

Andriaus Olekos-Žilinsko „Šarūnas“ ir tautiškumo problematika 3–4-ojo dešimtmečio sandūros lietuvių kultūroje

ŠARŪNĖ TRINKŪNAITĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, LT-01107 Vilnius

El. paštas: sarune-tri@yahoo.com

Šio straipsnio objektas – Andriaus Olekos-Žilinsko „Šarūno“ (1929) percepcija 3–4-ojo dešimtmečių sandūros lietuvių kultūros kontekste ir joje išryškėjusi tautiškumo problematika. Pasitelkiant sociokultūrinį kontekstą, analizuojami kritišką lietuvių teatro visuomenės laikyseną „Šarūno“ atžvilgiu sąlygoję veiksniai – visų pirma A. Olekos-Žilinsko pasiūlytos modernios tautiškumo interpretacijos ir viešojoje vartosenoje galiosios tautiškumo sampratos kolizija.

Raktažodžiai: Valstybės teatras, nacionalinė drama, konceptuali režisūra, sceninė interpretacija, reforma, rusų teatras, modernus teatras, literatūrinis teatras, ekspresionizmas, tautiškumas, istorijos samprata, kultūrinis kontekstas, viešoji nuomonė, rusofobija

Kai pirmojo tarpukario dešimtmečio viduryje Kaune pasklido gandai apie sumanymą į Valstybės teatro veiklą įtraukti Andrių Oleką-Žilinską, tuometis Antrojo Maskvos akademinio dailės teatro (Второй Московский Академический Художественный театр) aktorius sureagavo be didesnio entuziazmo. O artimam savo bičiuliui Baliui Sruogai 1926-ųjų rugpjūtį rašydamas, kad „vien tiktai tautos teatro idėja (lai bus dovanotas man mano blogas patriotizmas, o aš manau – jis ne toksai jau blogas, nors nerėkauja „Valio“) negali būti dailininkui dvasios cementu“ ir kad teatrui „reikalinga duoti kai ką daugiau“ – „visažmoniškumą“, padedantį „išeiti iš geografinių ir valstybinių ribų ir pažiūrėti plačiau, dirstelėti giliau ir ten ieškoti atsakymo“¹, jis elegantiškai iškalbėjo sceninių savo pažiūrų bei Valstybės teatro kūrybos nesutapimą. Išties – profesionalios lietuvių scenos veiklos pradžioje įsitvirtinusi tautinio teatro kaip patetiškai pakilaus ir herojiniais šūkais aidinčio meno nuostata naujoviškų rusų scenos ieškojimų apsuptyje subrendusiam menininkui galėjo kelti tik nuobodulį bei abejingumą – panašų į tą, kurį štai teatrinėje rusų visuomenėje sukėlė gerokai anksčiau, 1914 m., Veros Komisarževskajos vardo teatre (Театр им. В. Ф. Комиссаржевской) Fiodoro Komisarževskio pastatyta patetiška istorinė XIX a. dramaturgo Vladislavo Ozerovo tragedija „Dimitrijus Donietis“ („Дмитрий Донской“), nepaisant režisieriaus pastangos „suteikti veiksmui monumentalumo, paradiškumo“ ir priversti „aktorius stovėti išdidžiomis pozomis“, nesulaukusi „nė mažiausio atgarsio iš žiūrovų salės“².

Tiesa, jau pirmuoju Valstybės teatro veiklos dešimtmečiu Lietuvoje kartkartėmis pasigirdavo paradinį jo tautiškumą kritikuojančių ar ironizuojančių balsų. Tarp jų įtaigiausiai

¹ Laiškas Baliui Sruogai [Maskva, 1926 m. rugpjūčio 27 d.], *Andrius Oleka-Žilinskas. Vaidybos džiaugsmas*, Vilnius: Scena, 1995, p. 108.

² К. Рудницкий, *Русское режиссерское искусство 1908–1917*, Москва: Наука, с. 145–146.

aidėjo B. Sruogos skepsis dėl nesiliaujančio „mūsų nabašninkų kunigaikščių ir knygnešių tampymo ir kryžiuočių estradą“³. O temperamentingiausių pakilios „nabašninkų kunigaikščių“ Lietuvos permastymo versiją pateikė Petras Tarulis, „Keturių vėjų“ žurnale 1926 m. išspausdinęs „apysakos fragmentą“ „Trejos devynerios“ ir jame su keturvėjinei literatūrai tipiška žodžio energija sviedęs stereotipinių praeities lietuvių įvaizdžių transformacijos pasiūlymą – vietoj tradicinio „kunigaikščio sūnaus“ į veiksmo areną įleidęs „nei šį, nei tą: prastą lietuviuką“, kovojantį ne su kryžiuočiais, bet su „dirvonėlin“ išokusiu „pasišiausiusiu šernu“, o „cukierkinę Birutę“ pakeitęs „paprasta jauna merga“, „didžiąją nuogumą <...> storais lininiais marškiniais“ prisidengusia ir spurdančia ją sučiupusio „barzdočiaus“ glėby „(Jokio čia daugtaškio!)“⁴. Tačiau jau 3-uoju dešimtmečiu pradėjusi formuotis kritiška istorinės to-pikos naudosenos refleksija iš esmės nepakreipė pagrindinės jos vagos. Bent jau Valstybės teatro scenoje, tvirtai įsikibusioje į viešosios nuomonės palaikomą praeities didybės ir „valio“ retorikos sutapimo idėją.

Kitaip sakant, A. Oleka-Žilinskas turėjo išlaukti savo debiuto Valstybės teatre. Lygiai taip pat, kaip tarpukario Lietuva turėjo išlaukti A. Olekos-Žilinsko atėjimo – pasiruošti, subręsti, sutvirtėti jam. O lietuviškosios kultūros bei modernioje aplinkoje subrendusio scenos menininko susitikimui tinkamesnio meto už 1929-uosius tikriausiai negalėjo būti. Išties – 3–4-ojo dešimtmečių sandūros Lietuva jau buvo pajutusi neišvengiamą būtinybę kritiškai kultūrinio savo paveldo revizijai ir ryškių, nevienadienių bei „visažmoniškumo“ ženklų pažymėtų meninių debiutų trenksmui. A. Oleka-Žilinskas nepaprastai taikliai pataikė pasirodęs Kaune būtent 1929 m., kada tautiškų „valio“ entuziazmą prislopinusią lietuviškąją kultūrą nutvilkę suvokimas, kad, 1929 m. Petro Juodelio pasakytais bei MADT II aktoriams mintį tarytum pratęsusiais žodžiais tariant, „yra pas mus su kaupu ir geros valios ir patriotizmo – nėra tik kūrybos!“⁵ Nelyg dar aiškiau perteikdamas aną laiką perrėžusį nepasitenkinimo vien tik „gera valia ir patriotizmu“ pojūtį, 1929 m. pavasarį Kauno universitete suorganizuotas viešas romantizmo teismas paskelbė drąsų bei prieš keletą metų neįsivaizduotą nuosprendį – atgyvenusio romantizmo diagnozę. Tais pačiais 1929 m. pasirodęs „Piūvio“ žurnalas, tapęs idėjine „romantizmo agonijos, depresijos ar finalo“ išraiška⁶, su skaudama širdimi atmetė ilgą laiką Lietuvą maitinusią kunigaikščių gadynės apologetiką – tą dirbtinę „sistemą“, kuri „griūva, vos tik susidūrusi su realiu gyvenimu“⁷ – ir paragino susitelkti tikrajai, iš „legalių štampų“⁸ išsprūstančiai kūrybai. Juk „nė vienoj srity pas mus nėra precedentų, niekas pas mus nepradėta dirbti, ir niekas net nežinoma, kaip pradėti. Įspūdis neliesto skynimo-pūdymo, kurio vargšas naujakuris bijo eiti žiūrėti“ – rašė „Piūvio“ redaktorius P. Juodelis, keliolika metų guodusį šlovinga istorija apsiautausio lietuvių įvaizdį sutrupindamas depresyvioje jausenoje, kad lietuviai turi „visuomenę be praeities, be atminimų, be tradicijų“, kad jie yra it „barbarai iš nežinomų kraštų“, netikėtai atsikėlę „į 20-tą amžių ir sunkiai, nuogomis rankomis“ pradendantys iš nieko „kurti savo kultūrą“⁹.

³ B. Sruoga, Lietuvių teatro uždaviniai, *Kultūra*, 1925, Nr. 9, p. 426.

⁴ P. Tarulis. Trejos devynerios (apysakos fragmentas), *Keturi vėjai*, 1926, Nr. 2, p. 2–3.

⁵ P. Juodelis, Laiškas p. Kiršai, *Piūvis*, 1929, Nr. 1, p. 6.

⁶ A. Jurgutienė, Petro Juodelio romantiško idealizmo sugražinimo koncepcija, *Romantizmai po romantizmo*, Vilnius: Kultūros ir meno institutas, 2001, p. 99, 106.

⁷ P. Juodelis, Romantiškas idealizmas grįžta, *Piūvis*, 1929, Nr. 2, p. 79.

⁸ P. J., „Piūvio“ skaitytojams ir kritikams, *Piūvis*, 1929, Nr. 2, p. 105.

⁹ P. Juodelis, Romantiškas idealizmas grįžta, p. 77–79.

Savikritiško žvilgsnio rimbu perlieta 3–4-ojo dešimtmečio sandūros lietuvių kultūra pasitempė, prisipildė estetinio jautrumo atmosferos ir svetingai atlapojo duris gaiviam permainų vėjui, į visas kultūrinio ano laiko gyvenimo sritis įsismelkusiame veržliu meninės kalbos atnaujinimu. Lietuvių literatūros arenoje su Antano Miškinio, Salomėjos Nėries, Bernardo Brazdžionio, Jono Aisčio ir kt. poezijos rinkiniais pasirodė nauja neoromantikų karta, „restauravusi intymų emocijų kalbėjimą“, „emocinio betarpiškumo tonacija atvėrusi žmogaus padėtį šią akimirką“ ir kartu iškalbėjusi „begalybėn nueinančios būties perspektyvos“ nuojautą¹⁰. Jaunieji 3-ojo dešimtmečio pabaigos dailininkai dar ryžtingiau bei garsiau lietuviškam menui ėmė „kelti šiuolaikiškos formos reikalavimą“ ir per keletą nepaprastai derlingų metų užkrečiančia „naujovių dvasia bei drąsiais plastiniais užmojais“ sugebėjo pralaužti nusistovėjusius „vietinės dailės stereotipus“¹¹. Šios „naujovių dvasios“ pasiilgęs Valstybės teatras atėjęs A. Olekai-Žilinskui įgijo puikią progą įsilieti į ano laiko kultūrą įsukusį šviežių meninių balsų sūkurį. Paskubomis – it pagreitintu tempu – per pirmąjį savo gyvavimo dešimtmetį išgyvenęs senojo, XIX a., teatro epochą, išnaudojęs jos privalumus bei pajutęs jos anachroniškumą – subrandinęs aktorinius trupės talentus ir kartu suvokęs, jog vien atskirų aktorių talentu sunku išauginti darnų spektaklį, – jis buvo pasiruošęs stipriam krestelėjimui.

Paradoksalu, tačiau A. Olekos-Žilinsko „Šarūnas“, pasirodęs, regis, kaip tik tada, kada jo labiausiai reikėjo, aname laike kažkaip nesurado vietos. Tiesa, režisūrinis A. Olekos-Žilinsko debiutas sukėlė Lietuvoje dar neregėtą entuziazmo bangą. „Šarūnas! Šarūnas! – rašė B. Sruoga, – skambėjo po premjeros Kauno inteligentų šeimose, viešose sueigose, per skystų Kalėdų sniegą verkšlenančiuose autobusuose“¹², o pirmuosius kelis mėnesius bemaž kas savaitę rodomas jis kiekvienąsyk surinkdavo perpildytą žiūrovų salę. Tačiau daugelis apie teatrą rašiusiųjų it kažko išsigandę puolė įnirtingai ieškoti „Šarūno“ silpnumo argumentų, ir įtikinančiai įrodė, kad rimtos kūrybos išalkusi 3–4-ojo dešimtmečio sandūros lietuvių kultūra dar ne visais atvejais buvo pasiruošusi adekvačiai reaguoti į brandžiojo meno reiškinius. Kitaip sakant, A. Oleka-Žilinskas buvo labai įžvalgus, kai likus porai dienų ligi pirmojo spektaklio savo žmonai rašė, kad „kitą dieną po premjeros pradės ir šunys loti“, „kadangi mano Šarūnas bus visiškai nepanašus į priprastą ir visiems pažįstamą“¹³. Šio „nepriprasto“ „Šarūno“ gastroles Rygoje 1931 m. džiaugsmingai ir pavydžiai palydėjusi latvių teatro kritika gerokai suklydo savo publiką tikindama, jog „galima tik įsivaizduoti, su koku vieningu džiaugsmu šis prašmatnus spektaklis buvo pasveikintas Kaune“¹⁴.

Kaune gi apie debiutinį A. Olekos-Žilinsko spektaklį buvo susidariusi gana dviprasmiška nuomonė, kurią nulėmė „Šarūne“ pasireiškusio modernaus režisūrinio teatro braižo ir ano laiko Lietuvoje tebegaliojusios literatūrinio teatro sampratos netapatumas. Būtent jis įkvėpė lietuvių žurnalistiką – priešingai apie „puikią išorinę, reginiškąją spektaklio pusę“, jo „sandaros ritmiškumą“ bei „vieningo sumanymo įkvėptumą“¹⁵ prabilusioms Lietuvos rusų spaudos teatrinėms skiltims, režisūrinės interpretacijos dėsnius kruopčiai aiškinusiam B. Sruogai

¹⁰ V. Kubilius, *XX amžiaus literatūra*, Vilnius: Alma littera, 1995, p. 243.

¹¹ J. Mulevičiūtė, *Modernizmo link: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, Kaunas: Kultūros ir meno institutas, 2001, p. 99, 107, 105.

¹² B. Sruoga, „Šarūnas“ *Valstybės teatre*, Kaunas: Tulpė, 1930, p. 11.

¹³ Laiškas Verai Olekienei-Solovjovai [Kaunas, 1929 m. gruodžio 15 d.], *Andrius Oleka-Žilinskas. Vaidybos džiaugsmas*, p. 130.

¹⁴ J. Karklinš, Lietuvių skatuvesmakslas otrais apciemojums Riga, *Jaunakas zinas*, 1931, Nr. 42, p. 14.

¹⁵ Скифь, Театр и музыка. „Шарунась“, *Эхо*, 1929, №. 331, с. 1.

ar „rūpestingai išvystytos režisūros“¹⁶, „pastatymo stiliaus“¹⁷, „idėjos bei stiliaus vienovės“¹⁸ sąvokomis „Šarūnų“ analizavusiai latvių teatro kritikai – kalbėti apie tai, kad „Žilinskas čia užmušė Šarūno genijų“, ir rūšiai tvirtinti, kad „iš pagrindo paneigti literatūros kūrinio idėją <...> yra jau meniška nuodėmė“¹⁹. „Menišką nuodėmę“ išvelgdama savarankiškoje V. Krėvės veikalo interpretacijoje lietuvių žurnalistika, viena vertus, paliudijo pajutusi režisūrinio A. Olekos-Žilinsko požiūrio originalumą – jo sumanymą krėviškąjį tautosakiškumą apiblinkusioje scenoje papasakoti dramatišką herojinio Šarūno pasiaukojimo istoriją, tačiau, atmesdama režisūros teisę kurti savas istorijas, kita vertus, iškalbėjo ano laiko lietuvių teatro kultūros atokumą nuo europinėje teatrologijoje jau seniai įsitvirtinusių režisūros valią pripažįstančių nuostatų. Tiesa, teatrinės lietuvių spaudos skiltys mėgino pasitelkti modernią leksiką, bet naudojo ją su išlygomis. Ir kalbėdamas apie „Šarūnų“ padvelkusią „naujovišką sceninę kūrybą“ nepamiršo pridurti, kad jai „šiek tiek stigo sielos šilumos“²⁰, o džiūgaudamas, jog A. Olekos-Žilinsko dėka „gavosi mūsų scenoje dar nematytas užbaigtas meno pastatymas“, vis tik jam prikišo, „kad iš [V. Krėvės] charakterių, „tipų“ čia vien griaučiai beliko“²¹.

Tokį „Šarūno“ percepcijos nesklaidumą nulėmė, ko gero, ne tik teatrologinės kompetencijos stoka, bet ir galbūt svarbiausia – susidūrimas su anuomet vienu labiausiai brangintų nacionalinės klasikos tekstų, per kurį A. Oleka-Žilinskas pamėgino iš esmės atnaujinti sceninio istorijos bei istorijos herojaus interpretavimo būdą. Nors jis nepaneigė lietuvių sceninės istorijos didvyrio vaizdavimo tradicijos – priešingai, vietoj pasišlykštėjimo pasauliu kamuojamo kupriaus įvesdamas ryžtingą, drąsų ir gražų karžygį, paliudijo jos tęstinumą, – tačiau ryžtingai nutrynė visus į ją įsigėrusius stereotipus. Nuo istorijos herojaus veido „Šarūnas“ visų pirma nutrynė tą saldžią laimės šypseną, su kuria Valstybės teatro scenoje į mirtį ėjo ikišarūniniai praeities didvyriai. Ir praeities didvyrį į sceną įsileido tik tam, kad papasakotų apie tą didžiulę kainą, mokamą už teisę į didvyrstę. Ir dar tam, kad istorijos karžygiui sugražintų ankstesnėse istorijos interpretacijose išsitrinusį žmogiškosios prigimties sandą. Tam, kad į naują ateitį Lietuvą vedančiame didvyryje atvertų prieštaringų emocijų blaškomą žmogų – klystantį, nerimstantį, kankinančiai abejojančią, pykstantį, tūžtantį, nesitvardantį. Kitaip sakant, A. Oleka-Žilinskas sudramatino istorijos herojų, o herojišką jo kelią nužymėdamas aštriais žmogiškų jausmų protrūkiais jį sumodernino. Suteikė jam jėgos sujaudinti XX a. žiūrovą iki, B. Sruogos žodžiais tariant, „pilno ir visuotinio katarsio“²².

Šioje Šarūno karžygiškumo ir žmogiško prieštaringumo dermėje raiškiai išsiskleidė A. Olekos-Žilinsko gebėjimas originaliai interpretuoti Maskvos scenoje įgytą patirtį – visų pirma savo kolegos Jevgenijaus Vachtangovo teatro įspūdį. Išties – vachtangoviškasis dirglumas – ta „vidinė įtampa“, „kažkokiais nervingais impulsais judantis gyvenimas“, netikėtais aistrų protrūkiais išsiskverbiantis „į pačias giliausias“ žmogaus psichikos „paslaptis“²³, – giliai įsismelkė į „regimo logiško priežastinio būtinumo“²⁴ nesusietų, bet vidinės įtampos pulsavimu vienas su kitu tvirtai susiklijuojančių „Šarūno“ vaizdų ritmą. Iš juodo aksomo fone iš-

¹⁶ J. Karklinš, Lietuviėšu skatuvesmakslas otrais apciemojums Riga, p. 14.

¹⁷ E. Mednis, Lietuvji un Šarunas mūsu Nac. teatri, *Latvijas Kareivis*, 1931, Nr. 42(3229), p. 4.

¹⁸ Я. Судрабкаль, „Шарунас“ в Национальном театре, *Сегодня вечером*, 1931, №. 42, с. 3.

¹⁹ F. Kirša, Naujas „Šarūnas“ scenoje, *Gaisai*, 1930, Nr. 2, p. 178, 179.

²⁰ J. Kardelis, „Šarūnas“ ir režisierius A. Oleka-Žilinskas, *Lietuvos žinios*, 1929, Nr. 290(3192), p. 4.

²¹ V. Bičiūnas, Šarūnas (A. Olekos-Žilinsko pirmasai pastatymas), *Rytas*, 1929, Nr. 288(1737), p. 3.

²² B. Sruoga, op. cit., p. 59.

²³ Ю. Смирнов-Несвицкий, *Вахтангов*, Ленинград: Искусство, 1987, с. 67–68.

²⁴ B. Sruoga, op. cit., p. 39.

nyrančių laužytų dekoracijų linijų, sidabro juostomis it žaibų strėlėmis perskrostų kostiumų niūros ir ūmių protagonisto proveržių besikūrusi nerimastinga „Šarūno“ nuotauka turėjo daug ką bendra su ta, kurią skleidė auksinių bei sidabrinių žaibų zigzagais išraižytoje juodumoje klostėsis J. Vachtangovo „Eriko XIV“ (1921) veiksma. Tačiau „Šarūne“ A. Oleka-Žilinskas plėtojo nuo „Eriko XIV“ ryškiai besiskiriančią, lietuviškai auditorijai pritaikytą istorinio herojaus koncepciją. Ir jei Michailo Čechovo vaidintas Erikas XIV – tas „nervų kamuolys“, „tai piktas, tai švelnus, tai išdidus, tai paprastas, tai protestuojantis, tai nuolankus, <...> tai beprotiškai neteisingas, tai beprotiškai maloningas, tai genialiai pastabus, tai apgailėtinas ir pasimėtęs“ – „šalia masyvių bei niaurių dvariškių“ atrodė it „silpnas, kaprizingas vaikas“²⁵, tai į Valsybės teatro sceną išėjęs Petro Kubertavičiaus Šarūnas – „tvirtai sudėtas, valdingai stovintis ant žemės, tarsi įsirėmęs į ją, ryžtingų vertikalių mostų, iškilų valingo gražaus veido bruožų, itin liepsningo, karšto, perveriančio tamsių akių žvilgsnio“²⁶ – pirmiausia buvo didvyriškas karžygys, suvokiantis savo pareigą tėvynei ir vardan jos skausmingai aukojantis gyvenimą. Galima pasakyti ir taip: A. Oleka-Žilinskas tarytum sustygavo nesustyguojamų prieštaravimų išklabinatą čechoviškojo Eriko XIV sąmonę, išgydė nepagydomai suskilinėjusią jo sielą, o ant savo herojaus pečių užkraudamas sąmoningai pasirinkto pasiaukojimo našta savotiškai ištarė paguodos žodį pirmąjį Nepriklausomybės dešimtmetį palydinčiam Lietuvos žmogui, po iškovotos laisvės atnešto džiugėsio, kaip rašo Vytautas Kavolis, staiga „suvienišėjusiam, supasvyvėjusiam, palikusiam už sukuringųjų istorijos srovių magiško švytėjimo“²⁷. Ir, matyt, dėl to vis stipriau užsikrėtusiam prometėjiško herojaus ilgesiu. Ilgesiu, iš kurio 4-ojo dešimtmečio pabaigos lietuvių kultūroje išaugo savotiška prometėjizmo teorija ir kurio radimosi ištakose neabejotinai stovėjo Šarūnas, scenoje įtaigiai įkūnijęs prometėjiškos dvasios savastimi filosofo Antano Maceinos įvardytus bruožus – į centrą įkėlęs „nepaprastą žmogaus didybės teigimą“, taip pat žinojimą, kad jos „kelias šioje tikrovėje yra labai skaudus, kad iškeltą padangę viršūnę reikia siekti net krauju prakaituojant“²⁸.

Ir dar – šis prometėjiškas „Šarūnas“ tarytum suspurdėjo pastanga ištraukti istoriją iš keiliolika metų valkiotų jos prisiminimų liūno ir savo amžininkui atverti prasmingos ateities kūrybos, herojiško veržlumo į ją, jos siekio horizontą – tai, ko buvo pasigesta ir kuo susirūpinta 3–4-ojo dešimtmečio sandūros Lietuvos kultūroje. Lietuvių teatro istorijoje „Šarūnas“, ko gero, pažymėjo tą vietą, kurioje prisiminimų istorija tapo siekio istorija. T. y. vietą, kurioje talentingo kūrybinio mosto valia istorija pamėgino išsivilkinti iš svaigiai liūliuojančios atminties rūbo ir susimąstyti apie savo žmogaus, savo dalyvio siekių bei tikslų turinį. Tiksliau sakant, ankstesniuose istoriniuose spektakliuose it žaislines kaladėles dėliotas praeities prisiminimų šukes „Šarūne“ tarsi sutrupino į naują istorijos paveikslą susidėliojusi ateitį kuriančio valingo žmogaus ryžto tema. Nuo teatro scenos A. Oleka-Žilinskas pirmą kartą uždavė klausimą apie žmogaus indėlį į istoriją ir ateitį. Gana nepatogų klausimą, dar niekada nepaklaustą, niekada viešai neiškeltą tarpukario Lietuvoje, kurioje, kaip rašo V. Kavolis, begaliniai „trūko pilnavidurio istorijos jausmo – savo istorijos nuolatinės veiklos savo kasdieniniame gyvenime bei savo būtino dalyvavimo jos formą tobulinant sąmonės“²⁹. Ir kurioje taip įprasta buvo šildytis jausmingais šlovingos praeities prisiminimais, it naivioje kūdikystėje užsisklendžiant

²⁵ Ю. Смирнов-Несвицкий, *op. cit.*, c. 164–167.

²⁶ I. Aleksaitė, Andriaus Olekos-Žilinsko režisūros ir pedagogikos novacijos, *Lietuvių teatro istorija: 1929–1935*, Vilnius: Gervelė, 2000, p. 49.

²⁷ V. Kavolis, *Žmogus istorijoje*, Vilnius: Vaga, 1994, p. 264.

²⁸ A. Maceina, Prometėjizmo problema, Antanas Maceina, *Raštai*, Vilnius: Mintis, 1992, t. 2, p. 401, 420.

²⁹ V. Kavolis, *op. cit.*, p. 267.

nuo brandesnio istorijos suvokimo bei šiuolaikiškesnės jos vartosenos pastangos. Jos pažymėtas lietuvių scenoje „Šarūnas“ pirmą kartą įtvirtino tautinio turinio ir modernios formos spektaklio idėją. Arba, kaip formulavo latvių teatro kritika, „iš dvyliktojo amžiaus glūdumų šis „Šarūnas“ tarytum išiveržė į dvidešimtąjį“³⁰, tačiau nesunaikino „nacionalinio lietuviško atspalvio ir lietuviško jautrumo“³¹.

Priešingai – būtent to lietuviškumo „Šarūne“ pasigedo lietuvių žurnalistika. Susidūrę su modernia jo interpretacija, „temperamentingieji patriotai“, ironiškais B. Sruogos žodžiais tariant, nieko nelaukdami pradėjo piktintis tokia „mūsų garbingos senovės... profanacija“³². Keista, tačiau kaip tik tie patys „temperamentingieji patriotai“, kurie pirmuoju Valstybės teatro gyvavimo dešimtmečiu ciniškai šaipėsi iš lėkšto, tiesmukiško istorinių spektaklių tautiškumo, dabar, modernios jo versijos akistatoje, širdo, pasigesdami būtent tiesmukiškesnio, paviršutiniškesnio požiūrio į Lietuvos senovę, ir nusiminę klausė, „kur čia toji „tėvų žemė“, kurioje visi seniai bajorai kaip stuobriai, o jaunimas – plienas su skaistvariu“, bei apmaudavo, jog scenoje „keistokai skambėjo visi tie žodžiai veikale, kurie primena Lietuvą, jos kaimynus, kur keliami Šarūno nuopelnai jo tėvų žemei“³³. Dar paradoksaliau – tie patys žmonės, vos prieš porą metų barę Valstybės teatrą už nemokėjamą panaudoti istorijos taip, kad „ne tik Europos žmogui, bet mums patiems būtų jauku žiūrėti“³⁴, dabar barė A. Oleką-Žilinską, nes jo „Šarūnas išėjo internacionalus kunigaikštis, be specifiška lietuviškų dvasios bruožų ir be lietuviško būdo“³⁵. Šis pasipriešinimas A. Olekos-Žilinsko „internationalumui“ iškilo tuomet, kai lietuvių kultūra jau buvo suvokusi būtinybę išsiugdyti tarptautinį savojo meno sandą – kai dailėje buvo įsitvirtinęs „įsitikinimas, jog tautos ir tėvynės meilė jau nebegalinti būti pakankamas kūrybiškumo akstinas“ ir „modernizmas jau buvo nepaneigiama <...> jos gyvenimo realybė“³⁶, o literatūra drąsiai siekė „tradicinės kaimo dvasinės kultūros ir modernios išraiškos sintezės“³⁷. Jis vaizdžiai paliudijo, kaip giliai į viešąją nuomonę buvo įaugusi dar mėgėjiškos scenos metais susiformavusi ir jau gerokai anachronizmu dvelkianti teatro, kaip tautinių idėjų propaguotojo, suvoktis bei utilitaristinė nuostata, pasmerkianti teatrą tautinės savimones ugdybai.

„Šarūno“ percepcijoje atsivėrusi Valstybės teatro paklusnumo tautinės ideologijos reikalavimams nuostata išibėgėjęs 4-ajam dešimtmečiui ne tik nedilo, bet vis labiau stiprėjo, o pagrindinis A. Olekos-Žilinsko teatrą atakuojantis „štabas“ įsikūrė po „Naujosios Romuvos“ „stogu“. Paradoksalu – nes būtent iš „Naujosios Romuvos“ puslapių pasklido plati lietuviškos kultūros moderninimo programa, kurią teatro srityje savo spektakliais kruopščiai vykdė kaip tik A. Oleka-Žilinskas. Būtent „Naujosios Romuvos“ vedlys Juozas Keliuotis nenuilsdamas tikino, kad „tik sukūrė didingą, originalią tautišką kultūrą, galinčią konkuruoti su dideliais kaimynais, galėsime apsaugoti savo tautos gyvybę“³⁸, o tai jau savo debiutiniu pastatymu praktiškai įgyvendino „Šarūno“ režisierius, pateikęs originalią sceninę tautinio kūrinio interpretaciją. Ir būtent iš čia, iš „Naujosios Romuvos“, reguliariai aidėjo nerimastingi klausimai apie tai, „kurgi tie mūsų literatai, dailininkai, muzikai ir artistai, kurie imponuotų visam pa-

³⁰ Я. Судрабкальн, „Шарунас“ в Национальном театре, p. 3.

³¹ J. Karklinš, Lietuvių skatuvesmakslas otrais apciemojums Riga, p. 14.

³² B. Sruoga, op. cit., p. 40.

³³ V. Bičiūnas, Šarūnas (A. Olekos-Žilinsko pirmasai pastatymas), *Rytas*, 1929, Nr. 288(1737), p. 3.

³⁴ F. Kirša, „Pilėnų kunigaikštis“, *Lietuva*, 1927, Nr. 39(2422), p. 5.

³⁵ F. Kirša, Naujas „Šarūnas“ scenoje, p. 179.

³⁶ J. Mulevičiūtė, op. cit., p. 73, 93.

³⁷ V. Kubilius, *XX amžiaus literatūra*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1995, p. 244.

³⁸ J. Keliuotis, „Naujosios Romuvos“ 100 numeris, *Naujoji Romuva*, 1932, Nr. 48(100), p. 1035.

sauliui³⁹, klausimai, į kuriuos užsienio pripažintu „Šarūnu“ tarytum atsakė A. Oleka-Žilinskas. Nepaprastai keista, tačiau kaip tik „Naujoji Romuva“ Valstybės teatrą į „visažmonišką plotą“⁴⁰ išvedusio režisieriaus meninę veiklą teatrinėse savo skiltyse nepaliaudama vadino destruktivia, žalinga, kenksminga „eksperimentologijos arena“, kurioje „tautos psichika“ atsiskleidžia kaip „svetimas dalykas“⁴¹. O kai tautinės psichikos bei ideologijos stoka vis arčiau kaltinamas A. Oleka-Žilinskas, sukvietęs spaudos atstovus, pasiūlė išsiaiškinti tautiškumo esmę ir suformuluoti pagrindinius tautinės ideologijos kriterijus, J. Keliuotis jam sugebėjo atsikirsti tik bendromis frazėmis apie tai, kad „tautiškumas nėra baranka, kuri būtų galima iš kur nors pasiimti ir suvalgyti“, kad reikia „intuityviniu būdu suprasti, kas yra lietuvių tauta, kokia jos tautinė misija“⁴². Šios vingrios J. Keliuočio formuluotės vaizdžiai išdavė, kokia neiški buvo anuomet iš A. Olekos-Žilinsko reikalaujamo tautiškumo suvoktis. Ko gero, jos pa-liudijo ir tų reikalavimų dirbtinumą.

Kita vertus, kūrybinės A. Olekos-Žilinsko veiklos aptarimuose nuolat skambėję tautinės ideologijos klausimai nebuvo atsitiktiniai. Priešingai – šio menininko darbymetis Valstybės teatre sutapo su pagyvėjusių tautinės problematikos svarstymų laiku. Su laiku, kada Lietuvoje, kaip, beje, ir daugelyje Europos šalių, kuriose, A. Maceinos žodžiais tariant, „tautinis pradas <...> igijo tokios pat reikšmės, kokios viduriniais amžiais turėjo religija, o renesanso metu žmogiškasis individas“⁴³, iš naujo suskambo per pirmąjį nepriklausomos valstybės gyvenimo dešimtmetį šiek tiek primirštos diskusijos apie tautiškumo būtinybę. O ją tarytum iš naujo pajutusi 4-ojo dešimtmečio pradžios lietuvių kultūra ėmė kritiškai žvelgti į tautinį entuziazmą apraminusią gyvenimo kasdienybę ir prabilo apie Nepriklausomybės pradžią lydėjusio tautinio ūpo pasiilgimą. Bene nuoširdžiausiai jį išreiškė dailininkas Viktoras Vizgirda, modernios „Ars“ grupės narys, rašydamas: „mano galvoj, kaip sapne, iškyla tie žavėtini atsiminimai, kai laisvės trokštanti tauta savo širdyje ugdė ir mokėjo branginti tai, kas sudaro mūsų tautos esmę ir jos vidaus turinį, kai <...> lietuviška daina išspausdavo ašarų, lietuviška tulpė žavėjo mūsų akį ir pilka sermėga buvo mums švelni ir brangi“⁴⁴. Šis „ašaras spaudžiančio“ lietuviškumo pasiilgimas į kultūrinės ano meto savirefleksijos erdvę įsiterpė kritiška pozityvumo suvoktimi, ne vieną paakinusia atsidusti taip, kaip 1932 m. atsiduso Liudas Gira – „taip, mes per greitai „prablaivėjome“, romantiniu nepriklausomybės kovų „svaiguliu“ nusikratėm. Griežtai per greitai“⁴⁵.

Vis tik tautinio entuziazmo karštį susigrąžinti pasišovusi 4-ojo dešimtmečio pradžios lietuvių kultūra buvo, regis, pasiryžusi tautiškumo sąvoką permąstyti visiškai naujai – giliau, plačiau, universaliau. Buvo pasiryžusi ištrinti iš jos ankstesnes naivaus lėkštumo žymes ir suformuluoti gerokai modernesnę tautiškumo koncepciją, pralaužiančią ankštus tautinės ideologijos rėmus visuotinumą, bendražmogiškumą bei universalumą dėmenimis. Tokiais, kuriuos įsisąmoninti ragino filosofas Stasys Šalkauskis, kalbėdamas, jog „tautinė lytis tėra vien formalinė priemonė visuotiniam žmogiškiosios dvasios turiniui reikštis“ – priemonė, vertinga tik „būtiname funkcionaliniame sąryšyje su universaliu kultūros turiniu“⁴⁶. Giliosios jo prasmės dar

³⁹ J. Keliuotis, Kova dėl tautinės kultūros, *Naujoji Romuva*, 1932, Nr. 19(71), p. 434.

⁴⁰ B. Sruoga, op. cit., p. 50.

⁴¹ J. A. Herbačiauskas, Mūsų teatro opiausiu klausimu, *Naujoji Romuva*, 1932, Nr. 16(68), p. 362–363.

⁴² J. Keliuotis, Teatro sezonui prasidėjus, *Naujoji Romuva*, 1932, Nr. 39(91), p. 837.

⁴³ A. Maceina, Nacionalizmo pagrindai, *Židinys*, 1934, Nr. 5–6(113–114), p. 481.

⁴⁴ V. Vizgirda, Lietuviškos sielos krizė, *Lietuvos aidas*, 1932, Nr. 85(1460), p. 5.

⁴⁵ L. Gira, Entuzijazmas ir lietuvių tautos psichika, *Naujoji Romuva*, 1932, Nr. 27(79), p. 625.

⁴⁶ S. Šalkauskis, Tautinis auklėjimas, *Židinys*, 1932, Nr. 3(87), p. 229.

„neįstengiamo“ atverti, džiaugsmingai „gyvendami naujai atidengta tautine lytimi“, – praktinę tautiškumo idėjos vartoseną savo laiko kultūroje kritikavo S. Šalkauskis⁴⁷. Ir perspėjo, kad „statydama tautinę gyvenimo lytį aukščiau už universalinį gyvenimo turinį“ kultūra rizikuoja „užsikrėsti“ „agresyviuoju nacionalizmu“, kuris neabejotinai „yra visuotinių kultūros vertybių alintojas tautos gyvenime“⁴⁸. Su tuo „agresyviuoju nacionalizmu“ nieko bendra neturintis „tautinis pašaukimas, kaip realizuotina idėja, pralaužia tautos sienas ir tampa anttautine idėja“, – S. Šalkausio pasiūlytą tautiškumo bei visažmoniškumo sintezės idėją toliau plėtojo A. Maceina, – ir „juo tautos pašaukimas yra anttautiškesnis, tuo jis yra tautiškesnis“, o „tautinio pašaukimo anttautiškumas kaip tik ir yra jo visuotinis reikšmingumas“⁴⁹. Tam, kad tautinė kultūra turi atsiremti į „anttautinį visuotinio reikšmingumo“ siekį, visiškai pritarė ir „Naujosios Romuvos“ redaktorius. Juk „žmogus netilpsta tautiniame kadre: jis stengiasi jį praaugti. Jis greit pastebi, kad yra daugiau tautybių ir daugiau tautų <...> ir kad jose yra daug gero, kurs galėtų jį dar turtingesniu ir aukštesniu padaryti“, – rašė J. Keliuotis, formuluodamas pasauliui atviros, tolerantiškos bei užsieninėms patirtims imlios tautinės kultūros idealą⁵⁰.

Paradoksalu, tačiau 4-ojo dešimtmečio pradžioje Lietuvos kultūroje susiformavusi pakankamai plati ir moderni tautiškumo teorija A. Olekos-Žilinsko teatro vertinimo praktikoje visiškai negaliojo. Negaliojo ir sunaikintos „tėvų žemės“ epitetais švaistytis vertė visų pirma todėl, kad A. Olekos-Žilinsko pastanga Valstybės teatre „diegti sau gerai žinomą, Maskvos Dailės teatro patirtimi besiremiantį scenos meno modelį“ šaižiai kirtosi su autoritetingosios „Naujosios Romuvos“ siūlymu ieškoti kelių, „artinančių lietuvių kultūrą prie Vakarų tradicijos“⁵¹ bei atsimetančių nuo bet kokių rusų kultūros įtakų. Būtent tai, jog „labai gabus režisierius“ A. Oleka-Žilinskas gerai „supranta Rusų Teatro meną, bet Vakarų Europos Teatrų meno jis <...> nesupranta“ ir toks „jo talento vienpusiškumas“ gerokai „stebina“⁵², tapo pamatine „Naujosios Romuvos“ „sąmokslu“ prieš A. Olekos-Žilinsko teatrą atrama. Juk „tai, kas tikty Maskvos teatrui, tas visiškai netinka Kauno teatrui“, ir lietuviška scena, „nenorėdama atsistoti skersai kelio mūsų tautiniam pašaukimui, turės atsipalaiduoti nuo rusų įtakos“, – 1932-aisiais tvirtino „Naujoji Romuva“⁵³, o po kiek laiko jau gerokai šiurkščiau pridūrė: „jei norim, kad mūsų su Sovietais nesuplaktų, liaukimės juos mėgdžioję, atsistokime ant savo kojų“⁵⁴. Tai gi A. Olekos-Žilinsko teatro vertinimai vis akivaizdžiau viešino rusofobinę ano laiko lietuvių kultūros laikyseną, prieš rusų scenos patirtimi besidalinantį režisierių tarytum raginusią griebtis tautiškumo gynimo įnagių.

Išties – 4-ojo dešimtmečio pradžioje Lietuvoje susiformavusi ganėtinai plati tautiškumo samprata kiekvieną kartą tapdavo nepaprastai ankšta, kai kalba pasisukdavo apie rusų kultūros įtakas, o Valstybės teatras, A. Olekos-Žilinsko vadovavimo metais atsivėręs daug brandesnės rusų scenos pamokoms, tapo gana geru lietuviškos rusofobijos iškrovos taikiniu. Apie tai, kad šitai neturėjo rusų teatro privalumų neigimo užmačios, o buvo susiję su pasipriešinimu neva rusiškosios mokyklos diegimo mėginimams, vaizdžiai bylojo pozityvus 4-ojo dešimt-

⁴⁷ S. Šalkauskis, Svarbieji lietuvių tautos ugdymo uždaviniai, *Židinys*, 1932, Nr. 8–9(92–93), p. 125.

⁴⁸ S. Šalkauskis, Tautinis auklėjimas, *Židinys*, 1932, Nr. 3(87), p. 232, 221, 232.

⁴⁹ A. Maceina, Tautinis pašaukimas, *Židinys*, 1933, Nr. 10(106), p. 246–247.

⁵⁰ J. Keliuotis, Tauta, patriotizmas ir žmonija, *Naujoji Romuva*, 1934, Nr. 186–187, p. 532.

⁵¹ G. Aleknonis, Modernistai prieš modernistus, *Menotyra*, 2004, Nr. 4(37), p. 15, 16.

⁵² J. A. Herbačiauskas, Mūsų teatro opiausiu klausimu, p. 362.

⁵³ Teatro sezoną pabaigus, *Naujoji Romuva*, 1932, Nr. 25(77), p. 598.

⁵⁴ Faktai ir idėjos. Teatras, Ne tik patys lietuviai, bet ir užsienis nori lietuviško teatro, *Naujoji Romuva*, 1932, Nr. 30–31(82–83), p. 693.

mečio pradžios Lietuvos visuomenės santykis su Kauną pasiekusiais rusų scenos pavyzdžiais. Visų pirma su Maskvos Dailės teatro Prahos trupe, kuri, 1931 m. Vasaros teatre parodžiusi Nikolajaus Gogolio „Revizorių“, „Vedybas“, Michailo Bulgakovo „Baltąją gvardiją“ ir Charles'o Dickenso „Svirplį užkrosnėje“, sužavėjo lietuvių publiką – priešingai nei 1932 m. Kaune viešėjęs anglų teatro kolektyvas „Anglų aktoriai“ („English Players“), sukėlęs šiokių tokių nusivylimą. Tuo tarpu su ta Prahos trupe artimai susijusio A. Olekos-Žilinsko atžvilgiu 4-ojo dešimtmečio pradžios teatrinė lietuvių visuomenė buvo pasiruošusi prasikalsti ne tik teatriniam vertinimo kriterijams, bet ir padorumo normoms. Antai J. Keliuotis, ne kartą kalbėjęs apie moderniam žmogui būtiną toleranciją bei „fanatizmą, brutalų nusistatymą prieš kitokių pažiūrų individą“ interpretavęs kaip „pasilikusių nuo gyvenimo pažangos tautų“ bruožą⁵⁵, kreipdamasis į A. Oleką-Žilinską kiekvienąsyk užmiršdavo tolerancijos privalomybę ir rašydavo: „aukštieji Valstybės teatro kūrėjai, <...> liaukitės besipuošę svetimomis plunksnomis ir besididžiaivę visų keturių vėjų supustais variagais“⁵⁶.

O ši „variagų“ ar dar ižeidžiau – „visokių ruselių ir perėjų“⁵⁷ epitetika įsismelkė ir į A. Olekos-Žilinsko „Šarūno“ recepciją. „Šarūnas“, kuris prieš keletą metų atrodė nusikaltamas, nes į „tėvų žemę“ „internacionaliniu“ žvilgsniu pažvelgti išdrįsęs, 4-ojo dešimtmečio pradžioje buvo suvokiamas kaip sovietinė ideologija užsikrėtęs – sklindinas to „klouniško judrumo“, kuris yra „barbarų ar baudžiauninkų, trūkstamos savigarbos žmonių, dinamika“ ir kurį iliustruodami – it „sovietų revoliucinių laikų mitingo „radio peredačioje“ – čia „bėginėja po sceną senovės lietuviai“⁵⁸. Tokiame mandagų toną vis rečiau beprimenančiame A. Olekos-Žilinsko puolime atsispindėjo ne tik vis stiprėjanti sovietinės Rusijos baimė, bet ir nacionalinio sąjūdžio laiku užgimusi ne visai aiški, ne iki galo suvokta tautiškai patriotiško teatro svajonė bei, matyt, tai, ką turėjo galvoje B. Sruoga, tam tikros visuomenės dalies priešiškume „Šarūnui“ ižiūrėjęs „anaiptol ne meniškas intencijas“⁵⁹. Tačiau bene ryškiausiai sąmoksle prieš A. Oleką-Žilinską atsispindėjo anuometės lietuvių teatrinės minties nebrandumas – akivaizdus negebėjimas teatro meną reflektuoti atotraukoje nuo neteatrinės ir net nemeninės ideologijos bei nesigaudymas tuolaikinio europinio teatro raidos procesuose. Nesigaudymas ir nežinojimas, jog būtent XX a. pradžios rusų teatro laimėjimai, kurių apsuptyje brendo A. Oleka-Žilinskas, buvo ne Maskvos „sovietų radiofonų“ pasėta „liguistai iškrypusi <...> šokinėjančioji mokykla“⁶⁰, o tai, kas ženkliai paveikė ir kone iš pagrindų pakeitė viso europinio teatro veidą.

Įdomu, kad kalbėdama apie rusų teatro įtakų pasisavinimą lietuvių žurnalistika sugebėjo sukurti kazuistišką skirtingų to pasisavinimo būdų teoriją, kurią išplėtojo lietuvių ir latvių scenos skirtumų refleksijoje. Pagal ją, priešingai latvių scenos žmonėms, „išėjusiems formalinę rusų teatro mokyklą“, bet „su teatro forma“ nepasisėmusiems „rusų teatro idėjų“, A. Oleka-Žilinskas „iš Rusijos į mūsų teatrą atsinešė kaip tik tas idėjas ir stilių, tačiau nepajėgė sukurti ar bent pasinaudoti forma“⁶¹. Žinoma, lietuvių spaudos teatro skiltys iš A. Olekos-Žilinsko

⁵⁵ J. Keliuotis, Modernus žmogus, *Naujoji Romuva*, 1932, Nr. 15(67), p. 338.

⁵⁶ J. Keliuotis, Teatro sezonui prasidėjus, p. 834.

⁵⁷ F. Kirša, Lietuviško teatro gairės, *Naujoji Romuva*, 1935, Nr. 10–11(218–219), p. 235.

⁵⁸ V. Js., Dėl vaidybinio sovietizmo ir orijentalizmo (apdūmojimai „Dėdės Tomo lūšnelės“ pasižiūrėjus), *Naujoji Romuva*, 1933, Nr. 152, p. 944.

⁵⁹ B. Sruoga, op. cit., p. 12.

⁶⁰ V. Js., Dėl vaidybinio sovietizmo ir orijentalizmo (apdūmojimai „Dėdės Tomo lūšnelės“ pasižiūrėjus), p. 943–944.

⁶¹ Pavojingi Rygos teatro kompromisai (Laiškas iš Rygos), *Naujoji Romuva*, 1932, Nr. 21(73), p. 499.

spektaklių nemėgino ištraukti bent kiek konkretesnių rusiškų idėjų bei „nepajėgto sukurti“ formos pavyzdžių. Mat jei būtų pamėginę, būtų turėję pripažinti savo logikos absurdiškumą bei formuluojamų tezių dirbtinumą. Ir jei jos būtų stropiau pasižvalgiusios po Latvijos teatrų scenas, galbūt būtų sutikusios, jog Lietuvoje „ištvirkėliu“ ar „cinikų eksperimentu“⁶² pravarđžiuojamas A. Olekos-Žilinsko teatras buvo vis tik kur kas mažiau ekstravagantiškas nei Eduardo Smilgio Dailės teatras (Dailes teatris), jau pačioje savo veiklos pradžioje paskelbęs „teatrališkos, dinamiškos vaidybos bei romantiškai-groteskiško teatro“ programą ir ją vykdęs be jokių nuolaidų nacionalinės klasikos herojams – Rudolfo Blaumanio „Siuvėjų dienų Silmačiuose“ („Skroderdienas Silmačos“) veikėjus jau 1923 m. pavertęs „akrobatiškai vikriais“ *com-media dell' arte* personažais⁶³, o Janio Rainio pjesės „Grojau, šokau“ („Speleju, dancoju“) velnius bei velnienes 1926 m. interpretavęs kaip kokios nors „madingos išgertuvių vietos“ atstovus⁶⁴.

Paradoksalu, tačiau, nepaisant lietuvių teatro recenzentų prielankumo E. Smilgiui, kuris atrodė savo darbe nepaprastai „vykusiai sekantis ir plėtojantis didžiųjų rusų režisierių Mejerholdo ir Tairovo „teatrališkumo principus“⁶⁵, nė kiek ne mažiau vykusiai kitų didžiųjų rusų režisierių principus plėtojusi A. Olekos-Žilinsko kūryba – priešingai – regėjosi tik „rusų „ličačo“ [smarkuolio] iš Zamoskvoriečia“ darbas, kaip kad A. Olekos-Žilinsko Tobį Michailo Čechovo „Dvyliktoje naktyje“ apibūdino V. Bičiūnas⁶⁶. Tokiais „komplimentais“ plakamas A. Oleka-Žilinskas iš pradžių mėgino rasti kažkokį būdą vis aštrėjančiam Valstybės teatro ir tam tikros visuomenės dalies konfliktui užglaistyti. Vytauto Didžiojo 500-ųjų mirties metinių išskilmėms jis suorganizavo „Kęstučio mirties“ kelionę po Lietuvą, po jos pažadėjo išplėsti lietuvišką Valstybės teatro repertuarą, o galiausiai prašneko apie Vakarų Europos teatro partirties įsisavinimo būtinybę. Tačiau lietuvių žurnalistikai vis tebeatrodė, kad Valstybės teatre „lietuviškumas <...> neturi visų tų teisių, kurios jam be abejo pridera“⁶⁷. Paradoksalu, bet netgi tie, kurie nepavargdami pliekė Valstybės teatrą jo nelietuviškumą įrodyti turėjusiais botagais, paliudijo, kokią vis tik užkrečiamą galią ir kokią stiprią įtaką teatrinei anuometės Lietuvos minčiai turėjo A. Olekos-Žilinsko menas. Menas, sugebėjęs įkvėpti naujiems žygiams net vieną aršiausių Valstybės teatro direktoriaus oponentų – V. Bičiūną, kuris 1930-ųjų vasarą Vytauto kalno Ažuolyne ruošdamas Vytautą šlovinantį savo „Amžių karžygio“ vaidinimą, akivaizdžiai paveiktas „Šarūno“ išpūdzio, kalbėjo apie tai, kad šiame spektaklyje bus „daug dėmesio kreipiama į masines scenas, į judėjimą, į gestus, kuriuos beveik nuolat lydės muzika“⁶⁸. Dar daugiau – neabejotinai to paties „Šarūno“ „pamokyta“ lietuvių žurnalistika, nelyg užmiršusi, kaip labai debiutiniame A. Olekos-Žilinsko spektaklyje jai pristigo „tėvų žemės“, jos dosnius istorinius Valstybės teatro pastatymus ėmė atakuoti aštriomis kritikos strėlėmis. Tokios buvo paleistos į 1930 m. rudenį Boriso Dauguviečio pastatytą Maironio „Didįjį Vytautą-Karalių“, iš kurio šaipydamosi dėl „logiškų ryšių“ ir „bendros vienumos stiliaus“ stokos lietuvių žurnalistika paliudijo išmokusi A. Olekos-Žilinsko pateiktą stiliaus vienovės pamoką⁶⁹. Ir apskritai – patetiškoji istorija, po moderniojo „Šarūno“ su B. Dauguviečio „Di-

⁶² J. A. Herbačiauskas, Mūsų teatro opiausiu klausimu, p. 362.

⁶³ Žr. E. Mamaja, Modernisms latviešu teatri (1920–1930), 20. *Gadsimta teatra režija pasaule un Latvija*, Rīga: Jumava, 2002, p. 110, 120.

⁶⁴ Žr. V. Hausmanis, Latvijas režija (1900–1945). Galvenas tendences, ibid. p. 84.

⁶⁵ Latvių teatras, *Naujoji Romuva*, 1935, Nr. 35–36 (243–244), p. 637.

⁶⁶ V. Bičiūnas, Apžvalga. Menas, „Dvyliktoji naktis“, *Židinys*, 1933, Nr. 3(99), p. 270.

⁶⁷ K. Marius, Valstybės teatras ir lietuviškumas, *Lietuvos aidas*, 1930, Nr. 185(966), p. 3.

⁶⁸ Tarp dviejų „Amžių karžygio“ repetacijų (pasikalbėjimas su p. V. Bičiūnu), *Rytas*, 1930, Nr. 137(1882), p. 2.

⁶⁹ Vikt. Pr., Maironio „Didysis Vytautas-Karalius“ Valstybės teatre, *Lietuvos aidas*, 1930, Nr. 229(1010), p. 5.

džiuoju Vytautu-Karaliumi“ darskart pamėginusi prasibrauti į rampos šviesą, tarytum susigėdusi turėjo iš ten pasitraukti. Po istoriją depatetizavusio „Šarūno“ ji jau nebedrįso įžengti į valstybinę sceną ir kukliai įsikūrė Valstybės teatro paunksmėje – atvirose lauko aikštelėse ar mėgėjiškų teatrų scenose. Dar daugiau – A. Olekos-Žilinsko kūryba negailėstingai apnuogino kitų Valstybės teatro žmonių scenos darbo silpnības ir paaštrino jiems skiriamą kritikos žodį netgi tų, kurie niekaip nenorėjo pripažinti, jog po „Šarūno“ savąją sceną ėmė matuoti, kad ir nesąmoningai, A. Olekos-Žilinsko teatro matu. Keista, tačiau tą matą ano laiko žurnalistika visiškai užmiršdavo paties A. Olekos-Žilinsko spektaklių atvejais ir juos rūpestingai „tyrinėjo“ grubiais tautinės ideologijos „įrankiais“. O jų netikimo ji nenorėjo bei negalėjo regėti – lygiai taip, kaip P. Kubertavičiaus Šarūno siūlomos naujovės regėti negalėjo tie „Šarūno“ senieji bajorai, A. Olekos-Žilinsko „tyčia pastorinti (storučiais)“, „nerangūs it stuobriai (lygiai kaip nepaslanki, apsnūdus ir jų sąmonė)“⁷⁰.

Išties – debiutui Valstybės teatre pasirinkdamas V. Krėvės „Šarūną, Dainavos kunigaikštį“, A. Oleka-Žilinskas, regis, gana tiksliai išbūrė savo likimą Lietuvoje. 1929 m. scenoje papasakota bergždžia Šarūno kova su mąstymo inercija po kelerių metų tarytum atsikartojo realybėje. Tik realybėje – skirtingai nei scenoje, kurioje žmonės pagaliau suprato kruvino Šarūno žygio prasmę, – naujam žygiui lietuvių sceną pakvietęs A. Oleka-Žilinskas buvo priverstas kapituliuoti ir tuo labai pradžiuginti tam tikrą lietuvių visuomenės dalį, spaudos puslapius užliejusią viltimi, kad dabar „mūsų Valstybės Teatras“ pagaliau įveiks tą keletą metų jį ėdusį „nemažą krizį“⁷¹. Akivaizdu, tačiau tikėjimas A. Olekos-Žilinsko pasitraukimu iš Valstybės teatro įveikti „nemažą krizį“ daug labiau reiškė pačią teatrinę ano laiko Lietuvos visuomenę apėmusį „nemažą krizį“. „Krizį“, kurį bene tiksliausiai pavadino 1933 m. pradžioje Kaune trumpam apsilankęs žymus to meto prancūzų rašytojas Maurice'as Bedelis, iš karto pastebėjęs pernelyg kruopščiai Lietuvoje puoselėjamą tautiškumo kultą ir perspėdamas pasakęs, kad „jūs žiūrit į realybę per pernelyg karštą nacionalizmą“⁷². O „per pernelyg karštą nacionalizmą į realybę“ ir toliau žiūrėjusi bei, regis, kaip tik todėl tautinę sceną sutarptautinusio A. Olekos-Žilinsko teatro įvertinti nesugebėjusi 4-ojo dešimtmečio pradžios lietuvių visuomenė iškalbingai paliudijo, kaip lengva taip žiūrint nenumatyti didžiųjų nacionalinės kultūros laimėjimų. Šiuo susidorojimu su talentingu „savuoju“ ji kartu paliudijo ir tai, kaip vis tik vešliai po „karšto nacionalizmo“ fasadu anuomet buvo iškerojusi nevisavertiškumo jausena. Ir beveik ironiška, kad būtent iš J. Keliuočio – to sąmokslu prieš A. Oleką-Žilinską savotiško „guru“ – lūpų 1933 m. vasarą nuskambėjo klausimas, ko gero, puikiai tikęs ir giliosioms tą sąmokslą plukdžiusioms srovėms apibendrinti: „kodėl gi taip nepasitikime savimi?“⁷³

Tam tikros lietuvių visuomenės dalies susidorojimas su A. Olekos-Žilinsko teatru gražiai iškalbėjo jos pasitikėjimo savimi – savo menu, savo kultūra, talentingais savo žmonėmis – stoką. Kita vertus, A. Olekos-Žilinsko „tarptautiško“ teatro pamoka galbūt buvo per ankstyva, per drąsi. Ji pernelyg staigiai įsviedė Valstybės teatrą ten, kur jau senokai buvo įžengę kaimyninių šalių teatrai, conceptualios režisūros priemonėmis „skaitantys“ tautinę savo dramą. Jau su „Šarūnu“ lietuvių scena pasiekė tokį nacionalinės dramaturgijos interpretavimo lygį, kokį su A. Olekos-Žilinsko bendraamžių – romantinę lenkų dramą įsimylėjusio

⁷⁰ I. Aleksaitė, Andriaus Olekos-Žilinsko režisūros ir pedagogikos novacijos, p. 49.

⁷¹ Lietuva 1933 metais, *Židinsys*, 1934, Nr. 1(109), p. 17.

⁷² V. Alantas, Maurice Bedel apie Lietuvą, *Lietuvos aidas*, 1933, Nr. 30(1701), p. 2.

⁷³ J. Keliuotis, Jaunosios Lietuvos gairės Dariui ir Girėnui žuvus, *Naujoji Romuva*, 1933, Nr. 134–135, p. 626.

Leono Schillerio bei vėl ir vėl prie J. Rainio dramaturgijos stabtelinčio E. Smilgio – spektakliais buvo įgiję lenkų bei latvių teatrai. Ir kartu lietuvių teatrui „Šarūnas“ pasiūlė kitoki – nuo šileriškosios bei smilgiškosios manieros skirtingą – režisūrinio nacionalinės dramos interpretavimo stilių. Visų pirma, skirtingai nuo su Vakarų Europos teatro „naujienuis“ gerai susipažinusio (Krokuvoje, Paryžiuje ir Vienoje studijavusio, daugybę Maxo Reinhardto spektaklių mačiusio bei novatoriškomis Gordonio Edwardo Craigo idėjomis karštai „užsikrėtusio“) L. Schillerio bei vakarų ir rusų teatro patirtį tarytum sintetinusio, arti vokiečių kultūros brendusio ir per Rusijoje praleistą karo laiką Aleksandro Tairovo teatru aistringai susižavėjusio E. Smilgio, savojo teatro viziją A. Oleka-Žilinskas kūrė iš kitokio – modernaus – Rusijos teatro įtaigos. Tačiau bene svarbiausia vis tik buvo tai, kad ją A. Oleka-Žilinskas turėjo įsodinti į tuščią, solidžios savos sceninės tradicijos neišpūtentą lietuvių teatro žemę. Ir jeigu L. Schilleris įgytą modernios vakarietiškos scenos patirtį galėjo tarytum atremti į ilgaamžės lenkų sceninės tradicijos palikimą, o 1920 m. į teatrinį Latvijos gyvenimą įlėjęs ir jį iš pagrindų reformavęs režisierius E. Smilgis vis tik negalėjo neužčiuopti J. Rainio dramaturgijos spektakliuose pradėjusios formuotis nacionalinės sceninės tradicijos apraiškų, tai imdamasis V. Krėvės „Šarūno, Dainavos kunigaikščio“ A. Oleka-Žilinskas turėjo kliautis tik kūrybiška Maskvoje įgytos teatrinės patirties perfiltracija. Pernelyg trumpoje lietuvių teatro istorijoje jis negalėjo rasti to, ką lenkų teatro istorijoje rado L. Schilleris, kuris, atsispyręs nuo daugelį modernių lenkų režisierių įkvėpusios lenkiškojo romantizmo tradicijos, savo spektakliuose tarytum išplėtojo mickevičiškąją teatro viziją ir padėjo pamatą „misteriniam monumentalaus lenkų teatro stiliui“ bei misterinei, „dangų, pragarą bei žemę apimančiai, sceninei pasaulio vizijai“⁷⁴. Ar ką vos keletu metų už lietuvių ilgelesnėje latvių teatro istorijoje rado E. Smilgis, kuris, tarytum sekdamas 1911 m. J. Rainį sėkmingai atvėrusio režisieriaus Aleksio Mierlaukio pėdomis, plėtojo šio dramaturgo kūrybos suteiktą raišką bei savito – sudėtingomis alegorijomis išraižyto, hofmaniškai paslaptingo – teatro stilių.

Kita vertus, gilesnės tradicijos nesunokinusios teatrinės lietuvių kultūros erdvėje išniręs A. Olekos-Žilinsko teatras, ko gero, daug glaudžiau bei stipriau už L. Schillerio bei E. Smilgio kūrybą buvo susijęs su tiesioginėmis modernaus ano laiko Europos teatro įtakomis. Ir todėl moderniosios scenos balsas jame skambėjo, regis, gerokai garsiau nei misteriniuose L. Schillerio spektakliuose ar hofmaniškose J. Rainio dramaturgijos interpretacijose E. Smilgio teatre. Nors jau „Šarūne“ išryškėjusią modernios teatro kalbos – visų pirma su vachtangoviškojo teatro stilistika susijusio ekspresionizmo bruožų – pasiūlą A. Oleka-Žilinskas mėgino savotiškai palengvinti tradiciniu herojinio šio spektaklio turiniu – herojinio pasiaukojimo istorija, tačiau neužglaistė modernaus spektaklio balso. Matyt, kaip tik šis staigus modernaus teatro pasirodymas buvo gilioji sąmokslo prieš A. Oleką-Žilinską priežastis, nulėmusi tai, kad „Šarūno“ režisierius turėjo palikti Lietuvą, o Valstybės teatras antroje 4-ojo dešimtmečio pusėje iš savo repertuaro ištrynė visus jo spektaklių pavadinimus. Kita vertus, būtent A. Olekos-Žilinsko spektakliai suformavo savotišką teatrinį etaloną, pagal kurį lietuvių teatro kritika ėmė vertinti sceninę kūrybą požilinskiu penkmečiu. Ir dažniausiai joje nerasdama to, ko ieškoti išmokė „Šarūnas“ bei jį pasekė spektakliai, iškalbėjo A. Olekos-Žilinsko teatro pasiilgimą. Pasiilgimą, kurio savotiška simbolinė išraiška tapo 1939 m. pabaigoje planuotų gastrolių Vilniuje proga prisiminto „Šarūno“ atnaujinimas.

Gauta 2007 11 04
Parengta 2007 11 18

⁷⁴ J. Skuczynski, *Misterium teatralne: Mickiewicz i inni* (studia i szkice z dziejow dramatu i teatru XIX i XX wieku), Torun: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2000, p. 286.

ŠARŪNĖ TRINKŪNAITĖ

Andrius Oleka-Žilinskas's "Šarūnas" and the issue of nationality in the Lithuanian culture at the turn of the third and fourth decades

Summary

One of the most important Lithuanian interwar theater events, "Šarūnas" directed by Andrius Oleka-Žilinskas, was produced at this very time – at the turning point of the third and fourth decades when Lithuanian culture experienced the necessity to renew its artistic language. However, the renewal of stage language inspired by "Šarūnas" evoked a strong opposition of the Lithuanian theater society. Modern theater direction principles and language used in plays such as "Šarūnas" were misunderstood and incorrectly interpreted by the Lithuanian audience that cherished literature theatre traditions, and resulted in miscommunication. Though the broad concept of nationality was formed in the Lithuanian culture of that time, it did not function in the field of theater perception. Plays were accused of disdaining the native land and having dangerous soviet influences, whereas productions like "Šarūnas" were just a modern reflection of nationality, expressing both the vitality of the primitive concept of national theater and the Lithuanian interwar culture's fear of Russia, which was partly related to the theatrical immaturity of the Lithuanian society of that time.