

Šarūnė Trinkūnaitė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas

„Rusų klausimas“ Valstybės teatre. „Naujosios Romuvos“ tautinės / autonominės kultūros idėja

Straipsnyje analizuojama XX a. 4 dešimtmečio pradžios Lietuvoje vykusį „Naujosios Romuvos“ inicijuota aštri polemika dėl Valstybės teatro bendradarbiavimo su rusų teatro menininkais ir, kaip anuomet atrodė, jų platinamos rusų kultūros įtakos. Konfliktą įskėlė dviejų skirtingų tautinio meno ugdymo sampratų susidūrimas: Valstybės teatras, pasitelkęs rusų teatro meistrus, mėgino paspartinti profesinio augimo ir modernizacijos procesus, o Juozo Keliuočio įsteigtas ir redaguojamas kultūros žurnalas „Naujoji Romuva“ ragino išsivaduoti iš „svetimtaučių globos“ ir akcentavo autentiškos, originalios tautinės lietuvių kultūros, kuriai pavyzdžiu gali būti tik Vakarų šalys, sukūrimo būtinybę. Lietuvių teatro istoriografijoje šis teatro ir žurnalo konfliktas interpretuojamas įvairiai. Dar kartą įvertinus jo aplinkybes, atsižvelgus į sustiprėjusią tautinės kultūros politiką, straipsnyje teigiama, kad „Naujoji Romuva“ vadovavosi ne meninėmis, o labiau politinėmis intencijomis (bolševizmo grėsme), nes, konfliktui išsivėpęs, rusų menininkams išvykus, teatro sąsajos su rusų teatro kultūra ne tik nenutrūko, bet net įgavo kitą kokybę. Reikšminiai žodžiai: Valstybės teatras, Andrius Oleka-Žilinskas, „Naujoji Romuva“, Juozas Keliuočius, tautinė kultūra, nacionalizmas, bolševizmas, modernizmas, Sovietų Rusija

Andrius Oleka-Žilinskas, 1930 m. tapęs Valstybės teatro direktoriumi ir per pirmuosius vadovavimo metus keletą atsakingų pozicijų patikėjęs iš Sovietų Rusijos emigravusiems talentingiems rusų teatro menininkams – 1931 m. pasirašęs kontraktus su baletu artistais Nikolajumi Zverevu, Vera Nemčinova ir Anatolijumi Obuchovu, o netrukus, 1932 m. rudenį, dramų trupės režisieriumi pedagogu įdarbinęs Michailą Čechovą, sukėlė didžiulį šurmulį. Nors nieko panašaus lyg ir neturėjo nutikti. Pasikviesdamas keletą rusų, Oleka-Žilinskas tik pratęsė tai, ką darė bemaž visi ligotiniai Valstybės teatro direktoriai, mėgindami paspartinti profesinio augimo pagreitį ir susitvarkyti su vis užklumpančiomis „degančiomis“ – visų

pirma, operos ir baleto režisūros – problemomis.¹ Vis dėlto „pagalbos prašymas“ 4 dešimtmečio pradžioje pasirodė ne tik nesuprantamas, bet ir kenksmingas: inicijuota įtakingosios „Naujosios Romuvos“, prasidėjo aistringa „antirusiška kampanija“ – sukilimas prieš „aukštuosius Valstybės teatro kūrėjus“, kurie, „besipuošdami svetimomis plunksnomis ir besididžiuodami visų keturių vėjų supustais variagais“, užmiršo, kad „Lietuva nenori būti svetimųjų eksploatacijos objektas“ ir yra „skirta tautinei civilizacijai klestėti ir tautos didybei ugdyti“, kaip 1932 m. rudenį, Kaune pasirodžius Čechovui, rašė Keliuotis.²

Žinoma, šis keletą metų trukęs Keliuotio „Naujosios Romuvos“ ir Olekos-Žilinsko vadovaujamo Valstybės teatro konfliktas „dėl rusų“ turėjo daugialypes šaknis. Neatsitiktinai, matyt, stabteldami prie jo, lietuvių teatro istorikai kaskart minėjo skirtingas prielaidas: Irena Aleksaitė, plėtodama Balio Sruogos nuosprendį dėl Olekos-Žilinsko „vadovautojo inteli-gentiško skonio teatro [...] per ankstyvumą“³, akcentavo teatrologinį 4 dešimtmečio pradžios lietuvių visuomenės nebrandumą, o inkriminacijas dėl rusų vykdomos teatro rusifikacijos vadino visišku „nonsensu“⁴. Gintaras Aleknonis kalbėjo apie „Naujosios Romuvos“ raginimą neapsiriboti lietuvių teatro modernizacijos kelią vairavusia „rusiška“, „Maskvos Dailės teatro patirtimi“ grįsta metodologija ir ieškoti vienokių ar kitokių kelių, „artinančių lietuvių kultūrą prie Vakarų tradicijos“⁵. Petronėlė Česnulevičiūtė

¹ Liudo Giros direktoriavimo metais Valstybės teatre operos režisieriumi dirbo Dmitrijus Arbeninas, nuo 1918 m. gyvenęs ir kūręs Rygoje (1923–1925), o vadovauti pirmajai baleto trupei ir baleto studijai buvo pakviestas tuometinio Leningrado valstybinio operos ir baleto teatro baletmeisteris ir pedagogas Pavelas Petrovas, pradėjęs profesionalaus Lietuvos baleto istoriją (1924–1929). Antano Sutkaus valdymo laikotarpiu Valstybės teatre operas režisavo Nikolajus Vekovas (1926–1927), į Kauną atvykęs iš Sofijos (1926–1927), ir Nikolajus Tichomirovas (1927–1928), po emigracijos iš Rusijos dirbęs Bukarešte (1927–1928). Jurgio Savickio kadencijos pradžioje Valstybės teatre pradėjo dirbti ir iškart pagrindiniu operos režisieriumi tapo Teofanas Pavlovskis (1928–1936), vienas iš Konstantino Stanislavskio bendradarbių kuriant Maskvos Didžiojo teatro Operos studiją, po emigracijos iš sovietinės Rusijos sėkmingai dirbęs Belgrade (1928–1936), o išvykusį baletmeisterį Petrovą pakeitė Teodoras Vasiljevas (1929–1931); etc.

² Keliuotis (1932, Nr. 39 (91)), 834.

³ Sruoga (1938), 234–235.

⁴ Aleksaitė (2000), 42.

⁵ Aleknonis (2004), 15–16.

pabrėžė įsismarkavusį nesutarimą „beieškant Teatro ideologijos“⁶. Rasa Vasinauskaitė, į lietuvių teatro istoriją žvelgdama per pokolonijinių teorijų prizmę, iškėlė dviejų teatro modelių – „imperinio“ (rusiškojo) ir „liaudiško“ (tautiško, lietuviško) – kaktomušos, „kritinio susidūrimo“ idėją⁷. Kita vertus, šis ginčas vyko ne tiek teatriniam, kiek platesniame kultūriniame kontekste. Jis buvo susijęs su: 1) „Naujosios Romuvos“ sukurta ir aktyviai skelbta tautinės Lietuvos kultūros ugdymo ir atnaujinimo programa, kuri, atrodė, kirtosi su tautiškumo reikalų neginančia, naujo jų aktualumo nesuvokiančia Valstybės teatro politika; 2) „Naujosios Romuvos“ pradėtomis kurstyti (sovietinės) Rusijos ir rusų kultūros įtakų grėsmės nuoautomis, iš kurių išaugo savotiškas Valstybės teatro „suvakarietiškinimo“ – jo atitraukimo nuo rusų teatro ir pasukimo Vakarų Europos link – planas.

Valstybės teatras ir tautinės kultūros atnaujinimo programa

Pirmieji 1920 m. pabaigoje pradėjusio veikti profesionalaus lietuvių teatro vedliai – režisieriai ir pedagogai – buvo „dvigubos kilmės“. Į Lietuvą jie atvyko baigę Rusijos teatro mokyklas ir turėdami bent kelerių metų aktorystės profesionaliuose Rusijos teatruose stažą, bet didžiąją teatrinį savo patirčių dalį daugeliu atvejų sukaupe „lietuviškųjų vakarų“ sąjūdyje, kuris kilo iš pasipriešinimo Rusijos politikai intencijų ir vyko iš esmės laikydamasis atokiai nuo rusų teatro – nesistengdamas užmezgti su juo jokių glaudesnių ir reguliariesnių ryšių, tiksliau sakant, neperžengdamas sporadiškų, privačiomis atskirų asmenų – savotiškų tarpininkų – iniciatyvomis grįstų ryšių ribos.⁸ Žinoma, palengva įsibėgėjantys operos,

⁶ Česnulevičiūtė (2012), 109.

⁷ Vasinauskaitė (2019), 60.

⁸ Pirmasis Lietuvių meno kūrėjų draugijos Dramos vaidykos vedėjas ir režisierius Juozas Vaičkus buvo baigęs Sankt Peterburgo imperatoriškąją (Aleksandro) teatro mokyklą (1915–1918), tačiau ji sudarė tik trumpą epizodą 1905 m. prasidėjusioje teatrinėje jo biografijoje, aprėpiančioje kone visą „lietuviškųjų vakarų“ sąjūdžio istoriją (žr. Martišiūtė-Linartienė (2022), 42–81). Vaičekų pakeitęs Konstantinas Glinskis turėjo kone pavyzdinės „lietuviškosios“ ir „rusiškosios“ teatrinį veiklą derinimo patirties: sėkmingai debiutavęs Jurbarko „lietuviškuosiuose vakaruose“, jis išvyko studijuoti į Sankt Peterburgo literatūros ir meno draugijos (Aleksandro Suvorino) teatro mokyklą (1907–1910), o ją baigęs ir tapęs šio teatro aktoriumi (1910–1914), sugrįžo prie to, nuo ko pradėjo – 1911 m. aktyviai įsitraukė į teatrinį Peterburgo lietuvių gyvenimą (žr. Vengris

o netrukus ir baleto kūrimosi bei profesionalizacijos procesai noromis nenoromis privertė pakoreguoti „tarpininkavimo metodą“ ir pasirinkti tiesioginių kontaktų su anuomet lengviausiai prieinamais teatro profesionalais iš Rusijos kelią, tačiau dramos teatro erdvė – „lietuviškųjų vakarų“ sąjūdyje taip pakiliai atrasta ir įtvirtinta lietuviška, lietuviško žodžio erdvė – per visą pirmąjį Valstybės teatro gyvavimo dešimtmetį išsaugojo tautinio savo „geno“ žymą ir išliko tarsi nesusijusi su Rusija – nei su rusų teatro menininkais, nei su rusų dramaturgija, kuriai demonstravo akivaizdų šaltumą.⁹ Tiesa, Valstybės teatro lietuviškumas anuomet kėlė daugybę abejonių: nacionalinio repertuaro apimtys ir kokybė nedžiugino, o ryškiausia tautinio patriotizmo manifestacija – nepriklausomybės šventėms skirtų istorinių-herojinių spektaklių tradicija – nežadino jokio tautinio pasididžiavimo išgalėdama pasiūlyti tik tai, ką „ne tik Europos žmogui, bet mums patiems neįjauki žiūrėti“, kaip štai 1927 m. po Vasario 16-ajai

(1965), 23–55). Kartu su Glinskiu režisieriaus karjerą Dramos vaidykoje pradėjęs, bet netrukus ją baigęs Aleksandras Vitkauskas buvo žinomas kaip aktyvus teatrinės Kauno „Dainos“ draugijos veiklos dalyvis nuo pat 1904 m., o „rusiškoji“ jo patirtis apsiribojo studijomis privačiuose Dailės teatro aktorius Aleksandro Adaševio (tikr. Aleksandras Platonovas) dramos kursuose Maskvoje, kuriuos baigė 1911 m. (žr. Vengris (1981), 37). 1921 m. Operos vaidykos režisieriumi dirbęs Antanas Sutkus teatrą taip pat buvo atradęs per „lietuviškuosius vakarus“ – teatrinį kelią pradėjęs Pirmosios lietuvių artistų trupės (vad. Vitkauskas), 1911 m. susiformavusios iš Kauno „Dainos“ draugijos teatro kuopos, veikloje, o ryšį su jais išsaugojęs ir „rusiškuoju“ teatrinės savo biografijos etapu – mokymosi Fiodoro Komisarževskio dramos studijoje (1913–1916) ir darbo Veros Komisarževskajos teatre (1916–1918) laiku įsitraukęs į „lietuviškųjų vakarų“ judėjimą Maskvoje (žr. Vengris (1981), 94). 1923 m. pabaigoje į dramos trupę įsitraukęs ir netrukus pagrindiniu jos režisieriumi tapęs Borisas Dauguvietis turėjo mažiausiai „lietuviškos“ patirties. Į Rusiją jis išvyko be jokio įdirbio „lietuviškųjų vakarų“ sąjūdyje, o studijuodamas Sankt Peterburgo imperatoriškojoje (Aleksandros) teatro mokykloje (1906–1909), dirbdamas Sankt Peterburgo literatūros ir meno draugijos (Aleksandro Suvorino) teatre (1909–1913) ir organizuodamas antreprizes Petrozavodske, Gardine ir Nižnij Novgorode (1913–1920) nejuo poreikio užmegzti su juo ryšį, galbūt todėl, grįžęs į Lietuvą, turėjo atidėti debiutą Valstybės teatre ir trejus metus kaupė „lietuvišką“ stažą, dirbdamas su Biržų draugijos „Mūza“ teatro kuopa (žr. Aleksaitė (1966), 9–30).

⁹ Iki 1929 m. Valstybės teatre pasirodė tik septyni ir tik periferiniai spektakliai pagal rusų pjeses (Viktoro Ryškovo „Piliečiai“ (1920; rež. Juozas Vaičkus), Aleksandro Puškino „Mocartas ir Saljeris“ (1922; rež. Stasys Pilka) ir „Šykštusis riteris“ (1924; rež. Borisas Dauguvietis), Aleksandro Ostrovskio „Miškas“ (1925; rež. Konstantinas Glinskis), Antono Čechovo „Vestuvės“ ir „Jubilėjus“ (1925; rež. Borisas Dauguvietis), Leonido Andrejevo „Tas, kuriam antausius skaldo“ (1927; rež. Borisas Dauguvietis)); vėliau rusų dramaturgijos dar sumažėjo.

skirto Marcelino Šikšnio-Šiaulėniškio „Pilėnų kunigaikščio“ (rež. Borisas Dauguvietis) rašė Faustas Kirša¹⁰. Vis dėlto net pati aštriausia Valstybės teatro lietuviškumo kritika nekvestionavo jo būtinybės fakto; ji buvo susijusi tik su estetinio jo pagrindimo stoka.

1929 m. šis reikalas gerokai susijaukė. Valstybės teatre pradėjęs dirbti Oleka-Žilinskas tarsi nutraukė lietuviškosios lietuvių teatro „genetikos“ istoriją. Jis buvo pirmasis lietuvių dramos režisierius ir pedagogas, niekaip nesusijęs su lietuviškomis lietuvių teatro ištakomis. Pats jis, atrodo, dėl to nė kiek nekompleksavo; veikiau priešingai, didžiavosi rusiška savo mokykla ir buvo entuziastingai nusiteikęs ją skleisti – visiems parodyti, ką reiškia „iš tikrųjų, mchatiškai dirbti“, kaip kad štai pradėjęs „Šarūno“ repeticijas rašė Maskvoje likusiai žmonai aktorei Verai Olekienei-Solovjovai¹¹. Vis dėlto, matyt, neatsitiktinai Balys Sruoga, puikiai jutęs visus teatrinės ano laiko lietuvių kultūros niuansus, rašydamas apie debiutinį Olekos-Žilinsko spektaklį, tarsi ieškojo žaibolaidžių ir, šiek tiek pritempdamas, daug kalbėjo apie jo sąsajas su tautosaka – „dainišką stilių“, „dainiškumą“, „dainiškos kompozicijos techniką“ ir pan.¹² Tiesa, tokia taktika, reikia pasakyti, pasiteisino tik iš dalies. Iškart po premjeros pasigirdusios abejonės dėl „tėvų žemės“¹³, „[lietuviškos] sielos šilumos“¹⁴ ir pan. trūkumo neišsiplėtojo į bent kiek aštresnę diskusiją ir nuskendo visuotinio susižavėjimo estetinė „Šarūno“ įtaiga bangose, bet iš esmės niekur nedingo. Sruoga, „Šarūną“ aiškindamas „daugiau ne iš žiūrovo vietos, bet iš režisieriaus kėdės“, pražiūrėjo tai, kad „Žilinskas čia užmušė Šarūno genijų [...] – [sunaikino] specifiskai lietuviškus dvasios bruožus ir lietuvišką būdą“ – praėjus kuriam laikui po premjeros, rašė Kirša, netrukus tapęs Keliuočio globojamu poetu ir jo kovos su Valstybės teatru bendražygiu.¹⁵

Po „Šarūno“ tapęs Valstybės teatro direktoriumi, Oleka-Žilinskas, matyt, neatsitiktinai iškart pažadėjo stiprinti lietuviškumo pozicijas.

¹⁰ Kirša (1927), 5.

¹¹ Oleka-Žilinskas (1995), 125.

¹² Sruoga (1930), 25–26, 38.

¹³ Bičiūnas (1929), 3.

¹⁴ Kardelis (1929), 4.

¹⁵ Kirša (1930), 178–179.

1930 m. pavasarį jis sakė žurnalistams: „Pavyzdžiui, bus paimta kokia Šekspiro komedija ir bus rengiamos pradėti repeticijos, bet štai kas nors atneša gerą originalią lietuvišką pjesę. Žinoma, Šekspiras bus atidėtas į šalį, ir bus statoma lietuviška pjesė.“¹⁶ Tai nebuvo vien tušti žodžiai: 1931 m. rudenį Valstybės teatre pradėjo veikti Repertuaro komisija, kurios „pagrindinis darbo dėsniš“, kaip rašė Sruoga, vienas jos narių, buvo „mobilizuoti visas mūsų lietuvių dramaturgines pajėgas, išspausiti iš jų viską, kas tik galima, duoti kiek galint didesnę lietuviškų autorių pjesių procentą“¹⁷. Naujos kokybės lietuviškas repertuaras neįgijo, tačiau jo apimtyms 4 dešimtmečio pradžioje ėmė pastebimai plėstis: nepriklausomybės penkiolikmečio proga 1933 m. vasario 16-ąją galiausiai pasirodė pirmoji lietuviška opera – Jurgio Karnavičiaus „Gražina“ (rež. Petras Oleka), o tų pačių metų gegužę įvyko trijų baletų pagal lietuvių kompozitorių muziką premjera – Vytauto Bacevičiaus „Šokių sukuryje“, Juozo Gruodžio „Jūratė ir Kastytis“ ir Balio Dvariono „Piršlybos“ (chor. Nikolajus Zverevas). Nepaisant to, Olekos-Žilinsko vadovaujamas Valstybės teatras atrodė vis labiau prarandantis „lietuvišką“ savo veidą ir taip atskylantis nuo pagrindinės misijos – įsipareigojimo puoselėti ir ugdyti nacionalinę kultūrą.

Šitokią Valstybės teatro reputaciją 1932 m. pradėjusi tvirtinti „Naujoji Romuva“ atsispyrė nuo idėjos apie kultūrinės Lietuvos autonomijos būtinybę. Ji sukūrė ir atkakliai gynė autentiškos, originalios, nuo visų svetimų, pirmiausia – rusiškų įtakų apsisivaliusios ir savo savitumu didingos tautinės kultūros ugdymo programą. Keliuotis neabejojo, kad neatspariems, vis dar pernelyg „ištižusiems“ lietuviams tai yra vienintelė galimybė išlikti ne itin saugioje geopolitinėje realybėje. Atsiremdamas į

¹⁶ A. (1930), 3. Beje, po poros metų, 1932 m. pavasarį, Oleka-Žilinskas kone pažodžiui tesėjo šį savo pažadą – kai dėl Dauguviečio statomos Augustino Griciaus „Palangos“ nutraukė savo paties pradėtas Williamo Shakespeare'o „Vasarvidžio nakties sapno“ repeticijas (žr. Aleknonis (2001), 140–141). Čia galima pridurti, kad šitaip Oleka-Žilinskas tarsi atsiprašė Dauguviečio už tai, kad dėl „Šarūno“ iš jo buvo atėmęs Shakespeare'o „Venecijos pirklių“, kurio premjera buvo numatyta 1929 m. lapkritį ir kuris, atrodo, turėjo sėkmingai pratęsti 3 dešimtmečio pabaigoje prasidėjusią kūrybinio Dauguviečio pakilimo istoriją (žr. Radzevičius (1983), 56).

¹⁷ Sruoga (1931), 357.

vydūniškąją „sau žmogaus“ koncepciją¹⁸, naujosios lietuvių kartos vardu jis daug ir įtaigiai kalbėjo apie originalios tautinės kultūros ugdymo kaip tautinės savigarbos ir pasitikėjimo savimi susigrąžinimo įrankio svarbą: „Dabar mes per daug neatsparūs, per daug pasyvūs ir ištižę, tiesiog vergiškai lenkiamės visokiom svetimybėm. Sau žmonėmis nedrįstame būti. Nepasitikim savimi. Savęs nedeklaruojam. Patys išradimų nedrįstame daryti: laukiame, kad svetimieji ką nors mums išrastų, kad jie sukurtų mums kultūrą, kad jie nurodytų, kas pas mus vertingo yra. Gana! Šitokiam „lietuviškumui“ turi būti padarytas galas!“¹⁹ „Nei rusų, nei vokiečių mokyklų neremsime. Mes nesimokysime vulgarių rusiškų anekdotų ir ekstatų, nekliūposime prie Niemčinovos kojų ir jai nemokėsime tūkstančius litų mėnesiui.“²⁰ „Mes iš visų keturių šalių nekviesime variagų ir jų vergiškai nemaldausime, kad jie mums sukurtų kultūrą. Mes patys kursime ir praeiviams pinigų nešvaistysime. [...]. Nesame laukinė tauta – kultūrtrėgeriai mums nereikalingi. [...]. Mes žinome, kad tik tiek turėsime, kiek savomis pastangomis laimėsime.“²¹

Žinoma, Valstybės teatras, kuriam vadovauja svetima, dar daugiau – rusiška mokykla besididžiuojantis, ją diegiantis ir darbo vietas jos reprezentantams kuriantis Oleka-Žilinskas, „Naujajai Romuvai“ iškart ėmė kelti nepasitikėjimą. Jis atrodė pasukęs pavojingais klystkeliais. „Erzina mane mūsų Dramos Teatro nesąmoningai dumpinguota idėjinė rusifikacija. [...]. Ponas direktorius, [kuris darto mūsų Teatro jaunatvę], kuriam tautos psichika „svetimas dalykas“, [yra] labai kenksmingas ir pavojingas“, – 1932 m. pavasarį vaizdingai formulavo artimas Keliuotio bičiulis Juozapas Albinas Herbačiauskas, tarsi davęs startą Valstybės teatro puolimui,

¹⁸ Beje, Keliuotis, kaip ir prieš dešimtmetį Sutkus, iš visų lietuvių dramaturgų labiausiai vertino Vydūną ir jo kūrybą laikė įsivaizduojamo modernaus tautinio teatro pamatu. Vydūnas jam buvo akivaizdus lietuvių dramaturgijos unikalumo – visų pirma, jos atsparumo rusiškosioms įtakoms – įrodymas (o štai Sruogos „Milžino paunksmė“ (1932) atrodė „tendencinga, vienašališka, nutolusi nuo [...] integralinio žmogiškumo“ – labiau „pamfletas, o ne drama“ (Keliuotis (1932, Nr. 36), 761)).

¹⁹ Keliuotis (1933, Nr. 111), 146.

²⁰ Primabalerina Nemčinova gaudavo 5000 litų algą; buvo kalbama, kad jos pajamos „pranokstancios metinį Mikalojaus Konstantino Čiurlionio galerijos biudžetą“ (Mulevičiūtė (2001), 61).

²¹ Keliuotis (1933, Nr. 134–135), 627.

itin suintensyvėjusiam pasirodžius Čechovui Kaune.²² Sunerimęs Oleka-Žilinskas dar mėgino derėtis ir prieš „čechoviškąjį“ 1932–1933 m. sezoną sukviėtė spaudos konferenciją tautinės ideologijos klausimui apsvarstyti, tačiau Keliuotis jam atžariai pasiūlė tiesiog „visa savo būtybe pamilti tėviškę“: „Tautiškas nėra baranka, kuri būtų galima iš kur nors paimti ir suvalgyti. Tik kai mūsų teatro kūrėjai patys nuoširdžiai, giliai, visa savo būtybe pamils tėviškę ir savo tautą, tai intuityviniu būdu geriausiai supras, kas yra lietuvių tauta, kokia jos tautinė misija, ir pajus jos intymųjį sielos gyvenimą ir pradės gyventi jo ritmu.“²³

Aišku, nei Herbačiauskas, nei Keliuotis, nei kas nors kitas „Naujojoje Romuvoje“ ar už jos ribų nekvestionavo profesinių Olekos-Žilinsko, Čechovo ar garsiųjų trijų baleto trupės rusų kompetencijų. Kalba ėjo tik apie tai, kad, Keliuotio žodžiais tariant, „tai, kas tiktų Maskvos teatrui, tas visiškai netinka Kauno teatrui“ – jeigu jis nori „pasidaryti visiškai savarankišku, giliausiais tautos troškimais gyvenančiu teatru“²⁴. „Rusų menas labai didelis ir vertingas“, – rašė jis, – tačiau „svetimą meną galima tik į parodas priimti, bet leisti jam vadovauti negalima“²⁵; „be žūtbutinės kovos [Lietuva] negali apleisti nei vieno metro savo žemės ir neturi atiduoti svetimiems nei vienos pozicijos“²⁶.

Šis radikalus ir 4 dešimtmečio pradžioje vis stiprėjęs Keliuotio nacionalizmas, tiesą sakant, buvo glaudžiai susijęs su idealistine-romantišne lietuvių kultūros tradicija. Keliuotis visada pabrėžė, kaip pats sakė, „moderniam žmogui“ būdingą toleranciją kitokių įsitikinimų ir juo labiau kitų tautybių atžvilgiu, o savo kovą su svetimšalių „kultūrtrėgerių“ veikla Lietuvoje grindė nuostata tiesiog apie praktinį jos nenaudingumą. Kaip ir Herbačiauskas XX a. pradžioje, Keliuotis laukė naujojo lietuvių „tautinio genijaus“ pasirodymo: pasitikėjimas kultūrine svetimšalių pa-

²² Herbačiauskas (1932), 363.

²³ Keliuotis (1932, Nr. 39 (91)), 837.

²⁴ Keliuotis (1932, Nr. 25 (77)), 598.

²⁵ Keliuotis (1932, Nr. 24 (76)), 572.

²⁶ Keliuotis (1933, Nr. 114 (166)), 218. Pagal Keliuotio surinktus duomenis, 1932 m. Lietuvoje gyveno 16 432 svetimšaliai; iš jų 78 buvo menininkai. „Lietuvoje jie buvo privilegijuoti: jiems buvo mokami didesni atlyginimai, jie laisvi buvo nuo konkurencijos“ (Keliuotis (2003), 174–175).

galba jam atrodė tiesiog slopinantis prigimtinių kūrybinių savos tautos išteklių – to „tautinio genijaus“ – atradimo ryžtą, o tai reiškia komplikuojantis taip trokštamo lietuvių kultūros „užimponavimo pasauliui“ ir tapimo pasaulinės kultūros dalimi procesus.²⁷ Kaip tik iš tokios pozicijos žvelgdama, „Naujoji Romuva“ formulavo Valstybės teatro problemą: brangiai kainuojančios „kviestinės žvaigždės“ ryškiai šviečia, bet blokuoja „savųjų žvaigždžių“ – tautinio teatro „genijų“ – gimimo reikalą.²⁸ „Ar Čechovas mums reikalingas?“ – klausė Keliuotis ir į savo klausimą atsakė, vienareikšmiškai pasiūlydamas verčiau uoliau pasirūpinti savųjų kadru ugdymu: „Kad Čechovas genijalus aktorius, pasakys kiekvienas, suprantąs vaidybos meną, bet kad jis kitus genijais padarytų, sunku tikėti. [...] Ne vienas lietuvis, kuris nueina į teatrą, nesitiki, kad kada nors išvys tikrai lietuvišką naują jėgą, nes kasmet ateina rusų ir nėra laiko stipendijuoti savųjų, kad jie galėtų pasakyti, kad ir pas mus yra neblogesnių režisierių, aktorių kaip Rusijoje ir kitur. Kada mūsų teatras atsikvėps tikra lietuviška dvasia? Kodėl mūsų dramai neskiriama nė viena stipendija?“²⁹ Tokios nuomonės Keliuotis nepakeitė ir vėliau, nors turbūt puikiai žinojo, kad Čechovas iš karto surado bendrą kalbą su Valstybės teatro aktorais ir pedagogine savo veikla svariai prisidėjo prie aktorinės lietuvių mokyklos raidos. Po „Revizoriaus“ (1933), paskutinės lietuviškos Čechovo premjeros, „Naujojoje Romuvoje“ Keliuotis spausdino recenziją apie Valstybės teatrui iškilusią grėsmę „pasidaryti provincijališku Rusijos teatru“, o po ja pridėjo „redakcijos pastabą“: „Deja, mūsų [perspėjimų] nebuvo paklaudyta ir [iš Čechovo] mes turėjome tik nevykusius, bet brangiai kaštavusius „Hamletą“, „Dvyliktos nakties“ ir „Revozoriaus“ pastatymus.“³⁰

Kita vertus, „Naujosios Romuvos“ kova su „svetimaisiais“ Valstybės teatre – tai, ką Olekos-Žilinsko bičiulių Sruogos ir Vinco Krėvės

²⁷ Kaip galingo „lietuviško genijaus“ įrodymą Keliuotis interpretavo Dariaus ir Girėno „karžygiską mirtį“: „lietuviškas genijus suspindėjo kaip saulė ir gėdos šešėlį metė ant savo niekintojų“, „mūsų širdis padegdama nauja ugnimi“ (Keliuotis (1933, Nr. 134–135), 625).

²⁸ Tokį požiūrį stiprino ir tai, kad Oleka-Žilinskas dėl ekonominės krizės iš teatro kasmet atleisdavo po keletą ar net keliolika darbuotojų.

²⁹ Keliuotis (1932, Nr. 24 (76)), 572.

³⁰ Mastis (1933), 812.

1933 m. pradėti leisti „Skynimai“ vadino „hitleriška isterija“³¹, „keistu patriotizmu“³² ir pan., kaip rašo Dalia Striogaitė, nereikia, kad „J. Keliuotis skatino tautinį izoliavimąsi“ ir propagavo „siaurą nacionalizmą“³³. Keliuotis, kaip ir Valstybės teatro politikos strategai, neginčijo įkvepiančio, atnaujinančio išorinio impulso lietuvių teatrui būtinybės, bet jo ieškoti siūlė ne ten, kur ligi tol visą laiką buvo ieškoma – ragino pagaliau nusigręžti nuo Rusijos, atsikratyti „rusiškos galvosenos“ ir įkandin dailės, literatūros, muzikos ir kitų kultūros sričių atsukti į Vakarus (tiesa, atsargiai – tik tada, kai „būtinai reikia ko nors pasimokyti“³⁴).

Valstybės teatras ir rusų kultūros grėsmių „nukenksminimo planas“

Teisininkas ir aktyvus kultūrininkas Zigmas Toliušis surinktoje medžiagoje Vinco Krėvės-Mickevičiaus biografijai yra palikęs pasakojimą apie keistą incidentą, nutikusį Olekos-Žilinsko „Šarūno“ metu: „[Per premjerą Petras] Vaičiūnas pastebėjęs teatre [Generalinio štabo] pulkininką [Boleslovą] Jakutį. Kai „Šarūnas“ buvo statomas antrą kartą, Vaičiūnas vėl pamatęs teatre Jakutį. Pertraukos metu teatro fojė greta Jakučio stovėję dar du karininkai. Vaičiūnui pasiteiravus, kodėl Jakutis lankosi teatre antrą kartą, tasai atsakęs: „Čia jūs bolševizmą skleidžiate“ ir pranešęs, kad Krašto Apsaugos Ministras atsiuntęs trijų karių komisiją pažiūrėti Šarūno vaidinimo ir įsakęs po vaidinimo jam referuoti. [...]. Kame būtent pasireiškė Šarūne bolševistinės idėjos Vaičiūnas man nepasakęs, nes pats to iš pulk. Jakučio nesužinojęs.“³⁵

Visai gali būti, kad 1929 m. Lietuvos saugumo tarnybos Oleką-Žilinską tikrino ir kur kas profesionaliau. Jis turėjo kelti įtarimų: į Lietuvą atvyko iš Maskvos, nenutraukęs darbo sutarties su Maskvos akademiniu dailės teatru 2-uuoju (pasiėmęs kūrybinių atostogų), palikęs Maskvoje

³¹ Sruoga (1933, Nr. 1), 59.

³² Krėvė (1933, Nr. 1), 122.

³³ Striogaitė (2003), 45.

³⁴ Keliuotis (1933, Nr. 114 (166)), 219.

³⁵ Cit. iš: Česnulevičiūtė (2012), 27.

žmoną... Tačiau įtarimai, matyt, nepasitvirtino. 1930 m. sausio 25 d. Lietuvos Respublikos prezidento Antano Smetonos įsakas dėl Olekos-Žilinsko skyrimo Valstybės teatro – pagrindinės kultūrinės ano meto Lietuvos institucijos – direktoriumi reiškė ne tik kūrybinio, bet ir politinio pasitikėjimo juo gestą.³⁶

Vis dėlto 4 dešimtmečio pradžioje nerimas dėl Olekos-Žilinsko ryšių su Maskva atsinaujino su nauja jėga. Jį kurstyti pradėjusi ir šia prasme ne tik Valstybės teatrui, bet ir valdžiai iššūkį metusi „Naujoji Romuva“³⁷ iš esmės rėmėsi Rusijos svetimumo, grėsmės ir pavojingumo Lietuvai nuostata. Arba kaip 1932 m. vasarą, laukdamas čekoviškojo sezono, rašė Keliuotis: „Juk rusai visados absoliutiški savo nusistatymais ir radikališki savo veikimu. Jie nepažįsta pusiausvyros. Jie arba apokaliptikai, arba nihilistai. Despotai arba anarchistai. Jie nepastebi, kad gyvenimas nepaprastai komplikuoatas ir kad reikia su didžiausiu atsargumu ir įvairiausiais metodais jis veikti. Tai primityviškumo ženklas“³⁸; „Tarp Lietuvos ir Rusijos dvasios yra labai dideli skirtumai [...]. Ta visa dostojevščina, ta oblovščina, nihilizmas svetimas sveikajai [mūsų] tautos dvasiai. Lietuviai daug pozityvesni ir blaivesni už rusus“³⁹. Žinoma, šitokio kultūrinių charakterių nesuderinamumo argumentų „Naujajai Romuvai“ nereikėjo toli ieškoti: Valstybės teatras, atiduotas, kaip jai atrodė, į Rusijos „kultūr-trėgerių“ rankas, tapo puikia rusiškojo nihilizmo žalos „sveikajai mūsų tautos dvasiai“ iliustracija, t. y. „Naujoji Romuva“ pradėjo uoliai kurti tikruosius vertybinius orientyrus praradusio ir destruktivumu užsikrėtusio

³⁶ Valstybės teatras buvo prestižinė ir dosniausiai finansuojama Lietuvos kultūros įstaiga. Pvz., 1930-aisiais, pirmaisiais Olekos-Žilinsko direktoriavimo metais, jam buvo skirta per 2 mln. litų – dvigubai daugiau nei visoms kitoms kultūros institucijoms kartu sudėjus (žr. Mačiulis (2005), 56).

³⁷ Režimas iš esmės nesikišo į „Naujosios Romuvos“ kovą su rusais Valstybės teatre. Nors pats Antanas Smetona, atrodo, nepalaikė Keliuotio; savo prisiminimuose Keliuotis pasakoja, kaip, pvz., atsisakydamas pradėti 1934 m. „Naujosios Romuvos“ organizuotą lietuviškos kultūros kongresą, skirtą kovai su svetimųjų įtakomis, Smetona kalbėjo: „Apie Lietuvos kultūros kelius ir jos ateitį aš galvoju visiškai kitaip negu jūs, naujaromuviai. Aš manau, kad Lietuvos kultūros lygiui pakelti reikia pasikviesti aukštesnės kultūros tautų atstovų, kurie ir galėtų Lietuvai duoti impulsą pakilti į aukštesnį kultūros laipsnį“ (Keliuotis (2003), 189–190).

³⁸ Keliuotis (1932, Nr. 19 (71)), 434.

³⁹ Keliuotis (1932, Nr. 25 (77)), 598.

Valstybės teatro reputaciją: 1932 m. Herbačiauskas kalbėjo apie jo vartimą „keistos eksperimentologijos arena“⁴⁰, netrukus „faktų ir idėjų“ skiltyje pasirodė esė apie „sovietų dvasia persisunkusį [...] mūsų dramos repertuarą“⁴¹, o Jonas Aistis, turėdamas omenyje, visų pirma, Olekos-Žilinsko „Šarūną“ ir Čechovo „Hamletą“ (1932), teigė, kad Valstybės teatras „pradėjo rodyti [vienas nuo kito nesiskiriančius] paradus“⁴². 1933 m., recenzuodama „Revizorių“ (1933), „Naujoji Romuva“ pabrėžė „tuščių formų grabaliojimą ir liguistai materijalistinius bei patologiškus nerviškus pradus, persunkusius Čechovo kūrybą“⁴³, o netrukus pamėgino išplėtoti su Olekos-Žilinsko ir Čechovo spektakliais Valstybės teatre įsitvirtinusio „vaidybinio sovietizmo ir orijentalizmo“ teoriją, kuri šių kūrėjų modernizmą negatyviai pervadinančių sąvokų originalumu, reikia pripažinti, pranoko visa, kas apie juos buvo parašyta ligi tol: „Nors ir daug skiriasi liguistai iškrypusi M. Čechovo režisūra nuo daug sveikesnės, monumentalesnės Olekos-Žilinsko vadovybės“, bet „jiedvi abi“ eksploatuoja tas pačias „sovietų radiofonams“ būdingas „įtemptas, kiek isterines intonacijas“ ir remiasi tuo pačiu „nekultūringiesiems orijentalams ar pietiečiams“ tipišku keistu, „klounišku judrumu“ – ta „barbarų ar baudžiauninkų, trūkstamos savigarbos žmonių, dinamika“, niveliuojančia lietuvių teatrui „įgimtas, tauresnes ypatybes“⁴⁴.

Žinoma, „Naujoji Romuva“ puikiai suvokė Čechovo modernizmą. Ir iki jam pasirodant Valstybės teatre to neslėpė. 1932 m. pradžioje, Čechovui įsikūrus ir pradėjus dirbti Rygoje, Keliuotis tučtuojau išspausdino jo straipsnį „Teatras yra žuvęs – tegyvuoja teatras?“, skelbiantį nau-

⁴⁰ Herbačiauskas (1932), 362.

⁴¹ „Argi „Tvanas“ [Juhano Henningo Bergerio pjesė, 1931 m. režisuota Olekos-Žilinsko] su „Garbės spekuliantais“ [Marcelio Pagnolio ir Paulio Nivois pjesė, 1931 m. režisuota Dauguviečio] perykštini mūsų dramos repertuaran buvo įtraukti nenusižiūrėjus į [sovietinį] Maskvos teatrą?“ (Faktai ir idėjos (1932), 693). Beje, šiokių tokių klausimų dėl Valstybės teatro sekimo sovietinio Rusijos teatro repertuaru buvo kilę ir anksčiau – jau po Olekos-Žilinsko pastatytų Charleso Dikenso „Varpų“ (1930), kurie atrodė Maskvos pavyzdžiu be reikalo keliantys klasių kovos temą („turint galvoje rusų kritikos simpatijas tos rūšies Dikenso veikalams, [jie atrodė nesuprantami] dargi keisti“ (Bičiūnas (1930), 5)).

⁴² Kossu-Aleksandravičius (1932), 1040.

⁴³ Mastis (1933), 812.

⁴⁴ V. Js. (1933), 943–944.

jo, nerealistinio, įprasmino žodžio ir gesto koncepcija paremto teatro idėją, o prie jo pridėjo aiškų pritarimą liudijantį prierašą apie čia „gan įdomiai nurodomas teatro atgijimo sąlygas“⁴⁵. Tokios nuomonės „Naujoji Romuva“ turbūt neišsžadėjo ir vėliau, kai radikaliam pakeitė požiūrio kampą ir įžeidžiomis, visiškai neadekvačiomis, kartkartėmis atvirai ksenofobiškomis sąvokomis pradėjo kalbėti apie Olekos-Žilinsko, o dar labiau – Čechovo vykdomą Valstybės teatro „dekultūrizaciją“, „patologizaciją“, „klounizaciją“, „isterizaciją“, rusifikaciją ir netgi bolševizmo ar „sovietizmo“ platinimą.⁴⁶ Šitaip – perdėdama, iškraipydama, „pritempinėdama“ – „Naujoji Romuva“ tiesiog mėgino įrodyti vieną iš kertinių kultūrinės savo programos tezių – įtikinti, kad „neeuropietiška“, kaip jai atrodė, rusų kultūra nėra ir negali būti patikima atrama „europietizacijos“ kelią pasirinkusios tautinės Lietuvos kultūros modernėjimo kelyje. Kitaip sakant, teatrologiškai būdama labai, tiesiog šiurpiai netiksli, „Naujoji Romuva“ savotiškai mėgino pažadinti politinį tautinės Lietuvos kultūros budrumą – tarsi perspėti dėl 4 dešimtmečio pradžioje pavojingai besiplečiančios rusų kultūros įtakos zonos (dėl to, kas vėliau buvo pavadinama kultūrbolševizmo vardu).⁴⁷

Šia prasme Valstybės teatras nebuvo kuo nors labai dėtas. Juo labiau, kad Oleka-Žilinskas nelaikė jo rusų kultūros nelaisvėje – atskyręs nuo Vakarų Europos. Dar 1931 m., grįžęs po vasaros atostogų Berlyne ir Paryžiuje, „Lietuvos aidui“ jis – aišku, labiau iš strateginių sumetimų – pasakoją „norėjęs padaryti pastangų užmegzti ryšiams ir pradėti

⁴⁵ Čechovas (1932), 125.

⁴⁶ Beje, Smetonos Lietuvoje „bolševizmas“ ir „sovietizmas“ reiškė du skirtingus dalykus: „bolševizmas“ buvo politinis nusikaltimas (komunistų partija buvo uždrausta), o „sovietizmas“ tarsi neturėjo jokios grėsmingos potekstės (tautininkų režimas su Sovietų Sąjunga puoselėjo draugiškus santykius, laikė ją savo sąjungininke konfliktiniuose santykiuose su Lenkija; Kaune veikė Sovietų Sąjungos pasiuntinybė, per kurią tautininkai gaudavo finansinės paramos savo spaudai (nuo 1924 m. su pasiuntinybe intensyviai bendradarbiavo ir Krėvė), o joje, aišku, protegavo nekritišką jos recepciją (žr. Butkus (1998), 143–147, 156–157)).

⁴⁷ Šia prasme „Naujoji Romuva“ kovoją ne tiek su Valstybės teatru, kiek su tokiomis neva kultūrinėmis, o iš esmės politinėmis organizacijomis, kaip, pvz., Krėvės, Sruogos ir kitų Vytauto Didžiojo universiteto profesorių iniciatyva 1929 m. Užsienio reikalų ministerijos įsteigta Lietuvių draugija SSRS tautų kultūrai pažinti (veikė iki 1940 m.), kuri 4 dešimtmetyje Lietuvoje buvo vienas iš aktyviausių kultūrbolševizmo centrų (žr. Tamošaitis (2005), 54–55).

sistematiškesnį bendradarbiavimą su tomis kultūringomis [Vokietijos ir Prancūzijos] tautomis, kurios dabartiniame pasaulio meno gyvenime labai daug sveria“, ir „pasižiūrėti, ko ir kaip mes galėtume pasimokyti iš tujų tautų, kurios savo teatralinę kultūrą skaičiuoja šimtmečiais“⁴⁸. Į vėlesnes diskusijas šia tema Oleka-Žilinskas nebesileido, bet, mėgindamas atremti „Naujosios Romuvos“ kaltinimus dėl izoliacijos nuo Vakarų, visai pagrįstai būtų galėjęs kalbėti apie „vakarietišką“ (daugiausia „paryžietišką“) Valstybės teatro scenografų mokyklą⁴⁹ ar, tiesą sakant, iškelti akivaizdų „vakarietiško“ Valstybės teatro operos trupės artistų judumo faktą: tiek iki jo, tiek jam vadovaujant jie nuolat vykdavo į mokyklas ar stažuotes Romoje, Milane, Berlyne, Leipcige, Paryžiuje etc., ne vienas jų daug gastroliavo įvairiuose Vakarų Europos teatruose.⁵⁰ Galų gale tam tikra prasme kaip tik Olekos-Žilinsko dėka – tiesa, jam jau nusišalinus nuo vadovavimo – įvyko reikšmingiausias tarpukario Valstybės teatro pasirodymas tarptautinėje arenoje – jo pakviesto Zverevo vadovaujamos baleto trupės gastrolės Monte Karle ir Londone, Alhambros teatre 1935 m. pradžioje.⁵¹

Tiesa, „Naujamajai Romuvai“ labiausiai rūpėjo „rusiškiausio“ Valstybės teatro skyrius – su rusiška mokykla glaudžiausiai susijusios ir nuo jos sunkiausiai atplėšiamos dramos – perorientavimo Vakarų link klausimas. Vis dėlto net ji pati, reikia pripažinti, nelabai turėjo ką pasiūlyti – iš esmės kalbėjo perdėm abstrakčiai. O kartkartėmis bandydama šiek tiek sukonkretinti potencialios kūrybinės orientacijos kryptį, nedetalizavo ir apsiribojo nedidukėmis „geokultūrinėmis“ užuominomis. „Ypač vokiečių teatras gali mums duoti pavyzdžių, kurie gal artimesni mūsų tautos (o ne surusėjusios inteligentijos) dvasiai“, – rašė 1933 m., diagnozuodama būtinybę „prieš rytų slavišką judrumą, prieš sovietišką intonaciją ieškoti

⁴⁸ Vakarai ir mūsų teatro menas (1931), 3. Savaip reaguodamas į šį Olekos-Žilinsko pareiškimą, Herbačiauskas netrukus jam pasiūlė ne vasaros atostogas Vakarų Europoje leisti, o „1–2 metus padirbėti V. Europos Teatruose ir grįžti Kaunan – kaip *Teatro* meno kūrybos *sintetiku!*“ (Herbačiauskas (1932), 362).

⁴⁹ Plačiau žr. Girdzijauskaitė (2000), 243–244.

⁵⁰ Plačiau žr. Bruveris (2000), 356–378.

⁵¹ Plačiau žr. Šabasevičius (2000), 411–412.

„kontr-nuodų“ pas kitus kaimynus“⁵². Pats Keliuotis savo svarstymuose apie pražūtingą Rusijos „kultūrtrėgerių“ veiklą Valstybės teatre šia tema, beje, niekad nepasisakė – nors tikriausiai idealiausią lietuvių dramos atsinaujinimo galimybę siejo su Prancūzija, kurioje pats buvo studijavęs⁵³ ir kurią, kaip ir daugelis jo bendražygių, kultūrinių įtakų prasme laikė Lietuvai saugiausia šalimi⁵⁴.

Kita vertus, ši Rusijos ir Vakarų Europos teatro opozicija, sistemingai eksplikuota 1932–1933 m. „Naujojoje Romuvoje“, iš esmės buvo išgalvota, dirbtinė. Kaip 1932 m. pavasarį, dar prieš patį „sukilimo prieš rusus“ piką, „Lietuvos aide“ rašė Sruoga: juk tarp Rusijos ir Vakarų Europos jau seniai vyksta „kūrybinis psichologinis mainas“, kuris yra žūtbūtinai reikalingas „menui augti“, pavyzdžiui, „rusas [Nikolajus] Evreinovas anglams Londone stato Šekspyra, [gryno kraujo žydas Maxas] Reinhardtas – komiškas operas“, o štai „vieninteliam italų nuolatiniam dramos teatrui, valdžios palaikomam, vadovauja... rusė Tatjana Pavlova“⁵⁵. Jeigu būtų norėjęs, šia tema Sruoga būtų galėjęs pasisakyti ir kur kas aktualiau; jis būtų laisvai galėjęs kalbėti, pvz., kad ir apie tą patį Čechovą, kuris savo vaidybos teorijoje ir praktikoje nemažai rėmėsi Sovietų Rusijoje uždrausta Vakarų Europos antroposofija – vokiečių filosofo Rudolfo Steinerio euritmija. Tačiau „kultūrinio psichologinio maino“ idėjos „Naujoji Romuva“ nekėlė – į ją nesigilino; pačiam Keliuočiui ji turbūt atrodė panašiai kaip ir „Naujajai Romuvai“ artimo filosofo Stasio Šalkauskio anuomet siūlyta „rytiškos ir vakariškos kultūrų sintezės“ idėja⁵⁶ – tik naivi romantiška utopija. „Naujajai Romuvai“ rūpėjo ne „mainas“ ar „sintezė“, o priešprieša. Ji laikėsi nuostatos, kad, norėdamas pakilti į europinį lygį, lietuvių teatras neturi kitos išeities – jis privalo atsikratyti į šalį nuo Europos vedančio „rusiškumo“ ir atkurti rusų teatro įtakų pažeistą

⁵² V. Js. (1933), 945.

⁵³ Keliuotis, gavęs Lietuvos katalikų mokslo akademijos stipendiją, 1926–1927 m. studijavo Paryžiuje, Sorbonos universitete.

⁵⁴ Prancūzija turėjo ilgaamžę kultūrinę tradiciją, stovėjo europietiškos kultūros avangarde, o svarbiausia – nepuoselėjo jokių kultūrinės ekspansijos kėslų Lietuvos atžvilgiu. Plačiau žr. Mačiulis (2005), 249–251.

⁵⁵ X [Balys Sruoga] (1932, Nr. 77 (1452)), 4.

⁵⁶ Šalkauskis (1932), 239.

natūralią „vakarietišką“ savo orientaciją: juk „lietuviškas [teatro menas yra tiesiog] artimesnis Vakarams menas“, – rašė J. Keliuotis⁵⁷.

* * *

„Naujosios Romuvos“ kova už lietuvių teatro apsisvalymą nuo rusų kultūros įtakų, atrodė, baigėsi triuškinančia pergale: 1933 m. rugpjūčio 1 d. Švietimo ministerija iš Valstybės teatro atleido Čechovą (su leidimu užbaigti „Revizorių“). Rugsėjo 27-ąją, kitą dieną po paskutinės lietuviškos savo premjeros, Čechovas paliko Lietuvą. Spalio 7 d. iš Valstybės teatro direktoriaus pareigų atsistatydino Oleka-Žilinskas. Netrukus, išgyvenęs vos tris numerius, nustojo eiti „Naujajai Romuvai“ iššūkį metę „Skynimai“. Tais pačiais 1933 m., neabejotinai įkvėptas provakarietiškos Keliuotio programos, Valstybės teatro Šiaulių skyriaus aktorius Juozas Miltinis išvyko studijuoti į Paryžių – tarsi atverdamas realią lietuvių teatro atsitolinimo nuo Rytų ir suartėjimo su Vakarais perspektyvą. Galiausiai 1935 m. Lietuvą paliko Oleka-Žilinskas, o po pusmečio, 1935 m. vasarą, ir garsioji baleto trijulė – Zverevas, Nemčinova ir Obuchovas. Savo prisiminimuose Keliuotis išdidžiai rašė: „Tiesiog akiplėšiškas Valstybinio operos, dramos ir baleto teatro švaistymasis savo rusicizmo apraiškomis“ buvo sėkmingai sustabdytas, o netrukus susidarė „visos sąlygos naujai didelei [lietuviškos europietiškos] kultūros epochai [be kita ko, žinoma, ir „naujajam teatrui“] sukurti“⁵⁸.

Išvados

Vis dėlto „Naujosios Romuvos“ pergalė prieš Valstybės teatrą buvo labiau formali nei tikra. Žurnalo kova su „variagais“, Keliuotio idėja apie būtinybę „nulaužti“ lietuvių teatro sukibimą su rusų scenos meno ieškojimais ir inicijuoti naują, vienokiomis ar kitokiomis vakarietiško teatro įtakomis paremtą lietuvių teatro istoriją iš esmės nepasiteisino ir nepasitvirtino. Miltinis, 1937 m. grįžęs iš Paryžiaus, atrodė „svetimas“ – buvo nereikalingas Valstybės teatrui ir kaip kritikas turėjo glaustis „Naujojoje

⁵⁷ Keliuotis (1932, Nr. 25 (77)), 598.

⁵⁸ Keliuotis (2003), 176, 266.

Romuvoje“ (o kaip režisierius išsiskleidė būtent „prie rusų“, sovietmečiu, ir nors išlaikė akivaizdų savo kitokiškumą, bet iš esmės prie naujos sistemos pritapo, skirtingai nei Keliuotis, nepaprastai skaudžiai patyręs visą jo taip nelaukto bolševizmo barbariškumą⁵⁹). Savaip paradoksalu, kad 4 dešimtmečio antroje pusėje lietuvių dramos teatro režisūros atsinaujinimo vairą be jokios kovos į savo rankas paėmė ne kas kitas, o rusiško propagavimu dar taip neseniai kaltinto Olekos-Žilinsko mokiniai Juknevičius ir Jakševičius, kurie režisūros buvo mokęsi ne kur kitur, o grėsmė teatrui laikytoje Sovietų Rusijoje⁶⁰ (tiesa, Jakševičius teatro studijas paskui tęsė JAV, Niujorko universitete, bet, grįžęs į Kauną, kur kas didesnę pritarimą rado Vytauto Didžiojo universitete įsteigtoje Studentų teatro studijoje nei Valstybės teatre, kur, kaip prisimena Blekaitis, turėjo susidurti su įvairiomis „direkcijos [daromomis] kliūtimis, dalies aktorių nesupratimu, net boikotu“⁶¹).

Kita vertus, po 1935 m. visos aistros dėl rusų jau buvo nurimusios. Netgi rusų šokėja, choreografe ir pedagogė Aleksandra Fiodorova-Fokina, 1935 m. pabaigoje pradėjusi dirbti Valstybės teatre vietoj Zverevo, nebekėlė jokio pasipriešinimo. O „Naujoji Romuva“, tarsi užmiršusi visas ankstesnes savo baimes, Olekai-Žilinskui išvykus 1936 m. kritikavo, kaip jai atrodė, prasidėjusį Valstybės teatro plaukimą „pasroviui“: „[Teatrui] reikėtų ne pačiam į publiką nusileisti, bet iki savęs publiką pakelti, publikos estetinį skonį auklėti. Mums geras pavyzdys kad ir tie patys sovietai. [...] Jie auklėja.“⁶² Žinoma, „Naujoji Romuva“ nepakeitė ideologinės savo pozicijos. Ji tiesiog susitaikė, kad lietuvių teatro sąsajos su rusų teatru yra neišvengiamos, o susitaikiusi su Valstybės teatru, pasirašė savotišką taikos sutartį dėl teatro ir politikos nepainiojimo.

⁵⁹ Vis dėlto Keliuotis laikėsi nuostatos, kad „Naujojoje Romuvoje“ subrandinta „naujo lietuviško ir modernaus dramos teatro koncepcija“ vėliau buvo sėkmingai „realizuota Panevėžio dramos teatre“ (Keliuotis (2003), 144).

⁶⁰ Juknevičius 1934 m., o Jakševičius 1935 m. išvyko į Maskvą ir pradėjo lankyti SSRS Teatro draugijos organizuotą Režisūros seminarą prie Jevgenijaus Vachtangovo teatro, jį vedė jo mokinys, aktorius, režisierius ir kompozitorius Aleksandras Kozlovskis; Juknevičius vėliau stažavosi Vsevolodo Mejerholdo, o Jakševičius – Maskvos akademiniam dailės teatre 2-ajame.

⁶¹ Blekaitis (1999), 237.

⁶² J. A. (1936), 140.

Publikuoti šaltiniai

- A., Mūsų teatro reikalai: pasikalbėjimas su Valstybės teatro direktorium p. Oleka-Žilinsku, *Lietuvos aidas*, 1930 05 09, Nr. 104, p. 2–5.
- B. Sruoga, Dramos teatro naujenybės, *Vairas*, 1931, Nr. 11, p. 357.
- B. Sruoga, „Naujosios romuvos“ šimtas numerių, *Skynimai*, 1933, Nr. 1, p. 58–59.
- B. Sruoga, Mūsų teatro raida, *Lietuva 1918–1938. Leidinys 20 metų Lietuvos Nepriklausomybės sukakčiai paminėti* (redagavo Vincas Kemežys). Kaunas: Kooperacijos bendrovė „Spaudos fondas“, 1938, p. 211–236.
- F. Kirša, „Pilėnų kunigaikštis“, *Lietuva*, 1927 02 18, Nr. 39.
- F. Kirša, Naujas „Šarūnas“ scenoje, *Gaisai*, 1930, Nr. 2, p. 176–181.
- Faktai ir idėjos. Teatras. Ne tik patys lietuviai, bet ir užsienis nori lietuviško teatro, *Naujoji Romuva*, 1932, liepos 31 d., Nr. 30–31, p. 693.
- J. A., Teatras prieš srovę ar pasroviui? *Naujoji Romuva*, 1936, vasario 9 d., Nr. 6 (266), p. 140.
- J. A. Herbačiauskas, Mūsų teatro opiausiu klausimu, *Naujoji Romuva*, 1932, balandžio 17 d., Nr. 16 (68), p. 361–363.
- J. Kardelis, „Šarūnas“ ir režisierius A. Oleka-Žilinskas, *Lietuvos žinios*, 1929 12 19, p. 4.
- J. Keliuotis, Kova dėl tautinės kultūros, *Naujoji Romuva*, 1932, gegužės 8 d., Nr. 19 (71), p. 434–435.
- [J. Keliuotis], Ar Čechovas mums reikalingas? *Naujoji Romuva*, 1932, birželio 12 d., Nr. 24 (76), p. 572.
- [J. Keliuotis], Teatro sezoną pabaigus, *Naujoji Romuva*, 1932, birželio 19 d., Nr. 25 (77), p. 587–598.
- J. Keliuotis, Vytauto Didžiojo vardu paženklinta literatūra, *Naujoji Romuva*, 1932, rugsėjo 4 d., Nr. 36, p. 760–763.
- J. Keliuotis, Teatro sezonui prasidėjus, *Naujoji Romuva*, 1932, rugsėjo 25 d., Nr. 39 (91), p. 837.
- J. Keliuotis, Penkiolika laisvo gyvenimo metų, *Naujoji Romuva*, 1933, vasario 12 d., Nr. 111, p. 146.
- [J. Keliuotis], Konstruktyvinės kritikos keliu, *Naujoji Romuva*, 1933, balandžio 13 d., Nr. 114 (166), p. 217–219.
- J. Keliuotis, Jaunosios Lietuvos gairės Dariui ir Girėnui žuvus, *Naujoji Romuva*, 1933, liepos 30 d., Nr. 134–135, p. 625–628.
- J. Kossu-Aleksandravičius, Valstybės teatro paradai ir kiti dalykai, *Naujoji Romuva*, 1932, lapkričio 27 d., Nr. 48 (100), p. 1040.
- J. Mastis, Teatras. „Revizorius“, *Naujoji Romuva*, 1933, spalio 8 d., Nr. 145, p. 812.

- M. Čechovas, Teatras yra žuvęs – tegyvuoja teatras, *Naujoji Romuva*, 1932, vasario 7 d., Nr. 6 (58), p. 125–127.
- S. Šalkauskis, Svarbieji lietuvių tautos ugdymo uždaviniai, *Židinys*, 1932, spalio mėn., Nr. 10 (94), p. 227–243.
- V. Bičiūnas, Šarūnas (A. Olekos-Žilinsko pirmasai pastatymas), *Rytas*, 1929 12 19, p. 3–4.
- V. Bičiūnas, Dikenso „Varpai“ Valstybės Dramoj, *Rytas*, 1930 04 15, Nr. 87, p. 5.
- V. Js., Dėl vaidybinio sovietizmo ir orientalizmo (apdūmojimui „Dėdės Tomo lūšnelės“ pasižiūrėjus), *Naujoji Romuva*, 1933, lapkričio 26 d., Nr. 152, p. 943–945.
- V. Krėvė, Keistas patriotizmas, *Skynimai*, 1933, Nr. 1, p. 122.
- Vakarai ir mūsų teatro menas (Valstybės Teatro direktoriaus p. Olekos-Žilinsko pareiškimas spaudai), *Lietuvos aidas*, 1931 09 14, p. 3.
- X [Balys Sruoga], Pastangos dėl teatro lietuviškumo, *Lietuvos aidas*, 1932 04 07, p. 3–5.

Literatūra

- Aleknonis Gintaras, *Pakeliui. Režisierius Andrius Oleka-Žilinskas*, Vilnius: Scena, 2001.
- Aleknonis Gintaras, Modernistai prieš modernistus, *Menotyra*, 2004, Nr. 4 (37).
- Aleksaitė Irena, *Borisas Dauguvietis. Režisūros bruožai*, Vilnius: Mintis, 1966.
- Aleksaitė Irena, Andriaus Olekos-Žilinsko režisūros ir pedagogikos novacijos, *Lietuvių teatro istorija*, 1 kn.: 1929–1935, Vilnius: Gervelė, 2000.
- Blekaitis Jurgis, *Algirdas Jakševičius – teatro poetas. Iš Lietuvos teatro praeities*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1999.
- Bruveris Jonas, Operos pakilimo metai, *Lietuvių teatro istorija*, 1 kn.: 1929–1935, Vilnius: Gervelė, 2000.
- Butkus Zenonas, SSSR intrigos Baltijos šalyse (1920–1940), *Darbai ir dienos*, 1998, Nr. 7 (16).
- Česnulevičiūtė Petronėlė, *Andrius Oleka-Žilinskas, Balys Sruoga ir kiti*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2012.
- Girdzijauskaitė Audronė, Scenografijos ištakos ir srovės, *Lietuvių teatro istorija*, 1 kn.: 1929–1935, Vilnius: Gervelė, 2000.
- Keliuotis Juozas, *Mano autobiografija: atsiminimai*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2003.
- Mačiulis Dangiras, *Valstybės kultūros politika Lietuvoje 1927–1940 metais*, Vilnius: Lietuvos istorijos institutas, 2005.

- Martišiūtė-Linartienė Aušra, *Juozas Vaičkus – lietuviško teatro ir kino spiritus movens*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2022.
- Mulevičiūtė Jolita, *Modernizmo link. Dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, Kaunas: Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus, 2001.
- Oleka-Žilinskas Andrius, *Vaidybos džiaugsmas*, Vilnius: Scena, 1995.
- Radzevičius Alfonsas, *Teatrinio gyvenimo etiudai*, Vilnius: Mintis, 1983.
- Sruoga Balys, „Šarūnas“ *Valstybės teatre*, Kaunas: Tulpė, 1930.
- Striogaitė Dalia, „Ar Čechovas mums reikalingas?“ *Juozas Keliuotis ir literatūros dinamikos problemos* (mokslinės konferencijos, skirtos Juozo Keliuočio gimimo 100 metų jubiliejui ir įvykusios 2002-ųjų rugsėjo 24 dieną, medžiaga), sudarė Aušra Jurgutienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2003.
- Šabasevičius Helmutas, Kūrybinė baleto branda, *Lietuvių teatro istorija*, 1 kn.: 1929–1935, Vilnius: Gervėlė, 2000.
- Tamošaitis Mindaugas, Kultūrbolševizmas Lietuvoje XXa. ketvirtajame dešimtmetyje. Režimas prieš parlamentarizmą: „penktosios kolonos“ telkimo pradžia, *Parlamento studijos*, 2005, Nr. 3.
- Vasinauskaitė Rasa, Lietuvos [nacionalinis] teatras: postkolonijinis žvilgsnis, *Meno tyra*, 2019, t. 26, Nr. 2.
- Vengris Antanas, *Kastantas Glinskis (gyvenimo ir kūrybos apybraiža)*, Vilnius: Mintis, 1965.
- Vengris Antanas, *Dramos teatras, Lietuvių teatras 1918–1929*, Vilnius: Mintis, 1981.

Šarūnė Trinkūnaitė

“Russian Problem” in the Lithuanian State Theatre. The Idea of National / Autonomic Culture in “Naujoji Romuva”

Summary

After becoming the head of the Lithuanian State Theatre in 1930, Andrius Oleka-Žilinskas initiated a direct collaboration with famous Russian theatre performers that was expected to accelerate the developmental processes of professionalisation and modernisation: in 1931, three experienced ballet masters – Nicolas Zverev, Vera Nemchinova and Anatole Obukhov – joined the ballet troupe in the State Theatre and immediately became its leaders; in 1932, Mikhail Chekhov started working with the drama troupe as its director and pedagogue and certainly raised its existence to a more sophisticated level. However, this initiative was met by strong opposition, mainly from *Naujoji Romuva*, the most influential Lithuanian cultural magazine edited by Juozas Keliuotis. *Naujoji Romuva*, of course, did not even try to negate the aesthetic value of the theatre art that was created both by Oleka-Žilinskas and the Russians he had invited. Instead, it focused on two political aspects that demonstrated its deep concern with the future of the Lithuanian culture that the magazine saw as the goal of its activities; it argued passionately that: 1) in order to become strong and original, Lithuanian culture should get rid of all foreign influences and cultural “help from abroad” and should start learning to be brave and self-confident (the foreigners in the State Theatre are brilliant professionals, but they take all attention away thus preventing the natural development of the skills of the local performers); 2) in order to recover its health and positivity, Lithuanian culture and theatre culture in particular should turn away from its connections with primitive, nihilist and destructive Russia and should re-orient itself again towards the higher culture of the Western Europe (the Russians in the State Theatre unconsciously infect its artistic style with Russian “nervosity”, “hysteria”, “nihilism”, and even “bolshivism” or “sovietism”, etc.). In 1933 to 1935, in the wake of this attack, the Russians left the State Theatre one after another; in 1933, a young Lithuanian actor Juozas Miltinis moved to Paris, France, for theatre studies at the school of Charlie Dullen hoping to facilitate the start of the „westernisation“ of the Lithuanian theatre after coming back to Lithuania. However, the project of bluntly cutting off the “Russian” orientation of the Lithuanian theatre was not actually successful: Miltinis was not accepted to the State Theatre when he returned in 1937 (and he went on to work as a theatre critic in *Naujoji Romuva*); and the new generation of Lithuanian theatre directors in the late 1930s – first of all, Romualdas

Juknevičius and Algirdas Jakševičius who, after graduating from the class of Oleka-Žilinskas in the Drama School of the State Theatre, studied in Soviet Russia – clearly confirmed the dependency of the Lithuanian theatre on the Russian theatre.

Keywords: State Theatre, Andrius Oleka-Žilinskas, Naujoji Romuva, Juozas Ke-liuotis, national culture, Russians, Russian theatre, Soviet Russia, Western Europe