

**VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA
LIETUVOS KULTŪROS TYRIMŲ INSTITUTAS
LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA**

**VILNIUS ACADEMY OF ARTS
LITHUANIAN CULTURE RESEARCH INSTITUTE
LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE**

JŪRATĖ KATINAITĖ

**OPEROS SOLISTAS SOVIETŲ LIETUVOS KULTŪROS LAUKE:
VALSTYBINIO AKADEMINIO OPEROS IR BALETO TEATRO ATVEJIS**

**OPERA SOLOIST IN THE CULTURAL FIELD OF SOVIET LITHUANIA:
THE CASE OF THE STATE ACADEMIC OPERA AND BALLET THEATRE**

Daktaro disertacija

Doctoral Dissertation

Humanitariniai mokslai, Menotyra (H 003)

Humanities, Art History and Theory (H 003)

Vilnius, 2025

Disertacija rengta Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje 2018–2025 metais

MOKSLINĖ VADOVĖ

Prof. dr. Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

Disertacija ginama Vilniaus dailės akademijos, Lietuvos kultūros tyrimų instituto ir Lietuvos muzikos ir teatro akademijos jungtinėje Menotyros mokslo krypties taryboje:

PIRMININKĖ

Doc. dr. Laima Budzinauskienė

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

NARIAI

Prof. dr. Jānis Kudiņš

Latvijos Jāzepo Vītolo muzikos akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

Prof. dr. Helmutas Šabasevičius

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

Doc. dr. Aurimas Švedas

Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, istorija H 005

Doc. dr. Judita Žukienė

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

Disertacija ginama viešame Vilniaus dailės akademijos, Lietuvos kultūros tyrimų instituto ir Lietuvos muzikos ir teatro akademijos jungtinės Menotyros mokslo krypties tarybos posėdyje 2025 m. rugsėjo 23 d., 14.00 val. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, J. Karoso salėje (Vilnius, Gedimino pr. 42).

Su disertacija galima susipažinti Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo, Vilniaus dailės akademijos, Lietuvos kultūros tyrimų instituto ir Lietuvos muzikos ir teatro akademijos bibliotekose.

The dissertation was prepared at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2018–2025.

DOCTORAL SUPERVISOR

Prof. Dr. Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė

Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art History and Theory H 003

The dissertation will be defended in front of the Joint Academic Board of Art History and Theory of Vilnius Academy of Arts, Lithuanian Culture Research Institute and Lithuanian Academy of Music and Theatre:

CHAIR

Assoc. Prof. Dr. Laima Budzinauskienė

Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art History and Theory H 003

MEMBERS

Prof. Dr. Jānis Kudiņš

Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, Humanities, Art History and Theory H 003

Prof. Dr. Helmutas Šabasevičius

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art History and Theory H 003

Assoc. Prof. Dr. Aurimas Švedas

Vilnius University, Humanities, History H 005

Assoc. Prof. Dr. Judita Žukienė

Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art History and Theory H 003

The public defence of the dissertation will be held in front of the Joint Academic Board of Art History and Theory of Vilnius Academy of Arts, Lithuanian Culture Research Institute and Lithuanian Academy of Music and Theatre on 23 September, 2025, at 2 p.m. at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, J. Karosas Hall (Gedimino pr. 42, Vilnius).

The dissertation is available at Martynas Mažvydas National Library of Lithuania, and the libraries of Vilnius Academy of Arts, Lithuanian Culture Research Institute and Lithuanian Academy of Music and Theatre.

TURINYS

IVADAS	5
1. SOVIETMEČIO MENININKŲ KARJEROS TYRIMO IŠŠŪKIAI IR RIZIKOS	16
1.1 Menininkas menotyrininkų ir istorikų diskursų sankirtoje	17
1.2 Muzikų biografijų atodangos sovietiniuose archyvuose ir posovietiniuose egodokumentiniuose šaltiniuose. Pozicijos ir interpretacijos	28
1.3 Meninių ir užmeninių karjeros veiksnių sąveika ir poveikis: teoriniai aspektai.....	39
2. OPEROS SOLISTŲ KARTOS IR KARJEROS VAOBT (1940–1990): POLITINIAI VEIKSNIAI, INSTITUCINIAI LŪŽIAI, INDIVIDŲ VAIDMUO	49
2.1 Operos lauko institucinė sovietizacija Lietuvoje	49
2.1.1 Sovietizacijos istoriniai, kultūriniai ir socialiniai ištekliai	51
2.1.2 Perversmo sukeltas administracinis chaosas ir naujosios ideologijos diegimas: pirmasis sovietmetis (1940–1941).....	61
2.1.3 Valstybės teatro restruktūrizacija (1944–1948): centro ir periferijos įtakų įtampos....	66
2.2 Stalinizmas, politinis atšilimas ir operos solistų kartų kaita.....	73
2.3 Operos solistų karjeros vėlyvučiu sovietmečiu: kultūrinio ir administracinio kapitalo sampynos.....	88
3. OPEROS SOLISTAS SOVIETINĖJE OPEROS KULTŪROS SISTEMOJE: MENINIAI KARJEROS VAOBT VEIKSNIAI.....	105
3.1 Operos solistų ugdymo kaita: dainavimo mokyklos, jų sąveika ir konfrontacija.....	106
3.1.1 Vokalinės pedagogikos sovietizacija ir priešinimasis jai.....	106
3.1.2 Dainavimo mokyklos atsinaujinimo poveikis operos laukui	119
3.2 VAOBT repertuaras ir solisto karjera: meninės raiškos galimybės ir ribos	125
3.2.1 Stalininė repertuaro doktrina ir Atlydžio pokyčiai: solistas tarp ideologinės kontrolės ir meninės saviraiškos laisvės.....	126
3.2.2 Solistų <i>kultūrinio kapitalo</i> proveržis ir repertuaro politikos sąstingis vėlyvučiu sovietmečiu.....	141
3.3 Operos talentų elitai: karjerų strategijos ir meniniai konfliktai. Virgilijaus Noreikos ir Vaclovo Daunoro atvejai	147
IŠVADOS.....	158
LITERATŪROS ŠARAŠAS.....	163
SUMMARY	177
PUBLIKACIJOS IR KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI.....	192
PRIEDAS: VAOBT operos solistų darbo metai sovietmečiu (1944–1990)	194

IVADAS

Operos teatras kaip institucija nuo pat žanro atsiradimo yra itin priklausomas nuo galios struktūrų ir ekonominių svyravimų, nes įtraukdamas skirtingas meno rūšis ir didelius žmogiškuosius bei medžiaginius resursus yra viena prabangiausių meno formų, todėl tradiciškai siejamas su prestižu ir – skirtingais istoriniais laikotarpiais – su sustiprėjusiu pramogos arba elitiškumo akcentu. XIX a. kuriantis tautinėms valstybėms, operos teatras tapo nacionalinės kultūros pamatine institucija: estetiniu aspektu – dominuojančia meno forma, kultūrinės antropologijos požiūriu – iliustruojanti socialinę hierarchiją (užimamos vietos – ložės, balkonai, parteris, viršutinė galerija – reprezentuodavo žiūrovų luominę priklausomybę), urbanistiniu požiūriu – viena iš architektūrinių dominančių, kartu su katedromis, parlamentais ir valdovų rūmais formuojančių miesto centrinės aikštes. Iš privačios patronažinės struktūros pamažu operos teatras tapo atvira, demokratiška institucija, remiama ir reguliuojama valstybės, nors privačiai mecenuojamų teatrų išliko¹. Ryškiausias operos teatro demokratėjimo etapas – Pirmojo pasaulinio karo pabaiga, kai Europoje vyko politinės įtakos persidalijimo procesai, o Rytų Europoje nemažai daliai politinių tautų atsirado istorinis šansas sukurti demokratinę valstybę, kuo pasinaudojo ir Lietuva. Iškart po nepriklausomybės paskelbimo buvo pradėtas organizacinis operos teatro steigimo procesas. 1920 m. Kaune buvo įsteigta Operos vaidykla, vėliau tapusi integralia Valstybės teatro dalimi. 1940 m. SSRS okupavus Lietuvą, o 1944 m. prasidėjus antrajai okupacijai, teatro veikla nebuvo nutraukta, priešingai – institucija ir jos iškilūs atstovai, pirmiausia – operos solistai, tapo vienu iš sovietizacijos įrankių.

Pastebėtina, kad ne tik žanrų ir stilių, bet ir atlikimo praktikų pokyčiai nebūtinai sutampa su politiniais lūžiais. Taigi ir operos žanras, ir solisto statusas ne tik kad nepatyrė nuosmukio sovietinės okupacijos sąlygomis, priešingai – kaip prestižinio žanro atstovai, galintys reprezentuoti partinės ideologijos konstruktus, operos solistai per visą sovietmetį buvo vertinami kaip viena iš aukščiausių socialinių statusą turinčių visuomenės grupių. Remiantis tokia prieiga apibrėžtas šios disertacijos **objektas** – operos solistų karjeros ir kartos pagrindinėje Sovietų Lietuvos operos scenoje – Valstybiniame akademiniam operos ir baletų teatre (VAOBT, iki 1954 – VOBT).

Karjera – kompleksinis reiškinys, kuris aprėpia asmens profesinius, socialinius ir psichologinius veiklos aspektus. Psichologiniu požiūriu karjera suvokiama kaip profesinės veiklos raida per skirtingus gyvenimo etapus, sekant susiformuotu „karjeros vaizdiniu“ (*career self-*

¹ Ryškiausi privačių operos teatrų pavyzdžiai – Bairoito (Richardo Wagnerio operų) festivalis ir teatras (Vokietija), Glaindborno festivalis (Jungtinė karalystė), JAV teatrai, išlaikomi rėmėjų gildijų, taip pat ir Niujorko „Metropolitan Opera“ teatras. Europos kontinente vyrauja valstybiniai ir municipaliniai operos teatrai.

concept (Super 1980)) ar remiantis karjeros konstravimo teorija (*Career Construction Theory*), grįsta naratyvine psichologija, kai karjera suvokiama kaip prasmingas gyvenimo kelias (Savickas 2005). Iš sociologinės perspektyvos išskirtina kompetencijų portfelio karjeros (*portfolio career*) samprata (Handy 1994), kai asmuo derina kelias skirtingas profesines veiklas, taip pat ribų neturinčios karjeros (*boundaryless career*) modelis, kurio svarbiausi veiksniai – lankstumas, mobilumas, tinklaveika ir greita reakcija į šiuolaikybės keliamus iššūkius (Arthur et al. 1996).

Analizuojant menininkų karjeras ypač populiari Pierre'o Bourdieu sociologija. Nors Bourdieu nepateikė karjeros teorijos, tačiau jo lauko teorijos sąvokos *kultūrinis kapitalas*, *socialinis kapitalas*, *simbolinis kapitalas*, *habitus*, *doxa* ir kt. (Bourdieu 1984 [1979], 1991, 2003 [1992]) plačiai naudojamos karjeros tyrimuose. Bourdieu teorinės atramos yra kertinės šiame tyrime visų pirma dėl sovietmečio kaip totalitarinės sistemos aspekto. Laisvame pasaulyje menininko karjerą veikia meniniai (talentas, profesionalumas) ir užmeniniai (socio-ekonominiai, technologiniai, asmeniniai) veiksniai, kurių dalis (pavyzdžiui, rinkos ekonomika) totalitarinės sistemos sąlygomis tampa neveiksnius, o persvarą įgauna ideologiniai ir politiniai (prisitaikymo / pasipriešinimo) faktoriai. Dėl šios priežasties sovietmečio operos solisto ir solistų elito tyrimams sudėtinga pritaikyti produktyvų karjeros analizės modelį. Todėl šios disertacijos iššūkis ir **naujumas** – hibridinė kelių socialinių ir ekonominių modelių elementų konsteliacija, išryškinant menotyrynes prieigas ir užtikrinant dėmesį esminiam – meninės veiklos vertės – aspektui analitinio proceso metu.

Nepaisant operos solisto viešos raiškos ir statuso šios figūros karjeros analizė platesniame meniniame ir sociokultūriniame kontekste yra gana periferinė operos tyrimų lauke. Operos solistas kaip ir operos teatras kaip institucija bei kiti jos ištekliai – palyginti nauja tyrimų sritis, o sovietmečio operos solisto veikimo laukas kol kas nėra patekęs į tyrėjų akiratį. Nors sovietmečio studijos yra reikšmingai išplėtos tiek Vakarų, tiek Lietuvos socialinių ir humanitarinių mokslų atstovų, menotyrybos krypties tyrimuose vyrauja meno kūrėjų ir meno kūrinių funkcionavimo bei santykio su politine sistema diskursai. Tačiau muzikos atlikėjų, kino ir dramos aktorių karjeros tyrimų, kurie galėtų atverti naujas sovietmečio išvargas, stokojama, kas tapo šios disertacijos **aktualumo** varikliu ir viltimi paskatinti panašaus pobūdžio studijas. Tenka konstatuoti, kad operos solisto institucijos tyrimai šaltojo karo laikotarpiu iki šiol nėra plėtojami ir kaimyninių šalių akademinėje erdvėje, o dėl geopolitinių priežasčių prieiga prie svarbių SSRS centrinių institucijų archyvų yra negalima, todėl ateityje pasikeitus politinėms aplinkybėms ir sulaukus panašaus pobūdžio tyrimų būtų prasminga šio tyrimo rezultatus ir teiginius įvertinti platesniame regiono kontekste.

Muzikos tyrimų lauke operos kultūra ir istorija tradiciškai buvo suvokiama kaip žanro istorija, kūrinių ir stilių raida, o atlikimo ištekliai buvo pagrindinės – kūrinių istorijos – periferiniai reiškiniai, paryškinantys centrinio objekto – kūrinio – atsiradimą ir įsitvirtinimą scenoje. Kita vertus, ir pati žanro istorija buvo orientuota į šedevrų istoriją, tyrėjų dėmesys buvo sutelktas į iškilus, repertuarinius kūrinius. Taip tyrimų užribyje liko daugybė operos kultūros įvykių, tendencijų, patronažinių, organizacinių, industrinių ir ekonominių aspektų. Netgi kompozitorių kūrybinės biografijos, į kurias buvo susitelkta nuo XIX a. kaip į esminį muzikos (taigi, ir operos) istorijos objektą neišvengė iškraipymų dėl šedevrų – kūrinių, kurių estetinė vertė buvo įteisinta žinovų (eruditų), praktikų (impresarijų, atlikėjų) ir publikos angažuotumo. Tik XX a. dešimtajame dešimtmetyje, pakitus mokslinei ir estetinei paradigmai ir prasidėjus muzikologijos atsinaujinimo sąjūdžiui, įvyko esminiai poslinkiai įgalinę daugelio operos kompozitorių kūrybos peržvalgą. Šioje aplinkoje operos solisto institucija tradiciškai buvo analizuojama kaip vokalo (dainavimo) meno istorija, aptariant kaip keitėsi balso formavimo principai ir estetiški vokalo (balso grožio) vertinimo kriterijai. Kita tradicinė kryptis buvo biografinio pobūdžio, būdinga ir kitų sričių menininkų biografijoms, kurios dažniausiai pateikiamos kaip herojiški pasakojimai be lyginamojo aspekto, atsietai nuo kultūrinio konteksto.

Muzikologijos pokyčiai minimu laikotarpiu atnaujino ir pačią muzikos istorijos sampratą. Kultūrinis posūkis paskatino tyrėjus atsigrežti į iki tol mažai analizuotus operos kultūros reiškinis, įvykius, išteklius. 1987–1988 m. pasirodė fundamentali šešių tomų „Italų operos istorija“ (Bianconi, Pestelli 1987–1988). Pirmąkart muzikologų ir kitų sričių tyrėjų grupė, vadovaujama Lorenzo Bianconi ir Giorgio Pestelli į italų operos tradiciją pažvelgė plačiai, neapsiribodami reikšmingiausiais kompozitoriais ir jų šedevrais, bet įvertindami operą kaip įvairialypę teatro formą ir sudėtingą socialinį-ekonominį reiškinį, aptardami jos funkcionavimo resursus, konvencijų raidą, ryšį su literatūra, vaidmenį sociokultūrinėje sanklodoje ir sąveiką su populiariąja kultūra. Sergio Durante šiame grupiniame tyrime koncentravosi į besikeičiantį operos dainininko socialinį statusą, vokalinės technikos raidą ir įrašų industrijos sukeltus iššūkius dainininko funkcionavimui operos meno rinkoje (Durante 1998 [1987]).

Kultūrinė muzikologija nebuvo lengvai sklindanti, tradicinį požiūrį atstovaujantys tyrėjai kritikavo naujas prieigas kaip stokojančias mokslinio fundamentalumo, o pačius objektus kaip nereikšmingus. 1992 m. stiprėjant kultūrinės muzikologijos tradicijai pasirodė italų kilmės britų istoriko Johno Rosselli (dalyvavusio ir minėto šešiatomio tyrėjų grupėje) monografija „Italų operos dainininkai: profesijos istorija“ (Rosselli 1992), kurioje autorius labiau socialiniu-ekonominiu nei menotyryniu aspektu nupasakojo operos solisto karjeros raidos istoriją, remdamasis žymiausių dainininkų pavyzdžiais nuo XVII a. Recenzuodamas šią knygą Julianas

Buddenas pasveikino autorių su įsiveržimu į dar vieną „paramuzikologijos“ lauką (Budden 1994), šia ironija perteikdamas naujosios muzikologijos posūkių sukeltą įtampą tarp skirtingų kartų arba veikiau skirtingų tradicijų tyrėjų. Kad knyga sulaukė nemenko atgarsio, byloja dar kelios jos recenzijos, tarp jų ir Durante, pabrėžusio knygos novatoriškumą, antropologinių tyrimų prieigų taikymą ir visiškai naują objektą – ne žanro, o profesijos istoriją (Durante 1995).

Paskutinį XX a. dešimtmetį originalių išvalgų feministinio diskurso kryptimi dar pateikė Carlyne Abbate, jos tyrimai labiau orientuoti į moterų dainininkių vaidmenų analizę (Abbate 1993). Nors ankstyvieji naujosios muzikologijos pavyzdžiai buvo reikšmingas pažadas, tačiau operos solisto kaip institucijos tyrimai pastebimo pagreičio neįgavo iki pat XXI a. Naujų tyrimo prieigų radosi dėka Kembridžo operos studijų (Cambridge Studies in Opera) grupės (pirmosios publikacijos pasirodė 2006 m.), kurios tyrėjai ėmėsi operos tyrimų sociokultūriniuose, politiniuose ir ekonominiuose kontekstuose, o žanro istoriją analizuoti per teatrinės (operos atlikimo) funkcijos ir institucijos iššūkių raidą. Šioje grupėje be kitų operos kultūros istorijos tyrimų krypčių didelis dėmesys sutelktas į feministinį tyrimų aspektą. Operos solisto institucija tradiciškai pradeda analizuoti nuo kastratų kultūros, o Kembridžo grupėje pasirinkta lyčių studijų prieiga ir imtas tirti moterų dainininkių vaidmuo operos istorijoje. Čia pabrėžtini Susan Rutherford XIX a. – XX a. ketvirtojo dešimtmečio italų operos solisčių funkcionavimo tyrimai: muzikologė susitelkė į solisčių vaidmenį ir jo kaitą, analizuodama ne tik operos scenos praktikos ypatumus, bet ir dainininkių funkcionavimą platesnėje socialinėje terpėje už operos teatro ribų – sociokultūrinės, politinės sąlygas, formavusias individualią patirtį, dainavimo mokyklos klausimus, menines aspiracijas, įvaizdžių konsteliacijas ir publikos recepciją nuo *figlia dell'arte* (dainininkų dinastijų atstovė) epochos pradžioje iki vidurinėsios klasės moters epochos pabaigoje (Rutherford 2009).

Panašius tyrimo aspektus pasirinko kita Kembridžo operos studijų grupės atstovė Kimberly White, tyrusi Paryžiaus operos solisčių karjeras Liepos monarchijos laikotarpiu (1830–1848), t. y. *grand opéra* žanro suklestėjimo metu. Muzikologė remdamasi dar netirtais institucijų archyviniais dokumentais ir pirminiais egodokumentiniais šaltiniais aptarė šių moterų socialinio, ekonominio ir kultūrinio statuso ypatumus (White 2018). Šios grupės atstovė Karen Henson naudodamasi tarpdisciplininių tyrimų įrankiais analizavo technologijų ir medijų įtaką operos solisčių karjeroms nuo romantizmo iki skaitmeninės epochos (Henson 2016).

Rytų ir Vidurio Europoje minėtini slovėnų muzikologo Vlado Kotniko operos solisto institucijos tyrimai taip pat lyčių studijų kryptimi. Kotnikas analizuoja primadonos (operos solistės) fenomeną nuo XVI a. socialinio statuso, scenoje įkūnijamų vaidmenų tipų (skirtingai nuo vyrų, moterų operose dažnai vaizduojamos ribinėse būsenose), kūrybos reproduktivumo (įrašų), globalių medijų poveikio ir kt. aspektais (Kotnik 2016). Muzikologas aptaria slovėnų operos

solisčių patirtis kuriant vaidmenis, tačiau į jo tyrimų akiratį nepatenka komunistinio režimo laikų specifika (Kotnik 2010b).

Šios disertacijos kontekstų optiką praplėtė darbai apie operos, visuomenės ir valstybės sąveiką, kurių kontekstuose galima aptikti operos solistų raiškos ir funkcionavimo visuomenėje išvalgų (Bereson 2002, Snowman 2009, Ertman 2012, Russell 2018). Apie operos solisto institucijos problematiką užsimenama operos kaip verslo ir vartojimo objekto tyrimų periferiniuose kontekstuose (Payn 2012, Till 2012). Visuose minimuose darbuose ir tyrimų kryptyse nerandame operos lauko veikimo tyrimų nedemokratinėse visuomenėse, kas, kaip jau pabrėžta, suteikia papildomų iššūkių šiam tyrimui ir suponuoja platesnę tarpdisciplininę prieigą, kurioje ne mažesni nei meniniai, socialiniai, ekonominiai ir technologiniai veiksniai operos solisto institucijos tyrimuose įgyja politinės sistemos suponuojami aspektai.

Lietuvoje operos solisto tyrimai daugiausia remiasi biografinio pobūdžio publikacijomis, kuriose pateikiama daug faktografinės medžiagos, egodokumentikos, tačiau stokojama lyginamojo aspekto, vyrauja izoliacinis naratyvo pobūdis. Apskritai, operos tyrimai Lietuvoje kol kas yra fragmentiški, analizuoti daugiausia nacionaliniai veikalai kompozitorių monografijose arba kaip pavyzdžiai bendresnio pobūdžio lietuvių muzikos stiliaus, mokyklos tyrimuose (Jasinskaitė-Jankauskienė 2008, Aleknaitė-Bieliauskienė 2009, Ambrazas 2009a, 2009b, 2015, Daunoravičienė 2002, 2022).

Sovietmečiu be pavienių straipsnių minėtina Vytauto Mažeikos monografija (Mažeika 1967) kaip glausta VAOBT stalininio ir Atlydžio laikotarpių operos politikos analizė, kurioje papasakota apie pokario dešimtmečių pastatymus, solistų, dirigentų ir kitų kūrėjų bei atlikėjų indėlį, tačiau jos istoriografinę vertę menkina sovietmečio ideologinės klišės ir įvykių cenzūravimas.

Lietuvoje didžiausias indėlis į operos tyrimus priskirtinas Jonui Vytautui Bruveriui. Muzikologas sovietmečiu dirbo VAOBT 1975–1980 m. ir 1986–1992 m., skelbė publicistinius ir mokslo straipsnius Lietuvos operos istorijos ir politikos temomis. Ilgametės veiklos rezultatas – publikacija „Lietuvos nacionalinis operos ir baletų teatras“ (Bruveris 2006) yra išsamus enciklopedinio pobūdžio žinynas, kuris tolesniems nacionalinės operos kultūros tyrimams suteikia fundamentalų dokumentinį pagrindą. Studijos autorius siekė istoriografinio tikslumo, todėl platesnio VAOBT (vėliau – LNOBT) veiklos spektro atspindėjimo – kritinės teatro veiklos ir recepcijos peržvalgos, gastrolių ir gastrolierių pasirodymų fiksavimo čia nerasime. Visgi šis veikalas kaip Lietuvos operos kultūros įvykių ir išteklių sąvadas nuo pat pirmojo spektaklio 1636 m. yra reikšmingas dokumentas regioniniu mastu. Kaimyninės šalys (Lietuva, Estija, Lenkija ir kt.) neturi panašaus enciklopedinio pobūdžio žinyno apie savo šalies nacionalines operos

institucijas. 2014 m. pasirodžiusioje monografijoje „Lietuvių muzikos istoriniai kontekstai“ (Bruveris 2014a) Bruveris kiek plačiau praplėtė VAOBT 1957–1980 m. laikotarpio tyrimus repertuaro sudarymo, spektaklių kūrybos ir operos solistų sceninės praktikos analizės aspektais.

Kaip matyti, operos solisto profesijos istorija XXI a. užsienio tyrėjų yra nemažai išžvalgyta įvairiais kultūrinės muzikologijos diskursais, tačiau išsamesnių ir reprezentatyvių šios institucijos sąlygų, veikimo būdų ir galimybių nedemokratinėse valstybėse (pirmiausia, buvusio komunistinio bloko šalyse) tyrimų stokoja. Minėtini Ruth Bereson (Bereson 2002), Marinos Frolovos-Walker (Frolova-Walker 2012, 2016) platesnių sovietmečio muzikos kultūros politikos tyrimų segmentai, susiję su operos solistų funkcija. Šiuolaikiškoms, permąstytomis operos istorijos etapų interpretacijomis ir periferiniame tyrimų lauke įtraukta solisto funkcija svarbūs amerikiečių muzikologų Carolyn Abbate, Rogerio Parkerio (Abbate, Parker 2012) ir Richardo Taruskino (Taruskin 1997, 2009, 2010) monumentalūs darbai. Šioje disertacijoje taip pat remiamasi vokalo istorijos ir teorijos darbais: dainavimo istorijos, italų mokyklos ir jos išvestinių reiškinių tyrimais (Celetti 1991, Miller 1996, 1997, Stark 1999, du Plessis 2017).

Platesnes prieigas ir kontekstus šiai disertacijai suteikia tarptautiniai sovietmečio kultūros politikos, kūrybos ir kūrėjų, institucijų partinio ir administracinio reguliavimo mechanizmų, cenzūros ir kitų reiškinių tyrimai (Dobrenko 1997, Yurchak 2005, Groys 2007, Schmelz 2009, Belošapka 2012 ir kt.).

Iš Lietuvos muzikologų darbų šalia Bruverio operos kultūros tyrimų šioje disertacijoje remtasi Pirmosios Lietuvos respublikos laikinosios sostinės muzikinio gyvenimo analizėmis (Narbutienė 1992, Žukienė et al. 2024), nacistinės Vokietijos okupacijos laikotarpio operinės kultūros Lietuvoje tyrimu (Markeliūnienė 2007), lietuvių vokalinės pedagogikos istorija ir problematika (Vainauskienė 1993, 2016, Stasiūnaitė-Čepulkauskienė 2003), lietuvių muzikos modernėjimo ir recepcijos diskurso tyrimais, atveriančiais vėlyvojo sovietmečio muzikinės kultūros peržvalgos platesnius kontekstus (Stanevičiūtė 2004, 2011, Daunoravičienė 2019), šaltojo karo muzikinių mainų tyrimais (Stanevičiūtė et al. 2018), Klaipėdos operos kultūros sovietmečiu analize (Kšanienė 2016), lietuvių muzikinės kultūros JAV išžvalgymais (Petrauskaitė 2015), Čikagos lietuvių operos veiklos analize (Vyliūtė 1999), Lietuvos senosios muzikos ir operos kultūros tyrimais (Trilupaitytė 1995, 2010, Bakutyte 2011).

Disertacijoje gausiai remtasi operos solistų, dirigentų, kompozitorių ir kitų menininkų monografijomis (Vyliūtė 1983, 1986, 1992, 1995a, 1995b, 2005, 2012, 2013, Bruveris 1993, 1999, Bruveris et al. 2014, Oginskaitė 1991, Narbutienė 1993, 1996, 2000, Petrauskaitė 1997, Gaidamavičiūtė 2000, Daunoravičienė 2002, Žiūraitė 2005, Grickienė 2006, Klovienė 2006,

Gedgaudas 2007, Palionytė 2008, Jasinskaitė-Jankauskienė 2008, Aleknaitė-Bieliauskienė 2009, 2023, Gerulaitis 2010, 2015, Martinaitytė 2011, Katinaitė 2018, Ambrazas 2016, Sakalauskaitė et al. 2018, Mikuličiūtė-Vaitkūnienė 2019, Melnikas 2020, Arlauskienė 2020), operos solistų ir kitų menininkų bei nomenklatūrininkų egodokumentika – memuarais, laiškais, dienoraščiais (Vaidžiūnaitė 1997, Noreika L. 1999, 2001, 2003, Kazakevičius 2003, Šepetys L. 2005, 214, Ambrazaitytė 2009, Kaniava 2008, Kalinauskas 2010, Tumalevičiūtė 2013, Blaževičius 2015, Kaukaitė 2022), dvitomiu Vlodo Jakubėno recenzijų rinkiniu (Venclauskienė 1994).

Šiam darbui labai reikšmingi sovietinės nomenklatūros ir menininkų laikysenų, elgsenos modelių ir tinklaveikos tyrimai (Klumbys 2009, Ivanauskas 2011, 2012, Grybkauskas 2015, Ėmužis 2016, Kmita 2019b, Trilupaitytė 2019). Lietuvos sovietmečio istorinių ir kultūrinių tyrimų lauke šios disertacijos kontekstams svarbūs istorikų, politologų, sociologų ir kitų socialinių mokslų atstovų darbai: sovietinės cenzūros mechanizmų ir institucinių dokumentų tyrimo aspektai (Sabonis 1992, Bagušauskas et al. 2005, Streikus 2018, Pocius 2018, Šepetys N. 2019), sovietinės istoriografijos ideologijos ir jos interpretacijos klausimai (Norkus 1996, 2008a, 2008b, Bumblauskas, Šepetys 1999, Aleksandravičius 2000, Švedas 2009, 2015, 2019, Putinaitė 2015, 2019), sakinės istorijos metodologijos taikymo problemos (Švedas 2010, Vinogradnaitė et al. 2018), sovietinės visuomenės struktūros, prisitaikymo ir pasipriešinimo formų analizės (Kašauskienė 2002, Putinaitė 2007, Vaiseta 2014, Ramonaitė 2015a, 2015b).

Ne tik mokslinio įdirbio prasme, bet ir mąstymo apie totalitarinės epochos Lietuvoje meną ir kultūrą įkvėpimui šiame tyrime reikšmingi menotyrininkų, literatūrologų, teatrologų, kinotyrininkų darbai – sovietmečio meno lauko tyrimai, išarmės meno ir politikos, menininko ir sociumo sampynų klausimais (Mulevičiūtė 1992, Sprindytė 1995, Lubyte 1997, Andriuškevičius 1997, Pleikienė 1998, Baliutyte 2002, 2019, Mitaitė 2002, 2019, Dovidaitytė 2007, Staniškytė 2008, Satkauskytė 2015, Kalėda et al. 2019, Kmita 2009, 2019a, 2019b, Jankevičiūtė 2011, Tamošaitis 2012, Mikonis, Kaminskaitė-Jančorienė 2015, Trilupaitytė 2007a, 2007b, 2017, Cibarauskė 2017, Drėmaitė, Antanavičiūtė 2021, Žukauskienė 2024).

Disertacijoje remiamasi publikuotais sovietmečio dokumentų rinkiniais (Kiauleikytė et al. 1992, Pocius 2018, Bagušauskas et al. 2005), pirminiais šaltiniais, sukauptais valstybiniuose (LNOBT / VAOBT, LLMA, LMTA, LRT) ir privačiuose (Vaclovo Daunoro, Edmundo Gedgaudo, Aušros Stasiūnaitės-Čepulkauskienės, Liudvikos Pociūnienės) archyvuose, straipsniais, recenzijomis, radijo ir TV laidų įrašais, publikuotais ir neoficialiais pokalbiais.

Ištyrus šaltinius ir mokslinę literatūrą, įvertinus meninius ir užmeninius veiksmus, apsispręsta susieti menotyrinį, istorinį ir sociologinį diskursus siekiant šios disertacijos **tikslo** – iširti operos solisto karjeros galimybes ir ribas sovietmečiu, atskleidžiant užmuzikinių (politinių,

socialinių, technologinių ir kt.) ir muzikinių veiksnių sąveiką bei įtaką solistų kartų susiformavimui ir kaitai VAOBT. Šiam tikslui išsikelti **uždaviniai**:

1. Ištirti operos solisto institucijos įtraukimo į sovietizacijos procesus mechanizmus, atskleidžiant pobūdžio kitimą skirtingais sovietmečio etapais;
2. Atskleisti, kokie meniniai ir užmeniniai veiksniai implikavo skirtingų sovietmečio operos solistų kartų specifiką;
3. Ištirti VAOBT solistų dainavimo mokyklų genezę, atskleisti jų sąveiką ir konfrontaciją bei pasekmes individualioms karjeroms;
4. Kitiškai įvertinti VAOBT repertuarinės politikos poveikį operos solistų meninio meistriškumo ugdymui bei jų individualių profesinių poreikių realizavimui;
5. Nustatyti 7-ame dešimtmetyje pradėjusio formuotis solistų elito įsivirtinimo ir išlikimo iki sovietmečio pabaigos veiksnius.

Ginamieji disertacijos teiginiai:

1. Sovietų valdžia nesunaikino operos kultūros kaip monarchinės galios ir tautinio didingumo simbolio – priešingai, išnaudojo operos žanrą ir solisto statusą kaip reprezentatyvų ir efektyvų sovietizacijos įrankį.
2. Stalininiais ir Atlydžio metais operos solisto statusas buvo lygiagretus jo populiarumui visuomenėje ir vertinimui kultūrinėje-meninėje terpėje. Nors modernėjimo diskursas lėmė estetinius pokyčius, aukštą socialinį statusą išlaikiusi operos solisto institucija tapo meninės stagnacijos reiškiniu, nebeatliepančiu kultūrinės bendruomenės preferencijų. Tai turėjo ilgalaikių operos kultūros vertinimo pasekmių.
3. Menininkų hierarchijoje operos solisto institucija buvo aukštoje pozicijoje dėl viešos sovietinės ideologijos reprezentacijos ir plačios sklaidos tiek SSRS viduje, tiek užsienyje. Tai lėmė palankesnę aplinką karjeros plėtotei, palyginus tiek su kitų specialybių muzikais, tiek su kitų profesijų menininkais. Reikšmingą kultūrinį kapitalą įgijęs operos solistas turėjo galimybę prilygti nomenklatūrai, naudotis jos privilegijomis ir netgi turėti įtakos tiek meniniams, tiek administraciniams sprendimams. Kita vertus, ji/s turėjo jausti nematomas režimo ribas, iki kurių galėjo daryti spaudimą, kariauti kultūrinius karus.

4. 7-ojo dešimtmečio lietuvių dainavimo mokyklos atsinaujinimas pakeitė Lietuvos vokalines kultūros savivaizdį ir įtvirtino Atlydžio debutantų kartą, išlaikiusią dominuojančią poziciją iki sovietmečio pabaigos ir vėliau, atkurtos nepriklausomybės sąlygomis. Tiek šios kartos, tiek 8–9 dešimtmečiais debutavę solistai tiek dėl profesinių, tiek dėl politinių veiksnių galėjo siekti tarptautinės karjeros.

Tarpdisciplininis tyrimo pobūdis lėmė kelių metodų sampyną analitinio proceso metu. Disertacijoje remiamasi istoriografinėmis, hermeneutinėmis ir komparatyvinėmis įžvalgomis ir jų suponuojamais **metodais** – istoriografiniu, istoriniu aprašomuoju, aprašomuoju analitiniu ir komparatyviniu.

Disertacijos **struktūrą** sudaro įvadas, trys skyriai, literatūros sąrašas ir priedai. Įvade aptariama kultūrinės muzikologijos posūkio įtaka operos kultūros ir solisto institucijos istorinių tyrimų proveržiui XXI a. Sykiu pastebima šių tyrimų orientacija į XVI a. pab. – XX a. pr. istorines ribas ir konstatuojama tokių tyrimų stoka buvusiose Rytų bloko šalyse, įskaitant Lietuvą, o operos solisto vaidmuo sovietinio režimo metais nėra išvis sistemiškai tyrinėtas nei Vakarų, nei posovietinėje muzikologijoje. Disertacijoje išryškinama ambicija susieti menotyrimines ir istorinių-socialinių mokslų teorines prieigas, idant platesniame kontekste atsiskleistų sovietmečio operos solisto karjeros galimybės ir ribos.

Pirmojo skyriaus pirmame poskyryje apžvelgiamas disertacijos temos ir jos kontekstų iširtumas: aptariama sovietmečio sociokultūrinių tyrimų objektų ir dominuojančių perspektyvų kaita atkurtos nepriklausomybės laikotarpiu, išryškunami menotyriminkų ir istorikų bei kitų socialinių mokslų tyrėjų požiūrių skirtumai į sovietmečio meno lauką, akcentuojamos menotyriminkų pastangos įvertinti sovietinį meną ir menininkų laikysenas, neatmetant estetinių kriterijų bei indėlio į sovietmečio visuomenės kultūrinės ir tautinės tapatybės formavimąsi. Estetiniai kriterijai mažiau aktualūs arba net atmetami socialinių mokslų atstovų, jiems koncentruojantis į indoktrinuojantį cenzūruoto sovietinio meno poveikį. Taip pat analizuojamos priežastys, lėmusios vėlyvojo sovietmečio ir atkurtos nepriklausomybės tyrėjų bei platesnės kultūrinės bendruomenės nusigrėžimą nuo operos žanro kaip neįkvepiančio ir neatliepančio pakitusios kultūrinės paradigmos.

Antrame poskyryje apžvelgiama posovietinė operos solistų egodokumentika, aptariamą jos apimtys ir patikimumas, taikymo šiame tyrime problematika. Kitiškai vertinant oficialius sovietmečio dokumentus amžininkų liudijimai įgyja didesnę reikšmę, tačiau jų patikimumas reikalauja specialių vertinimo įrankių. Jei pirmuoju atkurtos nepriklausomybės dešimtmečiu egodokumentikoje buvo stengiamasi paviešinti nutylėtus arba tendencingai pateiktus

sovietmečio įvykius, patirtas skriaudas, papasakoti, kas buvo draudžiama, tai vėlesnėse publikacijose ima ryškėti sovietmečio normalizacijos veiksnys. Dominavusi Atlydžio debiutantų karta gana vėlai (trečiuoju nepriklausomybės dešimtmečiu) pateikė savo memuarus, kas praplėtė ir sovietmečio operos kultūros istoriografiją ir suteikė akstinių jos peržvalgai.

Trečiajame poskyryje išryškunami teoriniai aspektai operos solistų institucijos tyrimams, meninių ir užmeninių karjeros veiksnių sąveika ir poveikis. Operos solisto karjeros sovietmečiu tyrimai neišsitenka sociologų taikomuose modeliuose, kuriuose vyrauja ekonominiai ir socialiniai veiksniai. Sovietmečiu menininkų ekonomines sąlygas ir socialinę inžineriją reguliavo politinis režimas, todėl prasminga formuluoti tarpdisciplininį modelį – sujungti socialinę-ekonominę-politinę problematiką ir estetinę-kultūrinę karjeros analizę.

Antrajame skyriuje vyrauja diachroninė operos solisto funkcionavimo peržvalgos perspektyva. Akcentuojamas operos kaip žanro, operos teatro kaip institucijos ir operos solisto kaip operos kultūros ištekliaus santykis su sovietine sistema ir ideologija. Sovietinė santvarka neatmetė operos kaip monarchinės galios ir tautinio didingumo simbolio, o išnaudojo ją ideologiniams tikslams. Toliau pristatomas politinių, socialinių, ideologinių, administracinių veiksnių ir kitų sovietmečio reguliacinių mechanizmų bei neformalių socialinių aspektų poveikio VAOBT solistų karjeroms tyrimas. Aptariami institucijos lūžiai, individų vaidmuo, solistų generacijų ypatumai ir įtampos tarp skirtingų kartų, sovietinio solistų elito susidarymo veiksniai, ryšiai su nomenklatūra, formalūs į(si)teisinimo veiksniai (konkursai, stažuotės, apdovanojimai) ir neformalios visuomeninės bei kultūrinės erdvės slinkty (klienteliniai ryšiai, favoritizmas, menininkų būreiliai). Išryškinama Atlydžio debiutantų karta, dominavusi vėlyvuoju sovietmečiu (1970–1990).

Trečiajame skyriuje analizuojant meninius VAOBT solistų karjeros veiksnius vyrauja sinchroninė perspektyva. **Pirmame poskyryje** išskleidžiama vokalo mokyklų, pasireiškusių Sovietų Lietuvoje, genezė. Iki sovietinė lietuvių pedagogikos tradicija tik iš dalies buvo paremta itališka klasikine mokykla, nors buvo ir deklaruojama kaip originali itališka. Visgi didžia dalimi ji (per vyresnės kartos pedagogus) buvo tiesiogiai susijusi su rusų klasikine ikirevoliucine dainavimo mokykla, taip pat paremta klasikine italų tradicija. Tačiau tikroji itališka mokykla skyrėsi nuo jos išvestinės per carinės Rusijos tranzitą, ką vėliau paliudijo 7–8 dešimtmečių lietuvių solistų stažuotės Milano „La Scala“ teatre. Dainavimo mokykla tapo lemiančiu veiksniu, atskyrusiu pokario ir Atlydžio kartas ir jų galimybes: sovietizacijos procese diegta sovietinė (deformuota) rusų dainavimo mokykla neigiamai atsiliepė pokario solistų kartos karjeroms, tuo tarpu Atlydžio debiutantų kartai atsirado daugiau galimybių siekti tvarios vokalinės technikos, kas įgalino jų generacijos pranašumą.

Antrojo poskyrio centre – VAOBT repertuaras ir kiti meninės veiklos aspektai, turėję reikšmingos įtakos solistų karjerai. Čia svarbūs du poliai: repertuarinės politikos poveikis solistų galimybėms ir solistų lūkesčiai bei svertai paveikti repertuaro politiką. Repertuarinė politika tarnavo sovietinės ideologijos įtvirtinimui. VAOBT meninės veiklos administratoriai turėjo ribotas galimybes atsižvelgti tiek į individualius poreikius, tiek į bendrą solistų korpuso potencialą, todėl vaidmenys daugiausia buvo skirstomi imperatyviai, tik iš dalies atsižvelgiant į solistų individualias savybes. Ši situacija kėlė įtampą ir daliai solistų turėjo pražūtingų pasekmių karjerai.

Trečiame poskyryje aptariami du ryškiausi vėlyvojo sovietmečio tos pačios – Atlydžio debiutantų – kartos VAOBT solistai Virgilijus Noreika (1935–2018) ir Vaclovas Daunoras (1937–2020). Abu labai skirtingo charakterio, socialinės kilmės, laikysenos, bet sugebėję pasiekti aukščiausią SSRS meninį statusą – TSRS liaudies artisto vardą ir, pirmajam tapus VAOBT vadovu 1975 m., perėję į atvirą konfrontaciją, kuri ilgainiui sukėlė politinę krizę, pasiekusią SSKP Centro komitetą Maskvoje. Jų karjerų strategijos buvo skirtingos. Noreika turėdamas startinį pranašumą (kilęs iš materialiai aprūpintos, saugios šeimos, turėjęs didelį palaikymą ir dėmesį ugdymui) siekė karjeros, neperžengdamas sistemos teikiamų saugių galimybių: kaupė kultūrinį kapitalą, išnaudojo palankias aplinkybes, asmeninę charizmą ir klientelinius ryšius. Daunoras kompensuodamas startinių pozicijų skurdumą metė iššūkį siekti visų įmanomų aukščiausių meistriškumo išbandymų, kliaudamasis talentu. Ir vienas, ir kitas vėlesnėje karjeros fazėje turėjo skirtingų nomenklatūros sluoksnių palaikymą. Daunoras užsitarnavęs aukščiausius objektyvius karjeros įvertinimus (tarptautinių konkursų laureatas) pervertino savo įgyto simbolinio kapitalo teikiamas saugumo ribas ir įsivėlė į konfliktą su Noreika, peraugusį į pavojingą susidūrimą su režimu. Reziumuojama, kad šis konfliktas nebuvo politinio pobūdžio, o išsiplėtojo iš meninės konkurencijos.

Disertacijos pabaigoje pateikiamos išvados, grindžiančios tyrimo rezultatus ir ginamuosius teiginius.

1. SOVIETMEČIO MENININKŲ KARJEROS TYRIMO IŠŠŪKIAI IR RIZIKOS

Siekiant išsiaiškinti sovietmečio operos solisto profesines raiškos galimybes, sąlygas ir jų kaitą VAOBT, prasminga aptarti operos lauko (ne)iširtumo situaciją sovietmečio tyrimų kontekste, palyginti su kitų meno sričių sociokultūriniais tyrimais, apžvelgti egodokumentiką ir sumodeliuoti sovietmečio operos solisto institucijos teorinių prieigų modelį. Pirmiausia verta apžvelgti susiklosčiusią situaciją muzikos ir kitų meno sričių tyrimuose atgavus nepriklausomybę, aiškinantis, kaip kito tyrimų objektai ir teorinės perspektyvos, kokių sričių menininkai atsidūrė ne tik menotyrininkų, bet ir kitų humanitarinių bei socialinių mokslų atstovų – istorikų, sociologų, filosofų, politologų – akiratyje. Pastebėtina, kad muzikos lauko dalyviai – kompozitoriai, muzikos atlikėjai, sykiu ir operos solistai – kaip tyrimų objektai menkai domina socialinių mokslų atstovus, kas skatina apmąstyti galimas priežastis, lėmusias ribotą dėmesį šiai sričiai.

Atsakius į šiuos klausimus dera apžvelgti posovietinius menininkų egodokumentinius šaltinius, ištirti jų patikimumą ir galimą indėlį į sovietmečio menininko institucijos tyrimus. Prasminga palyginti operos solistų ir kitų sričių atstovų publikuotos egodokumentikos apimtis ir problemas, taip pat nustatyti ir įvertinti sovietinės sistemos ir laisvojo pasaulio operos solistų memuaristikos skirtumus.

Politinių sistemų skirtumai komplikuoja ir operos solisto karjeros tyrimo metodologines prieigas. Laisvajame pasaulyje operos solisto karjerą be meninių veiksnių (talento, mokyklos, įgytos patirties ir charizmos) veikia užmeniniai, pirmiausia – socio-ekonominiai (paklausa, konkurencija, tarifikacija, tarptautinis kontekstas), technologiniai (įrašų industrija, atstovavimas / agentų tinklaveika, komunikacija, rinkodara) ir asmeniniai (psichofizinė sveikata, šeimos aplinkybės) veiksniai. Totalitarinės sistemos sąlygomis ir nedemokratinėse valstybėse dalis šių veiksnių tampa iš dalies arba išvis nebeaktyvūs, bet prisideda politiniai ir ideologiniai veiksniai: santykiai su politiniu elitu, socialinė kilmė ir šeimos, artimos aplinkos santykis su represinėmis struktūromis (dalyvavimas pasipriešinimo judėjime, tremties, politinio persekiojimo faktorius), pasirinkimas, reaguojant į primetamą ideologinį repertuarą ir politines-ideologines funkcijas (buvimas partijos nariu ar kitų politizuotų struktūrų aktyvistu), prieiga prie materialių elito skatinimo priemonių ir kitokios prisitaikymo formos. Dėl šių priežasčių sovietmečio operos solisto ir solistų elito kaip dominuojančios grupės tyrimams sudėtinga rasti produktyvų teorinį modelį. Šios problemos įveikai gali padėti hibridinė kelių socialinių ir ekonominių modelių elementų konsteliacija, sustiprinanti ir įveiklinanti menotyrinę prieigą.

1.1. Menininkas menotyrininkų ir istorikų diskursų sankirtoje

Tyrinėjant sovietmečio meno procesus pirmuoju atkurto nepriklausomybės dešimtmečiu didžiausią tyrėjų rūpestį pelnė sovietmečiu įteisintų autoritetų ir vertybių peržvalga, „vieniųjų kampas“, kurį rinkdavosi atokiau nuo oficialiosios doktrinos ir kultūros lauko centro laikęsi menininkai, taip pat tremtyje ar išėivijoje sukurti kūriniai ir jų autoriai. Visose meno srityse svarbiausiu uždaviniu buvo išsikelta perrašyti arba, tiksliau formuluojant, parašyti naujas muzikos, literatūros, dailės, teatro ir kino istorijas, apšviesti cenzūros ir ideologijos užtemdytus jų kampus. Šie darbai strigo tiek dėl ekonominių priežasčių, tiek dėl pasikeitusios kultūrinės paradigmos, tiek dėl pokyčių meno ir mokslo infrastruktūroje. Tikėtasi ir didesnio menotyrininkų įsitraukimo į procesą. Muzikos lauke dėl socialinių-ekonominių pokyčių nemažai jaunų muzikologų 10-ojo dešimtmečio pradžioje pasirinko kitokias veiklas, be to, atsivėrė galimybės gilintis į periferinėmis sovietmečiu laikytas, ignoruotas arba draustas temas, tokias kaip Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės bei vėlesnių laikų muzikos studijos², Sibiro tremtį patyrę menininkai³, tarpukario nepriklausomybės laikotarpio muzikinis gyvenimas ir kūrėjai, vėliau atsidūrę egzilyje⁴.

Galima teigti, kad atkurto nepriklausomybės pradžioje Lietuvos kaip ir kitų posovietinių kraštų humanitarai patyrė didžiulį galimybių proveržį, kurio teikiama laisvė rinktis ir įžvelgti naujas tyrimų kryptis savaip buvo apribota ne tik ekonominio sunkmečio, bet ir metodologinių įrankių stygiaus, neišdiskutuotų vertybinių nuostatų bei požiūrių į sovietmetį išsiskyrimo. Kita vertus, atsivėrus sienoms, lietuvių istorikams, filosofams, sociologams ir menotyrininkams jungiantis į tarptautinius tinklus, plečiantis mokslinių studijų ir stažuočių galimybėms, vidurinioji ir jaunesnioji mokslininkų kartos ilgainiui perėmė Vakaruose tuo metu jau įsibėgėjusią socialinių ir humanitarinių mokslų atsinaujinimo tradiciją, suteikusių ne tik naujus tyrimo įrankius, bet ir išplėtusią menotyros objektų lauką, taip pat lėmusią suartėjimą su socialiniais mokslais ir jų kultivuojama naująja metodologija⁵.

Antruoju nepriklausomybės dešimtmečiu poreikis parašyti muzikos ar literatūros istoriją kaip deideologizuotą pasakojimą tapo nebe toks aktualus, nors praktikoje daugelyje meno sričių pasistūmėta keliatomųjų istorijų ir enciklopedijų rengime bei publikavime. Dar 1995 m. pasirodė prieštarinčiai skirtingų kartų literatūrą vertinta Vytauto Kubiliaus „XX amžiaus literatūra“⁶.

² Bakutytė 1994, 1995, Trilupaitienė 1995.

³ Narbutienė 1993, Vyliūtė 1995a.

⁴ Vyliūtė 1995b, 1996, 1999, Narbutienė 1992, 1996, 2000, Petrauskaitė 1997, Markeliūnienė 2006, Palionytė 2008.

⁵ Mulevičiūtė 1992, Sprindytė 1995, Kalėda 1996, Lubytė 1997, Pleikienė 1998, Tamošaitis R. 1998, Bumblauskas, Šepetys 1999, Aleksandravičius 2000, Mitaitė 2002, Stanevičiūtė 2004, 2005, Mačiulis 2005, Dovidaitytė 2007, Putinaitė 2007, Norkus 2008b, Janeliūnas 2008, Staniškytė 2008, Klumbys 2009, Švedas 2009, Kmita 2009 ir kt.

⁶ Kubilius 1995.

Rimantas Kmita šios publikacijos sukeltą rezonansą mena taip: „Priekaištauta net ir dėl to, kad literatūros istorijoje per mažai literatūros ir per daug istorijos, t. y. dominuoja socialiniai ideologiniai kontekstai, o ne estetinės paradigmos. Tačiau dabar matome, kad sovietmečio tyrinėjimuose socialumo aspektas nuo to laiko tik stiprėjo“⁷. Nuo meno kūrinų ir autorinių stilių raidos analizės atsigręžiama į patį menininką kaip sociumo dalyvį. Sovietmečio tyrimuose pradėta analizuoti menininkų tinklaveika, laikysena, socialiniai vaidmenys⁸. Lygiavėrciais tyrimų objektais tapo ne tik didieji vardai, bet ir nepatekę į menotyros kanoną ar išvis po pirmųjų bandymų atsisakę kūrybos galimybių dėl ideologinių ar kitokių suvaržymų kūrėjai⁹. Istorikas Aurimas Švedas mąstymą apie istoriją apibūdina kaip įtampos kupinas procesą, „kurio metu prisimenami (ir pamirštami) tam tikri įvykiai bei juos kūrusios asmenybės. Šiame procese svarbu ne tik ką, bet ir kaip mes atsimename (arba pamirštame), veikiant *selekcijos* ir *interpretacijos* mechanizmams“¹⁰.

Iš visų meninės veiklos sričių Lietuvoje kaip sovietmečio sociokultūrinių studijų objektas labiausiai išžvalgytas yra literatūros laukas¹¹. Šią užduotį literatūrologams padeda įveikti kitų sričių mokslininkai – filosofai, istorikai, užsiimantys sovietmečio ir posovietinio laiko studijomis (Jūratė Baranova¹², Nerija Putinaitė¹³, Leonidas Donskis¹⁴, Švedas¹⁵). Vieną vertus, literatūrinėje kūryboje ideologinė kontrolė buvo lengviausiai įgyvendinama (kitai nei muzikoje dėl meninės raiškos abstraktumo), kita vertus, rašytojas sovietmečio visuomenėje galėjo įgyti aukščiausią menininko statusą ir teisę kalbėti visuomenės (liaudies) vardu, taigi, kurti oficialų (ideologiškai apibrėžtą) kanoną. Dailininkų, kompozitorių, teatro ir kino režisierių laikysena sovietmečiu istorikų, filosofų, sociologų dėmesio nusipelnė žymiau mažiau, ji analizuojama „cecho meistrų“ – dailėtyrininkų, muzikologų, teatrologų ir kinotylininkų, o meno kūrinų atlikėjai – dainininkai, dirigentai, instrumentalistai, baletų šokėjai bei teatro ir kino aktoriai – kol kas dar menkai sulaukė tokio tipo analizės. Tai gana paradoksalu, juk būtent jie visuomenėje buvo atpažįstami kaip menininkai iš koncertų ir teatrų scenų, kino ir televizijos ekranų, žurnalų viršelių. Nėgana to, jų asmeninės savybės, intelektas, fiziniai duomenys, profesinis meistriškumas ir charizma neretai

⁷ Kmita 2019: 7.

⁸ Klumbys 2009, Stanevičiūtė 2011, 2018, Ivanauskas 2012, Satkauskytė 2015, Daunoravičienė 2016, Kmita 2019b, Baliutytė 2019, Mitaitė 2019, Daugirdaitė 2019, Trilupaitytė 2019.

⁹ Algio Kalėdos, Solveigos Daugirdaitės, Loretos Jakonytės, Imeldos Vedrickaitės tyrimai (Satkauskytė 2015), Žukauskienė 2024.

¹⁰ Švedas 2015: 231.

¹¹ Baliutytė 2002, 2019, Satkauskytė 2015, Kalėda et al 2019, Kmita 2009, 2019a, 2019b.

¹² Jūratė Baranova daugiau dėmesio skyrė naujausios lietuvių literatūros (taip pat kino, dailės, bet ne muzikos) tyrimams, tuo irgi svariai prisidėjo prie meno lauko tyrimų (Baranova 2002, 2005, 2006, 2007, 2014).

¹³ Putinaitė 2015.

¹⁴ Donskis 2012, 2019.

¹⁵ Švedas 2015, 2019.

įtakojo kompozitorius, režisierius sukurti konkrečius kūrinus¹⁶. Atlikėjų dalyvavimas sovietmečio meno procesuose yra nepakankamai pastebėtas, analizuotas ir vertintas.

Kaip jau pastebėta, ankstyvaisiais nepriklausomybės metais didžiausią menotylininkų rūpestį kėlė naujos, visaapimančios, „teisingos“ meno istorijos kūrimas. Toks poreikis aiškiai išreikštas buvo dar Sąjūdžio laikais, tokių diskusijų būta Lietuvos kompozitorių sąjungos muzikologų sekcijos susirinkimuose, kuriuose aktyvią poziciją užėmė Ona Narbutienė, Vytautas Landsbergis, Jonas Bruveris ir kt., apie tai diskutuota Baltijos muzikologų konferencijose¹⁷. Minimu laikotarpiu susidomėta išeivijos muzikos kultūra, Sąjūdžio ir atgautos nepriklausomybės pradžioje Lietuvoje lankėsi išeivijos muzikai – kompozitoriai Jeronimas Kačinskas, Darius Lapinskas, dainininkais Lilija Šukytė, Stasys Baras, pianistė Raminta Lampsatytė ir kiti. Šaltojo karo metais su egziliu palaikyti atsargūs ryšiai¹⁸ tuo metu jau buvo visiškai legitimuoti ir atviri, išreikštas poreikis iš naujo sukonstruoti lietuvių muzikos kultūros pasakojimą, integruojant sovietų okupacijos padarinių eliminuotas jo dalis¹⁹.

Panašios pasakojimo poreikio idėjos sklandė literatūros lauke, kurias apibendrina Kmita:

[A]trodė, kad žaibiškai parašysime naują lietuvių literatūros istoriją – tokią, kokią visi žinojo, bet kurią reikėjo slėpti, iškraipyti, parodyti klasių kovos kontekste, parašytą vieninteliu teisingu metodu, apkaišytą „perkūnsargiais“. Atrodė, kad sunku nebus. [...] Vėliau kokybiškai naujos sovietmečio literatūros istorijos lūkestis tarsi nuslopo. Arba suprasta, kad neužtenka empirinio žinojimo, reikia naujų teorinių priėgų, padedančių kitaip pamatyti gana artimą laiką, reikia daug dalinių tyrimų, iš esmės persvarstančių literatūros lauko veikimą, svarbiausių autorių ir kanoninių kūrinių vertinimus.²⁰

Visaapimančio, objektyvaus literatūros ar muzikos istorijos pasakojimo idėją veikiai užgožė diskusijos dėl sovietmečiu įteisintų vertybių peržiūros, menininkų santykių su okupacine valdžia, dalyvavimo nomenklatūroje peržvalgos. Ne tiek menotylininkų darbuose, kiek viešajame diskurse sustiprėjo poliarizacija disidentas *versus* kolaborantas. Visų aktyviai sovietmečiu kūrusių menininkų (ypač svarbius postus sovietinėse kultūros institucijoje užėmusių) santykis su okupacine sistema buvo revizuojamas, kvestionuojamas. Šis procesas galbūt būtų įgavęs dar

¹⁶ Šiame kontekste minėtinas Donatas Katkus ir jo inicijuotas Vilniaus kvartetas, dainininkė Giedrė Kaukaitė, smuikininkas Raimundas Katilius, aktoriai Monika Mironaitė, Donatas Banionis, Rūta Staliliūnaitė ir kt.

¹⁷ Stanevičiūtė 2022: 275.

¹⁸ Ryšiai tarp Sovietinės Lietuvos ir egzilyje gyvenančių muzikų nušviesti kolektyvinėje monografijoje „Nailono uždanga: Šaltasis karas, tarptautiniai mainai ir lietuvių muzika“ (Stanevičiūtė et al. 2018).

¹⁹ 1994 m. surengta pirmoji Pasaulio lietuvių dainų šventė taip pat atliepė tuo laiku visose srityse aktualią bendros (Lietuvos ir išeivijos) tautinės kultūros idėją.

²⁰ Kmita 2019: 7.

aštresnį (ir greitesnį) pobūdį, jei 1993 m. netikėtai (priešingai nei pranašavo apklausos) Seimo rinkimų nebūtų laimėjusi Lietuvos demokratinė darbo partija (LDDP), kurios absoliuti dauguma narių buvo buvę okupacinės Komunistų partijos nariai. Ir nors į svarbius politinius, administracinius postus grįžo nemažai sovietinės nomenklatūros veikėjų, diskusijos dėl apsisvalymo nesibaigė. Muzikologė Rūta Stanevičiūtė pastebi, kad pirmuoju nepriklausomybės dešimtmečiu šiuolaikinės muzikos festivalyje „Gaida“ (rengiamas nuo 1991 m.) „nė vieno buvusio aukšto rango muzikos funkcionieriaus ir atviro konformisto kūriniai neskambėjo“²¹. Nors sovietmečiu jie turėjo reikšmingiausių sistemos įvertinimus, po nepriklausomybės atkūrimo paskutiniu metu XX a. dešimtmečiu nė vienam nebuvo paskirta Nacionalinė kultūros ir meno premija. Kai kurie buvo ne kartą pristatyti šiai premijai gauti, pavyzdžiui, Virgilijus Noreika, 16 metų ėjęs VAOBT direktoriaus pareigas (1975–1991). Po eilės atmetimų prestižinė premija jam buvo paskirta tik 2005 m., jau praėjus nepriklausomybės pradžios apsisvalymo bangai, švelnėjant požiūriui į sovietmečio kultūrą. Be to, Noreika atkurtos nepriklausomybės metais daug nuveikė vokalinės pedagogikos srityje, aktyviai plėtojo koncertinę veiklą.

Laisvės-nelaisvės, disidentų-kolaborantų, represijos-pasipriešinimo diskursą ankstyvuojant atkurtos nepriklausomybės metu palaikė ir stimulavo išsivijusios atstovai – Santaros-Šviesos federacijos veikėjai su filosofu Vytautu Kavoliu priešaky, sovietmečiu emigravę menininkai Tomas Venclova, Jonas Jurašas, Aušra Marija Sluckaitė, Saulius Tomas Kondrotas. Skirtingu lygmeniu nukentėję nuo sovietinės sistemos ir cenzūros pastarieji tapatino menininko ir politinę laisvę, kaip pirmąją neįmanomą be antrosios²². Kaip pastebi menotyrininkė Skaidra Trilupaitytė, tokia jų pozicija stipriai įtakojo ir Lietuvos intelektualus. Ji pateikia pavyzdį, kai pirmasis nepriklausomos Lietuvos respublikos Ministrų tarybos vicepirmininkas Romualdas Ozolas teigė, jog sovietmečio inteligentija, „iš esmės susitaikiusi su okupacine Lietuvos būkle“, buvo integruota į „tarybiškumo konjunktūrą“. Todėl, anot filosofo, „mes [...] nesugebėjome sukurti nė vieno nekomunistinio (tikraja to žodžio prasme) kultūros reiškinių. Išskyrus emigracijos kultūrą“²³. Šis vertinimas stipriai paveikė meno lauką. Tokia kategoriška išvada nebuvo priimtina nei tiems menininkams, kurie buvo palankūs režimui ar aktyvūs nomenklatūrininkai („ir tada dirbome Lietuvai“), nei tiems, kurie stengėsi išvengti susidūrimo su ideologija ir cenzūra, rinkdamiesi neutralius žanrus, abstraktesnę meninę kalbą ar pasakyti svarbius dalykus vadinamąja Ezopo kalba, nei juo labiau nuošalyje nuo okupacinio režimo buvusiems ar disidentiškos laikysenos kūrėjams.

²¹ Šepetys N. 2019: 259.

²² Trilupaitytė 2007b: 5.

²³ Ibid.

Reziumuojant galima pasakyti, kad Atgimimo ir ankstyvosios nepriklausomybės metais sovietmetį vertino, reflektavo ir sąskaitas vieni su kitais suvedinėjo reikšmingiausių, aktyviausių ir produktyviausių karjeros metus okupacijos sąlygomis išgyvenę menininkai, menotyrininkai, viešieji intelektualai, kitaip tariant sovietinį meninį lauką vertino patys aktyvūs to lauko dalyviai, tad konfrontacija ir požiūrių poliarizacija buvo neišvengiama dėl skirtingų jų galimybių, pasirinkimų ir patirčių sovietmečiu.

Diskursas ėmė keistis, kai reikšmingus darbus sovietologijos srityje pradėjo publikuoti jaunesnės kartos atstovai, kurie nors ir baigė studijas sovietmečiu, tačiau kaip mokslininkai subrendo atsivėrus sienoms ir pasisėmė tarptautinės tyrimų metodologijos patirties. Skyrėsi ne tik jų mokslinės prieigos, bet ir sovietmečio patyrimas, jie puikiai jį prisiminė, tačiau nebuvo betarpiškai susisaistę emociškai, nes jiems (priešingai nei vyresnei kartai) neberekėjo prisitaikyti prie ideologinių suvaržymų, išsižadėti savo darbų²⁴, jų profesinės raiškos laiko pradžia sutapo su *perestroika* ar Atgimimu²⁵. Šiai kartai pradėjus kokybiškai naujas sovietmečio studijas prie jų prisijungė jau nepriklausomybės metais studijas baigę tyrėjai²⁶.

Šios mokslininkų kartos suformulavo naujas sovietmečio tyrimų prieigas, jų metodologija remiasi postmoderniuoju humanitarinių mokslų posūkiu, kultūrine menotyra, jie naudoja tuos pačius tyrimų instrumentus kaip ir Vakarų sovietologai. Prieš pastaruosius jų privalumas – sovietinio ir posovietinio gyvenimo ir mentaliteto patirtis vaikystėje, jaunystėje. Kita vertus, šie mokslininkai jau turi nors ir nedidelę, bet tyrėjams svarbią laiko distanciją, kad į tiriamus dalykus žvelgtų objektyviau. Sovietmetis – daugiau ar mažiau (priklausomai nuo amžiaus) patirtas, bet nebe jų profesinės raiškos ir savirealizacijos laikas.

Šiame sovietmečio tyrimų etape be naujos tyrėjų kartos ir metodologijos svarbus veiksnys – šaltiniotyra. Atsivėrę archyvai pakoregavo nemažai lūžio kartos menininkų ir

²⁴ Pvz., atkurtos nepriklausomybės pradžioje, ypač po 1991 m. rugpjūčio pučo nemažai kompozitorių „valė“ savo kūrinių įrašų sąrašus LRT radijo archyvuose. Nors sunaikinti kantatų ir oratorių Leninui, kompartijai, „didžiajam Spaliui“ garso įrašų jie negalėjo, tačiau masiškai išiminėjo (išvoginėjo) kūrinių aprašų korteles iš kartotekos, taip sudarydami kliūtis tiems įrašams būti atrastiems archyve. Paradoksalu, tačiau uoliausiai ideologinius kūrinius rašę kompozitoriai tokiu būdu „apsivalė“, o tie, kurie nesulaukė nepriklausomybės, tokios galimybės neturėjo, nors kai kurie sovietmečiu laikėsi nuo režimo atokiai ir tik „prispausti“ parašė vieną kitą chorinę ideologinę dainą. Apie tai šio darbo autorei 1994–1996 m. ne kartą pasakojė tuometiniai Radijo fonotekos kartotekos, kuriai vadovavo Gintautas Pugžlys, darbuotojai.

²⁵ Tai istorikai Algirdas Jakubčionis, Alfredas Bumblauskas, filosofas ir sociologas Zenonas Norkus, menotyrininkės Jolita Mulevičiūtė, Lolita Jablonskienė, Elona Lubytė, Giedrė Jankevičiūtė, Erika Grigoravičienė, literatūrologės Dalia Satkauskytė, Donata Mitaitė, Solveiga Daugirdaitė, Aušra Jurgutienė, muzikologės Gražina Daunoravičienė, Rūta Stanevičiūtė, Vita Gruodytė ir kiti.

²⁶ Tai istorikai Arūnas Streikus, Nerijus Šepetys, Aurimas Švedas, Valdemaras Klumbys, Vilius Ivanauskas, Tomas Vaiseta, politologė Ainė Ramonaitė, filosofė Nerija Putinaitė, dailėtyrininkės Skaidra Trilupaitytė, Ieva Pleikienė, Karolina Jakaitė, literatūrologas Rimantas Kmita, architektūros istorikė Marija Drėmaitė, kinotyrininkė Lina Kaminskaitė-Jančorienė, teatrologės Rasa Vasinauskaitė, Goda Dapšytė, Ramunė Balevičiūtė ir kt. jaunesnės kartos tyrėjų.

intelektualų deklaruotų postulatų, įsivaizduotų nuostatų. Menotyroje atsiplėšta nuo kūrinių ir stilių analizės ir pasukta link platesnių kultūrinių ir sociologinių kontekstų, meno reiškinių funkcionavimo, recepcijos mechanizmų, institucijų veiklos analizės, menininkų laikysenos ir neformalių tinklų.

Menininkas lig tol buvęs beveik vien menotyros lauko dalyvis tampa svarbiu istorikų, filosofų ir kitų sričių mokslininkų sovietmečio tyrimų objektu. Šiuose tarpdisciplininiuose žvalgymuose menininko talentas, jo kūrybos vertė tampa antraeilium dalyku, svarbiausi aspektai – jo vaidmuo sovietizacijos procese, santykis su valdžios struktūromis, (ne)deklaruojamos idėjos kūryboje ir laikysena.

Kaip jau akcentuota, daugiausia dėmesio šiuo požiūriu sulaukia rašytojai. Per žodžio raišką sovietmečiu lengviausiai ir paveikiausiai buvo diegiama socialistinio realizmo ideologija, per ją tariamai lengviausiai atsekti kūrėjo laikyseną ir santykį su sovietine valdžia. Šiuo požiūriu jau kanoniniu galima laikyti Justino Marcinkevičiaus pavyzdį. Tuo metu, kai žymiai sovietinės inteligentijos daliai šis poetas buvo svarbus kaip moralinis autoritetas, „tautos sąžinė“, dar net neprasidėjęs Sąjūdžio veiklai jo laikyseną kvestionavo Kavolis, teigdamas, kad Marcinkevičiaus kolaboravimo pagrindas – noras būti tautos mylimu poetu: „[m]eilė žmonėms skatino Marcinkevičių priimti sovietinį režimą“²⁷. Jis priešpastatė Marcinkevičiaus laikyseną Tomui Venclovai, esą šis buvo vedamas ne meilės, o tiesos poreikio, todėl tapo atviru disidentu²⁸. Čia tiktų daugiau nei po 30 metų išsakytas jaunesnės kartos literatūrologo Kmitos pastebėjimas, kad „emigruodamas Venclova pats įrodo, kad kurti be kompromisų ir iš to valgyti duoną toje sistemoje beveik neįmanoma“²⁹. Tuo tarpu filosofė Putinaitė analizuodama Marcinkevičiaus kūrinius per prisitaikymo-pasipriešinimo prizmę remiasi *istorinio nacionalizmo* fenomenu kaip sovietinio *kultūrinio nacionalizmo* strategija, susijusia su tautos istorinės atminties perkūrimu, ir atvirai įvardina poetą kaip sovietizacijos įrankį³⁰. Sovietmečio istorinių tyrimų atstovas Klumbys Marcinkevičiaus atveju nuosaikesnis, jo nuomone, nors Marcinkevičiaus kūryba ir buvo režimo aprobuota, tačiau ji atspindėjo ir visuomenės nuotaikas: „[k]aip ir daugeliu sovietinės literatūros atvejų sunku atskirti, kur oficialioji ideologija naudota priedangai, kur ji autoriaus sąmoningai ar ne perimta, o kur tiesiog atiduota duoklė režimui“³¹. Marcinkevičiaus deklaruojama tautiškumo, kalbos išsaugojimo kaip pasipriešinimo samprata, Klumbio teigimu, buvo būdinga sovietmečio inteligentijos savimonei, todėl ir „konformizmo pateisinimas „Katedroje“ buvo visuomeninės

²⁷ Kavolis 1985: 42.

²⁸ Ibid.

²⁹ Kmita 2019: 12.

³⁰ Putinaitė 2019.

³¹ Klumbys 2009: 151.

ideologijos dalis – teisinimasis tarp kultūrinio elito buvo pakankamai paplitęs“³². Tuo tarpu sovietmečio literatūros tyrėja Dalia Satkauskytė perspėja, pasiremddama ukrainiečių kilmės amerikiečių literatūrologo Jevgenijaus Dobrenko požiūriu, kad kitų sričių mokslininkai, visų pirma, istorikai, gana lengvai meno kūrinius, literatūrą, kiną ima naudoti kaip istorinę medžiagą, dokumento analogą. Nors romanas perteikia epochą, tačiau, Satkauskytės nuomone, būtina atsižvelgti, kad „literatūros kūrinys epochą, laiką, istoriją atskleidžia specifiniu būdu, kitaip nei archyvinis dokumentas. Tai susiję su literatūrinio diskurso specifika“³³. Jai antrina Kmita: „Meno kūrinys niekada nėra vienareikšmis, be perskaitymų įvairovės jis apskritai būtų sunkiai suvokiamas kaip literatūra“³⁴. Pastarąją išvalgą galima pritaikyti bet kuriam kitam, ne tik literatūros kūriniai. Tai susiję su meninio diskurso specifika, vidinėmis (kūrinio struktūriniai ypatumai, vieta meno istorijoje, patirtos įtakos ir poveikis tolesnei meno raidai) ir išorinėmis (funkcionavimas visuomenėje, komunikacinis vaidmuo) diskurso ypatybėmis.

Kaip matyti, Marcinkevičiaus atvejis yra bene labiausiai reprezentuojantis sovietmečio meno lauko tyrimų raidą ir įtampas nuo Atgimimo iki šių dienų. Tai nereiškia, kad nėra kitų pavyzdžių ir ne tik literatūros lauke, tačiau būtent šis atvejis ypač reprezentuoja, kaip išsiskyrė menotyrininkų ir istorikų bei kitų socialinių mokslų atstovų diskursai, kaip šis klausimas nuolat grįžta į sovietmečio tyrimų lauko epicentrą.

Sovietinio dailės lauko tyrimuose irgi esti įtampų dėl skirtingų metodologinių prieigų. Istorikas Arūnas Streikus teigia, kad vizualiųjų menų lauke Baltijos šalyse menininkams buvo leista daugiau eksperimentavimo laisvės, siekiant parodyti Vakarams, jog sovietinis menas irgi yra modernus ir aktualus, tačiau „tai suteikė galimybę vietos menininkų kūrybinę energiją ir jų siekį kurti „moderniai vakarietiški“ įdarbinti sistemos labui“³⁵. Putinaitė šia kryptimi yra nužengusi toliau ir teigia, kad menininkų priešinimasis sistemai, maištavimas kūryboje anaipol nebuvo nesuderinamas su sovietinės ideologijos indoktrinacijos strategija, esą maištauti galėjo tik „esami ar būsiami sistemos funkcionieriai“, o sistemai palankūs kūrėjai buvo „panašiai privilegijuoti kaip ir partijos lyderiai“. Putinaitė konstatuoja, kad „kūrybinis veiksmas, grįstas individualiu vertybiniu išgyvenimu, buvo sovietinių prisitaikymo strategijų atspirties taškas, tad maištaujantys herojai iš tiesų ne tiek silpnino, kiek stiprino sovietų tvarką“³⁶.

Akivaizdu, kad menotyrininkų diskurse meniniai, estetiniai veiksniai išlieka svarbūs net ir pasitelkus tarpdisciplininius metodus, tuo tarpu istorikams, filosofams ir iš socialinių mokslų

³² Klumbys 2009: 151.

³³ Satkauskytė 2015: 12.

³⁴ Kmita 2019: 12.

³⁵ Streikus 2019: 19.

³⁶ Putinaitė 2007: 119.

prieigos žvelgiantiems sovietologams menininkas, jo laikysena ir kūryba pirmiausia reprezentuoja į(si)traukimą į sovietizacijos procesus.

Šiame kontekste istorikų, sociologų ir filosofų dėmesio beveik išvis nesulaukė sovietinis muzikos laukas – muzikai, jų laikysena, konjunktyūros situacija, (ne)priklausymas nomenklatūrai, kolaboravimo ribos, tinklaveika ir, pagaliau, pati kūryba. Manytina, kad analizuoti sovietines ideologemas literatūroje, kine, teatre, net ir dailėje gerokai paprasčiau dėl meninės raiškos specifikos³⁷.

Operos lauko (kaip, beje, ir bendresnio muzikos lauko), kurio socialinių mokslų atstovai kol kas nepastebėjo kaip galimai produktyvaus sovietmečio tyrimų objekto, (ne)iširtumą iliustruoja ir toks faktas, kad 2005 m. publikuotame sovietmečio kultūros, meno ir mokslo institucijų ideologinės kontrolės dokumentų rinkinyje³⁸ iš 121 dokumento tik vienas yra tiesiogiai susijęs su VAOBT veikla³⁹, tuo tarpu literatūros kūrybos, ideologinės kontrolės, leidybos ir rašytojų personalijų svarstymą reprezentuoja per 20 publikuotų dokumentų ir dar per tuziną netiesiogiai susijusių, bendro pobūdžio ideologinių nutarimų.

Naujoji atkurtos nepriklausomybės socialinių ir humanitarinių mokslų tyrėjų karta brendo, veikiama pakitusios kultūrinės aplinkos vėlyvuju sovietmečiu – demokratiškesnių teatro formų⁴⁰, 8–9 dešimtmečių Jaunimo teatro proveržio, Ezopo kalbos teatre ir literatūroje, modernizuotos lietuvių poezijos (Sigitas Geda, Marcelijus Martinaitis, Judita Vaičiūnaitė, A. A. Jonynas, Onė Baliukonytė ir kt.), prozos (Saulius Šaltenis, Saulius Tomas Kondrotas, Dalia Urnevičiūtė, Vidmantė Jasukaitytė ir kt.), kino, roko ir džiazos muzikos, hipių (vėliau – pankų) judėjimo ir pan. Intelektualesnis jaunimas buvo girdėję ir Osvaldo Balakausko, Broniaus Kutavičiaus, Felikso Bajoro, Mindaugo Urbaičio, Algirdo Martinaičio kūrinių. Šios nacionalinės kultūrinės preferencijos labai aiškiai atskyrė 8–9 dešimtmečio jaunuosius (būsimočius) humanitarus nuo vyresniųjų (pokario ir Atlydžio jaunimo), kuriems operos kultūra, ėjimo į operos premjeras ritualai buvo savastis nuo jaunystės ar net (miestuose augusiems) nuo vaikystės. Vyresniajai kartai operos kultūra buvo natūralus domėjimosi objektas (operos buvo atliekamos

³⁷ Muzikos lauke situacija yra keblė ir dėl menko bendrojo visuomenės muzikinio išprusimo, pradedant dėmesiu muzikos pamokų kokybei ir prestižui bendrojo lavinimo mokyklose tiek sovietmečiu, tiek ir atkurtos nepriklausomybės dešimtmečiais. Todėl atpažinti muzikos kalbos retorines figūras, stiliaus ypatumus, originalumą, įtakas, epigonizmą ir net plagiatą gana keblu be specialaus pasirengimo. Tai yra svarbi (jei ne pagrindinė) priežastis, kodėl nė vieno aktyviai sovietmečiu kūrūsiu ir ryškesnę recepcijos bangą sukėlusio lietuvių kompozitoriaus kūryba ir laikysena nesulaukė tokio dėmesio kaip Marcinkevičiaus laikysena ir kūryba.

³⁸ Bagušauskas et al. 2005.

³⁹ LKP CK biuro nutarimas dėl VAOBT partinės organizacijos idėjinio-politinio darbo 1958 m. sausio 27 d. (Bagušauskas et al. 2005: 251–256).

⁴⁰ Pavyzdžiui, architektas Vytautas Nasvytis teigė, kad 7-uoju dešimtmečiu rengdami Lietuvos SSR valstybinio akademinio dramos teatro (dabar – LNDR) pastato rekonstrukciją specialiai atsisakė ložių, ypač vyriausybės, kad nebūtų deklaruojama žiūrovų hierarchija (Pociūtė 2015).

lietuvių k., daugelis mokėjo populiarias arijas). Svarbus dėmuo, kad operos solistai pokario dešimtmečiais buvo ir pirmieji pramoginės muzikos atlikėjai (Benjaminas Gorbulskis 1956 m. įkūrė estradinį ansamblį LRT, pirmieji estradinių dainų atlikėjai – operos solistai Rimantas Siparis, Romanas Marijošius, Virgilijus Noreika, Vlada Mikštaitė, Irena Žukaitė, Eduardas Kaniava; Jonas Mašanauskas taip pat studijavo klasikinį dainavimą konservatorijoje, tik studijų nebaigė). Operinis dainavimas, „pastatytas“ (*bel canto* technika) balsas buvo visuotinai priimtinas gražaus dainavimo standartas.

8–9 dešimtmečių jaunimas atmetė operą kaip sustabarėjusią senieną, kuri nekelia inspiracijų, nejaudina. Modernėjimo dvasioje užaugę humanitarai nebesidomėjo VAOBT. Manytina, kad ši nuostata veikė ir jų vėlesnius mokslinius interesus. Verta atkreipti dėmesį ir į pačios institucijos repertuarinės politikos inertškumą ir konservatyvumą sovietinės stagnacijos laikotarpiu, nors diskusijų apie repertuaro modernizaciją būta⁴¹. Sovietmečio tyrėjai (istorikai, filosofai, sociologai, literatūrologai) nematė operos kultūros kaip svarbaus tyrimų objekto, kuris gali ką nors reikšmingo pasakyti apie sovietmetį. Pavyzdžiui, literatūrologės Solveiga Daugirdaitė ir Loreta Mačianskaitė rašydamos apie išėiviją kaip sovietmečio meno objektą kaip pirmus reiškinius mini Juozo Baltušio kelionės į JAV įspūdžių knygą „Tėvų ir brolių takais“ (Vaga, 1967)⁴², kino filmą „Medaus mėnuo Amerikoje“ (rež. Jonas Vitkus, scenarijaus autorius Albertas Laurinčiukas, 1981)⁴³, bet nemini Vytauto Laurušo operos „Paklydę paukščiai“ (1967). Labai tikėtina, kad tyrėjos net nežinojo apie tokios operos, neilgai buvusios VAOBT repertuare, sukūrimą, tačiau ji savo laiku buvo rezonansinis įvykis, parodyta VAOBT gastrolių metu Maskvos Didžiajame teatre (1970), pelniusi II premiją Sąjunginiame šiuolaikinių operų konkurse (1970).

Lieka nepastebėtas ir neįvertintas operos vaidmuo sovietinės visuomenės recepcijos procesuose Atlydžio metais (kultūrinis nacionalizmas ir sovietinės ideologemos Vytauto Klovos „Pilėnuose“ (1956), Balio Dvariono „Daliuje“ (1959), palyginus su plačiai diskutuojamomis Marcinkevičiaus dramomis, minėtų operų gastrolės sovietinės Lietuvos regionuose po atviru dangum, spektaklių transliacijos per TV, operos solistų populiarumas regionuose – žmonės eidavo pėsčiomis po kelis kilometrus, kad galėtų išgirsti gyvai Daunorą ar Noreiką, išpopuliarintus radijo ir TV). Darytina išvada, kad vėlyvuju sovietmečiu opera kaip žanras ir operos solistai buvo

⁴¹ Apie VAOBT repertuarą išplėskė sovietmečiu neregėto masto diskusija 1978 m. savaitraštyje *Literatūra ir menas*, kai muzikologas Edmundas Gedgaudas publikavo kritišką repliką apie tuometinį VAOBT repertuarą, kuriame vyravo ribotos stiliškos veikalai. Diskusiją plėtojo kiti muzikologai bei VAOBT atstovai. (Katinaitė 2021).

⁴² Daugirdaitė, Mačianskaitė 2019: 506.

⁴³ Ibid.: 512.

oficialios kultūros politikos reprezentantai ir – paradoksalu – artimesni masių skoniui ir vartojimui, o ne kultūrinės bendruomenės, kaip kad būta Valstybės teatro laikais, vokietmečiu ir pirmaisiais sovietmečio dešimtmečiais.

Į kitų sričių mokslininkų tarpdisciplininių tyrimų lauką lig šiol nepateko ne tik operos solistai, kompozitoriai, bet ir kiti muzikos atlikėjai. Žymūs lietuvių dainininkai, instrumentalistai, dirigantai sovietmečiu užėmė ne mažiau reikšmingas nomenklatūrines pozicijas nei rašytojai. Kompozitorių ir kai kurių muzikologų laikysena, nuostatas lietuvių muzikos modernėjimo kontekste yra išžvalgiusi Stanevičiūtė⁴⁴. Lietuvių kompozicinę mokyklą ir jos vidines įtampas tyrė Daunoravičienė⁴⁵. Jų darbuose analizuojama ir kompozitorių bei muzikologų / kritikų (turėjusių galimybę veikti modernistinio kanono legitimaciją) laikysena sovietmečiu.

Pasak Kmitos, menininko laikysena – vieša lauko dalyvio elgsena, prisiimami kultūriniai vaidmenys, pasaulėžiūra ir tapatybė. Mokslininkas reziumuoja: „laikysena suprantama kaip bendresnė lauko dalyvio veiklą modeliuojanti struktūra, o kultūrinių vaidmenų gali būti keletas ir jie nebūtinai turi sutapti [...]. Laikysena yra viešai išreikštas santykis su kultūros problemomis, su kitais lauko dalyviais“⁴⁶. Pratešiant Kmitos mintį, galima teigti, kad laikysena yra ir tai, ką menininkas daro, renkasi, deklaruoja, ir tai, ko nedaro, neprisiima, atsiriboja, nutyli.

Laikysenos sričiai reikėtų priskirti menininkų neformalius ryšius, dalyvavimą inteligentų rateliuose, kurių svarbą sovietmečiu pabrėžia Ivanauskas⁴⁷, Klumbys⁴⁸, Ainė Ramonaitė⁴⁹. Neformali tinklaveika buvo reikšminga ne tik pačių menininkų laikysenai, pažiūroms, žinių ir nuomonių dalijimuisi, socialinių ryšių kūrimui, bet jos įtaka buvo svarbi ir dalyvaujant sovietinėse struktūrose. Skirtingi rateliai tarpusavy konkuravo dėl įtakos menininkų organizacijose, kūrybinėse sąjungose ir panašiuose kontekstuose⁵⁰. Vieni rateliai buvo labiau bendraminčių sambūriai, kiti linkę į laikysenos ir dalyvavimo viešajame gyvenime strategavimą, dažnu atveju rateliuose vykdavo ir viena, ir kita. Kai kurie rateliai rinkdavosi inteligentų namuose, taip sukurdami neformalių kultūrinių erdvių tinklą. Sovietinė valdžia persekiojo disidentiškos pakraipos ratelius, KGB stengdavosi infiltruoti į juos agentus ir / arba techninių sekimo priemonių pagalba sužinoti bendravimo turinį, tačiau viso proceso kontroliuoti nepajėgė. Kai kuriuose iš šių ratelių gimė ir

⁴⁴ Stanevičiūtė 2011.

⁴⁵ Daunoravičienė 2016.

⁴⁶ Kmita 2019: 429–430.

⁴⁷ Ivanauskas 2012.

⁴⁸ Klumbys 2009.

⁴⁹ Ramonaitė 2005.

⁵⁰ Ivanauskas 2012, Kavaliauskaitė, Ramonaitė 2011, Ramonaitė 2015.

Sąjūdžio, o vėliau ir nepriklausomybės atkūrimo idėjos. Rateliai sovietmečiu atliko ypač svarbų vaidmenį kaip paralelinė sociokultūrinė struktūra⁵¹.

Skirtingi mokslininkai kaip tinklaveikos ryškiausius pavyzdžius mini Meilės Lukšienės ir Irenos Kostkevičiūtės kuruojamą Vinco Mykoliaičio Putino gerbėjų ratelį, dailės lauke vienas svarbiausių buvo „Jeruzalės sodo“ pavadinimą įgavęs dailininko Vlodo Vildžiūno namuose rinkęsis bendraminčių būrys⁵². Beje, istorikas Saulius Grybkauskas analizuodamas sovietmečio nomenklatūrinių medžioklės būrelius kaip neformalią tinklaveiką, turėjusią didelę įtaką respublikos valdymo sprendimų priėmimui tarp kitų „pirmojo būrelio“ (LSSR KP CK pirmojo sekretoriaus Petro Griškevičiaus aplinkos) dalyvių⁵³ nemini Virgilijaus Noreikos, tuomet jau vadovavusio VAOBT ir įėjusio į „pirmąjį būrelį“, bei koncentruojasi tik į partinės nomenklatūros aptarimą.

Apie muzikų ratelių tinklą, pobūdį ir reikšmę kol kas tyrimų beveik nėra, tad vienintelis duomenų šaltinis – fragmentiški liudijimai egodokumentikoje. Recenzuodamas monografiją apie pianistę Gražiną Ručytę-Landsbergienę⁵⁴, Donatas Katkus aptarė ir Landsbergių ratelio susibūrimus, kuriuose buvo atvirai diskutuojama, kalbama apie meną, politinę tikrovę, „[b]et ne baliavojama, kaip kituose menininkų susibuvimuose. Pas Landsbergius pleveno kažkoks pakylėtas idealizmas, beveik egzaltuotas mėgavimasis nesovietišku“⁵⁵. Kitoje publikacijoje Katkus pasakoja apie Osvaldą Balakauską, kaip intelektualinių ratelių *spiritus movens*. Tokią bendrystės formą, pasak Katkaus, Balakauskas patyrė studijuodamas Kijevo konservatorijoje, o po studijų ėmė šią neformalią intelektualinę veiklą praktikuoti Vilniuje:

Kokios kalbos tuomet būdavo! Tikrut tikrutėliai estetikos seminarai. Kutavičius vis sakydavo, kad negali pakęsti patoso. O juk gyvenome sovietmečiu, visas oficialusis menas buvo išvien patosas. Štai tokia ratelyje, labai uždaroje intelektualinėje erdvėje ir vyko tas pripažinimas, taip aiškinomės estetines nuostatas. Viešumoje dėjosi visai kiti dalykai.⁵⁶

⁵¹ Ivanauskas 2012

⁵² Ibid.: 119–120.

⁵³ Grybkauskas 2015: 300–324.

⁵⁴ Vaišnys 2019.

⁵⁵ Katkus 2020.

⁵⁶ Katinaitė 2017, prieiga internetu: <https://www.mic.lt/diskursai/lietuvos-muzikos-link/nr-20-2017-sausis-gruodis/jurate-katinaite-interviu-su-donatu-katkumi/> (žiūrėta 2025 07 25).

Sovietmečio muzikos laukas tik pradeda atsiverti tarpdisciplininiais tyrimams. Lig šiol jis mažai domino kitų humanitarinių ir socialinių mokslų atstovus kaip nepakankamai reprezentuojantis sovietmečio ideologijos kontrolės, cenzūros procesus, poveikį visuomenei, palyginus su literatūros, kino, žurnalistikos laukais. Tačiau tiek oficialūs šaltiniai, tiek muzikų egodokumentika⁵⁷ byloja apie intensyvų ir dinamišką lauko veikimą. Šaltiniotyra gali padėti išsklaidyti besiformuojančią požiūrių takoskyrą tarp istorikų, filosofų ir menotyrininkų – šiuo atveju, muzikologų bei muzikos kritikų, teikiančių biografinio ir bendresnio pobūdžio publikacijas apie sovietmečio muzikos lauko dalyvius. Istorikai ir filosofai dažnai atsiriboja arba neįvertina estetinės, meninės vertės kriterijaus ir kartais neišvengia paviršutiniškų apibendrinimų, o muzikos lauko tyrėjams neretu atveju pristinga kritiškesnio žvilgsnio vertinant šaltinius, juos saisto vidinės muzikos lauko įtampos, autoritetų baimė, todėl dažnai neišvengiama šališkumo, teisinimo, adoravimo. Išeitis galėtų būti šių skirtingų prieigų apšvieta produktyvesne tarpdalykine optika.

Tiriant sovietmečio operos solisto instituciją prasminga remtis jau minėtais muzikologų ir kitų sričių tyrėjų, ypač literatūros srities, įdirbiu bei panašaus pobūdžio tarptautiniais sociokultūriniais tyrimais. Pastebėtina, kad prestižinės sovietinės operos scenos – Maskvos Didysis, Leningrado S. Kirovo teatrai – kol kas nepateko į institucinių tyrimų akiratį, taip pat nepastebėta reprezentatyvių sociokultūrinių sovietinio operos lauko analizių. Jonas Vytautas Bruveris, sudaręs monumentalų operos lauko veikėjų sąvadą⁵⁸, nekėlė tikslo išvalgyti pačią solisto instituciją, juolab savo tyrimuose neapsiribojo sovietmečiu, tačiau konstatavime, kad „[d]ėl istorinių tautinės kultūros raidos aplinkybių operos dainininkas lietuvių visuomenės savivokoje buvo lyg ir tapęs kultūros kūrybos pajėgumo simboliu“⁵⁹, galime pajusti kartėlį, kad ši simbolinė galia buvo prarasta sovietmečiu, todėl muzikologas apsiribojo tik kūrybinių biografijų apybraižomis.

1.2 Muzikų biografijų atodangos sovietiniuose archyvuose ir posovietiniuose egodokumentiniuose šaltiniuose. Pozicijos ir interpretacijos

XX a. pabaigoje prasidėjusi archyvų revoliucija (atsivėrimas tyrėjams, prieigų demokratizavimas, skaitmenizacija, paieškos paprastinimas, sistemų jungimasis) sukėlė dar vieną

⁵⁷ Egodokumentika – mokslo šaka, tirianti asmens dokumentus (laiškus, dienoraščius, atsiminimus, interviu ir pan.). Lietuvoje tik pastaraisiais metais besiformuojantys egodokumentikos tyrimai Vakarų Europoje turi gilius ir stiprias šaknis. Nuo 1958 m., kai olandų mokslininkas Jacobas Presseris pateikė sąvoką egodokumentas – kuomet rašantis ir aprašomasis yra tas pats asmuo – taip praplėsdamas mentaliteto istorikų dėmesio lauką ir iki neautobiografinių šaltinių, ši sąvoka dar ne kartą buvo tikslinama. Šaltinis: <http://naujazodziai.lki.lt>.

⁵⁸ Bruveris 2006.

⁵⁹ Bruveris 2014: 232.

humanitarinių ir socialinių mokslų atsinaujinimo bangą, šaltiniotyros proveržį. Posovietinėje erdvėje šie poslinkiai sutapo ir su komunistinio režimo griūtimi, kas paskatino įvairiapusiškesnius sovietologinius tyrimus.

Lietuvoje, kaip jau pastebėta, Sąjūdžio ir nepriklausomybės atkūrimo pradžioje ypač daug tyrėjų dėmesio susilaukė sovietinių represijų, ypač stalinizmo nusikaltimų ir ideologinės žalos kultūros laukui tyrimai. Šiuo požiūriu reikia išskirti muzikologų aktyvumą: 1992 m. buvo publikuotas ankstyvojo sovietmečio muzikos institucijų dokumentų rinkinys⁶⁰. Analogišką leidinį parengė ir literatūrologai⁶¹.

Sovietinių institucijų archyvų tyrimai suteikė ne tik plačių galimybių, bet ir atskleidė jų analizės problematiką. Arūnas Streikus atkreipė dėmesį į aukščiausiojo ir viduriniojo lygmens sovietų valdžios institucijų dokumentų informatyvumo ribotumą. Istoriko nuomone, „ideologinis žargonas“ ir „hermetiškos naujakalbės konstrukcijos“ ne reprezentavo tikrovę, o ją maskavo: „Su tokiais dokumentais dirbančiam istorikui neužtenka įprastų kritinės istoriografijos įrankių, jis dažnai priverstas ieškoti tarp eilučių paslėptų prasmių, kartais netgi naudoti struktūrinius teksto analizės metodus“⁶². Kaip atsvarą Streikus mini žemesnio pavaldumo institucijų archyvus, kurios buvo „arčiau viešojo gyvenimo kasdienybės“ ir rutiniame darbe ne visada sureikšmindavo „ideologinius interpretavimo įrankius, todėl juose galima lengviau išvelgti realios tikrovės atspindžių“⁶³. Streikaus išvalgą galima paresti VAOBT archyvų, ypač Meno tarybos protokolų informatyvumu, kai protokoluotojas, gal ne visada ideologų instruktuos, o gal kaip tik suvokdamas protokolo kaip realaus dokumento misiją gana tiksliai su specifinėmis kalbos stiliaus ypatybėmis užrašydavo ne tik dalyvių pasisakymus, bet netgi perteikdavo diskusijų emocijas („pakeltu tonu“, „tai pasakęs, išėjo iš posėdžio“).

Koks bebūtų archyvinio dokumento patikimumas, tyrėjui jis yra interpretacijų ir išvalgų šaltinis. Neretai nesutampa skirtingų disciplinų tyrėjų požiūris į muzikos lauko sovietizaciją ir jos padarinius. Streikus teigia, kad Vokietijos–SSRS karo metais Lietuvos teatro ir muzikos scenos bendruomenė buvo žymiai mažiau paveikta nei literatūros“:

Viena vertus, karui prasidėjus dauguma žymesnių teatro režisierių ir kompozitorių liko nacių okupuotoje Lietuvoje. Kita vertus, karui baigiantis, į Vakarus pasitraukė irgi sąlyginai nedaug teatro bei muzikos elito atstovų. Dėl to nebuvo nei didesnių spragų, į kurias galėtų pretenduoti režimo parankiniai, nei gausesnės karo metus Maskvoje

⁶⁰ Kiauleikytė et al. 1992.

⁶¹ Vosylius et al. 1992.

⁶² Streikus 2018: 22.

⁶³ Ibid.

pralaukusios grupės, kuria būtų galima pasiremti sovietizuojant scenos menus. Negausi, tačiau konsoliduota scenos kūrėjų bendruomenė didesnių sukrėtimų išvengė ir resovietizacijos metais.⁶⁴

Galimai dėl to, kad muzikos kūriniai atliekami scenoje, kompozitorius ir kitus muzikos lauko (ne tik muzikinio teatro) dalyvius Streikus savo monografijoje apie sovietinę cenzūrą priskiria „scenos kūrėjų bendruomenei“. Kaip jo išvada apie neva negausią muzikų emigraciją koreliuoja su muzikologų jau ištirtais šaltiniais? Danutė Petrauskaitė, parengusi monumentalią monografiją apie lietuvių muzikinę kultūrą JAV nuo XIX a. 8-ojo dešimtmečio iki pat 1990 m., ištyrusi reikšmingą kiekį dokumentų tiek Lietuvoje, tiek JAV pateikia konkrečius skaičius ir faktus apie muzikų pasitraukimą 1944 m.: „Ypač daug išvyko meno ir mokslo žmonių bei pedagogų. Lietuvą paliko kompozitorius Kazimieras Viktoras Banaitis, Julius Gaidelis, Giedra Nasvytytė-Gudauskienė, Vladas Jakubėnas, Jeronimas Kačinskas, Vytautas Kerbelis“⁶⁵. Autorė šiame kontekste nepamini vieno žymiausių ir originaliausių lietuvių kompozitorių-modernistų Vytauto Bacevičiaus, nes jis 1939 m. buvo išvykęs kaip pianistas koncertuoti į Pietų Ameriką ir prasidėjus II pasauliniam karui į Lietuvą negalėjo grįžti, o 1940 m. po Sovietų sąjungos įvykdytos Lietuvos aneksijos apsisprendė išvis nebegrįžti ir apsigyveno JAV. Toliau Petrauskaitė išvardina į Vakarus pasitraukusius 47 Kauno ir Vilniaus įvairių kartų žinomus ir karjerą tik pradėjusius dainininkus, tarp kurių – Valstybės teatro operos žvaigždės Antanina Dambrauskaitė, Vladislava Grigaitienė, Vincė Jonuškaitė-Zaunienė, Jadvyga Vencevičiūtė-Kutkienė, Jonas Butėnas, Aleksandras Kutkus. Toliau – dirigentai ir kapelmeisteriai Stasys Gailevičius, Bronius ir Domas Jonušai, Aleksandras Jučiūnas, Vytautas Marijošius (nuo 1938 m. iki pat pasitraukimo ėjęs Kauno Valstybės operos vyriausiojo dirigento ir meno vadovo pareigas), Florijonas Valeika, Jonas Zdanius. Skrupulingai Petrauskaitės suskaičiuoti ir 18 emigravusių orkestro artistų, 14 pianistų, 7 koncertuojantys smuikininkai, 2 violončelininkai, 34 vargonininkai-chorvedžiai, 2 koncertuojantys vargonininkai, 19 muzikos pedagogų. Į Vakarus pasitraukė ir visas *in corpore* liaudies muzikos ansamblis „Čiurlionis“, vadovaujamas Alfonso Mikulskio. Į šią statistiką nepatenka Kauno ir Vilniaus getuose nukankintų žydų tautybės muzikai, tarp kurių ir žymus dirigentas Leiba Hofmekleris arba jo brolis smuikininkas ir ansamblių vadovas Michelis (Moišė) Hofmekleris, po Dachau koncentracijos stovyklos išlaisvinimo apsigyvenęs Izraelyje.

Tokių preciziškų skaičių (su vardais ir pavardėmis), kokius pateikia Petrauskaitė apie emigravusius muzikus, neįmanu konstatuoti apie Sibiro tremtį patyrusius. Nemažą jų dalį aprašė

muzikologė Jūratė Vyliūtė monografijoje „Lietuviai ir muzika Sibire“⁶⁶. Daugiausia tremtinių muzikų – pedagogai, nes švietimo srity sovietizacija buvo vykdoma ypač uoliai, naująją kartą reikėjo ugdyti sovietine dvasia. Kaip teigia Vyliūtė, knygos herojų – į tremtį patekusių muzikų – „atrangą lėmė ne meniniai kriterijai, o gauta (arba negauta) informacija“⁶⁷. Tik saujelei *sibiriokų* pavyko siekti aukštojo muzikos mokslo ir grįžus, kad ir su dideliais karjeros trukdžiais, tapti iškiliais krašto muzikinio lauko dalyviais. Tai pianistė Gražina Ručytė-Landsbergienė, muzikologė Ona Litvinaitė-Narbutienė, dainininkas, kompozitorius, dirigentas Juozas Indra, chorvedžiai Vytautas Čepļauskas bei berniukų ir jaunuolių choro „Ažuoliukas“ ikūrėjas Hermanas Perelšteinas, operos solistai Nijolė Ambrazaitytė, Vincentas Kuprys, Laima Šalučkaitė, Balys Radžius⁶⁸. Manytina, kad šių duomenų dėka argumentuotai paneigiama Streikaus išvada, kad muzikos laukas po Antrojo pasaulinio karo didesnių sukrėtimų išvengė⁶⁹.

Atskiro tyrimo reikalauja ir dar viena Streikaus išvada dėl visuotinio menininkų ir mokslininkų kolaboravimo:

Ar įmanoma atskirti naują ideologinę tikrovę konstruojančios ir ją prižiūrinčios valdžios atstovų politinius uždavinius nuo savo veikla užsiimančių menininkų, mokslininkų ir žiniasklaidos atstovų siekių, žinant, kad visi jie (išskyrus negausų atvykėlių iš metropolijos ir nepalaužtų prieškarinio valstybės inteligentų sluoksnį) priklausė tam pačiam kultūros veikėjų ratui, neretai derino kūrėjo ir kontrolieriaus vaidmenis?⁷⁰

Tokia pozicija užuot išryškėjusi realią situaciją (kas / kurie vykdė cenzūrą? Kas stovėjo abiejose „barikadų“ pusėse? Kas laikėsi neutraliai? Pagaliau, kas nukentėjo, turėjo atsisakyti sumanymų ar net karjeros iš viso, ar juolab patyrė represijų?) visus lauko dalyvius paverčia suokalbininkais, iš vienos pusės – kolaboravusiais su sovietų valdžia, iš kitos pusės – tariamai „vedžiojusiais už nosies“ centrinę sovietų valdžią ir Glavlitą⁷¹ Maskvoje.

Išsklaidyti bendro pobūdžio paviršutiniškoms išvadoms apie pokario muzikos lauko sociokultūrinę sanklodą verta pasitelkti pirmaisiais pokario dešimtmečiais debiutavusių menininkų kartų egodokumentus – atsiminimus, amžininkų liudijimus, dienoraščius, laiškus.

⁶⁶ Vyliūtė et al. 2013.

⁶⁷ Ibid.: 11.

⁶⁸ Balys Radžius į Lietuvą grįžo tik 1980 m., dėstė Vilniaus B. Dvarionio muzikos mokykloje.

⁶⁹ Preciziškumo dėlei verta pastebėti, kad minėti šaltiniai – Vyliūtės ir Petrauskaitės monografijos – pasirodė 2013 ir 2015 m., tuo tarpu Streikus savo tyrimą publikavo 2018 m.

⁷⁰ Streikus 2018: 14.

⁷¹ Glavlit – SSRS kultūros, literatūros, žiniasklaidos visų rūšių (karinės, politinės, ideologinės ir kitos) išankstinės ir represinės cenzūros institucija. Daugiau žr. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*: <https://www.vle.lt/Straipsnis/glavlit-44562>

⁶⁴ Streikus 2018: 291.

⁶⁵ Petrauskaitė 2015: 30.

Pirmuoju atkurtos nepriklausomybės dešimtmečiu leidybai dar labai stigo finansavimo, o XXI a. tokios literatūros jau gana daug publikuota, taip pat gausu interviu žanro publikacijų žiniasklaidoje, radijo ir TV laidų archyvuose. Suprantama, kad daugiausia dėmesio pelno ryškios sovietmečio personalijos – aktoriai, operos dainininkai, dirigentai, režisieriai, rašytojai, kompozitoriai, tačiau esti publikacijų ir apie mažiau populiarius menininkus, jei jų atminimo jamžinimu labiau susirūpina artimieji. Tokio pobūdžio literatūra yra problemiška. Vilniaus universiteto grupinio tyrimo „Sąkytinė istorija kaip sovietmečio tyrimo metodas“ autorės⁷² išskiria tris problemas, susijusias su egodokumentika⁷³:

1. *Reprezentatyvumas*. Iš konkretaus žmogaus pasakojimo daromos išvados apie didesnę žmonių grupę, todėl atranka turi būti tiksli;

2. *Pagrįstumas*. Svarbu, kad liudijimas būtų apie praeitį, o ne apie dabartį ar kokią praeities versiją, kuria liudytojas yra suinteresuotas;

3. *Patikimumas*. Svarbu, kad liudytojas sakytų / rašytų, ką pats atsimena, o ne kaip mano, jog iš jo yra tikimasi, kad atsimintų.

Nors minimas tyrimas – apie sovietmečio liudijimų rinkimą (apklausas), jų atrankos ir analizės algoritmus, tačiau minėtos trys problemos svarbios visų su sovietmečio atsiminimais susijusių šaltinių kritinei peržvalgai.

Iš sovietmečio scenos menų atlikėjų Lietuvoje daugiausia publikuota teatro ir kino aktorių egodokumentikos. Šioje kategorijoje išsiskiria Laimono Noreikos (1926–2007) memuarai. Viena vertus, Noreika buvo vienas ryškiausių ir aukštai vertintų sovietmečio aktorių, pelnęs LSSR nusipelnusio meno veikėjo (1976) ir LSSR liaudies artisto (1986) titulus bei priklausęs Komunistų partijai (nuo 1955 m.). Be to, jo biografija buvo glaudžiai susijusi su sovietinės nomenklatūros elitu – jis buvo vedęs vieno iš Lietuvos SSR vadovų Justo Paleckio dukterį. Kita vertus, Noreikos profesinis meistriškumas jam suteikė reikšmingą *simbolinį kapitalą*, įgalinusį kūrybiškai reikštis tiek sovietmečio, tiek posovietinėje Lietuvoje. Jis aktyviai dalyvavo Atgimimo procesuose, jo balsu skambėjo Marcinkevičiaus istorinių dramų monologai, tapę reikšminga visuomenės mobilizacijos priemone Sąjūdžio mitinguose. Laikotarpiu nuo 1999 iki 2011 metų buvo publikuotos net penkios L. Noreikos knygos (trys paties aktoriaus memuaristikos ir dvi – prisiminimų apie jį). Kaip jau akcentuota, pirmaisiais atkurtos nepriklausomybės metais dėl ekonominių priežasčių egodokumentinės literatūros leidyba buvo fragmentiška, tačiau antrąjį nepriklausomybės dešimtmetį šio žanro leidinių skaičius labai išaugo. Posovietinės visuomenės

⁷² Inga Vinogradnaitė, Jūratė Kavaliauskaitė, Ainė Ramonaitė, Jogilė Ulinskaitė, Rytė Kukulskytė (Vinogradnaitė et al. 2018).

⁷³ Ibid.: 25–30.

susidomėjimas asmeniniais nesenos praeities liudijimais ir memuarais reikšmingai prisidėjo prie šios literatūros populiarumo augimo⁷⁴. Pirmosiose L. Noreikos knygose⁷⁵ publikuoti aktoriaus dienoraščiai nuo 1974 m. iki pat publikavimo laiko (2001) bei apmąstymai, prisiminimai iš vaikystės, studijų, bendravimo ir bendradarbiavimo su iškiliais meno lauko veikėjais ir pan. Tik trečiojoje egodokumentinėje knygoje⁷⁶ paakintas pirmųjų sėkmės ir pakitusio sociokultūrinio fono aktorius priartėjo prie nepatogių biografijos puslapių, ėmėsi aprašyti sovietinės nomenklatūros elitą ir savo kontroversiškąjį uošvį, aptardamas jo svarbą šeimai, žmonių, kuriems Paleckis padėjo, suteikė vienokių ar kitokių paslaugų, liudijimus.

Tuo laikotarpiu visuomenėje dėl įvairių socialinių, ekonominių ir politinių veiksnių stiprėjo sovietmečio nostalgija, buvę aukšti LKP veikėjai užėmė svarbius postus valstybėje⁷⁷. Jei pirmąjį nepriklausomybės dešimtmetį daugiau būta aštrių politinių diskusijų ir siekio atsiriboti nuo sovietmečio, daugiau akcentuotas desovietizacijos, iliustracijos poreikis, tai antrąjį dešimtmetį stiprėjo sovietmečio normalizacijos ir nostalgijos nuotaikos⁷⁸. Tuo laikotarpiu buvo publikuoti ir pačių nomenklatūrininkų atsiminimai apie ilgametį „Lietuvos šeiminką“, LKP CK Pirmąjį sekretorių Antaną Sniečkę⁷⁹, LSSR kultūros ministro, vėliau LKP CK sekretoriaus Liongino Šepečio memuarai⁸⁰, įžymaus SSRS mastu aktoriaus – Donato Banionio – atsiminimai⁸¹, pomirtinės memuaristikos knygos apie Moniką Mironaitę⁸², Arną Roseną⁸³ ir kitas įžymias sovietmečio kultūros lauko personalijas.

Visos šios publikacijos sulaukė didelio visuomenės susidomėjimo, sykiu kėlė pagrįstumo ir patikimumo klausimų, nes liudydami apie savo gyvenimą jų autoriai neišvengiamai buvo šališki, permąstę savo gyvenimą sąmoningai konstravo / koregavo laikysenos sovietmečiu pavidalus, atsižvelgdami į pakitusią paradigmą, visuomenės nuotaikas atsiminimų rašymo metu. Tai būdinga ir artimųjų rašytoms knygoms (Mironaitės dukters atvejis), nes tokioje situacijoje autoriai ne tik

⁷⁴ Verta turėti omeny faktą, kad tai buvo paskutinis dešimtmetis iki socialinių tinklų įsigalėjimo ir informacija buvo vartojama tradicinėmis formomis (TV, radijas, popierinė spauda), ypač vidutinio ir vyresnio amžiaus visuomenės grupėse. Knygų skaitymo mažėjimo dinamika XXI a. atspindi Tarptautinės leidėjų asociacijos ir Norvegijos leidėjų asociacijos 2020 m. atliktas tyrimas *Skaitymas yra svarbus. Apklauskos ir kampanijos: kaip išlaikyti ir susigrąžinti skaitytojus?* (Reading Matters. Surveys and campaigns: How to keep and recover readers?). Rezultatu prieiga internetu: https://issuu.com/erencan-iconicmediasolutions.c/docs/reading_matters (žiūrėta 2025 07 25).

⁷⁵ Noreika L. 1999, 2001.

⁷⁶ Noreika L. 2003.

⁷⁷ Česlovas Juršėnas pirmąjį XXI a. dešimtmetį keletą sykių ėjo Seimo pirmininko ir pavaduotojo pareigas, Algirdas Brazauskas – 2001–2004 ir 2004–2006 m. Lietuvos Respublikos ministras pirmininko pareigas (VLE).

⁷⁸ Sovietmečio atminties kultūra posovietinėje Lietuvoje dar nėra išplėtotą istorikų, visgi sovietmečio vertinimų dinamika ir transformacijos jau yra patekę į istorikų Alvydo Nikžentaičio, Aurimo Švedo, sociologo Zenono Norkaus ir kt. tyrimų lauką.

⁷⁹ Kazakevičius 2003.

⁸⁰ Šepetys 2005.

⁸¹ Banionis 2004.

⁸² Jakševičiūtė 2008.

⁸³ Šabasevičienė 2008.

imasi atsakomybės už mirusio artimo žmogaus orumą, bet ir apie daugelį aprašomų dalykų yra girdėję tik iš pasakojimų. Tuomet šaltinių patikimumas dar labiau kvestionuotinas. Šiuo požiūriu patikimesni galėtų būti L. Noreikos dienoraščiai ar gerokai vėliau publikuoti Šepečio dienoraščiai (2013)⁸⁴, kaip tikslesni praeities įvykių liudijimai, tačiau jie buvo publikuoti po autorių peržiūros ir, neabejotina, redagavimo⁸⁵.

Muzikos lauke minima dešimtmetį pasirodė kelios monografijos apie žymiausius Lietuvos kompozitorius – Osvaldą Balakauską⁸⁶, Feliksą Bajorą⁸⁷, Onutę Narbutaitę⁸⁸, Vidmantą Bartulį⁸⁹ ir Bronių Kutavičių⁹⁰, kurių centre – kūrybos tyrinėjimai ir estetinių pažiūrų išskleidimas. Sovietmečio karjeros problematika yra šių monografijų periferiniame lauke, išskylanti tik ypatingesniais atvejais, dažniausiai susijusi su nuoskaudomis dėl konkrečių kūrinių cenzūros ar kitokių galimybių ribojimo. Sovietmečiu gyvenę kompozitoriai (manytina, kad šis pastebėjimas tinka ir kitų sričių kūrėjams) buvo sistemos įpratinti suvokti kūrybą kaip uždara procesą, o savo vaidmenį kaip aiškiai apribotą: parašius kūrinį kompozitoriaus misija baigta, tolesnis kūrinio funkcionavimas (atlikimai, sklaida) – jam nebevaldūs⁹¹. Šiuo požiūriu nepriklausomybės atgavimas juos stipriai paveikė, socio-ekonominio nestabilumo sąlygomis reikėjo iš naujo prisitaikyti, suvokti save ir savo kūrybą visuomenėje.

Kitaip savo socialinį vaidmenį suvokė atlikėjai, visų pirma – dainininkai. Buvimas scenoje, atsakomybė už kūrinio endogeninių reikšmių perdavimą, kūrinio recepcijos tiesioginis liudijimas ir tarpininko vaidmuo tarp kūrėjo ir auditorijos lėmė jų didesnę atvirumą ir iniciatyvumą. Todėl dažnai jie patys iniciuodavo egodokumentinių žanrų publikacijas. Reikia pabrėžti, kad nors instrumentalistai (pianistai, stygininkai, pūtikai) taip pat yra kūrinio laidininkai scenoje, tačiau atkurtos nepriklausomybės metais nepastebėta jų egodokumentinių publikacijų proveržio, išskyrus rašytinius, garsinius ar audiovizualinius interviu viešojoje erdvėje. Priešingai nei kompozitoriai,

⁸⁴ Šepetys 2013.

⁸⁵ Ypač tai pastebėtina apie Šepečio užrašus (Šepetys 2013), nes daug kur netiksliai aprašomi faktai, nesutampa su kitais šaltiniais. Tai liudija, kad savo, kaip jis teigė pratarmėje, užrašų knygeles prieš publikuojant autorius pildė / redagavo pasikliaudamas atmintimi ir galimai siekdamas pakoreguoti faktus palankiau savo laikysenos atžvilgiu.

⁸⁶ Gaidamavičiūtė 2000.

⁸⁷ Daunoravičienė 2002.

⁸⁸ Žiūraitytė 2006.

⁸⁹ Gaidamavičiūtė 2007.

⁹⁰ Jasinskaitė-Jankauskienė 2008.

⁹¹ Tokią nuostatą perteikė Kutavičius praėjus net 17 metų po nepriklausomybės atgavimo, teigęs, kad rūpinimasis kūrybos populiarinimu yra ne jo, o muzikologų darbas, jis pats turįs tik rašyti muziką (interviu su Broniumi Kutavičiumi jo 75-mečio proga transliuotas 2007 m. rugsėjo 11 d. LRT KLASIKOS laidoje „Muzikinis pastišas“, laidos autorė – Jūratė Katinaitytė). Nors tiek Kutavičius, tiek kiti kompozitoriai sovietmečiu bendravo su atlikėjais, neretai jų inspiruojami sukurdavo konkrečius kūrinius, tačiau sistema, reguliavusi, kad už kūrinio tolesnį funkcionavimą (ar diskvalifikavimą) atsakingos institucijos (Kompozitorių sąjunga, kuri organizuodavo perklausas ir vertinimus, Kultūros ministerija, kuri įsigydavo kūrinius, Valstybinė filharmonija, kuri planuodavo viešus atlikimus), buvo įsismelkusi į kūrėjų pasaulėvoką.

atlikėjai mieliau dalinasi prisiminimais apie didžiuosius autoritetus, kuriuos pavyko sutikti gyvenime, kurie įkvėpė ir suteikė tikėjimo profesija bei pasitikėjimo savo jėgomis. Asmenines sėkmes ir nesėkmes jie linkę vertinti per įgytas ar prarastas galimybes dėl išorinių priežasčių, rečiau per asmeninį profesinį kryptingumą. Apie savo laikyseną režimo atžvilgiu linkstama nutylėti arba – priešingai – pasakoti kuo išsamiau apie priešinimąsi cenzūrai, palaikymą talentingiems, bet režimo kritikuotiems kolegoms, pavyzdžiui, Katkaus atvirai deklaruotas solidarumas su karjeros pradžioje, apie 1970 m. meninės nomenklatūros kritikuojamu Kutavičiumi⁹². Paprastai nutylima apie kolaboravimą su sovietinėmis represinėmis struktūromis. Išskirtinis atvejis yra operos solisto Ričardo Daunoro, 1976 m. pasitraukusio į Vakarų, pasakojimas apie tai, kaip jo apsisprendimui gastrolių metu Paryžiuje pasiprašyti politinio prieglobsčio turėjo KGB spaudimas rašyti ataskaitas, mat nuo pat pirmųjų gastrolių studijų metais su studentų ansambliu Suomijoje buvo verčiamas bendradarbiauti su KGB: „Pagalvojau, kad pabėgdamas į Vakarų, išsivaduosiu nuo tų iškvietimų“⁹³. Vargu, ar tokio atvirumo būtų galima tikėtis, jei dainininkas nebūtų pasitraukęs į Vakarų, o likęs, pergyvenęs sovietmetį ir toliau rezidavęs Lietuvoje. Vakaruose priverstinio bendradarbiavimo su KGB faktas ne tik išlaisvino solistą, bet ir suteikė argumentacijos gauti politinį prieglobstį.

Atvirumu, kritiška laikysena ir net savita autoironija išsiskiria dirigento Algimanto Kalinausko atsiminimai⁹⁴, kurių didžiulė vertė – detalus pokario metų VAOBT gyvenimo aprašymas, vienas išsamiausių stalinistinio laikotarpio liudijimų. Gaila, kad dirigentas nebespėjo užrašyti tolesnių prisiminimų. Šios knygos autentiškumą ir patikimumą laiduoja specifinė gyvenimo pabaigos nuojauta, susitaikymas ir savotiškas vidinis įsipareigojimas paliudyti, kas pergyventa. Darytina prielaida, kad 20 metų anksčiau rašyti atsiminimai būtų labiau perfiltruoti per rašančiojo savicenzūrą, nes dar daug aprašomųjų įvykių herojų būtų buvę gyvi. Dirigento Sauliaus Sondeckio pasakojime apie operos solistą Vaclovą Daunorą, užrašytame likus kelioms savaitėms iki dirigento mirties 2016 m., justai identiškas gyvenimo finalo atvirumas, rami refleksija, netgi anksčiau jo interviu nepastebėta empatija:

Daugiausia tekdavo mums kartu koncertuoti „vyriausybinuose“ koncertuose kokių nors švenčių proga. Aš buvau nomenklatūrinio orkestro vadovas, o jis buvo nomenklatūrinis, prestižinis solistas. [...] Grįžtant į anuos laikus Lietuvoje, su

⁹² Katinaitytė 2017.

⁹³ Katinaitytė 2018: 175.

⁹⁴ Kalinauskas 2010.

apgailstavimu turiu pasakyti, kad Vacys labai daug savęs sudegino, išsikovojo jėgų, kariavo...⁹⁵

Apie pokario dešimtmečio solistų darbo teatre ypatumus, sąlygas, galimybes, pasirinkimus, ypač – nuoskaudas dėl negautų vaidmenų, instrigų, galima rasti vertingų duomenų dainininkių Elenos Dirsienės⁹⁶, Salomėjos Vaidžiūnaitės⁹⁷, Irenos Jasiūnaitės⁹⁸, Vlado Česo⁹⁹, Reginos Tumalevičiūtės¹⁰⁰ ir kt. egodokumentikoje. 1991 m. pasirodė Aleksandro Staškevičiūtės monografija¹⁰¹, tačiau knygą sudariusi teatrologė Rūta Oginskaitė pati kritiškai vertina leidinį, yra prisipažinusi, kad knygos herojė jaunos autorės darbą visiškai kontroliavo. Išsamių pasakojimų apie sudėtingą represijų patirtį jaunystėje bei įvairiaspalvę karjerą pateikė Atlydzio kartos ryškios solistės Birutė Almonaitytė¹⁰², Nijolė Ambrazaitytė¹⁰³. Tos pačios kartos atstovė Giedrė Kaukaitė jau vėlesniu metu (2022) savo knygą pateikė ne kaip autobiografinį linijinį pasakojimą, o kaip originalios struktūros literatūrinį kūrinį, kuriame dainininkės biografija, atviravimai ir nujaučiami nutylėjimai atsiskleidžia tarsi periferiniai literatūrinių siužetų sluoksniai¹⁰⁴.

Pastebėtina, kad žymiausi vėlyvojo sovietmečio solistai Virgilijus Noreika, Vaclovas Daunoras ir Eduardas Kaniava gana vėlai paskelbė savo memuarus, o Lietuvos „operos tėvu“ tituluoto garsiausio Valstybės teatro ir pokario dešimtmečių VAOBT trupės nario Kipro Petrausko (1885–1968) jokie egodokumentiniai šaltiniai nepublikuoti iki šiol. Priežastys skirtingos, bet yra ir bendrų. Ir Noreika, ir Daunoras, ir Kaniava labai ilgai plėtojo sceninę karjerą, tad susitelkti memuarų rašymui ar darbui su bendraautoriumi veikiausiai stokota laiko. Be to, skirtingai nei Vakaruose, kur savo atsiminimus įžymūs menininkai dažnai skelbia aktyvioje karjeros fazėje, taip telkdami visuomenės dėmesį savo personai ir kūrybai¹⁰⁵, Lietuvoje egodokumentikos publikavimas vis dar suvokiamas labiau kaip karjerą sumuojantis ir gyvenimo

⁹⁵ Katinaitė 2018: 170.

⁹⁶ Vyliūtė 1992.

⁹⁷ Vaidžiūnaitė 1997.

⁹⁸ Vyliūtė 2005, Blaževičius 2015.

⁹⁹ Martinaitytė, 2011.

¹⁰⁰ Tumalevičiūtė 2013.

¹⁰¹ Oginskaitė 1991.

¹⁰² Bruveris 1999, Bruveris et al. 2014.

¹⁰³ Ambrazaitytė 2009.

¹⁰⁴ Kaukaitė 2022.

¹⁰⁵ Luciano Pavarotti pavišino savo memuarus 60-mečio proga (Luciano Pavarotti, William Wright. *Pavarotti, My World*, Crown, 1995), Renée Fleming būdama 45-erių (Renée Fleming. *The Inner Voice. The Making of a Singer*. Penguin Publishing Group, 2005), Roberto Alagna 54-erių (Jacqueline Dauxois. *Quatre saisons avec Roberto Alagna*. Editions du Rocher, 2017), Angela Gheorghiu 53-erių (Angela Gheorghiu, Jon Tolansky. *Angela Gheorghiu. A Life for Art*. Dartmouth College, 2018), Jonas Kaufmannas 47-erių (Thomas Voigt. *In Conversation With Jonas Kaufmann*. Orion, 2017), dirigentas Antonio Pappano 65-erių (Antonio Pappano. *My Life in Music*. Faber & Faber, 2024) ir kt.

kelią apibendrinantis veiksmas. Tuo tarpu Noreikos mokinys, Lietuvos SSR konservatorijos absolventas Sergejus Larinas (1856–2008), pirmasis iš posovietinės Lietuvos išgarsėjęs didžiosiose pasaulio scenose, iki savo ankstyvos mirties spėjo pavišinti memuarus¹⁰⁶, tuo paneigdamas posovietinės erdvės memuaristikos standartą.

2010 m. Kaniava savilaidos būdu išleido savo glaustos apimties atsiminimus¹⁰⁷, kuriuose koncentruojamasi tik į asmeninį profesinį kelią ir scenines patirtis, vengiama teatro gyvenimo, santykių perteikimo. Noreika iniciavo savo knygos leidybą, pakvietęs populiarių, šviečiamosiomis radijo laidomis išgarsėjusį muzikologą Viktorą Gerulaitį kaip autorių. 2015 m. pasirodžiusioje monografijoje¹⁰⁸ stokojama faktų patikros ir kritinės medžiagos peržvalgos, laikomasi herojaus panegirikos stiliaus, „sąskaitų suvedinėjimo“, todėl vertingiausia ir informatyviausia veikalo dalis – cituojami paties Noreikos dienoraščiai ir autentiški pasakojimai. Daunoras ėmėsi iniciatyvos paskelbti savo memuarus, baigęs karjerą Niujorko „Metropolitan opera“ teatre (1996–2005). Monografija¹⁰⁹ pasirodė 2018 m., kurioje pirmąkart bandyta plačiau pažvelgti į dainininko karjerą sovietmečiu, ją lydėjusius sudėtingus pasirinkimus, profesinius konfliktus ir politinius skandalus.

Spaudai rengiama ir knyga apie Petrauską. Jos autorė žurnalistė Liudvika Pociūnienė atskleidė, kad dainininko asmeniniame archyve rastos trys sutartys su sovietmečio grožinės literatūros leidykla „Vaga“ (1958, 1964 ir 1969 m.). Pirmosios dvi sudarytos su Petrausku, jam įsipareigojant leidyklai pateikti memuarus, o trečioji jau su Petrausko našle Elena Žalinkevičaitė-Petrauskiene, jai įsipareigojant pateikti velionio rankraščių. Tačiau jokie memuarai nebuvo leidyklai įteikti. Pociūnienė rašydama knygą bendradarbiavo su dainininko dukra Aušra Petrauskaite, kuri prisiminė, „kad mama yra sakiusi: visko rašyt negaliu, o jeigu negaliu – tai ir nenoriu“. Knygos autorė reziumuoja, kad „Kiprui priskiriamų ideologizuotų tekstų netrūksta, yra net išlikęs jo kreipimosi į jaunimą įrašas, kurio autorystė taip pat kelia abejonių“¹¹⁰. Ši publikacija reikšmingai papildys iki šiol fragmentiškai ir kontroversiškai susiformavusį Petrausko įvaizdį.

Kaip matyti, operos solistų egodokumentika gana plati ir įvairi, palyginus su kitų specialybių muzikais. Kita vertus, daugelis ilgus metus reikšmingus vaidmenis kūrusių solistų (Vlada Mikštaitė, Elena Saulevičiūtė, Abdonas Lietuvninkas, Henrikas Zabolėnas, Rimantas Siparis, Romanas Marijošius, Gražina Apanavičiūtė, Edmundas Kuodis ir kt.) nepaliko rašytinių savo karjeros liudijimų. Daugiausia egodokumentikos užfiksavo pokario solistų kartos atstovai, kurie sulaukė nepriklausomybės ir skubėjo paliudyti epochą ir savo karjerą jau be cenzūros baimės

¹⁰⁶ Peterson 2008.

¹⁰⁷ Kaniava 2008.

¹⁰⁸ Gerulaitis 2015.

¹⁰⁹ Katinaitė 2018.

¹¹⁰ Šios disertacijos autorė yra susipažinusi su Liudvikos Pociūnienės rengiamos knygos rankraščiu.

ir savicenzūros instinkto. Memuarų rašyme vyravo moterys, kurios skaudžiai išgyveno atsisveikinimą su scena ir, manytina, rašymas arba išsipasakojimai knygų bendraautoriams buvo joms tam tikra potrauminė terapija (Vaidžiūnaitė, Tumalevičiūtė, Jasiūnaitė). Daugiau publikacijų sulaukė tie dainininkai, kurių artimieji atkakliau rūpinosi jų atminimo įamžinimu (Almonaitytė, Ambrazaitytė). Kai kurie monografijų autoriai susidūrė su savo herojų arba jų artimųjų kontrole, kas sumenkina tokių šaltinių patikimumą.

Sovietmečio muzikos lauko dalyviai, siekiantys karjeros ir pripažinimo, nuolat turėjo įrodyti savo palankumą sistemai. Tie, kurie neturėjo „švarios“ biografijos, kurių šeimos istorijoje būta tremčių, emigracijos ar kitokių režimui netoleruotinių dalykų, galėjo siekti karjeros, bet tuomet privalėjo priimti režimo sąlygas: bendradarbiauti su KGB ir / ar stoti į Komunistų partiją, kitaip prisidėti prie režimo funkcionavimo. Rašant memuarus ar duodant interviu šie ar kiti nepatogūs biografiniai epizodai verčia imtis manipuliatyvios gynybinės pozicijos, ieškoti pasiteisinimų arba nevalingo, apsauginio atminties blokavimo. Lietuviškoji sovietmečio menininkų egodokumentika, palyginus su Vakarų, didžia dalimi yra santūri, konservatyvi, viena vertus, autoriai norėtų pasakyti daugiau, atviriau, kita vertus, praecities „šešėliai“ tampa užmaršties taikiniais ir dažnu atveju prislopina pasakojimo gyvybingumą.

Nuo pat stalinizmo laikotarpio svarbus buvo vadinamasis žmogiškasis faktorius. Dažnai menininko tolesnė karjera priklausė nuo vieno ar kito valdininko sprendimo. Žmonių ryšiai, palaikymas ar nepalaikymas kritinėse situacijose galėdavo koreguoti režimo numatytą vertinimo algoritmą. Muzikų veiklės – kompozicinės, atlikėjiškos – vertinimuose visada yra erdvės interpretacijoms ir manipuliacijoms. Situaciją lemdavo konkrečių žmonių konkretūs sprendimai, sąlygoti jų auklėjimo, kultūros, paklusnumo režimui, santykių su aukštesnio rango nomenklatūros veikėjais. Toks yra bendras epochos sociokultūrinis fonas, kurį formuoja sovietmečio kultūros lauko egodokumentiniai šaltiniai.

Egodokumentikos tyrimai išlieka problemiški, kaip kad problemiškas yra sakytinės istorijos metodo taikymas ne tik dėl aukščiau minėtų mokslininkų apibrėžtų trijų kriterijų, bet ir dėl žmogiškosios atminties netvarumo. Pasak Švedo, „bėgant laikui tam tikro įvykio liudininko („šaltinio“) atmintis kinta tuo pat metu iš naujo sukurdamą ir įvykių supratimo bei vertinimo perspektyvas, kurios automatiškai koreguoja pasakojimą apie tai, „kaip buvo iš tikrųjų“¹¹¹. Tačiau trūkstant objektyvių šaltinių sakytinė istorija ir egodokumentika įgauna vis didesnę reikšmę kaip dažnai tik vienintelis galimas būdas priartėti prie to, „kaip buvo iš tikrųjų“. Sykiu ji suteikia žinių, kaip liudininkas vertino prisimenamą situaciją, faktus, savo vaidmenį ir kaip į tai žvelgia

¹¹¹ Švedas 2010: 153.

pasakojimo momentu. Todėl analizuojant sakytinės istorijos ir egodokumentikos šaltinius tyrėjui tenka laikytis hermeneutinio požiūrio ir vertinti faktus bei jų pateikimą kuo platesniame kontekste, suteikiančiame skirtingų žiūros galimybių. Tokio principo laikomasi ir šiame tyrime.

1.3 Meninių ir užmeninių karjeros veiksmų sąveika ir poveikis: teoriniai aspektai

XXI a. Lietuvos menotyrininkų darbuose bandant atsiplėšti nuo tradicinio menininko karjeros aprašymo būdo iškyla naujų metodologinių priėgų poreikis. Tradiciškai menininko biografija aprašoma linijiniu naratyvu nuo vaikystės, tėvų kilmės, šeimos socialinio ir kultūrinio statuso per studijų ir pirmųjų pripažinimų laikotarpį, karjeros susiformavimą iki brandžiausio, produktyviausio etapo, užbaigiant įtakingumo ir prisitaikymo vėlyvuju etapu bei įvertinimu po mirties, pasikeitus kartoms ir paradigmoms. Lygiagrečiai aprašomas kūrybos kelias, dažniausiai skirstant menininko karjeros etapus į ankstyvąjį, brandųjį ir vėlyvąjį. Kartais abu naratyvai – biografinis ir karjeros – sujungiami į vientisą pasakojimą, tuo priartinant kūrybos raidą (pasirinkimus, pokyčius, krizes) prie biografinių faktų, bet vengiant jų sieti su estetinės raiškos (kompozitorių biografijų atveju – muzikos kalbos) analize. Tradiciniame biografiniame pasakojime mažai dėmesio skiriama arba išvis neskiriama kontekstui, menininko funkcionavimui kultūros sistemoje, ekonominiams faktoriams, socialiniams ir kultūriniais ryšiams (įtakoms, nusižiūrėjimams, neigimams, konkurencijai, adoracijai, kerštui, laikysenai). Vyrauja izoliuoto pasakojimo tipas.

Lenkų muzikologas Mieczysławas Tomaszewskis 2010 m. pristatė naują kūrėjo biografijos konstravimo modelį, pateikdamas originalią muzikos kūrinio analizės koncepciją, kurioje šis traktuojamas kaip intertekstinės kultūros produktas: „Šiandien požiūris į muzikos kūrinį kinta, jis apima visas jo egzistavimo fazes nuo koncepcijos iki recepcijos ir dar daugiau: nuo inspiracijos iki rezonanso“¹¹². Autorius išskiria tris intertekstinės analizės aspektus: kūrėjo biografinį, kultūrinį ir istorinį. Čia trumpai pristatomas pirmasis – biografinis. Tomaszewskis primena, kad dar visai neseniai, analizuojant kūrinį remtis jo autoriaus biografija buvo laikoma mokslinė klaida, tačiau po to atsigręžta į faktą, kad ypač dažnai patys kompozitoriai pasakodami apie kūrinio atsiradimą mini lemiamą vaidmenį suvaidinusius jų pačių biografijos faktus. Tomaszewskis išskiria 6 biografinius momentus:

1. Paveldėjimo momentas (*Der Moment der Erbeübernahme*), kurį Tomaszewskis sieja su kilme, kultūrine tradicija, suponuojančia kūrėjo „įsišaknijimą“ tam tikroje kultūrinėje terpėje;

¹¹² Tomaszewski 2010: 93.

2. Pirmojo susižavėjimo momentas (*Der Moment der ersten Faszination*), kai susižavima kokiū nors nauju, patraukliu reiškiniu, kurio dėka išsikristalizuoja specifinis idealas;

3. Prieštaravimo ir maišto momentas (*Der Moment des Widerspruchs und Aufstands*). Tomaszewskis palygina jį su „Sturm und Drang“ fenomenu. Šioje studijoje kūrėjas protestuoja prieš jį varžančius socialinius, kultūrinius ir moralinius ribojimus, atsižada ankstesnių susižavėjimų ir formuoja savitą braižą;

4. Prasmingo susitikimo momentas (*Der Moment der bedeutungsvollen Begegnung*), kai menininkas sutinka svarbų įkvėpėją. Toks bendravimas tampa nebe empiriniu, o egzistenciniu, tuomet „burės pagauna vėją“ (*Wind in die Segel nimmt* – Gustavo Mahlerio metafora);

5. Egzistencinės grėsmės momentas (*Der Moment der Existenzbedrohung*), kai kūrėjas patiria sudėtingų išgyvenimų dėl sveikatos ar susvyravusio materialaus pagrindo, kūrybinės krizės ir pan. Šis momentas suveikia kaip įspėjimas, tačiau kartu „neša ir visų jėgų, reikalingų grėsmėms įveikti, mobilizaciją“;

6. Gilaus vienatvės jausmo momentas (*Der Moment der tiefen Empfindung der Einsamkeit*) ir sykiu vaizduotės išsilaisvinimas iš ankstesnių apribojimų. Tomaszewskis jį vertina kaip „beveik neracionalų“ atsinaujinimą – grįžimo į praeitį ir žvilgsnio į ateitį akimirka, kuri jau „veržiasi į naujus krantus“¹¹³.

Atsižvelgiant į kai kurias Tomaszewskio metodologijos atramas, galima reprezentatyvi sovietmečio muzikos lauko dalyvių oficialių biografijų ir egodokumentikos peržvalga ir jos pagrindu apibendrintai rekonstruoti sovietmečio muzikų sociokultūriniai tipai. Tiesiogiai taikyti Tomaszewskio metodologiją visam muzikos laukui netikslinga, nes ji skirta kūrėjo – kompozitoriaus – biografijos atskleidimui, tačiau galėtų būti gana produktyviai taikoma kitų sričių kūrėjams – dailininkams, rašytojams, režisieriams, kurių kūrybos objektas – meno kūrinys (dailės, literatūros kūrinys, dramos spektaklis, kino filmas, etc.). Atlikėjams – muzikantams ir aktoriams – ji taikytina tik iš dalies, nes Tomaszewskio metodologija remiasi kūrinyje, o ne jo interpretacijoje slypinčiomis menininko biografijos projekcijomis.

Pasukus menininko karjeros tyrimus socialinių, politinių, ekonominių ir kultūrinių kontekstų link, atsiveria naujos perspektyvos, susijusios su kultūrinės antropologijos ir sociologijos studijų teikiama priegomis.

Vienas populiariausių sovietmečio tyrimuose naudojamų teorinių modelių – prancūzų sociologo Pierre'o Bourdieu meno sociologijos idėjų sistema, nors pats autorius nelinkęs jos vadinti sistema ir siūlo naudotis jo sąvokomis kaip instrumentais, kuriuos įprasminti turėtų tyrėjas

¹¹³ Tomaszewski 2010: 97.

refleksija. Sociologinę refleksiją Bourdieu aiškina kaip tyrėjo ir jo tiriamo objekto ryšio objektyvizaciją, kai tyrėjas apibrėžia savo, kaip objektą stebintįjį poziciją – sąlygas, aplinkybes, santykį su objektu, idant išvengtų subjektyvumo ir determinizmo¹¹⁴. Svarbiausios Bourdieu metodologinės sąvokos – *laukas* (socialinių, kultūrinių ir kitokių ryšių tinklas, kuriame veikia tam tikra logika), *agentai* arba *dalyviai*¹¹⁵ (individai, grupės arba institucijos, veikiančios ir besivaržančios *lauke*), *kurie* turi savo *habitus* – įvaldytą ir suvoktą (įsivertintą) elgsenos, laikysenos, įpročių ir įgūdžių sistemą. *Agentų* veiklai (*žaidimui*) didelę reikšmę turi jų *kultūrinis kapitalas* – įteisintos žinios, įgūdžiai, išsilavinimas, tam tikrų kultūrinių kodų perpratimas. *Kapitalas* priklausomai nuo lauko ypatumų gali būti dar trejopo pobūdžio – *ekonominis*, *socialinis* ir *simbolinis* (prestižas, autoritetas). Kiekvienas laukas turi savo *doxa* (laikyseną, vertybes) ir *illusio* (tikėjimą *žaidimo* prasmingumu)¹¹⁶.

Bourdieu metodologiją sovietmečio tyrimuose produktyviai taiko literatūrologai Loreta Jakonytė-Kvedarienė (2005), Rimantas Kmita (2009), Aistė Kučinskienė (2016), Virginija Cibarauskė (2017), Saulius Vasiliauskas (2021), menotyrininkės Skaidra Trilupaitytė (2017), Žilvinė Gaižutytė-Filipavičienė (2005), muzikologės Rūta Stanevičiūtė (2011), Gražina Daunoravičienė (2017) ir kt. tyrėjai.

Nors Bourdieu savo darbuose neskyrė muzikai tiek dėmesio kiek literatūrai ir dailei (Flaubert'o, Manet, Baudelairo „herojiškasis modernizmas“), tačiau muzikinio skonio kategoriją iškėlė į lemiančią socialinį statusą teigdamas, kad „niekas taip neklystamai neapibrėžia asmens priklausomybės tam tikrai klasei kaip muzikinis skonis“¹¹⁷. Vakarų muzikologijoje Bourdieu konceptai seniai kultivuojami, plėtojami, tačiau pastebimi ir metodologijos trūkumai. Pasak britų muzikos antropologės Georginos Born, „jei mes atsigręžiame į Bourdieu, kad plėtotume sociologinę estetiką ir nagrinėtume meno kūrinio specifiką, tai veltui tikimės“¹¹⁸, nes Bourdieu estetinių meno kūrinio savybių teorizavimas yra, anot Born, „negatyviai skeptiškas“¹¹⁹. Dauguma Bourdieu kritikų ir pasekėjų pabrėžia, kad jo metodologija pasiūlė svarbų postūmį nuo ortodoksinės, pozityvistinės ir adoracinės muzikos istorijos, kurioje nebuvo vietos galios, kovos ir

¹¹⁴ Bourdieu, Wacquant (2003).

¹¹⁵ Lietuvoje mokslininkai ir vertėjai vartoja dvejopą sąvokos formą: *agentas* (artimesnis originalui) arba lietuviškas atitikmuo *dalyvis*.

¹¹⁶ Svarbiausios Bourdieu metodologinės sąvokos aprašytos jo kanoniniame veikle *Skirtis (La Distinction. Critique sociale du jugement)*. Paris: Minuit, 1979; vertimas į anglų k.: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press, 1984 (toliau – Bourdieu 1984).

¹¹⁷ Bourdieu 1984: 18.

¹¹⁸ Prior 2005: 353.

¹¹⁹ Ibid.

atmetimo (neįteisinimo) aspektams. Pasak Nicko Prioro, Bourdieu „padėjo modernizuoti muzikos istorijos tyrimus, suteikdamas amunicijos prieš uždaras istorijas“¹²⁰.

Esti ir daugiau galimybių konceptualizuoti menininko biografiją, pasitelkiant kitaip praturtintas prieigas. Amerikiečių psichologas Deanas Keithas Simontonas remiasi daugelio mokslininkų empiriniu įdirbiu nuo XIX a. vidurio ir siūlo analizuoti *genijaus*¹²¹ biografiją jungiant sociologinę ir psichologinę perspektyvas. Jo sistemoje svarbiausios kategorijos – *pasieltas įžymumas (achieved eminence)* meninėje aplinkoje, *individualios savybės (individual attributes)*, *gyvenimo kelio raida (lifespan development)* ir *socialiniai procesai*¹²².

Pasieltas įžymumas – dar XIX a. Francio Galtono pasiūlyta sąvoka ir jos apibrėžtis¹²³. Ją galima išmatuoti, pasitelkiant paminėjimus enciklopedijose, meno istorijose, biografiniuose žinyuose, pomirtinės šlovės aptarimuose. Kompozitorių atveju dar prisideda kūrinių atlikimų ir įrašų statistika. Taip pat gali būti įtraukiamos ekspertų apklausos. Išvadoms, pasak Simontono reikalingi trys kriterijai: *vertinimo konsensusas, stabilumas laike ir asimetrinis skirstinys (skewed distribution* – grafinis atvaizdavimas, kai duomenys nėra tolygiai pasiskirstę aplink vidurkį)¹²⁴.

Nustatant vertinimo konsensuą tyrimo metu svarbu vadovautis statistiniais sąryšio ir paklaidos faktoriais, o tyrimo apimtis negali būti lokali, ji turi būti tarptautinė (*cross-national*) ir tarpkultūrinė (*cross-cultural*). Stabilumą laike apibrėžia dešimtmečiais ar netgi šimtmečiais nekintantis genijaus kūrybos vertinimas arba nežymūs jo nuokrypiai, priklausomai nuo skonių, madų ir kitokių sociokultūrinių pokyčių. Kita vertus, kiekviena karta, nors ir perėmusi ankstesniosios vertinimus ir požiūrius, linkusi iš naujo peržiūrėti ir pervertinti praeities genijų kūrybą ir įvesti savo paradigmas būdingų vertinimo parametrų. Ir trečias svarbus dalykas – *transistorinis stabilumas*, kai praeities genijaus kūrinys greičiausiai ir ateityje bus panašiai vertinamas. Tačiau čia Simontonas pabrėžia klaidos, apsirikimo galimybę, ypač dažną operos istorijoje, kai pripažintą šedevrą ir publika, ir kritikai kadaise premjeroje buvo „nušvilpę“ ir pasmerkę. *Asimetrinis skirstinys* reprezentuoja genijaus kūrinių funkcionavimo kreivę, kurioje gali atsispindėti įvairūs parametrai.

Individualiosios savybės gali būti grupuojamos į *kognityvinius gebėjimus* ir *asmenybės bruožus*. Pirmajai grupei priskirtinas intelekto koeficientas ir kūrybinis universalumas (genijaus

talentas dažnai reiškiasi ne vienoje srityje). Asmenybės bruožai yra labiau bendrieji, prigimtiniai nei susiję su veiklos sritimi. Tai motyvacija, nuoseklumas, tikslingumas, konkurencingumas, psichopatologiniai simptomai ir pan.¹²⁵

Gyvenimo kelio raidą atskleidžia 3 faktoriai: *kilmė* (šeimos aplinka, lavinimasis), *karjeros trajektorijos* bei *gyvenimo ir karjeros pabaiga* (mirties nuojauta, „gulbės giesmės“ fenomenas). *Karjeros trajektorijas* apibrėžia *produktyvumo kreivė* (svarbiausių ir mažiau reikšmingų darbų atsiradimo logika) ir *karjeros riboženkliai* (pirmasis reikšmingas kūrinys, svarbiausias kūrinys, paskutinis reikšmingas kūrinys), kurių dėka galima daryti išvadas apie stipriausią talento pasireiškimo etapą¹²⁶.

Genijus negyvena izoliuoto gyvenimo ir jo kūryba negali būti neveikiama sociumo, nors tradicinėse biografijose genijaus kūrybingumas dažnai atskiriamas nuo konteksto. Simontonas išskiria tris *socialinius procesus*, įtraukiančius menininką. Tai *tarpasmeniniai santykiai* (kolegos, konkurentai, draugai, mokiniai ir kt.), *bendradarbiavimo grupės* (kine, teatre, operos teatre, pasitaiko ir kituose menuose (freskų, kitų didelių objektų tapymas, architektų, restauratorių, džiazų grupės) ir *sociokultūriniai kontekstai* (vidiniai faktoriai, tokie kaip meninis stilius, ir išoriniai, tokie kaip politinė ir ekonominė aplinka).

Kaip matyti, Simontonas į savo genijaus asmenybės ir kūrybos analizės sistemą įtraukia plačią socialinių, sociologinių, statistinių, psichologinių parametrų skalę, bet aplenkia estetinius kriterijus. Jis pasitelkia kritiškai peržvelgdamas beveik trijų šimtmečių mokslininkų teorinį ir empirinį įdirbį ir apibendrina į vieningą sistemą. Jo objektas – jau įvertintas, pasiekęs įžymumą genijus, kurio talentu neabejoja ekspertai ir kuris jau įėjęs į kultūros kanoną. Simontonas imasi šios teorinės prieigos ne tam, kad paaiškintų, kodėl vienas kūrėjas yra genijus, o kitas – ne, o tam, kad išsiaiškintų tai, kas anksčiau nebuvo žinoma apie genijų ir jo kūrybos funkcionavimą. Galima palyginti Tomaszewskio ir Simontono menininko karjeros modelius (žr. lentelę Nr. 1).

¹²⁰ Prior 2005: 353.

¹²¹ Simontonas remiasi Imanuelio Kanto veikale *Sprendimo galios kritika* (1790) apibrėžta genijaus, kurio kūryba nepaklūsta taisyklėms ir kurios svarbiausia vertybė – originalumas, konceptu, sykiu atkreipdamas dėmesį į jo trūkumus kaip kad genijaus sampratos taikymą išimtinai tik menininkams, bet ne mokslininkams.

¹²² Simonton 2014: 17.

¹²³ Ibid.: 18.

¹²⁴ Ibid.: 19.

¹²⁵ Simonton 2014: 23.

¹²⁶ Evelyn Raskin 1936 m. atliko 120 mokslo ir 123 literatūros sričių genijų kūrybos apžvalgą ir nustatė, kad literatai pirmąjį reikšmingą kūrinį sukuria apie 24-uosius metus, svarbiausią – apie 34-uosius ir paskutinį reikšmingą – apie 55-uosius. Mokslininkų atitinkami karjeros riboženkliai – 25, 35 ir 59 metai. Tačiau Simontonas ištyrė 120 klasikinės muzikos kompozitorių kūrybą ir nustatė, kad 3 riboženkliai yra 26–31, 40–41 ir 51–52, bet amplitudė svyruoja atitinkamai: 5–60, 16–80, 18–86 (Simonton 2014: 30–31).

Tomaszewski	Simonton		
Meninės biografijos momentai	Gyvenimo kelio raida	Individualios savybės	Socialiniai procesai
Paveldėjimo momentas	Kilmė	Asmenybės bruožai	Bendradarbiavimo grupės
Pirmojo susižavėjimo momentas	Karjeros trajektorijos		
Prieštaravimo ir maišto momentas			
Prasmingo susitikimo momentas	Gyvenimo ir karjeros pabaiga	Kognityviniai gebėjimai	Sociokultūriniai kontekstai
Egzistencinės grėsmės momentas			
Gilaus vienatvės jausmo momentas			

Lentelė Nr. 1. Tomaszewskio ir Simontono modelių palyginimas

Jei Simontonas analizuoja tik genijaus karjerą, kyla klausimas, kas yra genijus? Koks sėkmės ir talento santykis? Koks žvaigždės santykis su į meno „stratosferą“ nepatenkančiais konkurentais? Kuo remiantis tai nustatyti? Šiuos ir panašius klausimus socialiniu-ekonominiu pagrindu aiškina amerikiečių profesorius Moshe Adleris savo studijoje „Žvaigždystė ir talentas“ (*Stardom and Talent*)¹²⁷. Meno ar sporto žvaigždė yra individas, kuris įgyja visuotinį pripažinimą ir uždirba ženkliai daugiau nei tokio lygmens nepasiekiantys konkurentai. Pasak amerikiečių ekonomisto Sherwino Roseno, žvaigždiškumą apsprendžia du faktoriai: žvaigždžių hierarchija ir tobulas arba beveik tobulas meno kūrinio atkuriamumas (*reproducibility*)¹²⁸. Pvz., anksčiau operos dainininkas galėjo pasirodyti ribotam skaičiui žmonių (viename ar keliuose teatruose). Dabar įrašų pagalba geriausių iš geriausių dainininkų menu gali gėrėtis bet kuris melomanas įvairiose medijose ar įsigijęs įrašą asmeniškai. Tai reiškia, kad bet kuris vartotojas gali gėrėtis pačiu geriausiu, užuot klausęs kitų puikių, bet ne tokių tobulų dainininkų. Tokiu atveju geriausiasis tampa monopolistu. Tačiau Adleris teigia, kad superžvaigždės iškyla ne dėl talento lygmens. Paprastai keli menininkai toje pačioje „lygoje“ būna panašaus talento ir potencialo, bet superžvaigždė „sukuria daliai vartotojų poreikį vartoti tokį pat meną kaip kiti“¹²⁹. Šis poreikis kyla todėl, kad menas nėra momentinis potyris, o dinaminis procesas, kuriame kuo daugiau žinai, tuo labiau mėgaujiesi. Vartotojai susikuria *vartojimo kapitalą*¹³⁰. Kuo šis didesnis, tuo malonesnis kiekvienas susitikimas su menu ir menininku. Vartojimo kapitalo kaupimas vyksta trimis būdais:

¹²⁷ Adler 2006.

¹²⁸ Adler 2006: 897.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Amerikiečių ekonomistų George'o Stiglerio and Gary'o Beckerio konceptas, paskelbtas 1977 m. (Adler 2006: 897).

savarankiškai analizuojant meno kūrinius, diskusijose su draugais ar žinovais ir sužinant apie meną medijose. Kai menininkas yra populiarus, suprantama, kad apie jį medijose randama daugiau informacijos, daugėja individų, kurie nori apie tai diskutuoti su vartotoju. Taip Adleris aiškina vartotojų poreikį vartoti tai, ką vartoja kiti. Kadangi menininkai (ypač atlikėjai) būna populiarūs ribotą laiką atkarpą, natūralu, kad daug aukšto lygio menininkų negali įgyti populiarumo tuo pačiu metu. Glennas M. Macdonaldas 1988 m. studijoje „Žvaigždžių ekonomika“ pastebėjo, kad kiekvienam atlikėjui pasitaiko ir blogų, ir gerų atlikimų, tačiau žvaigždės statusą pabrėžia ne jo pasirodymo kokybė, o lūkestis, kad pasirodymas bus geras. Šis lūkestis, tyrėjo teigimu, paprastai puoselėjamas per visą atlikėjo karjerą¹³¹.

Taigi, Adlerio žvaigždės koncepto esminės atramos yra vartojimas, vartotojas, vartotojo kapitalas, konkurencija, žvaigždės monetarinis kapitalas ir jo generavimo logika. Žvaigždės, talento fenomenas Vakarų muzikologijoje ir meno sociologijoje dažniausiai analizuojamas iš ekonominės perspektyvos, kai meninė veikla yra vienas iš laisvosios rinkos segmentų, o menininkas – rinkos dalyvis. Sociologas Arthuras Leonardas Stinchcombe'as eina šia kryptimi toliau ir traktuoja talentą kaip meninės produkcijos faktorių, kuris gali turėti pridėtinę vertę tam tikrose situacijose (pvz., pianisto rečitalyje) arba likti neįvertintas (pvz., kai orkestre grojantis muzikantas yra žymiai talentingesnis už kitus, bendram orkestro rezultatui tai neturi žymaus poveikio)¹³².

Tiriant menininko karjerą ekonominiu požiūriu vienas iš kriterijų, kurių dauguma tyrėjų iškelia kaip vieną svarbiausių – karjeros trukmė. Šis kriterijus iškeltas ir jau aukščiau aptartame Simontono modelyje. Dailininkai, kompozitoriai ar rašytojai gali būti produktyvūs ištisus dešimtmečius. Tuo tarpu atlikėjų profesijoje karjeros laikas gerokai trumpesnis ir ekonominiu požiūriu jų uždarblio kreivė, net jei ir tam tikrame etape išskylanti virš kitų profesijų menininkų kreivių, bet yra žymiai trumpesnė ir gana staigiai krintanti.

Jamesas Richardsonas dar 1980 m. atkreipė dėmesį, kad priešingai nei dauguma menininkų, operos dainininkai pradeda lavinti savo balsą gana vėlai, dažniausiai jau įžengę į trečiąją dešimtį ir studijuoja mažiausiai penkerius metus¹³³. Išdainuoti visą operos spektaklį reikia didžiulės ištvermės. Taip pat nuolat reikia mokytis naujas partijas ir aktorinį veiksma skirtinguose spektakliuose. Operos dainininkai įtemptai mokosi visą karjeros laiką. Nepaisant nuolatinės vokalinės formos palaikymo pratybų dainininkų karjera dažniausiai baigiasi nesulaukus 60-ies¹³⁴.

¹³¹ Adler 2006: 899.

¹³² Menger 2006: 779.

¹³³ Alper, Wassal 2006: 818.

¹³⁴ Pastarąjį dešimtmetį pastebima ilgėjanti operos solistų karjera.

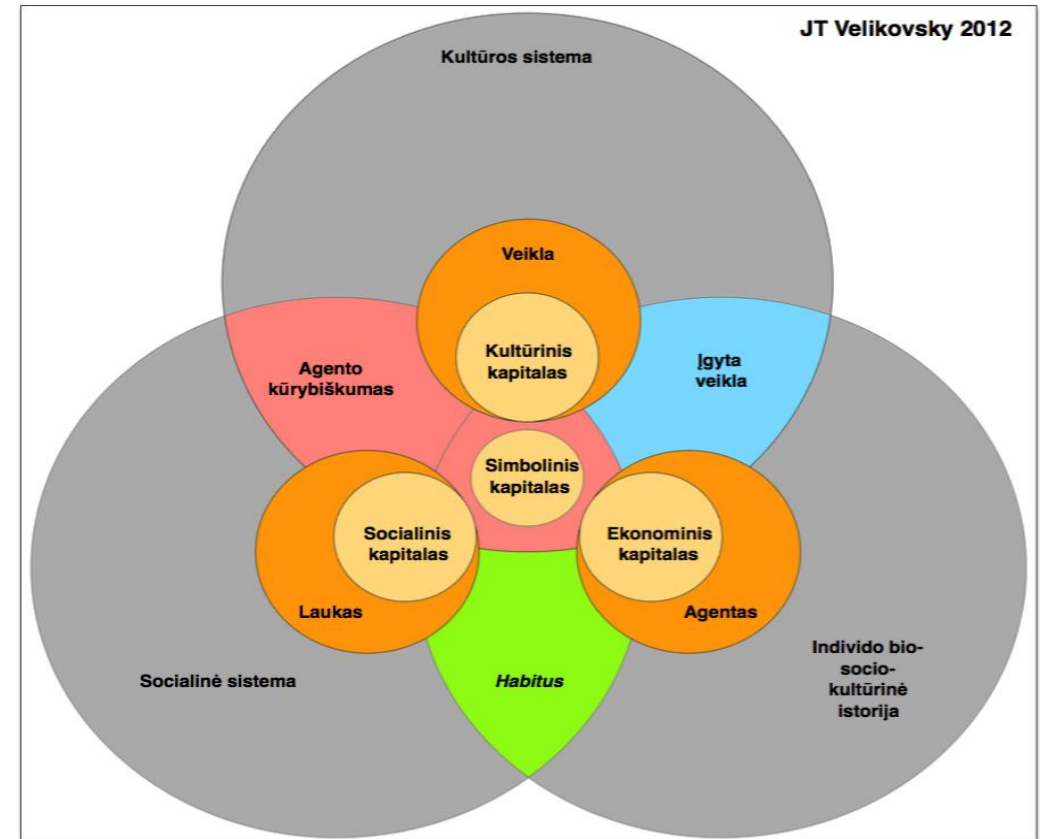
Be to, studijų metu dauguma rimtai karjerai nusiteikusių amerikiečių dainininkų važiuoja į Europą, kad pasitobulintų pas pripažintus vokalo meistrus ir įgytų reputaciją, kuri grįžus į JAV padėtų jiems kurti sėkmingą karjerą¹³⁵. Kaip matyti, tokio tipo karjera reikalauja didžiulių investicijų be garantijų, kad įdėtos pastangos atsipirktų. Kaip dainininkai praleidžia likusią gyvenimo atkarpą po aktyvios karjeros? Kaip toliau plėtojasi jų uždarblio kreivė? Koks jų tolesnės veiklos pobūdis? Šie klausimai – taip pat menininkų karjeros tyrimų akiratyje.

Grįžtant prie sovietmečio operos solisto specifikos akivaizdu, kad taikyti dainininkų karjeros tyrimų laisvosios rinkos sistemoje metodiką neproduktyvu. Sovietiniai dainininkai gyveno totalitarinėje sistemoje ir jų karjera, galimybės, pajamos ir privilegijos buvo kontroliuojamos režimo. Net kai atlikėjai patekdavo į Vakarų scenas kaip sovietinės kultūros reprezentantai ir uždirbdavo tenyškščius standartus atitinkančias lėšas, jas nusavindavo sovietinė valdžia, palikdama atlikėjų dispozicijai tik menką dalį¹³⁶. Tačiau vadinamosios planinės ekonomikos sistemoje menininkai turėjo galimybę gauti materialų atlygį privilegijų ir paslaugų forma.

Kaip matyti, meno sociologija pasiūlo gana skirtingų ir produktyvių tyrimo įrankių, tačiau joje vengiama estetinių-meninių kategorijų. Rekonstruojant sovietmečio menininkų karjerą susitelkti tik į meno ir menininko funkcionavimo tyrimus būtų klaidinga, nes būtų prarastas svarbus, jei ne pats svarbiausias kriterijus: kodėl analizuojamas (kuo išskirtinis) būtent vienas ar kitas atlikėjas. Todėl šio darbo iššūkis – sujungti socialinę-ekonominę-politinę problematiką ir estetinę-kultūrinę karjeros analizę į kompleksinį tyrimą.

Kaip šie laukai susiję, perteikia australų rašytojo bei prodiuserio Jay`aus Tesla Velikovsky`o socialinės erdvės schema¹³⁷. Ją savo meno tiriamajame darbe pristatė pianistas Motiejus Bazaras¹³⁸. Schemoje sujungta Bourdieu lauko teorija su vengrų psichologo Mihaly`o Csikszentmihalyi`o kūrybiškumo sistemos modeliu. Šia schema remdamasis Velikovsky sukonstravo „Kūrybinės praktikos teorijos modelį“ (*Creative Practice Theory Model*), atvėrusį jam teorines prieigas analizuoti scenarijaus rašymo taisyklių ortodoksiškumo aspektą, kai scenarijų rašymo *doxa* prieštarauja realiai situacijai¹³⁹. Šioje schemoje prie jau žinomų Bourdieu

teorijos atraminių terminų – socialinio, kultūrinio, ekonominio ir simbolinio kapitalo, *habitus*, agento, lauko ir veiklos lauko, pridėtas papildantis Csikszentmihalyi pateiktas terminas – veiklos sfera (*domain*).



Lentelė Nr. 2. T. Velikovsky. Kūrybinės praktikos teorija (Bazaras 2017).

Ši schema atveria platesnę interpretacijų erdvę, kurioje galima lanksčiau jungti skirtingų teorijų elementus tirti sovietmečio operos solisto instituciją, nes:

1. Dauguma aukščiau paminėtų teorinių modelių yra socialinio-ekonominio pobūdžio, kai agento veikimo laukas yra atvira tarptautinė operos meno rinka. Įvedus į juos totalitarinio politinio režimo, planinės ekonomikos ir partinio administracinio reguliavimo aspektus dauguma modelių tampa iš dalies arba visai neveiksmingi;
2. Schemos pagrindas – Bourdieu lauko teorija – vienintelė iš aukščiau aptartų modelių akcentuoja galios santykius, veikiančius visą lauką (šiuo atveju, sovietinį operos

¹³⁵ Alper, Wassal 2006: 819.

¹³⁶ Gastrolėse užsienyje gautus atlikėjų honorarus kaip agentas perimdavo Goskoncerto institucija ir išmokėdavo atlikėjui 10% jo uždirbtos sumos. Apie tai savo memuaruose atskleidė Noreika (Geurlaitis 2015), Daunoras (Katinaitė 2018), Saulius Sondeckis (Melnikas 2020).

¹³⁷ Schema naudojama disertacijoje „Kūrybiškumo, naratologijos teorijos ir scenarijų rašymo tarpusavio ryšių supratimas ir nagrinėjimas; pasakojamojo fantastinio pilnametražio filmo kūrimo praktikos“ („Understanding and Exploring the Relationship Between: Creativity; Theories of Narratology; Screenwriting; and Narrative Fiction Feature Film – Making Practices“, 2012).

¹³⁸ Bazaras 2017: 15.

¹³⁹ 70 procentų filmų neatsiperka, o 98 procentai scenarijų lieka neįgyvendinti arba yra perkuriami (Bazaras 2017: 15).

teatrą, esantį dar platesnio lauko – sovietinės kultūros sistemos, o šioji savo ruožtu – sovietinio politinio režimo – dalimi). Dėl šios priežasties Bourdieu išlieka aktualus sovietmečio tyrimuose tiek analizuojant meno procesus, tiek menininkų laikysenas, tiek karjeros aspektus;

3. Schema parodo Bourdieu metodologijos atvirumą kitoms teorijoms ir interpretacijoms (ne veltui daugelis jo lauko teorijos konceptų tapo vartojami viešojoje erdvėje kaip bendriniai žodžiai, pavyzdžiui, *laukas*, *simbolinis kapitalas* ir kt.). Šio tyrimo kontekste Bourdieu atvirumas yra itin svarbus, nes menotyriniai aspektai gali atverti platesnes prieigas atskleisti solisto *kultūrinio kapitalo* veiksmus ir produktyviau, visavertiškiau atkurti patį sovietinį operos meno lauką;
4. Bourdieu teoriniai įrankiai leidžia produktyviai analizuoti tiriamus objektus ilgesnėje laiko skalėje, nes, pavyzdžiui, *simbolinis kapitalas* gali reikšmingai kisti, priklausomai nuo kitų lauko veiksmų. Šioje disertacijoje tiriamos kelios VAOBT solistų kartos gana ilgu sovietmečio laikotarpiu, kuris turėjo savo raidos etapus, lūžius, įtakojusius lauko pokyčius, dalyvių *doxa*, *habitus* ir kt. veiksmus.

Taigi, tolesniuose skyriuose bus plėtojamas tyrimas dviem kryptimis. Antrajame skyriuje labiau telkiamasi į socialinius aspektus ir vidines lauko įtampas, solisto ir kultūros lauko santykį sovietmečiu, užmeninius karjeros aspektus iš diachroninės perspektyvos. Trečiajame skyriuje vyraus sinchroninė perspektyva ir menotyriniai įrankiai, derinami su lauko teorijos konceptais, analizuojant dainavimo mokyklų turinį, sąveiką ir konfrontaciją, VAOBT repertuaro poveikį solisto karjerai. Paskutiniame poskyryje telkiamasi į konkrečius iškilų solistų karjeros modelius, lyginami jų socialiniai, kultūriniai, simboliniai kapitalai, *habitus*, *doxa*, aiškinamasi, kokie veiksniai lėmė solistų konfrontaciją.

2. OPEROS SOLISTŲ KARTOS IR KARJEROS VAOBT (1940-1990): POLITINIAI VEIKSNIAI, INSTITUCINIAI LŪŽIAI, INDIVIDŪ VAIDMUO

2.1 Operos lauko institucinė sovietizacija Lietuvoje

Sovietmečio operos solisto veikimo būdas buvo tiesiogiai priklausomas nuo institucijos (teatro). Remiantis ankstesniame skyriuje aptartu Deano Keitho Simontono menininko funkcionavimo visuomenėje modeliu, operos solistas buvo priklausomas kaip *bendradarbiavimo grupės* narys. Sovietmečio atveju ši grupė – visas teatro laukas, pradedant partinio-administracinio reguliavimo aparatu, baigiant kūrybos partneriais – dirigentais, koncertmeisteriais, kolegomsolistais, choro ir orkestro artistais. Joks solistas negalėjo veikti nepriklausydamas institucijai. Analizuojant solisto karjerą, vertinant jos lūžius svarbu apibrėžti pačios institucijos – VAOBT – sąrangą sovietmečio kultūros sistemoje.

Pirmiausia pateikiama glausta sovietmečiu veikusių Lietuvos SSR muzikinių teatrų sąranga. VAOBT buvo 1920 m. Kaune įsteigtos Operos vaidykos, vėliau tapusios integralia Valstybės teatro dalimi, veiklos tęsėjas sovietinėje kultūros sistemoje. 1940 m. SSRS okupavus Lietuvą, Valstybės teatras buvo pervadintas Kauno valstybinio dramos, operos ir baleto teatru. Iškart pradėtas organizuoti operos ir baleto trupių perkėlimas į Vilnių, tačiau nacistinei Vokietijai užpuolus Sovietų Sąjungą, procesas nutrūko.

Vokietmečiu institucija veikė kaip Kauno didysis teatras. 1944 m. prasidėjus antrajai sovietų okupacijai sugrįžta prie pirmosios okupacijos metu pradėtos teatro reorganizacijos, kurios išdava – trys skirtingos institucijos, veikusios buvusio Valstybės teatro rūmuose Laisvės alėjoje: Kauno valstybinis dramos teatras, Kauno valstybinis muzikinės komedijos teatras¹⁴⁰ ir LSSR Valstybinis operos ir baleto teatras (VOBT). 1948 m. VOBT buvo perkeltas į Vilnių ir veikė J. Basanavičiaus gatvėje¹⁴¹. 1954 m. po Lietuvių literatūros ir meno dekadės Maskvoje institucijai suteiktas akademinio teatro statusas (VAOBT). Tai garbės vardas, kuris Sovietų Sąjungoje buvo skiriamas „didžiausiems ir seniausiems“ teatrams, taip pat orkestrams, chorams, šokio institucijoms. Šis institucijų statuso vardas įsteigtas 1919 m., tarp pirmųjų institucijų, kurioms suteiktas šis statusas – Maskvos Didysis ir Petrogrado Marijos teatrai¹⁴².

¹⁴⁰ Kauno valstybinis muzikinės komedijos teatras įkurtas kaip atskira institucija dar 1940 m.; 1949–1959 m. vėl sujungtas su dramos trupe ir veikęs kaip Kauno valstybinis dramos ir muzikos teatras, pakartotinai atskyrus trupes – kaip Kauno valstybinis muzikinis teatras.

¹⁴¹ Buvusieji Lenkų teatro rūmai, pastatyti 1913 m. J. Basanavičiaus g.

¹⁴² *Театральная энциклопедия*, т. 1. Гл. ред. С. С. Мокульский. Москва: Советская энциклопедия, 1961.

1974–1990 m. VAOBT veikė architektės Elenos Nijolės Bučiūtės suprojektuotuose naujuosiuose rūmų Dujų g. (dabar – A. Vienuolio g.). Šią vietą kaip tinkamą operos teatrui dar 1941 m. kovo mėnesį buvo parinkęs architektas Vytautas Landsbergis-Žemkalnis¹⁴³, kai buvo pradėtas svarbiausių valstybinių institucijų perkėlimo iš Kauno į atgautą Vilnių planavimas. Šis teatras tapo pagrindine Lietuvos SSR operos ir baleto scena. Kitų žanrų veikalai buvo statomi retai, ypač tuo susirūpinta, kai naujuosiuose rūmuose bandyta įveikinti Mažąją salę, suteikti daugiau galimybių pradedantiems solistams ir studentams-stažuotojams¹⁴⁴.

Antroji buvo Kauno valstybinio muzikinio teatro scena, paveldėjusi Valstybės teatro pastatą ir sovietmečiu nutylėtą, nepaneigtą, bet ir neskatinantį prisiminti jo istoriją. Šio teatro naujoji specializacija buvo operetės žanras. Pokario pradžioje, manytina, buvusi publika ilgėjosi Valstybės teatro solistų, repertuaro, pačios teatro auros, tačiau veikiai jaunesnioji tiek publikos, tiek atlikėjų karta pamilo prieškariu Valstybės teatre mažai kultivuotą operetės žanrą, tapusį savotiška priebėga nuo sovietinio režimo¹⁴⁵. Kaune taip pat būdavo statomos ir populiarios operos, baletai, muzikiniai spektakliai vaikams. Kartais atlikti sudėtingesnius vaidmenis būdavo kviečiami VAOBT solistai.

Trečioji muzikinio teatro scena buvo Klaipėdoje. 1939 m. nacistinei Vokietijai aneksavus Klaipėdos kraštą, Lietuvos kultūros institucijų veikla nutrūko arba buvo išskeldinta, pavyzdžiui, Klaipėdos dramos teatras perkeltas į Šiaulius, tad pokariu Klaipėdoje buvo pradėta kurti visiškai nauja institucinė sąranga. 1945–1949 m. Klaipėdoje veikė Muzikinės komedijos teatras, turėjęs muzikos ir dramos trupes. 1949 m. uždarius muzikos trupę ir vėliau teatrą reorganizavus kaip Klaipėdos dramos teatrą, muzikinė veikla buvo puoselėjama Klaipėdos muzikos mokyklos pedagogų ir studentų bei buvusios teatro muzikos trupės narių pajėgomis, rengiami koncertai be finansinės paramos¹⁴⁶. Entuziastams tęsiant šią neformalią veiklą 1956 m. sovietų valdžia pagaliau įsteigė Klaipėdos liaudies operos teatrą, kuriame buvo derinamos profesionalių muzikų ir mėgėjų pajėgos. Į spektaklius šalia solistų-mėgėjų buvo kviečiami ir žymiausi VAOBT solistai atlikti pagrindinius vaidmenis¹⁴⁷. 1987 m. išaugusio Klaipėdos liaudies operos potencialo pagrindu buvo įkurtas profesionalus Klaipėdos valstybinis muzikinis teatras.

¹⁴³ Drėmaitė, Antanavičiūtė 2021: 102.

¹⁴⁴ Aleksa 1978.

¹⁴⁵ Ilgametė Kauno valstybinio muzikinio teatro literatūrinės dalies vedėja Daina Klimauskaitė, vaikystėje patyrusi Sibiro tremtį, teigė, kad pokariu linksmas ir prabangus operetės žanras buvo nelygu kitas pasaulis, kuriame galėjai pasislėpti nuo skurdaus sovietinio gyvenimo (LRT KLASIKOS laida „Muzikos muziejus. Vytautas Rimkevičius“, transliuota 2006 m. kovo 18 d.).

¹⁴⁶ Kšanienė 2016: 92.

¹⁴⁷ Ibid.: 133–232.

Apžvelgus Sovietų Lietuvos muzikinių teatrų tinklą toliau šiame skyriuje nagrinėjami operos solisto profesinių galimybių ir statuso raida skirtingais VAOBT veiklos etapais. Pirmame šio skyriaus poskyryje susitelkiama į sovietizacijos procesus ir jų nulemtus pokyčius tiek solistų grupei, tiek individualiems atvejams. Šio poskyrio 1-oje dalyje tiriami bendrieji sovietizacijos ištekliai, lėmę operos teatro institucijos transformaciją, analizuojama operos solistų ir kitų kultūrinio elito atstovų savivoka. 2-oje dalyje išryškunami pirmosios okupacijos iššūkiai ir jų poveikis solistų ansamblio krizei pokariu. 3-ioje dalyje aptariami laikotarpio, per kurį teatras patyrė transformaciją iš Valstybės teatro Kaune į Valstybinį operos ir baleto teatrą Vilniuje, vidiniai ir išoriniai sovietizacijos veiksniai.

2.1.1 Sovietizacijos istoriniai, kultūriniai ir socialiniai ištekliai

1940 m. Sovietų Sąjungai okupavus Lietuvą, pirmiausia nukentėjo Lietuvos politinis, karinis elitas, mokytojai, stambūs ūkininkai ir bajorija. Nors operos žanras savo prigimtimi – imperinis atributas, tiesiogiai sietinas su aukštuomenės gyvensena, vėliau tapęs ir tautinių valstybių galios simboliu, sovietai operos institucijos nenaikino kaip kad naikino dvarų kultūrą ir bajoriją.

Tokios politinės logikos priešasčių reikia ieškoti 1917 m. Spalio revoliucijos bolševikų sprendimuose. Paradoksalu, tačiau operos institucija gana sklandžiai buvo perimta porevoliucinėje Rusijoje, o vėliau ir visoje Sovietų sąjungoje. Australų muzikologė Ruth Bereson šį fenomeną sieja su bolševikinės valdžios tapatinimusi su Rusijos caro galiomis. Iškart po revoliucijos teatrai buvo perimti proletariato valdžios, tačiau kai kurios svarbios institucijos įgijo dalinį imunitetą. Tarp jų buvo Maskvos Didysis ir Petrogrado Marijos teatrai. Visi teatrai tapo pavaldūs Liaudies švietimo komisariatui (Narkompros), kurio vadovas Anatolijus Lunačarskis asmeniškai uždraudė būtent šiems dviem teatrams taikyti „proletariato jurisdikciją“, siekiant išsaugoti „jau susiformavusią kultūros tradiciją“¹⁴⁸. Dailininkas, menotyrininkas Aleksandras Benua, kurio senelis suprojektavo Didįjį ir Marijos teatrus, 1927 m. palikęs Rusiją vėliau taip memuaruose aprašė ankstyvąjį bolševikinį laikotarpį: „Pažymėtina, kad net pačiu blogiausiu Peterburgo gyvenimo laikotarpiu – 1919, 1920, 1921 metais, nepaisant proletarų atsiradimo tarp publikos, Marijos teatras išlaikė aristokratišką atmosferą ir netgi suteikė truputį elegancijos ten besilankiusiems draugams bolševikams“¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Bereson 2002: 120.

¹⁴⁹ Ibid.: 126.

Pasak Kembridžo universitete tyrimus plėtojančios rusų kilmės muzikologės Marinos Frolovos-Walker, Lunačiarskis simpatizavo senajai kultūrai¹⁵⁰, bet kartu siekė nubrėžti naujas gaires socialistinei visuomenei. Pats būdamas Richardo Wagnerio operų gerbėjas jis tikėjo, kad ateity gali gimti nauja muzikinės dramos koncepcija, kuri turėtų tokį pat stiprų poveikį kaip opera, bet labiau pritaikyta naujosios visuomenės poreikiams¹⁵¹.

Idėja įveikinti operos sugestyviąją jėgą siekiant poveikio masėms nebuvo nauja. Amerikiečių istorikė Victoria Johnson atkreipė dėmesį į karališkosios operos išlikimo priežastis Prancūzijos revoliucijos metu. Dar XVII a. Liudviko XIV dvaro operos institucijos „Académie d'Opéra“ vadovų – poeto Pierre'o Perrino, vėliau kompozitorius Jean`o-Batiste`o Lully – iškeltas teiginys, kad Akademija išskirtinai prabangiais spektakliais prisidės prie Prancūzijos kultūrinės šlovės, buvo plačiai pripažintas net tarp revoliucionierių. Šią nuostatą sustiprino faktas, kad Akademija ženkliai prisidėjo prie Paryžiaus ekonomikos gerovės, nes suteikė darbo šimtams kūrėjų, atlikėjų, technikų ir netgi pritraukė turistų, todėl revoliucionieriams buvo rekomenduota ne tik nesunaikinti operos institucijos, bet ir skirti jai tiesiogines subsidijas bei nurašyti skolas¹⁵². Verta prisiminti vėlesniu laikotarpiu – Liepos monarchijos metu valdant Liudvikui Pilypui (1830–1848) – prancūziškojo *grand opéra* žanro iškilimą. Didžiulės apimties, gausybės resursų reikalaujanti istorinio siužeto *grand opéra* reprezentavo Prancūzijos didybę ir tapo suklestėjusio istorizmo ir nacionalizmo svarbiausia manifestacija. Pasak amerikiečių muzikologo Richardo Taruskino, niekada menas nebuvo taip tiesiogiai susijęs su politika ar jos įkvėptas, o politika niekada nebuvo taip tiesiogiai susijusi su tautine tapatybe¹⁵³. Vėliau *grand opéra* ideologija įkvėpė Holivudo kino industriją, įtvirtinusią „didžiosios Amerikos“ idėją. Akivaizdu, kad Rusijos revoliucionieriai nebuvo pirmieji, išskyrę operos instituciją kaip globotinę ir išnaudotinę politiniams tikslams.

Naujuoju Marijos teatro meno vadovu bolševikai paskyrė įžymų bosą Fiodorą Šaliapiną¹⁵⁴, kurio valstietiška kilmė buvo priimtina naujajai diktatūrai. Tačiau ir šis faktas labiau

patvirtina egzistavusią normą, kad operos solistas nebuvo kilmingųjų luomo atstovas. Priešingai, patekimas į sceną teikė galimybę žemesnio luomo atstovams pakilti socialinėje hierarchijoje į ekonomiškai stabilesnę ir socialiai aukštesnę poziciją. Tuo pasinaudojo ir iš valstiečių kilęs Kipras Petrauskas, tapęs Marijos teatro žvaigžde, o vėliau – Lietuvos „operos tėvu“.

Operos solisto socialinė kilmė visada buvo siejama su vidutiniais ir žemesniais miestiečių sluoksniais, pradėdant nuo XVII a. Neapolio konservatorijų kaip našlaičių prieglaudų, kurios turėjo išsilaikyti, ugdydamos bažnyčių giedotojus, sykiu ir instrumentalistus bei dainininkus operos trupėms. Britų kultūros istorikas Dave`as Russellas, tyręs britų ir airių operos solistų geografinę ir socialinę kilmę nuo XIX a. vidurio iki 1960 m., teigė, kad absoliuti dauguma dainininkų priklausė plačiai apibrėžtai vidurinei klasei, nemaža dalis buvo gimę darbininkų šeimose ir tik nedaugelis buvo kilę iš elitinių socialinių sluoksnių. Daugumos kelias į operos sceną tapo įmanomas tik dėl „nesuskaičiuojamų individualios ir kolektyvinės filantropijos veiksnių ir galiausiai dėl valstybės finansuojamos aukštojo mokslo sistemos teikiamų lengvatų“¹⁵⁵. Manytina, kad situacija buvo panaši ir kituose regionuose. Lietuvoje dėl vyravusios agrarinės sistemos daugiau operos solistų buvo kilę ne iš darbininkų, o iš valstiečių šeimų. Russellas taip pat akcentuoja tiek pačių būsimų dainininkų, tiek jų artimos aplinkos pasiaukojimą kaip lemiantį veiksnį, be kurio „mažai kas galėjo būti pasiekta“¹⁵⁶.

Okupavus Baltijos valstybes, sekant porevoliucinės Rusijos logika, buvo siekiama jas sovietizuoti analogiškais principais. Rūpimas klausimas, kaip kultūrinė-kūrybinė inteligentija reagavo į okupaciją? Kokia buvo menininkų laikysena? Analizuojant 1940-ųjų lūžį ties 2008–2009 m. riba Lietuvos sovietologų (istorikų, sociologų, filosofų, literatūrologų, menotyrininkų) darbuose įvyksta metodologinis posūkis. Iki tol vyravo vadinamasis kietasis požiūris, fokusuojant tyrimus į institucijų veiklą (senųjų pertvarką ar likvidavimą, naujų steigimą), kontrolės mechanizmus, represijas. Iš kitos pusės, tyrinėti pasipriešinimo okupacijai būdai (bažnyčia, partizaninis judėjimas, disidentų veikla). Ši totalitaristinė paradigma atliko svarbų vaidmenį sistemiant sovietmečio tyrimus, analizuojant archyvinį palikimą, nustatant okupacijos laikotarpio etapus, partinio reguliavimo ir visuomenės kontrolės mechanizmus, jų pobūdį ir intensyvumą skirtingais etapais. Kaip pastebėjo istorikas Vilius Ivanauskas, ši paradigma yra normatyvinė ir atliko svarbų vaidmenį formuluojant bendrąjį sovietmečio įvertinimą¹⁵⁷, tačiau nuošaly liko sociokultūrinė visuomenės analizė. Sovietinis elitas (partinė nomenklatūra ir meno, mokslo, kultūros atstovai) šiame modelyje atsiduria bendroje kolaborantų, konformistų ar prisitaikėlių

¹⁵⁰ Anatolijus Lunačarskis (1875–1933) studijavo filosofiją Ciuricho universitete, kur įsitraukė į kairiųjų judėjimą. Iš „Narkompros“ jis buvo pašalintas 1929 m. kaip kliuvinys taikyti griežtesnę ideologinę menų kontrolę.

¹⁵¹ Frolova-Walker 2009: 78.

¹⁵² Ertman 2012: 37.

¹⁵³ Taruskin 2010: vol. 3, 232.

¹⁵⁴ Fiodoras Šaliapinas (1873–1938) – žymus rusų bosas iš pradžių palaikė revoliuciją, netgi sukūrė jai himną, kuris buvo atliktas 1918 m. lapkritį pirmųjų Spalio revoliucijos metų proga. Beje, europietiškas herojinio tenoro kultas, susiformavęs XIX a. ketvirtuoju dešimtmečiu Italijoje, carinėje Rusijoje transformavosi į herojinį bosą. Tai irgi sietina su monarchine tradicija, nacionalinių operų herojų Ivano Susanino (Michailo Glinkos „Gyvybė už carą“), Boriso Godunovo (Modesto Musorgskio to paties pavadinimo opera), Ivano Rūsčiojo (Nikolajaus Rimskio-Korsakovo „Pskovietė“) ir pan. vaidmenų reikšmingumu nacionaliniam „didžiosios Rusijos“ mitui. Vėliau Šaliapinas patyrė vis didesnį bolševikų spaudimą ir 1921 m. pasinaudojęs gastrolėmis JAV apsistojo Paryžiuje ir į Sovietų Rusiją nebegrįžo.

¹⁵⁵ Russell 2017: 335.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Ivanauskas 2011: 17.

grupėje, o „likusi visuomenė paprastai traktuojama kaip pilkoji masė (dažniausiai vien prisitaikėlių), kurią veikia šios dvi stovyklos, o jos tyrimams, kadangi aiškiai nėra apčiuopiamos jos vertybinės nuostatos, didesnio dėmesio neskiriama“¹⁵⁸.

Šios disertacijos pirmame skyriuje jau argumentuota, kad kolaboravimo (prisitaikymo) *versus* pasipriešinimo sistemai dichotomija nėra rezultatyvus metodas sovietologinėje menotyroje, nes koncentruojantis tik į asmens (menininko) santykį su totalitarine sistema iš žiūros lauko išsprūsta daugybė reikšmingų kultūrinių ir meninių diskursų. Pastarojo dešimtmečio darbuose (kai kurie pasirodė kiek anksčiau¹⁵⁹) akyčiau išžvalgyta sovietinė visuomenė, nomenklatūra, kultūrinis elitas, neformalios ekonominės praktikos (blatas), nesisteminiai visuomeniniai dariniai ir judėjimai¹⁶⁰.

1940-ųjų lūžį ir jo padarinius ne tik dailės, bet platesniam kultūriniam laukui gana skvarbiai išžvalgiusi Jankevičiūtė atkreipia dėmesį į daugybę pirmųjų okupacijos savaitių detalių, kurios sukrėtė visuomenę. Be visuotinai žinomų politinės aneksijos faktų – marionetinės Liaudies vyriausybės sudarymo, Komunistų partijos legalizavimo, sovietinės milicijos steigimo, rinkimų į „Liaudies seimą“ organizavimo (liepos 14–15 d.), Lietuvos „įstojimo“ į SSSR (rugpjūčio 3 d.), pirmųjų politikos, visuomenės veikėjų, valdininkų, karininkų areštų ir kt. okupacinių veiksmų, ji atkreipia dėmesį į kasdienio gyvenimo tonusą drastiškai pakeitusius įvykius¹⁶¹.

Nors minėti okupaciniai procesai, taip pat pramonės ir kt. įmonių nacionalizacija jau vyko vasaros mėnesiais, kai dauguma mokslo ir meno elito atstovų tradiciškai atsitraukė nuo miesto gyvenimo į užmiesčio vilas, tačiau radikaliai pasikeitęs Kauno radiofono turinys bei regionuose prasidėjusi sovietinės rinkimų agitacijos ir komunistinio aktyvo veikla griovė iliuzijas dėl ramesnės ateities ir neramino dėl institucinių pokyčių grįžus į mokslo ir kultūros įstaigas po vasaros atostogų.

Kita vertus, Sovietų valdžia deklaravo „lygias teises“ menininkams, įsijungsiantiems į „socializmo statybas“, kas žadino viltis sulaukti valstybinių užsakymų ir geresnių sąlygų. Tai ypač

¹⁵⁸ Ivanauskas 2011: 17.

¹⁵⁹ 2009 m. išleista Aurimo Švedo monografija „Matricos nelaisvėje“ (Vilnius: Aidai), kurioje be sovietinių istoriografijos interpretacijų analizuojama skirtingų kartų istorikų laikysena, individualios strategijos ir pan. 2007–2009 m. pasirodė pirmosios literatūrologo Rimanto Kmitos, menotyryninkės Skaidros Trilupaitytės ir kt. publikacijos, atliepančios pakitusią paradigmą.

¹⁶⁰ Reikšmingi šio pobūdžio istorikų Arūno Streikaus, Viliaus Ivanausko, Valdemaro Klumbio, Sauliaus Grybkausko, Aurimo Švedo, filosofės Nerijos Putinaitės, politologės Ainės Ramonaitės, Jūratės Kavaliauskaitės, literatūrologų Dalios Satkauskytės, Jūratės Sprindytės, Solveigos Daugirdaitės, Rimanto Kmitos, dailėtyrininkės Giedrės Jankevičiūtės, muzikologų Gražinos Daunoravičienės, Danutės Petrauskaitės, Rūtos Stanevičiūtės, Vitos Gruodytės ir kt. tyrimai.

¹⁶¹ Asmeninių pokalbių telefonu su užsieniu uždraudimas (nuo birželio 20 d.), ne tik politinių, visuomeninių, bet ir kultūrinių bei religinių organizacijų bei visų periodinių leidinių uždraudimas (nuo liepos 1 d.), Maskvos laiko įvedimas (nuo liepos 7 d.), draudimas be leidimo fotografuoti viešose vietose (Jankevičiūtė 2011: 15–17).

pasakytina apie kairiųjų pažiūrų atstovų, dar iki okupacijos idealizavusių Sovietų Sąjungą kaip naujo (pažangaus) modelio politinę sistemą, laikyseną. Kai kurie dalyvavo „Lietuvių draugijos Sovietų Sąjungos tautų kultūrai pažinti“¹⁶² veikloje, lankėsi Maskvoje, Leningrade. Galimybė pasitarnauti valdžiai ir įgyti privilegijų masino ne tik sovietų simpatikus. Jankevičiūtė konstatuoja, kad „nepriklausomos Lietuvos valstybės egzistavimo baigtį simboliškai įprasminusioje *Agitprop* akcijoje – sovietų Lietuvos vėliavos konkurse – dalyvavo visas jaunosios kartos dailininkų žiedas“¹⁶³. Dailėtyrininkė svarsto, ar tarp konkurso dalyvių kilme ir pažiūromis politinei „dešinei“ artimesni kūrėjai (Paulius Augustinavičius, Vytautas Kazimieras Jonynas, Jonas Steponavičius, Liudas Truikys, Sovietų Lietuvos herbo autorius Vsevolodas Dobužinskis (Mstislavo Dobužinskio sūnus) tikrai nesuprato „tikrojo akcijos tikslo ir jos pobūdžio“, ir daro išvadą, kad, „matyt, vis dėlto ne iki galo suprato, ką reiškia jų dalyvavimas tokia konkurse“¹⁶⁴.

Toks menininkų (ne)susivokimas indikuoja, kad visuomenė buvo sutrikusi, stigo informacijos apie prasidėjusias represijas ir tikruosius sovietinės valdžios kėslus. Ne tik eiliniai piliečiai negalėjo suvokti okupacijos masto – iki šiol tęsiasi istorikų, literatūrologų ir kitų tyrėjų diskusijos dėl sovietizacijos įrankiais tapusių tokių veikėjų kaip Justas Paleckis, Vincas Krėvė-Mickevičius, Salomėja Nėris, Petras Cvirka, Antanas Venclova, Liudas Gira ir kt. savivokos. Šiuo požiūriu išsiskiria Krėvės atvejis. Buvęs vienas iš Tautininkų sąjungos kūrėjų, artimiausių Antano Smetonos bendražygių pastarajam atėjus į valdžią po 1926 m. perversmo ėmė konfliktuoti su prezidentu, o vėliau suartėjo su kairuoliškai nusiteikusia Kostu Korsaku, Cvirka, Venclova, Nėrimi ir organizavo spaudą, kritikuojančią Smetonos valdymą. Krėvė palaikė nuolatinius ryšius ir su Sovietų Sąjungos diplomatinės atstovybės darbuotojais, tad jo įsitraukimas į okupacinę Liaudies vyriausybę buvo nulemtas ankstesnių politinių preferencijų, kaip konstatuoja Mindaugas Tamošaitis¹⁶⁵. Pirmosios okupacijos metais jis kolaboravo su sovietų valdžia, tik jau matyt suvokdamas realią situaciją ir savo marionetinį vaidmenį. Šokas neva ištikęs ir Paleckį, kai šis, pasak Antano Sniečkaus paliudijimo LKP CK sekretoriui Antanui Barkauskui, „anuomet pamatęs, kas iš tiesų įvyko, savaites sėdėjo butelį apsikabinęs, graužėsi žmogus“¹⁶⁶. Tarp mokslininkų išlieka aktualios diskusijos apie Nėries ir Giros „atsivertimus“ prieš mirtį, jos dar aštresnėmis formomis atsinaujina ir Lietuvos viešojoje erdvėje, socialiniuose tinkluose.

¹⁶² Draugija buvo tiesiogiai globojama Sovietų Sąjungos pasiuntinybės, tad jei tik Lietuvos valdžia bandydavo jai ką nors drausti ar riboti, įsikišdavo sovietiniai diplomatai. Šį ir kitus Lietuvos inteligentų kairėjimo kontekstus ketvirtuoju XX a. dešimtmečiu išanalizavo Mindaugas Tamošaitis (Tamošaitis M. 2014).

¹⁶³ Jankevičiūtė 2011: 25.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Krėvės politinė veikla ir jos motyvacija išsamiai išanalizuota istoriko Mindaugo Tamošaičio (Tamošaitis M. 2012).

¹⁶⁶ Terleckas 2011.

Muzikos lauke nesusivokimo taip pat būta. Pavyzdžiui, Vytautė Markeliūnienė pažymi, kad dar liepos 4 d., t. y. nepraėjus nė trims savaitėms nuo okupacijos pradžios, Darbo rūmų teatro salėje buvo rengiamas visų muzikų susirinkimas, sušauktas Profesinės sąjungos. Susirinkimo iniciatoriai – kairiųjų pažiūrų muzikai smuikininkas, pedagogas Izaokas Vildmanas-Zaidmanas ir operos orkestro trimitininkas, pedagogas Karolis Sakalauskas.

Šio susirinkimo atmosferą dienoraštyje aprašiusio kompozitoriaus Jono Nabažo pastebėjimai irgi liudija, jog būta naivaus tikėjimo tam tikromis „geromis“ sovietų muzikinio gyvenimo tradicijomis: „Šimkus gi, toks tautiškas seniau žmogus, atsistojo kalbėti ir net juokinga, gana „proletariškai“ pasisakė, jog seniau buvo visokių nesantaikų tarp muzikų, o dabar muzika pakilsianti, nes, girdėjęs Rusuose (suklydęs pasitaisė!) – Sovietuose muzika labai remiama ir plečiama“.¹⁶⁷

Kaip matyti, 1940-ųjų vasaros įvykiai nebuvo lengvai perprantami net aktyviausiems okupantų talkininkams, tad visuomenės reakcija buvo poliarizuota nelygu kaip vienas ar kitas pilietis buvo įtrauktas į sovietizacijos procesą ar nuo jo nukentėjęs. Rugsėjo 10 d. įsteigta Lietuvos SSR Švietimo ministerijai pavaldi Meno reikalų valdyba, kuriai pavesta kuruoti visas meno institucijas ir mokymo įstaigas, tarp kurių – teatrai ir jų personalo ruošimo įstaigos, muzika ir jos mokymo įstaigos¹⁶⁸. Šios institucijos iki okupacijos buvo pavaldžios Švietimo ministerijos kultūros reikalų departamentui. Rugsėjo 10 d. LSSR Švietimo liaudies komisaro įsakymu įsteigta Muzikos taryba¹⁶⁹, kurią sudarė 7 asmenys ir pirmininkas, juo paskirtas naujasis Radiofono vadovas Juozas Banaitis, kas vienareikšmiškai indikuoja okupacinės valdžios prioritetą propagandai. Tarp 7 tarybos narių – net du operos solistai – Aleksandra Staškevičiūtė ir Kipras Petrauskas. Pirmoji, manytina, sovietų valdžiai tiko kaip kilusi iš skurdžios šeimos¹⁷⁰, o antrasis – siekiant dar labiau pabrėžti, kad naujoji valdžia paiso iškiliausių talentų, vertina jų *kultūrinį kapitalą* ir suteikia jiems galimybes visapusiškai skleisti naujomis sąlygomis. Į tarybą paskiriamas ir Valstybės teatro dirigentas Juozas Tallat-Kelpša, kuris buvo ir Kauno konservatorijos operos studijos vadovas. Kiti tarybos nariai – kompozitoriai Juozas Gruodis, Stasys Šimkus, naujai įkurtos sovietinių muzikų profsąjungos atstovas Emanuelis Cirinskis

¹⁶⁷ Markeliūnienė 2007: 15.

¹⁶⁸ Kiauleikytė et al. 1992: 11.

¹⁶⁹ Ibid: 12.

¹⁷⁰ Aleksandros Staškevičiūtės (1899–1984) tėvai tarnavo pas grafą Zubovą kambarine ir arklinininku, vėliau grafui atidarius Šiaulių alaus daryklos sandėlį Kaune, tėvas paskirtas ten sandėlininku, šeima persikėlė į Kauną. Cit. pagal pačios dainininkės teiginius, užrašytus Rūtos Oginskaitės monografijoje (Oginskaitė 1991: 9). Knygos autorė vėliau liudijo privačiame pokalbyje (2021 m. sausio 30 d.), kad bendradarbiavo su dainininke ir rašė tekstą jaunystėje, o knygos herojė nepasiduodama klausimams ar abejonėms valdingai dominavo, formuodama naratyvą sau patinkama linkme.

(Valstybės teatro orkestro smuikininkas) ir Vilniaus žydų muzikos kursų mokytojas Jokūbas Zakomas. Kaip matyti, didesnė tarybos narių dalis buvo su Valstybės teatru susiję asmenys.

Jau konstatuota, kad sovietų valdžia vertino operą kaip ideologiškai parankų ir paveikų meną, kurį betgi reikėjo pritaikyti „naujosios visuomenės“ poreikiams, tad ankstyvoji sovietizacija rėmėsi nepriklausomoje Lietuvoje veikusios pagrindžio Komunistų partijos aktyvistais bei su jais turėjusiais ryšių ir / ar simpatizavusiais sovietams kairiųjų pažiūrų kultūrininkais ir kitais biografinių sąsajų su Rusija turėjusiais asmenimis. Tai ne tik su sovietine, bet ir su ikirevoliucine Rusija gilesnius ryšius turėję Lietuvos piliečiai. Toks ryšys paprastai buvo sąlygotas studijų Maskvoje ar Sankt Peterburge. Istorinės priežastys lėmė, kad dauguma lietuvių muzikų XX a. pirmaisiais dešimtmečiais iki nepriklausomybės paskelbimo siekė mokslo minėtuose Rusijos imperijos, kuriai priklausė ir Lietuva, centruose. Retesniais atvejais buvo vykstama studijuoti į taip pat carinei Rusijai priklausiusią Varšuvą (Juozas Naujalis, M. K. Čiurlionis) ar Vokietijos didžiuosius miestus. Studijų metais formuojasi ne tik pasaulėžiūra, vertybės, bet ir prisirišimas prie „jaunystės vietų“, vėliau peraugantis į emocinį ryšį, nostalgiją. Rusijoje mokslus baigusią lietuvių patirtis, slaviškojo mentaliteto pažinimas ir gerai išmokta rusų kalba sovietų valdžiai buvo itin parankios kompetencijos, ne mažiau svarbus ir šių personalijų *simbolinis kapitalas*.

Minėtos Muzikos tarybos nariai – Petrauskas, Tallat-Kelpša, Šimkus mokėsi Sankt Peterburgo, Gruodis – Maskvos konservatorijose. Tarybos pirmininkas Banaitis – jaunesnės kartos kultūrininkas (gimęs 1908 m.), jo brendimas, studijos ir ankstyvoji veikla plėtojosi jau nepriklausomoje Lietuvoje, jam nebereikėjo važiuoti mokytis svetur, jis mokėsi Valstybinėje muzikos mokykloje, baigė Kauno Vytauto Didžiojo universitetą (1932) ir iškart po studijų įsitraukė į pagrindžio komunistų veiklą. Pasak Arūno Streikaus, jis „priklausė artimai Sniečkaus aplinkai, kurios branduolį sudarė vadinamieji „maskviečiai“¹⁷¹. Vėliau Banaitis tapo vienu svarbiausių sovietinės meno reguliavimo sistemos funkcionierių. Muzikos taryboje buvo vienintelė moteris – Staškevičiūtė. Ne mažiau nei jos minėta kilmė, lytis (vienintelė moteris), talentas (tarpukario kritikų buvo vertinama dažniausiai palankiai, bet nepriklausiusi operos solistų elitui) ar pažiūros (nesireiškė politiškai, nedalyvavo pagrindžio komunistų veikloje) įtakos jos iškilimui, išaugusiam *simboliniam kapitalui* sovietmečiu, manytina, turėjo artimi ryšiai su Tallat-Kelpša¹⁷², kuris ankstyvuojū sovietizacijos etapu iki pat savo staigios mirties scenoje 1949 m.

¹⁷¹ Streikus 2018: 295.

¹⁷² Staškevičiūtė turėjo ilgalaikius romantinius ryšius su Tallat-Kelpša. Kadangi pastarasis buvo vedęs, todėl santykiai buvę slapti, tačiau vėlesniu metu ji neslėpė šių ryšių, nevengdavo apie tai pasakoti savo studentėms Lietuvos SSR konservatorijoje. Giedrė Kaukaitė, studijavusi vokalą 1963–1968 m., publikacijoje, dedikuotoje pedagogės atminimui, prisimena jos atvirus pasakojimus apie „po kojomis šliaužiojantį Tallat-Kelpšą, maldaujantį nepalikti jo“ (Kaukaitė 2019). Vėliau papildytus atsiminimus apie Staškevičiūtę Kaukaitė publikavo savo autobiografinėje knygoje (Kaukaitė 2022: 83–96).

buvo vienas reikšmingiausių sovietinės valdžios patikėtinių muzikos lauke: 1944 m. paskirtas teatro vyriausiuoju dirigentu, o paskutiniaisiais gyvenimo metais dar ir LSSR kompozitorių sąjungos valdybos pirmininku.

Tallat-Kelpšos vertinimas išlieka kontroversiškas. Kiek jo kolaboravimas su sovietų valdžia buvęs savanoriškas, nulemtas apdairumo, karjeristinių sumetimų, spręsti nepakanka duomenų, šiuo klausimu stokojama egodokumentinių šaltinių. Tallat-Kelpšos laikysena ir vertybės (*doxa*) lig šiol beveik netyrinėtos. Viena vertus, jo svarus indėlis į operos trupės organizacinį darbą 1920 m. ir kiti muzikinės veiklos nuopelnai pelnė jam didžiulį *kultūrinį* ir *simbolinį kapitalą*, kurį Sąjūdžio metais aktyviau Pirmosios respublikos muzikiniu gyvenimu ėmę domėtis muzikologai nekvestionuodami išlaikė ir vėlesniuose savo darbuose, apsiribodami profesinės kūrybos ir veiklos vertinimu¹⁷³. Tuo tarpu jo kolaboravimas su sovietų valdžia ir ypač „Kantata Stalinui“ (1947) vertintojams kėlė nepatogumų, kuriuos tarsi „išsprendė“ jo netikėta mirtis 1949 m.¹⁷⁴ Su bolševikų valdžia Tallat-Kelpša turėjo ryšių dar iki Vasario 16-osios akto, kai po Spalio revoliucijos apsigyveno Vilniuje (grįžęs iš karinės prielaidės carinėje Rusijoje) ir buvo išrinktas Švietimo liaudies komisariato muzikos kolegijos nariu, išsiųstas į Maskvą susipažinti su muzikinio ugdymo sistema, tačiau Lietuvai paskelbus nepriklausomybę įsijungė į tautinės kultūros kūrimą, institucionalizavimo procesus, pedagoginę veiklą. 1941 m. prasidėjus nacių okupacijai buvo atleistas iš teatro kaip sovietų kolaborantas, tačiau pateikęs prašymą¹⁷⁵ Generaliniam švietimo tarėjui, buvo gražintas. 1944 m. grįžus Sovietų valdžiai jis paskirtas teatro vyriausiuoju dirigentu, šias pareigas ėjo iki mirties. Manytina, kad Tallat-Kelpšos kolaboravimui turėjo įtakos ir noras atgauti *simbolinį kapitalą*, kuris ketvirtuoju dešimtmečiu buvo pradėjęs silpti. Jei trečiuoju dešimtmečiu jis buvo svarbiausia figūra, pirmasis dirigentas, siųstas stažuotis kaip operos dirigentas į Prahą ir Vieną, užėmęs svarbias vadovaujančias pareigas Kauno muzikos mokykloje

(vėliau konservatorijoje), tai ketvirtojo dešimtmečio pabaigoje jo įtakingumas ėmė silpti, teatre jau buvo įsitvirtinęs Mykolas Bukša¹⁷⁶, su kuriuo Tallat-Kelpša konkuravo dėl įtakos, autoriteto¹⁷⁷. Įtampą dirigentų lauke sustiprino ir jaunas Vytautas Marijošius, 1938 m. paskirtas vyriausiuoju dirigentu. Su juo buvo siejama teatro ateitis. Be to, Tallat-Kelpšą vargino sveikatos problemos, dėl ko jį tekdavo paskutinę minutę keisti prie dirigento pulsto, kas silpnino jo konkurencingumą. 1940-ieji jam gražino įtaką ir sustiprino pozicijas teatre, iš kurio buvo atleistas Marijošius, bet po kelių mėnesių, trūkstant dirigentų, pastarasis vėl priimtas į teatrą.

Kipro Petrausko atvejis yra itin kompleksiškas. Jam 1940 m. nebuvo jokio revanšo poreikio, nes jo *simbolinis kapitalas* nuo pat atvykimo iš Petrogrado į Lietuvą 1920 m. tolydžio tik augo. Tai sietina su jo *kultūrinio kapitalo* pranašumu startinėje Valstybės teatro (tuomet dar – Operos vaidyklos) pozicijoje. Jis buvo vienas žymiausių Sankt Peterburgo Marijos teatro solistų, lyrinčių-herojinių tenoro vaidmenų atlikėjas. Neatmestina, kad į Lietuvą nebūtų grįžęs, jei ne kardinaliai pasikeitęs gyvenimas porevoliuciniame Petrograde. Nors Petrauskas tiesiogiai nenukentėjo, netgi iš dalies prisitaikė gyventi naujomis bolševikų valdžios sąlygomis, revoliucijos metu Liaudies operoje dainavo bolševikams, darbininkams, buvo išrinktas Kronštato jūreivių tarybos garbės pirmininku, tačiau negalėjo nesuprasti, kad ateity prabangaus ir nevaržomo gyvenimo jau nebegalės būti, tad kaip ir daugybė Rusijos menininkų ir „baltosios emigracijos“ atstovų pasinaudojo galimybe pasitraukti į Vakarus. Į Lietuvą jis atvyko rugpjūčio mėnesį, kai „Operos vaidyklos“ įgyvendinimo idėja buvo įgavusi realų pagrindą Aleksandro Kačanausko¹⁷⁸, Tallat-Kelpšos, Adelės Galaunienės, Vladislavos Grigaitienės ir kitų Lietuvių meno kūrėjų draugijos Muzikos sekcijos aktyvistų dėka. Tačiau tai nesutrukdė neoficialų „operos tėvo“ titulą priskirti Petrauskui, kuris buvo įžymiausias trupės narys. Tai sietina su išskirtiniu herojinio tenoro konceptu¹⁷⁹, įsitvirtinusių italų operoje XIX a. ketvirtuoju dešimtmečiu. Šiuolaikiniame operos teatre galios centras reikšmingai pasisuko režisieriaus link, tačiau XIX a.

¹⁷³ Apie Tallat-Kelpšos kūrybą ir veiklą rašė Ona Nabutienė (Narbutienė 1992), Algirdas Ambrazas (*Tradicijų tęsėjai: Juozas Tallat-Kelpša (1889–1949)*), in: Ambrazas 2009a: 600–611), Jonas Vytautas Bruveris (Bruveris 2006) ir kt. muzikologai. Sovietmečiu išleistoje Jono Nabažo ir Eugenijos Ragelskienės monografijoje (Nabažas et al. 1983) laikomasi režimui palankaus herojaus vaizdavimo.

¹⁷⁴ Tallat-Kelpšą ištiko širdies smūgis 1949 m. vasario pradžioje (ar sausio pabaigoje) koncerto Vilniaus radiofono studijoje tiesioginės transliacijos metu, diriguojant savo „Kantatą apie Staliną“, už kurią 1948 m. buvo pelnęs Stalino premiją. Dažniausiai įvairiuose šaltiniuose minima, kad šio koncerto metu Tallat-Kelpša mirė, tačiau dirigentas Algimantas Kalinauskas savo publikuotuose atsiminimuose (Kalinauskas 2010: 267) teigia, kad Tallat-Kelpša „susvyravęs susmuko. Gerai, kad šalia stovėjo stambaus stoto ir stiprus solistas Jonas Stasiūnas, į jo tvirtą glėbį jis ir nuvirto. Bet tai buvo kelio baigtis – Tallat-Kelpša nebeatsigavo ir neilgai trukus užmigo amžinu miegu“. Tallat-Kelpša mirė 1949 m. vasario 5 d.

¹⁷⁵ Prašyme Tallat-Kelpša be kita ko mini, kad buvo atleistas nepaaiškintus priežastis, kad likusias be pragyvenimo šaltinio teko susirasti darbą Kauno savivaldybėje Maisto dalies vedėju. „Naujos pareigos atėmė visą mano energiją, ir nebeturėjau laiko savo asmeniškam reikalui, kuriuo tik dabar, po mėnesio tegaliu užsiimti“ (LLMA, F 97, ap. 6, b. 528, l. 7). Neabejotinai Tallat-Kelpša suprato atleidimo priežastį, o pareiškimą greičiausiai rašė gavęs patikinimą iš teatro vadovybės, kad ši tarpininkausianti, ką rodo ir direktoriaus Vlado Ivanausko prieraišas – prašymas patenkinti Tallat-Kelpšos prašymą.

¹⁷⁶ 1900 m. Mykolas Bukša (1869–1953) baigė Peterburgo konservatoriją ir iki 1927 m. dirbo įvairiuose Rusijos ir Gruzijos muzikiniuose teatruose, 1920–1922 Vladikaukaze vadovavo Meno instituto Teatro fakultetui ir Liaudies konservatorijai.

¹⁷⁷ Bukša buvo 20 metų vyresnis, kaip dirigentas jautėsi turintis solidesnį *kultūrinį kapitalą*.

¹⁷⁸ Kačanausko indėlis į „Operos vaidyklos“ organizavimą ypač pabrėžia Bruveris (Bruveris 2006) ir Jūratė Vyliūtė (Vyliūtė 1986).

¹⁷⁹ Italijoje XIX a. 3–4 dešimtmečiais visiškai nunykus kastratų tradicijai, iškilo herojinio tenoro fenomenas. „Tikras vyras“ scenoje nebegalėjo dainuoti smulkių fioriturų, trelių, jis privalėjo būti vyriškas, demonstruoti ryžtą, jėgą ir šiurkštumą. Ilgai dainavimo kultūroje ignoruotas lyčių skirtumas tampa esminiu personažo charakteristikos dėmeniu. Populiarumu dainininkai pasižymėjo ir XVII–XVIII a., tačiau įtakos teatro veiklai jie neturėjo. Be patrono ir impresarijus vienintelis iš kūrybinės grupės galios teatro politikoje turėjo kompozitorius-dirigentas. O su herojinio tenoro iškilimu keitėsi galios centrai operos lauke. Pasak amerikiečių muzikologės Carolyn Abbate, tai atvėrė galimybes epochai nuo Enrico Caruso iki Trijų tenorų fenomeno (Abbate 2012: 2016). Iki šių dienų ši hierarchija vyrauja operos scenoje, ja grįstas vadinamasis standartinis operos repertuaras.

pabaigoje ir XX a. pradžioje jis dar neabejotinai priklausė herojiniam tenorui ir tuo pat metu iškilusiam operos dirigento kultui¹⁸⁰. Petrauskas ir kaip dainininkas, ir kaip aktorius, ir kaip viešas asmuo pilnai išpildė herojinio tenoro koncepciją. Jo kultas peržengė operos kultūros lauką¹⁸¹. Dainininko *simbolinis kapitalas* tarnavo ir jo paties, ir teatro naudai. Valstybės teatro įkainiuose operos spektakliai įkainoti brangiau nei baletu ar dramoms, jie buvo geriau lankomi ir atnešdavo teatrui didesnes pajamas. Jei operos spektaklyje dalyvavo Petrauskas, bilietas kainuodavo tiek pat, kiek į premjerą¹⁸². sovietų valdžia išlaikė šį išskirtinį solisto statusą ir įkainius, nes pirmaisiais sovietiniais metais perėmė nepriklausomos Lietuvos atlyginimų kategorijas ir tarififikaciją¹⁸³. Negana to, tokios jo atlygio proporcijos išlaikytos ir nacių okupacijos metais reichsmarkėmis¹⁸⁴. Pokariu grįžus sovietų valdžiai ir toliau laikytasi didžiausių priemonių šiam solistui politikos. Petrauskui pavyko per tris viena kitą keičiančias okupacijas išvengti represijų ir visais atvejais išlaikyti išskirtinį statusą.

Apibendrinant galima teigti, kad sovietizacijos procese Valstybės teatrui buvo skiriamas ypatingas dėmesys, o į Muzikos tarybą pasirinktų teatro atstovų personalijos bylojo ne tik apie

¹⁸⁰ XIX a. antroje pusėje ėmė formuotis savarankiška dirigento profesija, lig tol buvusi integrali kompozitoriaus veiklos sritis. Operos teatruose spektaklius įprastai dirigavo veikalų muzikos autorius.

¹⁸¹ Petrausko vardu Kaune buvo pavadinta gatvė, jis buvo vienintelis asmuo Lietuvoje, kurio atvaizdas reklamavo prekę: jo atvaizdas puošė „Berar ir Co“ kompanijos gaminamą tualetinį muilą.

¹⁸² Kadangi Petrauskui dainuojant publikos susirinkdavo daugiau, viršpelnis didžia dalimi ir atitekdavo jam, kas sudarydavo dar didesnę sumą nei alga (2500 Lt). Už kiekvieną dainuotą spektaklį Valstybės teatras mokėdavo Petrauskui 500 Lt priedą, jo krūvis būdavo 7–8 spektakliai per mėnesį. 1929 m. Valstybės teatro kainoraštyje (kainoraštį nuolat skelbdavo žurnalas *7 meno dienos* (nuo 1934 m. ėjęs kitu pavadinimu – *Meno dienos*). Čia naudojama informacija iš *7 meno dienos*, 1929 m. Nr. 37, p. 11 (skaitmeninto leidinio prieiga: [7 meno dienos / atsakomasis redaktorius-leidėjas A. Dirgėla. - 1927-1934 - 1929-Nr.37 | epaveldas.lt](http://7meno.lt) (žiūrėta 2025 07 30)), nurodoma, kad bilietų kainos į operos spektaklį priklausomai nuo vietos salėje svyravo nuo 5 iki 10 litų; premjerų ar spektaklių dalyvaujant Kiprui Petrauskui įkainiai – nuo 7 iki 12 litų, bilietai su nuolaidomis – nuo 4 iki 6 litų. Dramos spektaklių įkainiai – nuo 4 iki 6 litų, premjeros – nuo 4 iki 7 litų, bilietai su nuolaidomis – nuo 2 iki 4 litų. Baletu spektaklių kainos – nuo 4 iki 7 litų, premjeros – nuo 5 iki 10 litų, bilietai su nuolaidomis – nuo 2 iki 4 litų. Lyginant su kitomis prekių ir paslaugų kainomis, akivaizdu, kad lankymasis teatre buvo prabangos dalykas. Pavyzdžiui, 1937 m. 1 kg kiaulienos kainavo 1,40 Lt, 1 kg jautienos – 0,65 Lt, 10 vnt. kiaušinių – 0,85 Lt, 1 l pieno – 0,15 Lt, 1 kg cukraus – 1 Lt, 1 kg bulvių – 0,04 Lt, 1 kg juodos ruginės duonos – 0,25 Lt ir pan. Kirpėjo paslaugas vyrams atsieidavo apie 5 Lt., moterims – iki 12 Lt. 1930 m. valstybės tarnautojų algos, priklausomai nuo kategorijos (jų valstybėje buvo 18), buvo nuo 250 iki 1200 Lt. Suaugusio žmogaus mėnesinis pragyvenimo minimumas Lietuvoje 1932 m. – 74,45 Lt, penkių asmenų šeimos – 187,5 Lt 3. Valstybės prezidentui buvo mokama 4000 Lt alga (be reprezentacinių išlaidų ir mokesčių už butą, kurą ir paslaugas), ministrams (taip pat be reprezentacinių išlaidų) – 2500 Lt (Lietuvos banko Pinigų muziejaus informacija: <https://www.pinigumuziejus.lt/lt/naujienos/algos-ir-kainos-tarpukario-lietuvoje-1> (žiūrėta 2023 12 29)).

¹⁸³ 1941 m. vasario 1 d. Lietuvos valstybinio dramos, operos ir baletu teatro direktoriaus įsakymas dėl 500 litų priedo Kiprui Petrauskui už kiekvieną spektaklį (LLMA, F 99, ap. 1, b. 2, l. 30). Pastaba: litas kartu su 1940 m. spalio 25 d. įvestu sovietiniu rubliu cirkuliavo kartu iki 1941 m. kovo 24 d. (<https://www.vle.lt/straipsnis/lietuvos-pinigai>).

¹⁸⁴ Kiprui Petrauskui už spektaklį mokamas 150 markių priedas, kitiems pagrindiniams solistams (Antanui Kučingui, Antanui Sodeikai, Juozui Mažeikai, Aleksandrui Kutkui, Antaninai Dambrauskaitei, Ipolitui Nauragiui) bei vyriausiajam dirigentui Vytautui Marijošui po 50 markių, kitiems, taip pat baletu solistams – nuo 20 iki 40 markių (Kauno didžiojo teatro tarnautojų papildomo atlyginimo priedų už 1944 m. sausio mėn. išmokėjimo lapas, LLMA, F 100, ap. 2, b. 12, l. 27).

sovietų dėmesį pačiai institucijai, bet ir apie išskirtinį operos solisto statusą visuomenėje. Pabrėžtina, kad Muzikos taryba buvo patariamasis Meno reikalų valdybos organas, jokio savarankiškumo *de facto* ji neturėjo, jos sprendimai buvo reguliuojami partinės nomenklatūros. Akcentuotina rusų kalba ir išsilavinimas (carinės) Rusijos aukštosiose mokyklose kaip sovietų valdžios vertintos personalo kompetencijos, reikalingos institucijų sovietizavimui. Personalijų iškilimui taip pat turėjo įtakos socialiniai (kilmė iš žemesnių sluoksnių, socialinė aplinka), politiniai (ryšiai su pagrindžio komunistais, SSRS glubojamomis visuomeninėmis ir politinėmis organizacijomis) ir kultūriniai (slaviškojo mentaliteto supratimas, žavėjimasis SSRS kultūrinio ir meniniu gyvenimu) veiksniai.

2.1.2 Perversmo sukeltas administracinis chaosas ir naujosios ideologijos diegimas: pirmasis sovietmetis (1940–1941)

Šiame poskyryje aiškinamasi, kaip Valstybės teatras kaip institucija ir jos personalas patyrė okupacijos lūžį, analizuojama, kokie vyko administraciniai pokyčiai, represiniai veiksmai, ideologinės transformacijos, repertuaro iššūkiai, kaip šios patirtys paveikė teatro solistų tolesnius apsisprendimus.

Pirmasis Valstybės teatro sovietizacijos etapas (nuo 1940 m. birželio 15 d. iki 1941 m. birželio 22 d.) pasižymėjo bendraisiais okupacijos pradžios požymiais – personalo peržiūra, greitu apsisvalymu nuo „liaudies priešų“, meninio turinio kontrole, naujosios ideologijos diegimu.

1940 m. rugsėjo 12 d., praėjus 3 mėnesiams nuo sovietų okupacijos pradžios patvirtinamas Valstybės teatro, kurio pavadinimas pakeistas į Kauno valstybinio dramos, operos ir baletu teatrą, etatų sąrašas ir atlyginimų kategorijos¹⁸⁵. Sąrašas – 31 operos solistas. Iš jų aukščiausia (15-oji) kategorija patvirtinta Kiprui Petrauskui, Antanui Sodeikai, būsimam tremtiniui Antanui Kučingui, būsimiems 1944 m. emigrantams Vladislavai Grigaitienei, Aleksandrui Kutkui, Ipolitui Nauragiui ir Vincei Jonuškaitei-Zaunienei. Tokia pat kategorija paskirta ir dirigentui Tallat-Kelpšai bei dramos režisieriui Borisui Dauguviečiui. Iš 32 baletu artistų nė vienas 15-oji kategorija nepaskirta, baletmeisteriui Broniui Kelbauskui paskirta 14-oji, vienintelei balerina Marijai Kelbauskienei – 13-oji, visiems kitiems – žemesnės kategorijos. Vienintelis teatro darbuotojas – operos vadovas – dirigentas Bukša pelnė išskirtinę – 16-ąją atlyginimo kategoriją¹⁸⁶. Šis faktas atskleidžia, kad tiek nepriklausomybės metais, tiek okupacijos

¹⁸⁵ Kiauleikytė et al 1992: 158–164.

¹⁸⁶ Atlygio politika buvo perimta iš nepriklausomos Lietuvos, kurioje buvo 18 atlyginimų kategorijų (nuo sargo iki aukščiausių valstybės pareigūnų).

sąlygomis opera kaip žanras buvo prestižiškesnis nei baletas, o operos solistas kaip institucija turėjo didesnę *simbolinį kapitalą*.

Teatro vadovu sovietų valdžia paskyrė režisierių Juozą Grybauską¹⁸⁷. Galimai jis priklausė pagrindinio komunistams arba bent palaikė su jais ryšius¹⁸⁸. Naujoji administracija sumažino spektaklių bilietų kainas, idant jie būtų prieinami „plačiosioms masėms“, taip pat pradėti rodyti specialūs nemokami spektakliai okupacinės Raudonosios armijos kariams, į reguliarius spektaklius raudonarmiečiams nustatyta 50 proc. bilieto kainos nuolaida¹⁸⁹.

Spalio mėnesį visiems teatro darbuotojams (administraciniam, kūrybiniam ir techniniam personalui) išdalintos nedidelės anketos (iš viso užpildytos 342 anketos)¹⁹⁰, kuriose be gimimo ir darbo pradžios teatre datų reikalaujama įrašyti socialinę kilmę ir organizacijas, kurioms asmuo priklausė anksčiau ar anketos pildymo metu. Kadangi nuo liepos mėnesio buvo uždraustos visos nepriklausomybės metais veikusios organizacijos ir partijos, niekam, manytina, nekilo abejonių, kad apie ankstesnę partinę ar kitokią visuomeninę veiklą geriau neprasitarti, todėl dauguma užrašė nepriklausą jokiai partijai ar organizacijai. Tačiau dalis kūrybinio personalo įrašė Tautininkų partijos Menininkų apylinkę, tikėtina, todėl, kad manė, jog ši organizacija neturi nieko bendra su politika arba bijodami, kad vis tiek gali būti įskųsti. Keli įrašė esą Šaulių sąjungos rėmėjai, vienas kitas nepabūgo įrašyti Skautų, Ateitininkų, Lietuvos esperantininkų sąjungų, Vandens sporto klubo (keli baletu artistai), Lietuvos vokiečių kultūrinės sąjungos (balerina Tamara Romišauskienė). Dekoracijų stalius Kazys Budreika prisipažino, kad 1935–1937 m. priklausė tautinio jaunimo organizacijai „Jaunoji Lietuva“, bet, neva, vėliau narystės atsisakęs („pastebėjęs jos veikimo uždavinius, išstojau“)¹⁹¹. Petrauskas neslapukaudamas įrašė Šaulių sąjungą, Menininkų apylinkę prie Tautininkų sąjungos ir „Rotary“ klubą. Teatro direktorius Grybauskas įrašė su pagrindinio komunistų veikla sietas darbininkų sporto draugiją „Viltis“, studentų

organizaciją „Aurora“, taip pat pažymėjo dėstantis „partinį, revoliucinį-kultūrinį darbą“. Pabrėžtina, kad Grybauskas anketoje nemini jo paties įkurtos Lietuvių teatro draugijos, kuriai vadovavo 1933–1934 m., ir kuri kaip ir kitos draugijos buvo sovietų uždrausta 1940 m. liepos 1 d. Beveik visi kūrybiniai darbuotojai į anketą įrašė sovietinę Muzikos ir meno profsąjungą, kurios nariais privalomai tapo. Skiltyje apie socialinę kilmę maždaug 85 proc. atsakiusių pažymi kilę iš valstiečių, tik vienas kitas iš miestiečių ar „darbo inteligentų“. Vienintelė choristė įrašė „ūkininkų dukra“. Manytina, kad buvo pasitarta, jog sovietams mažiausiai gali užkliūti kilę iš valstiečių, o dar geriau – iš bežemių valstiečių, tad tokie įrašai vyrauja. Broliai Marijošiai įrašė skirtingai, dirigentas Vytautas – miestietis, choristas Romanas – valstietis, nors abiejų tėvas – muzikos mokytojas.

Teatro repertuaras tapo partinio reguliavimo objektu: buvo įsteigtas Teatrų repertuaro komitetas prie LSSR Švietimo liaudies komisariato¹⁹², kuriam vadovauti paskirtas Petras Juodelis, VDU studijavęs slavistiką, o antrosios sovietų okupacijos pradžioje patekęs į nemalonę ir išstremtas į Sibirą. Sovietinis principas atnaujinti repertuarą „naujoviško turinio“ veikalais pasireiškė iškart po okupacijos. Dar iki teatro etatų ir atlyginimų patvirtinimo posėdžio, baimėje ir chaose 1940 m. rugsėjo 7 d. įvyko rusų kompozitoriaus Ivano Dzeržinskio propagandinės operos „Tykūsias Donas“¹⁹³ (1935), kurią asmeniškai Stalinas labai vertino, premjera. Lapkričio 8 d. pristatyta ir SSSR Kompozitorių sąjungos organizacinio komiteto pirmininko Reinholdo Gliero baletu „Raudonoji aguona“ (1927) premjera. Būta ir tradicinio repertuaro: spalio 18 d. įvyko Giuseppe Verdi „Aidos“ premjera, o Naujųjų išvakarėse atnaujinta „Traviata“.

Didžiausią rūpestį darbuotojams kėlė NKVD persekiojimai, iškvietimai, tardymai¹⁹⁴. Tarp persekiojamų darbuotojų buvo operos solistė Gražina Matulaitytė (Valstybės kontrolieriaus Vinco Matulaičio duktė), kelis kartus suimta, tardyta ir vėl paleista¹⁹⁵. Vaizdingai pirmąjį sovietizacijos laikotarpį teatre charakterizuoja nenustatytos kilmės raštas „Bolševikai siautėja Kauno didžiąjame teatre“, saugomas 1943 m. teatro veiklos byloje¹⁹⁶. Rašto struktūra artima

¹⁸⁷ Juozas Grybauskas (1906–1964) baigė Lietuvos universitetą ir Valstybės teatro vaidybos mokyklą, 1933 m. įkūrė Lietuvių teatro draugiją, 1935 m. išvyko į Klaipėdą, kur dirbo aktoriumi Klaipėdos dramos teatre, bendradarbiavo su Klaipėdos radiofonu, o Hitleriui aneksavus Klaipėdos kraštą, išvyko į Vilnių, po to – į Kauną.

¹⁸⁸ Tokia prielaida darytina, nes Grybauskas buvo vienas iš 1928–1931 m. veikusios Lietuvos sporto draugijos „Viltis“ teatro grupės įkūrėjų. Dauguma draugijos narių buvo darbininkai ir kairiųjų pažiūrų studentai, o pati draugija sieta su Lietuvos socialdemokratų partija, kuri nebuvo uždrausta, bet jos veikla buvo stebima saugumo tarnybų. Ilgainiui į draugiją buvo infiltruoti „komunistuojantys elementai“ ir 1931 m. Kauno karo komendanto nutarimu draugija uždaryta. Draugijos veikloje taip pat reikėsi Antanas Venclova, Kostas Korsakas, Salomėja Nėris ir kt. Pasak Juozo Baltušio, aktyviai įsitraukti į „Vilties“ veiklą jam, sporto nekenčiančiam žmogui, liepė eserai, socialistai revoliucionieriai maksimalistai, su kuriais jis buvo užmezgęs ryšį. Tarp tardytų asmenų, lankusių „Vilties“ renginius, buvo ir Valstybės teatro operos solistė Veronika Podėnaitė (Balandis 2013, prieiga internetu: <https://etalpykla.lituanistika.lt/object/LT-LDB-0001:J.04~2013~1407327364541/J.04~2013~1407327364541.pdf> (žiūrėta 2025 07 25)).

¹⁸⁹ Meno reikalų valdybos viršininko įsakymas, LLMA, F 99, ap. 1, b. 2, l. 26.

¹⁹⁰ Teatro darbuotojų anketos, LLMA, F 99, ap. 2, b. 10, l. 2.

¹⁹¹ Teatro darbuotojų anketos, LLMA, F 99, ap. 2, b. 10, l. 46.

¹⁹² Kiauleikytė et al. 1992: 169.

¹⁹³ Kai kuriuose dokumentuose minimas „Ramusis Donas“.

¹⁹⁴ Kaip pastebi Vytautė Markeliūnienė, operos darbo dienoje užfiksuotas ir toks faktas – 1940 m. spalio 20 d. spektaklio „Hofmano pasakas“ metu „ateina „žvalgybininkas“, kuris pareikalauja vykti su juo scenos darbininką Grybauską. Spektaklio vadovybė nesutinka, reikalauja palaukti iki spektaklio pabaigos. Tuomet kyla aštrus ginčas, ir tik pasibaigus spektakliui Grybauskas nuskuba į saugumą“ (Markeliūnienė 2007: 19); šaltinis – LLMA, F 100, ap. 1, b. 16.

¹⁹⁵ Apie Matulaitytės tardymus užsimena Salomėja Nasvytytė-Valiukienė savo atsiminimuose, publikuotuose Jūratės Burokaitės monografijoje apie Jurgį Karnavičių (Burokaitė 2004). 1944 m. Matulaitytė kartu su vyru, estų menotyriminku ir vertėju Aleksiu Rannitu (po vedybų apsigyvenusiu Kaune ir dirbusiu vertėju Valstybės teatre) pasitraukė į Vakarų.

¹⁹⁶ LLMA, F 100, ap. 1, b. 9, l. 5–7. Kaip jau minėta, nacių okupacijos metais (1941–1944) Kauno dramos, operos ir baletu teatro pavadinimas pakeistas į Kauno didįjį teatrą.

ataskaitai, tačiau pavadinimas suponuoja galimą publikacijos versiją. Tačiau tokia publikacija 1943 m. spaudoje neaptikta. Raštas nepasirašytas ir nedatuotas, atspausdintas mašinėle. Pagal turinį nujaučiamas adresatas galėtų būti Reichskomisariatas. Tuo tikslu raštas turėjo būti verčiamas į vokiečių kalbą¹⁹⁷, kas iš dalies paaiškintų jo anonimiškumą. Galimai vokiškas dokumentas buvo pasirašytas. Vokietmečiu teatro direktoriumi paskirtas operos solistas Vladas Ivanauskas negalėjo būti šio rašto autorius, nes pirmosios sovietų okupacijos metais buvo įkalintas ir negalėjo žinoti teatro gyvenimo detalių¹⁹⁸. Minimame rašte daug dėmesio skiriama sovietinės ideologijos diegimo aprašymui:

Kai kurie bolševikiniai veikėjai pasisakydavo atvirai: Bažnyčių mums nereikia, mums reikia teatrų. Ką seniau padarydavo bažnyčia, tai bolševikinėj santvarkoj turi atlikti teatro menininkai. Na, ir pažerdavo teatre įvairiausių įsakymų, įvairiausių patvarkymų ir sumanymų „didžiąjai idėjai“ masėse. [...] Garsioji GPU visur įkiša savo nagus, vadinasi, ir šeimoje, ypač didesnėje visados galės atsirasti tos organizacijos agentų. Ir Kauno Didžiojo Teatro darbuotojai greitai pajuto šį pavojų. Tas draugiškumas iš karto dingo, o nepasitikėjimas vienas kitu augo ne dienomis, bet valandomis. [...] Niekas, turbūt, pasauly nelaukia karo, bet mes karo laukėm. Geriau laisvam mirti kovos lauke, negu gyvam supūti žodžiais nenusakomam Tarybų Sąjungos tautų kalėjime.¹⁹⁹

Rašto autorius taip pat mini susirinkimus, kurie buvo rengiami ne mažiau nei du kartus per mėnesį su iš anksto paruoštomis rezoliucijomis ir reikalavimu atsistot ir plot kaskart ištarus Stalino vardą. Minimos ir privalomos artistų brigados „visokiuose agitaciniuose mitinguose“, kuriuose artistai buvę labiau užimti nei teatre.

Sovietizacijos pradžioje nestokota ir nesusipratimų, dviprasmybių. Pavyzdžiui, nors religija ir bažnyčia iškart atribota nuo valstybės, tačiau 1940 m. gruodžio 26-oji (antroji Kalėdų diena) paskelbta išėigine, o moksleivių atostogos – nuo gruodžio 23 iki sausio 5 dienos²⁰⁰. Tačiau kalėdiniu laikotarpiu ir mokyklose, ir kitose institucijose suaktyvinta ateistinė propaganda.

¹⁹⁷ Nemaža dalis nacių okupacijos metų teatro susirašinėjimo su kitomis institucijomis dokumentų – vokiečių kalba.

¹⁹⁸ Vladas Ivanauskas (1902–1952) teatre dirbo nuo 1930 m., atliko tenoro vaidmenis. 1934 m. jis dalyvavo voldemarininkų surengtame puče ir nuo to laiko kelis kartus įkalintas arba jam būdavo uždrausta gyventi Kaune. Paskutinį kartą įkalintas 1940 m. gegužės 28 d. kaip pavojingas valstybės saugumui, sovietai jo įkalinimą pratęsė. Iš kalėjimo Ivanauskas išlaisvintas tik nacių okupacijos metais ir paskirtas teatro direktoriumi. Ivanauskas gerai kalbėjo vokiškai. 1944 m. jis pasitraukė į Vakarus, mirė 1952 m. Brukline. Apie Ivanausko muzikinę veiklą trumpai rašė Bruveris (2006: 132), jį mini Markeliūnienė (Markeliūnienė 2007). Daugiau biografinių duomenų pateikia ir jo politinę veiklą nušviečia Gintaras Lučinskas (Lučinskas 2017).

¹⁹⁹ LLMA, F100, ap. 1, b 9, l. 5–6.

²⁰⁰ Kašauskienė 2002: 59.

Okupacinė valdžia toleravo kai kurias teatro tradicijas, kaip kad naujametė „Traviata“, kuri ne tik ženklino nacionalinio teatro pradžią, bet ir buvo nuolatinis Valstybės teatro (sykiu ir nepriklausomybės metais jo klestėjimo) paveldo priminimas. Negana to, LSSR Liaudies komisarų tarybos pirmininkas Mečislovas Gedvilas išvakarėse pasirašė nutarimą, kuriuo įpareigojama pažymėti operos ir dramos 20-metį bei baleto 15-metį, ta proga iš valstybės lėšų skiriant 50 000 rublių Valstybės teatro (dokumente jis vadinamas Kauno teatru) vidaus įrengimams praplėsti ir išmokėti „piniginį dviejų mėnesių pagrindinės algos dydžio atlyginimą, be mokestinių išskaitymų, visiems valstybinio teatro artistams ir administracijos-technikos darbuotojams, kurie išdirbo operoje ir dramoje 20 metų, o balete – 15 metų“²⁰¹.

Kadangi dar iki SSSR okupacijos kai kurios įstaigos, dalis Kauno Vytauto Didžiojo universiteto (Humanitarinių mokslų ir Teisės fakultetai) buvo perkelti į Vilnių, ši perkėlimo politika buvo tęsiama ir sovietinės valdžios. Buvo svarstoma ir apie buvusio Valstybės teatro reorganizaciją ir perkėlimą į Vilnių. 1940 m. lapkričio 27 d. LSSR švietimo liaudies komisaras Antanas Venclova pasirašė sovietų priimtu „Teatrų įstatymu“ paveda buvusiam Valstybės teatro solistui Viktorui Bručkui organizuoti Kaune operetės teatrą ir jam vadovauti²⁰². Po mėnesio LSSR liaudies komisarų taryba nutaria pastatyti Vilniuje operos ir baleto teatrą, paveda Meno reikalų valdybai paruošti projektą ir pateikti jį svarstyti²⁰³. Tačiau prasidėjusi vokiečių okupacija planus sutrukdė. Vokietmečiu idėjos turėti Vilniuje operos teatrą neatsisakyta ir 1941 m. gruodžio 30 d. Švietimo generalinis tarėjas Pranas Germantas pasirašė įsakymą surengti ilgalaikes Kauno didžiojo teatro gastroles²⁰⁴, kurių pagrindu turėjo būti suformuota operos trupė. Vilniaus operos teatras veikė du su puse sezono (1942 m. sausis – 1944 m. gegužė) iki vokiečių okupacijos pabaigos²⁰⁵. Pabrėžtina, kad karo metais praktiškai remiantis vien buvusio Valstybės teatro muzikinio personalo pajėgomis veikė trys teatrai – Kauno didysis, Kauno operetės ir Vilniaus operos teatrai, vėliau operetės teatras vėl sujungtas su Kauno didžiuoju.

1944 m. grįžus sovietams ir prasidėjus antrajai sovietų okupacijai Meno reikalų valdybos viršininko Banaičio įsakymu²⁰⁶ Vilniaus miesto teatro opera grąžinta į Kauno valstybinio teatro sudėtį. Minties perkelti Kauno valstybinį teatrą į Vilnių neatsisakyta, tačiau parengiamieji darbai užtruko tiek dėl pokario ekonominių padarinių, tiek dėl išblaškytos trupės. 1943 metais Kauno didžiuoju vadinamas teatras raportavo nacių Generalkomisariatui apie teatro veiklą²⁰⁷. Šioje

²⁰¹ Kiauleikytė et al. 1992: 170.

²⁰² Ibid.: 219.

²⁰³ Ibid.: 170.

²⁰⁴ Ibid.: 173.

²⁰⁵ Vokiečių okupacijos metais Lietuvos muzikinių teatrų veiklą tyrė Markeliūnienė (Markeliūnienė 2007).

²⁰⁶ Kiauleikytė et al 1992: 175–176.

²⁰⁷ Ibid.: 175.

ataskaitoje nurodomas personalo skaičius: operos solistų 30, dramos artistų 33, baletu artistų 42, operetės artistų 16, choristų 66, orkestrantų 72, meno vadovaujamo personalo 11, administracijos 14, techninio personalo 78, aptarnaujančio 31. Iš viso 393 darbuotojai. Tai paskutinės žinios apie personalo struktūrą prieš antrąją sovietų okupaciją.

1944 spalio mėnesį parengiamas naujas darbuotojų sąrašas, kuriame 35 operos solistai, 47 baletu, 82 orkestro, 62 choro artistai, 22 administracijos ir meno vadovai ir kt. kūrybiniai darbuotojai. Kaip matyti tiek operos solistų, tiek baletu artistų formaliai nesumažėjo. Priešingai, skaičiai didesni, tačiau realiai į vakarus pasitraukė absoliuti dauguma operos solistų elito. Tai Antanina Dambrauskaitė, Vladislava Grigaitienė, Vincė Jonuškaitė-Zaunienė, Jonas Butėnas, Gražina Matulaitytė, Jadvyga Vencevičiūtė-Kutkienė, Aleksandras Kutkus, Ipolitas Nauragis, Kostas Orantas, Pranė Radzevičiūtė-Amonienė, Vladas Baltrušaitis, Aliodija Dičiūtė-Trečiokienė, Elena Kalvaitytė-Morkūnienė, Juzefa Augaitytė-Santvarienė, teatro direktorius Ivanauskas ir kt. Į Vakarus taip pat pasitraukė dirigentai Aleksandras Kučiūnas ir Vytautas Marijošius (vokiečių okupacijos metais ėjęs vyriausiojo dirigento pareigas). Dalis žydų kilmės teatro darbuotojų, ypač orkestro muzikantų, nukentėjo nuo holokausto, tarp kurių ir žymus dirigentas Leiba Hofmekleris, žuvęs Kauno gete. Žuvusių ir į Vakarus pasitraukusių menininkų vietas užėmė jaunoji pokario karta. 1948 m. galutinai perkeliančios operos ir baletu trupes į Vilnių, o operetės trupę paliekant Kaune, dar sykį perskirstomas personalas. Vilniuje patvirtinti 27 operos solistai, Kauno muzikinės komedijos teatre – 18 solistų.

Pirmasis sovietmetis buvusiam Valstybės teatre, kaip ir kitose krašto institucijose atspindėjo okupacijos sukeltą šoko padarinius – personalo pasimetimą, chaosą, senosios teatro rutinos struktūrinės ir ideologinės transformacijas bei „naujo turinio“ repertuaro iššūkius. Galima teigti, kad pirmosios okupacijos negatyvi patirtis nulėmė daugumos operos solistų ir ne tokios ženklios kitų profesijų Valstybės teatro personalo kaip ir didelės dalies Lietuvos piliečių apsisprendimą pasitraukti į Vakarus 1944 m.

2.1.3 Valstybės teatro restruktūrizacija (1944–1948): centro ir periferijos įtakų įtamos

Antrosios okupacijos pradžioje Valstybės teatras tapo radikalių permainų lauku. Toliau bus gilinamasi į skirtumus tarp pirmosios ir antrosios okupacijų, analizuojamas išryškėjęs prisitaikymo diskursas, naujai susiformavę galios svertai tiek lauko (teatro) viduje, tiek išorėje – santykyje su valdžios institucijomis, lėmę pokyčius operos lauke, turėję lemiamos įtakos personalo valdymo politikai ir solistų karjeros galimybėms.

1944–1948 m. laikotarpis – buvusio Valstybės teatro restruktūrizacija. 1944 m. grįžę sovietai atskyrė operos ir baletu trupes nuo dramos ir įsteigė Kauno valstybinį dramos teatrą. 1940 m. rudenį pirmosios sovietų okupacijos etapu įsteigtas Kauno operetės teatras (dalies valstybės teatro operos ir baletu trupių pagrindu) 1941 m. gegužės 1 d. sovietinio rusų kompozitoriaus Boriso Aleksandrovo operete „Vestuvės Malinovoje“ surengė atidarymą jau kitu instituciniu pavadinimu – Kauno muzikinis teatras. 1944 m. grįžus sovietams ir išformavus vokiečių konstrukta – Kauno didįjį teatrą, vėl formaliai atskiriama operetės trupė jau pavadinta Kauno muzikinės komedijos teatru. Tačiau visus teatralus dar vienijo bendra scena, dalis išlikusio senojo personalo, prisirišimas prie senųjų teatro tradicijų.

Antroji sovietizacijos banga buvo tikslingesnė, nebebuvo naivaus patiklumo kaip 1940-ųjų vasarą. Prasidėjo masinės represijos, dalis gyventojų pasitraukė į miškus, pasirinko aktyvų pasipriešinimą ginklu, dalis rinkosi rezistencinę kovą pogrindyje. Didžioji inteligentijos dalis rinkosi skirtingo lygmens prisitaikymo prie sistemos strategijas. Kaip teigia Vanda Kašauskienė, inteligentija, turėdama omeny pirmosios okupacijos sovietizacijos pamokas, jos žalingas pasekmes, turėjo „menką pasirinkimo laisvę: arba aktyviai priešintis naujai mokslo ir kultūros ideologizavimo bangai boikotuojant bet koki dialogą su Maskvos „vaduotojais“ ir jų statytiniais Lietuvoje, ar, prisitaikant prie naujų sąlygų, [...] rūpintis tautinės kultūros tęstinumu, jos gyvastimi, tautos išlikimu“²⁰⁸. Pasak Kašauskienės, buvo pasirinkta „tautos išliekamumo, o ne jos naikavimo, aktyvaus priešinosi „socializmo kūrėjams“ nuostata“²⁰⁹. Šios pozicijos (dažnai nusakomos sovietinės nomenklatūros pamėgtu posakiu „ir tada dirbome Lietuvai“²¹⁰) peržvalga yra vienas aktyviausių ir jautriausių Lietuvos sovietologijos diskursų. Manytina, kad atskirų personalijų, turėjusių įtakos sovietinės Lietuvos kultūriniam gyvenimui, laikysenos, vertybių (*doxa*), veikimo (*habitus*) analizė yra produktyvi sovietmečio tyrimų strategija. Ji suteikia kolaboravimo reiškiniai platesnį vertinimų spektrą, praplečia sovietmečio kultūros istorijos naratyvą.

Pokario režimui būdingos griežtesnės binarinės priešpriešos (bendražygis – priešas, naujas rytojūs – buržuazinė liekana, komunistas – buržuazinis nacionalistas ir pan.) nei pirmosios sovietizacijos etapu. Jei 1940 m. būta strategijos palenkti iškilnes kultūros asmenybes į sovietinį „ideologinį frontą“ ir „socializmo statybas“, tai pokariu po didžiulės kultūros, mokslo ir meno elito dalies pasitraukimo į Vakarus bangos ištuštėjusias institucijas imta reguliuoti dar griežčiau, nes

²⁰⁸ Kašauskienė 2002: 137

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Ši nuostata ypač suaktyvėjo, kai 2007 m. buvo publikuoti Algirdo Brazausko memuarai „Ir tuomet dirbome Lietuvai“ (Alma litera), kuriuose pirmasis atkurtos Lietuvos prezidentas aprašė savo karjerą sovietmečiu.

režimo įsitvirtinimą komplikavo stiprėjantis partizaninis karas ir pogrindžio pasipriešinimas miestuose.

1945 m. Kauno valstybinio dramos, operos ir baletu teatro direktoriumi paskiriamas režisierius Antanas Zauka²¹¹. Kaip savarankiškas režisierius jis iškilo sovietų okupacijos metais, tačiau 1947 m. pateko į nemalonę, buvo tardomas, prarado pareigas²¹². Visgi jam pavyko įrodyti savo lojalumą režimui, jis liko dirbti režisieriumi, 1958 m. pelnė LSSR nusipelnusio artisto vardą, dėstė Lietuvos SSR konservatorijoje.

1946 m. sausio 8 d. Zauka kreipėsi raštu²¹³ į Meno reikalų valdybos viršininką Juozą Banaičių. Rašte direktorius skundžiasi dėl personalo stygiaus, tačiau visiškai nemini emigracijos, tik „vokiečių sukulto karo“ pasekmes, konstatuoja, kad dalis solistų nori išvykti dirbti į Klaipėdos muzikinės komedijos teatrą, kuris siūlo geresnes sąlygas, skundžiasi, kad trūksta etatų aukštesnės kategorijos dainininkams²¹⁴. Zauka rašte taip pat pabrėžia sudėtingą situaciją dėl dirigentų ir ypač jų asistentų trūkumo, išdėsto argumentus dėl repertuarinės-literatūrinės dalies vedėjo, teatro muziejaus vedėjo (dėl fotografijų, eskizų, kostiumų archyvo) ir kt. naujų etatų būtinybės. Teatras, pasak direktoriaus, reikalingas „didelio Tarybų valdžios dėmesio ir paramos“. Iš tiesų spektakliams stigo scenografijos gamybos priemonių, rekvizito, kostiumų, perukų ir kt. Artistai vaidino su prieškarium kurtais kostiumais, pritaikydami juos kitų spektaklių poreikiams. Kauno gyventojai stokodami pinigų ir maisto produktų siūlydavo parduoti teatrui puošnesnius prieškarinio apdarus, pvz. „Madam Baterflai“ spektakliui iš vienos gyventojos įsigyti „originalūs japoniški kimono“²¹⁵.

²¹¹ Antanas Zauka (1898–1985) karjerą pradėjo kaip Valstybės teatro choristas, 1929 m. baigė prie šio teatro įkurtą Vaidybos mokyklą ir iki sovietų okupacijos dirbo režisieriaus asistentu.

²¹² Antanas Zauka pateko į į sovietų nemalonę dėl brolio lakūno Tomo Zaukos, S. Dariaus ir S. Girėno komiteto pirmininko (1940–1944), 1945 m. ištremto į Sibirą, veiklos. Lietuvos ypatingajame archyve saugoma Antano Zaukos byla (f. K-1, ap. 58, b. P-13997, l. 65).

²¹³ VOBT direktoriaus Antano Zaukos raštas Meno reikalų valdybos viršininkui Juozui Banaičiui, LLMA, F. 97, ap. 1, b. 7, l. 8–9.

²¹⁴ „Šia proga noriu plačiau nušviesti dabartinę teatro padėtį ir iškelti bent ryškiausius trūkumus ir kliūtis, trukdančias teatrui vykdyti savo uždavinius. Teatras vokiečių sukulto karo dėka nustojo daug kadrų ir dabar dėl kadrų stokos nukentė teatro darbas. Liūdniausia padėtis yra dėl trūkumo akompaniatorių. [...] Nukentėjo ir solistų kadrai. Labiausiai trūksta solistų – bosų. Solistų kadrus, žinoma, bus galima ateityje papildyti iš konservatorijų, tačiau šiuo momentu man norisi atžymėti vieną aplinkybę, į kurią prašau kreipti dėmesio. Klaipėdoje organizuojasi Muz. komedijos teatras. Ir štai teatro organizatoriai iš taip negausių mūsų kadrų vilioja juos į Klaipėdą suteikdami ten geresnes materialines sąlygas. (Mūsų II-os eilės solistus ten skiria į aukšč. kategorijos solistus). Žinoma, man kaip direktoriui yra žinomos priemonės šį reikalą normuoti ir aš prašančių atleisti iš tarnybos neatleidžiu, bet jų padėties pagerinti irgi negaliu. Žmogus lieka dirbti mūsų teatre, bet jau iš prievartos. Taip pat dažnas reiškinys teatre, kad solistai dainuoja jau kelintas sezonas pirmajam partijai, o laikomas antraeilio solisto etate. Duotieji teatrui etatai nevisiškai atitinka teatro padėtį ir išvengimui viršpaminėtų nenormalumų reikalingi papildymai: 4-5 solistais aukščiausios kategorijos“ (iš Antano Zaukos rašto Meno reikalų valdybos viršininkui Juozui Banaičiui, LLMA, F. 97, ap. 1, b. 7, l. 8–9.).

²¹⁵ LLMA, F 97, ap. 1, b. 7, l. 49.

Dėl didžiulio Lietuvos kūrybinio personalo pasitraukimo į Vakarus, matyt, diskutuota ne tik Meno reikalų valdybos lygiu, apie padėtį informuota Maskva. Panaši situacija buvo ir kitose okupuotose Baltijos šalyse. Spręsti personalo problemas numatyta centralizuotai. 1945 m. gruodžio 3 d. Meno reikalų taryba prie SSSR Liaudies komisarų tarybos išleido potvarkį, kuriuo įpareigojo pastarąją skubiai parengti jaunųjų specialistų poreikio 1946 metams planą²¹⁶. Meno reikalų taryba išsiuntė raštą pavaldžioms institucijoms. Rašte reikalaujama ne tik nurodyti laisvų etatų, kuriuos turėtų užimti jaunieji specialistai, poreikį, bet ir paskaičiuoti, kiek jų reikėtų, kad būtų galima pakeisti nepakankamos kvalifikacijos darbuotojus. Šis poreikio paskaičiavimas privalęs būti atliktas itin kruopščiai ir atsakingai. Nėra duomenų apie VOBT jaunųjų specialistų poreikio planą. Manytina, kad buvo kaip nors išsisukta, nes teatras nei 1946, nei vėlesniais metais nepasipildė jaunųjų menininkų iš Maskvos pajėgomis. Buvo akivaizdu, kad už šio plano slypi personalo rusifikacijos ir sovietinės ideologijos sustiprinimo ketinimai. Matyt reaguodamas į šį raštą Zauka kovo 5 d. išsiuntė Meno reikalų valdybai sąrašą jaunų dainininkų, kurie „pirmajai reikšmės roles paruošė ir sėkmingai atlieka 1944–1946 m. sezono bėgyje“²¹⁷. Tai Jonas Stasiūnas, Liucija Jakevičiūtė, Leonora Kudobaitė, Viktorija Mileišytė, Vladas Česas, Romanas Marijošius, Petras Visockis. Zauka taip pat pabrėžia, kad be šių dainininkų yra „visa eilė, kurie atlieka antros ir trečios eilės roles“.

Personalas „iš centro“ integracijos politika operos laukas išsiskiria iš bendrosios stalinizmo kultūros ir mokslo įstaigų panoramos Sovietų Lietuvoje. 1944–1947 m. SSSR aukštojo mokslo ministerija atsiuntė iš Rusijos į Lietuvos aukštąsias mokyklas (be konservatorijos) 24 dėstytojus: 5 į Kauno universitetą, 10 į Vilniaus universitetą, 8 į Vilniaus pedagoginį institutą, 1 į Klaipėdos mokytojų institutą, o 6-ojo dešimtmečio pradžioje į Vilniaus universitetą atsiųsti dar 30 dėstytojų²¹⁸. Kad įdiegtų rusų sovietinę atlikimo tradiciją ir ugdymo metodiką, „iš centro“ buvo atsiųsta grupė profesionalų į Kauno bei Vilniaus konservatorijas. Tai smuikininkai Jakovas Targonskis, Aleksandras Livontas, Viktoras Radovičius, violončelininkas Levas Seidelis, pianistai Jakovas Gindsburgas, Olga Šteinberg, Mariam Azizbekova, arfininkė Liudmila Chetagurova, muzikologė Zinaida Kumpienė, dirigentai Isajus Altermanas, Michailas Šteimanas. Iš vokalo pedagogų į Lietuvą buvo atsiųsta Liudmila Menabeni, jos vyras – Konstantinas Černecovas – paskirtas prorektoriumi Vilniaus konservatorijoje²¹⁹.

²¹⁶ Šio potvarkio nuorašą su LSSR Meno reikalų valdybos prie Liaudies komisarų tarybos rezoliucija teatras gavo 1946 m. sausio 12 d. (LLMA, F 97, ap. 1, b. 7, l. 9).

²¹⁷ LLMA, F 97, ap. 1, b. 7, l. 20.

²¹⁸ Kašauskienė 2002: 152.

²¹⁹ Vėliau sutuoktiniai buvo išsiųsti į Uralo konservatoriją Sverdlovske (dabar – Jekaterinburgas).

Beje, kaip pastebi istorikas Mindaugas Pocius, nacionalinių kadru klausimu LKP(b) CK pirmasis sekretorius Antanas Sniečkus laikėsi savarankiškos strategijos. Vykdamas VKP(b) CK Organizacinio biuro 1946 m. spalio 5 d. nutarimą „Dėl Lietuvos KP(b) CK darbo“, kuriame Lietuvos partinė organizacija buvo kritikuojama dėl stringančios kolektyvizacijos ir apsisvalymo nuo „buržuazinių nacionalistų“, per lėto nacionalinių kadru ir „savos inteligentijos“, kuri tarnautų „idėjiniam politiniam masių auklėjimui sovietinės ideologijos dvasia“, kūrimo nuo 1946 m. liepos iki 1947 m. balandžio iš valstybės institucijų buvo pašalinta 1300 „buržuazinių nacionalistų“, taip pat „svetimi ir abejotini“ asmenys²²⁰. Tačiau konstatuotas lietuvių trūkumas svarbiausiose valdžios institucijose, kurias užpildė centrinės valdžios atsiųsti darbuotojai. Šį procesą „Sniečkus, siekdamas burti aplink save ištikimą vietinę nomenklatūrą įvertino kaip neigiamą reiškinį – „didžiausių respublikų partinių ir sovietinių organizacijų darbo trūkumu“ – ir teigė, kad „nacionalinių kadru sukūrimas lieka svarbiausia Lietuvos partinės organizacijos užduotimi“²²¹. Neatmestina, kad ši Sniečkaus pozicija buvo suprantama kaip nebylus pritarimas kai kurių institucijų vadovų bandymui atsispirti „kadru iš Maskvos“ priėmimui. Šis naratyvas ypač plėtojamas Sniečkaus 100-mečio proga išleistuose amžininkų – buvusių nomenklatūros atstovų – memuaruose²²². Tačiau Sniečkus nesipriešino masiniam gyventojų trėmimui ir savo aplinkoje rinkosi tik „ideologiškai patikimus“ darbuotojus, o mokslo ir kultūros inteligentijos apsaugojimui nesiekė jokių veiksmų. Iš dalies Sniečkaus nacionalinės kadru politikos nuostatai galima priskirti ir šiuo požiūriu beveik rusifikacijos nepalietą VOBT.

Operos laukas palyginti nesmarkiai nukentėjo nuo masinių gyventojų trėmimo į Sibirą. Ženkli bendruomenės dalis buvo emigravusi, o likusieji buvo reikalingi ištuštėjusiai scenai. Pirmosios okupacijos metais buvo ištremta operos dainininkė Anelė Karaliūtė-Bačkuvienė, dailininkė Natalija Bičiūnienė, choro artistė Elena Kazlauskaitė-Grebliauskienė, Kauno operetės nariai – choristai Bronė Požeraitė-Kubilienė, orkestro artistas Viktoras Jasinskas, buhalteris Jokūbas Gotlibas, kovoje su besitraukiančiais raudonarmiečiais žuvo choro artistas Kostas Matulas²²³. 1941 m. su šeima buvo tremiama ir operos solistė Veronika Dagelytė, tačiau įsikišus teatro vadovams ji su vaikais buvo paleista iš traukinio vagono, ištremtas tik vyras²²⁴. Pokariu iš

²²⁰ Pocius 2018: 13.

²²¹ Ibid.: 14.

²²² Monografijoje (Kazakevičius et al. 2003) plėtojamas Sniečkaus kaip gero, rūstaus, bet teisingo, rūpestingo šeimininko, kuris pristabdė Lietuvos rusifikaciją ir sustabdė kai kurių sąjunginės reikšmės pramonės statybų projektus, galėjusius lemti skaudžių ekologinių ir demografinių padarinių, naratyvas: „be jo žinios nenukrisdavo net plaukas nuo Lietuvos galvos“ (J. Požėla), „lankstaus mąstymo realistas“ (J. Gureckas), „jį vadinome Šeimininku, bet mes nebuvom tarnai“ (R. Sakalauskas), „lietuvis jam buvo tarsi šeimos narys“ (J. Petronis) ir pan.

²²³ Markeliūnienė 2007: 22.

²²⁴ Po šių išgyvenimų pašlijo dainininkės sveikata, ji mirė 1956 m. dar dirbdama operos soliste VAOBT.

operos solistų buvo ištremtas operos veteranas Antanas Kučingis ir jaunesnės kartos tenoras Juozas Indra. Abu buvo susiję su nepriklausomos Lietuvos kariuomene, turėjo karininkų laipsnius, kas sovietų valdžios represijų vykdytojams buvo svarbus taikiny.

1948-ieji išsiskiria ypatingu ideologinės kontrolės paastrėjimu visoje Sovietų sąjungoje. Po rezonansinio vasario 10 d. VKP(b) CK nutarimo „Dėl Muradelio operos „Didžioji draugystė“ sustiprėjo ne tik muzikos kūrybos reglamentavimas, kontrolė buvo sustiprinta ir kitose meninės kūrybos srityse, sykiu sugriežtintas kultūrinio ir istorinio palikimo vertinimas bei naujos istorinės atminties konstravimas. Vasario 18 d. teatre sušauktas visuotinis darbuotojų susirinkimas, kuris kaip ir daugumoje SSRS institucijų privalėjo apsvarstyti „istorinį nutarimą“ dėl minėtos operos. Teatru šis nutarimas buvo ypač aktualus, mat „Didžioji draugystė“ buvo pastatyta Kaune 1947 m. lapkričio 8 d. Direktorius Zauka susirinkime konstatavo, kad teatras šios operos pastatymui sugaišo daug laiko, dėjo daug pastangų, turėjo materialinių nuostolių, todėl nutarimas „mums atidaro akis, nurodo, kaip mes atsargiai, kritiškai turime elgtis pasirinkdami repertuarą“²²⁵. Susirinkimas vykdytas pagal sovietinį standartą, keli darbuotojai replikavo dėl operos trūkumų ir Muradelio opera buvo vienbalsiai pasmerкта. Dar iki „istorinio nutarimo“ paskelbimo Maskvoje galimai jau buvo signalų dėl ideologinės kontrolės griežtinimo, nes 1948 m. vasario 5 d. Banaitis atsiuntė teatrui raštą²²⁶, kuriuo pranešama, kad Meno reikalų valdyba tvirtina veikalus teatro repertuarui, sprendžia, kokie statytojai (dirigentai, režisieriai, dailininkai ir kt.) gali statyti spektaklius, taip pat tvirtina libretus ir jų vertimus. Be Meno reikalų valdybos žinios teatras negali priimti jokių sprendimų dėl repertuaro. Kovo 3 d. vykusiame Meno tarybos posėdyje jos narys Kipras Petrauskas pareiškė:

Mano dalyvavimas Operos ir baletu teatro meno taryboje neturi jokios konkrečios reikšmės, kaip jokios reikšmės neturi ir pati teatro Meno taryba. Mūsų posėdžiai su nutarimais juose tėra formalumas. Posėdžiaujama tam, kad taip reikia, daromi nutarimai tam, kad turi būti kas nors tariama, – taip traktuoja mūsų Meno tarybos darbą Meno reikalų valdyba. Kad taip yra, tai faktas. Mes svarstome ir planuojame savo darbą, gerai žinodami to darbo sąlygas, tą darbą suprantame ir jį mokame dirbti gal geriau negu kai kurie Meno reikalų valdybos kanceliarijos ar buhalterijos darbuotojai, kurie ignoruoja mūsų planus, būdami toli nuo teatrinio meno gyvenimo.²²⁷

²²⁵ LLMA, F 97, ap. 1, b. 22, l. 22.

²²⁶ LLMA, F 97, ap. 1, b. 22, l. 7.

²²⁷ LLMA, F 97, ap. 1, b. 17, l. 4.

Petrauskas taip pat apkaltino teatro direktorių, kad šis negali apginti Meno tarybos sprendimų Valdyboje. Nematydamas daugiau prasmės dalyvauti Meno tarybos darbe Petrauskas pareiškė pasitraukiantis iš tarybos. Stalinizmo metais tokios manifestacijos galėjo užtraukti pražūtingų pasekmių, todėl ši situacija atskleidžia ypatingąjį Petrausko statusą ir *simbolinį kapitalą*. Vargu, ar solistas būtų taip elgęsis, jei nebūtų buvęs tikras, kad šis pareiškimas ir atsistatydinimas neturės sunkių padarinių.

1948 m. balandžio mėnesį abiejų teatrų direktoriumi (Kauno valstybinio dramos teatro direktoriumi laikinai) skiriamas režisierius Juozas Grybauskas, kuriam pavedama koordinuoti Operos ir baleto teatro perkėlimą į Vilnių. Štai tuomet ir įvyko esminis Valstybės teatro sunaikinimas. Pastebėtina, kad sovietinė valdžia neatmetė Valstybės teatro istorinio vaidmens. VOBT buvo laikomas 1920 m. pradėtos tradicijos tęsia, sykiu neutralizuojant Valstybės teatro dvasią, iškėlus teatrą iš istorinės aplinkos, o Kaune likusioms teatrinėms institucijoms buvo peršama kita jų istorijos – sovietinių, „naujoviškų“ institucijų – interpretacija. Kaunas, jo istorinė atmintis tapo sovietinės ideologinės užmaršties taikiniu. Valstybės teatro, Kauno universiteto išformavimas buvo ne tik su Vilniaus kaip LSSR sostinės poreikiais susiję veiksmai, bet ir pastangos sunaikinti laikinosios sostinės istorinį ir kultūrinį paveldą bei Valstybės teatrą kaip jos simbolį ir *atminties vietą*²²⁸.

Valstybės teatras tapo 4 naujų institucijų pamatu. Tai VOBT (vėliau – VAOBT), Kauno muzikinės komedijos (vėliau – Kauno valstybinis muzikinis) teatras bei Kauno valstybinis dramos teatras. Ketvirtoji institucija – 1956 m. įkurta Čikagos lietuvių opera, kaip emigracijoje atsідūrusių menininkų saviraiškos, Valstybės teatro ir Lietuvos valstybingumo ilgesio išraiška.

Jei pirmosios okupacijos metu procesai buvo chaotiški, antrosios okupacijos pradžioje pasireiškė griežtesnė administracinio reguliavimo hierarchija, sykiu išryškėjo prisitaikymo / pasipriešinimo diskursas, turėjęs lemiamos įtakos solistų elito hierarchijos susidarymui. Kitas svarbus veiksnys – *administracinis nacionalizmas*, turėjęs reikšmingos įtakos VOBT personalo valdymo politikai: nacionalinės valdžios (periferijos) ir operos lauko administratorių interesai sutapo, siekiant išvengti centrinės SSRS valdžios diegiamos rusifikacijos ir lokaliomis priemonėmis išspręsti pokario nacionalinio personalo krizę bei tolesnės plėtros klausimą. Administracinio nacionalizmo politikos dėka operos laukas (šiuo atveju, platesnis, apimantis ir VOBT, ir Dainavimo katedrą LSSR konservatorijoje) žymiai mažiau nei kiti meno ir mokslo laukai nukentėjo dėl rusifikacijos ir sovietinės pedagoginės doktrinos diegimo.

²²⁸ *Atminties vieta (lieux de memoire, angl. sites of memory)* – prancūzų istoriko Pierre`o Nora koncepcija, pagal kurią tam tikri praeities siužetai kelia kolektyvines asociacijas ir turi kolektyvinių vaizdinių reiškiamąją galią (Švedas 2015: 231).

2.2. Stalinizmas, politinis atšilimas ir operos solistų kartų kaita

Iki vėlyvojo sovietmečio VAOBT scenoje veikė kelios operos solistų kartos. Prasminga išsiaiškinti jų skiriamuosius bruožus bei juos lėmusius socialinius, politinius, administracinius ir kultūrinius veiksnius. Sykiu iš makro-perspektyvos (bendrijų kartos bruožų) persikelti į mikro-istorijas, patyrinėti individualius atvejus, ypač vyresniosios pokario solistų kartos, kuri į sovietmetį atėjo iš kitos politinės paradigmos ir kuriai prisitaikymas tapo didžiuoju gyvenimo vidurio iššūkiu.

1944 m. spalio mėn. duomenimis VOBT solistų trupę sudarė 35 solistai²²⁹. 1948 m. iš Kauno į Vilnių perkėlus operos trupę joje buvo patvirtinti 27 solistai²³⁰. Labiausiai trūko patyrusių meistrų, nes dar iki didžiosios emigracijos bangos, vokiečių okupacijos metais visų kartų dainininkų buvo pakankamai²³¹, tačiau pokariu labiausiai stigo pajėgių vidurinės kartos solistų, galinčių garantuoti stabilų repertuarą. Iš vyresniųjų (dirbusių dar Valstybės teatre) į Vilnių persikėlė Kipras Petrauskas, Antanas Sodeika, Stasys Sodeika, Aleksandra Staškevičiūtė, Petronėlė Zaniauskaitė, Veronika Dagelytė, Justina Jasaitytė, Kazys Gutauskas, Aldona Vaitkutė, Antanas Satkūnas, karo ir pirmaisiais pokario metais Kauno scenoje debiutavę Liucija Jakevičiūtė, Regina Tumalevičiūtė, Salomėja Vaidžiūnaitė, Vladas Česas, Romanas Marijošius, Juozas Indra, Jonas Stasiūnas, Aleksandras Vasiliauskas ir kt.

Valstybės teatre sėkmingiausias karjeros metus praleidusi karta skaudžiai išgyveno lūžį ir drastišką naujojo režimo doktriną. 1944 m. grįžus Sovietų valdžiai vienas populiariausių operos solistų Antanas Kučingis įsitraukė į antisovietinę veiklą, buvo išrinktas Bendrojo demokratinio pasipriešinimo sąjūdžio prezidiumo nariu, padėjo leisti pagrindinį laikraštėlį „Laisvės žvalgas“, o 1948 m. dar iki operos trupės išskeldinimo į Vilnių buvo suimtas ir ištremtas²³². Aktyvus dalyvavimas pasipriešinimo veikloje buvo išskirtinis atvejis tarp operos solistų, nes jų reakcija į šiurkščias permainas dažniausiai būdavo latentinio pobūdžio.

Kipras Petrauskas nors sykį jau bėgo nuo sovietų valdžios iš porevoliucinės Rusijos, pirmosios okupacijos metais kliaudamasis savo *simboliniu kapitalu* dar bandydavo juokauti, kad

²²⁹ Kiauleikyte et al. 1992: 176.

²³⁰ Ibid.: 1992: 184–185.

²³¹ Karo metais konservatorijoje buvo ruošiami vokalistai, kurie tikėjosi įsidarbinti tuo metu dviejuose teatruose (Kaune ir Vilniuje) esančiose operos trupėse, tačiau 1943 m. konservatorija kaip ir kitos aukštosios mokyklos buvo uždaryta po pasipriešinimo vokiečių organizuojamai mobilizacijai į lietuvių SS legioną. Apie dainininkų perteklių ir konkurenciją ne kartą užsimenama ir spaudoje. 1942 m. prieš prasidedant Kauno didžiojo teatro gastrolėms Vilniuje *Naujoji Lietuva* rašė: „Taip pat nemaža vokalinių jėgų priaugino konservatorija, kurios smilksta choruose, ar net visai dirba ne savo srities, buhalterių ar sąskaitininkų darbą, keikdami likimą, kad jis jiems nelėmė kurti operos meno“ (M. S. Operos gastrolių belaukiant. *Naujoji Lietuva*, 1942 m. sausio 18 d, p. 4.).

²³² Narbutienė 1993: 169.

dainavęs carui, Leninui, Smetonai, dainuosiąs ir naujai valdžiai²³³. Karo metais dainininkas su žmona slapstė mažametę žydaite Danutę Pomerancaitę²³⁴, o pokariu buvo sukrėstas dėl masinio gyventojų trėmimo į Sibirą, įvardino tai lietuvių tautos naikinimu ir buvo įskųstas KGB vieno iš informatorių, infiltruotų teatro bendruomenėje. Dėl to buvo iškviestas į LKP (b) Kauno miesto komitetą, bet represijų išvengė²³⁵. Kaip teigia Valdemaras Klumbys, iki Atlydžio už bet kokią opozicinę veiklą buvo galima susilaukti represijų: „Tiesa, tuomet represuoti galėjo būti net ir įvairaus lygio konformistai, tik opozicinės veiklos atveju tokia tikimybė buvo didesnė. Todėl tuo laikotarpiu bet kokia opozicinė veikla tiek režimo, tiek ir intelektualų laikyta pasipriešinimu“²³⁶.

Petrauską buvo pasiekę gandai, kad ir jį rengiamasi ištremti per 1948 m. didžiąją partizanų ir jų rėmėjų trėmimo operaciją „Vesna“, tačiau jis liko ne tik neištremtas, bet net ir netardytas KGB, apsiribota pokalbiu kompartijos būstinėje. Manytina, kad atsargus bolševikų elgesys su Petrausku buvo sąlygotas jo išskirtinio *simbolinio kapitalo, pasiekto įžymumo*²³⁷. Suimti „operos tėvą“ greičiausiai nesiryžta dėl galimo rezonanso net ir įbaugintoje visuomenėje. Darytina prielaida, kad pokalbis Kauno partkome galėjo būti susijęs ne tik su trėmimų kritika, bet ir aukščiau minėtu Petrausko atsistatydinimu iš VOBT Meno tarybos (1948 m. kovo 5 d., likus 2,5 mėn. iki iškviatimo į partkomą).

Kučingio *pasiektas įžymumas* iš pradžių taip pat suteikė jam garantijų. Kadangi beveik visi žymieji solistai buvo emigravę, stalininė valdžia nesiryžo žymiausių menininkų represuoti, priešingai, stengėsi juos priversti kolaboruoti ir panaudoti jų *simbolinį kapitalą* propagandai tiek šalies viduje, tiek užsienyje siekiant susigrąžinti emigravusias iškilias meno ir mokslo asmenybes. Kadangi Kučingis savo namų rūsyje slėpė aktyviai pasipriešinė sovietų valdžiai dalyvaujantį sūnų, o šalia namų buvo NKVD įrengtas stebėjimo punktas, besislapstantysis buvo pastebėtas, tačiau nesuimtas. Kučingį išsikvietė aukščiausioji valdžia („berods Paleckis“, kaip Narbutienė perteikė kadaise jai paties Kučingio papasakotą istoriją), ir pasiūlė „legalizuoti situaciją“, pažadėjo, kad nei sūnui, nei pačiam Kučingiui nieko nebūsią, tiesiog viską reikėtų tyliai pabaigti ir toliau sėkmingai dainuoti. Tačiau Kučingis atsisakė šio pasiūlymo („Net jei pasitikėčiau, kad

²³³ Šis Petrauskui priskiriamas posakis perduotas iš lūpų į lūpas pasiekė jo studentus ir paplito sovietmečiu kaip menininkų prisitaikymą pateisinanti nuostata.

²³⁴ 1999 m. po mirties Petrauskui ir jo žmonai Elenai Žalinkevičiūtei-Petrauskienei suteikti Pasaulio tautų teisuolių garbės vardai.

²³⁵ Plačiau apie įskundimą ir iškviatimą į LKP (b) Kauno miesto komitetą 1948 m. gegužės 25 d. Lietuvos ypatingojo archyvo publikacijoje: [Lietuvos vyriausiojo archyvaro tarnyba - Naujienos » Naujienų archyvas » LSSR MGB agento „Solist“ pranešimas apie operos solisto Kipro Petrausko požiūrį į Lietuvos gyventojų trėmimus \(archive.org\)](#) (žiūrėta 2025 08 01).

²³⁶ Klumbys 2009: 58.

²³⁷ Deano Keitho Simontono genijaus biografijos modelio kategorija, aptarta 1-ame šios disertacijos skyriuje (Simonton 2014: 17).

tikrai nieko nebūtų, kaip aš galėčiau išduoti savo sūnų?!“). Tuomet buvo suimta ir ištremta visa šeima, ilgai slapstėsi tik likusi žmona²³⁸.

Yra dar viena aplinkybė pabrėžianti Petrausko statusą. 1944 m. dainininko žmona su vaikais pasitraukė į Vakarus. Likęs vienas Lietuvoje dainininkas rašė šeimai laiškus, kvietė grįžti. Tokių žmonių Vokietijoje, Perkeliamųjų asmenų stovyklose buvo daugiau. Petrausko duktė Aušra prisiminė mamą ilgai dvejojus: „Ir ne veltui – iš traukinio, kuris atvežė mus iš Berlyno į Vilnių, buvo išleistos tik kelios šeimos – kiti nuvažiavo tiesiai į Sibirą“²³⁹. Manytina, kad Petrauskas turėjo valdžios struktūrų garantijas, kad jo šeima išvengs tremties.

Darytina išvada, kad tiek Kučingio, tiek Petrausko elgsena (*habitus*) erzino bolševikus, bet abiejų *simbolinis kapitalas* teikė trapią apsaugą, nors jiedu buvo pažeidžiami dėl šeiminių aplinkybių. Tačiau skirtingos pasirinktos strategijos, nulemtos skirtingų vertybinių nuostatų (*doxa*) ir laikysenų režimo atžvilgiu nulėmė skirtingus rezultatus. Priešingai nei Kučingis, Petrauskas neperžengė režimo nubrėžtos ribos, už kurios nebeveikia *kultūrinio kapitalo* pagrindu įgyto *simbolinio kapitalo* apsauga. 1952 m. Meno reikalų valdybos pirmininko įsakymu Petrauskas vėl grąžintas į VOBT Meno tarybą²⁴⁰. Pasak dirigento Rimo Geniušo, ilgainiui valdžiai atsibodo Petrauskui nuolaidžiauti ir jie ėmė jį ignoruoti. Jau būdamas pensijoje atėjęs į teatrą garsusis dainininkas viešai salėje skųsdavosi, kad valdžia jo neišleidžia į Australiją aplankyti dukters Guodos, tačiau nors laikai dar buvę neramūs, į dainininko žodžius represinės struktūros nebereaguodavo²⁴¹.

Priešingai nei Kučingis ir Petrauskas, patyrę išorinį režimo spaudimą, Staškevičiūtė pati buvo režimo įrankis, ir tai sukėlė įtampą teatro lauke. 1948 m. ji parašė pareiškimą Banaičiui, kuriame nusiskundė nederamu teatro vadovų elgesiu: „direkcija vengė mane skirti į spektaklius, ne kartą skaudžiai įžeidžiant mane kaip žmogų ir kaip artistę. Ilgą laiką tikėjaisi suderinti savo darbą teatre su koncertiniu veikimu“²⁴². Staškevičiūtė taip pat prašo pervesti ją į solistės etatą Valstybinėje filharmonijoje, o teatre palikti tik antraeilėse pareigose. Vargu, ar apie šį pareiškimą žinodamas po trijų dienų Meno tarybos posėdyje, kuriame dėl teatro subsidijų mažinimo buvo svarstoma, kuriuos darbuotojus atleisti (aplaidžiau dirbančius choristus ir orkestro muzikantus),

²³⁸ Onos Narbutienės pasakojimas LRT KLASIKOS laidoje „Muzikos muziejus. Antanas Kučingis“, transliuotoje 2006-04-29.

²³⁹ Virginija Skučaitė, *Legendinio tenoro šeimoje vaikai buvo didžiausia vertybė*, Kauno diena, 2008-12-27, prieiga internetu: <https://kauno.diena.lt/dienrastis/lietuva/legendinio-tenoro-seimoje-vaikai-buvo-didziausia-vertybe-191868> (žiūrėta 2024-01-05). Beje, Liudvikos Pociūnienės rengiamoje monografijoje, Aušra Petrauskaitė liudijo, kad jos su mama išlipo iš traukinio ne Vilniaus, o Gardino stotyje, ten jas pasitiko tėvas ir jie kartu atvyko į Vilniaus stotį, kur jų laukė žurnalistai ir fotografai.

²⁴⁰ LLMA, F 97, ap. 1, b. 41, l. 16.

²⁴¹ Rimo Geniušo pasakojimas LRT KLASIKOS laidoje „Muzikos muziejus. Kipras Petrauskas“, transliuotoje 2005 m. gruodžio 31 d.

²⁴² 1948 m. kovo 26 d. Aleksandro Staškevičiūtės pareiškimas Meno reikalų valdybos viršininkui Juozui Banaičiui (LLMA, F. 79, ap. 6, b. 484, l. 43).

dirigentas Kalinauskas netikėtai pasiūlo „įpareigoti Teatro direktoriją pateikti Meno Reikalų Valdybai atleisti dirig. J. Tallat-Kelpšą Juozą ir solistę Staškevičiūtę Aleksandrą, kaip mažai arba beveik nedirbančius teatre (Staškevičiūtė šį sezoną dainavo 5 spektaklius)“²⁴³. Tikėtina, kad Banaitis konfliktą išsprendė, leisdamas Staškevičiūtei likti teatre antraciūse pareigose, tačiau problema tapo dar aštresnė, direktoriumi paskyrus Grybauską²⁴⁴. Įtampai augant suabejota Staškevičiūtės kompetencija ir išsilavinimo teisėtumu, kas, kaip vėliau paaiškėjo, neturėjo pagrindo²⁴⁵. Manytina, kad solistė kovojo ir keršijo, naudodamasi savo ryšiais, pavyzdžiui, NKVD įskundė dirigentą Bukšą²⁴⁶. Tikėtina, kad šis faktas turėjo įtakos, kad Bukša neteko vyriausiojo dirigento pareigų. Galimai būta ir daugiau konfliktinių situacijų²⁴⁷. Viena paskutiniųjų – 1952 m. dirigento Geniušo raportas dėl netinkamo Staškevičiūtės pasirodymo spektaklyje „Caro sužadėtinė“²⁴⁸. Kito sezono pradžioje Staškevičiūtė pati nusprendžia galutinai išeiti iš teatro, nors galėjo būti ir paraginta parašyti pareiškimą, taip išsprendžiant užsitęsusių konfliktų²⁴⁹. Taip baigėsi

²⁴³ 1948 m. kovo 29 d. Meno tarybos posėdžio protokolas, LLMA, F. 79, ap. 1, b. 17, l. 11. Beje, šio epizodo savo gana išsamiose memuaruose (Kalinauskas 2010) Kalinauskas nemini.

²⁴⁴ 1948 m. rugpjūtį Staškevičiūtė jau po atostogų gauna nedarbingumo lapelį nuo rugpjūčio 7 iki rugsėjo 1 d. „su diagnozu „kurorto laikui“ (LLMA, F 79, ap. 6, b. 484, l. 45). Tačiau Grybauskas rugpjūčio 28 d. kreipiasi į Kauno miesto 1-ąją polikliniką su prašymu ištirti, ar nedarbingumo lapelis išduotas teisėtai ir ar mokėtina nedarbingumo pašalpa, nes atostogas Staškevičiūtė jau išnaudojo nuo liepos 3 iki rugpjūčio 3 d. (ibid., l. 46). Poliklinika pradėjo tyrimą ir rugsėjo 13 d. teatras gauna Kauno miesto vykdomojo komiteto sveikatos apsaugos skyriaus vedėjo gyd. Ginko atsakymo 1-osios poliklinikos vyr. gydytojai kopiją (ibid., l. 51). Rašte nurodoma, kad „ištyrus pil. Aleksandro Staškevičiūtės ligos istorijos davinius nieko nerasta, kas būtų sudarę kliūčių gydytis kurorte išskyrus klaidą padarytą sanatoriniame lape“. O klaida, dėl kurios dar vyko medicinos įstaigų susirašinėjimas tokia, kad „kurorto knygos ir kurorto [kortos – pirminiame variante šis žodis praleistas] diagnozės nesutampa“. Nedarbingumo pašalpai mokėti nėra kliūčių.

²⁴⁵ 1949 m. birželio 27 d. teatras gauna raštą rusų k. iš konservatorijos, pasirašytą doc. Paulausko, kad 1930 m. Aleksandrai Staškevičiūtei išduotas Prahos valstybinės konservatorijos diplomas, tačiau jo nebėra, nes žuvo per karą. Konservatorija išsiuntė užklausą Prahos konservatorijai, kuri patvirtino Staškevičiūtės išsilavinimą ir išsiuntė diplomo dublikatą per Čekoslovakijos Švietimo ministeriją į SSSR užsienio reikalų ministeriją. Dar negavus dublikato Staškevičiūtės išsilavinimas „negali kelti abejonių; be to gali būti patvirtintas daugelio vyresniosios kartos Lietuvos kultūros veikėjų. Savo charakteristikose tai patvirtina Stalino premijos laureatai, nusipelnę meno veikėjai profesoriai Tallat-Kelpša, Dvarionas ir kiti. Šio fakto tikrumą patvirtiname ir mes“ (LLMA, F. 79, ap. 6, b. 484, l. 59).

²⁴⁶ 1949 m. balandžio 16 d. rašte (rusų k.) Meno Reikalų Valdybai ir vietiniam rajono komitetui NKVD Staškevičiūtė informuoja, kad Bukša repetitijos metu užsipuolė pianistą E. Reizenkindą, kai šis pasakė, kad nesupranta lietuvių kalbos. „Tuomet Bukša paklausė, kieno duoną jis valgo. Reizenkindui atsakius, kad sovietų, Bukša užriko visiems girdint: ne sovietų, o Lietuvos. Bukšos elgesys su kolektyvu grubus ir netaktiškas, prasiveržia jo neapykanta viskam, kas sovietiška“ (LLMA, F. 97, ap. 1, b. 484, l. 65).

²⁴⁷ Vartant Staškevičiūtės asmens (VAOBT darbuotojo) bylą (LLMA, F 97, ap. 6, b. 484) matyti, kad kai kurie jos lapai išplėsti.

²⁴⁸ 1952 m. kovo 2 d. raporte dėl spektaklio „Caro sužadėtinė“ Geniušas be kita ko rašo: „Solistė A. Staškevičiūtė (Saburova) neatvyko į repetitiją (tą daro šioje operoje jau kelintą kartą)“. Toliau dirigentas išvardina klaidas, neteisingai padainuotas frazes, nepaisymą dirigento tempų. Rašto pabaigoje Geniušas už neatvykimą į repetitiją siūlo skirti „tučtuojau papeikimą su išskaitymu 1/2 dienos atlyginimo“ (LLMA, F 97, ap. 6, b. 484, l. 101). Tą pačią dieną direktorius Jonas Dautartas pasirašo įsakymą dėl papeikimo ir pusės dienos atlyginimo neišmokėjimo (ibid., l. 102).

²⁴⁹ 1953 m. rugsėjo 3 d. Kultūros ministras Aleksandras Gudaitis-Guzevičius Staškevičiūtei prašant pasirašo įsakymą atleisti ją iš antraciū pareigų teatre: „Už ilgalaikį ir sąžiningą darbą bei nuopelnus lietuviškojo operinio meno srity reikšiu padėką, įrašant į darbo knygutę“. Tame pat įsakyme nurodoma prašyti „drg. A. Staškevičiūtę sutikti dalyvauti LTSR Operos ir baletu teatro spektakliuose vienkartiniiais išstojimais“ (LLMA, F 97, ap. 6, b. 484, l. 106).

5 metus trukusi teatro administracijos ir kūrybinio personalo vadovų kova su įtakinga, nomenklatūros globojama soliste.

Manytina, kad net Stalino režimo metais aukščiausios valdžios proteguojami menininkai²⁵⁰ turėjo paisyti administracinės hierarchijos. Kaip pastebi Skaidra Trilupaitytė, remdamasi Bourdieu teorija, „net ir biurokratinis autoritetas niekad neįgauna absoliučios monopolijos, todėl visada tarp simbolių valdžių egzistuoja tam tikras konfliktas“²⁵¹.

Persikeliant trupei į Vilnių vyresnieji liūdėjo, kad turi palikti mylimą Kauno sceną, namus, tačiau noras gyventi pilnavertį profesinį gyvenimą buvo stipresnis, nes Kauno muzikinės komedijos teatre buvo aiškiai nubrėžta naujoji kryptis – operetės ir kiti lengvojo žanro muzikiniai sceniniai veikalai. Išvykstančiuosius guodė mintis apsigyventi Vilniuje, kurio ilgesys nepriklausomybės metais buvo viena iš tautinę ideologiją formuojančių mitologemų („mes be Vilniaus nenurimsim“²⁵²). Beveik visi administracijos darbuotojai, nenorėdami prarasti namų atsisakė vykti į Vilnių ir perėjo dirbti į atskirtąjį Kauno valstybinį dramos teatrą²⁵³.

Karo nuniokotas Vilnius nebuvo svetingas. Nors teatro J. Basanavičiaus gatvėje patalpos buvo pradėtos remontuoti dar iki trupei persikeliant, dainininkų buities sąlygos buvo ypatingai sunkios. Teatro atstovams buvo pavesta išspręsti gyvenamojo ploto Vilniuje problemas, tačiau konstatuota, kad butų trūksta ir viso poreikio patenkinti neįmanoma²⁵⁴. Tik žymiausiems solistams buvo suteikti butai, kiti laikinai apgyvendinti „Bristolio“ ir „Astorijos“ viešbučiuose. Nors buvo pats stalinizmo apogėjus ir nepaklusnumas valdžiai galėjo užtraukti nuspėjamas pasekmes, tačiau žeminančias sąlygas kentę artistai ėmė reikšti protestus, rašyti oficialius skundus ne tik teatro, bet ir aukštesnei partinei-administracinei valdžiai²⁵⁵. Nepaisant sunkių sąlygų jaunesnieji džiaugėsi tiek galimybe gauti svarbesnius vaidmenis, tiek gyvenimu sostinėje. Regina Tumalevičiūtė

²⁵⁰ Staškevičiūtė turėjo aukščiausius sovietinės vertinimo hierarchijos apdovanojimus: „Garbės ženklas“ ir „Darbo raudonosios vėliavos“ ordinas, LSSR liaudies artistės garbės vardą.

²⁵¹ Trilupaitytė 2000: 84.

²⁵² Vilniaus vadavimo sąjungos (1925–1938) himnas „Ei, pasauli, mes be Vilniaus nenurimsim“ (eilės Petro Vaičiūno, muzika Antano Vanagaičio).

²⁵³ Kalinauskas 2010: 227.

²⁵⁴ LLMA, F 97, ap. 1, b. 16, l. 16.

²⁵⁵ „Astorijoje“ apgyvendinti darbuotojai rašo pareiškimą direktoriui ir vietos komiteto pirmininkui, retoriškai klausdami, kodėl vadovybė juos suskirstė į „klases“, nes „Bristolijoje“ apgyvendintieji turi puikius šiltes butus su karštu vandeniu ir aptarnavimu, už tai moka teatras, o avariniame „Astorijos“ pastate apgyvendintieji neturi patogumų ir už varganą būstą jiems „tiesiog išskaityta lupikiškos kainos iš algų“. Darbuotojai piktinasi, kad yra suskirstyti į „išrinktuosius“ ir „pasmerktuosius, neturinčius minimalių žmogiškai egzistencijai reikalingų sąlygų, būtent: šviesos kaip ir nėra, virtuvių nėra, kambariai nekūrenami, nepritaikyti ilgesniam gyvenimui. Kai kuriuose kambariuose tiesiog lietus lyja tiesiai į kambarį, langai neužsidaro, durys be užraktų ir t.t. [...] Mes reikalaujame iš teatro direktijos vienodo savo darbuotojų traktavimo. Jeigu yra fondas apmokėti liuksines gyvenimo sąlygas „Bristolijoje“, turėtų atsirasti ir kitas fondas, iš kurio būtų apmokėtos ir kuklios sąskaitos už laikinai gyvenančius darbuotojus „Astorijoje“ (LLMA, F. 97, ap. 1 b. 16, l. 17). Vadovybė nepagerino sąlygų „Astorijos“ gyventojams, bet iš „Bristolio“ išskeldino „išrinktuosius“ į „komunalką, kol atsiras daugiau butų“ (LLMA, F 97, ap. 1, b. 15, l. 18).

prisiminė, kaip baisu po spektaklių būdavo eiti pėsčiomis į viešbutį, nes viešojo transporto nebuvo, o tamsiose gatvėse „žiojėjo juodos sugriautų namų langų angos, dvokė pelėsiais ir pūvančiomis šiukšlėmis“²⁵⁶. Teatro darbuotojai turėjo dalyvauti miesto tvarkymo talkose („[n]esiskundėme, nes jautėme didelę meilę savo sostinei“²⁵⁷).

Vilniuje operos solistų korpusą papildė konservatorijos absolventai Jadvyga Petraškevičiūtė, Irena Ylienė, Rimantas Siparis, Kostas Šilgalis, Valentinas Adamkevičius, Zenonas Paulauskas (debiutai 1948 m.), Elvyra Gečaitė, Vladimiras Rubackis, Henrikas Zabulėnas (1949), Marija Aleškevičiūtė, Vlada Mikštaitė, Leonidas Muraška (1950), Abdonas Lietuvninkas (prisijungė 1950 m., bet jau buvo trumpai pasirodęs 1947–1948 sezone Kaune), Sofija Vojevodskaja, Birutė Leonaitė (1951), Elena Čiudakova, Janina Misiūraitė (1952), Irena Jasiūnaitė, Elena Saulevičiūtė (1953) ir kt.

Pastebėtina, kad jaunesnioji solistų karta savo atsiminimuose neakcentuoja politinio režimo įtampų, nors laikotarpis iki Atlydžio buvo pavojingas represijų atžvilgiu. Tai pastebėtina ne tik jų vėlyvuosiu sovietmečiu publikuotuose memuaruose, monografijose, bet ir Sąjūdžio bei atkurtos nepriklausomybės laikais pasirodžiusioje egodokumentikoje, jei tai konkrečiai nebuvo susiję su represijomis artimoje aplinkoje. Pavyzdžiui, Jasiūnaitei studijuojant paskutiniame konservatorijos kurse jos tėvas suimtas, tardytas šalia konservatorijos esančiame KGB pastate, po to ištremtas, sesuo dėl to išmesta iš universiteto. Visgi Jasiūnaitei tėvo istorija tiesiogiai nepakenkė, nors įtampos būta²⁵⁸. Didesnė nuoskauda išliko dėl to, kad baigus konservatoriją ji nebuvo paskirta į VOBT Vilniuje, o išsiųsta į Kauno muzikinį teatrą. Nors oficiali priežastis – nepakankamas dainininkės pasirengimas ir „nereikalingas manieriškumas, kuris realistiniame teatre visai netinka“²⁵⁹, tačiau „ištrėmimo į Kauną“ aplinkybės, kaip dainininkei davęs suprasti dirigentas ir perklausos komisijos narys Geniušas, buvo susijusios su tuo, kad perklausoje geresne teko pripažinti „kitą pretendentę, taip pat mecosopraną (solisto kompartiečio žmoną)“²⁶⁰. Kelios solistės – Petronėlė Zaniauskaitė, Aldona Vaitkutė ir Justina Jasaitytė – nuėjo pas LKP CK sekretorių Antaną Sniečkų ir „pasakė jam: Operos teatre padaryta neteisybė. Tik teatro kompartiečio baritonas skambėjo kur kas stipriau už jų smetoninį trio“²⁶¹.

²⁵⁶ Tumalevičiūtė 2013: 95.

²⁵⁷ Ibid.

²⁵⁸ Vyliūtė 2005: 34.

²⁵⁹ Teatro vadovybės raštas – išrašas iš perklausos protokolo (LLMA, F 97, ap. 6, b. 713, l. 17), adresuotas Jasiūnaitei, tačiau dainininkė tvirtino niekada jo negavusi ir nemačiusi (Vyliūtė: 2005: 36).

²⁶⁰ Vyliūtė 2005: 36. Nei Jasiūnaitė, nei Vyliūtė nemini, kas toji kompartiečio žmona. Tais metais į teatrą priimta Janina Misiūraitė (mecosopranas), baritono, Komunistų partijos nario nuo 1950 m. Kosto Šilgalio žmona.

²⁶¹ Ibid.

Adamkevičiaus karjeros startui didžiausias kliuvinys buvo ne kokie nors ideologiniai ar administraciniai suvaržymai, o asmeninės aplinkybės: nors tėvas – banko tarnautojas – buvo didelis operos mėgėjas ir Valstybės teatro lankytojas, tačiau sužinojęs apie sūnaus „savarankišką „nugarbingo“ kelio pasirinkimą“ išvarė jį iš namų, kas apsunkino dainininko gyvenimą ir emocinę sveikatą²⁶².

Daugiausia šios kartos solistų nusiskundimų susiję su sunkiomis gyvenimo sąlygomis, pokario, studijų metais patirtais nepritekliais, badu. Tačiau visus nemalonumus atpirkdavę svarbūs vaidmenys, kūrybinis darbas teatre („Mes visi labai draugiškai sutardavom. Teatras tiesiog alsavo kūrybiška savo dvasia“ (Zabulėnas)²⁶³). Išties dėl didžiulės žymiųjų solistų emigracijos jaunesnioji karta lengvai gaudavo pagrindinius, sudėtingus vaidmenis. Pavyzdžiui, Česlo pirmieji vaidmenys iškart po debiutinio Laimučio „Gražinoje“ (1944) – Grafas Almaviva „Sevilijos kirpėjuje“ ir Hercogas „Rigoletė“. Tumalevičiūtė debiutavo dar paskutiniaisiais vokiečių okupacijos mėnesiais nedideliu Piemenaitės vaidmeniu „Pikų damoje“, bet praūžus frontui veikia gavo Mikaelos vaidmenį „Karmen“ ir Džiuljetos „Romeo ir Džiuljetoje“. Vaidžiūnaitės debiutas – Amneris „Aidoje“ (1946), Ylienės – Violeta „Traviatoje“, Adamkevičiaus – Chozė „Karmen“, Paulausko – Mefistofelis „Fauste“ (1948). 1949 m. priimtas į teatrą dar studijuojantis Zabulėnas direktoriaus iškart buvo patartas „čiupti bulių už ragų“ ir dainuoti Mefistofelį. Bet aš tuomet pagalvojau, jog man dar visas gyvenimas prieš akis, spėsiu“²⁶⁴. Debiutui Zabulėnas apsiribojo kuklesniu Sparafučilės vaidmeniu „Rigoletė“.

Deja, tiek dėl vokalinės technikos problemų (daugelis vidury studijų neteko savo emigravusių pedagogų, sudėtingos vokalinės partijos greitai nualindavo nepakankamai sustiprėjusį vokalinį aparatą, nebuvo paisoma solisto galimybių, vokalinės brandos, o žvelgiama iš repertuaro užpildymo poreikio), tiek dėl Atlydžio laikais greitai besipildančio solistų korpuso naujais, jaunesniais nariais ši karta teatre neilgai išsilaikė. Didelį smūgį sudavė SSRS Ministrų tarybos 1959 m. gruodžio 8 d. nutarimas dėl valstybinio biudžeto, kuriame iškeltas uždavinys iš pagrindų pagerinti teatrų darbą, padidinti pajamas, sumažinti išlaidas ir žymiai sumažinti iš valstybinio biudžeto skiriamą dotaciją. VABT darbo užmokesčio fondas 1960 m. buvo sumažintas 200 000 rublių ir rekomenduota atleisti nereikalingus darbuotojus²⁶⁵. Dėl etatų mažinimo iš teatro atleista Salomėja Vaidžiūnaitė (pradėjo dėstyti dainavimą Lietuvos SSR konservatorijoje), Leonidas Muraška (perėjo dirbti į Valstybinę filharmoniją), Justina Jasaitytė, Juozas Mažeika,

²⁶² Vyliūtė 1986: 16.

²⁶³ Raškevičienė 1998: 238.

²⁶⁴ Ibid.

²⁶⁵ LLMA, F 97, ap. 1, b. 163, l. 13.

Jadvyga Petraškevičiūtė (išvyko tęsti karjeros į Lenkiją)²⁶⁶. Antanas Kučingis išėjo (tiksliau, jam buvo pasiūlyta išeiti) į pensiją, bet perėjo dainuoti į Kauno muzikinį teatrą, Vlada Mikštaitė atsisakė solistės etato ir perėjo dirbti operos režisierė.

Ilgiausiai iš pokario kartos debiutantų teatre dirbo Jonas Stasiūnas, Vladas Česas, Abdonas Lietuvninkas, Henrikas Zabulėnas, Marija Aleškevičiūtė, Irena Jasiūnaitė, Elena Saulevičiūtė, Valentinas Adamkevičius. Daugumos kitų karjeros nutrūko taip ir neįsibėgėjusios, atsirado balso technikos problemų, vokalinio aparato traumų, dėl pokariu patirto bado, sunkių gyvenimo sąlygų anksti pradėjo reikštis sveikatos problemos.

Ši karta į teatrą atėjo įkvėpta Valstybės teatro prestižo, prieškarinio solistų šlovės (*pasiekto įžymumo*), tačiau pokariu tiek pasikeitus operos solisto statusui (nebebuvo gerai apmokama prestižinė profesija su tam tikrą socialinę apsaugą teikiančiu *simboliniu kapitalu*; priešingai, solistai tapo priklausomi nuo partinio-administracinio reguliavimo), tiek stokojant profesionalių operos kultūros plėtos išteklių (pedagogų, koncertmeisterių, dirigentų, metodikos, repertuaro ir kt.) didesnė dalis solistų neįgijo nei reikšmingo *kultūrinio*, nei juolab *simbolinio kapitalo*. Kai kurie dėl emocinio prisirišimo prie teatro ir / ar pragyvenimo galimybės liko dirbti administracinį darbą.

Naujas teatro veiklos etapas sietinas su politiniu atšilimu²⁶⁷, kuris formaliai dažniausiai įvardijamas po 1953 m., t. y. po Stalino mirties, tačiau poslinkiai įvykę totalitarinės valstybės valdymo viršūnėse ne iškart paveikė visuomeninius procesus ir viešąjį gyvenimą. Stalinizmo metais teatrui vadovavo režimui parankūs, ideologinius reikalavimus atitinkančios biografijos asmenys, prieškariniu dirbė teatre: režisieriai Antanas Zauka (vadovavimo laikas 1945–1948) ir Juozas Grybauskas (vadovavimo laikas 1947–1948 ir 1953–1954), chormeisteris Jonas Dautartas (1952–1953). Direktoriaus pareigos buvo nominalios, nes sprendimus dėl repertuaro ir personalo priimdavo Meno reikalų valdyba, kurios viršininkas Juozas Banaitis pats dažnai dalyvaudavo teatre Meno kolegijos posėdžiuose (užfiksuoti jo pasisakymai protokoluose). Tiek Zauka, tiek Grybauskas dažnai būdavo užsiėmę spektaklių režisūra, tuomet teatro direktoriaus pareigas perimdavo pavaduotojas, buvęs aktorius Grigorijus Lukaševskis. Stalininę vadovų skyrimo sistemą vaizdžiai perteikia Kalinausko atsiminimai apie Dautarto paskyrimą: „Nelabai jis ten

²⁶⁶ 1962–1982 m. Petraškevičiūtė buvo Lodzės Didžiojo teatro solistė.

²⁶⁷ Pasak literatūrologės Elenos Baliutytės, metaforinis atlydžio (atšilimo) vaizdinys „susijęs su Iljos Erenburgo apysakos „Atlydis“ (Оттепель) pavadinimu. Ši apysaka pradėta rašyti 1953-ųjų rudenį, išspausdinta 1954 m. (2-oji dalis 1956 m.). Tai vienas pirmųjų sovietinės literatūros kūrinių, kuriame užfiksuota naujųjų visuomeninių procesų pradžia. Nors apysaka buvo stipriai kritikuojama, tačiau suvaidino reikšmingą vaidmenį postalininės epochos menininkų kūrybos temų proveržiui (Baliutyte 2019: 34).

veržėsi, sakėsi nesąs tinkamas ir pasirengęs toms pareigoms, labai gailėjosi nebegalėsiąs gerai dirbti su choru. Bet ką padarysi: partija liepė – privalai akiai jos nurodymams paklusti!“²⁶⁸.

Dažną pirmojo pokario dešimtmečio teatro vadovų kaitą sustabdė dainininko Zenono Paulausko paskyrimas į šias pareigas 1954 m. (Dautartą paskyrus į Meno reikalų valdybos viršininkus). Paulauskas buvo pirmasis operos solistas, tapęs teatro direktoriumi nuo pat 1920 m. dramos ir operos trupių („Vaidyklos“, vėliau – Valstybės teatro) įsteigimo. Jo vadovavimo laikas (1954–1962) sutapo su politinio atšilimo metais, represinio valdymo švelnėjimu.

Paulauskas iškart po konservatorijos baigimo 1947 m. buvo pakviestas joje dėstyti, o kitą sezoną debiutavo teatre. Tapęs direktoriumi ir tęsdamas pedagoginį darbą konservatorijoje jis turėjo tiesioginį ryšį tarp dainininkus rengiančios ir įdarbinančios institucijų. Pastebėjęs perspektyvius studentus jis kviesdavo juos į teatrą dar nebaigusius studijų. Paulausko pakviesti studijų metais teatre debiutavo Virgilijus Noreika (1957 m., konservatoriją baigė 1958 m.), Eduardas Kaniava (1958 m., konservatoriją baigė 1960 m.), Vaclovas Daunoras (1960 m., konservatoriją baigė 1962 m.), tapę ryškiausiais 7–9 dešimtmečių solistais. Tačiau tokio jaunų dainininkų priėmimo į teatrą srauto kaip pirmąjį pokario dešimtmetį Paulausko vadovavimo laikais nebepastebima. Priešingai, jam teko aukščiau minėta nemaloni procedūra vykdyti darbuotojų atleidimus „pagal etatų mažinimą“. Pasak Noreikos²⁶⁹, į šią situaciją Paulauskas reagavo jautriai: „jo veide pamačiau didžiulį skausmą – dėl iš teatro atleidžiamų dainininkų“²⁷⁰.

Paulausko vadovavimo laiku imta labiau tausoti dainininkų balsus, neskirti jauniems, patirties neįgijusiems solistams sudėtingų ir / arba jų balso tipui netinkamų vaidmenų (Noreika: „Paulauskas mokėjo saugoti jauną dainininką“²⁷¹). Tai tiesiogiai susiję su Paulausko kaip vokalo specialisto kompetencija, kurios iki tol teatre buvo beveik nepaisoma. Dainininkams vaidmenis skirdavo dirigentai, kurie apie dainininko karjeros formavimą pritaikant palankų balso ugdymui repertuarą turėjo ribotą supratimą, susiformavusį iš ilgametės praktikos, tačiau nepakankamą kurti palankias dainininkams repertuaro strategijas, idant jie išvengtų ankstyvo balso klosčių pertempimo, ligų, taip pat turėtų ilgesnę ir sėkmingesnę karjerą. Šiuo požiūriu Paulauskas buvo pirmasis galios pozicijoje atsidūręs vokalo specialistas, galėjęs suvadinti lemiamą vaidmenį ilgai ir sėkmingai solisto karjerai.

²⁶⁸ Kalinauskas 2010: 326. Beje, vėliau Dautartas vėlgi prieš savo valią buvo paskirtas Meno reikalų valdybos viršininku, nors nenorėjo atsisakyti darbo su choru, kurį derino su teatro direktoriaus pareigomis (ibid.: 340).

²⁶⁹ Pasak Noreikos, Paulauskas tąsyk viešėdamas pas Noreiką sužinojo, kad ministerija vis dėlto priėmė sprendimą mažinti etatus ir nurodė rašte konkrečias pavardes.

²⁷⁰ Gricienė 2006: 105.

²⁷¹ Ibid.: 104.

Tačiau sąlygos rūpintis dainininkų karjeros strategijomis nebuvo palankios. Viena vertus, ką tik Maskvoje buvo įvykusi ilgai planuota Pirmoji lietuvių literatūros ir meno dekada (1954 m. kovo mėn.), kurioje VOBT prisistatė pirmuosius sovietinius-propagandinius nacionalinius sceninius veikalus²⁷², porą koncertinių programų ir sovietinę vokalo mokyklą išėjusią jaunąją solistų kartą. Po dekados sulaukta palankių Maskvos kritikų recenzijų, teatrui suteikiamas aukštesnis – akademinis²⁷³ – statusas (VOBT tampa VAOBT), o pagrindinius vaidmenis minėtuose spektakliuose atlikusiems solistams, dirigentams – LSSR nusipelniusių meno artistų vardai, sovietiniai ordinarai, atitinkami priedai prie algų ir kt. skatinimo priemonės – pagerintos gyvenimo sąlygos, suteiktos galimybės įsigyti kokybiškesnių maisto produktų ir deficitinių prekių uždaroje sovietinės nomenklatūros parduotuvėse. Teatro prestižui ir operos solistų populiarinimui Sovietų sąjungos mastu prisidėjo 1957 m. Sąjunginis muzikinių teatrų festivalis Maskvoje (Klovos opera „Pilėnai“ apdovanota I laipsnio diplomu), 1958 m. gastrolės Leningrade (per mėnesį VAOBT parodė 7 pastatymus, iš viso 35 spektaklius). Pradėtos rengti ir atskirų solistų – Adamkevičiaus, Jasiūnaitės, Saulevičiūtės, Česos, Aleškevičiūtės, Stasiūno ir kt. – gastrolės Maskvoje, Taline, Rygoje, Minske, Charkove, Tbilisyje²⁷⁴.

Kita vertus, konstatuota, kad teatro lankomumas žemas²⁷⁵, valdžia reikalavo ieškoti būdų pritraukti publiką, labiau išnaudoti solistus. Konstatuota, kad dauguma solistų turi daugiau nei dvigubai mažesnę krūvį nei jiems nustatyta norma (pavyzdžiui, 1958 m. Žukaitė atliko 42,2 % normos, Tumalevičiūtė – 45 %, Jasiūnaitė – 46 %, Stasiūnas – 49 %)²⁷⁶. Kad pakeltų spektaklių žiūrimumo ir solistų užimtumo rodiklius teatras įpareigotas „nuolat stiprinti ryšį su žiūrovais“, sudaryti su „darbo žmonių kolektyvais dvišales socialistinio bendradarbiavimo sutartis“, organizuoti spektaklių arba jų ištraukų rodyimą gamyklose, fabrikuose, kolūkiuose, imtis „ryžtingų priemonių“, užtikrinančių suplanuotų gastrolių rajonuose „griežtą laikymąsi“²⁷⁷.

²⁷² Dekadoje iš viso buvo parodyti 4 veikalai – Antano Račiūno opera „Marytė“, Juliaus Juzeliūno baletas „Ant marių kranto“, Aleksandro Borodino opera „Kunigaikštis Igoris“ ir Giuseppe Verdi opera „Traviata“. Kaip teigia istorikė Danutė Bauzytė-Blažienė, dekados tikslas „greta sovietinių kultūros įstaigų modelio perėmimo priversti lietuvių menininkus angažuotis stalininės retorikos klišėms reiškė besąlygišką tautinio tapatumo ir autentiškos tautinės kultūros sampratos atsisakymą“ (Blažytė-Blažienė 2006: 114.).

²⁷³ 1954 m. birželio 26 d. nutarimu LSSR Ministrų Taryba nusprendė suteikti VOBT „vardą „akademinis“ ir ateityje vadinti jį Lietuvos TSR valstybiniu akademinio operos ir baletų teatru“ (LLMA, F 97, ap. 1, b. 132, l. 27).

²⁷⁴ Grickienė 2006: 41.

²⁷⁵ Pavyzdžiui, pateikiami 1958 m. ir 1959 m. palyginamieji lankomumo duomenys: vidutinis vakarinio spektaklio lankomumas 1958 m. – 69,9%, 1959 m. – 61% (planuotas 74%). Dieninių spektaklių lankomumas: 1958 m. – 74%, 1959 m. – 69%. Kai kurie spektakliai rodyti 15–35 % užpildytoje salėje (LLMA, F 97, ap. 1 b. 163, l. 14).

²⁷⁶ Ibid.

²⁷⁷ „Iš Lietuvos TSR Kultūros darbuotojų profsąjungos respublikinio komiteto IV plenumo nutarimo dėl Lietuvos TSR valstybinio akademinio operos ir baletų teatro bei Klaipėdos dramos teatro spektaklių idėjinio ir meninio lygio kėlimo“, 1959 spalio 6 d. (Kiauleikytė et al. 1992: 202).

Vykdydamas šias užduotis, o taipogi įpareigojimą teatrui užsidirbti savų lėšų, nes kartu su darbuotojų atleidimo ir darbo užmokesčio fondo mažinimu teatras informuotas ir apie ateity mažėsią dotaciją, todėl privaloma „padidinti pajamas, sumažinti išlaidas ir žymiai sumažinti iš valstybinio biudžeto skiriamą dotaciją“²⁷⁸, Paulauskas imasi plačiu mastu rengti spektaklius po atviru dangumi bei koncertines išvykas („kostiuminius koncertus“ su dekoracijomis). Dar 1956 m. prie Vievio pirmąsyk parodyta opera po atviru dangumi – Ruggero Leoncavallo „Pajacai“, o po minėto nutarimo pradėti rodyti ir baletai, ir operos. Dažniausiai būdavo gastroliuojama su Klovos „Pilėnais“, parodytais Klaipėdoje, Šiauliuose, Alytuje, Prienuose, Kaune, Marijampolėje, Ariogaloje ir kt. Žagarėje ant Žvelgaičio kalno buvo surengti „Pilėnų“ ir Balio Dvariono operos „Dalia“ spektakliai.

Šios gastrolės „mažai tepadėjo augti profesiniam artistų meistriškumui: dažnai tekdavę dainuoti nepalankiomis sąlygomis“²⁷⁹. 1959 m. Meno tarybos posėdyje Paulauskas pastebėjo solistų „piktnaudžiavimą biuleteniais“, į tai Adamkevičius replikavo: „Periferijos aptarnavimas yra geras dalykas, bet dažnai solistai grįžta susirgę. Kodėl? Autobusas nešildomas“²⁸⁰. Tuo tarpu į didžiuosius miestus solistai vykdavo „su visai kita profesine nuostata“²⁸¹. Kasmet VAOBT surengdavo mėnesį trunkančias gastroles Kauno muzikiniame teatre.

Kaip matyti, 6-ojo dešimtmečio antroje pusėje operos solistams kartu su partinio-administracinio reguliavimo prievole „atidirbti“ varginančiose vietinėse gastrolėse ėmė vertis galimybės pasirodyti reikšmingose Sovietų Sąjungos scenose. Pastebėtina, kad ne tik savo lojalumą režimui išreiškę solistai – Komunistų partijos nariai – turėjo tokią galimybę, bet ir nepartiniai arba net pasyvūs rezistentai kaip kad niekada į partiją taip ir nestojęs Vladas Česas. Šis tenoras turėjo išsiugdęs puikią vokalinę techniką, išsiskyrė profesiniu stabilumu, scenine ištverme, galėjo bet kada pakeisti susirgusį kitą artistą, todėl teatre buvo reikalingas kaip repertuaro stabilumo garantas. Manytina, kad dėl šios priežasties jis buvo toleruojamas, nors patyrė nemažai nuoskaudų, nepelnytų kai kurių administracinio ir kūrybinio personalo vadovų priekaištų ir žeminančių replikų²⁸². Išvengti rimtesnių represijų jam padėjo ne vien *kultūrinis*

²⁷⁸ 1960 m. kovo 11 d. Kultūros ministro pavaduotojos M. Meškauskienės raštas, LLMA, F 97, ap. 1 b. 163, l. 13.

²⁷⁹ Grickienė 2006: 39. Solistai savo atsiminimuose, interviu ne kartą pasakojo dainavę ekstremaliomis sąlygomis. Vieną iš tokių epizodų perteikė Saulevičiūtė: „O kiek spektaklių vykdavo Lietuvos kolūkių laukuose! Pastatydavo paaukštintimą – sceną, iš autobusų padarydavo „užkulsius“, kur rengdavomės, grimuodavomės. Kartą, pamenu, turėjome vaidinti „Pilėnus“. Dangus apsiniaukė, pradėjo lynti. O publikos susirinko – galybė... Režisierius Gustaitis, išėjęs į sceną, sako: „Draugai, spektaklis neįvyks, nes orkestras negali griežti“, o iš publikos šūksniai: „Nereikia orkestro, tegul taip vaidina, apsisiesime be muzikos!“ Tai laikai būdavo...“ (Raškevičienė 1998: 238–239).

²⁸⁰ 1959 m. sausio 27 d. Meno tarybos protokolas, LLMA, F 97, ap. 1, b. 94, l. 18.

²⁸¹ Grickienė 2006: 39.

²⁸² Česas savo karjeros nesėkmės ir patirtus pažeminimus aprašė savo memuaruose (Martinaitytė 2011).

kapitalas, bet ir jo virsmas trapiu apsauginiu *simboliniu kapitalu*, mat kai kurie aukšto rango nomenklatūros atstovai žavėjosi solisto talentu (tarp jų – Justas Paleckis, Antanas Barkauskas)²⁸³. Teatre Česo užtarėjas buvo Stasiūnas, su kuriuo juodu siejo artima draugystė nuo studijų karo metais. Stasiūnas, priešingai nei Česas, įstojo į Komunistų partiją (1957), buvo LSSR Aukščiausiosios tarybos narys (1955–1959), taip pat buvo teatro partinės organizacijos sekretorius. Pasak Česo, Stasiūnas „kiek galėdamas gindavo nuo teatro intrigų ir išpuolių dėl mano apolitiškumo“²⁸⁴. Apolitiškumu Česas įvardino savo nesutikimą stoti į Komunistų partiją, nors nepritarimo režimui jokiais kitais veiksmais nedemonstravo. Muzikų elito grupės tam tikrą šio solisto atstūmimą (tai reikėsi ir konservatorijoje, kurioje vėliau Česas dėstė dainavimą ir kur taip pat patyrė žeminančių situacijų ir jis, ir jo studentai) Bruveris irgi argumentuoja jo atsakymu stoti į partiją²⁸⁵. Vytautas Juozapaitis, studijavęs Česo klasėje, teigė, kad ne tik Česas buvo nevertinamas, taip pat buvo žvelgiama ir į jo studentus²⁸⁶. Kaip matyti, teatre kaip ir kitose kultūrinio elito grupėse buvo įsigalėjęs, pasak Klumbio, „stiprus vieningumo reikalavimas ir spaudimas laikytis grupės nustatytų elgesio taisyklių. [...] Kultūrinio elito narys patirdavo dvigubą spaudimą prisitaikyti, neišsišokti: tiek iš režimo, tiek ir iš grupės“²⁸⁷.

Solistų lojalumo valdžia siekė ne tik oficialiais apdovanojimais, garbės vardais ir materialiomis priemonėmis, bet ir skatindama prisitaikymą per netiesioginius karjeros plėtros impulsus. Pavyzdžiui, Teatro sąjungai priklausantys „progresyvūs artistai“ galėdavo kreiptis dėl piniginių paramos „kūrybinei komandiruotei“. Iš operos solistų tokia galimybė 1954–1960 m. laikotarpiu daugiausia pasinaudojo Tumalevičiūtė. Teatras tokioms komandiruotėms neprieštarė, nes solistė rinkdavosi laiką, kai jai nebūdavo numatyti spektakliai. Maskvoje ji viešėdavo apie savaitę, intensyviai lankydavo parodas, koncertus, spektaklius: „Po tokių išvykų daug kas pasikeisdavo – kitaip imdavau žiūrėti į darbą, lyg plačiau atsiverdavo akys“²⁸⁸.

Sušvelnėjęs režimui solistai dažniau ėmė reikšti pretenzijas teatro vadovybei, pastebimas aplaidumas, disciplinos stoka, kas lėmė ir bendrą spektaklių lygio, ir atskirų solistų profesionalumo nuosmukį. 1959 m. Paulauskas konstatuoja, kad solistų grupėje įsigalėjo aplaidumas, dainininkai nesimoko partijų, pareikalavus rezultato griebiasi biuletenių. Dautartas

²⁸³ Martinaitytė 2011: 111.

²⁸⁴ Ibid.: 72.

²⁸⁵ Jono Bruverio pasisakymas LRT televizijos laidoje „Legendos. Vladas Česas“, transliuotoje 2017-02-23 (internetinė prieiga: [Legendos. Vladas Česas - 2017.02.23 - LRT](#), žiūrėta 2024-01-15).

²⁸⁶ Ibid.

²⁸⁷ Klumbys 2009: 81.

²⁸⁸ Tumalevičiūtė 2013: 108.

antrina, kad baletu kolektyve trūksta disciplinos, solistai grasina biuleteniais, nešoka ir kitus ragina nešokti. Jis netgi teikia siūlymą: „Už nusikaltimus nėra jokių sankcijų. Jei būtų piniginių sankcijos – būtų lengviau dirbti. Siūlau jas įvesti“²⁸⁹. Solistų atstovas, vienas perspektyviausių ir labiausiai vertinamų dainininkų Adamkevičius taip pat kritiškai atsiliepė apie kolegų darbą: „Laikas baigti ruošti partijas po pusę metų. Reikia turėti kažkokias ribas. Solistai gali paruošti partiją didžiausią per 4 savaites“²⁹⁰.

Visgi jokių sankcijų nebuvo imtasi, greičiausiai apsiribota darbuotojų žodiniu drausminimu padedant padalinių vadovams. Paulauskas kaip direktorius nebuvo linkęs įveikinti biurokratiškus svertus, jam priimtinau buvo remtis savo *kultūrinio kapitalu* ir tikėtis solistų kaip kolegų supratimo, bendradarbiavimo. Geniušo teigimu, Paulauskas „nors ir demokratiškas vadovas vis dėl to buvo ir „kietos rankos“ šalininkas²⁹¹, tačiau Kaniava vertino kitaip, prisimindamas istoriją, kai nespėjęs teatre „apšilti kojų“ ir apimtas jaunatviškų ambicijų pareiškė paliksiantis teatrą ir vieną po kito parašė kelis pareiškimus, o Paulauskas juos plėšęs tol, kol jaunas solistas aprimo²⁹². Panašiai vertino ir Noreika, kai karjeros pradžioje buvo iškviestas ir supažindintas su „piktai kritikuojančiu laišku“. Išgirdęs Geniušo pastabas ir replikavęs atgal, kad tai tik vieno žmogaus nuomonė, atkreipė dėmesį, kad „Paulauskas visą tą laiką pabrėžtinai tylėjo. Kaip dabar suprantu, šitai jis norėjo „sureikšminti“ situaciją ir mane, pradėjusį kelti savo jaunatviškas ambicijas, „pastatyti į vietą“²⁹³. Panašiai direktorius išsprendė krizę ir su dar viena jauna, perspektyvia soliste – Elena Čiudakova – pareiškusia, kad ji išvažiuosianti dirbti į Daugpilio teatrą²⁹⁴. Paulauskas suvaldė situaciją suteikdamas solistei trijų mėnesių atostogas. To pakako, kad dainininkė apsigalvotų.

Tačiau didžiausias politinis iššūkis Paulausko vadovavimo laiku buvo nesuvaldytas ir prasiveržė neregėtu postalininei epochai pasipriešinimo maištu. 1956 m. iš Sibiro grįžo Kučingis. Vyriausiasis dirigentas Isajus Alermanas²⁹⁵ nesutiko skirti žymiajam solistui „debiutinio“ spektaklio, vis dėl to Paulausko ir Geniušo pastangomis spalio 5 d. buvo paskelbtas „Fausto“ spektaklis, kuriame numatytas Kučingiui Mefistofelio vaidmuo. Apie tai pasklidus žiniai, konservatorijos studentai pradėjo organizuoti eiti į spektaklį pasitikti pasiilgto dainininko. Kaip

²⁸⁹ 1959 m. sausio 27 d. VAOBT Meno tarybos protokolas (LLMA, F. 97 ap. 1, b. 94, l. 17).

²⁹⁰ Ibid.

²⁹¹ Grickienė 2006: 40.

²⁹² Ibid.: 38.

²⁹³ Ibid.: 105.

²⁹⁴ Apie Čiudakovos ketinimus Paulauskas informavo Meno kolegiją 1960 m. rugsėjo 14 d. posėdyje (LLMA, F. 98, ap. 1, b. 164, l. 48).

²⁹⁵ Altermanas, kaip Geniušo pedagogas Leningrado konservatorijoje, buvo iškviestas vadovauti muzikiniam darbui, kol Geniušas nesiryžo perimti vyriausiojo dirigento pareigų, teisindamasis patirties stoka. Vilniuje Altermanas dirbo 1953–1958 m.

prisiminė Narbutienė, „prisirinko pilnutėlis teatras, o pasirodo – spektaklis pakeistas, vietoj „Fausto“ – „Pilėnai“!“²⁹⁶ Prasidėjus uvertiūrai iš salės pasigirdo šūksniai „Faustą!“ Kučingį! Į sceną ir orkestrinę ėmė skrieti pomidorai ir kiaušiniai. Spektaklis buvo nutrauktas, nuleista geležinė uždanga ir paskelbta, kad spektaklis vyks po pusvalandžio. Tuomet pasigirdo šūksnis „Šalin geležinę uždangą!“ Po pertraukos teatras jau buvo užpildytas KGB darbuotojų ir spektaklis praėjo įprastai. Nepaisant beprecedenčio skandalo Paulauskas vis tiek sudarė galimybę vėliau Kučingui pasirodyti Gremino vaidmeny „Eugenijuje Onegine“²⁹⁷ bei įsidarbinti teatre. Kučingui sulaukus 60-ies partinė nomenklatūra įpareigojo direktorių atleisti politinį kalinį oficialiai įvardinant atleidimo priežastį – pensinį amžių²⁹⁸. Norėdamas sušvelninti situaciją direktorius atsisveikindamas su Kučingiu įteikė jam kvietimą ateiti į teatrą kada tik šiam panorėjus.

Šis atvejis atskleidžia sovietmečio kultūrai būdingą *institucinę opoziciją* (Klumbio terminas), kai institucijos viduje neperžengiant režimo nustatytų ribų laviruojama tautinės kultūros išsaugojimo labui. Tomas Remeikis šį fenomeną apibrėžė kaip *institucinį nacionalizmą* (tautinių interesų siekimas per egzistuojančias režimo struktūras²⁹⁹). *Institucinio nacionalizmo* fenomenui priskirtina ir per visą sovietmetį išsaugota naujametės „Traviatos“ tradicija ne tik kaip profesionaliosios nacionalinės operos kultūros simbolis, bet ir kaip dalies teatralų bei nepriklausomybės („anų laikų“) nostalgijos forma.

1962 m. Paulauskas buvo atleistas iš VAOBT direktoriaus pareigų dėl „anketinių duomenų“ nusiėpimo, jam paskirta partinė bausmė – griežtas papeikimas su įrašymu į asmens bylą³⁰⁰. 1963 m. KGB pažymoje raportuojama, kad karo metais (nuo 1942 m.) Paulauskas priklausė „antitarybinei nacionalistinei organizacijai LLA“³⁰¹. Lietuvos laisvės armija (LLA) iš pradžių veikė kaip antinacinė, vėliau kaip antisovietinė organizacija. Jei ši aplinkybė būtų išaiškėjusi stalinizmo metais, manytina, Paulauskas būtų patyręs kur kas griežtesnes represijas, bet dėl politinio atšilimo, įtakingų nomenklatūros atstovų užtarimo ir reikšmingo *simbolinio kapitalo*, apsieita gerokai švelnesne bausme. Negana to, jis paliekamas dirbti teatre solistu ir, nepaisant to, kad konstatuotas „politinis nepatikimumas“, neišmetamas iš dėstytojo pareigų konservatorijoje, nors tokiais atvejais dirbti su jaunimu pedagoginį darbą būdavo draudžiama. Lieka neaišku, koku lygmeniu Paulauskas buvo įsitraukęs į LLA veiklą, kiek tai truko. 1950 m. jis vienas pirmųjų

VOBT įstojo į Komunistų partiją. Galimai tokį *aktyvistinį konformizmą*³⁰² lėmė poreikis nukreipti dėmesį nuo pavojų kėlusiu biografinių faktų. Tikėtina, kad be aukščiau minėtų priežasčių partinė nomenklatūra pabūgo tokio rango kultūros institucijos vadovo diskreditacijos, todėl įvykiui stengtasi nesuteikti viešumo. Pabrėžtina, kad Paulauskas, nors ir stebėtas KGB, nebuvo karjeros plėtros požiūriu suspenduotas. Priešingai, po demaskavimo praėjus vos trejiems metams – 1965 m. – paskirtas Solinio dainavimo katedros vedėju konservatorijoje.

Apibendrinant galima teigti, kad Atlydžio metais debiutavo dominuojanti vėlyvuojų sovietmečiu operos solistų karta. Ji gana greitai užgožė silpno *kultūrinio* ir *simbolinio kapitalo* pokariu debiutavusių solistų kartą, kuri atsidūrė tarp dviejų stiprių solistų generacijų – ankstesnės prieškarinio žymybių (Petrauskas, Kučingis, Staškevičiūtė, Mažeika, Sodeika) kartos, su kuria didžioji dalis pokariu debiutavusiųjų ir pasitraukė nuo scenos, nors buvo gerokai jaunesni, ir Atlydžio debiutantų (Noreika, Daunoras, Kaniava, Ambrazaitytė, Apanavičiūtė, Almonaitytė ir kt.), su kuriais neatlaikė *kultūrinio kapitalo* konkurencijos (šių generacijų galimybių skirtumai bus analizuojami kitame poskyryje).

Rusų kilmės amerikiečių antropologas Alexeius Yurchakas išskiria trečiuoju dešimtmečiu gimusių sovietinės visuomenės kartą kaip idealistus³⁰³, dar dažnai vadinamus „paskutiniaisiais idealistais“. Tokį požiūrį palaiko ir amerikiečių muzikologas Peteris J. Schmelzas³⁰⁴. Šioji karta sąmoningai pergyveno Antrąjį pasaulinį karą, patyrė pokario nepriteklis, todėl taikų menininko gyvenimą vertino kaip ilgai puoselėtą svajonę. Lietuvos atveju, šioji karta dar įgijo savo *doxa* nepriklausomybės laikais, todėl pokario transformacijos juos paveikė skaudžiau nei vėlesnę kartą, kuri karo metais ir pokariu buvo vaikais ir paaugliais.

²⁹⁶ Narbutienės pasakojimas LRT KLASIKOS laidoje „Muzikos muziejus. Antanas Kučingis“, transliuotoje 2006-04-29. Šį įvykį tyrė ir publikaciją parengė Vytautė Markeliūnienė (Markeliūnienė 2017).

²⁹⁷ Pasak Narbutienės, buvusios spektaklyje, gandas apie Kučingio dalyvavimą vis tiek pasklido, vėl buvo pilnutėlis teatras. Solistui pasirodžius scenoje pasigirdo ilgos, griausmingos ovacijos.

²⁹⁸ Grickienė 2006: 37.

²⁹⁹ Klumbys 2009: 60.

³⁰⁰ Grickienė 2006: 42.

³⁰¹ 1963 balandžio mėn. LSSR KGB pažyma apie operatyvinę padėtį mokslo ir mokymo įstaigose (Bagušauskas et al. 2005: 338).

³⁰² Klumbys *aktyvistiniu konformizmu* įvardina stojimą į Komunistų partiją kaip aukštą prisitaikymo lygmenį: „Turint omenyje visą sovietmetį išlikusių skirtį tarp valdančiųjų ir visuomenės, asmuo, tapęs aktyvistiniu prisitaikėliu tarsi pereidavo į režimo pusę. Toks elgesys darė žmones savais, patikimais režimo atstovų akyse. Būtent savumas režimui ir būtų pagrindinis kriterijus, pagal kurį galima atskirti aktyvistinį konformizmą nuo ideologinio (Klumbys 2009: 54).

³⁰³ Yurchak 2005: 31.

³⁰⁴ Schmelz 2009: 17.

2.3 Operos solistų karjeros vėlyvuoju sovietmečiu: *kultūrinio ir administracinio kapitalo* sampynos

Pasikeitus paradigmai politinio atšilimo laikotarpiu vėrėsi naujos karjeros galimybės. Šiame poskyryje analizuojami operos solisto karjeros aspektai Atlydžio metais ir vėlyvuoju sovietmečiu, aiškinamasi, kokie politiniai, sociokultūriniai ir technologiniai veiksniai turėjo įtakos karjerai, kaip keitėsi solistų *simbolinis kapitalas*.

1963 m. VAOBT direktoriumi paskiriamas kompozitorius Vytautas Laurušas. Ryškiausi jo vadovavimo laiko (1963–1975) ženklai – repertuaro atnaujinimas, solistų meistriškumo kėlimas, reikšmingi gastrolių maršrutai ir anksčiau suplanuotos naujų teatro rūmų statybos. Priešingai visiems nuo pat 1920-ųjų teatrui vadovavusiems direktoriams Laurušas nebuvo „teatro žmogus“, t. y. nebuvo turėjęs darbo ar bent kūrybinių santykių su teatru. Laurušas – Atlydžio kartos kompozitorius, dar studijų metais įsiskūkęs į administracines ir kitokias muzikos lauko veiklas³⁰⁵, jo organizuotumą, darbštumą ir nuosaikų charakterį įvertino tuometiniai Kompozitorių sąjungos vadovai Eduardas Balsys ir Julius Juzeliūnas³⁰⁶. Netikėtai atleidus VAOBT direktorių Paulauską, imta ieškoti perspektyvaus muziko, galinčio vadovauti teatrui. Tiek Balsys, tiek Juzeliūnas turėjo bendradarbiavimo patirties su teatru³⁰⁷, buvo suinteresuoti didesne įtaka teatro veiklai, ypač repertuarui ir lietuvių kompozitorių naujų veikalų prezentacijai. Teatro personale neaptikus ryškios kandidatūros (po Paulausko atleidimo laikinai direktoriaus pareigas pusmetį ėjo Dautartas), tuometinis Kultūros ministras Juozas Banaitis pritarė pasiūlytai Laurušo kaip jauno (33 metų) puikaus organizatoriaus ir perspektyvaus kūrėjo kandidatūrai.

Naujasis vadovas ypač sustiprino jaunųjų solistų pozicijas. Kaip jau minėta, Paulauskas (ypač savo vadovavimo paskutiniuoju etapu) patyrė didelį ministerijos spaudimą dėl „mažo užimtumo“ solistų atleidimo ir resursų taupymo, tad teatre vyravo stalininiu laikotarpiu debiutavusių solistų karta. Laurušas kaip svarbią savo darbo pradžios teatre problemą įvardina kartų konfliktą: „Jaunieji dainininkai lipo teatro senbuviams „ant kulnų“, o šie, savo repertuare turėdami einamojo repertuaro pagrindinius vaidmenis, stengėsi jauniesiems jų neatiduoti“³⁰⁸. Teatro partinės organizacijos, profsąjungos branduolys taip pat buvo vyresnieji artistai, kurie

³⁰⁵ Vytautas Laurušas (1930–2019) iki paskyrimo VAOBT direktoriumi dirbo muzikos redaktoriumi Lietuvos radijuje (1953–1957), konsultantu LSSR kompozitorių sąjungoje (1957–1963).

³⁰⁶ 1956 m. Laurušas baigė Juzeliūno kompozicijos klasę konservatorijoje.

³⁰⁷ VAOBT buvo pastatyti Balsio ir Juzeliūno baletai, be to, Juzeliūnas jau turėjo skaudžios patirties sudėtingoje ir nesėkmingoje jo operos „Sukilėliai“ pastatymo istorijoje, kai 1957 m. išvakarėse buvo atšaukta premjera dėl ideologinių priežasčių.

³⁰⁸ Aleknaitė-Bieliauskienė 2009: 148.

turėjo lemiamą įtaką ir „galėjo net priversti spręsti problemas jiems palankiai“³⁰⁹. Laurušas tvirtino, kad į jo kabinetą įsiverždavo vyresnieji solistai ir „kumščiais daužė mano stalą, pamatę, kad pagrindiniai vaidmenys paskirti jaunimui“³¹⁰. Vienas iš pirmųjų direktoriaus ir vyresniųjų artistų konfliktų kilo dėl pirmaisiais Laurušo vadovavimo metais surengtų gastrolių Rygoje, į kurias direktorius paskyrė jaunuosius solistus³¹¹.

Jaunystė buvo svarbus Atlydžio ideologijos konceptas. Jaunimo klubas, jaunimo kavinė, jaunimo teatras, jaunimo sodas, jaunimo festivalis – tai Chruščiovo laikų optimistinės visuomenės nuotaikų realizacijos formos. Pasak istorikės Juliane Fürst, „jaunystė įsitvirtino visuomenės kategorijose, diskurse ir leksikoje“³¹². Sovietų Sąjungoje (kaip ir Rytų, ir Vakarų Europoje) buvo didelių demografinių pokyčių, kuriuos lėmė ir karo netektys, ir padidėjęs gimstamumas pokariu: Sovietinėje Rusijoje „55 procentai visuomenės narių buvo trisdešimties arba jaunesni ir tik 10 procentų buvo vyresni negu šešiasdešimties“³¹³. Okupuotose Baltijos šalyse nebe jaunam žmogui, užaugusiam nepriklausomybės metais, dažnu atveju dar buvo klijuojama ir „buržuazinės liekanos“ etiketė. Ideologinis jaunystės kultas lėmė ir jaunų žmonių skyrimo į vadovų postus proveržį. Šie atitinkamai konsolidavo jaunus žmones įstaigose ir organizacijose.

Laurušo personalo valdymo pokyčių politika jaunųjų solistų naudai buvo bendrosios Sovietų Sąjungos ideologijos ir visuomenės būsenos atspindys. Jaunystė įgijo simbolinę galią nustumdama į antrą planą tokias *kultūrinio kapitalo* kategorijas kaip meistriškumas, patirtis ir autoritetas. Jau pirmaisiais Laurušo vadovavimo metais į teatrą priimami trys jauni solistai – Elvyra Kornejeva, Birutė Almonaitytė ir Edmundas Kuodis, keletą metų debiutantų priimama mažiau: Vida Kuraitė, Jonas Liekis (1964), Nijolė Ambrazaitytė (1966), tačiau tikras proveržis įvyksta 1968 m., kai teatro solistų korpusą papildė net 8 jauni dainininkai: Edvardas Eidukaitis, Aušra Vasiliauskaitė, Giedrė Kaukaitė, Vidutis Bakas, Gražina Apanavičiūtė, Gediminas Pamakštys, Pranas Zaremba ir Vincentas Kuprys. Pastarasis buvo vyresnis (31-erių), vaikystėje su tėvais ištremtas į Sibirą, vėliau baigė Sverdlovsko konservatoriją, 1959–1968 dainavo Sverdlovsko operos teatre. Gavęs Laurušo kvietimą ir pažadą įveikti politines kliūtis (dėl tremtinio

³⁰⁹ Aleknaitė-Bieliauskienė 2009: 148.

³¹⁰ Ibid.

³¹¹ Laurušas: „[S]usitarėm su Latvijos operos ir baletų teatro vadovybe dėl tokio „tautų draugystės“ koncerto tarp Lietuvos ir Latvijos operos teatrų. Aš buvau jaunas žmogus, atėjau į teatrą palaikyti jaunųjų dainininkų, tad gastrolėms į Rygą išrinkau Virgilijų Noreiką, Vaclovą Daunorą, Eduardą Kaniavą, o iš moterų – Elena Saulevičiūtę. Kilo triukšmas. Pas mane protestuodami atėjo vyresnieji dainininkai, visi – nusipelnę artistai ir sukėlė nemenką skandalą. Mat aš, jų tvirtinimu, palaikau tik jaunuosius, o vyresniuosius nustūmiau į šalį! Visgi, atsilaukiau, pasakiau, kad vyresniųjų niekas iš scenos nevaro, tačiau ateitis priklausys jaunajai kartai, ją ir pristatysim Latvijoje“ (Katinaitė 2018: 204).

³¹² Cit. pagal: Kmita 2018: 89.

³¹³ Ibid.: 90.

įdarbinimo) ir padėti įsikurti (dainininkui iškart buvo paskirtas butas Vilniuje)³¹⁴ Kuprys apsisprendė grįžti į Lietuvą.

Likusių Laurušo vadovavimo laikotarpį teatro solistų būrį papildė dar 13 solistų: Alfredas Kareckas (1969), Danguolė Juodikaitytė (1970), Stasys Liupkevičius, Eduardas Gutauskas, Arvydas Daunoras, Romualdas Vešiota (1972), Ričardas Daunoras, Teresė Macelytė, Algirdas Čiplys (1973), Violeta Sagaitytė, Algimantas Berneckas, Laima Šalučkaitė ir Sofija Jonaitytė (1974).

Nors didesnės dalies solistų karjera teatre buvo trumpalaikė (beveik visi karjeros pradžioje priimti kaip stažuotojai, ne vienam šiuo statusu karjera ir baigėsi), tačiau nemaža dalis debiutantų įsitvirtino ir tapo dominuojančia 7–9 dešimtmečių solistų grupe. 1974 m. paliekant senąjį teatrą J. Basanavičiaus gatvėje ir persikeliant į naująjį, trupę sudarė net 44 solistai.

Ilgainiui jaunystės kultas ėmė slopti, jaunieji tapo brandžia, VAOBT prestižą ir operos solisto visuomeninį statusą įtvirtinusi karta. Laurušas teigė, kad pamažu atmosfera teatre keitėsi: „Visiems užteko vietos. Vyresniųjų nuopelnai buvo įvertinti, darbo užteko ir jiems, ir jauniems“³¹⁵.

Atlydžio jaunieji palyginus su pokario debiutantais buvo nepalyginamai stipresni kaip grupė: studijavę politinio atšilimo ir socialinio optimizmo metais sovietinį režimą jie priėmė kaip karjeros ir išgyvenimo sąlygą, nepatyrę tokių trauminių politinių ir ideologinių lūžių kaip vyresnieji, stojimą į Komjaunimą ar Komunistų partiją (su retomis išimtimis) vertino kaip neišvengiamą sistemos sąlygą, lemiančią palankumą karjerai. Priklausymo grupei svarbą pabrėžia Klumbys, teigdamas, kad menininkai kaip ir kitos intelektualų, inteligentų grupės „tiesiog privalėjo laikytis visuomeninės erdvės nuostatų vien todėl, kad pritaipytų prie savo grupės“³¹⁶. Tarp Atlydžio kartos menininkų nestokota vidinių įtampų, tačiau kaip grupė ji buvo itin atspari ir dominavo ne tik iki Sąjūdžio ir nepriklausomybės atkūrimo, bet išsilaukė kultūriname ir politiniame elite mažiausiai pirmąjį atkurtos nepriklausomybės dešimtmetį. Tai sietina ir su stipriais vėlyvojo sovietmečio menininkų elito ir partinės nomenklatūros ryšiais, bendromis pastangomis atgauti simbolinę galią ir įtaką po Kovo 11-osios.

Svarbi Laurušo vadovavimo laiko ypatybė – repertuaro atnaujinimas. Jei Paulauskas buvo vadinamojo standartinio (XVIII a. pabaigos – XIX a.) operos repertuaro šalininkas, tai Laurušas ženkliai modernizavo tiek patį repertuarą, tiek pastatymų stilių. Ši etapą žymi tokie repertuarinio proveržio pastatymai kaip Sergejaus Prokofjevo „Meilė trims apelsinams“ (1963), Carlo Orffo

³¹⁴ Bruveris 1993: 61.

³¹⁵ Aleknaitė-Bieliauskienė 2009: 148.

³¹⁶ Klumbys 2009: 147.

„Gudruolė“ (1965), George'o Gershvino „Porgis ir Besė“ (1968), Rodiono Ščedrino „Ne vien tik meilė“ (1973). Kita vertus, dėl solistų pasipriešinimo prieš neva neįmanomas padainuoti vokales partijas buvo atsisakyta Juzeliūno operos „Avarija“ (1968). Per 12 metų Laurušui kaip VAOBT direktoriui bendradarbiaujant su Kompozitorių sąjunga buvo sukurtos ir pastatytos 7 lietuvių kompozitorių operos, nevienareikšmiškai sutiktos operos solistų dėl muzikinės stilstikos ir vokalinų partijų neįprastumo klasikiniu stiliumi lavintiems balsams.

Reikšmingiausias šio etapo reiškinys solistų karjeroms ir ženkliams pokyčiams tiek vokalo menui, tiek pedagogikai buvo tarptautiniai konkursai, gastrolės ir prasidėjusi solistų stažuotų Milano „La Scala“ teatre programa. Stalino režimo ir ankstyvuojų postalininiu laikotarpiu dainininkams beveik nebuvo jokių galimybių stažuotoms ir konkursams. 1950 m. siekdamas profesinio meistriškumo augimo ir savo mokytojo Kipro Petrausko patartas bei rekomenduotas Valentinas Adamkevičius išvyko į Leningrado S. Kirovo operos ir baletų teatrą (kuriame, tuomet Sankt Peterburgo Marijos teatre, 1911–1920 m. dirbo pats Petrauskas) ir buvo priimtas į solistų grupę, ten dirbo iki 1954 m. 1951 m. Abdonas Lietuvninkas buvo atrinktas perklausoje Maskvoje dalyvauti III Pasaulio jaunimo ir studentų festivalio konkurse Rytų Berlyne, kur lietuvių solistui pavyko iškovoti III vietą. Dar svaresnę pergalę – Aukso medalį – pelnė Virgilijus Noreika VI Pasaulio jaunimo ir studentų festivalyje Maskvoje 1957 m. Kairuoliškų tarptautinių organizacijų (Pasaulio demokratinio jaunimo federacijos ir Tarptautinės studentų sąjungos, kuriose Sovietų Sąjunga užėmė aktyvią poziciją) rengiami festivaliai vyko nuo 1947 m. kas porą metų, vėliau rečiau³¹⁷. Juose dalyvaudavo Europos komunistinio bloko ir Sovietų Sąjungos įtakoje buvusių kitų kontinentų valstybių jaunimas. Tarptautiniame vokalistų A klasės ar žemesnės kategorijos konkursų tinkle komunistinio jaunimo festivalių konkursai neturėjo jokio statuso ir pripažinimo, tačiau šiapus geležinės uždangos tai buvo vertinama kaip rimtas tarptautinis apdovanojimas, juolab tarp žiuri narių būdavo autoritetingų vokalo pedagogikos atstovų iš Rytų bloko šalių.

1959 m. Noreika buvo išsiųstas į iškilesnį – Vienos vokalistų konkursą, kuriame pelnė diplomą. Kadangi Austrijai Šaltojo karo metais teko neutraliteto pozicija, Maskva ją traktavo ir kaip tiltą tarp dviejų konfrontuojančių blokų³¹⁸, todėl stengėsi ne tik plėtoti KGB agentų veikimo tinklą, bet ir užmegzti kuo platesnius ryšius su įvairiomis Austrijos kultūros institucijomis. Ypač tai suaktyvėjo 8-ojo dešimtmečio pradžioje, kai 1970 m. rinkimus Austrijoje laimėjo Socialistų

³¹⁷ Festivaliai vyko iki 2017 m. Paskutinis – 19-asis – vyko Rusijoje, Sočyje (2017), prieš tai – Ekvadore (2013), PAR (2010), Venesueloje (2005), Alžyre (2001), Kuboje (1997), Šiaurės Korėjoje (1989) ir kt. Po Covid-19 pandemijos (kol kas) nevyksta.

³¹⁸ Janeliūnas, Lopata 2008: 107.

partija³¹⁹. Dėl šių politinių ryšių sovietiniam jaunimui atsivėrė galimybės stažuotis Vienos meno institucijose. Kaip šio bendradarbiavimo rezultatas VAOBT buvo labai svarbi jauno dirigento Jono Aleksos 1973–1974 m. stažuotė Vienos aukštojoje muzikos ir teatro mokykloje.

Konkursų – kaip profesinio tobulėjimo, pripažinimo ir karjeros proveržio – siekė ir kitų sričių muzikantai. Lietuvos kvartetas Budapešto (1959) ir Lježo (1964) styginių kvartetų konkursuose laimėjo II premiją. Jau vėlesniu metu keliuose konkursuose ir Vakaruose, ir Rytų bloko šalyse dalyvavo Raimundas Katilius. Visgi aktyviausiai konkursuose dalyvavo dainininkai – VAOBT solistai. Šis konkursų sąjūdis ypač suaktyvėjo, kai Atlydžio metais pradėti rengti profesionalūs konkursai ir Sovietų Sąjungoje. 1960 m. Maskvoje surengtas pirmasis Sąjunginis Michailo Glinkos vokalistų konkursas, į kurį susiruošė ir būrelis jaunųjų Lietuvos dainininkų. Kaip prisiminė Daunoras, visi „iškrito“ iš pirmojo turo, vienintelis Kuodis pateko į antrąjį. Antrajam M. Glinkos konkursui 1962 m. Daunoras jau ruošėsi rimtai ir užėmė III vietą. Tai buvo svarbus lietuvių „iš Pribaltikos“ pripažinimas, mat pirmąsias vietas laimėjo rusų mokyklos atstovai Jelena Obrazcova (I premija), Irina Bogačiova ir Vladimiras Atlantovas (II premija). Sėkmės paskatintas Daunoras dalyvavo prestižiniame Tarptautiniame P. Čaikovskio konkurse Maskvoje ir užėmė IV prizinę vietą. Ambrazaitytė 1964 m. J. Vītolio jaunųjų dainininkų konkurso Rygoje pelnė diplomą, 1970 m. – Sąjunginiame vokalistų konkurso Minske – II vietą ir tarptautinio Georges Enescu vokalistų konkurse Bukarešte – II premiją ir sidabro medalį. 1968 m. Sąjunginiame jaunųjų atlikėjų konkurse Taline Kuodis pelnė III, o Kaukaitė – II premiją. Tais pačiais metais Kaukaitė X Pasaulio jaunimo ir studentų festivalio konkurse Sofijoje pelnė III premiją.

Pasiekimai konkursuose lėmė solistų sėkmę atrankose į prestižinę stažuotę Milano „La Scala“ teatre. 1961 m. buvo pasirašyta SSSR Kultūros ministerijos ir Milano „La Scala“ sutartis dėl stažuotojų programos. 1964 m. pirmąkart tarp Maskvos Didžiojo ir Milano „La Scala“ teatrų įvyko gastrolių mainai, po kurių abiejų pusių politinė valia buvo nuspręsta tęsti bendradarbiavimą ir jaunųjų artistų stažuotė programą: į Maskvą kaip klasikinio baleto centrą buvo kviečiami stažuotis italų baleto šokėjai, o sovietiniai operos solistai vyko tobulinti *bel canto* technikos ir stiliaus į Milaną. Iš lietuvių pirmasis stažavo Noreika (1965–1966), prieš tai įveikęs atranką Maskvoje, kurioje į 3 vietas pretendavo 33 dalyviai³²⁰. Beje, pasak Noreikos, Didžiojo teatro solistai nelabai veržėsi į „La Scala“, nes praleidę bent vieną sezoną užsienyje rizikavo prarasti vaidmenis Didžiajame, kur vyravo itin konkurencinga atmosfera. Galbūt todėl į „La Scala“ vyko daugiau sąjunginių respublikų atstovų³²¹. Vaclovas Daunoras

(1966–1968), Giedrė Kaukaitė (1968–1970) į stažuotę pateko po pergalių konkursuose. Po stažuotės 1971-ieji abiem buvo ypač sėkmingi – Kaukaitė M. Glinkos konkurse Vilniuje laimėjo I premiją, o Daunoras įveikęs sudėtingą konkursinę atranką Maskvoje išvyko į A klasės tarptautinį dainininkų konkursą Tulūzoje, kur laimėjo I premiją ir *Grand Prix*. Pagal galiojusias tarptautinių konkursų taisykles, įveikęs tokio lygio konkursą dainininkas nebeturėjo teisės dalyvauti kituose. Tai aukščiausias dainininko įvertinimas. Daunoras tapo pirmuoju Lietuvos menininku, pelnysiu tokio lygio tarptautinį pripažinimą. Šis įvykis kilstelėjo ir paties solisto, ir VAOBT prestižą.

Pabrėžtina, kad aštuntajame dešimtmetyje ir vėliau konkursai tapo įprasta praktika, tipiška jauno muziko karjeros išibėgėjimui, tačiau septintajame dešimtmetyje tai buvo ne tik autoritetingas menininko meistriškumo patvirtinimas, bet ir konkursanto modernaus požiūrio, novatoriškumo, aktualumo ir ištvėrmės įrodymas. Tai buvo visuotinis Atlydžio debutantų kartos *pirmojo susižavėjimo momentas*, kurį savo karjeros modelyje išskyrė Mieczysławas Tomaszewskis. Kaip konkursinės praktikos SSSR proveržio ženklas vertintinas ir 1965 m. įsteigtas M. K. Čiurlionio pianistų (vėliau ir vargonininkų) konkursas Vilniuje.

Nors Laurušas buvo vertinamas kaip nuosaikaus charakterio, mandagaus bendravimo vadovas, gebėjęs taikiai spręsti konfliktus, tačiau krizinių situacijų su ryškiomis asmenybėmis nepavyko išvengti ir jam. Dėl požiūrių į spektaklių estetiką išsiskyrimo 1969 m. teatrą paliko buvusi solistė Vlada Mikštaitė, persikvalifikavusi į operos režisūrą (išvyko dirbti režisierė į Kauno valstybinį muzikinį teatrą), galimai išsižadusi, kad nebuvo paskirta į vyriausiojo režisieriaus postą. Ji grįžo į VAOBT 1975 m., Laurušui išėjus iš teatro³²². Noreika nors su direktoriumi nekonfliktavo, tačiau vėliau apkaltino Laurušą paskutiniaisiais jo direktoriavimo metais nuslėpus SSRS koncertų agentūros „Goskoncert“ kvietimą šimtui koncertų trijų mėnesių laikotarpiui su N. Osipovo rusų liaudies instrumentų orkestru JAV ir Kanadoje, dėl ko Noreika jautėsi praradęs „solidžią sumą“³²³. Solistas įtarinėjo, kad direktoriui galėjo būti

³¹⁹ Janeliūnas, Lopata 2008: 250.

³²⁰ Gerulaitis 2015: 41.

³²¹ Ibid.

³²² 1960 m. baigusi operos solistės karjerą VAOBT Mikštaitė išvyko į Leningrado konservatoriją studijuoti operos režisūros (1961–1966). Dar studijuodama ji kaip režisierė VAOBT pastatė ryškius, progresyvių kritikų ir teatro profesionalų puikiai vertintus du spektaklius – Sergejaus Prokofjevo „Meilė trims apelsinams“ (1963) ir Carlo Orffo „Gudruolė“ (1965). Pasak Laurušo, Mikštaitė nepavyko Jules‘io Masseneto operos „Manon“ spektaklis: „Darbui įpusėjus matau, kad režisierė nebesusitvarko su medžiaga, kolektyvu. Ir dirigentas ateina tartis – ką daryti? Sunku buvo patikėti, kad po tokio sudėtingo Prokofjevo muzikos veikalo tradicinė lyrinė melodrama galėtų kelti tiek daug problemų. Liūdnai konstatavau, kad režisierė nėra nuosekli asmenybė. Gali kilstelėti ant bangos ir vėl kristi į prarają. Spektaklį išleidome, bet, pripažinę kūrybine nesėkme, išbraukėme iš repertuaro. Vlada Mikštaitė buvo reikli, kūrybinga, gerai išmanė libreto principus, vertė tekstus. Tačiau jeigu nesisekdavo, ją apimdavo pesimistinės nuotaikos, panika. Vyriausiajam teatro režisieriui tokie broožai netiko“ (Aleknaitė-Bieliauskienė 2009: 163–164).

³²³ Gerulaitis 2015: 17–18.

liepta sutrukdyti išleisti jį į tokio masto gastroles dėl sunkumų užtikrinant KGB agentų sekimą³²⁴.

Nors žymiausi solistai gana dažnai vykdavo gastrolių į Vakarus, tačiau tik retais atvejais būdavo kviečiama po vieną asmenį (dažniau į Ryto bloko teatrus). Dažniausiai solistai būdavo priskiriami „koncertinėms brigadoms“, kurias sudarydavo iš skirtingų sričių muzikantų Kultūros ministerijos ir LKP centro komiteto atsakingi nomenklatūrininkai. Tokias brigadas būdavo lengviau kontroliuoti KGB agentams. Ypač solistai vertino galimybę pakliūti į „Goskoncert“ organizuojamas brigadas, tuomet vietinė nomenklatūra negalėjo „stoti skersai kelio“, nors VAOBT vadovybė nebuvo patenkinta, kai vienas ar kitas solistas keletą savaičių nedalyvaudavo spektakliuose. Pavyzdžiui, Laurušas teigė, kad Daunoro troškimą dalyvauti konkursuose palaikė, išleisdavo atostogų, kad šis galėtų ruoštis, „nors dirigentai ir nebuvo patenkinti, kad tiek laiko neturi vieno iš pagrindinių teatro solistų. Pavydėjo ir kai kurie solistai, būdavo visokių replikų“³²⁵.

Suprasdami, kad koncertinėse išvykose į Vakarus didelių karjeros galimybių nesusidarys, nes jokių kontraktų su jokiais teatrais ar agentūromis sovietiniai gastrolieriai patys neturėjo teisės pasirašyti, dainininkai stengėsi įvairiais būdais užsidirbti gastroliuodami bent iš dienpinigių (Maskvos Didysis teatras gastrolėse Milano „La Scala“ teatre sovietiniams artistams mokėdavo 10,4 JAV dolerio³²⁶), nes oficialų jų honorarą nusavindavo sovietinė agentūra „Goskoncert“, palikdama artistui 10 procentų atlygio³²⁷. Tačiau nuo laimėtų premijų konkursuose sovietų valdžia tokio procento nenusavindavo, tad atlikėjai turėdavo prisigalvoti būdų, kaip kuo didesnę dalį uždarbio parsivežti namo. Kai kurie asmeniškai sumokėdavo ir koncertmeisteriams, akompanavusiems konkursuose ir prisidėdavusiems prie solisto sėkmės³²⁸.

³²⁴ Noreika: „Galima galvoti ir taip, ir anaip, bet man aišku, kad Laurušui buvo įsakyta: neišleisti Noreikos į tas gastroles. Kas įsakė – Maskva ar Vilnius? Galėjo ir saviškiai, tie, kurie norėjo pasirašyti mano charakteristiką. O kaip kitaip, jei Maskva pasiūlė gastroles, pasiūlė konkrečią sutartį. Bet vienas dalykas vienkartinės gastrolės ir visai kitas – 100 koncertų JAV ir Kanadoje. Nepristatysi kokio mūsų muzikanto-stukačiaus, kad paskui mane vaikščiotų ir pranešintų, kur, ką aš kalbu ir darau. O juk su Amerikos lietuviais tai aš bendrausiu... Ir joks orkestro artistas pas juos su manim nevaikščios“ (Gerulaitis 2015: 17–18).

³²⁵ Katinaitė 2018: 206.

³²⁶ Gerulaitis 2015: 16.

³²⁷ Apie tai, kad tik 10 proc. nuo honorarų užsienyje „Goskoncert“ palikdavo muzikams, ne kartą minėjo įvairiuose interviu LRT Radijui Sondeckis, Noreika, Daunoras.

³²⁸ Daunoras pasakojo, kaip tekdavo slėpti uždarbį nuo muitininkų ir kaip atsidėkodavo koncertmeisteriui Gičiui Trinkūnui: „Kai gastroliuodavome, aš jam duodavau bent 10 proc. iš savo honorarų. Jam, kaip ir man, visada trūko pinigų, o akompaniatorių honorarai buvo labai vargani. Tulūzoje gavau 25 tūkst. frankų premiją, Sevro porceliano vazą ir dar honorarą iš Prancūzijos TV už interviu, rodos, 15 000 frankų. Stambi suma, o nuo užsienyje laimėtų konkursų premijų sovietų valdžia neimdavo tų baisių procentų kaip nuo „Goskoncerto“ organizuotų gastrolių. Iš Tulūzos skridome per Paryžių. Ten apsilankėme pas dailininką Vytautą Kasiulį. Paprašiau jo padėti įsigyti aukso už premijos pinigus: Lietuvoje jį būtų galima pelningai parduoti. Nupirkau Gičiui 200 g aukso plokštelę, ji dailiai tilpo į jo švarko viršutinę kišenėlę. Dar nusipirkau du auksinius laikrodžius, nors aiškiai žinojau, kad galima įvežti į SSRS tik vieną. Rizikavau. Aišku, abu su Gičiu drebėjome dėl to aukso (Katinaitė 2018: 102).

Kaip matyti, Atlydzio ir vėlesniu stagnacijos laikotarpiu solistų *kultūrinis kapitalas* įgavo vis didesnę reikšmę. Įvertinimas užsienyje ir / ar Sovietų Sąjungos centruose ne tik augino jų simbolines galias, bet ir telkė *socialinį kapitalą* kaip apsaugą nuo vietinės nomenklatūros pretenzijų. Pastebėtina, kad į stažuotes, į kurias tekdavo siųsti pavienius solistus, ne visą lengviau kontroliuojamą koncertinę brigadą, sunkiau buvo patekti „anketinių duomenų“ keblumų turintiems solistams. Iš tremtinių šeimų ar kitokio pasipriešinimo sistemai aplinkos kilusiems solistams buvo neįmanoma patekti į stažuotes. Pavyzdžiui, Ambrazaitytė vaikystėje išstremta į Sibirą (1948–1957) grįžusi galėjo studijuoti konservatorijoje, dalyvauti sąjunginiuose konkursuose, 1970 m. jai net buvo leista dalyvauti konkurse komunistinėje Rumunijoje, tačiau „La Scala“ stažuotė buvo nepasiekiamą. 1972 m. buvo bandyta sudaryti sąlygas jai ten patekti, tačiau nesėkmingai³²⁹. „Anketinių duomenų“ problema persekiojo ir Kuprį, Almonaitytę, Šalučkaitę. Vėlyvuojū sovietmečiu, nutolus stalinizmui, pasikeitus kartoms tai nebebuvo karjerą paralyžiuojantis kliuvinys, tačiau septintame dešimtmetyje, kai ne visiems iš tremties grįžusiems jaunuoliams pavyko siekti aukštojo mokslo ir karjeros, tai buvo vis dar reikšmingas veiksnys.

Tik pradėjęs dirbti teatre Laurušas įsijungė į planuotų gastrolių Maskvoje organizavimą. 1963 m. Kremliaus suvažiavimų rūmų scenoje buvo parodyti 3 baletai (du nacionaliniai Juzeliūno ir Balsio bei vienas klasikinis) ir viena opera – pirmasis modernios stilistikos veikalas VAOBT scenoje – Sergejaus Prokofjevo „Meilė trims apelsinams“. Spektakliuose lankėsi SSKP CK I sekretorius Nikita Chruščiovas, surengęs lietuvių artistams ir nomenklatūrininkams³³⁰ banketą. Patekti į gastrolių Maskvoje grupę siekė visi solistai, nes tai buvo tiesiogiai susiję su karjeros galimybėmis. Kaip sėkmingų gastrolių pasekmė grįžus lietuvių solistams suteikti garbės vardai. Lig tol buvę LSSR nusipelnę artistai tapo LSSR liaudies artistais, o tokį vardą jau turėjusiam Jonui Stasiūnui suteiktas SSRS liaudies artisto garbės vardas³³¹. Šie titulai reiškė ir padidintus priedus prie algų, gastrolių užsienyje galimybes, nomenklatūrinės privilegijas – geresnius butus, automobilius, buitinę techniką ir pan.

Svarbiausias šių gastrolių pasiekimas buvo „pralaužti ledai“ naujo teatro pastato statybai. Architektės Elenos Bučiūtės projektas jau buvo patvirtintas Paulausko vadovavimo metu, bet statybų pradžia stigo politinės valios. Pagaliau atsakomybės ėmėsi aukščiausi sovietiniai

³²⁹ Šepetys 2014: 125.

³³⁰ Į gastroles atvyko ir LKP CK I sekretorius Antanas Sniečkus, sužinojęs, kad spektakliuose lankysis Chruščiovas. Tuo metu buvo iškilusi grėsmė Sniečkiaus postui („Ne tik Maskvos valdininkai, bet galbūt ir pats N. Chruščiovas neįjautė simpatijos A. Sniečkui ir jausmas buvo abipusis, nes po N. Chruščiovo nušalinimo A. Sniečkus atvirai džiaugėsi“ (Ėmužis 2017: 193). Laurušas teigia girdėjęs, kaip banketo pabaigoje Chruščiovas pasakęs Sniečkui: „Jūs liekate pirmuoju sekretoriumi!“ (Aleknaitė-Bieliauskienė 2009: 154).

³³¹ Žr. lentelę Nr. 3, p. 100.

pareigūnai – LKP CK I sekretorius Antanas Sniečkus ir Ministrų tarybos pirmininkas Motiejus Šumauskas³³². Teatro statybos truko 10 metų. 1970 m. VAOBT vėl gastroliavo Maskvoje, pristatė dvi nacionalines ideologines operas (Laurušo „Paklydę paukščiai“, Vytauto Paltanavičiaus „Kryžkelėje“), po vieną klasikinę italų (Verdi „Rigoletas“) ir rusų (Antono Rubinšteino „Demonas“). Šios gastrolės vėl pildė lūkesčius dėl solistų, dirigentų, režisierių, baletų šokėjų ir choreografų titulų ir privilegijų, bet svarbiausia – kad bus sprendžiamos stringančių naujojo teatro statybų, ypač jų finansavimo, problemos³³³.

1974 m. lapkričio 6 d. buvo atidarytas naujasis teatro pastatas Dujų gatvėje (dabar – Vienuolio g.). Šis įvykis tapo svarbiu VAOBT istorijos riboženkliau. Palyginus su senuoju pastatu J. Basanavičiaus gatvėje, naujojo scena dydžiu gerokai pranoko senąją, o žiūrovų vietų skaičius išaugo daugiau nei du kartus (senajame – 450 vietų, naujajame – per 1000). Vyresni operos solistai būgštavo naujojo teatro keliamų fizinių iššūkių, taip pat emociškai sunkiai skyrėsi su jaukiu, mažu senuoju teatru, kuriame prabėgo jų ryškiausi karjeros metai. Panašiai jautėsi ir vyresnės kartos žiūrovai. Jaunesnius masino modernus, erdvus pastatas, naujos galimybės ir karjeros viltys. Tačiau įkurtuvių euforiją naujajame teatre užtemdė paaiškėjęs faktas, kad salės akustika visiškai netinkama operiniam dainavimui. Baletų šokėjai džiaugėsi erdvia scena, o dainininkai panikavo, kad jų negirdėti³³⁴. Akustikos tobulinimo darbai užtruko dešimtmetį, tačiau ir XXI a. ne kartą tobulintos scenos konstrukcijos ir žiūrovų salės dekoras, krėsiai dėl akustinių priežasčių. Pasak Kaukaitės, „ilgainiui visi solistai kažkaip prisitaikys, įgus ir vieni geriau, kiti prasčiau akustiką įveiks, atras vietas, iš kurių dainuoti neva lengviau, ims kreida tuos taškus žymėtis. Balsai iš tikrųjų ims geriau girdėtis. Būtent – girdėtis, o ne skambėti“³³⁵.

Naujojo teatro salės akustika tapo svarbiausiu technologiniu karjeros veiksmu ne tik 8-uoju dešimtmečiu, bet ir visu teatro rezidavimo Vilniuje laikotarpiu nuo pat 1948 m. Per kelerius metus po įkurtuvių teatrą paliko būrelis įvairių kartų solistų: Regina Tumalevičiūtė, Zenonas Paulauskas, Irena Ylienė, Kostas Šilgalis, Marija Aleškevičiūtė, Janina Misiūraitė, Vladas Usinas, Stasys Liupkevičius, Giedrė Kaukaitė, Eduardas Gutauskas, Teresė Macelytė, Violeta Sagaitytė. Vieni paskubėjo į pensiją, kiti liko dirbti teatro administracijoje, tretį naudojami kitokioms dainininkams prieinamomis profesinėmis galimybėmis (Valstybinė filharmonija, RTV komitetas,

³³² Aleknaitė-Bieliauskienė 2009: 154.

³³³ Ibid.: 156.

³³⁴ Kaip rašė Kaukaitė, „esu pirmosios repeticijos liudininkė: solistė Danguolė Juodikaitytė, sėdėjusi žiūrovų salėje, verkė neslėpdama ašarų, nes jos vyro Adamkevičiaus, galima sakyti, nesigirdėjo. Noreika, mėginęs padainuoti Igorevičiaus ariją iš Aleksandro Borodino „Kunigaikščio Igorio“, nutraukė dainavimą nė neįpusėjęs, susinervinęs mano ranka ir išėjo iš scenos. Nusivylusio baritono replika: „Jaučiuos kaip laukuose“ (Kaukaitė 2022: 120).

³³⁵ Ibid.

pedagoginis darbas ir kt.). Oficialiai niekas neįvardino pražūtingos akustikos kaip pagrindinės priežasties, tačiau dainininkai, kurių balsai buvo lyrinės prigimties, mažiau stiprūs neatlaikė akustikos iššūkių. Dalis likusiųjų nors ir dalyvaudavo spektakliuose, tačiau negalėjo dainuoti patogiai, jaustis scenoje komfortiškai, nes turėjo forsuoti garsą, aukoti tembro spalvas, dinamikos niuansus, varginti balso klostes ir patirti įtampą dėl svarbiausio dalyko – girdėti jų balsai salėje ar ne.

Solistų kaitą paaštrino vadovų pasikeitimas. Nors Laurušas niekada viešai neminėjo buvęs atleistas, pašalintas iš VAOBT direktoriaus posto (priešingai, teigė, kad išėjo pats, nes buvo kviečiamas grįžti vadovauti Kompozitorių sąjungai, kur reikėjo organizuoti kompozitorių poilsio namų ir kt. objektų statybas, o jis jau buvo įgijęs tokios patirties VAOBT³³⁶), tačiau Noreika teigė, kad buvo kelis kartus įkalbinėjamas Kultūros ministro Liongino Šepečio imtis VAOBT direktoriaus pareigų paslapčia nuo Laurušo³³⁷. Noreika tuo metu buvo po balso stygų operacijos ir, kaip pats teigė, negalėjo būti tikras dėl savo profesinės ateities³³⁸. Galimai tai irgi buvo svarus argumentas, kad jauno jau SSRS mastu išgarsėjusio dainininko patirtis nenukeitų perniek, o praverstų naujose pareigose. Pasak Šepečio, skiriant Noreiką buvo reorganizuota teatro valdysena – sujungtos direktoriaus ir meno vadovo pareigos. Ministras turėjęs abejonių dėl dainininko vadovavimo (ne)patirties, tačiau pasitikėjimas nugalėjo³³⁹. Ėmužis atkreipia dėmesį būtent į išpareigojimą ir pasitikėjimą, kaip svarbiausius klientelizmo ramsčius³⁴⁰.

Apie klientelinius Šepečio ir Noreikos santykius byloja jų pačių memuarų fragmentai, aiškiai atskleidžiantys, kaip gana artimai buvo bendraujama ilgą laikotarpį iki Noreikos paskyrimo VAOBT direktoriumi. 1973 m. Šepetys atostogavo pas Noreiką jo viloje Šventojoje³⁴¹, žvejyboje aptardavo teatro reikalus, personalijas³⁴². Nėra pagrindo abejoti, kad aptartas buvo ir direktorius

³³⁶ Katinaitė 2018: 207.

³³⁷ Gerulaitis 2015: 18.

³³⁸ Ibid: 21.

³³⁹ „1975 m. liepos 17 d. V. Noreiką skiriame Operos ir baletų teatro direktoriumi ir meno vadovu. Taigi – visavaldžiu. Tai išbandymas kiekvienam žmogui: ir skiriančiajam, ir skiriamajam. Menininkui – dvigubai. Jis nuolat profesinės konkurencijos lauke, kur administracinė pagunda stumtelėti šonan didelė, netgi prigimtinė. Skiriant Virgilijų vadovu, panašių abejonių turėjau ir aš, girdėjau ir iš teatralų. Pasitikėjau juo. Pasitikėjimą žmogumi sunku pagrįsti konkrečiais argumentais. Mums su žmona labai patiko V. Noreikos soliniai koncertai. Matyt, iš to patikimo – atlaidus pasitikėjimas. Be to, ir pasirinkimas ribotas – norėjau tikro profesionalo. Tai, kad Operos ir baletų teatre vis daugiau direktoriaus vingių, vargų, tuo pačiu, ir „priešų“, priėmiau kaip visiems meno kolektyvams būdingą reiškinį“ (Šepetys 2014: 169).

³⁴⁰ Ėmužis 2017: 32.

³⁴¹ „Žaneta ir Virgilijus – dėmesingi žmonės. Virgilijus net saldoka, kaip jis pats sakosi, ką darysi – tenoras! Vasarą ne kartą su Nijole svečiuojamės jų namelyje Šventojoje. Kratausi minties, jog kviečiamas tik kaip ministras. Būtų saldžiai priklu. Stengiuosi save įtikinti, kad dominu tiesiog kaip kultūros žmogus. Žmona kitos nuomonės. Bendraudamas su meno žmonėmis, gali labiau suprasti šį pasaulį, pamilti, bet greičiau ir nusivilti. Nusivylimo jausmui stengiuosi nepasiduoti“ (Šepetys: 2014: 149).

³⁴² Gerulaitis 2015: 22.

Laurušas. Darytina prielaida, kad Šepetys gerokai anksčiau buvo numatęs Noreiką kaip būsimą VAOBT direktorių, tik nesiryžo žengti šio žingsnio, kol Laurušas buvo įsitraukęs į naujojo teatro statybas ir įrengimą. Noreikos pavardė ypač dažnai minima Šepečio egodokumentiniuose leidiniuose³⁴³, bendrauta daug, dalyvauta įvairiuose formatuose, taip pat užsienio kelionėse, o Laurušas minimas tik kokių nors aprašomų įvykių kontekstuose.

Per Noreikos vadovavimo laikotarpį (1975–1990) į VAOBT priimti 33 solistai: Valentina Maceinienė, Halina Darvydienė, Stanislava Gižaitė (1975), Jonas Antanavičius, Vitalija Šiškaitė, Romutė Tumuliauskaitė, Aušra Stasiūnaitė, Jolanta Čiurilaitė, Irena Milkevičiūtė (1976), Algirdas Mertynas, Eugenijus Vasilevskis, Bronius Tamašauskas, Jonas Valuckas (1977), Česlovas Nausėda (1978), Laima Kvasaitė, Vladimiras Prudnikovas, Arvydas Markauskas (1979), Geham Grigorian, Sigitas Dirsė (1980), Sergejus Larinas, Pranas Urkauskas (1981), Vytautas Bakula (1982), Zenonas Žemaitis, Laima Domikaitė (1983), Lilija Deksnytė (1984), Sigutė Stonytė, Antanas Tveraga, Arūnas Malikėnas, Žvainys Ivanauskas (1985), Algirdas Janutas (1986), Algirdas Koreiva, Vytautas Karvelis (1987), Alma Buzaitė (1989). Dainininkų pasiruošimas buvo nelygiavertis. Noreika prisipažino, kad buvo priėmęs perteklinę solistų, stokojančių profesionalaus pasiruošimo, grupę, savotiškai pradėjęs juos „kolekcionuoti“³⁴⁴, dėl to teko pripažinti nesėkmę.

Administravimo, vadovavimo patirtis vėlyvuju sovietmečiu skiriant kultūros ir mokslo institucijų vadovus nebuvo svarbiausias kriterijus. Pasak Viliaus Ivanausko, „jų veikla vystant kultūros ir meno sritis, nors ir neturinti didesnio ideologinio pagrindo, buvo skiriama sovietinės kultūros autoriteto kėlimui, demonstruojant sovietinius pasiekimus“³⁴⁵. Noreikos *pasiektas įžymumas* buvo svarbiausias kriterijus, lėmęs ir jo pranašumą prieš Laurušą.

Klienteliniai santykiai, favoritizmas siejo Noreiką ir su Petru Griškevičiumi, jie buvo kaimynai tame pačiame nomenklatūrinių butų name Karolio Poželos gatvėje³⁴⁶. Persikeldamas į prabangesnį būstą Žvėryne Griškevičius senąjį „perleido“ Noreikai³⁴⁷. Noreika priklausė ir Griškevičiaus medžioklės būreliui, turėjusiam savo ritualus. Pasak Grybkausko, „valdžios medžioklių organizavimas sovietmečiu pasitarnavo respublikos vadovo galios įtvirtinimui, o kartu

³⁴³ Šepetys 2005; Šepetys 2014.

³⁴⁴ „Mano credo buvo – geriausi balsai turi dirbti mūsų teatre. Ne tik profesionalai, bet ir apskritai – jaunas vaikas ar mergina, jei turi gerą balsą, tai nors ir be mokyklos...Turbūt tai buvo mano klaida: pirma, teatre atsirado pernelyg daug solistų, vadinasi, jiems sumažėjo spektaklių. Antra, manau, kad gal kažkokių neigiamų atspalvių jų gyvenime ir palikau, nes jie susikūrė tam tikrų lūkesčių, kai aš juos (na, ne asmeniškai – mūsų vadovybė) priėmiau į teatrą. Aš tai supratau po trejų ketverių metų direktoriaus darbo. Priimti žmogų tik su balsu – tai avansas jam, bet jis tą avansą priima kaip faktą, kad gali dainuoti teatre. O paskui, kai jam išvardiji jo dainavimo trūkumus, jis staiga baisesiai nustumba ir net lieka šokiruotas“ (Gerulaitis 2015: 28).

³⁴⁵ Ivanauskas 2011: 475.

³⁴⁶ Dabar Alberto Goštauto gatvė.

³⁴⁷ Gerulaitis 2015: 33–35.

ir lietuviškosios nomenklatūros konsolidacijai“³⁴⁸. Kaip mena Vilniaus universiteto rektorius Jonas Kubilius, „kas norėjo daryti karjerą, tas turėjo medžioti, ir ypač stengdavosi papulti į pirmąjį vadinamą ratelį. <...> Medžiodami ir baliavodami daug klausimų išspręsdavo“³⁴⁹.

Taigi, klientelizmas vėlyvuju sovietmečiu buvo svarbus institucijų vadovų santykių su aukščiausiaja valdžia veiksnys, turėjęs naudos ir atstovaujama institucijai. Noreikos vadovavimo metais buvo skirtos valdžios lėšos koreguoti teatro akustiką³⁵⁰, sukurti daugiau etatų chorui ir orkestrui, darbuotojų poilsiui ant Glūko ežero kranto (Varėnos raj.) pastatytiems kotedžams, priešais teatrą pastatytam 33 vieno kambario butų VAOBT darbuotojams namui su kavine „Opera“, medicinos punktu, masažo ir odontologo kabinetais. Taip pat buvo parengtas teatro antrojo korpuso architektūrinis planas ir maketas, kuris liko nepastatytas³⁵¹.

Meninės veiklos požiūriu plėtotas repertuaras: per 16 Noreikos vadovavimo metų pastatytos 43 operos, 30 baletų. Iš 73 pastatymų – 18 lietuvių kompozitorių veikalų³⁵². Surengtos teatro gastrolės Rygoje (1979), Maskvoje (1986), Varšuvoje (1988)³⁵³. Plėtojami kultūrinių mainų projektai, pvz., 1977 m. Varšuvos Didysis teatras surengė gastroles VAOBT³⁵⁴, grupė operos ir baletu solistų bei dirigentas Aleksa dalyvavo „Lietuvių operos dienoje“ Lodžėje³⁵⁵. Tais pačiais metais pagal LTSR ir Erfurto apygardos (VDR) kultūrinio bendradarbiavimo projektą Erfurto teatre VAOBT darbuotojai pastatė „Eugenijų Oneginą“, 1978 m. vokiečių kūrėjai pastatė „Skrajojantį olandą“ VAOBT³⁵⁶, baletu trupė bendradarbiavo su Veimaro teatru. Milano „La Scala“ stažuocių programoje dalyvavo dar dvi VAOBT solistės: Aušra Stasiūnaitė (1976–1977) ir Irena Milkevičiūtė (1978–1979).

Paskutinį sovietmečio dešimtmetį, nors nestokota skandalų, konfliktų, VAOBT tapo solidžia institucija, prestižine platforma operos solistams reikštis profesiskai. Ne visiems buvo

³⁴⁸ Grybkauskas 2015: 305.

³⁴⁹ Ibid.

³⁵⁰ 1975 m. vasario mėn. sudaryta sutartis (dar Laurušui esant direktoriumi) su Maskvos Statybinės Fizikos moksliniu tyrimo institutu, kurioje institutas įsipareigoja iki 1975 m. gruodžio mėn. pateikti pasiūlymus salės akustikai gerinti. Išvadas institutas pateikė liepos 25 d. (Noreika paskirtas liepos 17 d. (Šepetys 2014: 169)), imamasi apdailos medžiagų keitimo (Teatro raštas ministerijai, LLMA, F 97, ap 1, b 303, l. 143).

³⁵¹ Gerulaitis 2015: 11–12.

³⁵² Bruveris 2006: 541–553.

³⁵³ VAOBT baletu trupė gastroliavo plačiau – VDR (1977), Estijoje (1980), Graikijoje (1983), Švedijoje (1984), Turkijoje ir Sirijoje (1985).

³⁵⁴ LLMA, F 97, ap. 1, b. 323, l. 38.

³⁵⁵ „Lietuvių operos dienos“ Lodžėje surengtos 1977 m. lapkričio 21–27 d. VAOBT deleguoti solistai Nijolė Ambrozaitytė, Eduardas Kaniava, Leokadija Aškelovičiūtė, Vytautas Kudžma, Irena Milkevičiūtė, Jonas Antanavičius, Rimantas Siparis, dirigentas Jonas Aleksa dalyvavo spektakliuose „Traviata“, „Madam Baterflai“, „Karmen“, „Gulbių ežeras“ (LLMA, F 97, ap. 1, b. 323, l. 104).

³⁵⁶ 1977 m. gegužės 27–29 d. Erfurte įvyko „Eugenijaus Onegino“ premjera (režisierius R. Siparis, dirigentas J. Aleksa, dailininkas H. Ciparis (LLMA, F 97, ap. 1, b. 323, l. 55)). 1978 birželio 22 d. VAOBT įvyko „Skrajojantį olandą“ premjera (režisierius G. Imbiel, dirigentas U. Nissen, dailininkas S. Bach (Bruveris 2006: 546)).

palankus repertuaras, administracijos požiūris. Susidarė reprezentatyvus solistų elitas: dominuojanti Atlydžio debutantų karta – Ambrazaitytė, Apanavičiūtė, Almonaitytė, Daunoras, Kaniava, Kuprys, Noreika; vis mažiau dalyvaujantys, bet vyresniosios publikos gerbiami vyresnieji – Jasiūnaitė, Lietuvninkas, Saulevičiūtė, Stasiūnas, Zabulėnas; vidurinėsios kartos solistai – Grigorianas, Milkevičiūtė, Prudnikovas, Stasiūnaitė, Šiškaitė, Tamašauskas, Tumuliauskaitė, Vasilevskis, ryškūs pradedantieji – Domikaitė, Janutas, Larinas, Malikėnas, Stonytė ir kt.

Svarbiausią reprezentacinį solistų ansamblio branduolį sudarė SSRS liaudies artistų vardais tituluoti dainininkai (žr. lentelę Nr. 3).

1950	Kipras Petrauskas	Dainininkas (tenoras)
1954	Rimantas Siparis	Dainininkas (bosas)
1964	Genovaitė Sabaliauskaitė	Baleto artistė, baletmeisterė
1964	Jonas Stasiūnas	Dainininkas (baritonas)
1975	Virgilijus Noreika	Dainininkas (tenoras)
1977	Nijolė Ambrazaitytė	Dainininkė (mecosopranas)
1979	Edvardas Kaniava	Dainininkas (baritonas)
1986	Vaclovas Daunoras	Dainininkas (bosas)

Lentelė Nr. 3 VAOBT solistai – SSRS liaudies artistai (1950–1988)³⁵⁷, juodai paryškinti – operos solistai

Pastebėtina, kad toks vardas taip ir nebuvo suteiktas meninę brandą pasiekusiam dirigentui Aleksai, nors jis priklausė dominuojančiai Atlydžio kartai. Viena vertus, greičiausiai netolimoje ateityje jis būtų gavęs šį vardą, jei sovietmetis būtų užsitęsęs. Vos keleriais metais už jį vyresnis Juozas Domarkas tapo paskutiniu LSSR atstovu, pelniusiu šį vardą. Pastebėtina, kad net kelis dešimtmečius vyriausiojo dirigento pareigas ėjęs Geniušas (1958–1975) taip pat nebuvo aukščiausiai vertinamų VAOBT menininkų sąrašė. Darytina išvada, kad šis titulas buvo suteikiamas daugiausia muzikos ir kino atstovams, išpopuliarintiems visos SSRS mastu, reprezentuojantiems sovietinį meną užsienyje. Be operos solistų tokius titulus pelnė plačiai

³⁵⁷ Duomenys surinkti iš Tarybų Lietuvos enciklopedijos, I–IV tomai. Vilnius: Vyriausioji enciklopedijų redakcija, 1985–1988.

sovietiniame kine besifilmavę aktoriai Donatas Banionis (1974), Regimantas Adomaitis (1985), septintojo dešimtmečio sovietinio teatro legenda Juozas Miltinis (1973), SSSR didžiuosiuose kultūros centruose atliekamų muzikos kūrinių autoriai Balys Dvarionas (1971), Eduardas Balsys (1980), daugiausia iš lietuvių užsienyje gastroliavęs dirigentas Saulius Sondeckis (1980). Iš baleto lauko tokį titulą pelnė vienintelė Genovaitė Sabaliauskaitė (1964), iš dramos teatro – vienintelis režisierius Henrikas Vancevičius (1978). Dar keli menininkai gavo šį titulą iškart po 1954 m. Lietuvių literatūros ir meno dekados Maskvoje – aktorius Juozas Siparis ir liaudies ansamblių muzikos kūrėjas Vladas Švedas, gerokai vėliau ir liaudiškų šokių choreografas Juozas Lingys (1970). Pirmasis Šio titulo savininkas buvo režisierius Borisas Dauguvietis (1948), antrasis – Petrauskas (1950)³⁵⁸. SSRS liaudies artisto garbės vardo laureatų sąrašas atskleidžia, kad nuo Atlydžio, ypač vėlyvučiu sovietmečiu operos solistai sudarė reprezentatyviausią sovietinio scenos menų elito dalį.

1945	Kipras Petrauskas	Dainininkas (tenoras)
1950	Antanas Sodeika	Dainininkas (baritonas)
1953	Marija Juozapaitytė-Kelbauskienė	Baleto artistė
1954	Aleksandra Staškevičiūtė	Dainininkė (sopranas)
1955	Bronius Kelbauskas	Baleto artistas
1957	Jonas Dautartas	Dirigentas
1957	Genovaitė Sabaliauskaitė	Baleto artistė
1957	Jonas Stasiūnas	Dainininkas (baritonas)
1959	Juozas Gustaitis	Vyr. režisierius
1959	Henrikas Kunavičius	Baleto artistas
1959	Tamara Sventickaitė	Baleto artistė
1959	Kazys Gutauskas	Dainininkas (tenoras)
1964	Rimas Geniušas	Dirigentas
1964	Juozas Grybauskas	Režisierius, buvęs teatro direktorius
1964	Vytautas Grivickas	Baleto artistas, režisierius
1964	Elena Čiudakova	Dainininkė (sopranas)
1964	Romanas Marijošius	Dainininkas (baritonas)
1964	Elena Saulevičiūtė	Dainininkė (sopranas)
1964	Rimantas Siparis	Dainininkas (bosas)
1965	Henrikas Banys	Baleto artistas
1967	Virgilijus Noreika	Dainininkas (tenoras)

³⁵⁸ Ibid.

1970	Kostas Šilgalis	Dainininkas (baritonas)
1971	Vaclovas Daunoras	Dainininkas (bosas)
1974	Edvardas Kaniava	Dainininkas (baritonas)
1975	Valentinas Adamkevičius	Dainininkas (tenoras)
1975	Nijolė Ambrazaitytė	Dainininkė (mecosopranas)
1978	Jonas Aleksa	Dirigentas
1980	Gražina Apanavičiūtė	Dainininkė (sopranas)
1980	Leokadija Aškelevičiūtė-Razminienė	Baleto artistė
1980	Vytautas Laurušas	Kompozitorius, buvęs direktorius
1983	Vytautas Kudžma	Baleto artistas
1983	Giedrė Kaukaitė	Dainininkė (sopranas)
1984	Chaimas Potašinskas	Dirigentas
1986	Irena Milkevičiūtė	Dainininkė (sopranas)
1986	Vladimiras Prudnikovas	Dainininkas (bosas)

Lentelė Nr. 4 VAOBT atstovai – LSSR liaudies artistai (1945–1988), juodai paryškinti – operos solistai.

LSSR liaudies artisto vardas (skiriamas LSSR valdžios) suteiktas apie 110 menininkų, iš jų – 19 operos solistų (žr. lentelę Nr. 4) bei dar 10 kitų VAOBT profesijų atstovų – baleto solistų, choreografų, dirigentų, režisierių. Kita skaitlingiausia šio vardo gavėjų grupė – dramos aktoriai (33)³⁵⁹. Kaip jau pabrėžta, kvalifikacinių garbės vardų skyrimas reiškė ir pripažinimą, ir prestižą, ir materialinę naudą. Tačiau, pasak Šepečio, „Konservatorijos, Dailės instituto dėstytojams, neturintiems mokslinių laipsnių, tai buvo vos ne vienintelis šansas įgyti profesoriaus, docento vardą“³⁶⁰. Beje, nors liaudies artisto titulas didino *simbolinį kapitalą*, tačiau nesuteikdavo ypatingų galių įveikti visas galimas biurokratinės ar cenzūros kliūtis. Pvz., 1979 m. Šepetys dienoraštyje įrašo: „Ambrazaitytė dejuoja, kad po to, kai jai suteiktas TSRS liaudies artistės vardas, nebegauna gerų vaidmenų, gastrolių“³⁶¹. Biografinės „dėmės“ nebesutrūkdė Ambrazaitytei pelnyt šio titulo 1977 m., prieš tai 1975 m. – LSSR liaudies artistės vardo, nors dar 1972 m. spalį jei rengiantis stažuotėn į „La Scala“ net ir turint LKP centro komiteto pritarimą³⁶², stažuotė buvo atšaukta. Manytina, kad didesnę galią sprendimui turėjo KGB išvados. Tų pačių (1972) metų lapkritį Šepetys keliaudamas kartu su menininkų grupe po Lotynų Amerikos šalis ir JAV pažymėjo, kad

prisiėmė atsakomybę, jog kartu keliaujanti Ambrazaitytė, „kurios tėvai gyvena Kanadoje, nepasiliks su jais. Kitaip sakant, neprašys prieglobsčio“³⁶³. Kaip matyti, Ambrazaitytė buvo išskirtinis atvejis solistų elito grupėje. Viena vertus, vėlyvučiu sovietmečiu vietinė partinė valdžia palaikė talentingą dainininkę, suteikė aukščiausius apdovanojimus, centrinės institucijos taip pat neblokavo jos karjeros, tačiau KGB, manytina, kitaip vertino buvusią tremtinę, turinčią artimų giminaičių Vakaruose. Pati dainininkė savo memuaruose lakoniškai užsiminė apie atimtą galimybę stažuotis Italijoje: „Stebėjau kolegas, kurie tokią galimybę turėjo – stažavosi Italijoje, Bulgarijoje, važinėjo po pasaulį. Ne kartą teko nuryti karčią piliulę“³⁶⁴. Tačiau apie tai, kaip susikivirčio su KGB darbuotoju dar 1967 m., aprašė gana išsamiai ir emociškai – saugumietis tąkart neva solistei pasakęs: „Dink iš akių ir įsidėmėk – nieko gyvenime nepasieksi, tavo karjerai galas!“³⁶⁵. Ar būtent šis atvejis turėjo ilgalaikių pasekmių, abejotina, nes po kelerių metų jai buvo suteikti minėti garbės vardai. Tikėtina, kad ilgalaikė stažuotė, priešingai nei trumpalaikė kultūrinė koncertinė kelionė su LSSR delegacija ir asmeniniu Šepečiu laidavimu, KGB buvo vertinta kaip kelianti pavojų Ambrazaitytei pasilikti Vakaruose.

Kad SSRS liaudies artisto vardas nebuvo nei galimybių proveržio garantas, nei absoliutus solisto skydas nuo galimų karjeros turbulencijų, byloja ir tai, kad 1972 m. pabaigoje Šepetys įrašė savo užrašuose: „Iš Operos ir baleto teatro atleisti praradusius balsą solistus, pavyzdžiui, J. Stasiūną. Bet kaip – jis ilgametis partorgas. Gera proga atsinaujinti – perėjimas į naująjį pastatą. Atsisakyti senių, kurių neveikia emocijos, kurie sustabarėję“³⁶⁶. Matyt, nesiryžta atleisti 53-ejų Stasiūno – SSRS liaudies artisto ir Komunistų partijos nario, dargi vadovavusio teatro partinei organizacijai. Manytina, kad sovietinės regalijos visgi suveikė: solistas dirbo teatre iki 1984 m.

Atkreiptinas dėmesys, kad žemiausios kategorijos garbės vardas – LSSR nusipelnusio artisto – būdavo skiriamas visiems solistams, kurie atlikdavo pagrindinius vaidmenis. Jaunas solistas jį užsitarnaudavo gana greitai po debiuto sėkmingai atlikęs pirmuosius pagrindinius vaidmenis ir po to jam iš karto būdavo suteikiama aukštesnė kategorija ir didesnis atlyginimo tarifas. Bazinį atlyginimą – 110 rublių paskirdavo direktorius, visi priedai būdavo skiriami LSSR kultūros ministro teatro vadovo teikimu. Ši tvarka galiojo visuose valstybiniuose teatruose. Solistų priėmimo ir atleidimo procedūra taip pat būdavo tvirtinama ministro.

LSSR VAOBT institucinė istorija reprezentuoja bendrą okupacinio režimo raidos modelį. Stalinizmo metais didžiausias iššūkis artistams buvo prisitaikymas. Atlydžio metais

³⁵⁹ Duomenys surinkti iš Tarybų Lietuvos enciklopedijos, I–IV tomai. Vilnius: Vyriausioji enciklopedijų redakcija, 1985–1988.

³⁶⁰ Šepetys 2005: 61.

³⁶¹ Ibid.: 213.

³⁶² 1972 m. spalio 5 d. Šepetys savo užrašuose pasižymėjo, kad be kitų darbų turi spręsti Ambrazaitytės stažuotės „La Scala“ teatre klausimą (Šepetys 2014: 125).

³⁶³ Šepetys 2014: 127.

³⁶⁴ Ambrazaitytė 2009: 101.

³⁶⁵ Ibid.: 91.

³⁶⁶ Šepetys 2014: 132.

susiformavo aukštesni karjeros lūkesčiai, atsivėrė nedidelės galimybės juos įgyvendinti. Sykiu įsigalėjo ir profesinio atsainumo, darbo imitavimo tendencijos, būdingos sovietmečio darbo santykių kultūrai. Vėlyvučiu sovietmečiu VAOBT tapo prestižine didžiausio biudžeto respublikos kultūros institucija, kurioje susiformavo keli solistų korpuso sluoksniai. Jų vidinės ir išorinės įtampos, karjerų strategijos bus nagrinėjamos kitame skyriuje.

Pažymėtina, kad (kaip atskleidžia ir garbės vardų statistika) muzikos atlikėjai, ypatingai, operos solistai buvo reprezentatyviausia sovietinio meno elito dalis, turėjusi daugiausia galimybių kelti savo meistriskumą tarptautinėse institucijose (stažuotėse ir konkursuose) bei dalyvauti gastrolėse SSRS, Rytų bloko šalyse, o patys žymiausi – ir Vakarų šalyse. Kaip matyti, nuo Atlydžio iki sovietmečio pabaigos VAOBT solistų ansamblis išliko nedaug pakitęs su vyraujančia Noreikos, Daunoro, Ambrazaitės ir kitų karta scenoje. Ši karta išsiskyrė galimybėmis auginti *kultūrinį kapitalą* konkursų, gastrolių ir stažuočių pagrindu, ilgainiui išaugo ir jų *simbolinis kapitalas*. Yurchakas šios dominuojančios sovietinių menininkų kartos santykį su politine valdžia ir sistema įvardino rusišku prielinksniu *vne* (вне)³⁶⁷ – už, anapus, nesant kame. Ši definicija apibrėžia minimos kartos laikyseną ir vertybes, kurios perteikia atsiribojimą, neįsitraukimą, pasyvų prisitaikymą ir individualizmą. Jei vyresnioji „idealistų karta“ pasižymėjo ryškiau išreikštais bendruomeniškumo, pasitikėjimo sistema (Atlydžio epochos pažadas) veiksniais, aptariamoji karta koncentravosi į asmeninius karjeros poreikius.

Svarbiausias technologinis sovietmečio iššūkis VAOBT operos solistams tapo naujojo teatro pastato akustika. Šis iššūkis labiau bei bet kuris kitas veiksnys tapo svarbiausiu karjeros laidininku vėlyvučiu sovietmečiu. Kaip jau akcentuota, akustinio barjero neįveikę su scena turėjo atsisveikinti dalis solistų, kita dalis patyrė pražūtingų pasekmių dėl tolesnės karjeros galimybių. Ir tik ta solistų dalis, kuri įveikė akustinį barjerą, galėjo plėtoti solisto karjerą.

Nors sovietmečiu veikė aiškiai hierarchinė administracinė struktūra, tačiau tiek fiksuoti rašytiniai skundai, tiek klientelinio ir favoritinio principu išsakomi lūkesčiai ir skundai turėjo didelę įtaką karjeros sėkmei. Artimi klienteliniai ryšiai tarp aukšto rango nomenklatūrininkų ir įžymių menininkų galėjo ne tik padėti pastariesiems kilti karjeros liftu, įgyti privilegijų, bet ir daryti įtaką savame lauke, koreguoti galios santykius sau palankia kryptimi.

³⁶⁷ Yurchak 2009: 302–303.

3. OPEROS SOLISTAS SOVIETINĖJE OPEROS KULTŪROS SISTEMOJE: MENINIAI KARJEROS VAOBT VEIKSNIAI

Šiame skyriuje koncentruojamasi į sovietmečio operos solisto karjeros VAOBT galimybių meninius veiksnius. Operos solisto profesionalumą perteikia du meniniai sandai – vokalinis ir vaidybinis³⁶⁸. Sėkmingos karjeros dalykinis pagrindas – balso kaip instrumento suformavimas, vokalinės technikos ir dainavimo kultūros įsisavinimas. Šiame kontekste terminai *italų dainavimo mokykla*, *italų klasikinė mokykla* ar *italų klasikinė tradicija* vartojami sinonimiškai. Vokalinės technikos literatūroje sutinkami dar keli pavadinimai – *italų vokalinis stilius*, *bel canto stilius* – apibūdinantys tą patį reiškinį – XVIII a. pab. – XIX a. pr. susiformavusį dainavimo technikos standartą, kuris galutinai nusiglundino Vincenzo Bellini ir Gaetano Donizetti operų repertuaro pagrindu. Pakitusioje muzikologinėje paradigmoje dainavimo istoriją, italų mokyklą ir jos išvestines tyrė Rodolfo Celetti³⁶⁹, Richardas Milleris³⁷⁰, Jamesas Starkas³⁷¹, Paul du Plessis³⁷² ir kt. 1984 m. Celletti teigė, kad nėra įteisintų nepajudinamų taisyklių, pagal kurias rašė XVIII–XIX a. kompozitoriai, netgi tvirtino, kad „*bel canto* menas niekada nebuvo prarastas paprasčiausiai todėl, kad jo niekada nebuvo“. Vėliau, 1991 m. monografijoje jis atsitraukė nuo šių išvadų ir teigė, kad *bel canto* tapo „išpuoselėta teatrinės raiškos priemone“³⁷³. Kitaip tariant, jis manė, kad *bel canto* egzistuoja tik kaip hedonistinė priemonė, kai gražūs balsai sąveikauja dėl grožio, bet vengia realizmo. Starkas, priešingai, pateikia detalų *bel canto* apibrėžimą, pabrėždamas, kad dainininkas turi išsiugdyti gebėjimą žaisti su balso „šviesa ir atspalviais“ (*chiaroscuro*), tinkamai valdyti kvėpavimą, registrus, dinamiką, garso aukštį ir „priimtina *vibrato*“³⁷⁴. Diskusija dėl italų dainavimo mokyklos nėra užbaigta, Du Plessis atliepdamas tyrėjų požiūrių poliarizaciją ironizavo *bel canto* pavadindamas „operos fantomu“³⁷⁵.

³⁶⁸ Nors solisto aktorinis talentas buvo vertinamas tiek žinovų, tiek VAOBT vadovybės, tiek publikos, reikšmingesnio postūmio karjerai tai neturėjo. Viena vertus, patys solistai artistiskumą vertino kaip individualią pridėtinę savybę, tačiau prisimindami studijų metus beveik neskirdavo dėmesio savo aktoriniam parengimui (nors formaliai toks buvo), nebent koks nors pedagogas ar režisierius padarė reikšmingesnę įtaką (pavyzdžiui, režisieriaus Juozo Grybausko svarbą savo memuaruose paminėjo Regina Tumalevičiūtė, Irena Jasiūnaitė). Václavas Daunoras teigė, studijų metais negavęs aktorinių pagrindų, rėmėsi vidiniais impulsais ir stebėjimu, o vėliau daug gerų patarimų gavo iš bičiulio, dramos aktoriaus Henriko Kurausko. Kita vertus, operos režisūra (išskyrus keletą profesionalesnių ir ambicingesnių atvejų, tokių kaip Vlados Mikštaitės, Boriso Pokrovskio ir kt. režisuoti spektakliai) buvo tradicinė, nereikalaujanti aukštesnio solistų aktorinio meistriskumo.

³⁶⁹ Celetti 1991.

³⁷⁰ Miller 1996, 1997.

³⁷¹ Stark, 1999.

³⁷² Du Plessis 2017.

³⁷³ Celetti 1991: 9.

³⁷⁴ Stark 1999: 189.

³⁷⁵ Du Plessis 2017: 116.

Kaip bebūtų, tačiau praktikai, vokalo pedagogai susimodeliuoja savus taisyklių rinkinius, kurių pagrindas – iš mokytojų perimta tradicija. Todėl poliarizacija vyksta ir praktiniame pedagoginiame lygmenyje.

Bazinius dainavimo įgūdžius operos solisto raiškoje reikšmingai papildo ir įprasmina aktorinių įgūdžių įvaldymas. Nors nemažai daliai publikos, kartais netgi kritikams, o operos scenoje įsigalėjus režisūriniam teatrui – režisieriams dažnai svarbesni vaidybiniai operos solisto gebėjimai, tačiau neįvaldžius vokalinės technikos ir neįsisavinus dainavimo mokyklos principų nėra pagrindo ilgai ir sėkmingai karjerai. Dėl šios priežasties dainininko pedagogai ir jų diegiama vokalinė mokykla yra pamatinis karjeros dėmuo.

Pirmame šio skyriaus poskyryje aiškinamasi, kokios vokalinės tradicijos susiklostė sovietmečiu LSSR konservatorijoje, kaip sovietinė vokalo pedagogikos doktrina paveikė Dainavimo katedros pedagogų darbo principus, kokios įtakos ir įtampos veikė procesą ir kokias pasekmes turėjo studentų karjerai.

Antrojo poskyrio tyrimo akiratyje – VAOBT repertuaras, ir kitų meninės politikos veiksnių įtaka solistų karjerai. Kokios buvo repertuaro politikos gairės ir kaip jos koreliavo su solistų korpuso galimybėmis? Ar buvo atsižvelgiama į konkretaus solisto situaciją, karjeros tarpsnį, amžių? Ar dainininkai galėjo rinktis / siūlyti / atsisakyti vaidmenų? Kaip repertuaras veikė solistų karjerą? Atsakant į šiuos klausimus prasminga pasitelkti tiek oficialius repertuaro formavimo dokumentus, tiek dainininkų egodokumentiką.

Trečiajame poskyryje pateikiama atvejų analizė. Tyrimui pasirinkti du iškiliausi vėlyvojo sovietmečio VAOBT solistai, tos pačios kartos atstovai Virgilijus Noreika ir Vaclovas Daunoras. Analizuojami jų karjeros socialiniai, meniniai, kultūriniai, politiniai ir psichosocialiniai veiksniai, lyginami *kultūriniai* ir *simboliniai kapitalai*.

3.1 Operos solistų ugdymo kaita: dainavimo mokyklos, jų sąveika ir konfrontacija

3.1.1 Vokalinės pedagogikos sovietizacija ir priešinimasis jai

Siekiant išsiaiškinti sovietmečiu Lietuvoje vyravusias vokalinės pedagogikos tradicijas ir jų sąveiką reikėtų nustatyti, kas buvo paveldėta iš prieškarinio Kauno konservatorijos ir Valstybės teatro vokalinio lavinimo praktikų ir kaip šis paveldas sovietmečiu buvo transformuojamas, kokios tendencijos nulėmė vėlesnius vokalinės pedagogikos pokyčius.

Antrame skyriuje jau minėta, kad 1944 m. į vakarus pasitraukė didelė buvusio Valstybės teatro solistų dalis, kuri sudarė ir pedagogų branduolį Kauno konservatorijoje, tarp jų labiausiai kaip pedagogai vertinti Jonas Būtėnas, Vladislava Grigaitienė, Aleksandras Kutkus, Stepas

Sodeika ir Eugene'as Vittingas. Dar 1937 m. į Italiją išvyko daug lietuvių vokalinei mokyklai nusipelnęs Oreste Marini, Lietuvoje dirbęs 14 metų (1923–1937).

Autoritetingų pedagogų praradimas buvo didelis smūgis vokalinės tradicijos tęstinumui. Negana to, imta keisti vokalo pedagogikos koncepciją, balso formavimo metodologiją. Lietuvos dainavimo meno teorijos ir istorijos tyrėja Tamara Vainauskienė akcentuoja dviejų tradicijų susidūrimą. Pirmoji – tai prieškariniu diegta italų ir naujosios prancūzų mokyklos principais grįsta tradicija, antroji – sovietinė mokykla, „didžiąja dalimi suformuota pasiremiant Aleksandro Dargomyžskio pedagoginėmis nuostatomis“³⁷⁶. Pedagogams buvo nurodyta formuoti balsą, lavinti techniką, ugdyti stiliaus perteikimo įgūdžius, pasirenkant meninį repertuarą, kurio pagrindą sudarė nebe Vakarų klasika (toks repertuaras sumažintas ir vertintas kritiškai, ypač *bel canto* stilius), o rusų ir sovietinių kompozitorių kūriniai.

Balso kaip instrumento paruošimas, kaip pastebi Vainauskienė, jau nebebuvo specialio pedagoginio proceso dalis: „[t]arybinė dainavimo mokykla, naudojusi vokalizaciją kaip pagalbinę priemonę, nesugebėjo visiškai išspręsti balso suformavimo, kartu ir vokalinės technikos problemų. Beje, tai paliudija išlikę ankstyvesnio laikotarpio tarybinės vokalo mokyklos išugdytų dainininkų įrašai“³⁷⁷.

Carinės Rusijos vokalo dėstymo metodikos ir praktikos stalinizmo metais buvo draudžiamos ne tik LSSR konservatorijoje, bet ir teatre. 1948 m. VAOBT vadovybė buvo įpareigota „griežtai reikalauti“, kad darbuotojai ne tik imtųsi „ideologinio pasiruošimo“, bet ir „atsipalaiduotų nuo primityvaus mechaniškai diletantiško, formalistinio požiūrio į kūrybinį darbą teatre“³⁷⁸. Manytina, kad „mechaniškai diletantiškais“ ir „formalistiniais“ čia įvardijami dainininkų vokalinės technikos palaikymo pratimai.

Sovietinė mokykla akcentavo įgimtus dainininko resursus, „iš prigimties suformuotą balsą“. Didelių, galingų balsų dainininkų, kuriems nereikia ilgo balso formavimo proceso, nemažai buvo Rusijoje, Ukrainoje, Kaukazo kraštuose³⁷⁹, todėl manyta, kad dainuojant muzikos kūrinius, balsas intuityviai prisitaikys, dainininko emocinė koncentracija padės jam įveikti kūrinio keliamus techninius reikalavimus. Vokalinė technika kaip metodologiškai išugdoma įgūdžių sistema, grįsta specialiais pratimais ir vokalizėmis, nebebuvo suvokiama kaip bazinė disciplina. Ilgainiui

³⁷⁶ Vainauskienė 1993: 13.

³⁷⁷ Ibid.: 15.

³⁷⁸ 1948 m. vasario 25 d. Lietuvos TSR valstybinio operos ir baleto teatro darbuotojų visuotinio susirinkimo, svarsčiausio ideologinio auklėjimo tobulinimo klausimą, rezoliucija (Kiauleikytė et al. 1992: 181).

³⁷⁹ Stiprių balsų dainininkų gausą iš minimų kraštų lėmė ne tiek sunkiai pagrindžiamos gamtinės ir / ar etninės savybės, kiek didelis gyventojų skaičius, lemiantis ir didesnę įgimtą vokalinį talentą turinčių žmonių koncentraciją.

techniškai neparuoštas, kad ir iš prigimties stiprus balsas „palaiptamsi degraduoja, kartu ribodamas dainininko galimybes ir jo profesionalumą“³⁸⁰.

Jūratė Vyliūtė, pabrėždama kritusį vokalinį lygį po 1944 m. emigracijos bangos, pokario dainininkus apibūdina kaip *natūralistus*: „jiems trūko technologijos, ir artisto sėkmė scenoje visiškai priklausė nuo prigimties raiškumo“³⁸¹. Jono Vytauto Bruverio nuomone, Lietuvoje visgi pavyko išsaugoti vokalo pedagogikos pagrindus, nes karo metais ir per pirmuosius penkerius metus po karo debiutavusi karta dar buvo spėjusi pasimokyti pas emigravusius pedagogus³⁸². Iš tiesų, nemaža dalis jų ne tik keletą dešimtmečių dainavo teatre, bet ir įsitvirtino kaip vokalo pedagogai, tokiu būdu pernešę prieškarinio mokyklos pagrindus vėlesnėms kartoms. Tai Salomėja Vaidžiūnaitė, Elena Mažrimaitė-Diršienė, Vladas Česas, Zenonas Paulauskas, Valentinas Adamkevičius, Ona Zabelaitė-Karvelienė. Jie vėliau prisijungė prie po karo Lietuvoje likusių vyresniųjų pedagogų Aleksandro Kačanausko, Petro Olekos ir tik pokariu pradėjusių pedagogo karjerą Kipro Petrausko ir Antano Sodeikos. Aleksandra Staškevičiūtė pradėjo dėstyti 1940 m., prasidėjus pirmajai okupacijai.

Tačiau vyresniųjų darbo stilius ne tik nepasižymėjo vienijančiu metodu, bet ir kėlė abejonių dėl pedagoginės kompetencijos. Kipras Petrauskas, pasak pas jį studijavusio Vytauto Kairiūkščio, į balso formavimo pratybas žiūrėjęs atsainiai, jam svarbiausias buvo „grožio ieškojimas kiekvienoje frazėje, kiekviename žodyje, net garse“³⁸³. Virgilijus Noreika Petrauską apibūdino kaip sudėtingą dėstytoją:

Man pas jį nebuvo lengva. Dainuodavom romansus, lengvesnes arijikes. Bet aš mokėjau jį kopijuoti. Kartą kažkas net pasakė: baik dainavęs kaip Kipras Petrauskas. Tada pradėjau galvoti, kaip savo tembrą atrasti. Dabar, kai būnu geros formos, galiu padainuoti kaip Kipras Petrauskas – neatskirsite – jo balso maniera, jo balso padrebinimu. [...] Tuomet tai buvo vienintelė mano tobulėjimo galimybė, ir aš ja pasinaudojau.³⁸⁴

Vaclovas Daunoras teigė nukentėjęs dėl netinkamos Petrausko dėstymo metodikos, gydytojai netgi konstatavę „balso stygų paralyžių“: „Tuomet nusprendžiau išeiti iš Petrausko klasės. Galima įsivaizduoti, kas dėjosi. Iš paties operos tėvo Kipro Petrausko klasės išėjo kažkoks Daunoriūkštis! Jis mirtinai įsižeidė ir su manim nekalbėjo, o jo žmona iškoneveikė mane sutikusi gatvėje“³⁸⁵.

³⁸⁰ Vainauskienė 1993: 13.

³⁸¹ Vyliūtė 1992: 55.

³⁸² Bruveris 2014a: 233.

³⁸³ Vyliūtė 1992: 54.

³⁸⁴ Gerulaitis 2015: 122–123.

³⁸⁵ Katinaite 2018: 47.

Apie Petro Olekos pedagogiką buvę studentai taip pat atsiliepdavo kritiškai. Pasak Antano Karoso, dėstytojas žavėjęs studentus įtaiga, elegancija, kultūra, bet jo darbo metodai kėlė abejonių: „Per pamokas, aiškindamas kvėpavimą, jis kartais liepdavo fortepijoną pakilnoti“³⁸⁶.

Aleksandros Staškevičiūtės dainavimo mokymo metodika taip pat buvo studentų kvestionuojama. Pasak Giedrės Kaukaitės, pedagogė mėgusi savo balsu demonstruoti, koks turi būti rezultatas, bet negebėdavo paaiškinti, kokių būdu jis turi būti siekiamas, pamokos vykdavo pedagogės mėgdžiojimo principu, dažnai baigdavosi studento balso nuovargiu ir užkimimu:

Kodėl pritrūktu kvapo, nežinau. Nežino ir profesorė. Klausiu, kaip ji taip išlavino kvėpavimą. Niekad apie tai negalvojusi, „ilgas kvėpavimas“ iš prigimties. [...] Blogybė ta, kad proceso ji nė nemėgino aiškinti: turėdama įgimtus duomenis nesusimąstė, kad neturi jokios metodikos, kad padėtų studentui išmokti racionaliau koreguoti savo paties galimybes.³⁸⁷

Kaip matyti, vyresnioji pokario pedagogų karta atstovavo gana skirtingas pedagogines nuostatas, nors ir besiremiančias klasikine italų mokykla. Petrauskas buvo Sankt Peterburgo konservatorijos auklėtinis, iš Ukrainos kilusio boso Stanislavo Gabelio, kuris buvo studijavęs Varšuvos muzikos institute ir Sankt Peterburgo konservatorijoje pas Camillo Everardi, mokinys. Vainauskienė ypač išskiria Everardi, kurio mokykla apjungė prancūzų ir italų stilių³⁸⁸, pedagoginius nuopelnus, o Petrauskas (kaip ir Fiodoras Šaliapinas) didžiudamasis vadindavęs save Everardi anūku³⁸⁹. Petro Olekos vokalinį išsilavinimą sudarė skirtingi šaltiniai: Maskvoje mokėsi privačiai dar carinės Rusijos laikais, 1925–1926 m. taip pat privačiai epizodiškai tobulinosi Romoje ir Paryžiuje (pas rusų pedagogus), o vėliau Kaune pas iš sovietinės Rusijos pasitraukusį Teofaną Pavlovskį. Aleksandra Staškevičiūtė 1922–1928 m. su pertraukomis studijavo Prahos konservatorijoje ir Prahos aukštosios pedagoginės mokyklos muzikos skyriuje. Aglaja Klau buvo baigusi Sankt Peterburgo konservatoriją, pasitraukusi iš Rusijos po revoliucijos, Aleksandras Kačanauskas mokėsi privačiai pas šios konservatorijos pedagogus, Ona Zabelaitė-Karvelienė šios konservatorijos nespėjo pabaigti dėl prasidėjusios revoliucijos, tačiau vėliau baigė prestižinę Romos Šv. Cecilijos akademiją, dainavo Italijos ir Graikijos teatruose. Kaip matyti, pokario vyresniosios kartos pedagogų pagrindai buvo susiformavę skirtingose terpėse, o ryšys su rusų tradicija, nors ir grįsta italų klasikinės mokyklos principais, bet ir turinčia prieštarų savitumų,

³⁸⁶ Vyliūtė 1992: 55.

³⁸⁷ Kaukaitė 2022: 91.

³⁸⁸ Belgų kilmės bosas Camillo Everardi (1825–1899) studijavo Paryžiaus konservatorijoje pas Manuelį Garcíą (jaunesnį) ir Neapolyje bei Milane pas Francesco Lamperti.

³⁸⁹ Vainauskienė 2016: 89–90.

buvo gana stiprus. Emigravusieji pedagogai Grigaitienė, Kutkus, Wittingas taip pat buvo studijavę Rusijoje, Marini XX a. pradžioje po studijų Romoje ir neilgos karjeros Italijos teatruose apsigyveno Rusijoje, vertėsi dainavimo pamokomis.

Valstybės muzikos mokykloje parengtos dainavimo mokymo programos (1923 ir 1927 m.) buvo sudarytos remiantis rusų mokyklą gavusių pedagogų³⁹⁰. 1933 m. įsteigus Kauno konservatoriją (Valstybės muzikos mokyklos pagrindu) jos statusas taip pat buvo parengtas pagal Sankt Peterburgo, Maskvos ir Rygos konservatorių pavyzdį, o dainavimo mokymo programa išliko nepakitusi³⁹¹. Tai rodo, kad Kauno konservatorijoje buvo vertinama rusų ikirevoliucinė mokykla, remiamasi jos patirtimi, nors realiu laiku jokių ryšių su sovietinės Rusijos konservatorijomis nebuvo. Pokariu remtis ikirevoliucine Rusijos dainavimo mokymo tradicija buvo valdžios taip pat netoleruotina kaip ir klasikine italų ar naująja prancūzų, tačiau manytina, kad neoficialiai dauguma dėstytojų vis tiek dirbo taip, kaip buvo įpratę. 1946 m. recenzuodamas Kauno konservatorijos studentų koncertą „Tarybų Lietuvos“ recenzentas M. Buivydas rašė:

Matomas ryškus pedagoginių metodų įvairumas ir gilus jų skirtumas. Suprantama, jog konservatorijai nėra lengva šį auklėjimą vesti griežtai nustačius vieną liniją, tačiau nesant tokios linijos, gali susidaryti pavojus tam tikrą dalį gyvos medžiagos paaukoti paskiriems pedagoginiams eksperimentams.³⁹²

Iš to seka prielaida, kad praėjus porai metų nuo antrosios okupacijos pradžios sovietiniai metodiniai principai dar nebuvo įgavę radikalių reikalavimų formos ir pedagogai dirbo labiau remdamiesi kiekvienas savo supratimu.

Nors Lietuvoje tiesioginės rusų sovietinės mokyklos diegimo neoficialiai buvo bandoma vengti³⁹³, viena pedagogė pokariu buvo tiesiogiai sovietų valdžios atsiųsta dėstyti vokalo. Tai Liudmila Menabeni³⁹⁴, atvykusi į Vilnių 1946 m., dėsciusi Vilniaus muzikos mokykloje ir konservatorijoje (1946–1953). Reikia pabrėžti, kad palyginus su kitomis specialybėmis, vokalo

³⁹⁰ Vainauskienė pastebi, kad kai kurie Valstybės muzikos mokyklos 1927 m. dainavimo mokymo programos principai rėmėsi ikirevoliucinės Maskvos konservatorijos modeliu, pavyzdžiui, dainavimo pratyboms skiriami du pusvalandžiai per savaitę (Vainauskienė 1993: 3).

³⁹¹ Ibid.

³⁹² M. Buivydas. Viešas Kauno konservatorijos pasirodymas. *Tarybų Lietuva*, 1946 m. liepos 12 d. Cit pagal: Vyliūtė 1986: 26.

³⁹³ Šios disertacijos autorė nelinkusi pritarti Bruveriui, kad išvengta. Plačiau argumentuojama šio poskyrio pabaigoje.

³⁹⁴ Prieš pat atvykstant į Vilnių, 1945 m. Liudmila Menabeni baigė Azerbaidžano valstybinę konservatoriją Baku. Jos profesorė Sofija Golskaja (1865–1946) kuri buvo studijavusi Sankt Peterburgo konservatorijoje Everardi klasėje, dainavo keliuose Europos teatruose (tarp jų ir Milano „La Scala“), po revoliucijos dirbo pedagoginį darbą, vėliau išsiųsta į Azerbaidžaną dėstyti dainavimo. Plačiau apie Golskają internetinėje duomenų bazėje „Our Baku - Наш Баку“, prieiga internetu: [Лысенко - Гольская София Кононовна - артистка оперы и вокальный педагог — OurBaku](#) (žiūrėta 2024 05 07).

pedagogų „iš centro“ daugiau nebuvo, palyginus su kitų sričių rusų profesūros gausa. Žymiausia Menabeni mokinė – Elena Čiudakova (į Vilnių atvykusi 1944 m. kaip sovietinės armijos kareivė³⁹⁵) 1946 m. įstojo į Menabeni klasę muzikos mokykloje, po metų kaip itin perspektyvi studentė buvo perkelta į tos pačios pedagogės klasę konservatorijoje. Menabeni laikėsi sovietinės dėstymo doktrinos rusiško repertuaro pagrindu, jos klasėje buvo komunikuojama rusų kalba³⁹⁶. Čiudakova, pasak Vyliūtės, jautėsi kaip „didžiosios rusų tautos“ atstovė ir pati atėjusi į teatrą pareikalavo ją priimti³⁹⁷. Ilgainiui ji keitė bendravimo stilių ir užsitarnavo teatro bendruomenės ir publikos simpatijas, kas yra paliudyta daugelio ją pažinojusių atsiminimuose³⁹⁸. Būdama disciplinuota ir savikritiška, siekusi tobulėjimo vėliau ji privačiai mokėsi pas Zabielaite-Karvelienę, turėjusią autentišką italų klasikinės mokyklos metodiką, įsisavintą prestižinėje Romos akademijoje. Pasak Vyliūtės, buvo ir daugiau mokytojų, iš kurių Čiudakova ėmė privačias pamokas³⁹⁹. Darytina prielaida, kad tokios sėkmingos Čiudakovos karjeros pagrindas pirmiausia susijęs su įgimtų talentu, disciplina ir įgyta mokykla, kurios ji intuityviai ieškojo ir sėkmingai prisitaikydavo.

Sujungus Kauno ir Vilniaus konservatorijas 1949 m. iš Kauno į Vilnių atvyko dėstyti vokalo Nina Karnavičienė, pelniusi išskirtinės pedagogės reputaciją. Ji taip pat rėmėsi Sankt Peterburgo konservatorijos patirtimi. Kaune pokario metais po didžiosios emigracijos bangos ji tapo pagrindine pedagoge. Jos mokiniai – Aldona Ragauskaitė, Rostislavas Andriejevas (buvo baigęs Marini klasę, bet šiam išvykus nuolat konsultavosi su Karnavičiene), Regina Senkutė, Genovaitė Gontytė, Ona Kavaliauskienė, Jonas Kavaliauskas, Zenonas Tervydis, Veronika Fakejevaitė, Regina Tumalevičiūtė ir kt. Kadangi tais pačiais metais jos sūnus pianistas Jurgis Karnavičius buvo paskirtas konservatorijos rektoriumi, Karnavičienė, tikėtina, jautėsi saugiau, todėl laikėsi savo dėstymo metodikos nepaisydama naujosios sovietinės doktrinos. Ji paliko konservatoriją 1954 m., sulaukusi 70-ies metų. Vėliau dirbo Vilniaus mokytojų namuose su saviveiklininkais, tarp kurių buvo ir grafikas Stasys Krasauskas. Karnavičienė išsiskyrė stipria įtaiga, reiklumu, mokė studentus, pasak Tumalevičiūtės, „ne tik dainavimo meno, bet ir laikysenos, teatrinės etikos, diplomatijos ir gyvenimiškų dalykų. [...] Didesnio autoriteto man nebuvo. Ja

³⁹⁵ Čiudakova dirbo radiste karinėje meteorologijos stotyje, įkurtoje Vilniaus universiteto observatorijoje.

³⁹⁶ Vyliūtė 2007: 45.

³⁹⁷ Ibid. Vyliūtė anksčiau rašė, kad paskyrimą Čiudakova buvo gavusi ne į teatrą, o į Valstybinę filharmoniją (Vyliūtė 1983: 25).

³⁹⁸ Apie Čiudakovos norą pritapti lietuvių kultūrinėje terpeje yra pasakojęs dirigentas Rimas Geniušas. Pasak jo interviu LRT radijo laidoje „Muzikos muziejus“ (transliuotoje 2005 m. gruodžio 24 d.), Čiudakova stengėsi susidraugauti su Lietuvos menininkų šeimomis, mokyti neprikaištingos lietuvių kalbos tarties, bendravimo etiketo, netgi buvo svarsčiusi susilietuvinti pavardę, pasivadinti Keistenyte.

³⁹⁹ Jūratė 2007: 46.

tikėjau šventai, jos pastogė buvo mano artistinės karjeros lopšys⁴⁰⁰. Karnavičienės *simbolinis kapitalas* buvo ypač svarus, priešingai nei dauguma kolegų ji drįso kritikuoti Petrausko darbo su studentais metodus. Muzikologas Edmundas Gedgaudas, tuomet studijavęs fortepijoną Karnavičienės sūnaus klasėje, teigė: „Didžioji jo [Petrausko] oponentė buvo Nina Markovna Karnavičienė, ši darbai pasišventusi pedagogė, valdinga persona. Nors ir nepaprastai mokinių vertinta, bet man atrodė, kad jos studentai retsykiais netekdavo iniciatyvos, tapdavo priklausomi“⁴⁰¹.

1949 m. prisidengiant etatų mažinimu iš konservatorijos buvo atleistos stiprius metodinius pagrindus turėjusios pedagogės Klau (Paulausko, Sipario, Rubackio ir kt. mokytoja) ir Zabielaitytė-Karvelienė (Karoso, Mikštaitės, Petraškevičiūtės, Žukaitės ir kt. mokytoja)⁴⁰². Pasak Vaidžiūnaitės, privačiai ėmusios pamokas jau iš atleistos Zabielaitytės-Karvelienės, „[konservatorijos] vadovybėje buvo rusų, kurie dėstymą pagal italų mokyklą laikė vos ne kažkokiu priešvalstybiniu nusikaltimu“⁴⁰³. Manytina, kad Vaidžiūnaitės minimas rusas buvo Menabeni situoktinis Konstantinas Černiakovas, tuo metu buvęs LSSR konservatorijos prorektoriumi, taip pat atsiųstas „iš centro“ prižiūrėti lietuvių muzikos pedagogų darbo metodus ir ugdymo procesą⁴⁰⁴.

Pakitusi pokario dainavimo doktrina vertė pedagogus prisitaikyti. Pasak Elenos Dirsienės⁴⁰⁵, „Meno reikalų valdyba „globodavo“ taip uoliai, kad net leisdavo sau nurodyti, kaip formuoti balsą“, todėl lietuvių vokalinė mokykla „veikė tarsi pogrindyje“⁴⁰⁶. Visos šio priežastys lėmė vokalo dėstymo nuosmukį, kurio pasekmes Atlydžio laikais viešai konstatavo dainininkas Vladas Kavoliūnas, 1960 m. rašęs, kad susidariusią situaciją paveikė „[t]eisingos dainavimo mokyklos stoka, tvirtų vokalinės pedagogikos bei metodologijos principų nebuvimas. [...] Dauguma mūsų operos solistų, vos sulaukę keturiasdešimties metų, pilni jėgų, jau darosi silpni dainininkai“⁴⁰⁷. Pats Kavoliūnas (konservatorijoje baigęs Kačanausko klasę) paliko teatrą 38-erių, dar trejus metus po to dirbo solistu Valstybinėje filharmonijoje. Dainininko karjerą baigė 1960 m., būdamas 41-erių. Atlydžio metais buvo susirūpinta vokalo dėstymo kokybe sąjunginiu mastu, apie

tai viešai pradėjo kalbėti ir žymieji to laiko sovietiniai dainininkai Sergejus Lemeševs, Pavelas Lisicianas, Irina Archipova⁴⁰⁸.

1956 m. į LSSR konservatorijos dainavimo katedrą dėstyti kamerinį dainavimą priimtas Adamkevičius, kuris po studijų Petrausko klasėje ketverius metus (1950–1954) dirbo Leningrado S. Kirovo teatre (iki 1917 m. – Marijos teatras) pagal SSSR kultūros ministerijos Meno reikalų komiteto įsaką dėl jaunųjų artistų profesinio tobulinimosi. Manytina, kad pasinaudoti šia galimybe jį pastūmėjo Petrauskas⁴⁰⁹, raginęs padirbėti dideliame teatre, turinčiame platų repertuarą, dainavimo konsultantus, neoficialiai puoselėtas ikirevoliucines dainavimo mokyklos tradicijas. Iš laišku, rašytų Adamkevičiui į Leningradą, justai Petrausko sentimentai senajam peterburgietiškam teatrui, patarimai jaunam solistui, kaip elgtis, bendrauti ir dirbti⁴¹⁰. Petrauskas ne kartą aplankė savo mokinį Leningrade, stebėjo jo spektaklius. Vėliau Adamkevičiui aprašant tuos susitikimus justai gilus emocinis ryšys su mokytoju:

Matau, kaip veidrodyje drėksta Profesoriaus akys, ir staiga Kipras Petrauskas sako: „Matai, mano mielas, šioje kėdėje aš irgi sėdėjau. Tiek metų praėjo, o kėdė dar ta pati. Tvirta, gera kėdė“. Paskui apglėbė man pečius ir išėjo susijaudinęs žiūrėti spektaklio. Nuo to laiko eidamas dainuoti kiekvieną kartą ir aš paglostydavau tos kėdės atkaltę. Man atrodydavo, kad Profesorius tuo metu su manimi.⁴¹¹

Adamkevičiaus ir Petrausko ryšys buvo abipusiai nuoširdus ir pagarbus, buvęs mokinyms niekada nėra kritiškai pasisakęs dėl Petrausko vokalo dėstymo metodikos. Po mokytojo mirties Adamkevičius užsibrėžė parašyti apie jį knygą⁴¹², tačiau dėl jo paties staigios mirties 1976 m. sumanymas liko neįgyvendintas. Daugiau nei 20 metų (1954–1976) Adamkevičius buvo pagrindinis tenoro vaidmenų atlikėjas VAOBT, turėjęs itin paklausų lyrinio-dramatinio tenoro balso tipą, „vežęs visą repertuarą“, dainavęs „viską ir visada“, pasak dirigento Geniušo, buvęs „labai reikalingu teatrui žmogumi“⁴¹³. Nors senosios italų tradicijos buvo spėjęs pasimokyti pas Būtėną iki pastarojo emigravimo, tikruoju jo įkvėpėju (remiantis Tomaszewskio metodologijos *prasmingo susitikimo momentu*) laikytinas Petrauskas. Darytina prielaida, kad Petrauskas paveikė

⁴⁰⁰ Tumalevičiūtė 2013: 69.

⁴⁰¹ Katinaitė 2018: 213.

⁴⁰² Bruveris 2014: 232.

⁴⁰³ Vaidžiūnaitė 1997: 92

⁴⁰⁴ 1953 m. situoktiniai išvyko į Sverdlovską: Černiakovas tapo Sverdlovsko (Uralo) konservatorijos rektoriumi, Menabeni joje dirbo vokalo pedagoge.

⁴⁰⁵ Elena Dirsienė (1914–1993) studijavo Kauno konservatorijoje Grigaitienės, Marini ir Wittingo klasėse, baigė 1940 m. 1945–1954 m. dėstė Klaipėdos, 1954–1958 m. – Vilniaus J. Tallat Kelpšos muzikos mokykloje, 1958–1990 m. – LSSR konservatorijoje.

⁴⁰⁶ Grickienė 2003: 6.

⁴⁰⁷ Kavoliūnas 1962: 175, 179.

⁴⁰⁸ Vyliūtė 1992: 55.

⁴⁰⁹ Ibid: 36.

⁴¹⁰ Vyliūtė 1986: 43–45. Šia įžvalgą sustiprina Liudvikos Pociūnienės rengiamos knygos apie Petrauską rankraštis.

⁴¹¹ Iš Adamkevičiaus straipsnio apie Petrauską rankraščio, rašyto 1968 m. sausį (Vyliūtė 1986: 45).

⁴¹² Pasak Vyliūtės, tyrusios Adamkevičiaus archyvą, po Petrausko mirties 1986 m. jis užvedė aplanką „Kipras Petrauskas“, pradėjo rinkti medžiagą, iškirpo straipsnius iš sovietinės ir užsienio lietuvių spaudos, pridėjo laiškus ir rengėsi užrašyti atsiminimus. Knygos apie Petrauską rašymas buvo atidėtas „kai sumažės darbo arba teks sceną palikti“ (Vyliūtė: 1986: 184).

⁴¹³ Vyliūtė 1986: 204.

mokinių ne tiek vokalo dėstymo metodika, kiek autoritetu, įvaizdžiu, sugestija. *Kultūrinį kapitalą* šiuo požiūriu nusvėrė *simbolinis*. Būtina pažymėti, kad Adamkevičius nuo 1945 m. mokėsi Kačanausko klasėje. Šis akcentavo kvėpavimą, „teisingą balso kryptį“, o „interpretaciją palikdamas kiekvieno dainininko individualybės koncepcijai“⁴¹⁴. Vyliūtė teigia, kad jau po poros metų mokymosi Adamkevičius „disponavo plačia garso skale, turėjo balso valdymo įgūdžių“⁴¹⁵. Būsimasis solistas kartu su kitais studentais (Leonidu Muraška, Vladimiru Rubackiu) važiavo į sąjungines studentų vokalistų apžiūras Maskvoje, Leningrade. Tačiau 1949 m. sujungus Kauno ir Vilniaus konservatorijas, į solinio dainavimo katedrą buvo pakviestas dėstyti Petrauskas, ir Adamkevičius apsisprendė pereiti į jo klasę, tuo sukeldamas skausmingą Kačanausko reakciją ir sužadindamas jo primirštas nuoskaudas dėl Petrausko elgesio steigiant Lietuvos nacionalinę operos trupę⁴¹⁶. Adamkevičius veikiausiai neatsispyrė Petrausko legendai, tiek kaip „operos tėvui“, tiek kaip „Everardi anūkiui“. Kačanauskas oficialaus dainininko diplomo neturėjo, buvo mokėsis privačiai Rygoje, Sankt Peterburge ir Varšuvoje, bet įskaudintas incidento rašė pareiškimą Konservatorijos vadovybei⁴¹⁷, kaltino Petrauską neturint pedagoginio darbo patirties, bet perėmusiam geriausią penkto kurso studentą: „Koks likimas, jau dabar matyti (regresuoja)“. Tikėtina, kad Adamkevičiui pratimų ir vokalizijų nebesinorėjo, o Petrauskas gal sąmoningai prisilaikė bolševikų balso lavinimo doktrinos, paremtos vokalinių kūrinių interpretacija, o gal užsiimti pratimais jam buvo tiesiog neįdomu. Adamkevičiui, turėjusiam pagrindus iš Būtėno ir Kačanausko, galimai tokia metodika patiko. Oficialiai jis niekur neminėjo mokėsis pas Kačanauską⁴¹⁸. 1985 m. išleistame „Tarybų Lietuvos enciklopedijos“ I tome kaip jo pedagogas minimas tik Petrauskas⁴¹⁹. Manytina, kad Adamkevičius kaip ir Čiudakova turėjo įgimtą „didelį balsą“, kurį taip vertino ir kuriuo buvo pagrįsta sovietinė vokalo dėstymo metodika. Pirmoji Adamkevičiaus žmona – TV režisierė Julija Adamkevičienė – vėliau prisiminė vyrą pasakojus, kad dar mokantis karo metais pas Būtėną šis mokiniui pasakęs: „Tu tik nieko neišgalvok. Dainuok, kaip gamta surėdė. Jokių mokslų tau nereikia“⁴²⁰.

⁴¹⁴ Vyliūtė 1986: 26.

⁴¹⁵ Ibid.

⁴¹⁶ Kaip pastebi Vyliūtė (Vyliūtė 1986) ir Bruveris (Bruveris 2006), Kačanausko vaidmuo steigiant Lietuvos nacionalinę operos trupę buvo nuoseklus nuo pat 1920 m. pradžios, jis planavęs, kad pirmasis spektaklis būsiąs Amilcare Ponchielli „Lietuviai“, tačiau tik rudenį prie trupės steigėjų prisijungęs Petrauskas užprotestavo ir pareiškė, kad pirmoji opera būsianti Giuseppe Verdi „Traviata“. Kačanauskas dalyvaudavęs koncertuose, kurių lėšos buvo skirtos operai steigti, pats ruošė Žermono vaidmenį, tačiau Petrauskas ir čia „pakišo koją: stoji už A. Sodeiką, iš pradžių labai silpnai pasirodžiusį scenoje“ (Vyliūtė 1986: 22).

⁴¹⁷ LLMA, F 32, ap. 1, b. 60, l. 62.

⁴¹⁸ Vyliūtė 1986: 28.

⁴¹⁹ *Tarybų Lietuvos enciklopedija*, I t. Vilnius: Vyriausioji enciklopedijų leidykla, 1985, p. 12.

⁴²⁰ Vyliūtė 1986: 26.

Galimai intensyvus naujų vaidmenų ruošimas ir taikymasis prie Leningrado vokalinės tradicijos, stipriai paveiktos porevoliucinės pedagogų emigracijos ir naujosios bolševikinės dainavimo mokymo doktrinos, lėmė Adamkevičiaus vokalo problemas. Apie 1955 m. (grįžus iš Leningrado) jo balsas, pasak Petrausko žmonos Elenos Žalinkevičaitės-Petrauskienės, buvęs „be tembro“, kaip teigia Vyliūtė, „kolegos kuždėjosi apie nuskurdusį vokalą“⁴²¹. Pasak dirigento Vytauto Viržonio, „[j]o balsas buvo pasidaręs siauras, ir prabėgo nemažai laiko, kol vėl atsivėrė, sustiprėjo, praplatėjo. Bet tokio apvalaus didelio balso, kokį turėjo jaunystėje, nebeatgavo“⁴²². Rusų emocionalioji tradicija įsikverbė ir į Adamkevičiaus interpretacinių stilių. Pasak Vyliūtės, „pasitaikydavo seklumų, [...] [t]rukdydavo dirbtinoka, kartais per daug jausminga, gal net saldoka dainavimo maniera“⁴²³. Dainininkas iki detalių apgalvodavo atliekamą kūrinių ar vaidmenį, tačiau neišvengdavo „daugiau ar mažiau pastebimo dirbtinumo, egzaltacijos“⁴²⁴. Muzikologas Vytautas Venckus taip pat pastebėjo, kad Adamkevičius scenoje „aktyvus, dinamiškas, nors kartais jaučiamas kiek perdėtas vaidybinis patosas“⁴²⁵. Adamkevičiaus karjera itin sėkmingai klostėsi didžiuosiuose SSSR teatruose, kur jis buvo nuolat kviečiamas – Leningrado S. Kirovo, Maskvos Didžiajame, Rygos, Tbilisio, Jerevano, Baku teatruose. 1957 m. debiutavo Varšuvos Didžiajame teatre (vyko VAOBT gastrolės), kur kritikos buvo įvertintas už „aukštą kultūrą ir muzikalumą“⁴²⁶.

Kaip pedagogas Adamkevičius dėstė kamerinį dainavimą (jo klasėje mokėsi Jonas Girijotas, Petras Kasperavičius, Noreika, Kaniava, Nora Palėjytė) ir solinį dainavimą, 1964–1966 m. vadovavo Solinio dainavimo katedrai, tačiau dėl didelio užimtumo atsisakė šių pareigų. Jo mokiniai solinio dainavimo klasėje – Danguolė Juodikaitytė, Aldona Kisielienė, Vidutis Bakas ir kt. Pasak Juodikaitytės (vėliau tapusios antrąja Adamkevičiaus žmona), kaip pedagogas buvęs labai geranoriškas:

Kiekvienam studentui jis taikydavęs vis kitokius pratimus, domėjęsis jo balso prigimtimi. [...] Stengėsi, kad mokinys kuo greičiau išmoktų vadinamojo giluminio kvėpavimo, išlaisvinančio balso stygas. [...] Šlifuodavo kiekvieną gaidą, frazele, neleisdavo forsuoti, reikalavdavo apvalaus, aksominio balso skambesio, vientisos garso linijos, o svarbiausia – suprasti ką dainuoja.⁴²⁷

⁴²¹ Vyliūtė 1986: 132.

⁴²² Ibid.

⁴²³ Ibid.: 148.

⁴²⁴ Ibid.: 174.

⁴²⁵ Ibid.: 186.

⁴²⁶ Ibid.: 159.

⁴²⁷ Ibid.: 131–132.

Su Juodikaityte pedagogas ypač daug dirbo, ruošė vaidmenis, labai sėkmingas solistei buvo kartu parengtas Liučijos vaidmuo, kuriuo ji debiutavo VAOBT Donizetti „Liučija di Lamermur“ premjeroje 1970 m. Premjeroje turėjusi dainuoti Čiudakova susirgo, tokiu būdu atsirado šansas joje pasirodyti Juodikaitytei, kuri net nebuvo numatyta šiam pastatymui, repetavo su Adamkevičiumi savarankiškai ir tik po pasisekimo premjeroje buvo priimta dirbti į VAOBT. Adamkevičiui pavyko gražinti Juodikaitytei tikrąjį jos balsą – koloratūrinį soprana, nes J. Tallat-Kelpšos muzikos mokykloje buvo mokoma kaip mecosopranas. Juodikaitytė ryškiausiai pasirodė pirmąjį karjeros penketį senajame teatre J. Basanavičiaus gatvėje, dainuodavo pagrindinius lyrinius-koloratūrinius vaidmenis (Violeta, Džilda Verdi „Traviatoje“, „Rigolete“, Adina Donizetti „Meilės eliksyras“, Zofija Moniuszko „Halkoje“ ir kt.). Ji tapo viena svarbiausių šios balso kategorijos solisčių tarp Čiudakovos (šiai apribojus karjerą dėl ligos) ir jau naujajame teatre debiutavusių Romutės Tumuliauskaitės (1975) ir Irenos Milkevičiūtės (1976) iškilimo. Kisielienė pasuko į pedagoginę veiklą, stažavo Leningrado ir Maskvos konservatorijose, Operos dainininkų studijoje prie Sofijos operos teatro Bulgarijijoje (1972–1975), 1976 m. apgynė menotyros mokslų kandidatės disertaciją, nuo pat studijų baigimo liko dėstyti konservatorijoje, VAOBT nedainavo, koncertuodavo kaip kamerinė dainininkė. Žymiausias mokinės – Sigutė Trimakaitė ir Asta Krikščiūnaitė. Kitiems Adamkevičiaus studentams ryškesnės karjeros pasiekti nepavyko.

1958 m. į Solinio dainavimo katedrą priimamos dirbti dėstytojomis Dirsienė ir Vaidžiūnaitė, abi laikytos italų mokyklos pasekėjomis: „Anksčiau tokie žmonės tylomis viens kitam šnabždėdavo – tylėk, nesakyk, kad mokeisi pas Marinį arba dar blogiau, Italijoje – o dabar jų pasirengimas ir žinios imama vis labiau vertinti“⁴²⁸. Vaidžiūnaitė prieškarium buvo mokiusis pas Klau, Grigaitienę, Būtėną, 1939 m. studijavusi Italijoje, Sienos muzikos akademijoje. Jos kaip pedagogės sėkmė įrodo ilgą ir ryški Gražinos Apanavičiūtės (perėjusios iš Staškevičiūtės klasės) karjera. Vėliau Vaidžiūnaitės klasę baigė Aušra Stasiūnaitė, Lilija Deksnytė, Judita Leitaitė ir kt.

Dirsienė deklaravo ištikimais perteikianti savo mokytojo Marini dainavimo mokyklą, nors jis išvyko iš Lietuvos 1937 m., dar jai nebaigus konservatorijos. Studijas ji baigė, vadovaujama Vittingo. Jos mokiniai, gavę paskyrimus į VAOBT – Elena Saulevičiūtė, Edmundas Kuodis, Elvyra Kornejeva, Nijolė Ambrazaitytė, Giedrė Kaukaitė (perėjusi iš Staškevičiūtės klasės), Violeta Sagaitytė, Gediminas Pamakštys, Juozas Čepulis, Vida Kuraitė, Laima Šalčiūtė, Laima Domikaitė, Nijolė Balevičiūtė-Mameniškienė, Laima Šalučkaitė, Stanislava Gižaitė, Alma

⁴²⁸ Vyliūtė 1992: 56.

Buzaitė ir kt., į Kauno valstybinį muzikinį teatrą – Viktorija Plaktinaitė (perėjusi iš Staškevičiūtės klasės), Stasė Garbatavičiūtė, Judita Ušinskaitė⁴²⁹.

Petrauskas, nors ir nepasižymėjo dėstyimo metodika, gebėjo vertinti sėkmingai dirbančius pedagogus ir pasinaudoti jų įdirbiu, perimdamas talentingiausias studentus. Jeigu Adamkevičius atėjo į jo klasę paskutiniaisiais studijų metais su Wittingo ir Kačanausko suformuotu vokalu, tai Saulevičiūtė įstojo į konservatoriją pas Petrauską baigusi Klaipėdos muzikos mokyklą, kur mokėsi Dirsienės klasėje 1946–1950 m. Per ketverius metus talentingą mokinę Dirsienė parengė tokiu lygiu, kad toji per stojamuosius į konservatoriją dainavo Aidos ariją (Verdi „Aida“) taip, kad komisijai atrodė jau kaip visiškai susiformavusi dainininkė, Sodeika net pasakęs, kad ji galėtų eiti tiesiai į teatrą be jokių mokslų⁴³⁰. Kaip prisiminė Dirsienė, nuo tada Petrauskas ją ėmė kviešti atvykti dėstyti į Vilniaus konservatoriją, siūlė dirbti jo asistente: „aš manding, vokalo technika užsiimsiu, o jis meno jutimą ugdys. Priima Saulevičiūtę į savo klasę. Bet vokalo klausimais ji ir vėliau su manim tariasi. [Petrauskas] net savo etatą siūlė, jeigu jau laisvo neatsiranda“⁴³¹. Dirsienės metodiką įvertino Mikštaitė: „Kai kurie Elenos Dirsienės mokiniai net nesupranta, ką gavo iš savo mokytojos. O gavo jie laisvą dainavimo aparatą! Kas vėliau pakeitė mokyklą, tas ir nedainuoja“⁴³².

Trečiame konservatorijos kurse į Petrausko klasę patekęs Noreika taip pat turėjo gerus pagrindus. Pats pirmasis jo mokytojas J. Tallat-Kepšos muzikos mokykloje buvo Antanas Norvaiša, teisingai formavęs mokinio balsą. Nors su juo dirbo tik vienerius metus (po to Norvaiša buvo pakviestas dėstyti į Latvijos SSR valstybinę konservatoriją), tačiau kai 1965 m. Noreika išvyko stažuotis į Milano „La Scala“ teatrą, atpažino tuos pačius pratimus (taip pat ir kvėpavimo), kuriuos buvo paauglystėje mokėsis pas Norvaišą⁴³³. Kitas Noreikos pedagogas, dirbęs su juo muzikos mokykloje ir pirmuosius dvejus metus konservatorijoje buvo Antanas Karosas, kuris nevertė mokytis pagal privalomąją programą, skyrė tik nesudėtingus kūrinius ir liaudies dainas: „Tegu kiti pradeda nuo arijų. Tu pradėk nuo liaudies dainų, o užbaik arijomis“⁴³⁴.

Itin svarbus Atlydžio laikotarpio pedagogas buvo Paulauskas, pradėjęs dėstyti dar 1947 m. Klau mokinyš perėmė savo pedagogės principus, išsiugdytus Sankt Peterburgo konservatorijoje. Jos metodikoje sekant italų mokyklos principais didelis dėmesys buvo skiriamas kvėpavimui, pilvo raumenų stiprinimui, gerklų padėčiai ir liežuvio laisvumui. Į jo klasę iš

⁴²⁹ Judita Ušinskaitė studijavo ne tik dainavimą, bet ir aktorinio meistriškumo specialybę, po kelių sezonų paliko KVMT, dirbo Lietuvos televizijoje muzikos redaktore ir režisierė, buvo pirmoji vaikų dainos TV konkurso „Dainų dainelė“ režisierė, vėliau dėstė LMTA.

⁴³⁰ Vyliūtė 1992: 50.

⁴³¹ Ibid.: 51.

⁴³² Vyliūtė 1992: 60.

⁴³³ Gerulaitis 2015: 47.

⁴³⁴ Ibid.: 120.

Petrausko perėjo Vaclovas Daunoras: „Paulauskas buvo pažangus dėstytojas. Į Lietuvą atvažiuodavo gastrolių garsūs anų laikų dainininkai iš Rumunijos, Lenkijos, Bulgarijos. Paulauskas iš jų prisirankiodavo dainavimo žinių, patarimų. Jo dėka man pavyko išgelbėti balsą, nes jo mokykla rėmėsi kvėpavimu“⁴³⁵. Paulausko klasę taip pat baigė Irena Milkevičiūtė, Vladimiras Prudnikovas, Vytautas Bakula, Sigitas Dirsė, Sigutė Stonytė, Valerija Balsytė ir kt. Nuo 1954 m. Paulauskas, sykiu vadovaudamas ir VAOBT, ir dirbdamas dėstytoju konservatorijoje prisidėjo prie glaudesnio dviejų laukų – konservatorijos ir teatro – kuriuose dainininkams buvo svarbu įgyti pradinį kapitalą, suartinimo. Konservatorijoje Paulauskas stebėjo studentus, vertino jų profesinį įsitraukimą, vokalinį ir artistinį potencialą, pačius ryškiausius pakviesdavo į teatrą dar iki studijų baigimo (Saulevičiūtė (1953), Noreika (1958), Kaniava (1958), Daunoras (1960), Elvyra Kornejeva (1963) ir kt.). Tai padėjo jauniems solistams įsitvirtinti teatre, įsitraukti į repertuarą. Po studijų tapę nuolatiniais (etatiniais) dainininkais jie jau būdavo parengę po kelis vaidmenis, įgiję patirties dainuoti su orkestru, prisitaikyti prie teatro akustikos. Darbas teatre praplėsdavo aktorinių įgūdžių arsenalą, suteikdavo galimybę betarpiškai perimti patirtį iš vyresniųjų scenos autoritetų.

Paulauskui netekus VAOBT direktoriaus pareigų, ši tradicija trumpam stabtelėjo, o 1965 m. jam tapus LSSR konservatorijos Dainavimo katedros vedėju buvo atgaivintas bendradarbiavimas su teatru dėl stažuotojų. Paskutiniaisiais savo studijų metais stažuotojais tapo Kaukaitė (1967), Apanavičiūtė (1968), Pranas Zaremba (1968), Gediminas Pamakštys (1968), Arvydas Daunoras (1972), Sofija Jonaitytė (1974), Eugenijus Vasilevskis (1977), Jonas Valuckas (1977) Bronius Tamašauskas (1977), Arvydas Markauskas (1979), Sergejus Larinas (1981, konservatoriją baigė 1984), Algirdas Janutas (1986, konservatoriją baigė 1988) ir kt. Paulauskas ėmėsi atsakomybės ne tik už savo studentų paruošimą, bet ir visos katedros darbo kokybę. Vokalinės metodikos išsilaisvinimo iš stalininės doktrinos banga pasiekė iš Maskvos: pradėtos organizuoti dėstytojų stažuotės į Rumuniją, Bulgariją ir kt. Dirsienė ir Vaidžiūnaitė rimtai buvo susidomėjusios galimybe pasisemti patirties svetur, tačiau abi negavo leidimo iš KGB struktūrų⁴³⁶.

Kaip matyti, iki Atlydžio dainavimo dėstymas konservatorijoje buvo gana chaotiškas. Dėstytojai laviravo tarp savo profesinių įsitikinimų (*doxa*) ir oficialių lauką reguliuojančių taisyklių. Svarbiausia jaunų dainininkų karjeros sąlyga buvo talentas – stiprus, paslankus, sveikas vokalinis aparatas su įgimtu laisvu kvėpavimu ir garso formavimo elementais. Jei išskirtinės gamtos dovanos stokota, bet dainininkas pasižymėjo gražiu tembru, muzikalumu ir artistine

⁴³⁵ Katinaitė 2018: 47.

⁴³⁶ Vyliūtė 1992: 57. 1980 m. Vaidžiūnaitė buvo priversta palikti darbą konservatorijoje, nes buvo įskūsta dėl religinių įsitikinimų ir sakralinės muzikos atlikimo bažnyčiose.

charizma, taip pat buvo galima sėkminga karjera ir išsaugota balso sveikata. Tačiau tokiu atveju reikėjo tikėtis laimingo atsitiktinumo patekti pas pedagogą, kuris sugebėtų perteikti nepriklausomybės metais įgytą teisingą dainavimo techniką. Labiausiai pasisekė tiems, kurių balso kategorijai labiau tiko VAOBT repertuare statomos operos (šis aspektas bus analizuojamas antrame šio skyriaus poskyryje).

3.1.2 Dainavimo mokyklos atsinaujinimo poveikis operos laukui

Svarbiausias Lietuvos vokalinės mokyklos atsinaujinimo šaltinis buvo atsivėrusi stažuotėjų galimybė Milano „La Scala“ teatre. Nors dvišalė bendradarbiavimo sutartis tarp SSSR ir Italijos buvo pasirašyta 1961 m.⁴³⁷, praėjo dar ketveri metai, kol į stažuotę 1965 m. išvyko pirmasis Lietuvos atstovas Noreika. Po metų dviem sezonams į Milaną išvyko Daunoras, vėliau – Giedrė Kaukaitė, Irena Milkevičiūtė, Aušra Stasiūnaitė. Kaip jau aukščiau minėta, Ambrazaitytei nepasisekė patekti į stažuotę dėl tremtinės praeities, kitiems nepavykdavo įveikti sudėtingų atrankinių konkursų Maskvoje. Apmaudžiai susiklostė dramatinio tenoro Antano Tveragos profesinis likimas: 1989 m. Maskvoje laimėjęs SSRS dainininkų atrankos konkursą kitais metais į Milaną jis išvykti negalėjo dėl politinės situacijos Lietuvai paskelbus nepriklausomybę. Stažuotė Milane buvo skirta ne tik asmeniniam dainininko tobulėjimui, iš grįžusiųjų buvo tikimasi indėlio į vokalinės kultūros stiprinimą. Čia ryškiausiai pasireiškė Daunoras, kurį iškart po stažuotės pakvietė jo buvęs dėstytojas Paulauskas į katedrą dėstyti solinio dainavimo. Daunoro pedagoginė veikla susilaukė prieštarų vertinimų. Vieni pedagogai priėmė iššūkį keisti empirinį požiūrį į moksliniais kriterijais parentą vokalinio aparato ugdymą, kiti priešinosi. Anot Vyliūtės:

[K]as Daunorą išskiria iš kitų, tai jo begalinis noras dalintis savo žiniomis. Jis stažavo Milane. Bet ne jis vienas ten buvo! Tačiau tik jis vienas grįžęs į Lietuvą sukėlė čia vokalo sampratos revoliuciją! [...] Kitas dalykas, kaip jam tai pavyko. Su koku pasipriešinimu jam teko susidurti! Tačiau jis nuoširdžiai to siekė, negailėjo nei laiko, nei jėgų. [...] Daunoras jau buvo tikras profesionalas, užsimojęs sulaužyti mūsų vokalinio mėgėjiškumo šampus.⁴³⁸

Daunoras siekė suvienodinti visų katedros pedagogų metodologiją, sukurti vieningą Lietuvos vokalinę mokyklą, parentą klasikine *bel canto* technika ir estetika. 1985 m. staiga mirus Paulauskui, konservatorijos rektorius Vytautas Laurušas paskyrė Daunorą Solinio dainavimo

⁴³⁷ Bruveris 2014: 233.

⁴³⁸ Katinaitė 2018: 208.

katedros vedėju. Dirsienė stojo Daunoro pusėn, atpažindama senąją mokyklą, kurią buvo gavusi pati iš Marini, o čia ji dar teoriškai pagrįsta ir išplėta. Daunoras irgi vertino Dirsienės darbą, laikė „lietuvių dainavimo mokyklos kertine atrama“⁴³⁹. Pasak ilgamečio jo klasės koncertmeisterio Roberto Bekionio, „[Daunoras] šventai tikėjo savo vokaline mokykla ir troško, kad visa Dainavimo katedra konservatorijoje laikytųsi tos pačios krypties, kad nebūtų stilistinio ir metodinio margumyno. Nėra tokios metodikos, kuri vadinasi „Dainuok, kaip aš“. Bet buvo tokių pedagogų“⁴⁴⁰. Tuo tarpu Mikštaitė, kad ir vertindama Daunoro mokslinį dainavimo meno pagrindimą, laikėsi kitokio požiūrio. Tai yra paliudijęs Gedgaudas:

Vlada pasakė, kad Daunoras tiek persisunkęs vokalo teorija, tiek išmano *bel canto* techniką, tiek apie ją prisiskaitęs, kad: „jei mus, dainavimo pedagogus, palygintume, tai jis būtų pirmas, po to – didelis tarpas, o tada jau rikiuotumėmės visi kiti“. Tačiau ji suabejojo, ar būtina tiek daug aiškinti studentams. Laikėsi nuomonės, kad jiems reikia padėti praktiškai, neapkraunant pernelyg anksti teorija, kuri tada ima, jos manymu, trukdyti.⁴⁴¹

Daunoras vadovavo katedrai porą metų (1986–1988), dėl konfliktinių situacijų su kolegomis atsisakė pareigų, tačiau liko dirbti dėstytoju iki pat emigracijos į JAV 1993 m. Tarp jo klasėje išugdytų dainininkų – Sofija Jonaitytė, Jolanta Čiurilaitė, Ričardas Daunoras, Algirdas Čiplies, Zenius Žakelis ir kt. Noreika pradėjo dėstyti konservatorijoje gerokai vėliau – 1976 m. (Daunoras – 1968 m.) – taip pat vadovaudamasis stažuotėje įgytomis žiniomis, deklaravo esąs Gennaro Barra (pas tą patį pedagogą mokėsi ir Daunoras, ir Kaukaitė) pasekėjas⁴⁴², dėstė dainavimą iki pat mirties 2018 m. Kitos dainininkės, turėjusios galimybę stažuotis Milane, irgi ėmėsi pedagoginio darbo – Kaukaitė (1977–2009), Stasiūnaitė (nuo 1980 iki dabar), Milkevičiūtė (nuo 1988 iki dabar).

Stažuotės „La Scala“ teatre buvo labiausiai dainininkų trokštamas, bet ne vienintelis būdas tobulinti meistriškumą. Atlydžio laikais vėrėsi ir kai kurios kitos stažuotėjų galimybės. Kaniava džiaugėsi turėjęs tris pedagogus („iš vieno gauni viena, iš kito – kažką kita“⁴⁴³). Praėjus keleriems metams po konservatorijos baigimo (Olekos klasė) Kaniavai buvo pasiūlyta stažuotė Talino valstybinėje konservatorijoje pas garsų solistą Tiitą Kuusiką, 1938 m. Tarptautinio vokalistų konkurso Vienoje I premijos laureatą, įžymiausio sovietmečio estų dainininko Georgo

Otso mokytoją. 1966–1967 m. sezoną Kaniava stažavo pas Sofijos konservatorijos prof. Chrysto Brymbarovą Bulgarijoje. Ne mažiau nei šio pedagogo indėlį Kaniava vertino jo koncertmeisterę G. Vois, turėjusią nepaprastą vokalinę intuiciją, dirbusią su tokiomis žvaigždėmis kaip Nikolajus Giauovas, Borisas Christovas⁴⁴⁴.

Buvo ir kitokių pasirinkimų. Birutė Almonaitytė išvyko studijuoti į Maskvos konservatoriją. Išsislapsčiusi ištremtų ūkininkų duktė tokį sprendimą priėmė nesavarankiškai, patarta savo dainavimo mokytojo K. Znamensko Kauno J. Gruodžio muzikos mokykloje: „Galbūt mano mokytojui kažkaip imponavo tas dalykas, kad jo mokytojas J[uozas] Babravičius, studijavęs Sankt Peterburgo konservatorijoje, buvo Maskvos Didžiojo teatro solistas; gal atrodė Maskvoje būsiant geriau“⁴⁴⁵. Konkuravusi tarp 600 pretendentų Almonaitytė pateko į 19 priimtų studijuoti grupę, mokėsi Viktorijos Roždestvenskajos klasėje. Pedagogę Almonaitytė vertino kaip puikią specialistę, įdiegusią kvėpavimo techniką ir visus penkerius metus lyginusią registrus⁴⁴⁶. Po studijų, kurias baigė su pagyrimu, Almonaitytė buvo įdarbinta VAOBT.

Bruveris pastebi, kad sovietmečiu daugelis Lietuvos muzikų (pianistų, stygininkų, dirigentų) veržėsi studijuoti į Maskvos ir Leningrado konservatorijas, tęsti mokslus tenykštėje aspirantūroje. Tačiau buvo dvi sritys, kurių jaunieji atstovai beveik be išimčių rinkosi tik Vilniaus konservatoriją. Tai kompozitoriai ir dainininkai⁴⁴⁷. Iš kompozitorių studijas Kijeve baigė Osvaldas Balakauskas ir tik todėl, kad nebuvo priimtas į Lietuvos SSR konservatoriją⁴⁴⁸. Iš dainininkų Rusijoje mokslus baigė Vincentas Kuprys Sverdlovsko (Uralo) konservatorijoje, nes buvo ištremtas vaikystėje su tėvais, į Lietuvą grįžo 1968 m. (jau įgijęs profesiją, 9 metus dainavęs Sverdlovsko operoje) ir buvo priimtas į VAOBT. Dar viena lietuvė – Ona Glinskaitė – studijavo Leningrado konservatorijoje, po to 18 metų dirbo S. Kirovo teatre, o 1983 m. grįžo ir dėstė dainavimą LSSR konservatorijos Klaipėdos fakultetuose. Jonas Jocys, panašiai kaip ir Almonaitytė, buvo patartas savo pedagogo Jono Bieliūno Kauno J. Gruodžio muzikos mokykloje važiuoti studijuoti į Maskvos konservatoriją. Dirbęs Leningrado S. Kirovo ir Mažojo operos ir baletu teatro solistu, 1980 m. sulaukęs 50-ies grįžo į Lietuvą ir paskutinį sovietmečio dešimtmetį dirbo solistu VAOBT.

Darytina prielaida, kad lietuvių vokalinė mokykla sovietmečiu turėjo tam tikrą reputaciją (patys dainininkai bei pedagogai palaikė šį naratyvą), kaip atsvarą rusiškai sovietinei tradicijai.

⁴³⁹ Vyliūtė 1992: 59.

⁴⁴⁰ Katinaitė: 2018: 196.

⁴⁴¹ Ibid.: 213.

⁴⁴² Išsamiai Noreikos dėstymo metodus, įgytas ir perteiktas studentams žinias aprašė Tamara Vainauskienė (Vainauskienė 2016).

⁴⁴³ Kaniava 2008: 5.

⁴⁴⁴ Kaniava 2008: 7.

⁴⁴⁵ Bruveris et al. 2014: 51.

⁴⁴⁶ Ibid.: 52.

⁴⁴⁷ Bruveris et al. 2014: 50.

⁴⁴⁸ Dar vienas kompozitorius, tremtinių vaikas Viktoras Miniotas (g.1963) baigė Leningrado konservatorijos Petrozavodsko filialą (1990), dėstė teorines disciplinas Krasnojarsko meno institute ir tik 1996 m. su šeima grįžo į laisvą Lietuvą, įstojo į Lietuvos kompozitorių sąjungą.

Lietuvių solistai mielai gastroliavo didžiuosiuose SSRS teatruose, bet su retomis išimtimis (tarp jų – Adamkevičius) nesiveržė iš Lietuvos dirbti Maskvoje ar Leningrade. Priešingai, 1976 m. Noreika galutinai (jo teigimu, trečią kartą) atsisakė kvietimo nuolatiniam darbui Maskvos Didžiajame teatre ir teigė po to išvis nebesulaukęs kvietimo ten dainuoti. 1964–1976 m. Didžiajame teatre Noreika dainavo 37 spektakliuose 7 pavadinimų operose (iš jų 4 pagrindinius vaidmenis)⁴⁴⁹. Neva jam atsisakius „nuskambėjo garsioji frazė „Tokių pasiūlymų neatsisakoma“, ir Didžiojo teatro durys gastroliniams spektakliams Noreikai užsidarė visiems laikams“⁴⁵⁰. Noreika tai traktavo kaip kerštą už atsisakymą, tačiau tai galėjo būti susiję su jo paties tuo metu suprastėjusia vokaline forma, paskutiniai solisto spektakliai galimai netenkinio Didžiojo teatro vadovų lūkesčių⁴⁵¹. Persikelti į Maskvą ir dirbti Didžiajame teatre po stažuotės Milane atsisakė ir Aušra Stasiūnaitė. Dainininkė sprendimą motyvavo asmeninėmis priežastimis ir nenoru palikti Lietuvą⁴⁵².

Kaip matyti, lietuvių solistai laviravo tarp „iš centro“ teikiamų gastrolių galimybių ir noro likti Lietuvoje, vertino savo vokalinį kitoniškumą kaip reikšmingą *kultūrinį kapitalą*, atsvarą rusiškai mokyklai. Tačiau rusiškoji tradicija buvo kur kas giliau įsišaknijusi nei patiems lauko dalyviams atrodė. Pianistė Gražina Ručytė-Landsbergienė, grįžusi iš tremties ir baigusi LSSR konservatoriją 1959 m., 28 metus dirbo koncertmeisterė VAOBT. Jos teigimu, tuo metu buvo „dvi vokalinės tradicijos: rusiškoji-jausminė ir itališkoji-klasikinė. Pirmajai atstovavo Valentinas Adamkevičius, Elena Saulevičiūtė, Irena Ylienė, kiti dainininkai. Toji stilistika vyravo“⁴⁵³, o kai grįžo iš Milano Noreika, Daunoras, Kaukaitė, iš Bulgarijos – Kaniava, „pajutome tą kitą, kuri žavėjo puikia kantilena, visai kitokia vokaline raiška“⁴⁵⁴. Atkreiptinas dėmesys, kad Adamkevičius ir Saulevičiūtė buvo Petrausko mokiniai, Ylienė – Olekos, kuris dar kaip asistentas dirbo Petrausko klasėje, o ištis vokalinės technikos ugdymu tik jis ir užsiėmė.

Prisiminsime, kad dauguma operos lauko dalyvių prieškarium (iki okupacijos) buvo tiesiogiai susiję su rusų (carine) mokykla. Nors ji ir buvo grįsta italų klasikine mokykla, tačiau tai

labiau sietina su vokalinės technikos, kvėpavimo lavinimu. Ručytės-Landsbergienės išsakytame požiūryje justai ne (tik) techniniai dalykai, bet garso estetikos ir vokalinės kultūros niuansai, kurie skyrėsi nuo itališkosios tradicijos carinėje Rusijoje. Nepaisant italų mokytojų įtakos (Everardi atšakos), dauguma jo paruoštų mokinių Sankt Peterburgo konservatorijoje buvo slavų kilmės, įskaitant Gabelį. Tiek slaviškas temperamentas, tiek rusų operos, romansai ir liaudies dainos prisidėjo prie rusų mokyklos specifikos, kuri lėmė atviresnį, kiek forsuoatą garsą ir itin raiškias emocijas. Ši estetika ir Pirmojoje Lietuvos respublikoje buvo įsišaknijusi per pirmuosius nacionalinės operos trupės kūrėjus. Tik antruoju Valstybės teatro dešimtmečiu radosi dainininkų, išugdytų Italijoje ir Prancūzijoje, kurie gavo tiesioginę mokyklą ne per carinės Rusijos tranzitą. Konkurencija tarp „tikrą italų mokyklą“ gavusių Rusijoje ir studijavusių Vakaruose buvo juntama, pavyzdžiui, 1934 m. grįžusi į Lietuvą po studijų Romos Šv. Cecilijos akademijoje ir beveik dešimtmečio dainavimo Italijos ir Graikijos teatruose Zabielaite-Karvelienė bandė įsidarbinti Valstybės teatre, tačiau nebuvo priimta⁴⁵⁵. Tie, kurie buvo siunčiami mokytis su Lietuvos valstybės stipendija, privalėjo atidirbti Valstybės teatre ir net būdavo priversti dėl to nutraukti kontraktus Italijoje (Veronika Podėnaitė⁴⁵⁶), o Zabielaite-Karvelienė pati mokėjo už mokslą Romoje⁴⁵⁷, todėl Valstybės teatro administracija nebuvo įpareigota jos įdarbinti.

Darytina išvada, kad „La Scala“ ir kitų centrų stažuotojų poveikis Atlydžio metais ir vėliau buvo labai svarbus lūžis Lietuvos vokalinei kultūrai, nusvėręs rusiškosios tradicijos dominavimą nuo pat 1920 m. Būtina pabrėžti ir neoficialų vėlyvojo sovietmečio solistų tobulinimosi diskursą. Milkevičiūtė didelį dėmesį skyrė autodidaktinei edukacijai. Atlydžio metais SSRS buvo pradėti leisti garsių to laiko operos solistų įrašai (Marios Callas, Renatos Tebaldi, Victorios de los Angeles, Tito Gobbi, Mario Lanza, Carlo Bergonzi ir kt. plokštelės). Milkevičiūtė teigia klausiusi visus prieinamus įrašus po daugybę kartų, kopijavo tų dainininkų techniką, bandė įsiklausyti į kvėpavimo ypatumus. Jos pedagogas Paulauskas net įtarinėjęs, kad studentė paslapčia dar pas ką nors mokosi⁴⁵⁸. Didelį įrašų poveikį pripažino ir Sergejus Larinas, 1978 m. atvykęs į Vilnių iš Gorkio⁴⁵⁹ mokytis pas Noreiką, kurio pasirodymais tiek koncertinėje scenoje, tiek per sąjunginę televiziją ypatingai žavėjosi. Jis kopijuodamas Lanzos įrašus sugebėjo išsiugdyti tokia vokalinę techniką, kad per stojamuosius egzaminus komisijai paliko stulbinantį įspūdį, atlikdamas

⁴⁴⁹ Gerulaitis 2015: 74.

⁴⁵⁰ Ibid.: 99.

⁴⁵¹ Noreika pats pripažino, kad 1976 m. Puccini „Toskos“ spektaklyje Didžiajame teatre nebuvo tinkamos formos, todėl „ne pati geriausia buvo pirmosios arijos *si*, o paskutinio veiksmo viršūnės, kaip beveik visos pastaruosiu metu, nevykusios“ (Gerulaitis 2015: 98). Noreika tuo metu išgyveno vokalinę krizę, balso klosčių problemas, operaciją ir pats darė prielaidą, kad tai galėjo paskatinti Lietuvos partinę nomenklatūrą 1975 m. skirti jį VAOBT direktoriumi, nes nebuvo garantijų, kad jo balso sveikata atsistatys (Gerulaitis 2015: 21).

⁴⁵² Apie kvietimą ir atsisakymo priežastis Stasiūnaitė pasakoja LRT laidoje „Legendos“, transliuotoje 2023 m. gruodžio 5 d., prieiga internetu: [Legendos. Šiandien ir visados. Operos solistė Aušra Stasiūnaitė apie savo karjerą: dabar kitaip savo kūrybinį gyvenimą tvarkyčiau - 2023.12.05 - LRT](#) (žiūrėta 2025 08 03).

⁴⁵³ Katinaitė 2018: 179.

⁴⁵⁴ Ibid.

⁴⁵⁵ Bruveris 2006: 139.

⁴⁵⁶ Ibid.: 95.

⁴⁵⁷ Apie Oną Zabielaite-Karvelienę maža duomenų. 1952–1953 pas ją privačias pamokas ėmė Salomėja Vaidžiūnaitė, jos išsikalbėdavo. Karvelienė papasakojo, kad už jos mokslą mokėjo jos vyras, Romoje „šešeri mokslo metai jam kainavo apie 60 tūkstančių litų“ (Vaidžiūnaitė 1997: 92).

⁴⁵⁸ Iš pokalbio su Milkevičiūtė 2024 m. gruodžio 13 d. po jos ir jos studentų vakaro-koncerto LMTA.

⁴⁵⁹ Dabar – Žemutinis Naugardas.

sudėtingiausius kūrinius, tarp jų – Rodolfo ariją (Puccini „Bohema“) su aukštąja tenoro *do (c²)*⁴⁶⁰. Noreika jį priėmė į savo klasę, o nuo trečio kurso įdarbintas VAOBT Larinas atlikdavo pagrindinius tiek lyrinio, tiek dramatinio repertuaro vaidmenis.

Kaip matyti, paskutiniuoju sovietmečio dešimtmečiu VAOBT susiformavo stipri aukštos kvalifikacijos, atsinaujinusios vokalinės estetikos elitinė solistų grupė: sopranai Apanavičiūtė, Milkevičiūtė, Tumuliauskaitė, Jonaitytė, Stonytė, mecosopranai Ambrazaitytė, Almonaitytė, Stasiūnaitė, Šiškaitė (1974–1976 m. stažavusi Sofijoje pas Brymbarovą ir kt. pedagogus), tenorai Noreika, Larinas, Grigorianas (po stažuotės Milane dirbęs VAOBT 1980–1988 m.), baritonai Kaniava, Vasilevskis, bosai Daunoras, Kuprys, Prudnikovas ir kt. Dauguma jų buvo ir pdeagogai.

Vėlyvuoju sovietmečiu susiformavusioje lietuvių vokalinėje praktikoje išivyravo itališkoji klasikinė mokykla autentiškesniu pavidalu nei ji buvo suvokiama iki Atlydžio metais vykusių dainininkų ir pedagogų stažuočių. Tradicijos pokytis yra lėtas procesas, nemaža dalis dainininkų ir pedagogų laikėsi ankstesnių įpročių, tačiau pokytį vykdydę vidurinėsios kartos branduolys (Noreika, Daunoras, Ambrazaitytė, Kaniava, Milkevičiūtė ir kt.) nusvėrė produktyvumo požiūriu. Be to, jų rankose atsидūrė ir administraciniai svertai: Noreika vadovavo VAOBT, Daunoras ir Kaniava – Solinio dainavimo katedrai konservatorijoje. Pozityvų atsinaujinusios vokalinės mokyklos funkcionavimą liudijo ir jaunesnės kartos galimybės griuvus „geležinei uždangai“. Sėkmingą karjerą Vakaruose pradėjo Larinas, Algirdas Janutas, Sigutė Stonytė, Vytautas Juozapaitis, Violeta Urmana-Urmanavičiūtė, naujomis galimybėmis spėjo pasinaudoti Daunoras, Milkevičiūtė, Prudnikovas. XXI a. ši tradicija išugdė platų spektrą lietuvių atlikėjų, reprezentuojančių lietuvių vokalinės mokyklos prestižą. Tai Aušrinė Stundytė, Edgaras Montvidas, Asmik Grigorian, Vida Miknevičiūtė, Katerina Tretjakova, Kostas Smoriginas, Viktorija Kaminskaitė, Lauryna Bendžiūnaitė, Justina Gringytė ir kt.

3.2. VAOBT repertuaras ir solisto karjera: meninės raiškos galimybės ir ribos

Solisto karjeros galimybės sovietmečiu buvo tiesiogiai susijusios su repertuaro formavimo politika. Kaip jau konstatuota antrame šios disertacijos skyriuje, pokariu dėl tremčių, politinio persekiojimo ir ypatingai dėl didžiulės buvusio Valstybės teatro personalo emigracijos ištuštėjo VAOBT solistų korpusas, kuris buvo skubiai pildomas jaunaisiais dainininkais, konservatorijos absolventais, kuriems būdavo skiriami pagrindiniai vaidmenys, idant būtų įgalintas repertuaras. Dėl žymiausių solistų praradimo iškilo grėsmė repertuaro tęstinumui ir naujų, sovietinio turinio veikalų pastatymams. Taip pat konstatuota, kad dėl per anksti atsiradusių galimybių gauti didelės apimties sudėtingus vaidmenis ir kritusio vokalo pedagogikos lygio pokario debiutantų karta su retomis išimtimis turėjo gana anksti palikti sceną: sudėtingi vaidmenys nualino jaunus balsus, nekokybiškai išugdytą vokalinę techniką. Dėl šių priežasčių neilga šios kartos karjeros tarpsnį dar labiau sutrumpino ekonominės priežastys – sumažėjusi teatro dotacija ir darbuotojų skaičiaus mažinimas⁴⁶¹.

Šiame poskyryje plačiau analizuojama skirtingų sovietmečio etapų repertuaro politika solistų karjeros atžvilgiu: kaip repertuaras veikė solistų raiškos galimybes, profesinį tobulėjimą, *kultūrinį* ir *simbolinį kapitalą*, karjeros trukmę. Kita vertus, aiškinamasi, kokiomis aplinkybėmis patys solistai galėjo daryti įtaką repertuarui, kaip repertuaro politiką galėjo veikti solisto simbolinis kapitalas, kokias įtampas operos meno lauke (VAOBT ir Lietuvos valstybinės konservatorijos dainavimo katedroje) kėlė su repertuaru susiję sprendimai.

Išskirtini du veiksniai, turėję įtakos repertuaro formavimo politikos ir solistų lūkesčių konfrontacijai ir / arba sėkmingam prisitaikymui. Pirmasis susijęs su bendraisiais repertuaro sudarymo aspektais. Šalia standartinio operinio repertuaro partinė valdžia nuolat skatino ir reikė priekaištus dėl per mažo rusų klasikų ir, ypač, sovietinių kompozitorių operų įtraukimo į repertuarą. Šis aspektas nuolat buvo diskutuojamas VAOBT Meno tarybos posėdžiuose⁴⁶², bet esmingai koncentruojantis į ideologines pozicijas, beveik neatsižvelgiant į solistų korpuso galimybes, juolab asmeninius lūkesčius: dainininkams buvo skirstomi vaidmenys imperatyviai.

Kitas aspektas – lietuvių nacionalinės operos politika, kuri buvo itin opus klausimas per visą sovietmetį, apėmęs platesnį – ne tik operos – lauką, į kurį buvo įtraukti rašytojai ir

⁴⁶⁰ Vainauskienė 2016: 85.

⁴⁶¹ 1959 m. dotacija sumažinta 583 000 rublių, darbo užmokesčio fondas – 211 000 rublių (Iš Lietuvos TSR kultūros darbuotojų profsąjungos respublikinio komiteto IV plenumo nutarimo dėl Lietuvos TSR valstybinio akademinio operos ir baletų teatro bei Klaipėdos dramos teatro spektaklių idėjinio ir meninio lygio kėlimo, 1959 m. spalio 6 d. (Kiauleikytė et al. 1992: 201). 1959–1960 m. dotacijos sumažėjimas ir su tuo susiję teatro veiklos pokyčiai plačiai diskutuoti 1959 m. sausio 10 d. VAOBT Meno tarybos posėdyje (posėdžio protokolas LLMA, F 97, ap. 1, b. 94, l. 1–9).

⁴⁶² Šios diskusijos perteiktos VAOBT Meno tarybos protokoluose (LLMA, F. 97, ap. 1)

kompozitoriai, LSSR rašytojų ir kompozitorių sąjungos, jų partiniai aktyvistai, o respublikos partinė nomenklatūra šiam klausimui skyrė ypatingą dėmesį ir kontrolę⁴⁶³. Keliamas klausimas, koks šiuo požiūriu buvo solistų vaidmuo: ar buvo paisoma jų objektyvių galimybių? Ar kompozitoriai paisė / išmanė dainavimo specifiką kurdami operas? Kaip lietuviškasis repertuaras veikė solistų *simbolinį kapitalą*?

Antrasis veiksnys susijęs su individualiomis solistų savybėmis. Tai asmeniniai dainininkų repertuaro lūkesčiai, balso ir psichologiniai tipai bei jų sąlygojamos galimybės ir jų (ne)atitikimas su planuojamu repertuaru, skirstomais vaidmenimis, iš to kilusios frustracijos ir konfliktai. Visų šių sandūrų centre tarp ideologinių nomenklatūros reikalavimų ir solistų bei kitų kūrybinio personalo atstovų lūkesčių atsiskurdavo VAOBT vadovybė, kuriai tekdavo laviruoti tarp dviejų polių, dažniausiai aukojant žemesnės pavaldumo grandies – solistų – interesus.

3.2.1 Stalininė repertuaro doktrina ir Atlydžio pokyčiai: solistas tarp ideologinės kontrolės ir meninės saviraiškos laisvės

Ankstyvuojant sovietizacijos etapu buvo reikalaujama statyti rusų klasiką ir naujas sovietinės tematikos operas⁴⁶⁴. Vokalinių partijų atžvilgiu jos buvo grįstos *bel canto* repertuare (Gaetano Donizetti ir Vincozo Bellini operų pagrindu) nusistovėjusiu standartu, išlikusiu per visą XIX a.⁴⁶⁵, o kai kuriose kultūrinėse terpėse, kurios buvo mažiau paveiktos modernistinių tendencijų, ir iki XX a. vidurio ar net ilgiau: veikalo centre – pagrindinis herojinis personažas – dažniau dramatinis nei lyrinis tenoras, jo antagonistas – baritonas, pagrindinis teigiamas moters personažas – sopranas, jos antipodas – mecosopranas, viršesnė jėga (valdovai, dievai ir kt.) – bosas.

Klasikinėse rusų operose dėl reikšmingos bosų-oktavistų (klasikinės italų mokyklos terminologijoje toks balso tipas vadinamas *basso profondo*⁴⁶⁶) tradicijos ir eilės carų bei nacionalinių didvyrių personažų (Ivanas Susaninas (Michailas Glinka, „Gyvybė už carą“), Borisas Godunovas (Modestas Musorgskis), kunigaikštis Igoris (Aleksandras Borodinas), Ivanas Rūstusis, kunigaikštis Mstivojus (Nikolajus Rimskis-Korsakovas, „Pskovietė“, „Mlada“) ir kt.) modelis

kiek modifikavosi, tačiau jame tenoras (dažniau lyrinis) išliko teigiamas personažas, ištikimas boso personažo idėjų ir veiklos patikėtinis. Šis modelis (klasikinis *bel canto* ir / ar modifikuotas jo rusiškasis variantas) reprezentuotas ir VAOBT statytose sovietinio ideologinio turinio operose (Ivano Dzeržinskio „Tykusis Donas“, past 1940; Vano Muradeli „Didžioji draugystė“, past 1947; Tichono Chrenikovo „Audroje“, past. 1954).

Nors didesnei daliai solistų minimas repertuaras buvo svetimas savo turiniu, tačiau vokalinių partijų atlikimas nekėlė didelių sunkumų⁴⁶⁷, juolab muzikos kalba, kaip reikalavo socialistinio realizmo doktrina, buvo nesudėtinga, deklaratyvi, artima rusų liaudies dainoms, „Galingojo sambūrio“⁴⁶⁸ kompozitorių stiliui ir revoliucinėms dainoms. Manytina, kad tiek teatro meno vadovybė, tiek atlikėjai, tiek, tikėtina, prieškarinio laikų menanti teatro publika vertino šiuos pastatymus kaip nominalius, privalomus teatro veiklos ir solistų karjeros įgalinimui. Be to, kaip jau šioje disertacijoje pabrėžta, rusų kultūra ir kalba nebuvo svetima didžiūmai Pirmosios Lietuvos respublikos inteligentijos, kurios ženkliai dauguma buvo įgijusi mokslus Rusijos imperijos universitetuose ir konservatorijose.

Šiame kontekste pabrėžtina, kad didžioji 1944 m. menininkų emigracijos banga kilo ne dėl rusų kultūros, o dėl bolševikų režimo, represijų ir sovietų ideologizuoto rusifikacijos modelio. Tarpukario Lietuvos nacionalizmas buvo nukreiptas į tautinės valstybės ir kultūros kūrimą neoponuojant, o dažnai netgi remiantis rusų kultūros standartais, kaip kad Lietuvos vokalines pedagogikos ryšys su carinės Rusijos dainavimo tradicija, kuri sovietiniams ideologams irgi nebuvo priimtina dėl italų klasikinės mokyklos šaknų, kaip kad argumentuota ankstesniame poskyryje. Rusų klasikinės operos Valstybės teatre buvo natūraliai priimamos kaip klasikinis standartinis repertuaras, keletą sykių nuo 1920 m. iki 1940 m. buvo statytos Piotro Čaikovskio, Nikolajaus Rubinšteino, Musorgskio, Eduardo Napravniko ir Rimskio-Korsakovo operos.

„Tykiajame Done“ Kipras Petrauskas atliko pagrindinį – Grigorijaus Melechovo – vaidmenį. Manytina, kad būtent žymiausias trupės solistas buvo paragintas imtis propagandinio vaidmens, kad parodytų pavyzdį kitiems solistams. „Būdamas jau nebejauno amžiaus, lietuvių operos scenos veteranas sukūrė kupiną temperamento, jaudinantį kazoko paveikslą“, – 1967 m. reziumavo Vytautas Mažeika, apžvelgdamas 1940 m. spaudą⁴⁶⁹. Manytina, kad Petrauskui, jau

⁴⁶³ VAOBT Meno tarybos posėdžiuose, kuriuose buvo aptariamas repertuaras, dalyvaudavo Kultūros ministerijos ir LKP CK atstovai. Jei būdavo gvildenami naujų lietuviškų veikalų kūrybos (muzikos ir libreto) ir pastatymo kontrolės klausimai, tuomet dar dalyvaudavo Rašytojų ir Kompozitorių sąjungų atstovai.

⁴⁶⁴ Bruveris 2014: 192.

⁴⁶⁵ Herojinio tenoro kulto iškilimas ir įsivyravimas bei jo nulemti kiti balso tipų dramaturginiai vaidmenys standartiniame operos repertuare išanalizuotas Carlyne Abbate ir Rogerio Parkerio monografijos skyriuje *The Tenor Comes of Age* (Abbate, Parker 2012: 229–235).

⁴⁶⁶ Václavo Daunoro išdėstyta Genarro Barra boso balso kategorijų klasifikacija (Katinaitė 2018: 87–95).

⁴⁶⁷ Solistų (Vaidžiūnaitės, Dirsienės, Jasiūnaitės, Paulausko, Česio) atsiminimuose, dienoraščiuose (Vaidžiūnaitė 1997, Vyliūtė 1992, 2005, Blaževičius 2015, Grickienė 2006, Česas 2011) šių operų pastatymai dažniausiai išvis neminimi, nors gana detaliai aprašomi kiti tuo laiku kurti vaidmenys.

⁴⁶⁸ „Galingasis sambūris“ (rus. Могучая кучка) – XIX a. antroje pusėje veikusi rusų kompozitorių grupė, kūryboje diegusi realizmo, nacionalizmo ir rusų revoliucinių demokratų idėjas. Grupę sudarė Milijus Balakirevas, Aleksandras Borodinas, Cezaris Kiuji (Cui), Modestas Musorgskis ir Nikolajus Rimskis-Korsakovas. Grupės ideologu buvo ir pavadinimą pasiūlė menotyrininkas Vladimiras Stasovas.

⁴⁶⁹ Mažeika 1967: 28.

syki bėgusiam nuo proletariato diktatūros iš Petrogrado, buvo gana aišku, kad bolševikų valdžiai priešintis neverta, jei nori išlaikyti aukštą *simbolinį kapitalą*. Kitus pagrindinius personažus „Tykiajame Done“ sukūrė Petronėlė Zaniauskaitė (Natalija), Juozas Mažeika (Jevgenijus), Stasys Sodeika (Saška).

Rusijos kaip aukštesnės operinės kultūros įvaizdžiui stiprinti ir naują klasikinių rusų operų kanoną įtvirtinti buvo kviečiami rusų solistai. Manytina, kad šiuos vizitus organizavo iš Maskvos deleguotas rusų dirigentas Sergejus Delicijevs, 1949–1952 m. ėjęs VOBT vyriausiojo dirigento pareigas. Jo vadovaujamu laiku pagrindinį Malūnininko vaidmenį Aleksandro Dargomyžskio operoje „Undinė“ (past. 1949) atliko Aleksejus Krivčenia (1910–1974) ir Aleksandras Pirogovas (1899–1964), iš lietuvių solistų šį vaidmenį atlikdavo daugiausia Rimantas Siparis, taip pat Zenonas Paulauskas ir Leonidas Muraška, tuomet tik pradėję solisto karjerą. Pirogovas Vilniuje atliko ir Boriso Godunovo vaidmenį 1951 m. pavasarį⁴⁷⁰, o 1950 m. premjeroje šis vaidmuo buvo patikėtas Jonui Stasiūnui, antroje sudėtyje dainavo ir Siparis.

Turint omeny faktą, kad pokariu trupė buvo sunykusi ir skubiai pildoma jaunais dainininkais, dažniausiai dar studijavusiais konservatorijoje, o patyręs ir itin populiarius bosas Antanas Kučingis ištremtas į Sibirą, vyresnės kartos rusų bosai šiose operose buvo tarsi mentoriai lietuvių jaunimui. Pirogovas ypač gerai atsiliepė apie Šuiskio vaidmenį atlikusį tenorą Kazį Gutauską, kuris „sugebėjo visapusiškai atskleisti klastingojo Šuiskio charakterį“⁴⁷¹. Iš Valstybės teatro laikų likęs bosas St. Sodeika⁴⁷² Godunovo vaidmens negavo, jam patikėtas antraeilis Pimeno vaidmuo. Dainininkui tuo metu buvo 53 metai, Godunovo vaidmeniui tai tinkamas amžius ir patirtis, tačiau, matyt, Marini klasėje studijavęs ir Milane stažavęs solistas neatrodė tinkamas atlikti Godunovo partiją pagal sovietinę vokalinę doktriną. Dmitrijaus apsišaukėlio vaidmenį šiame pastatyme atliko Valentinas Adamkevičius ir Antanas Satkūnas. Petrauskas naujajame pastatyme nedalyvavęs, tik jaunystėje dainavęs Dmitrijaus partiją Petrograde (1919 m.), už šį vaidmenį 1951 m. buvo apdovanotas Stalino premija. Šia premija taip pat buvo apdovanoti dar keli šio spektaklio dalyviai – Stasiūnas ir Siparis už Boriso Godunovo, Jadvyga Petraškevičiūtė už Marinos Minšek vaidmenis. Į apdovanojimų sąrašą įtraukti ir spektaklio statytojai – režisierius Juozas Grybauskas, dirigentas Delicijevs ir choro vadovas Jonas Dautartas⁴⁷³. Dėl Petrausko, anot dirigento Algimanto Kalinausko, administracija jautėsi nepatogiai, kad reikšmingiausias trupės

⁴⁷⁰ Mažeika 1967: 59.

⁴⁷¹ Ibid.

⁴⁷² Iki 1950 m. teatre solistu dirbo ir vyresnysis Stasio Sodeikos brolis Antanas Sodeika – pirmasis Žoržas Žermonas inauguraciniame Lietuvos nacionalinės operos trupės spektaklyje („Traviata“, 1920 m. gruodžio 31 d.).

⁴⁷³ Mažeika 1967: 62. Pastaba: Stalino premija šiame leidinyje vadinama Valstybine premija.

artistas bus išskirtas iš kitų ir negaus svarbiausio stalininio apdovanojimo: „Dabar dainuoti šią partiją jis [Petrauskas] kategoriškai atsisakė. Tad teko komisijai kai ką „susukti“ ir jį, taip ir nedainavusį, įrašyti į apdovanojimų artistų sąrašą“⁴⁷⁴.

Rūta Stanevičiūtė teigia, kad Stalino premijų klausimas neišvengiamai susijęs su bendra lietuvių muzikos kultūros sovietizacija⁴⁷⁵, tai buvo „svarbus įrankis formuojant naujo sovietinio muzikos stiliaus masėms orientyrus, o kartu ir naują sovietinį muzikos elitą“⁴⁷⁶. 1950-ųjų „Boriso Godunovo“ pastatymas sutvirtino VOBT trupės įvaizdį Maskvos akiratyje, o jo dalyviai – Stalino premijos laureatai, ypač jaunieji, įgijo žaibišką *simbolinį kapitalą* ir pranašumą prieš savo kartos kolegas. Siparis, anot Kalinausko, buvęs tik antrasis Boriso vaidmens atlikėjas ir iš pradžių nepristatytas premijai, tačiau „jis apsiėmė Boriso rūbais, nusigrimavo ir per pertrauką išsiprašė komisijos, kad ir jį „perklaustytų ir peržiūrėtų“. Jo noras buvo patenkintas, ir komisijai net patiko toks jaunojo dainininko veržlumas“⁴⁷⁷. Siparis laureatų sąrašė tapo jauniausiu solistu, gavusiu elitinę Stalino premiją: dainininkui tebuvo 24 metai.

Kaip matyti, Stalino premija jaunajai solistų kartai buvo reikšmingas kriterijus, su kuriuo sieti tolimesni karjeros lūkesčiai ir įsitvirtinimas teatro, kartu ir platesnio kultūros lauko elite. Pastebėtina, kad Stalino premija nebuvo įvertinti solistai dalyvavę aukščiau minėtose propagandinėse operose, o pasirinkti „Boriso Godunovo“ atlikėjai ir statytojai. Tai gali būti susiję su politinėmis aplinkybėmis, kurias sukėlė 1948 m. nutarimas dėl Muradelio operos „Didžioji draugystė“. Marina Frolova-Walker, tyrusi Stalino premijų politiką, pastebi, kad nutarimas sukėlė sąmyšį pačiame premijų skyrimo komitete, kuomet tapo nebeaiškūs kriterijai, kaip vertinti sovietines propagandines operas⁴⁷⁸. Tikėtina, kad ši priežastis turėjo įtakos, kad lietuvių solistai buvo įvertinti Stalino premijomis už rusų klasikines operas atlikimą, o ne ideologizuotus vaidmenis sovietinėse propagandinėse operose.

„Boriso Godunovo“ pastatyme negavę vaidmenų solistai jautė nuoskaudą tiek dėl Stalino premijos ir su ja susijusių palankesnių karjeros galimybių praradimo, tiek dėl meninės saviraiškos apribojimo. Puikios vokalinės formos tuomet buvusi Salomėja Vaidžiūnaitė tikėjosi Marinos Mnišek vaidmens, netgi jį repetavo, tačiau jis buvo paskirtas artimus ryšius su dirigentu Delicijevu palaikiusiai kitai solistei – Jadvygai Petraškevičiūtei⁴⁷⁹. Vaidžiūnaitė savo atsiminimuose šiam

⁴⁷⁴ Kalinauskas 2010: 298–299.

⁴⁷⁵ Stanevičiūtė 2021: 205.

⁴⁷⁶ Ibid.: 219.

⁴⁷⁷ Kalinauskas 2010: 298.

⁴⁷⁸ Frolova-Walker 2016: 173.

⁴⁷⁹ Apie Delicijevą ir Petraškevičiūtės santykius bei netikėtą jų atomazgą atsiminimuose rašė dirigentas Kalinauskas: „Kilo visokių intrigų dėl artimos draugystės su soliste J. Petraškevičiūte. Į talką pasiūlyta Maskvoje gyvenusi jo žmona, prikaišiota ir dėl visokių būdų nebūtų klaidų kasdieniame darbe (Kalinauskas 2010: 317).“

epizodui skyrė nemažai vietos⁴⁸⁰. Favoritizmas stalinizmo metais buvo reikšmingas faktorius menininkų karjeros liftui. Kultivuota Stalino⁴⁸¹ ši neoficiali praktika išplito, turėjo lemiamos reikšmės favoritų veiklos sklaidai, vertinimui, tolesnėms galimybėms. Lietuvoje tokių apraiškų taip pat būta, pavyzdžiui, itin aukšto rango partinės nomenklatūros veikėjas poetas Antanas Venclova asistavo operos solistei Irenai Jasiūnaitei⁴⁸². Abejotina, ar šie santykiai turėjo reikšmingos įtakos Jasiūnaitės karjerai. Nėra jokių duomenų, kad teatro vadovybė būtų patyrusi spaudimą dėl vaidmenų jai skyrimo, juolab jauna solistė vadovų buvo vertinama, laikoma perspektyvia, pamėgta publikos, o favoritinis ryšys truko neilgai⁴⁸³.

Teatre visgi būta vaidmenų skyrimo praktikos dėl politinės įtakos atvejų. Pavyzdžiui, Borodino operoje „Kunigaikštis Igoris“ Poloviečių mergaitės vaidmuo buvo paskirtas ir repetuojamas Tumalevičiūtės, tačiau prieš pat dekadą Maskvoje staiga buvo paskirta kita dainininkė – Janina Misiūraitė. Mažai tikėtina, kad tai galėjo būti dirigento ar režisieriaus idėja, juolab Tumalevičiūtė – sopranas (taip kaip numatyta operos partitūroje), o Misiūraitė – mecosopranas. Greičiau įsikišo solistės vyras, taip pat solistas Šilgalis. Nors jis buvo kompartijos narys (vėliau tapęs ir VAOBT partinės organizacijos sekretoriumi), vargu, ar vien šis faktas galėjo lemti jo įtaką teatre. Čia prisimintinas ir jau minėtas atvejis, kai 1952 m. skiriant konservatoriją baigusią Jasiūnaitę į VOBT, staiga buvo pakeistas direktoriaus sprendimas: Jasiūnaitė išsiųsta į Kauną, o į jai numatytą vietą teatre priimta Misiūraitė. Darytina prielaida, kad Šilgalis galėjo būti susijęs su kitomis okupacinės sistemos struktūromis, todėl galėjo daryti spaudimą priimant kai kuriuos sprendimus teatre, ypač proteguojant savo žmoną.

Apibendrinant galima teigti, kad VOBT (vėliau ir VAOBT) vaidmenų skyrimo praktika su retomis išimtimis nebuvo susijusi su solistų asmeniniais ryšiais, juos užtariančių nomenklatūrinių patronų įtaka. Didesnę reikšmę favoritizmas turėjo materialių dalykų (butų, užsienio kelionių, automobilių ir kt. privilegijų bei gėrybių) skyrimui, ypač vėlyvesniais

sovietmečio etapais⁴⁸⁴. Vaidmenų skyrimas visgi labiau buvo susijęs su solisto profesiniu lygiu, *kultūrinio kapitalu* ir repertuaro įgalinimo poreikiu.

Stalinizmo repertuaro ideologinė kryptis nebuvo paremta vien propagandinėmis operomis ar rusų klasika. Trūkstant kūrybinių pajėgumų, lėšų naujiems pastatymams buvo pasukta Valstybės teatro spektaklių atnaujinimo kryptimi, panaudojant išlikusias dekoracijas ir kostiumus, papildant juos naujomis detalėmis. Per keletą metų atnaujinta Verdi „Traviata“ (1944), „Otelas“ (1947), Gounod „Romeo ir Džuljeta“ (1948), „Faustas“ (1949), Puccini „Toska“ (1951), Bizet „Karmen“ (1948), Smetanos „Parduotoji nuotaka“ (1950). Kai kurių kitų operų rodymas net nebuvo nutrauktas nuo nepriklausomybės ir vokiečių laikų (Verdi „Aida“, Čaikovskio „Eugenijus Oneginas“, „Pikų dama“). Šios operos tapo jaunosios pokario solistų kartos greito karjeros skrydžio platforma: jauni dainininkai gaudavo jų profesinio pasirengimo ir sceninės patirties neatitinkančius didelės vokalinio teksto apimties vaidmenis. Daugiausia pagrindinius vaidmenis gaudavo Petraškevičiūtė, Ylienė, Tumalevičiūtė, Jasiūnaitė, Aleškevičiūtė, Gutauskas, Adamkevičius, Paulauskas, Stasiūnas, Siparis, antrose solistų sudėtyse – Česas, Lietuvninkas, Muraška, vyresnieji solistai Vaidžiūnaitė, Zaniauskaitė, St. Sodeika ir kt. Mažeika (Marini mokinys, nuo 1930 m. dainavęs Valstybės teatre) atnaujintų spektaklių premjerose dainuoti taip pat nebebūdavo kviečiamas, nors dar 1949 m. atliko pagrindinį Demono vaidmenį to paties pavadinimo Antono Rubinstejno operos premjeroje. Dainininkui tebuvo 42 metai (g. 1907). Prieškario dainininkų situacija nebuvo vienareikšmė. Dažnai buvo remiamasi jų autoritetu, tačiau premjerose nepartinių senosios kartos dainininkų buvo vengiama, jie dainuodavo mažiau reikšmingomis progomis, ypač tuos vaidmenis, kuriuos buvo įvaldę anksčiau. Kita vertus, vyresnieji taip pat buvo jaunosios kartos žavėjimosi objektas. Jų pasakojimai apie Valstybės teatro gyvenimą, manieros, sceninė laikysena grindė emocinį ryšį su prieškarinio operos tradicija⁴⁸⁵.

Po „Boriso Godunovo“ kitas strateginis rusų operos pastatymas buvo Borodino „Kunigaikštis Igoris“. 1952 m. pastatytas spektaklis buvo numatytas Lietuvos literatūros ir meno dekadai Maskvoje, tad solistai parinkti kruopščiai, balansuojant tarp patyrusių ir jaunųjų, atsižvelgiant ir į ką tik skirtos Stalino premijos prestižą, ir į sceninį įdirbį bei vokalinį

⁴⁸⁰ Vaidžiūnaitės prisiminimuose situacija nušviesta taip: „Kartą einant po spektaklio namo paklausiau Jadvygos: „Kaipgi tu dabar jautiesi, ar neliūdna, kad mylimasis išvyko? [...] J. Petraškevičiūtė atsakė: „Aš visai jo nemylėjau. Apkritai aš nieko nemyliu ir nesuprantu, ką tai reiškia – mylėti. Draugauju su tuo, kuris man naudingas“. Na taip, ji S. Delicijevą paprašė, švelniau su juo pašnekėjo, nusišypsojo, tas ir atidavė jai Marinos vaidmenį. O aš netekau gražios, mano balsui tinkančios ir šiaip patinkančios partijos“ (Vaidžiūnaitė 1997: 84).

⁴⁸¹ Stalinas palaikė intymius ryšius su keliomis Maskvos Didžiojo teatro solistėmis (Litvin 2001: 71–84).

⁴⁸² Pačios Jasiūnaitės liudijimu, Venclova nuolat ateidavo žiūrėti jos spektaklių, abu viešai lankydavosi restoranuose, knygynuose. Venclova dedikavo jaunai solistei eilėraščių, kuriuos kartu su meilės laiškais solistė sutiko publikuoti Jūratės Vyliūtės parengtoje monografijoje (Vyliūtė 2005: 95–98).

⁴⁸³ Iš Venclovos laiško: „[m]ūsų draugystė buvo tokia neilga ir tokia neužmirštama“ (Vyliūtė 2005: 97).

⁴⁸⁴ Daunoras: „Vienas iš mane užtardavusių sovietinių vadų buvo LSSR Ministrų Tarybos pirmininko pirmasis pavaduotojas Ksaveras Kairys. [...] Aš nuolat varščiau jo kabineto duris, prašydamas butų savo draugų šeimoms. Ir jis vis patenkindavo prašymą, kol vieną dieną pasakė: „Baik čia prašyti dėl kiekvieno pažįstamo. Kai pačiam reikės, nebegalėsiu padėti“ (Katinaitė 2018: 114). Tikėtina, kad ir kiti solistai naudojami savo patronų palankumu.

⁴⁸⁵ Pavyzdžiui, Daunoras didžiavosi, kad 1960 m. VAOBT debiutavo Eskamiljo vaidmeniu („Karmen“), vilkėdamas prieškarinį Mažeikos kostiumą, 1931 m. premjerai kurtą pagal Aleksandro Benois eskizus. Jaunas dainininkas kopijavo Mažeikos, kuris tuo metu jau buvo baigęs karjerą, vaidybą, stebėjęs dar studijuodamas: „Buvau nužiūrėjęs Juozą Mažeiką, kaip jis iššokdavo iš užkulisių ant stalo ir sutrenkdavo Eskamiljo kupletus. Nusprendžiau ir aš taip pat daryti per savo debiutą. Iššokau dar aukščiau su dideliu trenksmu ant stalo, padainavau kupletus. Publika gausiai paplojo, bet aš tikėjaisi ovacijų vos tik pasirodęs, nes Mažeikai plodavo, kai tik jis užšokdavo ant stalo“ (Katinaitė 2018: 47).

meistriškumą. Igorio vaidmenį visgi patikėta patyrusiam artistui Mažeikai (antroje sudėtyje – jaunajam Stasiūniui), Galickio – Sipariui (antroje sudėtyje – Lietuvninkui), Končako – Zabulėnui (antroje sudėtyje – Muraškai), Jaroslavnos – Petraškevičiūtei (antroje sudėtyje – scenos veteranei Aleksandrai Staškevičiūtei; po metų į spektaklį įvesta debutantė – Elena Saulevičiūtė), Končakovnos – Aleškevičiūtei (antroje sudėtyje – Jasiūnaitei), Vladimiro – Česui (antroje – iš tremties grįžusiam Juozui Indrai ir Vladui Kavoliūniui). Režisierius Juozas Gustaitis, siekdamas reginio originalumo, išskirtinumo iš kitų tradicinės režisūros ir vaidybos spektaklių (matyt, tikėtasi padaryti stiprų įspūdį Maskvos publikai) suteikė didelę laisvę solistams improvizuoti mizanscenose. Šiuo požiūriu itin pasižymėjo Siparis⁴⁸⁶, kurio vaidybinį talentą amžininkai dažnai vertino labiau nei vokalinį⁴⁸⁷.

Daugiau rūpesčių nei privalomos stalininio laikotarpio ideologizuotos rusų ir kitų „broliškų tautų“ kompozitorių operos VAOBT vadovams ir atlikėjams kėlė lietuviškos sovietinės operos politika. Dar 1945 m. buvo reikalaujama operos scenoje ne tik šlovinti Raudonąją armiją, bet ir vaizduoti lietuvių kovą su vokiečiais tiek praicityje (su kryžiuočiais), tiek Antrojo pasaulinio karo metais⁴⁸⁸, o 1955 m. istorinė tematika jau valdžios kritikuojama: „Dabartiniu metu rašomi veikalai yra istorinės tematikos. Teatro originalaus repertuaro orientavimasis vien į praities vaizdavimą negali būti pripažintas patenkinamu“⁴⁸⁹. Nors pirmoji sovietmečiu sukurta lietuvių istorinė opera buvo Vytauto Klovos „Pilėnai“, kurios premjera įvyko tik 1956 m., tačiau diskusijos ir naujų idėjų svarstymai nuo pat antrosios okupacijos pradžios nuolat vyko tiek teatro Meno tarybos posėdžiuose, tiek Rašytojų ir Kompozitorių sąjungose, tiek Meno reikalų valdyboje. Jei pirmosios okupacijos metais buvo tam tikro lietuvių kompozitorių optimizmo, kūrėjai nelabai dar suvokė bolševikų kultūros politikos grėsmę ir bandė bendradarbiauti su teatru įprastu stiliumi, tai antrosios okupacijos pradžioje buvo aiškiai suprasta, koks pavojus kyla kūrybos laisvei, kūrinių autorystei ir nacionalinių siužetų autentiškumui.

Dainininkams, kurie dažniausiai priešindavosi naujoms operoms dėl jų muzikinio stiliaus neįprastumo, tikro ar tariamo nepatogumo dainuoti, ideologinė valdžios konfrontacija su

kompozitoriais buvo netgi patogi: nenorėdami dainuoti naujų operų jie dažnai šalia valdžios priekaištų libretui ir muzikai įterpdavo ir savų argumentų apie operos vokalinių partijų neprofesionalumą. Kaip ankstyviausias ryškus pavyzdys – Stasio Šimkaus opera „Pagirėnai“ pagal Stasio Santvaro libretą, užbaigta dar iki pirmosios okupacijos. Petrauskas domėjosi kūrybos procesu, rengėsi atlikti pagrindinį Prano vaidmenį, tačiau kompozitoriui pateikus partitūrą teatru, persigalvojo ir atsisakė⁴⁹⁰. Tai paskatino ir kitus atlikėjus reikšti nepasitenkinimą. Pasak Šimkaus sūnaus Algio, „[v]isi pradėjo atrasti operoje trūkumų savo grojamose ar dainuojamose partijose; daugelis staiga įgavo įkvėpimo daugybei idėjų ir patarimų kompozitoriui ir libretistui, kaip jie turėtų operą rašyti“⁴⁹¹. Premjera buvo vis atidėliojama, kol prasidėjo sovietų okupacija, o tuomet bolševikų valdžia numatė, kad opera galėtų būti tinkama dekadai Maskvoje, išvelgė joje „socialinės kaimiečių prieš dvarponius kovos pradų“⁴⁹². Ideologiškai vis keičiant libretą po eilinio svarstymo Šimkus artimiesiems nusiskundė, kad jei viską darys kaip valdžia nori, pagrindinis herojus Pranas „vaikščios XVIII šimtmečio lietuviškajame kaime su raudona vėliava“⁴⁹³.

Po tokių patirčių antrosios okupacijos pradžioje lietuvių kompozitoriai nebesiveržė siūlyti naujų operų. Stokojant ideologiškai tinkamų naujų lietuviškų veikalų po penkerių antrosios okupacijos metų Spalio revoliucijos 32-ųjų metų progą buvo nuspręsta atnaujinti (sykiu, ideologiškai pakoreguoti libretą⁴⁹⁴) Karnavičiaus „Gražina“. 1949 m. pastatymo herojinės poros – Liutauro ir Gražinos – vaidmenis atliko Dagelytė ir Indra, nors buvo numatyti vyresnieji Petrauskas ir Staškevičiūtė (vėliau įtraukti jaunieji Gutauskas, Adamkevičius), o lyrinius Laimučio ir Ramunės – taip pat jaunieji solistai Česas ir Tumalevičiūtė. Kodėl ryškiausia trupės žvaigždė Petrauskas turėjo užleisti vietą jaunajam Indrai, greičiausiai paaiškina faktas, kad Indra prisidėjo prie operos redagavimo. Kalinauskas teigė, kad jis kaip pastatymo vyriausiasis dirigentas ir partitūros redaktorius muzikos neperrašinėjo, tik kupiūravo (trumpino), o didžiausias „įsibrovimas į „neliečiamas“ kompozitoriaus valdas“ buvusi nauja finalinė scena, kurioje Liutauras paliekamas gyvas, išpildant bolševikų reikalavimą, kad opera baigtųsi optimistiškai. Finalą perrašyti pasisiūlė

⁴⁸⁶ Mažeika 1967: 68.

⁴⁸⁷ Apie ribotus Sipario vokalinius duomenis ir išskirtinį artistišumą, talentą režisūrai užsiminė Daunoras, teigęs, kad netgi tą pasakęs pačiam Sipariui. Dainininkas, neva, reagavęs audringai, o paskui pasiūlymą „apsvarstęs rimtai“ (Katinaitė 2018: 106). Iš tiesų, vėliau Siparis palinko į režisūrą, o 1977 m. baigė solisto karjerą ir tapo VAOBT vyriausiuoju režisieriumi.

⁴⁸⁸ 1945 m. bendrame LKP(b) ir LSSR Liaudies komisarų tarybos nutarime dėl lietuvių meno sovietizavimo Meno reikalų valdyba buvo įpareigota paskelbti konkursą dramos ir operos kūriniais, kurių turinys atspindėtų „didvyrišką lietuvių liaudies kovą su amžinuoju priešu – grobikais vokiečiais tiek praicityje, tiek ypač Didžiojo Tėvynės karo metais, partizanų judėjimą, didvyriškiausios Raudonosios armijos Tarybų Lietuvos išvadavimą ir respublikos atstatymą“ (Bagušauskas et al. 2005: 55).

⁴⁸⁹ 1955 m. kovo 29 d. LTSR kultūros ministro įsakymas dėl Lietuvos LTSR valstybinio akademinio operos ir baletų teatro veiklos ugdant lietuvišką tarybinę operą ir baletą (Kiauleikytė et al. 1992: 191).

⁴⁹⁰ Pasak Šimkaus sūnaus Algio, „Pagirėnuose“ Šimkus, kurį visi žinojo kaip paprastų chorinių dainų kūrėją, nustebino „vientisos, ne numerinės formos gerokai komplikuoju, nors Vakarų pasaulio mastu toli gražu „nemodernišku“ veikalui, kuriam išdainuoti bei pagroti, pasirodė, reikėjo žymiai daugiau pastangų ir net sugėbėjimo, kaip būdavo sukaupiama normaliai Kaune statomoms operoms“ (Šimkus 1973).

⁴⁹¹ Ibid.

⁴⁹² Ibid.

⁴⁹³ Ibid.

⁴⁹⁴ Originaliame librete buvo daugiau apeiginių scenų, kurios naujoje redakcijoje pakeistos į realistinius dialogus, chorus. Senasis vaidila Karnavičiaus originale „nė vienu žodeliu neužsimena apie šviesesnę Lietuvos ateitį, ir todėl režisierius A. Zauka, tai pabrėždamas, parodo jį žiūrovui kaip apakusį senelį“ (Mažeika 1967: 46). I I v. Senojo vaidilos ir Jaunojo bajoro dialogą įsiterpdavo Žilagalvis krivis. 1949 m. redakcijoje vietoj Žilagalvio krivio įvesdintas dar vienas Vaidila, kuris kviečia visus į bendrą kovą su kryžiuočiais, taip įgalinant sovietinę mitologemą, kad amžinieji Lietuvos priešai yra kryžiuočiai, kas yra beveik atvira aluzija į vokiečius Antrojo pasaulinio karo kontekste.

Indra. Pasak Kalinausko, Indra „sulipdė daug variantų“, kol vadovybė išsirinko vieną tinkamą⁴⁹⁵. Galimai tai ir nulėmė, kad premjeroje dainavo Indra, nors buvo numatytas Petrauskas⁴⁹⁶, dainavęs šią partiją pirmojoje „Gražinos“ premjeroje (1933). „Gražinos“ pastatymas buvo kompromisas taip ir nesulaukus naujos sovietinio turinio lietuvių operos. Tačiau ji netenkino propagandistų lūkesčių dėl planuojamos dekados Maskvoje. Visgi tai buvo „buržuaziniiais“ laikais sukurta opera, kuri negalėjo reprezentuoti sovietinės Lietuvos kompozitorių mokyklos ir operos kultūros.

1953 m. pagaliau įvyko pirmosios sovietinės lietuviškos operos – Antano Račiūno „Marytės“ (vaizduojančios sovietinės partizanės Marytės Melnikaitės propagandistų sukurptą biografiją) – premjera. 1951 m. Venclovos parašytas libretas turėjo „visą eilę esminių trūkumų“⁴⁹⁷, tad libretą taisyti pakviestas poetas Petras Keidošius ir režisierius Gustaitis. Opera žūtbūt turėjo būti užbaigta ir pastatyta iki dekados Maskvoje, kur turėjo reprezentuoti naują lietuvių sovietinį meną ir pergalės prieš nacistinę Vokietiją įprasminimą⁴⁹⁸. Į pagrindinių vaidmenų pirmąją sudėtį įtraukti Stalino premijos laureatai. Marytės vaidmenį atliko Petraškevičiūtė ir šiuo vaidmeniu teatre debiutavusi Saulevičiūtė, Vaškio – Gutauskas, komjaunuolio Sakalo ir jo nuotakos Danutės – Stasiūnas, Šilgalis, Aleškevičiūtė ir Mikštaitė, fon Bumelio – Mažeika ir Siparis. Operoje – daug personažų, tad buvo įtrauktas praktiškai visas solistų ansamblis.

Praėjus daugiau nei savaitei po „Marytės“ premjeros teatre įvyko oficialus aptarimas, kuriame dalyvavo aukščiausi LSSR kultūros valdininkai, rašytojų ir kompozitorių sąjungų vadovybė, kitų kontrolės institucijų atstovai, teatro vadovybė, spektaklio kūrėjai ir solistų atstovai⁴⁹⁹. Pagal įsitvirtinusį tokių svarstymų standartą visi pasisakiusieji iš pradžių pagirdavo teigiamus dalykus, o po to pereidavo prie kritikos. Daugiausia kritikos pelnė libreto autoriai dėl dramaturgijos silpnumo, tačiau smarkiai kritikuota ir muzika, personažų charakteristikos, o kaip geriausia operos dalis išskirti chorai. Kritiškos aplinkos padrąsintas Partkomo sekretoriaus Vaškio vaidmens atlikėjas Gutauskas atskleidžia, kad buvę labai sunku dirbti, nes gatavo operos varianto

nebuvo, tekstas buvo keičiamas kiekvienoje repeticijoje⁵⁰⁰. Solistas nusiskundė Vaškio vaidmeniu, kuris, jo teigimu, deklaratyvus, o vokalinė partija – labai sunki. Įsidrąsinęs Gutauskas pareiškė, kad apskritai vokalinių partijų tesitūra bloga, „išskyrus Danutės lopšinę, visos kitos arijos nepatogios dainuoti, solistams sunku galvėtis su orkestru“⁵⁰¹.

Nors veikalas neteikė kūrybinio pasitenkinimo nei kūrėjams, nei atlikėjams, visgi jis ženkliai pasitarnavo kelių menininkų karjerai. Pirma, pats Račiūnas išsilaisvino iš priekaištų dėl formalizmo, buvo apdovanotas Darbo Raudonosios Vėliavos ordinu, jam suteiktas LSSR nusipelnusio meno veikėjo garbės vardas. Antra, įtakingoje sąjunginiu mastu recenzijoje Saulevičiūtė kaip perspektyvi solistė labiausiai išskirta iš viso solistų ansamblio po spektaklio parodymo Maskvoje („gražus balsas ir išskirtinis artistiškas“⁵⁰²), sykiu gerai įvertinti ir kiti jaunieji solistai. Tai vėl sustiprino jų pozicijas teatre ir pagerino materialinį gerbūvį. Trečia, lemtingas karjeros postūmis nutiko jaunam dirigentui Algiui Žiūraičiui, kuris po dekados buvo priimtas į Maskvos konservatoriją studijuoti dirigavimo ir pakviestas dirbti SSRS Sąjunginio radijo Didžiojo simfoninio orkestro dirigentu-asistentu⁵⁰³.

Klovos „Pilėnai“ (past. 1956) tapo pirmąja sovietine lietuviška opera, kurioje paradoksaliai sutapo valdžios ideologiniai interesai ir atlikėjų bei publikos lūkesčiai išvysti scenoje patriotinius jausmus skatinantį nacionalinį siužetą⁵⁰⁴. Anksčiau už „Pilėnus“ teatre buvo laukiama tuo pat metu rašomų kitų operų – Balio Dvariono „Dalios“ ir Juliaus Juzeliūno „Tado Blindos“. Dėl nuolatinių svarstymų, kritikos ir redagavimų „Dalios“ premjera įvyko tik 1959 m. (tikėtina, kad ši užsitęsusi istorija lėmė, kad Dvarionas daugiau išvis neberašė operų), o „Tado Blindos“ sumanymas žlugo dėl muzikos ir libreto autorių išsiskyrusių požiūrių⁵⁰⁵.

⁴⁹⁵ Kalinauskas 2010: 283.

⁴⁹⁶ Mažeika rašė, kad premjeroje dainavo Petrauskas ir Staškevičiūtė (Mažeika 1967: 47), taip numatyta ir spektaklio programėlėje Matyt, tai ir suklaidino autorių, nes labiau tikėtina Kalinausko, kuris buvo ne tik partitūros redaktorius, bet ir šio pastatymo muzikinis vadovas, dirigavęs premjera, versija. Kai Indrai buvo suteikta galimybė pasirodyti premjeroje, tuomet, greičiausiai, nuspręsta ir vietoj Staškevičiūtės paskirti jaunesnę dainininkę Dagelytę.

⁴⁹⁷ Mažeika 1967: 76.

⁴⁹⁸ Teatras šios operos pastatymui disponavo gausesniais ištekliais (dailininkas Juozas Jankus), palyginus su gana skurdžiais kitais pokario pastatymais: sukurti individualizuoti kostiumai, naudoti kokybiški audiniai, kailiai. Negailėta medžiagų vaizduojant vokiečių okupantus – itin realistiškos vokiečių uniformos, prabangiai sukurtas karininko fon Bumelio kabinetas, imituojantis Dūkšto dvaro interjerą su elegantiškais sienų apmušalais, šviestuvais, baldais ir kt.

⁴⁹⁹ „Marytės“ premjera įvyko 1953 m. rugsėjo 19 d., minimas operos aptarimas išplėstiniame VOBT Meno tarybos posėdyje – rugsėjo 28 d. Posėdžio protokolas, LLMA, F 17, ap. 1, b. 76, l. 1–11.

⁵⁰⁰ Gatavo partitūros varianto iki pat premjeros nebuvo dėl nuolatinių libreto svarstymų ir su tuo susijusių taisyčių.

⁵⁰¹ 1953 m. rugsėjo 28 d. VOBT Meno tarybos posėdžio protokolas, LLMA, F 17, ap. 1, b. 76, l. 10.

⁵⁰² 1954 m. po dekados žurnale *Советская музыка* publikuota Mariano Kovalio [Мариан Коваль] recenzija „Два спектакля“ [Du spektakliai], kurioje aptarti dekadėje parodyti lietuviški veikalai – Račiūno „Marytė“ ir Juzeliūno baletas „Ant marių kranto“. Publikacijos iškarpa saugoma Račiūno archyve (LLMA, F 17, ap. 1, b. 76, l. 70).

⁵⁰³ Po studijų Žiūraitis liko Maskvoje, 1960 m. buvo pakviestas diriguoti į Maskvos Didįjį teatrą, kur dirbo iki mirties 1998 m.

⁵⁰⁴ „Pilėnuose“ įtvirtinta sovietinė ideologema vaizduoti Lietuvos istorinį-politinį neįgalumą, kovą su amžiniais priešais kryžiuočiais (kas yra netiesioginė nuoroda į vokiečius, nacius, fašistus, nes visos šios sąvokos buvo vartojamos sinonimiškai) ir išsigelbėjimą padedant „broliškai“ rusų tautai (Katinaite 2024: 22–33).

⁵⁰⁵ 1955 m. kovo 29 d. LTSR kultūros ministro įsakyme dėl Lietuvos LTSR valstybinio akademinio operos ir baleto teatro veiklos ugdant lietuvišką tarybinę operą ir baletą teigiama, kad „[t]eatras nesiėmė reikiamų priemonių suderinti kompozitoriaus J. Juzeliūno ir libretisto J. Mackonio pažiūroms, kuriant operą „Tadas Blinda“ (Kiauleikytė et al. 1992: 191). Algirdas Ambrazas teigė, kad libretas Juzeliūno „netenkino įvairiais atžvilgiais“, todėl jis atsisakė šio sumanymo (Ambrazas 2015: 117).

Nors „Pilėnų“ premjera sunkiai skynėsi kelią per libreto kontrolę ir nuolatinius taisymus (muzikai buvo reiškiami mažiau pastabų)⁵⁰⁶, tačiau solistai entuziastingai reagavo į veikalą. Viename pirmųjų aptarimų 1955 m. Stasiūnas, kuriam numatytas pagrindinis Margirio vaidmuo, pareiškė, kad „[v]isuose veikėjuose vienodumas. [...] Muzika neduoda medžiagos, iš kurios turi aktorius kurti vaidą“⁵⁰⁷. Po metų solisto nuomonė jau kitokia: užstodamas kompozitorių iš solisto perspektyvos pasidžiaugė, kad muzika patogi dainuoti, o žiūrovams būsianti lengvai klausoma⁵⁰⁸. „Pilėnai“ užtarnavo Klovai sėkmingo kompozitoriaus, rašančio solistams patogias, dainingas vokales partijas, reputaciją. Pasak Klovos žmonos Jūratės Klovienės, Stasiūnas ilgus metus buvo nepakeičiamas Margiris⁵⁰⁹, Eglės vaidmenį atliko Saulevičiūtė ir Ylienė, Mirtos – kompozitoriaus šeimos bičiulė Aleškevičiūtė (antroje sudėtyje – Jasiūnaitė), Margirio bajoro Ūdrio – Tervydis (pasak Klovienės, jį beveik visada publika priversdavusi pakartoti Ūdrio ariją⁵¹⁰) ir Šilgalis, rusų kunigaikščio Danylos – Paulauskas ir Lietuvninkas, kryžiuočio Ulricho – Zabulėnas ir Paulauskas. Vėliau statant kitas kompozitoriaus operas ir VAOBT Meno tarybos posėdžiuose kolegoms kompozitoriams, muzikologams kritikuojant Klovą dėl perdėm paprasto muzikinio stiliaus, solistų atstovai argumentuodami stodavo ginti kompozitoriaus: 1958 m. prieš Klovos mitologinės operos „Vaiva“ premjerą, kompozitorių kaltinant, kad partitūroje kartojamos „senos klaidos“ (Indros pastaba), neieškoma naujų formų, Petrauskas pareiškė, kad Klova yra puikus, nuoširdus kompozitorius, Stasiūnas pridūrė, kad „naujos formos netraukia publikos, salės tuščios“⁵¹¹. Panaši priešprieša vyko ir per Klovos operos „Du Kalavijai“ (pradinis pavadinimas – „Žalgiris“, past. 1966) aptarimus⁵¹², kai muzikologas Algirdas Ambrazas supeikė operos dramaturgiją („išžėsta ir statiška“) ir reziūmavo, kad „[s]pektaklis spręstas žiūrovui neaukšto lygio ir ne per daug išsilavinusiai auditorijai“⁵¹³. Tarp aštriai kritikuojančių taip pat išsiskyrė Mikštaitė jau ne tik kaip solistė, bet ir kaip režisierė, pavadinusi operos kūrėjus „primityviais autoriais“. Stasiūnas solistų vardu atrėmė kritiką teigdamas, kad „opera rašyta eiliniam žiūrovui, o ne išsilavinusiai visuomenei, kuri kaip tik teatrą retai lanko“, o dėl libreto trūkumų jis pasiūlė paprašyti LSSR

Rašytojų sąjungos pagalbos⁵¹⁴. Solistai gynė „lietuviškuoju Verdžiu“⁵¹⁵ pramintą Klovą, kaip rašantį melodingas vokales partijas ir paisantį operinių balsų specifikos. „Pilėnai“ – vienintelė lietuviška opera, kuri sovietmečiu buvo pastatyta net 3 kartus (1956, 1978 ir 1986 m.), beveik visą laiką su neilgomis pertraukomis buvo repertuare ir absoliuti dauguma visų kartų solistų turėjo joje vaidmenis.

Palankiai solistai vertino ir Juliaus Juzeliūno „Sukilėlių“ partitūrą. Premjera buvo numatyta 1957 m. Spalio revoliucijos 40-mečiui, tačiau likus savaitei spektaklis buvo atšauktas dėl cenzūros ideologinių pretenzijų libretui. Negana to, pareikalauta, kad „idėjiškai ydingą“ libretą įvertintų patys VAOBT partiniai darbuotojai ir premjera būtų sustabdyta tariamai jų pačių sprendimu⁵¹⁶. Kartu su kitais VAOBT komunistais libreto smerkimo klausimu turėjo pasisakyti ir solistai Stasiūnas bei Zabulėnas. Jie kaip ir dauguma posėdžio dalyvių oficialiai pripažino aukštesnių nomenklatūros instancijų ideologinę kritiką, tačiau iš jų pasisakymų sužinome, kad solistai mieliai repetavo šį spektaklį, o dideliu autoritetu laikytas Petrauskas vertino kaip „gerą operą“ ir sužinojęs, kad kyla grėsmė premjerai net kvietė dainininkus susaukti susirinkimą ir protestuoti, kad premjera nebūtų atšaukta⁵¹⁷. Dirigentas Geniušas taip pat teigė gilinęsis į muziką ir prisieimė kaltę, kad nesidomėjo libretu⁵¹⁸. Panašus atlikėjų santykis buvo ir su Dvariono „Dalia“, nes vokalinės partijos buvo nesudėtingos, nesunkiai išmokstamos.

Sudėtingesni profesiniai iššūkiai solistams iškilo Atlydžio metais, kai pokarinių „liaudiškąjį romantizmą“ keitė modernėjimo tendencijos lietuvių muzikoje. Siekta modernizuoti ir operų turinį (aktualizuoti tematiką, atsisakyti istorinių siužetų, „siekti nūdieniškumo“⁵¹⁹), ir muzikos kalbą. Tačiau tik antroje septintojo dešimtmečio pusėje buvo pastatyti pirmieji kiek moderniau sukomponuoti lietuviški veikalai – Vytauto Laurušo „Paklydę paukščiai“, Vytauto Paltanavičiaus „Kryžkelėje“ (abi 1967 m.). Tuo pat metu vyko ir Juzeliūno operos „Žaidimas“ pastatymo galimybių dramatiški svarstymai. Operos premjera buvo numatyta 1968 m.

⁵¹⁴ Ibid., l. 29.

⁵¹⁵ Pirmąkart Klovą su Verdi palygino kompozitorius Juozas Karosas 1960 m. balandžio 30 d. VAOBT Meno tarybos posėdyje, aptariant Klovos operą „Duktė“: „Džiugu, kad susilaukėm savo Verdi“ (LLMA, F 97, ap. 1, b. 102, l. 24).

⁵¹⁶ „Sukilėlių“ libretas apkaltintas ideologiškai cenzoriams nepriimtina dvasininko Mackevičiaus (sukilėlių vado) ir vienintelio ruso – prasigėrusio ir kvailo žandarų vachmistro – vaidavimu. Premjeros uždraudimo aplinkybės aptariamos Algirdo Ambrazo monografijoje (Ambrazas 2015: 116–31).

⁵¹⁷ 1957 m. spalio 28 d. VAOBT partinės organizacijos uždaro susirinkimo protokolas, LLMA, F 97, ap. 1, b. 169, l. 61.

⁵¹⁸ Ibid., l. 62. Atkurtos nepriklausomybės metais Geniušas pakomentavo šį partinį susirinkimą Ambrazui rengiant monografiją apie Juzeliūną. Pasak Geniušo, partinės organizacijos susirinkimas truko septynias valandas ir baigėsi trečią valandą nakties: „man teko net septynis kartus kalbėti, aiškinti, kad operoje nieko blogo nėra“ (Ambrazas 2015: 125).

⁵¹⁹ Pasak Stanevičiūtės, „diskusijos apie libreto trūkumus – vienas tvariausių sovietmečio diskusijų apie nacionalinę operą motyvų, ypač Kompozitorių sąjungos renginių metu“ (Stanevičiūtė 2011: 112).

⁵⁰⁶ Daugiau nei metus iki premjeros nuolat vyko kūrinio svarstymai VAOBT Meno tarybos posėdžiuose.

Premjeros išvakarėse dirigentas Altermanas pranešė, kad Klova parengė penktą partitūros variantą (1956 m. birželio 30 d. Meno kolegijos posėdžio protokolas, LLMA, F 97, ap. 1 b. 72, l. 42).

⁵⁰⁷ 1955 m. birželio 28 d. VAOBT Meno tarybos posėdžio protokolas, LLMA, F 97, ap. 1, b. 65, l. 75.

⁵⁰⁸ 1956 m. birželio 30 d. VAOBT Meno tarybos posėdžio protokolas, LLMA, F 97, ap. 1, b. 72, l. 45.

⁵⁰⁹ Klovienė 2006: 47.

⁵¹⁰ Ibid.

⁵¹¹ 1958 m. sausio 14 d. VAOBT Meno tarybos posėdžio protokolas, LLMA, F 97, ap. 1, b. 87, l. 2–3.

⁵¹² 1966 m. spalio 7 d. VAOBT Meno tarybos protokolas, LLMA, F 97, ap. 1, b. 210, l. 27–32.

⁵¹³ Ibid., l. 28.

birželį, pradinę pateiktą medžiagą gerai įvertino dirigentai Geniušas ir Aleksa⁵²⁰. Susipriešinimas kilo su veikalu supažindinus būsimus operos atlikėjus. Nors viena iš VAOBT koncertmeisterių – Birutė Šernaitė – solistams paskambino visą klavyrą, o Aleksa padainavo visas solines partijas, siekdamas įrodyti, kad kūrinys yra įveikiamas⁵²¹, solistai neatlyžo. Kompozitorius papasakojo Ambrazui apie susitikimą su atlikėjais, kuriame „keletas operos solistų leido sau „pamokyti“ kūrėją“⁵²². Monografijoje muzikologas neatskleidžia šių solistų pavardžių, tačiau privačiuose pokalbiuose tiek jis, tiek pats Juzeliūnas ne kartą teigė, kad didžiausi operos pastatymo oponentai buvo Siparis ir Daunoras. Pastarasis buvo ką tik grįžęs iš stažuotės Milano „La Scala“ teatre, įtikėjęs klasikinės italų dainavimo mokyklos idėjos universalumu ir visateisiškumu, įgijęs didžiulį populiarumą ir *simbolinį kapitalą*, kurio svorį stengėsi išnaudoti kovai už, jo manymu, teisingą dainavimą⁵²³. Aleksa buvo suinteresuotas veikalo pastatymu ir įkalbinėjo kompozitorių pakoreguoti solistų partijas, tačiau, pasak tuometinio VAOBT direktoriaus Laurušo, „[a]utorius pareiškė, kad jis taisyti nesutinka“⁵²⁴. Diskusijos Meno tarybos posėdžiuose ir intrigos solistų grupėje tęsėsi keletą metų. Paskutinįkart „Žaidimo“ pastatymas planuotas VAOBT 1971–1972 m. sezone⁵²⁵, vėliau teatro dokumentuose šis veikalas nebeminimas. Iš esmės tai buvo vienintelis atvejis sovietmečiu, kai galutinę operos pastatymo sužlugdymą lėmė ne cenzūra, ne teatro vadovų, išorinių partnerių (Rašytojų ir Kompozitorių sąjungų atstovų) abejonės menine verte ar resursų stygius, o solistų kova prieš operos kultūros modernizaciją. Galima daryti prielaidą, kad jei vadovybė būtų pademonstravusi ryžtingesnę poziciją, vargu, ar solistų pasipriešinimas būtų nulėmęs rezultatą. Šiuo atveju susidėjo abiejų pusių – solistų ir kompozitoriaus – pozicijų bekompromisiškumas ir vadovybės indiferentiškumas.

Laurušas kaip kompozitorius, ypač kaip Kompozitorių sąjungos atstovas, demonstravo atsargų solidarumą su Juzeliūnu, tačiau jo nuosaikų vaidmenį „Žaidimo“ istorijoje galėjo lemti ir tai, kad tuo pat metu buvo statoma jo paties opera „Paklydę paukščiai“, kurioje jis kiek ambicingiau plėtojo vokalines partijas, bet neperžengdamas nuosaikais modernizmo technologinių ribų. Laurušas vengė konfliktuoti su dainininkais, kurie tuo metu repetavo ir jo paties operą. Kita vertus, jo kaip vadovo *simbolinis kapitalas* diskusijų toną dėl jo operos nusvėrė nuosaikumo link.

⁵²⁰ Ambrazas 2015: 211.

⁵²¹ 2001 m. ši epizodą Ambrazui papasakojo pats Aleksa (Ambrazas 2015: 213).

⁵²² Ibid.

⁵²³ Daunoro pozicija dėl *bel canto* technikos kaip mokslu paremto teisingo dainavimo išdėstyta jo memuarų „Nuo Raktuvės piliakalnio iki Lincolno menų centro“ dalyje „Gennaro Barros metodas“ (Katinaitė 2018: 87–95).

⁵²⁴ Ambrazas.: 212.

⁵²⁵ 1971 m. gegužės 12 d. VAOBT Meno tarybos posėdžio protokolas, LLMA, F 97, ap. 1, b. 256, l. 21.

Įprasta Laurušo ir Paltanavičiaus operas laikyti kaip diptiką. Išties, panašumų esama nemažai. Abi operos turi stiprų ideologinį krūvį, nukreiptą į nepriklausomybės laikų „nesusipratusių“ inteligentų kritiką („Kryžkelėje“ jie atsiduria vokietmetyje, o „Paklydusiuose paukščiuose“ – išeivijoje); abiejose bandyta atsikratyti lig tol lietuviškose operose vyravusio epiškumo ir siekta psychologizmo; abi dedikuotos Spalio revoliucijos 50-mečiui⁵²⁶. Abi operos buvo pristatytos SSRS šiuolaikinės operos konkursui⁵²⁷, abi jame pelnė II premiją, o 1970 m. VAOBT gastroliū Maskvoje metu abi parodytos Didžiojo teatro scenoje. Nors abi anuomet buvo laikomos kaip lietuvių nacionalinės operos modernėjimo flagmanai, išties muzikiniu požiūriu ir vokalo traktuote yra ryškių skirtumų. „Kryžkelėje“ sukompnuota remiantis tradicine mažoro-minoro sistema, muzikines priemones kiek praplečiant aštresniais disonansais, o vokalinės partijos gana nuosaikios, melodinės struktūros aiškios. Operoje nemažai žanrinių numerių, nors ir siekta išsistinio muzikos vystymo. Muzikos kalbos požiūriu ši opera artimesnė metais anksčiau pastatytai Klovos operai „Du kalavijai“. „Paklydusių paukščių“ stilius ambicingesnis – sudėtingesnė harmonija, politonalumo elementai, savita leitmotyvų sistema, ariozinio tipo vokalinės partijos. Šios technologinės priemonės ir aktualus, ideologiškai angažuotas siužetas išskyrė šią operą kaip novatorišką, tad jauniausi teatro solistai priėmė šį pastatymą labiau kaip karjeros galimybę ir naujoviškumo, jaunatviškumo ekvivalentą nei grėsmę jų klasikiniam vokaliniam pasirengimui. Kadangi abi operos buvo statomos beveik tuo pačiu metu, pirmose solistų sudėtyse buvo numatyti skirtingi dainininkai, tačiau po to daug kas dainavo abejose operose. Nuosaikesnėje „Kryžkelėje“ didesnę krūvį gavo vyresnieji solistai Paulauskas, Aleškevičiūtė, Kornejeva, Jasiūnaitė, Šilgalis, Lietuvninkas ir kt., o modernesniuose „Paklydusiuose paukščiuose“ daugiau dainavo jaunesnieji solistai – Noreika, Kaniava, Saulevičiūtė, Almonaitytė, Ambrazaitytė ir kt. Abiejų operų fragmentai 1969–1970 m. buvo išleisti „Melodijos“ plokštelėse, jose užfiksuoti taip pat skirtingų kartų solistų balsai: „Kryžkelėje“ – Aleškevičiūtė, Kornejeva, Siparis, Šilgalis, Tumalevičiūtė, o „Paklydusių paukščių“ įrašė – Noreika, Kaniava, Saulevičiūtė.

Septintasis dešimtmetis apskritai išsiskyrė repertuaro aktualizavimu, ne tik pokyčiais lietuviškų operų stilistikoje. Bendra Atlydžio atmosfera ir užmezgti kultūriniai ryšiai su Rytų bloko šalimis ir Vakarašalio ir šviežesnio repertuaro atsiradimą VAOBT. Požiūrio pokyčiams įtakos turėjo ne tik repertuaro laisvėjimo politika visoje SSSR, bet ir VAOBT vadovas Laurušas –

⁵²⁶ „Kryžkelėje“ premjera rugsėjo 3 d. pradėtas 1967–1968 m. sezonas, o „Paklydusių paukščių“ premjera įvyko 1967 m. lapkričio 5 d. – Spalio revoliucijos sukakties išvakarėse.

⁵²⁷ Pasak Laurušo, Vilniuje lankėsi „įvairios komisijos“ iš Maskvos, tarp atvykusių vertintojų buvo SSSR kultūros ministrės Jaketarinos Furcevos pavaduotojas Vasilijus Kucharskis, SSSR Kompozitorių sąjungos pirmininkas Tichonas Chrenikovas ir kt. I premiją pelnė rusų kompozitoriaus Sergejaus Slonimskio opera „Virinėja“ ir ukrainiečių kompozitoriaus Vitalijaus Gubarenkos „Eskadros žuvinimas“ (Aleknaitė-Bieliauskienė, 2009: 166-167).

jaunosios Atlydžio kompozitorių kartos atstovas, kartu su kolegomis domėjęsis muzikos naujovėmis, kiek tai buvo pasiekama per negausius oficialius kanalus. 1963 m. buvo pastatyta pirmoji modernios stilstikos opera Lietuvos teatro istorijoje – Sergejaus Prokofjevo „Meilė trims apelsinams“ (1921), kurioje vaidmenis atliko Aleškevičiūtė, Čiudakova, Jasiūnaitė, Lietuvinkas, Siparis, ir jaunesni solistai Noreika, Daunoras. Tai buvo ir režisūrinis Mikštaitės debiutas. Į VAOBT istoriją šis pastatymas įėjo kaip repertuarinis lūžis, tačiau anuometinė publika sunkiai priėmė naujoves. Nors buvo tikėtasi, kad tai bus geriausiai lankomas spektaklis, tačiau, pasak Laurušo, „viltys nepasitvirtino“⁵²⁸. Kitas naujosios repertuaro krypties reprezentantas – Carlo Orffo opera „Gudruolė“ (1943), pastatyta 1965 m. taip pat Mikštaitės iniciatyva. Pagrindinį vaidmenį premjeriniuose spektakliuose dainavo Saulevičiūtė ir Tumalevičiūtė, vėliau tik išimtinai Tumalevičiūtė, kuri priskyre šį vaidmenį prie sudėtingiausių savo karjeroje dėl personažo statiškumo, reikalaujančio „vidinės išraiškos ir subtilumo. Vokalas sunkus, labai plataus diapazono, <...> kiekvienas intervalas neįprastai sudėtingas“⁵²⁹. Šis pastatymas buvo pirmasis dirigentui Jonui Aleksai, pradėjusiam karjerą VAOBT tais pačiais metais po studijų Leningrado konservatorijos aspirantūroje (1962–1965). Aleksa labai greitai užsitarnavo ne tik savo kartos, bet ir vyresnių solistų pagarbą kaip išskirtinis menininkas ir autoritetas. „Gudruolėje“ Tumalevičiūtė jautė pasitikėjimą 17 metų už ją jaunesnio debiutuojančio dirigento muzikine intuicija⁵³⁰.

Laurušas palaikė savo bendraamžius, jaunosios kartos solistus, tačiau, jo teigimu, „svarbų vaidmenį sprendžiant esminius repertuaro ir kitus klausimus atliko visuomeninės ir partinės organizacija, kurioje lemiamą balsą turėjo vyresnieji artistai. Jie darė įtaką ir direktoriui, galėjo net priversti spręsti problemas jiems palankiai“⁵³¹. Jeigu standartiniame repertuare vyresnieji laikėsi pagrindinių vaidmenų, „stengėsi jauniesiems jų neatiduoti“⁵³², tai XX a. repertuare ir naujose lietuvių kompozitorių operose jaunesni turėjo daugiau galimybių reikštis tiek dėl vadovybės palaikymo, tiek dėl vyresniųjų solistų santūresnio, kartais net priešiško nusiteikimo modernesnio repertuaro atžvilgiu.

Reikšmingi repertuaro požiūriu buvo 1968-ieji, kai buvo pastatytos dvi XX a. operos – Puccini „Mergina iš Vakarų“ (1910) ir George'o Gershvino „Porgis ir Besė“ (1936). VAOBT buvo antrasis SSRS teatras, pastatęs pastarąją operą. Nuostabą kelia tai, kad Sovietų Sąjungoje diskriminuojant džiazo muziką kaip „supuvusių Vakarų“ reprezentantą ir persekiojant džiazo muzikantus kaip „moralškai nepatikimus“ leista statyti amerikietišką operą, grįstą džiazine

⁵²⁸ Aleknaitė-Bieliauskienė 2009: 163.

⁵²⁹ Tumalevičiūtė 2013: 126.

⁵³⁰ Ibid.: 132.

⁵³¹ Aleknaitė-Bieliauskienė 2009: 148.

⁵³² Ibid.

(sinkopuota) ritmika ir afroamerikiečių folkloro intonacijomis. Paaiškinimą galima rasti Geniušo, tuometinio VAOBT vyriausiojo dirigento, 1967–1968 m. sezono pristatyme, kuriame jis atskleidžia, kad ši opera skirta ne muzikinių stilių repertuare praplėtimui, bet „negrų rasinio diskriminavimo temai“⁵³³. Nepaisant ideologinės etiketės ši opera tapo puikia jaunųjų solistų raiškos platforma ir vienu mėgstamiausių bei gausiai publikos lankomų spektaklių. Pagrindinius vaidmenis joje atliko Kaniava (Porgis), Kornejeva (Besė), Kaukaitė (Klara), Kuodis (Sporting Laifas) ir kt.

Septintojo dešimtmečio pabaigoje Noreikos, Daunoro, Kaniavos, Kaukaitės, Ambrazaitytės, Apanavičiūtės ir kt. karta įsitvirtina galutinai kaip solistų grupės lyderiai. Viena vertus, dėl vaidmenų kovojantys vyresni solistai vis dažniau turėjo atsitraukti tiek dėl amžiaus, tiek dėl jau aukščiau aptartos septintojo dešimtmečio vidury konstatuotos solistų vokalinio meistriškumo krizės, kita vertus, jaunųjų sėkmė tarptautiniuose konkursuose, stažuotės Milano „La Scala“ teatre suteikė jiems reikšmingą *kultūrinį kapitalą*, lėmusį ir *simbolinio kapitalo* išaugimą.

3.2.2 Solistų *kultūrinio kapitalo* proveržis ir repertuaro politikos sąstingis vėlyvuoju sovietmečiu

Aštuntojo dešimtmečio centre – naujojo teatro pastato inauguracija ir su tuo susiję repertuaro iššūkiai. Privalomo rusų klasikos ir rusų sovietinių kompozitorių operų klausimas išliko aktualus, tačiau buvo sprendžiamas be tiesmukų ideologinių imperatyvų, atsižvelgiant į Atlydžio metais iškilusių kompozitorių *kultūrinį* ir, ypač, *simbolinį* kapitalą ir netgi užsimezgzusius asmeninius ryšius.

Atkreiptinas dėmesys, kad 1960 m. vėl buvo susirūpinta rusų repertuaro būkle VAOBT, todėl LSSR kultūros ministro įsakyme nurodyta „ištaisyti padėtį dėl rusų klasikos geriausių kūrinių rodymo žiūrovui, neatidėliojant įtraukti į repertuarą rusų klasikos kūrinius“⁵³⁴. Po šio įsakymo į repertuarą sugražintos Musorgskio, Borodino ir Čaikovskio operos (su ta pačia scenografija), o nauji rusų kompozitorių operų pastatymai per dešimtmetį parengti keturi: Čaikovskio „Jolanta“ (1962), Rimskio-Korsakovo „Mocartas ir Saljeris“, Prokofjevo „Meilė trims apelsinams“ (abi 1963) ir Sergejaus Rachmaninovo vienaveiksmių operų „Frančeska da Rimini“ bei „Aleko“ spektaklis (1966). Aštuntame dešimtmetyje dar iki persikeliant į naujus teatro

⁵³³ Premjera pradeda sezoną (*Tiesos inf.*), *Tiesa*, 1967 m. rugpjūčio 27 d., p. 4.

⁵³⁴ 1959 m. kovo 11 d. Lietuvos TSR Kultūros ministro įsakymas dėl Lietuvos TSR Valstybinio akademinio operos ir baleto teatro veiklos (Kiauleikytė 1992: 204).

rūmus pastatytos trys rusų operos. Vien 1970 m. įvyko dvi premjeros – viena dažniausiai nuo Valstybės teatro laikų statytų rusų operų – Rubinsteinio „Demonas“ ir Chrenikovo „Audroje“⁵³⁵. 1972 m. pastatytas Čaikovskio „Eugenijus Oneginas“, 1973 m. – Ščedrino „Ne vien tik meilė“⁵³⁶.

Svarbiausias rusiškojo repertuaro akcentas buvo Borodino „Kunigaikščio Igorio“ pastatymas, skirtas naujojo teatro pastato inauguracijai 1974 m. Šventinį klasterį sudarė net trys premjeros, parodytos pirmąją savaitę – Klovos „Ave, vita“ (lapkričio 6 d.), Gounod „Faustas“ (lapkričio 10 d.) ir „Kunigaikštis Igoris“ (lapkričio 13 d.). Borodino operai pastatyti iš Maskvos buvo pakviestas žymiausias operos režisierius Borisas Pokrovskis, iniciavęs ir naują kūrinio redakciją. Grandiozinį, efektingų masinių scenų prisodrintą spektaklį dainininkai repetavo pakiliai. Ypač išsiskyrė Apanavičiūtės sukurtas Jaroslavnos vaidmuo. Ji pasižymėjo ir Aidos vaidmeniu kitame didelio masto VAOBT pastatyme 1975 m.

Laurušo vadovaujamo laiko repertuariniai pokyčiai baigėsi Vytauto Barkausko operos „Legenda apie meilę“ premjera 1975 m. kovo 29 d. Barkausko operoje pagrindinius vaidmenis atliko Apanavičiūtė (Valdovė) ir Adamkevičius (Ferchadas). Ši opera publikos buvo sutikta šilčiau nei daugelis kitų nacionalinių veikalų. Išskirtinumo teikė ir egzotiškas siužetas⁵³⁷, dramaturginiais akcentais, ypač Valdovės vokalinės partijos dramatismu primenantis Puccini „Turandot“. Opera susilaukė tik 9 spektaklių ir kiek daugiau nei po metų, staiga mirus Adamkevičiui (1976 m. gegužės 3 d.), išnyko iš repertuaro. Šį vaidmenį taip pat rengė stažuotojas Stasys Liupkevičius, tačiau 1975 m. jis paliko teatrą dėl su liaudies muzika susijusios tolesnės veiklos⁵³⁸.

Mirus Adamkevičiui kilo grėsmė repertuarui dėl herojinio tenoro – centrinės standartinio operos repertuaro ašies – dainininkų stygiaus. Taip pačiais metais teatrą paliko Česas, nuo ankstyvojo pokario buvęs reikšmingu repertuaro įgalintoju. Naujasis vadovas Noreika pats išgyveno vokalinę krizę ir keletą metų tik ypatingomis progomis pasirodydavo scenoje. Didelis krūvis teko lyriniam tenoram Edmundui Kuodžiui ir Algirdui Čipliui, kurie tame karjeros etape

⁵³⁵ Nors jokių pagrindžiančių dokumentų ar užfiksuotų liudijimų neaptikta, tačiau darytina prielaida, kad Chrenikovo operos pastatymas galėjo būti atgaivintas (pirmąkart ši opera VAOBT pastatyta 1954 m.) kaip padėka už Laurušo ir Paltanavičiaus operų premijavimą aukščiau minėtame Sąjunginiame konkurse, kuriame Chrenikovas – SSRS Kompozitorių sąjungos pirmininkas – buvo komisijos nariu.

⁵³⁶ Su Ščedriniu ir jo žmona balerina Maja Pliseckaja Laurušas palaikė draugiškus ryšius. 1988 m. Ščedrinas pakvietė Laurušą atstovauti LSSR Bostone (JAV) vykusiame SSRS tautų muzikos festivalyje „Muziką kuriame kartu“ (Aleknaitė-Bieliauskienė 2009: 200). 1989 m. Lietuvos SSR kompozitorių sąjungai (LKS) atsiskyrus nuo SSSR kompozitorių sąjungos, Laurušo iniciatyva Ščedriniui suteiktas LKS garbės nario vardas.

⁵³⁷ „Legenda apie meilę“ sukurta pagal tuo metu Sovietų Sąjungoje propaguoto turkų poeto komunisto Názimo Hikmeto libretą azerbaidžaniečių kompozitoriaus Arifo Malikovo baletui (libretą operai pritaikė Vlada Mikštaitė).

⁵³⁸ 1975 m. išėjęs iš VAOBT Liupkevičius tapo LRT TV laidų režisieriumi, nuo 1980 m. – liaudies muzikos ansamblio „Armonika“ vadovu.

dar negalėjo imtis dramatinių partijų. Čiplies turėjo puikius vokalius duomenis, itin aukštą tesiturą, tačiau dramatinio tenoro vaidmenys galėjo negrįžtamai pakenkti jo balsui. Neišlaikęs įtampos 1979 m. jis pasitraukė iš teatro, dirbo solistu Filharmonijoje ir pedagogu Konservatorijoje. Dainininkas nukentėjo ir dėl to, kad buvo Daunoro mokinys⁵³⁹, o šis tuo metu dėl konfliktų su direktoriumi Noreika (konfliktuota irgi dėl repertuaro) buvo pašalintas iš teatro ir perkeltas į Kauno valstybinį muzikinį teatrą. 1977 m. teatre pradėjo dainuoti lyriniai tenorai Bronius Tamašauskas ir Jonas Valuckas, kurie taip pat buvo įtraukti į sudėtingus vaidmenis, kuriems dar nebuvo subrendę balsai. Tenorų, ypač dramatinių, stygius buvo rimta problema, kėlusi daug konfliktų iki pat devintojo dešimtmečio pradžios, kai 1980 m. į Lietuvą dėl šeiminio aplinkybių atvyko Gehamas Grigorianas⁵⁴⁰ ir tapo VAOBT solistu iki 1988 m. Kiek anksčiau po vokalinės krizės atsigavo Noreika⁵⁴¹ ir taip pat įsitraukė į repertuarą. Dar labiau tenorų pozicijas sutvirtino 1981–1989 m. VAOBT solistu dirbęs Noreikos mokinys Sergejus Larinas.

Naujojoje scenoje Apanavičiūtė beveik dešimtmetį tapo svarbiausia soprano vaidmenų atlikėja. Čiudakova po sunkios ligos buvo neseniai mirusi (1973), Tumalevičiūtė, Ylienė, Kornejeva pamažu traukėsi iš scenos tiek dėl amžiaus, tiek dėl naujojo teatro akustikos problemų (visos buvo lyrinio soprano repertuaro atstovės), Kaukaitė paliko teatrą, pakeitusi karjeros kryptį, o Apanavičiūtės stiprus, takus balsas įveikė akustinius iššūkius, solistė tapo svarbiausia dramatinių soprano partijų Verdi, Wagnerio, Puccini ir kt. kompozitorių operose atlikėja. Akustinės problemos turėjo žalingesnių pasekmių taip vadinamiems „lengvesniems“ balsams – lyriniam sopranams Juodikaitytei, Jonaitytei, bet ilgainiui dainininkės prisitaikė prie akustinių iššūkių, be to, buvo atlikti tam tikri rekonstrukciniai darbai, siekiant pagerinti salės akustiką. Milkevičiūtė, nors debiutavo 1976 m., tačiau netrukus išvyko stažuotis į Milano „La Scala“ teatrą, jos karjera išsiskleidė jau paskutiniame sovietmečio dešimtmetyje. Tuo pačiu metu į teatrą atėjusios Romutė Tumuliauskaitė ir Jolanta Čiurilaitė greitai įsilieso į repertuarą kaip lyrinio soprano partijų atlikėjos.

Porą dešimtmečių svarbiu tiltu tarp pokario ir Atlydžio debutantų kartų buvusi ir itin platų repertuarą dainuodavusi Saulevičiūtė vis rečiau pasirodydavo premjerose, nors dar buvo labai paklausi solistė ir naujojoje scenoje. Jos repertuare be kitų kūrinių buvo ir didžiausias skaičius vaidmenų lietuvių kompozitorių operose – aštuoni vaidmenys Klovos, Dvariono, Račiūno

⁵³⁹ Apie įtampas, patirtas dėl Noreikos ir Daunoro konflikto bei spaudimo dainuoti per sudėtingą repertuarą Čiplies atskleidė privačiame pokalbyje 2017 m. vasario 18 d. Daunoro 80-mečiui skirtame vakare LNOBT. Apie Čiplies išėjimo iš VAOBT priežastį – netinkamų vokalių partijų skyrimą – užsiminė ir Bruveris (Bruveris 2006: 311).

⁵⁴⁰ Stažuotėje Milano „La Scala“ teatre Grigorianas susipažino su Milkevičiūte, po stažuotės ją vedė ir atvyko gyventi į Lietuvą, VAOBT solistu jis dirbo 1980–1988 m.

⁵⁴¹ Gerulaitis 2015: 24.

ir Laurušo operose. 1977 m. dainininkė paatviravo Lietuvos radijui dėl didelio krūvio, kad per savaitę tenka dainuoti 2–3 skirtingų pavadinimų spektakliuose. Ji taip pat atskleidė labiau mėgstanti stiprius dramatiškus išgyvenimus (Puccini, Verdi operas) bei pabrėžė problemas, susijusias su lietuvišku repertuaru: „[k]lasikinės operos parašytos vokališkiau. Mes labai mylime šiuolaikinius autorius, bet norėtume, kad jie atsižvelgtų į vokalinę specifiką, į balsų diapazonus. [...] Rašant vokalinę muziką kompozitoriams reiktų daugiau pasidomėti vokalu“⁵⁴².

Kaukaitė teatrą paliko 1978 m. Dainininkės sprendimą lėmė daugiau priežasčių nei pragaištinga akustika, kurios viešai kaip priežasties Kaukaitė niekada neįvardino. Ji teigė norėjusi didesnės repertuarinės laisvės: jau buvo pasižymėjusi kaip kelių Felikso Bajoro, Broniaus Kutavičiaus ir kitų lietuvių kompozitorių kūrinių pirmoji atlikėja, sulaukdavusi vis daugiau įvairių pasiūlymų, kurie tapo ne(be)suderinami su darbu teatre. Vertindamas jos patirtį, įgytą stažuotėje Italijoje, 1977 m. Paulauskas pakvietė pradėti pedagoginį darbą Konservatorijoje. Dainininkė savo memuaruose atskleidė daugiau pasirinkimo veiksnių:

O sekmadieniniai koncertai Paveikslų galerijoje su Leopoldu Digriu – tarsi dar viena, neoficiali tarnyba. Ėmiau jaustis dirbanti nesuderinamus darbus. Naujas lietuviškas ir klasikinis kamerinis repertuaras, reikalavęs kitokios dainavimo manieros, akivaizdžiai ėmė kirstis su operiniu. Už tai, kad atlikau Juliaus Juzeliūno „Meliką“, teatro direktoriaus Noreikos buvau išbarta – kaip leidžiu sau dainuoti tokią bjaurią, antivokalinę muziką! Abi su pianiste Gražina Ručyte, po rečitalio Talino filharmonijoje dėl smarkios pūgos pavėlavusios į eilinę repeticiją, gavome papeikimus.

Pasirinkusi koncertinį amplua argi negalėčiau būti pati sau režisierė, dramaturgė? [...] Taip, užverdama teatro duris išgyvenau dramą, bet mainais gavau nepriklausomybės komfortą ir galimybę tapti savimi. [...] Jau turėjau ir savo publiką, o teatre repertuaras tuo metu akivaizdžiai klostėsi dramatiškesnių balsų naudai.⁵⁴³

Labai stiprios vėlyvuoju sovietmečiu buvo mecosopranų pajėgos. Septintojo dešimtmečio vidury iškilo Atlydzio kartos debutantės Ambrazaitytė ir Almonaitytė, abi pajėgios atlikti dramatiškas partijas ir abi išsilaikiusios pagrindiniuose vaidmenyse iki pat sovietmečio pabaigos. Stipriai repertuare dar laikėsi ir Aleškevičiūtė bei Jasiūnaitė, tačiau naujajame teatre jos jau pasitraukė į antraeilį vaidmenų pozicijas, o 1976 m. debiutavo dvi perspektyvios jaunos solistės

– Vitalija Šiškaitė ir Aušra Stasiūnaitė. Baritonų taip pat nestigo. Populiariausias buvo Kaniava, tačiau sceninio darbo nemažą krūvį turėjo ir Pranas Zaremba, Arvydas Daunoras, Romualdas Vešiota ir kt. 8–9 dešimtmečių sandūroje prisijungė Eugenijus Vasilevskis, Česlovas Nausėda, Bronius Markauskas, Sigitas Dirsė ir kt. Pagrindiniai boso vaidmenų atlikėjai 8–9 dešimtmečiuose buvo Daunoras (1976–1979 teatre nedainavo), Kuprys, iš vyresniųjų ilgiausiai dainavo Stasiūnas, Lietuvninkas, Muraška, paskutinį sovietmečio dešimtmetį prisijungė ryškus solistas Vladimiras Prudnikovas.

Etatinių solistų teatre buvo daug, tačiau pajėgių, galinčių užtikrinti sklandų repertuaro įgyvendinimą buvo gerokai mažiau. Palyginimui pasitelkiami skaičiai: 1944 m. dar Kaune reziduojančiame teatre buvo 35 etatiniai solistai⁵⁴⁴, 1960 m. VAOBT – 37 solistai⁵⁴⁵, o 1978–1979 m. sezono VAOBT dirbo 44 etatiniai solistai, jų vaidmenų skaičius to sezono repertuare: Kuprys – 17; Zaremba – 15; Jonaitytė, A. Daunoras, Muraška, Pamakštys, Urvelis – 14; Kareckas, Vešiota – 13 (dauguma nepagrindinių); Aleškevičiūtė, Kuodis, Tervydis – 12; Jasiūnaitė, Lietuvninkas – 11; Juodikaitytė, Kaniava, Kornejeva, Zabulėnas – 10; Almonaitytė, Šalučkaitė – 9; Antanavičius, Čiurilaitė, Mertynas, Tumuliauskaitė, Valuckas – 8; Ambrazaitytė, Apanavičiūtė, Čiplys, Stasiūnas, Šiškaitė – 7; Eidukaitis, Kaukaitė – 6; Gižaitė, Milkevičiūtė, Stasiūnaitė, Tamašauskas, Vasilevskis – 5; Saulevičiūtė, Darvydienė, Usinas, Žukaitė – 4; Maceinienė, Nausėda – 3; Ylienė – 2⁵⁴⁶.

Kaip matyti, vaidmenų skaičius neatspindi dainuojamų spektaklių intensyvumo. Kai kurie dainininkai išvis nedainuodavo pagrindinių partijų, tačiau dalyvaudavo didžiumoje spektaklių su mažesnės apimties vokalinių partijų vaidmenimis. Per savaitę būdavo rodomi 6–7 spektakliai, iš jų – 4–5 operos. Per sezoną buvo rodomos 25–27 pavadinimų operos. Pagrindinių vaidmenų atlikėjai turėjo gana intensyvią grafiką. Spektaklių planavimas buvo susijęs su repertuaro stilistiniu subalansavimu ir kvotų (rusų, „broliškų tautų“ kompozitorių, lietuvių kūrėjų kūrinių) išpildymu. Dainininkų lūkesčių nebuvo paisoma. Nors Noreika gerai išmanė vaidmenų (ne)tikimo specifiką, tačiau konfliktai, manytina, daugiau buvo susiję su poreikiu užpildyti visus spektaklius, net jei dainininkui numatyta partija galėtų turėti nepageidautinų pasekmių.

Kai kurie vaidmenys net ir pagrindiniams solistams taip ir liko neįgyvendintos svajonės. Tumalevičiūtė prisipažino besigailinti, kad per visą karjerą taip ir nepadainavo Violetos Verdi

⁵⁴² 1977 m. Jūratės Vyliūtės interviu su Elena Saulevičiūte. Laidos fragmentai panaudoti 2021 m. gegužės 16 d. transliuotoje LRT KLASIKOS laidoje *Belcanto. Pokalbis. Operos patriarcho Kipro Petrausko ir jo mokinės Elenos Saulevičiūtės mintys iš LR archyvo*, laidos autorė Fausta Savickaitė, prieiga internetu: <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000152893?embed>

⁵⁴³ Kaukaitė 2022: 132–134.

⁵⁴⁴ „Iš Kauno valstybinio teatro darbuotojų sąrašo“, 1944 m. spalio (Kiauleikytė et al 1992: 176).

⁵⁴⁵ „Iš Lietuvos TSR Valstybinio akademinio operos ir baleto teatro darbuotojų sąrašo“, 1960 m. gruodis (Kiauleikytė et al 1992: 208).

⁵⁴⁶ 1978 m. liepos 3 d. VAOBT raštas LSSR Kultūros ministerijai apie operos solistų atliekamus ir ruošiamus vaidmenis 1978–1979 m. sezonui, LLMA, F 97, ap. 1, b. 338, l. 56–70.

„Traviatoje“⁵⁴⁷, nors ši opera visada buvo teatro repertuare, o pati vokalinė partija tiko solistės balsui. Dainininkė buvo ją net išmokusi. Tumalevičiūtės karjera sutapo su Ylienės ir Čiudakovos sceniniu laiku, kurios, manytina, buvo laikomos tinkamesnėmis šiam vaidmeniui. Nepavyko šiai solistei padainuoti ir Dezdemonos Verdi „Otele“, nors irgi buvo pasirengusi⁵⁴⁸.

Stasiūnaitė baigusi karjerą taip pat reziūmavo, kad teko labai daug dirbti, dainuoti netinkamas partijas. Dainininkė tikino, kad gailisi neprieštaravusi netinkamų vaidmenų skyrimui, dabar elgtųsi kitaip. Stasiūnaitės balso tipas labai retas – koloratūrinis mecosopranas. Jos svajonių vaidmuo – Pelenė to paties pavadinimo Rossini operoje. Šį vaidmenį buvo parengusi stažuotėje „La Scala“ teatre, tačiau jai taip ir neteko jo atlikti⁵⁴⁹. Visgi teatras syki prisitaikė prie šios solistės lūkesčių. Milane ji parengė dar vieną koloratūrinio mecosoprano partiją – Roziną Rossini „Sevilijos kirpėjuje“. VAOBT ši opera buvo rodoma su perrašyta herojės partija koloratūriniam sopranui. Grįžus iš Milano, teatro vadovybės iniciatyva Stasiūnaitėi buvo leista atlikti originalią Rozinos partiją, buvo transponuotos ir ansamblinės scenos⁵⁵⁰.

Išskirtiniu atveju laikytinas ir Milkevičiūtės sukurtas Normos vaidmuo to paties pavadinimo Bellini operos premjeroje 1987 m. Ši opera Lietuvoje buvo pastatyta pirmąkart. Vieną sudėtingiausių standartinio repertuaro soprano vaidmenų Lietuvoje tapo įmanoma įgyvendinti tik Milkevičiūtei pasiekus aukščiausią vokalinį meistriskumą. 1978 m. interviu ji buvo minėjusi, kad svajoja apie šį vaidmenį⁵⁵¹. Svajonė išsipildė po devynerių metų. Personaliniu pastatymu laikytina ir 1983 m. „Otelo“ premjera, kai direktorius Noreika įgyvendino savo svajonę, mat Otelio vaidmuo laikomas tenoro karjeros viršūne, kurios nevalia per anksti siekti. Tačiau šis gestas atėjo iš galios pozicijų.

Nepaisant keleto išimčių (Balsio „Kelionė į Tilžę“, Bellini „Norma“, Beethoveno „Fidelijus“), paskutiniojo sovietmečio dešimtmečio VAOBT repertuaras buvo konservatyvus ir ribotas, dauguma operų statytos nebe pirmą kartą. Populiaresni solistai, kuriuos dažniau kvietė kitos institucijos (Valstybinė filharmonija, sąjunginė agentūra „Goskoncert“, LRTV, Vilniaus plokštelių studija) galėjo didesnes profesines ambicijas bent iš dalies patenkinti kitose platformose. VAOBT buvo intensyvaus rutiniško darbo vieta, paskutinį dešimtmetį tolydžio mažėjo premjerų (2–3 per metus).

⁵⁴⁷ Tumalevičiūtė 2013: 134.

⁵⁴⁸ Tumalevičiūtė 2013: 134–135.

⁵⁴⁹ Iš Stasiūnaitės pasakojimo LRT laidoje „Legendos“, transliuotoje 2023 m. gruodžio 5 d., prieiga internetu: [Legendos. Šiandien ir visados. Operos solistė Aušra Stasiūnaitė apie savo karjerą: dabar kitaip savo kūrybinį gyvenimą tvarkyčiau - 2023.12.05 - LRT](#) (žiūrėta 2024 05 29).

⁵⁵⁰ Ibid.

⁵⁵¹ Algimantas Kalinauskas, Linkime didelės svajonės, *Komjaunimo tiesa*, 1978 m. sausio 1 d. Cit. pagal: Arlauskienė 2020: 103.

Viena vertus, paskutinio sovietinio dešimtmečio solistų ansamblis buvo ypatingai stiprus, aukšto meistriskumo, kita vertus, dauguma neturėjo jų balsui tinkamo repertuaro ir galimybių eiti savitesniu kūrybos keliu, ugdyti individualias balso prigimties savybes. Atlydžio metais didžiulį postūmį patyręs pagrindinių solistų *kultūrinis kapitalas* paskutinį sovietmečio dešimtmetį stagnavo dėl ribotų teatro meninės veiklos galimybių.

3.3 Operos talentų elitas: karjerų strategijos ir meniniai konfliktai.

Virgilijaus Noreikos ir Vaclovo Daunoro atvejai

Atvejų analizei pasirinkti du ryškiausi vėlyvojo sovietmečio tos pačios kartos VAOBT solistai Virgilijus Noreika (1935–2018) ir Vaclovas Daunoras (1937–2020). Abu skirtingos socialinės kilmės, charakterio, laikysenos, bet sugebėję pasiekti aukščiausią SSRS meninį statusą – TSRS liaudies artisto vardą. Abu solistai buvo skirtingų balso tipų (tenoras ir bosas), visiškai nesidubliavo jų operinis repertuaras, netgi viename spektaklyje retai kada abu dainuodavo, tačiau tarp dainininkų kilo nuožmus, užsitęsęs konfliktas, į kurį ilgainiui buvo įtraukta aukščiausia LSSR valdžia, o kulminacijoje skandalas pasiekė SSKP Centro komiteto biurą Maskvoje. Keliamas klausimas, kokie veiksniai lėmė šių įtampų susiformavimą? Kokios vėlyvojo sovietmečio partinės valdžios ir represinių reguliavimo struktūrų rutinos įgalino susiformuoti ribinę situaciją ir kokiomis priemonėmis ji buvo išspręsta? Taip pat siekiama išsiaiškinti šių solistų karjeros strategijas, kokios buvo jų galimybės ir ribos, kas jose bendra, skirtinga, kokie veiksniai veikė pasirinkimus. Atsakant į šiuos klausimus prasminga aptarti abiejų solistų karjeros išteklius, palyginti jų *socialinį, kultūrinį* ir *simbolinį* kapitalą, vertybes ir laikyseną operos lauko ir bendroje sovietmečio sociokultūrinėje sistemoje.

Solistai gimė ir augo labai skirtingose terpėse. Nors abiejų tėvai buvo amatininkai (Daunoro tėvas buvo kirpėjas-barzdaskutys, Noreikos – siuvėjas), šeimų gyvenimo sąlygos labai skyrėsi pokario metais. Daunoro tėvas paliko šeimą, todėl Vaclovo vaikystė ir paauglystė prabėgo skurde. Kad galėtų išsiveržti iš vargo, būsimasis solistas keletą kartų iš Žagarės pėsčiomis per visą Lietuvą ėjo į Vilnių „ieškoti laimės“. Ilgainiui skurstančiam, valkataujančiam jaunuoliui pavyko įsidarbinti LRTV chore, vėliau dėl ypatingo balso buvo pakviestas į ansamblį „Lietuva“, tada ėmė siekti mokslo, iš pradžių J. Tallat-Kelpšos muzikos technikume, vėliau LSSR konservatorijoje⁵⁵².

⁵⁵² Patirtus sunkumus ir sudėtingą kelią į mokslą Daunoras atskleidė savo memuariniame pasakojime „Nuo Raktuvės piliakalnio iki Linkolno menų centro“ (Katinaitė 2018: 32–139).

Patirtas vargas, skurdas ir pažeminimai turėjo pasekmių jo charakteriui, vertybėms, santykiams, pasirinkimams, laikysenai.

Noreika užaugo darnioje šeimoje, kurioje vaikų auklėjimui ir mokslinimui buvo skiriamas didelis dėmesys ir resursai. Po karo šeimai iš Šiaulių persikėlus į Vilnių, Noreikos tėvas vadovavo Amatų mokyklai, nuo 1947 m. – Mokytojų namams, kuriuose buvo įsteigtas pučiamųjų orkestras, kuriame Noreika gavo pirmuosius muzikavimo įgūdžius. Kaip ir Daunoras įstojo tą patį technikumą ir konservatoriją. Noreikos šeimoje ir kiti vaikai pasuko į menus (įbrolis Laimonas – žymus aktorius, brolis Eugenijus Paulauskas – smuikininkas), jaunuolis jautėsi saugus, aprūpintas ir palaikomas.

Konservatorijoje abu dainininkai studijavo Petrausko klasėje. Abu suvokė savo pedagogo metodikos problemškumą: Daunorui grėsė prarasti balsą, prireikė medikų pagalbos, jis perėjo į Paulausko kaip pažangesnio pedagogo klasę, tuo išsiveldamas į konfliktą, o Noreika prisitaikė, ne tik liko studijuoti Petrausko klasėje, bet pasinaudojo jo *simboliniu kapitalu* ir reprezentavo save kaip „operos tėvo“ įpėdinį. Abu solistai dar bestudijuodami debiutavo VAOBT. Nuo 1958 m. debiuto (Lenskio vaidmens Čaikovskio „Eugenijuje Onegine“) Noreika kasmet dalyvaudavo 2–3 premjerose, labai greitai plėtė savo repertuarą naujais vaidmenimis, kurie jo jaunam amžiui ir pasirengimui karjeros strategijos požiūriu buvo gerokai per ankstyvi. Iš prigimties jo balsas buvo lyrinis. Tradiciškai tokio tipo balso atstovai įgiję brandos imasi „sunkesnio“ repertuaro. Italų tradicijoje vartojamas terminas *tenore spinto* (veržlus tenoras), jam priskiriami standartinio repertuaro vaidmenys tarp lyrinio ir dramatinio tenoro. Tokio tipo tenorai gali dainuoti tradicines lyrines partijas tokias kaip Rodolfas „Bohemoje“, Pinkertonas „Madam Baterflai“, Hercogas „Rigolete“ ir Alfredas „Traviatoje“ (šiuos vaidmenis Noreika pradėjo dainuoti ankstyvaisiais karjeros sezonais), tačiau gali imtis ir galingesnio vokalo reikalaujančių vaidmenų, tokių kaip Kavaradosis „Toskoje“, Don Chozė „Karmen“, Radamesas „Aidoje“, Kanijas „Pajacuose“. Ir šie vaidmenys atsidūrė Noreikos repertuare dar pirmame karjeros dešimtmetyje.

Ne visi vokalo teoretikai vienodai vertina *tenore spinto* balso tipą. Johnas Barry Steane⁵⁵³ as pabrėždamas, kad šis fenomenas yra „labai gerbiamas Italijoje“, apibūdina šį balsą, kaip pasižymintį „savotišku jauduliu, spindesiu ir sutelktumu, kurie suteikia rizikos ir dramatinės įtampos pojūtį“. Jis kvestionuoja šį tipą, pasitelkdamas žymių XX a. italų dainininkų Giovanni Martinelli ir Giuseppe di Stefano karjeras, kurie, jo manymu, pakenkė savo balsų prigimtiniam grožiui. Steane⁵⁵³ as kelia klausimą, ar tai nėra rizikinga strategija gražiems šviesaus tembro balsams, kurie dėl galingesnio balso reikalaujančio repertuaro aukoja „skambesio lengvumą ir gaivumą“⁵⁵³?

⁵⁵³ J. B. Stean, Tenore spinto, [Tenore spinto | Grove Music \(oxfordmusiconline.com\)](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O905068), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O905068> (žiūrėta 2024 09 30).

Ši diskusija visuomet aktuali vokalistų terpėse, kada „lengvesniems“ balsams jau galima sukti „sunkesnio“ repertuaro link?

Noreika anksti pasuko *spinto* repertuaro keliu. Gerulaitis teigia, kad prasidėjus karjerai „labai greitai naujus operų spektaklius imta statyti specialiai jam“ ir mini 1961 m. Gounod „Romeo ir Džuljetos“ bei 1964 m. „Rigoletto“ pastatymus⁵⁵⁴. Tuo metu pačioje karjeros viršūnėje buvo Adamkevičius, kuris irgi dainuodavo šias partijas. Manytina, kad Noreika tiesiog kaip jaunas, charizmatiškas solistas, be to žaibiškai išpopuliarintas radijo įrašų kaip estradinių dainų atlikėjas, buvo tinkamesnis (veikiau, publikos geidžiamesnis) premjeriniams spektakliams. Išties, jis buvo pasirinktas dainuoti pagrindinius vaidmenis Massenet „Manon“ (1964) ir „Verterio“ (1973), Puccini „Madam Baterflai“ (1965), „Toskos“, Donizetti „Meilės eliksyro“ (1966) ir „Liučijos di Lammermur“ (1970), Gounod „Fausto“ (1971) ir Bizet „Karmen“ (1972) premjerose. Kai kurie spektakliai buvo senųjų atnaujinimai. Dėl ribotos dotacijos neužtekdavo lėšų naujai scenografijai, kostiumams, tad dažnai būdavo apsiribojama nusidėvėjusių vizualiųjų komponentų atnaujinimų ir naujų režisūrinių mizanscenų sukūrimu. Vis tiek šie spektakliai buvo kvalifikuojami kaip premjeriniai, todėl pirmosios premjeros dalyvių sudėtis buvo reikšmingas faktorius solistų hierarchijoje.

Daunoras VAOBT debiutavo 1960 m. „Karmen“ spektaklyje Eskamiljo vaidmeniu, kuris yra parašytas bosiniam baritonui (*bass-baritone*). Tradiciškai šį vaidmenį atlieka baritonai, kurių diapazonas prasiplečia pilnavertiškai skambančiomis žemomis gaidomis arba bosai, kurių diapazone yra ir aukštesnis registras. Jaunatviškas Daunoro bosas įveikė šios vokalinės partijos aukštąsias gaidas. Ankstyvuojant karjeros etapu Daunoras kaip ir Noreika atlikdavo pagrindinius vaidmenis: Don Bazilijus (Rossini „Sevilijos kirpėjas“), Mefistofelis (Gounod „Faustas“), Monteronė, Karalius Pilypas II (Verdi „Rigoletas“, „Don Karlas“), Margiris (Klovos „Pilėnai“), Vyskupas Bžostovskis (1965 m. Račiūno „Saulės miesto“ premjera), Greminas (Čaikovskio „Eugenijus Oneginas“) ir kt. Reziumuojant galima teigti, kad, abu solistai nuo pat karjeros pradžios buvo vertinami kaip savo kartos ryškiausi atstovai, pagrindinių vaidmenų atlikėjai.

1962 m. įvyko pirmasis konfliktas dėl Daunoro vaidmenų. Solistas tais metais dalyvavo M. Glinkos konkurse Maskvoje, laimėjo II premiją, sulaukė kvietimo dirbti Didžiajame teatre, tačiau atsisakė, motyvuodamas tuo, kad nori likti Lietuvoje, be to, žmonai balerina Gražinai Žvikaitei vargu, ar būtų atsiradę darbo. Tiek laureato vardo, tiek prestižinio kvietimo dėka

⁵⁵⁴ Gerulaitis 2015: 309. Tikėtina, kad tokią versiją Gerulaičiui pateikė pats Noreika, nes rašant monografiją Noreika su Gerulaičiu aktyviai bendradarbiavo. Manytina, kad tokios faktų interpretacijos tikrai buvo suderintos su knygos herojumi.

Daunoras jautėsi kilstelėjęs savo *kultūrinį kapitalą*, kad įgautų didesnę autoritetą Lietuvoje, tačiau lūkesčiai neišsipildė:

Grįžau į Vilnių – ir nieko ypatingo nenutiko. Priešingai, teatre dėl jaunumo iš manęs buvo atimti Eskamiljo ir Mefistofelio vaidmenys. Ypač mane įskaudino skelbimų lentoje iškabintas papeikimas už tai, kad laiku neparuošiau Mago Čelio vaidmens tuo metu statomoje Sergejaus Prokofjevo operoje „Meilė trimis apelsinams“⁵⁵⁵. [...] Juo skaudžiau buvo, kad kitas solistas bosas irgi neparuošė to vaidmens, tačiau papeikimas buvo skirtas tik man. [...] Premjeroje dalyvavau, tačiau jaučiausi įžeistas. Juk teatras žinojo, kad ruošiuosi konkursui, kad negaliu tuo pat metu mokytis naujo vaidmens. Nutariau: reikia dar kažką laimėti, kad mane pradėtų vertinti rimčiau. Tiesa, po M. Glinkos konkurso „Goskoncertas“ pradėjo organizuoti mano solines gastroles užsienyje, teko dainuoti Lenkijoje ir Rytų Vokietijoje.⁵⁵⁶

Daunoras atkakliai stengėsi stiprinti savo *kultūrinį kapitalą*, nes nesijautė saugiai ir oriai. Viena vertus, tokia dainininko laikysena buvo sąlygota jo skausmingos praeities, pažeminimų⁵⁵⁷, kita vertus, būtent tie skaudūs išgyvenimai skatino veržlumą, konkurencingumą ir konfliktiškumą, ginant savo *doxa*. 1965 m. jis atkakliai ruošėsi ir laimėjo IV premiją prestižiniame tarptautiniame P. Čaikovskio konkurse Maskvoje, tikėdamasis išsikvoti reikšmingesnę statusą VAOBT: „[g]rįžęs į Vilnių buvau tikras, kad dabar mano kaip dainininko gyvenimas tai jau tikrai pasikeis. Buvau pirmasis iš Lietuvos pelnęs prizinę vietą svarbiausiame SSSR konkurse!“⁵⁵⁸.

Noreika, nors nedalyvavo konkursuose, tačiau pirmas iš Lietuvos pateko į stažuotę Milano „La Scala“ teatre (1965–1966). Daunorui šią galimybę teko užsidirbti kaip P. Čaikovskio konkurso laureatui ir stažuotis Milane vėliau (1966–1968). Kas lėmė prioritetą Noreikai? Darytina prielaida, kad solistas buvo pastebėtas 1963 m. VAOBT gastrolių Maskvoje metu, kur, be kita ko, buvo parodytas ir Prokofjevo „Meilė trimis apelsinams“ pastatymas. Po šio spektaklio asmeniškai Nikita Chruščiovas jį pasisodinęs šalia banketo metu ir apdovanojęs komplimentais⁵⁵⁹. Šis faktas galimai turėjo lemiamos įtakos, kad 1964 m. Noreika buvo pakviestas debiutuoti Maskvos Didžiajame teatre Lenskio vaidmeniu. Vėliau kvietimai dažnėjo. Noreika rodytas per sąjunginę

⁵⁵⁵ Matyt, papeikimą inicijavo Geniušas, bet 1963 m. balandžio 9 d. jį pasirašė laikinai einantis VAOBT direktoriaus pareigas Jonas Dautartas, LLMA, F. 79, ap. 2, b. 677, l. 18.

⁵⁵⁶ Katinaitė 2018: 80.

⁵⁵⁷ Be patirtų vargų jis išgyveno didelę studijų metų asmeninę dramą dėl santykių su pianiste Aldona Dvarionaite. Elitinių muzikų Dvarionų šeima nepriėmė skurdaus jaunuolio kaip galimo žento. Saulius Sondeckis teigė, kad nieko blogo apie Daunorą iš Balio Dvariono nebuvo girdėjęs, o Aldona Dvarionienė niekaip negalėjo susitaikyti su mintimi apie dukters ryšį su Daunoru (Katinaitė 2018: 172).

⁵⁵⁸ Ibid.: 83.

⁵⁵⁹ Gerulaitis 2015: 78.

televiziją, kvieistas į solinius koncertus Maskvoje ir kituose SSRS didžiuosiuose miestuose. Verta prisiminti, kad 1957 m. Noreika pelnė aukso medalį VI Pasaulinio jaunimo ir studentų festivalyje Maskvoje, kuris, nors vykęs anksčiau, bet turėjo reikšmės Noreikos *simboliniam kapitalui*, ypač Maskvos meninės nomenklatūros vertinimuose.

Kadangi klasikinė operos kultūra ir standartinis repertuaras nuo XIX a. pradžios paremtas dominuojančia herojinio tenoro ašimi, toks išskirtinumas, manytina, lėmė ir Noreikos greitą išpopuliarėjimą, kad ir mažiau paremtą oficialiais konkursiniais pasiekimais. Noreika taip ir jautėsi, tokį statuso suvokimą, elgsenos modelius ir net kamerinį bei liaudišką koncertinį repertuarą buvo paveldėjęs iš Petrausko ir laikėsi kaip nerašyto kodekso. Tačiau Sovietų Sąjungoje iš carinės Rusijos paveldėta ir kitoniška ašis – herojinis bosas. Tokiu būdu susidūrė vakarietiškoji ir rusiškoji operinės kultūros tradicijos, kurios veikė ir paraleliai, ir opoziciškai, priklausomai nuo situacijos. Vakaruose per rusišką repertuarą būtent herojinio boso tradicija buvo matoma kaip rusų operinės kultūros specifika. Dėl perdėm atviro, forsuoto garso rusų tenorai nebuvo taip vertinami Vakarų scenose kaip bosai. Rusų operinė kultūra ir, ypač, rusiškas repertuaras buvo reprezentuojamas bosais, pradedant Šaliapinu, vėliau broliais Pirogovais ir kt.

Rusiškoji – herojinio boso – tradicija lėmė ir Daunoro iškilimą Maskvos akiratyje. Daunoro koncertinio repertuaro *hitas* gastrolėse po Sovietų Sąjungą buvo rusų liaudies daina „Ei, uchnem“ (*Eū, yxnem!*). Per šį seniesiems sovietinės nomenklatūros atstovams artimesnę amplua Daunoras įgijo daugiau *simbolinio kapitalo* svertų nei atkakliai siekdamas meninių įvertinimų konkursuose. Po 1963 m. VAOBT gastrolių Maskvoje aukšto rango SSKP CK veikėjas Michailas Suslovas pasakęs Lietuvos SSR Aukščiausios Tarybos pirmininkui Antanui Barkauskui: „[j]au girdėjau, kad Lietuvoje turite savo Šaliapiną. Taip gerai padainavo, kaip tikras rusų burliokas“⁵⁶⁰. Tokie Maskvos nomenklatūros vertinimai keisdavo ir Lietuvos „aparato“ nuostatas. Daunoras dalyvaudavo ne tik oficialiuose meno meistrų koncertuose nomenklatūrai, bet būdavo iškviečiamas į privačius SSRS vadovų pobūvius, ne kartą yra dainavęs Suslovui, SSSR Ministrų tarybos pirmininkui Aleksejui Kosyginui. Kartais tokie renginiai vykdavo slapta, apeinant Lietuvos nomenklatūrą per Maskvos patikėtinius⁵⁶¹.

Daunoro profesinį gyvenimą esmingai pakeitė stažuotė Milane. Jis ne tik išstobulino savo dainavimo techniką pagal italų klasikinės mokyklos principus, perimtus iš profesoriaus Gennaro Barros, bet ir apsisprendė laikytis atitinkamos vaidmenų pa(si)rinkimo strategijos, kuri yra šios

⁵⁶⁰ Katinaitė 2018: 113.

⁵⁶¹ Ibid.: 116.

sistemos integralus dėmuo⁵⁶². Daunoro balsas buvo priskirtas *basso cantante* kategorijai. Kaip ir kitos šioji turi savo apibrėžtą repertuarą. Solistas, tikėdamasis, kad jo *kultūrinis* ir *simbolinis kapitalas* yra užsitarnauta pakankama apsauga, ėmė atsisakyti jam siūlomų, bet jo balsui netinkamų vaidmenų. Kadangi iškilus solisto atsisakymas dainuoti daugiau spektaklių su skirtingo pobūdžio vaidmenimis netenkino VAOBT vadovybės, Daunoras iškėlė sau tikslą įgyti aukščiausią įmanomą *kultūrinio kapitalo* svertą. 1971 m. įveikęs ypatingai konkurencingą atranką Maskvoje, dalyvavo Tarptautiniame vokalistų konkurse Tulūzoje (Prancūzija) ir laimėjo *Grand Prix*, tapdamas pirmuoju laureatu iš sovietinės Lietuvos tokio lygio konkurse (A klasės konkurse, koks vyko Tulūzoje, nugalėję dalyviai nebegali varžytis kituose konkursuose). Po to dar labiau sustiprėjo dainininko *simbolinis kapitalas*, išaugo „Goskoncert“ organizuojamų gastrolių kiekis, tačiau įtampa VAOBT vis tiek buvo justi dėl vaidmenų vengimo. O specialiai statyti Daunorui tinkamas operas, matyt, nebūta nei vadovų valios, nei resursų. Dėl to po konkurso jis paliko teatrą, dirbo Valstybinėje filharmonijoje solistu, tačiau partinei valdžiai įsikišus (mat tituluočiausias respublikos solistas nedaunuoja teatre), 1973 m. buvo pakviestas atgal į VAOBT.

Noreika Milane irgi buvo detaliam instruktui apie jo balso lyrinę prigimtį, jam tinkamą ir vengtiną repertuarą, tačiau jo strategija buvo kitokia. Viena vertus, dainininkas jautė tam tikrą neatitikimą tarp savo balso prigimties ir ekstravertiško, lyderiško charakterio („[s]olistui artimesni veiksmo ir ryškaus charakterio herojai. Todėl net legendinis Lenskis nebuvo labai mielas. Todėl ir poetiškieji, bet sentimentaloki De Grijė bei Rodolfas neuždegė“⁵⁶³) bei aukštos savivertės („[i]šeidavau į sceną ir kaipmat visus pastatydavau į vietą“⁵⁶⁴). Kita vertus, tiek Maskvos Didžiajame, tiek kartu su šiuo teatru gastrolėse Vakaruose (Berlyno Staatsoper, Paryžiaus operoje) Noreika buvo kviečiamas dainuoti tik jo lyrinę balso prigimtį atitinkančias ir kai kurias *spinto* partijas (Lenskį, Alfredą, Kunigaikštį Vladimirą, Hercogą, Rodolfą, Pinkertoną), tad poreikį dainuoti dramatinės partijas jis galėjo patenkinti tik VAOBT, kuriame visada trūko dramatiinių tenorų.

Noreika, kaip ir dauguma sovietinių atlikėjų, jautė nuskaudą dėl ribotų galimybių reikštis už „geležinės uždangos“, tačiau lyrinį tenorų tarptautinėje operos rinkoje visada buvo gerokai daugiau nei dramatiškesnių balsų. Darytina prielaida, kad net jei abu artistai būtų galėję laisvai

⁵⁶² Klasikinėje italų *bel canto* tradicijoje pagal pereinamąsias gaidas iš vidurinio į viršutinį registrą skiriamos 4 boso balso kategorijos: 1. *Basso brillante* (spindintysis bosas) su tenoro atspalviu; 2. *Basso cantante* (dainingasis bosas), šiai kategorijai būdinga aukšta tesitura, platus diapazonas; 3. *Basso centrale* (centrinis bosas). Tai galingas balsas, jo aukštos ir žemos gaidos tvirtos, tačiau jis mažiau paslankus; 4. *Basso profondo* (žemasis bosas). Tai ypač žemas, sodrus, galingas balsas, paprastai nedidelio diapazono – oktavos ar truputį didesnės apimties (iš Daunoro perteiktos klasikinės vokalo metodikos jo memuaruose (Katinaitė 2018: 87–95)).

⁵⁶³ Gerulaitis 2015: 308–309.

⁵⁶⁴ Gerulaitis 2015: 93.

konkuruoti tarptautinėje scenoje, jų paklausa greičiausiai būtų buvusi nevienoda. Verta įsiklausyti į žymaus tarpukario ir išeivijos muzikos kritiko Vlodo Jakubėno, nepriklausomo nuo sovietinėje Lietuvoje susiformavusio dainininkų *simbolinio kapitalo* svorio, vertinimą po 1970 m. Noreikos ir Daunoro rečitalių Čikagoje:

Noreika yra stambaus talento koncertantas. Jo balsas lyrinis tenoras, tiesa, nėra labai didelis ir net nėra ypatingai malonaus tembro, bet puikiai valdomas. Jo pagrindinę mokyklą klasifikuotume kaip lietuviškai rusišką, bet jo buvimas Italijoje davė rezultatų – bent operinėse arijose jautėsi nemaži italų mokyklos atgarsiai. [...] Ar galėtų Noreika prasimušti į solistus Amerikos teatruose? Vargu – jo balsas yra per mažas. Bet Europos teatruose jis galėtų prasimušti į pirmąsias roles ir naudotis geroka koncertine karjera.⁵⁶⁵

Apie Daunorą Jakubėnas atsiliepė kaip apie „galbūt balsingiausią“ iš trijų (be Noreikos ir Daunoro rečitalių Čikagoje dar surengė Kaniava). Pastebėjęs atlikimo stiliaus niuansų stoką recenzentas teigė, kad „Daunoro balsas „nešė“ per visą didžiulę salę. V. Daunoras dar tik pradėjo vystytis ir toliau gali gerokai išaugti kaip dainininkas“⁵⁶⁶. Po beveik dešimtmečio Daunoro rečitalių Niujorko „Carnegi Hall“ salėje recenzavo „The New York Times“: „Pono Daunoro balsas – galingas, gerai išlygintas, labiau gerklinis nei minkštas. Rečitalių salei jis atrodė kiek per galingas. [...] Pono Daunoro balso tembras ir temperamentas primena Šaliapiną“⁵⁶⁷.

Kaip matyti, iškilus sovietinės Lietuvos solistai iš tolimesnės perspektyvos buvo vertinami santūriau, tačiau 1979 m. Daunorui buvo surengta speciali perklausa Niujorko „Metropolitan Opera“ teatre, kur jį išklaušė muzikos vadovas James`as Levine`as ir pasiūlė atvykti kitų metų kovą dėl kontrakto detalių aptarimo; Čikagos lyrinėje operoje po perklausos iškart pasiūlytas kontraktas ir netgi atlikti išmatavimai kostiumams. Tačiau 1979 m. gruodžio 27 d. SSRS įsiveržė į Afganistaną ir JAV nutraukė diplomatinius ryšius su Sovietų Sąjunga. Taip pat buvo nutraukti ir kultūriniai ryšiai. Tik 1996 m. (1993 emigravo į JAV) 59-erių Daunoras tapo „Metropolitan Opera“ kompanijos solistu.

Nepaisant Daunoro atkaklumo siekti oficialių profesionalumo ir talento įrodymų (laimėtų konkursų) visgi buvo vienas svarbus aspektas, kuris veikė ne jo naudai konkurencijoje su Noreika. Daunoras, priešingai nei Noreika, dažnai netiksliai išpildydavo muzikinį tekstą, stokojo platesnio muzikinio išprusimo. Noreika buvo nuosekliai ugdomas nuo vaikystės, o Daunoras iš skurdo aplinkos į muzikos mokslus atėjo nepažindamas natų, neturėdamas jokio finansinio pagrindo ir

⁵⁶⁵ Vladas Jakubėnas. Trys svečiai iš „anapus“. *Aidas*, 1970, Nr. 7 (Venclauskienė 1994: 1042).

⁵⁶⁶ *Ibid.*: 1043.

⁵⁶⁷ Joseph Horowitz. Recital: Daunoras, Bass. *The New York Times*, November 26, 1979, p. C19.

moralinio palaikymo. Noreika šalia jau aptarto operinio repertuaro reiškėsi kaip nuoseklus rečitalistas, rengdavo solidžias kamerinės muzikos programas (Franz Schuberto, Roberto Schumanno, Čaikovskio, Rachmaninovo dainų, romansų ciklus ir pan.). Daunoro rečitalių repertuaras buvo nepalyginamai skurdesnis ir karjeros metu mažai pildytas, nors po Tulūzos konkurso ambicijų nestokota: dainininkas išėjo iš teatro, buvo nutaręs tapti Valstybinės filharmonijos solistu ir rengti koncertus „grafikos lakštų fone“⁵⁶⁸. Apie Daunoro neprecizišką darbą repetuojant kūrinis ir dėl to kildavusius konfliktus užsiminė ir Sondeckis: „[j]ei jam reikia kokios išraiškos, tai jis *re* vietoj *mi* gali dainuoti. Jam gerai, o man ne. Natose juk ne taip kompozitoriaus užrašyta“⁵⁶⁹.

Noreikos ir Daunoro konkurencija sprogo konfliktais 1975 m. Noreikai tapus VAOBT generaliniu direktoriumi ir meno vadovu. Naujasis vadovas nuspėdė priversti Daunorą dainuoti spektaklius, šis atsisakė⁵⁷⁰. Konflikto sprendimas persikėlė į Kultūros ministeriją, kur bandyta ieškoti išeičių, abiem pusėms daryti nuolaidų ir įpareigojimų. Tačiau abi pusės laikėsi savo argumentų, pavyzdžiui, Daunoras toliau atsisakė dainuoti Galieckio vaidmenį „Kunigaikštyje Igoryje“, raštu informuodamas apie šio vaidmens netinkamumą „dėl didelių tesitūrinių sunkumų“⁵⁷¹. Ir nors Kultūros ministro įsakymu Daunoras buvo atleistas nuo vaidmens, konfliktas tik dar labiau išplėsi. Po 1976 m. svarstymo VAOBT išplėstiniam kolegijos posėdyje, nuspręsta Daunorui skirti papeikimą ir įpareigoti parengti Uberto vaidmenį Giovanni Pergolesi operoje „Tarnaitė ponis“⁵⁷². Tiek partinė valdžia, tiek Kultūros ministerija dėjo pastangas neutralizuoti įtampą, pavyzdžiui, 1976 m. vasario 10 d. ant direktoriaus vizos dėl papeikimo Daunorui paties direktoriaus ranka prirašyta: „17 val. Kultūros ministras drg. Bielinis įsakė jokio papeikimo neskelbti ir bendrai vaizduoti lyg nieko nebuvo“⁵⁷³. Kaip matyti, partinė valdžia buvo linkusi glaistyti situaciją, labiau priskiriant ją asmeninio pobūdžio konfliktui. Lionginas Šepetys, tuo metu buvęs Kultūros ministru, savo memuaruose 2005 m. taip vertino solistų konfliktą:

Gal todėl, kad abudu puikūs, o vienas iš jų viršininkas, kitas lyg ir pavaldinys. Į direktoriaus opozicijos gretas tai įsiliedavo, tai iš jų pasitraukdavo kiti puikūs dainininkai, šokėjai – N. Ambrazaitytė, R. Siparis, L. Aškelovičiūtė... Akademikas J. Požela juokaudavo: „Mano žentas, teatro baletos solistas [Vytautas Brazdylis], vieną vakarą pasėdi

bufete su teatro direktoriumi – ir jau jo šalininkas, kitą vakarą su kuo nors iš nepatenkintųjų – ir jau verčia direktorių...“ Juokai juokais, bet man visa tai juodai gadindavo nervus: „Neleisk, Lionginai, skriausti Daunoro“ – vis ragindavo įtakingos, politinės poros K. Kairys, F. Bieliauskas. Kitos, dar žymesnės su P. Griškevičiumi priešakyje, piestu stoji už Noreiką.⁵⁷⁴

Į konfrontaciją buvo įtraukti Daunoro buvę studentai – VAOBT solistai, kurie buvo verčiami pasirinkti, kurią pusę palaiko – Daunoro ar teatro vadovybės. Po pusmetį trukusio konflikto 1976 m. balandį Daunoras ministro įsakymu buvo perkeltas kartu su jaunesniu broliu ir buvusiu studentu Ričardu Daunoru į Kauno muzikinį teatrą. Tais pačiais metais Ričardas gastrolių Prancūzijoje metu pasiprašė politinio prieglobsčio. Tuomet įsijungė represinė saugumo struktūrų sistema: Daunoro namuose atlikta krata, jis pats sekamas, areštuojama korespondencija, stabdomi kvietimai į gastroles užsienyje. Trejus metus dainininkas reiškė protestus – rašė raštus aukštiems nomenklatūros veikėjams:

Ryšium su susidariusia beviltiška padėtimi bei moraline ir materialine desperacija, kreipiuosi į Jus, aukščiausią valstybinės valdžios organo vadovą, išleisti į Italiją mane, mano žmoną Marijoną Gražiną, sūnų Tomą ir sūnų Vaclovą. Manau, kad Italijoje, pasaulinio operos meno centre, rasiu tinkamą dirvą išreikšti save kaip operos dainininką.⁵⁷⁵

Valdžia, manytina, nė neketino dainininkui leisti emigruoti, tačiau žinios apie Daunorą ištikusias bėdas pasiekė išeiviją, „Draugas“ išspausdino Jono Jurašo, Aušros Marijos Sluckienės ir Tomo Venclovos palaikymo Daunorui laišką⁵⁷⁶. Publikacijos pasirodė ir kituose išeivijos leidiniuose. Lūžis įvyko, kai 1979 m. pavasarį su pažinčių pagalba į SSKP CK generalinio sekretoriaus biurą pateko Daunoro laiškas Leonidui Brežnevui, kuriame jis išdėstė patirtas skriaudas ir pridėjo savo laiškus LSSR vadovams kopijas rusų kalba. Tuomet pasikeitė Lietuvos valdžios tonas, Daunoras buvo išleistas gastrolių į JAV. Grįžęs buvo vėl įdarbintas VAOBT, atliko pagrindinius vaidmenis Verdi „Don Karlo“ (1981) ir Musorgskio „Boriso Godunovo“ (1982) premjerose. Vėliau išitraukęs į pedagoginį darbą Konservatorijoje perėjo į antraeilės pareigas VAOBT, o paskutiniaisiais sovietmečio metais dainuodavo teatre kaip kvietinis solistas, direktoriui raštiškai paprašius.

⁵⁶⁸ Katinaitė 2018: 142.

⁵⁶⁹ Ibid.: 169.

⁵⁷⁰ Apsikeista ilgaus savaip argumentuojančiais laiškais, saugomais VAOBT solisto Daunoro byloje, LLMA, F 97, ap. 6, b. 677, l. 99–102 ir l. 104–108.

⁵⁷¹ Ibid., l. 110.

⁵⁷² 1976 m. vasario 2 d. VAOBT išplėstinio kolegijos posėdžio protokolai, LLMA, F. 97, ap. 6, b. 677, l. 118.

⁵⁷³ Įrašas Daunoro byloje, LLMA, F 97, ap. 6, b. 677, l. 99–102 ir l. 122.

⁵⁷⁴ Šepetys 2005: 176.

⁵⁷⁵ Iš 1978 m. spalio 2 d. Daunoro kreipimosi į LSSR Aukščiausiosios Tarybos pirmininką Antaną Barkauską. Laiško kopija saugoma asmeniniame Daunoro archyve.

⁵⁷⁶ Jonas Jurašas, Aušra Marija Jurašienė, Tomas Venclova. Atviras laiškas Vaclovui Daunorui. *Draugas*, 1978 gruodžio 9 d., p. 4.

Sondeckio manymu, valdininkai stengdavosi laviruoti, pataikavo ir vienam, ir kitam, abu turėjo savo šalininkų, tad susidoroti su nepaklusniu Daunoru nebūtų buvę paprasta⁵⁷⁷. Išeivijos spaudos ir disidentų palaikymo kontekste situacijai dviprasmiškumo teikė ir tai, kad Daunoras deklaravo nesiekiantis politinių tikslų, nelaikantis savęs disidentu. Priešingai, laiškuose nomenklatūros vadovams akcentavo, kad jo pateikiamos informacijos „esmė neperžengia valstybinio teisėtumo ribų ir negali pakenkti tarybinės visuomenės interesams“⁵⁷⁸. Laiške Brežnevui, matyt, saugodamasis galimų interpretacijų ir pasekmių pabrėžė, kad neieško politinio prieglobsčio, nesiskundžia sovietų valdžia, jo tėvas – Antrojo pasaulinio karo veteranas, dalyvavęs Berlyno šturme, o jo paties kaip dainininko tikslas užsienyje – „dainuoti ir atstovauti tarybiniam menui“. Taip pat pateikė pavyzdžių, kad jei būtų norėjęs likti Vakaruose, tokių progų turėjęs ne vieną⁵⁷⁹.

Daunoro ir Noreikos konfliktas atskleidžia vėlyvojo sovietmečio kultūros lauko ribas, iki kurių galėjo plėtotis konfrontacijos. Kaip matyti, ribos buvo gana plačios tuo atveju, jei menininkas buvo įgijęs solidų *simbolinį kapitalą*. Daunoras pasitikėdamas savo oficialių nuopelnų apsauga pervertino savo galimybes atmesti Noreikos kaip vadovo reikalavimus, peržengė nematomas, bet nujaučiamas vėlyvojo sovietmečio riboženklius, už kurių *simbolinio kapitalo* garantijos nebeveikė, ir tapo represinių struktūrų reguliuojamo lauko taikiniu. Šiame konflikte taip pat atsiskleidžia sovietmečio valdžios viešumo baimė (glaistyti konfliktai, kad viešajame diskurse nebūtų jokių atgarsių) bei hierarchinė-biurokratinė partinio reguliavimo struktūra (teatro vadovas be partinės nomenklatūros pritarimo negalėjo atlikti elementarių kasdienio darbo funkcijų – atleisti ir priimti darbuotojus, skirti jiems algas ir pan.).

Apibendrinant galima teigti, kad Daunoro ir Noreikos konfliktas vertintinas pirmiausia kaip meninių ideologijų priešprieša ir konkurencija. Richardas Taruskinas atkreipė dėmesį, kad vėlyvojo sovietmečio meno tyrimuose dažnai sureikšminamas totalitarinės sistemos politinis matmuo, kai daugelį konfliktinių situacijų produktyviau vertinti per meninių ideologijų sankirtų prizmę⁵⁸⁰. Tokios pozicijos laikosi ir Schmelzas, vertindamas vėlyvojo sovietmečio menininkų laikysenas: jų drąsa kurti apeinant oficialias socialistinio meno doktrinas bei dalyvavimas neoficialiose meninėse subkultūrose jokiū būdu neįgalina jų laikyti „disidentais arba bent jau ne labiau nei kitus kūrėjus sovietinėje sistemoje“⁵⁸¹. Šią „romantizuojančią prielaidą“, Schmelzo

nuomone, skatina Vakarų šaltojo karo mitai apie meninę kūrybą Sovietų Sąjungoje, „kurie daro meškos paslaugą visiems tuo metu veikusiems menininkams, išskirdami kai kuriuos iš jų kaip didvyriškesnius už kitus“⁵⁸².

Paradoksalu, bet ši „romantizuojanči prielaida“ įsimetė ir į posovietinius tyrimus šiapus buvusios „geležinės uždangos“, nors sovietmečio atmintis gyva, istoriškai nenutolusi ir vidurinėsios bei vyresniosios kartos tyrėjų patirta betarpiškai. Manytina, kad tai susiję su nepasibaigusiais kultūriniais karais dėl sovietmečio vertinimų, kai siekiant „atskirti pelus nuo grūdų“ nevalingai pereinama į dichotominį mąstymą. Kita priežastis yra Vakarų mokslininkų įtaka posovietinio lauko tyrėjams ir jų mokslinių metodų bei nuostatų atsinaujinimui po Berlyno sienos griuvimo.

Noreika ir Daunoras gyveno pilnavertį gyvenimą, kiek leido sovietmečio ribos. Palyginus su sovietmečio visuomene, jų materialinis gerbūvis, aprūpinimas buvo nepalyginamai aukštesnis už vidutinio piliečio, galimybės gastroliuoti užsienyje didesnės nei kitų sričių menininkų, o favoritizmas teikė privilegijų ir apsaugą. Noreika buvo sovietinių meno procesų reguliavimo įrankis, o Daunoras pasinaudojo visomis įmanomomis sistemos galimybėmis susikurti *simbolinį kapitalą*. Daunoro protestą ir ribinę elgseną iššaukė ne priešinimasis totalitarinei sistemai, o savo meninės ideologijos gynyba.

Šio konflikto nereikėtų visai nuvertinti kaip supaprastinto „primadonų karo“. Yurchakas siūlo pastebėti „kasdienius sovietinių piliečių veiksmus“, kurie galbūt neatitinka pasipriešinimo apibrėžimo, tačiau vis dėlto palaipsniui silpnino sovietų valstybę iš vidaus⁵⁸³. Visgi Daunoras nebuvo palaužtas, netgi sugebėjo apginti savo interesus. Nors grasinimų būta⁵⁸⁴, sistema, iškėlusį dainininką į sovietinį elitą, nedrįso susidoroti su savo pačios kūriniu.

⁵⁷⁷ Katinaitė 2018: 171.

⁵⁷⁸ Iš 1979 m. kovo 10 d. Daunoro laiško „gyvybiškai svarbiu reikalu“ laikraščio „Tiesa“ redakcijai. Laiško kopija saugoma asmeniniame Daunoro archyve.

⁵⁷⁹ Iš 1979 m. balandžio mėnesio išsiųsto Daunoro laiško SSKP CK generaliniam sekretoriui Leonidui Brežnevui. Kopija saugoma asmeniniame Daunoro archyve.

⁵⁸⁰ Taruskin 1997: 469.

⁵⁸¹ Schmelz 2009: 13.

⁵⁸² Schmelz 2009: 13.

⁵⁸³ Yurchak 2009: 134.

⁵⁸⁴ Daunoras: „Išsikvietęs LKP CK Kultūros skyriaus vedėjas Sigizmundas Šimkus pasakė: „Tu net negalvok, kad bus taip, kaip panorėsi. Jei mes imsime iniciatyvos, išmesime tave į gatvę ir motyvuosim tuo, kad nusigėrei, tapai valkata. Žmonės kurį laiką dar prisimins, gailėsis, o paskui pamirš“ (Katinaitė 2018: 120).

IŠVADOS

1. Operos solistai sovietmečiu buvo vienas iš kultūrinio elito segmentų, funkcionavusių ir kaip grupė, ir kaip atskiri individai. Pastarieji, jei dėl objektyvių (kilmė, kitos sistemos nepriimtinos biografinės aplinkybės) arba subjektyvių (atsisakymas stoti į partiją, įvairaus lygmens įsitraukimas į pasipriešinimo okupacijai veiklą, konfrontacija su administracine ir / arba partine valdžia) priežasčių nepateko į sovietinės valdžios nemalonę, santykyje su sistema galėjo rinktis laikyseną, veikimo būdą, prisitaikymo formą. Palyginus su kitomis visuomenės grupėmis operos solistai turėjo daugiau galimybių priartėti prie partinės nomenklatūros pozicijų ir privilegijų, nes viešumoje buvo ryškiai matomi, galintys reprezentuoti sovietinės propagandos naratyvus ir ideologinius konstruktus tiek okupuotoje Lietuvoje, tiek Sovietų Sąjungos mastu, tiek, įgijusieji svaresnį *kultūrinį kapitalą*, užsienyje. Kaip grupė operos solistai turėjo ribotą įtaką. Horizontaliai jie galėjo daryti spaudimą kompozitoriams ar kitiems teatro lauko išorės veikėjams dėl, jų vertinimu, netinkamo vokaliniu požiūriu repertuaro ir pan. Vertikaliam spaudimui jie kaip grupė galimybių praktiškai neturėjo, tik teatro lauko viduje, žemesnės ir vidurinės grandies padalinių vadovams. Daryti įtaką administracinei ar partinei valdžiai galėjo tik individai – itin aukštą *simbolinį kapitalą* įgiję solistai, tačiau tik tuo atveju, jei neperžengdavo oficialiai neįvardintų, bet nujaučiamų ribų, už kurių *simbolinio kapitalo* garantijos nebeveikė.
2. Stalinizmo laikotarpiu buvo keli sovietizacijos ištekliai, kurie turėjo įtakos solistų hierarchijai. Pirma, okupacijos pradžioje labai svarbus įrankis įtraukti visuomenę į sovietizacijos procesą buvo rusų kalbos mokėjimas ir rusiškojo mentaliteto pažinimas. Nemaža dalis vyresnės kartos Valstybės teatro operos solistų korpuso narių buvo baigę mokslus carinės Rusijos imperijos aukštosiose mokyklose, gyvenę Rusijoje Pirmojo pasaulinio karo metais, todėl buvo vertinami kaip turintys potencialo sovietizacijai ir rusifikacijai. Antra, sovietizacijos įtraukčiai buvo svarbios solistų kairuoliškos pažiūros ir / ar suartėjimas su Pirmojoje Lietuvos respublikoje uždraustos pogrindžio Komunistų partijos veikėjais. Trečias svarbus veiksnys buvo aukštas solisto *kultūrinis kapitalas* ir *įgytas žinomumas*, su kurių pagalba buvo galima sėkmingiau ir įtaigiau visuomenei diegti propagandinius naratyvus. Atlydžio metais sumažėjo tiesioginio į(si)traukimo į sovietizacijos procesą reikšmė, bet iškilo profesionalumo veiksnys, daugiausia sietinas su pakitusia pedagogine paradigma, meistriskumo konkursų ir stažuotčių galimybėmis. Susiformavo prielaidos sustiprinti solisto *simbolinį kapitalą kultūrinio kapitalo* kaupimo būdu. Sinchroniškai augančiam *kultūriniam kapitalui* ryškėjo ir solisto individualaus

- pri(si)taikymo veiksniai: stagnacijos laikotarpiu valdžios ir solisto santykis dažnai buvo grįstas favoritiniais ir klienteliniais sąryšiais, tačiau solisto *kultūrinio kapitalo* veiksnys niekada nebuvo atmetas. Ne visi ryškaus talento ir profesionalumo solistai galėjo įgytą aukštą socialinį statusą (vieniems trukdė įsitikinimai, laikysena, kitiems – biografiniai faktai), tačiau įgyti reikšmingą *simbolinį kapitalą* be stipraus *kultūrinio* vėlyvuojų sovietmečiu praktiškai nebuvo galimybės.
3. Operos solisto karjeros galimybėms darė įtaką priklausomybė tam tikrai kartai ir užmuzikiniai kartų kaitos veiksniai. Pokariu labiausiai trūko pajėgių vidurinės kartos solistų, nes didžiama trupės narių pasitraukė į Vakarus. Repertuaro užpildymo stygius buvo kompensuojamas jaunų solistų, kurių rengimas taip pat buvo komplikotas tiek dėl pedagogikos principų pokyčių, tiek dėl žymiųjų pedagogų emigracijos, įtraukimu. Brandos ir patirties reikalaujantys vaidmenys turėjo pražūtingų pasekmių pokario debutantų karjeroms. Ši karta neilgai išsilaikė scenoje. Atlydžio debutantų kartai didelį postūmį turėjo pakitusi pedagoginė paradigma, atsivėrusios galimybės konkursams ir stažuotėms. Jų pagrindu išaugintas solistų *kultūrinis kapitalas* lėmė šios generacijos dominuojantį vaidmenį, nepaisant vidinių jos įtampų.
 4. VAOBT istorija (vėliau – LNOBT) iš Europos teatrų išsiskiria ne tik dėl politinių sistemų pervartų kas keletą dešimtmečių (kas būdinga daugeliui Rytų Europos šalių), bet ir dėl lokacijos kaitos. 1948 m. teatro perkėlimas iš Kauno į Vilnių sutrikdė solistų karjeras, daugeliui reikėjo keisti gyvenamąją vietą, patirti socialinių, buitinių, psichologinių padarinių (kai kuriems dėl atsisakymo persikelti teko susitaikyti su karjeros ribotumais). Dramatiškas pasekmes turėjo 1974 m. teatro perkėlimas į naujus rūmus, kurių akustika skaudžiai atsiliepė lyriškesniems, mažesnio galingumo balsams. Naujojo pastato akustika ir solistų prisitaikymas prie jos tapo lemiančiu užmeniniu veiksmu tolesnei karjerai.
 5. Svarbūs karjeros riboženkliai buvo sovietinių regalijų – garbės vardų – suteikimas. Stalininiu laikotarpiu jie buvo labiau susiję su sovietizaciją įtvirtinančiais įvykiais – dalyvavimu propagandinio turinio operų pastatymuose, vėlesniu laikotarpiu tai sietina su pasiekimais konkursuose ar ryškesnių vaidmenų sukūrimu standartiniame repertuare, patekimu į centrinių (Maskvos) meninės veiklos administravimo institucijų akiratį, reikšmingomis gastrolėmis ir pan. Garbės vardų suteikimą lydėjo nomenklatūrinės privilegijos ir finansinis skatinimas. Meninių ar administracinių postų siekiantys solistai turėjo tapti Komunistų partijos nariais. Solisto priklausymas partijai buvo nominalus. Pastebimo poveikio meninei ar administracinei teatro veiklai partinė priklausomybė

neturėjo. Didesnę neformalią galią turėjo teatro darbuotojai, kurie, kaip buvo įtariama, bendradarbiavo su KGB.

6. Stalininiu laikotarpiu ir Atlydžio metais operos žanras ir operos solistas kaip institucija buvo oficialiosios kultūros reprezentantas, šį statusą perėmęs iš Valstybės teatro. 8–9 dešimtmečiais VAOBT operos kultūra tapo gana inertiška, konservatyvi, atmetanti modernėjimo diskursą, nebeatliepanti kultūrinio elito preferencijų, todėl operos solistai ir jų reprezentacija išlaikydami oficialųjį statusą tapo artimesni nebe kultūrinės bendruomenės, o masių skoniui ir vartojimui, ką skatino komunikacinės technologijos – radijo ir TV programos, įrašų industrija ir gausūs solistų gastrolių maršrutai regionuose. Panašus reiškinys – tradicinio operos teatro atsiribojimo nuo modernėjančios kultūrinės terpės lūkesčių – minimu laikotarpiu pastebimas ir kitose SSRS vakarietiškesnio mentaliteto respublikose bei užsienyje. Tai sietina ne tik su operos industrijos repertuarine politika, bet ir su operos solistų elitų kaip įtakingų operos kultūros lauko veikėjų *doxa*. Operos solistai tęsė pokario *divų* (įžymių solisčių) kartos laikyseną, nepaisydami reikšmingų slinkčių publikos struktūroje bei tarptautinėje muzikos ir teatro scenoje. Vakaruose operos kaip žanro atsinaujinimas minimu laikotarpiu sietinas su minimalizmo banga ir kitomis postmoderniomis srovėmis, o jų reprezentacijai dažniausiai buvo pasirenkami neklasikinės dainavimo tradicijos vokalistai, dramos aktoriai arba jauni operos solistai, atviresni naujovėms. Reiškinyje buvo globalus, Lietuvoje taip pat tuo laikotarpiu radosi šiuolaikinių operų, į kurių atlikimus buvo įtraukiami ne operos solistai.
7. Operos solisto labiau nei kitų profesijų muzikų karjera yra priklausoma nuo mokyklos, teisingų profesinių įgūdžių įsisavinimo. Dėl ženklios pedagogų emigracijos nukentėjusi lietuviškoji dainavimo mokykla patyrė stalinizmo deformaciją, nuneigusią klasikinę dainavimo tradiciją ir brukusią sovietinę doktriną, atmetusią balso ugdymą remiantis vokaliniais pratimais ir vakarietišku repertuaru. Sovietinė mokykla kliojęsi prigimtinėmis dainininko balso savybėmis ir rusiškuoju repertuaru. Atlydžio metais reabilituota klasikinio dainavimo mokykla skirtingų pedagogų buvo traktuojama savitai ir iš esmės nebuvo rekonstruota kaip vieninga ugdymo sistema, o plėtojosi atskirais segmentais hermetiškoje struktūroje, be ryšio su gyvybinga tradicija Vakaruose. Konfrontuojančios pedagogų metodikos ir jų sandūra su vyravusia sovietine mokymo doktrina sukėlė vokalo krizę, konstatuotą 7-ojo dešimtmečio pradžioje ne tik Lietuvoje, bet ir sąjunginiu mastu. Dėl šios priežasties nukentėjo VAOBT pokario debutantų karta, gana anksti turėjusi palikti sceną. Vokalo pedagogika patyrė atsinaujinimo bangą nuo 7-

ojo dešimtmečio vidurio, kai talentingiems jauniems VAOBT solistams atsivėrė galimybė stažuotis Italijoje, taip pat Rytų bloko šalyse (Bulgarijoje, Rumunijoje), kur klasikinė dainavimo mokykla buvo išlaikiusi pozicijas. Pastebėtina, kad lietuvių dainininkai nesiveržė studijuoti į didžiuosius SSRS centrus, priešingai nei instrumentalistai. Manytina, kad lietuvių dainavimo mokykla turėjo tam tikrą reputaciją, oponuojančią rusiškajai dainavimo tradicijai, kuri nelaikyta estetiškai patrauklia. Šią prielaidą stiprina faktas, kad žymieji Lietuvos solistai atsisakė kvietimų persikelti dirbti į Maskvos Didįjį teatrą, nors mielai gastroliuodavo didžiosiose SSRS scenose. Atsinaujinusios lietuviškosios vokalinės mokyklos funkcionalumą patvirtino jaunesnės kartos galimybės Vakaruose griuvus geležinei uždangai.

8. Repertuaras – jautriausias VAOBT solistų karjeros meninis veiksnys vėlyvuojų sovietmečiu. Teatras vykdė sovietinę repertuaro politiką, laviruodamas tarp ideologinių reikalavimų, meninių tikslų ir solistų ansamblio galimybių, kurias vadovybė ir solistai vertino skirtingai. Balsų klasifikacijoje egzistuojantys porūšiai, tiesiogiai susiję su itališkuoju, iš dalies prancūziškuoju bei vokiškuoju repertuarais, aiškiai klasifikuoja vaidmenis į platesnį spektrą negu keturi pagrindiniai balso tipai ir preciziškiau atliepia individualias solisto balso galimybes, brandos etapus. Teatro meno vadovybė iš dalies suprasdama solistų poziciją visgi neturėjo galimybių, o kartais nenorėjo atsižvelgti į individualius, sykiu objektyvius solistų poreikius, todėl imperatyvus vaidmenų skirstymas implikavo administracijos ir solistų kultūrinius karus, kurie dažniausiai pasibaigdavo solistų atsitraukimu, susitaikymu su situacija, rečiau – pasitraukimu iš teatro, o kartais įgaudavo „karštąją fazę“ priklausomai nuo solisto *simbolinio kapitalo*. Kultūriniais karams priskirtini ir grupiniai solistų priešinimaisi modernesnių veikalų, ypač lietuvių kompozitorių, pastatymams, kvestionuojant jų profesionalumą vokalo traktuotės požiūriu. Kai kurie solistai per visą savo karjerą taip ir neturėjo galimybės atlikti jų balso prigimčiai tinkamiausio ir geidžiamiausio vaidmens (-ų), tenkinosi neatliepiančiais jų individualios balso specifikos vaidmenimis. Kita vertus, būta išskirtinių pastatymų, neoficialiai dedikuotų įžymiems solistams, tačiau tai veikiau išimtis iš bendrosios VAOBT repertuarinės politikos.
9. Atlydžio metais debiutavusi karta tolydžio įsitvirtino VAOBT scenoje ir tapo dominuojančia 8–9 dešimtmečių solistų grupe, kuri išlaikė pozicijas ir pirmąjį atkurtos nepriklausomybės dešimtmetį bei XXI a. pradžioje. Jos gyvybingumas ir įtakingumas pastebimas ir kitose – politikos, verslo, mokslo, kultūros – srityse. Šios kartos įtakingumą nulėmė keletas meninių ir užmeninių veiksnių. Pirmą, palyginus su

ankstesniąja pokario debutantų karta, šioji buvo mažiau idealistinė, daugiau individualistinė, susitelkusi į asmeninių karjerų strategijas. Antra, palyginus su ankstesniąja karta, ši buvo mažiau paveikta karo ir pokario sunkumų, kas užtikrino jos didesnę gyvybingumą. Net ir vaikystėje su tėvais išstremti šios kartos talentingi atstovai turėjo galimybę ne tik siekti dainininko profesijos, bet ir tapti ryškiausiais solistais, įgyti *simbolinį kapitalą*, sovietinių regalijų ir privilegijų. Trečia, būtent šiai kartai atsivėrė Atlydžio konkursų proveržio galimybės, skatinusios profesionalumą ir konkurencingumą. Ketvirta, šios kartos ryškiausi atstovai gavo sovietmečio aplinkybėmis unikalų šansą stažuotis Milano „La Scala“ teatre, taip pat pas žymius specialistus Rytų bloko šalyse, kas ženkliai išaugino jų *kultūrinį kapitalą* ir padidino atotrūkį nuo vyresniosios kartos, nukentėjusios nuo deformuotos pokario vokalinės pedagogikos doktrinos. Penkta, vėlyvučiu sovietmečiu Atlydžio kartos atstovai įgijo galios svertų – užėmė svarbius operos lauko administracinius postus ne tik VAOBT, bet ir LSSR valstybinėje konservatorijoje. Šešta, vėlyvučiu sovietmečiu sustiprėjus klienteliniais ir favoritiniams ryšiams, šios kartos atstovai įtvirtino savo pozicijas per ryšius su partine nomenklatura. Šešta, jie tapo oficialiosios kultūros politikos simboliais, reprezentuojančiais sovietinį meną užsienyje ir SSRS viduje. Nors vėlesnės kartos (8–9 dešimtmečių debutantai) taip pat naudojosi tomis pačiomis galimybėmis, tačiau Atlydžio karta, būdama karjeros viršūnėje, buvo sukaupusi didesnę simbolinę galią, kurios neketino atsisakyti.

10. Operos solisto institucijos tyrimai galėtų būti toliau plėtojami keliomis kryptimis. Viena vertus, prasminga būtų palyginti operos solistų ir kitų atlikimo menų atstovų karjeras sovietmečio kultūros sistemoje. Horizontali perspektyva galėtų plėstis už Sovietų Lietuvos ribų, jei atsirastų galimybių bendradarbiauti su kitų buvusio komunistinio bloko šalių tyrėjais, palyginti operos solistų karjeros galimybes ir ribas. Kita vertus, produktyvi galėtų būti ir vertikali optika: Lietuvos operos solistų karjeras norėtųsi įvertinti iš SSRS kultūros sistemos perspektyvos – kaip koreliavo Lietuvos solistų įvaizdis centrinių administravimo institucijų (SSRS Kultūros ministerijos, Maskvos Didžiojo teatro, koncertinės agentūros „Goskoncert“) ir Lietuvos valdžios akiračiuose. Šios disertacijos rengimo metu tokio diskurso analizės galimybės ženkliai sumenko dėl šaltinių (ne)pieinamumo, kurį sąlygojo pakitusi geopolitinė situacija.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

- Abbate 2001 – Carolyn Abbate. *In Search of Opera*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2001.
- Abbate 1993 – Carolyn Abbate. Opera, or The Envoicing of Women. In: *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Ruth A. Solie (Ed.). Berkeley: University of California Press, 1993, p. 225–258.
- Abbate, Parker 2012 – Carolyn Abbate, Roger Parker. *A History of Opera. The Last 400 Years*. New York & London: W. W. Norton & Company, 2012.
- Adler 2006 – Moshe Adler. Stardom and Talent. In: *Handbook of the Economics of Art and Culture, vol. 1*. Victor A. Ginsburgh David Throsby (Eds.). Amsterdam: Elsevier, 2006, p. 896–906.
- Aleknaitė-Bieliauskienė 2009 – Rita Aleknaitė-Bieliauskienė. *Vytautas Laurušas. Gyvenimo realybės ir kūrybos interpretacijos*. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, Mykolo Romerio universitetas, 2009.
- Aleknaitė-Bieliauskienė 2021 – Rita Aleknaitė-Bieliauskienė. *Nijolės Ambrazaitytės žvaigždė*. Vilnius: Lietuvos literatūros ir meno archyvas, 2021.
- Aleksa 1978 – Jonas Aleksa. Patraukti, sudominti žiūrovą. *Literatūra ir menas*, 1978 m. balandžio 29 d., p. 9.
- Alper, Wassal 2006 – Neil O. Alper, Gregory Wassal. Artists' Careers and Their Labor Markets. In: *Handbook of the Economics of Art and Culture, vol. 1*. Victor A. Ginsburgh, David Throsby (Eds.). Amsterdam: Elsevier, 2006, p. 814–865.
- Aleksandravičius 2000 – Egidijus Aleksandravičius. *Praeitis, istorija ir istorikai*. Vilnius: Vaga, 2000.
- Ambrazaitytė 2009 – Nijolė Ambrazaitytė. *Skambantys operos klavyrai. Atsiminimai*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2009.
- Ambrazas 2009a – *Lietuvos muzikos istorija. II knyga. Nepriklausomybės metai*. Sud. Algirdas Jonas Ambrazas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009.
- Ambrazas 2009b – Algirdas Ambrazas. *Julius Juzeliūnas ir jo opera „Žaidimas“*. CD bukletas. Julius Juzeliūnas. *Žaidimas – the Game*. LMIPC CD 050, 2009.
- Ambrazas 2015 – Algirdas Ambrazas. *Julius Juzeliūnas. Gyvenimo ir veiklos panorama. Kūrybos įžvalgos*. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2015.
- Andriškevičius 1997 – Alfonsas Andriškevičius. *Lietuvių dailė: 1975–1995*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997.
- Arlauskienė 2020 – Aurelija Arlauskienė. *Operos legenda Irena Milkevičiūtė*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2020.
- Arthur, Rousseau 1996 – *The Boundaryless Career: A New Employment Principle for a New Organizational Era*. Michael B. Arthur, Denise M. Rousseau (Eds.). Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Bagušauskas et al. 2005 – *Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940–1990: dokumentų rinkinys*. Sud. Juozapas Romualdas Bagušauskas, Arūnas Streikus. Vilnius: Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimo centras, 2005.
- Bakutyte 1994 – Vida Bakutyte. Italienische Oper in Vilnius. In: *Balticum – a Coherent Musical Landscape in 16th and 18th Centuries. Studia musicologica universitatis Helsingiensis VI*. Irma Vierimaa (Ed.). Helsinki: Department of Musicology of University of Helsinki, 1994, p. 55–62.

Bakutytė 1995 – Vida Bakutytė. Das Objekt und das Subjekt der Geschichte der litauischen Musik (am Ende des 18. Jahrhunderts und im 19. Jahrhundert). In: *Music History Writing and National Culture*. Urve Lippus (Ed.). Tallinn: Eesti Keele Instituut, 1995, p. 7–16.

Bakutytė 2011 – Vida Bakutytė. *Vilniaus miesto teatras: egzistencinių pokyčių keliu, 1785–1915*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.

Balandis 2013 – Egidijus Balandis. Lietuvių sporto draugija „Viltis“ (1928–1931). *Kauno istorijos metraštis*, 2013 / 13, prieiga internetu: <https://etalpykla.lituanistika.lt/object/LT-LDB-0001:J.04~2013~1407327364541/J.04~2013~1407327364541.pdf> (žiūrėta 2025 07 25).

Baliutytė 2002 – Elena Baliutytė. *Laiko įkaitė ir partnerė: lietuvių literatūros kritika 1945–2000*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2002.

Baliutytė 2019a – Elena Baliutytė. Atlydis. In: *Sovietmečio lietuvių literatūra: reiškiniai ir sąvokos*. Sud. Algis Kalėda, Rimantas Kmita, Dalia Satkauskytė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2019, p. 33–51.

Baliutytė 2019b – Elena Baliutytė. 1920-ųjų karta. In: *Sovietmečio lietuvių literatūra: reiškiniai ir sąvokos*. Sud. Algis Kalėda, Rimantas Kmita, Dalia Satkauskytė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2019, p. 442–452.

Banionis 2004 – Donatas Banionis. *Memuarai*. Vilnius: Versus Aureus, 2004.

Baranova 2002 – Jūratė Baranova. Metafizinis Sigito Parulskio eksperimentas. *Kultūros barai*, 2002, Nr. 3, p. 25–29.

Baranova 2005 – Jūratė Baranova. Aurelijus Augustinas ir Sigito Parulskio „Išpažinimai“. *Šiaurės Atėnai*, 2005, Nr. 46, p. 9.

Baranova 2006 – Jūratė Baranova. *Filosofija ir literatūra: priešpriešos, paralelės, sankirtos*. Vilnius: Tyto alba, 2006.

Baranova 2007 – Jūratė Baranova. Postmodernism in Lithuanian literature. *Athena*, 2007, Nr. 3, p. 135–155.

Baranova 2014 – Jūratė Baranova. *Jurgos Ivanauskaitės fenomenas: tarp siurrealizmo ir egzistencializmo*. Vilnius: Tyto alba, 2014.

Bazaras 2017 – Motiejus Bazaras. *Neakademines muzikos atlikimo praktikų taikymas pianisto lavinime*. Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2017.

Belošarka 2012 – Natalija Belošarka [Наталья Владимировна Белошарка]. *Valstybė ir kultūra SSRS: nuo Chruščiovo iki Gorbačiovo [Государство и культура в СССР: от Хрущева до Горбачева]*. Iževskas: Udmurtijos universitetas [Ижевск: Удмуртский университет], 2012.

Bianconi, Pestelli 1987–1988 – *Storia dell'Opera Italiana*, Vol. 1–6. Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli (Eds.). Torino: E. D. T. Edizioni di Torino, 1987–1988.

Blaževičius 2015 – Petras Blaževičius. *Operos ir meilės glėbyje. Irenos Jasiūnaitės prisiminimai*. Vilnius: Atkula, 2015.

Balžytė-Baužienė 2006 – Danutė Blažytė-Baužienė. 1941 m. lietuvių meno dekadros sovietinis projektas tautinės kultūros naikinimo kontekste. *Lietuvos istorijos metraštis, 2006 metai 2*. Vilnius: 2007, 2006/2, p. 114.

Blynaitė et al. 2016 – *Lietuvos radijas 1926–2016. Faktai. Kūrėjai. Laidos*. Sud. Laura Blynaitė, Vilija Kneitienė, Eglė Pacevičienė, Ona Pečiulienė, Irena Stankevičienė, Gintarė Viselgienė. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 2016.

Bereson 2002 – Ruth Bereson. *The State of Opera. Cultural Policy and the Opera House*. London: Routledge, 2002.

Born 2004 – Georgina Born. *Uncertain Vision: Birt, Dyke and the Reinvention of the BBC*. London: Secker and Warburg, 2004.

Bourdieu 1984 – Pierre Bourdieu. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Massachusetts, U.S.: Harvard University Press, 1984 [1979].

Bourdieu 1991 – Pierre Bourdieu. *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Polity Press, 1991.

Bourdieu, Wacquant (2003) – Pierre Bourdieu, Loic J. D. Wacquant. *Įvadas į refleksyviąją sociologiją* (vertė V. Poviliūnienė). Vilnius: Baltos lankos, 2003 [1992].

Bruveris 1993 – Jonas Bruveris, Vytautas Mažeika. *Vincentas Kuprys*. Vilnius: Scena, 1993.

Bruveris 1999 – Jonas Bruveris. *Birutė Almonaitytė. Dainininkės gyvenimas, kūryba, mintys, bičiulių žodžiai*. Vilnius: Kriventa, 1999.

Bruveris 2000 – Jonas Bruveris, Aldona Vilkelienė. *Opera. Istorija, teatrai, libretai, solistai, kompozitoriai*. Vilnius: Kronta, 2000.

Bruveris 2006 – Jonas Bruveris. *Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2006.

Bruveris 2014a – Jonas Vytautas Bruveris. *Lietuvių muzikos istoriniai kontekstai*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2014.

Bruveris 2014b – Jonas Vytautas Bruveris. *Muzikos žemyno keliais*. Sud. Rūta Gaidamavičiūtė. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2014.

Bruveris et al. 2014 – *Su Birute Almonaityte*. Sud. Jonas Bruveris, Rūta Gaidamavičiūtė. Vilnius: Petro ofsetas, 2014.

Budden 1994 – Julien Budden. Reviewed Work(s): Singers of Italian Opera: The History of a Profession by John Rosselli. *Music & Letters*, February, 1994, Vol. 75, No. 1 p. 68–69.

Bumblauskas et al. 1999 – Alfredas Bumblauskas. *Lietuvos sovietinė istoriografija*. Sud. Alfredas Bumblauskas, Nerijus Šepetys. Vilnius: Aidai, 1999.

Burokaitė 2004 – Jūratė Burokaitė. *Jurgis Karnavičius*. Vilnius: Petro ofsetas, 2004.

Celetti 1991 – Rodolfo Celetti. *A History of Bel Canto*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

Cibarauskė 2017 – Virginija Cibarauskė. *Literatūrinė biografija kaip kultūros atminties struktūra: N. Miliauskaitės ir S. Parulskio atvejai*. Daktaro disertacija. Vilniaus universitetas, 2017.

Cook et al. 2004 – *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Nicholas Cook, Anthony Pople (Eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Daugirdaitė, Mačianskaitė 2019 – Solveiga Daugirdaitė, Loretta Mačianskaitė. Ryšiai su išeivijos literatūra sovietmečiu. In: *Sovietmečio lietuvių literatūra: reiškiniai ir sąvokos*. Sud. Algis Kalėda, Rimantas Kmita, Dalia Satkauskytė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2019, p. 492–520.

Daunoravičienė 2002 – Gražina Daunoravičienė. *Feliksas Bajoras. Viskas yra muzika*. Sud. Gražina Daunoravičienė. Vilnius: Artseria, 2002.

Daunoravičienė 2016 – Gražina Daunoravičienė. *Lietuvių muzikos modernistinės tapatybės žvalgymas*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2016.

Daunoravičienė 2022 – Gražina Daunoravičienė. *Lietuvių muzikos kultūros raida (1970-2020) genotipo požiūriu: nuo deformacijos iki naujų fenomenų*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2022.

Dobrenko 1997 – Jevgenij Dobrenko. *The Making of the State Reader. Social and Aesthetic Contexts of the Reception of Soviet Literature*. Stanford, California: Stanford University Press, 1997.

Donskis 2012 – Leonidas Donskis. Ričardas Gavelis arba Liberalios kitamanystės dilemos. In: *Lietuviškasis liberalizmas 2*. Sud. Leonidas Donskis. Vilnius: Versus aureus, 2012, p. 255–288.

Dovidaitytė 2007 – *Menas ir politika: Rytų Europos atvejai. Meno istorija ir kritika 3*. Sud. Linara Dovidaitytė. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2007.

Drėmaitė, Antanavičiūtė 2021 – Marija Drėmaitė, Rasa Antanavičiūtė. *Neįgyvendintas Vilnius* (Vilniaus muziejaus parodos knyga). Vilnius: Lapas, 2021.

Du Plessis 2017 – Paul du Plessis. Bel Canto: The Phantom of the Opera. *Musicology Australia*, 2017, Vol. 39, No. 2, 116–131.

Durante 1998 – Sergio Durante. The Opera Singer. In: *Opera Production and Its Resources (The History of Italian opera, part II / Systems, vol. 4)*. Lorenzo Bianconi and Giorgio Pestelli (Eds.). Chicago & London: The University of Chicago Press, 1998 [1987].

Durante 1995 – Sergio Durante. Reviewed Work: Singers of Italian Opera: The History of a Profession by John Rosselli. In: *Notes*, Second Series, Vol. 52, No. 1, September 1995, p. 75–77.

Ertman 2012 – Thomas Ertman. Opera, the State and Society. In: *The Cambridge Companion to Opera Studies*. Nicholas Till (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press. 2012, p. 25–52.

Ėmužis 2016 – Marius Ėmužis. *Sovietų Lietuvos valdantysis elitas 1944-1974 metais: tarpusavio ryšiai ir jų raiška*. Daktaro disertacija. Vilniaus universitetas, 2016.

Frolova-Walker 2007 – Marina Frolova-Walker. *Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin*. New Haven, London: Yale University Press, 2007.

Frolova-Walker 2009 – Marina Frolova-Walker. Opera and Obsolescence in the Russian Culture Wars. *The Opera Quarterly*, Volume 25, Number 1–2, Winter-Spring 2009, p. 73–96.

Frolova-Walker 2012 – Marina Frolova-Walker. *Music and Soviet Power*. Woodbridge: Boydell Press, 2012.

Frolova-Walker 2016 – Marina Frolova-Walker. *Stalin's Music Prizes. Soviet Culture and Politics*. New Haven, London: Yale University Press, 2016.

Gaidamavičiūtė 2000 – *Osvaldas Balakauskas. Muzika ir mintys*. Sud. Rūta Gaidamavičiūtė. Vilnius: Baltos lankos, 2000.

Gaidamavičiūtė 2007 – *Vidmantas Bartulis: tarp tylos ir garso*. Sud. Rūta Gaidamavičiūtė. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2007.

Gaižutytė-Filipavičienė 2005 – Žilvinė Gaižutytė-Filipavičienė. *Pierre'as Bourdieu ir socialiniai meno žaidimai*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2005.

Gasparov 2005 – Boris Gasparov. *Five Operas and a Symphony. Word and Music in Russian Culture*. New Heave, London: Yale University Press, 2005.

Gedgaudas 2007 – Edmundas Gedgaudas. *Muzikos magas Jonas Aleksa. Prisiminimai, straipsniai, laiškai*. Vilnius: Tyto alba, 2007.

Gedgaudas 2015 – Edmundas Gedgaudas. *Liudas Truikys*. Vilnius: Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus, Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2015.

Gerulaitis 2010 – Viktoras Gerulaitis. *Juozas Domarkas. Orkestro byla*. Vilnius: Versus aureus, 2010.

Gerulaitis 2015 – Viktoras Gerulaitis. *Virgilijus Noreika: „Ir kur benueičiau...“*. Vilnius: Tyto alba, 2015.

Goštautienė 2007 – *Muzika kaip kultūros tekstas*. Sud. Rūta Goštautienė. Vilnius: Apostrofa, 2007.

Grickienė 2003 – Jūratė Grickienė. Zenonas Paulauskas – vienas iškiliausių Lietuvos vokalo pedagogikos pagrindėjų. In: *Lietuvos dainavimo mokykla ir jos vystymosi tendencijos*. Sud. Aušra Stasiūnaitė-Čepulkauskienė. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2003.

Grickienė 2006 – Jūratė Grickienė. *Zenonas Paulauskas*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2006.

Gybkauskas 2015 – Saulius Grybkauskas. Nomenklatūrininkų medžioklės būrelis: Neformalaus tinklo galia. In: *Nematoma sovietmečio visuomenė*. Sud. Ainė Ramonaitė. Vilnius: Naujasis Židinys-Aidai, p. 300–324.

Groys 2003 – Boris Groys [Борис Гройс]. *Iskusstvo utopii* [Искусство утопии]. Maskva: Znak, Chudožestvennyj zhurnal [Знак, Художественный журнал], 2003.

Groys 2007 – Boris Groys [Борис Гройс]. *Kommunističeskij postskriptum* [Коммунистический постскриптум]. Maskva: Ad marginem, 2007.

Hakobian 2017 – Levon Hakobian. *Music of the Soviet Era 1917–1991*. London, NY: Routledge, 2017.

Henson 2016 – Karen Henson. *Technology and the Diva. Sopranos, Opera, and Media from Romanticism to the Digital Age*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

Handy 1994 – Charles B. Handy. The Empty Raincoat: Making Sense of the Future. London: Conerstone, 1994.

Horowitz 1979 – Joseph Horowitz. Recital: Daunoras, Bass. *The New York Times*, November 26, 1979, p. C19.

Ivanauskas 2011 – Vilius Ivanauskas. *Lietuviškoji nomenklatūra biurokratinėje sistemoje. Tarp stagnacijos ir dinamikos (1968–1988)*. Vilnius: Lietuvos istorijos institutas, 2011.

Ivanauskas 2012 – Vilius Ivanauskas. Kultūrininkai ir sistema vėlyvojo sovietmečio Lietuvoje: nuo nomenklatūros iki kitoniškumo. *Lietuvos istorijos metraštis 2011*, Nr. 2, Vilnius: Lietuvos istorijos instituto leidykla, 2012, p. 111–131.

Yurchak 2005 – Alexei Yurchak. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton: Princeton University Press, 2005.

Jakševičiūtė 2008 – Dagnė Jakševičiūtė. *Monikos Mironaitės gyvenimo romanas*. Vilnius: Alma litera, 2008.

Jasinskaitė-Jankauskienė 2008 – *Broniaus Kutavičiaus muzika. Praeinantis laikas*. Sud. Inga Jasinskaitė-Jankauskienė. Vilnius: Versus Aureus, 2008.

Jakelaitis 1994 – Vytautas Jakelaitis. *Hermanas Perelšteinas*. Vilnius: Alka, 1994.

Jakelaitis 1986 – Vytautas Jakelaitis. *Juozas Banaitis*. Vilnius: Vaga, 1986.

Jakonytė-Kvedarienė 2005 – Loreta Jakonytė-Kvedarienė. *Rašytojo socialumas: lietuvių rašytojų savivoka XX amžiaus 10-ajame dešimtmetyje*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2005.

Janeliūnas, Lopata 2008 – Tomas Janeliūnas, Raimundas Lopata. *Šaltasis karas: tarptautinė sistema ir Europos politika*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2008.

Jankevičiūtė 2011 – Giedrė Jankevičiūtė. *Po raudonąja žvaigžde: Lietuvos dailė 1940-1941 m.: parodos knyga*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.

Juzeliūnas 2002 – *Julius Juzeliūnas. Straipsniai. Kalbos. Pokalbiai. Amžininkų atsiminimai*. Sud. Algirdas Ambrazas. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjunga, 2002.

Kalėda 1996 – Algis Kalėda. *Romano struktūros matmenys: Literatūrinės komunikacijos lygmuo*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1996.

Kalėda et al. 2019 – *Sovietmečio lietuvių literatūra: reiškiniai ir sąvokos*. Sud. Algis Kalėda, Rimantas Kmita, Dalia Satkauskytė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.

Kalinauskas 2010 – Algimantas Kalinauskas. *Ataidai. Dirigento atsiminimai*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2010.

Kaniava 2008 – Eduardas Kaniava. *Dainavimas – toks mano amatas*. Vilnius: Grafija, 2008.

Katinaitė 2017 – Jūratė Katinaitė. Muzikoje visada reikia kelti klausimą: o ką tai reiškia? Interviu su Donatu Katkumi. In: *Lithuanian Music Link*, Nr. 18, 2017, prieiga internetu: <https://www.mic.lt/lt/diskursai/lietuvos-muzikos-link/nr-20-2017-sausis-gruodis/jurate-katinaite-interviu-su-donatu-katkumi/> (žiūrėta 2025 07 25).

Katinaitė 2018 – *Karalių kuria aplinka. Operos artistas Vaclovas Daunoras*. Sud. Jūratė Katinaitė. Vilnius: R. Paknio leidykla, 2018.

Katinaitė 2020 – Jūratė Katinaitė. Operos solistas epochų sandūroje. *Lietuvos muzikologija*, Nr. 21, 2020, p. 30–43.

Katinaitė 2021 – Jūratė Katinaitė. Peculiarities and Limitations of Opera Criticism During the Soviet Era: the Story of One Review and the Outpouring of Responses it Provoked in 1978. *Teoria muzyki. Studia. Interpretacje. Dokumentacje*, vol. 18/19, 2021, p. 145–172.

Katinaitė 2024 – Jūratė Katinaitė. Tarp patriotizmo ir sovietinės ideologijos: LDK vaizdavimas Vytauto Klovos operose „Pilėnai“ ir „Du kalavijai“. *Lietuvos muzikologija*, Nr. 25, 2024, p. 22–33.

Kašauskienė 2002 – Vanda Kašauskienė. *Lietuvos mokyklos sovietizacija ir priešinimasis jai 1940-1964 metais*. Vilnius: Lietuvos istorijos instituto leidykla, 2002.

Katkus 2020 – Donatas Katkus. Scenos ir istorijos gilumoje. *7md*, Nr. 1 (1322), 2020-01-10, prieiga internetu: <https://www.7md.lt/muzika/2020-01-10/Scenos-ir-istorijos-gilumoje> (žiūrėta 2025 08 01).

Kaukaitė 2019 – Giedrė Kaukaitė. Aleksandra Staškevičiūtė. Operos primadonos saulėlydis. *Nemunas*, 2019 birželio 22 d., prieiga internetu: https://www.nemunas.press/perkami_str/aleksandra-staskeviciute-operos-primadonos-saulelydis/ (žiūrėta 2025 04 26).

Kaukaitė 2022 – Giedrė Kaukaitė. *Mano Eldoradas... apie aną ir šį laiką...* Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2022.

Kavaliauskaitė, Ramonaitė 2011 – *Sąjūdžio ištakų beiškant: Nepaklusniųjų tinklaveikos galia*. Sud. Jūratė Kavaliauskaitė, Ainė Ramonaitė. Vilnius: Baltos lankos, 2011.

Kavolis 1994 – Vytautas Kavolis. *Žmogus istorijoje*. Vilnius: Vaga, 1994.

Kavolis 1998 – Vytautas Kavolis. Samprotavimai apie kultūrų rišlumą. *Kultūros barai*, 1998, Nr. 10, p. 12–16.

Kavoliūnas 1962 – Vladas Kavoliūnas. Mintys apie nūdienį vokalinį meną. *Muzika ir teatras*, 1962, p. 175–180.

Kazakevičius 2003 – *Sniečkaus fenomenas. Prisiminimai ir pamąstymai*. Sud. Vytautas Kazakevičius, Rimgaudas Mališauskas. Vilnius: Gairės, 2003.

Kelertas 2006 – *Baltic Postcolonialism*. Violeta Kelertas (Ed.). Amsterdam, New York: Rodopi, 2006.

Kelly et al. 1998 – *Russian Cultural Studies*. Catriona Kelly, David Shepherd (Eds.). Oxford, New York: Oxford University Press, 1998.

Kiauleikytė et al. 1992 – *Muzika 1940–1960. Dokumentų rinkinys*. Sud. Laima Kiauleikytė ir Violeta Tumasonienė. Vilnius: Alka, 1992.

Klovienė 2006 – Klovienė, Jūratė. *Vytautas Klova. Pusė amžiaus šalia. Prisiminimai*. Vilnius: Lietuvos muzikų sąjunga, 2006.

Klumbys 2009 – Valdemaras Klumbys. *Lietuvos kultūrinio elito elgsenos modeliai sovietmečiu*. Daktaro disertacija. Vilniaus universitetas, 2009.

Kmita 2009 – Rimantas Kmita. *Ištrūkimas iš fabriko. Modernėjanti lietuvių poezija XX amžiaus 7–9 dešimtmečiais*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2009.

Kmita 2018 – Rimantas Kmita. Barzdoti, liūdni ir su Kafkos tomeliu rankose: auksinis 7-ojo dešimtmečio jaunimas lietuvių prozoje. *Colloquia*, 2018, 41, p. 89–111.

Kmita 2019a – Rimantas Kmita. Įvadas. In: *Sovietmečio lietuvių literatūra. Reiškiniai ir sąvokos*. Sud. Algis Kalėda, Rimantas Kmita, Dalia Satkauskytė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2019, p. 7–15.

Kmita 2019b – Rimantas Kmita. Rašytojų laikysenos sovietmečiu. In: *Sovietmečio lietuvių literatūra. Reiškiniai ir sąvokos*. Sud. Algis Kalėda, Rimantas Kmita, Dalia Satkauskytė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2019, p. 429–441.

Kotnik 2010a – Vlado Kotnik. *Opera as Anthropology: Anthropologists in Lyrical Settings*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

Kotnik 2010b – Vlado Kotnik. *Opera, Power and Ideology: Anthropological Study of a National Art in Slovenia*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2010.

Kotnik 2016 – Vlado Kotnik. The Idea of Prima Donna: the History of a Very Special Opera's Institution. In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, December 2016, Vol. 47, No. 2, p. 237–287.

Kšanienė 2016 – Daiva Kšanienė. *Klaipėdos muzikinio teatro (operos) raida 1945-1986 metais ir jo priešaušris XIX a. - XX a. ketvirtajame dešimtmetyje (istorinių, ideologinių, politinių, socialinių ir kultūrinių lūžių kontekstas)*. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 2016.

Kubilius 1995 – Vytautas Kubilius. *XX amžiaus literatūra*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1995.

Kučinskienė 2016 – Aistė Kučinskienė. *Juozo Tumo-Vaižganto epistolinis diskursas*. Daktaro disertacija. Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2016.

Laukaitytė 2014 – *Stalininis režimas Lietuvoje 1944–1953 m.* Sud. Regina Laukaitytė. Vilnius: Lietuvos istorijos instituto leidykla, 2014.

Leonavičius 2008 – Vylius Leonavičius. Sovietinė modernizacija. Socialinės sistemos ir socialinio veikėjo sąveika. *Darbai ir dienos*, 2008, Nr. 49, p. 219–233.

Litvin 2001 – Alter L. Litvin. The Age of Stalin, in: *Writing History in Twentieth-Century Russia. A View from Within*. Alter L. Litvin, John L. H. Keep (Eds.). London: Palgrave Macmillan, p. 71–84.

Lubytė 1997 – *Tylusis modernizmas Lietuvoje, 1962–1982*. Sud. Elona Lubytė. Vilnius: Tyto alba, 1967.

Lučinskas 2017 – Gintaras Lučinskas. Povilas Vladas Ivanauskas – karininkas, operos solistas. *Tremtinys*, 2017 m. lapkričio 24 d., Nr. 44 (1258), p. 5.

Mačiulis 2005 – Dangiras Mačiulis. *Valstybės kultūros politika Lietuvoje 1927–1940 metais*. Vilnius: Lietuvos istorijos instituto leidykla, 2005.

Markeliūnienė 2006 – Vytautė Markeliūnienė. *Izidorius Vasyliūnas: gyvenimas, veikla, straipsniai, laiški*. Vilnius: Typoart, 2006.

Markeliūnienė 2007 – Vytautė Markeliūnienė, *Lietuvos muzikinio teatro raida istorijos pervarty laikotarpiu (1940–1945)*. Daktaro disertacija. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2007.

Markeliūnienė 2017 – Vytautė Markeliūnienė. 1956 m. spalio 6-oji: Antano Kučingio neatliktas „Faustas“. Paraštės, kontekstai ir atodangos. *Ars et Praxis*, 2017, Nr. 5, p. 169–182.

Martinaitytė 2011 – *Vladas Česas: Operos solisto kelias*. Sud. Jūratė Martinaitytė. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2011.

Marcinkevičiūtė 2002 – Ramunė Marcinkevičiūtė. *Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžių*. Vilnius: Scena, Kultūros barai, 2002.

Mažeika 1967 – Vytautas Mažeika. *Opera. Lietuvių tarybinio operos teatro raida (1940–1965)*. Vilnius: Mintis, 1967.

Melnikas 2020 – Leonidas Melnikas. *Maestro Saulius Sondeckis: Dirigentas ir mokytojas* (I t.), *Asmenybės mastas* (II t.). Vilnius: R. Paknio leidykla, 2020.

Menger 2006 – Pierre-Michel Menger. Artistic Labor Markets: Contingent Work, Excess Supply and Occupational Risk Management. In: *Handbook of the Economics of Art and Culture, vol. 1*. Victor A. Ginsburgh, David Throsby (Eds.). Amsterdam: Elsevier, p. 766–811.

Mikonis, Kaminskaitė-Jančorienė 2015 – Anna Mikonis, Lina Kaminskaitė-Jančorienė. *Kinas sovietų Lietuvoje: sistema, filmai, režisieriai*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2015.

Mikuličiūtė-Vaitkūnienė 2019 – Kristina Mikuličiūtė-Vaitkūnienė. *Juozas Indra: kompozitorius, dirigentas, dainininkas*. Kaunas: Kauno miesto muziejus, 2019.

Miller 1996 – Richard Miller. *On the Art of Singing*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

Miller 1997 – Richard Miller. *National Schools of Singing: English, French, German, and Italian Techniques of Singing Revisited*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 1997.

Mitaitė 2002 – Donata Mitaitė. *Tomas Venclova: biografijos ir kūrybos ženklai*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2002.

Mitaitė 2019 – Donata Mitaitė. 1930-ųjų karta. In: *Sovietmečio lietuvių literatūra: reiškiniai ir sąvokos*. Sud. Algis Kalėda, Rimantas Kmita, Dalia Satkauskytė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2019, p. 453–457.

Mulevičiūtė 1992 – Jolita Mulevičiūtė. *Atsinaujinimo sąjūdis lietuvių tapyboje 1956–1970 m. Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje*. Vilnius: Academia, p. 128–199.

Nabažas et al. 1983 – Jonas Nabažas, Eugenija Ragelskienė. *Juozas Tallat-Kelpša. Gyvenimas ir kūryba*. Vilnius: Vaga, 1983.

Narbutienė 1992 – Ona Narbutienė. *Muzikinis Kaunas 1920–1940*. Kaunas: Šviesa, 1992.

Narbutienė 1993 – Ona Narbutienė. *Antanas Kučingis*. Vilnius: Valstybinis leidybos centras, 1993.

Narbutienė 1996 – Ona Narbutienė. *Kazimieras Viktoras Banaitis*. Vilnius: Baltos lankos 1996.

Narbutienė 1999 – Ona Narbutienė. *Eduardas Balsys*. Vilnius: Baltos lankos, 1999.

Narbutienė 2000 – Ona Narbutienė. *Stasys Baras*. Vilnius: Baltos lankos, 2000.

Noreika L. 1999 – Laimonas Noreika. *Aktoriaus dienoraščiai*. Vilnius: Scena, 1999.

Noreika L. 2001 – Laimonas Noreika. *Vidurnakčio užrašai*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2001.

Noreika L. 2003 – Laimonas Noreika. *Čiurlionio 16 / Dienoraščiai, atsiminimai*. Vilnius: Scena, 2003.

Norkus 1996 – Zenonas Norkus. *Istorika: istorinis įvadas*. Vilnius: Taura, 1996.

Norkus 2007 – Zenonas Norkus. Andropovo klausimu. Komunizmas kaip lyginamosios istorinės sociologinės analizės problema (I). *Sociologija. Mintis ir veiksmai*, 2007, Nr. 1 (19), p. 5–32.

Norkus 2008a – Zenonas Norkus. *Andropovo klausimu* (II). *Kaip Maxas Weberis atsakytų į Jurijaus Andropovo klausimą?* (II). *Sociologija. Mintis ir veiksmai*, 2008, Nr. 1, p. 5–36.

Norkus 2008b – Zenonas Norkus. *Kokia demokratija, koks kapitalizmas? Pokomunistinė transformacija Lietuvoje lyginamosios istorinės sociologijos požiūriu*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2008.

Oginskaitė 1991 – Rūta Oginskaitė. *Aleksandra Staškevičiūtė*. Vilnius: Vaga, 1991.

Palionytė 2008 – Dana Palionytė. *Julius Gaidelis – namų ilgesio dainius*. Vilnius: Petro ofsetas, 2008.

Payn 2012 – Nicholas Payne. The Business of Opera. In: *The Cambridge Companion to Opera Studies*. Nicholas Till (Ed). Cambridge University Press, p. 53–69.

Peterson 2008 – Olga Peterson. *Sergejus Larinas. Kiautas vėžliui: pokalbiai apie dainininko gyvenimą ir balsą* [Панцирь для черепахи: беседы о жизни певца и голоса]. Riga: Hermano Brauno fondas [Фонд Германа Брауна], 2008.

Petrauskaitė 1997 – Danutė Petrauskaitė. *Jeronimas Kačinskas. Gyvenimas ir muzikinė veikla*. Vilnius: Baltos lankos, 1997.

Petrauskaitė 2015 – Danutė Petrauskaitė. *Lietuvių muzikinė kultūra Jungtinėse Amerikos Valstijose, 1870–1990: tautinės tapatybės kontūrai*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2015.

Pocius 2018 – *Lietuvos sovietizavimas 1947–1953 m.: VKP(b) CK dokumentai (dokumentų rinkinys)*. Sud. Mindaugas Pocius. Vilnius: Lietuvos istorijos instituto leidykla, 2018.

Pociūtė 2015 – Aušra Pociūtė. Vytautas Nasvytis. Pastatęs teatrą iš naujo. *Krantai*, 2015 Nr. 2. Perpublikuota: menufaktura.lt – <https://menufaktura.lt/salonas/vytautas-nasvytis-pastates-teatra-is-naujo/> (žiūrėta 2025 04 02).

Pleikienė 1998 – *Dailė, muzika ir teatras valstybės gyvenime 1918–1998*. Sud. Ieva Pleikienė. Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 1998.

Prior 2015 – Nick Prior. *Bourdieu and Beyond*. In: John Shepherd, Kyle Devine (Eds.) *The Routledge Reader on the Sociology of Music*. London: Routledge, 2015.

Putinaitė 2007 – Nerija Putinaitė. *Nenutrūkusi styga. Prisitaikymas ir pasipriešinimas sovietų Lietuvoje*. Vilnius: Aidai, 2007.

Putinaitė 2015 – Nerija. Putinaitė. *Nugenėta pušis*. Vilnius: Naujasis židinys-Aidai, 2015.

Putinaitė 2019 – Nerija Putinaitė. *Skambantis molis. Dainų šventės ir Justino Marcinkevičiaus trilogija kaip sovietinio lietuviškumo ramsčiai*. Vilnius: Naujasis židinys-Aidai, 2019.

Ramonaitė et al. 2015a – Ainė Ramonaitė, Jūratė Kavaliauskaitė, Valdemaras Klumbys. *Kažkas tokio labai tikro. Nepaklusniosios sovietmečio visuomenės istorijos*. Vilnius: Aukso žuvis, 2015.

Ramonaitė 2015b – Ainė Ramonaitė. *Nematoma sovietmečio visuomenė*. Sud. Ainė Ramonaitė. Vilnius: Naujasis židinys-Aidai, 2015.

Raškevičienė 1998 – Eglė Raškevičienė, Blogas žmogus negali būti artistu. *Muzikos barai*, 1998 Nr. 5–6 (238–239), prieiga internetu: <https://www.muzikusajunga.lt/zurnalas/muzikos-barai-212/blogas-zmogus-negali-buti-artistu> (žiūrėta 2025-07-10).

Rosselli 1992 – John Rosselli. *Singers of Italian Opera: The History of a Profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Rubavičius 2007 – Vytautas Rubavičius. Neišgyvendinamas sovietmetis: atmintis, prisiminimai ir politinė galia. *Colloquia*, 2007, Nr. 18, p. 116–130.

Russell 2018 – Dave Russell. Reaching the Operatic Stage: The Geographical and Social Origins of British and Irish Opera Singers, c.1850–c.1960. *Cambridge Opera Journal*, Vol. 29, No. 3, November 2017, p. 312–352.

Rutherford 2009 – Susan Rutherford. *The Prima Donna and Opera, 1815–1930 (Part of Cambridge Studies in Opera)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Rutherford 2012 – Susan Rutherford. Voices and Singers. In: *The Cambridge Companion to Opera Studies*. Nicholas Till (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2012, p. 117–138.

Sabonis 1992 – *Rašytojai ir cenzūra*. Sud. Arvydas Sabonis, Stasys Sabonis. Vilnius: Vaga, 1992.

Satkauskytė 2015 – *Tarp estetikos ir politikos: lietuvių literatūra sovietmečiu*. Sud. Dalia Satkauskytė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2015.

Sakalauskaitė et al. 2018 – *Nijolė Ambrazaitytė. Nepaprastas balsas*. Sud. Ramunė Sakalauskaitė, Valdas Selenis, Zigmas Vaišvila, Jurgita Valčikaitė. Vilnius: Lietuvos Nepriklausomybės Akto signatarų klubas, 2018.

Savickas 2005 – Mark L. Savickas (2005). The Theory and Practice of Career Construction. In: *Career Development and Counseling: Putting Theory and Research to Work*. Robert W. Lent, Steven D. Brown (Eds.). Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, Inc, 2005, p. 42–70.

Schmelz 2009 – Peter J. Schmelz. *Such Freedom, if Only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw*. New York: Oxford University Press, 2009.

Simonton 2014 – Dean Keith Simonton. Creative Genius in Literature, Music, and the Visual Arts. In: *Handbook of the Economics of Art and Culture, vol. 1*. Victor A. Ginsburgh, David Throsby (Eds.). Amsterdam: Elsevier, 2014, p. 15–48.

Snowman 2009 – Daniel Snowman, *The Gilded Stage: A Social History of Opera*. London: Atlantic Books, 2009.

Sprindytė 1995 – Jūratė Sprindytė. *Lietuvių apysaka*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1995.

Stanevičiūtė et al. 2004 – *Constructing Modernity and Reconstructing Nationality: Lithuanian Music in the 20th Century*. Sud. Rūta Stanevičiūtė-Goštautienė, Audronė Žiūraitytė. Vilnius: Lithuanian Composers' Union, Kultūros barai, 2004.

Stanevičiūtė et al. 2005 – *Pažymėtos teritorijos*. Sud. Rūta Stanevičiūtė, Lolita Jablonskienė. Vilnius: Tyto alba, 2005.

Stanevičiūtė 2011 – Rūta Stanevičiūtė. *Lietuvių muzikos modernėjimo diskursas (XX a. 7 dešimtmetis–9 dešimtmečio vidury)*. Daktaro disertacija. Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2011.

Stanevičiūtė et al. 2018 – Rūta Stanevičiūtė, Danutė Petrauskaitė, Vita Gruodytė. *Nailono uždanga. Šaltasis karas, tarptautiniai mainai ir lietuvių muzika I t.; Lietuvių muzikų užsienio korespondencija 1945–1990 II t.* Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2018.

Stanevičiūtė 2021 – Rūta Stanevičiūtė. What did Lithuanian Composers Receive the Stalin Prize for? The year 1948 and Lithuanian music. In: *Meno istorijos studijos [Art History Studies]*, 2021, t. 9, p. 203–220, prieiga internetu: https://www.arthistorystudies.lt/wp-content/uploads/2022/12/MIS-9_2021_p.203-220_compressed.pdf (žiūrėta 2024 08 27).

Stanevičiūtė 2022 – Rūta Stanevičiūtė. The Soviet Empire, Baltic Musicological Conferences, and the Institutionalization of Alternative Knowledge. In: *Institutionalization in Music History*. Saijaleena Rantanen, Derek B. Scott (Eds.). Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 2022, p. 256–278, prieiga internetu: [Institutionalization in Music History Rantanen Scott Sibelius Academy\(1\).pdf \(uniarts.fi\)](https://www.arts.fi/mediacentre/2022/12/Institutionalization_in_Music_History_Rantanen_Scott_Sibelius_Akatemia(1).pdf), (žiūrėta 2025 03 31).

Staniškytė 2008 – Jurgita Staniškytė. *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*. Vilnius: Scena, 2008.

Stark 1999 – James Stark. *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

Stasiūnaitė-Čepulkauskienė 2003 – *Lietuvos dainavimo mokykla ir jos vystymosi tendencijos*. Sud. Aušra Stasiūnaitė-Čepulkauskienė, Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2003.

Streikus 2009 – Arūnas Streikus. Kultūrinio ir religinio gyvenimo Sovietų Lietuvoje istoriniai tyrimai. Šaltinių keliamos problemos. *Darbai ir dienos*, t. 52, 2009, p. 75–83.

Streikus 2018 – Arūnas Streikus. *Minties kolektyvizacija: cenzūra sovietų Lietuvoje* Vilnius: Naujasis židyns-Aidai, 2018.

Streikus 2019 – Arūnas Streikus. Kas tildė modernizmą? Apie dailės lauko ypatumus sovietiniuose Vakaruose. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 95/2019, p. 14–26.

Super 1980 – Donal E. Super. A life-span, life-space approach to career development. In: *Career choice and development: Applying contemporary theories to practice*. David Brown, Linda Brooks (Eds.). San Francisco: Jossey-Bass, 1980, p. 282–298.

Šabasevičienė 2008 – *Arnas Rosenas. Prisiminimai apie aktorių Arną Roseną, pokalbiai, straipsniai*. Sud. Daiva Šabasevičienė. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2008.

Šabasevičius 1998 – Helmutas Šabasevičius. *Dalia Mataitienė. Ženklai erdvėje*. Vilnius: Scena, 1998.

Šabasevičius 2010 – Helmutas Šabasevičius. *Trumpa Lietuvos baleto istorija*. Vilnius: Krantai, 2010.

Šaulauskas 1998 – Marius Povilas Šaulauskas. Postkomunistinės revoliucijos želmenys: į postmodernią Lietuvą? *Sociologija*, 1998, Nr. 2, p. 77–94.

Šepetys L. 2005 – Lionginas Šepetys. *Neprarastoji karta. Siluetai ir spalvos*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2005.

Šepetys L. 2014 – Lionginas Šepetys. *Negeri užrašai 1955–1990*. Vilnius: Žuvėdra, 2014.

Šepetys N. 2019 – Nerijus Šepetys. Apie šventąjį naivumą ar hiperkritiškumą, distancijos su šaltiniais svarbą humanitariniuose moksluose, diskusijos kultūrą ir sovietmečio tyrimų perspektyvas. Istorikas Nerijus Šepetys kalbina muzikologę Rūtą Stanevičiūtę ir dailėtyrininkę Eloną Lubytę. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 95/2019, p. 254–271.

Šimkus 1973 – Algis Šimkus. Stasio Šimkaus „Pagirėnai“. Lietuvos operos istorijos parašė. *Aidai*, 1973, Nr. 7, p. 309–315.

Švedas 2009 – Aurimas Švedas. *Matricos nelaisvėje. Sovietmečio lietuvių istoriografija (1944–1985)*. Vilnius: Aidai, 2009.

Švedas 2010 – Aurimas Švedas. Sakytinės istorijos galimybės sovietmečio ir posovietinės epochos tyrimuose (atminties kultūros ir istorijos politikos problematikos aspektas). *Lietuvos istorijos studijos*, 2010, Nr. 26, p. 148–161.

Švedas 2015 – Aurimas Švedas. Justino Marcinkevičiaus drama „Mindaugas“ kaip atminties vieta. In: *Tarp estetikos ir politikos: lietuvių literatūra sovietmečiu*. Sud. Dalia Satkauskytė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2015, p. 231–258.

Švedas 2019 – Aurimas Švedas. Praeities refleksijos literatūroje. In: *Sovietmečio lietuvių literatūra: reiškiniai ir sąvokos*. Sud. Algis Kalėda, Rimantas Kmita, Dalia Satkauskytė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2019, p. 330–347.

Tamošaitis M. 2012 – Mindaugas Tamošaitis. *Vinco Krėvės-Mickevičiaus politinė biografija: rašytojo tragedija politikoje*. Vilnius: Gimtasis žodis, 2012.

Tamošaitis M. 2014 – Mindaugas Tamošaitis. *Skausmingas praregėjimas: lietuvių rašytojai Antrojo pasaulinio karo metais ir pokariu*. Vilnius: Gimtasis žodis, 2014.

Tamošaitis R. 1998 – Regimantas Tamošaitis. *Kelionė į laiko pradžią: indų idealizmas, Vydūnas, Krėvė*. Vilnius: Pradai, 1998.

Taruskin 1997 – Richard Taruskin. *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.

Taruskin 2009 – Richard Taruskin. *On Russian Music*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2009.

Taruskin 2010 – Richard Taruskin. *The Oxford History of Western Music. 6 vols.* Oxford, New York: Oxford University Press, 2010.

Terleckas 2011 – Vladas Terleckas. Nauji mitai, išplauantys ribą tarp gėrio ir blogio, arba Nesaikingai nupudruotas Justas Paleckis. *Kultūros barai*, 2011, Nr. 10, p. 74.

Till 2012 – *The Cambridge Companion to Opera Studies*. Nicholas Till (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Tomaszewski 2010 – Mieczyslaw Tomaszewski. Das Musikwerk in der intertextuellen Perspektive. Von der Inspiration bis zur Resonanz. In: *Before and After Music*. Lina Navickaitė-Martinelli (Ed.), (= Acta Semiotica Fennica XXXVII). Vilnius/Helsinki: Lithuanian Academy of Music and Theatre, Umweb, International Semiotics Institute, 2010, p. 93–105.

Trilupaitytė 1995 – Jūratė Trilupaitytė. *Jėzuitų muzikinė veikla Lietuvoje*. Vilnius: Muzika, 1995.

Trilupaitytė 2010 – Jūratė Trilupaitytė. *Opera Lietuvos didžiųjų kunigaikščių rūmuose*. Vilnius: Nacionalinis muziejus Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės valdovų rūmai, 2010.

Trilupaitytė 2000 – Skaidra Trilupaitytė. Meninė produkcija ir socialinė erdvė. In: *Dailės ir architektūros tyrimų metodologinės problemos: VDA doktorantų teorinės konferencijos pranešimai*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2000, p. 81–87.

Trilupaitytė 2007a – Skaidra Trilupaitytė. Totalitarizmas ir sovietmečio meno (ne)laisvė: kai kurie vertinimo klausimai. *Darbai ir dienos*, t. 47, 2007, p. 93–114.

Trilupaitytė 2007b – Skaidra Trilupaitytė. Kūrybos laisvės diskursai vėlyvojo sovietmečio ir pirmųjų nepriklausomybės metų Lietuvos dailės gyvenime. *Menotyra*, t. 14, 2007, Nr. 2, p. 1–19.

Trilupaitytė 2017 – Skaidra Trilupaitytė. *Lietuvos dailės gyvenimas ir institucijų kaita. Sovietmečio pabaiga – Nepriklausomybės pradžia*. Vilnius: Artserija, 2017.

Trilupaitytė 2019 – Skaidra Trilupaitytė. Kritiniai intelektualai ir administratoriai: Lietuvos dailininkų laikysena Atgimimo ir lūžio metais. Menas valstybėje – valstybė mene. *Acta Academiae Artium Vilnenis* (94), 2019, p. 215–237.

Tumalevičiūtė 2013 – Regina Tumalevičiūtė. *Scenoje ir už jos...* Vilnius: Lietuvos muzikų sąjunga, 2013.

Vaidžiūnaitė 1997 – Salomėja Vaidžiūnaitė. *Vis tiek aš dainininkė...* Vilnius: Lietuvos muzikų draugija, 1997.

Vainauskienė 1993 – Tamara Vainauskienė. *Lietuvių vokalo pedagogikos susidarymas ir raida (1919-1949 m.)*, Daktaro disertacijos autoreferatas. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 1993.

Vainauskienė 2003 – Tamara Vainauskienė. Lietuvių vokalo pedagogika: pirmųjų raidos dešimtmečių patyrimas. In: *Lietuvos dainavimo mokykla ir jos vystymosi tendencijos*. Sud. Aušra Stasiūnaitė-Čepulkauskienė. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2003, p. 13–17.

Vainauskienė 2016 – Tamara Vainauskienė. *Virgilijaus Noreikos dainavimo mokykla: pagrindai, ištakos, tradicijų sąveika*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2016.

Vaiseta 2014 – Tomas Vaiseta. *Nuobodulio visuomenė. Kasdienybė ir ideologija vėlyvuosiu sovietmečiu (1964–1984)*. Vilnius: Lietuvių katalikų mokslo akademija, Naujasis Židinys-Aidai, 2014.

Vaišnys 2019 – Andrius Vaišnys. *Gražinos Ručytės pianissimo: branda ir sklaida antiformalistinio rojuko metais*. Vilnius: Vaga, 2019.

Vasiliauskas 2021 – Saulius Vasiliauskas. *Jaunieji rašytojai sovietmečio literatūros lauke: institucinių darinių vaidmuo*. Daktaro disertacija. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2021.

Venclauskienė 1994 – Vladas Jakubėnas. *Straipsniai ir recenzijos I, II*. Sud. Loreta Venclauskienė. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija 1994.

Vinogradnaitė et al. 2018 – Inga Vinogradnaitė, Jūratė Kavaliauskaitė, Ainė Ramonaitė, Jogilė Ulinskaitė, Rytė Kukulskytė. *Sakytinė istorija kaip sovietmečio tyrimo metodas*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2018.

Vyliūtė 1983 – Jūratė Vyliūtė. *Elena Čiudakova*. Vilnius: Vaga, 1983.

Vyliūtė 1986 – Jūratė Vyliūtė. *Valentinas Adamkevičius*. Vilnius: Vaga, 1986.

Vyliūtė 1992 – Jūratė Vyliūtė. *Elena Mažrimaitė-Dirsienė*. Vilnius: Muzika, 1992.

Vyliūtė 1995a – Jūratė Vyliūtė. *Lagerininko teatrai. Balys Radžius*. Vilnius: Lietuvos muzikų draugija, 1995.

Vyliūtė 1995b – Jūratė Vyliūtė. *Slava Vaclova Žiemelytė: Kanados lietuvių dainininkė*. Vilnius: Lietuvos Muzikų draugija, 1995.

Vyliūtė 1996 – Jūratė Vyliūtė. *Vladas Baltrušaitis. Operos solistas*. Vilnius: Scena, 1996.

Vyliūtė 1999 – Jūratė Vyliūtė. *Čikagos lietuvių opera*. Vilnius: Scena, 1999.

Vyliūtė 2005 – Jūratė Vyliūtė. *Carmen dienoraščiai. Irena Jasiūnaitė gyvenime ir scenoje*. Vilnius: Scena, 2005.

Vyliūtė 2007 – Jūratė Vyliūtė. Sava tarp svetimų. *Krantai*, 2007, Nr. 4, p. 44-47.

Vyliūtė 2012 – Jūratė Vyliūtė. *Gyvenimas – simfonija... Kompozitoriaus Justino Bašinsko gyvenimas ir kūryba*. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2012.

Vyliūtė et al. 2013 – Jūratė Vyliūtė, Gaila Kirdienė. *Lietuviai ir muzika Sibire*. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2013.

- Vosylius et al. 1992 – *Literatūra 1940–1960. Dokumentų rinkinys*. Sud. Jonas Vosylius, Nijolė Baškytė. Vilnius: Academia, 1992.
- Wells 1970 – Stanley W. Wells, *Literature and drama with special references to Shakespeare and his contemporaries*. London: Routledge, 1970.
- White 2018 – Cimperley White. *Female Singers on the French Stage, 1830–1848* (Part of Cambridge Studies in Opera). Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Žiūraitytė 2005 – *Algis Žiūraitis. Laiškai, prisiminimai*. Sud. Audronė Žiūraitytė. Vilnius: Lietuvos muzikų sąjunga, 2005.
- Žiūraitytė 2006 – Audronė Žiūraitytė. *Skiautinis mano miestui: monografija apie Onutės Narbutaitės kūrybą*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2006.
- Žukauskienė 2024 – Odeta Žukauskienė. *Pozuotojo istorija. Justinas Mikutis*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2024.
- Žukienė et al. 2024 – Judita Žukienė, Gabrielius Simas Sapiega, Eglė Šeduikytė- Korienė. *Valstybinė muzikos mokykla Kaune (1920–1933)*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2024.

SUMMARY

The agency of the opera soloist is a relatively new area of research in opera culture, and in the context of the Soviet era and other non-democratic political systems, it is also a methodological challenge. The research chosen for this dissertation is the study of the activities of the soloists of the Lithuanian SSR State Academic Opera and Ballet Theatre (VAOBT, 1940–1990), which continued the activities of the independent Lithuanian State Theatre during Soviet occupation. In 1920, the Opera Theatre was established in Kaunas, which later became an integral part of the State Theatre. After the USSR occupied Lithuania in 1940, and after the second occupation in 1944, the theatre became a Soviet culture institution. It is noteworthy that changes not only in genres and styles, but also in performance practices do not necessarily coincide with political turning points. Thus, both the opera genre and the status of the soloist not only did not experience a decline under the Soviet occupation, but on the contrary – as representatives of a prestigious genre, capable of representing the constructs of Communists Party ideology, opera soloists were valued throughout the Soviet period as one of the groups of society with the highest social status. Based on this approach, the **object** of this dissertation is defined – the careers and generations of opera soloists on the main stage of Soviet Lithuanian opera – the VAOBT.

A career is a complex phenomenon encompassing the professional, social and psychological aspects of one's activity. From a psychological point of view, a career is perceived as the development of professional activity through different stages of life, following the career self-concept (Super 1980) one has formed for themselves or based on the *Career Construction Theory*, grounded on narrative psychology when a career is perceived as a meaningful life path (Savickas 2005). From a sociological perspective, there is a distinctive concept of a portfolio career (Handy 1994), when a person combines several different professional activities, as well as the boundaryless career model, the most important factors of which are flexibility, mobility, networking and rapid reaction to the challenges posed by modernity (Arthur, Rousseau 1996).

Pierre Bourdieu's sociology is particularly popular in analyzing artists' careers. Although Bourdieu did not present a career theory, his field theory concepts, such as *cultural capital*, *social capital*, *symbolic capital*, *habitus*, *doxa*, and others are widely used in career research. Bourdieu's theoretical foundations are fundamental in this study, first and foremost due to the aspect of the Soviet era as a totalitarian system. In the free world, an artist's career is influenced by artistic (school, talent, professionalism, charisma), socio-economic (demand, competition, pricing, international context), technological (record industry, representation/agent networking, communication, marketing) and personal (psychophysical health, family circumstances) factors, some of which (e.g. market economy) become ineffective under the conditions of a non-

democratic system, and ideological and political factors (adaptation/resistance) play a bigger role. For this reason, it is difficult to apply a productive career analysis model to the research of the Soviet opera soloist and the soloists' elite. Thus, the challenge and **novelty** of this dissertation is a hybrid constellation of elements of several socio-economic models, applying art research instruments, which ensure attention to the essential aspect during the analytical process, that of the value of artistic activity.

Despite the public expression and status of the opera soloist, the analysis of this figure's career in a broader artistic and sociocultural context is rather peripheral in the field of opera research. Although studies of the Soviet period have been significantly developed by both Western and Lithuanian representatives of social and humanitarian sciences, art historical research is dominated by discourses of the functioning of artists and works of art and their relationship to the political system. However, there is a lack of research on the careers of music performers, film and drama actors, which could open new insights into the Soviet period. This became the driving force for the dissertation's **relevance** and the hope of encouraging similar studies in Lithuania, and perhaps in neighboring countries.

In the field of music research, opera culture and history have traditionally been perceived as the history of the genre and the development of works and styles, while performance resources were peripheral phenomena of the main history, that of musical works, highlighting the appearance and establishment of the central object – the musical work – on the stage. Thus, many events, trends, patronage, organizational, industrial and economic aspects of opera culture remained outside the scope of research. In the 1980s, with the change in the scientific and aesthetic paradigm and the beginning of the musicological renewal movement, there were fundamental shifts that enabled researchers to turn their attention to the previously little analyzed phenomena, events and resources of the opera culture.

In Lithuania, research on the opera soloist is mainly based on biographical publications, which provide historiographical and ego-documentary materials, but lack a comparative aspect, and the isolating nature of the narrative prevails. Opera studies in Lithuania are still generally fragmentary, with mainly national works analyzed in the composers' monographs or as examples in studies of the general Lithuanian music style and school (Jasinskaitė-Jankauskienė 2008, Aleknaitė-Bieliauskienė 2009, Ambrazas 2009a, 2009b, 2009b, 2015, Daunoravičienė, 2022, 2022). In addition to individual articles, it is worth mentioning the study by Vytautas Mažeika (Mažeika 1967) as a concise analysis of the opera policy of the VAOBT during the Stalinist period and the Khrushchev Thaw, which tells about the stagings in the post-war decades, and the

contribution of soloists, conductors and other creators and performers, however its historiographic value is undermined by Soviet ideological clichés and censorship.

The greatest contribution to opera research is attributed to Jonas Vytautas Bruveris. During the Soviet era, the musicologist worked at the VAOBT (1975–1980 and 1986–1992), publishing journalistic and scientific articles on the history and politics of Lithuanian opera. The result of many years of his activity – the publication *Lithuanian National Opera and Ballet Theatre* (Bruveris 2006) which is a comprehensive encyclopedic reference book that provides a fundamental documentary basis for further research into national opera culture. The author of the study sought historiographical accuracy, so here we will not find a broader reflection of the spectrum of the activities of the VAOBT (later – LNOBT) – a critical review of theatre activities and reception, record of tours and guest performances. However, this work is a significant document on a regional scale as a compilation of events and resources of Lithuanian opera culture since the very first performance staged in 1636. The neighboring countries (Latvia, Estonia, Poland, etc.) do not have a similar encyclopedic reference book about their national opera institutions. In the monograph *Historical Contexts of Lithuanian Music* (Bruveris 2016), the musicologist somewhat expanded the research of the VAOBT in the period between 1957 and 1980 in terms of repertoire formation, performance creation, and analysis of opera soloists' stage practice.

Although the history of the opera soloist profession has been explored by a number of foreign researchers in various discourses of cultural musicology in the 21st century, there is a lack of representative research on the soloist's activities in non-democratic systems. Segments of broader research on the cultural policy of music in the Soviet era by Ruth Bereson (2002) and Marina Frolova-Walker (2012, 2016), related to the function of opera soloists are noteworthy. The monumental works of American musicologists Carolyn Abbate & Roger Parker (2012) and Richard Taruskin (1997, 2009, 2010) are important for their modern, thought-out interpretations of the stages of opera history and the inclusion of the soloist function in the peripheral field of research. This dissertation also draws on works in the history and theory of vocal music: studies of the history of singing, the Italian school and its derivative phenomena (Celetti 1991, Miller 1996, 1997, Stark 1999, du Plessis 2017). International studies of Soviet-era cultural policy, creations and creators, mechanisms of party and administrative regulation of institutions, censorship and other phenomena (Dobrenko 1997, Yurchak 2005, Groys 2007, Schmelz 2009, Beloshapka 2012, etc.) provided a broader approach and contexts for the dissertation. It also resorts to published collections of documents from the Soviet era, primary sources collected in state and

private archives, articles, reviews, recordings of radio and TV programs, official and unofficial interviews.

After studying the sources and scientific literature and evaluating artistic and extra-artistic factors, it was decided to link art historical, historical and sociological discourses in order to achieve the **goal** of this dissertation – to study the possibilities and limits of the career of an opera soloist in the Soviet era, revealing the interaction of extra-musical (political, social, technological, etc.) and musical factors and their influence on the formation and change of soloist generations in the **VAOBT**. The following **tasks** were set for this purpose:

1. To study the mechanisms of inclusion of the agency of the opera soloist into the processes of Sovietization, revealing the change in its nature at different stages of the Soviet era;
2. To reveal what musical and extra-musical factors affected the characteristics of different generations of opera soloists in the Soviet era;
3. To study the genesis of the singing schools of VAOBT soloists, revealing their interaction, confrontation and consequences for individual careers;
4. To critically assess the impact of the repertoire policy of the VAOBT on the development of the artistic mastery of opera soloists and the realization of their individual professional needs;
5. To identify the factors that led to the establishment and survival of the soloist elite from the 1960s until the end of the Soviet era.

Thesis statements to be defended:

1. The Soviet government did not destroy opera culture as a symbol of monarchical power and national grandeur – on the contrary, it exploited the opera genre and the status of the soloist as a representative and effective tool of Sovietization.
2. During the Stalinist and Thaw years, the status of the opera soloist was parallel to the soloist's popularity in society and how they were assessed in the cultural and artistic environment. Although the modernization discourse led to aesthetic changes, the institution of the opera soloist, which maintained a high social status, became a phenomenon of artistic stagnation, no longer reflecting the preferences of the cultural community. This had long-term consequences for the assessment of opera culture.

3. In the hierarchy of artists, the opera soloist agency was in a high position due to the public representation of Soviet ideology and its wide dissemination both within the USSR and abroad. This created a more favorable environment for the development of careers, compared to other musicians and artists in other professions. Having acquired significant *cultural capital*, the opera soloist had the opportunity to be equal to the nomenclature, to use its privileges and even exert influence on both artistic and administrative decisions. On the other hand, she/he was obliged to feel the invisible boundaries of the regime, up to which they could exert pressure and wage cultural wars.
4. The renewal of the Lithuanian singing school in the 1960s changed the self-image of Lithuanian vocal culture and established the debutant generation of the Thaw, which maintained a dominant position until the end of the Soviet era and later, during the restoration of independence. Both the soloists of this generation and those who made their debut in the 1970s and 1980s were able to pursue international careers due to both professional and political factors.

The interdisciplinary nature of the research led to the interweaving of several methods during the analytical process. The dissertation is based on historiographic, hermeneutic and comparative insights and their implied **methods** – historiographic, historical descriptive, descriptive analytical and comparative.

The **structure** of the dissertation consists of an introduction, three chapters, a list of references and an appendix – a table of the duration of the careers of opera soloists in the VAOBT. The **introduction** discusses the influence of the shift in cultural musicology on the breakthrough of historical research on opera culture and the institution of the soloist in the 21st century. At the same time, the orientation of these studies to the historical boundaries of the late 16th century – early 20th century is noted and the lack of such studies in the countries of the former Eastern Bloc, including Lithuania, is stated, while the role of the opera soloist during the years of the Soviet regime has not been systematically studied at all in either Western or post-Soviet musicology. The dissertation highlights the ambition to connect the theoretical approaches of art history and social sciences to reveal the career possibilities and limits of a Soviet-era opera soloist in a broader context.

1. Challenges and risks of researching the careers of Soviet-era artists

The first chapter presents the problems of research on Soviet-era artists, analyzes sources in terms of reliability, and discusses methodological research approaches. The first subsection,

The Artist at the Intersection of Discourses between Art Researchers and Historians, reviews and evaluates research related to the topic of the dissertation and its contexts – the change in the objects and dominant perspectives of Soviet-era sociocultural research during the period of restored independence, highlights the differences in the approaches of art critics and historians and other social scientists to the field of Soviet-era art, and emphasizes the efforts of art researchers to evaluate Soviet art and artists' positions without rejecting aesthetic criteria and their contribution to the formation of the cultural and national identity of Soviet-era society. It is believed that aesthetic criteria are less relevant or are rejected altogether by representatives of social sciences, as they focus on the indoctrinating impact of ideologized and censored Soviet art. The reasons that led to the fact that researchers and the wider cultural community turned away from the opera genre in the late Soviet period and the period of restored independence as uninspiring and unresponsive to the changed cultural paradigm are also analyzed. After assessing the social and ideological changes of the Soviet political system, the assumptions that determined the change in the role of opera culture and assessments are discerned – representatives of humanitarian and social sciences who began their careers in the late Soviet period and in the beginning of restored independence matured under the influence of postmodern discourse and its invariants, such as post-avant-garde and neo-romantic self-representation, participated in creating a new socio-cultural atmosphere and communicative codes of liberation. In this environment, the repertoire policy, management, and the stance of opera soloists of the VAOBT were conservative. This largely determined the change in attitude towards opera: without losing the status of an official representative of culture, it became a symbol of regressive art, from which the liberating cultural community wanted to distance itself.

The second subsection, *Discoveries of Musicians' Biographies in Soviet Archives and Post-Soviet Ego-Documentary Sources. Positions and Interpretations*, reviews the post-Soviet ego-documentary of opera soloists, discusses its scope and reliability, and the problems of its application in this study. When critically assessing official Soviet-era documents, contemporaries' testimonies acquire greater significance, but their reliability requires special assessment tools. While in the first decade of restored independence, efforts were made in ego-documentary to expose the events of the Soviet era that were hushed up or presented in a biased manner as well as the injustices experienced, and to tell what had been forbidden, in later publications the factor of Soviet-era normalization began to emerge. The dominant generation of debutants of the Thaw submitted their memoirs quite late (in the third decade of independence), which also expanded the historiography of Soviet opera culture and provided impetus for its review. Ego-documentary of Lithuanian Soviet-era artists is largely restrained and conservative in comparison to their Western

colleagues. On the one hand, the authors would like to say more and speak more openly, but on the other, the “shadows” of the past become targets of oblivion and often dampen the vitality of the narrative, while past grievances and “settlement of accounts” require special investigation. After critically assessing the reliability of Soviet-era artists' ego-documentary heritage, it still becomes a significant source complementing the research of official institutional documents.

The third subsection, *Interaction and Impact Of Artistic and Extra-Artistic Career Factors: Theoretical Aspects*, reviews possible theoretical models: Mieczysław Tomaszewski's biography construction model (Tomaszewski 2010), which highlights psycho-emotional experiences and influences rather than official educational sources (the influence of studies and teachers); Dean Keith Simonton's genius biography model (Simonton 2014), combining sociological and psychological perspectives according to which the most important categories are: achieved eminence, individual attributes, lifespan development and social processes; Moshe Adler's socio-economic concept of a star (Adler 206: 897), whose essential pillars are consumption, consumer, consumer capital, competition, the monetary capital of the star and the logic of its generation. Having assessed the possibilities and shortcomings of these models and other researchers' career analyses in studying the careers of Soviet opera soloists, we return to Bourdieu's field theory and its concepts, because it is the only one of the models discussed above that emphasizes power relations affecting the entire field (in this case, the Soviet opera theatre, which is part of an even wider field – the Soviet cultural system, and the latter in turn is part of the Soviet political regime). For this reason, Bourdieu remains relevant in Soviet-era research both in analyzing artistic processes, the artists' stances and career aspects. In the context of this study, Bourdieu's openness is extremely important because art-research aspects can open broader approaches to revealing the factors of a soloist's cultural capital and more productively combine socio-economic-political issues and aesthetic-cultural career analysis.

2. Generations And Careers of Opera Soloists in VAOBT (1940-1990): Political Factors, Institutional Changes, Role of Individuals

In the second chapter, the diachronic perspective of the review of the opera soloist's functioning is predominant. The relationship between opera as a genre, the opera house as an institution, and the opera soloist as a resource of opera culture with the Soviet system and ideology is emphasized. Using historical examples (the opera genre exploited by the French Revolution as a symbol of French cultural glory, the *grand opéra* genre that flourished during the July Monarchy, which became the prototype of Hollywood production standards responsible for the realization of the ideology of American greatness), it is argued that the Soviet regime also did not reject opera as a symbol of monarchical power, but rather exploited it for ideological purposes – to spread

propaganda narratives and exploit the soloists' *symbolic capital* in order to consolidate the Soviet system. Considering that most of the soloists and other workers of the older generation were educated at conservatories and universities of Tsarist Russia, and considering the processes of the occupation, it is argued that an important resource for Sovietization was knowledge of the Russian language and understanding of the mentality, together with leftist views and lower social origin. The adaptation/resistance strategies of the most famous soloists at the beginning of the occupation are discussed: Kipras Petrauskas (1885–1968) both as a singer, as an actor, and as a public figure fully fulfilled the concept of a *heroic tenor*. His cult, which in independent Lithuania transcended the boundaries of the field of opera culture, was smoothly transferred to the Soviet period. The fame achieved by the bass Antanas Kučingis (1899–1983) also initially provided him with guarantees, although the soloist and his family members participated in the resistance movement against the occupation. The behavior (*habitus*) of both Kučingis and Petrauskas was annoying to the Bolsheviks, but their *symbolic capital* provided a fragile protection, although both were vulnerable due to family circumstances. However, the difference in chosen strategies, determined by different values (*doxa*) and attitudes towards the regime, led to different results (Kučingis was exiled to Siberia).

Next, a study of the impact of political, social, ideological, administrative factors and other Soviet-era regulatory mechanisms and informal social aspects on the careers of VAOBT soloists is presented. The institutional changes (changes in the location of the theatre in 1948 and 1974 and their impact, the drastic reduction of the subsidies in 1960, etc.), the role of individuals (the specifics of the activities of different theatre directors and the impact of their relations with the Communist Party nomenclature), the characteristics of the soloist generations (unlike the post-war debutants, representatives of the Thaw generation had the opportunity to do internships, participate in competitions and thus grow their *cultural capital*), tensions between different generations, aspects of the formation of the soloist elite – relations with the nomenclature, formal factors of (self)legitimization (competitions, internships, awards) and informal shifts in the social and cultural space (clientelist relations, favoritism, artist circles) are discussed. The generation of debutants of the Thaw that dominated the late Soviet era (1970–1990), is highlighted.

3. An Opera Soloist in the Soviet Operatic Culture System: Artistic Career Factors

In the third chapter, the synchronic perspective prevails when analyzing the artistic factors of the career of the soloists of the VAOBT. The first subsection, *Changes in the Education of Opera Soloists: Singing Schools, Their Interaction and Confrontation*, reveals the genesis of vocal schools in Soviet Lithuania. After examining soloist training system and tracing the pedagogical verticals (who learned from whom), it is stated that the pre-Soviet Lithuanian

pedagogical tradition was only partially based on the Italian classical school, although it was declared as originally Italian. However, through the older generation of teachers, it was mostly directly related to the Russian classical pre-revolutionary singing school, also based on the classical Italian tradition. Yet, the real Italian school differed from its derivative during the transit of Tsarist Russia, as later evidenced by the internships of Lithuanian soloists at the La Scala Theater in Milan in the 1960s and 1970s. The singing school became the decisive factor separating the post-war generation from that of the Thaw and their opportunities: the Soviet (deformed) Russian singing school introduced in the process of Sovietization had a negative impact on the careers of the post-war generation of soloists, while the Thaw debutant generation had more opportunities to pursue sustainable vocal technique, which enabled the superiority of this generation.

The second subsection, *VAOBT Repertoire and Soloist Career: Possibilities and Limits of Artistic Expression*, focuses on aspects of artistic activity that had a significant impact on the soloists' careers. Two poles are highlighted here: the impact of repertoire policy on soloists' possibilities and the soloists' expectations and leverage to influence repertoire policy, which was aimed at consolidating Soviet ideology. The artistic activity administrators of the VAOBT had limited opportunities to consider both individual needs and the general potential of the soloist ensemble, so roles were mainly assigned imperatively, only partially taking into account the individual characteristics of the soloists. This situation caused tension and had disastrous consequences for the careers of some soloists.

The third subsection discusses the two most prominent soloists of the late Soviet era of the same generation of Thaw debutants, tenor Virgilijus Noreika (1935–2018) and bass Vaclovas Daunoras (1937–2020). Both had very different characters, social backgrounds, and attitudes, but they managed to achieve the highest artistic status of the USSR – the title of People's Artist of the USSR. After the former became the head of the VAOBT in 1975, they moved into open confrontation, which eventually led to a political crisis that reached the Central Committee of the Communist Party of the USSR in Moscow. Their career strategies were different. Having had a better start, (coming from a well-off, secure family, with great support and attention to education), Noreika pursued a career without going beyond the safe opportunities provided by the system: he accumulated *cultural capital*, exploited favorable circumstances, personal charisma and clientelist connections. Daunoras, compensating for his disadvantageous starting position, challenged himself to strive for all possible highest tests of mastery relying solely on his talent and mastery. Both singers had the support of different layers of the nomenclature in the later phase of their careers. Having achieved the highest objective career goals (a laureate of international

competitions), Daunoras overestimated the limits of security provided by his acquired *symbolic capital* and got involved in a conflict with Noreika, which escalated into a dangerous confrontation with the regime. It can be summarized that this conflict was rooted in artistic competition and not political in nature.

CONCLUSIONS

1. During the Soviet era, opera soloists were one of the segments of the cultural elite that functioned both as a group and as separate individuals. The latter, provided they did not fall into the disfavor of the Soviet government for objective (the origin or other biographical circumstances unacceptable to the system) or subjective (refusal to join the party, involvement at various levels in the activities of resistance to the occupation, confrontation with the administrative and/or party authorities) reasons, could choose their position, manner of action, and form of adaptation in relationship with the system. Compared to other society groups, opera soloists had more opportunities to approach the positions and privileges of the party nomenclature, due to their being in the public eye and ability of representing the narratives and ideological constructs of Soviet propaganda both in occupied Lithuania, throughout the Soviet Union, and, having acquired more significant *cultural capital*, even abroad. As a group, opera soloists had limited influence. Horizontally, they could exert pressure on composers or other actors outside the theater field due to, in their opinion, inappropriate repertoire from a vocal point of view, etc. As a group, they virtually had no opportunity for vertical pressure, except on the heads of lower and middle-level departments within the theater field. Only soloists who had acquired extremely high *symbolic capital* had the ability to influence the administrative or party authorities, but only as long as they did not cross the officially unnamed but felt boundaries beyond which the guarantees of *symbolic capital* no longer worked.
2. During the Stalinist period, there were several resources of Sovietization that influenced the hierarchy of soloists. Firstly, at the beginning of the occupation, a very important tool for involving society in the Sovietization process was the ability to speak Russian and knowledge of the Russian mentality. A significant part of the older generation of members of the State Theater Opera soloist team had graduated from higher education institutions of the Tsarist Russian Empire, lived in Russia during the First World War, and were therefore assessed as having the potential for Sovietization and Russification. Secondly, the soloists' leftist views and/or contacts with the

underground Communist Party figures banned in the First Republic of Lithuania were important for the inclusion in Sovietization. The third important factor was the soloist's high *cultural capital* and *achieved eminence*, which could help to more successfully and persuasively introduce propaganda narratives to the public. During the Thaw, the significance of direct (self)involvement in the Sovietization process decreased, but the factor of professionalism emerged, mainly associated with the changed pedagogical paradigm, the possibilities of competitions and internships. Prerequisites were formed to boost the soloist's *symbolic capital* by accumulating their *cultural capital*. The factors of the soloist's individual adaptation also became evident in the synchronously growing *cultural capital*: during the stagnation period, the relationship between the government and the soloist was based on favoritism and clientelist relations, but the factor of the soloist's *cultural capital* was never rejected. Not all soloists with outstanding talent and professionalism were able to achieve high social status (some were hindered by beliefs and attitude, others by biographical facts), but acquiring significant *symbolic capital* without a strong *cultural* one was practically impossible in the late Soviet era.

3. The career opportunities of an opera soloist were influenced by belonging to a certain generation and extra-musical factors of generational change. After the war, the greatest shortage of capable middle-generation soloists was observed, as most of the troupe members had fled to the West. This was compensated by the inclusion of young soloists, whose training was also complicated both due to changes in pedagogical principles and the emigration of prominent teachers. Roles requiring maturity and experience had disastrous consequences for the careers of post-war debutants. This generation did not last long on stage. The changed pedagogical paradigm, which opened opportunities for competitions and internships, had a great impetus for the generation of debutants of the Thaw. Its soloists' *cultural capital* cultivated on that basis determined the dominant role of this generation, despite its internal tensions.
4. The history of the VAOBT (later – LNOBT) stands out from European theatres not only because of the changes in the political systems every few decades (typical for many Eastern European countries), but also because of the change of location. In 1948, the relocation of the theatre from Kaunas to Vilnius disrupted the careers of the soloists, many had to change their place of residence, experience social, domestic, psychological consequences (some had to accept career limitations due to their refusal to move). The relocation of the theatre to a new building in 1974, the acoustics of

which did not flatter more lyrical, less powerful voices, had dramatic consequences. The acoustics of the new building and the adaptation of the soloists to it became a decisive extra-musical factor for their further careers.

5. Important career milestones were the granting of Soviet regalia – honorary titles. During the Stalinist period, they were more related to events consolidating Sovietization – participation in productions of operas with propaganda content, while in a later period this was associated with achievements in competitions or the creation of more prominent roles in the standard repertoire, entry into the sights of the central (Moscow) institutions of artistic activity administration, significant tours, etc. The granting of honorary titles was accompanied by nomenclatural privileges and financial incentives. Soloists aspiring to artistic or administrative positions had to become members of the Communist Party. Their membership in the party was nominal. Party affiliation had no noticeable effect on the artistic or administrative activities of the theater. Theatre employees who were suspected of collaborating with the KGB had greater unofficial power.
6. During the Stalinist period and the years of the Khrushchev Thaw, the opera genre and the opera soloist were representatives of official culture, having taken over this status from the State Theater. In the 1970s and 1980s, the opera culture of the VAOBT became rather inert, conservative, rejecting the discourse of modernization, and no longer responding to the preferences of the cultural elite. Therefore, while maintaining their official status, opera soloists and their representation became closer to the folk taste and consumption of the masses, rather than the cultural community, which was promoted by communication technologies, such as radio and TV programs, the recording industry, and numerous soloist tours in the regions. A similar phenomenon, that of distancing the traditional opera theater from the expectations of the modernizing cultural environment, is also observed in other republics of the USSR with a more Western mentality and abroad during the mentioned period. This is associated not only with the repertoire policy of the opera industry, but also with the *doxa* of the opera soloist elites as influential figures in the field of opera culture. Opera soloists continued the posture of the post-war generation of *divas*, despite significant shifts in the structure of the audience and the international music and theater scene. In the West, the renewal of opera as a genre during the period in question is associated with the wave of minimalism and other postmodern currents. Vocalists from non-classical singing traditions, drama actors or young opera soloists who were more open

to innovation were usually chosen for their representation. It was a global phenomenon. In Lithuania, too, during that period, contemporary operas appeared that included people other than opera soloists.

7. The career of an opera soloist, more than that of musicians of other professions, depends on the school and the acquisition of the right professional skills. The Lithuanian singing school, which suffered from the significant emigration of teachers, experienced the deformation of Stalinism, which, while denying the classical singing tradition and pushing the Soviet doctrine, rejected voice training based on vocal exercises and Western repertoire. The Soviet school relied on the inborn singer voice qualities and the Russian repertoire. The classical singing school, which was rehabilitated during the Thaw, was treated differently by different teachers and was not essentially reconstructed as a unified educational system but developed in separate segments in a hermetic structure without connection with the vibrant tradition in the West. The teachers' confronting methods and their intersection with the prevailing Soviet teaching doctrine caused a vocal crisis in the early 1960s not only in Lithuania, but also throughout the Soviet Union. This affected the post-war generation of debutants of VAOBT which had to leave the stage rather early. Vocal pedagogy experienced a wave of renewal in the mid-1960s, when talented young soloists of the VAOBT were given the opportunity to train in Italy, as well as in the countries of the Eastern Bloc (Bulgaria, Romania) where the classical singing school had maintained its position. It is noteworthy that unlike instrumentalists, Lithuanian singers did not strive to study in the major centers of the USSR. It is believed that the Lithuanian singing school had a certain reputation of opposing the Russian singing tradition which was not deemed aesthetically attractive. This assumption is strengthened by the fact that famous Lithuanian soloists refused invitations to move to work at the Moscow Bolshoi Theater, although they gladly toured the major stages of the USSR. The functionality of the renewed Lithuanian vocal school was confirmed by the opportunities of the younger generation in the West after the fall of the Iron Curtain.
8. Repertoire is the most sensitive artistic factor of the career of the soloists of the VAOBT in the late Soviet period. The theater implemented the Soviet repertoire policy, maneuvering between ideological demands, artistic goals and the capabilities of the soloist ensemble, which were assessed differently by the management and the soloists. The existing subcategories in the voice classification, directly related to the Italian, partly French and German repertoires, clearly classify roles into a wider

spectrum than the four main voice types and more precisely respond to the individual capabilities of the soloist's voice and stages of maturity. The theater's artistic management, while partially understanding the position of the soloists, did not have the opportunity or the wish to take into account the individual and objective needs of the soloists, therefore the imperative distribution of roles implied cultural wars between the administration and the soloists, which usually ended with the soloists retreating, accepting the situation, less often, leaving the theater. Sometimes, depending on the *symbolic capital* of the soloist, such wars reached a "hot phase". The cultural wars also include group opposition by soloists to the productions of more modern works, especially by Lithuanian composers, questioning their professionalism in terms of vocal treatment. Some soloists throughout their careers never had the opportunity to perform roles that were the most suitable and desirable for their vocal nature and performed roles that did not correspond to their individual vocal specifics. On the other hand, there were exceptional productions unofficially dedicated to famous soloists, but these were rather exceptions to the general repertoire policy of the theatre.

9. The generation that debuted during the Khrushchev Thaw gradually established itself on the stage of the VAOBT and became the dominant group of soloists of the 1970s and 1980s, which maintained its positions in the first decade of restored independence and at the beginning of the 21st century. Its vitality and influence are also noticeable in other areas, such as politics, business, science, and culture. The influence of this generation was determined by several artistic and extra-artistic factors. First, compared to the previous post-war generation of debutants, this one was less idealistic, more individualistic, focused on personal career strategies. Second, compared to the previous generation, this one was less affected by the war and post-war difficulties, which ensured its greater vitality. Talented representatives of this generation, even those who had been exiled with their parents in childhood, had the opportunity not only to pursue the singer's profession, but also to achieve prominence and acquire the *symbolic capital*, Soviet regalia and privileges. Third, it was precisely for this generation that the breakthrough opportunities of competitions opened during the Thaw, encouraging professionalism and competitiveness. Fourth, the most prominent representatives of this generation received a unique chance to train at the La Scala Theater in Milan, as well as with prominent specialists in the countries of the Eastern Bloc, which significantly increased their *cultural capital* and widened the

gap from the older generation, which had suffered from the deformed post-war doctrine of vocal pedagogy. Fifth, in the late Soviet period, representatives of the Thaw generation acquired levers of power – they occupied important administrative positions in the opera field not only at the VAOBT, but also at the State Conservatory of the Lithuanian SSR. Sixth, as clientelist and patronage ties strengthened in the late Soviet period, representatives of this generation consolidated their positions through their ties with the party nomenclature. Sixth, they became symbols of official cultural policy, representing Soviet art abroad and within the USSR. Although later generations (debutants of the 1970s and 1980s) also used the same opportunities, the Thaw generation, being at the peak of their careers, had accumulated greater *symbolic power*, which they did not intend to give up.

10. Research on the institution of the opera soloist could be further developed in several directions. On the one hand, it would be meaningful to compare the careers of opera soloists and representatives of other performing arts in the Soviet cultural system. The horizontal perspective could expand beyond Soviet Lithuania if opportunities arose to collaborate with researchers from other countries of the former communist bloc to compare the career opportunities and limits of opera soloists. On the other hand, a vertical perspective could also be productive: it would be interesting to assess the careers of Lithuanian opera soloists from the perspective of the USSR cultural system – how the image of Lithuanian soloists correlated in the eyes of central administrative institutions (the USSR Ministry of Culture, the Moscow Bolshoi Theatre, and the concert agency *Goskoncert*) and the Lithuanian government. During the preparation of this dissertation, the possibilities for analyzing such a discourse significantly decreased due to the inaccessibility of sources because of changes in the geopolitical situation.

PUBLIKACIJOS IR KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI

Tarpiniai tyrimo rezultatai

Publikacijos:

1. Jūratė Katinaitė. Operos solistas epochų sandūroje. *Lietuvos muzikologija*, Nr. 21, 2020, p. 30–43, prieiga internetu: <https://xn--urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2021/01/30-43Muzikologija21.pdf>

Straipsnyje analizuojamos 1990 m. politinio lūžio pasekmės VAOBT, apsisvalymo nuo sovietinės nomenklatūros idėja bei operos solisto statuso pokyčiai: iš ankstesnės prestižinės socialinės pozicijos solistai atsидūrė tarp pažeidžiamiausių visuomenės sluoksnių.

2. Jūratė Katinaitė. Peculiarities and Limitations of Opera Criticism During the Soviet Era: the Story of One Review and the Outpouring of Responses it Provoked in 1978. *Teoria muzyki. Studia. Interpretacje. Dokumentacje*, vol. 18/19, 2021, p. 145–172.

Straipsnyje aprašyta operos kritiko Edmundo Gedgaudo 1978 m. publikuoto probleminio straipsnio apie VAOBT repertuarą sukelta vieša diskusija ir jos įvertinimas sovietmečio ideologinės kontrolės tyrimų kontekste.

3. Jūratė Katinaitė. Tarp patriotizmo ir sovietinės ideologijos: LDK vaizdavimas Vytauto Klovos operose „Pilėnai“ ir „Du kalavijai“. *Lietuvos muzikologija*, Nr. 25, 2024, p. 22–33, prieiga internetu: <https://xn--urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2025/02/03-Katinaite.pdf>

Straipsnyje analizuojamos Lietuvos istorinių siužetų operos VAOBT repertuare ideologinės kontrolės, meninės kokybės, atlikimo praktikos aspektais sovietmečio peržvalgos diskusijų kontekste.

Konferencijose skaityti pranešimai:

1. Pranešimas *Opera Singer at the Crossroad of Epochs: Social, Cultural and Artistic Challenges* (Operos solistas epochų sandūroje), skaitytas Baltijos muzikologų konferencijoje *Music and Change before and after 1990* (Permainų muzika: iki ir po 1990-ųjų). Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2020 m. rugsėjo 10–12 d.

2. Pranešimas „Savas ir svetimas sovietmečio lietuvių operose“, skaitytas Lietuvos muzikos ir teatro akademijos tyrimų konferencijoje „Miesto fenomenas muzikos, scenos meno ir kino tyrimuose“, 2022 m. gegužės 4 d.

3. Pranešimas *Lithuanian Opera Under Soviet Rule: Were There Any Success Stories?* (Lietuvių opera sovietmečiu: ar buvo sėkmės istorijų?), skaitytas Baltijos muzikologų konferencijoje *Music and Visual Culture: Score, Stage & Screen* (Muzika ir vizualinė kultūra: partitūra, scena, ekranas). Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2022 m. spalio 6–8 d.

4. Pranešimas „Iš Valstybės teatro Kaune į Valstybinį akademinį Vilniuje: pokario operos kultūra“, skaitytas tarptautinėje mokslinėje konferencijoje „Teatras ir miestas. Senojo teatro pastatui – 111“. Vilniaus senasis teatras, 2024 m. spalio 25 d.

