

Tarpukario Lietuvos operos kultūra Pierre'o Bourdieu socialinio lauko teorijos kontekste: aptariant Jurgio Karnavičiaus „Gražinos“ premjerą

Beata Baublinskiene

Lietuvos kompozitorių sąjunga, A. Mickevičiaus g. 29, LT-08117 Vilnius

El. paštas: beata.baublinskiene@gmail.com

Tarpukario Lietuvos operinė kultūra nebuvo vienalytis fenomenas, greičiau – gana konfliktiška ir polemiška meninės produkcijos ir kritikos lauko sąveika. Jos centre atsidūrė Valstybės teatras, dosniai remiamas vyriausybės ir akyiai stebimas kritikos – savotiško visuomenės balso. Kritika, skelbiama pagrindiniame šalies dienraštyje *Lietuvos aidas* (leistame Tautininkų sąjungos, nuo 1926 m. perversmo iki 1940 m. – valdančiosios Lietuvos Respublikos partijos), prilygo politinės galios lauko balsui, kuriam tad turėjo paklusti meno autonomijos principų bandantis siekti teatras ir jo produkcija. Tai, kad ilgai lauktos pirmosios Nepriklausomybės laikotarpiu sukurtos lietuviškos operos, Jurgio Karnavičiaus „Gražinos“, premjera 1933 m. *Lietuvos aidu* kritiko Vlodo Jakubėno buvo sutikta rezervuotai, byloja ne tik to laiko operinio gyvenimo nevienalytiškumą, bet ir vidines įtampas politinės galios lauke, kurios per kritiko tekstus buvo atspindėtos meno sferoje. Tradicinis muzikologijos kanonas nesuteikia reikalingų metodologinių priemonių išanalizuoti priežastis, kodėl „Gražina“ kritiko nebuvo pripažinta kaip „tikra“ tautinė opera; šiuo atveju susiduriame su opera kaip socialiniu fenomenu, o muzikologijos kanonas operos sąvoką suredukuoja iki „muzikos“ arba „muzikos kūrinio“ *sensu stricto*. Užtat ypač parankia tampa prancūzų sociologo Pierre'o Bourdieu (1930–2002) socialinio lauko teorija ir jos sąvokos. Publikacijos tikslas – taikant šias sąvokas išanalizuoti tarpukario Lietuvos operinės kultūros nevienalytiškumą, o konkrečiai – „Gražinos“ ir jos kompozitoriaus savotiško atmetimo oficialiosios kritikos lauke, priežastis.

RAKTAŽODŽIAI: opera, Jurgio Karnavičiaus „Gražina“, Vladas Jakubėnas, muzikos kritika, socialinis laukas, Pierre'as Bourdieu

1933 m. vasario 16 d. Valstybės teatre įvyko kompozitoriaus Jurgio Karnavičiaus operos „Gražina“ premjera. Sukurta pagal to paties pavadinimo Adomo Mickevičiaus poemą (libreto autorius Kazys Inčiūra), „Gražina“ tapo pirmąja ilgai laukta lietuviška opera profesionaliai scenai¹. Veikalo premjera įvyko minint 15-ąsias nepriklausomybės paskelbimo metines, premjeroje lankėsi Prezidentas Antanas Smetona, ministrų kabinetas, kiti politinio ir kultūrinio šalies elito atstovai. Per pertrauką Prezidentas už nuopelnus Lietuvos menui Karnavičiui scenoje įteikė Didžiojo Lietuvos kunigaikščio Gedimino ordino rikio garbės ženklą, kompozitorių pagerbė ir kolegus teatralai².

1 Pirmąja tautine opera laikoma Miko Petrausko „Birutė“ (1906) buvo pastatyta Kaune 1921 m. vasario 16 d. tuometinės Lietuvių meno kūrėjų draugijos Operos vaidykos (1922 m. suvalstybinta ir tapo Valstybės opera). Vis dėlto, kaip prisimena dirigentas Algimantas Kalinauskas: „Prieš penkiolika metų ja didžiūotasi, ašaros riedėjo jos klausantis, bet dabar toji „Birutė“, nors gerokai papildyta kitais kompozitoriaus kūriniais, visiems atrodo be galo menkutė.“ Žr. *Jurgis Karnavičius* 2004: 216.

2 Muzikologė Jūratė Burokaitė savo parengtoje knygoje apie Jurgį Karnavičių rašo, kad solistai kompozitoriui padovanojo sidabrinę lyrą laurų vainikė ir adresą, orkestras – adresą portfelyje, choras – meniško darbo kankles, lietuviškos muzikos simbolį (ten pat).

Vis dėlto pagrindinis to meto Lietuvos dienraštis *Lietuvos aidas* pirmąją Lietuvos Respublikos nepriklausomybės metais sukurtą operą įvertino gana santūriai. Įtakingasis muzikos kritikas Vladas Jakubėnas rašė: „Mūsų visuomenės troškimas – susilaukti tautinės operos šį kartą dar nebuvo kaip reikiant patenkintas. Iš operos istorijos žinome, kad tokius veikalus sukuria žmonės, išėję iš savo tautos gelmių ir giliai suaugę su jos likimu ir kultūra (pvz., rusų Glinka ar Musorgskis ar vokiečių Weberis ir Wagneris). <...> P. Karnavičiaus muzikos dvasia iš esmės nėra artima mūsų liaudies dainoms“³.

Kritikas užsimena apie Karnavičiaus kilmę ir išsilavinimą, kurie buvo glaudžiai susiję su rusiška terpe, konkrečiau – su XX a. 1–3-ojo dešimtmečio Peterburgo muzikine aplinka⁴. O savo nuomonę pagrindžia teiginiais apie „kiek neutralų“, „esperantišką“ kompozitoriaus „stiliaus kultūringumą“, dėl kurio, nepaisant gausių lietuvių liaudies „dainelių citatų“, opera stokoja lietuviškumo: „Savo meistriška harmonija p. Karnavičius pasiekė beveik visiško šių dainelių sutapimo su jo bendru stilium ir tuo būdu jas nulietuvino“⁵.

Priekaištas dėl lietuviškumo stokos tampa esminiu trūkumu vertinant premjerą ir patį kompozitorių, mat, nepaisant pripažįstamo kompozicinio jos autoriaus meistriškumo, pagrindinis lūkestis naujai operai buvo jos tautiškumas. Kitaip tariant, svarbiausiu tampa nemuzikinis kriterijus.

Šiuo požiūriu simptomiškas yra Jakubėno teiginys apie Karnavičiaus įnašą į lietuviško tautinio meno raidą, suformuluotas po antrosios Karnavičiaus operos „Radvila Perkūnas“ premjeros 1937 m.: „Jurgio Karnavičiaus kūrybinė veikla Lietuvoje – saviškai reikšminga: kaip rusams pirmaisiais „priešglinkiniais“ laikais operas rašė italas Kavosas ir kiti, taip ir mūsų kol kas produktyviausias istorinių operų kompozitorius yra <...> svetimoje mums muzikinėje aplinkumoje išaugęs ir su ja suaugęs“⁶.

Kaip matome, „Gražinos“ (kaip ir „Radvilos Perkūno“) vertinimo atskaitos taškai – visuomenės troškimas sulaukti tikros tautinės operos (o tą rodytų lietuviškoms

3 Jakubėnas 1933.

4 Jurgis Karnavičius gimė Kaune 1884 m., pakrikštytas kaip Jurij Karnovič stačiatikių cerkvėje. Iki 1903 m. su tėvais gyveno Vilniuje, vėliau išvyko studijuoti į Peterburgą. Čia įsitvirtino, vedė dainininkę (vėliau – vokalo pedagogę) Niną Vorotnikovą, baigęs studijas buvo Peterburgo konservatorijos profesorius, Peterburgo filharmonijos meno tarybos, Šiuolaikinės muzikos asociacijos narys. Prasidėjęs Pirmajam pasauliniam karui 1914 m. buvo mobilizuotas į Rusijos kariuomenę, kelerius metus praleido karo belaisvių stovykloje Jozefštate prie Vienos. Į Peterburgą grįžo 1918 metais. Gyventi į Lietuvą persikėlė 1927-aisiais. Iki 1933 m. griežė altu Kauno Valstybės teatro orkestre, mat nemokėjo lietuvių kalbos ir todėl nebuvo priimtas dėstyti į Kauno konservatoriją. Po „Gražinos“ premjeros požiūris į Karnavičių pasikeitė, savo ruožtu jis išmoko lietuviškai ir iki 1941 m. dirbo Kauno konservatorijoje. 1938 m. jam buvo suteiktas profesoriaus vardas. Mirė 1941 m. Kaune. Plačiau apie kompozitorių žr. *Jurgis Karnavičius* 2004. Karnavičiaus veiklą Rusijos šiuolaikinės muzikos asociacijoje išsamiai aptarė Rūta Stanevičiūtė savo monografijos *Modernumo lygtys* skyriuje „Leningrado šiuolaikinės muzikos draugija ir Jurgis Karnavičius“ (Stanevičiūtė 2015: 71–96).

5 Jakubėnas 1933.

6 Jakubėnas 1937.

dainoms artima muzikos dvasia), kurią gali sukurti tik vietinėje lietuviškoje muzikinėje terpėje užaugęs kompozitorius. Taigi „produktyvusis“ Karnavičius nepripažįstamas kaip tautinės operos kūrėjas.

Verta pažymėti, kad po karo Jakubėno vertinimai keitėsi. Emigracijoje JAV rašytuose tekstuose jis jau vadino Karnavičių „lietuvų originaliosios operos pionieriumi“⁷, o „Gražinos“ pastatymui Čikagos lietuvių operoje 1967 m. skirtoje recenzijoje rašė: „Po daugiau kaip 30 metų tiems patiems asmenims tą patį kūrinių beklausant, susidaro naujas įspūdis, nauja istorinė perspektyva; laikui bėgant, daug kas pasikeitė; pasikeitėme ir mes“. Kritikas pripažino: „Savo laiku „Gražinos“ pasirodymas Lietuvoje buvo susietas su tam tikromis kontraveršinėmis nuotakomis“⁸.

Kaip analizuoti „kontraveršines nuotakas“?

Tyrinėjant vien operos muziką ir jos stilių, kitaip tariant, naudojantis tradicinio muzikologijos kanono įrankiais, platesnis socialinis ir kultūrinis minėtų „kontraveršinių nuotakų“ aspektas sunkiai užgriebiamas. Būtent pirmasis Jakubėno išsakytas vertinimas 1933 m., išreiškęs skeptišką vietinės muzikų bendruomenės požiūrį į „naujokų“ ir svetimtaučiu laikytą Karnavičių bei, nepaisant to, visuomenėje itin ryškiai nuskambėjusį jo kūrinių⁹, galima manyti, prisidėjo prie tam tikro Karnavičiaus ir jo kūrybos marginalizavimo vėlesnėje Lietuvos muzikos istoriografijoje. Literatūra apie Karnavičių negausi: iki pat 2004 m., kai išėjo jo kūrybą aktualizuojanti muzikologės Jūratės Burokaitės parengta monografija *Jurgis Karnavičius*, jis buvo beveik pamiršta Lietuvos muzikos istorijos figūra¹⁰. Tiesa, operų kūryba apskritai niekada nebuvo pagrindinis lietuvių muzikos istorijos, daugiausia orientuotos į tautinės kompozicinės mokyklos raidos aptarimą ir jos pagrindinių herojų hagiografiją, objektas. Mat nuo pat pradžių lietuviškų operų kūryba kėlė keblumų tiek praktiniu, tiek teoriniu lygmeniu: sukurti ir pastatyti naują operą yra brangu, tam reikia kur kas daugiau pastangų, nei atlikti koncertinę muziką, tad gerokai seklesnė praktika nesuformavo ryškesnės tradicijos, „mokyklos“. Kita vertus, opera yra su

7 Jakubėnas 1957.

8 Jakubėnas 1967.

9 Operas anuomet mėgino kurti pripažinti kompozitoriai – aktyvūs to laiko muzikinio gyvenimo dalyviai: Stasys Šimkus, ilgai rašytą komišką operą „Pagirėnai“ užbaigęs tik 1939 m. (pastatyta 1942 m.); Juozas Tallat-Kelpša, 1941 m. užbaigęs operą „Vilmantė“ (nepastatyta). Jau parašytą operą „Vaidilutė“ (1929) Valstybės teatrui siūlė ir jaunas avangardistas Vytautas Bacevičius, bet 1932 m. vykusioje perklausoje ji buvo atmesta. Plačiau apie operų kūrybą tarpukariu žr. Leščinska-Baublinskienė 2009: 372–375.

10 Apie Karnavičiaus operas tarybiniais laikais rašė Juozas Gaudrimas (žr. Gaudrimas 1964). Platesniu mastu kompozitoriaus kūrybą į įvairių žanrų tarpukario muzikos ir muzikinio gyvenimo aptarimus po Burokaitės knygos įtraukė ir 2009 m. Algirdo Ambrazo sudaryta *Lietuvos muzikos istorija*. II knyga. *Nepriklausomybės metai. 1918–1940*. Joje Karnavičiaus operas tarpukario sceninei muzikai skirtame skyriuje „Operos“ analizavo šių eilučių autorė (p. 375–389).

daugeliu nemuzikinių aspektų susijęs mišrus žanras, todėl sunkiau kategorizuojamas. Galbūt ir dėl šios priežasties operų kompozitoriai, jei tik jie nebuvo sukūrę vertingais laikomų „grynosios“ muzikos kūrinių, netapo pagrindiniais lietuvių muzikos istorijos herojais (palyginkime, pvz., Juozo Gruodžio, Juliaus Juzeliūno ar Eduardo Balsio *versus* Karnavičiaus, kurio koncertinė muzika beveik pamiršta, ar Vytauto Klovos reikšmę lietuvių muzikos panoramoje¹¹).

Į Slovėnijos akademinę tradiciją, analogišką lietuviškajai, gilinęs operos antropologas Vlado Kotnikas teigia, kad muzikologijos kanonas traktuoja operą tik kaip muzikos istorijos ir teorijos objektą, ignoruodamas operos kaip socialinės praktikos supratimą¹². Sąvoka „opera“ susiaurinama iki „muzikos“ arba „muzikos kūrinio“ sąvokos *sensu stricto*, kurios centre iškyla kompozitoriaus „kaip tautinės ikonos ir absoliučios divos“¹³ figūra pagal genijaus ideologiją, paveldėtą iš XIX amžiaus. Esencializmo ir nacionalizmo ideologijų (taip pat perimtų iš XIX a.) paveiktas performatyvusis muzikologijos kanono diskursas¹⁴ visa, kas yra anapus muzikos, sumenkina. O opera neatsiejama nuo savo socialinės aplinkos.

Reikėtų pažymėti, kad palyginti neseniai, vos prieš keletą dešimtmečių, Vakarų universitetuose susiformavo nauja tarpdalykinė muzikologijos sritis – vadinamosios operos studijos, susijusios su kultūriniu muzikos mokslo posūkiu. Jos aprėpia ne tik tradicines muzikologijos disciplinas (operos istoriją, žanro klausimus), bet ir platesnio pobūdžio kultūros, recepcijos istorijos studijas; joms tinkamas ir sociologinis žvilgsnis.

Jei po „Gražinos“ premjeros kilusių „kontraveršinių nuotaikų“ neįmanoma sureduuoti iki grynai muzikinių priežasčių, tenka atsigręžti į platesnį to laiko Lietuvos operos kultūros kaip socialinio reiškinių kontekstą. Juolab jog abstraktesnis žvilgsnis į premjeros kritiką atskleidžia gana paradoksalią situaciją: tiek to meto oficiozo Lietuvos *aido* nuolatinis kritikas Jakubėnas, tiek valdžios subsidijuojamo Valstybės teatro užsakymu operą parašęs Karnavičius atstovavo tai pačiai oficialiai palaikomai kultūrinei nacionalizmo – tautinio meno propagavimo ir įtvirtinimo – ideologijai. Šis neatitikimas, arba įtrūkis toje pat „oficialiojo meno“ sferoje – operos produkcijos ir vertinimo lauke – rodo, jog to laiko Lietuvos operos kultūra nebuvo vienalytis reiškiny, priešingai – gana kontroversiška, konkurencinga terpė.

11 Karnavičiaus operų ir lietuvių kompozicinės mokyklos santyki aptariau 39-oje Baltijos muzikologų konferencijoje skaitytame pranešime „Nacionalumo ir modernumo kultas XX a. lietuvių muzikoje ir tradiconalistinės Jurgio Karnavičiaus operos“ (Baublinskienė 2007: 53–56). Muzikos modernumo *versus* konservatyvumo klausimą tarpukariu sukurtose operose aptariau kitame pranešime „Lietuviškos tarpukario operos kaip trečiojo dešimtmečio lūkesčių tautiniam menui išsipildymas“ (Baublinskienė 2009: 247–253).

12 Kotnik 2010: 69.

13 Ten pat: 34.

14 Diskursas čia suvokiamas pagal Michelio Foucault apibrėžimą, pateiktą knygoje *Diskurso tvarka (L'ordre du discours, 1971)* ir *Žinojimo archeologija (L'archeologie du savoir, 1969)*, kaip „praktika, kuri sistemiskai formuoja objektus, apie kuriuos ji kalba“ (Foucault 1972: 49).

Refleksyviojo požiūrio link

Kokia metodologija padėtų tirti operos kultūrą?

Pasak Kotniko¹⁵, daugumai po 1980 m. publikuotų knygų apie operą turėjo įtakos 8-ojo dešimtmečio pradžioje įvykęs ryškus posūkis nuo esencializmo prie refleksyviųjų mokslų¹⁶. Ir čia neįmanoma apeiti prancūzų mokslininko ir filosofo Pierre'o Bourdieu (1930–2002) refleksyvosios sociologijos idėjų. Kaip rašė 1992 m. knygą *Ižanga į refleksyviąją sociologiją* su Bourdieu parengęs sociologas Loïcas J. D. Wacquantas, plataus masto Bourdieu darbai yra vieni originaliausių ir vaisingiausių iš pokario socialinės teorijos veikalų ir tyrimų. „Po gana ilgos inkubacijos neįtikėtina išaugusi jo sociologijos įtaka nuolatos stiprėjo, paliesdama įvairias mokslo šakas – nuo antropologijos, sociologijos ir pedagogikos iki istorijos, lingvistikos, politinių mokslų, filosofijos, estetikos, literatūros tyrinėjimų.“¹⁷ Galėtume pridurti – ir operos studijų taip pat.

Savo kultūrinės produkcijos teoriją Bourdieu aptarė knygoje *La Distinction. Critique sociale du jugement* („Distinkcija. Socialinė sprendimo galios kritika“, 1979), ypač *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire* („Meno taisyklės. Literatūros lauko genezė ir struktūra“, 1992) bei *The Field of Cultural Production* („Kultūrinės produkcijos laukas“, 1993).

Remiantis literatūra lietuvių ir anglų kalbomis iš Lietuvos nacionalinės Martyno Mažvydo bibliotekos fondų, vertėtų glaustai aptarti pagrindines šios teorijos sąvokas – lauką, *habitus*, kapitalą ir kt. Tai minėtos Bourdieu knygos „Meno taisyklės. Literatūros lauko genezė ir struktūra“ angliškas vertimas bei Bourdieu ir Wacquanto *Ižanga į refleksyviąją sociologiją* lietuvių kalba¹⁸. Lietuviškos terminijos sėmiausi iš Žilvinės Gaižutytės-Filipavičienės monografijos *Pierre'as Bourdieu ir socialiniai meno žaidimai*, o artimiausia mano pasirinktai temai pasirodė tam pačiam tarpukario laikotarpiui Kaune skirta Martyno Petriko daktaro disertacija „Lietuvių teatro kritika kaip socialinės veiklos laukas 1920–1940 m.“¹⁹ (Bourdieu tekstų originalai prancūzų kalba šio straipsnio autorei, deja, yra neprieinami, nors negali nesutikti su Umberto Eco romano personažu, kad „pirma mokslo vyro [moters] pareiga yra mokytis kalbų!“²⁰)

15 Kotnik 2010: 35.

16 Refleksyviąjam požiūriui kelių pagrindė prancūzų istorikų Lucieno Febvre'o ir Marco Blocho XX a. I pusėje pradėta *nouvelle histoire* srovė, pakreipusi istorijos rašymą nuo aukštosios politikos link visuminio praeities visuomenių paveikslų, t. y. istorinės antropologijos linkme. *Nouvelle histoire* tapo kertiniu akmeniu reorientuojant ne tik istorijos mokslus, bet ir visą socialinių ir humanitarinių mokslų lauką 8-ajame dešimtmetyje.

17 Bourdieu, Wacquant 1992: 20.

18 Bourdieu 1996; Bourdieu, Wacquant 1992; Bourdieu 1990. Bibliotekoje randama ir Bourdieu knyga *In other words: Essays towards a reflexive sociology* („Kitais žodžiais: esė rinkinys apie refleksyviąją sociologiją“), tačiau joje daug sąsajų su minėtomis Bourdieu knygomis, tad pastaroji nebus cituojama.

19 Žr. Gaižutytė-Filipavičienė 2005; Petrikas 2009. Dėkoju Rūtai Stanevičiūtei, paakinusiai pasidomėti pastaruoju darbu.

20 Eco 1991: 291.

Keletas Pierre'Ų Bourdieu kultūrinės produkcijos teorijos sąvokų

Svarbiausios Bourdieu teorijos sąvokos yra santykių visumą žymintys laukas ir *habitus*. Pasak Wacquanto, Bourdieu sugriauna beprasme „visuomenės“ sąvoką ir pakeičia ją lauko ir socialinės erdvės sąvokomis. Tad visuomenė matoma ne kaip vientisa, susieta bendros kultūros, vienos valdžios ar kitų sisteminių funkcijų visuma, bet kaip visuma santykiškai autonomiškų „žaidimo“ sričių: „Kiekvienas laukas reikalauja pripažinti tam tikras jo vertybes ir laikosi savo paties reglamentuojančių principų. Šie principai apibrėžia socialiai struktūruotą erdvę. <...> Laukas yra sumodeliuotų objektyvių jėgų sistema (labai panaši į magnetinį lauką), santykių konfigūracija, kurios ypatingą trauką patiria visi į ją patekę objektai ir veikėjai“²¹. „O visų socialinių laukų, tiek literatūros [meno], tiek galios lauko, pagrindas yra *illusio* – įsitraukimas į žaidimą.“²²

Pasak Bourdieu, lauką apibrėžia „žaidimo struktūra“²³. Jo dalyviai varžosi dėl konkrečiame lauke įtakingos kapitalo rūšies monopolio – kultūros autoriteto meno lauke, mokslinio autoriteto mokslo lauke ir t. t.²⁴

Netiesioginį Karnavičiaus ir Jakubėno – arba teatro ir kritikos – „konfliktą“ taip pat galima apibrėžti Bourdieu žaidimo sąvoka: abiem pusėms įsitraukus į *illusio* varžomasi dėl kultūrinio kapitalo – kompozitoriaus pripažinimo lietuviškos tautinės operos kūrėju, kurio kritikas operos autoriui suteikti neketina. Kodėl?

Nušviesti priežastis padės glaudžiai su lauko sąvoka susijęs kitas Bourdieu apibrėžimas – *habitus*. Šis socialinį lauką struktūruojantis mechanizmas lemia lauko veikėjų – žaidime dalyvaujančių „agentų“ – suvokimą, mąstymą ir veikimą tam tikru būdu. *Habitus* – tai internalizuotos auklėjimo, švietimo ir kitos institucinę pagrindą turinčios struktūros, pasireiškiančios kaip savaime suprantami, t. y. nereflektuojami, asmens sprendiniai. Trumpiau tariant, *habitus* yra patvarių polinkių („dispozicijų“) – įgytų suvokimo, mąstymo ir veikimo schemų – sistema.

Habitus teorija padėjo Bourdieu įveikti įsitvirtinusių požiūrį į skonį kaip į neredukuojamą fenomeną. Įgytų dispozicijų teorija atskleidė, kad meno suvokimas yra ne tik juslinė ir emocinė patirtis (*aesthesis*), bet ir glaudžiai susijęs su suvokėjo išsilavinimu, profesine priklausomybe, kultūrine patirtimi. Sujungus *aisthesis* ir *ethos* gaunama bendra *habitus* sąvoka²⁵.

21 Bourdieu, Wacquant 1992: 37–38.

22 Bourdieu 1996: 33.

23 Bourdieu, P. *La noblesse d'Etat. Grands corps et Grandes écoles*. Paris: Editions de Minuit, 1989: 59. Cit. iš: Bourdieu, Wacquant 1992: 38.

24 Bourdieu, Wacquant 1992: 38.

25 Gaizutytė-Filipavičienė 2005: 136. Dažnai cituojama Bourdieu metafora apie tai, kad susitikimas su meno kūriniu anaipol nėra „meilė iš pirmo žvilgsnio“: estetinė kontempliacija neatsiejama nuo intelektualinio pažinimo, dekodavimo ir kai kurių kodų pritaikymo. Žr. Bourdieu 1984: 3.

Mus dominančiu „Gražinos“ atveju skonį išpreparuojantis *habitus* padeda paaiškinti savotišką prieštarą: jei remtumėmės vien muzikiniu kritiko Jakubėno skoniu, jo argumentais dėl Karnavičiaus muzikos dvasios, kuri „nėra artima mūsų liaudies dainoms“, o jų panaudojimas net turi „saloninės“ muzikos spalvų, reikėtų tikėtis, kad tuos pačius kriterijus kritikas taikys ir kitoms lietuviškos operoms, konkrečiai – 1936 m. pastatytiems Antano Račiūno „Trims talismanams“. Šiandien klausantis pastarosios operos ištraukų, jos skamba nė kiek ne mažiau „saloniškai“ (t. y. gana paviršutiniškai muzikos tėkmę inkrustuojant liaudies dainų intonacijomis) nei kad „Gražinos“ muzika, kuri meniniu požiūriu vis dėlto yra vertingesnė. Jakubėnas negalėjo to negirdėti, tačiau sutiko „Tris talismanus“ entuziastingai, dėdamas į Račiūną kaip į lietuviškų operų kūrėją nemaža vilčių²⁶. Kitaip tariant, Jakubėno *habitus* – jo profesinė priklausomybė ir kultūrinė patirtis (apie tai bus rašoma toliau) – lėmė skirtingą panašių muzikos ypatybių vertinimą, priklausanti nuo kompozitoriaus asmenybės priimtino kritiko internalizuotiems kriterijams.

Čia yra reikšminga Bourdieu pateikta autonominio meninės produkcijos lauko apibrėžtis: tai laukas, kuris kūrybos ir jos naudojimo procesams pritaiko savitas taisykles. Jis susijęs su „grynuoju“ žvilgsniu, gebančiu objektus suvokti kaip jų formą, o ne funkciją²⁷. Nepriklausomos meninės produkcijos lauko fundamentalus principas (*nomos*) pagrįstas naudingumo („ekonomikos“) dėsnių apvertimu – Bourdieu jį vadina „antirinkos“ principu; jis yra priešingas politinės ir ekonominės galios laukuose garbinamam utilitarinio pelno principui.

Karnavičiaus „Gražiną“ ir to meto Valstybės teatrą apskritai priskirsime autonominės meninės produkcijos laukui. Argumentai bus išskleisti toliau. O kokiam laukui tuomet derėtų priskirti operos kritiką? Pasak šią problematiką itin kruopščiai nagrinėjusio Petriko, teatro kritikos lauką taip pat galima laikyti sąlyginai nepriklausomu socialiniu lauku. Kritikos ir meninės produkcijos laukų santykis veikia pagal tokį modelį: kritikos laukas atsiduria tarp nepriklausomos meninės produkcijos lauko ir laukų, disponuojančių įvairiomis kapitalo formomis (ekonominės, politinės galios laukai ir kt.). Kritikų recenzijose išreiškiamomis reakcijomis į meno kūrinį simboliškai pasireiškia kitų socialinės erdvės frakcijų balsas; meno kūriniui ir jį kuriančiam menininkui bandoma pritaikyti – arba primesti – atstovaujama frakcijų vertybių sistemas. Dėl to neretai kyla konfliktų arba nesusikalbėjimų tarp menininko / teatro ir kritikos, pavyzdžiui, tokioje situacijoje, kai lojali politinės galios laukui kritika („heteronomiškasis“ jos sparnas) linkusi nusileisti jo generuojamai simbolinei prievartai, kuri toliau nukreipiama į meno objektus ir juos kuriančius menininkus. Paprastai tariant, kai nurodoma ar samprotaujama, kokiems tikslams turėtų tarnauti meno kūrinys ir koks jis turėtų būti, o jei jis toks nėra, ginčijama jo vertė, visuomeninę vertę prilyginant meninei vertei.

²⁶ Jakubėnas 1936.

²⁷ Bourdieu 1996: 288.

Teatras ir kritika

Tad dar kartą grįžkime prie „Gražinos“ ir pažvelkime į sociopolitinę operos premjeros kontekstą. 1933 m. Valstybės teatro direktoriumi buvo režisierius Andrius Oleka-Žilinskas (jis teatrui vadovavo 1929–1935 m.; „Gražinos“ režisierius buvo jo brolis Petras Oleka-Žilinskas). Olekos-Žilinsko veiklą direktoriaus poste Petrikas apibūdina kaip bandymą „ribotos paklausos“ estetinę raišką (t. y. pagrįstą „grynuoju žvilgsniu“) įtvirtinti valstybinį pripažinimą užtikrinančioje pagrindinėje Lietuvos teatro scenoje²⁸, nors visuomenė ir heteronomiškoji kritika tikėjosi matyti priešingą – vadinamąją meninę ortodoksiją. Ortodoksija Bourdieu vadina įteisintų ideologinių nuostatų laikymąsi mene²⁹, kitaip tariant, konformistinę laikyseną.

Oficialiai ideologijai lojali heteronomiškoji *Lietuvos aid* kritika iš pradžių buvo itin palanki Olekai-Žilinskui dėl jo disponuojamo kultūrinio kapitalo: įspūdį darė jo studijos ir kūrybinė patirtis Maskvoje – Pirmojoje Maskvos Dailės teatro (MDT) studijoje ir Antrajame MDT. Anot teatrologo Gintaro Aleknonio, išsilavinimas buvo geras „prekinis ženklas“³⁰.

Tačiau Olekai-Žilinskui labiau rūpėjo estetinė (t. y. heterodoksinė), „grynuoju žvilgsniu“ paremta ir meną meno kategorijomis apibrėžianti nuostata, o ne visuomenės *status quo* palaikančioji meno nuostata. Tad nenuostabu, jog Olekos-Žilinsko vadovaujama teatre ilgai lauktos lietuviškos operos sukūrimui be jokių vidinių ar išorinių prieštaravimų buvo angažuotas iš Peterburgo atvykęs kompozitorius Jurgis Karnavičius³¹.

Oleka-Žilinskas, žinoma, suprato būtinybę deklaruoti Valstybės teatro orientaciją tautinės ideologijos link – sėkme vainikuotos pastangos turėti naują lietuvišką operą tą įrodo, tačiau, kaip buvo rašoma jo pareiškime spaudai, „taurus ir didaus lietuvių tipo“ išvedimas yra filosofų bei mąstytojų reikalas, o ne teatro³².

Tokios Olekos-Žilinsko pažiūros buvo priešingos pagrindinio oficiozo *Lietuvos aid* redaktoriaus ir ideologo Vytauto Alanto teiginiui: „Tautos kultūrinis ir tautinis ugdyimas pirmoje vietoje, o visos teorijos ir šventadieniški samprotavimai

28 Petrikas 2009: 82.

29 Bourdieu 1996: 234.

30 Aleknonis 2004: 14. Cit. iš Petrikas 2009: 84.

31 Reikėtų pažymėti, kad Valstybės teatre dirbo nemažai „svetimų bendradarbių“ – iš Sovietų Rusijos pabėgusių menininkų. Tarp jų – pirmasis Valstybės teatro baletu trupės vadovas ir choreografas Pavelas Petrovas, dirbęs Kaune 1925–1929 m.; beje, jis pastatė choreografinį paveikslą pagal Karnavičiaus „Lietuviškąją fantaziją“ bei užsakė kompozitoriui baletą „Gražuolė“ (liko nepastatytas). 1931–1935 m. Olekos-Žilinsko kvietimu Kaune dirbo Rusijos baletu žvaigždės Anatolijus Obuchovas, Vera Nemčinova ir Nikolajus Zverevs (jis pastatė lietuviškus baletus – Vytauto Bacevičiaus „Šokio sukūry“, Juozo Gruodžio „Jūratė ir Kastytis“, Balio Dvariono „Piršlybos“). 1931–1939 m. Valstybės teatro dailininku dirbo Mstislavas Dobužinskis (tiesa, jis buvęs vilnietis, kilęs iš LDK kultūros arealo), apipavidalinęs ir Karnavičiaus operą „Radvila Perkūnas“. 1928–1936 m. operas statė buvęs operos solistas, režisierius Teofanas Pavlovskis. Dramos trupėje 1932–1933 m. dirbo Maskvos Dailės teatro įžymybė – aktorius ir režisierius Michailas Čechovas. Dėl rusų menininkų gausos teatras nuolat sulaukdavo kritikos, ypač Olekos-Žilinsko laikais.

32 Vakarai ir mūsų teatro menas (Valstybės teatro direktoriaus p. Olekos-Žilinsko pareiškimas spaudai) 1932.

apie meno laisves ir kitus panašius dalykus – antroje³³.

Tad pats laikas pažvelgti į antrąją „Gražinos“ istorijos“ dalyvį – to laiko oficiozą *Lietuvos aidą*. Tarpukariu šį didžiausio tiražo dienraštį Lietuvoje dotavo valstybė. Po 1926 m. Tautininkų sąjungos įvykdyto karinio perversmo valdžia Lietuvoje priklausė šiai dešiniojo sparno partijai. Kaip žinia, jos pirmininkas Antanas Smetona po perversmo buvo paskelbtas Lietuvos Respublikos Valstybės Vadu ir iki 1940 m. tris kartus perrinktas prezidentu. *Lietuvos aidą* 1917 m. ir įkūrė Smetona.

Pasak Petriko, dešiniųjų perversmas paskatino „konservatyviąją kultūros revoliuciją“, kurios metu vyko teatrinės ortodoksijos tvirtinimas ir gilinimas, pasireiškęs oficiozo *Lietuvos aidas* darbuotojų sprendiniais³⁴.

„Gražinos“ premjeros metais – 1933-aisiais – *Lietuvos aidas* ideologas buvo jau minėtas Alantas, 1934 m. tapęs dienraščio redaktoriumi. Jo pažiūros negalėjo nedaryti įtakos dienraščio recenzentams. Alantas propagavo tautišką teatro sampratą, o jo 1934 m. publikuotas programinis straipsnis „Mūsų teatras kryžkelėje“³⁵ labai priminė tuometinio Vokietijos propagandos ministro Josepho Goebbelso pasakytą kalbą „Vokiečių teatras ir jo uždaviniai“³⁶.

Vis dėlto radikalios oficiozo redaktoriaus nuostatos nebuvo įgyvendintos, nes, kaip teigia 1927–1940 m. valstybės kultūros politiką tyrinėjęs istorikas Dangiras Mačiulis, Alantas priklausė jau kitai kartai nei tame pačiame dešiniųjų politinės galios lauke buvę įtakingi senieji Smetonos tautininkai, o pastarieji – sprendimus priimantis isteblišmentas – „naujosios dvasios“ atžvilgiu laikėsi rezervuoti³⁷. Būtent šiuo nesutapimu – savotišku kartų konfliktu – galima paaiškinti „Gražinos“ kaip tikros lietuvių tautinės operos (ir jos autoriaus Karnavičiaus kaip tikro lietuvių kompozitoriaus) nepripažinimą *Lietuvos aidas* recenzento Jakubėno tekste.

Išvados

Bandymas pritaikyti Bourdieu socialinio lauko teorijos sąvokas analizuojant tarpukario Lietuvos operinę kultūrą, o konkrečiai – pirmosios nepriklausomybės laiku sukurtos operos „Gražina“ (ne)priėmimą oficialiojoje spaudoje, rodo, kad operos menas yra ir socialinis fenomenas, nes apima keletą socialinių laukų sąveiką. Jame dalyvauja autonomiškas kūrybos ir meninės produkcijos laukas, kurio centre aptariamuoju laikotarpiu buvo Valstybės teatras, jo vadovo Olekos-Žilinsko kreipiamas inversiško utilitarinei naudai „antirinkos“ principo linkme (menas netarnauja niekam, tik pats sau). Kita vertus, valstybės subsidijuojamą teatrą veikė politinės galios laukas su savo

33 Alantas 1933.

34 Petrikas 2009: 118.

35 Alantas 1934.

36 Petrikas 2009: 102.

37 Mačiulis 2005: 32. Cit. iš Petrikas 2009: 104–105.

utilitarinės naudos (net jei ji suvokiama kaip moralinis ar tautinis ugdymas) tikslais, nepripažįstančiais meno autonomijos pirmumo. Tačiau politinės galios laukais veikė ne tiesiogiai, bet per kritikos lauką – valstybės dotuojamo oficialaus dienraščio kritikų vertinimus.

„Gražinos“ premjeros atveju nesutapo operos kompozitoriaus ir teatro, iš vienos pusės, bei kritiko ir jo atstovaujamo dienraščio, iš kitos pusės, *habitus* (preferencijos). Šis skirtumas lėmė nesusikalbėjimą tarp operinės produkcijos lauko ir teatro kritikos lauko, nors tiek Karnavičius kūrė, o Valstybės opera statė tautinę operą (lietuviškos tematikos libretas – legenda apie kunigaikštienę Gražiną, muzikoje – liaudies dainų citatos, dainuojama lietuviškai), tiek Jakubėnas ir *Lietuvos aidas* bei jų atstovaujamos socialinės erdvės frakcijos laukė tautinės operos. Tačiau iš kritiko vertinimų išryškėjo, kad pastarasis pirmiausia laikėsi tautinės, t. y. peržengiančios meno autonomiją, visuomeninio naudingumo nuostatos, o kompozitoriui ir teatrui svarbiausias buvo atlikto darbo profesionalumas (kuris, ir Jakubėno nuomone, buvo visai patenkinamas), nesureikšminant kompozitoriaus kilmės nei gelminio operos tautiškumo paieškų klausimo. Šis nesutapimas ir lėmė pirminį kritiko nenorą pripažinti „Gražiną“ tikra tautine opera, taigi ir jos legitimumą politinės galios lauke, kartu netiesiogiai abejojant senosios kartos politinio elito, globojusio Valstybės operą, skoniu. Jakubėnas, priklausęs jaunesnei kartai, prie kurios *habitus* formavimo prisidėjo ne mokslai Rusijos universitetuose (kaip daugelio senesnės kartos Lietuvos inteligentų), bet Berlyne ir Rygoje, savo sprendiniais mėgino užginčyti „pasenusį“ visuomeninį *status quo* palaikančias nuostatas radikalesnio Alanto propaguoto moralinio imperatyvo (Bourdieu žodžiais, *doxa*) naudai, nors šis socialinis žaidimas vyko tame pačiame dešiniųjų politinės galios lauke. Taigi čia matome akivaizdų *illusio*: lauko agentus konkuruoti dėl simbolinio kapitalo – šiuo atveju, kultūros autoriteto – skatinantį suinteresuotą žaidimą, kuris atsispindi Jakubėno rašytose recenzijose.

„Gražinos“ atvejis rodo, kad tarpukario Lietuvos operos kultūra buvo gana prieštaringas, nevienalytis socialinis fenomenas, kurį tyrinėjant vertėtų neapsiriboti tradicinio muzikologijos kanono teikiamais analitiniais įrankiais, operą traktuojančiais tik kaip muzikos meną. Pravartu imti domėn ir platesnį kultūros politikos kontekstą, kuris neišvengiamai įtraukia akiratin politinius procesus, veikusius kultūros lauką, šitaip gražinant operai jos socialinį „kūną“.

Bandyamas pritaikyti kai kurias Bourdieu teorijos sąvokas lietuviškos operos tyrinėjimams, viena vertus, atskleidė, kad refleksyvioji sociologija gali suteikti itin parankią metodologiją Lietuvos operos kultūros procesų analizei, kita vertus, kad šią kryptį būtų verta plėtoti ir gilinti nuodugniau atskleidžiant Bourdieu metodologiją bei pasiremiant vis gausėjančiomis jo meninės produkcijos teorijos interpretacijomis.

Literatūra

1. Baublinskienė, B. Obsessions of Nationality and Modernity in the 20 Century's Lithuanian Music and Traditional Operas of Jurgis Karnavičius. *The 20th Century and The Phenomenon of Personality in Music*. Eds. Laila Ozoliņa, Imants Mežaraups. Rīga: Musica Baltica, Latvijas Komponistu savienība, 2007: 53–56.
2. Baublinskienė, B. Interwar Lithuanian Operas As the Fulfillment of Expectations to the National Art in the Twenties. *Music in the Twenties of the Twentieth Century*. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2009: 247–253.
3. Bourdieu, P. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Introduction. 1984. Prieiga per internetą: <http://www.mit.edu/~allanmc/bourdieu1.pdf> p.3. [žiūrėta 2016 08 10].
4. Bourdieu, P. *In Other Words: Essays Towards a Reflexive Sociology*. Stanford (Calif.): Stanford University Press, 1990.
5. Bourdieu, P. *The Rules of Art*. Cambridge: Polity Press, 1996.
6. Bourdieu, P.; Wacquant, Loïc J. D. *Ižanga į refleksyviąją sociologiją*. Vilnius: Baltos lankos, 1992.
7. Bruveris, J. *Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2006.
8. Eco, U. *Rožės vardas*. Vilnius: Alna, 1991.
9. Foucault, M. *The Archaeology of Knowledge*. New York: Pantheon Books, 1972.
10. Foucault, M. *Diskurso tvarka*. Vilnius: Baltos lankos, 1998.
11. Gaižutytė-Filipavičienė, Ž. *Pierre'as Bourdieu ir socialiniai meno žaidimai*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2005.
12. Gaudrimas, J. *Iš lietuvių muzikinės kultūros istorijos*. T. 2. Vilnius: Pergalė, 1964.
13. Jakubėnas, V. „Gražina“. Mūsų teatro naujoji premjera. *Lietuvos aidas*. 1933 02 17.
14. Jakubėnas, V. „Trys talismanai“. A. Račiūno naujos operos premjera. *Lietuvos aidas*. 1936 03 20.
15. Jakubėnas, V. „Radvila Perkūnas“. *Lietuvos aidas*. 1937 02 17.
16. Jakubėnas, V. Jurgis Karnavičius. Lietuvių originaliosios operos pionierius Valstybės teatro scenoje. *Muzikos žinios*. 1957. Nr. 1.
17. Jakubėnas, V. „Gražina“. Pirmoji originali lietuvių opera Čikagos scenoje. *Aidai*. 1967 07 07.
18. *Jurgis Karnavičius*. Gyvenimo ir kūrybos kelias. Laiškai. Straipsniai apie kūrybą. Amžininkų atsiminimai. Parengė J. Burokaitė. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2004.
19. Kotnik, V. *Opera, Power and Ideology: Anthropological Study of a National Art in Slovenia*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2010.
20. Leščinska-Baublinskienė, B. Operos. *Lietuvos muzikos istorija*. II knyga. *Nepriklausomybės metai. 1918–1940*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija; Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009: 372–409.
21. *Lietuvos muzikos istorija*. II knyga. *Nepriklausomybės metai. 1918–1940*. Sudarytojas ir ats. redaktorius A. Ambrazas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija; Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009.
22. Mačiulis, D. *Valstybės kultūros politika Lietuvoje 1927–1940 metais*. Vilnius: Lietuvos istorijos instituto leidykla, 2005.
23. Petrikas, M. *Lietuvių teatro kritika kaip socialinės veiklos laukas 1920–1940 m.* Daktaro disertacija. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2009.
24. Stanevičiūtė, R. *Modernumo lygtys: Tarptautinė šiuolaikinės muzikos draugija ir muzikinio modernizmo sklaida Lietuvoje*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2015.
25. Vakarai ir mūsų teatro menas (Valstybės teatro direktoriaus p. Olekos-Žilinsko pareiškimas spaudai). Tęsinys. *Lietuvos aidas*. 1932. Nr. 210.
26. *Vytautas Bacevičius. Gyvenimo partitūra*. T. 1. Sudarė O. Narbutienė. Vilnius: Petro ofsetas, 2005.
27. *Vladas Jakubėnas*. Straipsniai ir recenzijos. T. 1–2. Sudarė L. Venclauskienė. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 1994.

Beata Baublinskienė

Pierre Bourdieu's Concept of the Field through the investigation of operatic culture of interwar Lithuania: on the premiere of "Gražina" by Jurgis Karnavičius

Summary

The operatic culture is inseparable from its social environment, and as such it implicates not only a musicological, but also sociological and anthropological approach.

The operatic culture of interwar Lithuania (1920³⁸–1940) was a rather controversial phenomenon. In the middle of it stood the State Theatre of Kaunas (then, the capital of Lithuania) that was richly subsidized by the state. However, the critique – reviews in national dailies – particularly those dealing with the subject of national operas, indicated a certain tension or a conflict of interest concerning legitimation in the opera field between its agents.

The case of the premiere of Jurgis Karnavičius' opera "Gražina" (1933) – the first new Lithuanian opera staged in the independent Lithuania – is representative in this regard. A critic of a semiofficial newspaper of the day "Lietuvos aidas" ("Lithuanian Echo"), Vladas Jakubėnas, wrote in his review: "Our society's desire to have a national opera was not totally fulfilled this time. As we know from the history of opera, such works get created only by those who descend from the core of the nation. <...> The spirit of Mr. Karnavičius' music isn't truly close to our folk tunes".

As we can see in this evaluation of the work, the criteria of the evaluation of the work – society's desire to have a national opera that must be fulfilled and expectation that the spirit of the music must be truly Lithuanian – are not connected *sensu stricto* with the art itself, but with some extra-artistic expectations.

To investigate the reasons of the rejection of Karnavičius' "Gražina" as a truly Lithuanian opera one could invoke the concept of the social field defined by a French sociologist Pierre Bourdieu (1930–2002) and his definitions of *habitus*, cultural capital, *illusio* and others. By means of the Bourdieusque field we could maintain that Lithuanian operatic culture during the interwar period existed as a controversial interplay between at least two fields. The first one was an autonomous field of artistic (in our case, operatic) production, which – after Bourdieu – emerged by refusing or turning upside down the principle of material benefit. The second one is the field of political power that aimed at specific tasks (therefore negating the autonomy of art) and manifested through the critics' reviews.

The aim of the article is to discuss the main definitions of Bourdieu's "field sociology" as a means for investigating the interwar Lithuanian operatic culture as a controversial social phenomenon.

KEY WORDS: opera, Jurgis Karnavičius' "Gražina", Vladas Jakubėnas, music critique, social field, Pierre Bourdieu

³⁸ Though the modern State of Lithuania was announced in 1918, the first opera performance of the new national opera company took place in 1920.