

Teatras ir valstybė tarpukariu: kūrybos autonomijos problema

Asta Petrikiene

Vytauto Didžiojo universitetas, Menų fakultetas, Laisvės al. 53, LT-44309 Kaunas
El. paštas: a.petrikiene@mf.vdu.lt

Straipsnio tikslas – tarpukario lietuvių teatrinės veiklos juridinio bei funkcinio aspektų analizė. Chronologines tyrimo ribas žymi 1919 m., pirmos valstybės remiamos teatrinės organizacijos įsikūrimo metai, ir 1939 m. – paskutinio, faktiškai nespėjusio įsigaliooti Teatrų įstatymo priėmimo metai. Tyrimo problematiką apibrėžia prieštaringa kūrybinės institucijos padėtis. Siekiant atsakyti į klausimą, kiek tarpukario teatrinėje veikloje būta savivaldos, t. y. kokia savarankiško sprendimo teise disponavo čia veikę teatralai, būtina įvertinti tiriamuoju laikotarpiu egzistavusias teatrinės kūrybos autonomijos galimybes ir, svarbiausia, jos suvokimo ribas.

RAKTAŽODŽIAI: tarpukario Lietuvos teatras, teigiančioji kultūra, teatro įstatymai, finansavimo strategijos

Socialinių įtampų bei jaunos valstybės nestabilumo kontekste tarpukario Valstybės teatro projektą galima matyti kaip specifinės „teigiančiosios kultūros“ dalį. Herbertas Marcuse’as „teigiančiąją kultūrą“ apibrėžia ypatingą istorinę kultūros formą, kuri susiformavo buržuazinės visuomenės raidoje¹. Teigiančioji buržuazinė kultūra tarsi autonomišką vertybės sferą išskiria ir sureikšmina mentalinį bei dvasinį pasaulį: intelektualinės ir dvasinės vertybės tampa viršesnės už likusius civilizacijos dėmenis. Esminė teigiančiosios kultūros savybė – tai nuostata, kad egzistuoja visuotinai privalomas, nekintantis geresnis ir vertingesnis pasaulis, kuris privalo būti nuolat besąlygiškai tvirtinamas. Šis pasaulis iš esmės skiriasi nuo faktinio pasaulio, kuriam būdinga kasdienė kova už būvį, tačiau tik šioje sferoje kultūriniai veiksmai ir objektai įgauna vertę bei iškyla virš kasdienybės. Valstybės teatro projektas, kuriame legitimios kultūros sklaidoje numatyta tautos integralumo reprezentacija bei lietuviškosios tapatybės savitumų eksponavimas, turėjo funkcionuoti kultūrinėmis priemonėmis „teigdamas“ ir tvirtindamas naujas naujai susikūrusios valstybės gyvenimo sąlygas bei nuspėdamas jų prieštaras.

Šiame straipsnyje, neaplenkiant estetinių kategorijų, sutelkiamas dėmesys į teisinę, t. y. įstatyminę bei finansinę, bazę, kuri, regis, ne blogiau nei meno kūrėjų ir teoretikų diskusijos atskleidžia teatro, kaip „teigiančiosios kultūros“ dalies, sampratos ypatybes tarpukariu. Pagrindiniais šaltiniais pasirinkti teatro įstatymai ir nacionalinio biudžeto pajamų ir išlaidų duomenys iš pirmosios nepriklausomybės laikotarpio.

Valstybės teatro Kaune ištakomis laikytinos menininkų iniciatyvos, kurių materialiu pagrindu tuometinė valdžia rūpintis neskubėjo. Lietuvių meno kūrėjų draugijos (LMKD) biudžetą veiklos pradžioje subalansuodavo ir privačių asmenų aukos, ir Švietimo ministerijos dotacijos². Šis faktas žymėjo ilgą priešasčių ir pasekmių grandinę, kurios kraštuose visą tarpukarį išliko teatras ir valstybė. Skylant motininei LMKD, 1922 m. teatras galutinai perėjo į Švietimo ministerijos žinią, tačiau Seimo priimtą Valstybės teatro įstatymą prezidentas Aleksandras Stulginskis pasirašė tik po ketverių metų. Teatras įgijo savo būtį ir buitį reglamentuojantį pamatą, todėl 1926 m. Įstatymas tampa įdomus ir vienintelio valstybinio Lietuvos teatro gyvavimą iliustruojantis dokumentas.

¹ Čia ir toliau: Marcuse 2010: 30.

² Maknys 1979: 68.

Antrasis Įstatymo paragrafas skelbė, kad „Valstybės teatras yra Švietimo Ministerijos žinioje“, o lėšos jam išlaikyti skiriamos remiantis ministerijos sąmata³. Teisinė ir finansinė priklausomybė valstybinio teatro atžvilgiu, regis, yra įprastas reiškinys, tačiau tryliktame paragrafe, reglamentuojančiame teatro direktoriaus bei meno tarybos (pirmasis skiriamas tiesiogiai švietimo ministro, antroji suburiama teatre) santykius, rašoma: „Direktoriui su meno tarybos nutarimu nesutikus, ginčijamą dalyką sprendžia Švietimo Ministeris“, kuris Lietuvoje ilgainiui taps visiškai priklausomas nuo prezidentinės ideologijos.

Šioje vietoje jau galima įžvelgti seką nuo prezidento per švietimo ministrą, teatro direktorių bei meno tarybas tiesiai į repertuaro sudarymą, vokalinių partijų ir vaidmenų paskirstymą aktoriams, režisierių darbo skirstymą, konkursų scenos bei muzikos veikalamis rengimą. Šias ir kitas funkcijas teatro Meno tarybai Įstatymas priskyrė keturioliktoju paragrafu.

Atsidūręs Švietimo ministerijos žinioje, t. y. tiesioginėje valstybės priklausomybėje, teatras netrukus tapo nacionalinio biudžeto „favoritu“, ypač po 1926 m. perversmo. Jau 1924 m. vyriausybė, iš dramos vaidinimų tikėdamasi 80 000 litų pajamų, dramos teatro išlaidoms skyrė beveik dvigubai didesnę sumą – 150 000 litų⁴. Palyginimui: kitai nacionalinės reikšmės įstaigai – Mikalojaus Konstantino Čiurlionio galerijai – paskirta 64 000 litų⁵. Vėliau Valstybės teatro išlaidų sąmata nuo 824 000 litų 1926-aisiais išaugo iki 2 309 244 litų 1939-aisiais. Jau pirmaisiais metais po perversmo teatro išlaidų sąmatą sudarė 1 321 247 litai. Istorikas Dangiras Mačiulis pažymi, kad 1931 m. Valstybės teatro biudžetas net pralenkė Užsienio reikalų ministerijos išlaidas: Užsienio reikalų ministerijai asignuota 2 612 968 litų, o Valstybės teatrui – 2 687 321⁶. Įdomu tai, kad po pasaulinės finansinės krizės, turėjusios ekonominių pasekmių ir Lietuvai, finansavimas sumažėjo, tačiau 1939 m. Valstybės teatrui paskirta 1 878 910 litų⁷. Tuo tarpu Vytauto Didžiojo universiteto Humanitarinis fakultetas iš viso gavo 686 612 litų⁸.

Peržvelgus finansavimo istoriją kyla klausimas, kodėl tarpukario Lietuvos vadovai taip dosniai rėmė teatrą. Čia verta apžvelgti paskutinį 1939 m. priimtą Teatrų įstatymą⁹. Jau pirmasis Įstatymo paragrafas skelbė: „Scenos, muzikos ir dainos menui kelti laikomi teatrai“. Pagal šį įstatymą *visi* šalyje veikiančys teatrai, kuriuos steigti gali „valstybė, savivaldybės, draugijos ir atskiri asmenys“, yra Švietimo ministerijos žinioje, jų darbo programas nustato ministras, o privatūs ir savivaldybių teatrai uždaromi, jei nusižengia ministro tvirtinamam darbo statutui, įstatymui ar ministerijos įsakymui (1, 7, 26, 28 paragrafai). Absoliuti teatrinio gyvenimo kontrolė, kaip ir išskirtinis finansinis palaikymas, paaiškinama atsižvelgiant į teatro statusą to meto visuomenėje.

„Scenos, muzikos ir dainos“ menas XX a. pirmosios pusės Lietuvoje atstovavo dar gyvam *lietuviško reikalo* kovų atsiminimui: XIX a. pabaigoje kaip tik teatras buvo pašauktas gaivinti ir platinti tautinę savimonę. Šis savitas scenos statusas išliko ir tarpukariu, tačiau čia jis buvo perpintas naujo tipo ideologijos gijomis. Jei „klojimo teatras“ kvietė lietuvių tautą kilti iš potencialios nebūties, tai profesionalus teatras (kaip ir apskritai

3 Čia ir toliau: Valstybės teatro įstatymas 1926: 3–4.

4 Valstybės išlaidų sąmata 1924 metams 1924: 12.

5 Ten pat.

6 Mačiulis 2005: 57.

7 Valstybės biudžeto 1939 metams įstatymas 1938: 122.

8 Ten pat: 127.

9 Čia ir toliau: Teatrų įstatymas 1939: 461–463.

menas) nepriklausomoje Lietuvoje drauge su mokslu turėjo tapti lietuviškos savimonės ramsčiais¹⁰. To, kaip matyti, buvo siekiama valstybiniu mastu.

Balys Sruoga 1937 m. teigė, kad valstybė, išlaikydama teatrą, įgyja teisę reikalauti, „kad jis tarnautų tiems reikalams, kurie valstybei yra svarbiausi“, tačiau „visa nelaimė, kad tarnavimas valstybės reikalams imama suprasti kaip atvira tam tikros politinės plotmės, politinės veiklos propaganda“¹¹, nedaug ką bendra teturinti su „tarnyste“ menui. Teatras turėjo įvykdyti valstybiškai svarbias užduotis – *auklėti ir šviesti* savo žiūrovą. Teatro ir valstybės santykiai idėjiniame / ideologiniame lygmenyje jau pakankamai buvo nušviesti naujausiose kultūros istorikų studijose¹². Čia verta tik paminėti repertuaro formavimo principus, dramaturgo Petro Vaičiūno didaktinių ir patriotiškai angažuotų veikalų populiarumą, kone visą tarpukarį trukusią kovą dėl kalbos scenoje grynumo (Valstybės teatras turėjo tapti nacionalinės kultūros etalonu, o lentelė, draudžianti teatre kalbėti rusiškai, turėjo savo atitikmenį XIX a. pabaigos Vilniaus teatre, kur aktorius, užkulisuose prabilęs lenkiškai, buvo baudžiamas nubraukiant trijų dienų atlyginimą¹³), kontraversijas dėl Andriaus Olekos-Žilinsko bei Michailo Čechovo kūrybos, kaip ir faktą, kad privalomas pradinis išsilavinimas buvo įvestas tik 1928 m., o tūkstančiui Lietuvos gyventojų 1938 m. teko 23,1 radijo abonentų¹⁴. Taigi valstybės išlaikomas ir išskirtinai remiamas teatras visgi netapo finansiškai saugia ir estetiniams eksperimentams palankia užuovėja.

Teatro meno raidai bei modernėjimui finansiškai pasipirtis yra tokia pat būtina, kaip ir inovatyvios, esamą teatrinės kūrybos padėtį kvestionuojančios idėjos. Nors pastarosios neretai sureikšminamos kaip svarbesnės, tereikia prisiminti privačias ir viešas finansines lėšas, kurios padėjo materializuoti avangardinius Richardo Wagnerio, Konstantino Stanislavskio ar Vsevolodo Mejerholdo sumanymus. Taigi finansiinis saugumas laikytinas svarbia prielaida teatro vystymuisi, o Valstybės teatras tarpukario Lietuvoje, kaip jau minėta, buvo vienintelė finansiškai apsaugota teatrinės kūrybos erdvė. Šiuo aspektu analizuojant Valstybės teatro estetinės raiškos raidą, išryškėja naujas valstybinės subsidijos įtakos teatro kūrybai bruožas: drauge su viešomis lėšomis teatro kūrybą lygiagrečiai veikė ir viešasis interesas.

Kai 1918 m. Lietuva naujai atsirado Europos žemėlapyje, politinis valstybės kursas buvo tvirtai nukreiptas į modernios valstybės su laisva rinkos ekonomika bei lėšų perskirstymu per mokesčių politiką kūrimą: tarpukariu veikė importo ir eksporto mokesčiai bei progresyvinis pajamų mokestis.

Tiek privačiuose, tiek ir viešuosiuose finansiniuose sektoriuose besireiškęs pokario ekonominis sunkmetis besikuriančiam profesiniam lietuvių teatrui buvo ypač nepalankus. Sunkumus atskleidžia jau pirmoji valstybės subsidija teatrinei veiklai, skirta 1919 metais. Paramos gavėjas – Antano Sutkaus Tautos teatras – buvo remiamas trumpai; kitais metais finansavimas nutrūko, o teatras buvo priverstas užsidaryti. Pirmieji pokario metai buvo pažymėti įvairiais teatralų bandymais išsilaikyti patiems – tai jungtinių bendrovių ir su bendrintų iniciatyvų laikotarpis. Stambiausia bendrija, minėtoji LMKD, atitinkamai tapo pirmuoju tarpininku ir valstybės paramos skirstytoju skirtingoms meno šakoms. LMKD

10 Gira 1934: 3.

11 Sruoga 1994: 184.

12 Žr. Mačiulis 2005.

13 *Устав Виленскаго городского театра* 1869: 29.

14 Mačiulis 2005: 87.

tarpininkaujant susibūrė ir pirmosios profesionaliomis laikytos operos bei dramos aktorių trupės – būsimosios Valstybės teatro branduolys.

Kyla klausimas, kodėl ekonominių sunkumų akivaizdoje valstybė viešąjį kapitalą leido „prabangai“, t. y. profesionalioms dramoms, operoms ir nuo 1925 m. – baleto trupėms. Atsakyti galima dvejopai: pirmoji priežastis neabejotinai siejosi su reprezentacijos tikslais ir su tuo, kad opera bei drama laikomi aukšto kultūrinio lygmens ženklais. Suprantama, kad Lietuvai, kaip jaunai valstybei, buvo svarbus išorinis pripažinimas. Užsienio politikoje kultūringos ir modernios valstybės įvaizdis buvo esminis, todėl politinės galios laukas noriai ėmėsi menų rėmėjo vaidmens. Čia verta prisiminti Alano J. P. Tayloro teiginį, kad nuo XIX–XX a. sandūros modernios valstybės sostinės skiriamaisiais ženklais buvo laikomi rotušė, geležinkelio stotis bei operos teatras¹⁵. Atitinkamai ir laikinoji tarpukario Lietuvos sostinė galėjo demonstruoti visas šias įstaigas drauge su 1922 m. atidarytu komerciniu oro uostu.

Antroji priežastis sietina su jau minėta gausiausiai remiamo Valstybės teatro priklausomybe Švietimo ministerijai. Teatras, kaip švietimo sistemos dalis, bent jau formaliai privalėjo atlikti šviečiamąją funkciją – vieną „valstybei svarbiausių“ uždavinių. Netrukus paaiškės, kad suderinti reprezentacines ir didaktines funkcijas bus keblus uždavinys ne tik teatralams, bet ir valdininkams. Tačiau, remiantis savitu reprezentacijos ir švietimo junginiu, galima nustatyti kūrybinės veiklos Valstybės teatre privalumus ir trūkumus.

Pirma, materialios Valstybės teatro sąlygos nuosekliai gerėjo visą tarpukario dvidešimtmetį. Be to, kad teatras turėjo nuolatinę „eilutę“ kasmetiniame valstybės išlaidų biudžete ir buvo dosniai remiamas net 4-ojo dešimtmečio ekonominės krizės sąlygomis, Valstybės teatro pastatas buvo dukart kapitaliai suremontuotas ir išplėstas: atnaujintos ne tik žiūrovams, bet ir kūrybiniam personalui skirtos erdvės. Nors Valstybės teatro scenos įranga buvo geriausia Lietuvoje, dėl projekto specifikos jame nebuvo galima įrengti svarbių ir jau standartinėmis tapusių sukamosios scenos bei liftų, leidžiančių suskaidyti scenos grindų plokštumą. Čia verta prisiminti ne tik su Europos scenų naujovėmis susipažinusio Juozo Miltinio kritiškumą („Rampa dega, softitai dega, prožektoriai (kurie pas mus panašūs į senas skauradas) iš kur tik papuola dega“¹⁶) 4-ajame dešimtmetyje, bet ir minėtųjų įrenginių svarbą sceninio veiksmo sąlygiškumui.

Be materialių sąlygų, Valstybės teatras buvo vienintelė teatrinė įstaiga, kurios personalas galėjo tikėtis socialinės apsaugos. Visi Valstybės teatro darbuotojai nuo operos solistų iki suferio buvo laikomi valstybės tarnautojais, kuriems priklausė nuolatinis stabilus atlyginimas bei nedarbingumo ir senatvės pensijų išmokos. Įdarbinimas rėmėsi terminuotomis metinėmis sutartimis, o alga buvo apskaičiuojama pagal tuo metu galiojančią kategorijų sistemą. Pavyzdžiui, 1938 m. dramos režisieriui buvo išmokamas 15-os kategorijos atlyginimas, prilygstantis generalinio konsulo algai.

Taigi darbas Valstybės teatre buvo patraukli galimybė, todėl dramos, operos bei baleto menininkai noriai tapdavo atitinkamų trupių nariais. Ši tendencija ypač išryškėjo 4-ojo dešimtmečio pradžioje, kai Valstybės teatre padaugėjo tarptautinio bendradarbiavimo atvejų. Tuometinio direktoriaus A. Olekos-Žilinsko dėka teatre pradėjo dirbti ne tik garsūs aktoriai, režisieriai ar šokėjai, bet ir dailininkai. Be realaus bendradarbiavimo su

¹⁵ Taylor 1994: 9.

¹⁶ Mūsų dramos teatro problema 1937: 827.

Natalija Gončiarova ar Aleksandru Benois, A. Oleka-Žilinskas savo projektuose vardijo ir kitas garsias asmenybes: modernios scenografijos pradininką Vokietijoje Emilį Pirchaną ir (straipsnio pasirodymo metu jau mirusį) garsųjį Adolphe'ą Appia¹⁷.

Galima teigti, kad dosnios 4-ojo dešimtmečio subsidijos palankiai veikė ir meninį valstybės teatro lygį, ir kūrybines teatralų ambicijas. A. Čechovo importuotos modernios vaidybos ir režisūros idėjos Valstybės teatre keitė prerealistinės reprezentacijos konvencijas. Spektaklių scenovaizdžiai čia tolo nuo figūratyvumo, o baletines choreografijas praturtino Michailo Fokine'o ir George'o Balanchine'o šokio leksika. Tačiau išpūdingiausias Valstybės teatro tarpsnis kartu buvo ir kontroversiškausias: esmine problema čia galima įvardyti viešąjį interesą.

Sekdamas savo vadovo („dučės' Olekos-Žilinsko“¹⁸) meninėmis ambicijomis ir solidžiai remiamas išmokomis Valstybės teatras netrukus atsidūrė ypatingoje padėtyje. Tačiau paaiškėjo, kad Kaune trūksta specifinės auditorijos, kuri galėtų įvertinti estetiškai sudėtingą naują teatro kryptį ir kuri būtų pakankamai didelė, kad tokią kryptį pateisintų. Sociologų tyrimai rodo, kad vertindami estetinius objektus aukščiausi visuomenės sluoksniai pasižymi konservatyvumu, kuris yra panašus į žemesniosios vidurinės klasės atstovų konservatyvumą. Taigi estetinį eksperimentą palankiausiai linkusi vertinti vadinamoji „vidurinė“ klasė¹⁹. Vadinasi, eksperimentiniai veiksmai Valstybės teatre buvo orientuoti dar tik į besiformuojantį naujųjų Lietuvos miestiečių sluoksnį.

Potencialių žiūrovų stoka buvo tik viena iš Valstybės teatro padėties problemų. Kultūrine kompetencija disponuojančiam žiūrovui skirta moderni estetinė raiška pagrindinio Lietuvos teatro scenoje visiškai derėjo su reprezentacine šio teatro funkcija, tačiau buvo sunkiau suderinama su kitais valstybiškai svarbiais uždaviniais: šviesti, lavinti ir kurti tautą.

Šiuo požiūriu Valstybės teatro vaidmuo buvo svarbus sukuriant psichoemocinį būvį (Marvinas Carlsonas tai siūlo vadinti „homogeniška vienove“), kurį patiria visi spektaklio žiūrovai. Šis jausmas grindžiamas diferenciacija, „savų“ ir „kitų“ atskyrimu. M. Carlsonas pažymi, kad konkrečiame teatre konkretų spektaklį stebėti susirinkusi bendruomenė yra lingvistiškai ir kultūriškai „vientisesnė“, lyginant su, pavyzdžiui, viso miesto bendruomene ar tuo labiau – valstybę apgyvendinusių piliečių mase²⁰. Vadinasi, Valstybės teatro scenos moderni estetinė raiška žiūrovų salę automatiškai padalydavo į kultūrine kompetencija disponuojančius ir jos stokojančius teatro lankytojus, taip iš esmės supriešindama su viena svarbiausių pagrindinio Lietuvos teatro funkcijų.

Panaši problema išryškėjo ne tik Lietuvos teatre. Vieno svarbiausių airių nacionalinio teatro kūrėjų Williamo Butlerio Yeatso kūrybos raida atskleidžia nacionalinio teatro praktika pagrįstą estetinės leksikos permąstymą. XX a. 2-ajame dešimtmetyje W. B. Yeatso teatrinė kūryba suskyla į dvi kryptis: pirmojoje vyrauja keltų mitologija, nacionalistinės istorijos, folkloras, o antroji atstovauja sudėtingiems modernistiniams eksperimentams. Pasukdamas aukštojo modernizmo link W. B. Yeatsas neatsisakė ankstesnių nacionalinio airių teatro (*Abbey Theatre*) scenai skirtų kūrinių tematikos, tačiau dabar juos įprasmino sintetindamas naujausias avangardistinės kūrybos tendencijas. Vadinamųjų „pjesių šokėjams“ serijoje („Prie vanago šaltinio“ (1916), „Kaulų sapnai“ (1919), „Vienintelis Emerio

17 V. teatro ateities darbų gairės 1931: 2.

18 Stella 1931: 2–3.

19 Žr. Bourdieu 2005: 647–653.

20 Carlson 2006: 4.

pavydas“ (1919)) dramaturgas naudojo kaukes, itin stilizuotą grimą, minimalistinę, neretai neharmoningą muziką, beveik tuščią sceną, abstraktų, nenatūralistinį rekvizitą. Čia taip pat nebuvo uždangos, o scenovaizdis būdavo pakeičiamas žiūrovų akivaizdoje. Pjesėse buvo numatyti nebylūs vaidmenys šokėjams, kurių kompaktiški ir santūrūs gestai priminė japonų lėlių teatro *Bunraku* konvencijas, o labai stilizuotą ir rimuotą tekstą aktoriai deklamuodavo, giedodavo ar išdainuodavo. Svarbu tai, kad šie W. B. Yeatso kūriniai programiškai buvo skirti ne plačiai, o elitinei auditorijai. Dramaturgo posūkis avangardo link žymėjo naujos kultūrinių ir politinių nacionalinio teatro funkcijų sampratos atsiradimą. Kurdamas pabrėžtinai mažą ir uždarą žiūrovų ratą W. B. Yeatsas siekė tokios teatrinės aplinkos, kuri santykinai nepriklausytų nacionalinės politikos sferai, bet drauge ir joje veiktų. Savo avangardiniu teatru jis tikėjosi suformuoti savais kultūriniais ritualais išsiskiriančią aristokratišką bendruomenę, kuri, užuot tiesiogiai parūpindama ritualinį pagrindą atkurtai airių kultūrai, puoselėtų labiau medijuotą, atsietą, tačiau ne mažiau reikšmingą simbolinį ryšį su besikuriančia tautine valstybe²¹.

Taigi W. B. Yeatso apčiuoptas elitinės teatro kultūros veiksmingumas nacionalinės politikos atžvilgiu glūdėjo jos periferiškume ir uždarume: viešo, visiems prieinamo teatro eksperimentai scenoje elitinės kultūros privalumus paversdavo trūkumais. W. B. Yeatso „pjesės šokėjams“ buvo vaidinamos privačiuose turtingų mecenatų salonuose: juose kūrėsi nacionalinis kultūrinis elitas – bendruomenė, galinti tapti tautinės kultūros formuotojais. Tarpukario Lietuvoje panašų veiksmą bandyta atlikti Valstybės teatro scenoje, kai elitinės bendruomenės įtakas norėta išplėsti įtraukiant visus šio teatro lankytojus. A. Olekos-Žilinsko eksperimento nesėkmę liudija ne tik kontroversiška viešoji nuomonė, bet ir kitas kultūrinio elito bendruomenės formavimo bandymas – ši kartą periferijoje, privačioje Jaunųjų teatro studijoje.

Apibendrinant galima teigti, kad viešosiomis lėšomis grįstas Valstybės teatro finansinis saugumas teatro kūrybai reiškė ne tik galimybes, bet ir apribojimus. Sparti estetinė raida čia nutrūko dėl viešojo intereso – juk Valstybės teatro produkcija turėjo būti prieinama visiems norintiesiems. Kitas svarbus aspektas taip pat siejosi su subsidijuojamo Valstybės teatro veikla – tai estetinis pliuralizmas, vienkryptė teatro funkcijų vizija čia nebuvo priimtina. Taigi turėdamas utopinį tikslą kurti visiems ir ribojamas valstybiškai svarbių funkcijų Valstybės teatras turėjo užimti tarpinę poziciją tarp elitinio ir populiarus meno kūrybos.

Gauta 2011 04 03
Parengta 2011 05 09

Literatūra

1. Bourdieu, P. *Dystynkėja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*. Warszawa: Scholar, 2005.
2. Carlson, M. *Speaking in Tongues. Language at Play in the Theatre*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2006.
3. Gira, L. Mūsų Teatras naujojo baro pradžioje. *Meno dienos*. 1934. 1: 3.
4. Mačiulis, D. *Valstybės kultūros politika Lietuvoje 1927–1940 metais*. Vilnius: Lietuvos istorijos instituto leidykla, 2005.
5. Maknys, V. *Lietuvių teatro raidos bruožai*. T. II. Vilnius: Mintis, 2005.

²¹ Plačiau: Valdez Moses 2004: 561–579.

6. Marcuse, H. The affirmative character of the culture. *Cultural Theory. An Anthology*. Ed. by I. Sezeman, T. Kaposy. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010. 27–39.
7. Mūsų dramos teatro problema. *Naujoji Romuva*. 1937. 45: 827.
8. Sruoga, B. *Apie tiesą ir sceną*. Vilnius: Scena, 1994.
9. Stella. Sezono pradžiai. *Lietuvos aidas*. 1931. 213: 2–3.
10. Taylor, A. J. P. *Nuo Sarajevo iki Potsdamo. Europa, 1914–1945*. Vilnius: Baltos lankos, 1994.
11. Teatrų įstatymas. *Vyriausybės žinios*. 1939. 656: 461–463.
12. V. teatro ateities darbų gairės. *Lietuvos žinios*. 1931. 117: 2.
13. Valdez Moses, M. The rebirth of tragedy: Yeats, Nietzsche, the Irish National Theatre, and the anti-modern cult of cuchulain. *Modernism / Modernity*. 2004. 11: 561–579.
14. Valstybės biudžeto 1939 metams įstatymas. *Vyriausybės žinios*. 1938. 639: 122.
15. Valstybės išlaidų sąmata 1924 metams. *Vyriausybės žinios*. 1924. 152: 12.
16. Valstybės teatro įstatymas. *Vyriausybės žinios*. 1926. 224: 3–4.
17. *Устав Виленскаго городского театра*. Вильна: Печатня А. Сыркина, 1869.

Asta Petrikiėnė

Theatre and the State: an issue of creative autonomy

Summary

The aim of this article is to analyse the juridical and financial background of Lithuanian theatre during the Interwar period. The chronological borders that define the survey presented in the article are between 1919 (the first subsidized theatre was established) and 1939 (the last theatre law was passed).

The main issue addressed in the article is the ambiguous status of the creative institution: in order to answer the question how autonomous was the Lithuanian theatre field during the Interwar period the very possibility of autonomous creation is put hereby under the close scrutiny.

KEY WORDS: Lithuanian interwar theatre, affirmative culture, theatre regulations, strategies of financing