Ezopo kalba: turinio nušalinimas, visuomeninė stereotipija, tekstinė esatis. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2014, t. 73, p. 145.

³²⁸ Fiske, J. *Įvadas į komunikacijos studijas*. Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 55.

viešuma kontroliuojamose erdvėse³²⁹. Kita vertus, L. Loseffas analizuodamas Ezopo kalbą nesiūlo leisti į giluminių struktūrų analizę, nes, pasak jo, ši raiška yra kultūrinio gyvenimo paviršiuje esančių santykių produktas³³⁰. Tokia nuostata leidžia kalbėti apie bendras nuotaikas ir nuojautas, kurias sudirginant potekstėmis ar aliuzijomis ir kuriamos prasmės, atspindinčios esamojo laiko aktualijas / problemas / nerimą. Kad ir kokią ezopinę priedangą rinktųsi kūrinio autorius, ji bus išskaidyta detalėse (ar tai būtų veiksmo vieta / laikas, ar turiniui prieštaraujantis kūrinio žanras, ar su vidiniu turinio kontekstu kontrastuojančios lingvistinės formos), kurios naudojamos kaip žymekliai (*markers*)³³¹, rodantys, kad reikia ieškoti papildomos prasmės, tačiau tik tuo atveju, jei priėmėjas žino apie tokių paieškų galimybę. Tad ir vėl grįžtame prie konteksto.

Pasak P. Jevsejevo, ezopinės komunikacijos atveju kontekstas ne įsiterpia, o persmelkia kūrinį, jo tekstą naudodamas teikti nuorodoms į save, dar daugiau, taip susidaro uždaras imanentinio turinio nušalinimo ratas, kuriame „teksto vartotojas tekste atpažįsta / neatpažįsta savo paties visuomeninę stovėseną ir tai gali / negali padaryti tik todėl, kad tą stovėseną jau turi, bei todėl, kad būtent ją per *detales* artikuliuoja produkuotojo siunčiamas ezopinis „pranešimas“³³². Derėtų pridurti, kad tekste ne savo, o priešingą oficialiajai ideologijai stovėseną atpažinti gali ir cenzorius (tokiu atveju kūrinys ar jo dalis nepasiekia plačiosios publikos), ir kitų cenzūros grandžių atstovai (teatro meno taryba, miesto partinės organizacijos atstovai, ideologiškai angažuoti kritikai ar visuomenės atstovai). Todėl kalbant apie efektyvią ezopinę komunikaciją verta nepamiršti, kad, be institucinės cenzūros aparato, kuriame vykdamas prevencinę cenzūrą ezopiniai elementai gali būti palaikyti triukšmu, egzistavo ir kapiliariniai cenzūros padaliniai, kuriuos užbaigdavo savicenzūra. Tad sėkmingas koduotos prasmės perdavimas, kreipiantis į plačiąją visuomenę (teatro publiką), reiškė, kad dalis jos perduodamą informaciją, nors ir sugebės dekoduoti, gali priimti neigiamai, o tai gali išprovokuoti represinę cenzūrą.

³²⁹ Taip V. Klumbys įvardija viešosios erdvės dalį, kurią tiesiogiai veikė, organizavo ir kontroliavo režimas. Žr. Klumbys, V. *Lietuvos kultūrinio elito elgsenos modeliai sovietmečiu*: Daktaro disertacija. Vilnius: Vilniaus universitetas, 2009, p. 91.

³³⁰ Loseff, L. V. *On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature*. Munchen: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1984, 4, p. 51.

³³¹ Žr. Loseff, L. V. *On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature*. Munchen: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1984, p. 34.

³³² Jevsejevas, P. Ezopo kalba: turinio nušalinimas, visuomeninė stereotipija, tekstinė esatis. *Acta Academiae Artium Vilmensis*, 2014, t. 73, p. 146.

Kalbant apie ezopinę komunikaciją sovietmečiu vertėtų aptarti ir jos kanalus. Akivaizdu, kad negalima pamiršti, kad kurti perkeltines prasmes buvo būdinga ne tik mėginantiems apeiti ribą tarp leistinos ir neleistinos kalbos, bet ir ją formuojantiems. Propagandai ypač svarbi konotacinė (poveikio adresatui) komunikacijos funkcija³³³, todėl režimas taip pat produkavo perkeltines prasmes. Nors L. Loseffas linkęs išvelgti tik formalius panašumus tarp režimo žiniasklaidoje naudotų tropų bei retorinių figūrų ir Ezopo kalbos meniniuose tekstuose³³⁴, į tai verta atkreipti dėmesį kalbant apie visuomenės dekodavimo gebėjimus. Režimo pasitelkti eufemizmai, tokie kaip asmenybės kultas, signalizavęs apie J. Stalino vykdytas represijas, okupuotų valstybių įvardijimas broliškėmis respublikomis ir pan., dvejopas reikšmes įtvirtino kaip legitymią kalbą. Tad ezopiškasis kalbėjimas, nors ir turėjo visiškai priešingus tikslus nei režimo propaganda, iš esmės naudojosi jau įprastais komunikacijos kanalais, o tai dar vienas Ezopo kalbos komunikacinio efektyvumo įrodymų.

Vėlyvuojū sovietmečiu, diskurse ėmus reikštis internaliems pokyčiams ir keičiantis teatro estetinei raiškai, spektakliuose daugėjo elementų, kuriuos cenzoriai galėjo palaikyti meninėmis klaidomis, tam tikrais besiformuojančios raiškos netikslumais, esančiais už cenzūros kompetencijos ribų. Cenzūrą kaip paradoksą įvardijantis M. Holquistas teigia, kad ji ugdo sofistikuotą publiką³³⁵. Vėlyvojo sovietmečio teatras jau kalbėjosi su kitokia nei režimo įtvirtinimo metais, sovietinės komunikacijos ir edukacinės sistemos išlavinta publika. SSRS aptariamam laikotarpiu buvo viena iš pirmaujančių aukštojo ir ypač aukštesniojo mokslo vystymosi šalių. Taigi, ir teatro publika 7–9 dešimtmečiais jau buvo įgijusi platesnį išsilavinimą, žymiai didesnė jos dalis gebėjo ir dėl viešai prieinamų kontekstų turėjo progą skaityti potekstes, suvokti kritines aliuzijas.

Kaip vieną iš ryškiausių sėkmingos ezopinės komunikacijos pavyzdžių, sukeliančių klausimų, kaip tai praleido cenzūra, būtų galima paminėti Jono Jurašo režisuotą Kazio Sajos „Mamutų medžioklę“. Kauno valstybiniame dramos teatre 1968 m. sukurtas spektaklis gyvavo vos metus, tačiau šiuo atveju svarbiau ne tai, kad jis buvo cenzūruotas ir galiausiai išbrauktas iš repertuaro, o tai, kad pjesėje dramaturgo užkoduotas prasmes paryškinęs spektaklis buvo rodomas, taigi tapo legitimus ir įsiliejo į oficialųjį diskursą, nors ir sukėlė prieštarų reakcijų

³³³ Fiske, J. Įvadas į komunikacijos studijas. Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 54.

³³⁴ Loseff, L. V. On the Beneficence of Censorship. *Aesopian Language in Modern Russian Literature*. Munchen: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1984, p. 57.

³³⁵ Holquist, M. Introduction: Corrupt Originals: The Paradox of Censorship. *PMLA*, 1994, Vol. 109, No. 1, p. 14.

įvairiuose sluoksniuose. Būtent šis pavyzdys leidžia kalbėti apie ezopinės komunikacijos galimybes ir oficialiojo diskurso ypatybes.

Nors teatrologų darbuose ir amžininkų prisiminimuose dažnai pažymima, kad „Mamutų medžioklė“ sunkiai skynėsi kelią į sceną, daug svarbiau, kad ją iš viso pasiekė. Be to, ne mažiau svarbu pastebėti, kad pjesė buvo publikuota³³⁶, taigi oficialiajame diskurse egzistavo kaip savarankiškas kūrinys net ir tuomet, kai spektaklis nebebuvo rodomas. Kiek vėliau, 1973 m., tuo stebėjosi net LSSR KGB pirmininkas Juozas Petkevičius, teigiantis, kad K. Sajos kūrybai trūksta idėjiškumo ir partiškumo, o publikuotos jo, kaip ir J. Glinskio, pjesės „silpnos ir netgi ydingos idėjiniu atžvilgiu“.³³⁷ Ši aukšto rango pareigūno nuostaba tik įrodo, kad tam tikrais atvejais prevencinę cenzūrą apeiti buvo įmanoma³³⁸, tačiau neretai, kaip ir šiuo atveju, ją pakeisdavo represinė.

J. Jurašo spektaklis „Mamutų medžioklė“ pateikė aštrią tuomečio gyvenimo satyrą, kurioje meninė išmonė ir sceninis veiksmas kaip niekada aiškiai buvo susiję su tikrove ir kasdienybe už teatro sienų. Išsvajotosios „šventės“ link besiveržiantys veikėjai, kartu su savotiškais antrininkais (Modrio Tenisono pantomimos trupė) sekantys paskui aktorius Vytauto Eidukaičio kuriamą Balionų pardavėją, primenantį tuometį partijos lyderį N. Chruščiovą, akivaizdžiai atspindėjo „tarybinės liaudies“ veržimąsi į „šviesų rytojų“. Taigi, šiuo atveju absurdiškas pjesės siužetas ir jos veikėjų keistumas buvo palaikyti triukšmu – meninės dramaturgo raiškos trūkumais. Tokią prielaidą galima daryti atsižvelgiant į tai, kad pirmąjį cenzūros filtrą pjesė, nors ir su amžininkų minimais trukdžiais, perėjo ir pasiekė sceną. Platų atgarsį sukėlė būtent sceninė interpretacija, tad galima manyti, kad pjesėje užkoduotos prasmės ir užuominos galutinai dekodavimui pasidavė ar, tiksliau, neišvengiamos tapo tik po spektaklio premjeros. Todėl galima teigti, kad pjesėje buvo naudojami plačiau paplitę kodai, o vizualioji, veiksminė jų išraiška supaprastino dekodavimą, priartino prie to meto sociopolitinio konteksto.

Ir dramaturgą, ir režisierių už režisūrinės koncepcijos „trūkumus“ bei nesugebėjimą „disciplinuoti savo fantazijos, pajungti jos spektaklio minčiai“, polinkį į „abstraktų filosofavimą ir moralizavimą“ bei „žiūrovo dirginimą tiesmukomis asociacijomis“ peikęs teatro kritikas Egmontas Jansonas vis dėlto pripažino, kad spektaklyje „bene pirmąsyk tiek daug dėmesio buvo

³³⁶ Saja, K. *Mamutų medžioklė*: 2 dalių komedija-groteskas. Vilnius: Vaga, 1969.

³³⁷ *Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940–1990*. Sudarytojai: J. R. Bagušauskas, A. Streikus. Vilnius: Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimo centras, 2005, p. 393.

³³⁸ J. Jurašo režisuotos K. Sajos „Mamutų medžioklės“ atveju prevencinę cenzūrą buvo pavykę pereiti dukart: pirmiausia cenzūra patvirtino pjesę, vėliau leido rodyti spektaklį.

skiriama visiems teatrinio reginio komponentams – plastikai, ritmui, garsui, muzikai, šviesai. Jų dėka ir buvo sukurtas vienas sintetiškiausių ir įspūdingiausių pastatymų tuometiniame lietuvių teatre³³⁹. Kita vertus, Vytautas Bartuška savo recenzijoje sveikina sceninį šios pjesės groteską, giria režisieriaus darbą, tačiau pažymi: „Ir vis dėlto norėtusi, kad dramaturgo kūrybiniame darbe veiktų tas nematomas „kontrolierius“, kuris kai kuriais atvejais pasakytų: „Stop!“ Džiaugies šmaikščia fraze, taiklia strėle į miesčionio ar demagogo širdį, ir staiga nuskamba abejotinos vertės aforizmas. Nereikšmingas nei pjesės veiksmui, nei viso kūrinio vertei. Dar blogiau, kai pasipila ištisas srautas posakių, aforizmų, kurių tikslas, matyt, yra prajuokinti (deja, ne kiekvieną) žiūrovą“³⁴⁰.

Taigi turime dvejopus vertinimus: meniniai pasiekimai sveikintini, tačiau pasigendama cenzūros, net tiesiogiai kalbama apie savicenzūros poreikį. Prieštaringi spektaklio vertinimai tik dar kartą patvirtina, kaip stipriai visą sovietinę būtį buvo persmelkusi ambivalencija ir skirtingų grupių interesai. Tad vertėtų grįžti prie ezopinės komunikacijos efektyvumo klausimo. Šis sovietinės teatro praktikos atvejis atskleidžia, kad institucinės cenzūros filtrą perėjęs kūrinys kaip ezopinis gali būti priimamas ne tik numatyto priėmėjo (žiūrovų), bet ir papildomuose teatro cenzūros sluokniuose (teatro meno taryba, vietinės ir centro partinės institucijos). „Mamutų medžioklės“ potekste buvo nepatenkintas vienas iš tuometės Kauno dramos teatro Meno tarybos narių: „Bet yra visokių žiūrovų ir jis [spektaklis – aut.] gali sukelti įvairių nuomonių. Finale išeina – „esam mamutai“. „Bezvyhodnoje položenije“. Gaunamas apibendrinimas. Reikia pagalvoti.“³⁴¹ Dekodavimas tikslus ir visiškai teisingas, vadinasi, šio spektaklio atveju galime kalbėti apie sėkmingą kodavimo ir dekodavimo atvejį bei minėtą situaciją, kai vartotojas tekste atpažįsta savo pvisuomeninę stovėseną. Įdomu tai, kad pirminėje spektaklio cenzūros stadijoje, kai buvo peržiūrima, apibūdinama pjesė, vėliau po peržiūros leistas spektaklis, nors ir matyti galimų ideologinių trūkumų, jie ėmė atrodyti grėsmingi tik po spektaklio premjeros. Kitaip tariant, kalbame apie atvejį, kai tikroji ezopinė prasmė ima veikti tik kūriniiui susidūrus ne su vienu ar kitu pavieniu suvokėju, bet su publika, žiūrovų sale, kurioje vienu reakcijos gali daryti įtaką kitų reakcijoms, plisti kaip užkratas ar nuoroda. Tik tada ir prireikė represinės cenzūros priemonių. Prevencinės cenzūros sistemos kaip triukšmas praleista kūrinio dalis (žanras ir

³³⁹ Jansonas, E. Kauno valstybinis dramos teatras. *Lietuvių tarybinis dramos teatras: 1957–1970*. Vilnius, 1987, p. 137.

³⁴⁰ Bartuška, V. Penki vakarai Laisvės alėjoje. Antras vakaras, „Kaip atpildas tiems, kurie ieško...“ Jonas Jurašas. Sudarytoja A. Girdzijauskaitė. Vilnius, 1995, p. 142.

³⁴¹ Savičiūnaitė, V. Išplėstas lapas Kauno valstybinio dramos teatro istorijoje. *Lietuvių dramaturgijos festivalio biuletenis „Atgaiva“*, 1988, Nr. 3.

siužetas), sustiprinta sceninio vaizdo, personažų įvaizdžių ir veiksmo bei meninio paveikumo, suvokiama kaip ezopinė artikuliacija, o sugretinta su to meto sociopolitiniu kontekstu buvo dešifruota kaip režimo kritika.

Be to, argumentai, pateikiami įgyvendinant represinę šio spektaklio cenzūrą (nutarimas spektaklio nebeįtraukti į repertuarą nepraėjus nė metams po premjeros), taip pat liudija sėkmingą ezopinę komunikaciją. Kauno dramos teatro pirminei partinei organizacijai apie spektaklio rodymo nutraukimą pranešdamas tuometis teatro direktorius Romualdas Tumpa teigė, kad „Mamutų medžioklė“ „tam tikrai grupei žiūrovų daro neigiamą poveikį“³⁴². LKP Kauno miesto komiteto atstovas Antanas Pupienis atvirai teigė, kad „Mamutų medžioklė“ „išmuša žmones iš įsitikinimų ir spektaklio eiga tiesiog duria pirštu ir išmuša pasitikėjimą mūsų partija ir vyriausybe. Kai kurie visuomenės sluoksniai, priešiški tarybinei visuomenei, gardžiuojasi tuo ir naudoja piktam. Ir šiandien, kuomet ypatingai yra paaštrėjusi ideologinė kova, šis spektaklis yra ne laiku“³⁴³. O tai, kad valdininkas pripažino negalintis reikšti priekaištų dėl spektaklio meninio lygio, dar kartą patvirtina, kad meniniai sprendimai nebuvo laikomi cenzūros jurisdikcija.

Grįžtant prie ezopinės komunikacijos dėmenų būtina aptarti ir cenzūrai tinkamą segmentą ar, tiksliau, galimas kitas spektaklio potekstės interpretacijas. Už ideologinį darbą Kauno dramos teatre tuo laikotarpiu atsakingas aktorius Antanas Žekas partinės organizacijos susirinkime teigė, kad „Mamutų medžioklė“ nėra ydingas ar antirežiminis veikalas, „priešingai – kūrinys, formuojantis mūsų epochos žmogų, aštriai demaskuojantis svarbiausią mūsų visuomenės stabdį – jos graužiką – miesčionį. Tai, kad atskiros, nežymios žiūrovų grupės panaudoja ar supranta veikalą kitaip, man regis, nieko baisaus. Teigiama čia nepalyginamai daugiau“³⁴⁴. Dar vieną interpretaciją pateikė tuometis kultūros ministras Lionginas Šepetys. Ekspertams iš Maskvos jis aiškino, kad šis spektaklis – tik nekaltas formalus eksperimentas, kad jame kalbama ne apie sovietinę sistemą, o apie Vakarų rinkimų santvarką³⁴⁵. Nors žvelgiant iš istorinės perspektyvos tokios interpretacijos gali priminti pateisinimų spektakliui paieškas, turint omenyje Ezopo kalbai būdingą ambivalenciją, teigti, kad šios versijos yra iki galo neteisingos, pagrindo nėra. Šiuo

³⁴² *Kauno valstybinio dramos teatro pirminės partinės organizacijos ataskaitinio susirinkimo protokolas Nr. 8*, [Kaunas], 1969 10 17. *Lietuvos ypatingasis archyvas, f.15177, ap. 1, b. 11, l. 17–18.* (Priedas Nr. 1.)

³⁴³ *Ibid.*, l. 19.

³⁴⁴ *Ibid.*, l. 18.

³⁴⁵ Nuo „Mamutų medžioklės“ iki „Savižudžio“. *Jonas Jurašas*. Sudarytoja A. Girdzijauskaitė. Vilnius: Gervelė, 1995, p. 297.

atveju svarbūs ne tiek tokių interpretacijų motyvai, kiek tai, kad toks spektaklio potekstės interpretavimas yra įmanomas.

Taigi, kaip rodo „Mamutų medžioklės“ pavyzdys, sėkminga ezopinė komunikacija vėlyvojo sovietmečio Lietuvos teatre buvo įmanoma, galėjo pasiekti įvairius visuomenės sluoksnius, o užkoduota prasmė galėjo būti dekoduojama daugmaž panašiai. Be to, šis pavyzdys įrodo sėkmingos ezopinės komunikacijos galimybes išvengti daugiasluoksnės sovietinės prevencinės dramaturgijos ir teatro cenzūros sankcijų. Nors pjesėje remiantis Ezopo kalbos principais užkoduotos ir kitos galimos interpretacijos, jos nebuvo pakankamai stiprios, iššifruotos kaip triukšmas ir vis tik suvoktos kaip šalutinės. Tad spektaklio sukeltų asociacijų ir politinių aliuzijų perskaitymo panašumo skirtinguose visuomenės sluoksniuose pakako, kad būtų pasitelkta represinė cenzūra.

Kalbėdamas apie Ezopo kalbos raiškos įvairovę L. Loseffas išskiria šešis žanrus, pagal prasmės perkėlimo būdą suskirstydamas kūrinius į tam tikras grupes: istorinė fikcija, egzotika, mokslinė fantastika, gamtos aprašymas, anekdotai ir vertimai³⁴⁶. Pirmoji, istorinė fikcija, – populiariausia sovietmečio lietuvių teatre. Tai paprastas ir parankus būdas perkelti prasmę. Pasirenkamas tolimas istorinis laikotarpis ir jo veikėjams suteikiamos šiuolaikinio žmogaus savybės ar tos, kurių jie stokoja. Pasakojamas žinomas istorinis siužetas, tačiau jis papildomas meninėmis vingrybėmis, kurios priartintų vaizduojamą laikotarpį prie autoriaus ir suvokėjo laiko. Nuoroda, kad neverta kūrinio teksto suprasti paraidžiui, gali tapti vaizduojamam istoriniam periodui nebūdinga leksika. Tiesa, verta pabrėžti, kad ne visuose lietuvių scenos kūriniuose toks perkėlimas buvo akivaizdus. Be to, daliai jų būdingas jau aptartas dvejopas kodavimas, arba ambivalencija, t. y. dalis sovietmečiu sukurtų istorinių dramų, kad būtų įmanoma jas publikuoti ar inscenizuoti, buvo privalomai ideologizuotos (pavyzdžiui, Vytauto Klovos operoje „Pilėnai“ pasirodantis rusų kunigaikštis Danila su palydovu Potiku turėjo atskleisti svarbią tautų draugystės temą³⁴⁷, nors su istorinėmis aplinkybėmis neturėjo nieko bendra). Taigi jos galėjo atlikti dvejopą vaidmenį. Jei ezopinė komunikacija sukonstruota efektyviai, buvo galima tikėtis publikai sužadinti tautinius jausmus, kalbėti apie opias problemas. Kita vertus, jei cenzūrai priimtinas kūrinio sluoksnis buvo pakankamai meniškai įtaigus ar režisierius nepabrėždavo ezopinės komunikacijos žymeklių scenoje, turinys galėjo būti nenušalintas, o tokiu atveju viešajame diskurse buvo diegiama ideologizuota istorinių įvykių

³⁴⁶ Žr. Loseff, L. V. *On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature*. Munchen: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1984, p. 62–84.

³⁴⁷ Mažeika, V. Opera. *Lietuvių tarybinis teatras: 1940–1956*. Vilnius, 1979, p. 292.

versija. Tai, kad vėlyvuojū sovietmečiu lietuvių istorijos temos buvo leidžiamos, kūrinuose įterpiančią privalomą sovietinės ideologijos dozę, kūrė ambivalentišką teatro santykį su istorija, kurio pėdsakų esama ir šiuolaikiniame Lietuvos teatre.

Dvisluoksnių prasmių keliamų komunikacijos ir kūrinų santykio su ideologija problemų galima išvelgti Jono Vaitkaus 1978 m. Kauno valstybiniame dramos teatre režisuotoje Juozo Grušo „Unijoje“. 1978 m. parašyta istorinė drama „Unija“ – savotiškas ankstesnės, ypatingo atgarsio lietuvių teatro istorijoje dėl režisieriaus Jono Jurašo sceninės interpretacijos cenzūros sulaukusios istorinės dramos „Barbora Radvilaitė“ (1972 m.) tęsinys. Pasak literatūrologo Jono Lankučio, paprastai J. Grušas su istorine medžiaga elgiasi gana laisvai, jam mažai rūpi dokumentiškas tikslumas, faktografiški istorinės kronikos tikslai: „Jo dramos praeities temomis – tai universalių etinių ir psichologinių kolizijų veikalai, kuriuose daugiausia gilinamasi į besiblaškančių, giliai sukrėstų žmonių jausmus ir psichines reakcijas.“³⁴⁸ Tačiau „Unija“ išsiskiria kiek kitokia struktūra ir tikslais. Šioje istorinėje dramoje nagrinėjami įvykiai ir politiniai motyvai, atvedę Lietuvą ir Lenkiją prie 1569 m. pasirašytos Liublino unijos, kuria sudaryta nauja valstybė – Abiejų Tautų Respublika. Sandoris, dėl kurio Lietuvai tenka atsisakyti dalies teritorijos ir suverenių teisių, nagrinėjamas vaizduojant savotišką priešingų stovyklų disputą. Nors išlaikant J. Grušo dramų braižą čia plėtojama romantinė Butrimo ir Kamilės meilės tema, ji nublinksta politinių įvykių fone. Skirtingoms nacionalinėms ir politinėms stovykloms atstovaujantys personažai, pasak J. Lankučio, čia su dideliu susijaudinimu išsako savo pozicijas, formuodami oratorinę ir atvirai deklaratyvią veikalo stilistiką³⁴⁹.

Režisuodamas „Uniją“ J. Vaitkus, pasak teatrologės Audronės Girdzijauskaitės, pritildė autoriaus išgalvotą melodramatišką meilės istoriją ir visą dėmesį sutelkė į istorinį įvykį: „Vyriškai atmetęs apgaulingą istorinę skraistę, režisierius įpareigojo aktorių kaip šiuolaikinių žmogų, individą, pilietį scenoje svarstyti aktualius savo tėvynės likimo klausimus.“³⁵⁰ Spektaklyje, kurio scenografiją kūrė Janina Malinauskaitė, santykį su istorija mėginta atskleisti ir per kostiumus: istoriniai kostiumai, kurie žiūrovus kaip muziejaus eksponatai pasitikdavo dar teatro fojė, tapo istorinio fono, scenografijos dalimi – sukabinti scenoje jie tarsi atspindėjo politinės dramos istorinį kontekstą. Lietuvių ir lenkų bajorai vilkėjo klasikinius vyriškus kostiumus, taip priartėdami prie to meto valdininkų, pabrėžiant publicistinį spektaklio atspalvį.

³⁴⁸ Lankutis, J. *Lietuvių tarybinė dramaturgija*. Vilnius: Vaga, 1983, p. 164.

³⁴⁹ *Ibid*, p. 172.

³⁵⁰ Girdzijauskaitė, A. Kauno valstybinis dramos teatras. *Lietuvių teatro istorija: trečioji knyga*. 1970–1980. Vilnius, 2006, p. 184.

Būtent šiose istorinių įvykių ir šiuolaikybės sąsajose būtų galima mėginti ieškoti ezopinės komunikacijos. Pasak J. Lankučio, politinė prievarta J. Grušo dramoje „Unija“ iškyla kaip gyvenimo prakeiksmas, kaip laisvos valios užgniaužimas, lemtingas visuomenės nuopuolio pasireiškimas³⁵¹. Turint omenyje tuometę okupuotos šalies situaciją, šiuos literatūrologo teiginius galime pritaikyti kalbant ne tik apie istorinius Lietuvos ir Lenkijos santykius, bet ir apie laisvos valios stoką sąjunginėje respublikoje. Todėl „Unija“ yra tinkamas L. Loseffo apibrėžto istorinio Ezopo kalbos žanro pavyzdys, kai pasakojamas žinomas istorinis siužetas, bet papildomas meninėmis vingrybėmis, kurios priartintų vaizduojamą laikotarpį prie autoriaus ir suvokėjo laiko. Nuoroda, kad neverta kūrinio teksto suprasti paraidžiui, galima įvardyti ir publicistinę formą, ir šiuolaikinius kostiumus istorinių kostiumų fone.

Vis dėlto neverta pamiršti ir jau minėtos sovietmečiui būdingos ambivalencijos. Pagal galimas papildomas prasmes istorinėje dramoje buvo galima išvelgti ir „tolesnį feodalinio Lietuvos žlugimo etapą“³⁵². O lietuvių ir lenkų konflikto eskalavimas tautiniu ir teritoriniu pagrindais dar nuo tarpukario buvo sovietinės Rusijos politikos bei propagandos dalis. Taigi ši istorinė situacija tokia pat tampa itin ambivalentiška. Jei pasitelkiama ezopinė komunikacija ir lenkų bajorai, šventikai bei rūmų atstovai tapatinami su tuomečiais sovietinės valdininkijos atstovais, tuomet šis dviejų tautų, besirengiančių sudaryti bendrą valstybę, disputas kuria aliuzijas į esamą politinę situaciją, o istorija tampa tik priedanga, cenzūrai priimtinu segmentu (remiantis anksčiau aptarta L. Loseffo schema tai būtų Tc žymimas segmentas) ir suvokėjo traktuojama kaip triukšmas. Tačiau, jei nesiekama ezopinio pasakymo³⁵³ arba jo neįmanoma dekoduoti, tuomet lietuvių ir lenkų konflikto nagrinėjimas sklandžiai įsilieja į ideologizuotą oficialųjį diskursą. Šie „jei“ iš esmės ir apibrėžia dekodavimo galimybes bei pavojus.

Ezopo kalbos egzotikos žanrui būtų galima priskirti kiek ankstesnį J. Vaitkaus spektaklį. 1977 m. taip pat Kauno valstybiniame dramos teatre J. Vaitkus pirmasis SSRS režisavo prancūzų dramaturgo Alfredo Jarry XIX a. pabaigos pjesę „Karalius Ūbas“. Prie Ezopo kalbos egzotikos žanro norėtusi priskirti ne dramaturginį kūrinį, bet sceninę J. Vaitkaus interpretaciją. L. Loseffas kaip egzotines paraboles įvardija tuos ezopine komunikacija paremtus kūrinius, kurie

³⁵¹ Lankutis, J. *Lietuvių tarybinė dramaturgija*. Vilnius: Vaga, 1983, p. 172.

³⁵² Lankutis, J. *Lietuvių tarybinė dramaturgija*. Vilnius: Vaga, 1983, p. 172.

³⁵³ Pasakymu semiotikai vadina įvairios apimties (sakinytis arba diskursas) sakymo akto rezultatą. Eliminavus sakymo instancijos nuorodas (asmeninius arba savybinius įvardžius, erdvės ir laiko deiksnes), sudaromas pasakymo tekstas, tarsi nebeturintis sakymo požymių (žr. Greimas, A. J., Courtés J. *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979, p. 123–125.).

konstruojami veiksmą perkeliant į tolimas šalis ar pasakiškas karalystes, suteikiant pasakojimui tam tikros egzotikos³⁵⁴. Prancūzų dramaturgo pjesėje karalius Ūbas siekia užvaldyti Lenkijos sostą ir Lietuvą, be to, kariauja su rusais – Prancūzijos geopolitiniame kontekste tai egzotiniai kraštai. Tačiau interpretuojant šią groteskišką W. Shakespeare'o „Makbeto“ parodiją tuometėje LSSR ši egzotika įgavo politinį atspalvį. Režisieriaus siekiu šiame spektaklyje išreikšti sovietinės ideologijos kritiką neabejoja teatrologė A. Girdzijauskaitė. Pasak jos, J. Vaitkus antiburžuazinį farsą pavertė antisovietiniu, „sumanė spektaklį tarytum mus supančio gyvenimo atspindį kreivame veidrodyje, kur visa, kas skambėjo iš sovietinio radijo, televizijos, kuo alsavo ideologijos ir demagogijos prikimšti laikraščiai, įgavo fantasmagoriškas, atgrasiai juokingas, absurdo dramai artimas formas“³⁵⁵.

Mėginant išvelgti galimybę dekoduoti ezopinius pasakymus šiame spektaklyje dėmesį ir vėl vertėtų atkreipti į J. Malinauskaitės sukurtą scenografiją ir kostiumus. Dominuojanti spektaklio scenografijos ir kostiumų medžiaga – sovietmečiu butyje itin paplitusios ir lengvai atpažįstamos klijuotės, be kita ko, žymėjusios sąsają su esamuoju laiku ir sovietine realybe. Taigi galėjo būti pasitelktos kaip vienas iš L. V. Loseffo aptariamų ezopinio teksto dešifravimui būtinų ženklų, nurodančių žiūrovams, kad kūrinyje verta ieškoti papildomų prasmų. Remdamasis prielaida, kad meniniam tekstui svarbiausia akcentuoti tašką, kuris žymi kūrinio perėjimą į ezopinį režimą, autorius renkasi tokius ženklus ar menines priemones įvardyti kaip žymeklius. Kitaip nei klaidinantys, ezopinę prasmę slepiantys elementai įvardijami kaip skydai (*screens*)³⁵⁶. Žymekliai ezopiniame tekste yra tarsi signalai, tad neretai anomalieki likusiam kūrinio kontekstui, per neatitikimus su bendra estetika, kūrinio laiku ar veiksmo vieta šie elementai yra skirti suvokėjo dėmesiui patraukti ir pranešti jam apie poreikį interpretuojant kūrinį ieškoti poteksčių. J. Vaitkaus „Karaliaus Ūbo“ atveju J. Malinauskaitės pasirinkta scenografijos ir kostiumų medžiaga, tiesiogiai susijusi su sovietine buitimi, tačiau kontrastuojanti su karaliaus rūmų estetika ir neturinti jokių sąsajų su pjesės laikmečiu, gali būti įvardijama kaip vienas iš tokių žymeklių, atkreipiančių suvokėjo dėmesį į kūrinio turinio ir vizualinės estetikos disonansus bei skatinančių spektaklio pasakojime ieškoti papildomų prasmų, poteksčių.

³⁵⁴ Žr. Loseff, L. V. *On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature*. Munchen: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1984, p. 64–66.

³⁵⁵ Girdzijauskaitė, A. Kauno valstybinis dramos teatras. *Lietuvių teatro istorija: trečioji knyga. 1970–1980*. Vilnius, 2006, p. 178.

³⁵⁶ Žr. Loseff, L. V. *On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature*. Munchen: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1984, p. 34.

Žinoma, niekada negalima atmesti galimybės, kad autorius (dramaturgas, režisierius) yra prastas koduotojas ar žiūrovas yra prastas dekoduojujas, o ypač turint omenyje, kad paprastai mediatoriaus funkciją atliekanti teatro kritika sovietmečiu negalėjo atvirai įsitraukti į simbolių ir metaforų dešifravimo procesą, tad jo vengė, pateikė papildomus šifrus ar sergėdama kūrėjus siūlė klaidinančius dekodavimo variantus. Tenka pripažinti, kad kai kurios iš to meto režisierių kurtų metaforų iki galo ir tiksliai taip ir nebuvo dekodautos. Tačiau jų formuojamas bendras reikšmių laukas tais atvejais, kai pavykdavo išlaikyti pusiausvyrą tarp siaurai ir plačiai naudojamų kodų, tarp ypatingų ir bendrų, papildomas arba vadinamąsias klaidingas interpretacijas leidžiančių reikšmių, buvo prieinamas ir žiūrovams. Taip pat tenka pripažinti, kad nagrinėjant sovietmečio spektaklius, jų keliamas idėjas ir estetiką verta kalbėti ne vien apie ezopines prasmes, bet ir apie jų supratimo ribas.

Pasak sovietmetį tyrinėjančio istoriko Tomo Vaisetos, aliuizijos, metaforos, Ezopo kalba, reikšmių inversijos galėjo padėti tik pirminiam bendrumo atpažinimui, nes nepateikdavo konkretaus turinio, sukeldavo neapibrėžtus jausmus, „palikdavo žmogų patį aiškintis reikšmes ir šis aiškinimasis galėjo kiekvieną nuvesti prie skirtingų išvadų, todėl galima teigti, kad tai kūrė solidarumo platformą, bet neugdė gilesnio alternatyvaus politinio mąstymo“³⁵⁷. Svarstant apie visuomeninių pokyčių skatinimą ir išryškėja ezopinės komunikacijos poveikio ribotumo klausimas. Mat net ir sėkmingos komunikacijos atveju tariamas bendrumo su aplinkiniais jausmas neretai galėjo būti tik iliuzija. Kalbėdamas apie tiesmuką prevecinę cenzūrą G. Aleknonis teigia, kad „dalis viusomenės bandys tobulinti tik jai suprantamą vadinamąją Ezopo kalbą ir net patikės, kad tokioje cenzūruojamoje aplinkoje galima privačiai laisvai mąstyti“³⁵⁸.

Ezopo kalbai būdingas politiškumas, ji atspindi visuomeninę poziciją, tačiau, kaip matyti, ji veikia tik tuo atveju, jei pozicija jau egzistuoja (kaip asmeninė arba kaip grupės). Pasak filosofės Nerijos Putinaitės, mėginimas prisiliesti prie kitoniškumo kūrėjui ir kūrinio dešifruotojui teikė pasitenkinimą ir menamo bendrumo pojūtį: „Ezopinio aiškinimosi pagrindu atsiradęs bendrumas, tegul ir neabejotinai teikęs jėgų išgyventi sovietinėje tikrovėje, buvo panašus į bendrumą sąmokslininkų, kurie nežino, nei kiek jų yra, nei ko konkrečiai siekia jų sąmokslas.“³⁵⁹ Nors dėl požiūrio į sovietmetį N. Putinaitė vertinama prieštarinčiai, jos pastebėjimas apie nekoordinuojamą sąmokslą – itin tikslus. Dekodavimo suteikiamas

³⁵⁷ Vaiseta, T. *Nuobodulio visuomenė: vėlyvojo sovietmečio Lietuva. 1964–1984*: Daktaro disertacija. Vilnius: Vilniaus universitetas, 2012, p. 170–171.

³⁵⁸ Aleknonis, G. *Naujoji cenzūra*. Vilnius: Mykolo Romerio universitetas, 2011, p. 9.

³⁵⁹ Putinaitė N. *Nenutrūkusi styga*: Prisitaikymas ir pasipriešinimas sovietų Lietuvoje. Vilnius: Aidai, 2007, p. 190.

pasitenkinimas, sėkmingos ezopinės komunikacijos atveju apimantis ir adresatą, ir adresantą, – lydimasis Ezopo kalbos veiksnys. Kitaip nei politinis teatras, kuris tiesioginiais pareiškimais, demaskacijomis, aštriomis, neretai tiesmukomis provokacijomis, į politinę demonstraciją galinčiais pereiti meniniais aktais siekia pakeisti susiklosčiusią politinę situaciją ar visuomeninę santvarką, Ezopo kalba teatre tampa tam tikra draudžiamos kalbos kontrabandos forma, tačiau joje savaime neglūdi siekis keisti, nes jos funkcija apsiriboja konstatavimu. Taigi ji gali palaikyti tam tikras nuostatas, užtikrinti jų gyvybingumą ar rusenimą, priminti tam tikrus konceptus, gaivinti tautinę atmintį, tačiau tai dar nėra gana atviras veiksmas, kuris galėtų paskatinti daugiau nei pavienius individus, t. y. peržengtų įprastas teatro paveikumo ir poveikio ribas.

Nagrinėjami pavyzdžiai įrodo, kad sėkminga ezopinė komunikacija vėlyvojo sovietmečio Lietuvos teatre buvo įmanoma, galėjo pasiekti įvairius visuomenės sluoksnius, o užkoduota prasmė galėjo būti dekoduojama daugmaž panašiai. Kita vertus, tenka pripažinti ir tai, kad Ezopo kalba užšifruotas ar potekstėje kaip nutylėjimai paliktas prasmes išvelgti galėjo tik dalis visuomenės. Be to, tokių kūrinių poveikis galėjo būti dvejopas, kaip būdinga sovietmečiui, ambivalentiškas, o tai skatina abejoti visuomeninio poveikio galimybėmis.

3.2. Metaforinis teatras kaip šalutinis politinės cenzūros produktas

Vienas pagrindinių diskurso analizės kūrėjų Michelis Foucault teigia, kad diskursai formuojasi tiek šiaupus, tiek anapus kontrolės ribų³⁶⁰. Taigi net ir griežta oficialiojo diskurso kontrolė leidžia ar net sąlygoja paralelinio, šešėlinio diskurso formavimąsi. Šis diskursas nėra atvirai priešingas dominuojančiajam, tačiau nėra ir visiškai integralus. Šis diskursas nėra atvirai priešingas dominuojančiajam, tačiau nėra ir visiškai integralus. Jis formuojasi atitikdamas kontrolės nustatytas teisėtumo ribas kaip legitimus ir, nors atskirais atvejais gali peržengti dominuojančiojo diskurso ribas, pastarajam prieštarauja tik iš dalies. Kitaip tariant, visa tai, ko cenzūra nedraudžia, tampa leistina, taigi tai, kas praleidžiama pro prevencinės cenzūros tinklą ir nėra uždraudžiama (arba kol neuždraudžiama) represinės, teisėta. Tokio paralelinio diskurso susikūrimas ir iš dalies legalus egzistavimas dominuojančiojo diskurso šešėlyje leidžia jį laikyti šalutiniu oficialiojo diskurso produktu. Sovietmečio lietuvių teatre tokiu šalutiniu oficialiojo diskurso produktu tapo Ezopo kalbos paskatintas metaforinis teatras. Greta primesto unifikuotos estetikos sovietinio diskurso susiformavo nauja teatro kalba – oficialiojo diskurso užbrėžtų ribų neperžengianti, tačiau tuo pat metu alternatyvi estetika. Metaforinio teatro poetiką daktaro disertacijoje analizavęs teatrologas Edgaras Klivis teigia, kad sovietmečiu sukurtas menas dažnai buvo ambivalentiškas, suderinantis dvi kartais visiškai priešingas interpretacijas: „Potekstė, arba Ezopo kalba, yra geras ambivalentiškos kultūrinės produkcijos pavyzdys: meno kūrinio tekstas liudija menininko prisitaikymą, o po tekstu slypintis alegorinis pranešimas taikosi priešinga – opozicijos – kryptimi.“³⁶¹ Ezopo kalba iš esmės formuojasi siekiant išvengti cenzūros, tad iš dalies yra jos kuriama. Kaip meninis stilius, ji formuojama siekiant kontroliuoti teksto suvokimą. Meninių priemonių visuma savo tikslus pasiekia ne pačiame tekste, o skaitytojo (žiūrovo) sąmonėje. Panašių tikslų siekia ir ideologinė cenzūra. Taigi galima teigti, kad cenzūra ir jos išvengti leidžianti Ezopo kalba susijusios ne tik priežasties ir pasekmės ryšiu, bet ir bandymų paveikti adresatą pagal principus: abiem atvejais mėginama pakeisti egzistuojantį kodą ir perduoti kitą žinią. Tik Ezopo kalba remiasi prasmės perkėlimu, o cenzūra prasmę keičia pašalinimo, keitimo, išsklaidymo metodais.

³⁶⁰ Foucault, M. *Diskurso tvarka*. Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 43.

³⁶¹ Klivis, E. Ardomas prisitaikymas: cenzūra ir pasipriešinimo jai būdai sovietinio laikotarpio Lietuvos teatre. *Menotyra*, 2010, T.17, Nr.2, p. 128.

Taigi ilgainiui, nors ir nebuvo išreikštas viešomis programomis, kaip pagrindinė nauja kryptis ėmė formuotis Ezopo kalbos paskatinta nauja teatrinė raiška – metaforinis teatras. Pasak E. Klivio, metaforinės režisūros formavimosi ir brendimo procesą galima laikyti aiškiu Lietuvos teatro posūkiu moderniojo teatro link³⁶². Kita vertus, galima konstatuoti, kad modernėjančiam šalies teatrui prireikė naujų priemonių, kurių pasirinkimą sąlygojo specifinis sociopolitinis kontekstas (sovietinės ideologijos persunkta kasdienybė, pancenzūrinė būklė). Taigi vėlyvuju sovietmečiu ėmė ryškėti internalūs oficialiojo sovietinio Lietuvos teatro diskurso pokyčiai, ilgainiui virto savita estetika. Nauja sovietmečiu subrendusių menininkų karta vėlyvuju sovietmečiu teatro kontrolės sistemą jau suvokė, kaip duotybę, o ne išorinę grėsmę, tad galėjo pradėti ieškoti prisitaikymo prie jos ar veikimo jos viduje metodų.

Nepaisant įvairių sceninės metaforos definicijų teatro kritikoje, metaforinį teatrą E. Klivis siūlo laikyti viena sąlyginio teatro rūšių, teigdamas, kad sovietinėje estetikoje sąlygiškumas buvo pamatinė kategorija³⁶³. Jis sudarė režimo skatinto sovietinio buitino psichologinio realizmo kontrastą ir tik įsivyravus „bekonfliktiškumo teorijos“ kritikai vėlyvuju sovietmečiu imtas iš lėto legitimuoti. Vienu pagrindinių metaforinio teatro kūrėjų Lietuvoje laikomo režisieriaus Eimunto Nekrošiaus kūrybą nuodugniai tyrinėjusi teatrologė Ramunė Marcinkevičiūtė teigia, kad visai aštuntojo ir devintojo dešimtmečių Rytų Europos meninei veiklai būdingas Ezopo kalbos fenomenas lietuvių teatre pasireiškė savitai, mat „suvaržytą žodžio laisvę siekta kompensuoti poetinio įvaizdžio regima raiška – teatrinio vaizdu, teatrinės kalbos priemonėmis parodyti tai, kas buvo uždrausta išsakyti žodžiu“³⁶⁴.

Lietuvių metaforinio teatro teorinės apibrėžties atskaitos tašku galima laikyti literatūros tyrinėtojo, teatrologo Dovydo Judelevičiaus 1979 m. publikuotą straipsnį „Kelyje į metaforinį teatrą“, jame galima užčiuopti dalies teatro bendruomenės pasipriešinimo tokiai sceninei raiškai tendencijas, o metaforinio teatro bruožai priskiriami kone visiems tuo metu aktyviai kūrusiems lietuvių režisieriams. Natūralu, kad šiame sovietmečiu rengtame straipsnyje nekalbama apie Ezopo kalbą, tad galima daryti prielaidą, kad šiuo periodu dalis ezopinei komunikacijai priskirtinų elementų ar meninių sprendimų atsidūrė metaforinio teatro, kurį vertėtų suvokti kaip vieną Ezopo komunikacijos teatre formų, pristatyme. Pasak D. Judelevičiaus, metaforinės

³⁶² Klivis, E. *Metaforinio teatro poetika. 8–9 dešimtmečių Lietuvos teatro režisūra: tekstai ir kontekstai*: Daktaro disertacija. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2004., p. 90.

³⁶³ *Ibid.*, p. 19.

³⁶⁴ Marcinkevičiūtė, R. Iš lietuvių teatro režisūros istorijos: XX a. 8-ojo ir 9-ojo dešimtmečių teatro praktikos koordinatės. *Menotyra*, 2006, Nr. 4, p. 32.

raiškos ieškojimų kryptį paskatino ne tik teatro raida pasaulyje ir siekimas grįžti prie teatro ištakų, bet labiausiai to meto originalioji dramaturgija: „K. Sajos parabolės, Just. Marcinkevičiaus poetinės dramos, J. Glinskio ir J. Grušo veikalai reikalavo iš teatro naujos meninės kalbos.“³⁶⁵ Taigi metaforinis teatro formavimasis tiesiogiai siejamas su Ezopo komunikaciją pasitelkdavusių dramaturgų kūriniais. Ezopo kalbos pasakymai aštuntojo ir devintojo dešimtmečių režisierių spektakliuose virsdavo vizualinėmis metaforomis, buvo papildomi jų įkvėptais simboliais. O pastariesiems kurti itin svarbus kontekstas, nes objektas gali tapti simboliu tik dėl konvencijos ir vartojimo įgijęs reikšmę, įgalinančią jį kam nors atstovauti³⁶⁶. Taigi ir čia režisierių kuriamų ženklų dekodavimas ir suvokimas tiesiogiai siejasi su bendru sociopolitiniu kontekstu, visuomeninėmis nuotaikomis ir būsenomis.

E. Klivis teigia, kad „metaforinio teatro režisūra gali būti apibūdinta nepriklausomai nuo žanrinių dramos teksto ypatybių“³⁶⁷, tad gali būti atpažįstama įvairaus žanro spektakliuose, nesvarbu, koks teksto sumanymas, ar net jam prieštarauti. Čia svarbesnis teatrinis vaizdas ir sceninis veiksmas, tad metaforinės raiškos galima išvelgti tokių skirtingų režisierių kaip Eimuntas Nekrošius, Gytis Padegimas, Saulius Varnas ar iš dalies Jonas Vaitkus kūryboje, pasak D. Judelevičiaus, net ir Henriko Vancevičiaus, Povilo Gaidžio ar Kazimieros Kymantaitės spektakliuose. Tačiau norėtusi atkreipti dėmesį į D. Judelevičiaus teiginį, kad kelias į metaforiškąjį teatrą – ne vien išraiškos dalykas: „Tai kaip tik pastangos, akademiškai sakant, surasti turiniui adekvačią formą.“³⁶⁸ O tai jau galima sieti su užslėptomis prasmėmis, taigi Ezopo kalbos prasmių (de)kodavimo principais ir komunikacija. Būtent metaforinio teatro komunikacijos klausimus, pratęsiant Ezopo kalbos komunikacijos problemų nagrinėjimą, ir norėtusi akcentuoti, stebint jų sąveiką su diskursu.

Kognityviojoje kalbotyroje egzistuoja įsitikinimas, kad žmogaus konceptualioji sistema metaforiškai veikia iš prigimties, ir tik dėl metaforų gebame suvokti ir kalbėti apie abstrakčius dalykus, todėl metaforą galima laikyti mąstymo reiškiniu³⁶⁹. Taigi pati metaforinė raiška komunikaciniu aspektu nėra svetima suvokėjo – šiuo atveju teatro publikos – mąstymui. Tačiau vertėtų nepamiršti, kad metafora konstruojama tuo pat metu naudojantis ir panašumais, ir

³⁶⁵ Judelevičius, D. Kelyje į metaforinį teatrą. Kultūros barai, 1979, Nr. 7, p.13.

³⁶⁶ Fiske, J. *Įvadas į komunikacijos studijas*. Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 110.

³⁶⁷ Klivis, E. *Metaforinio teatro poetika. 8–9 dešimtmečių Lietuvos teatro režisūra: tekstai ir kontekstai*: Daktaro disertacija. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2004, p. 23.

³⁶⁸ Judelevičius, D. Kelyje į metaforinį teatrą. Kultūros barai, 1979, Nr. 7, p.13.

³⁶⁹ Drūlienė, V. Lietuviškosios metaforikos vertikalumo matas. *Darbai ir dienos*, 2008, Nr. 50, p. 73.

skirtumais. Kitaip tariant, priemonė ir turinys turi būti pakankamai panašūs, kad galėtų atsidurti toje pačioje paradigmoje, bet gana skirtingi, kad išliktų būtinas kontrastas³⁷⁰. Pagal rusų kilmės amerikiečių lingvisto Romano Jakobsono modelį, norint suvokti metaforą reikia vaizduotės, nes ji nėra realistinė, ji nėra susijusi su tos pačios plotmės reikšmių gretinimu, reikia, kad, vadovaujantis asociacijos principu, būtų siekiama panašumo tarp dviejų akivaizdžiai skirtingų plotmių³⁷¹. Taigi metaforinio teatro žiūrovas įtraukiamas į aktyvų veiksmą, nes pasyviai stebėdamas spektaklį, nesiekdamas dekoduoti scenoje kuriamų metaforų prasmį, jis liktų už tokio teatro komunikacijos ribų. Pasak E. Klivio, suvokėjas metaforiniame teatre dalyvauja ir kaip meninio vaizdinio subjektas, ir kaip jo raiškos priemonė: „Čia pasitelkiama subjekto (suvokėjo) gyvenimo patirtis, aktualizuojamos jo atminties zonos.“³⁷² Pastarąsias galima tiesiogiai sieti su sociopolitiniu kontekstu ir autoritetiniu oficialiuoju sovietiniu diskursu.

Michailo Bachtino teigimu, nepaisant fundamentalių skirtumų tarp autoriteto ir internalaus įtaigumo, juos gali sujungti tas pats žodis³⁷³. Tai dar labiau tikėtina, turint omenyje sovietmetį persmelkusį ambivalentiškumą. Tačiau metaforinio teatro atveju norėtusi kalbėti ne apie susiliejančius autoritetinį ir internaliai įtaigų diskursus, o apie jų interakcijas ir koegzistavimą. Remiantis M. Foucault nuostatomis, diskursus turime laikyti netolydžiomis praktikomis, „kurios ne tik susikerta, o kartais egzistuoja greta, bet ir ignoruoja arba išstumia viena kitą“³⁷⁴. Tad jei aptartę oficialųjį diskursą atitinkančius, ideologizuotus sovietinius spektaklius siesime su autoritetiniu diskursu, metaforinio teatro fenomene nesunku išvelgti internalaus įtaigumo bruožų. Pasak M. Bachtino, internaliai įtaigus diskursas, priešingai nei išoriškai autoritetingas, įtvirtinamas per asimiliaciją su paties subjekto žodžiu. Kitaip tariant, internaliai įtaigus diskursas geba prasiskverbti, asimiliuotis ir tapti savu ar bent pusiau savu: „Jo kūrybiškumas ir produktyvumas būtent ir glūdi tame, kad toks žodis pažadina naujus ir nepriklausomus žodžius, kad iš vidaus organizuoja mūsų žodžių mases, ir nelieka izoliuotoje ir statiškoje būklėje. Mes jį

³⁷⁰ Fiske, J. *Įvadas į komunikacijos studijas*. Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 111.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 116.

³⁷² Klivis, E. *Metaforinio teatro poetika. 8–9 dešimtmečių Lietuvos teatro režisūra: tekstai ir kontekstai*: Daktaro disertacija. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2004, p. 25.

³⁷³ *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Edited by M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981, p. 342.

³⁷⁴ Foucault, M. *Diskurso tvarka*. Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 35.

ne tiek interpretuojame, kiek palaikome, t. y. jis laisvai vystomas, pritaikomas naujai medžiagai, naujoms sąlygoms, įžengia į interaktyvius santykius su naujais kontekstais.³⁷⁵

Tai, kad šis diskursas pasitelkia vidinius procesus kartu reiškia ir tai, kad nesiekia tiesioginės išorinės manifestacijos. Ir nors dėl to jis priešingas autoritetiniam, tai ta pati sąlyga, kuri leidžia jiems koegzistuoti greta ar paraleliai. O kalbant apie šio diskurso santykius su sovietine ideologija, šiuo atveju verta prisiminti, kad tai, kas buvo slapta, režimo buvo persekiojama daug vangiau nei bet kokie viešesni pasireiškimai: politinės batalijos daugiabučio virtuvėje režimui realios grėsmės nekėlė, kol jų metu negimdavo viešų veiksmų idėjų. Tad jei diskursų nelaikysime tolydžiomis praktikomis, tokiomis sąlygomis galime kalbėti ir apie jų paralelinį koegzistavimą.

Pasak istoriko Valdemaro Klumbio, norint, kad visuomeninėje erdvėje sukurti kodai paplistų visuomenėje plačiau, jie turi patekti į oficialiąją viešumą: „Taip „pasidalintas darbas“ tarp visuomeninės ir oficialiosios viešumos erdvių: pirmojoje kodai kurti ir aiškinti, antrojoje vyko jų sklaida. Sklaida viešumoje neleido susiskaldyti pačiai visuomeninei erdvei, ir jos diskursams taip sutvirtindama ir patvirtindama bendras nuostatas, neleisdama joms suskilti į paskirų grupių vidinius diskursus.“³⁷⁶ Tad ir metaforinis teatras taip pat veikė oficialiojoje viešumoje, nes rodomą spektaklį galima įvardyti ir kaip kodų sklaidą.

Pasak R. Marcinkevičiūtės, lietuvių režisūros posūkis metaforinio teatro link žymėjo ne tik pokyčius teatro estetikoje, bet ir fokusavo visuomenės būsenų kaitą – „teatrinio vaizdo nebylus komunikatyvumas tapo opozicija totalitarizmo retoriškumui“³⁷⁷. Tačiau oficialiajame sluoksnyje vyko tik kodų sklaida, o ne viešas dekodavimas. Režisieriai žiniasklaidoje iki galo neaiškino režimui nepriimtinių savo spektaklių prasmų, jų viešai naudota retorika neprieštaravo (o jei ir prieštaravo, itin retai ir gana neryškiai) oficialiajai politinei doktrinai. Kritikai, reflektuodami spektaklius, atlikdami jų analizes ir pateikdami kritines pastabas, artikuliavo toli gražu ne visas galimas metaforinės raiškos skatinamas interpretacijas, kartais net taikydami papildomus kodus ir spektaklio prasmes palikdami potekstėse (taip sukuriant dvigubą poteksčių sluoksnį). Sceninių metaforų kurtų prasmų dekodavimas buvo paliktas privačiai kontempliacijai, todėl metaforinį

³⁷⁵ *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Edited by M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981, p. 345–346.

³⁷⁶ Klumbys, V. *Lietuvos kultūrinio elito elgsenos modeliai sovietmečiu*: Daktaro disertacija. Vilnius: Vilniaus universitetas, 2009, p. 97.

³⁷⁷ Marcinkevičiūtė, R. Iš lietuvių teatro režisūros istorijos: XX a. 8-ojo ir 9-ojo dešimtmečių teatro praktikos koordinatės. *Menotyra*, 2006, Nr. 4, p. 37.

teatrą norėtusi įvardyti labiau kaip alternatyvą nei opoziciją, kuriai lyg ir reikėtų viešesnės pozicijos.

Sovietinė politinė-ideologinė cenzūra veikė žymėdama ribą tarp leistinos ir neleistinos kalbos. Būtent ties šia riba vėlyvuuju sovietmečiu ir buvo atrasta erdvė Ezopo kalbai skleisti sovietmečio Lietuvos mene ir jos paskatintam metaforiniam teatrui formuotis. Tad vadovaujantis minėta nuotata, kad diskursai formuojasi ir vienoje, ir kitoje atribojimo pusėje³⁷⁸, ir darant prielaidą, kad sovietinė politinė-ideologinė cenzūra kaip konstruojanti galia kūrė tam tikrą kalbą, kaip pašalinimo mechanizmas formuodama oficialųjį sovietinį autoritetinį diskursą, tuomet kitą kalbą ji darė neleistiną. Tačiau dėl sovietmečiui būdingos ambivalencijos ir cenzorių kompetencijai nustatytų ribų, taip pat ir dėl žmogiškojo veiksnio, vėlyvuuju sovietmečiu, režimo egzistavimui tapus norma, ėmė kurtis sąlygos internaliai įtaigiam diskursui kurtis ir skliti. O tai, ko politinė-ideologinė cenzūra nedraudė, t. y. prevencinės cenzūros mechanizmas neužkirsdavo kelio oficialiajai viešumai pasiekti, ir represinės cenzūros įrankiais nepašalindavo iš jos, buvo leistina ir priimtina. Kaip teigia M. Foucault, doktrina susieja individus su tam tikru sakymu ir kartu uždraudžia jiems visa kita; kita vertus, ji pasitelkia tam tikrus sakymus, kad susietų individus ir atskirtų juos nuo visų kitų³⁷⁹.

Tad liminalioje, cenzūros sukurtoje erdvėje susiformavęs metaforinis teatras nebuvo režimui ar jo oficialiajam diskursui priešinga kalba, nes ji formavosi sovietmečiui būdingoje ambivalentiškoje būsenoje, tad galima teigti, kad siekė liberalizacijos, o ne konfrontacijos. Pasak E. Klivio, Lietuvos metaforinis teatras buvo konstruojamas nuolat jau esančios realybės, į kurią jis nurodo horizonte: „Pirmoji ir antroji referencijos eilės metaforiniame teatre nepanaikina viena kitos, bet nuolat susipindamos konkuruoja, išskleisdamos realistinę reprezentaciją ir čia pat „imdamos ją į skliaustus“, sustabdydamos įprastą referenciją ir projektuodamos naujas pasaulio *mise-en-scène* (įsceninimo) galimybes.“³⁸⁰ Taigi mėginimai apeinant cenzūrą kurti savitą, oficialiojo diskurso normas ne iki galo atitinkantį pasaulėvaizdį, šiuo atveju buvo ne kovos, o adaptacijos proceso dalis, veikimas sistemos viduje, o ne mėginimas ją pakeisti. Metaforinis teatras formavosi ne kaip konceptuali programa, o iš pavienių, atsitiktinių mėginimų vaizdinėmis veiksminėmis priemonėmis sukonstruoti erdvės kūrybiškumui suvaržytoje sovietinio Lietuvos teatro atmosferoje. Tai retrospektyviai vertindama R. Marcinkevičiūtė teigia, kad metaforos

³⁷⁸ Foucault, M. *Diskurso tvarka*. Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 43.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 29.

³⁸⁰ Klivis, E. *Metaforinio teatro poetika. 8–9 dešimtmečių Lietuvos teatro režisūra: tekstai ir kontekstai*: Daktaro disertacija. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2004, p. 40.

fenomenas, buvo būdas, leidžiantis ignoruoti nustatytas normas ir kurti tam tikrą subkultūrą oficialiosios sistemos viduje.³⁸¹

Taigi visi duomenys rodo, kad metaforinis teatras, nors ir kūrė ideologinei režimo linijai prieštaraujančias prasmes, kodų sklaidą atliko oficialiojoje viešumoje ir tiesiogiai neperžengė jos ribų³⁸². Tad grįžtant prie teiginio, kad cenzūra – kuriamoji galia, metaforinį teatrą galima suvokti kaip šalutinį sovietinės politinės-ideologinės cenzūros produktą³⁸³. Metaforinio teatro kaip modernios sceninės raiškos susiformavimas Lietuvos teatre nebuvo sąmoningų ir kryptingų pastangų rezultatas, o buvo sukurtas ieškant alternatyvų sistemos viduje. Kitaip tariant, buvo sąmoningai siekiama atrasti erdvės kūrybiškumui suvaržymų sistemoje, o ne sąmoningai formuojama nauja estetinė mokykla. Šios naujos raiškos formavimosi kryptis itin veikė sociopolitinis kontekstas. Oficialiojo diskurso tvarką prižiūrėjusi sovietinė teatro cenzūra, kurdama leistiną (privalomą) kalbėjimą ir dėl ribotos kompetencijos meniniuose sprendimuose, paliko erdvės pusiau legaliai poteksčių kalbai. Prie šalutinio cenzūros produkto susikūrimo prisidėjo ir pačiai politinių draudimų sistemai būdingos prieštaros.

Tokį įsitikinimą galima paremti ir kita kiek prieštaringa, tačiau primetamiems ar priverstinai valdžios perrašomiems diskursams būdinga tendencija. Nagrinėdama homoseksualumo sąvokos perrašymo viešajame diskurse tendenciją, amerikiečių filosofė Judith Butler atskleidžia paradoksišką valdžios veiksmų seką: „Reguliavimas, kuris *teigia tai, ko nenori, kad būtų teigiama*, prieštarauja savo paties troškimui, atlikdamas performatyvią prieštarą, kuri verčia abejoti tokio reguliavimo pajėgumu teigti ir atlikti tai, kas juo sakoma, tai yra jo suverenios pretenzija. Toks reguliavimas cenzūruotą kalbą įveda į viešąjį diskursą, taip jį paversdamas ginčo vieta, tai yra paverčia viešo pasakymo, kuriam siekė užkirsti kelią, scena.“³⁸⁴ Tokias tendencijas, nors dažnai fragmentiškai, vis dėlto galime stebėti ir vėlyvojo sovietmečio lietuvių teatre ar, tiksliau, jo aplinkoje, jį supančiame ir pratęsiančiame kontekste. Omenyje turimi meno tarybų ir teatrų partinių organizacijų posėdžiai, spektaklių aptarimai, atskiri visuomeninio nepasitenkimo vienu ar kitu spektakliu atgarsiai žiniasklaidoje (pedagoginės cenzūros atvejai).

³⁸¹ Marcinkevičiūtė, R. Iš lietuvių teatro režisūros istorijos: XX a. 8-ojo ir 9-ojo dešimtmečių teatro praktikos koordinatės. *Menotyra*, 2006, Nr. 4, p. 34.

³⁸² Šiuo atveju domėn imami tik tie kūriniai, kuriems cirkuliuoti diskurse leista, nes visi kiti iš diskurso buvo pašalinami, o pagrindinio teatro judėjimas – opozicinis diskursas – sukurtas nebuvo.

³⁸³ Šalutinio produkto sąvoka, siejama su antrinėmis, dažnai netyčinėmis gamybos proceso pasekmėmis, dėl kurių atsitiktinai sukuriamas naujas produktas, darbe pasitelkiama dėl savo industriškumo, pabrėžiančio cenzūros sistemos mechaniškumą.

³⁸⁴ Butler, J. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York and London: Routledge, 1997, p. 130.

Kas kartą, kai tokiais atvejais imama abejoti teatro ar režisieriaus politinėmis, visuomeninėmis ar ideologinėmis pažiūromis, kai konstatuojami režimui nepriimtini meniniai sprendimai ar galimos naudojamų metaforų interpretacijos, atliekama performatyvi priešara. Ir nors tokiais atvejais kalbame apie riboto viešumo situacijas, jos, turint omenyje institucinę sistemą, vis dėlto priklauso oficialiojo diskurso sferai. Nors ir neįgauna plačios cirkuliacijos, vis dėlto cenzūroti elementai gražinami į viešumą.

Taigi visa tai dar kartą įrodo, kad vėlyvuosiu sovietmečiu Ezopo kalbos komunikacijos literatūroje sukurtose poteksčių produkavimo atmosferoje paskatintas lietuvių, scenoje ėmė formotis metaforinis teatras, kurį dėl konstituojančiosios cenzūros galios ir sovietinės cenzūros institucijos kompetencijai nustatytų ribų, taip pat oficialiajame diskurse pasitaikydavusių performatyvių priešarų, galima laikyti šalutiniu sovietinės politinės-ideologinės cenzūros produktu.

M. Bachtinas pabrėžia, kad semantinė internaliai įtaigus diskurso struktūra yra ne baigtinė, o atvira, tad kiekviename naujame kontekste šis diskursas pajėgus atskleisti naujesnius raiškos būdus³⁸⁵. Tad nenuostabu, kad Lietuvai atgavus nepriklausomybę, taigi panaikinus sovietinį režimą ir sovietinės politinės-ideologinės cenzūros sistemą, lietuvių teatro diskurse ėmė dominuoti būtent išcenzūroti³⁸⁶ fragmentai, kurie giliausiai įsirižė į kultūrinę atmintį (pavyzdžiui, režisieriaus Jono Jurašo spektaklių cenzūros ir su ja susijusi emigracijos istorija). Taigi, panaikinus oficialųjį diskursą, dešimtąjį dešimtmetį į jo vietą dabar jau visiškai teisėtai stoja iki tol internaliai įtaigiai besireiškęs diskursas. Kitaip tariant, kaip šalutinis cenzūros produktas susiformavęs metaforinis teatras tampa dominuojančiąja norma. „Lietuvių teatras, susiformavęs kaip autorinės režisūrinės interpretacijos ir metaforinės tradicijos teatras, dešimtuosiu dešimtmečiu aktualizavo įgytą patirtį naujo laiko energija, ne tik vėl surado savo vietą pakitusioje visuomenėje, bet ir pasirodė esąs įdomus kitoms pasaulio kultūroms, jose atpažįstamas ir vertinamas“³⁸⁷, – teigia R. Marcinkevičiūtė. Taigi sovietmečiu dalies teatro bendruomenės laikina mada laikytą metaforinę raišką³⁸⁸, iš sovietmečio peržengusią į posovietinę erdvę, galima laikyti savotišku pozityviu sovietmečio paveldu teatre. E. Klivis

³⁸⁵ *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Edited by M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981, p. 346.

³⁸⁶ Čia turimi omenyje ir cenzūros redakcijos išbraukti elementai ar spektakliai, kurių buvo atsisakyta, ir spektaklių prasmų dekodavimas pagal naują sistemą.

³⁸⁷ Marcinkevičiūtė, R. Iš lietuvių teatro režisūros istorijos: XX a. 8-ojo ir 9-ojo dešimtmečių teatro praktikos koordinatės. *Menotyra*, 2006, Nr. 4, p. 37.

³⁸⁸ Judelevičius, D. Kelyje į metaforinį teatrą. *Kultūros barai*, 1979, Nr. 7, p.13.

metaforinio teatro reiškinį Lietuvos teatro istorijos kontekste siūlo vertinti ir analizuoti „kaip ankstesnio teatro ideogramų deformaciją ir kaip naują realybės projektą, atitinkantį pasislinkusią sociokultūrinę struktūrą visuomenėje ir suformavusį atskirą „normą“, kuri savo ruožtu tapo iššūkiu jaunajai kartai XX amžiaus paskutiniajame dešimtmetyje.“³⁸⁹ Tačiau savo prigimtimi jis neatsiejamas ir nuo ankstesniojo diskurso, kuriame susiformavo, tad leidžia kalbėti ir apie savotišką diskurso tąsą.

Taip pat reikia pripažinti, kad aktyvią metaforinio teatro cirkuliaciją posovietiniame lietuvių teatro ir tarptautinių užsienio šalių festivalių diskursuose stipriai paskatino kritika. Ne tik režisieriai tobulino savo sceninių metaforų moduliacijas, bet ir kritika rado būdų jas įteisinti ir įtvirtinti kaip labiausiai priimtinas. Čia galime stebėti net keletą cenzūros ir kritikos susilietimo taškų. Viena vertus, cenzūra kūrinius paverčia geidžiamais ir cenzūros vykdymo metu (jei apie tokį konkretų aktą žinoma), ir po cenzūros panaikinimo. Dėl šios ypatybės Richardas Burtas cenzūrą linkęs laikyti „fetišistinių kultūros diferenciacijos ir legitimacijos praktikų metafora, kuri tekstus paleidžia į apyvertą kaip geidžiamus produktus.“³⁹⁰ Kita vertus, cenzūrą suvokiant kaip konstituojančią, t. y. kuriančią leistiną kalbą ir kalbančius subjektus, paralelių galima išvelgti ir kritikos funkcijose. „Kritiką galima laikyti cenzūros forma tiek, kiek ji įteisina tam tikrus draminius diskursus ir atima teisėtumą iš kitų. Kritika veikia produktyviai, įtvirtindama išskirtines hierarchijas, ir represyviai kaip draudimas (kurio tikslas popublikacinė cenzūra), siekiant tą hierarchiją išlaikyti. Produktyvioju požiūriu kritika, kaip patronato forma, įtvirtina kapitalą per elitines cenzūros formas: konkretaus spektaklio išskirtinumas yra jo žavesio dalis“³⁹¹, – teigia R. Burtas.

Panaikinus cenzūrą, būtent kritika perėmė diskurso formavimo vaidmenį (ir produktyvioju, ir represyvioju požiūriu) ir, proteguodama kūrybiškiausią vėlyvuosiu sovietmečiu laikytą metaforinę raišką, metaforinį teatrą įtvirtino kaip dominuojančiąją normą. Tokį požiūrį bei vertinimą dar labiau sustiprino ir paskutinįjį XX a. dešimtmetį lietuvių režisierius ėmęs lydėti tarptautinis pripažinimas, jų populiarumas tarptautiniuose festivaliuose. Tai, kas buvo vadinta metaforiniu teatru, ilgainiui išaugo į tai, ką užsienio šalių atstovai galėjo įvardyti kaip lietuvių meninį stilių. Lietuvių teatrą tyrinėjantis lenkų teatrologas Łukaszas

³⁸⁹ Klivis, E. *Metaforinio teatro poetika. 8–9 dešimtmečių Lietuvos teatro režisūra: tekstai ir kontekstai*: Daktaro disertacija. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2004, p. 21.

³⁹⁰ Burt, Richard. (Un)Censoring inDetail: The Fetish of Censorship in the Early Modern Past and Postmodern Present. *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*. Edited by R. C. Post. Los Angeles, 1998, p.19.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 25.

Drewniakas teigia, kad lietuvių stilius susiklostė iš opozicijos rusų, tiksliau, sovietiniam teatrui, jo sudekretintam realizmui: „Jis atsirado kovojant už tautinį tapatumą, už teisę į originalumą, kūrėjo vaizduotės laisvę.“³⁹² Pasak kritiko, 1995–2000 m. lietuvių teatras buvo ultrašiuolaikiškas dėl savo „archajiškumo“: „lietuviai rodė Europai kitaip perskaitytą klasiką, jų spektakliai buvo gausūs metaforų, sykiu ir hermetiškų, ir universalių. Lietuvių teatro šiuolaikiškumas slypėjo mąstymo mastuose, atmetant įprastus skaitymo šablonus ir taip atveriant naujas inscenizuojamo kūrinio prasmes. Lietuvių stilius išsiskyrė plačia nagrinėjimo, apmąstymų skale: klasiką jie prisotindavo nuorodomis į Bibliją, tragizmą, žmogaus prigimtį. Ir visa tai – minimaliomis priemonėmis.“³⁹³

Tačiau sovietmečiu susiformavusi raiška, išskirtinai pabrėžusi režisierinę metaforą ir sceninį veiksma, ilgainiui nustojo ne tik savo pirminio žavesio, bet labiausiai aktualumo ir sąlyčio su besikeičiančia sociopolitine realybe. Sąlytyje su visuomeniniu kontekstu gimęs metaforinis teatras ėmė jo nepaisyti ir tęsė gilinimąsi į amžinąsias vertybes, tapo uždaras ir imamnentiškas.

Dar vėlyvučiu sovietmečiu vienas pirmųjų kalbėdamas apie metaforinį teatrą D. Judelevičius įžvelgė pavojų, kad „kai kada prasmingą koncepciją pakeičia nevaldomas vaizduotės žaismas“³⁹⁴. Panaikinus režimą, šis pavojus įgavo kiek kitokį pavidalą. Posovietiniu laiku, teatro kalbai netekus ezopiškumo, metaforoms iškilo pavojus tapti savitikslemis, virsti dekoratyviomis. Kitaip tariant, realiai virsti meninėmis teksto vingrybėmis, kuriomis jas savo veikimo laiku ir palaikė cenzūra. Tad prasmės kūrimo procesas, kūriniui gyvuojant ilgiau nei režimas, peržengiant diskurso, kuriame buvo sukurtas, ribas, pakitus kontekstui, vyksta toliau: nunykus ezopinei artikuliacijai, metaforų dekodavimas gali tapti vertingas savaime, gali netekti prasmės ar imti kurti naujas prasmes, įgaudamas dar vieną prasminį sluoksnį (tačiau tokie atvejai itin reti). Panašūs pavojai lydi ne tik atskirus kūrinius, bet ir pačią metaforinę raišką. Kita vertus, L. Drewniakas mato ir kodavimo (dekodavimo) sistemos perpratimo, kuris tampa įmanomas, kai paslėptos prasmės kodavimas netenka politinio (ideologinio) atspalvio, o jos egzistavimas – pavojaus, trūkumus: „Kai supranti beveik viską, dingsta paslaptis. Matai tik tų pačių formulių ir struktūrų kartojimą. Magija išsisklaidė.“³⁹⁵

³⁹² Drewniak, L. Septyneri liesi metai. *Kultūros barai*, 2005, Nr. 11.

³⁹³ *Ibid.*

³⁹⁴ Judelevičius, D. Kelyje į metaforinį teatrą. *Kultūros barai*, 1979, Nr. 7, p.14.

³⁹⁵ Drewniak, L. Septyneri liesi metai. *Kultūros barai*, 2005, Nr. 11.

Taigi ties politinės-ideologinės cenzūros prižiūrėta leistinos ir neleistinos kalbos riba sovietmečio Lietuvoje susikūręs metaforinis teatras patyrė net kelias visuomeninio vaidmens transformacijas. Atsiradęs kaip šalutinis politinės-ideologinės teatro cenzūros produktas, jis iš tylios rezistencijos stimulo virto dominuojančiaja norma. Lietuvai atgavus nepriklausomybę ir panaikinus sovietinį oficialųjį diskursą, į jo vietą, dabar jau kaip visiškai teisėtas, stoja iki tol internaliai įtaigiai besireiškęs diskursas – metaforinė teatro raiška. Kadangi dėl savo prigimties jis neatsiejamas ir nuo sovietinio diskurso, kuriame susiformavo, viena vertus, jis tapo pozityviu paveldu, kita vertus – ir savotiška diskurso tąsa ar jungtimi su praeitimi.

3.3. Cenzūruoto ir išcenzūruoto teksto santykis posovietiniame Lietuvos teatro diskurse

Remiantis tradiciniu cenzūros ir jos poveikio interpretavimo modeliu, tai yra suvokiant ją kaip aiškia žodžio ir saviraiškos laisvės opoziciją, o cenzūros instituciją – kaip išskirtinai išorinę galią, cenzūros panaikinimas turėtų reikšti visišką jos veikimo nutraukimą. Tokiu atveju galima prielaida, kad cenzūros panaikinimas paskatina išcenzūravimą kaip cenzūros poveikiui priešingą veiksmą. Jei cenzūrą suvoksime kaip reguliuojamąją, t. y. pasireiškiančią tik kaip išorinę, institucinę represiją, turinčią aiškias chronologines ir teritorines veikimo ribas, tuomet išcenzūravimas neturėtų būti sudėtingas procesas tiek kalbant apie konkretų kūrinį, tiek apie visą teatro diskursą. Tačiau, pasak Judith Butler, „jei cenzūra yra kalbos kūrimo metodas, iš anksto suvaržantis, kas gali ir kas negali tapti priimtina kalba, tuomet ji negali būti suvokiama remiantis vien juridine galia“³⁹⁶, vadinasi, ir jos veiklos chronologiniai rėmai gali būti platesni nei institucijos veikimo laikotarpis. Be to, jei (ne)cenzūravimo problemą nagrinėjančio Richardo Burto siūlymu cenzūros veikimą suvoksime remdamiesi ne pašalinimo ir pakeitimo (kai cenzūrai priskiriamos tik atskirų dalių išbraukimo ir kūrinijų uždraudimo ar menininkų nubaudimo funkcijos), o išsklaidymo ir perkėlimo modeliu (kai cenzūra suvokiama kaip slypinti kapiliarinėse struktūrose, o jos veikiamas kūrinys gali būti perkeliamas iš vienos formos į kitą: spausdinta pjesė į spektaklį)³⁹⁷, tuomet išcenzūravimo procedūros ir jų galimybės tampa kur kas komplikotesnės ir atveria platesnį tirtinų problemų lauką.

Pasak R. Burto, išsklaidymo ir perkėlimo modelis suardo daugiau ar mažiau represyvių bausmių hierarchiją ir parodo, kad jokia legitimacijos ar delegitimacijos forma nėra viršesnė viena už kitą³⁹⁸. Remiantis šiuo teiginiu ir darbe atliktu tyrimu, norėtusi laikytis pozicijos, kad politinės ideologinės teatro cenzūros atveju ne tik bet koks tekstas niekada nėra necenzūruotas, bet ir cenzūravimo ir išcenzūravimo procesai visuomet negalutiniai. Kaip matyti iš Ezopo kalbos ir metaforinio teatro komunikacijos galimybių, sovietinė politinė-ideologinė cenzūra aktyviai veikė, formavo Lietuvos teatro diskursą, apibrėžė kalbėtiniojo diskurso ribas, tačiau tuo pat metu daugeliu individualių atvejų buvo negalutinė. Nors makrolygmeniu jos poveikis buvo efektyvus ir ilgalaikis, mikrolygmeniu itin dažnai cenzūra buvo negalutinė, o ilgainiui jame

³⁹⁶ Butler, J. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York and London: Routledge, 1997, p. 128.

³⁹⁷ Burt, R. (Un)Censoring in Detail: The Fetish of Censorship in Early Modern Past and Postmodern Present. *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*. Edited by R. C. Post. Los Angeles, 1998, p. 17.

³⁹⁸ *Ibid*, p. 18.

prasidėjo pokyčiai, skatinantys didesnius vidinius diskurso poslinkius. Pasak R. Burto, integravimą ne visada paprasta atskirti nuo jo priešingybės, o būtent cenzūros (pašalinimo ir marginalizavimo prasme), todėl jos reikšmės negalima sumažinti vien iki represijos³⁹⁹.

Cenzūros poveikio kompleksiško klausimas itin aktualus tampa ne vien mėginant suvokti cenzūros veikimo mechanizmus, strategijas ir poveikio mastą, bet ir kalbant apie procesą, kuris prasideda cenzūrą panaikinus. Lietuvoje politinė cenzūra buvo panaikinta 1990 m. pradžioje, tačiau ji nustojo galios ne cenzūrą panaikinančiu, jos veiklą nutraukiančiu aktu, o spaudos laisvę teigiančiomis pataisomis, kurios, be kita ko, teigė cenzūros nebuvimą⁴⁰⁰. Taigi sovietinė politinė-ideologinė cenzūra LSSR nustojo galioti ne ją uždraudžiant, o teigiant jos nebuvimą. Už institucinės pertvarkos ribų atsidūrę procesai buvo palikti savieigai.

Teatro atveju išcenzūravimo problema yra daugiasluoksnė. Mėginant išcenzūruoti rašytinį tekstą tenka spręsti paties kūrinio rėmuose bei jo santykiuose su suvokėju kylančias problemas ir pamėginti atsakyti į tokius klausimus: ar cenzūra buvo (ir ar iš viso galėjo būti) galutinė, ar teksto išcenzūravimas yra įmanomas ir ar gali būti galutinis? Teatro atveju problemų laukas dar išsiplėčia. Jei cenzūruota pjesė, interpretuojama panaikinus cenzūrą, kyla papildomų klausimų. Pirmiausia – ar iš viso mėginama ją išcenzūruoti (pvz., sovietmečiu išleistą tarpukario lietuviškos pjesės leidimą sutikrinti su originalu, o prireikus juo pakeisti; užsakyti naują sovietmečiu verstos pjesės vertimą)? Ar į cenzūros kaip konteksto, kuriame atsirado kūrinys, faktą iš viso atsižvelgiama svarstant sceninės interpretacijos kryptis? Kokia visuomenės (publikos) reakcija į šiuos sprendimus? Kokį visuomenės santykį su nesena jos pačios praeitimi tai liudija? Be to, ne mažiau aktualus teatro istorijos (iš)cenzūravimo klausimas. Tad kalbant apie porežiminį teatro išcenzūravimą (ketinimus tai padaryti ar jų atsisakymą) verta nagrinėti keletą skirtingų tokios veiklos sričių: teatro praktiką ir (iš)cenzūruoto teksto vaidmenį joje, dramaturgijos, kaip spausdinto teksto, išcenzūravimo klausimą ir teatro istorijos pateikimo ir suvokimo problemas, kurios tiesiogiai susijusios ir su teatro kritikos praktika.

Lietuvai atgavus nepriklausomybę ir pasikeitus valstybės santvarkai, prasidėjus pertvarkoms įvairiose srityse, toli gražu ne visi ideologiją, jos autoritetiniam diskursui atstovaujantys tekstai buvo delegitimuoti. Šiuo atveju kalbama ne apie pašalinimo ir pakeitimo modelio taikymą visam sovietmečio kultūros ir meno paveldui, o apie mėginimą atkreipti dėmesį

³⁹⁹ Burt, R. (Un)Censoring inDetail: The Fetish of Censorship in the Early Modern Past and Postmodern Present. *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*. Edited by R. C. Post. Los Angeles, 1998, p. 31.

⁴⁰⁰ Lietuvos Respublikos Spaudos ir kitų masinės informacijos priemonių įstatymas, 1990 02 09 Nr. XI-3670. *Valstybės žinios* 1990 03 10, Nr. 7-163.

tai, kad posovietiniu laikotarpiu nepriimtini tapo tik instituciniai, biurokratiniai tekstai, atvira propaganda ir kitų SSRS respublikų autorių kūriniai (su keliomis nacionalinių autorių išimtimis). Originaliosios dramaturgijos peržiūrėjimas ir pervaldinimas – išcenzūravimas – užtruko.

Vienas ryškesnių pavyzdžių – Boriso Dauguviečio „Žaldokynė“. Jau kiek anksčiau buvo užsiminta, kad ši Kazimieros Kymantaitės režisuota komedija dabartinio Lietuvos nacionalinio dramos teatro scenoje buvo vaidinama daugiau nei šešis dešimtmečius ir iš šio teatro repertuaro išbraukta tik 2010 metais. Nenuvertinant režisieriaus B. Dauguviečio indėlio į Lietuvos teatro raidą ir istoriją, vis dėlto tenka pripažinti, kad dramaturginė jo veikla tiesiogiai sietina su sovietine ideologija. Visos jo pjesės, nors savo laiku ir sulaukė nemažai socialistinės kritikos, buvo ideologiškai angažuotos. Jo komedija „Žaldokynė“ buvo vienas pirmųjų mėginimų teatro scenoje įtvirtinti autoritetinio diskurso paveikslą. Pjesės veikėjų liaudiškumas, neigiamų personažų žavesys ir publikos dėmesys šiam spektakliui, nepaisant gana tiesmuko ideologinių normų diegimo, įrodo spektaklio poveikumą. Būtent todėl šio spektaklio ilgaamžiškumo klausimas sietinas ne tik su meninėmis, rinkodaros, bet ir su politinėmis-ideologinėmis problemomis ir yra priskirtinas išcenzūravimo klausimui.

Galbūt būtų galima teigti, kad „Žaldokynė“ ilgus dešimtmečius teatro repertuare išsilaikė kaip užkonservuotas istorinis spektaklis⁴⁰¹. Kita vertus, jis pagrindinės šalies scenos – Lietuvos nacionalinio dramos teatro – repertuare buvo rodomas specialiai neišskiriant, nekomentuojant ir neženklinant, taigi kaip bet kuris kitas šio teatro repertuaro spektaklis. Kitaip tariant, nacionalinės įstaigos statusą turintis, tad naujajam nepriklausomos Lietuvos politiniam diskursui atstovaujantis teatras savo repertuare kaip organišką jo dalį pristatydamas sovietinės politinės-ideologinės cenzūros aprobuotą kūrinį taip jį legitimuoja ir paverčia sudėtine šiuolaikinio Lietuvos teatro diskurso dalimi. O spektaklio, kalbančio sovietinės cenzūros aprobuota, oficialiojo diskurso, arba komunistinio režimo leista, kalba (priešinga draustajai, esamuojų laiku oficialiai tapusiai kalbai) nuolatinis kartojimas užtikrina diskurso tęstinumą.

Išcenzūravimo problemų galima išvelgti ir kalbant apie verstinę dramaturgiją. Tenka pripažinti, kad per pastarąjį ketvirtį amžiaus iš naujo buvo išverstos tik pavienės klasikinės, sovietmečiu išverstos ir išleistos pjesės (įdomu, kad neretai naujų vertimų sulaukia rusų dramaturgija). Viena svarbiausių kiekvieno režisieriaus karjeros pjesių pagal kanoną laikomas

⁴⁰¹ Tokių spektaklių kaip muziejinių eksponatų išsaugojimo pavyzdžių egzistuoja įvairiose šalyse. Minėtinas pavyzdys JAV veikianti „Limón Dance Company“, kuri po įkūrėjo ir choreografo José Limóno (1908–1972) mirties vis dar rodo jo sukurtus spektaklius jų originaliuoju pavidalu (keičiasi tik šokėjai). Nacionaliniame Kauno dramos teatre iki šiol rodoma 1974 m. Valdo Lencevičiaus režisuota Antano Vilkutaičio-Keturakio „Amerika pirtyje“.

Williamo Shakespeare'o „Hamletas“. Ši pjesė – vienas iš nedaugelio ne tik klasikinės dramaturgijos, bet ir apskritai literatūros veikalų, kurio vertimas dar 1994 m. buvo perleistas iš naujo, publikuojant ne cenzūruotą, o poeto A. Nykos-Niliūno atliktą vertimą kartu su originalo tekstu⁴⁰². Tačiau ir Eimuntas Nekrošius šios dramos interpretacijai 1997 m., ir Oskaras Koršunovas, jos ėmėsis po dešimtmečio, 2008 m., pasikloviė sovietmečiu išleistu Aleksio Churgino vertimu. Šiuo atveju svarbi ne pati vertimo kokybė (nors apie ją dažnai diskutuojama teatro užkulisiuose, viešų diskusijų šiuo klausimu nebūta), o pancenzūrinis vertimų kontekstas. Sunku tiksliai nusakyti, kurie originalo neatitikimai atsirado kaip vertėjo interpretacija, o kurie įsikišus cenzūrai. Šio darbo kontekste svarbu tai, kad interpretuojant vieną garsiausių W. Shakespeare'o tragedijų neatsižvelgiama į faktą, kad egzistuojantis jos tekstas nacionaline kalba buvo cenzūruotas. Nors tokią situaciją galima teisinti finansinėmis problemomis ar pagarba egzistuojančio vertimo autoriui, ši verstinių pjesių problema leidžia kalbėti apie autoritetinio diskurso tęstinumą. Cenzūros kaip leistinas ir teisingas kalbėjimas aprobuotas tekstas tęsia savo egzistavimą, tad ne tik aktyviai veidamas šiuolaikinį Lietuvos teatro diskursą, bet ir formuodamas naujas teatro kūrėjų kartas. O faktas, kad nei patiems teatrams, nei kultūros sritį kuriojančioms valstybės institucijoms nėra poreikio peržiūrėti net ir reikšmingiausių dramaturgijos klasikų kūrinių vertimų, ar jie atitinka originalą, įrodo, kad Lietuvos teatro diskurso išcenzūravimas bent jau dramaturgijos srityje tikrai nėra galutinis.

Nagrinėjant Lietuvos teatro diskurso išcenzūravimo problemą norėtusi ją kreipti ne tiek istorinio teisingumo, kiek kritiško požiūrio į sovietmečio paveldą linkme, t. y. panagrinėti, kaip šis paveldas suvokiamas, traktuojamas, reflektuojamas šiuolaikiniame, posovietiniame Lietuvos teatro diskurse ir kokios tendencijos šiame kontekste dominuoja. Atrodo, kad kūrybinėje praktikoje ryškėja aklo pasipriešinimo / susitaikymo praktika, kai sovietinis paveldas arba atmetamas ir pašalinamas, arba priimamas, atribojant nuo konteksto, kuriame jis atsirado. Nagrinėjant šią problemą norėtusi panagrinėti sovietmečio originalų patikimumo klausimą.

Šią neįprastą formuluotę pasitelkia lyginamosios ir slavų literatūros profesorius Michaelas Holquistas, pasiskolinęs ją iš ispanų inkvizicijos, „Giesmių giesmės“ tekstą hebrajų kalba laikiusios „nepatikimu originalu“ (priešingai krikščioniškajam vertimui lotynų kalba)⁴⁰³. Pasak M. Holquisto, sąvoka nepatikimas originalas atspindi bet kokio mėginimo suprasti cenzūrą esmę: jo teigimu, visi originalai gali tapti nepatikimi, jei jų autoritetas priklauso nuo to

⁴⁰² Šekspyras, V. *Hamletas*: Danijos princas. Vilnius: Baltos lankos, 1994.

⁴⁰³ Holquist, M. Introduction: Corrupt Originals: The Paradox of Censorship. *PMLA*, 1994, Vol. 109, No. 1, p. 17–18.

konteksto, kuriame jie buvo vartojami, o ne nuo to, kuriame buvo sukurti, mat tuomet cenzūra yra neišvengiama tiek pat, kiek ir sutartinė⁴⁰⁴. Viena vertus, tokiu atveju kone visus tekstus, besikeičiant kontekstams, galime imti laikyti nepatikimais, kita vertus, įdomus ir šio termino ambivalentiškumas. Jei, pavyzdžiui, nepatikimo originalo sąvoką Juozo Glinskio „Grasos namų“ atžvilgiu taikytų sovietinė cenzūra, tokia formuluotė sukeltų neigiamą reakciją ir būtų siejama su komunistine ideologija. O jei nepatikimo originalu būtų įvardyti Juozo Baltušio „Gieda gaideliai“, turint omenyje ideologinę šios pjesės pusę, tai jau būtų galima sieti su istorinės tiesos atkūrimu.

Žinoma, kalbant apie sovietmečio dramaturgijos paveldą ir svarstant jo vertę per ideologijos prizmę, galima pavojingai priartėti prie ribos tarp mėginimų išscenzūruoti ir taikyti naują ideologinę cenzūrą. Būtent todėl šio darbo kontekste kalbant apie šių dienų scenoje interpretuojamus kūrinius siūloma pasinaudoti nepatikimo originalo formuluote, tačiau apverčiant aplinkybes, pagal kurias nepatikimumą įvardija M. Holquistas. Sovietmečio dramaturgijos kūrinius šiuolaikiniame lietuvių teatre siūloma laikyti nepatikimais dėl konteksto, kuriame jie buvo sukurti, o ne dėl to, kuriame yra vartojami. Kalbant apie šiame darbe išscenzūravimu įvardijamą procesą, šis nepatikimumas svarbus kaip savybė, dėl kurios į sovietmečio kūrybą vertėtų žvelgti kiek atidžiau, kaip į bet kokios kraštutinės ideologijos persunktą medžiagą. Kaip matyti iš jau analizuotos medžiagos, pancenzūrinėmis aplinkybėmis sukurti dramos ir teatro kūriniai pasižymėjo ypatingomis, dažnai ambivalentiškomis savybėmis: juose aiškūs sovietinės ideologijos atspindžiai (priklausomai nuo kūrėjo įsitikinimų ir asmeninės situacijos ideologijos proporcijos gali įvairuoti), dalyje jų naudojama specifinė kodavimo sistema – Ezopo kalba, o kita dalis – atvirai propagandiniai. Tačiau juos visus vienija tai, kad jie buvo aprobuoti sovietinės cenzūros, taigi atitiko to laiko ideologines normas. Nors šios normos keičiantis partijos vadams šiek tiek kito, pagrindiniai jų principai išliko. Sovietmečiu teisę kalbėti suteikdavusi politinė-ideologinė cenzūra ne tik leido šiems kūriniams atsirasti, bet ir juos formavo. Ji kūrė ir prižiūrėjo oficialųjį diskursą, tad visa, kas pasirodydavo jame, nesvarbu, ar siekiant jį pratęsti, ar su užslėptų prasmių kontrabandiniais elementais, buvo jo dalis. Būtent todėl to meto kūrinius, peržiūrimus iš šių dienų perspektyvos, siūloma įvardyti kaip nepatikimus originalus, turint omenyje, kad jie – tikrintini. Tokio patikrinimo poreikį galima įrodyti analizuojant šiuolaikines sovietmečio kūrinių interpretacijas Lietuvos teatruose.

⁴⁰⁴ Holquist, M. Introduction: Corrupt Originals: The Paradox of Censorship. *PMLA*, 1994, Vol. 109, No. 1, p. 18.

Viena iš tendencijų – interpretuoti sovietines pjeses nepaisant jų sukūrimo konteksto, santykio su oficialiuoju sovietiniu diskursu, (anti)ideologiją suvokiant ne kaip kūrinį persmelkiančią, o išorinę, ne dominuojančią, o veikia ornamentinę savybę, sovietmetį – kaip laiko nuorodą. Tokių tendencijų buvo galima įžvelgti debiutiniame režisieriaus Tado Montrimo spektaklyje „Teateina visi pas mane“ (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2011 m.) pagal latvių dramaturgo Harjiso Gulbio pjesę. Pirmuosius pjesės pastatymus lydėjusios politinės kontroversijos atsisakė abu kadaise draustą Nikolajaus Erdmano pjesę „Savižudis“ interpretavę režisieriai Agnius Jankevičius (Kauno valstybinis dramos teatras, 2005 m.) ir Gabrielė Tuminaitė (Valstybinis Vilniaus mažasis teatras, 2014 m.). Tačiau bene charakteringiausias nagrinėjamo aspektu – Ievos Stundžytės spektaklis pagal Liudmilos Razumovskajos pjesę „Brangioji mokytoja“, 2012 m. sukurtas teatro laboratorijai „Atviras ratas“.

Vėlyvuojū sovietmečiu sukurtoje jaunos rusų dramaturgės pjesėje „Brangioji Jelena Sergejevna“ (1981 m.) nagrinėjama, kaip jau minėta, vėlyvuojū sovietmečiu teatre ir kine populiarū buvusi, mokyklinio amžiaus jaunuolių žiaurumo, santykių su juos ugdančiais mokytojais tema. Šiame kontekste L. Razumovskajos pjesė išsiskiria ypatingu, net kriminaliniu žiaurumu. Pjesėje vaizduojamas keturių abiturientų vizitas pas klasės auklėtoją, pasibaigiantis jos savižudybe. Noru pasveikinti mokytoją prisidengę jaunuoliai mėgina išgauti raktą nuo seifo, kuriame guli jų baigiamojo egzamino rašiniai, kad juos pakeistų. Smulkaus sukčiavimo užmojai, siekiant užsitikrinti palankesnę ateitį, atsitrenkę į pavyzdinius pedagogės moralinius įsitikinimus, išprovokuoja mokinių žiaurumą, – vaikinai mokytojos akivaizdoje grasina išprievartauti bendrąklasę. Taigi siužeto ir veikėjų žiaurumu „Brangioji Jelena Sergejevna“ gali varžytis su panašiu laiku pasirodžiusiu J. Glinskio „Kingū“.

Prieš kelerius metus jaunos aktorės ir režisierės I. Stundžytės režisuotame spektaklyje „Brangioji mokytoja“ keturių dvyliktokų, kurių vaidmenis kūrė tuomet dar Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje studentai Gelminė Glemžaitė, Danas Kamarauskas, Jurgis Marčėnas ir Gabrielius Zapalskis, elgesį, pagarbos aplinkiniams stoką ir mėginimus eiti lengviausiu keliu mėginama priartinti prie aktualių šiandienos visuomenės ir mokyklos problemų, kurios išreiškiamas psichologinio ir fizinio smurto scenomis. Siekiant spektaklyje išvengtū sovietinio laiko nuorodų pjesės tekstas buvo redaguojamas, atsisakoma specifinių formuluočių. Tačiau kosmetinės kalbos korektūros nepanaikino pjesės sovietišumo, kuris slypi ne teksto detalėse, o aklame idealizme, kuriuo persisukusi Vestos Šumilovaitės kuriama Mokytoja. Spektaklyje tai virsta tiesmuku moralizavimu. Jaunosios kartos pragmatizmo vaizdavimas artimas buožijos pragmatizmui pokario kūrinuose. Todėl stokojant drąsesnių režisūrinių sprendimų ar naujoviško

požiūrio į pasirinktą medžiagą taško spektaklis ima priminti didaktinę pamokomąją situaciją iš kadaise populiarių šviečiamųjų laidų jaunimui.

Tai jau antroji šios pjesės interpretacija lietuvių teatre. Pirmąkart L. Razumovskajos pjesę dar 1983 m. Valstybiniame jaunimo teatre režisavo Dalia Tamulevičiūtė (1940–2006 m.). Bene ryškiausias interpretacinis šių spektaklių skirtumas – Mokytojos amžius: anų laikų spektaklyje šį vaidmenį kūrė Vanda Marčinskaitė, tad Mokytoja buvo priskirta vyresniojo amžiaus atstovams, o I. Stundžytės spektaklyje V. Šumilovaitės kuriama pedagogė – trisdešimtmetė. Anuomet ir dabar sukurtus spektaklius sieja režisierių noras rusišką pjesę priartinti prie spektaklio esamojo laiko ir vietos konteksto. „Režisierė D. Tamulevičiūtė nediskutuoja su autore. Stato tai, kas parašyta. Tik kai kuriais, esmės neliečiančiais niuansais (vardai, mokymosi trukmė, nereikšmingos santrumpos) artina spektaklį prie mūsų respublikos žiūrovų“⁴⁰⁵, – recenzijoje rašė teatrologė Dana Rutkutė. Prabėgus daugiau nei trims dešimtmečiams su autore nediskutuoja ir I. Stundžytė. Sutampa ir režisierių pateikiamas jaunosios kartos vaizdavimas. „Į pjesėje keliamas problemas jau pradėta žvelgti ne kaip į visuomenės ydas, o kaip į natūralius, neišvengiamus reiškinius. Tai – jaunosios kartos (ir ne tik) pragmatizmas, vadovavimasis nuostata „tikslas pateisina priemones“, žmogiškumo ir moralės nepaisymas, įsitikinimas, kad vis tiek liksi nenubaustas“⁴⁰⁶, – apie „Atviro rato“ spektaklį rašo jaunosios kartos teatrologė Aušra Kaminskaitė. Pasak teatro kritiko Egmonta Jansono, svarbiausi D. Tamulevičiūtės spektaklio pranašumai buvę „publicistinis aštrumas, pilietinis nerimas, aukštas idėjiškumas“⁴⁰⁷. D. Rutkutė recenzuodama anuometį spektaklį kalbėjo apie jaunąją kartą apėmusį „nykų praktikizmą“: „Turėjo susidaryti sąlygos, tam tikros aplinkybės – dirva, gimdanti bedvases būtybes, „nesužeidžiamus žmogėnus“, kaip sakė Mokytoja. Užkliudai mintyse ir viešumoje apeinamas kai kurias mūsų švietimo sistemos problemas.“⁴⁰⁸

Šiuos panašumus galima sieti teiginiu, kad nedaug kas nuo to laiko pasikeitė, tačiau tam prieštarauja kitos santvarkos faktas. Be to, jei remtumėmės teiginiu, kad pjesėje gvildenamos problemos peržengia laikmečio ribas, kad jos jei ne amžinos, tai vis dar labai aktualios, kyla klausimas, kodėl spektaklyje siekiama ištrinti sovietmečio nuorodas ir ano meto tekstu be papildomų komentarų kalbėti apie esamąjį laiką. Sunku pasakyti ir kodėl originaliosios dramaturgijos interpretacijomis pagarsėjęs „Atviras ratas“ šiuolaikinėms jaunimo ir mokyklos

⁴⁰⁵ Rutkutė, D. Laikykis, Mokytoja!. *Literatūra ir menas*, 1983 02 12, Nr. 7 (1889).

⁴⁰⁶ Kaminskaitė, A. Ko moko „Brangioji mokytoja“. *7 meno dienos*, 2012 06 08, Nr. 991 (23).

⁴⁰⁷ Jansonas, E. Kai prabylama kartos vardu. *Komjaunimo tiesa*, 1983 01 29, Nr. 21 (9676).

⁴⁰⁸ Rutkutė, D. Laikykis, Mokytoja! *Literatūra ir menas*, 1983 02 12, Nr. 7 (1889).

problemoms nagrinėti pasirinko būtent sovietmečio kūrinį, kodėl neatsigręžė į šiuolaikinę Europos dramaturgiją, kurioje nestinga jaunimo problemoms skirtų kūrinių⁴⁰⁹. Verta atkreipti dėmesį ir į tai, kad šiuolaikiniams moksleiviams rodomas spektaklis sukurtas pagal SSRS kultūros ministerijos užsakymu parašytą pjesę⁴¹⁰. Taigi, sovietinės pjesės pasirinkimas, ribų tarp laikotarpių naikinimas, sugestijuojantis, kad iš esmės niekas nepasikeitė, leidžia kalbėti apie sovietinio autoritetinio diskurso tęstinumą ir nepatikimu laikytino originalo legitimaciją šiuolaikiniame lietuvių teatro diskurse. Žinoma, galima teigti, kad rinkdamiesi medžiagą sceninei interpretacijai šiuolaikiniai teatro kūrėjai neatkreipia dėmesio ar nesureikšmina sovietmečiu sukurtų kūrinių ryšio su ideologija, tačiau tokiu atveju būtent toks neatidus žvilgsnis ir leidžia nepatikimiems originalams toliau lygiavertiškai egzistuoti diskurse ar, tiksliau, jie integruojami į pasikeitus santvarkai pakitusį diskursą. Tad posovietiniame diskurse per nepatikimų originalų skaidą tęsiama dalinė sovietinės ideologijos cirkuliacija.

Apie sovietinio autoritetinio diskurso normų ir retorikos relegitimaciją leidžia kalbėti kitas šiuolaikinis spektaklis – režisieriaus Cezario Graužinio kartu su teatru „cezario grupė“ 2010 m. sukurtas spektaklis „Nutulę toliai“ pagal poeto Pauliaus Širvio eiles. Spektaklio tekstą sudaro beveik keturios dešimtys romantiško poeto girtuoklio įvaizdžiu į kultūrinę atmintį įėjusio P. Širvio eilėraščių (maždaug pusė jo kūrybos palikimo). Spektaklis pradedamas aiškesniais karo motyvais, vėliau pereinama prie meilės istorijų, pakeliui nežymiai užkabinant pokario kaimo kasdienybę. Tekstinę spektaklio pasakojimo kompoziciją savotiškai įrėmina pradžioje ir pabaigoje pakartojamas eilėraštis „Grįžo dulkinas fronto kareivis“. Taip sukuriama iš karo grįžtančio kareivio prisiminimų mozaikos išpūdis, nesunkiai susiejamas su pačiu poetu, jo biografija. Tad nors iš pirmo žvilgsnio 90-ųjų P. Širvio gimimo metinių proga sukurtas spektaklis nėra biografinis pasakojimas apie poetą, dėl aliuzijų ir paralelių vis dėlto juo tampa.

Scenoje penki „cezario grupės“ aktoriai – Brigita Arsobaitė, Paulius Čižinauskas, Vytautas Kontrimas, Vilma Raubaitė ir Julius Žalakevičius – po vieną, bet dažniau visi kartu skaito romantiškas P. Širvio eiles, kuriose veriasi žmogaus ir gamtos paralelės, dvelkia sodria nostalgija. Pasakojai aktoriai scenoje kuria šviesų, romantišką ir nostalgišką praeities, tiksliau,

⁴⁰⁹ Kaip keletą pavyzdžių būtų galima išskirti suomių dramaturgo Tuomo Timoneno pjesę „Megan istorija“ (2010), nagrinėjančią patyčių, privedančių prie paauglės savižudybės, istoriją; britų dramaturgo Simono Stephenso „Pankroką“ (2009), pasakojančią apie egzaminams besiruošiančius privačios mokyklos jaunuolius; Bosnijos ir Hercegovinos režisieriaus Hario Pašovičiaus adaptuotą britų dramaturgo Nigelo Williamso pjesę „Klasės priešas“ (2007) apie smurtą ir mokinių žiaurumą Sarajeve; ir tai vos keletas iš daugybės pavyzdžių.

⁴¹⁰ Vasinauskaitė, R. Valstybinis jaunimo teatras. *Lietuvių teatro istorija: ketvirtoji knyga*. 1980–1990. Vilnius, 2009, p. 104.

pokario Lietuvos kaimo paveikslą. „Jie nugrimzta į Širvio eilėraščių pasaulį kaip į mirusiųjų karalystę, kad prikeltų to seniai sudūlėjusio, išsivadėjusio ir ištirpusio begalybėje pasaulio alsavimą, pojūčių ir sielos poslinkių tikroviškumą“⁴¹¹, – rašo spektaklį recenzavęs Kontantino Borkovskio slapyvardžiu pasirašantis teatro kritikas.

Spektaklis į praeitį grąžina ne tik turiniu, bet ir forma: teatro kritikas Vaidas Jauniškis spektaklio žanrą įvardija kaip literatūrinį-muzikinį montažą,⁴¹² būdingą sovietinei epochai. Šis montažas, kiek primenantis senas fotografijas, – atmosferinis. Juo jungiami tik eilėraščiai ir jų keliamos tiesioginės asociacijos. C. Graužinis nesiima cenzūruoti poeto, nekupiūruoja pasitaikančių ano meto kalbos relikvų (vis nuskamba kolūkio terminija, o Lietuva vadinama tarybų). Tačiau taip pat atsisako juos komentuoti, eilėraščių siužetams suteikti kokį nors vertinimą ar ideologinį kontekstą. Prie sovietmečio konstatavimo formų V. Jauniškis priskiria ir kalbėjimo kolektyviškumą (daugelis eilėraščių skaitomi visų vaidinančių aktorių kartu), kuri sieja su ano meto gyvenimo kolektyvizacija⁴¹³.

Toks pokario Lietuvos vaidavimas posovietinėje realybėje gali paskatinti prieštaringas reakcijas. „Kalbama apie labai proziškus ir materialius (ir materialistiškus!) dalykus – apie pokario kaimą, atgimstančias žmonių viltis ir jausmus, apie „tarybinę“ tikrovę, kuri kažkada kažkam (Poetui – taip pat) su tomis viltimis buvo susijusi... Tai buvo akimirka, bet ji buvo!“⁴¹⁴ – rašo K. Borkovskis. Jam antrina V. Jauniškis teigdamas, kad „Nutulę toliai“ – pirmasis bandymas per visus 20 šalies nepriklausomybės metų teatre suvokti ir revizuoti istoriją⁴¹⁵, „ją bandant priartinti supratimu, atjauta, bet ne kaltinimais ar ideologizuotais vertinimais. Čia ideologija keičiama žmogaus pojūčiais, fasadas – vidumi. Nėra nei tylių rezistentų, nei garsių propagandų, yra tie, kurie priėmė tokį gyvenimą kaip duotybę ir sutikdami ideologiją paradoksaliai ją ir paneigė, tai paversdami romantika, gyvenimo džiaugsmu ar metų praradimo

⁴¹¹ Borkovskis, K. Nutulę ir prisišlieję. „cezario grupės“ spektakliai – stebėtojo akimis. *7 meno dienos*, 2011 09 23.

⁴¹² Jauniškis, V. Sugrąžinti nutolusius. *Menų faktūra*, 2010 09 30
<http://www.menufaktura.lt/print/print_r.php?m=1025&s=60578> [žiūrėta 2015 02 03].

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ Borkovskis, K. Nutulę ir prisišlieję. „cezario grupės“ spektakliai – stebėtojo akimis. *7 meno dienos*, 2011 09 23.

⁴¹⁵ Norėtusi paprieštarauti V. Jauniškiui ir kaip kaltinimų ir ideologizuotų vertinimų išvengiantį, tačiau poeto pozicijas ideologiniame istorijos kontekste atspindintį spektaklį įvardyti 2005 m. Birutės Mar monospektaklį „Poetė“. Šiame spektaklyje, derinant Salomėjos Nėries eiles ir dienoraščių ištraukas pasakojamas ne tik asmeninis poetės likimas, bet ir prieštaragai vertinami jos politiniai, visuomeniniai pasirinkimai, nuskamba odė Josifui Stalinui.

sopuliais⁴¹⁶. Jei kalbėsime apie šį spektaklį ideologijos kontekste, vis dėlto reikėtų pripažinti, kad ji ne tik nevertinama, bet ir tokiam vertinimui nesudaromos sąlygos. Nekuriamas sovietinės ideologijos užuominoms ir atspindžiams alternatyvus kontekstas, todėl kritiko minėti revizionistiniai vertinimai pakeičiami pačios sovietinės ideologijos retorika. Be to, tokį pokario kaimo vaizdavimą galima suvokti ne tik kaip buvusią tikrovę, bet ir kaip lakuotą sovietinį jos paveikslą. Šioje pokario versijoje nėra okupacijos, joje nėra nei stribų, nei partizanų, nei trėmimų. Čia vaizduojamas pokaris šviesus ir kuriantis viltis. Todėl tokioje interpretacijoje nesunku įžvelgti sovietinio autoritetinio diskurso atspindžių ir istorinės tikrovės neatitikimų, tiksliau, jos visumos.

Teatrologė Rasa Vasinauskaitė, nagrinėdama autorinės režisūros fenomeną posovietiniame Lietuvos teatre, „cezario grupės“ pastatymus įvardija kaip individualių asociacijų, asmeninės aktorių ir žiūrovų patirties žaidimo spektaklius, kurių formą ir turinį išbaigia aktyvus emocinis žiūrovų dalyvavimas⁴¹⁷. Taigi kalbėdami apie šios trupės spektaklius, jų kuriamus pasakojimus visų pirma kalbame apie jų įtaigą ir asmeniškus santykius su žiūrovais. Tad romantizuotas, nostalgiškas pasakojimas scenoje pateikiamas ne neutraliai. Nors literatūrinio-muzikinio montažo forma galėtų sugestijuoti formalesnę poezijos, poetinio teksto kaip muzikinės dermės atlikimą, „Nutuliusuose toliuose“ ji ne atitolina, o nedidelėje Menų spaustuvės „Kišeninės“ salės erdvėje tik priartina asmeninį aktorių požiūrį. Spektaklyje vaidmenį kurianti ir „lietuviško beržo“ balsu prabylanti B. Arsobaitė teigia: „Mes gyvenome sovietiniais laikais. Aš tikėjau ta ideologija, kurią mums piršo: juk nežinai istorijos ir nuoširdžiai tiki. Tada viskas buvo aišku – tikėjau, kad yra gėris ir blogis. Kai situacija pradėjo keistis, nesupratau, kaip čia yra.“⁴¹⁸ Kalbėdamas apie spektaklio kūrimo procesą ir požiūrį į istorinę praeitį jai antrina kolega J. Žalakevičius: „Taip sakė Širvyys ir mes taip sakom. Režisierius kalbėjo: nebuvo viskas blogai. Buvo ir gražių dalykų – tais laikais tėtis mamą įsimylėjo, ir mama tėčiui pasakė, kad jį myli.“⁴¹⁹ Recenzuodamas spektaklį K. Borkovskis tai įvardija kaip naujosios mitologijos kūrimą – „čia ir dabar, žiūrovų akivaizdoje – per laiko ir tiražavimo klišėmis bei

⁴¹⁶ Jauniškis, V. Sugrąžinti nutolusius. *Menų faktūra*, 2010 09 30
<http://www.menufaktura.lt/print/print_r.php?m=1025&s=60578> [žiūrėta 2015 02 03].

⁴¹⁷ Vasinauskaitė, R. Autorinės režisūros fenomenas: scena kaip hegemonija. Staniškytė, J., Vasinauskaitė, R., Klivis, E., Petrikas, M. *Post-sovietinis Lietuvos teatras: Istorija, tapatybė, atmintis*. Vilnius, 2014, p. 323.

⁴¹⁸ Jašinskaitė M. Apie spektaklio „Nutulę toliai“ kūrybą. *Literatūra ir menas*, 2011 01 04.

⁴¹⁹ *Ibid.*

antkapiiais užklotą, „neaktualią“ ir pamirštą, o daugeliui nebežinomą ir neatpažįstamą, bet teatro prikelta poeziją“⁴²⁰,

„Nutolę toliai“ – vizualiai minimalistinis spektaklis. Vienintelė dekoracija – tuščioje erdvėje stovintis suolas, kostiumai kasdieniški. Taigi nepateikiama jokių papildomų erdvės ir laiko nuorodų. Galbūt čia ir gimsta konfliktas tarp spektaklio pateikiamo vienašališkai romantizuoto praeities paveiklo ir istorinės realybės. Spektaklio pasakojimo pagrindą sudarančių eilėraščių autorius priklausė ankstyvojo sovietmečio kartai, kurios inauguraciniu įvykiu tapo Antrasis pasaulinis karas. O spektaklio režisierius, kaip ir minimi recenzentai, – jau aptartai paskutiniajai sovietinei kartai. Tad spektaklyje ir recenzijose juntamą nostalgiją buvusiai akimirkai galima aiškinti nostalgija vėlyvajam sovietmečiui, tad ne pokario represijų fone bėgusiai jaunystei (vaikystei). Tokiu atveju galima matyti skilimą tarp spektaklio tekste ir kūrėjų sąmonėje įsivaizduojamo laiko.

Taigi „Nutolę toliai“ – pavyzdys, kaip atsisakant cenzūravimo, tačiau nesuteikiant alternatyvaus konteksto nevyksta ir išcenzūravimas. Nepatikimas originalas tampa nauju kūrinium, kuriame konstruojamas romantizuotas oficialiojo sovietinio diskurso atspindys, kuriama „naujoji mitologija“. Pasak R. Vasinauskaitės, „cezario grupės“ spektakliuose sakymas, arba naracijos aktas, tampa esmine režisūros ir atlikimo taktika – spektaklis yra tokių sakymo aktų (istorijų ar jų fragmentų) kompozicija⁴²¹. „Nutolusiuose toliuose“ toks sakymas yra konstruojamas iš originalaus sovietinio teksto, jį perkomponuojant ir taip paverčiant šiuolaikiniu. Vienašališkas jo pateikimas, sovietmečiui būdingas pokario kaimo vaizdavimas relegitimuoja tokią naraciją kaip integralią šiuolaikinio lietuvių teatro diskurso dalį.

Kalbant apie alternatyvius sprendimus sovietinio teksto atžvilgiu, situacija iš esmės pasikeistų, jei poeto tekstas būtų ne kartojamas pažodžiui, o atpasakojamas. Pasak Michailo Bachtino, toks veiksmas, būdingas romano žanrui, suteikia galimybes iki tam tikro laipsnio įdiegti dvikalbę kito žodžių naraciją, kai reikia, reprodukuojant perduodamo teksto stilių ir išraišką⁴²². Tokiu atveju išlieka originalaus teksto ir pasakojimo lygmuo, bet suteikiama galimybė ir originaliai interpretacijai, ir nuosaikumui, ir pagarbai autoriui, ir komentarui. Be to,

⁴²⁰ Borkovskis, K. Nutolę ir prisišlieję. „cezario grupės“ spektakliai – stebėtojo akimis. *7 meno dienos*, 2011 09 23.

⁴²¹ Vasinauskaitė, R. Autorinės režisūros fenomenas: scena kaip hegemonija. Staniškytė, J., Vasinauskaitė, R., Klivis, E., Petrikas, M. *Post-sovietinis Lietuvos teatras: Istorija, tapatybė, atmintis*. Vilnius, 2014, p. 323.

⁴²² *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Edited by M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981, p. 341.

tokiu atveju kuriamas naujas tekstas, o ne atkartojamas senas. Tai tik vienas iš galimų alternatyvių sprendimų, tačiau juo siekta parodyti, kad jie egzistuoja.

Nors spektaklyje „Nutulę toliai“ atkartojamas oficialiajame diskurse cirkuliavęs tekstas, galutine jo religitimacija šiuolaikiniame kultūriniame diskurse galima laikyti ne tik profesionalių meno vertintojų pripažinimą, bet ir spektakliui skirtus valstybinius apdovanojimus. 2011 m. už spektaklį „Nutulę toliai“ jo kūrėjams skirti pagrindiniai apdovanojimai nacionalinės dramaturgijos srityje – Kultūros ministerijos įsteigta Dalios Tamulevičiūtės vardo premija ir profesionalaus teatro meno kūrėjų darbų premija Auksinis scenos kryžius.

Arčiausiai nepatikimo originalo ir išcenzūravimo sąvokos susiliečia, kai naujai interpretuojant sovietmečio kūrinius neatsižvelgimas į to meto ideologinį kontekstą virsta klaidingu dekodavimu. Vienas iš ryškiausių pavyzdžių, kai galima stebėti sovietmečio kūrinys egzistuojančių Ezopo kalbos sluoksnių apvertimą šiuolaikinėje sceninėje interpretacijoje, – 2012 m. Lietuvos nacionaliniame dramos teatre Oskaro Koršunovo režisuota Justino Marcinkevičiaus „Katedra“.

Kaip jau kalbėta, ezopinės komunikacijos dešifravimui svarbus kontekstas, o jam pasikeitus (ar į ankstesnįjį, galiojusį kūrinio sukūrimo metu, neatsižvelgiant) kūrinio metaforos gali nebektiki prasmės ir likti tik ornamentika, o pats kūrinys – tapti tuščiaviduris. Įdomu, kad dauguma šių O. Koršunovo spektaklių recenzavusių ar analizavusių kritikų ir teatrologų apie ezopinę komunikaciją, galinčią slypėti vėlyvučiu sovietmečiu parašytame Just. Marcinkevičiaus kūrinys, nė neužsimena. Teatrologė Šarūnė Trinkūnaitė „Katedrą“ analizuoja istorinės atminties aspektu ir teigia, kad režisierius spektaklyje steigė keliasluoksnės – keliažanrės, keliakodės, keliafigūrės – „atminties vietą“: „Aplink pasakojamą Lauryno Stuokos-Gucevičiaus ir Katedros statymo istoriją joje tarytum judėjo – jungdamosi persiklodamos, užslinkdamos viena ant kitos, atsitraukdamos ir vėl susiliesdamos – asociatyviai ar tiesiogiai iškylančios skirtingos atmintys: XVIII a. Lietuvos istorijos ir sovietmečio, istorinės-poetinės lietuvių dramos tradicijos ir sceninės „Katedros“ istorijos, lietuvių teatro, Nacionalinio akademinio dramos teatro ir O. Koršunovo teatro istorijos, galų gale paties Just. Marcinkevičiaus ir kultūrinės jo recepcijos „vaiduokliai“ (*ghost*) [...]“⁴²³ Tenka pastebėti, kad ezopinio suvokimo, metaforinės komunikacijos atmintys šioje istorinių atminčių įvairovėje vietos neranda. Tad kyla klausimas, ar taip yra dėl minėtos tendencijos nebepaisyti istorinio konteksto visumos, kalbant apie sovietmečio kūrybą, ar tokios komunikacijos aptariamojoje dramoje nėra.

⁴²³ Trinkūnaitė, Š. „Mūsų“ / „mano“ istorija: atminties ir patirties sankirtos teatrinėse istorijos reprezentacijose. *Ars et Praxis*, 2014, II, p. 75.

Just. Marcinkevičiaus „Katedra“ O. Koršunovo kūrybos kontekste išsiskiria ypatingu nuoseklumu, pažodžiui sekant autoriaus tekstą. Kaip išskirtinę spektaklio savybę tai pastebi ir spektaklį recenzavusi teatro kritikė Gražina Mareckaitė: „Režisierius paklūsta netgi autoriaus remarkoms. Kai dramaturgas rašo: „Tuo metu sceną minutėlei nušviečia krintanti kometa. Motiejus žegnodamasis puola ant kelių. Scenos gilumoje akimirksniui švysteli dabartinės Katedros fasadas su šešiomis kolonomis“ – autoriaus nurodytieji veiksmai čia ir kitur skrupulingai atkartojami.“⁴²⁴ O teatrologas Andrius Jevsejevas savo recenzijoje pažymi, kad „Katedra“ – bene vienintelis spektaklis, kuriame O. Koršunovas taip aiškiai nusižengė savo kūrybos principui „statyti klasiką kaip šiuolaikinę dramaturgiją, o šiuolaikinę dramaturgiją – kaip klasiką“⁴²⁵. Kitaip tariant, režisierius šįkart nuosekliai scenoje atkuria tai, kas pa(ap)rašyta – romantizuotą XVIII a. Vilnių, Katedros statymo istoriją ir ją gaubusias peripetijas.

Šiuo atveju verta kalbėti ne tik apie pagarbą autoriui. Nagrinėjant antrąją Just. Marcinkevičiaus poetinių dramų trilogijos dalį vertėtų grįžti prie L. Loseffo pateikiamų ezopinės komunikacijos konstravimo formulių. Pasak Ezopo kalbos tyrinėtojo, veikiant cenzūrai kūrėjas turi vienintelę galimybę suvokėjui perduoti cenzūrai nepriimtina informaciją: „Vienintelė Autoriaus turima galimybė yra sukonstruoti tekstą taip, kad nepriimtina medžiaga pasiektų Skaitytoją, bet Cenzoriaus būtų suvokiama kaip estetikos netobulumas, nesvarbi medžiaga, tuščias filtras ar triukšmas. Šis kvazi-triukšmas ir yra ezopinis pasakymas (Nae).“⁴²⁶ Jei autoriui nepavyksta, kūrinys arba cenzūruojamas / uždraudžiamas, arba cenzūros filtrą perėjęs kūrinio suvokėjai negali rasti dekodavimo rakto, autoriaus kurta prasmė nepasiekia suvokėjo. Tad Ezopo kalba sukurto teksto sandara turėtų būti tokia: $T=T_c+T_{nc}+N+N_{ae}$ ⁴²⁷. Šioje formulėje pristatomas maksimalios įkrovos tekstas (T), kai cenzūrai priimtina (neutrali ar ideologizuota) dalis (T_c) papildoma ne tik dėl viso pikto pridedamu tabu elementu (T_{nc}) bei triukšmu (N), bet ir tariamu triukšmu, iš tiesų transformuotu nepageidaujamos informacijos elementu (T_{cn} čia virsta N_{ae}). Pasak L. Loseffo, įgudęs Ezopo kalbos skaitytojas T_c turėtų suvokti kaip išskirtinai cenzūrai

⁴²⁴ Mareckaitė, G. (2012 12 04) Po maišto – atgaila? *Menų faktūra*, 2012 12 04
<http://www.menufaktura.lt/print/print_r.php?m=1025&s=60847> [žiūrėta 2014 02 03].

⁴²⁵ Jevsejevas, A. Kodėl reikia atstatyti „Katedrą“? *Lietuvos rytas*, 2012 12 01.

⁴²⁶ Loseff, L. V. *On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature*. Munchen, 1984, p. 45.

⁴²⁷ *Ibid*, p. 45.

skirtą dūmų uždangą, kaip cenzoriui skirtą triukšmą (Nc), tad suvokimo procese cenzoriaus skaitymas $T=T_c+N_{ae}$ pakeičiamas $T=N_c+N_{ae}$ ⁴²⁸.

Just. Marcinkevičiaus „Katedros“ atveju cenzūrai priimtina teksto dalimi (T_c) galima laikyti istorinį dramos pasakojimą. Jei į šį kūrinį žvelgsime kaip į nepatikimą originalą, vertindami jį pagal kontekstą, kuriame jis buvo sukurtas, ir į jį atsižvelgdami, tuomet istoriniam „Katedros“ pasakojimui nesunku nubrėžti aštuntajam dešimtmečiui aktualias paraleles. Pačios Katedros atstatymo poreikio ir simbolikos toli ieškoti nereikia – Vilniaus arkikatedra buvo uždaryta 1949 m., o nuo 1956 m. veikė kaip Dailės galerija (rezignacijos akimirką Laurynas ją įvardija „sandėliu“⁴²⁹). Taigi poetinėje dramoje vis kartojamą Katedros prikėlimo poreikį galima suvokti ne tik perkeltine, bet ir tiesiogine prasme. Ir į kūrybą pretenduojanti, pasak vyskupo Masalskio, išaukštinti ir pažeminti galinti valdžia⁴³⁰ buvo kur kas arčiau nei abstraktusis šios dramos Dievas – sovietinių valdininkų ir cenzorių pavidalu sėdėjo net ir teatro salėje. Bažnyčios ir valdžios paralelė šiame kūrinyje itin naudinga, nes pateikiama kritika skamba lyg skirta sovietinio režimo persekiojami Katalikų bažnyčiai, tad nenuostabu, kad cenzūrai tapo priimtinu elementu (T_c), vyskupo Masalskio personažu pabrėžiama valdžios ir galios dominantė, nenugalimumas sovietinės tikrovės kontekste nesunkiai susiejamas su tuomete nebaudžiama ir, regis, nenugalima valdžia, tai dekoduojant virsta N_{ae} . Tokiu būdu paraleliai bene visiems Just. Marcinkevičiaus „Katedros“ įvykiams (tikriausiai išskyrus meilės liniją) galima nesunkiai nubrėžti sovietinės realybės ir įvykių kreives: kūrėjo santykis su anuomete valdžia, pasipriešinimo jai problema, Tėvynės laisvės siekis, pagrindinė savilaidos, taigi „maištininkų“ literatūra, jos atstovų kritika populiariems to meto poetams ir baimė, kad maištas bus numalšintas. Tad romantizuota ir savaip interpretuota Lietuvos istorija „Katedroje“ – tik L. Loseffo įvardijama dūmų uždanga, skirta cenzūrai, už kurios autorius, kaip įprasta tam laikotarpiui, slepia savo esamąjį laiką. Verta priminti, kad toks kalbėjimas potekstėmis galėjo turėti dvejopą įtaką, nes pažodžiui galėjo būti suprastas ne tik cenzorių, bet, kaip jau minėta, tai būdingas ezopiškųjų tekstų bruožas. Susumavus išdėstytus argumentus, remiantis įvardytais Just. Marcinkevičiaus dramos elementais, būtų galima daryti išvadą, kad Ezopo kalbai būdingas kodavimas joje yra. Remiantis šia išvada ir tuo, kad spektaklyje sąsajų su sovietine santvarka nepateikiama (kontekstas, kuriame drama sukurta, ignoruojamas), galima daryti išvadą, kad O. Koršunovo spektaklio interpretacija paremta cenzūrai skirtu kūrinio sluoksniu (T_c). Šiuo atveju

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 46.

⁴²⁹ Marcinkevičius, Just. Raštai, T3: Poemos, dramos. Vilnius: Mintis, 1982, p. 411.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 334.

kūrinio formulę būtų galima užrašyti taip: A: Tc+Tnc+N → R: /-Tnc/ Tc + N. Taigi iš esmės perskaitymo procesas išlieka tas pats, tačiau vietoj cenzoriaus tabu elemento eliminaciją atlieka suvokėjas. Galbūt su šiomis išvadomis būtų galima sieti šios „Katedros“ recenzentams kilusius klausimus dėl spektaklio prasmų ir motyvų.

Tiesa, reikia pabrėžti, kad O. Koršunovo „Katedros“ interpretacija tam tikras sąsajas su sovietmečiu vis dėlto išlaiko, tik ne dramos teksto, o teatro istorijos aspektu. Griausmingai griudžiantys pirmieji muzikiniai (kompozitorius – Antanas Jasenka) ir vizualiniai (scenografas – Vytautas Narbutas) spektaklio akordai primena operos uvertiūrą. Šios „Katedros“ Vilnius lyja grandinėmis, sužvangančiomis kaskart, kai Laurynas pasijunta esąs laisvas. Jas iš visų pusių gaubia Katedros griuvėsiai: akmenys, apgriuvę vargonai, trupanti sakykla ir bažnyčios suolai. Centre – iš grandinių, neleidžiančių išsilaisvinti, sukonstruota Katedros, kuri grėsmingai šmėkščioja Lauryno vizijose (vaizdo projekcijų autorius – Rimas Sakalauskas), kolona. Taigi, Vilnius, kurį jaunas architektas regėdavęs „kaip Dievo žaislą tarp dviejų kalvų“⁴³¹, prieš akis išskyla tamsus, gūdus ir kaustantis⁴³². Niūrus scenovaizdis, nors ir su šiuolaikinėmis variacijomis, primena 1971 m., pirmąją režisieriaus Henriko Vancevičiaus šios dramos interpretaciją, kuriai scenografiją kūrė Ferdinandas Navickas: „Visą scenos erdvę buvo užpildę aukšti pastoliai, plieniniai aukštytyn šaunantys strypai, matėsi lyg ir vargonų detalės, ryškėjanti viena didžiulė kolona (iš šešių būsimų), nebaigtos kurti skulptūros, šen bei ten ant pastolių kabantys žibintai.“⁴³³ Šiuolaikinės „Katedros“ scenovaizdžio sąsajas su praeitimi pastebi ir teatrologė Alma Braškytė: „Šitas scenografijos realizmas funkcionuoja kaip praėjusios epochos teatrui tiesiama ranka.“⁴³⁴ Nors G. Mareckaitė teigia, kad lyginti O. Koršunovo „Katedros“ interpretaciją su H. Vancevičiaus ar Povilo Gaidžio „Katedros“ pastatymu Klaipėdos dramos teatre (1980) jau neįmanoma, visas šios dramos interpretacijas mačiusi kritikė pripažįsta, kad formą ir turinį ano meto spektakliams taip pat diktavo dramaturgija⁴³⁵.

Išvelgdama ambivalentišką O. Koršunovo spektaklio santykį su ankstesnėmis lietuvių teatro „Katedromis“, ypač H. Vancevičiaus versija, Šarūnė Trinkūnaitė teigia, kad visiškai

⁴³¹ Marcinkevičius, Just. Raštai, T3: Poemos, dramos. Vilnius: Mintis, 1982, p. 313.

⁴³² Dapšytė, G. Klausimai be adresato „Katedros“ tema. *Kultūros barai*, 2013, Nr. 1.

⁴³³ Aleksaitė, I. Valstybinis akademinis dramos teatras. *Lietuvių teatro istorija: trečioji knyga*. 1970–1980. Vilnius, 2006, p. 22.

⁴³⁴ Braškytė, A. „Katedros“ restauracija. Oskaro Koršunovo režisuota Justino Marcinkevičiaus drama. *7 meno dienos*, 2012 12 07.

⁴³⁵ Mareckaitė, G. (2012 12 04) Po maišto – atgaila? *Menų faktūra*, 2012 12 04
<http://www.menufaktura.lt/print/print_r.php?m=1025&s=60847> [žiūrėta 2015 02 03].

akivaizdu, kad šis spektaklis atsirado „ne tam, kad pasiūlytų radikalią istorinio XX teatro tradicijos alternatyvią ar bent jau daugiau ar mažiau ironišką jos versiją, o tam, kad ją garsiai primintų. Tai reiškia: šia „Katedra“ teatras išdrįso [...] pareikšti ir apginti savo teisę į pasikartojimą, būtojo savo laiko atgaivinimą, jo – su visu nebemadingumu / senamadiškumu – rekonstrukciją.“⁴³⁶ Taigi šiuolaikinėje scenoje poetinė drama reinterpretuojama ne mėginant ją išsakyti tai, ko tuomet nepavyko ar nebuvo galima, o pavarijuoti teatriniais prisiminimais to, kas tuomet cenzūros buvo leista.

Kiek kitokį „Katedros“ interpretavimo metodą 1988 m. taikė režisierius Saulius Varnas Panevėžio dramos teatre. Žinoma, svarbu atsižvelgti ir į kontekstą, kuriame šis spektaklis gimė: tai buvo jau Atgimimo laikotarpis, pirmųjų mitingų ir „perestroikos“ metas, tačiau vis dar sovietinės okupacijos situacija.

S. Varnas nesekė dramos teksto paraidžiui ir smarkiai jį kupiūravo. Atsisakė ir epochinio scenovaizdžio: latvių scenografo Andrio Freibergo sukurtas scenovaizdis kūrė neutralią erdvę, kurią rėmino keturios iš viršaus veikėjus apšviečiančios lempos. Atsisakyta Masalskio sutanos, ji pakeista moderniu vyrišku kostiumu. Aktoriaus Gedimino Karkos kurtas vyskupas Masalskis, pasak spektaklį recenzavusio Egmonta Jansono, buvo drąsiai aktualizuotas, panašus į tuomečius „demokratiškus“, „žmogiškus“ vadovus⁴³⁷. Taigi, buvo susijęs su spektaklio sukūrimo laikotarpiu ir nesena praeitimi. Tiems laikams atstovavo ir „juodi vyrukai“ su „bananais“⁴³⁸, apsupdavę Lauryną prieš jo paskutinį monologą.

Dana Rutkutė teigia, kad skverbdamasis į veikalo intelektualinių kolizijų sritį S. Varnas išgavo labiau visuotiną „Katedros“ skambėjimą: „Spektaklyje daug protą jaudinančių akimirų, skatinančių kai ką prisiminti, sugretinti, apmąstyti ateitį. Lauryno Stuokos-Gucevičiaus epocha asociacijų tiltais susieta su mūsų dienomis. Su naujo laiko, vadinamo jaudinančiu Atgimimo vardu, permaininga nuotaika.“⁴³⁹ O Š. Trinkūnaitė mano, kad S. Varno „Katedra“ Panevėžio dramos teatrui suteikė galimybę pirmą kartą taip jautriai „pagauti laiką“ ir taip prasmingai įsiliesti į politinių-viusomeninių įvykių sūkurį⁴⁴⁰. Atsižvelgiant į tai, S. Varno „Katedros“ interpretaciją

⁴³⁶ Trinkūnaitė, Š. „Mūsų“ / „mano“ istorija: atminties ir patirties sankirtos teatrinėse istorijos reprezentacijose. *Ars et Praxis*, 2014, II, p. 75.

⁴³⁷ Jansonas, E. Trečioji „Katedra“. *Lietuvių dramaturgijos festivalio biuletenis „Atgaiva“*, 1988, Nr. 4, p. 5.

⁴³⁸ Rutkutė, D. Pabaltijo teatrų pavasariui. *Literatūra ir menas*, 1989 04 08, p. 9.

⁴³⁹ *Ibid.*

⁴⁴⁰ Trinkūnaitė, Š. Panevėžio dramos teatras. *Lietuvių teatro istorija: ketvirtoji knyga*. 1980–1990. Vilnius, 2009, p. 258.

iki šiol vienintelę galima sieti su išcenzūravimo procesu. Be to, tai vienintelis spektaklis pagal šią dramą, kurį kuriant atsižvelgta į dramos sukūrimo laiką ir kontekstą. Tad nenuostabu, kad tai ir vienintelė „Katedros“ interpretacija, kurioje svarbą įgija visuomeniškumas, atsiranda politinių atspindžių. O tai tik dar kartą įrodo „Katedros“ pasakojimo dvilypumą ir ezopinio pasakymo dešifravimo galimybes.

Taigi originalų (ne)patikimumo klausimas aktualus ne tik kalbant apie sovietinės ideologijos diskurso tęstinumą, bet ir apie kūrinių interpretavimo galimybių lauką. Sovietinės politinės-ideologinės cenzūros poveikio ir išcenzūravimo problemos Lietuvos teatro istorijos diskurse taip pat bent iš dalies sietinos su nepatikimais originalais.

Pirmajame šio darbo skyriuje trumpai pristatyta sovietinio laikotarpio Lietuvos teatro periodizacija, tačiau norėtusi prie jos grįžti teatro istorijos diskurso išcenzūravimo aspektu. Mat ir čia nesunku išžvelgti sąsają su sovietiniu teatro diskursu. Todėl verta palyginti sovietmečiu įtvirtintą ir šiais laikais naudojamą periodizaciją.

Pirmieji sovietinio Lietuvos teatro periodai jose sutampa tik iš dalies ir tai natūralu. Straipsnių rinkinyje „Lietuvos teatras. Trumpa istorija“ pirmieji sovietinės okupacijos metai – 1940–1941 m. – grupuojami kartu su nacių okupacija (1941–1944), šis laikotarpis išskiriamas kaip karo metų teatras⁴⁴¹. Kolektyvinėje monografijoje „Lietuvių tarybinis teatras: 1940–1956“ šis laikotarpis perskiriamas į du smulkesnius, atskiriant „pirmąjį tarybinį teatro sezoną“⁴⁴² ir „Didžiojo Tėvynės karo metus“⁴⁴³.

Pokario laikotarpis šiuolaikinėje periodizacijoje nurodomas tarp 1945 ir 1957 metų, pirmuoju atskaitos tašku pasirenkant Lietuvos okupaciją⁴⁴⁴ ir, nors tikslūs jo pabaigos datos žymėjimo motyvai nepateikiami, iš to, kad Irenos Aleksaitės šis laikotarpis įvardijamas kaip „paskutiniai Stalino kulto metai“⁴⁴⁵, galima spėti, kad jie susiję su 1956 m. įvykusi XX SSKP suvažiavimu ir Nikitos Chruščiovo pranešimu „Dėl asmenybės kulto padarinių“. Būtent šiuo

⁴⁴¹ Mareckaitė, G. Karo metų teatras. *Lietuvos teatras: Trumpa istorija*. Sudarytoja R. Vasinauskaitė. Vilnius, 2009, p. 78–85.

⁴⁴² Petuchauskas, M. Pirmasis tarybinis teatro sezonas. *Lietuvių tarybinis teatras: 1940–1956*. Vilnius, 1979, p. 33–60.

⁴⁴³ Petuchauskas, M. Didžiojo Tėvynės karo metais. *Lietuvių tarybinis teatras: 1940–1956*. Vilnius, 1979, p. 33–60.

⁴⁴⁴ Reikia pažymėti, kad paprastai antrąją Lietuvos okupaciją priimta skaičiuoti nuo 1944 m., kai Raudonoji armija išstūmė nacių armiją ir pradėjo šalies reokupaciją, ne nuo karo pabaigos 1945 m. Šis periodas išskiriamas žymint tik metus, todėl taip pat reikėtų pripažinti, kad, jei siekta išskirti pokario periodą, skaičiuoti jį nuo Antrojo pasaulinio karo pabaigos būtų tikslu.

⁴⁴⁵ Aleksaitė, I. Teatras 1945–1957 metais. *Lietuvos teatras: Trumpa istorija*. Sudarytoja R. Vasinauskaitė. Vilnius, 2009, p. 86.

posūkiu SSRS vidaus politikoje paremta ir sovietmečiu naudota periodizacija, kurioje pokario ribos žymimos 1945–1956 metais, pažymint, kad šio laikotarpio lietuvių teatro raidą „lėmė veiksniai, tiek būdingi visam tarybiniam to meto teatrui ir dramaturgijai, tiek susiję su Tarybų Lietuvos visuomeninio gyvenimo ir meto ypatumais“⁴⁴⁶. Šis laikotarpis sovietmečio lietuvių teatro istorijos tome nagrinėjamas siekiant atskleisti „socialistinio realizmo principų atsiradimo bei įsitvirtinimo dinamiką“⁴⁴⁷ ir, remiantis šiais principais, skiriamas į smulkesnius. Markas Petuchauskas 1945–1948 m. išskiria kaip trupių konsolidavimo „marksistinės pasaulėžiūros pagrindu“, teatrų materialinės bazės atkūrimo, repertuaro atnaujinimo bei pokyčių sovietinės dramaturgijos linkme ir „naujų estetinių pažiūrų, režisūros bei vaidybos principų“ įvaldymo laikotarpį⁴⁴⁸. 1952–1956 m. išskiriami kaip laikotarpis, kai „teatre ir dramaturgijoje galutinai įtvirtinami ir toliau plėtojami socialistinio realizmo bruožai“⁴⁴⁹. Šiuolaikinė periodizacija pokarį įvardija kaip laikotarpį, kai teatre vyravo socialistinio realizmo metodas, „įtvirtinęs siaurai suvoktą fotografinį natūralizmą, buitinį empirinį realizmą kaip vienintelį galimą tikrovės vaizdavimo modelį“⁴⁵⁰; kai lietuvių teatrus „kūrybiniu požiūriu savotiškai alino primygtinai peršamas sovietinis repertuaras“⁴⁵¹ ir beveik nebuvo šiuolaikinių užsienio dramų.

Antrasis sovietinio lietuvių teatro laikotarpis – 1957–1970 m. – sutampa pagal abi aptariamąs periodizacijas. Remiantis sovietine, šis laikotarpis pirmiausia siejamas su asmenybės kulto padarinių likvidavimu ir bekonfliktiškumo teorijos kritika. Būtent tada, pasak teatrologų Antano Vengrio ir Egmonta Jansono, lietuvių teatras galutinai tampa visos sovietinės lietuvių kultūros, kaip bendros sistemos, dalimi, „nacionalinės savimonės forma“⁴⁵². Šeštojo dešimtmečio antrąją pusę–septintojo dešimtmečio pradžią autoriai išskiria kaip persilaužimo kūrėjo sąmonėje laikotarpį, o šių dešimtmečių sandūrą – kaip aktyvų režisieriaus teatro vystymosi etapą, savotišką režisieriaus profesijos atgimimą⁴⁵³. Su režisūros pasiekimais šį

⁴⁴⁶ Petuchauskas, M. Teatras pokario dešimtmetį. Bendrieji bruožai. *Lietuvių tarybinis teatras: 1940–1956*. Vilnius, 1979, p. 61.

⁴⁴⁷ Pratarmė. *Lietuvių tarybinis teatras: 1940–1956*. Vilnius, 1979, p. 4.

⁴⁴⁸ Petuchauskas, M. Teatras pokario dešimtmetį. Bendrieji bruožai. *Lietuvių tarybinis teatras: 1940–1956*. Vilnius, 1979, p. 61.

⁴⁴⁹ *Ibid*, p. 63.

⁴⁵⁰ Aleksaitė, I. Teatras 1945–1957 metais. *Lietuvos teatras: Trumpa istorija*. Sudarytoja R. Vasinauskaitė. Vilnius, 2009, p. 87.

⁴⁵¹ *Ibid.*, 89

⁴⁵² Jansonas, E., Vengris, A. Pratarmė. *Lietuvių tarybinis dramos teatras: 1957–1970*. Vilnius: Vaga, 1987, p. 9.

⁴⁵³ *Ibid*, p. 12.

laikotarpį sieja ir šiais laikais jį nagrinėjanti I. Aleksaitė. Pasak teatrologės, šis laikotarpis lietuvių teatre „žymus žiūrovų susidomėjimu“, kurį, paskatino dalies režisierių pilietinė ir visuomeninė pozicija, be to, „lėkštą socialistinio realizmo tikroviškumą keitė gerokai sudėtingesnė, modernesnė režisūros kalba“⁴⁵⁴.

Likę sovietmečio Lietuvos teatro laikotarpiai aprašyti ir nagrinėjami jau tik atgavus nepriklausomybę ir skirstomi tiesiog pagal dešimtmečius (tęsiant nuo sovietmečiu išleistų istorijos tomų). Nors, kaip jau minėta, 1970–1980 m. ir 1980–1990 m. priskiriami tam tikri teatro raidos bruožai, jie gana abstraktūs, kad būtų akivaizdu, kad pasitelkiamas chronologinis skirstymas į dešimtmečius. Tokiu pasirinkimu yra linkęs abejoti trečiąją „Lietuvių teatro istorijos“ knygą recenzavęs Gintaras Aleknonis: „Kyla klausimas, ar verta ir ar dera lietuvių teatro istoriją skirstyti dešimtmečiais. Ar tai ne dirbtinė periodizacija? Vargu ar mūsų scenos meno ciklas sutapo su dešimtmečių kaita, gal vertėtų paieškoti tikslesnio teatro raidos posūkių apibrėžimo?“⁴⁵⁵

Tikslesnių, konceptualesnių motyvų išskiriant sovietmečio Lietuvos teatro laikotarpius norėtųsi ir kalbant apie pirmąją jo pusę – pokarį ir 1957–1970 m. Teatro tyrinėtoja, vokiečių teatrologė Erica Fischer-Lichte analizuodama teatro istorijos periodizavimo problemas teigia, kad istorija yra ne įvykių seka, o nepaliaujamas procesas, nepaklūstantis iš anksto nustatytiems struktūriniais principams: „Skirstymas į segmentus, paprastai įvardijamus kaip periodai, turi būti atliekamas istorikų, išsamiai išaiškinančių, kaip jie pasirinko laiko struktūras.“⁴⁵⁶ Pasak autorės, paprasta chronologija nepaiso dinamiško teatro istorijos charakterio ir negali sujungti įvykių vieno su kitu⁴⁵⁷.

Kaip matyti, sovietinės ir šiuolaikinės sovietmečio Lietuvos teatro periodizacijų panašumai nulemti ne vien istorinių įvykių, kurie juos rėmina. Sovietmečiu nubrėžtos periodizacijos ribos glaudžiai susijusios su politiniais ir istoriniais įvykiais, tačiau jos taip pat konceptualiai motyvuojamos teatro meno raidos kontekste, o tai byloja ne vien apie tuometę teatro istorijos ideologizaciją, bet ir tai, kad periodizacijai buvo taikomi konkretūs motyvai. Akivaizdu, kad šiuolaikinė periodizacija vadovaujasi panašiomis chronologinėmis ribomis, o

⁴⁵⁴ Aleksaitė, I. Dramos scena 1957–1989. *Lietuvos teatras: Trumpa istorija*. Sudarytoja R. Vasinauskaitė. Vilnius, 2009, p. 87.

⁴⁵⁵ Aleknonis, G. Prieš trisdešimt metų. *Kultūros barai*, 2007, Nr. 5.

⁴⁵⁶ Fischer-Lichte, E. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. New York: Routledge, 2014, p. 150.

⁴⁵⁷ *Ibid*, p. 151.

pasirinktas skirstymas į laikotarpius itin artimas sovietiniam. Tai skatina prielaidą, kad šiuo metu taikoma sovietinio laikotarpio Lietuvos teatro periodizacija vis dėlto tęsia sovietinę tradiciją, kitaip tariant, šiuo aspektu išcenzūravimas vis dėlto tik dalinis.

Tuo pat metu tenka pripažinti, kad šis klausimas atveria platesnę – teatro istorijos rašymo tradicijos problemą. Lietuvos teatrologijos pagrindas buvo suformuotas sovietmečiu, todėl nenuostabu, kad esminiai jos principai ir tradicija susiklostė būtent tuo laikotarpiu. Kaip jau minėta, pirmoji sovietmečio lietuvių teatro istorijos pusė vis dar nuodugnai analizuojama tik to meto istorijos tomuose ir iki šiol nėra iš esmės peržiūrėta, tad ir toliau iš pirmo žvilgsnio pasyviai egzistuoja kaip Lietuvos teatro istoriografijos dalis. Tačiau jei tradicijos aspektu pažvelgsime į sąsajas tarp sovietmečiu ir paskelbus nepriklausomybę išleistų „Lietuvos teatro istorijos“ tomų, pamatysime, kad sąsajų kur kas daugiau nei vien periodizacija. Visų pirma tai apsisprendimas teatro istoriją rašyti pagal atskirus teatrus, veikusius vienu ar kitu laikotarpiu. Šis principas įtvirtintas sovietmečiu ir tęsiamas. G. Aleknonis tai išskiria kaip vieną iš „Lietuvių teatro istorijos“ trūkumų: „Problemų kelia ir tradicinis scenos meno istorijos rašymas „pagal teatrus“. Kai kuriais atvejais, pavyzdžiui, Povilo Gaidžio, Juozo Miltinio, toks metodas tinka. Tačiau ką daryti, kai tenka kalbėti apie režisierius, kūrusius ne viename teatre? Istoriją nagrinėjant „pagal teatrus“ sunkiau išryškinti ir mokyklas, įtakas ir pan.“⁴⁵⁸ Be to, kai atskirų autorių aprašoma tik atskirų teatrų istorija, sunku susidaryti bendrą vaizdą, analizuoti tendencijas, išvelgti pokyčius. Teatro istorijos skirstymas dešimtmečiais ir instituciniais vienetais panaikina galimybes daryti platesnes išvalgas ir nuosekliau analizuoti laikotarpį. Pripažindama teatro istorikus viliojančio siekio atkurti epochą tokią, kokia ji buvo, žavesį E. Fischer-Lichte vis dėlto siūlo pripažinti istorijos rašymo šališkumą, kitaip tariant, subjektyvumą: „Siekiant išvengti universalizmo teatro istoriografijai reikalingi specifiniai į analizės objektą ir klausimų seką atsižvelgiančią atvejų analizę formuojantys veiksmai.“⁴⁵⁹ Taigi siekiai universalizuoti teatro istoriją gali būti ne tokie produktyvūs nei individualios interpretacijos. Viena vertus, teatro istorijos nagrinėjimas, išdėstant ją kaip atskirų teatrų (institucijų) istoriją, kaip segmentus, taip pat gali būti priskiriamas prie atvejų analizės. Kita vertus, tai, kad lygiagrečiai neegzistuoja bendresnės sovietinio Lietuvos teatro problemas ir tendencijas analizuojanti istorijos medžiaga, leidžianti kritiškai pažvelgti į šį laikotarpį ir išvelgti jo sąsajas su posovietiniu laikotarpiu, verčia pripažinti, kad E. Fischer-Lichte minimos istorijos klausimų

⁴⁵⁸ Aleknonis, G. Prieš trisdešimt metų. *Kultūros barai*, 2007, Nr. 5.

⁴⁵⁹ Fischer-Lichte, E. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. New York: Routledge, 2014, p. 147.

sekos kol kas nėra suformuluotos. Taip pat tenka pabrėžti, kad teatro istorijos struktūravimo tradicijos sąsąja sietina ir su sovietinio lietuvių teatro diskurso sąsąja.

Tai pagrindžia ir faktas, kad sovietmečiui skirtuose „Lietuvių teatro istorijos“ tomuose, kaip ir „Lietuvių tarybinio teatro“ leidiniuose, nėra minimas ar analizuojamas Lietuvos rusų dramos teatras. Dabartinis šio teatro literatūrinės dalies vedėjas, teatro kritikas Julius Lororaitis recenzuodamas trečiąją „Lietuvių teatro istorijos“ knygą išvelgia sovietmečio tradicijos sąsąją: „Mat sovietų režimo metais teatro meno istoriografija buvo organizuojama ne pagal respublikinius, o pagal nacionalinius principus: lietuvių, latvių, estų, gruzinų, turkmėnų teatrų istorijos ir t. t. Taip pat rusų – Rusijoje ir kitose sovietų respublikose. Tokiu pat principu buvo parengti du pirmi, išleisti sovietmečiu, toks yra ir trečias „Lietuvių teatro istorijos“ leidinys, išleistas nepriklausomoje Lietuvoje ir išsaugojęs pirmųjų bruožus. Nė viename jų Lietuvos rusų dramos teatras nefigūruoja, nors būtent aprašomuju laikotarpiu buvo ryškus Lietuvos teatro meno reiškinytis.“⁴⁶⁰

Tenka pripažinti, kad kritiko pateikiamas argumentas – svarus, juo labiau kad kitų paaiškinimų, kodėl Lietuvos rusų dramos teatras nėra įtraukiamas į šalies teatro istoriją, rasti gana sunku. Nebent tai siesime su ankstesnių laikotarpių Lietuvos teatro istorijos tyrimams būdingu teatro istorikų poreikiu išskirti palyginti vėlyvą su kitomis Europos šalimis profesionalaus nacionalinio teatro raidą.

Analizuojant išcenzūravimo problemą svarbus tampa ir cenzūros suvokimas bei interpretacija teatro istorijos diskurse. Sovietinė lietuvių teatro cenzūra, kaip ir visas šio laikotarpio teatras, lietuvių teatrologijoje aprašomas tarsi siekiant atkurti istorinį teisingumą, kompensuoti sovietinės ideologijos represijas. Todėl santykis su režimu, komunistine ideologija ir juos reprezentuojančia politine-ideologine cenzūra pateikiamas binarinės opozicijos principu, vienu metu implikuojant tariamai galimą pasipriešinimo ar prisitaikymo pasirinkimą. Sovietinė teatro cenzūra teatro istorikų darbuose konstatuojama, o ne analizuojama. Ji suvokiama kaip išorinė, o ne kaip vidinė jėga. Nors aprašomi pavieniai jos institucinės sistemos elementai ar jų apraiškos, ji nėra suvokiama kaip dinamiškas, evoliucionuojantis procesas, keičiantis ir formuojantis kasdienį teatro diskursą, o kaip primestinis išorinis veiksnys, žalojantis meno kūrinius ir darantis neigiamą įtaką repertuarui, tačiau neįvardijant ilgalaikio poveikio. Todėl cenzūros poveikis nagrinėjamas lokalizuotai pagal temas (pvz., pristatant privalomasias repertuaro proporcijas, tačiau nenagrinėjant jų platesniame kontekste) ar pagal pavienius

⁴⁶⁰ Lozoraitis, J. Trečioji knyga – kertinis akmuo. *Lietuvos žinios*, 2007 03 19.

išskirtinius incidentus (pvz., plačiai aprašyta režisieriaus Jono Jurašo kūrybos cenzūros ir emigracijos istorija ar Povilo Gaidžio Klaipėdos dramos teatre režisuotų komedijų cenzūros paradoksai). Paties teatro raida, jo politikos formavimas pristatomi tarsi tęsiant tarpukario teatro istoriją, tik su nauju sovietinės ideologijos priedėliu. Taigi, nėra analizuojama diskurso visuma, teatro užduotys ir siekiai. Sovietinio režimo diegtai ideologijai atstovaujantys spektakliai pristatomi kaip menkaverčiai, todėl plačiau neanalizuojami, gilesnėms įžvalgoms pasirenkant klasikos interpretacijas ar galimas antirežimines apraiškas, o tais atvejais, kai tokie spektakliai vis dėlto pristatomi plačiau, jie analizuojami tik jų pačių rėmuose, neanalizuojant bendresnių sovietinių dogmų tendencijų diskurse, jų evoliucijos ar degradacijos. Todėl ir Lietuvos teatro istorijos srityje išcenzūravimą galima įvardyti kaip tebesitęsiantį procesą.

Galima teigti, kad atliktas tyrimas parodė, kad cenzūra pasireiškia ne tik kaip išorinė, institucinė represija, bet ir veikia per daug sudėtingesnes kapiliarines bei vidines struktūras, o jos veikimo chronologines ribas sunku tiksliai apibrėžti. Todėl išcenzūravimas įmanomas, tačiau sudėtingas, retai galutinis procesas. Išnagrinėtas Lietuvos teatro sovietmečiu atvejis rodo, kad ir cenzūravimo, ir išscenzūravimo procesai nebuvo absoliutūs ar galutiniai. Nors sovietinė politinė-ideologinė cenzūra ir aktyviai veikė, formavo Lietuvos teatro diskursą ir apibrėžė jo ribas, tuo pat metu daugeliu pavienių atvejų nebuvo galutinė. Nors makrolygmeniu jos poveikis buvo efektyvus ir ilgalaikis, mikrolygmeniu cenzūra dažnai buvo negalutinė, o ilgainiui prasidėjo poslinkiai, skatinantys didesnius vidinius diskurso pokyčius. Išcenzūravimo atvejų Lietuvos šiuolaikinėje sceninėje praktikoje ir teatrologijoje analizė parodė, kad tai yra tebevykstantis procesas. Apibendrinant visa, kas išdėstyta, darytina išvada, kad sovietinė politinė-ideologinė cenzūra ne tik turėjo lemiamą įtaką Lietuvos teatro meno raidai, bet iš dalies veikia ir šiuolaikinį teatro diskursą.

IŠVADOS

1. Sovietinės politinės-ideologinės teatro cenzūros tyrimams siūloma sujungti reguliuojamą ir sudėtinę (konstitutyviąją) cenzūrą tiriančius modelius – t.y. taikyti savotišką hibridinį modelį. Toks metodų derinys suformuojamas į pirmąją vietą iškeliant kontekstą, kuriame veikia cenzūra. Kitaip tariant, cenzūros rūšis siūloma skirti ne pagal veikimo sąlygas ir vykdytoją, bet pagal kontekstą, pačias rūšis įvardijant kaip pirmines sąlygas *užsisklendimo* būsenai atsirasti. Taigi, pasitelkiant „naujosios cenzūros“ siūlomą plačią cenzūros apibrėžtį, kai ji veikia per išsklaidymą ir perkėlimą, kaip kurianti galia, ir tradicinio požiūrio struktūriškumą bei institucijų analizę, susiejant juos per cenzūros veikimo kontekstą, galima pateikti kompleksinį cenzūros kaip sistemos vertinimą.

2. Vienas iš svarbių šio tyrimo rezultatų – sovietinės politinės-ideologinės teatro cenzūros Lietuvoje periodizacija. Atsižvelgiant į sovietinės politinės-ideologinės cenzūros ir sovietmečio istorijos tyrimuose taikomus principus, Lietuvoje vykdytos politinės-ideologinės teatro cenzūros istoriją siūloma skirti į du etapus: *įdiegimo ir įtvirtinimo* (1940–1969 m.) bei *institucinės stagnacijos* (1969–1990 m.).

3. Analizuojant pirmojo periodo politinės-ideologinės teatro cenzūros veiklą, tampa akivaizdu – svarbiau ne tai, kokias temas, menines formas, estetines išraiškas ar kitus kūrybinius elementus siekta drausti ir šalinti iš oficialiojo diskurso, bet tai, kokį diskursą siekta suformuoti. Cenzūra kaip kurianti ir konstruojanti galia, eliminuodama nepriimtinius elementus, kūrė oficialųjį sovietinio Lietuvos teatro diskursą, formavo jo vystymosi kryptis.

4. Išanalizavus sovietinio periodo Lietuvos teatrų repertuarus, galima išžvelgti keturias pagrindines spektaklių, formavusių oficialųjį sovietinio lietuvių teatro diskursą, grupes:

- Maskvos akademinio dailės teatro (MCHAT) pastatymų kopijos, ankstyvuojų sovietmečiu tapusios vienu iš veiksmingiausių sovietinės ideologijos diegimo lietuvių teatre metodų;

- dramos, kuriose veikė „revoliucijos vadai“ Leninas ir Stalinas. Viena svarbiausių jų užduočių – dviguba teisingų sovietinių piliečių produkcija: scenoje kuriami kanonizuotų sovietinių piliečių etalonai vienu metu kaip pavyzdys turi veikti ir publiką, ir juos kuriančius aktorius;

- nacionalinės literatūros ir dramaturgijos interpretacijos buržuazinės praeities temomis, kurių režisūriniais sprendimams ir aktorių vaidmenims keliama ne profesinio meistriškumo, bet ideologiniai reikalavimai ir politiniai uždaviniai;

- nacionalinės dramaturgijos interpretacijos, gvildenančios tuometinės kasdienybės aspektus ir problemas, – tai spektaklių grupė, glaudžiai susijusi su oficialiųjų pasakojimų apie sovietinį žmogų įtvirtinimu.

5. Režimui įsitvirtinus ir tapus norma, kartu norma tampa ir jo, kaip dogmos, diskursą kurianti ir palaikanti kontrolės priemonė – cenzūra. Sovietinės politinės-ideologinės teatro cenzūros *institucinės stagnacijos* periodu Lietuvoje, efektyviai įdiegus savicenzūrą kaip dominuojančią normą cenzūros sistema iš aktyviai veikiančios ir formuojančios galėjo pereiti į prižiūrinčiosios vaidmenį. Būtent aptariamuju laikotarpiu atsirado galimybės prisitaikyti bei, balansuojant tarp draudimų ribų, mėginti jas apeiti. Tokiomis sąlygomis tampa nebesvarbu, kokie pokyčiai vyksta režime, nors cenzūra ir dinamiškai reaguoja į juos, tačiau iš esmės jos veikimo principai nebekinta. Kitaip tariant, pats draudimų sistemos ir kontrolės egzistavimas tampa svarbesnis nei tai, kokius konkrečius įvaizdžius, estetiką ar idėjas ji mėgina eliminuoti iš viešosios erdvės. Cenzūra kaip konstitutyvioji galia kuria galinčius kalbėti subjektus, todėl jos sukurti subjektai veikia diskurse, kurio ribos nenustoja egzistuoti. Arba, kitaip tariant, cenzūros veikiami subjektai adaptuojasi prie esamos kontrolės sistemos, kartu adaptuodami ir savo kalbėjimą, jo formas, išraiškos priemones. Taip oficialiajame diskurse ima formuotis slinktyš, skatinančios internalius pokyčius.

6. Tyrimas atskleidė, kad sovietmečiu greta politinės-ideologinės cenzūros egzistavo ir kitos, ne vien totalitariniams ir autoritariniams režimams būdingos cenzūros rūšys. Sovietmečio Lietuvoje galima stebėti dažnai konservatyvioms visuomenėms būdingos visuomeninės cenzūros apraiškas. Vėlyvuju sovietmečiu ji reiškėsi viešais konkrečios, suinteresuotos profesinės grupės – pedagogų – protestais, kurie galiausiai sukėlė ir institucines reakcijas. Svarbu pažymėti, kad šiuo atveju būtent visuomeninė reakcija sukelia institucinę, o ne atvirkščiai. Būtent todėl vėlyvuju sovietmečiu vykdytą pedagoginę cenzūrą verta atskirti nuo sovietinės politinės-ideologinės teatro cenzūros sistemos ir nagrinėti kaip atskirą visuomeninės cenzūros porūšį, kuris su režimu turėjo tik dalines sąsajas. Be to, tai įrodo, kad įvairiomis sąlygomis gali koegzistuoti keletas cenzūros rūšių.

7. Sovietmečiu skirtingose meno srityse savaip besireiškusi, o posovietiniu periodu požiūryje į okupacinį laikotarpį dominuojančią poziciją užėmusi Ezopo kalba šio darbo kontekste svarbi ne tiek kaip meninių priemonių visuma, bet kaip specifinės komunikacijos sistema. Tenka pripažinti, kad Ezopo kalba užšifruotas ar potekstėje kaip nutylėjimai paliktas prasmės išvelgti galėjo tik dalis visuomenės. Be to, tokių kūrinių poveikis galėjo būti dvejopas, būdingas sovietmečiui, ambivalentiškas. Sėkmingo dekodavimo atveju suvokėjas mėgavosi antirežimines idėjas sugestionavusiomis potekstėmis, o kodų nežinantis visuomenės narys kūrinių

galėjo perskaityti per ideologizuotąją prizmę. Ideologizuotu kūrinio sluoksniu galėjo prisidengti ne tik autorius, siekdamas, kad tekstas būtų patvirtintas prevencinės cenzūros, bet ir teksto interpretatorius (kritikas, teatro atstovas, valdininkas), viešumoje akcentuodamas ideologinius elementus, kurie neva nustelbia nereikšmingą triukšmą. Kita vertus, darbe nagrinėjami pavyzdžiai įrodo, kad sėkminga ezopinė komunikacija vėlyvojo sovietmečio Lietuvos teatre buvo įmanoma, galėjo pasiekti įvairius visuomenės sluoksnius, o užkoduota prasmė galėjo būti dekoduojama daugmaž panašiai.

8. Sovietinė politinė-ideologinė cenzūra veikė žymėdama ribą tarp leistinos ir neleistinos kalbos. Būtent ties šia riba vėlyvuju sovietmečiu Lietuvos teatre ir buvo atrasta erdvės skleisti internaliai įtaigiam diskursui. Kitaip tariant, visa tai, ko cenzūra nedraudžia, tampa leistina, taigi tai, kas praleidžiama pro prevencinės cenzūros tinklą ir nėra uždraudžiama represinės, – teisėta, tad gali formuoti savotišką paralelinį diskursą. Tokio paralelinio diskurso susikūrimas ir iš dalies legalus egzistavimas dominuojančio diskurso šešėlyje, leidžia jį laikyti šalutiniu oficialiojo diskurso produktu. Sovietmečio lietuvių teatre tokiu šalutiniu oficialiojo diskurso produktu tapo Ezopo kalbos paskatintas metaforinis teatras. Paraleliai primestam unifikuotos estetikos sovietiniam diskursui susiformavo nauja teatro kalba – oficialiojo diskurso ribose galinti egzistuoti, tačiau tuo pat metu alternatyvą jam siūlanti estetika.

9. Lietuvai atgavus nepriklausomybę ir panaikinus sovietinį oficialųjį diskursą, dešimtąjį dešimtmetį, į jo vietą, dabar jau kaip visiškai teisėtas, stoja iki tol internaliai įtaigiai besireiškęs diskursas. Kitaip tariant, kaip šalutinis cenzūros produktas susiformavęs metaforinis teatras tampa dominuojančia norma. Savo prigimtimi jis neatsiejamas ir nuo sovietinio diskurso, kuriame susiformavo. Akivaizdu, kad visa tai galima vertinti ir kaip savotišką minėtojo diskurso tąsą.

10. Atliktas tyrimas parodė, kad cenzūra pasireiškia ne tik kaip išorinė, institucinė, represinė, bet veikia ir per daug sudėtingesnes kapiliarines ir vidines struktūras, veikia kaip kurianti ir konstruojanti galia, tad jos veikimo chronologines ribas sunku tiksliai apibrėžti. Todėl išcenzūravimo veiksmas taip pat yra sudėtingas ir tik retais atvejais baigtinis procesas. Išcenzūravimo atvejų Lietuvos šiuolaikinėje sceninėje praktikoje ir teatrologijoje analizė parodė, kad tai yra tebevykstantis procesas. Galima daryti išvadą, kad sovietinė politinė-ideologinė cenzūra ne tik turėjo lemiamos įtakos Lietuvos teatro meno raidai, bet ir iš dalies tebeveikia šiuolaikinį teatro diskursą.

PRIEDAI

Priedas Nr. 1.

[LYA, f. 15177, ap. 1, b. 11, l. 16–22., rankraštis, kalba netaisyta]

Kauno Valst. Dramos teatro pirminės partinės
organizacijos ataskaitinio-rinkiminio susirinkimo
įvykusio 1969 m. spalio mėn. 17 d.

PROTOKOLAS Nr. 8

Pirmininkavo A. Tarasevičius, sekretoriavo A. Žekas, Įskaitoje 7 komunistai, dalyvavo visi.

Dienotvarkėje:

1. Sekretoriaus ataskaita
2. Partinės organizacijos sekretoriaus rinkimai
3. Pavaduotojų rinkimai

Ataskaitinį pranešimą padarė drg. A. Mackevičiūtė. Po to prasidėjo diskusijos.

Pasisakė:

Drg. TRUMPA – Pranešime paliesti svarbūs teatro gyvenimo klausimai. Partinės organizacijos įskaitoje tik 7 komunistai, o mieste teatras užima labai svarbią vietą ir mes nepilnai sugebame pateisinti miesto vadovybės ir visuomenės lūkesčius. Atskirais atvejais mums priekaištaujama, kodėl nestatomos geriausios lietuviškos ir tarybinės pjesės. Deja, tenka nusiskųsti dramaturgija.

Respublikoje nerasime teatro, kuris nenorėtų statyti geros tarybinės ar lietuviškos pjesės, deja, jų trūksta. Repertuaras tvirtinamas ministerijos kolegijoje. Respublikoje nepaskelbta net konkurso V. I. Lenino 100-mečiui atžymėti. Matyt, yra tam priežasčių. Repertuaro formavime teatras daro pastangų. Teatras stengiasi savo iniciatyva dirbti su dramaturgais. Tačiau sunkumai lieka dideli.

Jubiliejus mus labai jaudina ir mes labai daug galvojame taip pat apie veikalą, kuriame bus V. Kapsuko-Mickevičiaus paveikslas. Bet jeigu medžiaga neturės reikiamos meninės vertės, mes negalėsime jo įgyvendinti. Jeigu ne, tai statysime Šatrovo “Bolševikai”. Režisierius S. Motiejūnas turi ryšių su autoriais ir šiomis dienomis spręsis klausimas dėl jo pastatymo.

K. Sajos pjesė “Švėtežeris” bus svarstoma ministerijos kolegijoje ir po to paleisime į gamybą.

Mes ruošiamės švęsti teatro 50-mečio jubiliejų.

Šiuo metu mūsų repertuaras yra nelabai pagirtinas – maža veikalų.

Buvo objektyvios priežastys, bet teatro darbas sušlubavo.

Be to, pereitais metais dėl aktorių ligų ir užimtumo kino filmuose kai kurie veikalai negalėjo būti vaidinami. Šiuo metu tie veikalai atstatomi. Labai gaila, kad šiuo metu nėra partinėje organizacijoje vyr. režisieriaus ir kodėl jo nėra, ligi šiol nesuprantama drg. Jurašo pozicija.

Organizacija yra labai maža (7 komunistai) ir visi yra labai apkrauti visuomeniniais darbais.

Labai pagyvėjo mūsų komjaunimo organizacijos darbas. Tik gaila, kad rajono komjaunimo komitetas nepilnai išnaudoja mūsų komjaunuolių iniciatyvą ir entuziazmą.

Kolektyvas esmėje yra geras, darbingas.

Miesto visuomenė labai domisi teatro menininkais ir jų gyvenimu.

Labai gerai veikia teatrinis liaudies universitetas, tik gaila, kad mažai susilaukiame paramos iš miesto vadovybės. Labai būtų gerai, kad mūsų liaudies universitetą perimtų Muzikinis teatras.

Dabartiniame sezone spektaklis “Mamutų medžioklė” į sekančių šio sezono mėnesių repertuarą nebus įtraukiamas, kadangi tam tikrai grupei žiūrovų daro neigiamą poveikį.

Drg. KUTUZOVA – Dėl teatro repertuaro literatūrinė dalis nuolat rūpinasi. Ieškome naujų dramų kūrinų, tikslu įtraukti juos į repertuarą.

Liaudies kontrolės komisijoje, kurios pirmininku aš esu, dirba neblogai. Gauta eilė darbuotojų pareiškimų iš kurių dalis patenkinta.

Drg. ŽEKAS – Buvau atsakingas už ideologinį darbą. Įvyko 7 seminaro užsiėmimai, lankomumas neblogas. Mėgiami lektoriai drg. drg. Gulbinskienė, Kazlauskas. Repertuaras opiausia teatro vieta. Praeityje ir dabar jame nuolat pasitaiko didelių spragų. Partinei organizacijai reikia lanksčiau ir efektingiau padėti meno tarybai, formuojant repertuarą. “Mamutų medžioklė”, mano nuomone, nėra ydingas ar antitarybinis veikalas, o priešingai – kūrinys, formuojantis mūsų epochos žmogų, aštriai demaskuojantis svarbiausią mūsų visuomenės stabdį – jos graužiką – miesčionį.

Tai, kad atskiros, nežymios žiūrovų grupės panaudoja ar supranta veikalą kitaip, man regis, nieko baisaus. Teigiamo čia nepalyginamai daugiau.

Dėl komunistų autoriteto. Atrodo, kad tik tada komunistas turės jį, jeigu sugebės bet kuriam kolektyvo nariui išsamiai ir įtikinamai paaiškinti bet kuriuos mūsų partijos ir valstybės

politikos ir gyvenimo klausimus. Deja, mes komunistai dar labai mažai informuojami, į tai turėtų atkreipti dėmesį rajono ir miesto partijos komitetai.

Drg. TAMULIS – Repertuaro klausimas labai aštrus, ypač šiuo metu. Dėl to dalis kaltės tenka režisūrai. Nenormali padėtis, kad šiais metais nuo kovo mėnesio neįvyko nė viena premjera suaugusiems. Kelia neramumų mūsų teatro 50 -mečio jubiliejus.

Tuo klausimu per mažai dirba meno taryba. Juktai lietuviško profesinio teatro 50 -metis ir, gal būt, reiktų atstatyti eilę praeityje garsėjusių spektaklių. Jubiliejinė komisija sudaryta, bet iki šiol dar nieko nedirba.

Dideli sunkumai šiuo metu susidarė remontuojant teatro šiluminę trasą.

Prašau visų komunistų padėti aiškinamuoju darbu kolektyve. Remonto darbai gali užsitęsti.

Drg. PUPIENIS – Miesto komitetas žino teatro bėdas ir darbą. Mums atrodo, kad teatro partinė organizacija, nors yra negausi, bet kovinga ir įdeda didelį indėlį miesto visuomenės auklėjime. Nuo teatro repertuaro priklauso jo vidaus ir išorės gyvenimas. Miesto partijos komitetas nėra tos nuomonės, kad teatras eina neteisingu keliu. Tačiau per praėjusį sezoną (gal dėl objektyvių priežasčių) repertuarinė politika neatitinka šių dienų ir darbo žmonėms įneša abejonių. Mes nesakome, kad tie spektakliai buvo žemo meninio lygio, bet tais spektakliais buvo piknaudžiaujama finansiniam planui vykdyti. Jei, pvz., „Atėjo naujas“ yra konkretesnis ir labiau adresuotas, tai spektaklis „Mamutų medžioklė“ išmuša žmones iš įsitikinimų ir spektaklio eiga tiesiog duria pirštu ir muša pasitikėjimą mūsų partija ir vyriausybe.

Kai kurie visuomenės sluoksniai, priešiški tarybinei visuomenei, gardžiuojasi tuo ir naudoja piktam.

Ir šiandien, kuomet ypatingai yra paaštrėjusi ideologinė kova, šis spektaklis yra nelaiku.

Anksčiau buvo atvirai kritikuojami revoliucijos priešai, o dabar reikalai kur kas sudėtingesni ir, matyt, dramaturgai dar nesugeba pavaizduoti.

Auklėjimo darbas teatre. Puikus komjaunimas, geri žmonės, bet, matyt, kaltas partinės organizacijos neryžtingumas, kad nepasipildo organizacijos gretos. Reikia atkreipti rimtą dėmesį į organizacijos eilių augimą. didesnę dėmesį kreipti partiniam-politiniam auklėjimui.

Drg. VIENAŽINDIS – Teatre yra daug jaunimo, daug vidutinio amžiaus žmonių, o partijos eilės neauga. Gal todėl, kad nesugebama eiti su žmonėmis. Kad ir, pvz., remonto darbai. Komunistai pirmoje eilėje turi aiškinti tų darbų reikšmę ir, jeigu reikia, truputį pakęsti šalčio, bet už tai ateityje bus gerai.

Ypatingai reikia aiškinti ir auklėti jaunimą. Reikia mokėti su žmonėmis dirbti.

Naujai perrinktas sekretorius gal dar geriau dirbs su kadrais ir mūsų eilės augs.

Drg. TARASEVIČIUS – Šiais jubiliejiniais metais darbas vyksta labai sudėtingose aplinkybėse. Trūksta veikalų – nėra gero repertuaro. Štai kas tvirtais saitais susiję tarpusavyje. Bet ir tokiose sąlygose teatras sugebės dirbti ir kurti tikrai gerą repertuarą.

“Mamutų medžioklė” kaip ir visi spektakliai, buvo įtrauktas į repertuarą apgalvotai ir mąstant apie pozityvinį poveikį visuomenei. Ir todėl skaudu jo atsisakyti. Jau dabar žodis “mamutizmas” įgavo apibendrinančią prasmę. Ir reikės išeiti į kolektyvą ir paremti savo teiginius. Kolektyvas sveikas, geras, tik visa bėda, kad labai maža narių ir tenka didelis krūvis.

Dėl teatro repertuaro. Teatras daro ryžtingus žingsnius. Tai nėra lengva, bet darbas vyksta ir teigiamai.

Drg. RAČKAUSKAS – Ataskaitinis partinis susirinkimas yra neeilinis įvykis. Jūsų organizacija veikia gerai. Bet susirinkimas per daug gal skiria dėmesio siauriems klausimams, būtent, “Mamutų medžioklei”. Daugiau dėmesio partinio darbo klausimams. Bet vis dėlto jūs įnešate labai didelį indėlį į mūsų socialistinės kultūros suklestėjimą. Todėl ir dėl kiekvieno spektaklio vyksta gili kalba, nes jūsų indėlis labai didelis. Jūsų žmonės labai padeda miesto, rajono komitetams jų darbe, tai: drg. drg. Trumpa, Tamulis, Žekas, Gbrėnas ir t.t.

Reikia pasakyti, kad mūsų gyvenimas rodo, jog partinė teatro organizacija dar neišnaudoja visų savo veiklos galimybių. Principingiau reikia rūpintis kadru auklėjimu. Santykių tarp atskirų kolektyvo narių formavime. Ir ypač labai rūpintis partijos narių augimu. Dar labiau plėsti kontaktus su rajono komitetu dėl repertuaro formavimo ir kitais svarbiais klausimais.

Daugiau laukiame iš jūsų pasiūlymų dėl miesto kultūrinio gyvenimo.

Perduosiu rajono komjaunimo komitetui jūsų komjaunimo organizacijos priekaištus.

Dar maksimaliau sutelkti jėgas repertuaro formavimui ir tinkamam V. I. Lenino 100-ųjų metinių atžymėjimui.

Diskusijos baigiamos.

Sekretoriaus darbas už ataskaitinį laikotarpį įvertinamas patenkinamai.

Vienbalsiai, su atskirais papildymais, priimamas nutarimas.

Toliau įvyko rinkimai. Kandidatu į partinės organizacijos sekretoriaus postą pasiūlyta drg. Mackevičiūtė Antanina.

Kandidatais į pavaduotojus ideologiniam darbui – A. Tarasevičius, liaudies kontrolei – L. N. Kutuzova.

Partinės organizacijos sekretoriaus rinkimams išdalinti 7 biuleteniai. Rasta 7 biuleteniai, visi tinkami. Balsai pasiskirstė sekančiai:

1. Mackevičiūtė Ant. – 6 balsai,
2. Žekas Ant. – 1 balsas.

Sekretoriaus pavaduotojų rinkimuose išdalinti 7 biuleteniai, rasta galiojantys – 7. Balsai pasiskirstė sekančiai:

1. Tarasevičius A. – 7 balsai,
2. Kutuzova L. – 7 balsai.

Tokiu būdu pirminės partinės organizacijos sekretoriumi išrinkta drg. A. Mackevičiūtė, pavaduotojais – drg. drg. A. Tarasevičius ir L. Kutuzova.

Susirinkimas baigė savo darbą.

/Parašas/

Pirmininkas

/Parašas/

Sekretorius

[LYA, f. 15177, ap. 1, b. 11, l. 84–99 ap., rankraštis, kalba netaisyta]

Kauno Valst. Dramos teatro pirminės partinės
organizacijos ataskaitinio-rinkiminio susirinkimo
įvykusio 1970 m. spalio 27 d.

P R A N E Š I M A S

“Visas reikalas yra tas, kad nesitenkintume tuo mokėjimu, kurį mums davė mūsų ankstyvesnis patyrimas, bet eitume būtinai toliau, pasiektume būtinai daugiau, pereitume būtinai nuo lengvesnių uždavinių prie sunkesnių. Be šito apskritai neįmanoma jokia pažanga, neįmanoma ir pažanga ir socialistinėje statyboje.” Tais V. Lenino žodžiais noriu pradėti ataskaitinį pranešimą, todėl, kad 70-ųjų metų ataskaitinis laikotarpis praėjo mūsų partinei organizacijai vadovaujantis būtent šiais V. Lenino teiginiais. Tai buvo vienas iš atsakingiausių ir sudėtingiausių laikotarpių mūsų teatro gyvenime. Teatro partinė organizacija, kiekvienas komunistas, visas teatro kolektyvas rūpinosi kaip galima geriau ir kuo didesniais darbo laimėjimais sutikti V. Lenino gimimo 100-ąsias metines. Šie jubiliejiniai metai paskatino mus dar labiau pasitempti, kaip tiesioginiame, tai ir visuomeniniame darbe, dar kartą pagalvoti, kaip mes, komunistai, turime gyventi ir dirbti, kad turėtume teisę nešioti šį garbingą vardą.

Kalbėdama apie partinės organizacijos darbą, paliesiu svarbiausias mūsų teatro gyvenimo puses.

Teatro gyvenimo ir darbo pagrindinė grandis – repertuaras. Partinė organizacija kartu su teatro vadovybe bei meno taryba rūpinosi, kad šių, jubiliejinių metų repertuaras būtų reikšmingas savo tematika, savo keliamomis problemomis, žavimai įvairus, aukšto idėjinio lygio ir brandžios meninės formos.

Prisiminsiu per ataskaitinį laikotarpį pastatytus naujus spektaklius. \

Pirmas jų išvydęs rampos šviesą – rusų klasiko Gogolio “Revizorius”. Režisierius Michailas Kozmanas, specialiai pakviestas šiam pastatymui. Veikalas visiems žinomas jau nuo mokyklossuolo, statytas 33 metais /režisierius M. Čechovas/. Šį veikalą teatras pasirinko ne atsitiktinai, seniai buvo galvota apie rusų klasiką, kuri mūsų repertuare turi užimti atitinkamą

veitą. Bet reikia pripažinti, kad šio veikalo pastatymas visiškai nepavyko. Režisierius turėjo įdomų spektaklio užmanymą, bet įgyvendinti jo nesugebėjo. Dar kartą pasitvirtino tiesa, kad gražiais žodžiais rūmų nepastatysi. Išskyrus gal vientą kitą suniveluoti beveik visi ryškūs ir sodrūs Gogolio charakteriai. Labai gaila, dirbusių šiame veikale aktorių, kurie dirbo negailėdami jėgų ir laiko ir buvo negailestingai blaškomi iš vieno režisieriaus rankų į kitas. Teatro ir meno vadovybė, partinė organizacija turi prisiimti kaltę už per didelį pasitikėjimą, parodytą pasirenkant beveik nepažįstamą režisierių, tokiam sudėtingam ir sunkiam veikalui.

Negalime labai pasidžiaugti ir antru pastatymu - vengrų dramaturgo Erkenio komedija su žmogžudyste (taip veikalas pavadintas) "Totas, kiti ir majoras"! Režisierius St. Motiejūnas, dailininkas Katinas. Įdomi dramaturginė medžiaga su gilia filosofine minti[mi]. Bet režisierius, pirmą kartą susidūręs su tokia sudėtinga dramaturgine forma, nesugebėjo rasti spektakliui tinkamo sprendimo. Nors spektaklis susilaukė gana parankios kritikų nuomonės, neblogai žiūrisi, bet pagal teatro galimybes galėtų būti žymiai brandesnis.

V. Lenino gimimo 100-sioms metinėms Šmirkas specialiai mūsų teatrui rašė veikalą apie Vincą Kapsuką "Vardan Lietuvos". Bet teatras teisingai pasielgė, kad nesiėmė jo statyti, nes dramaturginė medžiaga gavosi padrika ir silpna. Jubiliejinei datai teatras pastatė Šatrovo "Bolševikus". Režisierius J. Jurašas, scenografija J. Malinauskaitės. Nors spektaklyje nėra Lenino, bet veikalas apie Jį, žmogų iš didžiosios raidės, Pirmosios pasaulyje Revoliucijos vadą. Su šiuo spektakliu teatras dalyvavo respublikos teatrų festivalyje skirtam V. Lenino gimimo 100-sioms metinėms ir laimėjo I-ją vietą. Spektaklio režisierius, dailininkė ir aktorius A. Garbėnas atžymėti diplomais ir piniginėmis premijomis. "Bolševikų" spektaklį respublika rekomendavo visasąjunginei apžiūrai. Šis spektaklis yra teatro, režisieriaus ir aktorių laimėjimas. Jis, kaip ir visi geriausi mūsų teatro spektakliai pasižymi aktorių ansamblišku, vieninga dvasia kuo būtent ir nepagauna bei užkrečia žiūrovą. Iki šiol spektaklis "Bolševikai" dar nėra gausiai lankomas, bes sunki dramaturginė medžiaga reikalauja ypatingai intelektualaus žiūrovo, o mes tokio žiūrovo gausybė dar iki šiol pasigirti negalime. Nežiūrint į tai, šis spektakli[s] turi būti mūsų repertuare ir būti ne tik šiais jubiliejiniais metais, nes jis gali daug prisidėti ugdant žiūrovą, ypač jaunosios kartos sąmonę, intelektą ir meno supratimą.

Po ilgų pertraukų, redagavimų, derinimų su ministerija pagaliau gana skubotai buvo išleistas K. Sajos "Šventežeris". Premjera išėjo gegužės mėn. Vilniuje. Režisierius J. Jurašas. Po to spektaklis gana plačiai apvažinėjo respublikos miestus bei miestelius, vaidintas Klaipėdoje ir išvykose ir pagaliau šį rudenį Kauno žiūrovas pamatė šį veikalą stacionare, Dramaturginėje medžiagoje kaip ir daugelyje K. Sajos veikalų yra negatyvių spalvų, bet spektaklis [k]alba apie žmogaus sielos grožį, švarą. Spektaklis per tą laiką žymiai išaugo, yra įdomių aktorinių darbų

(Raukaitė, Valašinas ir kt.). Reikia palinkėti, kad teigiantys gyvenimo momentai dar labiau sustiprėtų, prisimenant šio spektaklio gimimo istoriją su režisieriaus ir dekoratyviniu sprendimu, norisi, kad teatre daugiau tokių dalykų nebūtų. Kuriant meną, reikia mokėti užmiršti savo ambicijas, jeigu to reikia bendram reikalui ir daugiau vieni kitiems pasitikėti.

Neseniai teatre buvo suvaidinta nauja tarybinių autorių E. Braginskio ir E. Riazanovo premjera „Kartą Naujųjų metų naktį“. Režisavo šią komediją S. Motiejūnas. Gastroliniame apipavidalinime šis spektaklis pavasarį ir rudenį važinėjo po provinciją. Tai nuotaikingas šiuolaikinis spektaklis kalbas apie tai, kad blogai, kaip kartu su standartiniais namais, butais atsiranda ir standartinės mintys ir jausmai.

Tik prieš kelias dienas teatras išleido spektaklį jaunajam žiūrovui „Ole Lukoje“ pagal Anderseno pasaką. Šis veikalas buvo skubotai parinktas, gerai nepasitarus nei su partine organizacija, nei su meno taryba ir todėl trūkęti atsitiktinis mūsų repertuare.

Kaip matome, per ataskaitinį laikotarpį teatre buvo pastatyti šeši dramos veikalai, įskaitant spektaklį vaikams (praėjusiais metais tik keturi). Iš jų net 3 komedijos. Jau seniai mūsų teatre buvo keliamas klausimas, kad repertuaras „užrimtintas“, kad trūksta komedijų. Šis sezonas tą trūkumą užpildė.

Kiekvienas nacionalinis teatras yra gyvas visų pirma šiuolaikine nacionaline dramaturgija, bet pasirinkimas nacionalinių veikalų kol kas labai nedidelis, todėl teatrui kartais tenka statyti ir nevisai meniškai išbaigtas pjeses.

Partinė organizacija teatro repertuaro formavimo klausimams skyrė nuolatinį dėmesį, 3-juose partiniuose susirinkimuose iš klausė meno vadovybės ataskaitas apie repertuaro būklę ir perspektyvinius planus; komunistas direktorius R. Trumpa kiekviename partiniame susirinkime informuodavo apie repertuaro būklę teatre. Ypač šiais, lenininiais metais teatro partinė organizacija rūpinosi, kad repertuare nebūtų atsitiktinių veikalų, kad teatras kiek galima daugiau prisidėtų formuojant marksistinę-lenininę darbo žmonių pasaulėžiūrą, keliant politinį ir kultūrinį lygį. Kitas reikalas, kad ne visus veikalus pavyko įgyvendinti aukštame meniniame lygyje, kaip pvz. „Revizorių“, dalinai „Totą, kitus ir majorą“. Partinei organizacijai kartu su meno taryba reikia būti dar reiklesnei ir principingesnei, išleidžiant tokius veikalus į sceną.

Per ataskaitinį laikotarpį teatre dirbo pantomimos grupė, vadovaujama režisieriaus Modrio Tenisono. Pantomima ši sezoną pastatė vieną spektaklį „20-tojo amžiaus kapričio“. Veikalas apie menininko santykį su visuomene. Pantomimos grupė nuo 1967 m. dirbo mūsų teatre. Per šį laiką išaugo pantomimos aktoriai, jų meistriškumas. Su pantomimos spektaklių eksploatavimu buvo nelengva: iš vienos pusės spektaklių skaičius per sezoną buvo nedidelis (vienas arba daugiausia pusantra), iš kitos pusės – pantomimos žanras reikalavo specialaus

žiūrovo. Dramos teatro spektakliuose pantomimos grupė dėl žanro specifikos beveik nedalyvavo, išskyrus “Mamutų medžioklę”. Eksperimenstas, kad kartu galės gyventi ir kurti pantomima ir drama nei menine nei praktine prasme nepasiteisino ir teatras kartu su pantomimos te grupe priėmė išvados, kad netikslinga, pantomimos grupei būti mūsų teatre. Muzikinio teatro vadovybei pasiūlius, pantomimos grupė, prasidėjus naujam sezonui, buvo priimta į šį teatrą.

Šiuo metu mūsų kolektyvas intensyviai ruošiasi teatro 50-mečio jubiliejui. Tai didžiulė ne tik mūsų teatro bet ir visos respublikos teatrų šventė, didžiulis įvykis mūsų kultūriniam gyvenime. Teatro jubiliejui paruošti yra sudarytos net kelios komisijos, kurios dirba didelį darbą, rūpinasi jubiliejiniu leidiniu, spauda, jubiliejine paroda ir kt. reikalais. Teatro 50-mečio jubiliejui (gruodžio mėn. 19 d.) ruošiam: su veikalai; jau dabar vyksta repeticijos Glinskio “Grazos namų”, kur keliama amžina žmogaus ir pasaulio, žmogaus ieškojimo ir pažinimo problema. Režisierius Jurašas. Režisierius S. Motiejūnas su Liovyte rašo jubiliejui koncertą-spektaklį, pavadintą “Auksinėmis vestuvėmis”, kurį sudarys geriausių šio teatro lietuviškų veikalų ištraukų montažas ir kuriuo bus išreikšta pagarbą ir meilė visiems šio teatro kūrėjams.

Kalbant apie perspektyvinį teatro repertuarinį planą, reikia pasakyti, kad teatras šiuo metu turi tokį sudaręs ne iki Naujų metų, kaip kad paprastai būdavo, bet visam sezonui. Taip turėtų būti daroma ir ateityje. Pastijos 24-tam suvažiavimui teatras numato pastatyti Č. Aitmatovo pjesę “Motinos laukas”. Vyr. režisierius J. Jurašas ruošiasi naujai pastatyti Grušo tragediją “Herku Mantą” arba naują Grušo veikalą, kurį dramaturgas rašo specialiai mūsų teatrui “Barborą Radvilaitę” jeigu iki to laiko veikalas bus parašytas. Į sezono pabaigą teatras galvoja pastatyti Š. Daleini pjesę “Įsimylėjęs liūtas”, kuri galėtų važiuoti ir į gastroles. Režisierius S. Motiejūnas palaiko galudžius ryšius su mūsų teatro dramaturge Dalia Urnevičiūte, Vytautu Petkevičiumi, kurie žada parašyti mūsų teatrui įdomius veikalus. Jeigu tokie veikalai šio sezono bėgyje atsirastų, reikias, kad teatras šalia menėto repertuaro rastų vietą ir naujai parašytam lietuviškam veikalui.

Dar vis neišspręsta labai svarbi mūsų teatre aktorius kūrybinio apkrovimo problema. Eilė aktorių metai iš metų arba negauna jokio kūrybinio darbo, arba gauna vieną kitą nereikšmingą epizodą ir dėl to kaip kūrėjai degraduojasi. Tas liečia daugiausia vyresniosios kartos aktorius, kuriems dabar, turintiems sceninę ir gyvenimišką patirtį tik dirbti ir dirbti. Ir iš kitos pusės jeigu vienas ir tas pats aktorius yra užimamas iš eilės keliose pastatymuose ir dar tokio paties plano vaidmenyse, tai tas nenaudinga nei tam aktoriui (jis fiziškai nualinamas, išsekinama jo fantazija) nei teatrui. Mūsų režisieriai ar tai dėl to laiko stokos ar tai dėl kitų priežasčių mažai daro kūrybinių eksperimentų su aktoriais, kurie kaip žinoma, teatro istorijoje visada pasiteisindavo. Vyr. režisierius, kuris mūsų teatre pastatė palyginus dar nedaug veikalų

(nuo 1967 m. tik 5) eilės aktorių, kaip kūrybinių asmenybių visai nepažįsta kada teatre yra tikslūs repertuariniai planai, galima ir aktorinį darbą tiksliau planuoti. Aktoriams savo perspektyvą teatre taip pat labai svarbu žinoti. Kodėl režisieriams, žinantiems kokius sezono bėgyje jie statys spektaklius, nepaskirsčius iš anksto vaidmenų, kad ir aktoriai galėtų iš anksto jiems ruoštis? Apie tai buvo nekartą kalbėta meno taryboje, profesinėse valandose, patys režisieriai tam pritarė, bet iki šiol nieko šiuo klausimu nepadaryta. Reikia tai įgyvendinti, nes tai žymiai palengvins ir režisierių ir aktorių darbą teatre, Paskaidrins kūrybinę atmosferą ir padės sukurti brandesnius spektaklius.

Finansiniai teatro reikalai prastesni negu praeitais metais. Jeigu už plano įvykdymą 1968 m., 1969 m. teatras gaudavo premijas, tai šiais metais teatras turi finansinį įsiskolinimą.

Praeitų kelių sezonų e repertuarinio plano neįvykdymas atsiliepia ir dabar. Todėl artimiausioje ateityje nenusimato, kad sumažėtų išvykų skaičius, kas, kaip mums visiems yra žinoma, žymiai apsunkina teatro kūrybinį darbą ir nedaug teprisideda finansinės būklės pagerinimui. Apie visa tai buvo kalbėta partiniuose susirinkimuose, meno taryboje. Šiandien dar kartą noriu pareikšti savo įsitikinimą, kad norint pagerinti susidariusią padėtį, teatras turėtų pastatyti bent vieną viršplaninį gerą spektaklį. Iš žinoma, reikia surasti laiko ir atnaujinti daugiau senųjų spektaklių, kad repertuaras taptų įvairesnis ir didesnės apimties.

Teatro gyvenimas sunkus ir atsakingas laikotarpis – pavasario ir rudens gastrolės, kuriose mūsų darbuotojai praleidžia beveik pusę savo darbo laiko (7 mėn. stacionare, – 3 gastrolėse).

Gastrolės per šį ataskaitinį laikotarpį praėjo neblogai. Aktoriai ir techninis personalas nelengvose sąlygose dirbo daug ir gerai. Šį sezoną mūsų teatras turi vieną iš geriausių respublikoje gastrolių finansinį vidurkį. Pageidautina, kad teatro vadovybė po gastrolių darytų gastrolių aptarimus, dalyvaujant visiems gastrolių dalyviams, kur būtų galima išsiaiškinti gastrolių metu pasitaikiusias negeroves, darbo trūkumus, kad sekančiais metais jų daugiau nekartoti.

Mūsų teatro aktorių kolektyvas iš pagrindų sveikas, darbštus, mokąs pasiaukojančiai dirbti. Geriausi teatro pastatymai pasižymi aktorių organiškumu bei ansamblišku, kas yra kuriame teatre metų metais ir ne taip lengvai pasiekama. Mūsų pareiga neišbarstyti ir išsaugoti visa tai. Aktorių kolektyvas mūsų teatre kasmet pasipildo naujais jaunais žmonėmis. Per Per ataskaitinį laikotarpį iš Vilniaus Akademinio dramos teatro atėjo pas mus dirbti jauna aktorė D. Kazragytė, suvaidinusi mūsų teatre net 3 atsakingus vedamus vaidmenis per sezoną (Revizoriuje, Bolševikuose ir Šventėžeryje). Šį sezoną atėjo į teatrą dar du nauji žmonės, baigę Vilniaus Konservatoriją – Kavaliauskaitė ir Štaras, kurie abu dirba spektaklyje jauniems žiūrovams :Ole Lukoje”. Jeigu kituose teatruose keliamos jaunų aktorių problemos dėl jų nepakankamo

kūrybinio apkrovimo, tai mūsų teatre tokios problemos nėra, nes teatre daugiausia dirba jaunimas, jam skiriamas didžiausias dėmesys. Tik gaila, kad naujai atėję į teatrą žmonės mažai supažindinami su gražiomis teatro tradicijomis, su teatro principais, šio teatro istorija bei aktorių kūrybinėmis biografijomis. Šiais, jaunosios kartos auklėjimo klausimais, kolektyvo kūrybinio vieningumo ugdymo klausimais turi užsiimti meno vadovybė.

Ne viskas tvarkoje pas mus su profesinėmis valandomis, kur meno personalas (aktoriai, režisieriai, dailininkai) galėtų principaliai ir atvirai iškelti ir nagrinėti visus kūrybinius, etinius bei estetinius klausimus, kur galima būtų išsiaiškinti įvairias kūrybines problemas, aptarti spektaklius išanalizuoti aktorinius darbus. Profesinių paskaitų per ataskaitinį laikotarpį įvyko nedaug, tik trys, jeigu skaityti profesinėmis valandomis du aktorių kolektyvo susitikimus su svečiais iš Maskvos, kurie gana išsamiai, įdomiai ir principingai pasidalino savo mintimis su kolektyvu apie naujai pamatytus mūsų teatre spektaklius. Kad būtina daryti profesines valandas buvo kalbėta partiniuose susirinkimuose, meno taryboje, asmeniškai su režisieriais, bet tas davė menkus rezultatus. Ir vis dėlto atgaivinti profesines valandas būtina, nežiūrint į tai, kad mes visada turime mažai laiko, kad nevisada pavyksta išleisti spektaklius aukšto meninio lygio. Norėčiau pasiūlyti, kad svarbiausi klausimai keliami ir nagrinėjami profesinėse valandose būtų užrašomi ir užrašyta medžiaga renkama. visa tai galėtų būti įdomu ir naudinga jaunajai kartai ir įeiti į teatro istoriją (anksčiau tai darė aktorius Laimonas Noreika).

Vyr. režisieriaus iniciatyva teatre buvo pradėjusi dirbti studija, kurios darbe galėjo dalyvauti kiekvienas aktorius, norintis kelti savo meistriškumą bei profesionalumą. Įvyko keletas etiudinio pobūdžio kūno trenuozo užsiėmimų, buvo perskaitytos bei nagrinėjamos kelios pjesės (Glinskio "Lenciūgalis"). Bet dėl laiko stokos šis darbas nutrūko. Ir vis dėlto reikia, kad meno vadovybė sudarytų sąlygas aktorių meistriškumui bei profesionalumui kelti.

Be aktorių, meninio personalo teatre didelį darbą dirba techniniai darbuotojai – gamybiniai ir aptarnaujantieji cechai. Šių žmonių tarpe yra daug kolektyvo gerbiamų žmonių, mylinčių savo darbą ir visa siela teatrui atsidavusių, kaip pvz. ilgametė teatro darbuotoja M. Stauskienė, Vl. Vyšniauskas, E. Šniraitė, A. Mačiokaitė ir eilė kitų. Tai gerai savo darbo specialistai ir aktyvūs visuomenininkai.

Teatras, kaip savo viduje, taip ir už teatro ribų dirba visuomeninį darbą. Didžiausias visuomeninio darbo krūvis tenka aktoriams, meniniam personalui. Jei ir meno tarybos nariai ir vietos komiteto aktyvistai, jie vadovauja liaudies kontrolės grupei, dalyvauja spektaklių, aptarimuose, koncertuose, konferencijose, susitikimuose su žiūrovais, konsultuoja dramos ratelius, meninio skaitymo būrelius, skaito paskaitas, šefuoja kolūkius, karius, žvejus, liaudies teatrus ir t.t. Partinės organizacijos ir teatro vadovybės pastangų dėka visuomeninio krūvio

paskirstymas kolektyve pagerėjo, nors vis dar pasitaiko atvejų, kai sąmoningai tenka perkrauti šiuo darbu, pačius aktyviausius kolektyvo narius, o ypač komunistus, nes atskiri kolektyvo nariai kartais stengiasi nusišalinti nuo visuomeninių įpareigojimų arba atlieka juos proforma. Ne paslaptis, kad nuo visuomeninio perkrovimo nukenčia ne tik aktoriaus tiesioginis, bet ir visuomeninis darbas. Todėl mūsų organizacijai ir teatro vadovybei reikia pasistengti, kad neliktų nė vieno kolektyvo nario, neįsijungusio į šį atsakingą ir taip reikalingą visuomeninį darbą.

Kasmet mūsų kolektyvo nariai mieste ir periferijoje perskaito vis daugiau paskaitų (jeigu pernai 28 paskaitos, tai šiemet – 39). Per ataskaitinį laikotarpį komunistai kartu su kitais kolektyvo nariais skaitė paskaitas daugiausia lenininė bei teatrine tematika, kaip pv. “Lenino paveikslas kine ir teatre”, “Gorkis apie Leniną”, “Paskaita apie Leniną”, “Jaunimo auklėjimo problemos ir teatras”, “Teatro ir kino menas”, “Teatras šiandien”, “Kauno teatrui 50 metų” ir kt. Įvyko 12 spektaklių aptarimų, 20 susitikimų su žiūrovais, susitikimas su rajonų komunistais – mokyklų sekretoriais. Aktoriai Tolkutė, Kazragytė dalyvavo skaitovų žiuri komisijose. Jau nekalbant apie komunistus kaip visuomeninio darbo aktyvistus būtina atžymėti aktorius A. Gabrėną, Voščiką, Zelčių, Tomkų (kuris jau nedirba mūsų teatre) Urbonaitę, Balandutę, Grinkevičiūtę ir kitus. Ypač didelį visuomeninį darbą dirbo A. Gabrėnas.

Vienas iš svarbiausių partinės organizacijos darbo barų yra partinis švietimas. Kiek svarbu kolektyve turėti vieningą meno supratimą, tiek lygiai svarbi vieninga ir teisinga kolektyvi idėjinė pozicija. Partinė organizacija rūpinasi, kad partinio švietimo darbas teatre kasmet gerėtų, kad užsiėmimai būtų turiningi ir įdomūs. Partinis mokymasis turi padėti lengviau susivokti sudėtinguose visuomeninio gyvenimo procesuose, padėti siekti naujų laimėjimų kūrybiniame darbe. Per šį ataskaitinį laikotarpį pas mus vyko seminaro “Marksistinės-lenininės idėjos kovoje su idealistine pasaulėžiūra” užsiėmimai. Jų įvyko 8 (per 7 mūsų darbo mėnesius stacionare). Buvo nagrinėjamos tokios temos, kaip “Komunistų partijų pasitarimas Maskvoje”, “Kairysis nukrypimas komunistiniame judėjime”, “Leninas ir ideologinė kova” ir kt. Už partinio švietimo darbą atsakingas sekretoriaus pavaduotojas art. Tarasevičius. Tiesioginiai seminarams vadovavo komunistai direktorius R. Trumpa. Seminarą lankė komunistai ir didelis būrys nepartinių mūsų kolektyvo narių. Lankomumas neblogas, kasmet gerėja.

Reikia pažymėti, kad teatras, statydamas “Bolševikų” spektaklį, kartu atliko ir didelį partinio švietimo darbą meno kolektyvo tarpe. Žmonės skaitė Lenino, Lunačarskio, Bonč-Brijevičiaus, Krupskajos, Kolontaj raštus, perskaitė daug medžiagos apie tą laikotarpį, apie tuos didžiuosius žmones, kurie kūrė revoliuciją ir, negailėdami savo gyvenimo, kovojo už ją. Šiais, jubiliejiniiais metais, kiekvienas mūsų kolektyvo narys žymiai papildė ir praplėtė savo politinių žinių akiratį, susipažino su V. Lenino teorinių palikimu.

Dabar, prieš pradėdant naujus partinio švietimo mokslo metus buvo kalbėtasi su komunistais, teatro aktyvu, buvo sušauktas partinis susirinkimas, kuriame vieningai buvo nutarta šiems mokslo metams pratęsti seminaro “Marksistinės-lenininės idėjos kovoje su idealistine pasaulėžiūra” užsiėmimus, iš anksto supažindinant kolektyvą su tema bei medžiaga, kad kolektyvas juose galėtų dalyvauti dar aktyviau.

Per ataskaitinį laikotarpį teatre buvo perskaityta eilė paskaitų apie dailę, teatrinį meną.

Teatre yra 8 “Žinijos” draugijos nariai (pirmininkas A. Gabrėnas), iš jų 2 komunistai – R. Trumpa ir A. Mackevičiūtė. Visi jie daugiau ar mažiau panaudojami kaip lektoriai prie teatro veikiančiame Liaudies Kultūros Universitete, ir tik vienas kitas, kaip “Žinijos” draugijos narys skaito paskaitas mieste. Reikia pasakyti, kad miesto “Žinijos” draugija beveik visai nepanaudoja mūsų kolektyvo narių, kaip lektorių. Mes daugiausia skaitome paskaitas, kaip teatro aktoriai, bet ne kaip “Žinijos” draugijos nariai. Miesto “Žinijos” draugija galėtų daugiau įtraukti teatro “Žinijos” draugijos narius į paskaitinį darbą, galėtų daugiau paorganizuoti paskaitų teatrine tematika fabrikuose, įmonėse, gamyklose, kurios beveik visiškai nesidomi paskaitomis meno, teatro tema ir kurioms tokios paskaitos ytin reikalingos.

Liaudies kontrolės grupė, vadovaujama komunistės L. Kutūzovos per ataskaitinį laikotarpį, siekdama darbo sąlygų pagerinimo kovodama prieš neūkiškumą, už gamybinių planų įvykdymą laiku, padarė teatre nemažą darbą, tikrino pastatytinių medžiagų išnaudojimą teatre, nemažą darbą, tikrino pastatytinių medžiagų išnaudojimą teatre, skundus dėl didelės nuomos už bendrabutį ir kt. Reikia, kad ir ateityje liaudies kontrolės grupė būtų reikli, principinga ir pati, nelaukdama žmonių nusiskundimų dar daugiau parodytų savo iniciatyvos ir planingumo darbe.

Didelį darbą teatre dirba meno taryba, susidedanti 11 žmonių. Ji dalyvauja parenkant ir sudarant teatro repertuarą, susipažįsta su naujais veikalais, priima ir aptaria naujus pastatymus ir dalyvauja sprendžiant visus svarbiausius teatrinio vidaus gyvenimo, kaip teatrinės etikos, estetikos, moralės, darbo drausmės ir kitus klausimus. Meno taryboje 3 komunistai: Tumpa, Kutūzova ir Tarasevičius. Per ataskaitinį laikotarpį buvo keletas jungtinių partinių ir meno tarybos posėdžių, kur svarstyti repertuaro, pasiruošimo V. Lenino jubilieji, pasiruošimo teatro 50-čio jubiliejui ir kt. klausimai. Meno tarybos nariai iškilusius klausimus sprendė principingai, ir reikliai, nevengdami išreikšti savo nuomonės, nors ji kartais nesutapo su meno vadovybės nuomone. Pav. “Švėtežerio” spektaklio ekspozicijos ir dekoracijų svarstymas. Kad išspręsti šį klausimą prireikė net 5 meno tarybų, sugaišta daug brangaus laiko, sugadinta daug nervų, kol buvo priimtas toks sprendimas, kokį siūlė meno taryba. Pageidautina, ir apie tai jau buvo kalbėta, kad režisieriai meno tarybos nariusišk anksto supažindintų su veikalais, kurie bus svarstomi meno tarybos posėdžiuose, nes tik tada gali būti konkreti ir reikalinga kalba, kad žmonės “žinos ne

vien veikalų pavadinimus, bet ir pačius veikalus. Meno taryba, spręsdama visus teatro gyvenimo klausimus, privalo dar giliau, išsamiau, visapusiškiau apgalvoti kiekvieną klausimą, prieš darant sprendimą.

Neblogi mūsų partinės organizacijos pagalbininkai buvo komjaunuoliai, kurių organizaciją per ataskaitinį laikotarpį sudarė 17 žmonių. Partinė organizacija su komjaunuoliais palaikė glaudų ryšį, padėjo jiems savo patarimais. Reikia paminėti komunistus L. Kutūzova, Č. Stonį, kurie dažnai dalyvaudavo komjaunimo organizacijos susirinkimuose, padėdavo jiems spręsti jų užsibrėžtus uždavinius. Mūsų komjaunimo organizacijos nariai visi išlaikė komjaunimo įskaitą (išskyrus 1, kuris išėjo į kariuomenę – Deltuva), pradėjo surengti teatre parodą, skirtą V. Lenino gimimo 100-čiui, dalyvavo lenininėje talkoje, daug prisidėjo prie spaudos platinimo (atsakingas už spaudą buvo komjaunimo organizacijos sekretorius G. Mackevičius), aktyviai dalyvavo susitikimuose su žiūrovais: moksleiviais, studentija. Dalis komjaunuolių (pantomimos grupė) savo iniciatyva vasaros metu buvo komjaunimo stovykloje prie Druskininkų. Nežiūrint į nemažą darbą, atliktą komjaunimo organizacijos, komjaunuoliai galėjo padaryti žymiai daugiau; jų užsibrėžti planai buvo žymiai didesni ir platesni. Pvz. komjaunuoliai prisiėmė išpareigojimą sutvarkyti sieninę spaudą /atsakingas komjaunuolis V. Šinkariukas), bet tie reikalai taip ir nepajudėjo iš vietos. Į sezono pabaigą, kada pantomimos grupė rengėsi pereiti dirbti kitur komjaunimo organizacijos darbas gerokai sušlubavo. Komjaunimo organizacijos sekretorius G. Mackevičius pradėjo abejingai žiūrėti į savo pareigas, apleido darbą. Kad komjaunimo organizacijos darbą vėl įstatyti į vėžes buvo sušauktas partinis susirinkimas, komjaunuoliai, nežiūrint į galimus pasikeitimus ir visas nuotaikas buvo paraginti toliau normaliai dirbti ir gyventi teatre.

Dabar, pantomimos trupei perėjus dirbti į pantomimos teatrą, komjaunimo organizacija neteko sekretoriaus ir žymiai sumažėjo: liko 11 žmonių, įskaitant ir naujai atėjusius. Iki komjaunimo organizacijos ataskaitinio susirinkimo sekretoriaus pareigas laikinai eina komjaunimo org. komiteto narys V. Valašinas. Nuo sezono pradžios jis organizavo kelias komjaunimo talkas teatre, susitikimą su aktoriais, pabuvojusiais Egipte ir kt. Reikia tikėti, kad šiais metais mūsų komjaunimo organizacija įgis dar daugiau iniciatyvos, taps savarankiškesnė ir išradingesnė.

Jau praeitais metais buvo kalbėta, kad rajono komjaunimo komitetas mažai dominsi mūsų teatro komjaunimo organizacijos gyvenimu ir mažai jai padeda. Šiemet tie reikalai nė kiek nepagerėjo. Net per praeitų metų mūsų komjaunimo organizacijos ataskaitinį susirinkimą iš rajono komjaunimo komiteto niekas nedalyvavo, o juk rajono komjaunimo komitetas galėtų ir privalėtų mūsų komjaunuoliams daug ką patarti, paaiškinti, padėti.

Teatro Vietos komitetas per ataskaitinį laikotarpį nuveikė nemažą darbą: rūpinosi teatro darbo pagerinimo sąlygomis, darbo apranga, buitimi, poilsiu, kovojo už teatro finansinių gamybinių planų įgyvendinimą. Vietos komiteto pirmininkas komunistas A. Žekas. Partinė organizacija su vietos komitetu palaikė tamprius ryšius: komunistai dalyvavo vietos komiteto posėdžiuose, kartu svarstė įvairius teatro vidaus gyvenimo klausimus. Ateityje v-tos komitetas turi būti dar reiklesnis, principingesnis, kovojant prieš apsileidimą, nešvarą, už teatro teritorijos sutvarkymą, darbo apsaugą ir kt.

Prie teatro jau 6 metai veikia Liaudies kultūros U-to Teatrinio meno Fakultetas, vadovaujamas aktoriaus A. Gabrėno. Klausytojai (jų virš 100) pastoviai lanko U-to užsiėmimus, kurie vyksta kas antrą sekmadienį. Per ataskaitinį laikotarpį U-te perskaityta daug įdomių paskaitų bei pravesta užsiėmimų, kaip pv. “V. Lenino paveikslas tarybiniam teatre”, “Susitikimas su aktoriais, sukūrusiais V. Lenino paveikslą lietuviškojoje scenoje”, “Kas yra miuziklai” ir kt. Universitetas dalyvavo V. Lenino gimimo 100-ųjų metinių garbei skirtoje apžiūroje ir laimėjo I-ojo laipsnio visasajunginį diplomą.

Šiais metais Liaudies kultūros u-tas praves ciklą paskaitų ryšium su Lietuvos dramos penkiasdešimtmečiu, kaip pv. “Lietuviško profesinio nacionalinio teatro ištakos, “Lietuviškas profesinis teatras nuo 1920 m. iki 1941 m.” ir kt. Tų paskaitų pasiklausyti bus kviečiami ir mūsų teatro aktoriai, ypač jaunimas, nes švenčiant teatro jubiliejų, privalu daugiau žinoti apie to teatro praeitį ir istoriją.

Kaip minėjau per ataskaitinį laikotarpį pagrindinis ir atsakingiausias partinės organizacijos uždavinys buvo garbingai sutikti V. Lenino gimimo 100-ąsias metines. Jubiliejinei datai teatras pastatė “Bolševikų” spektaklį, suruošė tematinę parodą, mūsų kolektyvo nariai perskaitė eilę paskaitų leninine tematika, partinio švietimo darbas, Liaudies kultūros U-to darbas buvo nukreipti ta linkme, kad kuo daugiau susipažinti ir kitus supažindinti su V. Lenino idėjomis bei jų poveikiu gyvenime.

Mūsų pirminės partinės organizacijos darbo apimtis nemaža. Kad teatre darbas vyktų gerai, turi gerai suktis kiekvienas mažiausias sraigtelis, ir mes komunistai turime žiūrėti, kad tie sraigteliai sukėtų gerai, kad teatre būtų geras repertuaras, gera kūrybinė atmosfera, kad visi gerai dirbtų tiesioginį ir visuomeninį darbą.

Teatro pirminės partinės organizacijos vidinis partinis darbas. Kiekvieną dieną gyvenimas kelia vis naujus, didesnius reikalavimus, kiekvieną dieną didėja mūsų partinio darbo apimtis, reiklumas sau ir kitiems, kasdien reikia vis daugiau žinių ir daugiau laiko.

Dar ir šiais metais vienas iš didesnių mūsų darbo trūkumų – neskaitlinga mūsų partinė organizacija. Nors partinėje organizacijoje šiuo metu yra 9 komunistai (pernai buvo 7), bet ji

išaugo ne mūsų kolektyvo žmonių sąskaita; komunistas Stonys atėjo iš Vilniaus jaunimo teatro, o komunistas Jušinskas (kuris dabar jau nedirba mūsų teatre, tik dar nenusiėmė nuo partinės įskaitos) iš Dailės kombinato. Kad papildyti mūsų organizacijos eiles buvo dirbamas paruošiamasis darbas su kai kuriais kolektyvo nariais, su Kurkliečiu, Budniku, Balandyte ir kt. Pantomimos grupės režisierius komjaunuolis Modris Tenisonas, administratorė Olga Svetikienė, pantomimos aktorius Zigmas Banevičius buvo pareiškia norą stoti į partiją. Jų kandidatūros komunistų buvo apsvarstytos. Jeigu pantomimos grupė nebūtų perėjusi dirbti į Muzikinį teatrą partinė organizacija tikriausiai būtų pasipildžiusi bent dviem kandidatais į partiją. Partinės organizacijos darbo krūvis didelis, o žmonių mes turime nedaug. Dirbti sunku. Gerai, kad mes reiklūs žmonėms, norintiems papildyti mūsų eiles, nes partijos eilėse turi būti visais atžvilgiais patys veikliausi, geriausi ir gambiausi žmonės, bet padėkime daugiau jiems, pabendraukime su jais.

Reikia, kad mūsų partinėje organizacijoje būtų kuo daugiau autoritetingų teatro žmonių, aktorių, nešančių didelį kūrybinį krūvį. Ir, žinoma, sunku ir sudėtinga dirbti partinei organizacijai, kai teatro vyr. režisierius nepartinis.

Kolektyve komunistai turi autoritetą. Jau vien tas faktas, kad kolektyve atsiranda vis daugiau žmonių norinčių stoti į partiją, patvirtina tai. Bet reikia ir toliau siekti mums komunistams būti kolektyve pavyzdžiu savo santykiu į darbą, į žmones, į visuomeninį gyvenimą. Mūsų tarpe neįmanomas joks aplaidumas, nesaikingi išgėrimai, grubumas su žmonėmis. Ir gyvenime ir partiniuose susirinkimuose reikia būti mums dar nuoširdesniems, principingesniems, reiklesniems bei atidesniems vienas kitam.

Per ataskaitinį laikotarpį įvyko 8 partiniai susirinkimai, kuriuose buvo svarstomi repertuaro pasiruošimo V. Lenino jubiliejui, komjaunimo organizacijos darbo, pasiruošimo teatro jubiliejui, partinio švietimo, apie partinės organizacijos susirinkimų pasiruošimo ir pravedimo praktiką, Vietos komiteto darbo klausimai ir kt. Darbas vyko pagal perspektyvinius darbo planus, su kuriais iš anksto buvo supažindinama. 3 partiniai susirinkimai buvo jungtiniai: du su meno taryba, 1 – su vietos komitetu. Įvyko atviras partinis susirinkimas su visu teatro meno tarybos personalu, kur buvo suvartomi perspektyviniai repertuaro planai, pasiruošimo teatro 50-čiui klausimas. Susirinkimai vyko reguliariai kas mėnesį. Lankomumas geras. Nebuvo atvejų, kad be pateisinamos priežasties komunistai nedalyvautų partiniuose susirinkimuose. Visi komunistai aktyviai ir principingai susirinkimuose pasisakydavo. Dėl protokolų rašymo. Nors apie tai jau buvo kalbėta, iki šiol ne visi mokame teisingai juos rašyti ir ypač kai pagauna emocijos bediskutuojant pamirštame užrašyti kai kuriuos klausimus ir net tai, kas buvo nutarta.

Perskaičius tokį protokolą, mums patiems viskas aišku ir suprantama, nes mes žinome apie ką kalba, bet iš šalies šali pasirodyti visai kitaip.

Visi komunistai turėjo partinius įpareigojimus ir juos vykdė.

Buvo tikrinama, kaip vykdomi nutarimai bei atskiri partiniai įpareigojimai.

LKP Lenino rajono komitetas palaiko glaudžius ryšius su mūsų partine organizacija. Darbo tvarka rajono komitete buvo svarstytas mūsų partinės organizacijos darbas, padedant formuoti teatro repertuarą. Patikrinta, ką partinė organizacija padarė šiam darbui pagerinti. Rajono komitetas savo dėmesiu savo patarimais daug padeda mūsų organizacijai. Teigiamai reikia įvertinti naujai rajono įvestą partorgo dieną, kur kur pirminių partinių organizacijų sekretoriams teikiama informacija, konsultacijos, pravedama kai kurių darbų kontrolė ir kt. Kas liečia informaciją, tai reikia, kad mes visi komunistai būtume plačiau supažindinami su eiliniaais buržuazinės ideologijos išpuoliais, su priešiškos ideologijos teiginiais, žodžiu, norisi operatyvios politinės informacijos, kad galėtume greit ir teisingai orientuotis politiniuose įvykiuose. Nes ir nuo to, kaip mes sugebam bet kuriam kolektyvo nariui išsamiai ir įtikinamai paaiškinti mūsų partijos bei vyriausybės politikos ir užsienio politikos klausimus, priklauso mūsų kaip komunistų autoritetas kolektyve.

Partinis nario mokestis mokamas reguliariai. Įsiskolinimų nėra.

Spaudą komitetai ir kiti kolektyvo nariai prenumeravo gerai (Gavome pereinamąją gairelę).

Mes, partijos nariai suprantame, koks didelis, svarbus ir atsakingas komunistų vaidmuo teatre, ypač dabar, ruošiantis garbingai ir kuo didesniais kūrybiniais laimėjimais pasitikti partijos 24-ąją suvažiavimą, ruošiantis atšvęsti mūsų teatro jubiliejų ir atiduosime visas savo jėgas auklėjant žmogų komunistine dvasia.

Partinė organizacija supranta savo klaidas ir darbo trūkumus ir ateityje pasistengs jų išvengti.

[LYA, f. 15177, ap. 1, b. 11, l. 102–107 ap., rankraštis, kalba netaisyta]

Kauno valstybinio dramos teatro Pirminės Partinės organizacijos susirinkimo įvykusio

1970 m. gruodžio 12 d.

Protokolas Nr. 3

Teatro Pirminės Partinės organizacijos įkaičioje yra 9 komunistai. Susirinkime dalyvavo 7. Komunistė L. Kutuzova nedalyvavo dėl ligos, komunistas Jašinskas nedirba teatre.

Susirinkimui pirmininkavo A. Tarasevičius

Sekretoriavo V. Tamulis

Dienotvarkė: 1. Partinė organizacija ir teatro ideologiniai klausimai.

2. Premjeros Glinskio „Grasos namai“ išleidimas

A. Tarasevičius pradėdamas susirinkimą paaiškino šio skubiai sušaukto pasitarimo priežastis ir svarbą. Negerai, kad mes savo 50-tį švęsime be premjeros. Paskutiniai spektaklio aptarimai, kuriuose dalyvavo tik trys komunistai, atskiri pokalbiai direktoriaus su ministru, duoda galimybę išleisti premjerą „Grasos namai“ prieš jubiliejų. Todėl mes ir sukvietėme komunistus šiandien, kad aptarti šį svarbų reikalą.

R. Trumpa. Artėja didelė mūsų šventė, todėl užgriuvo daug darbų ir rūpesčių. Viskas, kas buvo numatyta, darosi. Suremontavom patalpas, puošiamės, medaliai padaryti, spauda juda, televizija transliuos visą vakarą. Išskirstyti apdovanojimai. garbės raštai ir kt.

Vienas svarbiausių dalykų – mūsų premjera. Kolektyvas dezorganizuotas, gyvena premjeros neišleidimo nuotaikom. Premjera neleidžiama todėl, kad idėjiniai neteisingai vedama. Mūsų vyr. režisierius ne toje nuotaikoje ir ne tuo gyvena. Mes jau kelinta premjera nekalbame apie dekoracijas, meninę pusę, apie atlikėjus, darbo metodą ir kt., o visas rūpestis apie tai ar praeis spektaklis, ar ne. Tokių klausimų pas mus nebuvo. Visi jo spektakliai išleisti po didžiausių ginčų ir įrodinėjimų. Negalime išleisti šito spektaklio. Kiekvienas turi teisę išreikšti savo nuomonę apie spektaklį. Aš per aptarimą su daug kuo nesutikau spektaklyje ir gavau didžiulį atkirtį iš Jurašo. Mes sukeitėme spektaklius – ir čia didžiulis priekaištas. Man ministras sakė pranešti, kad

peržiūroje nebūtų pašalinių žmonių. Man nežinant iš Vilniaus prikviesta visokiausių kritikų, rašytojų ir kitokių žmonių. Po spektaklio aptarime šie žmonės kalbėjo visai apie kitus dalykus, gyrė autorių, spektaklį ir kt. Po to Ministras paprašė susirinkti 4 val. glaudesniai ratelyje ir ten buvo kita kalba. Ten daug vietų buvo paprašyta ištaisyti. Pastebėjo, kad daugiau spektaklyje reikia kalbėti apie Stazdelį, o ne apie kitus dalykus. Giesmė „Pulkim ant kelių“ ne giesmė, kuri padėtų spektakliui. Ministras paprašė ištaisyti šitas vietas ir daryti dar vieną peržiūrą. Kolektyve negeros nuotaikos apie spektaklį ir jį reikia atšaukti ir teisingai informuoti.

Naują mūsų pastatymą „Reikalinga vieta“ nenoriu pavesti statyti L. Kutuzovai, nes atsitiks vėl tas pats. Jeigu režisierius galvotų, šiandiena būtų premjera ir nereikėtų čia šitų kalbų. Nesutinku su Jurašo mąstymu ir darbais. Aš noriu, kad trečiadienį būtų premjera. Tam reikės dirbti, galbūt, ir naktį.

Aš kalbėjau su Ministru ir jis leido premjerą su nustatytais ištaisymais. Aš darysiu viską, kad premjera būtų, norėjau apie tai pranešti Jums ir sužinoti jūsų nuomones.

Žekas. Man, kaip aktoriui, labai sunku kalbėti apie vyr. režisierių. Aš iš pat pradžių negaliu sutikti su jo „taškymusi“ ir su jo darbais. Buvo visokių dalykų teatre, bet tokių nebuvo. Teatras turi būti teatras ir jokie suktumai nepraeina. Aš šiandien kaltinu Stonį už jo vakarykštes kalbas apie spektaklį. Ir mes kaip komunistai negalime šitaip kalbėti ir gyventi. Premjerą reikia išleisti, nes ji per daug mums kainavo ir nervų ir sveikatos. Vyr. režisierius nekenčia manęs, direktoriaus, Mackevičiūtės ir kitų, kurie jį kritikuoja. Vieną kartą reikia padaryti, kad partinė organizacija būtų vietoje ir kad ji turėtų prideramą balsą.

Stonys. Jūs drg. Žekai, primetate man tokius dalykus, kurių aš nenusipelniau. Drg. Trumpa kalbėjo apie savo matymą spektaklio, aš irgi noriu kalbėti apie savo supratimą. Aš nematau spektaklyje šmeižto ir antirusiškos dvasios. Aš neįtariu Jurašo antitarybiškumu. Aš manau, kad jis kovoja už spektaklį kaip menininkas, už spektaklio idėją. Jeigu mes nuimame tas scenas, reiškia, kad darė antitarybiškas scenas. Prašau man paaiškinti, kodėl kovą prieš carizmą, kuris kainavo tūkstančius gyvybių, mes skaitome nusikaltimu. Suplakti carizmą ir Muravjovą su rusų liaudimi aš niekad neleisiu. Aš komunistas ir už tai atsakau. Aš skiriu liaudį nuo carinių veikėjų. Aš negaliu suplakti mūsų su Brazisnku. Spektaklis yra apie Strazdelį, kuris gyveno tuo laikotarpiu ir išbraukti šito mes negalime. Tada negalime skaityti eilėraščio „Varnas“, kuris kalba apie koloną ir t.t. Pjesė apie Strazdelį ir išmesti istorinę aplinką, kuri jį supo negalime. Negalima staigiai klijuoti prie žmonių etiketes, kurie jų nenusipelnė. Pjesė labai sunki ir galima labai greitai perlenkti. Yra skitumas būti nacionalistu ir didžiulis nacionaliniu jausmu. Jeigu žmogus įžvelgia carizme dabartines nuotaikas, kalbas klaidingas auklėjimas.

Tarasevičius. Drg. Stony, kodėl mūsų visų ministerijos partijos k-to nuomonė kita apie spektaklį negu Jūsų?

Stonys. Nežinau, ar galima priversti režisierių daryti tokias kopijuotas ir pataisymus. Aš manau, kad čia yra nepilnas supratimas reikalo.

Trumpa. Ar drg. Stony manai, kad šitokį spektaklį galima leisti.

Stonys. Manau, kad galime leisti ir mane pikcina tokie įtarinėjimai.

Mackevičiūtė. Aš nemačiau viso spektaklio ir noriu paklausti ar žiūrima į Kazragytės vaizdą, kai į Lietuvos vaizdą?

Kiekviename spektaklyje tuo pačius dalykus galime padaryti vienaip ir kitaip. Istorinius faktus taip pat. Tarp savęs aktoriai kalba, kodėl Jurašas ne taip daro. Ne tas pats yra kalbėti su vyr. režisieriumi ar su direktoriumi. Mes daug ką nutylime todėl, kad nepakliūti į konfliktą, nes negausi vaidmens. Aš bijau pasakyti savo nuomonę todėl, kad geriau išeiti iš teatro negu pakęsti tokią padėtį. Negaliu sutikti su Jurašu iš meninių pozicijų. Artistai pastatomi vaidinti ne taip kaip reikia, kaip mane mokė. Nesutinku su Zelčiau vaidmens traktuote, nes tai padarytas ruporas. Aš turiu savo nuomonę apie kiekvieną vaidmenį ir daug su kuo nesutinku. Viena žinau, spektaklio santykis ne tas.

Tamulis. Nors drg. Stonys iš esmės kalba teisingai, bet jis kaip jaunas mūsų darbuotojas, neįžiūri Jurašo pastatymuose esminio dalyko. Jis kiekviename savo spektaklyje ieško ir iškelia tokias vietas, kuriomis galima kam nors įgelti, įžeisti. Jis ir pjeses renkasi tokias. Po visą respubliką eina gandas apie mūsų antipozicinį teatrą. Teatre jis neturi draugų ir su niekuo nebendruoja. Jam teikia malonumą ką nors įžeisti, prie ko nors prikibti. Bieka viena, arba jo atsisakyti, arba kontroliuoti kiekvieną jam patikėtą pjesę. Mums nereikia, kad apie teatrą šitaip kalbėtų. Dėmė krenta ant visų.

Dabartinį spektaklį galima suprasti kaip nori. Bet spektaklį mums reikia išleisti, tik, žinoma, su kopijuomis, apie kurias kalbėjo.

Vienažindis. Gera, kad visi taip jaudindamiesi teisingai kalba. Aš papratęs žiūrėti į režisierius, kaip į meno kūrėjus, o ne kaip priekabius ir irzlius žmones. Vancevičius anksčiau kalbėjo, kad aš nemainyčiau savo santvarkos į kitą. O čia aš to nematau. Paprasti žmonės ne tai supranta spektaklius kaip aktoriai, o jo spektaklius sunku suprasti. Režisierius turi prisiklausyti kitų žmonių nuomonės, juk spektaklius stato žmonėms, o ne sau. Reikia statyti taip, kad nereikėtų kitų kaltinti.

Žekas. Kodėl drg. Stony vakar darei tokį „mitingą“ apie spektaklį?

Stonys. Aš taip manau apie spektaklį ir to neslepiu. Aš žmogus ir taip galvoju. Aš manau, kad kiekvieną vaizdą reikia atskleisti kuo stipriau.

Tarasevičius. Drg. Stony. Jeigu mes rodome žandarus, mes matome rusus, o visai buvo ne tie žandari. O buvo Debalcevės ir Černiševonės ir t.t. Geriau šito nereikia. O reikia, kad apie mus kalbėtų taip, kaip per gastroles Vilniuje, kada mes vaidinome „Raitelių pirmoji“. Po spektaklio mums vyriausybės atstovai spaudė rankas ir sakė: atrodo, kad jūs visi turit partinius bilietus.

Anksčiau buvo kalba tik apie meninius reikalus. Dabar kolektyvas dezorganizuotas ir neturi vieningos pozicijos. O jis turi ją turėti tiek meninę, tiek idėjinę. Mūsų penkiasdešimtmetis turi įgauti politinį skambesį. Kolektyvą reikia nukreipti vieninga linkme. Spektaklis turi išeiti geras ir reikalingas.

Mūsų vyr. režisierius kalbas veda ne mobilizuojančias, o priešingas. Vakari susirinkimas praėjo ne į tą pusę, kai režisierius ateina su afiša ir prašo pasirašyti.

Kolektyvas nesutinka su Jurašo meniniais sprendimais. Aš irgi nesutinku su jo sprendimais. Noriu rimtos kalbos apie meną, apie darbą, o ne tąsytis dėl ideologinių sprendimų. Noriu, kad spektaklis išeitų geras ir, kad įvyktų.

Trumpa. Pjesė ne tik apie Strazdelį, o išeina plačiau. Dabar į pirmą planą iškyla kazokų scenos, o čia tik aplinkybė. Kai skaitėme pjesę, kazokų visai nesimatė, o čia lenda į pirmą planą. Cenzūra yra ir mes privalome jos klausyti. Spektaklis dėl to nenukentės. Aš rytoj kviečiu visą kolektyvą ir šnekėsime.

A. Tarasevičiui pasiūlius, susirinkimas nutarė:

1. Rytoj sušaukti visą meninį kolektyvą ir informuoti apie susidariusią padėtį, apie spekt. „Grasos namai“ išleidimą.
2. Partinė organizacija priima nutarimą, kad toks spektaklis, be kopiūrų – neišeis. Premjera turi išeiti mūsų 50-tį su nurodytom kopiūrom.

/Parašas/

Susirinkimo pirmininkas

/Parašas/

Susirinkimo sekretorius

[LYA, f. 15177, ap. 1, b. 12, l. 24–27 ap., rankraštis, kalba netaisyta]

Kauno Valst. Dramos teatro pirminės partinės
organizacijos susirinkimo įvykusio 1972 m. birželio 19 d.

Protokolas Nr. 8

Įskaitoje 10 TSKP narių ir 1 kandidatas į TSKP narius.

Susirinkime dalyvauja 8 TSKP nariai ir 1 kandidatas į TSKP narius.

Pirmininkaujančiu išrinktas drg. Tarasevičius, sekretoriaujančiu drg. Jurkša.

Dienotvarkėje: 1. TSKP Centro Komiteto laiškas dėl kovos sustiprinimo su girtavimu ir alkoholizmu.

2. Kauno miesto komiteto nutarimas „Kai kurios išvados apie viešosios tvarkos pažeidimą mieste 1972 m. gegužės 18–19 dienomis ir partinių organizacijų uždaviniai“

3. Miesto partinio aktyvo susirinkimo įvykusio 1972 m. 2 birželio rezoliucija.

Susirinkimas vienbalsiai pritaria TSKP CK laiškui „Dėl kovos sustiprinimo su girtavimu ir alkoholizmu“.

Apie Kauno miesto komiteto nutarimą „Kai kurios išvados apie viešosios tvarkos pažeidimą mieste 1972 m. gegužės 18–19 dienomis ir partinių organizacijų uždaviniai“ pasisako drg. Trumpa:

Buvęs teatro darbuotojas Kaladė yra šiuo metu kalinamas, bet mūsų partinei organizacijai tenka didelė atsakomybė dėl to, kad laiku nebuvo pastebėtas šio darbuotojo blogas elgesys ir laiku neužkirsti keliai nusikaltimui. Dar daug nerimo kelias pasirinkto teatro repertuaro

idėjiškumas. Pavyzdžiui padaryta klaida dėl pastatymo „Barbora Radvilaitė“. Blogą toną ir supratimą apie teatro idėjiškumą duoda komunisto drg. Stonio pasisakymas, ne visai teisingas, praeitame partiniame susirinkime. Reikia artimiausioje ateityje praveisti atvirą partinį susirinkimą ir jauniems darbuotojams padėti teisingai suprasti šiuo metu esamą padėtį.

Dėl miesto partinio aktyvo susirinkimo rezoliucijos pasisako drg. Tarasevičius.

Šiandieninis mūsų teatro jaunimas dar daug kelias nerimo. Jam dabar kalbama ne tik apie žmonių visų, bet ir apie išorę. Daug jaunų žmonių mūsų teatre savo išore toli gražu nedžiugina. Reikėtų daugiau atkreipti dėmesio į komjaunimo organizacijos darbą. Norint padidinti komjaunimo poveikį, jaunimui reiktų pasiūlyti į jų susirinkimus porą komunistų, kurie galėtų atvirai ir dalykiškai pasikalbėti ir jiems padėti.

Toliau apie auklėjamąjį darbą ir politinį švietimą. Mūsų teatre reguliariai vyksta paskaitos. Lankomumas yra neblogas. Jas lanko visi komunistai, ir didesnė dalis kitų darbuotojų. Seminarai vykę praeitais metais buvo įgavę gerą toną ir lygį. Tačiau ne visada teisingai atliepė mūsų specifiką. Kitiems metams siūloma tokia seminarų tema: „Klasinis ideologinis pobūdis ir menininko kūrybos procesas“

/Parašas/

1972 birželio 19 d.

Partinės org. sekretorius

Priemonių planas „Dėl kovos sustiprinimo su girtavimu ir alkoholizmu“ kolektyve.

1. Suruošti susitikimą ir praveisti pašnekesį su liaudies teisėju drg. Ropininku.
2. Suruošti susitikimą su blaivybės įstaigos darbuotojais.
3. „Naujos tradicijos vaišėse“ – pokalbis su drg. Brunziene.
4. Paskaita „Etika ir alkoholis“ – Volskytė.
5. Susitikimas su gydytojais – drg. Kuliukas.

[LLMA, f. 342, ap. 1, b. 2285, l. 159 ap., kalba netaisyta]

LIETUVOS TSR KULTŪROS MINISTRO

ĮSAKYMAS Nr. 265

1972 m. liepos mėn 11 d.

Visų respublikos teatrų, Valst. Filharmonijos, Valst. Nusipelnusio akad. dainų ir šokių liaudies ansamblio "Lietuva" ir Valst. pučiamųjų orkestro "Trimitas" direktoriams:

siekiant stabilizuoti Kauno mieste esančių profesinių meno kolektyvų kūrybinių darbuotojų sudėtį uždrausti 1972, 73, 74 m.m. laikotarpyje, be asmens Lietuvos TSR Kultūros ministro sutikimo priimti į darbą meno darbuotojus iš Kauno Valst. muzikinio, Valst. Dramos bei Lėlių teatrų, o taip pat iš Valst. Filharmonijos Kauno choro.

Lietuvos TSR Kultūros
ministras

L. Šepetys

/Parašas/

Išsiųsti: Visų teatrų direktoriams
Valst. Filharmonijai
Ansambliui "Lietuva"
"Trimito" orkestrui
Meno reikalų valdybai
Kadrų skyriui

[LYA, f. 15177, ap. 1, b. 12, l. 30–35 ap., rankraštis, kalba netaisyta]

Kauno Valstybinio dramos teatro
pirminės partinės organizacijos
susirinkimo, įvykusio 1972 m. rugpjūčio 18 d.

Protokolas Nr. 9.

Susirinkimui pirmininkavo drg. Tarasevičius A.

Sekretoriavo drg. Karklelis M.

Svarstyta: 1) LKP Kauno m. komiteto Nutarimas „Dėl politinio ir organizacinio darbo sustiprinimo, ryšium su antisovietiniais pasireiškimais Kauno mieste“ ir teatro partinės organizacijos uždaviniai.

2) Supažindinta su LKP Kauno miesto Lenino RK Plenumo nutarimu „Dėl partinių dokumentų keitimo“ ir teatro partinės organizacijos uždaviniai.

1) Buvo perskaitytas LKP Kauno m. komiteto Nutarimas „Dėl politinio ir organizacinio darbo sustiprinimo, ryšium su antisovietiniais pasireiškimais Kauno mieste“.

Po to sekė pasisakymai:

Drg. Tarasevičius.

Nutarimas liečia ir mūsų teatrą, kadangi įvykiuose dalyvavo Kaladė. Mes turime sustiprinti ideologinį darbą. Mes turime rimtai apsispręsti, kur spragos mūsų darbe.

Drg. Trumpa. Opus klausimas – vadinamieji „Kauno įvykiai“. Šis klausimas buvo plačiai svarstomas. Bet mes buvome gastrolėse ir negalėjome anksčiau apsispręsti. Pasitarimuose buvo akcentuojama, kaip mes ir suprantame, kad tai buvo aiškiausi chuliganizamo pasireiškimai.

Mūsų teatras turi didelį poveikį į miesto visuomenės auklėjimą. Mūsų teatro repertuaras turi gerą poveikį. Pavz. tokie spektakliai kaip „Motinos laukas“ ir kt. Ir ateityje mes turime atidžiai žiūrėti repertuarą.

Bet kai kuri spektaklių išleidimo praktika, išleidimo su triukšmu, turi neigiamos įtakos mūsų darbui.

Skaudu pripažinti, kad mūsų teatre atsirado žmonių, kaip Kaladė, kuris pasielgė antisovietiskai. Be to yra ir kitų techninio personalo darbuotojų netinkamų poelgių. Todėl partinės organizacijos uždavinys sustiprinti ideologinį darbą. Reikia pridėti daugiau pastangų, kad nebūtų teršiamas doras teatro kolektyvo vardas.

Politinio švietimo darbe turime plačiau įjungti techninį personalą, sustiprinti paskaitinį darbą.

Reikia išaiškinti kolektyvui tą įvykių eseną.

Teatre kolektyvas pagrinde yra geras ir supranta prie jį esančius uždavinius. Nutarta surinkti meno techninį personalą ir pakalbėti apie tuos įvykius.

Reikia padaryti meno personalo susirinkimą tuo klausimu.

Drg. Žekas.

Susidaro sunkumų auklėjant techninį personalą, nes didelės darbuotojų tekamumas. Priimant reikia didesnę dėmesį kreipti į žmones ir plačiau supažindinti su teatro etika ir ideologija. Čia didelis partinės organizacijos uždavinys.

Komunistai turi užkirsti kelią bereikalingam jumoriui ir būti ypatingai budriais. Reikia daugiau ruošti susirinkimų. Profsąjunginė organizacija turi daugiau prisidėti auklėjant techninį personalą. Ypatingą dėmesį reikia atkreipti į teatrinį jaunimą.

Drg. Tarasevičius.

Drabas jau vyksta, bet dar ne viską padarėme. Didžiausia spraga, tai polit-švietimas. Čia lankosi daugiausia komunistai ir aktyvas, o šiaip blogas lankomumas. Aš siūlau siūlau sudaryti techninio personalo politinio švietimo grupę, ir paskirti atsakingą už tai komunistą.

Taip pat po gastrolių praveisti eilę susirinkimų.

Drg. Kutuzova. Liaudies kontrolės grupė apsiėmė kontroliuoti techninį personalą.

Drg. Mackevičiūtė.

Labai skaudu, kad kažkas suteršė mūsų vardą. Ir šiandien mes turime rimtai susimąstyti. Mes daug aklėjant techninį teatro personalą. Mes visi turime būti atsakingi už savo žodžius.

Drg. Stonys.

Mūsų kolektyvas pagrinde yra sveikas. Vykdamas susitarimą, reikia imtis konkrečių priemonių. Pirmiausia kovoti su darbo pažeidėjais ir alkoholizmu. Didesnę darbą turi atlikti komjaunimo organizacija.

Reikia daugiau bendrauti su miesto jaunimu. Tai susitikimai su aktorais ir t.t.

Drg. Vienažindis.

Per mažas dėmesys į techninį personalą. Surasti daugiau bendravimo su techniniu personalu formų. Yra profsajunginės grupės ir jos turi dažniau svarstyti darbą, kur prisidėtų ir komunistai?

Tuo išstojimai baigėsi.

2) Buvo perskaitytas LKP Kauno m. Lenino RK Plenumo nutarimu „Dėl partinių dokumentų keitimo“.

Tuo susirinkimas baigėsi.

Pirmininkas /parašas/

Sekretorius /parašas/

Kauno Valst. Dramos teatro pirminės partinės
organizacijos susirinkimo įvykusio 1972 m. rugpjūčio 18 d.

Nutarimas

Partinės organizacijos ideologinio darbo dėka stiprėja mūsų kolektyvo idėjinis lygis, moralinė vienybė, socialistinis patriotizmas internacionalizmas. Aštri ideologinė kova šių dienų pasaulyje verčia mus didinti revoliucinį budrumą jaunimo tarpe, kovoti prieš nihilistiniu požiūrius į socializmo laimėjimus. Tačiau šiame svarbiausiame darbo bare yra ir trūkumų. Mums reikia geriau pažinti techninio personalo darbuotojus, ypač jaunimą, daugiau rūpintis tarpusavio santykius darbe ir buityje, pasaulėžiūros formavime.

Susirinkimas nutaria:

Šalia veikiančio teatre seminaro „Marksistinės-lenininės idėjos kovoje su idealistine pasaulėžiūra“ sudaryti papildomą techninio personalo polit.švietimo grupę. Pagrindą privalo sudaryti jauni teatro darbuotojai.

Iki š.m. lapkričio mėn. 15 d. sudaryti konkretų tematinį planą ir pravedimo grafiką. Pirmąjį užsiėmimą praveisti lapkričio mėnesį.

Atsakingas V. Tamulis.

Praveisti kelis susirinkimus, apsvarstyti pavasario įvykius, V. Kaladės nusikalstamą poelgį.

Atsakingas R. Trumpa.

Įtraukti techninio personalo jaunimą į aktyvią visuomeninę veiklą.

Atsakingas Tarasevičius.

[LLMA, f. 200, ap. 1, b. 174, l. 29 ap., kalba netaisyta]

LIETUVOS TSR KULTŪROS MINISTRO

ĮSAKYMAS Nr. 2–382

Vilnius,

1972 m. rugpjūčio 18 d.

Kauno Valstybinio dramos teatro vyr. režisierių drg. Jurašą Joną-Rimgaudą, Jono, neužtikrinusį teatro idėjinio-meninio vadovavimo, nuo š.m. rugpjūčio 21 d. iš einamų atleisti.

Pasiūlyti dirbti režisierium Valst. Rusų dramos teatre.

Lietuvos TSR Kultūros ministras

/Antspaudas/

L. Šepetys

Išsiųsti: Kadru skyriui

Meno reikalų Valdybai
Kauno dramos teatrui
Visiems respublikos teatrams
Visoms koncertinėms organizacijoms
Kauno m. vykd. komitetu,
Kauno m. kultūros skyriui
Vilniaus m. kultūros skyriui
Panevėžio m. kultūros skyriui
Klaipėdos m. kultūros skyriui
Šiaulių m. kultūros skyriui

[LLMA, f. 282, ap. 1, b. 226, l. 39–43 ap., rankraštis, kalba netaisyta]

Kauno valstybinio dramos teatro J. Glinskio „Kingo“ spektaklio peržiūros aptarimas dalyvaujant autoriui, spektaklio režisieriui J. Vaitkui, teatro direktoriui A. Gabrėnui ir LTSR valstybinės konservatorijos Kultūros ministerijos atstovams: drg. J. Lozoraičiui, J. Čekiui, B. Sriubui, įvykęs 1980. X. 2.

Protokolas Nr. 13

J. Čekys. Pjesėje ir spektaklyje nemaža žiaurumo su kuriuo susiduria jauni, vis pradėję gyventi žmonės, už savo klaidas sumoką aukšta kaina. Tai kviečia susimąstyti kiekvieną žiūrovą, pasimokyti iš žmogaus klaidų.

B. Sriubas. Scenos žiaurios, sukausto žiūrovą dėmesį. Situacijos išspręstos meniškai, ne buitiskai. Labai stiprus režisieriaus darbas. Nors labai trukdo finalinės scenos. Neliko kurtos, tikslios pabaigos. Neužčiuopė scenos aiškios formuluotės. Koks finalas? Mirtis. Aktorinis tikslumas prapuola. Įdomu būtų sužinoti režisieriaus nuomonę. Kalbos atikuliacija prastoka. Kai kur yra barbarizmų, neatliekančių savo funkcijos. Visas tas žiaurumas turėtų paauglius paveikti teigiama linkme. Apskritai – darbas vertas dėmesio.

J. Lozoraitis. Gaila, kad išnyko Aleksandro plėvelės. Tos nostalgijos, ilgesio. Toji charakteristika stačiai režisieriui nieko nereiškia. Neišryškinta, kad Aleksandras vagia bylą. Pjesėje jis ryškesnis. Trečias momentas – finalas. J. Glinskis palieka Saulių gyvą. J. Vaitkus „nužudo“ herojų, nori sukrėsti žiūrovus. Visai neaišku – kur išnyko Saulius. Finalas neišspręstas. Spektaklis yra subudavotas, trūksta aktorinių technikumų. Įdomiausiai dirba R. Sabulis, R. Bagdzevičius jam gerai akompanuoja, nors ir kitomis spalvomis. J. Glinskio Elena moteriškesnė, žemiškesnė, jausmingesnė. Aktoriniai Elenai trūksta subtilumo. Saulius yra silpniausia vieta spektaklyje. Jie vienam, statiškam stovyje, šoke, kalba be jausmo, monotoniškai, vienodai. Šalia smurto norėjosi daugiau dvasinio kontrasto. Aktorius nėra nepajėgus ir žmogiškai nepatrauklus. [Neįskaitomas žodis] simpatijos. Vargu ar galima jį pagerinti. Ir viso kūrinio apoteozė įgautų savo prasmę. Nėra žmogiško pajautimo, reikalingumo. Aktorius nepaslankus. Šio aktoriaus

veide niekas nesiskaito. Aktoriaus veidas – lėlės veidas. Finale režisieriaus užduotis praskamba formaliai. Kai jį aprenkia, pasiteisina. Roslevskis – neblogai dviprasmybės. Taip, kaip jį vaidina Zelčius – neįdomus. Nėra charakteringumo, mechanizmo momento. Mechaniško piešinio. Tai, ką daro kaip aktorius yra nuoširdu, perduodamas tas bejėgiškumas. V. Masalskis skamba tik epizoduose porcelianu, jis tampa padėties viešpats, senbuvis. Truputį spaudžia Tomas, pradžioje. Spektaklis iššauks įvairią reakciją. Jis nuvainikuoja palikimą šio pasaulio romantizavimą. Apnuogina tai, kas visuomenės pridengta tam tikra skraiste. Jeigu jis būtų tas skausmas, iškentėtas, o ne deklaruojamas kaip kartais daro V. Masalskis ir Saulius–Bateika. Sauliaus vaidmenį sunkiai suvaidintų ir profesionalas. Kad po kiekvieno spektaklio eitų gilyn.

J. Čekys. V. Masalskis daugelį dalykų ir pjesei praleido. Tai blogai, kai ko nors neišgirsti, iškraipo pjesę.

J. Glinskis. V. Masalskis II-je dalyje suvelia tekstą, nėra tinkamo aiškumo, kai sukapoja, sutrūksta siužeto gija.

J. Vaitkus. Padaryta tik 30% darbo. Aktoriai patys turi surasti savo išraiškos detales.

J. Glinskis. Nenuvaikinuoti gangsteriai. Tik Saulius turėtų būti dvasiškesnis.

J. Vaitkus. Dėl patrauklumo ir silpnabūdiškumo – ginčytini dalykai.

Spektaklį nutarta leisti vaidinti.

Pirmininkavo A. Gabrėnas

Sekretoriavo: E. Inganatvičius

[LLMA, f. 282, ap. 1, b. 275, l. 28–30 ap., rankraštis, kalba netaisyta]

Kauno valst. dramos teatro meno tarybos ir Kultūros ministerijos meno reikalų valdybos
posėdžio, įvykusio 1985 m. balandžio mėn. 27 d.

Protokolas Nr. 7

Posėdyje dalyvavo: Meno reikalų valdybos viršininkas A. Jakučionis, vyr. režisierius J. Vaitkus,
rež. V. Balsys, direktorius V. Dobrovolskis, kompozitorius J. Širvinskas

Sekretoriavo: G. Jankus

A. Jakučionis: „Eiliniai“ pastatyti 112-oje teatru. Reiškia, dramaturgijos Karo tema trūksta.
„Dramatinė baladė“ – turi savo stilistinius sumanymus. Tuo pačiu, kiekvienas teatras gali
pasirinkti savo traktuotę.

Tačiau yra kai kurie svarbūs dalykai, kurių apeiti negalima. Būtent – daugelio žmonių likimai,
kuriuos reikia atskleisti. Be to, dramaturgas tuos žmones vaizduoja skirtingose situacijose, tad
baladiškumas turėtų būt. Aišku, interpretuoti galima įvairiai, pateikt savo koncepciją, o
konkrečiai – pirmas įspūdis: nuo pradžios iki galo – aimana, sopulys! Pasirinkus tokią vienspalvę
intonaciją, mes pasiekiame kažkokią monotoniją. O Juk, pasak Dudarevo, tie žmonės pasiekia
pergalę! O šios, pergalės temos, neiškelia režisieriai, ji kažkur atsiduria antrame plane. Ir net iki
Budraičio replikos – finalinės – „mes daugiau niekada...“ Net tai pagilina tą simbolinę – statišką
prasmę. Antra – monotonija. Jos daug yra atskiruose vaidmenyse. Ypač tai matosi 2-jose
vaidmenyse – Budraičio ir Masiulio. Labai jų vienoda traktuotė. Aišku, teatras gali pasirinkti
tokį literatūrinį-baladinį traktavimą, tačiau būtinas jėgų padalinimas. Šinkariukas su Valašinu
dažnai naudoja vienodą vaidmens „spalvą“. O juk būtini niuansai intonaciniai ir prasminiai.
Labai gera scena Kazragytės su Uždaviniu. O prie tai su Buštecu – neįtikinanti! Juk Bušteco
vaidmuo – tai žmogaus tragedija! O čia pernelyg tiesmukiškai akcentuojamas žiaurumas. Juk
pjesėje – 2 temos – Masiulio ir Šinkariuko! Vienas atsisako žudyti, kitas – tik to ir siekia, siekia

keršto! Prasminiai nuotoliai – apdovanojimo scenoje. Turėtų jaustis vidinė nuotaika. Ir nors pergalė artėja, karas baigiasi, tačiau nuotaika pas visus ta pati! Na, baladės yra įvairių traktuočių, tačiau viso spektaklio audinys ne visai įtikina. Pvz. – Budraičio herojus. Neįtikina nei jo dainavimas, nei klūpojimas, nei dejavimas.

Konkretizuojam.

Vaitkus Mes turime šį vakarą, rytojaus dieną, bandysime įvesti Masiulio dublerį, Sabulį ir Zelčių. Ir vakare pabandyti su jais. Ir galima dėl nuotaikos, dėl intonacijos, daug ką pakeisti. Juk tą temą nuolat užveda Buštecas. Gal pridėti paskutinę frazę Dervojedui, ir tiksliau išspręsti paskutinę sceną. Reikėtų atskirti Masiulį, ir tuo pačiu paieškoti naujų intonacijų. Ryt padaryt rimtą perbėgą.

Jakučionis Matot, yra tokių temų, kurias mes negalime laisvai traktuoti. Juk turi būti nuotaikos, reikia paieškoti tikslesnės vaidybos. Ypač per žiaurus Buštecas.

Vaitkus Taip, suprantu. Valašinę reikia daryti kilnesnę, t.p. ir Šinkariuką.

Jakučionis Reikia akcentuoti Pergalės temą, akcentuoti Pergalę prieš blogį. Ir dar kartą norėčiau pažiūrėti.

Dobrovolskis Antradienį, kuomet bus minėjimas. Arba šeštadienį.

Jakučionis Reikia, kad Uždavinys padirbėtų, ypač dikcija! Moterys iš lagerio – Staliliūnaitę suprantu, tik Budraitis įeina į jos toną, o juk kontrastas reikalingas! Ir iš vis – jis kenčiantis per visą spektaklį, vienodas!

Nutarta: atsižvelgiant į Meno reikalų valdybos viršininko Jakučionio pastabas, taisyti spektaklį, įvesti kitus atlikėjus, akcentuoti finalinę sceną, paryškinant Pergalės temą.

Sekretoriavo: G. Jankus /Parašas/

ŠALTINIAI IR LITERATŪRA

Archyvinių dokumentų šaltiniai:

Lietuvos literatūros ir meno archyvas (LLMA):

F. 160 – Klaipėdos dramos teatras (1945 – 1989 m.)

F. 152 – Panevėžio dramos teatras (1940 – 1989 m.)

F. 200 – Lietuvos TSR valstybinis akademinis dramos teatras (1940 – 1989 m.)

F. 282 – Kauno valstybinis dramos teatras (1944 – 1949 m., 1959 – 1989 m.)

F. 342 – Lietuvos TSR kultūros ministerija (1953 – 1990 m.)

F. 516 – Lietuvos TSR valstybinis jaunimo teatras (1965 – 1989 m.)

Lietuvos centrinis valstybės archyvas (LCVA):

F. R-522 – Glavlit

Lietuvos ypatingasis archyvas (LYA):

F. K-18 – Lietuvos TSR valstybės saugumo komiteto (KGB) miestų skyriai

F. 15177 – Kauno valstybinio dramos teatro pirminė partinė organizacija (Kauno miesto Lenino rajono)

F. 1771 – Lietuvos komunistų partijos (LKP) Centro komitetas

Publikuoti archyviniai dokumentai:

Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940–1990. Sudarytojai J. R. Bagušauskas, A. Streikus. Vilnius: Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimo centras, 2005.

Literatūra ir menas kovoje dėl komunizmo. Dokumentų rinkinys. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1962.

Rašytojas pokario metais. Sudarytoja L. Arnatkevičiūtė. Vilnius: Vaga, 1991.

Rašytojas ir cenzūra. Sudarytojai A. Sabonis, S. Sabonis. Vilnius: Vaga, 1992.

Tininis, V. *Komunistinio režimo įtvirtinimas Lietuvoje ir jo nusikaltimai.* Antroji sovietinė okupacija. Vilnius: Margi raštai, 2009.

Tininis, V. *Sovietų sąjungos politinės struktūros Lietuvoje ir jų nusikalstama veikla.* Antroji sovietinė okupacija. Vilnius: Margi raštai, 2009.

История советской политической цензуры: документы и комментарии. Москва: Росспэн, 1997.

Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б) – ВКП (б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953. Сост. А.Н.Артизов, О.В.Наумов. Москва: Международный фонд "Демократия", 1999.

Atsiminimai:

Adomaitis, R. *Mintys scenos paraštėse.* Vilnius: Scena, 2002.

Aleksaitė, I. *Be grimo: Šelmiški prisiminimai.* Vilnius: Tyto Alba, 2004.

Banionis, D. *Memuarai.* Vilnius: Versus Aure, 2004.

Jonas Kavaliauskas ir jo mokiniai. Sudarytojai E. Ignatavičius, A. Kavaliauskas, D. Kavaliauskienė. Vilnius: Pramogų fortas, 2009.

Šepetys, L. *Neprarastoji karta: Siluetai ir spalvos.* Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2005.

Vengris, A. *Svajonės ir klajonės.* Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1999.

Žekas, A. *Prietemos paukščiai.* Kaunas: Ryto varpas, 2006.

Kiti šaltiniai:

Yla, S. *Komunizmas Lietuvoje.* Parengė Nerijus Šepetys. Vilnius: Aidai, 2012.

Jonas Jurašas. Sudarytoja A. Girdzijauskaitė. Vilnius: Gervelė, 1995.

Sluckaitė, A. M. *Po dvynių ženklų: Teatro menininko kelias tarp dviejų pasaulių.* Vilnius: Vaga, 1994.

Lietuvos Respublikos Konstitucija. *Valstybės žinios*, Nr. 33-1014, 1992 11 30.

Lietuvos Respublikos baudžiamasis kodeksas, 170 straipsnis. *Valstybės žinios*, Nr. 87-3663, 2009.

Lietuvos Respublikos Seimo IX (rudens) sesijos rytinio plenarinio posėdžio NR. 475 stenograma, 2012 m. spalio 2 d.

Lietuvos Respublikos Spaudos ir kitų masinės informacijos priemonių įstatymas, 1990 02 09 Nr. XI-3670. *Valstybės žinios* 1990 03 10, Nr. 7-163.

Lietuvos TSR istorija: 1940–1958. T. 4. Vilnius: Mokslas, 1975.

Jurašas, J. Atviras laiškas. *Darbininkas*, 1973 03 16.

Recenzijos:

- Aleknonis, G. *Naujoji cenzūra*. Vilnius: Mykolo Romerio universitetas, 2011.
- Aleksaitė, I. Naujas senas pažįstamas. *Pergalė*, 1978, Nr.7.
- Andrašūnaitė, R. Detalės ir simboliai. *Literatūra ir menas*, 1978 04 29.
- Aukštikalnis, Eust. Neasfaltuotu keliu. *Literatūra ir menas*, 1963 05 18.
- Baltušis, J. Ilgai laukta premjera Vilniaus Valstybiniame teatre. V. Ivanovo „Šarvuotis 14–69“. *Tiesa*, 1941 04 09.
- Baltušis, J., Žukauskas, A. Veikalas, iškraipęs tarybinio gyvenimo tikrovę. *Literatūra ir menas*, 1948 02 10.
- Bartuška, V. Akmenuotu pažinimo keliu... *Tarybinė Klaipėda*, 1971 09 10.
- Bielskis, J. Kai nenorima būti karaliumi. *Komjaunimo tiesa*, 1980 12 05.
- Bielskis, J. Kur ganosi svajonių žirgai. Mintys po spektaklio. *Komjaunimo tiesa*, 1982 11 07.
- Borkovskis, K. Nutolę ir prisišlieję. „cezario grupės“ spektakliai – stebėtojo akimis. *7 meno dienos*, 2011 09 23.
- Braškytė, A. „Katedros“ restauracija. Oskaro Koršunovo režisuota Justino Marcinkevičiaus drama. *7 meno dienos*, 2012 12 07.
- Bundzaitė, E. Nepageidautinas spektaklis. *Kultūros barai*, 1989, Nr. 4.
- Černiauskas, T. Buržuazinės Lietuvos kaimą demaskuojąs veikalas. *Literatūra ir menas*, 1948 09 25.
- Girdzijauskaitė, A. Gyvenimo kryžkelėse. *Komjaunimo tiesa*, 1963 06 08.
- Grainytė, V. Laisvasis Baltarusijos pogrindis. Spektakliai Jaunimo teatre. *7 meno dienos*, 2006 04 14, Nr. 704.
- Ignatavičius, E. Vienas lauke – ne karys. *Literatūra ir menas*, 1978 03 04.
- Jansonas, E. Kai prabylama kartos vardu. *Komjaunimo tiesa*, 1983 01 29.
- Jansonas, E. Trečioji „Katedra“. *Lietuvių dramaturgijos festivalio biuletenis „Atgaiva“*, 1988, Nr. 4.
- Jauniškis, V. Sugrąžinti nutolusius. *Menų faktūra*, 2010 09 30
<http://www.menufaktura.lt/print/print_r.php?m=1025&s=60578> [žiūrėta 2015 02 03].
- Jevsejevas, A. Kodėl reikia atstatyti „Katedrą“? *Lietuvos rytas*, 2012 12 01.
- Jurelionis, R. Studentas Silva Kaune. *Kauno tiesa*, 1957 09 22.
- Kaminskaitė, A. Ko moko „Brangioji mokytoja“. *7 meno dienos*. 2012 06 08.
- Kanopkaitė, R. Žmogų pasirenka, žmogus pasirenka... *Kauno tiesa*, 1980 11 30.
- Lankutis, J. Dvi dramos ramos šviesoje. *Tiesa*, 1971 06 16.

Lozoraitis, J. Silva ir kiti. *Tiesa*, 1957 04 11.

Lozoraitis, J. „Žmogus iš dižiosios raidės“. *Literatūra ir menas*, 1982 05 29.

Lozoraitis, J. Trečioji knyga – kertinis akmuo. *Lietuvos žinios*, 2007 03 19.

Marcinkevičiūtė, R. Po „Kingo“ premjeros. *Teatras*, 1980, Nr. 4.

Mareckaitė, G. (2012 12 04) Po maišto – atgaila? *Menu faktūra*, 2012 12 04
 <http://www.menufaktura.lt/print/print_r.php?m=1025&s=60847> [žiūrėta 2015 02 03].

Mockus, A. Pratęsiant leninianą scenoje. *Kauno tiesa*, 1982 03 27.

Petuchauskas, M. Likimų baladė. *Literatūra ir menas*, 1978 06 28.

Rudminas, V. Didžioji byla. J. Baltušio „Gieda gaideliai“ Lietuvos TSR valstybiniame dramos teatre. *Tiesa*, 1948 09 29.

Rutkutė, D. Laikykis, Mokytoja! *Literatūra ir menas*. 1983 02 12.

Rutkutė, D. Pabaltijo teatrų pavasariui. *Literatūra ir menas*, 1989 04 08.

Ruzgaitė, A. Jaunas dramaturgas ir jauni aktoriai. *Literatūra ir menas*, 1957 08 03.

Samalavičius, A. „Rūpintojėlio“ iš LKP CK autoportretas. *Kultūros barai*, 2006, Nr. 4.

Šešupė, V. J. Baltušio „Gieda gaideliai“ Marijampolės Dramos Teatre. *Literatūra ir menas*, 1947 07 13.

Šileika, B. „Kremliaus kurantai“ lietuvių scenoje. *Tiesa*, 1947 11 27.

Šimkus, J. Nauja premjera Vilniaus Valstybiniame teatre. Vsevolod Ivanovo „Šarvuotis 14–69“. *Tarybų Lietuva*, 1941 04 06.

Šimkus, J. Didelė idėjinė ir meninė pergalė. Įspūdžiai iš „Kremliaus kuratų“ spektaklio Vilniaus Dramos Teatre. *Literatūra ir menas*, 1947 11 06.

Trikėnas, S. Kremliaus kurantai. Naujas pastatymas Vilniaus Dramos teatre. *Komjaunimo tiesa*, 1947 11 14.

Vasilaiuskas, V. Per medžių viršūnes einantis. *Literatūra ir menas*, 1980 11 15.

Veisaitė, I. Rūstus optimizmas. Įspūdžiai iš K. Sajos „Šventėžio“ premjeros Taline. *Literatūra ir menas*, 1971 05 29.

Venckus, R. Jaunystė: plusas ar minusas? Keli bruožai aktoriaus portretui. *Komjaunimo tiesa*, 1980 10 24.

Vengris, A. „Šarvuotis 14–69“ paimtas. *Vilniaus balsas*, 1941 04 09.

Zaskevičius, A. „Šarvuočiui 14–69“ kelias. *Vilniaus balsas*, 1941 04 06.

Žingsnis pirmyn. *Literatūra ir menas*, 1947 11 23.

Алексаите И. В стражении за человека. "Круг" В. Римкявичюса на сцене Государственного академического театра драмы Литовской ССР. *Советская Литва*, 1957 06 05

Янсонас, Э. Мамонты на охоте. *Литературная газета*, 1989 05 17.

Стасюнас, Ш. Премьера в Вильнюсском государственном театре. *Труженник*, 1941 04 06.

Literatūra:

The Administration of Aesthetics: Censorship, Political Criticism, and the Public Sphere. Edited by R. Burt. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1994.

Adomaitis, R. Režisieriai, su kuriais dirbau Vilniaus akademiniame dramos teatre. *Menotyra*, 2001, NR.1.

Aleksaitė, I. *Borisas Dauguvietis: Režisūros bruožai*. Vilnius: Mintis, 1966.

Aleksaitė, I. *Režisierius Romualdas Juknevičius*. Vilnius: Baltos lankos, 1998.

Antinienė, D. Asmens tautinio tapatumo tapsmas. Sociopsichologinės šio proceso interpretacijos. *Sociologija. Mintis ir veiksmai*, 2002, Nr. 2.

Anušauskas, A. *KGB Lietuvoje: Slaptosios veiklos bruožai*. Vilnius: Atvažiavo meška, 2008.

Art and Social Change. Edited by Will Bradley and Charles Esche. London: Tate Publishing, 2007.

Atminties daugiasluoksniškumas: Miestas, valstybė, regionas. Sudarytojas Alvydas Nikžentaitis. Vilnius: LII leidykla, 2013.

Baltic Postcolonialism. Edited by Violeta Kelertas. Amsterdam and New York: Rodopi, 2006.

Bourdieu, P. *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Polity Press, 1991.

Butler, J. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York and London: Routledge, 1997.

Bradley, L. *Cooperation and Conflict: GDR Theatre Censorship 1961–1989*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Cidzikaitė, D. *Kitas lietuvių prozoje*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2007.

Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation. Edited by R. C. Post. Los Angeles: Getty Research Institute for History of Art and the Humanities, 1998.

Critical Studies, Vol. 22: *Censorship and Cultural Regulation in the Modern Age*. Amsterdam and New York, 2004

Dapšytė G. Teatras ir cenzūra. Režisieriaus Jono Jurašo atvejis. *Menotyra*, 2007, T.14, Nr.4.

Daunytė, I. Politinio teatro apraiškos Europoje ir Lietuvoje XX amžiuje. *Menotyra*, 2002, Nr.4.

Davis, W. A. *Art and Politics: Psychoanalysis, Ideology, Theatre*. London: Pluto Press, 2007.

The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin. Edited by M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

- Dreyfus, H. L., Rabinow, P. *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Drewniak, Ł. Septyneri liesi metai. *Kultūros barai*, 2005, Nr. 11.
- Drūlienė, V. Lietuviškosios metaforikos vertikalumo matas. *Darbai ir dienos*, 2008, Nr. 50.
- The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Edited by. B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin. London: Routledge, 1989.
- Fernández, O. Censorship and the Brazilian Theatre. *Educational Theatre Journal*, 1973, Vol. 25, No.3.
- Fiske, J. *Įvadas į komunikacijos studijas*. Vilnius: Baltos lankos, 1998.
- Fischer-Lichte, E. *History of European Drama and Theatre*. London and New York: Routledge, 2002.
- Fischer-Lichte, E. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. New York: Routledge, 2014.
- Fortier, M. *Theory / Theatre: An Introduction*. London and New York: Routledge, 2002.
- Foucault, M. *The Archeology of Knowledge and Discourse of Language*. New York: Pantheon Books, 1972.
- Foucault, M. *Diskurso tvarka*. Vilnius: Baltos lankos, 1998.
- Foucault, M. *Seksualumo istorija*. Vilnius: Vaga, 1999.
- Fox, M. S. Censorship and the Problem of Party Policy in Cultural Affairs, 1922–1928. *Soviet Studies*, Vol. 44, No. 6.
- Freshwater H. *Theatre Censorship in Britain: Silencing, Censure and Suppression*. London: Palgrave Macmillan, 2009.
- Freu, S. *Psichoanalizės įvadas. Paskaitos*. Vilnius: ALK / Vaga, 1999.
- The Frightful Stage: Political Censorship of the Theater in Nineteenth-Century Europe*. Edited by R. J. Goldstein. New York and Oxford: Berghahn Books, 2011.
- Gamziukaitė-Mažiulienė, R. *Tarp Logoso ir Pano: Analitinės Henriko Ibseno dramoms*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2005.
- Girdzijauskaitė, A. *Kazimiera Kymantaitė*. Vilnius: Mintis, 1983.
- Glenny, M., Kinsolving, W.L. Soviet Theatre: 2 views. *The Tulane Drama Review*, 1967, Vol. 11, No. 3.
- Greimas, A. J., Courtés J. *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979.
- Guobys, A. *Lenino paveikslas Lietuvių teatre*. Vilnius: Lietuvos TSRS teatro draugija, 1970.

- Holquist, M. Introduction: Corrupt Originals: The Paradox of Censorship. *PMLA*, 1994, Vol. 109, No. 1.
- Houchin J. H. *Censorship of the American Theatre in the Twentieth Century*. New York: Cambridge University Press, 2004.
- Interview with Nina Agisheva: Theatre Critic of Pravda. *Performing Arts Journal*. Vol. 11, No.3: *The Interculturalism Issue*. 1989.
- Ivanauskas V. *Lietuviškoji nomenklatūra biurokratinėje sistemoje: Tarp stagnacijos ir dinamikos (1968–1988 m.)*. Vilnius: LII leidykla, 2011.
- Ivanauskas, V. Vėlyvojo sovietmečio epochos bruožų apibūdinimas kultūros sferoje. *Lietuvos istorijos metraštis: 2011 metai I*, Vilnius, 2012.
- Išsakyti save, nepamirštant kitų. [Pokalbyje apie jaunųjų režisierių praėjusio sezono 1977 / 78 m. kūrybą dalyvavo teatro kritikai A. Girdzijauskaitė, A. Gudelis, E. Jansonas, D. Judeliavičius ir M. Petuchauskas]. *Literatūra ir menas*, 1978 07 29.
- Yurchak, A. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005.
- Jašinskaitė M. Apie spektaklio „Nutulę toliai“ kūrybą. *Literatūra ir menas*, 2011 01 04.
- Jaworska, J. Uciszyć Rachel Corrie. *Dialog*, 2006, Nr. 9.
- Jevsejevas, P. Ezopo kalba: turinio nušalinimas, visuomeninė stereotipija, tekstinė esatis. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2014, t. 73.
- Joppke, C. Intellectuals, Nationalism, and the Exit from Communism: The Case of East Germany. *Comparative Studies in Society and History*, 1995, Vol. 37, No. 2.
- Judelevičius, D. Kelyje į metaforinį teatrą. *Kultūros barai*, 1979, Nr. 7.
- Jurašienė, A.M. Vieno paveiklo istorija. *Kultūros barai*, 2003, Nr.12.
- Kaminskaitė-Jančorienė, L. *Kinas sovietų Lietuvoje: sistemos raida ir funkcijų kaita (1944–1970 m.)*: Daktaro disertacija. Vilnius: Vilniaus universitetas, 2014.
- Kelertienė, V. Ričardo Gavelio postkolonijinis žmogus. *Baltos lankos*, 2004, Nr. 18 / 19.
- Klivis, E. *Metaforinio teatro poetika. 8–9 dešimtmečių Lietuvos teatro režisūra: tekstai ir kontekstai*: Daktaro disertacija. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2004.
- Klivis, E. Pancenzūros būklė: režimo kontrolė ir deformacijos vėlyvojo sovietmečio Lietuvos teatre. *Tiltai*, 2004, Nr. 4.
- Klivis, E. Drama ir galia. Socialinis konfliktas ankstyvojo sovietmečio dramaturgijoje. *Darbai ir dienos*, 2007, Nr. 47.
- Klivis, E. Ardomas prisitaikymas: cenzūra ir pasipriešinimo jai būdai sovietinio laikotarpio Lietuvos teatre. *Menotyra*, 2010, T.17, Nr.2.

- Klumbys, V. *Lietuvos kultūrinio elito elgsenos modeliai sovietmečiu*: Daktaro disertacija. Vilnius: Vilniaus universitetas, 2009.
- Klumbys, V. Požiūris į pasipriešinimą, prisitaikymą ir tautos išlikimą sovietmečiu. *Colloquia*, 2009, Nr. 22.
- Kmita, R. Justino Marcinkevičiaus herojus. *Colloquia*, 2012, Nr. 28.
- Kolevskienė, Ž. Apie atsivėrimo Kitam būtinybę. *Žmogus ir žodis*, 2009, Nr. 2.
- Kultūrologija. T. 15: *Asmenybė: menas, istorija, dabartis*. Vilnius, 2007.
- Kutorgienė, Z. Smetoninis kaimas scenoje. *Tarybų Lietuva*, 1948 03 14.
- Lankutis, J. *Lietuvių tarybinė dramaturgija*. Vilnius: Vaga, 1983.
- Levine, M.G. *Writing Through Repression: Literature, Censorship, Psychoanalysis*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994.
- Lietuva 1940–1990: Okupuotos Lietuvos istorija*. Vilnius: Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimo centras, 2005.
- Lietuvos sovietinė istoriografija: Teoriniai ir ideologiniai kontekstai*. Sudarytojai A. Bumblauskas ir N. Šepetys. Vilnius: Aidai, 1999.
- Lietuvių literatūros enciklopedija*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2001.
- Lietuvių tarybinis teatras: 1940–1956*. Vilnius: Mintis, 1979.
- Lietuvių tarybinis dramos teatras: 1957–1970*. Vilnius: Vaga, 1987.
- Lietuvių teatro istorija: antroji knyga. 1935–1940*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2002.
- Lietuvių teatro istorija: trečioji knyga. 1970–1980*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2006.
- Lietuvių teatro istorija: ketvirtoji knyga. 1980–1990*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009.
- Lietuvos teatras: Trumpa istorija*. Sudarytoja R. Vasinauskaitė. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009.
- Lipovetsky, M. Post-Sots: Transformations of Socialist Realism in the Popular Culture of Recent Period. *The Slavic and East European Journal*, 2004, Vol. 48, No 3.
- Liuga, A. *Laiko sužeistas teatras*. Vilnius: Baltos lankos, 2008.
- Loseff, L. V. *On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature*. Munchen: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1984.
- Matulytė, M. *Fotografijos raiškos ir sklaidos sovietizavimas*: Daktaro disertacija. Vilnius: Vilniaus universitetas, 2011.

- Marcinkevičienė, D. Sovietmečio istoriografija: užsienio autorių tyrinėjimai ir interpretacijos. *Lietuvos istorijos metraštis: 2003 metai*, 2. Vilnius, 2005.
- Marcinkevičius, Just. Raštai, T3: Poemos, dramos. Vilnius: Mintis, 1982.
- Marcinkevičiūtė R. *Eimuntas Nekrošius: Erdvė už Žodžių*. Vilnius: Scena ir Kultūros barai, 2002.
- Marcinkevičiūtė, R. Iš lietuvių teatro režisūros istorijos: XX a. 8-ojo ir 9-ojo dešimtmečių teatro praktikos koordinatės. *Menotyra*, 2006, Nr. 4.
- Mareckaitė G. *Laisvoji zona: Juozo Glinskio teatras*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2002.
- Mareckaitė, G. *Romantizmo idėjos lietuvių teatre*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2004.
- Mažeikis, G. Propaganda ir simbolinis mąstymas. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2010.
- McKinley, J. Play About Demonstrator's Death Is Delayed. *The New York Times*, 2006 02 28.
- Medišauskienė, Z. *Rusijos cenzūra Lietuvoje XIX a. viduryje*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 1998.
- Merino R., Rabadán, R. *Censored Translations in Franco's Spain: The TRACE Project – Theatre and Fiction (English-Spanish) [interaktyvus]*, <<http://www.erudit.org/rewue/ttr/2002/v15/n2/007481ar.html>> [žiūrėta 2004 kovą].
- Mokykla ir teatras*. Sudarytoja Laima Tupikienė. Kaunas: Šviesa, 1988.
- Misiūnas, R. J., Taagepera, R. *Baltijos valstybės: priklausomybės metai. 1940–1990*. Vilnius: Mintis, 1992.
- Norkus, Z. Sparčios sėkmingos pokomunistinės transformacijos ir jos nesėkmės „dėsniai“: daugiareikšmių kintamųjų kokybinė lyginamoji analizė. *Politologija*, 2010, Nr.4.
- O'Connor, P. W. Government Censorship in the Contemporary Spanish Theatre. *Educational Theatre Journal*, Vol. 18, No. 4: *Special International Theatre Issue*, 1966.
- Papadopoulos, G. Censorship. *The Drama Review*, 1969, Vol. 13, No. 4.
- Patirčių realizmas: Dalios Tamulevičiūtės kūrybinės biografijos studija*. Vilnius: Kultūros barai, 2011.
- Pavis, P. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1998.
- Petuchauskas, M. Premjerų keliais. Vilnius: Mintis, 1967.
- Petuchauskas, M. *Teatro akimirkos*. Vilnius: Mintis, 1977.
- Political Censorship*. Edited by R. J. Goldstein. Chicago and London: Fitzroy Dearborn Publishers, 2001.

- Pukinskaitė, J. Glavlitai Lietuvoje 1953–1964. *Genocidas ir rezistencija*, 2004, Nr. 2 (16).
- Putinaitė N. *Nenutrūkusi styga: Prisiitaikymas ir pasipriešinimas sovietų Lietuvoje*. Vilnius: Aidai, 2007.
- Ranciere, J. *The Emancipated Spectator*. London and New York: Verso, 2009.
- Ranciere, J. *The Politics of Aesthetics*. London and New York: Continuum, 2004.
- Režisierius Henrikas Vancevičius*. Sudarytoja R. Balevičiūtė. Vilnius: Scena, 2004.
- Richmond S, Solodin, V. “The Eye of the State”: An Interview with Soviet Chief Censor Vladimir Solodin. *Russian Review*, 1997, Vol. 56, No. 4.
- Romualdas Juknevičius: dokumentai, laiškai, pasisakymai, ištraukos iš dienoraščių, straipsniai*. Vilnius: Vaga, 1988.
- Rutkutė, D. *Aktorius teatro veidrodyje*. Vilnius: Vaga, 1989.
- Saja, K. *Mamutų medžioklė: 2-jų dalių komedija-groteskas*. Vilnius: Vaga, 1969.
- Sakalauskas, T. *Monologai*. Vilnius: Mintis, 1981.
- Salino, B. Elfride Jelinek défend Handke. *Le Monde*, 2006 05 14.
- Satkauskaitė, D. Ezopo kalba kaip teorinė sąvoka, arba Kaip mums kalbėti apie sovietmečio literatūrą. *Metai*, 2007, Nr. 5.
- Savičiūnaitė, V. Išplėstas lapas Kauno valstybinio dramos teatro istorijoje. *Lietuvių dramaturgijos festivalio biuletenis „Atgaiva“*, 1988, Nr. 3.
- Shvydkoi, M. Nostalgia for Soviet Theatre – Is There Hope for the Future? *Performing Arts Journal*, Vol. 15, No. 1.
- Skorupskas, A. Sovietinės ideologinės cenzūros raida Lietuvoje (1964–1989). *Genocidas ir rezistencija*, 2005 Nr. 1(17).
- Slyomovics, S. “To Put One’s Fingers in the Bleeding Wound”: Palestinian Theatre under Israeli Censorship. *The Drama Review*, 1991, Vol. 35, No. 2.
- Sluckaitė-Jurašienė, A.M. Likimas, rožė ir teatras. *Metmenys*, 1987, Nr. 53.
- Sovietmečio istorikų priedermė – ieškoti baltos varnos? Diskusija. *Kultūros barai*, 2011, Nr.1.
- Staniškytė, J. *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*. Vilnius: Scena, 2008.
- Staniškytė, J., Vasinauskaitė, R., Klivis, E., Petrikas, M. *Post-sovietinis Lietuvos teatras: Istorija, tapatybė, atmintis*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2014.
- Streikus, A. Ideologinė cenzūra Lietuvoje 1956–1989. *Genocidas ir rezistencija*, 2004, Nr. 1 (15).

- Streikus, A. Sovietinės ideologinės cenzūros raida Lietuvoje (1964–1989 m.). *Genocidas ir rezistencija*, 2005 Nr. 1 (17).
- Streikus, A. Ideologinė literatūros ir meno cenzūra Lietuvoje 1956–1972. *Kultūros aktualijos*, 2008, Nr. 1.
- Streikus, A. Sovietinė literatūros ir meno cenzūra Lietuvoje 1944–1955 m., *Kultūros aktualijos*, 2007, Nr. 6.
- Streikus, A. Ideologinė literatūros ir meno cenzūra Lietuvoje brandaus socializmo sąlygomis (1972–1989). *Kultūros aktualijos*, 2008, Nr. 2.
- Streikus, A. Ideologinė cenzūra Lietuvoje 1948–1955 m.: sistemos derinimas. *Genocidas ir rezistencija*, 2009, Nr. 2 (26).
- Sunkių traumų psichologija: politinių represijų padariniai*. Sudarytoja D. Gailienė. Vilnius: Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimo centras, 2004.
- Šabasevičienė, D. *Teatro piligrimas: Režisieriaus Jono Vaitkaus kūrybos kontūrai*. Vilnius: Krantai, 2007.
- Šekspyras, V. *Hamletas: Danijos princas*. Vilnius: Baltos lankos, 1994.
- Švedas, A. *Matricos nelaisvėje*. Vilnius: Aidai, 2009.
- Tax Choldin, M. Censorship under Gorbachev. *Solanus*, 1990, Vol. 5.
- Tax Choldin, M. CA and Soviet Censorship: An Interrupted Conversation With My Father. *Current Anthropology*, Vol. 37, No. 1.
- Taylor, G. ‘We have to protect people’. *The Guardian*, 2004 12 09.
- Thomas, D., Carlton, D., Etienne, A. *Theatre Censorship. From Walpole to Wilson*. New York: Oxford University Press, 2007.
- Tininis, V. *Sniečkus. 33 metai valdžioje*. Vilnius: Generolo Jono Žemaičio Lietuvos karo akademija, 2000.
- Tribe, D. H. *Questions of censorship*. London: Allen & Unwin, 1973.
- Trilupaitė, S. Totalitarizmas ir sovietinė meno (ne)laisvė. Kai kurie vertinimo klausimai. *Darbai ir dienos*, 2007 Nr. 47.
- Trilupaitė, S. Kūrybos laisvės diskursai vėlyvojo sovietmečio ir pirmųjų nepriklausomybės metų Lietuvos dailės gyvenime. *Menotyra*, 2007, T. 14, Nr. 2.
- Trinkūnaitė, Š. „Mūsų“/ „mano“ istorija: atminties ir patirties sankirtos teatrinėse istorijos reprezentacijose. *Ars et Praxis*, 2014, II.
- Truska, L. Glavlito veikla Lietuvoje 1940–1947 metais. *Lietuvos istorijos metraštis: 1996 metai*. Vilnius, 1997.

- Ūsaitė, K. Kūrybinės sąjungos kaip ideologinės cenzūros mechanizmas Lietuvoje 1956–1980 m. *Genocidas ir rezistencija*, 2005, Nr. 2 (18).
- Vaičiulėnaitė-Kašelionienė, N. Lyginamasis literatūros mokslas: cenzūruotas ir atviras tekstas. *Colloquia*, 2006, Nr. 17.
- Vaiseta, T. *Nuobodulio visuomenė: vėlyvojo sovietmečio Lietuva. 1964–1984*: Daktaro disertacija. Vilnius: Vilniaus universitetas, 2012.
- Vasinauskaitė, R. Laikinumo teatras: Lietuvių režisūros pokyčiai 1990–2001 metais. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2010.
- Vasinauskaitė, R. 1990–1999 m. lietuvių teatras sociologijos požiūriu. *Kultūros barai*, 2007, Nr.5.
- Venclova, T. *Vilties formos: eseistika ir Publicistika*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1991.
- The Violations of Human Rights in Soviet Occupied Lithuania: A Report for 1973*. Glenside: Lithuanian American Community, 1974.
- Vosyliūtė, M. Posovietinės variacijos. Nostalgija. *Šiaurės Atėnai*, 2009 12 11.
- Worrall, D. *Theatric Revolution. Drama, Censorship, and Romantic Period Subcultures: 1773–1839*. New York: Oxford University Press, 2006.
- Zaitsev, M. Soviet Theatre Censorship. *The Drama Review*, 1975, Vol. 19, No. 2: *Political Theatre Issue*.
- Zawrzykraj, A. Nie cenzurujcie Handkego. *Dialog*, 2006, Nr. 9.
- Горяева, Т. *Политическая цензура в СССР: 1917–1991*. Москва: Росспэн, 2009.