



LUKAS ALSYS

Kauno kolegija, Lietuva
Kaunas University of Applied Sciences, Lithuania

UŽDAVINIAI IR VIRŠUŽDAVINIAI VAIDYBOJE SOCIALISTINIO REALIZMO METU

Acting Goals and Aims under Influence of Socialist Realism

SUMMARY

The article provides new insights into the principles of the methodology of actor training developed by Konstantin Stanislavsky compared with new official wave of art in the Soviet Union – socialist realism. The article explores what was required of actors as they created roles. Why K. Stanislavskis' system was chosen as the main methodological approach is analyzed, and the features of socialist realism acting are revealed by analyzing the roles of the early Soviet era created on the stages of Lithuanian theatres.

SANTRAUKA

Straipsnyje pateikiamos naujos įžvalgos dėl Konstantino Stanislavskio plėtotos aktorių rengimo metodologijos principų sąsajos su socialistinio realizmo kryptimi, egzistavusia Sovietų sąjungoje. Straipsnyje tiriama, ko buvo reikalaujama iš aktorių jiems kuriant vaidmenis; analizuojama, kodėl K. Stanislavskio sistema buvo pasirinkta kaip pagrindinė metodologinė priega, o socrealistinės vaidybos bruožai atskleidžiami analizuojant ankstyvojo sovietmečio vaidmenis, sukurtus Lietuvos teatrų scenose.

ĮVADAS

Aktorinio meistriškumo ugdymas yra neatsiejamas nuo Konstantino Stanislavskio parengtos ir praktikuotos aktorių lavinimo sistemos, nors jų egzistuoja visa galybė, tačiau Stanislavskio metodai įsitvirtinę labiausiai. Daugelis teatro

praktikų ir teoretikų pritaria, kad ši metodologinė priemonė, skirta aktoriams parengti, yra universali. Daugiau nei šimtmetį gyvuojanti sistema nebeturėtų kelti abejonių dėl savo panaudos galimybių, todėl Lietuvos teatrologijos tyrimų

RAKTAŽODŽIAI: Stanislavskis, socialistinis realizmas, vaidyba, diskursas, propaganda, istorijos revizionizmas.
KEY WORDS: Stanislavsky, socialist realism, acting, discourse, propaganda, revisionism of history.

lauke Stanislavskio pedagoginių priemonių ir jo kūrybos temos yra gana plačiai ištyrinėtos. Ramunė Balevičiūtė skyrė daug dėmesio Stanislavskiui, jo sistemai ir psichologinio realizmo tyrimams, Aušra Kaminskaitė tyrinėjo psichofizinę aktorių parengimą. Lietuvoje yra daugybė autorių, kurie analizavo tiek pačią sistemą, tiek Stanislavskį kaip asmenybę, tiek jo sistemos aktualumą ir universalumą. Šiuo straipsniu siekiama pateikti naujų įžvalgų apie Stanislavskio principų pritaikymą ir naujų uždavinių atsiradimą kuriant vaidmenis, kadangi Stanislavskis ir jo sistema savo pozicijas teatro pasaulyje įtvirtino Sovietų Sąjungoje socialistinio realizmo įtakos metu, režimui siekiant perkurti pasaulį iš naujo, egzistuojant perkūrimo ir revizionizmo viršūždaviniui, kuris apėmė visas valstybės kontroliuojamas gyvenimo sritis. Todėl šiame straipsnyje siekiame atsakyti, kaip Sta-

nislavskio sistemos principai kuriant vaidmenis buvo derinami su socialistinio realizmo ideologijos principais ir naujais uždaviniais Lietuvos teatre. Kadangi socialistinį realizmą priimtina vertinti kaip vieną iš galimų režimo naudotų kontrolės įrankių, labai paranku taikyti Michelio Foucault pasiūlytą diskurso analizės metodologiją. Šios metodologijos esminis principas yra atskleisti sąveiką tarp valdžios ir žinių, kurių pagalba visuomenė yra kontroliuojama per įvairiausias institucijas. Straipsnyje aptariamos socrealizmo atsiradimo priežastys, pokyčiai vaidybos teorijoje, kilę dėl reformų valstybėje, ir Stanislavskio indėlis į naujosios partijos kuriamos realybės, vaidybos teoriją analizuojant laikotarpį iki praėjusio amžiaus vidurio. Ryškiausi socrealistinės vaidybos ir Stanislavskio sistemos bruožai atskleidžiami naudojantis pavyzdžiais iš Lietuvos teatro scenų.

NAUJA SANTVARKA – NAUJA MENO KRYPTIS

Plėtojantis SSRS vidaus politikai ir okupuojant vis daugiau teritorijų, vyko diskusijos, kokia kryptimi turėtų būti formuojamas sovietinis menas, kaip ir visos kitos gyvenimo sritys, kurias vis sparčiau ėmė kontroliuoti valdžios instancijos. Sovietų Sąjunga nuo pirmų savo egzistavimo minučių ėmėsi revizuoti istoriją ir kurti naują pasaulį. Kadangi viską reikėjo perkurti, menas, kuris buvo suprantamas kaip galingas propagandos skleidėjas, susilaukė aršių diskusijų, ieškant naujos ir tinkamos jo plėtros krypties (Effimova 1997: 72). Porevoliuciniu dešimtmečiu diskusijose dalyvavo dvi pagrindinės grupės: futuristai ir tradicio-

nalistai (Ellis 2012: 12). Futuristai siekė atitrūkti nuo praeities atmetant viską, kas būtų siejama su ja, o tradicionalistai siekė įtvirtinti visišką realybės vaizdavimo principą mene. 1928 m. neoficialiai pradedamas vartoti terminas – socrealizmas. Oficialūs sovietinės kultūros politikos atstovai pritarė minčiai bandyti vaizduoti realybę, tad viršų paėmė tradicionalistai. Svarbu suprasti tai, kad realybę kūrė politinis mechanizmas, o tai reiškia, kad realybė turi būti tokia, kokią ją įsivaizduoja ir nori parodyti partija (Juraga 2022: 68). Svarbia politinė misija tapo naujų sovietinių idealų ir jų vaizdavimo kontrolė (Nelson 1988: 5).

Naujai santvarkai reikėjo naujos vizijos, kurią buvo privalu paversti realybe, todėl buvo pritariama, kad realizmo, kuris mėgdžioja tikrovę, pagrindu galima formuoti ir įtvirtinti socrealizmą, kuris taip pat mėgdžios partijos utopinę tikrovę.

Oficialiai terminas pradėtas vartoti tik 1932 m. Terminas buvo patvirtintas aukščiausio rango politikų susirinkime, kuriame dalyvavo jau pirmuoju Komunistų partijos Centro komiteto sekretoriumi tapęs Josifas Stalinas (Ellis 2012: 37). Po metų Maksimas Gorkis parašo straipsnį „Socialistinis realizmas“, kuriame jis šlovina žmogų, kovojantį už so-

cialinį teisingumą (komunistą), bei socrealizmą vadina naująja religija¹.

Didysis lūžio taškas įvyksta 1934 m., kai rašytojų sąjunga suvažiavime išskiria pagrindinius socrealizmo įgyvendinimo meno kūrinys principus ir gaires (Dubravka 2002: 68): menas turi būti artimas proletariatui, kasdienis, realus, o svarbiausia – remti partiją ir ideologiją. Sovietinės eros kultūros tyrėja Alla Efimova teigia, kad sovietmečio meno estetika siejama su didaktika, tačiau pagrindinis tikslas buvo „paveikti ir viliooti atsiduoti komunistinei realybei“ (Efimova 1997: 72).

KŪRYBINGUMO KONTROLĖ

Socrealizmo tikslas buvo riboti kultūrą, ją paverčiant naudinga sovietiniams idealams atskleisti. Susiformavo gana aiškios nerašytos taisyklės, kaip tapti partijai palankiu ir ištikimu kūrėju. Darbuose tapo privalu atspindėti sovietinius idealus ir aukštinti sovietų valdžią, todėl tokio tipo kūrinuose buvo juntamas optimizmas, kuris tarsis parodydavo, kaip smagiai ir linksmai gyvena liaudis, kokia yra ideali sovietinė visuomenė. Taip pat buvo svarbu aukštinti dabartį, dažnu atveju netgi niekinti praeitį. Tragedija ir negatyvūs gyvenimo vaizdiniai nebuvo leidžiami, „nebent meno kūrinys, jie vyko kitoje vietoje ir kitu laiku“ (Ellis 2012: 38), žinoma, tai buvo ankstyvuojų socialistinio realizmo vystymosi tarpsniu.

Kūrybingumas nebuvo reikšminga socrealizmo sudedamoji dalis, dažnu atveju jis net buvo atmetamas. Dažniausiai kūrėjai turėjo vaizduoti sovietinius idealus, o kūrinių vertinimas tapo mechaniskas – partijos akimis, darbas arba tin-

kamas, arba ne, todėl menininkui buvo svarbiausia atitikti politinę – ideologinę doktriną. Bandant paklusti oficialiems reikalavimams ir vykdant rekomendacijas, darbai dažnai tapdavo sentimentaliu „porevoliucinio romantizmo“ kiču (Nelson 1988: 5). Monografijos apie kičą autorius Ludwigas Gieszas teigia, kad kičas „siekia pagražinti gyvenimą ir paneigti blygybes, vulgarumą, karą, kalnę, vargą“, o tai tiko režimui (Giesz 1994: 49).

Socialistinis realizmas įsitvirtino kaip pavyzdys, iškėlęs fizinį pradą, šlovinęs siekį ginti ir didžiulis naująja tėvyne, skatinęs ir įrodinėjęs socialistinio gyvenimo optimizmą, tačiau ignoravęs ar net šaipęsis iš kančios ir individualaus gyvenimo, nes naujajai ideologijai individas ir psichologija bei vidinis pasaulis buvo svetimas. Čia menas ir meno kūriniai paverčiami į aiškia naudą valstybei turinčius objektus. Socrealizmas neatsiejamas ir nuo teigiamo herojaus, nes šioje meno kryptyje neigiamiems herojams vietos nebebuvo. Kūrinuose, kurie

vaizdavo šiuolaikinių žmogų tėvynėje, neigiami personažai visuomet egzistavo užsienyje arba praeityje, nes visos neigiamybės liko istorijoje (Baliulytė 2002: 67). Kovos mene, kuris vaizduoja sovietinę realybę, vyksta tik tarp gero ir geresnio. Kaip teigia E. Baliulytė, marksizmo–leninizmo filosofijoje svarbiausia buvo idėjinis kūrinio turinys, o raiškos formos, estetinės vertės klausimas nebuvo keliamas reglamentuotai, tai ele-

mentariai buvo apibrėžiama liaudiškumo sąvoka (Baliulytė 2002: 72). Bet kokios kitos modernistinės ar eksperimentinės krypties ir formos akivaizdus palaikymas ar propagavimas galėjo būti palydėtas epitetais: formalizmas, modernizmas. Mat ideologijos požiūriu tokie vertinimai implikavo, kad žmonių dėmesys atitraukiamas nuo komunistinio gyvenimo tikslų ir šitaip teršiamas jų protas (Baliulytė 2002: 95).

STANISLAVSKIO SISTEMA IR NAUJI UŽDAVINIAI

O Stanislavskis liko nuošaliau nuo Spalio revoliucijos atneštų pokyčių į teatrą. Režisierius nekeitė savo darbo principo ir aktorių ruošimo sistemos. Jis teigė, kad „bet kokie politiniai tikslai gali sugadinti teatrą“ (Stanislavsky 1987: 429).

Kaip teigia J. Kalašnikovas, Stanislavskis aktorių laikė „svarbiausiu teatro elementu, ne atlikėju, o kūrėju“ (Kalašnikovas 1957: 6). Repetudamas jis mėgino vienodai ugdyti aktorius siekdamas lygiavertiškai išugdyti ir fizinę, psichologinę aktorių galią. Stanislavskis siekė, kad aktoriaus meistriškumas būtų išugdomas ir neatsiejamas nuo meno kūrinio idėjos ir uždavinio. Kalašnikovas vienu svarbiausiu sistemos aspektu laiko siekį natūraliai pažadinti įgimtas savybes ir talentus, pasąmoninę kūrybą. Todėl jis pavadina Stanislavskio sistemą „išgyvenimo sistema“. Stanislavskio sistema rėmėsi aktoriaus, kaip asmens, patirtų ir išgyventų pojūčių perkėlimu į sceną reikiamu metu, taip užtikrinant natūralią elgseną scenoje, spontaniškumą, gyvybiškumą ir originalumą. Daug dėmesio aktoriai privalėjo skirti jausmų ir psichologijos analizei, taip pat sistemingai atlikti ir kartoti fizinius pratimus, teoriškai

ruoštiis kurti vaidmenis. Svarbu suvokti, kad Stanislavskis ir jo sistema liko nuošaliau, nes ji rėmėsi psichologija, dvasine patirtimi, pasąmone ir išgyvenimu, o ne racionalių politiniu, aiškiai apibrėžiamu ir konkrečiu mąstymu.

Stalinas suvokė teatro daromą įtaką publikai, todėl valstybė labai daug investavo ir drauge kontroliavo socrealizmo diegimą teatre. Abejonėms dėl naujos estetikos teatre suvaldyti buvo pasitelktas Stanislavskis. Jo pirmieji nuosaikaus realizmo darbai, jo užsitarnauta pagarba visuomenėje ir amžius leido Stanislavskį paversti Stalino prototipu *teatre*, tad labai greitai buvo pradėtas formuoti Stanislavskio kūrybos ir asmens garbinimo kultas, o MCHAT teatro estetika laikyta nepralenkiamą (Balevičiūtė 2007: 47). Žinoma, greta Stanislavskio buvo ir kitų kūrėjų, kurie dabar vertinami dėl savo inovatyvių sistemų ir estetikos, tačiau daugelis jų neįtiko valdžiai ar tiesiog nebuvo priimtini masėms. Iki Stanislavskio mirties MCHAT teatras tapo pavyzdiniu teatru visoje SSRS, o jo metodologija privaloma visoms aukštosioms teatrinėms mokykloms (Benedeti 1990: 346).

Visi Stanislavskio vykdyti eksperimentai ir politines viršunes netenkinančios mintys buvo tiesiog nutylimos, o viskas, kas buvo sietina su dvasingumu ir psichologija, buvo laikoma pernelyg abstraktu, individualistiška, smulkmeniška, jeigu tai palygintume su didžiosiomis socializmo statybomis, todėl nesiderino su nauja valstybės politika ir tokie aspektai buvo tiesiog atmesti. Politinė ideologija atmetė visas psichologijos mokyklas pasilikdama tik biheviorizmą, todėl socialistinio realizmo vaidybos teorijos pagrindu tapo tik fizinė (konkreiti) Stanislavskio metodo dalis. Jeanas Benedetti teigia, kad CK siekė ir vertė sukongretinti šį metodą iki visiško realistinio modelio atsisakant dvasios ir pašamonės terminų. Dėl istorinių aplinkybių ir stalinistinės tvarkos visuomenėje susiformavo metodas, kurį teatrologai įvardina kaip fizinių veikslių metodą, kildinamą iš Stanislavskio sistemos.

Svarbu atkreipti dėmesį, kad naujoji socrealistinė vaidybos sistema buvo grindžiama Stanislavskio tekstais ir praktikomis, tačiau savos, naujos rašytinės formos neturėjo, bent jau oficialios. Socrealistinė vaidybos sistema egzistavo kaip reikalavimas pedagogams ruošiant naujus aktorius, o juos ruošti reikėjo vadovaujantis socrealizmo gairėmis, kurios, skirtos visam SSRS menui kontroliuoti ir

suvienyti, buvo suformuotos 1934 m. Tada rašytojų sąjunga suvažiavime išskiria pagrindinius socrealizmo įgyvendinimo meno kūrinys principus (Juraga 2002: 68). Buvo suformuotos gairės, kurios nurodė, kad meno kūrinys turi būti atpažįstamas, suprantamas, kasdienis, atspindintis dabartį ir politinę ideologiją.

Remiantis Stanislavskio mokymais ir atsižvelgiant į naujus reikalavimus, naujoji vaidybos sistema formavosi praktikoje. Žinoma, svarų indėlių į sistemos bruožų formavimąsi įnešė socrealistinė dramaturgija. Nors negalima teigti, kad buvo atsisakyta psichologizmo kaip sistemos bruožo, bet oficialiuoju lygmeniu tai buvo kritikuojama ir atmesta kaip per daug abstraktūs ir nekonkretūs bruožai, kurių naujas, socialistinis žmogus gali nesuprasti. Naujoji vaidybos teorija iš esmės buvo papildyta svarbiausiu nauju uždaviniu – diegti ir stiprinti socrealistinio meno gaires vaidyboje. Atsirado taisyklė, kuri nurodė, kad aktorius turi vaizduoti sveiką, laimingą, stiprų, sovietinę idėją palaikantį ir ja besidžiaugiantį personažą, kuris nori kitus įkvėpti, o netikinčius ja – įtikinti (Dapšytė 2014: 51). Iš esmės socrealistinės vaidybos teoriją galima būtų pavadinti tokia, kuri privalėjo retransliuoti partijos pasiūlytas vertybes ir realybės vizijas iš teatro scenos pasitelkiant aktorius.

SOCREALISTINĖ IDEOLOGIJA LIETUVOS SCENOSE

Siekiant pailustruoti ryškiausius Stanislavskio ir socialistinio realizmo kombinuotus raiškos principus, kurie atsiskleidė Lietuvos teatro scenoje, paranku aptarti politinio lyderio, liaudies priešo, herojaus vaidmenis. Toks vaidmenų kla-

sifikavimas susiformavo dėl politinių ideologijos normų ir meną kontroliuojančių įstaigų kontrolės, nes bet kokia socialinė blygybė ar skurdas privalėjo būti pašalintas iš kūrinio, o personažai, kurie negalėjo būti tik geri arba tik blogi, taip

pat negalėjo būti vaizduojami, kad nesukeltų abejonių publikai (Frankel 1972: 125). Tai rodė, kad ideologija yra paprasta: viskas arba gerai, arba blogai (Overy 2004: 354). O tai buvo bandoma apibrėžti per CK pasiūlytas vertybes, dar „Leninas siekė per meną sukurti naująjį Sovietinį žmogų“, kurio vertybės ir buvo politikos padiktuotos vertybės, privalomai taikomos visiems (Overy 2004: 354). Politinis siekis, kad visas sąjungos menas kurtų CK utopinę realybę, sudarė sąlygas įsitvirtinti šabloniškam vaidmenų klasifikavimui (Siegelbaum 2004: 220). Valdžiai siekiant kuo greičiau užtikrinti, kad naujos taisyklės ir reikalavimai įsitvirtintų visoje SSRS teritorijoje, Lietuvoje pirmieji ryškesni socrealizmo estetikos darbai teatro scenoje atsirado iš karto po karo.

Pirmą kartą sistemos lyderio Lenino vaidmuo sukurtas 1947 m., Nikolajaus Pagodino spektaklyje „Kremliaus kurantai“, kurį režisavo Borisas Dauguvietis. Tiriant šio pastatymo recenzijas ir atsižvelgiant į tuometinių teatro kritikų išvagas, galima daryti prielaidą, kad spektaklis buvo „teisingas“, nes visas recenzijas lydi leitmotyvas, nurodantis, jog svarbiausiu spektaklio aspektu yra laikoma ideologija, o ne estetinė teatro kalba. Kaip teigia B. Šileika, Dauguvietis „teisingai suprato pjesės idėjinę liniją“, o spektaklis pavykęs dėl „komunistinių idėjų įsisavinimo“ (Dapšytė 2014: 60). A. Guobys teigia: „Šis pastatymas savotiškai paspartino ne tik socialistinio realizmo metodo įsisavinimo problemą, o ir padėjo visam teatro kolektyvui apčiuopti vieningą kūrybinę kryptį“ (Guobys 1970: 10). Plakatiškumo, šabloniškumo bruožų atsiskleidimą Juozo Sipario kurtame Lenino vaidmenyje galime atpažinti iš B. Šileikos minimų pastabų: „Kai pamatome Leniną savo

darbo kabinete, mums atrodo, kad toms scenoms aktorius labiausiai atsidėjęs ir ruošėsi, į tuos paveikslus aktoriaus dėmesys ir buvo nukreiptas“ (Šileika 1947: 8), Taip pat kita citata: „<...> J. Siparis parodo daug vaizduojamojo charakterio didybės žybtelėjimų“ (Šileika 1947: 8). Analizuojant tokias recenzijų mintis ir turint keletą spektaklio nuotraukų, galime susidaryti įvaizdį, kad socialistinei vaidybai buvo būdingas plakatiškumas – aiškūs atpažįstami gestai, mizanscenos, temos, kurios naudojamos sovietiniuose plakatuose, reklamose, piešiniuose. Lenino tiek dailėje, tiek teatre buvo vaizduojamas laikantis panašių konvencijų. Ideologijos vado kūno kalba buvo apipinta simboliais – ištiestas Lenino pirštas į priekį – tai nuoroda į šviesesnį rytojų. M. Petuchauskas „Kremliaus kurantus“ pavadina vienu pirmųjų politinio teatro pavyzdžių lietuvių scenoje. Tai svarbus tuometinis liudijimas, kad lietuvių teatras formuojamas „teisingai“. Lenino ir kitų politinių lyderių vaidavimas įrodo, kad ideologija ir politkorektiškumas buvo svarbiausi aspektai, o šis atvejis atskleidžia, kad vaidybos sistema buvo prieštaringa, nenusistovėjusi – tarsi psichologija ir neatmeta, tačiau bandoma remtis štampais, plakatiškai atmetant Stanislavskio plėtotą autentiškumą.

Siekiant įtvirtinti naują politinę santvarką lygiai taip pat, kaip buvo svarbu vaizduoti jos idealus ir jų vertybes, buvo svarbu vaizduoti tuos, kurie priešinosi naujajai santvarkai. Sistemos priešų vaidmeniui nagrinėti išskirsiu Juozo Baltušio spektaklyje „Gieda gaideliai“ sukurtą Rūkienės vaidmenį. Rūkienė recenzijose įvardinama kaip buožė: „Svarbiausias pjesės vertingumas ir įdomumas yra įtikinantis žvėriško Lietuvos buožijos veido

pavaizdavimas, jos gilaus priešiško darbo valstiečių masėms, kurios buvo žiauriai eksploatuojamos ir skurdinamos, parodymas“ (Kutorgienė 1948: 9). Pjesė baigiasi naktimi, kurios pabaigą akcentuoja visus keliantis į naują santvarką gaidžio giedojimas (Dapšytė 2014: 63). Šitaip dramaturgijoje paniekiamos tarpukariu Lietuvoje susiformavusios gyvenimo sąlygos ir išaukštinamas komunistinis – geresnio gyvenimo modelis. Šioje pjesėje vyksta klasių kova. Kaip teigė Jonas Lankutis, ši pjesė turėjo parodyti publikai ir „liudyti apie išnaudotojų žiaurumą, laikyti įvykių fone žmogiškosios sąžinės veidrodį“ (Lankutis 1983: 51).

1948 me. Vilniaus valstybiniame dramos teatre Aleksandras Kernagis pastatė spektaklį „Gieda gaideliai“. Reikšmingą pastabą apie Rūkienės vaidmenį pateikia T. Černiauskas: „<...> stengėsi daugiau pavaizduoti Marytės asmeninę dramą: sutryptą meilę, nusivylimą vyru, skausmą dėl nuolatinio ujimo iš Rūkienės pusės, negu pasipiktinimą Rūkų ir Puronų niekšybėmis, negu protestą prieš žmogaus paniekimą“ (Lankutis 1983:51). V. Ruminas teigia: „didžioji byla tarp darbo valstiečių ir buožių bus laimėta ir kad ją laimėsia darbo valstiečiai“ (Rudminas 1948: 7). Tikėtina, kad senojo lietuvių kaimo vaidmenys turėjo būti kuriami socialinių, aiškių, plakatiškų, archetipiškų personažų pagrindu, o ne kaip individualiai savarankiški, psichologiškai motyvuoti veikėjai. Rūkienės vaidmuo šabloniškai apipinamas klišėmis – tamsia, skurdžia apranga – godumui pašiepti, veidas grimu paverčiamas kuo rūstesnis. Puikiai pasitarnauja sistemos prieš idėjai stiprinti ne tik psichologinis, bet ir fizinis, prieš vaikus naudojamas smurtas. Tačiau iš turimų duomenų galime dary-

ti prielaidą, kad Rūkienė ir jos šeima – pasiturintys Lietuvos tarpukario valstiečiai – vaizduojami plakatiškai ir gana šabloniškai kaip kitus engiantys žmonės – visuomenės parazitai. Sistemos prieš vaidmenį labiau apibrėžia dramaturgija. Šiame pavyzdyje galima išvėgti Stanislavskio sistemos pamynimą, kadangi visas spektaklis apipinamas iliustratyviais elementais, kurie yra nusistovėjusios klišės ir šablonai. Čia vėl svarbiau yra politinė–ideologinė linija ir istorijos revizionizmas, bandoma paniekinti istorinį Lietuvos kaimą ir pasiturinčiuosius iškeliant darbo, eilinį žmogų.

Sistemos herojus buvo suprantamas kaip nuolankiai atsiduodantis naujai pasaulio tvarkos vizijai, besiaukojantis dėl valstybės ir partijos tikslų. Pirmieji pokario metai buvo ypač svarbūs sovietams, kurie tuo metu naudojami herojaus paveikslu scenoje kaip įrankiu, kuris gali įtikinamai ir plačiai skleisti patriotines idėjas, ypač skatinamąsias, socialistines revoliucines (Dementavičiūtė: 2019: 38). Kadangi teatras vadovavosi MCHAT gairėmis, spektakliuose dominavo karo ir liaudies heroizmo tematika (Dementavičiūtė: 2019: 38).

Sistemos herojaus vaidmuo aptartame kontekste atsiskleidžia R. Juknevičiaus režisuotame spektaklyje „Šarvuotis 14 – 69“, pastatytame 1941 m. Vilniaus valstybiniame dramos teatre. Vsevolodo Ivanovo pjesėje veiksmas vyksta Sibire, o dėmesio centre raudongvardiečių ir baltagvardiečių kova. Pjesėje yra daug kautynių scenų, akcentuojamas liaudies išlaisvinimas ir jos naujas santykis su išvadotojų vedliais. Recenzentai, nagrinėdami spektaklį, daugiausiai dėmesio skyrė būtent masinių kautynių scenų aptarimui (Petuchauskas 1979: 30). M. Pe-

tuchauskas recenzijoje šį spektaklį pavadina pavykusių režisieriaus siekiu sukurti revoliucijos išpūdį scenoje: „R. Juknevičius atskleidė kiekvieno liaudies scenos dalyvio charakterį ir kartu pateikė bendrą išpūdingą minios piešinį išryškindamas jos siekius ir svajones“ (Petuchauskas 1979: 30).

Svarbu paminėti ir oficialiai pripažinto socrealistinio rašytojo J. Baltušio kritiką, išreikštą dėl pačios dramaturgijos kokybės, klausiančią, ar kūrinį iš viso galima laikyti pjese (Baltušis 1941: 9). Rašytojas, pažymėdamas nuosaikią poziciją partijos atžvilgiu, išryškina Lenino vardo galią suburti. Užsimenama tik tiek, kad „Drg. Derkintis priverstė visiškai iškėti jo kiniečiui – proletarui, didvyriškai paaukojusiam savo gyvybę už darbo žmonių pergalę“ (Baltušis 1941: 9).

Kitas svarbus šio spektaklio aspektas yra pats herojus ir jo tapatybė. Šiame

spektaklyje naujosios visuomenės herojumi tampa kinas Sin Bin U (Valerijonas Derkintis). Naujas herojus šiame spektaklyje skelbia žinią, kad Sovietų Sąjungoje daugybė skirtingų tautų siekia vieno tikslo, atmesdamos savo individualius ar savos tautos tikslus, ir kovoja už socialistinę santvarką.

Esminis sistemos herojaus vaidmens tikslas išlieka politinis angažuotumas ir patriotizmo skatinimas. Spektaklyje aktorių darbas orientavosi labiau į mizanscenų atlikimą ir jų išpildymą. Svarbu paminėti ir plakatiškumą, kurį mini recenzentai. Tai daugelį porevoliucinių spektaklių lydinti pastaba, kuri leidžia daryti prielaidą, kad visas menas, staiga suvaržytas naujos meno krypties taisyklių, supanašėjo ir estetinė raiška susipynė. Herojaus plakatiškumas gali būti palygintas su sovietiniuose plakatuose pieštais visuomenės herojais.

IŠVADOS

Vaidybos praktikoje ir recenzentų lakoniškose pastabose apie vaidybą galima atsekti neatitikimų vaidybos sistemai, kuri turėjo atitikti socialistinio realizmo bruožus. Labiausiai išryškėję socrealistinės vaidybos bruožai – plakatiškumas, šabloniškumas, konvencinis herojų priešų vaizdavimas. Neatitikimas tikrųjų Stanislavskio minčių, kuris siekė aktorių išvaduoti nuo pasikartojimo, klišių ir šablonų, kilo dėl politinių reikalavimų, vykdytos kontrolės ir persekiojimų. Teigti, kad psichologinės vaidybos pėdsakų aptikti neįmanoma, negalima, bet tai neaptariama nei recenzentų atsiliepimuose, nei aktorių duotuose interviu, memuaruose. Recenzentai labiau gilinosi į poli-

tinę ideologiją ir socrealizmo gairių atitikimą. Stanislavskio sistema buvo paranki tuo, kad ji egzistavo rašytine forma ir buvo jau įsitvirtinusi teatro pasaulyje, todėl socrealizmas, kuris mėgino būti artimas realizmui, tiesiog pasinaudojo esama medžiaga. Socialistinio realizmo vaidybos teorija, kurią galima kildinti iš fizinių Stanislavskio principų, kito ir plėtojosi per visą savo egzistavimo laikotarpį, o psichologiniai, dvasiniai ir išgyvenimų principai buvo eliminuoti tik iš oficialiojo sistemos lygmens. Tad galima kelti prielaidą, kad socrealistinės vaidybos teorija yra Stanislavskio sistema, apipinta ideologiniais, propagandos ir politinės ideologijos skleidimo uždaviniais.

Literatūra

- Adomaitytė Aldona. 2004. *Lietuvos vaidybos mokykla. Teatro edukologija*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
- Balevičiūtė Ramunė. 2007. *Lietuvių aktorinės mokyklos formavimosi savitumai*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
- Balevičiūtė Ramunė. 2007. *Menotyra. Dar vienas žvilgsnis į psichologinį realizmą ir jo išpaudus lietuvių teatre*. Vilnius: Lietuvos mokslų akademijos leidykla.
- Baliutytė Elena. 2002. *Laiko įkaitė ir partnerė: lietuvių literatūros kritika*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- Baltušis Jonas. 1941. Ilgai laukta premjera Vilniaus Valstybiniame Teatre. V. Ivanovo „Šarvuotis 14-69“, *Tiesa* 4: 9.
- Benedeti Jeane. 1990. *Stanislauskis: A biography*. New York: Routledge.
- Dapšytė Goda. 2014. *Sovietinės cenzūros poveikis Lietuvos teatro diskurso raidai*. Daktaro disertacija. Vilnius: LMTA.
- Dementavičiūtė-Stankuvienė Deimantė. 2019. *Nacionalinio herojaus reprezentacijos kaita sovietiniame ir postsovietiniame Lietuvos dramos teatre*. Daktaro disertacija. Kaunas: Vytauto didžiojo universitetas.
- Efimova Alla. 1997. To touch on the raw: the aesthetic affection of social realism, *Art Journal* 56.
- Ellis Andrew. 2012. *Socialist Realisms: Soviet Painting 1920–1970*. Milano: Skira Editore.
- Frankel Tobia. 1972. *The Russian Artist*. New York: Macmillan Company.
- Giesz Ludwig. 1994. *Phänomenologie des Kitsches*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Guobys Aleksandras. 1970. *Lenino paveikslas Lietuvių teatre*. Vilnius: Lietuvos TSRS teatro draugija.
- Juraga Dubravka. 2002. *Socialistic cultures East and West*. Connecticut: Praeger.
- Kalašnikovas J. 1957. K. Stanislauskio pokalbiai Didžiojo teatro studijoje 1918–1922 metais. Vilnius: Lietuvos TSR teatro draugija.
- Klivis, Edgaras. 2004. *Metaforinio teatro poetika. 8–9 dešimtmečių Lietuvos teatro režisūra: tekstai ir kontekstai*. Daktaro disertacija. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas.
- Kutorgienė Zita. 1948. Smetoninis kaimas scenoje, *Tarybų Lietuva* 3: 14.
- Lankutis Jonas. 1983. *Lietuvių tarybinė dramaturgija*. Vilnius: Vaga.
- Marowitz, Charles. 2006. Stanislauskis prieš Čechovą, *Kultūros barai* 11: 32–35.
- Nelson Cary, Lawrence, Grossberg. 1988. *Marxism and the Interpretation of Culture*. University of Illinois Press.
- Overy Richard. 2004. *The Dictators: Hitler's Germany, Stalin's Russia*. University of Exeter: W. W. Norton & Company.
- Petuchauskas Markas. 1979. *Pirmasis tarybinio teatro sezonas. Lietuvių tarybinis teatras: 1940–1956*. Vilnius.
- Rudminas Vytautas. 1948. Didžioji byla. J. Baltušio „Gieda gaideliai“ Lietuvos TSR valstybiniame dramos teatre, *Tiesa* 9: 29.
- Siegelbaum Lewis, Sokolov Andrei. 2004. *Stalinism as A Way Of Life*. Yale University Press.
- Stanislavsky Konstantin. 1987. *Mein Leben in der Kunst*. Berlin: Das Europäische Buch.
- Stanislavskis Konstantinas. 1947. *Aktoriaus saviruoša*. Kaunas.
- Šileika Bronius. 1947. „Kremliaus kurantai“ Lietuvių scenoje, *Tiesa* 11: 27.

Nuorodos

¹ Dėl šių teiginių M. Gorkis buvo sulaukęs kritikos dar ir iš V. Lenino, kai parašė „Motiną“. V. Leni-

nas išvelgė, kad terminas religija gali būti ne taip suprastas, nes sovietinis žmogus yra ateistas.