

Naujos istorijos ieškojimai: istorinio spektaklio pokyčiai 1935–1940 m. lietuvių teatre

Šarūnė Trinkūnaitė

*Kultūros, filosofijos ir meno institutas,
Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius,
el. paštas: sarune_tri@yahoo.com*

Šio straipsnio objektas – istorijos interpretacija paskutinio tarpukario penkmečio Lietuvos Valstybės teatro spektakliuose, kurie analizuojami ir sceninių priemonių naudojimo požiūriu, ir idėjiniame bei sociokultūriniame ano laiko kontekste, provokavusiame naujų, scenoje lig tol dar neišbandytų istorijos įvaizdžių paieškas.

Raktažodžiai: istorinis spektaklis, biografinis spektaklis, revoliucinis spektaklis, režisūrinio teatro krizė, ideologinis skandalas, tautinė problematika, realizmas, socialumas, sceninė forma, sceninės priemonės

Tautinio sąjūdžio kontekste susiformavusi Lietuvos istorijos ir galingos kunigaikščių Lietuvos sutaptis, ilgam įsimynusi į lietuviškos kultūros žemę, 4-ojo XX a. dešimtmečio pradžioje ėmė rodytis pernelyg ankšta ir nebepakankama. Keliolika metų puoselėtos ištikimybės kunigaikštiskai didybei ir jos sulaužymo pastangos kolizija teatro teritorijoje, ko gero, garsiausiai iškalbėjo skandalingoji Balio Sruogos „Milžino paunksmė“ (1932), patetiškai idealizuotu Vytauto portretu tarytum pratęsusi lietuviškąją kunigaikščių kulto tradiciją, tačiau visiškai kitokiu, žmogiškomis silpnybėmis „užkrėstu“, senuoju savo „užkuriu“ Jogaila ryžtingai atnaujinusi ją bei atvėrusi nepaprastai jautrios istorinės asmenybės vaizduosenos perspektyvą. Paviešinta istorijos sampratos dualybė Lietuvoje sukėlė kaitrią sumaištį – buvo triukšmingai „apreкта“ ir dėl, kaip teigė Kostas Korsakas, nuo „Vytautinio Komiteto premijuotų darbų“ niekuo nesiskiriančio „stropaus patarnavimo oficialiajam praeities kultui“¹, ir dėl, kaip rašė Juozas Keliuotis, istorijos herojaus interpretavimo tradicijai prasižengiančio „pozityvių charakterio bruožų“ trūkumo – dėl to, kad visi jos personažai atrodė neįprastai „šlykštūs, be dorovės principų, žemo gyvuliškumo aukos“². Tiesa, 1934-aisiais Jaunųjų teatre statydamas „Milžino paunksmę“ režisierius Andrius Oleka-Žilinskas ištraukė į paviršių visą jos jautrumą ir visiškai nekunigaikštiskumui bei pabrėžtinai žmogiškumui Romualdo Juknevičiaus Jogaila tiesiog prikišamai įrodė J. Keliuočio bei daugelio kitų pražiūrėtą neherojišką, „pozityvių charakterio bruožų“ stokojančio, istorijos herojaus grožį. Tačiau Jaunųjų teatro trupės pateiktame istorijos sužmoginimo pasiūlyme, regis, glūdėjo visų pirma kunigaikštiskos istorijos išsižadėjimo nuojauta. Kitaip sakant, pravėsinusi šiltą bei guodžiantį didingos Lietuvos praeities glėbį ir tarytum paraginusi paguodos ieškoti ne istorijos kunigaikštiskume, o jos žmogiškume, A. Olekos-Žilinsko „Milžino paunksmė“ tapo ta, kuri teatre „nužudė“ kunigaikščių Lietuvos temą.

„Milžino paunksmę“ pasekę istoriniai spektakliai, nusigręžę nuo kunigaikštiskos praeities ir didžiąją savo veido dalį atgręžę į ligtolinės lietuviškosios scenos dar nepaliestus arba labai nedrąsiai paliestus XIX a. Lietuvos istorijos įvykius, vaizdžiai paliudijo paskutiniojo tarpukario penkmečio lietuvių kultūrą paženklusią naujų istorijos plotų užkariavimo pastangą. Pastangą, kuriai ryždamasis teatras vis dėlto dar nedrįso iki galo išsižadėti „mėlyno kraujo“ – kilmingosios – istorijos. Ir vėl mėgino į savo sceną įkelti aukštojo luomo lietuvių – savotišku senosios kunigaikštijos pakaitalu tapusią XIX a. pabaigos – XX a. pradžios Lietuvos bajoriją bei dvarininkiją. Kitaip sakant, į sceną veddamas lietuviškąją aukštuomenę – 1935-ųjų rudenį Valstybės teatre Boriso Dauguviečio režisuotoje Petro Vaičiūno „Sulaužytoje priesaikoje“ pasirodžiusius lietuvių ir lenkų kovose dėl Vilniaus susigaudyti bei apsispręsti mėginančius dvarininkus Tautgirdus ar pačioje 1936-ųjų pradžioje Juozo Stanulio pastatytoje Juro Arno Šaltenio „Grafaitėje Marijoje“ ant Valstybės teatro Klaipėdos skyriaus pakylus užlipusius 1863 m. sukilimo fone apgyvendintus grafus Kossakauskus – teatras tarytum diagnozavo, jog pagaliau išaugusi iš daugelį metų dosniai maitinusio kunigaikščių kulto lietuviškoji visuomenė vis dėlto dar nesijautė saugi be aukštakilmiskumo argumentų. Jai dar reikėjo į kilmingas lūpas išpraustų žodžių apie „darbu ir žygiais“ „iškelsimą“ tėvynės Lietuvos garbę, kaip kad štai „Sulaužytoje priesaikoje“ aktorės Onos Rymaitės lūpomis kalbėjo patriotiškai nusiteikusi dvarininkaitė Marilė Tautgirdaitė³. Kalbėjo liepsningai, bet – paradoksalu – patriotinė jos liepsna tarytum išgaravo nepatriotinių peripetijų sukuriuose. Nes jai, kaip ir „Grafaitės Marijos“ protagonistei Marijai Kossakauskaitei, vidiniai, visų pirma meilės, išgyvenimai rūpėjo daug labiau nei lemtingieji istorijos įvykiai – Vilniaus likimas „Sulaužytoje priesaikoje“ ar 1863 m. sukilimo baigtis „Grafaitėje Marijoje“.

Akivaizdu – istoriniais paskutiniojo tarpukario penkmečio spektakliais teatras tarytum mėgino sučiupti A. Olekos-Žilinsko „Milžino paunksmėje“ pradėtą psichologizuotos sceninės istorijos vaizduosenos stilistiką ir istorinio veiksmo peripetijų rėmuose vienaip ar kitaip kurti „psichologinę tragediją“, kaip kad į egzaltuotą Marijos Kossakauskaitės bei Kosto Kalinausko meilę panirusią „Grafaitę Mariją“ pavadino „Židinys“⁴. Pavadino, regis, ne visai tiksliai. Nes bandydamas istoriją pamatuoti „psichologinės tragedijos“ matu, teatras vis dėlto daug akivaizdžiau pamatavo ją elementarios melodramos matu. Ir ketindamas, bet niekaip neįstengdamas pasistiebtį ligi žilinskiškojo psichologizmo, norom nenorom atsitrenkė į melodraminių klišių žemę su visais jos sunokintais beprotiškos meilės, baisaus keršto bei patetiškos kančios motyvais, „Grafaitėje Marijoje“ ryškiai išispaudusiais į pagrindinį „visą gamą išgyvenimų“ pademonstravusio Juozo Rudzinsko Kalinausko bei „beprotiškai mylinčios, baisiai keršijančios ir kenčiančios“ Nelės Vosyliūtės Marijos duetą⁵. Galima pasakyti ir taip: teatras puikiai išgirdo A. Olekos-Žilinsko „Milžino paunksmėje“ iškalbėtą raginimą sužmoginti sceninę istorijos refleksiją ir centrinę jos vietą perkelti į žmogaus išgyvenimų problematiką, bet neturėjo jėgų praktinei šio raginimo realizacijai. Neturėjo, nes 1935-aisiais beveik nesuvokiamai lengvai atkrito į tai, kuo mito iki režisūrinio A. Olekos-Žilinsko debiuto 1929-ųjų gruodyje. Ir po penkerių veržlaus augimo metų vėl kaip niekur nieko įjungė anachronišką režisūriškai nesutvarkyto, neapvaldyto emocinio temperamento pavara. Pavara, kurią įjungus teatre tapo visiškai nebeįdomu, nes jis nebežibėjo jokiomis „ypatingomis režisūrinio išmislo pažibomis“, kaip kad apie Vlodo Fedoto-Sipavičiaus „Dviejų ponų tarną“ išsitarė Vytautas Bičiūnas, vos prieš keletą metų būtent dėl tų „pažibų“ stropiai talžęs A. Oleką-Žilinską⁶ ir kaip tik tuo drauge su visais kitais įstūmęs Valstybės teatrą į gilią „nuobodulio prarają“, – pirmajam „postžilinskiui“ sezonui pasibaigus, rašė B. Sruoga⁷. Į „prarają“, iš kurios „padvelkė, pasak Vytauto Alanto, „pelėsiams bei kerpėmims“ apaugusia dvasia“⁸.

Tačiau „pelėsiams ir kerpėmims“ nepaprastai greitai ir lengvai apaugusi lietuviškoji 4-ojo dešimtmečio vidurio scena iš savo akiračio nebenorėjo paleisti A. Olekos-Žilinsko nurodytos žmogaus tyrimo krypties. Ir dar – ji tarytum girdėjo lietuviškąją ano laiko kultūrą perrėžusį karštą troškimą stengtis „pažinti pačią žmogaus esmę“ – tai, „kas padaro žmogų žmogumi, būtent jo dvasią ir jos pasaulį“, – rašė „Židinys“, cituodamas Oscarą Wilde'ą, kadaise grakščiai išsitarusį, jog „žmogaus gyvenimas tėra vienintelis dalykas, vertas tyrinėti“⁹. Šį tautos bei istorijos pasitraukimą iš prioritetinės pozicijos aksiologinėje lietuviškos kultūros sistemoje ir joje įsitvirtinusių žmogaus kaip pamatinės vertybės gairę teatrine leksika bene vaizdžiausiai iškalbėjo B. Sruoga, jau nuo 1935-ųjų ėmęs aistringai reikalauti iš teatro duoti „mums ne ideologinių schemų, bet žmonių“ – „gyvų žmonių, su jų džiaugsmiais, kančiomis, aistromis, su jų silpnybėmis ir heroizmo pasireiškimais“¹⁰. Tarytum atsiliepdami

į anuomet vis garsiau aidėjusį visapusio žmogaus dvasios išžvalgymo raginimą teatras smalsiai įniko į istorinį-biografinį žanrą. Ir po dar 1934-ųjų rudenį Valstybės teatre pasirodžiusio, o 1935-aisiais Valstybės teatro Klaipėdos skyriun perkelta Antano Sutkaus „Vincio Kudirkos“ ėmėsi „senesnės“ Lietuvos kultūros asmenybės – XIX a. poeto Antano Strazdo, į Kauno sceną užlipusio 1936-ųjų sausio viduryje išleistame B. Dauguviečio spektaklyje „Prieš srovę (A. Strazdelis)“. Spektaklyje, panašiai kaip ir pagrindinį dėmesį žymiajam gydytojui skyrusiam „Vince Kudirkoje“, visomis savo išgalėmis susitelkusiame ties Antano Strazdo portretu, kurį nepaprastai jautriai bei raiškiai nupiešė aktorius Henrikas Kačinskas, ir keturis Strazdelio gyvenimo fragmentus – Grainevskio dvare slenkančią „temperamentingo jaunuolio“ paauglystę, gimnazijinę „šposininko“ jaunystę, Paurinsko klebonijoje leidžiamus brandos metus bei skurdžiam kambarėlyje pasitinkamą „sudėtingo charakterio“ žmogaus senatvę¹¹ – H. Kačinsko dėka sulydžiusiam į rišlią žmogaus gyvenimo tragediją. Tik jos akstiną, skirtingai nuo „Milžino paunksmės“, regėjusiam nebe istorijos, o socialinės tikrovės galiose. Ir kalbėjusiam ne apie žmogų istorijoje, kurioje kentėdamas kalėjo „Milžino paunksmės“ Jogaila, bet visų pirma apie žmogų socialinėje aplinkoje, kurioje B. Dauguviečio valia veikia gal „kiek pernelyg zoologiškais ir šaržuotais tipais“ paversti XIX a. dvarininkai, vyskupai bei rusų valdininkai¹².

Tuose Juozo Petruolio pjesės parodytuose ir B. Dauguviečio „dar labiau pabrėžtuose socialiniuose prieštaravimuose“, – rašo teatro istorikė Irena Aleksaitė, – „su dideliu tragediniu užmojumi“ H. Kačinsko iškelta laisvos dvasios žmogaus gyvenimo drama, apsupta sąlygiško, „grafiška ekspresyva“, iš raiškių laužytų linijų bei detalių sudėlioto Telesforo Kulakausko scenovaizdžio, jame įgijo dar aštresnį skambesį ir Strazdelio istoriją pavidarino į egzistencinį gylį¹³. Gylį, iš kurio „Prieš srovę (A. Strazdelis)“ spektaklį tarytum ištraukė ar bent jau šiek tiek truktelėjo riaumojančių, valdžiai kirviais grasinančių baudžiauninkų ir ištvirkėlių, girtuoklių bajorų susidūrimais nudaigstyta socialybė. Socialybė, kurios teatriniam įprasminimui, regis, labai pritrūko subtilumo ir kuri scenoje įgavo pakankamai anachronišką schematizuotą „blogybių“ ir „gėrybių“ atstovų konflikto pavidalą. Taip rašė „Naujoji Romuva“ ir, pasitelkdama A. Olekos-Žilinsko spektaklių įtvirtintą terminologiją, regis, visiškai pagrįstai klausė, kurgi čia Strazdelį supančių „personazų išgyvenimų logiškai bei psichologiškai nuosekli eiga“¹⁴. Galima pasakyti ir taip: dirgliu ekspresyvumu pulsuojančiame scenovaizdyje „logiškai bei psichologiškai nuoseklią išgyvenimų eigą“ iliejęs į pavyzdinės aktorinės transformacijos gabumus pademonstravusio H. Kačinsko Strazdelį, bet visus kitus palikęs nejudrios socialinės schemos plotmėje B. Dauguviečio „Prieš srovę (A. Strazdelis)“ garsiai iškalbėjo ne iki galo sėkmingą, ne iki galo ištesėtą paskutiniojo tarpukario penkmečio pradžios lietuvių režisūros pastangą nenusileisti A. Olekai-Žilinskiui. Nenusileisti ir rasti savyje jėgų „meninei

slinkčiai“, kurios, I. Aleksaitės žodžiais tariant, vis dėlto „režisūroje, deja, nebuvo“⁴⁵. Nebuvo, nors B. Dauguviečio „Prieš srovę (A. Strazdelis)“, sunku paneigti, liudijo raiškesnės sceninės formos paieškas, istorinio spektaklio gyvenimą kilstelėjusias į lygį, gerokai solidesnį už „pavyzdinai realų“, o tiksliau sakant, nuo paviršutiniško, buitinio realizmo nė per žingsnį toliau nepažengusi „Vincą Kudirką“⁴⁶. Tačiau lygiai taip pat akivaizdu, kad iš to buitiskumo, kuriame kapanojosi „Vincas Kudirka“, „Prieš srovę (A. Strazdelis)“ išlipo tik viena koja. Išlipo nemažą dalį savęs vis dėlto palikęs teatriškai neapdoroto buitiskumo dulkėse, stulpais kilusiose karts nuo karto besikartojusiose bajorų bei baudžiauninkų grumtynių scenose. Scenose, kurios „menišku atžvilgiu atrodė visiškai nepriimtinos“ ir darė įspūdį „veikalo, paruošto paskubom, (...) be ypatingų užsimojimų ar uždavinių“⁴⁷, kurių reikia pripažinti, „Prieš srovę (A. Strazdelis)“, H. Kačinsko bei T. Kulakausko dėka buvo nemaža.

Ko gero, didžiausias B. Dauguviečio „Prieš srovę (A. Strazdelis)“ „užsimojimas“ glūdėjo vienaip ar kitaip išryškėjusioje istorijos socializacijos pastangoje. Kitaip sakant, į istorinio veiksmo rėmus įgaubęs socialinę A. Strazdo dramą, „Prieš srovę (A. Strazdelis)“ tarytum atvėrė duris į istorinio antrosios 4-ojo dešimtmečio pusės teatro žemę gausia srove tekėti ėmusiai socialinės problematikos refleksijai. Drauge su socialumo motyvais Valstybės teatro scenon vienaip ar kitaip nusėdusi realizmo estetika signalizavo ne tiek teatro antkrytį iš raiškios teatrinės formos ieškojimo aukštumų, kiek jo solidarumą su bendrosiomis antrosios 4-ojo dešimtmečio pusės lietuvių kultūros žmėmėmis. Tiksliau sakant, su į ją įsigėrusia ramybės, paprastumo, dirglių naujovių užmaršties jausena, ano laiko lietuvių daileje įgavusia neotradicionalizmo savivoką, viliojusią, pasak dailėtyrininkės Jolitos Mulevičiūtės, „vidiniu konstruktyvumu, pastoviomis, patikimomis vertybėmis, aiškia, atpažįstama (...) plastine „kalba“⁴⁸, o literatūroje įsitvirtinusi, literatūrologo Alberto Zalatoriaus žodžiais tariant, per „realizmo renesansą“ iškalbėjusią, „paprastumo ilgesiu“ prisisunkusią „socialinę-kritinę novelistiką“⁴⁹. Tik, skirtingai nuo, ko gero, aukščiausios tos novelistikos viršūnės – Petro Cvirkos prozos, „turiningiausios ir tobuliausios iš visų (...) smulkiosios lietuvių beletristikos kūrinių“, „minties energiją“ išradinčiai tramdžiusios iškalbingomis „potekstėmis“ ir todėl sudariusios įspūdį, kad „autorius visada turi daugiau ką pasakyti, negu pasako“²⁰, drauge su realizmu teatras, regis, prablukino sceninio pasakojimo daugiakalbiskumą, daugiabriauniškumą ir visų pirma istoriniuose savo spektakliuose „išdirbo“ tiesmuko ir paviršutiniško realizmo versiją. „Išdirbo“, ko gero, dar ir todėl, kad paskutiniojo tarpukario penkmečio lietuvių teatre istorija tapo, tiesą sakant, inertiška. Istorijos bei tautiškumo svarbos pojūtis to meto Lietuvos kultūroje neišnyko, tačiau jis įgavo gerokai brandesnes bei adekvatesnes išraiškos formas: tautiškumo problemoms analizuoti paskirtą Politinių bei Socialinių Mokslų Instituto 1936-ųjų kovą suorganizuotų viešųjų paskaitų ciklą, išaugusį į va-

dinamąjį tautinės ideologijos mėnesį, ar tų pačių 1936-ųjų rudenį Valstybės radiofone įvestą pusvalandinę „Tautos valandėlę“, besirūpinusią, kaip rašė „Lietuvos aidas“, „tik grynai lietuvių tautine kultūra“ ir „vien tuo, kas neatidėliotinai darytina mūsų tautinei kultūrai pakelti“²¹. Dėsninga, kad tada, kai svarstymai apie „tai, kas darytina mūsų tautinei kultūrai kelti“, susirado deramą vietą, Valstybės teatras atsipalaidavo nuo būtinybės rūpintis „tik grynai lietuvių tautine kultūra“, kitaip sakant, teatras tapo svarbesnis už istoriją teatre. Ir kaip tik tada, kada jis pats su labai retomis išimtimis įkrito, pasak B. Sruogos, į „permanentinę krizę“ ir „atkakliai nenorėjo eiti vieninteliu teisingu keliu – teatro meno keliu“²². Keliu, į kurį teatrą įsukti savotiškai pabandė pats B. Sruoga, trečiąją savo pjesę – „Milžino paunksmę“ ir „Radvilą Perkūną“ pasekusią „Baisiąją naktį“ 1936-aisiais patikėjęs ne daugybę istorinių spektaklių režisavusiam B. Dauguviečiui, bet istorinio teatro naujokui V. Fedotui-Sipavičiui, iš kurio rankų išėjęs spektaklis vis dėlto buvo gerokai silpnesnis, nei kad būtų galėjęs išeiti prisilietus patyrusiam B. Dauguviečiui.

Juo labiau kad 1905-ųjų revoliucijos įvykius priminti pasišovusi „Baisioji naktis“ tarytum pratęsė B. Dauguviečio „Prieš srovę (A. Strazdelis)“ išryškėjusią raiškios teatrinės formos ir socialinės problematikos sintezės pastangą. Tik pratęsė, regis, pernelyg ambicingai, tad neišvengė Leono Kalvelio-Mintaro žodžiais tariant, „plačiai užsibrėžusio“, bet gerokai „mažiau pateisinusio“, „perkrauto ir kartais pernelyg norinčio pasirodyti formaliniu“, bet „neturinčio tam pakankamai pajėgumo“ spektaklio įspūdžio²³. Įspūdžio spektaklio, didžiąją savo energijos dalį paskyrusio raiškaus bei stilingo teatrališkumo paieškoms, bene vaizdžiausiai atspindėjusioms išskirtiniame V. Fedoto-Sipavičiaus dėmesingume masinėms savo spektaklio scenoms, „vaidybos judesius“, pasak Stepo Vykinto-Povilavičiaus, ko gero, A. Olekos-Žilinsko „Šarūno“ pavyzdžiu mėginusioms „derinti su muzikos ir su teksto ritmika“²⁴, bet nesugebėjusioms nuo savęs nutrinti, L. Kalvelio-Mintaro žodžiais, „didelės dozės neišbaigtumo, maišaties, padrikumo“, dėl kurio atrodė, kad „režisierius minios čia visiškai nevaldė, nežinojo, kas ką turi daryti ir kaip reaguoti į vieną ar kitą įvykį“²⁵. Akivaizdu – V. Fedoto-Sipavičiaus „Baisioji naktis“ susivėlė į chaotišką kratinį, kuriame sceninį veiksmą įrėminusio dailininko Stasio Ušinsko sukurto stilizuoto bei stilingo scenovaizdžio fone veikė herojai visą laiką, „labai šaukė, sakė prakalbas, (...) pradėjo vaidinimą rėkaujant ir baigė rėkaujant“, bet taip ir nepaaiškino „žiūrovui (...), dėl ko [rėkavo], prieš ką ir kam“²⁶. Nepaaiškino ir tuose nepaaiškinamuose triukšmuose it „Baisiosios nakties“ herojus išsukusios „audros atodūsių“²⁷ verpetuose nuskindino B. Sruogos papasakotą lietuviškosios dvasios budimo – jos vadavimosi iš sąmonės nelaisvės – istoriją, iškalbėtą per ūkininką Simaną Skumbiną, iš inertiško, naujovėms besipriešinusio žmogaus po sūnaus Jurgio mirties tapusį „skambančius varpus rytojaus“ skelbusiu „tarytum išlikusiu senlaikių pranašu“²⁸.

Taip aktorius Petro Kubertavičiaus suvaidinto Simano Skumbino atsivertimo, praregėjimo istorija tarytum nugarimzdą nemotyvuotame, neparuoštame „žmogaus kaip žmogaus, paprasto, be didelių pretenzijų“, tapsme, rašė L. Kalvelis-Mintaras, „negyva deklamuojančia statula, atseit, herojišku simboliu“, šaižiai disonavusiu su šventomis liūdesio giesmėmis išdažytos dramatinio veiksmo pabaigos nuotaika²⁹. Taigi ganėtinai stipri B. Sruogos idėja iš 1905-aisiais Lietuvoje tvyrojusių nuotaikų sudėti pasakojimą apie savotišką istorinės realybės „išrealėjimą“ ir palaipsnių išsisklaidymą mistinėje baimės bei neaiškios grėsmės atmosferoje – idėja, kurią įgyvendinti mėginamas V. Fedotas-Sipavičius, L. Kalvelio-Mintaro žodžiais tariant, „paprastą [Skumbinų namuose vykstančių] pirmųjų paveikslų realizmą“ tarytum nutraukė į paslaptingo, tik retkarčiais sušvytuojančiais ugnies deglais nušviečiamo naktinio miško erdvę nukeliančių „paskutiniųjų paveikslų simbolizmu (...) bei mistika“ – neįgudusios, nepasiruošusios režisūros dėka „Baisiosios nakties“ scenoje pavirto elementaraus „teatrališko kultūringumo ir skonio“ stokojusiu raizguliū³⁰. Tačiau 1936-ųjų pavasarį Kaune jis sukėlė ne meninį, bet ideologinį skandalą. Po trijų „Baisiosios nakties“ spektaklių jis buvo išimtas iš Valstybės teatro repertuaro dėl idėjinio savo broko. Visų pirma dėl Jurgio Skumbino, to „charakteringo rusų nihilisto studento tipo“, kuris čia „lyg tyčia viešai demonstravo miniai savo netikėjimą, šeimos bei sakramento neigimą [nesusituokęs gyvena su savo mylimąja Munia]“ ir, vadinasi, neigė „valstybės pagrindą“, – rašė „Lietuvos aidas“³¹. Rašė, po moralizuojančios savo prakalbos fasadu tarytum paslėpdamas antrosios 4-ojo dešimtmečio pusės Lietuvoje iki galo dar, regis, neįsisaumonintą, bet vis dėlto juntamą realią sovietinės Rusijos grėsmę, kurią bene labiausiai išdavė ano laiko spaudoje keliama Lietuvoje vis smarkiau įsisiautėjančių rusų šnipų problema. Problema, į kurią, „Baisiosios nakties“ protagonistu leides būti socialistinėmis bei ateistinėmis idėjomis šiek tiek užsikrėtusiam Jurgiui Skumbinui, B. Sruoga galbūt truputį lengvabūdiškai neatsižvelgė. Kita vertus, tai, kad „Baisiosios nakties“ visgi nepaglostė nei labiau kairuoliškoji lietuvių spauda, tai, kad štai „Lietuvos žinios“, Jono Kardelio akimis, įžiūrėjo joje pernelg stiprią religiškumo dozę ir apgailėstavo, jog iš revoliucinio „epizodo (...) gavosi lyg kokia „sūdna“ diena, kurioj kunigas bešaukia atgailauti ir pasiduoti Dievo valiai“³², vaizdžiai paliudijo nevisišką „cicilikinių“ inkriminacijų pagrįstumą. Paliudijo, regis, ir tai, kad, besiblaškydamas tarp revoliucinio iššūkio „valstybės pagrindams“ bei „sūdnos dienos“, V. Fedotas-Sipavičius „Baisiojoje naktyje“ pražiūrėjo esminį jos variklį – iš tautinių idėjų susidėliojusią jos šerdį, taip aiškiai atsiverusią nuolatinėje Jurgio Skumbino pastangoje nepažinti „giminių kitų, / Kaip tik tėvynę – motiną visų“³³.

Kitaip sakant, „Baisioji naktis“ tarytum iškalbėjo lietuviškos paskutinio tarpukario penkmečio kultūros pasimetimą tautinių ir „cicilikinių“ idėjų kolizijose. O priverstinai dingusi nuo Valstybės teatro arenos ji iškalbėjo ir tai, kad ano laiko lietuvių visuomenė buvo labiau

pasiruošusi ne išsiskaidrinti, išsiaiškinti, bet ignoruoti jas. Ignoruoti, pasitelkdama ideologinę cenzūrą, matyt, dar puikiai „Baisiosios nakties“ atvejį atmenantį B. Sruoga 1937-aisiais paskatinusią piktokai prabilti apie tai, kad, vos scenoje pasirodo veikalas apie „socialinės ar visuomeninės santvarkos problemas“, „tuojau atsiranda gražus būrys bernuželių, turinčių gerą kakarynę“ ir „apšaukia tave bolševiku, anarchistu, tautos nuodytoju, nihilistu, trockininku ar dar kitokiu barabošiumi“, o Valstybės teatro repertuaro komisijos politika, deja, tvirtai laikosi diplomatiškos nuostatos „šiokių ar tokių savo piliečių neįžeidinėti“ ir, užuot vienaip ar kitaip ieškojusi drąsios, aktualios tematikos, kliaujasi „sterilizuotos dūšės“ romybe³⁴. Romybe, kuri taip neramino „šiaudadūšiais, tuščiaviduriais“, „gilmenos“ savanoriškai atsakiusiais nebūti raginusi B. Sruoga³⁵, bet kurios įsigalėjimą Valstybės teatre vaizdžiai iškalbėjo, tiesa, jokios „gilmenos“ nepraskleidusios, bet viešąją nuomonę vis dėlto gerokai įaudrinusios „Baisiosios nakties“ numarinimo faktas. Dar daugiau – tai, kad skandalą sukėlusį V. Fedoto-Sipavičiaus „Baisioji naktis“ buvo numarinta, o tuo tarpu Valstybės teatro repertuare tvirtai laikėsi dar 1923-aisiais pastatyti bei 1935-ųjų pradžioje atnaujinti, betgi vis tiek stipriai pasenę „Aušros sūnūs“, – šitai liudijo lietuviškosios antrosios 4-ojo dešimtmečio pusės scenos pasirinktą konservatyvaus, anachroniško istorinio spektaklio prioritetą.

Žinoma, „Baisioji naktis“ nesugebėjo įrodyti to prioriteto klaidingumo ir paliudyti to meto Valstybės teatro gebėjimą kurti modernesnį, šiuolaikiškesnį istorinį spektaklį. Tarytum šitai pajutęs, jis – dėsninga – prarado ryžtą istorijai. O ieškodamas, kuo ją pakeisti, pamėgino atgaivinti savotiško etnografinio spektaklio žanrą, pirmąsyk išbandytą dar 1927-aisiais teatro mėgėjo Jono Strazdo režisuotomis „Lietuviškomis vestuvėmis“, paskui darsyk išsiskleidusį senaisiais vestuvių papročiais išrašytoje, 1936-aisiais A. Sutkaus pastatytoje Kazio Inčičiūros „Gimtojoje žemėje“ ir pačioje 1937-ųjų pabaigoje prisišaukusį aktorius Kazio Jurašūno inscenizuotą „Eglę, žalčių karalienę“, pagardintą lietuvių liaudies dainomis bei šokiais. Pastaroji Valstybės teatro scenoje atsiradusi, matyt, ne be 1937-ųjų pradžioje Kaune vykusią Latvijos Nacionalinio teatro gastrolių metu parodytos etnografiniu koloritu gražiai inkrustuotos Janio Rainio pjesės „Pūsk, vėjeli!“ spektaklio įtaigos. Išties – tarytum įsiklausęs į sceninį režisieriaus Janio Lejinio pastatyto „Pūsk, vėjeli“ veidą formavusią pastangą, – latvių teatru sužavėtas L. Kalvelis-Mintaras rašė: „Atsiriboti nuo visokio gyvenimiško pilkumo, persunkti spektaklį visa apimančiu grožiu ir kilnumu“, ieškoti „grožio šilimos“ ir „įsijausti į veikalą kitaip, nei žiūrint į surūkusią pirkį bei kaimo purvyną“³⁶, – K. Jurašūnas į savo „Eglę, žalčių karalienę“ mėgino nebeįsileisti to „surūkusios pirkios“ buitiskumo, kuris taip ryškiai krito į akis A. Sutkaus „Gimtojoje žemėje“. Už tą buitiskumą Valstybės teatrą tąsyk skaudžiai plakė lietuviškoji spauda, L. Kalvelio-Mintaro lūpomis išsitarusi apie tai, kad lietuvių scenoje naujas etnografinio spektaklio žanras iš esmės

neatvėrė jokio naujumo, nes visi „tie girtuokliavimai, pasikalbėjimai prie buteliuko kur smuklėje“ buvo jau „per dažnai matyti“⁴³⁷.

Taigi lietuviškąjį Valstybės teatro repertuarą K. Jurašūno „Eglė, žalčių karalienė“, regis, šiek tiek apvalė nuo „per dažnai matyto“ buitiskumo. Apvalė visų pirma per dailininko Kazio Šimonio sukurtą scenovaidį, L. Kalvelio-Mintaro žodžiais tariant, „tikrai meniškai santūrų, prasmingą“ bei „labai skoningai stilizuotą“⁴³⁸. Ir, pasak Liudo Giras, „gražų, tikrai pasakišką“ bei tuo savo pasakiškumu gerokai „pakėlusį veikalo visumą“⁴³⁹. Pakėlusį, tačiau vis dėlto ne tiek, kad prieš keletą mėnesių pasirodžiusių B. Dauguviečio pastatytų Igno Šeiniaus „Diplomatų“ proga „Naujosios Romuvos“ puslapiuose J. Keliučio lūpomis paskelbta rūsti „mūsų dramų teatro krizės“, „mūsų dramų“ ėjimo nesustabdomo „smukimo keliu“ diagnozė būtų susvyravusi⁴⁴⁰. Priešingai – ji ne tik nesusvyravo, bet darsyk pasitvirtino. Pasitvirtino jokių abejonių nekeliančio režisūrinio „Eglės, žalčių karalienės“ neįgalumo akivaizdoje. Gal, kaip anuomet kalbėjo L. Gira, dėl aiškios „platesnių režisieriškosios vaizduotės polėkių“ stokos, kurios neįstengė iki galo kompensuoti nei K. Šimonio dailė⁴⁴¹. Ir kuri bene vaizdžiausiai save paliudijo, neradusi jėgų, kaip rašė L. Kalvelis-Mintaras, „fantazijos pasauliui praskleisti sparnus (...) sceniniame apipavidalinime“ bei įstrigusi pasakai „nevisišškai tinkančios“, „per daug paprastos realistiškosios formos“ pinklėse⁴⁴². Šios pinklės K. Jurašūno „Eglei, žalčių karalienei“ neleido, pasak L. Kalvelio-Mintaro, „tinkamai išspręsti“ „vidinio pasakos personažų pasaulio“ ir aktoriaus Aleksandro Kernagio vaidintą žalčių karalių paliko „tokį patį paprastą žmogų, kaip ir visi kiti“⁴⁴³, o aktorės Teofilijos Vaičiūnienės Eglei pasiūlė būti, „Naujosios Romuvos“ žodžiais tariant, „šiai jau gana jautriai (...) išgyvenančiai savo personažą“, bet „truputį per paprastai, be stiliaus“⁴⁴⁴.

Šie „Eglės, žalčių karalienės“ proga iškaltinti gana kompetentingi stilingo, išradingo, vidinį personažų pasaulį pagrindžiančio teatro reikalavimai vaizdžiai bylojo, koks teisingas buvo V. Alantas, vos prieš mėnesį, 1937-ųjų lapkritį, „Lietuvos aido“ puslapiuose prabilęs apie tai, kad „publikos reikalavimai (...), šandie atrodo, (...) toliau nužengė, nekaip režisūros pajėgumas juos tenkinti“⁴⁴⁵. Antroje 4-ojo dešimtmečio pusėje režisūra, tiesa, ėmusi vis intensyviau rodytis paveikiuose naujosios, jaunosios režisierių kartos – visų pirma R. Juknevičiaus ir Algirdo Jakševičiaus – spektakliuose, bet istorinio teatro teritorijoje įklimpusių „senųjų“ darbuose besirėmė „tokiomis „štukomis“, kurias,– dėl „Eglės, žalčių karalienės“ širdo L. Gira,– „atleistina rodyti klijimų scenoje, bet ne profesionaliame, ir dagi Valstybiniame Teatre, šiandieninės teatralinės technikos gadynėje“⁴⁴⁶. Tuo tarpu gi „šiandieninės teatralinės technikos gadynės“ balsas į istorinę Valstybės teatro zoną smelkėsi vis silpniau. Dar daugiau – 4-ojo dešimtmečio vidurį paženklinusias, tiesa, ne visai sėkmingas sceninio istorijos vaizdavimo raiškumo paieškas tarpukario pabaigoje lietuviškoji scena išmainė į patogias kadaise atrastas istorijos

interpretavimo priemones. Ir nieko nelaukdama pritaikė ją tarpukario laiką užbaigusius, į XIX a. sukilimus atsigrėžusius savo spektakliams – 1938-ųjų vasario 15d. pasirodžiusiai Lietuvos Nepriklausomybės dvidešimtmečio šventei skirtai B. Dauguviečio ir Stasio Pilkos režisuotai P. Vaičiūno „Aukso gromatai“ bei po metų, 1939-ųjų kovą, ramos šviesą išvydusiems S. Pilkos pastatytiems Antano Vienuolio „1831 metams“.

Kitaip sakant, su 1863-ųjų sukilimo pradžia vaizdaviausia „Aukso gromata“ bei lietuviškąją Žaną d'Ark – garsiąją Emiliją Pliateraitę – į veiksmo areną išvedusiais „1831 metais“ Valstybės teatras tarytum atsitraukė į nepavojingą aktualios istorijos paunksmę, kurią buvo pamėginęs apgriauti dar daugelio menamus 1905-uosius palietusia „Baisioja naktimi“. Tačiau atsitraukė, regis, tik viena koja, nes „Prieš srovę (A. Strazdelis)“ inicijuota ir „Baisiojoje naktyje“ itin pagarsinta lietuvių visuomenę audrinusi ir jaudinusi kovos už socialinę žmogaus laisvę tema paskutiniuosiuose istoriniuose tarpukario spektakliuose pasiliko. Pasiliko su „Aukso gromatos“ dvarininkų uoliai palaikomu baudžiauninkų tikėjimu, kad „patekės ir mums laisvės saulė“⁴⁴⁷, bei nuolatinu „1831 metų“ Emilijos Pliateraitės tvirtinimu, jog „baudžiauninkai yra tokie patys žmonės (...) ir taip pat, kaip ir mes, yra ištroškę laisvės“⁴⁴⁸. Ir dar – ši laisvės ištroškusio žmogaus topika, regis, pakankamai tvirtai nusėdusi į istorinio antrosios 4-ojo dešimtmečio pusės Valstybės teatro repertuaro žemę, ganėtinai šaižiai disonavo su anuomet tokia akivaizdžia režisūrinės vaizduotės laisvės stoka. Stoka, pasireiškusi vien tik mizanscenų organizuote apsiribojusioje „Aukso gromatos“ bei „1831 metų“ režisūroje ir dargi paliudijusia, kad pasiekti elementaraus mizansceninio švarumo bei aiškumo, už kurį „Aukso gromatą“ gyrė bei „vienu iš geriausiai paruoštų [spektaklių] per visą šį sezoną“ vadino L. Kalvelis-Mintaras⁴⁴⁹, nebuvo taip paprasta, kaip štai visai netrukus įrodė su masinėmis scenomis visiškai nesutvarkę ir, to paties L. Kalvelio-Mintaro žodžiais tariant, „įtikinančio situacijų būdingumo“ pritrūkę „1831 metais“⁴⁵⁰. Kitaip sakant, iškilmingoms sukaktuvėms skirtoje „Aukso gromatoje“ tarytum susiėmęs „rimtesniam pastatymo bei režisūros darbui“,– rašė „Židinys“,– ir įstengęs sukurti į jokias meno aukštumas nepretenduojantį, bet, regis, pakankamai tvarkingą „tradicinio realistinio stiliaus“ spektaklį, gerokai apvalytą nuo B. Dauguviečio taip „mėgstamo šaržo“⁴⁵¹, gi režisūrinį įnašą į „1831 metus“ Valstybės teatras apribojo vien tuo, kad „leido aktoriams įprastiniu būdu, pagal vieno ar kito aktoriaus štampą, atvaizduoti tą ar kitą veikalo personažą“⁴⁵².

Režisūros nuosaikumas, ar, tiksliau sakant, jos anti-konceptualumas, itin aiškiai atsivėręs paskutiniuosiuose istoriniuose tarpukario laiko spektakliuose – realistinį stilių išlaikiusioje, bet, pasak lietuviškosios spaudos, „ano meto tikrai gaivališkos atmosferos“ neperteikusioje, „viso to, kas yra scenoje“, „nesukondensavusioje, nesucementavusioje“, „socialinių personažų konfliktų pradų“ niekaip neišryškinusioje B. Dauguviečio „Aukso gromatoje“⁴⁵³ bei stilistiškai išklibusiuose, nevientisuoje ir

realistiniame Mstislavo Dobužinskio scenovaizdyje į tą realizmą „žalojantį“ anachronišką „dirbtinį patosą“ išleidusiuose S. Pilkos „1831 metuose“⁵⁴, – labai šaižiai rėžė estetinę teatrinės 4-ojo dešimtmečio pabaigos publikos klausą. Klausą publikos, istorinį teatrą matavusios žmogiškosios psichologijos matu ir todėl negalėjusios nekalbėti apie tai, kaip labai „Aukso gromatai“ trūko, L. Kalvelio-Mintaro žodžiais tariant, „tų psichologijos niuansų, kurie baudžiauninką, dvarininką, rusų karininką paverstų paprastais, gyvais žmonėmis“⁵⁵, ir kaip stipriai su sceninės tiesos reikalavimais kirtosi Emiliją Pliateraitę „1831 metuose“ vaidinusios aktorės Onos Rymaitės „panaudotos patetiškosios deklamacijos priemonės“ – ypač finaliniame mirštančios bei su savo kardu atsisveikinančios herojės monologe, nes „argi mirdamas žmogus gali šitaip patetiškai kalbėtis su negyvu daiktu?“⁵⁶ Akivaizdu, jog sceninė istorijos žmogaus vaizduosena 4-ojo dešimtmečio pabaigoje tapo bemaž visiškai analogiška tai, kurią Valstybės teatras buvo išsiugdęs pirmaisiais savo gyvavimo metais, kai istoriniams herojams nedvejodamas leido mirti su sceninės logikos nepaisančia patetinės tėvynės meilės deklamacija lūpose. Arba, kitaip sakant, A. Olekos-Žilinsko talento dėka 1929–1935 m. išgyvenęs gražų istorinio spektaklio žydėjimo laiką, paskui dar mėginęs to žydėjimo sunokintais vaisiais pasinaudoti ir žilinskiškuosius istorijos tyrimus vienaip ar kitaip pratęsti, su paskutinėmis sceninėmis istorijos versijomis Valstybės teatras galiausiai sugrįžo prie to, nuo ko pradėjo. Perfrazuojant 1939-ųjų gruodžio 16-ąją pasirodžiusio R. Juknevičiaus režisuotos Gerharδο Hauptmanno pjesės spektaklio pavadinimą, jis „prieš saulėlydį“ tarytum sugrįžo į savo „saulėtekį“ – į tas paseusias, „karžygiškai patriotines frazes“, draudusias teatre patirti tai, ko iš jo aname laike, regis, labiausiai norėjosi, – tą „žiūrovą pavergiančią viduję šilimą“⁵⁷.

Dar daugiau – dirbtinis „Aukso gromatos“ bei „1831 metų“ optimizmas, tryškęs raginimais visiems „marš į didžią eilę už tėvynę motinėle“⁵⁸ ar priešmirtiniais herojų pažadais nepasiduoti „nei vokiečiams, nei maskoliams ir nepadaryti sau ir savo tėvynei gėdos“⁵⁹, lietuviškosios ano laiko kultūros kontekste atrodė iki neįtikėtinai naiviai. Su kiekviena diena vis stipriau katastrofistinėmis jausenomis persisunkiančios ir sukrečiančiais „paskutinio žmogaus“, „mirštančios žemės“ bei panašiais kone apokaliptiniais įvaizdžiais mintančios lietuvių poezijos kontekste⁶⁰ jis atrodė apverktinai tiesmukas. Skirtingai nei neoromantinė poezija, mėginusi atspindėti griūvančio pasaulio akivaizdoje gyvenančio žmogaus savijautos dramatiškumą, Valstybės teatras istoriniu savo repertuaru ieškojo būdų prieš tą dramatiškumą užsimerkti ir uoliai tikinti, kad, sustojus „į didžią eilę už tėvynę motinėle“, bus įmanoma nepasiduoti „nei vokiečiams, nei maskoliams“. Tikinti tuo, kuo vis šiurpesnių Europos įvykių gąsdinamą 4-ojo dešimtmečio pabaigos visuomenę įtikinti stengėsi Lietuvos valdžia. Štai prezidento Antano Smetonos lūpomis Nepriklausomybės dvidešimtmečio proga, kai iki sėkmingo hitlerinės Vokietijos pasikėsimo į Klaipėdą tebuvo likę tik metai, paskelbusi, jog

„ne nusiminę, ne nuovargio kamuojami, o džiūgaudami, kupini noro mokytis, auklėtis, judėti ir dirbti, privalome sutikti savo tautos šventes“, ir po to dar pridūrusi – „optimizmas telydi mus kiekviename darbe“⁶¹. Tačiau iš to į istorinį ano laiko teatrą prasisunkusio proteguojamo dirbtinio optimizmo kyšojo tokios „tūlo falšo gijos“⁶² (apie „Aukso gromatą“ J. Kardelio žodžiais), kad jų nepastebėti buvo visiškai neįmanoma. Valstybės teatro pastangos truppančios laisvės akivaizdoje atgaivinti istorinių kovų dėl laisvės prisiminimus tarytum atsitrenkė į tuometės režisūros silpnumą ir neteko prasmės bei iškalbingumo, neįstengdamos susidėlioti į įtaigią bei logišką sceninę formą.

Kita vertus, šis meniniu požiūriu iki galo neištesėtas antrosios 4-ojo dešimtmečio pusės Valstybės teatro atsiųgėjimas į praeities kovų dėl laisvės istoriją tarytum atitiko laiką. Kad ir kaip būtų paradoksalu, tačiau po nekaltu – tautinėmis-patriotinėmis sentencijomis apsišarvojusiu – jo paviršiumi it tylus griaudejimas girdėjosi pavojingas sovietinės ideologijos užkrato įplautas maištingumą, revoliuciją, suirutę adoruojantis balsas. Išties – teatrinė sukiliminės tematikos mada, regis, buvo ne tik natūrali maišto istorijos jaukinimosi pasekmė, bet ir paskutiniųjų tarpukario metų Lietuvoje itin suaktyvėjusios sovietų propagandos rezultatas. Propagandos, kaip rašo istorikė Kristina Burinskaitė, vykdytos per sumaniai apgalvotą pastangą „kuo geriau pristatyti savo šalį, jos kultūros ir ūkio pasiekimus“ bei ypatingą dėmesį skirti „menininkams, kurie turi didžiulį autoritetą visuomenėje“; iš jų tam dėmesiui neatsilaikė B. Sruoga, Vincas Krėvė-Mickevičius, Mykolas bei Vaclovas Biržiškos, Petras Cvirka ir kt.⁶³ O tai, kad po sovietofilija triukšmingai apkaltintos V. Fedoto-Sipavičiaus „Baisiosios nakties“ teatro scenoje pasirodę revoliucinės istorijos spektakliai nebekėlė anei jokio idėjinio pasipriešinimo troškulio, ko gero, vaizdžiai liudijo lietuviškosios 4-ojo dešimtmečio pabaigos visuomenės toleranciją ar tiesiog abejingumą revoliucinės retorikos įsigalėjimui. Tiesa, „Aukso gromatos“ bei „1831 metų“ spektakliuose ji tarytum pasislėpė po tautinės ornamentikos fasadu ir neskambėjo taip atvirai, kaip skambėjo „Baisiosios nakties“ scenoje ar štai ano laiko lietuvių novelistikoje, patvinsioje, A. Zalatoriaus žodžiais tariant, „neteisingo, negailėtingo, žiauraus“ pasaulio įvaizdžiais bei užsikrėtusioje neslepjamomis „simpatijomis skriaudžiamajam bei išnaudojamajam“⁶⁴. Revoliuciniu „Baisiosios nakties“ įkarščiu sukėlęs Kaune triukšmingą skandalą, Valstybės teatras jo neišsižadėjo, tik suskato ieškoti romesnės, atsargesnės jo vaizduosenos. Maištingą retoriką tarytum sintetindamas su tautinės patriotikos intonacijomis, jis, ko gero, tyliai signalizavo antrosios 4-ojo dešimtmečio pusės lietuvių kultūrą paženklinusią revoliucinės retorikos grėsmės išsąmoninimo stoką ir naivų jos nesusivokimą plintančio sovietinių idėjų užkrato akivaizdoje.

Istoriniame ano laiko teatre atsivėręs paradoksalus revoliucinės tematikos vaizdavimo nerevoliucingumas, regis, ženkliai prisidėjo prie aptariamam laikotarpiui išsiderinusios Valstybės teatro bei lietuviškosios visuomenės

komunikacijos. Įdomu, kad ji buvo atstatyta ne istorinės ir net ne lietuviškosios, o pasaulinės dramaturgijos veikalų spektakliais, kuriuos paskutiniaisiais tarpukario metais suskubo parengti jaunieji režisieriai. 1936-aisiais Klaipėdoje pasirodė ir 1937-ųjų pavasarį klaipėdiškių gastrolių metu Kauną sukrėtė žmogiškai jautri R. Juknevičiaus „Viltis“, niūriomis artejančio karo nuotaikomis gyvenančius savo amžininkus į nepaprasto grožio pasaulį 1938-aisiais nukėlė stilingieji A. Jakševičiaus „Marko milijonai“, laisvai gyventi ir tuo gyvenimu džiaugtis troškusio, bet pačių artimiausių sužlugdyto žmogaus tragediją įtaigiai pasakojo paskutinysis 1939-ųjų spektaklis – R. Juknevičiaus „Prieš saulėlydį“, – jie teatro kalbėjimo savo laiko žmogui misiją išpildė gerokai tiksliau ir 4-ojo dešimtmečio pabaigos lietuviškosios visuomenės jausenas atspindėjo, regis, daug jautriau nei „tūlo falšo gijomis“ išsiraizgę istoriniai pastatymai. Pastatymai, šalia pirmųjų atrodė, ko gero, panašiai, kaip trunkiais kovingais maršais paskanintas provincialaus gyvenimo bruzdesys 1938-ųjų pavasario R. Juknevičiaus „Slogučiuose“ atrodė šalia dešiniame scenos priešakio kampe visą laiką palinkusio Rūpintojėlio, „tarytum simboli-zavusio priekaištą be žodžių,– rašė Antanas Venclova,– ir liūdnei besišypojusio iš šio pasaulio žmonių smulkumo ir mizerijos“⁶⁵. O tas istorinio spektaklio „smulkumas bei mizeriškumas“ – keista, bet tikriausiai ir dėsninga – buvo atvirksčiai proporcingas gerokai platesniam nei kada nors anksčiau teminiam bei žanriniam jo diapazonui. Išties – būtent šio laiko Valstybės teatras, išsivadavęs iš penkiolika metų šildžiusio kunigaikščių Lietuvos glėbio, atrado teminės istorinio spektaklio įvairovės žavesį. Ir išpuošė istorinį savo repertuarą lietuvių kultūros asmenybių – A. Strazdo, V. Kudirkos – portretais, XXa. pradžios lietuvių bei lenkų kovomis dėl Vilniaus, įvairių Lietuvos sukilimų – 1831-ųjų, 1863-ųjų, 1905-ųjų revoliucijos – istorijomis, lietuviškų papročių inscenizacijomis bei lietuvių liaudies pasakų siužetais. Tapusi įvairi, vis dėlto istorija netapo solidi ir gili. Dar daugiau – jos teritorijos plėtimėsi atspindėjo, regis, ne rimto sceninio istorijos tyrimo pastanga, o tik kažkoks desperatiškas teatro blaškymasis, iš savo rankų mėgiantis nepaleisti istorijos, bet jos niekaip nenugalintis ir todėl stveriantis vis kitą, naują istorinį epizodą ar praeities asmenybę.

Teatrui besiblaškant, istorija tylėjo be žado, o pažadinti ją galėjo tik tai, ko anuomečiam Valstybės teatrui itin skaudžiai trūko – stipri ir konceptuali režisūra. Režisūra, kuriai jėgų neturėjo nei statyti spektaklius ėmęsi konservatyvios, ikirežisūrinės scenos mokyklose brendę Valstybės teatro aktoriai, nei nežabotu darbu tempu save iššvaistę, nualinęs B. Dauguvietis, tiesa, sugebėjęs susikaupti ir 1936-aisiais sukūręs, ko gero, stipriausią antrosios 4-ojo dešimtmečio pusės istorinį spektaklį – ypatingą šio žmogaus imlumą A. Olekos-Žilinsko epochos metais lietuvių teatre padvelkusioms scenos naujovėms paliudijusį „Prieš srovę (A. Strazdelis)“, tapusį populiariausiu ano laiko pastatymu ir 1936–1937 m. teatro sezone sumušusį visus rodomumo rekordus – parodytą

net devyniolika kartų⁶⁶. Galbūt tas populiarumas savotiškai įtvirtino paskutiniuju tarpukario penkmečiu išryškėjusį Valstybės teatro pomėgį XIX a. Lietuvos istorijai. Istorijai, tarytum panaikinusiai didžiulį ilgą laiką mėgtos kunigaikštiskosios gadynės bei XX a. teatro žiūrovo nuotolį ir dar labai nesena tautos gyvenimo įvykiais skatinusiai teatrą suartėti su savo laiko auditorija. Tačiau, paradoksalu, į sceną išleistą tokią nesena istoriją amorfiškos režisūros dėka Valstybės teatras pasendino tiek, kad į gerokai tolimesnę istoriją nusikėlę kunigaikštiskieji A. Olekos-Žilinsko spektakliai šalia jos atrodė stebėtinai švieži bei gaivūs. Taigi po A. Olekos-Žilinsko istorijos gyvenime nebeliko gaivos. Ji ištirpo istoriniam teatrui pritaikytoje išsivadėjusių sceninių priemonių naudosenoje – tokioje, kokia ji buvo Valstybės teatro gyvavimo pradžios spektakliuose apie Lietuvos kaimą – buitiškuose, pakankamai tiesmukomis gerųjų bei blogųjų opozicijomis išgrįstuose ar sceninėse kunigaikščių Lietuvos interpretacijose, patetiškai rėksmingose, chaotiškose, visą savo paraką didžiaviryių idealizacijai ir, kaip „Aukso gromatos“ proga kalbėjo P. Vaičiūnas, įrodymams, jog „Lietuva visada buvo gyva“⁶⁷, iššaukančiose.

Tačiau į giliausius paskutiniųjų tarpukario metų teatrinės Lietuvos kultūros klodus palengva išsismelkė stiprus pasipriešinimas „visada gyvai Lietuvai“ sviedžiamoms liaupsėms. Skaudžiai pajauta, kad, kaip 1938-aisiais eilavo Kazys Boruta, „ledinis, beviltiškas rūkas apsupo / ir slenka artyn, kaip mirtis“⁶⁸, ir ilgametį savigyrystės troškulį tarytum išsprogino nebesutramdoma kaltės jausena. Jausena, kurią teatro erdvėje, regis, tiksliausiai suformulavo J. Kardelis, analizuodamas A. Vienuolio „1831 metus“ ir juose išskaitydamas, kaip vis dėlto neteisingai „mes visiems linkę suversti bėdas, visus, ką tiktai nori, apkaltinti, bet ne save“ – apkaltinti, užuot „paklausus: o kažin gi, ar mes toki nekalti avinėliai, argi tiktai kiti mus atvedė ir prie nepriklausomybės praradimo, ir prie baudžios?“⁶⁹ Juk „visų pirma mes turėtume pažinti savo silpnybes ir ydas, o ne migdyti save per daug pagražintais perdėjimais, kaip tą šį kartą padarė A. Vienuolis“⁷⁰. Matyt, iš to noro „pažinti savo silpnybes“ repertuariniuose, tiesa, taip ir neįgyvendintuose, 1939-ųjų Valstybės teatro planuose atsirado palūžusio žmogaus dramą pasakojęs V. Krėvės „Skirgaila“, kuri tų metų pabaigoje pradėjo repetuoti A. Jakševičius, pagrindiniam vaidmeniui pakvietęs nepaprastai įdomų Lietuvos kunigaikštį žadėjusį talentingąjį H. Kačinską⁷¹. Kaip prisimena drauge su juo tada dirbęs Jurgis Blekaitis, jis svajotoji dramatiškai „tirštos nuotaikos“ prisodrintoje atmosferoje atverti „paniurėlio, visur matančio klastą, niekuo nepasitikinčio“, bet iš tikrųjų nelaimingo bei „klastos apsupto“ žmogaus dramą⁷².

„Skirgailos“ projektu savotiškai išsakiusi „savo silpnybių“ pažinimo ilgesį, lietuviškoji tarpukario laiko pabaigos kultūra, kita vertus, atsivėrė stipriam herojinio pasidrašinimo, pasistiprinimo poreikiui. Poreikiui, kurio patenkinti niekaip neįstengė herojinėmis, bet meniškai nepaveikiomis frazėmis ginkluoti revoliuciniai spektakliai ir kurį nelyg patenkindamas pačioje 1939-ųjų

pabaigoje į Valstybės teatro sceną įžengė atnaujintas A. Olekos-Žilinsko „Šarūnas“, nešinas drąsinančia herojinio pasiaukojimo tema⁷³. Įžengė, savotiškai simboliizuodamas karo išvakarių Lietuvoje užgimusį valingos ir savo valia visas žmogiškąsias silpnybes bei abejones nugalinčios asmenybės pasiilgimą, taip pat ir tai, ką simbolizavo ir nerealizuotas A. Jakševičiaus „Skirgaila“, – nebesuspėta istorinio teatro atnaujinimą.

Gauta 2006 10 20
Parengta 2006 11 10

Nuorodos

- ¹ J. Radžvilas, Milžino ir konkurso paunksmė, *Kultūra*, 1933, Nr. 1(111), p. 45.
- ² J. Keliuotis, Vytauto Didžiojo vardu paženklinta literatūra, *Naujoji Romuva*, 1932, Nr. 36, p. 763, 761.
- ³ P. Vaičiūnas, *Sulaužyta priesaika*, Kaunas: Sakalas, 1935, p. 19.
- ⁴ J. Trs, Apžvalga. Menas. „Grafaitė Marija“ Klaipėdos teatre, *Židinys*, 1936, Nr. 1(133), p. 88.
- ⁵ Ten pat, p. 89.
- ⁶ V. Bičiūnas, Apžvalga. Menas. „Dviejų ponų tarnas“, *Židinys*, 1936, Nr. 1(133), p. 87. Beje, vos Andriui Olekai-Žilinskui išvykus iš Lietuvos, apie jį iš karto buvo sušnekta komplimentaristine terminologija. Ir net „Naujoji Romuva“, iš visų jėgų ką tik atakavusi A. Olekos-Žilinsko teatrą, dabar kalbėjo apie jo „gilų teatro meno pažinimą“ bei didžiulius „režiseriškus gabumus“ (R. Šaltenis, *Naujoji romuva ir teatras*, *Naujoji Romuva*, 1936, Nr. 40(300), p. 780). O tokie absoliučiai nestabilūs vertybių kriterijai it skaidrus veidrodis atspindėjo teatrinės Lietuvos kultūros nebrandumą bei vaikiškai kaprizingą jos naivumą, nulemtą, ko gero, pernelyg pavėluoto lietuvių teatro radimosi ir dar labai jaunos, tiesiog kūdikiškos, vaikystės. Kita vertus, tokie staigūs A. Olekos-Žilinsko įvaizdžio pokyčiai daug aiškiau atskleidė lietuviškosios tarpukario kultūros kompleksuotumą – jos nepasitikėjimą savimi tada, kada galima savimi pasitikėti, ir pavėluotą savigraužą, kuria neišvengiamai reikėjo sumokėti už tą nepasitikėjimą.
- ⁷ B. Sruoga, Teatro istorijai, *Literatūra*, 1936, Nr. 2, p. 15.
- ⁸ V. Alantas, Mūsų teatras kryžkelėje, *Lietuvos aidas*, 1934, Nr. 123(2090), p. 7.
- ⁹ A. Grauslys, Pažinkime žmogų!, *Židinys*, 1936, Nr. 7(139), p. 40. Į paskutiniojo tarpukario penkmečio pradžios Lietuvos kultūrą išsismelkę žmogaus dvasios tyrimo raginimai buvo, ko gero, savotiška reakcija į vis nesaugesnį, vis stipriau pirmuosius karo signalus nujaučiantį gyvenimą. Jusdama drebančius Europos pamatus – plačiai sušnekusi apie prieš porą dešimtmečių paskelbtą vokiečių filosofo Oswaldo Spenglerio „Europos saulėlydžio“ koncepciją ir tarsi pati ruošdamasi tą saulėlydį pasitikti, jau 1936-aisiais prabilusi apie „karo sunkumus“, kuriuos „geriau pakelia tos tautos, kurios jau taikos metu yra geriau susipažinusios su būsimo karo būdais ir iš jo kylančiais pavojais“ (V. Jasaitis, Tautos atsparumas ir cheminis ginklas kare, *Židinys*, 1936, Nr. 7(139), p. 10), – lietuviškoji kultūra tarytum prie paskutinės gyvenimo jaukumo bei švelnumo galimybės mėgino glaustis prie žmogaus ir jame ieškoti dvasinumo argumentų.
- ¹⁰ B. Sruoga, Dramos tragedija, *Literatūros naujienos*, 1935, Nr. 6, p. 2.
- ¹¹ Mintaras, Apžvalga. Menas. „Prieš srovę“ (A. Strazdelis), *Židinys*, 1936, Nr. 2(134), p. 212.
- ¹² Ten pat, p. 212.
- ¹³ I. Aleksaitė, Režisūros problemos, *Lietuvių teatro istorija: 1935–1940*, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2002, p. 44–45.
- ¹⁴ R. Serbenta, Teatras. Kas iš tikrųjų yra tas „Prieš srovę“, *Naujoji Romuva*, 1936, Nr. 11(271), p. 261.
- ¹⁵ I. Aleksaitė, Režisūros problemos, p. 45.
- ¹⁶ A. Budrys, Menas. Vincas Kudirka Valstybės teatre, *Naujoji Romuva*, 1934, Nr. 202, p. 846.
- ¹⁷ Mintaras, Apžvalga. Menas. „Prieš srovę“ (A. Strazdelis), p. 212.
- ¹⁸ J. Mulevičiūtė, *Modernizmo link: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, Kaunas: Kultūros ir meno institutas, 2001, p. 129.
- ¹⁹ A. Zalatorius, *XX amžiaus lietuvių novelė (iki 1940 m.): semantinis aspektas*, Vilnius: Vaga, 1980, p. 199, 203, 198.
- ²⁰ Ten pat, p. 212, 223.
- ²¹ Tautos valandėlė Valstybės Radiofone, *Lietuvos aidas*, 1936, Nr. 389(3005), p. 2.
- ²² B. Sruoga, Futbolas, dvasios sterilizacija ar kūryba?, *Naujoji Romuva*, 1937, p. 445.
- ²³ Mintaras, Apžvalga. Menas. „Baisioji naktis“, *Židinys*, 1936, Nr. 4(136), p. 447.
- ²⁴ S. Vykintas, „Baisioji naktis“, *Lietuvos aidas*, 1936, Nr. 158(2774), p. 4.
- ²⁵ Mintaras, Apžvalga. Menas. „Baisioji naktis“, p. 447.
- ²⁶ Žiūrovas, Drama, kuri tinka pasiskaityti, vargu ar tinka vaidinti (žiūrovo pastabos), *Lietuvos aidas*, 1936, Nr. 163(2779), p. 2.
- ²⁷ B. Sruoga, *Baisioji naktis*, Kaunas: Sakalas, 1935, p. 6.
- ²⁸ Ten pat, p. 178.
- ²⁹ Mintaras, Apžvalga. Menas. „Baisioji naktis“, p. 447.
- ³⁰ Ten pat, p. 447, 446. Tiesa, B. Sruogos „Baisioji naktis“, reikia pripažinti, neatvėrė tokių plačių sceninės vaizduosenos galimybių, kokias kažkada buvo atvėrusi „Milžino paunksmė“, ir pateikė gerokai schemiškesnių veikėjų sąrašą. O paties schematiškiausio jos herojaus – naujosios dvasios nešėjo Jurgio Skumbino – scenoje, regis, neišgelbėjo net talentingasis Henrikas Kačinskas, kuris, „geriausiai už kitus nugalėjęs eiliuotąjį tekstą,– rašė Leonas Kalvelis-Mintaras,– sukūręs įdomų, įtikimą (...) entuziastą studentą“, vis dėlto „nesurado vidujo ryšio tarp savo filosofijos, temperamento ir savojo siekio laimėti ar žūti Gilesniame psychologizme“. Ten pat, p. 448–449.
- ³¹ Žiūrovas. Drama, kuri tinka pasiskaityti, vargu ar tinka vaidinti (žiūrovo pastabos), p. 2. Beje, „Baisiosios nakties“ Jurgiu Skumbinu B. Sruoga pamėgino sukurti berods pirmąjį lietuvių dramaturgijoje modernios sąmonės personažą. Personažą, drąsiai polemizuojantį su visomis nusi-

stovėjusiomis visuomeninėmis, etinėmis, religinėmis bei šeimyninėmis vertybėmis ir aistringai tikintį, kad, jo paties žodžiais tariant, dabar jau „kiti laikai – ir papročiai kiti“ (B. Sruoga, *Baisioji naktis*, p. 56). Tačiau, apdovanojęs savo Jurgį moderniomis pažiūromis, B. Sruoga vis dėlto paliko jį visiškai tradiciniame – schematiškame, tendencingame, vidiniai neįkaitintame – rūbe.

³² J. Kardelis, „Baisioji naktis“, *Lietuvos žinios*, 1936, Nr. 83(5064), p. 13.

³³ B. Sruoga, *Baisioji naktis*, p. 157.

³⁴ B. Sruoga, *Futbolas, dvasios sterilizacija ar kūryba?*, p. 446.

³⁵ Ten pat, p. 448.

³⁶ Mintaras, Apžvalga. Menas. Latvių Nacionalinio teatro viešnagė Kaune, *Židinys*, 1937, Nr. 3, p. 358.

³⁷ Mintaras, Apžvalga. Menas. „Gimtoji žemė“, *Židinys*, 1936, Nr. 10(142), p. 339.

³⁸ Mintaras, Apžvalga. Menas. „Eglė, žalčių karalienė“, *Židinys*, 1937, Nr. 12(156), p. 608, 609.

³⁹ L. Gira, Nauja dramos premjera (K. Jurašūno „Eglė, žalčių karalienė“), *Lietuvos aidas*, 1937, Nr. 556(3771), p. 5.

⁴⁰ J. Keliuotis, Teatras ir muzika. Mūsų dramos teatro krizė, *Naujoji Romuva*, 1937, Nr. 40(350), p. 721. Įdomu – vos prieš keletą metų begaliniai stropiai ėdusi Andrių Oleka-Žilinską ir svajojusi apie jo netekusio Valstybės teatro pakilimą, „Naujoji Romuva“ labai greitai įsitraukė į kovingą polemiką su požilinskine drama – daug rašė apie jos nuosmukį, rengė įvairias teatrines diskusijas ir ieškojo kitokių būdų jos visavertybei sugrąžinti bei kažkaip padėti pasivyti „mūsų literatūrą, dailę ir mokslą“, kurie, skirtingai nei teatras, – rašė Juozas Keliuotis, – „dideliais žingsniais eina priekin“ (J. Keliuotis, Teatras ir muzika. Mūsų dramos teatro krizė, p. 721). O „Naujosios Romuvos“ kovos su antrosios 4-ojo dešimtmečio pusės Valstybės teatru potekstėje, beje, neretai suskambėdavo apgailėstajam dėl susidorojimo su A. Oleka-Žilinsku intonacija, 1937-ųjų rudenį prasiveržusi J. Keliuotio pavišintoje teatro lygio priklausomybės nuo visuomenės pagarbos talentingiems teatro žmonėms koncepcijoje. Koncepcijoje, tvirtinusi, kad tada, „kai žmogus imamas niekinti, kai pradėdama varžyti jo iniciatyva, kai neigiamos jo pagrindinės teisės, (...) kai jo asmenybė dūsinama, tai tuo pačiu griaunamas ir naikinamas ir teatras“ ir todėl „kova už teatrą“ neabejotinai turi būti „kova už asmenybę ir jos laisvę, kova dėl žmogaus savarankiškumo, dėl jo individualybės, kova dėl kūrybinių žmogaus teisių“ (J. Keliuotis, Į naują teatrą, *Naujoji Romuva*, 1937, Nr. 43(353), p. 779).

⁴¹ L. Gira, Nauja dramos premjera (K. Jurašūno „Eglė, žalčių karalienė“), p. 5.

⁴² Mintaras, Apžvalga. Menas. „Eglė, žalčių karalienė“, p. 607.

⁴³ Ten pat, p. 607.

⁴⁴ St. N., Teatras ir muzika. „Eglė, žalčių karalienė“, *Naujoji Romuva*, 1937, Nr. 50(360), p. 964.

⁴⁵ V. Alantas, Mūsų dramos teatras, *Lietuvos aidas*, 1937, Nr. 506(3721), p. 6.

⁴⁶ L. Gira, Nauja dramos premjera, p. 5.

⁴⁷ P. Vaičiūnas, *Aukso gromata*, Kaunas: Sakalas, 1938, p. 11.

⁴⁸ A. Vienuolis, 1831 metai, *Raštai*, Kaunas: Sakalas, 1937, t. 11, p. 51.

⁴⁹ Mintaras, Apžvalga. Menas. „Aukso gromata“, *Židinys*, 1938, Nr. 2(158), p. 239.

⁵⁰ Mintaras, Apžvalga. Menas. A. Vienuolio „1831 metai“, *Židinys*, 1939, Nr. 3, p. 387.

⁵¹ Mintaras, Apžvalga. Menas. „Aukso gromata“, p. 239.

⁵² Mintaras, Apžvalga. Menas. A. Vienuolio „1831 metai“, p. 387.

⁵³ Mintaras, Apžvalga. Menas. „Aukso gromata“, p. 239.

⁵⁴ Mintaras, Apžvalga. Menas. A. Vienuolio „1831 metai“, p. 388.

⁵⁵ Mintaras, Apžvalga. Menas. „Aukso gromata“, p. 238.

⁵⁶ Mintaras, Apžvalga. Menas. A. Vienuolio „1831 metai“, p. 387.

⁵⁷ Ten pat, p. 385.

⁵⁸ P. Vaičiūnas, *Aukso gromata*, p. 214.

⁵⁹ A. Vienuolis, 1831 metai, p. 188.

⁶⁰ „Paskutinio žmogaus“ motyvą bene įtaigiau pogrindė poetas Kazys Bradūnas, 1937-aisiais kalbėjęs apie Dievo paliktą žmogų ir klausęs, „Kur eini, kur eisi, žmogau paskutinis? / Ko užsižiūrėjai kelio tolumon? / Paukščiai, žmonės, Dievas tavęs nepažino, / Tau nuvyto gėlės skintos mylimos“ (K. Bradūnas, Paskutinis žmogus, *Naujoji Romuva*, 1937, Nr. 3(313), p. 58). O „mirštančios žemės“ topiką įsileidęs Bernardas Brazdžionis po metų, 1938-aisiais, ekspresyviomis, nervingomis, trūkčiojančiomis intonacijomis, tarytum įdaktinančiomis žemės mirimą stebinčio žmogaus nerimą, rašė: „Kažkas tarė: šis pasaulis serga... / – Melas!– / Netikėjau. Ne, ne, ne...– šaukiau. / O kasdien jis blaškėsi išbalęs, / O kasnakt vaitojo vis klaičiau... / Kažkas tarė: mūsų žemė miršta... / – Melas!– / Netikėjau. Ne, negali būt... / O nuo šiaurės lig pietų ilgiausias kelias / Buvo kelias vien juodų grabų. / Kažkas tarė: mūsų saulė gęsta... / – Melas!– / Netikėjau. Ne, tai netiesa. / O viršum visų laukų regiu kaip puola / Kaip baisi gėlmė – tamsa“ (B. Brazdžionis, Mirštantį žemė, *Židinys*, 1938, Nr. 8–9, p. 212).

⁶¹ Respublikos Prezidento Antano Smetonos kalba iškilmingame seimo posėdyje 1938 m. vasario 16 d., *Lietuvos žinios*, 1938, Nr. 40(5606), p. 2.

⁶² J. Kardelis, „Aukso gromata“, *Lietuvos žinios*, 1938, Nr. 38(5604), p. 8.

⁶³ K. Burinskaitė. *Lietuvos ir Rusijos santykiai XV–XX a.*, Vilnius: Alma littera, 2005, p. 109. Buvo „organizuojamos,– rašo Kristina Burinskaitė,– specialios pažintinės kelionės į SSRS. Aišku, svečiams rodytas ne tikrasis gyvenimas, jiems organizuotos išvykos į specialiai parengtas vietas: mokyklas, kolūkius, įmones. O sugrįžę žmonės kaip tikrą pinigą perteikė tai Lietuvos gyventojams spaudoje, susitikimuose, paskaitose. (...) Į SSRS vyko lietuvių rašytojai, žurnalistai, į rusų kalbą buvo verčiamos lietuvių knygos, taip šiuos pamaloninant. Sovietų Sąjungos ambasadoje buvo organizuojami įvairūs pobūviai, susitikimai su Lietuvos politikais, inteligentijos atstovais. Tokia gausybė palankios ir taip nekaltai pateiktos informacijos, vaizdinės

medžiagos, paglostyta menininkų savimeilė galėjo nesunkiai suklaidinti imlius žmones. (...). Manipuliacijos žmonių sąmone padarė savo juodą darbą – tik 1939 m. rugpjūčio 23 d. pasirašytas Molotovo–Ribentropo paktas parodė, kad, tikėdami draugyste su Sovietų Sąjunga, lietuviai „gyveno tuščiomis iliuzijomis“ (ten pat, p. 109–110).

⁶⁴ A. Zalatorius, *XX amžiaus lietuvių novelė (iki 1940 m.): semantinis aspektas*, p. 205.

⁶⁵ A. Venclova, Didelis žingsnis pirmyn Klaipėdos Valstybės teatre („Slogučiu“ premjera), *Lietuvos žinios*, 1938, Nr. 70(5636), p. 6. Beje, Romualdo Juknevičiaus pastatyti Antano Gustaičio „Slogučiai“ buvo spektaklis, po kurio, regis, tapo nebeįmanoma apie istorinius ano laiko Valstybės teatro pastatymus kalbėti su išlygomis, apeliuojančiomis į silpną literatūrinę jų medžiagą. Išties, šiuo spektakliu R. Juknevičius pirmą kartą lietuvių teatro istorijoje įrodė, kad ir prastai dramaturgijai galima, Antano Venclovos žodžiais tariant, „surasti stiprios išraiškos formą, tvirtai sugebančią sugestonuoti žiūrovus“ (ten pat, p. 6). Žinoma, „Slogučiai“ netapo reikšmingu teatro įvykiu, tačiau būtent jie paliudijo talentingos režisūros jėgą daugiau ar mažiau pergalėti literatūros amorfiškumą.

⁶⁶ Žr.: Valstybės Teatro dramos 1936–1937 m. sezono darbų apžvalga, *Lietuvos aidas*, 1937, Nr. 400(3615), p. 4.

⁶⁷ Dramaturgo P. Vaičiūno „Aukso gromatos“ premjeros proga Valstybės teatre: pasikalbėjimas su dramaturgu P. Vaičiūnu ir režisieriumi Dauguviečiu, *Lietuvos žinios*, 1938, Nr. 34(5600), p. 5.

⁶⁸ K. Boruta, Laivo sudužimas, *Lietuvos žinios*, 1938, Nr. 249(5815), p. 5.

⁶⁹ J. Kardelis, Ekranas ir scena. „1831 metai“ rašytojo A. Vieniūolio vaizdavime, *Lietuvos žinios*, 1939, Nr. 55(5920), p. 5.

⁷⁰ Ten pat.

⁷¹ Žr.: V. Krėvės „Skirgaila“ ir M. Gorkio „Miesčionys“ Valstybės dramoje, *Lietuvos žinios*, 1939, Nr. 294(6158), p. 8. „Apie „Skirgailą“,– rašo Jurgis Blekaitis,– Algirdas Jakševičius pradėjo mąstyti seniai, tikrai tuoj po „Marko milijonų“, o gal ir dar anksčiau“. Todėl prieš Vinco Krėvės-Mickevičiaus pjesės repeticijas jis jau buvo „kruopščiai apgalvojęs viso spektaklio koncepciją, pagrindines veikėjų charakteristikas bei jų santykius, parengęs detalų vykdymo planą“ – „parengęs mizanscenas, surašęs replikoms potekstes, sufantazavęs aplinkybes ar įvykius, kurių nėra tekste, nes jie tariamai įvykė dar prieš veikalo pradžią“ (J. Blekaitis, *Algirdas Jakševičius – teatro poetas: iš Lietuvos teatro praeities*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1999, p. 267–268).

⁷² J. Blekaitis, ten pat, p. 269, 268.

⁷³ Tiesa, „Šarūno“ atnaujinimą paskatino dėl atšilusių lenkų ir lietuvių santykių planuojamos Valstybės teatro gastrolės Vilniuje; čia, be jokių abejonų, buvo nutarta vežti debiutinį Andriaus Olekos-Žilinsko spektaklį, reprezentavusį gražiausią bei stipriausią lietuviškosios scenos briauną (žr.: Teatras. Valstybės Drama į Vilnių gastrolių vyks gruodžio 19–20d., *Lietuvos žinios*, 1939, Nr. 272(6136), p. 6).

Šarūnė Trinkūnaitė

THE SEARCH FOR A NEW HISTORY: CHANGES IN THE HISTORICAL PLAY IN THE YEARS 1935–1940 IN LITHUANIAN THEATRE

Summary

In Lithuanian theatre, the life of history in the years 1935–1940 was marked by an effort to free itself from the dukedom of Lithuania, which had been embracing it for a long time, and also by an attempt to search for new historical themes. At first it seemed that the Lithuanian stage was afraid to wander away from the noble history and the manors of Lithuania, for it continued to contemplate its past by telling stories about the crusades of blue-blooded heroes. However, it soon turned the greater half of its face to the non-noble Lithuanian territories. Following that, an outbreak of biographical plays (Antanas Sutkus' *Vincas Kudirka* (1935), Borisas Dauguvietis' production of A. Strazdelis' *Prieš Srovę* (1936)) brought famous Lithuanians of the 19th century to the stage. It spread the theme of revolution in Lithuanian theatre and inspired a series of productions saturated with the theme of fighting for the rights of the plain folk: Vladas Fedotas-Sipavičius' *Baisioji Naktis* (1936) reminded the audience of the revolution in 1905, B. Dauguvietis' *Aukso Gromata* (1938) depicted the beginning of the uprising in 1863, and Stasys Pilka's *1831 Metai* (1939) dealt with the revolt of 1831. These productions testified the effort to synthesize historical themes and social issues of the lower caste. This effort was seemingly related not only to the intensified social analysis during the last five years of the interwar period, but also to the notably strengthened influence of the Soviet Union which treaded the themes of battle, riot, upheaval and revolt into theatre grounds. Paradoxically, historical plays in the past had plots dealing with rebellion, but from the artistic point of view the productions had no rebellious potential. These plays visually proclaimed the regression of the State theatre back to a conservative, pre-directing stage.