

# Vydūnas ir teatras: sceninės Vydūno dramaturgijos recepcijos ypatumai

## Šarūnė Trinkūnaitė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius

El. paštas: sarune\_tri@yahoo.com

Straipsnio tikslas yra aptarti sceninės Vydūno dramaturgijos recepcijos ypatumus skirtinguose lietuvių teatro raidos etapuose – XIX a. pab. – XX a. pr. mėgėjų teatre, tarpukario bei XX a. antrosios pusės scenoje – ir hipotetiškai įvardyti nesklandaus Vydūno dramaturgijos bei teatro dialogo priežastis.

RAKTAŽODŽIAI: sceninė recepcija, nacionalinė dramaturgija, režisūrinis teatras, režisūrinė partitūra, mėgėjų teatras, profesionalus teatras, teatro vizija, simbolizmo estetika, interpretacija, spektaklis „po atviru dangumi“

Vydūno dramaturgija, išaugusi iš nepaprastai glaudžios sąveikos su teatru, t. y. išaugusi su aiškia savi-dedikacija teatrui, yra pasilikusi lietuvių teatro istorijos nuošalėje ir, dar daugiau, įsitvirtinusi kaip unikalus, savitas *lesedramos* pavyzdys<sup>1</sup>. Po itin aktyvaus Vydūno dramaturgijos dalyvavimo mėgėjiškos scenos gyvenime – visų pirma Tilžės lietuvių giedotojų draugijos veikloje<sup>2</sup> – bei kiek vėlesnių besikuriančio profesionalaus lietuvių teatro pastangų ją įsisavinti<sup>3</sup> ji tarytum be pėdsakų išsitrynė iš teatrinio akiračio ir tautinio repertuaro plotą nuolankiai užleido kitiems – Vincui Krėvei-Mickevičiui, Vincui Mykolaičiui-Putinui, Baliui Sruogai, vėliau – Juozui Grušui, Justinui Marcinkevičiui ir t. t. Išties – „Vydūno, vieno iš žymiausių mūsų dramaturgų, vienintelio Lietuvoje ryškaus filosofinės dramos kūrėjo, santykiai su teatru, – rašo Vacys Bagdonavičius, – nebuvo nei glaudūs, nei pakankamai vaisingi“<sup>4</sup>.

Viena iš giluminių Vydūno dramaturgijos „išstūmimo“ priežasčių, ko gero, galėtų būti susijusi su joje apčiuopiama režisūrinio teatro principų artikuliacija – su ta jos savybe, per kurią ji aplenkė lietuviškos scenos istoriją, o kartu ir siūlėsi tapti jos raidos pagreitinimo impulsu<sup>5</sup>. T. y. būtent tai, kad savo dramas Vydūnas kūrė ne tik kaip siužetines istorijas, bet ir kaip savotiškas režisūrinės partitūras – su kruopščiomis sceninės erdvės apipavidalinimo remarkomis, stropiais personažų judėjimo trajektorijų aprašais, detaliomis aktorinės vaidybos nuorodomis ir pan., – visa tai nepaprastai intrigavo iki režisūrinę lietuvių sceną ir ragino girdėti viliojantį naujo, kitokio, dar nepažįstamo ir tik iš nuogirdų žinomo

1 XX a. pr. pradėjusios rodytis Vydūno dramos nekėlė jokių abejonių dėl savo teatriškumo – entuziastingoji Vydūno gerbėja Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė nedvejodama jas priskyrė „teatro dailei“ (Čiurlianienė (Kymantaitė) 1910: 56). Tačiau netrukus, jau nuo pačios tarpukario pradžios, ėmė formuotis visiškai kita „lesedramiškos“ Vydūno dramaturgijos recepcijos tradicija, „inauguruota“, berods, Balio Sruogos recenzijose, sutvirtinta Vinco Mykolaičio-Putinio studijoje *Vydūno dramaturgija* (1935) ir sukanoninta Jono Lankučio dramaturgijos tyrinėjimuose.

2 XX a. 2-ajame dešimtmetyje Vydūno dramaturgija „prisibrovė“ pro Mažosios Lietuvos ribą – 1911 m. Kauno „Dainos“ scenoje pasirodė pirmosios ir antrosios „Probočių šešėlių“ dalių – „Vėtros“ bei „Ne sau žmonių“ – spektakliai, netrukus „Vėtros“ darsyk ėmėsi Aleksandras Vitkauskas su savo Pirmąja lietuvių artistų trupe, o „Ne sau žmones“ 1911 m. lapkritį Vilniaus artistų sąjungoje pastatė Mykolas Sleževičius (žr. Maknys 1972: 316, 317, 329).

3 Bandymai įtraukti Vydūno dramaturgiją į besikuriančio profesionalaus lietuvių teatro procesus yra susiję su Skrajajamuoju Juozo Vaičkaus teatru, kuriame 1920 m. vasario 16 d. pasirodė istorinė jo misterija „Mūsų laimėjimas“, ir labiausiai – su Antano Sutkaus Tautos teatru, kuriame rampos šviesą išvydo „Žvaigždžių takai“ (1923) bei trečioji „Amžinos ugnies“ dalis „Vaidilutė“ (1924).

4 Bagdonavičius 2001: 325.

5 Plačiau apie tai žr.: Martišiūtė 2004; Trinkūnaitė 2007.

teatro pažadą, – režisūrinio teatro epochoje šitai, regis, galėjo būti suvokta kaip savotiškas pasikėsinimas į režisūrinės vaizduotės laisvę bei jos teisę į savarankišką sceninį dramos perrašymą. Kitaip sakant, tam tikra prasme Vydūno dramaturgija pati savimi tarytum užprogramavo labiau iliustratyvaus nei interpretatyvaus teatro poreikį, o jis iš esmės kirtosi su magistraline – režisūrinės interpretacijos braižą gludinusia, gilinusia – lietuviškos scenos raidos kryptimi. Arba, kitaip sakant, lietuvių teatro apyvartos dalimi Vydūno dramaturgija netapo ne tiek dėl savo *lesedramišumo*, bet – priešingai – veikiau dėl pernelyg detalios, kruopščios, kone smulkmeniškos teatrinės vizijos išrašų<sup>6</sup>.

Ko gero, gražiausias vydūniškos dramaturgijos ir režisūrinio teatro mąstymo neatitikmens pavyzdys yra ilgos bei skausmingos režisierės Aurelijos Ragauskaitės „grumtynės“ su Vydūno kūryba – tikri „kančių keliai“, pasibaigę vos trisdešimties puslapių trečiosios „Probočių šešėlių“ dalies – „Šventos ugnies“ – „spektakliu popieriuje“. Atsiminimuose vaizdžiai pasakodama savąją traukos Vydūnui ir atostūmio nuo jo istoriją – istoriją apie įkvepiančius įsiskaitymus ir paskui kylantį nusivylimą, asmeninio požiūrio ieškojimus ir po to „varginančio protinio darbo“ atsirandančią kažkokią desperaciją, netikėtus spektaklio vizijos pamatymus ir „palengvėjimą“ jo sumanymui „dėl vienu ar kitų priežasčių“ žlugus, – A. Ragauskaitė, regis, papasakoja ir apie slaptuosius neįvykusios Vydūno dramaturgijos bei XX a. antrosios pusės lietuvių teatro santykių istorijos „užkuliusius“<sup>7</sup>.

Šiuo požiūriu dramatinė Vydūno kūryba su ankstyvuojū, mėgėjišku, lietuvių teatro raidos etapu buvo susijusi daug glaudžiau, nei tuomet (o ir ilgą laiką vėliau) atrodė. Su juo ji buvo susijusi kaip savotiškas sceninės mėgėjų teatro projektas ir teatro istorijos paspartinimo impulsas<sup>8</sup>. Žinoma, šis impulsas funkcionavo labiau kaip potenciali negu reali galia, nes sceninį Vydūno dramaturgijos kelią pradėjusi Tilžės lietuvių giedotojų draugija (1899–1935) priklausė tam pačiam mėgėjiško teatro kontekstui ir turėjo tuos pačius – iki galo neišdirbtus, nenugludintus, daugeliu atvejų atsitiktinius – sceninius įrankius. Kita vertus, įkvėpta Vydūno bei susidūrusi su solidžia, išskirtine kūryba, ji, ko gero, galėjo įgyti augimo galimybę ir tapti bent jau „stropiausiaja <...> iš visų lietuviškųjų draugysčių“<sup>9</sup>. Juo labiau kad teatras – jo istorija ir dabartis, teorija ir praktika – plačiame Vydūno interesų rate užėmė, regis, vieną iš prioritетinių pozicijų ir turbūt galėjo būti ta sritis, kurioje jis, net nebūdamas teatro profesionalas, turėjo kuo pasidalyti kaip pedagogas bei režisierius.

6 Beje, lietuvių teatras ne kartą ir garsiai yra paliudijęs visišką savo nebaimę vadinamosioms *lesedramoms*, tokioms kaip Vinco Krėvės-Mickevičiaus „Šarūnas, Dainavos kunigaikštis“, dramatinės Justino Marcinkevičiaus poemos ir pan., ir įrodęs režisūros įrankių galią įteatrinti, suteatrinti literatūrinę dramaturgiją, t. y. paslėpti ar savaip išnaudoti jos literatūriškumą.

7 Žr.: Ragauskaitė 2000: 158–176.

8 Pats Vydūnas neslėpė kritiškos savo pozicijos XX a. pr. Lietuvos scenos atžvilgiu, o pradėtas publikuoti savo dramoms visai stengėsi apsaugoti nuo nesuinteresuoto, nepasiruošusio, „neįsigyvenusio“ teatro prisilytėjimų, t. y. jas suvokė kaip rimto, atsakingo sceninio darbo akstiną, todėl scenos mėgėjų trupės savo pjesių pratarmėse griežtškai perspėdavo, kad jų „kurio <...> asmenio“ „neišdrįstų vaidinti <...> nei vienas, kuris nėra visu atsidėjimu įsigyvenęs į veikalą ir jį parinktąjį asmenį ir nėra išmokęs tobulai iš galvos savo ritinio žodžių“ (Vydūnas 1913[a]: 7) ar kad „vaidinti reiktų šį veikalą tik tuomet, kad juo tikrai pasimėgsta ir vaidintojai turi noro jį visai atsidėję rodyti“ (Vydūnas 1913[b]: 5) ir pan.

9 Lietuviškoji giedojimo draugystė [Iš Lietuvos]: 2.

## Vydūno teatras: vizijos ir realybė

Vydūno darbas Tilžės lietuvių giedotojų draugijoje apibrėžė išskirtinę sceninės XIX a. pabaigos – XX a. pradžios lietuvių kultūros zoną. Visų pirma todėl, kad idėjinį jo pamatą formavo ne tik idealistiškai ar patriotiškai pakilus, bet ir gilus, ligi pačios teatro esmės prasiskverbiantis Vydūno žvilgsnis bei jo pasėta tvirta nuostata apie teatro meno ypatingumą – meno, kuris, – rašė Tilžės lietuvių giedotojų draugijos vadovas, – „nepasiekia žmogaus, kaip statybos, lipdybos arba tapybos veikalai, būtent kaip daikte sukrekėjęs gyvumas, bet kaip gyvas dalykas“, kaip dalykas, „statomas gyvos galios“<sup>10</sup>.

O svarbiausia – į plačių, universalių, konkrečių kontekstų nesusaisyty teatrinių Vydūno pažiūrų lauką<sup>11</sup> įtilpo naujoviškos modernios režisūros kategorijomis besiremiančios teatro idėjos. Įtilpo ir tapo pamatine draminiuose jo tekstuose išrašytos unikalios teatro vizijos kūrimo medžiaga. Tiksliau – savo teatro viziją Vydūnas kūrė, permąstydamas, per savitą pasaulėžiūrą perfiltruodamas, teatrinės vakarietiško simbolizmo estetikos postulatų<sup>12</sup> – XIX a. pabaigos – XX a. pradžios teatro novatorių Adolphe'o Appia'os, Georgo Edwardo Craigo, Paulio Forto, Aurelieno Lugne-Poe ir kt. nuostatas, kurias žinojo arba tiesiog intuityviai juto tvyrančias, sklandančias ore<sup>13</sup>. Prie jų vydūnišką teatro viziją priešlėjo visų pirma nuo kasdienės realybės atsiplėšusio ir giliają, slaptąją jos esmę – jos slėpinius – transliuojančio sceninio veiksmo koncepcija – tai, ką G. E. Craigas savo teorijoje apibendrintai įvardijo „už realybės ribų“ nukeliančio teatro sąvoka<sup>14</sup>.

Ko gero, būtent kaip šio „už-realybės“ efekto sutvirtinimo / įtvirtinimo medžiaga Vydūno teatro vizijoje radosi pastanga visus jos elementus – sceninės erdvės formavimo principus, sceninio veiksmo dinamikos ypatybes, projektuojamą aktorinės vaidybos charakterį ir t. t. – „užtvindyti“ specifinės, keistos, mįslingos, sapniškos, sceninės nuotaikos, atmosferos ar, paties Vydūno žodžiais tariant, „ūpo“ srovėmis. T. y. pastanga rasti „tokias priemones, kurios žadina veikalui supratimą“ bei kuria „ūpą“, provokuodamos „žiūrėtoją ne tik pamatyti bei išgirsti“, bet ir pajusti, „sužadinti <...> fantazę“, – 1921 m. rašė Vydūnas<sup>15</sup>, netiesioginio, į pojūčius bei vaizduotę orientuoto scenos veiksmo samprata glaudžiai susiliesdamas su moderniojo to laikmečio teatro – sukrečiančio, pasak Georgo Fuchso, „koku nors įspūdžiu stipriai paveikiančio teatro“<sup>16</sup> – ieškojimais.

Būtent kūrybinėms to „ūpo“ strategijoms Vydūnas sutelkė režisūrinės savo dramaturgijos remkas, jomis tarytum tirdamas teatro poveikio galimybes ir ieškodamas vaizduotės

10 Vds. Senesnioji bei naujesnioji drama ir mes 1923: 39.

11 Tiesa, Vydūnas ne kartą yra išsakęs simpatiją senajam, klasiškiam, visų pirma antikinės Graikijos teatrui, nes jis, – rašė, – leido publikai „pamatyti veikimą, kurs kyla iš žmogaus esmės“, ir rodė „aukštojo gyvenimo kūrimą“ (Vds. Senesnioji bei naujesnioji drama ir mes 1923: 29).

12 Vėlyvojo Vydūno posūkių ekspresionizmo link – jo „Jūrų varpų“ (parašė 1914 m., išleido 1920 m.) bei „Pasaulio gaisro“ (parašė 1922 m., išleido 1928 m.) atotrūkių nuo simbolizmo ir pastangas įsisavinti ekspresionistinę tematiką bei poetiką – galima aiškinti kaip patvirtinančių bendroje ekspresionizmo genezėje sunkiai įžiūrimą ribą tarp „simbolistinės ir ankstyvojo ekspresionizmo dramaturgijos“ (Martišiūtė 2000: 187).

13 Vydūnas galėjo turėti tiesioginės moderniojo teatro patirties – „smalsiai domėjęsis naujaisiais meno, filosofijos, mokslo atradimais, jis galėjo būti susipažinęs su režisūrinio teatro idėjomis, Adolphe'o Appia'os, Edwardo Gordo Craigo naujos teatro kalbos ieškojimais“ (Martišiūtė 2004: 141). Tačiau reikia turėti omenyje ir tai, kad savo svarstymuose apie teatrą jis nesirėmė jokiais naujosios scenos pavyzdžiais ir neminėjo jokių naujojo teatro kūrėjų pavardžių. Kita vertus, galbūt tai nėra labai svarbu – gyvendamas arti karštųjų XIX a. pab. – XX a. pr. europinio meno židinių, Vydūnas gyveno ir arti moderniojo teatro idėjų formavimosi „laukų“.

14 Гордон 1988: 237.

15 Vds. Mėgėjų, liaudies ir tautos teatras 1921: 16, 18.

16 Фукс 1911: X.

aktyvinimo įrankių. Ieškodamas per scenovaizdžio metaforiką, formuojamą iš nekasdienių, ypatingų, beveik sakralių gamtos dekoracijų – šventų miškų, kalvų, liepsnojančių aukurų ir pan. – „iškarpu“, paskui per jas įgaubiančias išpūdingas garsų bei šviesų partitūras, per raiškų veiksmo ritmą, pulsuojančių realybės ir sapno, tylos ir triukšmo, iškilmingo lėtumo ir bruzdesio kontrastais, taip pat per romiai pakilios aktorystės siekį, kuris liudijo ryžtą atsiriboti nuo mėgėjiškuose spektakliuose įprasto „lošėjų rankomis ir kojomis blaškymosi, bėginėjimo, trypinėjimo“ ir remtis, – rašė Vydūnas, – „susivaldymu, susilaikymu“ kaip „pirmiausiu dailės reikalavimu“<sup>17</sup>. Beje, savo teatro vizijoje taip stropiai gludinęs, ryškines efektingas technines scenovaizdžio, garsinio fono, šviesų kaitos, veiksmo ritmo ir pan. detales, Vydūnas vis dėlto aktorių suvokė kaip pagrindinį scenos herojų. Tik per aktorių galėjo įsikūnyti idealusis, į žmogaus esmę besiskverbiantis, besigilinantis, Vydūno teatras – teatras, kuris, jo paties žodžiais tariant, turi atverti „žmogaus veikimo reikšmę sąryšiuose su visu gyvenimu ir tuo žadinti aukštesnę, kilnesnę veiklumą“<sup>18</sup>.

Ištis – vydūniško teatro vizija kūrėsi ne tik iš efektingo, „ūpinio“ sceninio reginio, bet ir iš nepaprastai glaudaus jo ryšio su protagonisto „veikimo reikšme“ paieškų. T. y. visose scenos dekoravimo pastangose, – rašo Aušra Martišiūtė, – Vydūnas matė „pagrindinio personažo vidinio pasaulio, vaizduotės erdvės“ atodangos prasmę<sup>19</sup>. Galima pasakyti ir taip – į lietuvių teatro teritoriją Vydūnas tarytum perkėlė XX a. pradžios Vakarų Europos teatre G. E. Craigo pradėtus herojaus sielos judesius ataidinčios, jo savijautą įsimbolinančios „veiksminės scenografijos“<sup>20</sup> ieškojimus. Ieškojimus, kurių centrinė ašis – neišardomas, vis akcentuojamas giluminis sceninės erdvės apipavidalinimo ir vidinės herojaus būsenos ryšys – Vydūno tekstuose susikūrė ne tik iš įsipareigojimo naujos sceninės reprezentacijos galimybių tyrimams, bet labiausiai iš nuolatinio tikrovės reliatyvumo filosofijos – iš to, ką bandė pasakyti „Probočių šešėlių“ (parašyta 1901 m., išleista 1908 m.) Tautvydos įkvėpėja Daiva, kalbėdama apie tai, kad kai žmogaus širdis *džiaugsminga, / gražu viskas / kai ji nuvargusi, / tai viskas vėl tamsu*<sup>21</sup>.

Ši režisūrinėmis Vydūno dramaturgijos remarkomis patvirtinta scenovaizdžio bei herojaus dialektika ir jos iškelta herojaus kaip pagrindinio sceninio vaizdo kūrėjo idėja, žinoma, reiškė išskirtinės aktorinės individualybės poreikį. Šitai labai aiškiai suvokė ir pats Vydūnas, kalbėdamas apie tokį aktorių, kuris veikia, „minčių srityje pasaulį kurdamas, kaip koks magikas žynys“, ir kuriam neužtenka „temokėti pamėgdžioti, o ne kurti“<sup>22</sup>. Akivaizdu – šioje aktoriaus kaip „magiko žynio“ koncepcijoje gana aiškiai girdėjosi mėgėjiškos vaidybos galimybių nepaisantis, jas tiesiog ignoruojantis teatrinės simbolizmo estetikos balsas – Mauriceo Maeterlincko raginimas kažkoku magišku būdu teatre atkurti paslaptinę „neregimą dvasią“<sup>23</sup>, prancūzų režisieriaus P. Forto sekėjo A. Lugne-Poe pastangos „blausiai apšviestų šešėlinių pavidalų fone“ veikiančių aktorių paversti savotišku „sommambulinium“ anapusinės realybės mediumu<sup>24</sup>, taip pat G. E. Craigo tikėjimas aktoriaus galia suteikti

17 Vidūnas 1909: 3.

18 Vidūnas 1921: 3.

19 Martišiūtė 2000: 48.

20 Бачелис 1983: 158.

21 Vydūnas 1908: 14.

22 Vydūnas 1924: 51.

23 Метерлинк 1901: 172.

24 Whitton 1996: 473.

sceniniam personažui tai, kas nepasiekama, nežinoma nei dramaturgui, nei režisierui ir ką pasiekti bei sužinoti gali tik magikas aktorius<sup>25</sup> ir t. t.

Aišku, teoriškai aukštai iškeltą gilios, skverblios, „magiškos“ aktorystės kartelę teatrinėje Tilžės lietuvių giedotojų draugijos praktikoje Vydūnas turėjo nuleisti. Statydamas savo dramas jis tikriausiai turėjo apsiriboti išorinio įspūdingumo paieškomis, o tiksliau – daugeliu atvejų kliautis atviro lauko scenų – Rambyno kalno ar Jokubinės parko aikštelių – teikiama plačios erdvės bei autentiškų gamtos dekoracijų pasiūlymais ir savo vaidintojams formuluoti įprastas taisyklingo teksto iškalbėjimo užduotis. Matyt, būtent dėl to – dėl šios bent jau truputį nuviliančios darbo su artistais mėgėjų patirties – Vydūnas ilgainiui išsižadėjo XX a. pradžioje puoselėto intensyviais vidiniais išgyvenimais, išoriškai sutramdytomis, suvaldytomis kraštutinėmis įtampomis pagrįstos vaidybos – vaidybos „virpančiais širdyje jausmais, kurie suliepsnoja lyg po žaibo įsitrenkimo gaisras“<sup>26</sup>, – idealo ir kalbėjo tik apie retoriką – apie tai, kad „svarbiausias vaidinimo dalykas yra žodžių tarimas ir sakinių sąryšis“<sup>27</sup>. Arba kitaip – Vydūno dramaturgija tiesiog reikalavo „pasirengusių [profesionalių] aktorių“, – rašė Vytautas Bičiūnas, visiškai teisingai suformuluodamas, ko gero, esminę vydūniškos dramos ir mėgėjų teatro sandūros problemą<sup>28</sup>.

Nenuostabu tad, kad profesionalaus lietuvių teatro istorijos pradžioje Vydūno dramaturgija atrodė kaip svarbi, o gal net būtina tautinės scenos kūrimo medžiaga. Būtent taip anuomet apie ją mąstė uolus vydūnistas Antanas Sutkus, entuziastingai raginęs gilintis į jos „sielą bei dvasią, jos dėsnius ir esmę“ bei jos pagrindu formuoti „pavydėtiną Meno ir Tautos teatrą, tą teatrą, kuris reikalingas žmonijai“<sup>29</sup>.

### Antano Sutkaus Vydūnas: įsiskaitymai ir pražiūrėjimai

Nenuginčijama – A. Sutkus juto, suprato Vydūną. O svarbiausia – apie teatrą mąstė jam giminingomis kategorijomis: teatrinėje savo publicistikoje kalbėjo apie „ritmą aukštos teisybės ir idėjos“, „slaptą ir stebuklą“, scenoje atsiveriantį „pasaulį ir asmenį ne laiko miglose, bet spinduliuose amžinasties“ ir pan.<sup>30</sup> Išties A. Sutkus buvo tas, kuris tikriausiai galėjo nepaprastai stipriai pradėti profesionalios scenos bei Vydūno dramaturgijos santykių istoriją. Nepaisant to, jau pačioje jos pradžioje – Tautos teatre (1919, 1923–1925) rampos šviesą išvydusiuose „Žvaigždžių takų“ (1923) bei „Vaidilutės“ (1924) spektakliuose<sup>31</sup> – visu sveriu iškilo vydūniško teatro problemiškas. Iškilo, nepaisant to, kad A. Sutkus juose, ko gero, daugiau ar mažiau išlygino galimus mėgėjiškų Tilžės lietuvių giedotojų draugijos spektaklių trūkumus. Kartu su profesionaliais dailininkais – „Žvaigždžių takų“ ir „Vaidilutės“ dekoracijas kūręs V. Bičiūnu bei sceninius „Žvaigždžių takų“ kostiumus modeliaavęs Gerardu Bagdonavičiumi – jis „atrado“ stilizuotos, abstrahuotos tautinės ornamentikos estetiką, kuri pasirodė kaip adekvati savito – tautiškumo bei kosmopolitiškumo

25 Бачелис 1983: 175.

26 Vidūnas 1909: 3.

27 Vds. Mėgėjų, liaudies ir tautos teatras 1921: 17.

28 Bičiūnas 1924: 2.

29 Sutkus 1917: 4.

30 Ten pat: 4.

31 Vėliau A. Sutkus vis sugrįždavo prie Vydūno dramaturgijos – Valstybės teatre darsyk pastatė „Vaidilutę“ (1928), o Valstybės teatro Klaipėdos skyriuje parengė pirmosios „Probočių šešėlių“ dalies, „Vėtros“, spektaklį (1938), tačiau savuosius „vydūniško teatro“ principus jis, regis, suformulavo Tautos teatro pastatymuose ir paskui juos tik kartojė.

reikšmes sintetintančio – vydūniško vaizdiškumo išraiška<sup>32</sup>. Kartu su, tiesa, dar tik pusiau profesionaliais aktoriais A. Sutkus galėjo bent jau pamėginti praverti vidinį vydūniško personažo karštį ir tikėtis sėkmės, kurią pagaliau įtvirtino publikos susižavėjimo sulaukusi „Vaidilutės“ Grožvyda – aktorė Potencija Pinkauskaitė, po premjeros, beje, apdovanojama paties Vydūno palaiminimu ir gražiu vaidybos „širdies ugnimi“ komplimentu: „Laiminu laiminu tave, Grožvyda. Taip, kaip šiandien šventąją ugnį dalinai tautai, taip iš regyklos dalink savo širdies ugnį žiūrovams, idant būtų šviesiau ir geriau“<sup>33</sup>.

Tačiau vydūniškuose savo spektakliuose A. Sutkus – paradoksalu – nesugalvojo, neišrado jokios alternatyvos tam, kas neabejotinai buvo stiprioji tilžiškio teatro vieta, t. y. tam plačios, didingos, begalinės erdvės pojūčiui, kuris turėjo rasti ir lydėti po atviru dangumi vaidinamas Vydūno dramas. A. Sutkus, regis, susitelkė ne ties sceninės jų erdviškumo išraiškos paieškomis, bet ties elementaraus techninio jų pritaikymo užduotimi, ir jas tiesiog gerokai kupiūravo: triveiksmę „Vaidilutę“ sutraukė į du veiksmus, sumažino veikėjų skaičių, o chorą iškėlė į užkulsius. Šių korekcijų pasekmė – Vydūno drama, ko gero, šiaip ne taip įsispraudė į ankštą, „dešimties žingsnių gylio ir dešimties pločio“<sup>34</sup>, Tautos teatro sceną, tačiau joje turėjo tarytum sibliūkšti, netekti slappingojo savo švitesio ir išeiti lygiai tokia pat „sumaigyta“, koks, pasak B. Sruogos, penketu mėnesių už „Vaidilutę“ anksčiau buvo išėjęs V. Krėvės-Mickevičiaus „Šarūnas“<sup>35</sup>. Arba kitaip – „apgenėta“ simbolinė tautos gelbėjimo istorija kamerinėje Tautos teatro scenoje turėjo pavirsti daugiau ar mažiau melodramatizuota tipiška šviesos ir tamsos – P. Pinkauskaitės Grožvydos bei ją persekiojančio žiauriojo Kraurio – kovos istorija.

Ir dar – pirmųjų profesionalaus teatro bei Vydūno dramaturgijos susitikimų nesėkmės priežastys, regis, buvo ne tik lietuvių scenos istorijoje įvardijama režisūrinės A. Sutkaus vaizduotės lakumo stoka ar teoretinė, Vydūno įjasminti, emociškai įgyvinti nepajėgusi „racionali jo prigimtis“<sup>36</sup>. Jos glūdėjo ir pačiame Vydūno dramaturgijos specifiniame charakteryje, kuris taip nenoriai atsiveria kupiūros, redakcijos, techninio „minimalizavimo“ intervencijai. Vydūno dramaturgija tarytum ragino išmušti, išsprogdinti teatro sienas ir atsiskak pateikti (arba pateikė per mažai) tradicinės scenos apgyvendinimo „saugos taisykles“, o pastangos savarankiškai jas įvesti reiškė – tą vaizdžiai paliudijo Tautos teatro spektakliai – didžiulę supaprastinimo, subanalinimo riziką. Šitai tam tikra prasme, matyt, juto ir Valstybės teatras, nenorėjęs ar nedrįsęs pratęsti A. Sutkaus pastangų prisijaukinti Vydūno dramaturgiją, o retkarčiais užklupdavusius ryžto atsiduoti vydūniškos abstrakčios poetikos išbandymams proveržius tenkinęs ne ja, bet iš jos tradicijos išaugusiomis, nors jai, tiesa, neprilygstančiomis pjesėmis – atviroms lauko aikštelėms skirta Liudo Giros, Juozo Paukštelio, V. Mykolaičio-Putino ir kt. dramaturgija, V. Krėvės-Mickevičiaus „Likimo kelias“ (1929), Sofijos Kymantaitės-Čiurlionienės „Riteriu budėtoju“ (1934).

Kita vertus, Vydūno bei lietuvių teatro dialogo galimybę tikriausiai turėjo sunkinti ir meninę jų pasaulėvoką formavę skirtingi, sunkiai suderinami, pernelyg nutolę esteti-

32 Beje, gražūs, stilingi scenovaizdžiai, kuriems kurti buvo naudojami gelumbės, pliušo kotarai, muslino šydai, spalvingi fonai, ryškus apšvietimas ir pan., ko gero, buvo ryškiausiai, akivaizdžiausiai Tautos teatro stiprybė. Ir turbūt būtent dėl jų apie šio teatro spektaklius buvo kalbama, kaip kad apie „Vaidilutę“ kalbėjo *Lietuvos žinios*, – kaip apie itin „rūpestingai paruoštus, lygius ir meniniai pakankamai tobulus“ (Gaučys 1924: 3).

33 *Aktorės kelias* 2008: 33.

34 Vengris 1981: 123.

35 Parvenu [Balys Sruoga] 1924: 7.

36 Vengris 1981: 123.

niai-teoriniai kontekstai. Išties – į Vydūno kūrybos pasaulį įsigėrusį visų pirma turbūt vokiškos kultūros įdiegtą mąstymo abstraktumą, filosofiskumą, idėjiškumą ir pan. negalėjo būti paprasta perkelti ir įsodinti į lietuvių scenos žemę, kurią nuo pat pradžių „pureno“ slaviškos mokyklos „įnagai“, mokę puoselėti karšto, audringo sceninio temperamento, o vėliau – kruopščiai subtilaus psychologizmo idealus. Būtent šie kultūrinių genų skirtumai, ko gero, labiausiai nulėmė tai, kad A. Sutkaus pastangas kurti teatro ir Vydūno santykių harmoniją labai greitai pakeitė konfliktiškas jų aspektas, ryškėjęs nuo pat profesionalios lietuvių scenos egzistavimo pradžios. Neatsitiktinai, matyt, jau nuo pat pirmųjų Valstybės teatro veiklos metų Vydūnas ryžtingai įsitraukė į jo „opozicionierių“ gretas: teatro debiutą – Juozo Vaičkaus režisuotas Hermanno Sudermanno „Jonines“ (1920) – „išplakė“ kaip „lietuvių tautą <...> purvais apdrabsčiusį“ spektaklį<sup>37</sup> ir vėliau vis rūstavo, dėl jo pasidavimo „svetimųjų kvailumams“ [užsieninėms saloninėms melodramoms]<sup>38</sup> ir pan. Matyt, neatsitiktinai Valstybės teatras nacionalinį savo repertuaro sandą formavo taip išsvermingai – netgi karščiausiais tautinės dramos stokos tarpais ignoruodamas Vydūno dramaturgiją. Tiksliau – Vydūno dramaturgija palaiapsniui buvo įrašyta į aktualiosios teatro atminties periferiją ir priskirta tik oficialios pagarbos gestų pajudinamiems praeities archyvams. Labai iškalbinga – 1928-aisiais, Vydūno šešiasdešimtmečio sukaktuvių metais, pasirodęs A. Sutkaus „Vaidilutės“ spektaklis, aišku, buvo „labai vertingas ir brangus“<sup>39</sup>, bet vis tiek knietėjo pasakyti, kad „Vydūnas visai nežino kasdienio gyvenimo“ ir „sveiką, gaivią lietuvių nuotaiką kiša į suglebusio europiečio drabužius“ [turimi omenyje simbolizmo estetikos „drabužiai“]<sup>40</sup>. Neharmoniingų Vydūno dramaturgijos ir tarpukario lietuvių teatro santykių potekstėje glūdėjo ne viso, neaiškaus, problemiško Vydūno savumo idėja, kurią 1935 m. savotiškai apibendrino V. Mykolaitis-Putinas, draminę Vydūno kūrybą įvardydamas kaip tai, kas „išbujojo atskira atžala, nors sava, bet kitokia negu visos kitos mūsų tautinės kultūros atžalos“<sup>41</sup>.

## XX a. antrosios pusės lietuvių teatro Vydūnas: atradimai ir inercija

XX a. antroje pusėje tarp Vydūno dramaturgijos ir teatro išaugusi mūro siena pasipildė dar vienu akmeniu. Dvasingas Vydūno tautiškumas, žinoma, pernelyg kirtosi su sovietinės ideologijos kanonais, kad galėtų be kliūčių tapti sceninio peizažo dalimi. Kita vertus, jame buvo atpažinta moralinio įkvėpimo bei pasidrašinimo galimybė, kuri tarytum ragino grįžti prie Vydūno ir vienaip ar kitaip judino jo dramaturgijos prisijaukinimo pastangas. Šis dvigubas – pavojingo, bet ir traukiančio – Vydūno „statusas“, matyt, labiausiai lėmė tai, kad prie jo kūrybos pirmiausia buvo sugrįžta jaunųjų teatro mėgėjų iniciatyva – režisieriaus Vlodo Limanto vadovaujamas studentiškas Kiamo teatras 1969 m. Vilniaus universiteto kiemelyje parodė įspūdingą „Pasaulio gaisro“ spektaklį<sup>42</sup>.

37 Vds. Valdios teatras 1921: 35.

38 Vds. Senesnioji bei naujesnioji drama ir mes 1923: 44.

39 Menas ir kūryba. Vydūno jubiliejinis spektaklis 1928: 7.

40 Humanistas. Vydūnas 1928: 3.

41 Mykolaitis-Putinas 1935: 57.

42 XX a. 7-ojo dešimtmečio pabaigoje itin suintensyvėjusios universitetinės scenos – Vilniaus universiteto Kiamo teatras bei Vilniaus Dailės instituto Koridoriaus teatras, garsėjęs Arvydo Ambraso absurdo pjesių spektakliais, – formavo savotišką pavojingos literatūros teatro „pogrindį“ ir tarytum pranašavo pasipriešinimo cenzūrai ryžtą, kuris 8-ajame dešimtmetyje stipriai palietė profesionaliosios scenos gyvenimą.

Specifinėje istorinės architektūros ir gamtos dekoracijų erdvėje įkurdintas „Pasaulio gaisras“ XX a. antrosios pusės teatro Vydūnų tarytum sukabino su sceninės jo pradžios – Tilžės lietuvių giedotojų draugijos „inauguruotos“ mėgėjiškų vaidinimų po atviru dangumi tradicijos – atmintimi ir neginčijamai paliudijo harmoningą vydūniškos dramatos bei atviro lauko scenos dermę. „Reikia tik stebėtis, – anuomet rašė teatro kritikė Irena Aleksaitė, – kiek daug „Pasaulio gaisras“ laimi“ ir kokį „monumentalumo, epinės platumos įspūdį sukuria“, „rodomas ne uždaroje patalpoje“<sup>43</sup>, o ten, kur pasakojama karo laikų istorija įgyja savaip beribės, kosminės istorijos dimensiją. Ir rodomas pagal „ištikimybės Vydūnui“ principą. Išties – Kiamo teatras, regis, daug laimėjo, laikydamasis režisūrinių paties Vydūno nuorodų ir stengdamasis ne interpretuoti, o savotiškai rekonstruoti jo teatrą. Rekonstruoti visų pirma tą Vydūno „išrastą“ iškilmingo lėtumo nerimasties ritmą, leisdamas „čia iškilmingai, patetiškai, čia ekspansyviai ir nerimastingai iš tamsos išplaukti figūroms, aprengtoms ilgais baltais rūbais ar kariniais apdarais“<sup>44</sup>. Stengdamasis rekonstruoti ir netikėto emocinio proveržio kontrastais išgrįstą vydūnišką vaidybos plastiką, „asketišką statiškumą, santūrumą derindamas su stipriais personažų emocijų gūsiams“<sup>45</sup> ir pan.

Tikriausiai galima manyti, kad V. Limanto „Pasaulio gaisre“ įsikūnijo ir paties Vydūno teatro vizija. Arba kitaip – jis gražiai paliudijo ištikimo, tam tikra prasme iliustratyvus, „pažodinio“, „rekonstrukcinio“, teatro gebėjimą išjudinti Vydūno dramaturgiją. Gebėjimą, kurį Kiamo teatro „Pasaulio gaisre“, ko gero, aiškiausiai reprezentavo pasisekęs bandymas į organišką sceninį vyksmą suaušti dvisluoksniu jos audinio – efektingo reginiškumo bei konceptualumo – gijas. T. y. parodyti „įspūdingą reginį, lyg persiliejančią iš vienos konfigūracijos į kitą“, ir kartu išgriebti esminę vydūniško humanizmo idėją – kalbėti apie „pasaulį, tartum pervertą aimanos artėjančio karo išvakarėse“<sup>46</sup>.

Ir dar – ši Kiamo teatro sėkmė, ko gero, nemažai prisidėjo prie to, kad profesionalioji lietuvių scena, atsisprendusi atsigręžti į Vydūną, atsigręžė būtent į „Pasaulio gaisrą“, kai 1979 m. jauno režisieriaus Gedimino Černiausko rankomis Klaipėdos dramatos teatras būtent juo pamėgino praplėsti nacionalinį savo repertuarą. Paradoksalu, tačiau šis Vydūno ir profesionalaus teatro susitikimas, kaip ir kadaise Tautos teatro „organizuotasis“, regis, buvo labiau problemiškas nei laimingas. Tiesa, Klaipėdos dramatos teatras, skirtingai nei Tautos teatras, į Vydūno dramaturgiją gręžėsi, jusdamas, žinodamas jos sudėtingumą – „vydūnistinės“ scenos istorijos tarytum perspėtas, kaip „sunku, – buvo kalbama būsimo spektaklio aptarimuose, – „įsprausti Vydūną į sceną“<sup>47</sup>. Tačiau išankstinis ruošimasis Vydūno dramaturgijai kaip sudėtingam iššūkiui jo, regis, neapsaugojo nuo Tautos teatro rezultatams analogiškos atomazgos. Išties – G. Černiauskui, kaip ir A. Sutkui, atrodo, pavyko (bent jau vietomis) įsodrinti sceną vydūniška atmosfera bei išgauti emocinės aktorystės įtaigos akimirklų, bet visumos – to, kas, matyt, turėjo išryškėti tilžiškiuose Vydūno vaidinimuose bei išryškėjo Kiamo teatro „Pasaulio gaisre“, – jis neapglėbė, neapprėpė. Nors atskiros Klaipėdos dramatos teatro spektaklio „scenos kinematografiškai judančių paveikslų sekoje [scenografas – Gediminas Lukošius] įskeldavo lemtingų konfliktų kibirkščiavimą“, – rašo teatro istorikė Gražina Mareckaitė, – nors „emocinio poveikio turėjo ir Magės, kaip

43 Aleksaitė 1969: 5.

44 Ten pat: 5.

45 Ten pat: 5.

46 Ten pat: 5.

47 Mareckaitė 2006: 252.



vaidilutės, saugančios Tėvynės aukurą, paveikslas (akt. Irena Simonaitytė)“, vis dėlto Vydūno dramaturgija pasirodė G. Černiauskui „per kietas riešutas, sunkiai suvaldoma medžiaga“<sup>48</sup>.

Kita vertus, su savo „Pasaulio gaisru“ Klaipėdos dramos teatras tarytum tyliai užsiminė, kad laisvėti iš dvasinio sąstingio kviečianti Vydūno dramaturgija bręstančio tautinio atgimimo laike gali būti bandoma „įdiegti“ į nacionalinio teatro pasirinkimų sąrašą. Tačiau ši užuomina – akivaizdu – pildėsi „buksuodama“. Taip – į XX a. 9-ojo dešimtmečio pabaigos lietuvių sceną Vydūnas žengė dažniau nei kada nors anksčiau, ir netgi kaip sceninio pasakojimo protagonistas – Kauno dramos teatre 120-osioms Vydūno gimimo metinėms režisieriaus Juozo Ivanausko pastatytoje „regesių dramoje“ „Amžinas keleivis“ (1988). Bet žengė į ją kažkaip sumažintas, „suskliaustas“ – „Lėlėje“ pasirodžiusiu režisieriaus Rimanto Driežio „Pasveikimu“ (1986) bei Akademiniam dramos teatre Stefos Nosevičiūtės pastatyta „Sigute“ (1990) tiesiog adaptuotas vaikų auditorijai. Toks „vydūnistinio“ XX a. lietuvių teatro finalas – nuo universalaus, intelektualaus teatro „atkirsto“ Vydūno idėja pažymėtas finalas – skambėjo ne tik kaip savotiškas nuolat strigusio scenos bei Vydūno susikalbėjimo istorijos apibendrinimas, bet ir, ko gero, kaip teatro atsitraukimo nuo Vydūno gestas. T. y. Vydūno dramaturgijos žadinimo misiją teatras paliko mokslinių tyrimų iniciatyvoms, o jas – visų pirma A. Martišiūtės studiją *Vydūno dramaturgija* (2000) – įkvėpusios pastangos pamatyti Vydūną plačiame modernaus teatro kontekste buvo ir pastangos atkurti priešpaskutinio XX a. dešimtmečio scenoje tarytum ištrintą jo dydį.

Gauta 2011 05 03

Parengta 2011 05 28

## Literatūra

1. *Aktorės kelias* (Potencijos Pinkauskaitės prisiminimai). Vilnius: Petro ofsetas, 2008.
2. Aleksaitė, I. Platyn ir gilyn. *Literatūra ir menas*. 1969 lapkričio 22. Nr. 47.
3. Bagdonavičius, V. *Sugrįžti prie Vydūno*. Vilnius: Kultūra, 2001.
4. Bičiūnas, V. Vydūnas mūsų scenoje. *Lietuva*. 1924 rugsėjo 12. Nr. 205(1707).
5. Čiurlianienė (Kymantaitė), S. *Lietuvoje (Kritikos žvilgsnis į Lietuvos inteligentiją)*. Vilnius: Juozapo Zavadskio spaustuvės išleidimas, 1910.
6. Gaučys, A. „Vaidilutė“ (Tautos teatro pastatyme). *Lietuvos žinios*. 1924 spalio 1. Nr. 221.
7. Humanistas. Vydūnas. *Lietuvos žinios*. 1928 kovo 24. Nr. 70(2684).
8. Lietuviškoji giedojimo draugystė (Iš Lietuvos). *Nauja lietuviška ceitunga*. 1900 rugpjūčio 17. Nr. 66.
9. Maknys, V. *Lietuvių teatro raidos bruožai*. T. 1. Vilnius: Mintis, 1972.
10. Mareckaitė, G. Klaipėdos dramos teatras. *Lietuvių teatro istorija. Trečioji knyga: 1970–1980*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2006.
11. Martišiūtė, A. Tautos dvasia, širdies kalba: Vydūno teatro vizija. *Darbai ir dienos*. 2004. 39.
12. Martišiūtė, A. *Vydūno dramaturgija*. Vilnius: Litimo, 2000.
13. Menas ir kūryba. Vydūno jubiliejinis spektaklis. *Lietuvos aidas*. 1928 balandžio 23. Nr. 67(281).
14. Parvenu [Balsy Srugoa]. Menas ir kūryba. „Šarūnas“ Tautos teatre. *Lietuva*. 1924 lapkričio 12. Nr. 256(1758).
15. Putinas-Mykolaitis, V. Vydūno dramaturgija. *Darbai ir dienos*. 1935. Kn. IV.
16. Ragauskaitė, A. *Režisierės užrašai*. Vilnius: Scena, 2000.
17. Sutkus, A. Tautos teatras. *Santara*. 1917 birželio 7. Nr. 21.
18. Trinkūnaitė, Š. Vydūno dramaturgija: neišnaudota lietuvių teatro galimybė. *Kultūrologija*. 15: *Asmenybė: menas, istorija, dabartis*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2007.

48 Ten pat: 252.

19. Vds. Mėgėjų, liaudies ir tautos teatras. *Darbymetis*. 1921. 1.
20. Vds. Senesnioji bei naujesnioji drama ir mes. *Darbymetis*. 1923. 7.
21. Vds. Valdios teatras. *Darbymetis*. 1921. 1.
22. Vengris, A. Dramos teatras. *Lietuvių teatras 1918–1929*. Vilnius: Mintis, 1981.
23. Vidūnas. Jubiliejus-teatras-kultūra. *Lietuvos žinios*. 1909 lapkričio 14(27). Nr. 47.
24. Vidūnas. Telsių Žemaičių teatras. *Lietuva*. 1921 rugpjūčio 9. Nr. 175(702).
25. Vydūnas. *Amžina ugnis*. Tilžė: Rūta, 1913[a].
26. Vydūnas. Mano paskaitos (Kaune „Tautos teatre“, lapkričio 12, 13 ir 14 d. 1923 m.). *Gairės*. 1924. 1.
27. Vydūnas. *Mūsų laimėjimas*. Tilžė: Rūta, 1913[b].
28. Vydūnas. *Probočių šešėliai*. Tilžė: Otto von Handerodės spaustuvė, 1908.
29. Whitton, D. Lugne-Poe, Aurelien (-Francois). *International Dictionary of Theatre*. 3. *Actors, Directors and Designers*. New York: St. James Press, 1996.
30. Бачелис, Т. *Шекспир и Крэг*. Москва: Наука, 1983.
31. Фукс, Г. *Революция театра*. Петербург: „Грядущий день“, 1911.
32. Крэг, Г. Э. *Воспоминия, статьи, письма*. Москва: Искусство, 1988.
33. Метерлинк, Морис. *Блаженство души* (Сокровище смиренных). Санкт Петербург, 1901.

*Šarūnė Trinkūnaitė*

Vydūnas and theatre:

the specifics of stage reception in Vydūnas' dramaturgy

Summary

The article deals with the specifics of stage reception in Vydūnas' dramaturgy and concerns the problems of its non-smoothness and constant discontact between drama and theatre.

This inadequacy is recognizable in the distinct periods of the history of Lithuanian theatre: 1) the amateur theatre in the junction of the 19th and the 20th centuries, when using the possibilities of the open air performance, succeeded in revealing the sensation of the broad, immense space that is necessary for Vydūnas' dramaturgy, but it lacked a professional acting to convey adequately the complex human conception of Vydūnas; 2) the professional theatre in the interwar period moved to a higher level of Vydūnas' character interpretation, but it didn't find any means for his dramas' accommodation to the standard stage; 3) the theatre in soviet period tried to discover Vydūnas – on initiative of students' amateur troupe that renewed the tradition of open air performances and proved its suitability for Vydūnas' drama, however it hadn't any continuation in the area of the professional theatre.

Vydūnas seems to be felt as some sort of a stranger in the history of the whole Lithuanian theatre – though he belonged to the very sources of the national theatre and drama. This could be explained as a result of Vydūnas' claim to consider drama not only as a literature text, but also as a directorial score, the claim that could work as a solid project of theatre's professionalization in the amateur theatre period, but was inadequate with the main direction of Lithuanian theatre evolution that formed itself as the director's theatre and didn't need to be supported by drama's directorial prescripts.

KEY WORDS: stage reception, national drama, director's theatre, directorial score, amateur theatre, professional theatre, theatre vision, symbolism aesthetics, interpretation, performance “in the open air”