

# Lenkų dramaturgija Valstybės teatro scenoje: skaičiai, tendencijos, reikšmė

*Martynas Petrikas*

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

Remiantis postkolonializmo teorijos sąvokomis ir koncepcijomis, straipsnyje aptariami lenkų dramaturgijos pastatymai tarpukario Valstybės teatre. Lenkiškų veikalų sklaida pagrindinio Lietuvos teatro scenoje analizuojama subjektyvios lietuviškosios savasties tvirtinimo bei lietuvių teatro estetinio savitumo paieškų perspektyvoje<sup>1</sup>.

RAKTAŽODŽIAI: lenkų dramaturgija, Valstybės teatras, lietuviškoji savastis, postkolonializmas

## Įvadas

„Nuo liaudies iki tautos, nuo šiaudinės pastogės <...> ligi Seimo, operos, universiteto ir mokslų akademijos, nuo maldaknygės ligi enciklopedijos ir filosofinių veikalų, nuo baudžiavos vergijos ligi nepriklausomybės“<sup>2</sup> – 1918–1940 m. laikotarpis atstovavo antrajam šio, Mykolo Biržiškos nubrėžto, Lietuvos virsmo sandui. Pirmosios nepriklausomybės metais efektyviai šturmuoti materialinės ir dvasinės pažangos horizontai, o amžininkams šis procesas kartkartėmis regėdavosi kaip lietuviškoji kultūrinė *audra ir veržimasis*.

Pirmosios nepriklausomybės laikmečiu išsiveržusią kūrybinę energiją skatino ir Lietuvos sugrįžimas į Europos žemėlapi, užbaigęs per pusantro šimto metų trukusią politinę nebūtį bei oficialiai nutraukęs rusifikacijos / polonizacijos grėsmę. Tačiau Nepriklausomybės aktas materializavo ne tik kūrybines galias: socialinėje pirmosios nepriklausomybės erdvėje nesunkiai aptiksime tai, ką teatrologas Awamas Ampka taikliai siūlo vadinti „postkolonialistinėmis aistromis“, t. y. specifines įtampas, veikusias laikotarpio ideologines, politines, estetines nuostatas bei jų padiktuotus praktinius veiksmus, būdingus visuomenėms, neseniai išsivadavusioms iš politinio ir / ar kultūrinio imperializmo hegemonijos<sup>3</sup>.

Kolonizavimo procesas nesibaigia nepriklausomybės paskelbimo iškilėmis, jo įtaka peržengia politikos lauką ir nusitęsia įsiterpdama į kalbą, švietimą, religiją, o taip pat ir meninę nuovoką<sup>4</sup>. Atitinkamai, pasak Ampka'os, kolonializmo paveldo neįmanoma paneigti ar ignoruoti nei politiniame, nei kūrybiniame lygmenyje<sup>5</sup>. Todėl šiuolaikinės postkolonializmo teorijos dėmesio centre atsiduria *reakcijos* į kolonializmą, kur postkolonialistinio laikotarpio pjesės, literatūra, kinas tampa tekstinėmis / kultūrinėmis rezistencijos paraiškomis. Kaip kritinis diskursas, postkolonializmas veikia ir kaip estetinės raiškos bruožas, ir kaip analizės metodas. Pastaruoju atveju dažniausiai siekiama dvigubo tikslo: išryškinti meno kūrinių postkolonializmo žymenis ir drauge išeksponuoti bei dekonstruoti kolonializmo tąsas galios struktūrose bei institucijose<sup>6</sup>.

1 Tyrimas įgyvendintas autoriui bendradarbiaujant su Vytauto Didžiojo universitetu, finansavo Lietuvos mokslo taryba pagal projektą „Podoktorantūros (post doc) stažučių įgyvendinimas Lietuvoje“ (sutarties Nr. 004/27).

2 Biržiška 1952–1953: 183.

3 Žr. Ampka 2004.

4 Plg. Gilbert; Tompkins 1996: 2.

5 Ampka 2004.

6 Gilbert, Tompkins 1996: 2–3.

Šiame straipsnyje bus remiamasi pirmąja strategija ieškant galimų postkolonializmo žymenų pirmosios nepriklausomybės lietuvių teatrinės veiklos flagmano, Valstybės teatro (iki 1922 m. – LMKD Dramos vaidyklos, iki 1925 m. – Valstybinio dramos teatro) repertuare pasirodantiuose Lenkijos dramaturgijos pastatymuose.

## Teatras ir subjektyvios lietuviškosios savasties tvirtinimo kultūra

Jau pačioje lietuvių teatrinės veiklos pradžioje teatras pradėtas suvokti kaip galia, formuojanti žmogaus vertybes, arba lavinimo (moralės, patriotizmo ir pan.) priemonė. 1895 m. Juozas Tumas-Vaižgantas rašė: „Kiek tai gero gali padaryti viena tokia pramonė [spektaklis, koncertas – *M. P.*], tai sunku ir pasakyti; atmesk į šalį visas demonstracijas, atmesk ilgą laikraščių tautizaciją: viena tokia pramonė greičiau sukels jausmus, nes duoda pažinti gebėjimą ir vertę“<sup>7</sup>. Taigi jau XIX a. pab. lietuvių teatras tampriai sietas ne tik su individo vertybinio formavimo, bet ir su tautos „budinimo“ kategorijomis. Postkolonializmo teorijos požiūriu, kolonizuojamai lietuvių kultūrai teatras tapo būdinga aktyvios rezistencijos vieta<sup>8</sup>.

Atkūrus Lietuvos nepriklausomybę, lietuvių teatras iš prieškarinio atsinešė ne tik „šiaurinėse pastogėse“ ar nuomojamose miestų salėse sukauptą sceninę patirtį, bet ir savo reikšmės mitologiją: mėgėjiška teatrinė veikla buvo pavadinta vienu tautos atgaivinimo įrankių. Tačiau tautinio atgimimo aktualijos galiojo ir 3–4 dešimtmečiuose. Nors teatras susikūrusioje Lietuvos valstybėje, palyginti su *slaptųjų vakarų laikotarpiu*, įžengė į kitos kokybės ir lūkesčių fazę, tačiau valstybei reikšmingų vertybių sklaida netapo mažiau svarbi (ypač kai šalyje beveik be pertraukos galiojo karo režimas). Teatras, finansiškai ir programiškai (1939 m. „Teatrų įstatymas“ skelbė, kad Lietuvoje veikiančių teatrų darbo programas nustato Švietimo ministras<sup>9</sup>) priklausydamas nuo valstybinių institucijų, turėjo atsižvelgti į valstybės nustatytus prioritetus. Pirmiausia, tai iš Apšvietos epochos „paveldėta“ teatro-mokyklos samprata, pagal kurią teatro paskirtis – mokyti. Neatsitiktinai vieno jos kūrėjų Friedricho Schillerio veikalai dažnai pasirodydavo kultūrinuose leidiniuose, buvo cituojami, o Valstybės teatras pastatė visas svarbiausias jo dramas.

Kokias vertybes Valstybės teatro spektakliai skiepijo žiūrovams, rodo jo repertuaras, o tiksliausiai – lietuvių originaliosios dramaturgijos pastatymai. Originalioji dramaturgija, amžininkų manymu, jautriausiai jautė ir galėjo atskleisti „gyvuosius tautos reikalus“, todėl Valstybės teatro scenoje jai buvo teikiama pirmenybė, kartais nepaisant meniškumo. Lietuvių dramaturgai žiūrovams kalbėjo apie jų dabartį ir praeitį, kur gyvenamojo laiko problemas aktyviausiai sprendė Petras Vaičiūnas, sukūręs dvi dešimtis scenai skirtų kūrinių (Valstybės teatras pastatė šešiolika). Tai ypatingai produktyvus autorius, gerbėjų vadintas „klasiku“ ir „mūsų dramaturgijos tėvu“, o, skeptikų požiūriu, kūręs ne dramas, o *populiarių repertuarą*. Vaičiūnas, „reto moralinio skaidrumo žmogus, karštas patriotas, romantinės pasaulėjautos poetas, nepalenkiamas idealistas bei didaktas“<sup>10</sup>, savo pjesėse kėlė dabarties, žmogaus vietos šeimoje, tautoje, valstybėje, visuomenės luomų, valdžios, turto, laisvės, teisingumo klausimus. Tačiau atsakymų į juos ieškojo ne darydamas giluminius,

7 Vaižgantas 1895: 107.

8 Gilbert; Tompkins 1996: 249.

9 *Vyriausybės žinios* 1939: 461–463.

10 Pabarčienė 1996: 150.

pavyzdžiui, mentaliteto, pjūvius, o pasitenkindamas subjektyviai suvoktais tautos interesais. Taigi Vaičiūno teatras buvo tendencingas, visuomeniškai angažuotas, norįs žiūrovui įteigti „teisingą“ nuomonę apie pasaulį ir jį paveikti.

Praeitis Valstybės teatro scenoje vaizduota dvejopai. Istorinės Jono Mačiulio-Maironio dramos („Kęstučio mirtis“, „Vytautas pas kryžiuočius“, „Didysis Vytautas – karalius“) atstovavo XIX a. tautiniam romantizmui su jo patetiška tautinių vertybių apologija, įkvepiančiais herojiškų istorinių asmenybių ir žygių pavyzdžiais, o neoromantikai Vincas Krėvė, Vincas Mykolas Putinas, Balys Sruoga leidosi į praeities kaimo buitį, papročius, istoriją, liaudies kūrybą ieškoti „tautos dvasios“. Šios paieškos tapo tam tikra visos kartos kūrybos programa.

Remdama minėtas dramaturgijos formas bei jose besiskleidžiančias ir per teatro sceną plintančias idėjas, valstybė siekė sukurti tautiškai „susipratusį“ pilietį. Šio piliečio – didvyrių ainio, herojiškos praeities paveldėtojo, teisėto šalies šeimininko – savimonę ugdyti turėjo „teisingas“ požiūris į gyvenamąjį laiką. Tokioje situacijoje ypatingą reikšmę įgavo iš romantinės tradicijos suformuota *poeto – tautos vedlio* samprata.

Tačiau vien originaliąją dramaturgiją teatras negalėjo išsiversti, nes kūrinių buvo per mažai, todėl repertuare dominavo verstinės dramos<sup>11</sup>. 1920–1940 m. Valstybės teatre buvo pastatyti visą žanro istoriją – nuo Antikos iki XX a. pr. – atspindintys užsienio dramaturgijos kūriniai. Tiesa, ne visi laikotarpiai pristatyti vienodai. Pastatyta tik viena antikinė drama (Sofoklio „Edipas Kolone“), barokui atstovavo Pedro Calderónas de la Barca, o klasicizmui – Molière'o komedijos (viduramžių tradicijas siekiančias progines misterijas teatro kūrybinis personalas rodė atvirose erdvėse, pavyzdžiui, Kauno ažuolyne). Pastatyti šeši Williamo Shakespeare'o ir minėtieji penki Schillerio kūriniai, o labiausiai mėgta XIX a. ir XX a. 1-ojo dešimtmečio dramaturgija, išsiskleidusi neseniai nutilusios *belle époque* tendencijomis.

Valstybės teatro repertuaro modernumo problema, svarbi reiklesnei publikai bei scenos menų raida besirūpinusiems teatralams ar kritikams, spręsta ypatingai. Natūralu, kad imtis moderniausios ar avangardinės dramaturgijos neseniai įsikūrusiam profesionaliam lietuvių teatrui buvo techniškai sudėtinga. Tačiau naujovėms plisti nemažiau kliudyti galėjo ir programinės teatro kaip valstybinės institucijos nuostatos. XIX–XX a. pradžioje susiformavusios naujos dramaturgijos kryptys: natūralistinė (Ludwigas Fulda, Gerhartas Hauptmannas, Hermannas Suedermannas), simbolistinė (Maurice'as Maeterlinckas, Hauptmannas) bei naujoji drama, t. y. modernizmo klasika (Henrikas Ibsenas, Antonas Čechovas, George'as Bernardas Shaw, Maksimas Gorkis), buvo ryškiausias modernumo paraiškos.

Taigi lietuvių dramaturgų kūrybine erdve tapo *esamasis laikas*, o Valstybės teatro repertuare vyraujanti verstinė dramaturgija skleidė *būtojo laiko* atmosferą. Be to, svarbi buvo konservatyvų repertuarą sudarančioje dramaturgijoje glūdinti tapatinimosi galimybė. Dramos, kuriančios realybės iliuziją, leido žiūrovams įsijausti į personažų džiaugsmus ir rūpesčius, nerimauti dėl jų likimo, pritarti protagonistų idealams ir viltims.

Šie požymiai įgalina Valstybės teatro veikloje įžvelgti sąmoningą ir kryptingą subjektyvios lietuviškos savasties kūrimo procesą. Subjektyvios savasties (*subjective selfhood*) vystymas, pasak Ampka'os, suteikia „kitoniškumo“ pajautą ir postkolonialistiniams subjek-

11 Duomenys: *Lietuvos dramų teatrų spektaklių programos 1920–1940*. 2003.

tams nužymi jų vietą globaliame fone bei padeda įtvirtinti tarpinį būvį tarp kolonializmo įtvirtintų „savo“ ir „svetimo“, barbariškumo ir civilizuotumo ašį<sup>12</sup>.

Valstybės teatro repertuare lenkų dramaturgija sudarė nedidelę visumos dalį: 1920–1940 m. čia pastatyti šeši originalūs kūriniai ir vienas „sekimas“ – pagal Józefo Ignacy’o Kraszewskio apysaką „Kunigas“ parašyta Marcelino Šikšnio-Šiaulėniškio drama „Pilėnų kunigaikštis“ (1905). Tarpukario žiūrovai Valstybės teatro scenoje išvydo istorines Adamo Asnyko („Kęstutis“ (1878), Juliuszo Słowackio („Mindaugas“ (1829), Hieronimo Druckio-Lubeckio („Taip mirdavo lietuviai“ (išleista 1909)) dramų. Nelituanistine tematika parašyti lenkų dramaturgijai atstovavo išimtinai Jerzy’io Żuławskio kūriniai „Mirtų vainikas“ (1903), „Ijolė“ (1905) bei „Mesijo galas“ (1911). Grupuodami ir analizuodami šias Valstybės teatro repertuaro pozicijas, į jas pažvelgsime subjektyvios lietuviškos savasties tvirtinimo kontekste.

### Tarp „savo“ ir „svetimo“: istorijos įprasminimo diskursas

Tarpukariu lietuvių kultūros teorijoje Lenkija iškildavo kaip kultūrinis hegemonas, praeityje savinęsis lietuvių kultūros raidą, o dabartyje – jos įprasminimo diskursą: lietuviai – „barbariška tauta iki 14 amžiaus antros pusės užsibarikaduoja savo tamsybėje nuo Europos, ginasi nuo šviesos, kol išsekus jėgoms paima žibintą iš lenkų ir apsišviečia. Ji įeina į Europos tautų tarpą lenkų malone įvesta. Jie ir toliau ja broliškai rūpinasi, aukli, šviečia, kol po keleto metų kaprizų padaro tikrai „tobūlais“ lenkais. *Tai lenkų tezės*“, – rašė Adolfas Šapoka<sup>13</sup>. Be to, susiklosčiusi politinė situacija Antrąją Lenkijos respubliką tarpukariu vertė laikyti istorinę sostinę okupavusiu kariniu agresoriumi.

Akivaizdu, kad lenkų kultūros sklaida Valstybės teatro scenoje neišvengiamai tapdavo problemiška. Juo labiau, kai visų lenkiškųjų istorinių dramų, t. y. Asnyko „Kęstučio“, Słowackio „Mindaugo“, Druckio-Lubeckio „Taip mirdavo lietuviai“, o ir Šikšnio-Šiaulėniškio „Pilėnų kunigaikščio“ pastatymus šis teatras pateikė vienos svarbiausių valstybinių švenčių – Vasario 16-osios – minėjimo iškilmių proga.

Greta „lenkų kolonizuotės“ liudijimų, „Vilniui vaduoti sąjungos“ manifestų su garsiuoju šūkiu – „Už Aušros Vartus, Gedimino pilį ir Vytauto grabą!“<sup>14</sup> – tarpukario spaudoje publikuotos lenkiškų dramų premjerų Valstybės teatre recenzijos gali nesunkiai pasirodyti kaip teatralų politinio neįžvalgumo ar tiesiog besikartojančių *faux pas* išdavos. Tačiau taip pat į šį reiškinį galima pažvelgti Ampka’os pasiūlytu, kolonisto sukurto naratyvo adaptavimo ir pritaikymo naujiems tikslams, požiūriu<sup>15</sup>.

Asnyko „Kęstutis“ bei Słowackio „Mindaugas“ yra Vinco Kudirkos istorinių lenkiškų dramų vertimų į lietuvių kalbą trilogijos dalis. Lietuviškosios savasties (LDK kunigaikščių asmenybės, Vilnius, Krėvos pilis, kova už Lietuvos integralumą ir t. t.) vaizdinių vienijamą dramaturginę trilogiją išbaigė „taisyklingąsias“ prancūzų tragedijas primenanti Tekla’os Wróblewska’os drama „Narimantas“, kuri Valstybės teatre nebuvo pastatyta.

Penkiaveiksmės tragedijos „Kęstutis“ (anuomet žinotos dar ir „Keistučio“ pavadinimu) premjera Valstybės teatre pasirodė 1921 m. vasario 15 d. (spektaklį režisavo Kastantas Glins-

12 Ampka 2000: 118.

13 Šapoka 1932: 481. [Išskirta mano – M. P.]

14 *I Lietuvos visuomenę* 1930: 2.

15 Ampka 2000: 120.

kis, atlikęs ir pagrindinį Kęstučio vaidmenį). Asnyko kūrinys lietuvių teatre lig tol turėjo itin gausią sceninę istoriją: vien Glinskio kūrybinėje biografijoje šis pastatymas buvo jau trečias (Glinskis „Kęstutis“ su lietuviais aktoriais mėgėjais kūrė Sankt Peterburge 1912 ir 1916 m.). Ši tragedija, kurios autoriui labiau nei LKD istorijos faktai rūpėjo žmoniškųjų aistrų gėlmė, dar prieš Pirmąjį pasaulinį karą buvo puikiai pažįstama daugeliui pajėgesnių lietuvių teatro mėgėjų draugijų ir Lietuvoje, ir už jos ribų: „Kęstutis“ vaidintas Kauno „Dainoje“ (1906), Šiaulių „Varpe“ (1908), Panevėžio „Aide“ (1913), Rygos „Kanklėse“ (net 1907, 1908, 1910, 1913 ir 1915 metais) ir kt.<sup>16</sup>

Romantizmo estetikos persmelktas „Kęstutis“, kuriam aiškiai darė įtaką Adomo Mickevičiaus „Konradas Valenrodas“<sup>17</sup> (Asnykas savo kūrinyje Konradą pavertė dingusiu Kęstučio sūnumi), ir vertėjui, ir gausiems tragedijos statytojams greičiausiai imponavo ne dėl dramaturgo siekio šekspyriškai atverti aistros ir kančios, išdavystės ir ištikimybės, priežasties ir pasekmės dialektiką. Karalių Lyrą primenantis Kęstutis, ledi Makbet ir Ofelijos šešėliai – Marė ir „sumišusi“ Aldona, o ir prieštarų, tiesa, labiau išorinių, ne vidinių, kamuojamas Konradas „Kęstutyje“ veikia lietuviškoje aplinkoje: Vilniuje, Trakuose bei Krėvoje kovoja dėl Lietuvos valdymo. Tikėtina, kad būtent lituanistinis Asnyko tragedijos „dekoras“ labiausiai skatino „Kęstučio“ statytojus, o ir spektaklius stebėjusius skeptikus.

Dar 1916 m. po „Kęstučio“ premjeros Sankt Peterburge tuometinėje lietuvių spaudoje pareikšta abejonių dėl Asnyko tragedijos istorinės faktologijos. Spektaklį aptaręs Jurgis Linartas labiausiai peikė pastatymą („matyti, kad režisierius nemoka lietuviškai ir nesupranta lietuvių praeities“<sup>18</sup>), tačiau taip pat diskutuota ir dėl dramaturgo *licentia poetica* vaizduojant lietuvių istoriją: „Nieks iš Asniko tragedijos negali mokyties istorijos ir semti teisingų žinių mūsų praeičiai pažinti, kaip lygiai ir istorijos mokslo raštų nieks niekuomet scenoje nerodė ir nerodys“<sup>19</sup>. Panaši kontroversija kilo ir 3-iajame dešimtmetyje. Vasario 16-osios išvakarėse Valstybės teatre matytą spektaklį Viktoras Žadeika įvertino ideologijos požiūriu: „menas yra būtinas žmonių gyvenime, nes iškiliausius jausmus iššaukia“, tačiau „lenkai, imdami mūsų istorijos įvykius, savotiškiems tikslams naudodavo“<sup>20</sup>. Taip, recenzento manymu, atsitikę ir Asnyko atveju: tragedijos „akcijoje matome naminius kunigaikščių vaidus, puolimas visų nelaimių brangiam mums Keistučio asmeniui, o dramos pabaigoje privedant prie didžiojo tautos didvyrio kankinimo kalėjime“. „Lenkuose“ tai esą gali „iššaukti ironiją“, o lietuviams žiūrovams belieka, nepaisant kūrinio trūkumų „psikikos atžvilgiu“, pasinaudoti galimybe pastiprinti „mūsų visuomenės“ dvasią<sup>21</sup>. Žadeikai netrukus oponavusios Onos Pleirytės-Puidienės „Kęstučio“ „psikikos“ savitumai netrikdė; priešingai – Asnyko tragedija jai pasirodė „vienas švariausių nuo bet kokios tendencijos kūrinys“<sup>22</sup>. Be to, šiame, kaip ir kai kuriuose kituose lenkų rašytojų lituanistiniuose veikaluose, recenzentė išvėlgė svarbų elementą: „mūsų istorijos karžygius“ Kraszewskis, Słowackis, Mickevičius ir kiti pateikia „dailioje šviesoje, vaizduodami jų *tipinį* narsumą,

16 Duomenys: Maknys 1972.

17 Tretiak 1922: 65.

18 Linartas 1916: 2.

19 Bičiūnas 1916: 2.

20 Žadeika 1921: 2.

21 Žadeika 1921: 2.

22 Pleirytė-Puidienė 1921: 133.

statumą ir nepaperkamą teisumą<sup>23</sup>. Nepaisant Pleirytės-Puidienės apčiuopto Asnyko „Kęstučio“ parankumo tvirtinant subjektyvią lietuvišką savastį, šis kūrinys Valstybės teatro scenoje daugiau nebuvo atnaujintas.

Słowackio „Mindaugas“ (arba „Mindaugis, Lietuvos karalius“) Valstybės teatre buvo pristatytas 1923 m. Vasario 16-osios išvakarėse (rež. Glinskis). Šis „lietuvių istorijos paveikslas penkiuose aktuose“ lietuvių teatre taip pat jau turėjo ilgą sceninę istoriją. Mėgėjišku tarpsniu vienas žymiausių „Mindaugo“ pastatymų įvyko Vilniuje 1908 m. ir tapo Vilniaus lietuvių savitarpinės pašalpos draugijos suburtų neprofesionalių aktorių sceninės patirties liudijimas bei svarbus teatrinio Vilniaus lietuvių gyvenimo įvykis<sup>24</sup>.

Lietuvos krikšto peripetijos Słowackiui pasitarnavo „Mindaugė“ dramatinio filosofinę būvį, iš kurio pasitraukė dievas, problematiką, komplikuotą paties dramaturgo santykį su katalikų bažnyčia: temas, kurios vėliau taps nuolatiniai dramaturgo kūrybos leitmotyvai. Tačiau ne dar jaunatviškai gaivališkos pirmojo Słowackio dramaturgijos bandymo potekstės, alizijos į Williama Shakespeare'o kūrybą (pasak Alfonso Šešplaukio, Mindaugo charakterio sandara daug kur primena Richardą III<sup>25</sup>), o lituanistinis fonas, panašiai kaip Asnyko „Kęstutis“, įkvėpė ir dramą vertusį Kudirką, ir lietuvių teatro praktikus, atradusius kūrinio potencialą lietuviškosios savasties sklaidai. Pažymėtina, kad „Mindaugą“ (kaip ir Druckio-Lubeckio „Taip mirdavo lietuviai“) Vilniuje dar prieš Pirmąjį pasaulinį karą statė ir Lenkų teatras, amžininkų nuomone, taip siekęs savo spektakliais sudominti vietas lietuvių<sup>26</sup>.

Tačiau 1923 m. „visuomenės ūpas“, pasak „Vairo“ bendradarbio, jau buvo pakitęs: prieš karą su dideliu entuziazmu priimtas „Mindaugas“, „dabar išrastas nepatriotingas“<sup>27</sup>. Aiškiau savo pastabas artikuliuo „Lietuvos“ recenzentas „E.“: Słowackio drama Lietuvos istorijos supratimui tedavusi tiek pat, kiek „prancūzų Voltaire'as rusams savo dramatiniais raštais iš rūsų istorijos“<sup>28</sup>. Kūrinys, kuriame visi personažai ištis pabrėžtinai ambivalentiški, pasak recenzento, neleidžia žiūrovui aiškiai nustatyti savo simpatijų ir antipatijų, suvokti „kas toks buvo Mindaugis ir ko jis norėjo“, juo labiau, kai vienintelio Lietuvos karaliaus portretą pateikia „XIX šimtmečio lenkas šviesuolis, visai svetimas Lietuvos praeičiai, lietuvių tautai ir jos praeities idealams“<sup>29</sup>. Praeities idealizavimo stoką pastebėjo ir Pleirytė-Puidienė. Kiek prieštaraudama ankstesnėms savo pačios tezėms, recenzentė teigė nepeikianti Słowackio kūrinio atsiradimo Valstybės teatro scenoje iš esmės, tačiau „... tai buvo mūsų Nepriklausomybės šventės pradžia – tas vaidinimas vasario 15 d. Tautos šventė savo kovų, žygių ir laimėjimų šventė, o ten scėnoje – išdavimai, klastos, neapykanta, žūdynės ir visų ir visako žuvimas...“<sup>30</sup>. Pleirytė-Puidienė Słowackio dramoje neįžvelgė sąmoningai papiktinti siekiančios „tendencijos“, tačiau protestavo prieš „kilnius tautos ūpo momentus“ „praeities paklydimų šešėliais“ temdančią Valstybės teatro direkciją<sup>31</sup>.

23 Ten pat: 132. [Išskirta mano – M. P.]

24 Maknys 1972: 117.

25 Šešplaukis 1970.

26 Kozłowska 2005: 22.

27 Ašmys 1923: 22.

28 E. 1923: 6.

29 Ten pat: 6.

30 Pleirytė-Puidienė 1923: 46.

31 Pleirytė-Puidienė 1923: 44–46.

Trečiasis ir paskutinis mėginimas nepriklausomybės šventės proga žiūrovams papasakoti Lietuvos istorijos fragmentą lenkų dramaturgo lūpomis įvyko 1926 m.: vasario 16 d. Valstybės teatre pristatyta Boriso Dauguviečio režisuota Druckio-Lubeckio drama „Taip mirdavo lietuviai“, pasakojimas apie Pilėnų gynimą. Spektaklio recenzentai šį teatro pasirinkimą vertino panašiai kaip „Kęstučio“ ir „Mindaugo“ pastatymus. Pirmiausia minėta lietuviškosios tapatybės tvirtinimui neparanki istorijos įvykių traktuotė: „visi lenkų rašytojų imami iš mūsų istorinės praeities veikalai turi vieną ir tą pačią, visų kartojamą ypatybę. <...> Įvairiais žodžiais ir būdais tedainuoja vien lietuvių neapykantą, ir ypatingą, pabrėžtą neapykantą prie kryžiuočių“<sup>32</sup>. Antra, teigta, kad žiūrovams nebuvo pakankamai aiškiai artikuliuoti pilėniečių motyvai: „gailu, kad tas veikalas parašytas nelietuvio. Druckis-Liubeckis, matyti, į Pilėnų įvykį žiūrėjo, kaip į kokią pasaką, ir neįstengė nubrėžti tikrų, gyvų tautos dvasios linijų“<sup>33</sup>. Taigi nors spektaklis ir pripažintas kaip atitinkantis nepriklausomybės šventės dvasią, tačiau drauge tapo proga pažymėti, kad „svetimtaučiai“, negalėdami susitapatinti su lietuvių istorija, negali ir adekvačiai jos „nušviesti“.

Vadinasi, subjektyvios lietuviškos savasties tvirtinimo projekte istorinių lenkų rašytojų dramų „vertimas“ patyrė nesėkmę: tiesmukas, neadaptuotas Asnyko, Słowackio bei Druckio-Lubeckio kūrinių demonstravimas Valstybės teatro scenoje buvo atpažintas kaip buvusio kultūrinio hegemono diskurso tąsa. Šiuo požiūriu įdomūs Šarūnės Trinkūnaitės pastebėjimai nagrinėjant Šikšnio-Šiaulėniškio „Pilėnų kunigaikštį“ (Valstybės teatras šią dramą pristatė 1927 m. vasario 16 d., rež. Dauguvietis). Teatrologė teigia, kad kitur Kraszewskio romanu „stropiai“ sekęs dramaturgas iš esmės pakeičia kūrinio finalą: Kraszewskis baigia ironiška pastaba apie „keptą pagonių mėsą, žadinančią apetitą“, o Šikšnys-Šiaulėniškis – pilėniečių tragediją regėjusio ir taip Lietuvos mylėtoju tapusio Prancūzijos princo pažadu garsinti Lietuvos vardą visoje Europoje: „Visiems aišku, kad teip padaryti gali ne laukiniai ir netgi ne paprasti žmonės, bet tikrai didvyriai, karštai mylintieji savo tėvynę, verti aukščiausios garbės!“<sup>34</sup>. Šį kartą recenzentai, vertindami spektaklį, labiau priekaištavo režisieriui ir aktoriams („Metas jau būtų liautis išnaudoti patriotinius žiūrovų jausmus Nepriklausomybės švenčių proga amatoriškais vaidinimais“<sup>35</sup>), o ne dramaturgui: „veikalas iškilmingas, lietuviškas, rimtas, istoriškas“<sup>36</sup>.

Taigi mėginimai savas estetines ir kūrybines programas sprendusių lenkų dramaturgų „lituanistiniais“ kūriniais tvirtinti lietuviškąjį tapatumą tarpukariu paliudijo, kad, perfrazuojant Audre Lorde, hegemono įrankiais sudėtinga sugriauti hegemono statinį, t. y. postkolonialistinės įtampos verčia neadaptuotą diskursą automatiškai atpažinti ir atmesti kaip „svetimo“ naratyvo ir neparankios ideologijos sklaidą<sup>37</sup>. Neatsitiktinai šiuo požiūriu nepavykusius ekskursus į istorinę lenkų dramaturgiją imta nuosekliai taisyti, Valstybės teatre Vasario 16-ajai parengiant Maironio (1924–1925 m.), Juozo Cicėno (1928), Krėvės (1929), Vaičiūno (1932, 1938) dramų pastatymus.

32 V. 1926: 5.

33 Pol. Vainora 1926: 2.

34 Trinkūnaitė 2005: 43.

35 K. 1927: 141.

36 Kirša 1927: 5.

37 Imoru 2000: 114.

## *Žulawskiana* ir estetinio lietuvių teatro savitumo paieškos

Kitu postkolonialistinio „vertimo“ lygmeniu veikė *žulawskiana*: Valstybės teatras pastatė net tris šio modernistiniam „Jaunosios Lenkijos“ judėjimui priskiriamam dramaturgo kūrinį („Mirtų vainikas“, „Ijolė“, „Mesijo galas“). Išskirtinis dėmesys Žulawskio kūrybai sietinas su platesne lietuvių teatro estetinio emancipavimosi programa, kurios pagrindiniais autoriais tapo režisieriai Antanas Sutkus ir Andrius Oleka-Žilinskas.

Ampka pastebi, kad kolonizuotai erdvei būdingoje kultūrinėje topografijoje persikloja du pasauliai – globalus, t. y. kolonizuojamieji subjektai yra ar buvo verčiami tapti „kosmopolitais“, ir lokalus, kurio vidinę struktūrą sudaro išorinio poveikio nulemti pakitimai: kolonializmas ir imperializmas neišvengiamai perkuria tai, kas vėliau imama vadinti „tradicija“ ar „vietiniais papročiais“. Atitinkamai kultūros autentiškumo problema neišvengiamai atsiduria „modernumo-tradiciškumo“, „savo-svetimo“ ir panašių dichotomijų sankirtoje<sup>38</sup>.

Lietuvių teatre savitai lietuviškos estetiškos raiškos problema nagrinėta dar prieš Pirmąją pasaulinį karą. „Tradicionalistai“ pageidavo, kad teatras, turįs lavinti žiūrovus ir tvirtinti jų idėjines nuostatas, pirmiausia privalo būti suprantamas, t. y. nereikalaujantis papildomų estetinių kompetencijų. Scenoje sureikšmintas žodis: dramaturgo žodžiai, „gyvai“ ištarti aktorius ir sustiprinti vaizdais (išoriniu vaidmens piešiniu, emocijomis, veiksmo vietą ir laiką atitinkančiu scenovaizdžiu, muzika, apšvietimu), turėjo formuoti žiūrovą įtraukiančią ir paveikią iliuzinę realybę.

Tuo tarpu tuometinė jaunesnioji lietuvių literatų karta – Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė, Juozapas Albinas Herbačiauskas, Vilhelmas Storosta-Vydūnas skelbė, kad realizmas – „visai neatsakanti forma lietuvių dailei (vis tiek kokios šakos). Realizmas, tai svetimų sekimas, tai vėjo atneštas supratimas“<sup>39</sup> – neatspindi lietuvių tautos dvasios, todėl lietuviškam menui netinka. Aušra Jurgutienė savo studijoje plačiai aptaria pirmaisiais XX a. dešimtmečiais užsimezgsusių „gilesnio, visa apimančio simbolio“<sup>40</sup> poreikį atitinkančių estetiškos raiškos formų paiešką įvairiose neoromantizmo kryptyse: srovėje geriausiai pažįstamoje iš „Jaunosios Lenkijos“ atstovų (Stanisława Przybyszewskio, Stanisława Wyspiańskio ir kitų) kūrybos<sup>41</sup>.

Diskusija dėl lietuvių teatro estetiškos raiškos autentiškumo persikėlė ir į tarpukario kultūros erdvę, kur pirmuoju bandymu praktikoje įgyvendinti prieškarinio neoromantikų programą tapo režisieriaus Sutkaus „Tautos“ teatro projektas. Šio teatro veikla režisierius siekė pakreipti lietuvių teatrą menų sintezės link, tradicinę subordinaciją dramaturgo žodžiui pakeisti teatrališkumu, o tikrovės iliuziją – sąlygiškumu ir didesniu apibendrinimu. Sutkaus idėjos teatre sujungė lietuvių neoromantikų teatro viziją su iš studijų Rusijoje parsivežtais Fiodoro Komisarževskio anti-realistinės estetikos mokyklos principais ir Maskvos simbolistų kūrybinėmis nuostatomis. Tiek 1919 m. ir po pertraukos, 1923–1924 m., „Tautos“ teatro spektakliais, tiek teorinėmis publikacijomis kultūrinėje spaudoje Sutkus formulavo specifinę režisūros kultūrą, kurios pagrindu tikėjo sukursią nacionalinį – *dvasios* – teatro stilių.

Neatsitiktinai pasirinktas ir Žulawskio „Mirtų vainikas“, kurį „Tautos“ teatre Sutkus pastatė 1919 m. Recenzentai minėjo savitą spektaklio atmosferą, „ypatingą ūpą“, kuriame

38 Ampka 2000: 117.

39 Kymantaitė-Čiurlionienė 1910: 55–56.

40 Ten pat: 55.

41 Jurgutienė 1998.



skleidėsi žmogaus gyvenimo dramos universalijos bei „visą spiečių meno kibirkštelių“<sup>42</sup>, kurios ilgainiui galbūt virs į Lietuvos „dailių“ teatrą<sup>43</sup>.

1921 m. pasirodžiusi Valstybės teatro „Mirtų vainiko“ versija (rež. Aleksandras Vitkauskas) išsyk buvo kritiškai lyginama su Sutkaus spektakliu, pastarojo naudai. Reikšminga tai, kad, nepaisant pastatymo trūkumų (atrodo, kad spektaklį režisavęs Vitkauskas paryškino buitiskiausią kūrinio lygmenį, nevengė tiesmukai linksminti publiką ir t. t.), „Mirtų vainikas“, kur realistiniame fone (pagrindinis veikėjas Edvardas yra naftos gavybos bendrovės direktorius) dramaturgas vaizdavo meilės destruktivumo istoriją, taip išprovokuodamas 3-iajame dešimtmetyje dar retus intelektualinius lietuvių teatro kritikų atsiliepimus. Antanas Šmulskštys, rašydamas apie „Mirtų vainiką“, atsiribojo nuo pastatymo („Kažin ar ilgai tokias „komedijas“ rodys Operos ir Dramos Vaidykla?“<sup>44</sup>), tačiau pačiam kūriniai paskyrė stambią refleksiją. Remdamasis drama, o ne spektakliu, recenzentas etiniu-filosofiniu požiūriu nagrinėjo kūrinio temas ir estetinę raišką. Analizuodamas kūrinį „meno šviesoje“ Šmulskštys akivaizdžiai mėgavosi Źuławskio simbolių „lygtimis“ („Antram akte veiksmas eina žibalo kasyklų apylinkėje. Kasyklos – tai Janinos siela – gili, pavojinga, nuo vienos įmestos kibirkštėlės galinti gaisru susiliepsnoti. Joje mat yra, anot Eduardo, kaž koks gabumas prie maišto.“) bei medžiaga hermeneutinei studijai: „Kartais menas pamėgsta didžiausią piktadarį ne dėl jo pikty darbų, bet dėlto, jog jo siela yra daug turtingesnė <...> menas pasimėgaujamas ją tyrinėja, nors jos elgesys gali būti ir priešingas etikos dėsniams. <...> Kaip pavyzdį meno santykių su tikyba paimsime Kristaus pasielgimą su nusikaltusiaja moteriške“<sup>45</sup>.

„Mirtų vainiko“ įkvėptas intelektualus teatro įprasminimas įsiliejo į bendresnio pobūdžio diskusiją, kurioje buvo sprendžiamas estetinis lietuvių meno pavidalas. Šmulskštys savo tezes („Menai nerūpi pasaulėžvalgos nustatymas, ar žmonių mokymas.“<sup>46</sup>) paskelbė „Sekmojoje dienoje“, dienraščio „Lietuva“ literatūros priede, Faustui Kiršai bei Stasiui Šmerauskui-Šemerui redaguojant tapusiam naujausių estetinių pažiūrų raiškos platforma. Leidinyje spausdinta neoromantinė ir avangardistinė poezija, prozos ir dramaturgijos kūriniai, Sutkaus ir Balio Sruogos teatro kritikos straipsniai. Taigi Źuławskio kūryba, ir ypač joje numatomas teatro modelis, įsiliejo į lietuvių meno atnaujinimo ir tuo pačiu – savitumo – paieškų programą.

Źuławskio dramaturgijos ir spektaklio estetiškos leksikos harmonizavimo požiūriu sėkmingesnis buvo „Ijolės“ pastatymas Valstybės teatre 1922 m. (rež. Kastantas Glinkis). Šioje „4 veiksnių viduramžių laikų dramoje“ Źuławskis kūrė slogaus košmaro peizažą, kur dekoratyvus ir sąlygiškas Viduramžių epochą primenantis erdvėlaikis turėjo sustiprinti neaiškios, bet nuolatinės grėsmės įspūdį. Sapno gijas dramaturgo valia valdė atšiaurus ir šaltas moters grožis: tema, kurią, pasak Lesławo Eustachiewicziaus, Źuławskis nagrinėjo kaip ir Augustas Strindbergas, Frankas Wedekindas, Stanisławas Przybyszewskis<sup>47</sup>.

Spektaklio recenzentai gyrė Onos Rymaitės sukurtą sudėtingą Ijolės-Marūnos vaidmenį („jos Ijolė, ar tai buvo vietomis demoninga (pirmame veiksmė), ar vietomis ir žmoniška

42 Parveniu 1921: 2.

43 Bielikaitė 1919: 2.

44 Parveniu 1921: 2.

45 Paporonis 1921: 4–6.

46 Ten pat: 4.

47 Eustachiewicz 1982: 373–374.

(menschlich), kaip antai antrame veiksmė, kaip pilies šeimininkė <...> visur giliai apmąstyta ir atatinamai suvaidinta figūra.“<sup>48</sup>. Tačiau intensyviausiai diskutuota dėl Žuławskio stiliaus, išsiskyrusio iš Valstybės teatro pastatymų visumos, bei dramoje besiskleidžiančios filosofinės pasaulėžiūros. Slapyvardžiu „Poza“ pasirašęs recenzentas „Ijolės“ autoriaus pažiūras kildino iš schopenhaueriško pesimizmo: „Savo galvojimais, refleksijomis veikalas tai saldūs nuodai <...> bet lieka jie nuodai: nes vis veikalo veikiantieji analizuoja ir klauso save, kitus, likimą, Dievą ir nesulaukia (ir gal net nenori sulaukt!) atsakymo“<sup>49</sup>. Tokios nuostatos, anot recenzento, destruktivos, svetimos „sintetinei“, kuriančiai ir aktyviai Vakarų kultūros dvasiai. „Pozai“ oponavęs „Betagama“ pabrėžė estetinį Žuławskio dramos matmenį: „Ją visą reikia imti alegoringai ir iš pusiau realių dramos įvykių suprasti ką kitą“, nelyginti su „psichologija pagrįstomis“ „Shakespear'o ar kito panašaus autoriaus tragedijomis“, patirti „estetinį ir dramatinį išpūdį ir pasitenkinimą“<sup>50</sup>. Estetinio „pasitenkinimo“ ir „konstruktyvumo“ priešprieša, kurią aptarti paskatino Valstybės teatro scenoje antrą kartą pasirodęs Žuławskio kūrinys, dar aštriau nagrinėtas 1931-aisiais, Olekai-Žilinskui pastačius „Sabbatai Cevi“.

Protėjiškai keitęs kūrybos braižą Žuławskis, pasak Eustachiewicziaus, dramoje „Mesijo galas“ (1911) sureiškino psychologizmą: nuosekliausiai išvystė vidinės personažų motyvacijos linijas, fabuloje logiškai atskleidė priežasčių-pasekmių ryšį<sup>51</sup>. Dramaturgas šiame kūrinyje pratęsė misogynizmo leitmotyvą: XVII a. nauju mesiju apsišaukusio Sabbatajaus Cevi žmona Sara čia, panašiai kaip Senojo Testamento Dalila, atima vyro psichologinę galią valdyti žmones.

Dramą Valstybės teatro scenoje pastačiusiam Olekai-Žilinskui Žuławskio tekstas, vis dėlto, pasitarnavo kaip savarankiško scenos kūrinio prielaida. Spektaklį tyrinėjusios Irenos Aleksaitės nuomone, „Mesijo galas“ (pavadintas „Sabbatai Cevi“) režisieriui pirmiausia suteikė plačią vizualinio eksperimentavimo galimybę: dramoje veikianti žydų tauta scenoje virto išpūdingomis Maxo Reinhardto režisūrinius sprendimus primenančiomis masuotėmis<sup>52</sup>. Be to, Olekos-Žilinsko spektaklis buvęs konceptualus: vizualiomis priemonėmis spręsta gėrio ir blogio kovos dialektika, kur grožis ir šviesa simbolizavo sugedusį materialistinį pasaulį, o tamsoje tarpo dvasios pergalės viltis („žydai, paskendę mistiškoje prieblandoje, pilki susikaupę. Sultono scena – didžiausias priešingumas: margas gyvenimas, medžiaginis gyvenimas. <...> O tos spalvos – nuo mažiausios kibirkšties užsidegs rytietiška aistra.“<sup>53</sup>).

Reikšminga tai, kad Žuławskio dramos paskatinta konceptuali spektaklio režisūra, bandymas scenoje kalbėti teatro, o ne literatūros kalba, tapo ir kontroversijos priežastimi. Iš esmės palankiai spektaklį įvertinęs Vytautas Bičiūnas pastebėjo, kad jame režisūrinė mintis užgožia aktorių individualybes: „Režisierius šioje srityje miniai leido persverti atskirus žymesnius veikiamus asmenis. Tik Sabbatai (P. Kubertavičius) ir sultonas Mohametas IV (H. Kačinskas) išsiskiria. Visa kita <...> susilieja į visingą masę <...> žmonių

48 Poza 1922: 3.

49 Poza 1922: 4.

50 Betagama 1922: 4.

51 Eustachiewicz 1982: 375–376.

52 Aleksaitė 2000: 70–77.

53 Andriušis 1931: 6.

toje masėje nebėra<sup>54</sup>. Faustui Kiršai modernios režisūros principai, režisieriaus kūrybą pavertę spektaklio stuburu, pasirodė taisytini: „Veikalas neveikė žiūrovo vidaus šiluma“<sup>55</sup>. Šis ir kiti Olekos-Žilinsko spektakliai, recenzento nuomone, „netriška savąja vidaus kūrybos ugnimi, bet spindi refleksais“<sup>56</sup>. „Refleksai“ Kiršos žodyne reiškė daugiau nei galimą režisieriaus užsienyje matytų spektaklių kopijavimą: tikėtina, kad recenzentas taip brėžė skirtį tarp įprasto („savąja kūrybos ugnimi“ grįsto) ir naujo (modernaus ir intelektualaus), Valstybės teatre besikristalizuojančio teatrinio mąstymo.

Jau užsiminėme, kad žodis lietuvių teatre nuo *slaptųjų lietuviškų vakarų* laikotarpio turėjo pamatinę vertę ir buvo itin reikšmingas. Tuo tarpu modernaus teatro estetika ne tik neigė literatūros primatą scenoje, bet, įcentruodama režisūrinę koncepciją, atvėrė ir spektaklių daugiareikšmiškumą. Šios teatrinės kūrybos priegios kai kuriems kritikams ir teatralams atrodė visiškai netinkamos „teatrui-mokyklai“, tokiai svarbiai kuriant subjektyvią lietuviškąją savastį.

Taigi XX a. pr. neoromantikų aplinkoje užsimezgęs lietuvių teatro estetinio savitumo paieškos projektas, tarpukaryje mėgintas įgyvendinti introdukuojant modernios dramaturgijos ir režisūros estetiką, tapo paradoksaliai atpažintas – kaip per stipriai paveiktas „svetimos“ įtakos. Prieštarinai suvoktos autentiškumo įtvirtinimo strategijos sietinos postkolonialistine reakcija – dvilype jaunos, nepilnavertiškumo vengiančios, bet savo tapatybę saugančios nacionalinės kultūros (ir kultūrininkų) jausena. Lenkų dramaturgijos pastatymai Valstybės teatro scenoje atspindi ir iliustruoja postkolonistinės kultūros „aistrų“ savitumą ir įvairovę: nuo kolonizuojančio diskurso atmetimo istorinėse dramose, iki mėginimo suderinti „savą“ ir „svetimą“ siekiant išspręsti autentiškos lietuvių teatro estetikos lygtį.

Gauta 2012 05 03

Priimta 2012 06 07

## Literatūra

1. Aleksaitė, I. Andriaus Olekos-Žilinsko režisūros ir pedagogikos novacijos. *Lietuvių teatro istorija. Pirmoji knyga 1929–1935*. Vilnius: Gervė, 2000. 28–140.
2. Ampka, A. Colonial Anxieties and Post-Colonial Desires. *The Routledge Reader in Politics and Performance*. London and New York, 2000. 116–122.
3. Ampka, A. *Theatre and Postcolonial Desires*. London: Routledge, 2004.
4. Andriušis, P. „Sabbotai Cevi“. *Lietuvos aidas*. 1931. 55: 6.
5. Betagama. Ijolė. *Lietuva*. 1922. 41: 4.
6. Bičiūnas, V. „Mesijos galas“ („Sabbatai Cevi“). *Rytas*. 1931. 35: 7.
7. Bičiūnas, V. P. J. Linartui – atviras laiškas. *Lietuvių balsas*. 1916. 42: 2.
8. Bielakaitė, V. Teatras ir muzika. *Lietuva*. 1919. 212: 2.
9. Biržiška, M. *Lietuvių tautos kelias į naująjį gyvenimą*. T. 1. Los Angeles: Lietuvių dienos. 1952–1953.
10. E. „Mindaugis“. *Lietuva*. 1923. 42: 6.
11. Eustachiewicz, L. *Dramaturgia Młodej Polski*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982.
12. Gilbert, H.; Tompkins, J. *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. London and New York: Routledge, 1996.
13. Į Lietuvos visuomenę. Spalių 9 dienai paminėti. *Vilniui vaduoti sąjungos leidinys*. 1930. 9: 2.
14. Imoru, N. Political Theatres in Cross-Cultural Contexts. *The Routledge Reader in Politics and Performance*. London and New York: 2000. 109–115.
15. Jurgutienė, A. *Naujasis romantizmas – iš pasiūlgimo*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1998.

<sup>54</sup> Bičiūnas 1931: 7.

<sup>55</sup> Kirša 1931: 219.

<sup>56</sup> Ten pat: 219.

16. K. Meno gyvenimas. *Židinytės*. 1927. 2: 141–142.
17. Kymantaitė-Čiurlionienė, S. *Lietuvoje (Kritikos žvilgsnis į Lietuvos inteligentiją)*. Vilnius: Juozapo Zavadosko spaustuvė, 1910.
18. Kirša, F. „Pilėnų kunigaikštis“. *Lietuva*. 1927. 39: 5–6.
19. Kirša, F. „Sabbatai Cevi“ pastatymą prisiminus. *Naujoji Romuva*. 1931. 9: 219.
20. Kozłowska, M. Lenkų teatras Vilniuje vadovaujant (1906–1910) Nunai Młodziejewskai-Szczurkiewiczowai. *Menotyra*. 2005. 4: 21–26.
21. *Lietuvos dramos teatrų spektaklių programos 1920–1940*. 2003.
22. Linartas, J. Lietuvių teatras. *Lietuvių balsas*. 1916. 40: 2.
23. Maknys, V. *Lietuvių teatro raidos bruožai*. T. I. Vilnius: Mintis, 1972.
24. Pabarčienė, R. *Petro Vaičiūno pasaulis*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1996.
25. Paporonis [Antanas Šmulktystis]. „Mirtų vainikas“ (Meno šviesoje). *Sekmoji diena*. 1921. 8: 4–6.
26. Parveniu [Antanas Šmulktystis]. „Mirtų vainikas“. *Lietuva*. 1921. 61: 2.
27. Pleirytė-Puidienė, O. „Kęstutis“ mūsų scenoje. *Skaitymai*. 1921. Kn. 5: 132–138.
28. Pleirytė-Puidienė, O. „Mindaugis“. *Gairės*. 1923. Kn. 1: 44–46.
29. Pol. Vainora [Vytautas Bičiūnas]. Taip mirdavo lietuviai. *Rytas*. 1926. 40: 2.
30. Poza. Ijolė. *Lietuva*. 1922. 37: 2–3.
31. Poza. Ijolė. *Lietuva*. 1922. 39: 4.
32. Šapoka, A. Raskim lietuvius Lietuvos istorijoje. *Naujoji Romuva*. 1932. 21: 481–482.
33. Šešplaukis, A. Shakespearean Traits in Lithuanian Dramaturgy. *Lituanus*. 1970. 3: 5–33.
34. Tretiak, J. *Adam Asnyk jako wyraz swojej epoki*. Kraków: Nakład krakowskiej spółki wydawniczej, 1922.
35. Trinkūnaitė, Š. Lietuvių istorinės dramos pradžia: lenkiškos ištakos ir lietuviškos korekcijos. *Menotyra*. 2005. 4: 41–45.
36. V. Ašmys. Mūsų teatras. *Vairas*. 1923. 1: 22–23.
37. V. „Taip mirdavo lietuviai“. *Lietuva*. 1926. 39: 5.
38. Vaižgantas. Apie Kurszo Latvius. *Žemaičių ir Lietuvos apžvalga*. 1895. 14: 107–109.
39. Teatrų įstatymas. *Vyriausybės žinios*. 1939. 658: 461–463.
40. Žadeika, V. „Keistutis“ ir „Birutė“ Teatro scenoje. *Lietuva*. 1921. 41: 2.

### *Martynas Petrikas*

## Polish dramaturgy at the State Theatre: quantities, tendencies, impact

### Summary

Dwelling on the notions and concepts of post-colonial theory (*subjective selfhood, post-colonial translation* as in Ampka: 2004) this article explores the productions of Polish dramaturgy at the Lithuanian State Theatre in the period of the First Independence. Although such productions were not numerous yet it is possible to discriminate between two main tendencies of how Polish dramaturgy was employed and received. Representation of Lithuanian past in historical dramas was part of establishing a subjective Lithuanian selfhood, whereas historical Polish dramas depicting the subject were rejected as a continuation of discourse of formerly hegemonic culture. The second tendency in the employment of Polish dramaturgy appeared in association with the general aim to create an aesthetical framework in theatre which could be regarded as typically Lithuanian. Thus, the modernist dramas by Jerzy Żuławski (the single Polish playwright who was staged at the State Theatre and who was not dealing with Lithuanian history) become interwoven in the pattern of quest for a theatre that could accommodate *in-betweenness* equally favouring the local and the global.

KEY WORDS: Polish dramaturgy, Lithuanian State Theatre, Lithuanian selfhood, post-colonialism