

Literatūros modernėjimo procesai XX a. I pusėje

Aušra Martišiūtė

Lietuvių literatūros ir
tautosakos institutas,
Antakalnio g. 6, LT-10308
Vilnius

Straipsnyje analizuojami XX a. I pusėje (1900–1945) sukurti kūriniai, reprezentuojantys lietuvių dramaturgijos modernistinius eksperimentus. Modernizmo tendencijų kontekste išryškinamas autorių santykis su tradicija, detalizuojami draminės formos naujovių aspektai, ekspresionistiniai, surrealistiniai, simbolistiniai dramaturgijos bruožai, draminės išraiškos priemonės.

Raktažodžiai: modernizmas, simbolizmas, ekspresionizmas, siurrealizmas, drama, misterija

Literatūros modernėjimo procesai XX a. I pusėje aktyvuoja poetų (K. Binkio, B. Sruogos, S. Šemerio ir kt.), prozininkų (J. Savickio, I. Šeiniaus ir kt.) kūrybą, įvairiomis formomis oponuojančią jau susiformavusiai lietuvių literatūros tradicijai. Lietuvių dramaturgija, sąlygojama mėgėjų teatro bei jauno profesionalaus teatro galimybių, XX a. I pusėje tradiciją dar tik kūrė, tad turinio ir formos eksperimentų nėra daug. Modernizmo tendencijų apraiškos lietuvių dramaturgijoje buvo nuošalyje nuo tuometinio teatrinio gyvenimo, liko *literatūriniais* dramine forma parašytais modernistinių kūrinių dokumentais: Vydūno „Probočių šešėliai“ (parašyta 1900 m., pastatyta 1901 m., paskelbta 1908 m.), „Jūrų varpai“ (parašyta ir pastatyta 1914 m., paskelbta 1920 m.), J. A. Herbačiausko „Lietuvos griuvėsių himnas“ (1907), S. Šemerio „Mirties mirtis“ (1924), K. Binkio „Generalinė repeticija“ (1939 m., pastatyta 1959 m., paskelbta 1965 m.) ir kt. Greta modernistinių *draminės formos* ieškojimų vyksta *gilesnio dramtizmo* paieškos istorinės tematikos kūriniuose (V. Krėvės „Šarūnas“ (1911), „Skirgaila“ (rus. k. paskelbta 1922 m., liet. k. – 1925 m., pastatyta 1924 m.), V. Mykolaičio-Putino „Valdovo sūnus“ (1920 m., pastatyta 1921 m.) ir antrasis dramos variantas „Valdovas“ (1929), B. Sruogos „Milžino paunksmė“ (parašyta 1930 m., paskelbta 1932 m., pastatyta 1934 m.). Istorinės tematikos dramose dėmesys sutelktas į žmogaus dramą, žmoniškumo problematiką, supriešinamą su deklaratyvaus, stereotipinėmis priemonėmis žadinamo patriotiškumo tradicija¹. Modernizmo idėjų kontekste minėti kūriniai išryškėja kaip priešprieša mėgėjų teatre ir dramaturgijoje susiformavusiai tradicijai, įtvirtinusiai neklystantį, vidinių prieštaravimų nepatiriantį pozityvų herojų ir idealizuotą istorijos interpretaciją². Tačiau pasipriešinimas istorinės dramos tradicijai vyksta klasikinės formos – tragedijos, istorinės kronikos žanrų – ribose. Dabartį vaizduojančios buitinės-realistinės dramos tradicija mo-

dernizuojama orientuojantis į natūralizmo, simbolizmo, ekspresionizmo bendrąsias tendencijas, M. Maeterlincko, H. Ibseno, A. Čechovo dramų poetiką (M. Šikšnio-Šiaulėniškio „Sparnai“ (1907), K. Jasiu-kaičio „Alkani žmonės“ (1908), B. Laucevičiaus-Vargšo „Žmonės“ (1910), K. Puidos „Rūtų vainikas“ (1912), „Undinė“ (1913), „Stepai“ (1920), P. Gintalo „Dinamo 1000 HP“ (1930) ir kt.). Šio straipsnio objektas – dramos kūriniai, kuriuose tikrovė perkuriama, transformuojama į sąlygiškas teatrinės formas, siekiant atskleisti aktualias tautinio sąmoningumo ir humanistinės minties idėjas. Straipsnio tikslas – bendrųjų modernizmo tendencijų kontekste išskirti ryškiausias lietuvių dramaturgijos naujovių apraiškas, liudijančias naujos minties ir kūrinio formos paieškas.

TIKROVĖS PERKŪRIMAS VYDŪNO IR J. A. HERBAČIAUSKO MISTERIJOSE

Iki Pirmojo pasaulinio karo svarbiausi estetikos formuotojai – Juozapas Albinas Herbačiauskas, Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė, Marija Pečkauskaitė, Ignas Šeinius ir kiti – teigė, kad reikalingas *tikrovę perkuriąs* menas. Nauja dvasia, apie kurią tiek daug buvo kalbama XX a. pradžioje, privalo turėti *naują formą*, – reikia kurti naują, elitinę, mistinę literatūrą, suvokiamą kaip „audriška“ kūryba, budinanti miegalius, sujudinanti „apjautosią dvasią“. J. A. Herbačiauskas kūrinio *formos* kaitą laiko nulemtą visuomenės globalių pasikeitimų, jis sutaria su S. Čiurlioniene-Kymantaite, kad rašytojai turi nustoti kurti „skaitymėlius liaudžiai“ pagal mūsų literatūroje viešpataujančią „populiarišką šablona“. Konstatuojama dramatiška menininko padėtis: „Šviesuoliai, savo „aš“ išsižadėję, rašo knygas liaudies „labui“ ir badu stippa, o liaudis tų knygų nebeskaito ir tik, šnapselį išgėrę, varo šviesuolius „kiaulių ganyti“. [...] Ne vien tik „populiariškas penas“ Lietuvai yra reikalingas;

Lietuva rasi dar labiau trokšta „nepopuliariško“ meno³. S. Čiurlionienė-Kymantaitė įsakmiai kreipia Lietuvos kūrėjų dėmesį ta linkme, kur „žmonijos genijai kreipiasi“, t. y. į besirandantį troškimą „ko nors gilesnio, negu gili žmogaus psichologija“, išreiškiamo „visa apimančiais“ simboliiais, kūrėjo tikslas – vaizduoti tai, kas neišaiškinama, aukšta, mistiška⁴. Pirmuose moderniosios literatūros almanachuose („Gabija“ (1907), „Vaivorykštė“ (1913), „Pirmasai baras“ (1915)) vyrauja tendencija kurti *tautinį meną*, ieškoti naujų, lietuvių vaizduotei būdingiausių formų. Išsikristalizavo alegorinė vaizduotės topika (piliakalnis, ežero dugnas, griuvėsiai, aukurai, kriviai, vaidilutės, etc.). Nors ir buvo karštai skatinama individuali universalių dalykų interpretacija, alegoriniuose kūriniuose rašytojų vaizduotės formos neišvengiamai suvienodėjo, tapo stereotipais. Pirmasis lietuvių literatūros modernėjimo žingsnis žengiamas modernizmą suvokiant kaip *emocingą, egzaltuotą ir abstraktų alegorizuotų figūrų kalbėjimą*. Pirmųjų novatoriškos formos dramų kūrėjai – Vydūnas, J. A. Herbačiauskas – ne tik kūryboje, bet ir gyvenime renkasi *mistiko vaidmenį*, išskiriantį menininką iš „paprastų“ žmonių minios. Vydūnas, Mažosios Lietuvos ir vokiečių kultūros išugdytas taurus mistikas, mąstytojas, dramose įvairiomis formomis fiksuoja žmogaus savimonės brendimą, orientuotą į visa apimančią *žmoniškumo* esmės suvokimą, kuris apibendrinamas poetinėmis šviesos, saulės, jūrų varpų metaforomis. J. A. Herbačiauskas, lietuvių ir lenkų kultūros išugdytas mistikas ekscentrikas, dramine forma sukuria ironiškąjį tautos misterijos variantą.

Vydūnas tikrovę transformuoja į sąlygiškas teatro vaizdinių formas, siekdamas apibendrinti tautos praeities ir dabarties įvykių prasmes. Vydūno dramose vaizdiniai ir personažų kalbėjimo stilius perteikia žmogų supantį chaotišką ir disharmonišką pasaulį, kuriame herojus turi *pasirinkti* savąją poziciją. Herojaus pasirinkimo dilema sprendžiama aplinkybėmis, jau pažįstamomis iš ankstyvosios lietuvių dramaturgijos kūrinių, tačiau Vydūnas paryškina dramatiškuosius momentus, atskleidžia po pozityvių idėjų paviršiumi slepiamą egoistiškų siekių niekingumą ir pavojingumą. Trilogijoje „Probočių šešėliai“ draminis veiksmas koncentruojamas trijuose istorijos etapuose: kovų su kryžiuočiais laikais (išryškinama tragiškoji istorinio herojaus, patikėjusio kilniomis kryžiuočių idėjomis, klaida), baudžiosos metu (akcentuojama beteisio baudžiauninko teisė ir pareiga apginti žmogaus orumą ir laisvę), dabarties aplinkybėmis (atskleidžiama negatyvi, pavojinga siaurai ir paviršutiniškai suvokiamų kilnių idėjų pusė, suprimityvinta religijos, materialinės ir dvasinės kultūros, politikos ideologų ir gynėjų). Misterijoje „Jūrų varpai“ herojus turi *pažinti ir patirti* visas dabarties pasaulio apraiškas – jis susiduria ir su dvasingumo ieškojimais, ir su agresyvia, save naikinančios civilizacijos realybe. Dabarties chaosas ir reiškinių įvairovė per-

teikiami kuriant tradicinį dramos siužetą eliminuojančią epizodų seką. Dramos epizodai atrodo kaip veiksmo fonas, kuriame skleidžiasi pagrindinio dramos herojaus – tikrovę reflektuojančio personažo – savimonės raida⁵. Tačiau kita vertus, herojus ir jį supanti aplinka yra susiję abipusiais ryšiais. Vydūno misterijos – monodramiškos, jų epizodai (personažų tipai, kalbos pobūdis, scenovaizdis) suteikia stiprų impulsą juos stebinčio personažo mąstymui, tačiau kita vertus, tikrovės epizodus mes matome tarsi per dramos herojaus žvilgsnio prizmę, jau transformuotus jo vaizduotės. Vydūnas Lietuvos istorijos interpretacijoje kuria politikos, religijos, ekonomikos, kultūros nuostatas reprezentuojančius fragmentus („Probočių šešėliai“), ekspresionistine maniera paryškina ir transformuoja vizualų dramos vaizdą, epizodų kaitos ritmą ir tempą, į desperatiškus šūksnius redukuoja personažų kalbą, kad kuo ekspresyviau perteiktų modernios civilizacijos kūrimosi ir susinaikinimo tragediją („Jūrų varpai“). Tačiau modernistiniai ieškojimai Vydūno dramose yra tik intarpas, įsiliejantis į bendrąjį misterijos vyksmą, jie atskleidžia žmogaus mintyse vykstantį *virsmą* ir jo metu išsikristalizuojančią harmoniją. Suvokta žmogaus egzistencijos prasmė panaikina dramatiškus herojaus prieštaravimus ir kūrinio tragiškos atomazgos galiomybę.

J. A. Herbačiausko misterija „Lietuvos griuvėsių himnas (Dainiaus simfoniskas sapnas)“, 1907 m. išspausdinta Krokovoje leistame literatūros almanache „Gabija“, simboliškas ir alegoriškas „žanrinio eklektiškumo“ pavyzdys, išsiskiria unikalia forma ir ironijos įrašymu į tautos praeities ir dabarties refleksiją⁶. „Tradiciiniame“ scenovaizdyje (Romovės griuvėsiai, naktis, „rūtų vainikais apipaišytas“ laivelis plukdo sapnuojantį Dainių-Jaunutį) iškilmingai byloja tradiciniai veikėjai – Vaidilytės, Vaidila-Kunigaikštis, Karžygytis, Gardnešys (Šauklys), Baltasis ir Juodasis šešėlis, etc. Vyksa pakilaus kalbėjimo sureikšmintas tautos atgimimo misterija. Jos tikslas – pažadinti Lietuvą, kad ši atgautų drąsą „būti galinga, liuosa, neprigulminga“. Tačiau nelauktą prasmės efektą kūrinyje suteikia misterijos atomazga – pradeda švisti, Dainius-Jaunutis pabunda iš saldaus sapno. Pabudimas A. J. Herbačiausko misterijoje – tai pabudimas iš tradicinio praeities suvokimo, idealizuoto jos vaizdavimo, patetiško kalbėjimo. Pabudimas – ironijos atpažinimas ir suvokimas išgirdus „blaiivos, realistiškai išsipagiriojusios Lietuvos balsų Himną“, atskiriant tautos gaivintojų – „vaistininkų“ balsus, vienas per kitą egoistiškai reikalaujančius garbinimo: *bizniškai megalomaniško tautos vaistininko Nr. 1* pusėtinai storas balsas suabsoliutina sveiką protą („Tautai per 6 amžius skaudėjo pilvelis... Aš ją išgydžiau... aš... aš... [...] Garbinkit mano „aš“, „aš“, „aš“! Garbinkit, seni ir jauni, maži ir dideli!..“), *Vaistininko Nr. 2* truputį storesnis balsas pirmenybę teikia naujausiems išradimams („Ne! mane garbinkit! Aš... aš... aš mokinu „naujausios gadinės išradimo stebuk-

lų“), Vaistininko Nr. 5 plonai storas balsas giriasi tautą išgydęs nuo „religijos raupų“ („Tauta nustojo jau svajoti apie „dvasių (tfu! pfuj!)... apie „religiją“), etc.⁷. Idealistams įtikinėjant materialistus, ironijos smaigaliai nukreipiami į visuotinį politikavimą („politikuo- kim, politikuokim, politikuokim! Visa Europa žiūri ant mūsų“), į tautos „įvaizdį“ su įvairių kriaucių siūlomais aprėdais: tauta su raudonomis kelnėmis, pradedančiomis smukti nuo lieso pilvo, tauta su sermėga ir be sermėgos („Lai gyvuoja nuoga – be sermėgos! Šalin kriaucių valdžią!“), etc. Tautos „choro“ chaosą nutraukia Senelis, „kursai senovės laikuose tankiai vaikštinė- jo-kiūtinėjo po Žemaitiją“, sustatydamas viską į savo vietas, įvardydamas tautos misterijos veikėjus ir įvykius tikraisiais vardais: „Kriaučius pasigėręs šposus varinėja! Varykit jį gulti! Aš Tautai duosiu tokią lazdele, kuri tik vienu į kaktą barkštelėjimu visus kriaučius į Karžygius atvers, o priešams nugaras išpers... Eikit gulti! Išsipagiriokit! Tegū jūsų svajonės bus jau Galas Pas- kutinis“⁸. Misterijos finale įvykiai nutraukiami visa pa- keisiančio stebuklo viltimi – ironišku pasyvaus žmo- gaus lūkesčių apibendrinimu. Visi varomi miegoti, t. y. vėl sapnuoti idealios tautos būties sapną, kuriame gal- būt išsipildys Senelio pažadas „tik vienu į kaktą barkš- telėjimu“ sukurti dabarčiai priešingą tobulos Lietuvos ir karžygiškų lietuvių viziją.

Pirmuosiuose modernistinės dramos bandymuose autoriai orientuojasi į tautos sąmoningumo žadinimą ir šia intencija yra artimi amžiaus pradžioje aktualiai visuomeniškajai dramaturgijos misijai, tačiau Vydūnas ir J. A. Herbačiauskas šio tikslo siekia skirtingomis priemonėmis. Vydūnas pateikia pozityvų pavyzdį ir, kurdamas monodramišką herojaus sąmoningėjimo procesą, kūrinio atomazgoje pasiekia aukštąjį tikslą⁹. J. A. Herbačiauskas viską persmelkia aštria ironija: ne tik nuvainikuoja tautos praeities suvokimą ir įsi- vaizdavimą, apnuogina tautos dabartį, bet ir ironi- zuoja pasyvaus ir nesąmoningo individo naivų tikėji- mą stebuklu, neva sukursiančių miglotai įsivaizduo- jamą idealiąją lietuvių tautos būtį. Vydūnas siekia skaitytojo-žiūrovo sąmoningumo susitapatinant su kū- rinio protagonisto likimu; teatro priemonėmis norima sustiprinti susitapatinimo įtaigą. J. A. Herbačiauskas pasitelkęs ironiją siekia atsiribojimo efekto – skaity- tojas-žiūrovas tarsi iš šalies stebi „teatrą teatre“, suvo- kia savo iliuzijas ir jų absurdiškumą. Tačiau, nors ir būdami skirtingos laikysenos menininkai, Vydūnas ir J. A. Herbačiauskas oponuoja idealizuotos praeities vaizdavimo tradicijai ir siekia to paties – ugdyti žmo- gaus sąmoningumą.

ŽVILGSNIS Į TIKROVĖS PRASMES PER IMPRESIONIZMO BEI SIMBOLIZMO POETIKOS PRIZMĘ

Naujas modernizmo suvokimo etapas prasideda ant- rajame dešimtmetyje. Tikra tautos literatūra suvo- kiamą kaip pasaulinės literatūros dalis, siekiama me-

ną atriboti nuo tautinio atgimimo laikotarpiu įsiga- lėjusios „agitatoriniai moralinės raštijėlės“. Pirmasis literatūros žurnalas „Vaivorykštė“ (1913) atsiriboja nuo apibrėžtesnės estetinės programos. Liudas Gira pirmame numeryje estetinę programą apibūdina straipsnyje „Literatūros pašnekos. Naują žygį prade- dant“, kuriame akcentuoja vienintelį – „aestetikos pa- sigėrėjimo“ kriterijų, įrodinėja, kad *reikia račyti* ape- liuojant ne tiek į protą, kiek į jausmą. „Vaivorykš- tėje“ daug dėmesio skiriama naujų lietuviškų dramų recenzijoms (skyriuje „Kritika ir bibliografija“), ke- liamos teatro problemos (V. Bičiūno „Mūsų teatras ir kur jis eina?“). Didžiausia „Vaivorykštės“ kūrybi- nė jėga – prozininkas Ignas Šeinius (išspausdintos dvi stambios apysakos „Bangos siaučia“ ir „Vasaros vaišės“). I. Šeinaus kūrinuose sukuriama *nauja si- tuacija*, kurioje nebėra *nenuginčijamų argumentų, ab- soliučių tiesų*, – apysakose esminis lūžis vyksta dėl moters, o ne dėl tėvynės ar herojaus garbės. Litera- tūros almanachas „Pirmasai baras“ (1915) kvietė ne- kartoti *žinomo, realaus bei psichologiško*¹⁰. Atranda- ma *naujo dramatismo* galimybė – iš pirmo žvilgsnio paprastas ir normalus pasaulis visai nėra toks, jame slypi daugybė priežasčių dramoms ir tragedijoms.

Antrajame dešimtmetyje vyrauja autorių siekis kū- riniuose fiksuoti impresionistinę visa ko kaitą, su- kurti įspūdį, jog veikėjų jausmus ir poelgius gaubia simbolizmo mistikos dvelksmas. Modernizmas suvo- kiamas kaip *emocijų kaitos* vaizdavimas, įsigali sam- prata, kad nėra pastovumo ir nusiramino ten, kur tradiciškai jo buvo tikimasi. Dramaturgijoje į tikro- vę žvelgiama per impresionizmo ir simbolizmo po- etikos prizmę (L. Giros „Svečiai“ (1910), K. Puidos „Rūtų vainikas“ (1912), „Undinė“ (1913), „Stepai“ (1920), P. Vaičiūno dramatinė impresija „Sielos virpėji- mas“ (išspausdinta 1920 m.), mitologijos pasaka „Mil- da, meilės deivė“ (1918 m., atspausdinta 1920 m.), tri- logija „Žodžiai ir atbalsiai“ (1919), „Žemėtosios kau- kės“ (1920), „Giedrėjanti sąžinė“ (1921) ir kt. dra- mos). L. Gira dramoje „Svečiai“ (1910) istorinę se- novės lietuvių gyvenimo medžiagą traktuoja simbo- liškai – tragiškoji veiksmo įtampa grindžiama ne iš- orine intriga, o nuotaika, nematomu, bet jaučiamu susidūrimu su tuo, kas bręsta paslapties gaubiamoje personažų lemtyje. Dramatiškas slėpinimo „ūpas“ „lydi visą fragmentą ištaisai, nuolat kildamas, kilda- mas ir galop trūkęs kaip perkūnijos trenksmai pas- kutinėse dviejose Juokdario tiradose. Tai disonanso tragediškumas tarp to, kas veikiama, kalbama, ir to, kas jaučiama. Jis slepiasi tarp eilių, žodžių“¹¹. Vis tik L. Giros pjesėje pabrėžiamas ne abstraktus nu- sikaltimas, o visai aiškus, tik *netiesiogiai iškreiktas* kal- tinimas lėbaujančiai Lietuvos bajorijai už jos dvasinį aplaidumą¹². P. Vaičiūnas, apibūdinamas kūrėjo in- tencijas, teigia, tuo metu ieškojęs sielai džiaugsmo „gyvenimo mistikos pasaulyje“¹³. Pagrindinis P. Vai- čiūno dramatinės trilogijos herojus skulptorius Faus- tas Gunga – savotiškas antžmogis ir mistikas, užsi-

mojės sukurti magiškos galios skulptūrą – laisvės simbolį. Dramose daug dėmesio skiriama jo emociniams išgyvenimams, erotinėms kolizijoms, nemažai samprotaujama apie moters prigimtyje slypinčias fatališkas priešingybes. Tačiau labiausiai P. Vaičiūnui rūpėjo parodyti „galingą pasaulio svajonių kūrėją“, simbolizuojantį tautinio idealizmo galią, nuo kurios dūžių „sutrūpės senovės lytis“. Pasak B. Sruogos, dialogai ir scenos čia yra greičiau „tam tikra lyrikos forma, negu dramaturgijos požymiai“¹⁴. Daugelyje vietų dialoge, veikėjų nuotaikose vyrauja paslaptin-gas nerimas, artėjančios grėsmės nuojauta, baimė, pasak L. Giros, „katastrofinis gūdumo ūpas à la Pšybyševski“¹⁵.

„Lietuviškos mistikos“, „tautos dvasios“, „sielos gyvenimo“ idėjos pažadino siekį gilintis į *universalias būties problemas*. Dramose situacijos vaizduojamos realistiniam kūrinui artima maniera, tačiau jose itin svarbūs yra personažo ir įvykio nuotaikos niuansai, keliantys naujus reikalavimus aktoriaus vaidybai, teatrinei spektaklio atmosferai, etc. Dramaturgai ieško simbolių ir alegorinių įvaizdžių poetinei idėjai ir kolizijai išreikšti, kūrinuose atsiranda laisvas menininko fantazijos žaismas, sąlyginis mąstymas, tautosakinė stilizacija. „Nuotaikų dramaturgija“ mėgėjų teatrui buvo sunkiai įveikiamas uždavinys, dėl to impresionizmo ir simbolizmo bruožų turintys kūriniai nebuvo populiarūs tarp vaidintojų. Kita vertus, šiuose kūrinuose nebuvo išvengta naiviai jausmingo melodramiško, melodeklamacinių intonacijų, griežtai kritikuotų ne tik teatro, bet ir literatūros vertintojų. Kritika ir polemika atšaldė alegorijos bei simbolikos pomėgį: ilgainiui tokių pjesių autoriai arba visai liovėsi rašę dramas, arba ėmė ieškoti realistinių formų, suartėjo su įsikūrusiu profesionaliu lietuvių teatru (S. Santvaras, P. Vaičiūnas).

Lietuvai 1918 m. vasario 16 d. aktu paskelbus nepriklausomybę, politikoje ir kultūroje įsigali europietiški reikalavimai, kritikuojamos visos pastebėto atsilikimo apraiškos. Prieškarinės „Vaivorykštės“ tąsa – 1920–1923 m. Švietimo ministerijos leistas V. Krėvės redaguotas „Skaitymų“ žurnalas (24 numeriai) – telkė trečiojo dešimtmečio rašytojų, kritikų, vertėjų branduolį. Liaudies meno kūrėjų draugijos siūlymu buvo spausdinami originalūs, per karą užsigulėję grožinės literatūros tekstai. Daugiausia vietos skirta neoromantinei literatūrai, tačiau neignoruoti ir avangardistai (K. Binkio lyrika). Vyravo proza ir drama (publikuojama Maironio drama „Kęstučio mirtis“ – pirmoji istorinių dramų trilogijos dalis). „Skaitymų“ žurnale aštriai kritikuojamos simbolizmo, ekspresionizmo tendencijos¹⁶. Pagrindinis kritikos argumentas – nerealistinio, simbolinio veikalo kūrėjas priverstas griebtis visokių metaforų, palyginimų, sentencijų, kitokių poetinės retorikos figūrų, o tai veikalo fabulą, simboliškai vaizduojamų prasmų esmę paverčia nuobodžia pasaka. Kritikuojamas dirbtinumas, nenatūralumas, limonadinis saldumas, etc. Kategoriškas kū-

rinių neigimas sukelia ir polemiką. 1921 m. Vaižgantas gina „lietuvišką misticizmą“, rašytojų teisę būti savitiems *pagal galimybes*. Simbolizmo, impresionizmo, ekspresionizmo tendencijos lietuvių dramaturgijoje siejamos ir su tautosaka (pasaka), ir pasaulio dramaturgijos patirtimi. „Tikro lietuvių siela, – rašė P. Vaičiūnas, – yra linkusi prie gražios pasakos ir visai skirtingu būdu reiškiančios mistikos. Tai mum patvirtina M. Čiurlionio kūryba, o taip pat ir mūsų paprastas kaimietis savo dienos gyvenimu, kurį jis visokiais būdais stengiasi sušvelninti ir apvilkti pasakų rūbais“¹⁷. „Lietuvių siela“ suteikiama forma, at-rasta M. Maeterlincko, S. Prszybyszewskio kūrinuose (P. Vaičiūnas, L. Gira, K. Puida antrajame dešimtmetyje mėgdžioja šių dramaturgų rašymo maniera).

TRADICIJOS PANEIGIMO IDĖJOS

Trečiojo dešimtmečio estetikoje ima vyrėti *kosmopolitizmas*, neigiami rašytojai, savo kūryboje reiškę tautines bei visuomenines pažiūras. Estetikoje orientuojamasi į lietuvių inteligentą, kuriam turi būti prieinama tai, kas yra šiuo metu prieinama vokiečiui ar anglui inteligentui. 1921 m. dienraštis „Lietuva“ pradeda leisti savaitinį literatūros priedą „Sekmoji diena“ (išėjo 45 numeriai); čia pirmą kartą viešai pasirodė lietuviškas ekspresionizmas ir avangardizmas (K. Binkio „Vokiškasis pavasaris“ ir „Botanika“, Salio Šemerio avangardistinės poezijos bandymai („Pojūčių pokylio prožektorius“), Juozo Žengės „Šėpšrerėp“), išspausdinta straipsnių apie ekspresionizmą, publikuota E. Po, O. Vaildo, K. Hamsuno ir kt. vertimų. 1922 m. Vasario 16-osios proga išėjo aštuonių puslapių „Keturių vėjų“ pranašas, teigiantis avangardistinę¹⁸, supermodernią laikyseną, pagrįstą intencijomis sukurti naują mitą, nušviesti dabarties sutemas: „kuriame savo naujosios būties naująjį mitą. [...] Meno dinamoma mašina milijonais prožektorių nušvies mūsų sutemas“¹⁹. Po pusmečio Berlyne išleistas ekspresionistinis J. Savickio apsakymų rinkinys „Šventadienio sonetai“, kuriame išryškintas lietuvių literatūroje naujas – kaukės – principas, atskleidžiantis neatitikimą tarp žmogaus vidinės savasties ir elgsenos. J. Savickio prozos stiprybė – nauja, netikėta ir neįprasta forma: situacijos keičiasi kaip kino filme, ironija tampa vienu pamatinių pasaulėvaizdžio ir stilstikos principų. Viešpatauja visuotinis reliatyvumas, tačiau J. Savickis derina tradicinį moralinį vertinimą ir novatorišką formą.

„Keturi vėjai“ propaguoja naują, suvokiamą kaip didžiausioji vertybė, kuri pasireiškia „naujame turinyje, naujoje formoje, naujame stiliuje ir jei ne naujoje, tai bent gerokai panaujintoje kalboje. Rašytojas, kuris neįneša nieko naujo į savo veikalus, kuris seka kitų nustatytas ir jau gerokai apvalkiotas formas, bus be abejo suprantamesnis, bet jo vertė bus lygi nuliui“²⁰. „Modernumas“ skaitytojui aiški-

namas pasitelkiant literatūros, dailės ir muzikos pavyzdžius, pripažįstama, kad skirtingų individualybių kūriniai sieja „reiškimosi ir technikos priemonės“: kompozitoriai „mažne visiškai pašalina iš savo „dirbtuvės“ Konsonansą – trigarsį“, muzikos kalboje įsiviešpatavo įvairiausi „kombinuoti *disonansai*“, o apibūdinant Stravinskio muzką, išskiriama bendra kūrybos nuotaika – „linkimas į parodiją, karikatūrą“²¹. Keturvėjininkų interesų orbitoje svarbią vietą užėmė *teatrickumas*, pasitelktas populiarinant „modernizmo“ idėjas ir tradiciją neigiančią laikyseną. 1927 m. suorganizuojamas teatralizuotas „Keturių vėjų“ teismas universitete, nutaręs, kad keturvėjininkai atliko girtiną darbą, gaivindami lietuvių literatūros procesą, kovodami prieš šablonus, todėl yra baustini švelniai – „iki gyvos galvos sunkiems literatūros darbams“, paliekant teisę po 20 metų apeliuoti į kitos kartos literatūrinę teisimą. Teismo nutartyje ryški potekstė: ar prabėgus 20-iai metų keturvėjininkai bus pajėgūs laikytis „naujumo“ reikalavimo?

Petras Tarulis „apsakos fragmente“ „Trejos devynerios“ kuria dialogą su tradicija, kviečia skaitytoją pasitelkti vaizduotę ir atsiriboti nuo stereotipinių vaizdinių, įsivaizduoti *kitoki* nei literatūroje (Maironio, Krėvės ir kt.) ir teatre (mėgėjų teatro, rež. B. Dauguviečio) jau įtvirtintą Lietuvos senovės paveikslą, senovės vaizdavimo priemones. Tačiau rašytojas neatsispiria pagundai eiti lengvesniu, „kultūrinės tradicijos“ pramintu keliu ir naudoja visiems gerai žinomus vaizdinius. Jis atvirai prisipažįsta, kad ruošiasi skaitytoją žavėti senove *kaip teatre* („Štai atidengiu uždangą, už kurios pasislėpę mano kolegų ruošias jus, skaitytojau, žavėti. Atvirumas, šviesa. Jokio patamsio! Štai kas man rūpi“). Jis efektingai sustabdo veiksmą (to nebuvo galima padaryti tradiciniame teatro spektaklyje) *kaip kinematografe* („Aš sulaukau šią sceną: kaip kinematografe, staiga nustojus aparatui sukti juostą, vaidintojai, kaip kas buvo [...] lieka nejudamai stovėti“). Kad senovės lietuvių kovingumas būtų kuo įtikinamesnis ir efektingesnis, prašoma pasikliauti vaizduotėje įsitvirtinusiems vaizdiniais, įsivaizduoti, jog „tai labai prašmatnu, herojinga, karžygiška“. Apeliuojama į skaitytojo vaizduotę, pabrėžiant, kad kūrinyje nebus „iškilmingų, senovės gyvenimo prašymuos įprastų puotų paveikslų, nevertosiu šydo, nė kitokių grožybių“. Grįžimas į „iki kultūrinius“ laikus yra sunkus, tačiau efektingas: „Miškui ošti nenuobodu, nes dar joki maironys jo ošimo nenužiovulino!“²² Vaizduojamas senovės lietuvis yra paprastas žmogus („Bepiga tiems, kurie rašo apie kunigaikščius. Jų veikalus kunigaikščiai savo asmenim jau išaukština“); apsakos herojus joja paprastai (autorius prašo skaitytojo atsiriboti nuo „krėviško trafareto“) ir sutinka merginą – „tiesa, tai ne cukerkinė Birutė. Tai miškan pakirtų rink išėjus paprasta jauna merga. Nei kasos nedabintos, nei aukso tų diržų“. Autorius pripažįsta, jog herojaus Šerniaus „laukiniškumą“ įsivaizduoti sunku, nes skaity-

tojo vaizduotė užteršta: „vis tiek bus panašu į gegužinę [...] Geriausiu atveju skaitytojas vaizduosis persirengusių aktorių iš lietuviškos istorinės pjesės“²³. Autorius siūlo „griežtai naują grimą“, tačiau vaizduodamas lietuvių kovą pasitelkia tik teatrinis stereotipus (sceninį judesį, „istorinius“ kostiumus): „jie labai uoliai stengės kuo daugiau bildesio ir triukšmo padaryti. Kiek tik galėjo senoviškiau ir baisiau apsilvilko. Kepurės raguotos, kaip mūsų Dauguviečio senoviniuos spektakliuos, kailiai, barzdos, pečiai platus, be vatos pagelbos – tik iš tikrų raumenų ir kaulų – pečiai. Nors tai gerai!“ Ilgainiui autorius net susitaiko su vaizduotėje įsigalėjusia teatrine tradicija, nors iš paskutiniųjų stengiasi ją ironizuoti ir kritikuoti. „*Ač nieko prieš neturiu*: vaizduokitės sau istorinio lietuviško veikalo sceną. Vaizduokitės butaforinių kalavijų, jiešmų, kirvių, buožių ir skydų bildesį. Vaizduokitės kaip čia vienoje, čia kitoje vietoje kiaurai perverti kariai plačiai rankas iškėtę krinta. Vaizduokitės jų vaizdingas priešmirtines konvulsijas. **Tik... patriotinių monologų nereikia.** O šiaip tikrai būtų panašu į tai, kas tikrai įvyko. Kad ne grimas, kurį šios kovos dalyviai labai sunkiai galio nusiplauti – būtų tikras sodžiaus teatro pamėgdžiojimas. Nevykęs paistymas su buožem ir kalavijais. **Joks save gerbiąs režisierius tokios scenos neturėtų rodyti** (paryškinta straipsnio autorės – A. M.)“²⁴.

Kritiškas požiūris į lietuvių teatrinę vaizduotę demonstruojamas ir originaliu, pirmame „Keturių vėjų“ numeryje paskelbtu dramos kūrinium – S. Šemerio drama „Mirties mirtis“, kuri akivaizdžiai „nepastatoma“ tuometiniame Lietuvos teatre²⁵. Autorius pasirenka globalią mirties, civilizacijos ištobulinto karo meno problematiką, tačiau didžiausia naujove tapo iki siurrealistinių vaizdinių išaugantys pjesės personažai ir scenovaizdžio reginiai. Pjesės pradžioje vaizduojama Mirties dirbtuvė dar gana realistiška: Mirtis eksperimentuoja su nauju išradimu – dujomis, diskutuoja su savo kolegomis ir konkurentais Maru ir Sifiliu. Sudaryta „trilypė sąjunga“ vainikuojama Mirties armijos paradu „erdvių kieme“. Mirties galią demonstruojantys batalionai išbando savo galimybes *karo veiksmų teatre* – „apkasų ložėse sutūpę prancūzai, vokiečiai, anglai, eskimai ir kiti, kurių vardai geografijos vadovėly“). Karo scenoje – ne istorinių dramų vaidinimuose primityviai imituojamos kovos, o šokis – kadrilis, Mirtis diriguoja, griežia „simfoninis patrankų, kulkosvaidžių, šautuvų orkestras“. *Mirties puotoje* tikrovė ima šurpiauti deformuotis – remarkose patariama, kaip panaudojus žmogaus kūno „medžiagą“ sukurti teatrinį rekvizitą: stalas – „du vyrai surišti per liemenį iš užpakalio. Jų sprandai paskui atlošti į šonus, į priešingą pusę. [...] Staltiesė iš žmonių odų. Visi svečiai sėdi ant pasitursinusių žmogysčių, kurios laiko juos apkabinusios savo glėbiuose. Mirtis sėdi pačioje didžiausioje ir minkščiausioje pačioje kerčioje“. Iš kaukolių geriamas žmonių kraujas, šauksmai valio! „sotina tuščią

erdvę, kuri *piktai raukosi*“. *Mirties çtabo* epizode mirties triumfas komplikuojasi, apie tai byloja ir sceno-vaizdis („ausaburniai“): „visa siena – ausis prie ausies, burna prie burnos. Kiekvienas plyšys klauso, klausia, rėkia, skamba, čerškia aršiau už centrinę telefonų stotį“. Personażai, transformuoti į lūpas ir ausis, reikalauja optimizmo – „Šypsenos! Šypsenos“, tačiau optimizmą nustelbia realios padėties pripažinimas: „Padėtis rizikinga“, Pasiuntinys praneša apie pralaimėjimą – „Tamste Vade! Bėk.“ Mirtis demonstruoja herojiškumą – ji išeina į „ugnies lauką“, kur „vaikšto trofėjai, laksto belaisviai, nerasdami koncentracijos stovyklų, tiesiasi ir laužosi frontai“. Mirtį vaidinantis aktorius (aktorai?) netikėtai ima augti, didėti. Mirtis tiesiogine prasme žiūri į viską iš aukšto, „taip, kaip pridera vyriausiam“, su panieka stebi personifikuotą būseną – paniką, kuri „savo naguose rachališkai gniaužo didesnę daugumą“. Žmonės čia veikia deformuotais kūnais: žmogus be galvos, žmogus be kojų, žmogus be dantų, Mirtis „netyčia užsistoja ant žmogaus, kuris savo burnoje rikiavo surinktus dantis, kuriais apsiaustė Mirties kulnis“. Kai Mirtis surėkia „Ai!“, aidas sukelia sambrūzdį: aplinkui Mirtį į krūvą renkasi atskirai ir būriais šonkaukliai, blauzdos, ausys, smakrai, nosys, strėnos, etc. Galiausiai Mirtis „atidaro myrosvaizdžio ugnį, pirmoje scenoje išrastomis dujomis“, bet ginklas išsprūsta iš jos rankų ir pats šaudo, naikindamas viską aplinkui, kol lieka paskutinis taikynis – Mirtis. Raudonojo kryžiaus klinikoje mėginama išgelbėti sužeistą Mirtį, tačiau nesėkmingai. Mirtis lėtai merdi: „net pievos paliovė kvėpavusios. Jūros nustojo dūsavusios. Miestai nebedūmuojas ir nebegeležinkeliuojasi tarp savęs. Tik dar laikas lekia“, kol galiausiai pasaulyje „niekur nieko nebeliko“. *Mirties agonijos* epizodas kuriamas demonstruojant milžiniško „kūno irimą“: „Mirties rankos, pajutę valią, ištrūksta nuo Mirties pečių. Bėgioja. Grabalioja aplinkui. [...] užsikabina už pačios Mirties kaklo. Mirtis dar mėgina rankas pažaboti kojomis, kurios pertemptos triokštelėja, atsiriša visus ryšius nuo stuomens ir bėga pabėgioti. Išsigandę kojų, rankos dar glaudžiau spustelėja pirštų glėbius aplink kaklą. [...] stuomuo stojęs kaulų skeveldromis išdaužo langų stiklus danguje ir pragare“.

Siurrealistiniai dramos „Mirties mirtis“ vaizdai radikaliai ir efektingai keičia dramų formą ir vizualią dramatinio kūrinio raišką. Mirties istorijai vidinę potekstę ir išorinį efektingumą suteikia siurrealistinis žmogaus kūno deformavimas, išskaidymas atskiromis dalimis, tampančiomis scenovaizdžiu-veikėju (iš ausų ir burnų sudaryta kalbanti siena), veikėju-antagonistu (milžinišką žmogaus kūno pavidalą įgavusi Mirtis mirdama suyra, jos kūno dalys tampa jos pačios žudiku). Apibendrinta Mirties mirties drama eliminuoja žmogaus išgyvenimo niuansus, apeliuoja į vienaprasmę *çiurpo* reakciją. Tik K. Binkio dramoje „Generalinė repeticija“ karo veiksmų teatre patirtis atskleis žmogaus išgyvenimų niuansus, jų tragikomiš-

kumą (pradėta rašyti 1939 m., paskelbti dramų fragmentai). K. Binkis į tragišką dabarties būklę – karą ir jame priverstą dalyvauti žmogų – žvelgia per L. Pirandello išpopuliarintą teatro teatre formą, panaikinančią ribą tarp autoriaus ir kūrinio, gyvenimo ir kūrinio, teatro spektaklio. Tačiau K. Binkio pjesė tuo laiku nepasiekė nei skaitytojo, nei teatro žiūrovo (pastatyta 1959 m., pasklepta 1965 m.).

GILESNIŲ DRAMATIZMO PAIEŠKOS TRADICINĖS FORMOS KŪRINIUISE

Išsisėmus modernizmo idėjas lietuvių literatūroje liudija nauji trečiojo ir ketvirtojo dešimtmečio literatūriniai leidiniai, skelbiantys ir naujosios dramaturgijos kūrinys: „Gairės“ (1923–1924, išėjo 8 numeriai, red. K. Puida), simbolistų, estetų pakraipos menininkų leidinys, teigias atsiribojimą nuo avangardizmo, „Židinys“ (1924–1940), katalikiškojo sparno menininkų leidinys, paskelbęs V. Mykolaičio-Putino dramą – menininko misiją reflektuojančią dramą „Žiedas ir moteris“ ir tautos likimo misteriją „Nuvainikuota vaidilutė“, tapusią populiariu masinių misterinių vaidinimų scenarijumi; tautininkų savitraštyje „Lietuvis“ (1924–1928) paskelbta V. Krėvės drama „Skirgaila“. 1930 m. pasirodo „Trečias frontas“ – jo autoriai skelbiasi nieko negriausią, kaip „Keturi vėjai“, o tik statysią, nevaržomi jokių poetinių priemonių, idealizuodami bernus (kaimo ir miesto darbininkus) ir progresą. „Trečiame fronte“ skelbiamas *realizmo renesansas* (Nr. 1), kviečiama „grįžti prie Zolia natūralizmo, nes simbolizmas, misticizmas, kuris tuoj po karo buvo pradėjęs atgyti, įsipyko iki gyvo kaulo. Nesigėdinkim nei Žemaitės, nei Biliūno, kad į juos išžiūrėję, prie jų visai nebegrįžtume ir nepamėgdžiotume“. Neapsisprendžiama dėl ekspresionizmo – vienos svarbiausių pokario Europos meno krypčių: pirmame numeryje jis vadinamas „subankrutijusia marke“, antrame – išėjimu, nuo kurios „važiuojama tolyn“. Tiesa, tolyn nuo ekspresionistinės *formos*, „savo begaline drąsa“ pripratinius prie „visokių netikėtumų“. 1931-ųjų vasarą uždarius „Trečią frontą“, modernizmas, kaip krintanti į akis forma, Lietuvoje išsisėmė, likdamas ne toks pastebimas, sunkiau atpažįstamas kaip savitas stilius²⁶. 1934 m. I. Šeinius romane „Siegfried Immerselbe atsijaunina“ nebesiekdamas naujoviškos formos vaizduoja tragikomišką ir paradoksalią Trečiojo Reicho situaciją – didybę ir per ankstyvą sklerozę, ironizuoja rasistines ir nacionalsocialistines užmačias. Romano herojus iš tiesų atsijaunina, tačiau hormonų išdaiga jį paverčia semitiškos išvaizdos ir mąstymo individu.

Jaunosios kartos literatūrai („Pjūvis“, 1929–1931; išėjo trys numeriai) užsimojo nagrinėti *esamą* lietuvių kultūros būklę, angažavosi būti pirmiausia kritikos žurnalai, tik po to kūrybos. Siekiama *atsiriboti* nuo miesčioniškos visuomenės, kurti „jaunos tautos“ mitologiją. Almanachas „Granitas“ (1930) spaus-

dino Rilke's, Franco Verfelio, Polio Klodelio kūrybinių vertimus, deklaravo modernišką, patvarią, amžinomis vertybėmis grįstą literatūrą²⁷. Skirtingų pažiūrų literatūrinuose leidiniuose ryškėja lietuvių literatūros kryptis, brėžiama tarp modernizmo ir neoromantizmo. Literatūros istorijoje ir teatre įsitvirtina dramaturgija, pasižyminti ne radikaliais formos eksperimentais, o atskleidžianti dramatiškos žmogaus būties gelmę. Valstybės teatre pastatytas V. Krėvės „Skirgaila“ (1924, rež. B. Dauguvietis) sukelia skandalą visuomenėje dėl netradicinio požiūrio į Lietuvos istoriją – visuomenės reakcija liudija, kad modernumas lietuvių kultūroje yra paveikus ne naujomis šokiruojančiomis formomis, o jau susiformavusios tradicijos oponavimu. Jaunųjų teatras orientuojasi ne į formos eksperimentus, jis siekia įrodyti B. Sruogos istorinės kronikos „Milžino paunksmė“ literatūrinę ir teatrinę vertę (1936, rež. A. Oleka-Žilinskas). Lietuvių dramaturgijoje ir teatre modernizmas suvokiamas kaip oponavimas jau įsitvirtinusiai tradicijai (tai ypač akivaizdu istorinėse dramose ir jų pastatymuose), o dramos, siekusios į lietuvių kultūrą įdiegti pasaulio dramaturgijoje sužibėjusios formos eksperimentus, buvo ir liko ryškiais, bet pavieniais avangardiniais blykstelėjimais besiformuojančios tradicijos vagoje.

Gauta 2004 11 25

Nuorodos ir paaikškinimai

- ¹ B. Sruoga diagnozavo 3-iajame dešimtmetyje jau išsisėmusią, bet daugelio aktyviai ginamą tradiciją istoriją pasitelkti žadinant *tik patriotinius* jausmus: „Juk kiek tai mūsų nabašnikai kunigaikščiai ir knygnešiai tarpomi ir kryžiuojami po dulkėtą estradą, bet tik daugiau tautinių jausmų, patriotizmo žiūrovui sukeltų!“ (B. Sruoga, Lietuvių teatro uždaviniai, *Kultūra*, 1925, rugsėjis, Nr. 9, p. 426).
- ² Istorinėse dramose modernizmas suvokiamas kaip herojaus ir istorijos deheroizavimas, siekiant praplėsti dramai ir teatrui tradiciškai suteiktą misiją žadinti patriotiškus jausmus. Naujoje istorijos ir žmogaus interpretacijoje patriotiškumas papildomas ir pagilinamas žmogaus drama, žmoniškumo problematika. Pirmasis lietuvių literatūroje tragiškasis herojus – V. Krėvės Šarūnas – dar yra herojiška asmenybė, jis siekia pozityvaus tikslo – suvienyti Dainavą, sukurti pagrindą Lietuvos valstybei, tačiau jo charakteryje jau atveriamas plati išgyvenimų ir dilemų skalė, balansuojanti tarp abejonės ir tikėjimo, žiaurumo ir kilnumo, neapykantos ir meilės. V. Mykolaitis-Putinas gilina herojaus – valdovo ir žmogaus – dramatiškumą („Valdovo sūnus“, „Valdovas“). Krūšnos asmenybėje vyrauja negatyvūs bruožai, jis – žiaurus ir neteisingas valdžios užgrobėjas, pamynęs užkariautosios genties laisvę. Krūšna – jau pasenęs žmogus, praradęs fizinę galią, desperatiškai ieškantis kadaise prarasto sūnaus. V. Mykolaitis-Putinas išryškina valdovo dramą (Krūšna kovoja su sukilusia gentimi), nustelbiančią žmogaus dramą, – žiaurais valdovo dvasioje gimsta tėviška meilė, skausmo, bejėgiškumo išgyve-

nimai. Krūšnos, valdovo ir žmogaus, dramatiškumas išsprendžiamas pozityviai, laimi žmogiškumas. V. Krėvė istorinio herojaus dramoje žengia naują žingsnį, išryškina dramatiškas valdžios, tikėjimo, meilės kolizijas. Skirgaila – žmogus, jau praradęs tikėjimą senaisiais dievais, tačiau dar neturintis tikėjimo naujuoju, krikščionių, Dievu, jis jau nusivylęs valdžios teikiama galia, bet dar nepajėgiantis išreikšti savo žmogiškųjų jausmų. Valdovo herojišką aktyvumą, pasiaukojimą V. Krėvė pakeičia nuovargiu, nusivylimu, abejonėmis, iš bejėgiškumo kylančiu beprasmiu žiaurumu. Teatrinė „Skirgailos“ interpretacija (1924, rež. B. Dauguvietis) sukėlė pasipiktinimo bangą – iš istorinio herojaus buvo atimti visi pasigėrėjimą ir pasididžiavimą sukeltantys bruožai (buvo pakeista paskutinė dramos scena: spektaklio finale Skirgaila nužudo net tyrąją ir bejėgę Oną Duonutę). V. Krėvė ir B. Dauguvietis išdrįso tautos istorijoje atskleisti uždangą, maskuojančią skaudžius ir dramatiškus momentus. Tai buvo modernus iššūkis nepriklausomos valstybės visuomenei, inspiravęs B. Sruogą dar vienam žingsniui – „Milžino paunksmėje“ iš Jogailos buvo atimti visi herojiško istorinio personažo atributai. Jis – senas, paliejęs, silpnas, niekinamas ir lietuvių, ir lenkų, tačiau taip apnuogintas karalius turi vienintelį tiesos ir žmoniškumo vertybes ginantį ginklą – ironiją, atskleidžiančią nemalonią tiesą, politikos, religijos, istorijos, žmogiškųjų santykių niekingumą.

- ³ J. A. Herbačiauskas, *Erškėčių vainikas*, Vilnius, 1992, p. 69.
- ⁴ S. Čiurlionienė-Kymantaitė, *Lietuvoje: Kritikos žvilgsnis į Lietuvos inteligentiją*, Vilnius, 1910, p. 55.
- ⁵ Tikrovės ir personažo vaidavimo forma Vydūnas yra artimas Maironiui, librete „Kame išganymas?“ (1895) pasirinkusiam įvairiausias dabarties aktualijų fragmentus reflektuojančio personažo vaidavimo modelį. Tačiau Vydūnas moderniomis ekspresionistinės dramos priemonėmis praplečia kūrybinių problematiką, stipriai paryškina, deformuoja maironiškąjį herojaus ir aplinkos santykio modelį.
- ⁶ J. A. Herbačiauskas, Lietuvos griuvusių himnas. *Gabi-ja*, Krokava, 1907.
- ⁷ Ten pat, p. 71–72.
- ⁸ Ten pat, p. 77.
- ⁹ Poemoje „Mūsų vargai“ Maironis pasitelkia Vydūno „Probočių šešėlių“ vaidinimą kaip teatrinio paveikumo įrodymą: spektaklio metu poemos herojus, kaip ir dramos personažas Tautvyda, pasijaučia „lietuviu esąs“, suvokia savo pareigą tautai.
- ¹⁰ B. Sruoga, recenzuodamas „Pirmąjį barą“, išskyrė V. Krėvės „Skerdžių“ ir S. Čiurlionienės-Kymantaitės simbolinę pasaką „Jūra“. Pasak B. Sruogos, V. Krėvės „Šarūne“, „Dainavos šalies padavimuose“ buvo jaučiamas lietuvių dūšios skaidymas, analizė, o „Skerdžiuje“ – gili, gyva *sintezė*; „Jūra“ – kūrinys, sudėstytas iš *epizodų*, trijų linijų (autorinės, M. K. Čiurlionio, tautos), kurių prasmė ryškėja tik žinant tautos ir kultūros istorijos realijas. Kūrinyje teigiama, kad Lietuva atsibus, anksčiau ar vėliau išsivaduos iš vargų *menininkui vadovaujant*.
- ¹¹ St. Š. [Šilingas], L. Giros „Svečiai“, *Aušrinė*, 1910, Nr. 4, p. 30.
- ¹² 1913 m. L. Gira išvertė S. Prszybyszewskio pjesę „Svečiai“, kurioje vaiduojama šiek tiek panaši situacija.

- ¹³ P. Vaičiūnas, „Autobiografija, *Žiburėlis*, 1929, Nr. 9.
- ¹⁴ B. Sruoga, Vaičiūno dramaturgija, *Darbai ir dienos*, 1930, kn. 1, p. 5.
- ¹⁵ E. Radzikauskas, Petras Vaičiūnas. Mano taurė, *Skaitymai*. 1920, kn. 1, p. 115.
- ¹⁶ „Skaitymų“ kritikai išsityčioja iš Žalios Rūtos (A. Sabaliausko) mitologinės pasakos „Laumės“, Vydūno misterijos „Jūrų varpai“, Marijos Pečkauskaitės dramos „Pančiai“, Petro Vaičiūno dramų „Žodžiai ir atbalsiai“, „Sielos virpėjimai“, „Milda, meilės deivė“ kaip iš *persenius formos* kūriniių.
- ¹⁷ P. Vaičiūnas, Mūsų dramos žygis, *Vairas*, 1924, Nr. 7, p. 15.
- ¹⁸ Lietuviško avangardizmo kontekstą papildo Juozo Tysliavos 1926 m. Paryžiuje prancūziškai išleistas eilėraščių rinkinys „Vėjų taurė“ ir tarptautinis literatūros ir meno žurnalas „Muba“ (Mūsų baras), išėjęs 1928 m. Paryžiuje. Čia lietuvių, prancūzų latvių, lenkų kalbomis paskelbta 15 tautybių trijų dešimčių Europos ir Amerikos autorių avangardistų kūryba (eilėraščiai, piešiniai); tarp autorių Žanas Kokto, Kazimieras Malevičius, Žakas Lipšicas.
- ¹⁹ *Keturių vėjų pranašas*, 1922, p. 2.
- ²⁰ A. Simėnas, Kodėl sunku suprasti naujuosius rašytojus, *Keturi vėjai*, 1927, Nr. 3–4, p. 6.
- ²¹ K. Banaitis, Naujoji muzika, *Keturi vėjai*, 1927, Nr. 3–4, p. 8–9.
- ²² P. Tarulis, Trejos devynerios, *Keturi vėjai*, 1926, Nr. 2, p. 2.
- ²³ P. Tarulis, Trejos devynerios, *Keturi vėjai*, Nr. 3–4, 1927 p. 6.
- ²⁴ Tėn pat.
- ²⁵ S. Šemerys, Mirties mirtis, *Keturi vėjai*, 1924, Nr. 1, p. 343.

- ²⁶ J. Žėkaitė, *Modernizmas lietuvių prozoje*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2002, p. 112.
- ²⁷ „Granitą“ pratęsia „Naujoji Romuva“ (1931–1940), kai kurie šios grupės nariai leidžia almanachą „Linija“.

Aušra Martišiūtė

LITERATURE MODERNIZATION PROCESSES IN INDEPENDENT LITHUANIA

Summary

The concept of European culture and the search for it in “Naujoji Romuva”, “Židinys”, “Literatūros naujienos”, “Lietuvos aidas”, “Literatūra” and other cultural publications are discussed.

Symbolism was the most influential literary centre of gravity in the first years after Lithuania gained its independence; it followed the tradition of symbolist poetics.

The concept of Lithuanian avant-garde and its salient manifestations (translations of “Keturi vėjai”, “Trečias frontas”, original publications, characteristics of avant-garde poetics) are analyzed.

The emotional attitude and poetics of neo-romantic works (publications in “Pjūvis” and “Granitas”) are presented.

The crisis of modernism and the establishment of the poetics of realism in Lithuanian prose of the 1930s are elucidated.

The autonomous tendencies of art, a transition in literature from the collective unconscious to conceptions of individual creations are shown (“Linija” publications as a response to the process of literary unification).

Impulses of literary modernization in the works of Lithuanian playwrights are highlighted.