

VYTAUTAS MAGNUS UNIVERSITY

Asta PETRIKIENĖ

**THE ROLE OF THE STATE
IN LITHUANIAN THEATRE ACTIVITY, 1918–1940**

Summary of Doctoral Dissertation
Humanities, Art Studies (03 H)

Kaunas, 2015

The doctoral dissertation was prepared at Vytautas Magnus University from 2007 to 2014.

The right for the joint doctoral studies was granted to Vytautas Magnus University jointly with the Institute of Architecture and Construction on July 15, 2003, by the decision No. 926 of the Government of the Republic of Lithuania.

Scientific supervisor:

Assoc. Prof. Dr. Edgaras Klivis (Vytautas Magnus University, Humanities, Art Studies 03 H)

Council of defense of the doctoral dissertation:

Chair:

Prof. Dr. Jurgita Staniškytė (Vytautas Magnus University, Humanities, Art Studies 03 H)

Members:

Prof. Habil. Dr. Algirdas Gaižutis (Lithuanian University of Educational Sciences, Humanities, Art Studies 03 H)

Prof. Dr. Aušra Martišiūtė-Linartienė (Institute of Lithuanian Literature and Folklore, Humanities, Philology 04 H)

Assoc. Prof. Dr. Helmutas Šabasevičius (Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art Studies 03 H)

Assoc. Prof. Dr. Vaidas Petrulis (Kaunas University of Technology, Humanities, Art Studies 03 H)

Opponents:

Prof. Dr. Rasa Vasinauskaitė (Lithuanian Culture Research Institute, Humanities, Art Studies 03 H)

Assoc. Prof. Dr. Šarūnė Trinkūnaitė (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Studies 03 H)

The official defense of the dissertation will be held at a public meeting at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University, Muitinės str. 7, room 208, Kaunas at 12:00 noon on April 17, 2015.

Address: K. Donelaičio str. 58, LT-44248, Kaunas

Phone: (8 37) 22 27 39

Fax: (8 37) 20 38 58

The summary of the doctoral dissertation was distributed on March 13, 2015.

The doctoral dissertation is available at the Martynas Mažvydas National Library of Lithuania and Library of Vytautas Magnus University.

VYTAUTTO DIDŽIOJO UNIVERSITETAS

Asta PETRIKIENĖ

**VALSTYBĖS VAIDMUO
LIETUVOS TEATRO VEIKLOJE 1918–1940 M.**

Daktaro disertacijos santrauka
Humanitariniai mokslai, menotyra (03 H)

Kaunas, 2015

Mokslo daktaro disertacija rengta 2007–2014 metais Vytauto Didžiojo universitete.

Doktorantūros teisė suteikta Vytauto Didžiojo universitetui kartu su Architektūros ir statybos institutu 2003 m. liepos 15 d. Lietuvos Respublikos Vyriausybės nutarimu Nr. 926.

Mokslinis vadovas:

doc. dr. Edgaras Klivis (Vytauto Didžiojo universitetas, humanitariniai mokslai, menotyra 03 H)

Disertacijos gynimo taryba:

Pirmininkė:

prof. dr. Jurgita Staniškytė (Vytauto Didžiojo universitetas, humanitariniai mokslai, menotyra 03 H)

Nariai:

prof. habil. dr. Algirdas Gaižutis (Lietuvos edukologijos universitetas, humanitariniai mokslai, menotyra 03 H)

prof. dr. Aušra Martišiūtė-Linartienė (Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, humanitariniai mokslai, filologija 04 H)

doc. dr. Helmutas Šabasevičius (Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03 H)

doc. dr. Vaidas Petruelis (Kauno technologijos universitetas, humanitariniai mokslai, menotyra 03 H)

Oponentės:

prof. dr. Rasa Vasinauskaitė (Lietuvos kultūros tyrimų institutas, humanitariniai mokslai, menotyra 03 H)

doc. dr. Šarūnė Trinkūnaitė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03 H)

Disertacija bus ginama viešame posėdyje, kuris įvyks 2015 m. balandžio 17 d. 12.00 val. Vytauto Didžiojo universitete, Menų fakultete, Muitinės g 7, 208 aud., Kaunas.

Adresas: K. Donelaičio g. 58, LT-44248, Kaunas

Tel.: (8 37) 22 27 39

Faksas: (8 37) 20 38 58

Disertacijos santrauka išsiųsta 2015 m. kovo 13 d.

Su disertacija galima susipažinti Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo ir Vytauto Didžiojo universiteto bibliotekose.

INTRODUCTION

Rationale for the research subject. The doctoral thesis examines the state's role in theatre activity in the First Republic of Lithuania (1918–1940). Thus, the main focus will be not on the theatre performances but rather on (a) the conceptual grounds for the relations between theatre and the state; (b) the state theatre system and its representatives (government officials, civil servants, members of the repertory commissions, theatre critics and ideologists); and (c) theatre practitioners, their social trajectories and power games. This thesis is not a typical example of theatre historiography, as it takes interest in what happens on the stage when the curtain rises only in special cases. Theatre here is identified not with performances or aesthetic expression, but with *activity*, i.e., with the targeted efforts by individuals and institutions to achieve their goals, e.g., to accomplish their creative ambitions successfully, to occupy a desirable social position or to reinforce a specific – social, cultural, or political – effect with the means of theatre.

In the dissertation the state is identified with the apparatus, which seeks to secure its own integrity and stability on a political power basis. The sociologist Craig Calhoun notes that a theoretical basis for such practice is a conviction that the state has a monopoly of power: only the state and government representing it have the right to use legitimate force to enhance unification and integration¹. Therefore, in the thesis the concepts of state and government are used synonymously. According to Calhoun, unification and integration are to be considered the distinctive features of the modern states, which grew during and after the era of absolutist monarchies. Unification and integration were based on the power, exercised in creating own administrative system, drawing clear territorial boundaries, and setting up a mechanism of direct control with an aim to involve citizens into the implementation of state policy.²

It is important that the state uses the instruments of power not only for insurance of justice and public order, mobilisation and national defence purposes, but also for the formation of a homogeneous and submissive society. For this, new power-based mechanisms are created: educational and social security systems, the legal status of religious, cultural and ethnic minorities, etc. To this group of power mechanisms the literary theorist Terry Eagleton also ascribes culture: “For the state to flourish, it must inculcate in its citizens the proper sorts of spiritual disposition”. Therefore, in answering the question “Why do we need culture?”, the scholar argues that culture should be considered as “a kind of ethical pedagogy, which will fit us for political citizenship by liberating the ideal or collective self buried within each of us, a self which finds supreme representation in the universal realm of the state.”³ So, one of the preconditions for the state's stability becomes a political and cultural integrity of the society.

The state can delegate very specific tasks to culture and – within the scope of this research – to theatre. Thus, the thesis seeks to answer the questions: “Did the interwar theatre succumb to the state's interests and instrumentalisation?”, “To what extent did it succumb to them?”, in other words, “Did it become an effective component of the state

¹Calhoun, Craig. *Nacjonalizm*. Warszawa: Wydawnictwa akademickie i profesjonalne, 2007, s. 103.

²Ibid, s. 102–103.

³Eagleton, Terry. *Po co nam kultura?* Warszawa: Muza SA, 2012, s. 15.

apparatus?“. Therefore, the emphasis is on the state’s role in theatre activity, i.e., the main levers of influence with which it possibly sought to ensure the implementation of “important to the state”⁴ functions with the help of theatre. Referring to the sociologist Charles Tilly’s useful theory that marks out three types of state’s influence (coercion, capitalist and capitalised-coercion⁵), the state’s role in theatre activity is examined from the aspects of control and patronage.

The research will reveal that during the interwar period the state theatre system – the State Theatre and its subdivisions – became the most convenient place economically and socially to realise the theatre professionals’ creative inspirations. Thus, the dissertation also analyses theatre professionals’ conformism as a separate problem, by looking not only at the performances, but putting more emphasis on specific social strategies used by theatre artists, i.e., an attempt to create favourable conditions for their activity. It is observed that an identity of theatre professional as a civil servant becomes a foundation for a significant status, ensuring (or on the contrary, hindering) the success for a theatre artist. This way, culture and ideology – the relations keeping the shape and stability of the state – become a problematic field of interest, in which the activity of the interwar theatre took place; and by identifying the state with power, the issue under investigation is how control, finance and theatre professionals’ conformism bound the interwar theatre with the enhancement of statehood.

The research object is the role of the state in Lithuanian theatre from 1918 to 1940 – its conceptual grounds; positive and negative effects on theatre development, self-government and professionals’ stance. As the network of theatres in Lithuania was low developed (as compared, for example, with the same period in Estonia⁶), the thesis touches upon the scanty private sector only in special cases. The focus is on the State Theatre, which operated in Kaunas, presenting a detailed analysis of its status and characteristic features of its management and financing. So far, these aspects of the largest theatre in the interwar Lithuania have been the least explored. The findings of earlier carried studies on aesthetic characteristics of the State Theatre activity serves as a valuable rear for this thesis, which for the first time presents a complex analysis of theatre everyday life – decision-making, finance, organisation of work, the state granted privileges and restrictions. The period from 1918 to 1940 is loose chronological limits of the study, because the thesis also touches upon such distant contexts as the Théâtre-Français, founded in the seventieth century. Being the first national theatre institution in Europe, it demonstrated an influential organisational and conceptual model for later practitioners and theorists of European theatre. Searching for the distinctive character of the relations between theatre and the state in the interwar Lithuania, the thesis also steps out from the two decades of independence: some genealogical components of the conception of theatre are searched for in the epoch of the Lithuanian national “awakening” at the turn of the twentieth century.

The aim of this thesis is threefold: to identify the conceptual preconditions, which stimulated the emergence of the institutional theatre system in the interwar Lithuania; to

⁴ Cf.: Mačiulis, Dangiras. *Valstybės kultūros politika Lietuvoje 1927–1940 metais*. Vilnius: Lietuvos istorijos instituto leidykla, 2005, p. 280.

⁵ Tilly, Charles. *Coercion, Capital, and European States, AD 990–1990*. Cambridge: Basil Blackwell, 1990.

⁶ See: Rähesoo, Jaak. *Estonian Theatre*. Tallinn: Estonian Theatre Union, 2008, p. 45–54.

analyse how the state governed theatre activities and developed theatre culture in the period from 1918 to 1940; to estimate the scale of the governmental influence on theatre artists' priorities for action, career and creative choices.

The objectives of the research:

- referring to the historical examples from the seventeenth to the nineteenth centuries, to examine the evolution and structure of the conception of theatre usefulness for the state in Europe and to establish how the settled Western definitions of national theatre functions were adapted in the conception of Lithuanian theatre at the turn of the twentieth century;

- to reconstruct and analyse the creation and development of the state theatre system in the period from 1918 to 1940, evaluating its control tendencies; and to explore how and what institutional control mechanisms influenced the creative and organisational decisions;

- to identify the forms of state support, provided for the theatre system; to assess the financial expression of theatre activities in the overall context of state's priorities; to analyse the economic and social privileges granted to the servants of the state theatre system; and to define the state's stance and influence on the development of theatre culture;

- to identify typical social success strategies used by theatre practitioners to consolidate their creative careers; to evaluate the impact of theatre utility principle and centralised theatre system on the theatre professionals' aesthetic views and creative work.

The research methods and methodological approaches. The aim and objectives of the research have motivated to modify the traditional historiographical method (search for sources, criticism and presentation of the results), thus the historical, descriptive-analytical and comparative methods are complemented by other methodologies. The search for primary and secondary sources and their analysis were carried out in order to reconstruct the process of establishing and developing the state theatre system and to evaluate the control of the State Theatre and its departments, and also the features of the administrative organisation of their activity. Analytical, descriptive and comparative research methods were used to present legal acts, laws, decrees, the regulatory statutes, the sets of internal rules issued by the managing directors of the theatre, and statistical data. However, the specifics of the research objectives has motivated to interpret the data using various methodologic and theoretic extensions.

First of all, the research encompasses the *postpositivist* approach in theatre historiography, stimulating to trespass the traditional identification of theatre history with a sequence of objectively cognisable aesthetic phenomena. Today the studies on the interwar Lithuanian theatre history usually apply the objectivising method, chronologically arranging the staged productions, discussing their aesthetic qualities, most often linking them with director's personality, and constructing the "chains" – stylistic or aesthetic trends⁷ – from individual events. Since such kind of studies bypasses other

⁷ Cf.: The structure of the chapter on the drama theatre in *Lithuanian Theatre History, 1929–1935. The first book* (2000): "The Problem of Drama Repertoire", "Directing and Pedagogical Innovations by Andrius Oleka-Zilinskas", "Michail Chekhov's Artistic Directing in the State Theatre", "Features of Konstantinas

important aspects of theatre life – the legal and administrative control mechanisms of theatre management, which are important for this thesis, therefore the approach of postpositivist historiography is applied, which enables to connect theatre to surrounding context.

Postpositivist historiography of theatre tends to understand a theatrical phenomenon as an *event*, where the actions and images on the stage are only a part of a larger cultural and social structure⁸. Thomas Postlewait has offered a wider angle of view and a corresponding analytical method: first, it becomes meaningful to look at the relations between a theatrical event and its context in the light of Aristotle's mimesis theory. The metaphor of *mirror* is enlightening, but, according to Postlewait, more adequate is *embodiment*: theatrical events “embody” context influencing them.⁹ The scholar offers a very elaborated model for the analysis of theatre and its contexts: a theatrical event is associated not only with its immediate creators, but also with their impact on the outside world, i.e., on cultural system, perceivers and tradition, with which every theatrical event establishes a dialectical relationship¹⁰. Thus, in this dissertation, the state theatre system, which was operating during the interwar period, is considered as a phenomenon analysed in the tangle of large contexts: the relations of culture and power and their expression in the conception of interconnections between theatre and the nation-state.

For the analysis of the connections between theatre and the nation-state, Benedict Anderson's concept of *imagined community* is significant. According to the scholar, a nation is “an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign.”¹¹ It is an imagined community because many unfamiliar people perceive themselves as part of that group. Separate individuals are brought together into a solid formation by various images of ethnic uniqueness, and national language is the most distinct one. The actualisation of linguistic purity parameters, which are related to the raising a sense of community and cultural resistance to *external impact* in theatre, is analysed on the basis of Marvin A. Carlson's insights and the concept of the *completely homogeneous speech community*. By “homogeneous unity“ Carlson means a psycho-emotional state experienced by all of the audience of a performance. This feeling is based on the differentiation separating 'ours' from 'others'. The theatre researcher has noted that “although a society may possess considerable cultural diversity, the audiences that have attended particular theatres have generally been distinctly less heterogeneous than the society that surrounds them.”¹²

In the context of social tensions and instability of the young state, the State Theatre project can be seen as a part of a specific “affirmative culture”. Herbert Marcuse defines

Glinskis', Antanas Sutkus' and Borisas Dauguvietis' Artistic Directing”, “Drama Theatre in Šiauliai”, “The Origins and Trends in Scenography”, “Music for Theatre Performances.”

⁸ McConachie, Bruce A. Towards a Postpositivist Theatre History. In: *Theatre Journal*. 1985, vol. 37, no. 4, p. 465.

⁹ Postlewait, Thomas. *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 10–11.

¹⁰ Ibid, p. 18.

¹¹ Anderson, Benedict. *Įsivaizduojamos bendruomenės. Apmąstymai apie nacionalizmo kilmę ir plitimą*. Vilnius: Baltos lankos / ALK, 1999, p. 20–23.

¹² Carlson, Marvin A. *Speaking in Tongues. Language at Play in the Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006, p. 4.

“affirmative culture” as a specific historical form of culture, which was formed in the process of the development of bourgeois society. An essential feature of the affirmative culture is better “the assertion of a universally obligatory, eternally better or more valuable world that must be unconditionally affirmed.”¹³ It is probable that, in respect to the state, the project of the State Theatre in the development of Lithuanian culture also had to function by “affirming” and consolidating new living conditions of a newly established state and hiding their contradictions. This way, the Lithuanian state theatre system, operating in the interwar period, acquires the status of an institution – not only as a formal organisation, but also as a potentially influencing derivative for the development and form of society.

Here the significant insight has been made by the sociologist Charles Tilly, who argues that the studies of historical institutionalism are based on the analysis of large structures and large-scale processes invoking *specific* referents: the time, place and people, whose real experiences enable to confirm the coherency of the investigated process.¹⁴ This dissertation uses the types of the state’s “physiology”, formulated in Tilly’s practical studies. According to the scholar, the states have historically evolved in three ways: in order to preserve the integrity and win wars they relied on coercion, capital, or both.¹⁵ The modern nation-states, as contrarily to the coercion-based empires (e.g., the tsarist Russia) or Western European city-states, disposing considerable resources (e.g., Venetian Republic), must *negotiate* the loyalty of their citizens, offering protection, justice, as well as the systems of production and income redistribution.¹⁶ For this the state creates the machinery of *coercion* (army, navy, and other power structures) and *civil* (financial, administrative, legal, etc. organisations) mechanisms. Thus, compared to its predecessors as “war machines”, the modern nation-states are multi-functional organisations: the efforts to control the coercion and capital have remained, but together with various regulatory, compensatory, protective activity (e.g., social security, education, city planning, etc.).¹⁷ Nationalism served here as a support mechanism: first, as a way to identify the aims of population and the state; second, as a means of maintaining the perception of linguistic and/or cultural distinctiveness¹⁸.

During two decades of the interwar period, the state of Lithuania allocated its funds mainly for maintenance of coercive apparatus: the budget of the Ministry of Defence (the richest Ministry) could reach over 26 percent of annual expenditure of the state, nevertheless education also was an important area of state support and the Ministry of Education sometimes get into the top three of the most heavily supported ministries. So, the state theatre system, governed by the Ministry of Education, was obviously considered as a part of the civil apparatus of the state.

¹³ Marcuse, Herbert. The Affirmative Character of the Culture. In: *Cultural Theory. An Anthology* / Ed. I. Sezeman, Timothy Kaposy. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010, p. 30.

¹⁴ Tilly, Charles. *Big Structures, Large Processes, and Huge Comparisons*. New York: Russell Sage Foundation, 1984, p. 14.

¹⁵ Tilly, 1990, op. cit., p. 30.

¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷ *Ibid.*, p. 53.

¹⁸ *Ibid.*, p. 63.

It is significant that censorship, as a typical mechanism of coercion, in the state theatre system manifested itself in a peculiar form. The theatre scholar Janelle Reinelt distinguishes several types of censorship in theatre: war censorship, operating during war, and moral censorship in times of peace, a political censorship, a religious censorship and a relatively new form – corporate censorship. Each of them has a specific function, e.g., to control enemy propaganda or to block the criticism of a ruling regime.¹⁹ At the beginning of the nineteenth century in France, Frederick William John Hemmings detects *preventive* and *repressive* censorship of the theatre: the first was to ban the production of the play, the second – to prohibit future performances.²⁰ For nearly two decades of the interwar period Lithuania lived in a state of war, thus the instance of censorship was officially abolished only for a few months²¹, but, unlike press or cinema, theatre did not have its censorship law. The thesis raises a hypothesis that in field of theatre the government relied more on the theatre practitioner’s conformism or the strategy consciously chosen by the artist and hope for a successful professional or social career than on formal censorship.

To test this hypothesis the thesis refers to several insights from theoretical and experimental studies on conformism. In Western studies the research on conformism was closely related to *Gestalt* psychology theory. Max Wertheimer, a pioneer of this theory, argued that mental life is integral, and central category for its understanding is *Gestalt* – a certain form, to which psyche organises the perceived information.²² In other words, separate elements of information are combined into a whole, like the musical notes into melody. For this dissertation important insight of Gestalt theory is that the whole and its elements are not necessarily and not always homogeneous, but in order to become a whole, they act upon and change each other. Wertheimer wrote: “Is it true that when I hear a melody a base of my experience is the sum of the individual tones? Or vice versa? Maybe in every sound, in every place of a melody I hear a different, though affected by the whole, note.”²³

In the field of social psychology this problem was elaborated by Solomon Asch, who on the basis of empirical studies in the 1950s demonstrated the mechanism of the so-called “majority effect”. The experiment was carried on the individuals’ reaction to a wrong fact presented as the majority’s opinion.²⁴ Some participants of the experiment had retained the critical opinion and did not yield to the majority, but the conformism of other subjects grew up depending on three factors: the approval of the majority opinion was influenced by the type of the situation, structure of the majority and individual character. Asch has noted that the majority effect is directly proportional to the obscurity and

¹⁹ Reinelt, Janelle. The Limits of Censorship. In: *Theatre Research International*. 2007, vol. 32, no. 1, p. 6.

²⁰ Hemmings, Frederick William John. *Theatre and State in France, 1760–1905*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 93.

²¹ Riaubienė, Arida. Valstybinės cenzūros mechanizmas tarpukario Lietuvoje. In: *Knygotyra*. 2005, nr. 44, p. 105–106.

²² Cf.: Kazlauskas, Mindaugas. Geštaltpsichologijos idėjos Arono Gurwitschiaus fenomenologinėje filosofijoje. In: *Zmogus ir žodis*. 2012, nr. 4, p. 73.

²³ Wertheimer, Max. Gestalt Theory. In: *Gestalt Theory*. 1999, vol. 21, http://www.gestalttheory.net/cms/uploads/pdf/archive/1910_1933/gestalt_theory_wertheimer.pdf.

²⁴ Asch, Solomon E. Effects of Group Pressure Upon the Modification and Distortion of Judgments. In: *Documents of Gestalt Psychology* / Ed. M. Henle. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1961, p. 222–236.

uncertainty of situation. Individuals also proved to be very sensitive to the structural composition of the majority: conformism essentially was driven by the majority's unanimity on the matter. Finally, the experiment revealed that the yielding to the majority's view or its rejection is determined by character of individual and, in particular, by the individual's *confidence* in the rightness of his/her opinion. According to Asch, the results of the experiment allow to predict the dynamics of the society and answer the questions, or by creating appropriate conditions give in to pressure from a group of the under which circumstances the individuals are more inclined to act independently, and under which circumstances they choose conformism.

Asch's findings prompted further rich and multisectoral examination of the phenomenon of conformism, but for the tasks of this thesis, most important are the practical and applied aspects of yielding to the majority opinion or its rejection. The economist Douglas Bernheim noted that individual behaviour is often motivated by social factors such as an aspiration for prestige, respect, popularity or recognition.²⁵ The scholar considers these factors to be a medium for conformism to appear, because society and its constituting social groups often symbolically or physically punish individuals whose behaviour departs from legitimate standards/norms supported by the majority. In Bernheim's opinion, in understanding the practical implications of the conformist attitude the concept of *status* is significant. An individual's status in the society is created and determined by the opinion of social environment, therefore, its management becomes essential for an individual seeking prestige or recognition. Bernheim draws attention to an interesting paradox: the individual's status is based on the opinion of the social environment on his value in respect of legitimate norms. However, to form its own opinion the environment can only refer on an individual's behaviour: an individual's view to majority supported norms remains unknowable. Thus, in cases where the status becomes significant enough, individuals, despite the potentially heterogeneous opinions about social norms, choose a homogeneous, standard pattern of behaviour. According to Bernheim, individuals choose conformist behaviour and deliberately conceals heterogeneous opinion, because they know (or at least suspect) that behaviour distancing from social norms can substantially impair their status. So, it can be said that, on the one hand, in the social environment the individual's behaviour is mistakenly identified with his or her views, and secondly, the individual's behaviour can be identified with consciously chosen strategy to acquire a social status and to maintain it. In his study *The Logic of Practice* the sociologist Pierre Bourdieu argues that the logic of practice and the logic of a logician are different, but the latter obeys the former for the reasons of social status maintenance and successful social career²⁶.

Here the concept of *power game* will serve for the purposes of the research. Anthropological studies say that the game should be considered a basic human instinct, and also the condition for cultural development²⁷. In French sociology of culture and art the play – a phenomenon of disinterested and useless activity – is directly linked to the

²⁵ Bernheim, B. Douglas. A Theory of Conformity. In: *Journal of Political Economy*. 1994, no. 5, p. 841–877.

²⁶ Bourdieu, Pierre. *The Logic of Practice*. Stanford: Stanford University Press, 1990, p. 80.

²⁷ Cf.: Huizinga, Johan. *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture*. London, Boston, Henley: Routledge & Keagan Paul, 1949.

logic of artistic creation and its use, in which the activity having end in itself takes a symbolic value. The symbolic value becomes a capital, which can be converted into other forms of capital, as well as into the economic capital. This way, an apparently disinterested activity opens up its underlying incentives – the accumulation of symbolic and/or economic capital²⁸. In the sociology of art this phenomenon is called as social or power games, and sometimes – the illusion, faith, which makes understand and follow the rules of the game of power²⁹. The fourth part of the dissertation examines the actions of theatre professionals, who were “playing” in in the field of the interwar theatre, and identifies their chosen and implemented strategies, by which they sought to win power game. Bourdieu has remarked that in this case the individual (in the sociologist’s vocabulary – an “agent”, actor) not always even leans on the rational calculation steps: the logic of practice is based on instinctive feeling for the “rules of the game”. It is linked to the heterogeneous corpus of the European conceptions of national theatre adapted in Lithuanian culture at the turn of the twentieth century.

The structural outline of the thesis. The dissertation consists of an introduction, four parts, conclusions and list of references. The first part of the dissertation analyses the historical examples, which reveal the formation of the conceptions of theatre utility in Europe. It also discusses the theatre functions that facilitate the processes of state building and maintenance. The first part of the thesis also provides the historical perspective on the links of theatre with the dissemination of prevailing cultural model, national language, culture and ideology as rooted in the Western conception of the theatre during the eighteenth and twentieth centuries. The example of the French national theatre, the Théâtre-Français, is especially interesting, as through its long history, which coincided with the radical changes in the state, it shows the change both of the ideology, and culture, and in some cases, the change of language standards. Besides, here the intersection of two conceptions of theatrical addressee will appear: “Should national theatre open itself to “all the people”, or only to some part of the nation?”. Analysing the national (German, Czech, Norwegian, etc.) theatres that were “created” by the nation in the eighteenth and nineteenth centuries, the conception of the relations between theatre and the State is supplemented by the component of ideology of nationalism. For example, in Norway during this period there were efforts to develop a specific theatrical culture, which by actualisation of folk traditions of the past, would counteract the social fragmentation and create a unified nation – the foundation for a nation-state. The example of Norway also reveals an important function of representation, fostered in the theatre “created” by the nation; in this case it is directed towards the outside audience and shows distinctive cultural achievements of a particular nation. The first part of dissertation concludes with a summary of the process of adaptation and transformation of the European national theatre conceptions by the Lithuanian culture at the turn of the twentieth century.

The second and third parts of the doctoral thesis examine how the conception of the role of theatre in the state’s life was put into practice in the interwar Lithuania. Here analysis takes two directions: (1) the examination of the state’s “supervision”, or possible

²⁸ Bourdieu, Pierre. *Raisons pratiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1994, p. 160.

²⁹ Gaižutytė-Filipavičienė, Žilvinė. *Pierre’as Bourdieu ir socialiniai meno žaidimai*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2005, p. 130–131.

mechanisms of ideological and administrative oppression, and (2) the investigation of “patronage”, i.e., positive factors provided by the state for the development of theatrical culture. Accordingly, the second part of the dissertation examines the formation and evolution of state theatre system and its management structure; and the third – the development of theatrical culture and also the financial and social rear provided by the state. These parts of the thesis formulate the assumption that a very centralized state theatre system, functioning during the interwar period, not only created one distinct theatre centre in The State Theatre in Kaunas, but also led to the emergence of specific success strategies among theatre practitioners. Having established a symbolic centre, the state at the same time initiated a specific gravity field for theatre practitioners, which created distinctive rules of the game of power. Being in the symbolic centre for a theatre professional not only meant a dominant status and social or financial benefits, it was a victory based on the importance of faith in the power game. All this could be achieved by choosing the right strategy of behaviour, the conditions for which were actually or only implicitly dictated by the state as the owner of theatre centre.

This problem is addressed in the fourth part of the dissertation “Upstream and Downstream: the Success Strategies of Theatre Professionals”, starting with the identification of the features of theatre ideology, the spread of which the state equated with the functions of the State Theatre. Then there are given grounds for an argument that the state mechanisms of oppression and support are not sufficient factor for explaining in detail the shape of the Lithuanian interwar theatre: the distinctive character of the organisational and aesthetic forms is better understood taking into account the consciously taken steps and made decisions by theatre professionals and also their stance on the government. The variations of the posture are divided into conformist (“downstream”) and innovative (“upstream”); the latter strategy was intended to *not to change the system itself*, but its preferences by convincing it of reliability and value of aesthetic self-expression. The interlacement of these two strategies is a missing link to explain the reasons: 1) why a modern model of artistic direction of performance hardly made its way in the interwar Lithuanian theatre, 2) why the decentralization of theatre system was constantly sought, but unrealised, 3) the reasons for the creative crisis in the State Theatre at the end of the Thirties.

The relevance of the research. The relations, linking Lithuanian theatre and the state, despite their apparent elasticity during the interwar period when the State Theatre and its branches consistently represented the professional theatrical culture in the country, have not received yet a more detailed study. Meanwhile, abroad, the analysis of the relationship of various forms of art (including theatre) with the state is not new: for example, in her monograph *The National Stage – Theatre and Cultural Legitimation in England, France, and America* (1992) Loren Kruger summed up the contact of three countries with the national theatres. In her book *Warszawskie teatry rządowe – dramat i komedia, 1890–1915* (2003) Maria Olga Bieńka presents an interesting study of the Tsarist Russia’s imperial policy in respect to the Polish theatre, and in his *Theatre in the Third Reich, the Prewar Years - Essays on Theatre in Nazi Germany* (1995) Glen W. Gadberry looks at the Nazi German theatre policy. The parallels of this theatre stage in Nazi Germany and fascist Italy are analysed by Guenter Berghaus in *Fascism and Theatre – Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925–*

1945, 1996. There should be also mentioned very abundant works on the contacts between and the State and theatre in Ireland (for example, *Theatre and the State in Twentieth Century Ireland*, 2001, and Michael Valdez Moses' analysis of the Irish anti-modernist movement).

The relations of fine arts and press with the authorising and sometimes suppressing them government during the period of the first independence have been already summed up in the works by Lithuanian cultural researchers: Giedrė Jankevičiūtė's "Fine Arts and the State, Fine Arts Life in the Republic of Lithuania, 1918–1940" (2003) and Andrius Vaišnys' "Press and the State, 1918–1940. Analysis from historical, legal and political point of view" (1998). The study on the cultural policy of the authoritarian nationalist government has been presented by Dangiras Mačiulis in his "State Cultural Policy in Lithuania, 1927–1940" (2005). These definitely valuable academic studies actualize the unpublished sources and provide a thorough image of the management of the interwar culture and its individual areas. However, in available historiographic studies, the state's role in the interwar theatrical activity has been mentioned fragmentarily and mostly ambiguously: the state was repugnant to theatre, yet has created a gilded cage for "its own" State Theatre.³⁰ This interpretation must be regarded as a kind of intellectual heritage. The negative image of the role of the state in the interwar theatre was formed, on the one hand, by its contemporaries, who criticized the management of the state theatre systems for a variety of reasons. From Vaclovas Biržiška in the Twenties³¹ to Balys Sruoga in the Thirties³², a number of authoritative cultural figures publicly named the weaknesses of the state theatre system. On the other hand, the Soviet historiography also tended to emphasize the antagonism between the State power and the theatre: the "bourgeois" interwar state was pictured as an undeniable oppression machine (e.g., "The work of the theatre and other cultural institutions exacerbated even more on 17 December, 1926, after the Fascist coup d'état. <...> The riding-hag did not slacken off until 1940"³³). Meanwhile, contemporary studies on the interwar culture suggest the opposite: in respect to culture, the authoritarian regime by Antanas Smetona wore "white gloves"³⁴, and its

³⁰ Cf : Withholding the financial support, "Lithuanian Department of Education [more precisely – the Ministry, A. P.] perhaps most contributed to the collapse of the Jaunuju teatras (The Theatre of The Young). The most promising – in terms of creative work - theatre was quietly put to death. Oleka-Žilinskas also lost his job in Lithuania." (Aleksaitė, Irena. Andriaus Olekos-Žilinsko režisūros ir pedagogikos novacijos. In: *Lietuvių teatro istorija. Pirmoji knyga 1929–1935* / Sud. A. Girdžiūskaitė. Vilnius: „Gervė“, 2000, p. 111); "In the temporary capital The State Theatre was generously funded by the state until 1940; it was a professional theatre under the supervision of the Ministry of Education. Naturally, it was a kind of representor of theatre culture. It is possible that this moment determined both the nature of repertoire, and the approach of entire theatre (especially of its drama company) to the social, political and other problems of that time. Unlike the literary works of that time... the creative direction of the theatre was much more moderate." (Aleksaitė, Irena. Režisūros problemos. In: *Lietuvių teatro istorija. Antroji knyga 1935–1940* / Ats. red. I. Aleksaitė. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2002, p. 32).

³¹ Biržiška, Vaclovas. Teatro ir „teatralų“ reikalai. In: *Lietuva*. 1926, nr. 119, p. 4.

³² B. S. [Balys Sruoga]. Futbolas, dvasios sterilizacija ar kūryba? In: *Naujoji Romuva*. 1937, nr. 41, p. 731–736.

³³ Vengris, Antanas. Dramos teatras. In: *Lietuvių teatras 1918–1929* / Red. J. Gaudrimas. Vilnius: Mintis. 1981, p. 130.

³⁴ Cf : Truska, Liudas. *Antanas Smetona ir jo laikai*. Vilnius: Valstybinis leidybos centras, 1996, p. 315–316.

aims to control the creative work were neither persistent, nor decisive.³⁵ Therefore, based on the analysis of the primary sources, this dissertation not only aims to define the state's influence on the interwar theatre life, but will also describe the theatre situation in relation to other components of the interwar culture for the first time. Such a comparison will enable a better understanding of the status of the theatre and will help to determine its degree of subordination to the interests of the state.

Questioning the relations between the state, as an evil (or indifferent) “stepmother”, and the theatre, as “Cinderella”, the dissertation attempts to open up a wider debate on the reasons for the change of the aesthetic features of the creative work of the State Theatre. Traditionally, the evolution of the state-supported theatre is portrayed as a progress-reversion trajectory: up to director Andrius Oleka-Žilinskas' debut in 1929 the theatre matures, from 1929 till 1935 it prospers, and in 1935 it returns, theatre scholar Irena Aleksaitė's apt metaphor, into its creative “old riverbed.”³⁶ Such an approach was grounded by prominent interwar theatre critic by Sruoga, who saw the period of the State Theatre under Oleka-Žilinskas' leadership as a “new era”³⁷, and later historians were looking for the reasons of the decline. The state power and ideological oppression were mentioned: for example, Oleka-Žilinskas and people holding the same views, “who had stood in artistic opposition in respect to the State Theatre, gradually took more and more radical social positions”, so they were forced to hush.³⁸ The findings of modern research are more moderate: “the golden age” of the State Theatre ended and the aesthetic routine returned because of the complex reasons, which were not only social, but also personal and financial.³⁹ Dissertation raises hypothesis that during two decades of the interwar the established institutional culture of the state theatre system was another strong factor driving the theatre artists, who belonged to this culture, to choose either a role of an ambitious artist or the one of a public servant and a corresponding aesthetic style in their works.

Review of literature and sources. The most important sources can be divided into groups of historical data, first, the internal processes of the theatre and the second – an external theatre management. The first group includes the protocols of general assembly meetings of the members of Lithuanian Art Creators' Association, preserved in The Wroblewski Library of the Lithuanian Academy of Sciences. The protocols reveal an early period of the Lithuanian theatre, which still sought for state's patronage. The documentation of The State Theatre and the Acting school, preserved in the Lithuanian Archives of Literature and Art (LALA), also reveals in detail the everyday life of the theatre, which was already nationalised, becoming a part of the state theatre system, and in particular, the possibilities and limits of self-government (here worth mentioning are the protocols of meetings of drama and opera companies councils, which were organised in

³⁵ Mačiulis, op. cit., p. 277.

³⁶ Aleksaitė, 2002, p. 23.

³⁷ Sruoga, Balyš. Saulėti elenai žinojo... In *Raštai. T. 11.* / Sud. A. Samulionis. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006, p. 189.

³⁸ Petuchauskas, Markas. Didžiojo tėvynės karo metai. In: *Lietuvių tarybinis teatras 1940–1956* / Red. J. Gaudrimas. Vilnius: Mintis, 1979, p. 66.

³⁹ See: Aleknonis, Gintaras. *Pakeliui. Režisierius Andrius Oleka-Žilinskas*. Vilnius: Scena, 2001; Česnulevičiūtė, Petronėlė. *Andrius Oleka-Žilinskas, Balyš Sruoga ir kiti*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2012.

the theatre). This material also reveals the second – the outer – aspect of the theatre management. The very structure of the cases – the documents, prepared in the theatre, are often filed together peg mixed with the edited text versions approved by the Ministry of Education – refers to governmental “hand” conducting the theatre process. This material stimulates to find out if such vigilant governmental supervision was limited only to the administrative and financial area, or did it also took the next step toward the ideological control.

For the analysis of the latter problem helpful are the published and unpublished documents, revealing the outside system of theatre management. The unpublished documents (preserved in the LALA and the Lithuanian Central State Archives (LCSA)) are the decrees and orders by the officials of the Ministry of Education and their intervention into the statutes and projects, prepared by the theatre. In that respect, very exhaustive are the minutes of the meetings of the State Theatre Repertoire Commission (which was formed by the Ministry of Education) in the period from 1937 to 1939; the minutes are stored in the Lithuanian Theatre, Music and Cinema Museum (LTMCM).

A source for assessment the reception of theatre system and visible results of its activity by its contemporaries is the publications in the interwar press – in newspapers and specialised periodicals – that provide a better understanding of the evaluation of the state theatre system and the effectiveness of the chosen strategies by theatre professionals. This material is extremely valuable to investigate the turning points, the moments when a change occurred in the symbolic centre of the theatre that was marked out by the state. The group of the published sources also comprises the laws, regulating the theatrical activity, which were published in the *Vyriausybės žinios* (Government News), and the laws, issued by the Minister of Education, published in the magazine *Švietimo darbas* (Education Work).

The chosen research direction has also determined the choice of *literature*: during the interwar period, the existence of the theatre was influenced by two regimes based on different world-views – democratic and authoritarian; thus, in order to describe the first phase of relationships between theatre and the state, the theoretical actualisation of similar cases is used: F. W. J. Hemmings’ *Theatre and State in France 1760–1905* (2004); Kruger’s investigation of relations between national theatre, theatre and the state in France; and Erika Fischer-Lichte’s *History of European Drama and Theatre* (2002). A survey of the evolution of the Czech, Polish, and Norwegian national theatres, which started in similar geographical and political circumstances as in Lithuania has been also helpful for the present research: namely, the works *Writing and rewriting National Theatre Histories* (2004), *National Theatre in Northern and Eastern Europe, 1746–1900* (1991) and Frederick J. Marker and Lise-Lone Marker’s *A History of Scandinavian Theatre* (1996).

The research is based on and sometimes discusses with the works on Lithuanian theatre history. The studies on the investigated period by Gintaras Aleknonis, Irena Aleksaitė, Petronėlė Česnulevičiūtė, Vytautas Maknys, Gražina Mareckaitė and Antanas Vengris serve both as a useful factographic source for facts, and as a space for adjustments and elaboration by drawing on the original sources, which have not been used by the above mentioned authors.

In order to reconstruct a wider historical and cultural context of the analysed phenomena, the studies on Lithuanian history, culture, economy has been used. Worth mentioning is Saulius Pivoras' study "The Development of Lithuanian and Latvian Civic Self-consciousness at the end of 18th and first half of the 19th centuries: a comparative aspect" (2000) and Paulius Subačius' "The Forge of Lithuanian Identity. The Culture of National Liberation" (1999), which enabled to draw a more accurate portrait of the ideological environment, in which the conception of Lithuanian theatre was formulated at the turn of the twentieth century. This context is complemented with the works by the literary scholars Aušra Martišiūtė, Mindaugas Kvietkauskas and Jonas Lankutis. A useful source for information about the Lithuanian Art Creators' Association, which is to be considered an origin of the state theatre system, was the monograph "Lithuanian Artists' Organizations, 1900–1940" (1980) by Jonas Umbrasas and Eglė Kunčiuvienė. In individual cases, the dissertation refers to specific studies, such as Bronius Povilaitis' "Agriculture in Lithuania, 1918–1940. Its Evolution and Progress", Arvydas Mikalauskas' "Civil Service and Civil Servants in the First Republic of Lithuania (during 1918–1940)", and others.

1. THE USEFULNESS OF THEATRE FOR THE STATE, OR *QUID PRO QUO*: THE FOUNDATIONS FOR FUNCTIONING OF THE STATE THEATRE SYSTEM

The first part of the dissertation juxtaposes two factors – (1) the international historical context, in which the definitions of national theatre functions were formulated, and (2) the conception of theatre, which existed in Lithuania in the first half of the twentieth century. After looking at various interpretations of the problem of theatre significance for the state in various European countries since the seventeenth century, the answer is given to the questions "Did the State hoped for a return benefit by supporting theatre system in Lithuania during the interwar period?" and "What kind of benefit did it hoped for in return?" This way a clear contour of important to the State "matters", with which theatre was commissioned, is cleared out, and a "duty to the nation-state" is defined (the "matters" and "duties" are mentioned by Mačiulis, who summarises the state government influence upon the field of creative art in the second decade of the interwar period⁴⁰).

The chapter "Theatre as a Consolidator of the Dominant Cultural Model" discusses the links between theatre and the dominant models in surrounding culture. Here the Théâtre-Français, the national theatre of France, is taken as an example: the trajectories of the development and changes of this theatre institution, which has been operating since 1680, become an informative starting point for the investigation of the intersections of the state's interests and theatre activity. Referring to the academic studies on the theatre culture in France and published sources, the chapter discloses how on the aesthetic and organisational levels the Théâtre-Français responds to the changes of the dominant cultural model and forms its prestige status as a centre of the recognised culture in the period from the seventeenth to nineteenth centuries.

⁴⁰ Mačiulis, op. cit., p. 280.

The section “Theatre as a Moral Institution” shows the middle-class, which since the eighteenth century has gradually become a significant social class in Europe, equates theatre to a moral institution that offers universal education with its aesthetic means, unites and polishes the boundaries of individual freedom. As a model here serves “the better part of humanity”, prominent in Friedrich Schiller’s aesthetics, and its cultural practices, values and political interests.

Schiller argued that *mildere Strahlen* (“milder rays of light”) of art are able to change the audience in a desirable way, thus the section “Theatre as a Mark of a Social Status” looks at what direction the typical Western national theatre oriented its audience in the nineteenth century. Here the German National Theatre in Hamburg is selected as the first example. The activity of this theatre, which was based on Gotthold Ephraim Lessing’s aesthetic platform, reveals the way the middle stratum of society identifies with the whole nation. Lessing’s aesthetics and later Johann Gottfried von Herder’s critical reflections on art, culture and nature identified the following distinctive features of national theatre: national language, the dispersion of the middle-class ethical beliefs, and ability to unite the nation. The spreading of the ideology of German Romanticism fundamentally influenced the becoming of other nations’ national theatres, as well: the representatives of the higher strata of the society were among the spectators of the first performance in the Czech language staged by the Patriotic Theatre (Vlastenské divadlo, also known as Vaterländisches Theatre) in 1786; the first public Norwegian theatre in Christiania (1825) was also oriented towards the customs and habits of the middle-class. In the above mentioned cases, the national theatre became the auto-manifestation of that part of society, which was culturally and politically suppressed and which stepped towards its emancipation. The choice of the language, being in suppressed situation, for the performances is also symbolic here: in Germany – German, dominated by the French-speaking estate; in Bohemia – Czech, dominated by the “high” German language; and Norwegian, dominated by Danish in Norway.

The section “Theatre as an Institution for Representation” looks at the way a national cultural distinctiveness and its representing theatre were linked not only with domestic policy interests, but also with the foreign ones. Henrik Ibsen’s career in Norway is chosen as the most important example. The meanders of Ibsen’s career – from recognition to condemnation – reflect the cherished goal: by actualising folk traditions and the ones of the past, to create such unified theatre culture, which would neutralise the social fragmentation, and in which the themes of social criticism should not be heard. For this reason, solely an act of reading the late works by Ibsen – “The Pillars of Society” (1877), “A Doll’s House” (1879) and especially “Ghosts” (1881) – could be considered bad style for the contemporaries; but after the playwright became an international celebrity, the Norwegian national scene began to exploit his name for representational purposes.

The section “The Conception of Theatre in Lithuanian Culture of Liberation at the turn of the Twentieth Century” discusses the way the three axes of the national theatre activity – dissemination of the middle-class interests, development of national culture and its representation – were reflected in the conception of Lithuanian theatre at the turn of the twentieth century. By referring to the recent historiographical studies and also to Anthony Smith’s definition of nationalism as “an ideological movement for attaining and

maintaining autonomy, unity and identity on behalf of a population deemed by some of its members to constitute an actual or potential ‘nation’⁴¹, it is shown that the “Lithuanian matter”, dynamically developing in the nineteenth century and encompassing the cultural, social and political emancipation, coincided with the interests of the emerging lower middle class in Lithuania, and substantially influenced the conception of Lithuanian theatre. The latter echoed the conception of theatre activity, which had crystallised in the cultures of national movements in Europe.

2. THE THEATRE UNDER THE SUPERVISION OF THE STATE

The second part of dissertation analyses the management mechanisms in the theatre system operating in Lithuania during the interwar period. While the first part of the thesis defines the conceptual basis for the role of theatre in the state, the second part focuses on the control levers, which enabled (1) to materialise the state theatre system and (2) gave it a specific shape and status, making influence on the aesthetic forms of the interwar theatre. Primarily, the focus is on the management of the state theatre system – its establishment, forming and development.

The chapter “The Early Stage of the Formation of the State Theatre” analyses the state theatre system in period from 1919 to 1922: from the first subsidised-theatre company – theatre director Antanas Sutkus’ “Tautos teatras” (Nation’s Theatre) to the foundation of the State Opera Theatre and the State Drama Theatre. This chapter reconstructs the processes of establishing and managing the Lithuanian professional theatre on the basis of the materials from the minutes of meetings of the Lithuanian Art Creators’ Association (LACA) and its divisions. The study of the archival materials has grounded the hypothesis that the opportunistic theatre artists’ relationship with the state, providing the financial support, took already shape at the earliest stage of the state-sponsored theatre.

The chapter “Theatre in the State, State in the Theatre” presents the analysis of the management of LACA Drama and Opera theatres, which were nationalised in 1922 and were united together as the State Theatre in 1925. Highlighting the most important points of change, this chapter chronologically discusses the management system of the theatre, which became an institution of the Lithuanian Ministry of Education. It was found that in the Drama and Opera theatres, which constituted the state theatre system till the middle of the Twenties, there operated separate hierarchical management structures, consisting of the Managing Director, Arts Council and the Joint Council of both state companies. The meetings of the Arts Councils and the Joint Council were always attended by a direct representative of the State — the Director of the Department of General Affairs or the Head of the Department of Art at the Ministry of Education. The minutes of meetings show that the officials considered the material, financial and administrative aspects of the two theatres as a field of their competence.

An important change occurs in 1925: implementing the policy of funds saving, by the Order of the Minister of Education the State Drama Theatre is jointed with the State Opera theatre, and the State Theatre is created. The theatre managing Board of directors

⁴¹ Smith, Anthony D. *National Identity*. London: Penguin Books, 1991, p. 73.

was formed of writer Liudas Gira (Chairman), Alfonsas Kernauskas and Antanas Rucevičius (members-administrators). A year later, the theatre management was formalised by the first specialised “Law of the State Theatre” passed by the Seimas of the Republic of Lithuania. The supervision was charged directly to the Minister of Education, who was to approve the “inner life” rules, prepared by the Theatre (§7), concluded agreements (§17) and to appoint the conductors, artistic directors, ballet-masters, choirmasters and stage designers (§15). The other significant novelty, established by “The Law of the State Theatre”, was related to the socio-economic status of the theatre staff: they became public servants with all rights and privileges provided by civil service (respectively – §10 and §6)⁴².

The growth of the state’s influence is witnessed by the change of the Theatre managing directors in the period from 1926 to 1930. This change coincided with changes in the field of political power. In the terms of the State Theatre management, the most significant change, which occurred during the period of Savickis being a managing director, is related to new “Law of the State Theatre”, proclaimed on November 13, 1929. The “Law of the State Theatre” consolidated the managing director of the Theatre as the sole and full body controller and paved a straight and short path for control: the work program, drawn up by the managing director and approved by the Minister of Education, became mandatory for the “artistic direction” of the Theatre.

Oleka-Žilinskas, who became a managing director of the State Theatre by the Act of the President on January 25, 1930, tended to share the responsibility for the unilateral management of the artistic orientation and aesthetic level of the Theatre, which was provided by the 1929 “Law”. He relied on the Repertoire commission, which was brought together at the State Theatre. The commission actively worked from September 19, 1931, till February 1932; its permanent members were Oleka-Žilinskas, prominent writers and playwrights Vincas Krėvė, Balys Sruoga, Petras Vaičiūnas, and Gira. In addition to its usual functions (selection of plays and evaluation of new works), this commission was to consider “what elements of being staged works of art should be emphasised”: it was provided for that the commission would also control the interpretation of the drama on the stage. It is important that the Commission’s decisions were considered “morally binding” for the theatre and had the right to adjust the annual repertoire, approved by the Minister of Education. So it can be said that in the terms of the State Theatre’s management, a distinctive project of convergence of creative community and state’s interests was being implemented. However, anchored in the State Theatre, the autonomous artists’ “republic” with their creative principles and the works soon began passing the state’s interests. As soon as in public sphere, an opinion became prevalent that in Oleka-Žilinskas’ State Theatre the task of the development of national cultural, i.e., of consolidation of Lithuanian community, was overshadowed by the priorities of aesthetic development and representation, the duties of the managing director were passed to Vaclovas Kasakaitis, the referent of the Ministry of Education, in 1933.

Kasakaitis was a managing director of the State theatre till 1935 and clearly tried to install his earlier experience of work in the Ministry of Education and methods used in that place. His managing was one of most bureaucratic during the lifetime of the Theatre.

⁴² Valstybės teatro įstatymas. In: *Vyriausybės žinios*. 1926, nr. 224, p. 3–4.

Kasakaitis' registry book for internal directions shows his aim to formalise by the relevant rules as much aspects of life within the Theatre as possible (staff discipline, Lithuanian language skills, professional ethics, etc.).

In January 1935, Kasakaitis returned to his post at the Ministry of Education, and the musician Viktoras Žadeika began to lead the State Theatre. The new managing of the Director of the actual work started a new State Theatre Repertoire commission, established in the Ministry of Education initiative again in October, 1934. In Commission regularly met Gira, Vaičiūnas and Žadeika, separate meetings were attended by Antanas Juška, the Director of the Department of Cultural Affairs at the Ministry of Education, later – by Vytautas Soblys. The methods of work here reminded of the procedure of previous commissions of similar type – the members of the Commission had to read the plays and after discussions to select the ones, which “suit” the Theatre stage, to approve the plans for performances of the season and to promote the writing of new plays.

Though the work of the Repertory Commission, which operated from 1937 to 1939, was openly called “censorship” by the theatre practitioners, the members of the Commission themselves not always identified with their decisions: they argued that due to the “political considerations”, “a lot of dear to us” could not be shown in the State Theatre. The official position of the Ministry of Education was vague – there was no pressure, but the anti-state and immoral meanings of the performances were not tolerated at the State Theatre. This way, an extensive field of contradictions was reinforced, in which a very large number of potential State Theatre premieres could get stuck, and which, by limiting playwrights' self-expression, made the State Theatre into an unattractive client.

An unsolvable problem of the State Theatre's repertoire began, and in the meetings of the Commission the idea of a *state-supported private* theatre was recalled. The Ministry of Education supported the idea and the new “Law of Theatres”⁴³, which entered into force at the end of the summer, 1939, defined the forms of the creating and sponsorship of non-state theatres: two statuses of the theatre were provided – the municipal and ‘private’ theatres. These types of theatres were to be set up by the allowance of the Ministry of Education (§26). The option of financial support was provided for both municipal and private theatres (§27). It can be argued that this way the state was laying the legal foundations for the future liberalisation of theatres – a process, which never happened due to historical changes.

3. THEATRE UNDER THE PATRONAGE OF THE STATE

The third part of the dissertation analyses the financial and social base, which (no less than the artists' and theorists' debates) reveal the position of theatre and its practitioners in respect to the state in the interwar Lithuania. This part of the dissertation identifies and estimates the change of financial support for the theatre, its proportionality to supporting other cultural areas, as well as its significance looking at the overall expenditure of the state. It also analyses the state's contribution to the development of

⁴³ Teatru įstatymas. In: *Vyriausybės žinios*. 1939, nr. 656, p. 461–463.

theatre culture and to the welfare of theatre practitioners, working in the state theatre system.

The chapter “Theatre in the Estimates of Expenditure of the State: From Segregation to Integration and Backwards” discusses the annual funds assigned the state to maintain the State Theatre in the period from 1921 to 1939; almost equivalent growth of these means reached its peak in 1931; later the expenditures were gradually reduced. The ratio of the state support becomes more precise looking at the State Theatre in the financing context of a bigger education system, a part of which the theatre was covering. In the interwar period, education was an important area of the state support: although the Ministry of Education was not the richest one, but in some cases (e.g., in the budget of 1939) it was one of the three most supported ministries (together with the Ministry of National Defence and Ministry of Communications). The State Theatre received about 5% of the total funds, allocated to the education system (from about 9% to 16% of annual expenditure of the state). The analysis reveals that a comparison of the state funds assigned for the maintenance of the State Theatre and, for example, for the M. K. Čiurlionis Gallery of Art, the State Theatre was a definite favourite of cultural funding. However, after having estimated that the state theatre system was also a source of income (to 31% of the support returned to the state treasury), total costs of the theatre system for the state, although being the largest in the group of cultural institutions, was not high.

The chapter “Small Forms of State Patronage: Social Care, Scholarships, Awards” analyses albeit smaller, but important forms of the state-provided patronage for theatre activity and, in particular, for the state-dependent institution of the State Theatre. The chapter analyses the change of the actors’ social status and financial situation. It also discusses various options the actors could take for the purposes of self-education and professional development; also the assignation of public recognition – awards; and duties, which were implied by a civil servant’s position and not always directly related to the field of creative art. The forms of patronage towards the state theatre system reveal that during the interwar period the state theatre institution became a space of financial and social privileges for theatre practitioners. The creative personnel of the State Theatre enjoyed financial security – a legally established salary and social guarantees – which was unavailable to the professionals in other art fields. The symbolic level of dependence on the state system was no less important – theatre artists were in direct contact with the decision-makers at the state institutions; this way they were able to consolidate a short path to meeting their personal needs and to deepen the understanding of the importance of their activity.

The chapter “The State and the Development of Theatre Culture” presents the analysis of the state’s contribution to the development of Lithuanian theatre culture. This chapter looks into the creation and maintenance of theatre education; and also into the state-initiated competitions of drama writing. An important part of the chapter is devoted to the unimplemented projects – the State Theatres in provincial towns of Panevėžys and Klaipėda. The latter case (not the state theatre department, which had been moved from Šiauliai and actually operating in Klaipėda, but the earlier project, started in the Twenties) is discussed in more detail for the first time in Lithuanian theatre historiography.

The functioning of acting schools and studios, reveals several important aspects of the metabolism between the interests of the state and theatre artists. First of all, it must be noted that, unlike in the case of the foundation of the State Theatre, where the state looked for the candidates among the theatre practitioners, the already formed institution of theatre education and training could be included into the sphere of state patronage. An initiative of building (or closing) new schools belonged to the theatre practitioners, and the Ministry of Education only followed their submitted proposals, most often approving them. In this case the passivity of the representatives of the government is explained by the reluctance to recognise a status of the State School of Drama as an independent institution: theatre education was considered to be an inner phenomenon of theatre, arising from the needs of the company and not requiring a special attention. So, unlike, for example, the State Schools of Music or Art, the Acting school was left to self-regulation – the state assigned the necessary funds for the institution, but the decision on its need was left to be made by the theatre practitioners.

The first contest for playwrights, supported by the Ministry of Education, was announced in summer of 1922. During the entire interwar period, the state – directly or through its financially dependent social organisations – gave an incentive to playwrights' work, looking for the ways to provide the theatres, operating in the country (and especially the State Theatre), with so called original repertoire. An abundance of initiatives came to light in 1938. But the analysed cases of the competitions for drama writing show that the desired results were not reached: the writers were not impressed with the state promotion forms not because of their lack, but for their specific character: the works written for competitions were identified with a work written to order and according to the state's (but not aesthetic) priorities. Therefore, it can be said that the effectiveness of the state support for the development of drama writing was decreased due to the applied principle to require retroactive benefits for that support.

The chapter "Unimplemented Projects: Theatre in Panevėžys and Klaipėda" analyses the unimplemented projects intended for the development of the state theatre system. At the beginning of the Twenties, when a centre of theatre activity was settling in Kaunas, there were also thoughts about the province. A possibility to expand the network of the state theatre appeared in Panevėžys. In this town a small theatre building, built by the industrialist Stanislovas Montvila, survived the WWI. After the sequestration of the building, there appeared the Panevėžys State Theatre. However, it practically did not start its operation: there was no company or a clear program, and neither the manager of the theatre, nor the Town Council took over the repair-works of the abandoned premises. Therefore, from the beginning of 1925, the Ministry of Education gave the building over to Panevėžys Division of the Lithuanian Riflemen's Union, which housed it with few of its subunits; and the theatre activity in Panevėžys was incorporated into the network of amateur theatres, dependent on the Riflemen's Union.

The issue of theatre in Klaipėda was more to the fore in the Ministry of Education: after the Klaipėda Revolt in 1923, the Klaipėda region was incorporated into Lithuania, and the dissemination of Lithuanian culture had to play an integrating role. The tours of the State Theatre companies (both opera and drama) in Klaipėda started to be organised in 1923, and in 1925 a request to Prime Minister was made to allocate funds for a maintenance of a permanent drama company in Klaipėda. In 1926, the Ministry of

Education was planning to send Sutkus and his studio the Tautos teatras, which had stopped its activity earlier, to Klaipėda, but the process of establishing a permanent company were stopped and somehow completed by the changes of more common significance. In June 2, 1926, a new Seimas of the Republic of Lithuania started its work: a month later, Sutkus was designated as a managing director of the State Theatre.

The state-sponsored professional Lithuanian theatre in Klaipėda will start operating only nearly a decade later – in 1935, after moving to Klaipėda the designated Šiauliai company of the State Theatre, established in 1931. The decentralisation of the state system, which took place in the Thirties, was overshadowed by the changed political atmosphere. A more resolute expansion of theatre system has to be linked with the cultural policy of the ruling Nationalist (Tautininkų) Party, which provided for the State Theatre the mission of “cultivating the nation” and demonstrated stronger concerns about improving accessibility of theatre.

4. UPSTREAM AND DOWNSTREAM: THE SUCCESS STRATEGIES OF THEATRE PROFESSIONALS

The second and third parts of the dissertation has revealed how the state theatre system was created, supported and controlled during the two decades of the interwar period. Its high degree of centralisation and socio-economic character has been highlighted: the state-supported theatre became the most stable and favourable space for artists to realise their creative ambitions. Accordingly, in ensuring the desired theatre functions, the state control placed more reliance on the economic levers than on aggressive oppression. The fourth part of the dissertation looks at a distinctive control mechanism – the phenomenon of conformism, starting the consciously chosen directions of theatre professionals’ activity and creative work in hope for more successful professional and social career. In this part of the thesis the strategies of actions by theatre professionals are divided into the conformist strategy (“downstream”) and the innovative one (“upstream”).

The chapter “The Conceptual Basis for Different Success Strategies“ takes notice of the fact that censorship – one of the strongest control mechanisms – was very weak in the interwar Lithuanian theatre: in the regulation of theatre activity no clear and coherent censorship interventions appeared. Thus, political directives could not serve as a springboard for the interwar theatre practitioners, seeking to construct a strategy of successful actions. Their place had to be taken by the norms of theatre activity, which were considered legitimate. Although the latter, emphasising usefulness of theatre activity, had been already entrenched at the beginning of the twentieth century, in parallel to them an alternative conception of theatre and creative work was also evolving. This way, in the Lithuanian field of artistic production, which started functioning after the First World War, two subfields were formed that valued the artistic goals diametrically contrary – while one of them proclaimed art’s functionality (so called “ideologists”), the other subfield raised the significance of aesthetic expression (“aesthetes”). Between these two axes of values the most vivid examples of success strategies of the interwar theatre professionals were developed.

The chapter “Downstream: Dauguvietis’ Case” ascertains that Dauguvietis’ coherent career should be related to the effectiveness of his chosen success strategy. The artistic attitudes, publicly and privately declared by the director, matched the principle of return benefit. The director’s position and its consolidation in the interwar field of theatre correspond to the typical steps of successful social career: Dauguvietis unambiguously chose the camp of theatre “ideologists” that was associated with the patronage of political power; in his public statements he affirmed his creative work as an opposition to the views of “aesthetes” and grounded it with arguments, that were valid not in theatre, but rather in the field of political power. This way the director won the state’s support – the most important guarantor of success – which helped him to keep a privileged position in the interwar theatre field and to neutralise competition effectively.

The chapter “Upstream: Oleka-Žilinskas’ Case” reveals in detail the “conspiracy” by the director Oleka-Žilinskas and his environment intended to reconcile their professional career with aesthetic self-expression ambitions. In order to accomplish his professional career, Oleka-Žilinskas publicly demonstrated his appreciation for legitimate standards of theatre activity, but in practice his actions did not comply with them. Therefore, his wish to persuade the state of the usefulness of aesthetic self-expression and by using the state’s funds to materialise the principles of autonomous theatre art, first of all, was criticised not in the field of political power, but in public sphere by the theatre critics. The director’s success strategy, based on innovativeness, was supported by the state as long as the confidence of the public sphere was kept, but even after it was exhausted, the state showed its will to maintain the aesthetic self-expression in the state theatre system – though not as a dominant direction of the creative work in theatre, but rather as an adjacent to it. Although Oleka-Žilinskas, being dissatisfied with the proposed conditions, left Lithuania, the trajectory of his career shows the change in the state’s conception of theatre and a progressive ripening of ideas of theatre liberalisation and system decentralisation.

CONCLUSIONS

1. The research has revealed that the role of the state in the activity of Lithuanian theatre in the period from 1918 to 1940 is characterised by the principle of return benefit. The national budget funds were allocated to obtain the social impact with the theatrical means: to create and enhance a linguistically and culturally homogeneous community, to promote the values of the middle class of society, to represent the distinctiveness of national culture and its level of development. In the context of European national theatres, these attitudes, emphasising the usefulness of the theatre, were not exclusive. At the turn of the twentieth century, the Lithuanian culture adapted the legitimacy criteria for national theatre institution, which had been already settled in the West and provided for the affirmation of dominant cultural models by educating and upbringing the audience, fostering national self-consciousness and supporting the implementation of domestic and foreign policy objectives.

2. From the first state-subsidies for theatre activities in 1919 till the last seasons of the State Theatre, the artists and the state government had different views on their interrelations: while the theatre professionals understood the state as an opportunity to implement their artistic ambitions, the state and intelligentsia controlled if theatre professionals' activity corresponded with the social and political goals of the national theatre institution. The research revealed that it was not easy to reconcile public and private interests in the theatre: the two conceptions of theatre – (a) instrumentalising and (b) affirming aesthetic self-expression – were too different. This divide stimulated the theatre artists' opportunism: in the works the priority of public interests was declared, creating a specific identity of theatre practitioner as a civil servant, or vice versa – by promoting the idea of disinterested creative work, the attempts were made to prove its value.

3. Starting with the nationalisation of the LACA Drama and Opera theatres (in 1922) and foundation of the State Theatre (in 1925) till 1940 the state's role in theatre activity manifested itself primarily in legal, administrative and financial ties. The basic principles of theatre system (the State Theatre in Kaunas and its subdivisions) activity were regulated by the legal acts, and their implementation was controlled by the theatre statutes, approved by the Ministry of Education, which also supervised the financial statements. Although the internal hierarchical management levels of the State Theatre were differing at different times, but the principle of subordination remained the same – the State Theatre was a constitutive part of education system, managed by the Ministry of Education. The state theatre system (being a subsystem of the educational system) was managed from the inside (through the authorities and art councils, operating in the State Theatre) and from outside (in the Ministry of Education, which was in charge to approve the final versions of the decisions). The research has revealed that the Ministry made a clear division of three areas of influence: administrative, financial and creative. During the investigated period the funding issues (annual budget, ticket price, number of staff posts, etc.) and the internal organization of theatre work procedures were approved and adjusted by the Ministry, and influence on the aesthetic direction of theatre work was formalised only in the second half of the Thirties. The change in control principles is evidenced by

the operating differences of the Repertoire Commissions, the members of which were the representatives of creative medium. The Repertoire Commissions, twice established in the Thirties, were an additional level of the State Theatre management. The first Repertoire Commission, operating from 1931 to 1932, successfully approved theatre professionals' aesthetic interests. The meetings of the second Repertoire Commission (operating from 1935 to 1939) were already attended by the representatives of the Ministry of Education; this commission was openly called censorship, and the minutes of its meetings demonstrate the growing tensions between the creative and the state objectives.

4. The state's investments in the theatre system were in line with the general economic development of the country and show the growth of the financial patronage. At the beginning of the investigated period the theatre was seen as a budgetary burden, and towards its end the state not only increased funding for the theatre, but also was preparing for a reform of the system by providing funds for private theatres. This change is related to the developing idea of disinterested art: aesthetic expression was gradually taking root as a legitimate form of national theatre activity. The study has revealed that in the second half of the Thirties both the State Theatre, and the Department of Culture in Ministry of Education tried to tie the creative works by the directors (Oleka-Žilinskas, and later – Juknevičius, Miltinis), belonging to the camp of theatre "aesthetes", into the joint activity of the state theatre system.

5. The state theatre system, established in the second decade of the twentieth century, was developed slowly and remained centralised during the entire interwar period. The carried research has revealed that the state, having consolidated a large-scale centre of theatre activity in the capital, addressed the challenges of theatre culture in the regions by funding the tours of the State Theatre and in reliance upon the amateur theatre of public organisations. The cases of unimplemented projects of the State Theatre in Panevėžys and Klaipėda show that in the Twenties there was a lack of political will to decentralise the theatre system: The Ministry of Education failed to take advantage of favourable material conditions in Panevėžys and social ones – in Klaipėda. The state theatre system was decentralised only in the Thirties, after the changes in the strategy of cultural policy were made: Šiauliai department of The State Theatre, founded in 1931, was moved to Klaipėda in 1935, and the legal framework for the activity of the state-supported private theatres was prepared at the end of the decade.

6. In developing the theatre culture, the state had kept pragmatic attitude: it supported the production of the Lithuanian drama, but showed little concern for theatre education. It can be argued that the unequal attention to the development of drama and theatre education shows the conservative conception of the hierarchy of performance elements. The most important role was assigned to the playwright and national drama, representing the unique contents and needs of the nation, and the artistic directing and acting were considered as additional components of a performance. The ineffectual results of playwriting competitions show that the writers were not impressed by the state forms of promotion; it was not due to the lack of contests, but to their specific character – the works written for competitions were identified with a work written to order and according the state's (but not aesthetic) priorities. The establishment of the state institutions for the theatre education was not considered an urgency in the interwar period. Being aware of the need for new personnel, the Ministry of Education followed the submitted theatre

practitioners' requests for funding the maintenance of acting schools or studios and in most cases approved them, but the Ministry did not establish any state institutions for the theatre education (such as Art or Music schools). Thus, an initiative of establishing new theatre schools (or closing them) fully belonged to theatre practitioners. Unlike in the cases of the artistic or musical training, the Ministry of Education considered the theatre education as an internal process of theatre renewal, and its organisation was identified with the individual needs of directors and creative process.

7. Ensuring the desired theatre functions, the state more relied on economic and social levers than on aggressive oppression. The State Theatre, as a branch of the educational system, belonged to the priority areas of state's expenditures, thus, compared to other creative areas, the state theatre system enjoyed financial and social benefits: its employees were civil servants; artistic production and artists' personal needs were steadily supported. However, the work in the State Theatre and its departments also meant a particular social function: the state generously rewarded those who had properly carried out a role of an exemplary citizen. By mobilising the privileges in the centralised state theatre system, the state government made an influence upon the theatre practitioners' actions during the interwar period: the State Theatre became a prerequisite for a successful creative career, and a goal to hold oneself out in the state theatre system encouraged the artists' conformism.

8. The aim to occupy a privileged position in the field of theatre stimulated theatre professionals to look independently for the ways to align their private and the state interests. The analysis of the activity of the directors Dauguvietis and Oleka-Žilinskas has revealed that the key factor of successful strategy determining the career opportunities in the interwar state theatre system was a status, created by theatre professional himself. By making public statements and emphasising the usefulness of their creative work, the directors shaped and controlled the opinion of social environment; but the stable career of Dauguvietis and the interrupted one of Oleka-Žilinskas show that the theatre critics, who represented public interest, acknowledged this status only after carefully contrasting the theatre professional's actual acts with the theatre functions, which were considered legitimate. While Dauguvietis' conformist stance was a guarantee for his work in the state theatre system, Oleka-Žilinskas' innovative activity was assessed as a luxury more suitable for the private sector. Meanwhile, the government, who had to make the final decision, chose a compromise and gradually matured the idea of theatre liberalisation and decentralisation of the system.

9. In the interwar period constantly resounding theatre practitioners' desire to establish a state-supported autonomy of theatre meant the efforts to promote a recognition of the significance of disinterested and "useless" theatre. The research has revealed that in the 1920s such an extension of the budget-dependent theatre functions still seemed unacceptable to the state. In the Thirties, the "conspiracy", executed by Oleka-Žilinskas and Sruoga, not only introduced an example of theatre for aesthetic expression, but also led to legitimisation process of the disinterested theatre. At the end of the 1930s a principle approval for the state-sponsored autonomy of theatre was announced – it was consolidated by the Law for Theatres, passed in 1939, which provided not only stronger self-government at the State Theatre, but also the governmental support for the private theatre sector.

SCIENTIFIC PUBLICATIONS ON THE SUBJECT OF THE DISSERTATION

1. Petrikiienė, Asta. Teatras ir valstybė tarpukaryje: kūrybos autonomijos problema [Theatre and the State: an Issue of Creative Autonomy]. In: *Menotyra*. ISSN 1392-1002, 2011, nr. 2, p. 158–164. (Database: MLA (Modern Language Association International Bibliography), <http://www.mla.org>, EBSCO, <http://www.ebsco.com>; CEEOL, <http://www.ceeol.com>).
2. Petrikiienė, Asta. Tautinio teatro ir naujų idėjų sankirtos 1920–1940 metais [The National Theatre and New Ideas in 1920–1940]. In: *Liaudies kultūra*. ISSN 0236-0551, 2008, nr. 1, p. 28–33. (Database: EBSCO, <http://www.ebscohost.com>).

PRESENTATIONS IN CONFERENCES

1. Petrikiienė, Asta. Subsidized Theatre Precondition for Modernization or the Conflicting Interests. International conference *Cultures of Modernity*, IFRT / FIRT / Ludwig Maximilians University Munich, July 6–31, 2010.
2. Petrikiienė, Asta. Contemporary Reality on the Stage of Estonian Theatre. International conference *Dramaa 2010*, Tartu, September 11, 2010.
3. Petrikiienė, Asta. The Censors' Blue Pencil and Lithuanian Theatre Before World War II. International conference *Silent Voices, Forbidden Lives: Censorship and Performance*, FIRT / IFTR / University of Lisbon, July 12–18, 2009.
4. Petrikiienė, Asta. Restricted Joy: Relations between Theatre and State in Interwar Period. International conference *Theatrical Emotions: Actors, Spectators, Characters*, Stockholm University, May 9–10, 2008.

CURRICULUM VITAE

Education:

1996–2001 Bachelor studies in Humanities, History, at Vytautas Magnus University, Faculty of Humanities

2003–2005 Master studies in Humanities, Theatre Studies, at Vytautas Magnus University, Art Institute

Internships:

2011, State scholarship for internship at Institute of Polish and Classical Philology, Adam Mickiewicz University, Poznan, Poland

2008, State scholarship for internship at Jagiellonian University, Faculty of Polish Studies, Department of Performance, Krakow, Poland

Scientific interests:

Lithuanian theatre history, European theatre history, socio-economical aspects of theatre production, nationalism.

Address:

Vytautas Magnus University

Faculty of Arts

Muitinės str. 7, LT-44280 Kaunas, Lithuania

E-mail: a.petrikiene@mf.vdu.lt

IVADAS

Disertacijos temos pagrindimas. Disertacijoje analizuojamas valstybės vaidmuo teatro veikloje Pirmosios Lietuvos Respublikos laikotarpiu. Todėl pagrindiniai „veikėjai“ yra ne spektakliai, o teatro ir valstybės ryšių idėjiniai pagrindai pirmojoje disertacijos dalyje; valstybinė teatro sistema ir jos atstovai (valdininkai, tarnautojai, repertuaro komisijų nariai, teatro kritikai ir ideologai) – antrojoje bei trečiojoje; ir tik ketvirtojoje – teatralai ir jų socialinės trajektorijos bei galios žaidimai. Pristatomas tyrimas nėra įprastos teatrologinės istoriografijos pavyzdys, nes tik ypatingais atvejais domimasi tuo, kas pakilus uždangai vyksta scenoje. Darbe teatras tapatinamas ne su spektakliais ir estetinė raiška, o su *veikla*, t. y. kryptingomis asmenų ir institucijų pastangomis pasiekti užsibrėžtą tikslą: įgyvendinti kūrybines ambicijas, užimti norimą visuomeninę padėtį ar teatro priemonėmis stiprinti konkretų (socialinį, kultūrinį, politinį) poveikį.

Valstybė disertacijoje tapatinama su aparatu, kuris, remdamasis politine galia, siekia užtikrinti savo vientisumą ir tvarumą. Sociologas Craigas Calhounas pažymi, kad tokios praktikos teorinis pagrindas yra nuostata valstybei pripažinti galios monopolį: tik valstybė ir jai atstovaujanti valdžia disponuoja teise legitimiai panaudoti jėgą⁴⁴. Todėl darbe valstybės ir valdžios sąvokos vartojamos sinonimiškai: anot C. Calhouno, moderniųjų, iš absoliutinių monarchijų atskilusių valstybių skiriamosiomis savybėmis laikytinos unifikacija ir integracija. Čia remiamasi galia – kuriama sava administracijos sistema, apibrėžiama teritorija ir, siekiant piliečius įtraukti į valstybinės politikos įgyvendinimą, įkuriamas tiesioginės kontrolės mechanizmas⁴⁵.

Svarbu tai, kad valstybė, naudodama galios įrankius teisingumui bei viešajai tvarkai užtikrinti, taip pat mobilizacijai, krašto apsaugos tikslams ir pan., juos panaudoja ir homogeniškai bei paklusniai visuomenei kurti. Tam įtvirtinami nauji galia besiremiantys mechanizmai: švietimo bei socialinės apsaugos sistemos, religinių, kultūrinių, etninių mažumų teisinis statusas ir pan. Šiai grupei literatūrologas Terry Eagletonas priskiria ir kultūrą: kad klestėtų, valstybė savo piliečiams turi skiepyti tam tikras dvasines nuostatas. Todėl atsakydamas į klausimą, kam reikalinga kultūra, mokslininkas teigia, jog kultūra laikytina etinės pedagogikos rūšimi, jos tikslas – visuomenėje išryškinti (numanomą) kolektyvinę šerdį, kurią simboliškai reprezentuoja valstybės egzistavimas⁴⁶. Taip viena valstybės tvarumo prielaidų tampa politinis ir kultūrinis visuomenės vientisumas.

Kultūrai ir šio tyrimo sričiai – teatrui – valstybė gali numatyti konkrečius uždavinius, todėl disertacijoje siekiama atsakyti į klausimą, kiek (ir ar) tarpukario dvidešimtmečio teatras pasidavė valstybės interesams bei instrumentalizacijai, t. y. ar tapo veiksminga valstybės aparato dalimi. Todėl pabrėžiamas valstybės vaidmuo teatro veikloje – pagrindiniai poveikio svertai, kuriais siekta pasitelkus teatrą užtikrinti „valstybiškai svarbių“⁴⁷ funkcijų įgyvendinimą. Remiantis naudinga sociologo Charleso Tilly teorija ir

⁴⁴ Calhoun, Craig. *Nacionalizm*. Warszawa: Wydawnictwa akademickie i profesjonalne, 2007, s. 103.

⁴⁵ *Ibid.*, s. 102–103.

⁴⁶ Eagleton, Terry. *Po co nam kultura?* Warszawa: Muza SA, 2012, s. 15.

⁴⁷ Plg.: Mačiulis, Dangiras. *Valstybės kultūros politika Lietuvoje 1927–1940 metais*. Vilnius: Lietuvos istorijos instituto leidykla, 2005, p. 280.

joje išskirtais trimis valstybės poveikio tipais: prievarta, papirkimu bei mišriu⁴⁸, valstybės vaidmuo teatro veikloje nagrinėjamas kontrolės ir globos aspektais.

Tyrimas atskleidžia, kad tarpukaryje veikusi valstybinė teatro sistema – Valstybės teatras ir jo padaliniai – ekonominiu ir socialiniu požiūriu tapo patogiausia vieta teatralų kūrybiniais sumanymams įgyvendinti, todėl atskira darbe analizuojama problema – teatralų konformizmas. Ir šįsyk nagrinėjami ne vien spektakliai, bet pabrėžiamos konkrečios socialinės teatro kūrėjų strategijos – mėginimas savo veiklai susikurti palankias sąlygas. Stebima, kaip teatralo-valstybės tarnautojo tapatybė tapo reikšmingo statuso pagrindu, užtikrinusiu teatro kūrėjo sėkmę (arba, priešingai – jai kliudžiusiu). Taigi valstybės pavidalą ir tvarumą palaikantys ryšiai, t. y. kultūra ir ideologija, domina kaip probleminis laukas, kuriame vykdyta tarpukario teatro veikla, o valstybę tapatinant su galia tiriama, kaip kontrolė, finansai bei teatralų konformizmas tarpukario teatrą saistė su valstybingumo tvirtinimu.

Tyrimo objektas – valstybės vaidmuo 1918–1940 m. Lietuvos teatre, jo ideologiniai pagrindai, teigiamas ir neigiamas poveikis teatro plėtrai bei savivaldai, taip pat ir vertybinėms teatralų nuostatoms. Dėl to, kad Lietuvoje buvo menkai išplėtotas teatrų tinklas (lyginant, pavyzdžiui, su to paties laikotarpio Estija⁴⁹), disertacijoje tik ypatingais atvejais paliečiamas negausus privatus sektorius, o nuodugniausiai analizuojamas Valstybės teatras Kaune – jo statusas, valdymo ir finansavimo ypatybės. Šis stambiausio tarpukario Lietuvos teatro veiklos aspektas yra mažiausiai tyrinėtas: akademiniai estetinių Valstybės teatro veiklos bruožų tyrimai pravertė kaip vertingas užnugaris, tačiau teatro kasdienybė – sprendimų priėmimas, finansai, darbo organizavimas, valstybės teikiamos privilegijos ir apribojimai – darbe kompleksiskai analizuojami pirmą kartą. Pirmoji Lietuvos nepriklausomybė – negriežtos tyrimo chronologinės ribos: disertacijoje atsižvelgiama į laike nutolusių kontekstą. Pavyzdžiui, XVII a. iškurtas *Théâtre-Français* – pirmoji nacionalinio teatro institucija Europoje, demonstravusi įtakingą organizacinį ir koncepcinį modelį vėlesniems Europos teatro praktikams ir teoretikams. Taip pat Lietuvos tarpukario teatro ir valstybės ryšių savitumo ieškoma išžengiant iš nepriklausomybės dvidešimtmečio: kai kurių teatro sampratos dėmenų genealogijos ieškoma XIX–XX a. sandūros „lietuviškųjų vakarų“ epochoje.

Tyrimo tikslas – išanalizuoti, kaip 1918–1940 m. valstybė valdė teatro veiklą bei plėtojo teatro kultūrą, nustatyti, kokios idėjinės prielaidos paskatino institucinės teatro sistemos atsiradimą tarpukario Lietuvoje, įvertinti valdžios poveikį teatro menininkams – jų veiklos prioritetams, karjerai ir kūrybiniais pasirinkimams.

Tyrimo uždaviniai:

- Remiantis istoriniais pavyzdžiais pristatyti koncepciją, skelbusią teatro naudingumą valstybei, apžvelgti koncepcijos raidą XVII–XIX a. Europoje, ištirti, kaip XIX a. pab.–XX a. pr. lietuvių teatro sampratoje adaptuotos Vakaruose nusistovėjusios nacionalinių teatrų funkcijų apibrėžtys.

- Rekonstruoti ir išanalizuoti valstybinės teatro sistemos kūrimą ir raidą 1918–1940 m., įvertinant jos valdymo tendencijas, nustatyti, kaip ir kokie institucinės kontrolės mechanizmai lėmė kūrybinių ir organizacinių sprendimų priėmimą.

⁴⁸ Tilly, Charles. *Coercion, Capital, and European States, AD 990–1990*. Cambridge: Basil Blackwell, 1990.

⁴⁹ Plačiau: Rähesoo, Jaak. *Estonian Theatre*. Tallinn: Estonian Theatre Union, 2008, p. 45–54.

- Ištirti teatro sistemai teiktos valstybinės paramos formas, įvertinti teatro veiklos finansinę išraišką valstybės prioritetų kontekste, išanalizuoti valstybinės teatro sistemos tarnautojų ekonomines bei socialines privilegijas, apibrėžti valstybės nuostatas ir įtaką teatro kultūros plėtrai.

- Nustatyti tipiškas teatro praktikų socialinės sėkmės strategijas, kuriomis siekta stiprinti savo kūrybinės karjeros pozicijas, įvertinti, kaip teatro naudingumo principas bei teatro sistemos centralizuotumas veikė estetines teatralų pažiūras ir kūrybą.

Tyrimo metodai ir metodologinės priėigos. Darbo tikslas ir uždaviniai skatino modifikuoti tradicinę istoriografijos procedūrą – šaltinių paiešką, kritiką ir rezultatų pateikimą, todėl istorinį, aprašomąjį analitinį ir lyginamąjį metodus papildė kitos metodologijos. Siekiant rekonstruoti valstybinės teatro sistemos įkūrimo ir plėtros procesą, įvertinti Valstybės teatro ir jo padalinių valdymą bei veiklos administracines organizavimo ypatybes, atlikta pirminių ir antrinių šaltinių paieška bei analizė. Nagrinėjant teisės aktus, įstatymus, įsakymus, teatro darbo tvarką reglamentavusius statutus ir teatro direktoriaus vidaus taisyklių rinkinius, taip pat pateikiant statistinius duomenis naudotas aprašomasis analitinis bei lyginamasis tyrimo metodai. Tačiau tyrimo uždavinių specifika skatino duomenis interpretuoti remiantis įvairiais metodologiniais ir teoriniais plėtiniais.

Pirmiausia minėtinas *postpozityvistinės* teatro istoriografijos požiūris, leidžiantis peržengti tradicinį teatro istorijos tapatinimą su objektyviai pažinių estetinių reiškinių seka. Tarpukario Lietuvos teatro istorijai skirtiems veikalams šiandien būdingas objektyvizuojantis metodas – chronologiškai išdėstomi teatralų scenose pasirodę spektakliai, aptariamoms jų estetinei savybės, dažniausiai siejant su jas kūręsio režisieriaus asmeniu, ir iš atskirų įvykių išvedamos stilistinės ar estetinės tendencijos⁵⁰. Kadangi toks tyrimas aplenkia kitus, disertacijos tikslams svarbius teatro gyvavimo aspektus – teisinius, administracinius teatro valdymo mechanizmus, padedančius įvertinti teatralų jį formavusiame kontekste, naudojama postpozityvistinės teatro istoriografijos nuostatomis.

Postpozityvistinė teatro istoriografija linksta teatro reiškinį laikyti *įvykiu*, kur scenoje pasirodę veiksmas ir vaizdas yra tik didesnės kultūrinės ir socialinės struktūros dalis⁵¹. Thomas Postlewaitas ragina žvelgti plačiau ir siūlo atitinkamą analitinį metodą. Pirmiausia prasminga, pasitelkus Aristotelio mitezės teoriją, įžvelgti teatro įvykio ir jo konteksto ryšius: čia tinka *veidrožio* metafora, bet, pasak T. Postlewaito, adekvatesnis *įkūnijimas*: teatro įvykiai įkūnija juos veikiantį kontekstą⁵². Mokslininkas siūlo išplėtotą teatro ir jo kontekstų analizės modelį: teatro įvykis sietinas ne tik su jo tiesioginiais kūrėjais, bet ir su jo abipusiu poveikiu išoriniam pasauliui, t. y. kultūros sistemai, suvokėjams bei tradicijai, su kuria kiekvienas teatro įvykis užmezga dialektinius ryšius⁵³. Taip tarpukaryje veikusi

⁵⁰ Palyginimui akademinės „Lietuvių teatro istorijos 1929–1935. Pirmoji knyga“ (2000) dramos teatru skirtos dalies struktūra: „Dramos repertuaro problema“, „Andriaus Olekos-Zilinsko režisūros ir pedagogikos novacijos“, „Michailo Čechovo režisūra Valstybės teatre“, „Konstantino Glinkio, Antano Sutkaus, Boriso Dauguviečio režisūros bruožai“, „Dramos teatras Šiauliuose“, „Scenografijos ištakos ir srovės“, „Muzika dramos spektakliams“.

⁵¹ McConachie, Bruce A. Towards a Postpositivist Theatre History. In: *Theatre Journal*. 1985, vol. 37, no. 4, p. 465.

⁵² Postlewait, Thomas. *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 10–11.

⁵³ *Ibid*, p. 18.

valstybinė teatro sistema tampa reiškiniumi, analizuojamu plačiame kontekste: stebint kultūros ir galios ryšius bei jų išraišką teatro ir tautinės valstybės sąsajų koncepcijoje.

Tarpukaryje galiojusios teatro ir tautinės valstybės sąsajų koncepcijos analizei reikšminga Benedicto Andersono *įsivaizduojamos bendruomenės* samprata. Pasak mokslininko, tauta yra įsivaizduojama politinė bendruomenė, suvereni ir turinti aiškias ribas. Ši bendruomenė įsivaizduojama, nes pagrįsta įvaizdžiu, kad daugybė tarpusavyje nepažįstamų, su tauta besitapatinančių asmenų yra vienas su kitu susiję⁵⁴. Į vientisą darinį atskirus individus sutelkia įvairūs tautybės unikalumo vaizdiniai, ir vienas ryškiausių – nacionalinė kalba. Remiantis Marvino Carlsono *įžvalgomis ir tobulai homogeniškos kalbos bendruomenės* idėja, nagrinėjamas kalbos grynumo parametrų aktualizavimas, siejėsis su bendruomeniškumo ir kultūrinio atsparumo *išorės įtakoms* ugdymu teatre. „Homogeniška vienovė“ M. Carlsonas siūlo vadinti psichomocinį būvį, kurį patiria visi spektaklio stebėti susirinkę žiūrovai. Šis jausmas grindžiamas diferenciacija, „savų“ ir „kitų“ atskyrimu. Teatrologas pažymi, kad konkrečiame teatre konkretaus spektaklio stebėti susirinkusi bendruomenė yra lingvistiškai ir kultūriškai „vientisė“, lyginant su, pavyzdžiui, viso miesto bendruomene, ar tuo labiau – valstybę apgyvendinusių piliečių mase⁵⁵.

Socialinės įtampos ir jaunos valstybės nestabilumo kontekste Valstybės teatro projektą galima traktuoti kaip savitos „teigiančiosios kultūros“ dalį. Herbertas Marcuse „teigiančiąją kultūrą“ apibrėžia kaip ypatingą istorinę kultūros formą, susiformavusią buržuazinės visuomenės raidos procese⁵⁶. Esminė „teigiančiosios kultūros“ savybė – tai nuostata, kad egzistuoja visuotinai privalomas, nekintamai geresnis ir vertingesnis pasaulis, kuris privalo būti nuolat besąlygiškai tvirtinamas. Tikėtina, jog, valstybės požiūriu, Valstybės teatro projektas lietuvių kultūros plėtroje taip pat turėjo funkcionuoti kultūrinėmis priemonėmis „teigdamas“ ir tvirtindamas naujas naujai susikūrusios valstybės gyvenimo sąlygas bei nusišalindamas jų prieštaras. Taip tarpukaryje veikusi Lietuvos valstybinė teatro sistema įgautų institucijos statusą: ne tik kaip formali organizacija, bet ir kaip visuomenės raidą bei pavidalą lemiantis darinys.

Čia svarbi Ch. Tilly įžvalga – sociologas teigia, kad istorinių institucionalizmo tyrimų pagrindas yra didelių struktūrų ir stambių procesų analizė, besiremianti *konkrečiais* veiksniais: laiku, vieta ir žmonėmis, kurių realios patirtys leidžia patvirtinti tiriamo proceso rišlumą⁵⁷. Šioje disertacijoje naudojamosi praktiniuose Ch. Tilly tyrimuose suformuluotais valstybės „fiziologijos“ tipais. Anot mokslininko, Europos valstybės istoriškai vystėsi trimis būdais: siekdamos išsaugoti vientisumą ir laimėti karoose rėmėsi prievarta, kapitalu arba abiem⁵⁸. Modernios nacionalinės valstybės, skirtingai nei prievarta besirėmusios imperijos (pvz., carinė Rusija) ar didelėmis lėšomis disponavę Vakarų Europos miestai-valstybės (pvz., Venecijos respublika), turi *derėtis* dėl savo piliečių

⁵⁴ Anderson, Benedict. *Įsivaizduojamos bendruomenės. Apmąstymai apie nacionalizmo kilmę ir plitimą*. Vilnius: Baltos lankos / ALK, 1999, p. 20–23.

⁵⁵ Carlson, Marvin A. *Speaking in Tongues. Language at Play in the Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006, p. 4.

⁵⁶ Marcuse, Herbert. The Affirmative Character of the Culture. In: *Cultural Theory. An Anthology* / Ed. I. Sezeman, T. Kaposy. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010, p. 30.

⁵⁷ Tilly, Charles. *Big Structures, Large Processes, and Huge Comparisons*. New York: Russell Sage Foundation, 1984, p. 14.

⁵⁸ Tilly, 1990, op. cit., p. 30.

lojalumo, siūlydamos apsaugą, teisingumą, taip pat ir gamybos bei pajamų persikirstymo sistemas⁵⁹. Tam valstybė sukuria *prievartos* (kariuomenė, laivynas ir kitos galios struktūros) bei *civilinius* (finansinės, administracinės, teisinės ir pan. organizacijos) aparatus. Taip, lyginant su pirmtakėmis, modernios nacionalinės valstybės iš „karo mašinų“ tapo daugiafunkcėmis organizacijomis: pastangos kontroliuoti prievartą ir kapitalą išliko, tačiau šalia reguliavimo, kompensavimo, apsauginės veiklos (pvz., socialinė apsauga, švietimas, miestotvarka ir t. t.)⁶⁰. Kaip pagalbinis mechanizmas čia pravertė nacionalizmas: pirma, kaip būdas sutapatinti gyventojų ir valstybės tikslus, antra, kaip priemonė palaikyti lingvistinio ar (ir) kultūrinio išskirtinumo suvokimą⁶¹.

Tarpukario dvidešimtmetyje Lietuvos valstybė daugiausia lėšų skyrė prievartos aparatams išlaikyti: nors Krašto apsaugos – turtingiausios ministerijos biudžetas galėjo siekti per 26 proc. metinių valstybės išlaidų, švietimas taip pat išliko svarbi valstybinės paramos sritis ir Švietimo ministerija kartais patekdavo į gausiausiai remiamų institucijų trejetuką. Taigi Švietimo ministerijos valdoma valstybinė teatro sistema akivaizdžiai laikyta civilinio valstybės aparato dalimi.

Reikšminga tai, kad tipiškasis prievartos mechanizmas – cenzūra – valstybinėje teatro sistemoje pasireiškė savotiška forma. Teatrologė Janelle Reinelt nurodo net kelis teatro cenzūros tipus: karo cenzūrą (veikia karo metu), politinę cenzūrą (veikia taikos metu), moralinę cenzūrą, religinę cenzūrą ir santykinai naują formą – korporatyvinę cenzūrą. Kiekviena jų turi tam tikrą funkciją, pavyzdžiui, kontroliuoti prieš propagandą arba blokuoti valdančiojo režimo kritiką⁶². XIX a. pr. Prancūzijoje Frederickas Williamas Johnas Hemmingsas aptinka *prevencinę* ir *represinę* teatro cenzūrą, kuri skyrėsi taikymo laiku: pirmoji uždrausdavo pjesę statyti, antroji uždrausdavo pastatytą spektaklį⁶³. Lietuvoje beveik visą tarpukario dvidešimtmetį galiojus karo padėčiai, cenzūros instancija oficialiai buvo panaikinta tik keliems mėnesiams⁶⁴, tačiau, skirtingai nei spauda ar kinas, teatras tarpukario Lietuvoje savojo cenzūros įstatymo neturėjo⁶⁵. Darbe iškeliami hipotezė, kad teatro srityje valdžia labiau nei formalia cenzūra pasikloviė teatralų konformizmu arba kūrėjo sąmoningai pasirinkta strategija, kuri leido tikėtis sėkmingesnės profesinės ir socialinės karjeros.

Igyvendinant šį uždavinį pasiremiami keliomis teorinių bei eksperimentinių konformizmo studijų išvalgomis. Vakaruose konformizmo tyrimai glaudžiai siejosi su geštalto psichologijos teorija. Šios teorijos pradininkas Maxas Wertheimeris teigė, kad psichinis gyvenimas yra vientisas, o esminė, jį padedanti suvokti kategorija yra *geštaltas* – tam tikra forma arba visetas, į kurį psichika organizuoja suvokiamą informaciją⁶⁶. Kitaip

⁵⁹ Ibid, p. 22.

⁶⁰ Ibid, p. 53.

⁶¹ Ibid, p. 63.

⁶² Reinelt, Janelle. The Limits of Censorship. In: *Theatre Research International*. 2007, vol. 32, no. 1, p. 6.

⁶³ Hemmings, Frederick William John. *Theatre and State in France 1760–1905*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 93.

⁶⁴ Riaubienė, Arida. Valstybinės cenzūros mechanizmas tarpukario Lietuvoje. In: *Knygotyra*. 2005, nr. 44, p. 105–106.

⁶⁵ Arida Riaubienė pažymi, kad valstybinės cenzūros mechanizmą tarpukaryje reglamentavusiuose teisės aktuose vartoti cenzūros terminą vengta, tačiau juose numatyta veikla atitiko žiniasklaidos priežiūros ir kontrolės funkcijas. Ibid, p. 103–104.

⁶⁶ Plg.: Kazlauskas, Mindaugas. Geštaltpsichologijos idėjos Arono Gurwitschiaus fenomenologinėje filosofijoje. In: *Zmogus ir žodis*. 2012, nr. 4, p. 73.

tariant, paskiri informacijos elementai jungiami į visumą, panašiai kaip muzikos gaidos – į melodiją. Šio tyrimo tikslams svarbi geštalo teorijos išvalga, kad visuma ir jos elementai nebūtinai ir ne visada yra homogeniški, tačiau, kad taptų visuma, veikia ir keičia vienas kitą. M. Wertheimeris rašė: „ar tiesa, kad kai girdžiu melodiją, mano patyrimo pagrindas – individualių tonų suma? O gal atvirksčiai? Gal kiekviename garse, kiekvienoje melodijos vietoje girdžiu atskirą, nors ir visumos paveiktą, gaidą.“⁶⁷

Socialinės psichologijos srityje šią problemą išplėtojo Solomonas Aschas – remdamasis empiriniais tyrimais penktajame XX a. dešimtmetyje išaiškino vadinamąjį daugumos efekto mechanizmą. Eksperimento metu buvo stebima individų reakcija į klaidingą faktą, pateiktą kaip daugumos nuomonė⁶⁸. Dalis stebimųjų išlaikė kritiškumą ir nepasidavė daugumai, tačiau kitos tirtųjų dalies konformizmas augo priklausomai nuo trijų veiksnių: pritarimą daugumos nuomonei lėmė situacijos tipas, daugumos sandara ir asmeninis charakteris. S. Aschas pastebėjo, kad daugumos efektas tiesiogiai proporcingas situacijos miglotumui ir neapibrėžtumui. Taip pat individai pasirodė labai jautrūs struktūrinei daugumos sandarai: konformizmą esmingai skatino daugumos santarmė – vienbalsiškumas duotu klausimu. Pagaliau eksperimentas atskleidė, kad pasidavimą daugumos nuomonei ar jos atmetimą lemia individualūs charakterio bruožai ir ypač – individo *pasitikėjimas* savo nuomonės teisingumu. Pasak S. Ascho, tyrimo rezultatai leidžia prognozuoti visuomenės dinamiką, atsakyti į klausimus, ar sukūrus atitinkamas sąlygas grupė pasiduos spaudimui, kokiomis aplinkybėmis individai labiau linksta veikti nepriklausomai, o kokiomis renkasi konformizmą.

S. Ascho išvados paskatino tolesnį gausų ir įvairiakryptį konformizmo reiškinių nagrinėjimą, tačiau šio darbo uždaviniams svarbus praktinis ir taikomasis paklusimo daugumos nuomonei ar jos atmetimo aspektas. Ekonomistas Douglas Bernheimas pažymėjo, kad individualų elgesį dažnai motyvuoja tokie socialiniai veiksniai kaip prestižo, pagarbos, populiarumo ar pripažinimo siekis⁶⁹. Mokslininkas šiuos veiksnius laiko terpe konformizmui rasti, nes visuomenė ir ją sudarančios socialinės grupės dažnai simboliškai ar fiziškai baudžia asmenis, kurių elgesys nutolsta nuo legitimųjų – daugumos palaikomų normų. D. Bernheimo nuomone, aiškinantis praktines konformistinės laikysenos implikacijas reikšminga *statuso* sąvoka. Asmens statusą visuomenėje sukuria ir lemia socialinės aplinkos nuomonė, todėl jos valdymas tampa esmingas prestižo ar pripažinimo siekiančiam individui. D. Bernheimas atkreipia dėmesį į įdomų paradoksą: asmens statuso pagrindas yra socialinės aplinkos nuomonė apie jo vertę legitimomis laikomų normų atžvilgiu. Tačiau formuodama savo nuomonę aplinka tegali remtis asmens elgesiu: jo požiūris į daugumos palaikomas normas išlieka nepažinūs. Taigi tais atvejais, kai statusas tampa reikšmingas, asmenys, nepaisydami heterogeniškos nuomonės apie socialines normas, renkasi homogenišką, standartinį elgesio modelį. Pasak D. Bernheimo, individas pasirenka konformistinį elgesį ir sąmoningai nuslepia heterogenišką nuomonę,

⁶⁷ Wertheimer, Max. Gestalt Theory. In: *Gestalt Theory*. 1999, vol. 21 [žiūrėta 2014 m. vasario 9 d.]. Prieiga per internetą: http://www.gestalttheory.net/cms/uploads/pdf/archive/1910_1933/gestalt_theory_wertheimer.pdf.

⁶⁸ Čia ir toliau: Asch, Solomon E. Effects of Group Pressure upon the Modification and Distortion of Judgments. In: *Documents of Gestalt Psychology* / Ed. M. Henle. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1961, p. 222–236.

⁶⁹ Čia ir toliau: Bernheim, B. Douglas. A Theory of Conformity. In: *Journal of Political Economy*. 1994, no. 5, p. 841–877.

nes žino (ar bent įtaria), kad nuo socialinių normų nutolstantis elgesys gali esmingai pakenkti jų statusui. Tad galima teigti, jog, viena vertus, socialinėje aplinkoje asmens elgesys klaidingai tapatinamas su jo pažiūromis; antra – asmens elgesys gali būti tapatinamas su sąmoningai pasirinkta strategija visuomeniniam statusui įgyti ir jį palaikyti. Studijoje „Praktikos logika“ sociologas Pierre’as Bourdieu tvirtina: praktikos logika ir logiko logika yra skirtingos, tačiau pastaroji socialinio statuso palaikymo ir sėkmingos socialinės karjeros sumetimais paklūsta pirmajai⁷⁰.

Darbo tikslams taip pat naudinga *galios žaidimo* sąvoka. Antropologiniai tyrimai teigia, kad žaidimas laikytinas pamatiniu žmogaus instinktu ir drauge – kultūros plėtos sąlyga⁷¹. Prancūzų kultūros ir meno sociologija žaidimą – nesuinteresuotos ir nenaudingos veiklos fenomeną – tiesiogiai sieja su meno kūrybos ir vartojimo logika, kurioje savitiksle veikla įgauna simbolinę vertę. Simbolinė vertė tampa kapitalu, o jį galima konvertuoti į kitas kapitalo formas, taip pat ir į ekonominį kapitalą. Taip iš pažiūros nesuinteresuota veikla atveria esmines paskatas – simbolinio ar (ir) ekonominio kapitalo kaupimą⁷². Meno sociologijoje šis reiškinys vadinamas socialiniais arba galios žaidimais, o kartais – iliuzija, įtikėjimu, verčiančiu perprasti ir sekti galios žaidimo taisykles⁷³. Ketvirtojoje disertacijos dalyje nagrinėjant tarpukario teatre „žaidusių“ teatralų veiksmus nustatomos jų pasirinktos ir įgyvendintos strategijos, kuriomis siekta nugalėti galios žaidime. P. Bourdieu pažymi, kad tokiu atveju asmuo (sociologo žodyne – „agentas“, veikėjas) net ne visada remiasi racionaliu veiksmų apskaičiavimu: praktikos logika pagrįsta instinktyvia „žaidimo taisyklių“ nuojauta. Ji siejama su XIX–XX a. sandūros lietuvių kultūroje adaptuotomis heterogeniškais europietiškomis nacionalinio teatro koncepcijomis.

Darbo struktūra. Disertaciją sudaro įvadas, keturių dalių dėstymas, išvados bei šaltinių ir literatūros sąrašas. *Pirmojoje disertacijos dalyje* analizuojami istoriniai pavyzdžiai, atskleidžiantys teatro naudingumo koncepcijų susiformavimą Europoje. Aptariamais valstybinio požiūriu aktualios teatro funkcijos, palengvinančios valstybės kūrimo ir palaikymo procesus. Šioje dalyje išryškinama per XVII–XX a. Vakaruose nusistovėjusi nacionalinio teatro funkcijų samprata, sureikšminusi visuomenėje vyraujančio kultūros modelio, nacionalinės kalbos bei ideologijos skleidimą. Ypač įdomus pavyzdys – *Théâtre-Français* – nacionalinis prancūzų teatras, kuris per ilgą veiklos istoriją, sutapusią su radikaliais valstybės pokyčiais, rodė ir ideologijos, ir kultūros, o tam tikrais atvejais – ir kalbos etalonų kaitą. Be to, čia užsimigs dviejų teatro adresato koncepcijų sankirta: ar nacionalinis teatras turi atsiverti „visai tautai“, ar tik atskirai jos daliai. Analizuojant XVIII ir XIX a. atsiradusius tautos „sukurtus“ nacionalinius teatrus (Vokietijoje, Čekijoje, Norvegijoje ir kt.), teatro ir valstybės ryšių koncepcija papildoma nacionalizmo ideologijos dėmeniu. Pavyzdžiui, šiuo laikotarpiu Norvegijoje pasireiškia pastangos sukurti specifinę teatro kultūrą, kuri aktualizuojant liaudies ar praeities tradicijas panaikintų socialinę fragmentaciją ir sukurtų unifikuotą tautą – nacionalinės valstybės pagrindą. Taip pat Norvegijos pavyzdys atskleidžia svarbią, tautos

⁷⁰ Bourdieu, Pierre. *The Logic of Practice*. Stanford: Stanford University Press, 1990, p. 80.

⁷¹ Plg.: Huizinga, Johan. *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture*. London, Boston, Henley: Routledge & Keagan Paul, 1949.

⁷² Bourdieu, Pierre. *Raisons pratiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1994, p. 160.

⁷³ Gaižutytė-Filipavičienė, Žilvinė. *Pierre’as Bourdieu ir socialiniai meno žaidimai*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2005, p. 130–131.

„susikurtame“ teatre puoselėjamą reprezentacijos funkciją, šįsyk nukreiptą į išorės stebėtojus ir liudijančią savitus konkrečios tautos kultūrinius laimėjimus. Ši dalis baigiama apibendrinant europietišku nacionalinio teatro koncepcijų adaptavimo ir transformavimosi procesą XIX–XX a. sandūros lietuvių kultūroje.

Antrojoje ir trečiojoje disertacijos dalyse analizuojama, kaip teatro vaidmens valstybėje koncepcija tarpukario Lietuvoje įgyvendinta praktiškai. Metodiškai išskiriamos dvi analizės kryptys: pasitelkus pirmąją siekiama iširti valstybės „priežiūrą“ arba galimus ideologinės bei administracinės spaudos mechanizmus; antroji leidžia išnagrinėti „globą“, t. y. valstybės teikiamus pozityvius teatro kultūros plėtros veiksmus. Atitinkamai *antrojoje disertacijos dalyje* tiriamas valstybinės teatro sistemos ir jos valdymo struktūros susiformavimas bei raida, *trečiojoje* – teatro kultūros plėtra, valstybės teikiamas finansinis ir socialinis užnugaris. Šiose disertacijos dalyse formuluojama prielaida, kad tarpukaryje veikusi centralizuota valstybinė teatro sistema sukūrė ne tik vieną aiškų teatro centrą Valstybės teatre Kaune, bet ir paskatino savitų sėkmės strategijų radimąsi tarp teatro veikėjų. Įtvirtinusi simbolių centrą, valstybė drauge inicijavo tam tikrą traukos lauką teatralams – tai lėmė savitas galios žaidimo taisyklės. Buvimas simboliniame centre teatralui reiškė ne tik vyraujančių statusą ir socialines ar finansines privilegijas – tai buvo pergalė, pagrįsta tikėjimu galios žaidimo svarba. Visa tai buvo galima pasiekti pasirenkant tinkamą elgesio strategiją, kuriai sąlygas faktiškai ar tik numanomai diktavo teatro savininkas – valstybė.

Šiai problemai skiriama *ketvirtoji disertacijos dalis* – „Prieš srovę ir pasroviui: teatralų sėkmės strategijos“. Visų pirma nustatomi teatro ideologijos bruožai, kurių sklaidą valstybė tapatino su Valstybės teatro funkcijomis. Pagrindžiama nuostata, kad valstybiniai paramos ir spaudos mechanizmai nėra geriausiai tarpukario teatro veiklą paaškinantis veiksnys: organizacinių bei estetinių formų ypatumus geriau padeda suprasti teatralų sąmoningi pasirinkimai, priimami sprendimai ir laikysena valdžios atžvilgiu. Išskirtos dvi teatralų veiksmų strategijos: konformistinė („pasroviui“) ir inovatyvi („prieš srovę“). Pastarąją siekta *pakeisti ne sistemą*, o jos nuostatas, įtikinant estetinės saviraiškos patikimumu bei verte. Šių dviejų strategijų sampyna tampa trūkstanta grandimi aiškinant, kodėl tarpukario Lietuvos teatre kelią sunkiai skynėsi modernus režisūrinis spektaklio modelis, kodėl siekta decentralizuoti teatro sistemą (nors to taip ir nepavyko įgyvendinti) ir dėl kokių priežasčių ketvirtojo dešimtmečio pabaigoje Valstybės teatrą išstinka kūrybinė krizė.

Darbo mokslinis naujumas ir aktualumas. Nors lietuvių teatrą ir valstybę tarpukariu siejo glaudūs ryšiai – Valstybės teatras ir jo padaliniai nuosekliausiai reprezentavo šalies profesionaliąją teatro kultūrą, tai kol kas nebuvo išsamiai tyrinėta. Tuo tarpu užsienyje įvairių meno formų (tarp jų ir teatro) santykio su valstybe analizė nėra naujovė. Pavyzdžiui, Loren Kruger monografijoje *The National Stage – Theatre and Cultural Legitimation in England, France, and America* (1992) apibendrina net trijų valstybių ryšius su nacionaliniais teatrais. Maria Olga Bieńka knygoje *Warszawskie teatry rządowe: dramat i komedia, 1890–1915* (2003) analizuoja carinės Rusijos imperinė politiką lenkų teatro atžvilgiu, o Glenas Gadberry veikale *Theatre in the Third Reich, the Prewar Years: Essays on Theatre in Nazi Germany* (1995) nagrinėja nacistinės Vokietijos teatro politiką. Šio teatro tarpinio paralelės nacistinėje Vokietijoje bei fašistinėje Italijoje analizuojamos Güntherio Berghauso 1996 m. išleistoje knygoje *Fascism and Theatre*:

Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925–1945. Minėtini ir Airijos valstybės bei teatro sąsajoms skirti veikalai (pavyzdžiui, *Theatre and the State in Twentieth Century Ireland* (2001) ir Michaelo Valdezo Moseso atlikta antimodernistinio airių judėjimo analizė).

Lietuvių kultūros tyrinėtojai jau apibendrino Pirmosios Lietuvos Respublikos dailės bei spaudos ryšius su jas sankcionavusia ir kartais slopinusia valdžia. Minėtini šie veikalai: 2003 m. pasirodžiusi Giedrės Jankevičiūtės knyga „Dailė ir valstybė: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940“ bei Andriaus Vaišnio „Spauda ir valstybė 1918–1940: analizė istoriniu, teisiniu ir politiniu aspektu“ (1998). Taip pat išanalizuota 1927–1940 m. autoritarinės tautininkų valdžios vykdyta kultūros politika (Dangiuro Mačiulio 2005 m. išleistas veikalas „Valstybės kultūros politika Lietuvoje 1927–1940 metais“). Tai neabejotinai akademinio požiūriu vertingi, pirmą kartą nepublikuotus šaltinius aktualizuojantys darbai, pristatantys išsamų tarpukario kultūros ir atskirų jos sričių valdymo vaizdą. Tačiau valstybės vaidmuo tarpukario teatro veikloje šiandien prieinamuose istoriografiniuose darbuose minimas fragmentiškai ir dažniausiai – dviprasmiškai: valstybė teatru bodėjosi, bet „savo“ Valstybės teatrą – lepino ir stelbė⁷⁴. Tokia traktuotė laikytina savotišku intelektiniu paveldu. Nuomonę, kad valstybės poveikis tarpukario teatrui buvo neigiamas, suformavo, viena vertus, amžininkai, dėl įvairiausių priešasčių kritikavę valstybinės teatro sistemos valdymą. Nuo Vaclovo Biržiškos⁷⁵ iki Balio Sruogos⁷⁶, nemaža autoritetingų tarpukario kultūros veikėjų viešai vardijo valstybinės teatro sistemos silpnybes. Antra vertus, sovietinė Lietuvos teatro istoriografija taip pat linko pabrėžti valdžios ir teatro antagonizmą: „buržuazinė“ tarpukario valstybė vaizduota tarsi neabejotina sprespaudos mašina (pvz., „Dar labiau pasunkėjo teatro ir kitų kultūros įstaigų darbas, 1926 m. gruodžio 17 d. įvykus fašistiniams valstybės perversmui. <...> slogutis neatlėjo iki pat 1940 m.“⁷⁷). Tuo tarpu šiuolaikiniuose tarpukario kultūros tyrimuose teigiama priešingai: autoritarinis Antano Smetonos režimas kultūros atžvilgiu mūvėjo „baltas pirštinaites“⁷⁸, o siekiai kontroliuoti kūrybą nebuvo nei atkaklūs, nei ryžtingi⁷⁹.

⁷⁴ Plg.: Nesuteikęs finansinės paramos „Lietuvos Švietimo departamentas [tiksliau – ministerija, A. P.] galbūt labiausiai prisidėjo prie Jaunųjų teatro žlugimo. Buvo tyliai numarintas perspektyviausias kūrybos požiūriu teatras. Neteko darbo Lietuvoje ir Oleka-Žilinskas“ (Aleksaitė, Irena. Andriaus Olekos-Žilinsko režisūros ir pedagogikos novacijos. In: *Lietuvių teatro istorija. Pirmoji knyga 1929–1935* / Sud. A. Girdzijauskaitė. Vilnius: Gervelė, 2000, p. 111); „Valstybės teatras laikinojoje sostinėje ligi 1940 metų buvo dosniai valstybės finansuojamas, Švietimo ministerijos prižiūrimas profesionalus teatras. Suprantama, jis savotiškai reprezentavo teatro kultūrą. Šis momentas, galimas dalykas, lėmė ir repertuaro pobūdį, ir viso teatro (ypač dramos trupės) požiūrį į gyvenamojo meto socialines, politines bei kitokias problemas. Kitaip nei to meto literatūra <...> teatro kūrybinė kryptis buvo kur kas nuosaikesnė.“ (Aleksaitė, Irena. Režisūros problemos. In: *Lietuvių teatro istorija. Antroji knyga 1935–1940* / Ats. red. I. Aleksaitė. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2002, p. 32).

⁷⁵ Biržiška, Vaclovas. Teatro ir „teatralų“ reikalai. In: *Lietuva*. 1926, nr. 119, p. 4.

⁷⁶ B. S. [Balys Sruoga]. Futbolas, dvasios sterilizacija ar kūryba? In: *Naujoji Romuva*. 1937, nr. 41, p. 731–736.

⁷⁷ Vengris, Antanas. Dramos teatras. In: *Lietuvių teatras 1918–1929* / Red. J. Gaudrimas. Vilnius: Mintis, 1981, p. 130.

⁷⁸ Plg.: Truska, Liudas. *Antanas Smetona ir jo laikai*. Vilnius: Valstybinis leidybos centras, 1996, p. 315–316.

⁷⁹ Mačiulis, op. cit., p. 277.

Darbe suabejojus valstybės – piktos (ar abejingos) „pamatės“ ir teatro – „pelenės“ ryšiais, mėginama atverti ir platesnę diskusiją dėl priežasčių, lėmusių Valstybės teatro kūrybos estetinių bruožų kaitą. Tradiciškai valstybės išlaikyto teatro raida vaizduojama tarsi pažangos ir atgrąžos trajektorija: iki 1929 m., Andriaus Olekos-Žilinsko debiutu, teatras bręsta, 1929–1935 m. – suklesti, po 1935 m. grįžta, pasitelkiant I. Aleksaitės taiklį metaforą, į kūrybinę „senvagę“⁸⁰. Tokį požiūrį pagrindė B. Sruoga, A. Olekos-Žilinsko vadovavimo Valstybės teatrui periodą laikęs „nauja era“⁸¹, o vėlesni istorikai ieškojo nuosmukio priežasčių. Minėta valdžia ir ideologinė priespauda: pavyzdžiui, A. Oleka-Žilinskas ir jo vienminčiai, „stoję meninėn opozicijon Valstybės teatro atžvilgiu, palaiapsniui užėmė vis radikalesnes visuomenines pozicijas“, todėl buvo priversti nuščiuti⁸². Šiuolaikinių tyrimų išvados nuosaikesnės – Valstybės teatro „aukso amžius“ pasibaigė ir estetinė rutina grįžo dėl kompleksinių, ne vien socialinių, bet ir asmeninių bei finansinių priežasčių⁸³. Disertacijoje keliami hipotezė, kad tarpukario dvidešimtmetyje nusistovėjusi institucinė valstybinės teatro sistemos kultūra buvo dar vienas svarus veiksnys, skatinęs jai priklausiusius teatro kūrėjus rinktis ambicingo menininko ar valstybės tarnautojo vaidmenį ir atitinkamą estetinį kūrybos braižą.

Literatūros ir šaltinių apžvalga. Darbo *šaltinius* galima suskirstyti į archyvinius duomenis apie, pirma, teatro vidaus procesus ir, antra – išorinį teatro valdymą. Pirmajai grupei priskirtini Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių bibliotekos retų spaudinių skyriuje (MAB) saugomi Lietuvos meno kūrėjų draugijos narių visuotinių susirinkimų protokolai, išryškinantys ankstyvąjį dar valstybės globos siekiančio lietuvių teatro gyvavimo tarpsnį. Lietuvos literatūros ir meno archyve (LLMA) saugoma Valstybės teatro, prie jo veikusios Vaidybos mokyklos dokumentacija taip pat išsamiai atskleidžia jau suvalstybinto, valstybinės teatro sistemos dalimi tapusio teatro kasdienį gyvenimą, ypač – savivaldos galimybes ir ribas (minėtini teatre rengtų dramos bei operos trupių tarybų posėdžių protokolai). Ši medžiaga liudija ir antrąjį – išorinio teatro valdymo – aspektą. Jau pati bylų struktūra, kur teatre parengti dokumentai neretai segti pramaišiu su Švietimo ministerijos patvirtintomis dokumentų redakcijomis, nurodo valdžios „ranką“, dirgavusią teatro procesui. Tai skatina nustatyti, ar atidi valdžios priežiūra apsiribojo tik administracine ir finansine sritimi, ar buvo žengtas ir kitas – ideologinės kontrolės – žingsnis.

Pastarąją problematiką analizuoti padeda išorinę teatro valdymo sistemą atskleidžiantys dokumentai – publikuoti ir LLMA bei Lietuvos centriniame valstybės archyve (LCVA) saugomi neskelbti Švietimo ministerijos valdininkų potvarkiai, įsakymai, intervencija į teatro parengtus veiklos įstatus ir projektus. Šiuo požiūriu itin išsamūs Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejuje (LTMKM) saugomi 1937–1939 m. Švietimo ministerijos suburtos Valstybės teatro Repertuaro komisijos posėdžių protokolai.

⁸⁰ Aleksaitė, 2002, op. cit., p. 23.

⁸¹ Sruoga, Balys. Saulėti elenai žinojo... In: *Raštai*. T. 11 / Sud. A. Samulionis. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006, p. 189.

⁸² Petuchauskas, Markas. Didžiojo tėvynės karo metai. In: *Lietuvių tarybinis teatras 1940–1956* / Red. J. Gaudrimas. Vilnius: Mintis, 1979, p. 66.

⁸³ Žr. Aleknonis, Gintaras. *Pakeliui. Režisierius Andrius Oleka-Žilinskas*. Vilnius: Scena, 2001; Česnulevičiūtė, Petronėlė. *Andrius Oleka-Žilinskas, Balys Sruoga ir kiti*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2012.

Siekiant įvertinti teatro sistemos ir jos veiklos matomų rezultatų recepciją amžininkų akimis, remtasi tarpukario spaudoje – laikraščiuose ir specializuotoje periodikoje – skelbtomis publikacijomis, padedančiomis išsiaiškinti valstybinės teatro sistemos vertinimą ir teatralų pasirinktų strategijų veiksmingumą. Ši medžiaga leidžia išvelti lūžio momentus, kai simboliniame valstybės nužymėtame teatro centre pasireiškėdavo kaita. Publikuotų šaltinių grupei taip pat priskirtini ir teatro veiklą reglamentuojantys įstatymai, skelbti „Vyriausybės žiniuose“, bei švietimo ministro įstatymai, publikuoti žurnale „Švietimo darbas“.

Pasirinkta tyrimo kryptis lėmė ir *literatūros* pasirinkimą: tarpukario laikotarpyje teatro egzistenciją veikė dvi skirtinga pasaulėžiūra pagrįstos santvarkos – demokratinė ir autoritarinė, todėl pirmajam teatro ir valstybės santykių etapui apibūdinti naudojamas teorinis panašių atvejų įprasminimas. Čia minėtina F. W. J. Hemmingso *Theatre and State in France 1760–1905* (2004) bei L. Kruger atlikta nacionalinio teatro bei teatro ir valstybės ryšių Prancūzijoje analizė, kurią papildė žinios iš Erikos Fischer-Lichte's *History of European Drama and Theatre* (2002). Kolektyviniuose veikaluose *Writing and Rewriting National Theatre Histories* (2004), *National Theatre in Northern and Eastern Europe, 1746–1900* (1991) bei Fredericko Markerio ir Lisos-Lone Marker *A History of Scandinavian Theatre* (1996) apibendrinta Čekijos, Lenkijos, Norvegijos nacionalinio teatro (susiformavusio geografiškai bei politiškai giminingame kontekste) raida.

Darbe remiamasi pagrindiniais lietuvių teatro istorijos darbais. Gintaro Aleknonio, Irenos Aleksaitės, Petronėlės Česnulevičiūtės, Vytauto Maknio, Gražinos Mareckaitės bei Antano Vengrio tiriamajam laikotarpiui skirti veikalai praverčia ir kaip naudingas faktografijos šaltinis, ir kaip erdvė tikslinti bei detalizuoti, pasiremiant pirminiais, minėtų autorių nenaudotais šaltiniais.

Platesniam istoriniam ir kultūrologiniam analizuojamų reiškinų kontekstui rekonstruoti naudojami Lietuvos istoriją, kultūrą, ekonomiką tiriantys darbai. Minėtina Sauliaus Pivoro studija „Lietuvių ir latvių pilietinės savimonės raida. XVIII a. pabaiga–XIX a. pirmoji pusė (Lyginamasis aspektas)“ (2000) ir Pauliaus Subačiaus monografija „Lietuvių tapatybės kalvė. Tautinio išsivadavimo kultūra“ (1999) – jos leido tiksliau pavaizduoti idėjinę terpę, kurioje XIX–XX a. sandūroje formuluota lietuvių teatro samprata. Šį kontekstą papildė literatūrologų Aušros Martišiūtės, Mindaugo Kvietkausko bei Jono Lankučio darbai. Žinių apie valstybinės teatro sistemos ištakomis laikytiną Lietuvių meno kūrėjų draugiją suteikė Jono Umbraso ir Eglės Kunčiuviėnės monografija „Lietuvių dailininkų organizacijos 1900–1940“ (1980). Atskirais atvejais remtasi specializuotomis studijomis: Broniaus Povilaičio „Lietuvos žemės ūkis 1918–1940. Jo raida ir pažanga“, Arvydo Mikalausko „Valstybės tarnautojai ir valstybės tarnyba Pirmojoje Lietuvos Respublikoje (1918–1940 m.)“, ir kt.

1. TEATRO NAUDA VALSTYBEI, ARBA *QUID PRO QUO*: VALSTYBINĖS TEATRO SISTEMOS VEIKIMO PAGRINDAI

Pirmojoje disertacijos dalyje sugretinami du veiksniai: tarptautinis bei istorinis kontekstas, kuriame formuluotos nacionalinio teatro funkcijų apibrėžtys, ir pirmojoje XX a. pusėje Lietuvoje gyvavusi teatro samprata. Išnagrinėjus, kaip įvairiose Europos

valstybėse nuo pat XVII a. interpretuota teatro reikšmės valstybei problema, atsakoma į klausimą, kokios grįžtamosios naudos, tarpukaryje remdama teatro sistemą, tikėjosi valstybė. Taip išgryninami teatru pavesti valstybiškai svarbūs „reikalai“ ir apibrėžiama „pareiga tautinei valstybei“, kurią paminėjo D. Mačiulis, apibendrinamas valdžios įtaka kūrybos laukui antroje tarpukario dvidešimtmecio pusėje⁸⁴.

Skyriuje „Teatras – vyraujančio kultūros modelio tvirtintojas“ aptariamos teatro sąsajos su jį supančioje kultūroje vyraujančiais modeliais. Pasitelkiamas prancūzų nacionalinio teatro *Théâtre-Français* pavyzdys: nuo 1680 m. iki šiol kuriančios teatro institucijos raidos ir kaitos trajektorijos yra informatyvus atspirties taškas tiriant valstybės ir teatro veiklos interesų sankirtas. Remiantis akademiniais Prancūzijos teatro kultūros tyrimais bei publikuotais šaltiniais atskleidžiama, kaip XVII–XIX a. *Théâtre-Français* estetiniu bei organizaciniu lygmeniu reaguoja į vyraujančio kultūros modelio pokyčius ir susikuria prestižinį oficialios kultūros židinio statusą.

Skyriuje „Teatras – moralinė institucija“ parodoma, kad Europoje nuo XVIII a. laipsniškai reikšmingiausiu visuomenės sluoksniu tampanti miesčionija teatrą prilygina moralinei institucijai, kuri estetinėmis priemonėmis siūlo universalią edukaciją, vienija ir gludina individualios laisvės ribas. Modeliu čia pasitarnauja Friedricho Schillerio estetikoje sureikšmintą „geresnį žmonių dalį“ ir jos kultūrinę praktiką, vertybes bei politinius interesus.

F. Schilleris teigė, kad „švelnūs meno spinduliai“ (*mildere Strahlen*) geba pakeisti žiūrovus pageidaujama linkme, todėl skyriuje „Teatras – visuomeninės padėties žymuo“ svarstoma, kokia kryptimi žiūrovus kreipė tipiškas vakarietiškas nacionalinis teatras. Pirmuoju pavyzdžiu pasirinktas Nacionalinis vokiečių teatras Hamburge (1767–1769). Šio teatro veikla, pagrįsta Gottholdo Ephraimo Lessingo estetinė platforma, atskleidžia, kaip vidurinis visuomenės sluoksnis susitapatina su visa tauta. G. E. Lessingo ir vėliau – Johanno Gottfriedo von Herderio estetika nacionalinio teatro skiriamaisiais bruožais įvardijo nacionalinę kalbą, miesčionijos etinių nuostatų sklaidą bei gebėjimą suvienyti tautą. Vokiškojo romantizmo ideologijos plėtra esmingai paveikė ir kitų tautų nacionalinių teatrų tapimą: aukštesniųjų sluoksnių visuomenės atstovai 1786 m. stebėjo ir pirmąjį *vlastenské divadlo-Vaterländisches Theater*, nacionalinio čekų teatro, spektaklį, pirmasis viešas norvegų teatras Kristianijoje (1825) taip pat orientavosi į vidurinio sluoksnio papročius ir įpročius. Visais minėtais atvejais nacionalinis teatras tapo emancipacijos link žengiančios, kultūriškai ir politiškai nustelbtos visuomenės dalies automanifestacija. Kaip jungiamoji grandis čia pasirenkama taip pat nustelbta kalba: Vokietijoje vyrauja prancūzakalbio dvaro, Norvegijoje – „aukštoji“ danų kalba, o Čekijoje – vokiečių.

Skyriuje „Teatras – institucija reprezentacijai“ nagrinėjama, kaip nacionalinis kultūros išskirtinumas ir jį reprezentuojantis teatras buvo susietas ne tik su vidaus, bet ir su užsienio politikos interesais. Aptariama Henriko Ibseno karjera Norvegijoje. Dramaturgo padėties vingiai nuo pripažinimo iki pasmerkimo atspindi visuomenės puoselėtą tikslą: aktualizuojant liaudies ar praeities tradicijas susikurti teatrinę kultūrą, skirtą socialinei fragmentacijai neutralizuoti. Ši teatrinė kultūra turėjo vengti socialinės kritikos temos. Dėl šios priežasties vien vėlyvųjų H. Ibseno kūrinų – „Visuomenės šulų“ (1877), „Lėlių namų“ (1879) ir ypač „Šmėklų“ (1881) – skaitymas amžininkams galėjo virsti blogo tono

⁸⁴ Mačiulis, op. cit., p. 280.

požymiu, tačiau, dramaturgui tapus tarptautine išžybybe, nacionalinė norvegų scena jo vardą ima eksploatuoti reprezentaciniams tikslams.

Skyriuje „Teatro samprata XIX–XX a. sandūros lietuvių išsivadavimo kultūroje“ aptariama, kaip trys nacionalinio teatro veiklos ašys – vidurinio sluoksnio interesų sklaida, nacionalinės kultūros kūrimas bei jos reprezentacija – atsispindėjo XIX–XX a. sandūros lietuvių teatro sampratoje. Remiantis Anthony Smitho nacionalizmo apibrėžimu („ideologinis judėjimas, siekiantis autonomijos, vieningumo ir individualumo tam tikrai socialinei grupei“⁸⁵) bei šiuolaikiniais istoriografiniais tyrimais, įrodoma, kad XIX a. vystėsi „lietuviškas reikalas“, apėmęs kultūrinę, socialinę bei politinę emancipaciją, sutapo su besiformuojančios lietuvių miesčionijos interesais ir esmingai paveikė lietuvių teatro sampratą, kuri atkartojė Europos nacionalinių judėjimų kultūrose išsikristalizavusią teatro veiklos koncepciją.

2. TEATRAS VALSTYBĖS PRIEŽIŪROJE

Antroje disertacijos dalyje analizuojami Lietuvoje tarpukaryje veikusios valstybinės teatro sistemos valdymo mechanizmai. Pirmoje darbo dalyje apibrėžti konceptualūs teatro vaidmens valstybėje pagrindai, dabar sutelkiamas dėmesys į kontrolės svertus, kurie leido, pirma, materializuoti valstybinę teatro sistemą, ir antra – suteikė jai specifinį pavidalą bei statusą, lėmusį estetines tarpukario teatro formas. Pirmiausia dėmesys telkiamas į valstybinės teatro sistemos valdymą – jos įkūrimą, formavimąsi ir plėtrą.

Skyriuje „Ankstyvasis valstybinio teatro kūrimo etapas“ analizuojamas valstybinės teatro sistemos tarpnis (1919–1922) – nuo pirmosios subsidijuojamos Antano Sutkaus Tautos teatro trupės iki valstybinių Operos ir Dramos teatrų įkūrimo. Šiame skyriuje, remiantis Lietuvos profesionalios meno kūrėjų vienijusio Lietuvių meno kūrėjų draugijos (LMKD) ir jos padalinių posėdžių protokolais, rekonstruojamas profesionalaus lietuvių teatro įkūrimo ir valdymo procesas. Archyvinės medžiagos tyrimas pagrindė hipotezę, kad jau ankstyvuojų valstybės remiamo teatro laikotarpiu mezgėsi oportunistiškas teatro kūrėjų santykis su finansinę paramą teikiančia valstybe: kūrybinėms aspiracijoms įgyvendinti buvo gyvybiškai svarbios ne tik valstybės lėšos, bet ir siekis užsitikrinti kuo didesnę nepriklausomybę nuo kontrolės mechanizmų.

Skyrius „Teatras valstybėje, valstybė teatre“ skirtas 1922 m. suvalstybtų LMKD Dramos ir Operos vaidyklų (nuo 1925 m. – suvienytas Valstybės teatras) valdymo analizei. Chronologiškai ir išryškinant svarbiausius kaitos taškus aptariama Švietimo ministerijos įstaiga tapusio teatro valdymo sistema iki 1940 m. Nustatyta, kad iki trečiojo dešimtmečio vidurio valstybinei teatro sistemai priklausiusiuose Dramos ir Operos teatruose veikė atskiros hierarchiškos valdymo struktūros sudarytos iš direktoriaus, meno tarybos bei jungtinės, vadinamosios Valstybinio teatro kolegijos. Meno tarybų bei Valstybinio teatro kolegijos posėdžiuose visada dalyvavo tiesioginis valstybės atstovas – Švietimo ministerijos Bendrųjų reikalų departamento direktorius arba Meno skyriaus viršininkas. Posėdžių protokolai liudija, kad valdininkai savo kompetencijos sritimi laikė materialinius, finansinius bei administracinius abiejų teatrų veiklos aspektus.

⁸⁵ Smith, Anthony D. *National Identity*. London: Penguin Books, 1991, p. 73.

Svarbus pokytis įvyksta 1925 m.: taupant lėšas, švietimo ministro įsakymu Valstybinis dramos teatras sujungiamas su Valstybiniu operos teatru ir taip sukuriamas Valstybės teatras, kuriam vadovauti pradeda direkcija, sudaryta iš trijų asmenų: pirmininko Liudo Giros ir narių-administratorių Alfonso Kernausko bei Antano Rucevičiaus. Po metų teatro valdymą formalizavo Lietuvos Respublikos Seimo priimtas pirmasis specializuotas Valstybės teatro įstatymas. Teatro priežiūra buvo pavesta tiesiogiai švietimo ministrui, kuris turėjo tvirtinti teatro parengtas „vidaus gyvenimo“ taisykles (§ 7), sudarytas sutartis (§ 17) bei skirti dirigentus, režisierius, baletmeisterius, chormeisterius ir scenografus (§ 15). Kita reikšminga Valstybės teatro įstatymo įtvirtinta naujovė – apibrėžtas socialinis ir ekonominis teatro darbuotojų statusas: jie tapo valstybės tarnautojais su visomis valstybės tarnybos teikiamomis teisėmis ir privilegijomis (atitinkamai – § 10 ir § 6)⁸⁶.

Valstybės įtakos augimą liudija 1926–1930 m. teatre vykusį direktorių kaita, sutapusi su dažnomis politinėmis permainomis. Valstybės teatro valdymo požiūriu reikšmingiausias J. Savickiui direktoriaujant įvykęs pokytis sietinas su 1929 m. lapkričio 13 d. paskelbtu nauju Valstybės teatro įstatymu. 1926 ir 1929 m. įstatymų skirtumai reikšmingai parodo įtakos Valstybės teatro persikirstymą: naujasis įstatymas nebeįtraukė meno tarybų, atvirkščiai – § 15 skelbė, kad „Valstybės teatrą tvarko ir jį atstovauja teatro direktorius“, o švietimo ministras kasmet tvirtina jo parengtą metinį darbo planą (§ 17)⁸⁷. Taigi, 1929 m. Valstybės teatro įstatymas įtvirtino, pirma, teatro direktorių kaip vienintelį ir visapusišką įstaigos valdytoją ir antra – apibrėžė valdymo būdą: direktoriaus sudaryta ir švietimo ministro patvirtinta veiklos programa tapo privaloma teatro meno vadovybei.

Nuo 1930 m. sausio 25 d. prezidento aktu Valstybės teatro direktoriumi tapęs A. Oleka-Žilinskas linko dalytis atsakomybe už 1929 m. įstatymo numatytą, vienašališką teatro meninės krypties ir estetinio lygio valdymą ir rėmėsi prie Valstybės teatro suburta Repertuaro komisija. Komisija aktyviai dirbo nuo 1931 m. rugsėjo 19 d. iki 1932 m. vasario mėnesio, jos nuolatiniai nariai buvo menininkai A. Oleka-Žilinskas, taip pat rašytojai Vincas Krėvė, Balys Sruoga, Petras Vaičiūnas ir Liudas Gira. Be įprastų funkcijų (dramaturgijos kūrinių parinkimo ir naujų veikalų vertinimo), ši komisija turėjo svarstyti, „kokie statomųjų veikalų elementai scenoje reikėtų akcentuoti“: buvo numatoma, kad komisija kontroliuos ir dramaturgijos interpretavimą scenoje. Svarbu tai, jog komisijos sprendimai laikyti teatru „moraliai privalomais“ ir galėjo koreguoti švietimo ministro patvirtintą metų repertuarą. Taigi galima teigti, kad, vertinant Valstybės teatro valdymo požiūriu, 1930–1933 m. įgyvendintas savitas kūrybinės bendruomenės ir valstybės interesų konvergencijos projektas: vienos pusės sukurta estetiškai teatro programa buvo sėkmingai realizuojama remiantis antrosios pusės teikiamu statusu ir lėšomis. Tačiau Valstybės teatre išsitvirtinusi autonomiška menininkų „respublika“ su savo kūrybiniais principais ir jais pagrįsta kūryba netrukus ėmė prasilenkti su valstybiniais interesais. Viešojoje erdvėje įsivyravus nuomonei, kad A. Olekos-Žilinsko Valstybės teatre tautinės kultūros plėtotės, t. y. lietuvių bendruomenės konsolidavimo, užduotį užgožia estetiškos

⁸⁶ Valstybės teatro įstatymas. In: *Vyriausybės žinios*. 1926, nr. 224, p. 3–4.

⁸⁷ Valstybės teatro įstatymas. In: *Vyriausybės žinios*. 1929, nr. 313, p. 1.

saviraiškos ir reprezentacijos prioritetai, 1933 m. direktoriaus pareigos perduodamos Švietimo ministerijos referentui Vaclovui Kasakaičiui.

V. Kasakaitis Valstybės teatrui vadovavo iki 1935 m. ir aiškiai mėgino įdiegti savo ligtolinio darbo Švietimo ministerijoje patirtį bei tenykščius metodus: jo direktoriavimas laikytinas bene biurokratiškiausiu teatro gyvavimo laikotarpiu. V. Kasakaičio vesta vidinių įsakymų registro knyga rodo tikslą atitinkamomis taisyklėmis formalizuoti kaip galima daugiau teatro gyvavimo aspektų: personalo darbo discipliną, lietuvių kalbos įgūdžius, profesinę etiką ir kt. Valstybės teatro personalo savivalda vertinta skeptiškai: kilus konfliktams darbuotojai neturėjo teisės tiesiogiai kreiptis į Švietimo ministeriją ar kitas įstaigas; remiantis Švietimo ministerijos nurodymu, uždrausti „artistų susirinkimai“, o prireikus pirmininkauti posėdžiui turėjo teatro direktorius arba įgaliotas asmuo.

1935 m. sausio mėn. V. Kasakaitis grįžo į savo postą Švietimo ministerijoje, o Valstybės teatrui pradėjo vadovauti muzikas Viktoras Žadeika. Naujam direktoriui vadovaujant faktinį darbą pradėjo nauja Valstybės teatro Repertuaro komisija, įsteigta Švietimo ministerijos iniciatyva dar 1934 m. spalio mėn. Komisijoje nuolat posėdžiavo L. Gira, P. Vaičiūnas ir V. Žadeika, atskiruose posėdžiuose dalyvavo Švietimo ministerijos Kultūros reikalų departamento direktoriai Antanas Juška, vėliau – Vytautas Soblys. Darbo metodas priminė ankstesniųjų panašaus tipo komisijų procedūrą – skaityti ir diskusijų būdu atrinkti pjeses, „pritinkančias“ teatro scenai, tvirtinti sezono pastatymų planus bei skatinti naujų pjesių gavybą.

Nors 1937–1939 m. dirbusios Repertuaro komisijos veiklą teatralai atvirai vadino cenzūra, patys komisijos nariai ne visada tapatinosi su savo priimtais sprendimais: teigė, kad valstybiniame teatre dažnai „politiniais sumetimais“ nebus galima rodyti „daug ko mums brangaus“. Oficiali Švietimo ministerijos pozicija buvo miglota – spaudimo nesą, tačiau antivalstybinės ir amoralios spektaklių temos Valstybės teatre netoleruojamos. Taip įtvirtintas prieštarų laukas, kuriame galėjo įstrigti labai daug potencialių Valstybės teatro premjerų ir kuris, ribodamas dramaturgų saviraišką, Valstybės teatrą darė nepatraukliu užsakovu.

Kilus neišsprendžiamai problemai dėl Valstybės teatro repertuaro, komisijos posėdžiuose prisiminta idėja įkurti *valstybės remiamą privatų* teatrą. Švietimo ministerija sumanymą palaikė ir 1939 m. vasaros pabaigoje įsigaliojusiam naujame Teatrų įstatyme⁸⁸ buvo apibrėžtos nevalstybinių teatrų kūrimo ir rėmimo formos: numatyti du teatro statusai – savivaldybių ir „privatiniai“. Teatrai turėjo būti steigiami Švietimo ministerijai leidus (§ 26); kaip ir savivaldybių teatrams, privatiems numatyta finansinė paramos galimybė (§ 27). Galima teigti, kad taip valstybė klojo teisinius pamatus būsimai teatrų liberalizacijai – procesui, kuris taip ir neįvyko dėl istorinių permainų.

3. TEATRAS VALSTYBĖS GLOBOJE

Trečiojoje disertacijos dalyje aptariama finansinė ir socialinė bazė, kuri ne blogiau nei meno kūrėjų ir teoretikų diskusijos atskleidžia teatro ir teatralų padėtį valstybės atžvilgiu tarpukario Lietuvoje. Šioje dalyje nustatoma ir įvertinama finansinės paramos teatrui kaita, proporcingumas, lyginant su parama kitoms kultūros sritims ir reikšmė,

⁸⁸ Teatrų įstatymas. In: *Vyriausybės žinios*. 1939, nr. 656, p. 461–463.

vertinant bendrąsias valstybės išlaidas. Taip pat analizuojamas valstybės indėlis į valstybinėje teatro sistemoje dirbusių teatro gerovę bei teatro kultūros plėtrą.

Skyriuje „Teatras valstybės išlaidų sąmatose: nuo skaidymo iki integravimo ir atgal“ aptariamos 1921–1939 m. kasmet valstybiniam teatrui išlaikyti valstybės asignuotos lėšos. Apylygis jų didėjimas piką pasiekia 1931 m., vėliau išlaidos laipsniškai mažintos. Valstybinės paramos proporcija tikslėja panagrinėjus Valstybės teatro situaciją visos švietimo sistemos kontekste. Švietimas tarpukaryje buvo svarbi valstybinės paramos sritis: nors Švietimo ministerija ir nebuvo turtingiausia, bet kartais (pavyzdžiui, 1939 m. biudžete) patekdavo į gausiausiai remiamų institucijų trejetuką (drauge su Krašto apsaugos ir Susisiekimo ministerijomis). Iš visai švietimo sistemai skiriamų lėšų (nuo maždaug 9 proc. iki 16 proc. metinių valstybės išlaidų) valstybiniam teatrui tekdavo apie 5 proc. Palyginus Valstybės teatrui ir, pavyzdžiui, M. K. Čiurlionio kultūros muziejui išlaikyti valstybės skirtas lėšas akivaizdu, kad pirmasis buvo neabejotinas kultūros finansavimo favoritas. Tačiau įvertinus tai, jog valstybinė teatro sistema buvo ir pajamų šaltinis (į valstybės išdą grįždavo iki 31 proc. paramos), bendros valstybės išlaidos teatro sistemai, nors ir stambiausios kultūros įstaigų grupėje, nebuvo didelės.

Skyriuje „Smulkios valstybinės paramos formos: socialinė globa, stipendijos, apdovanojimai“ analizuojama aktorių socialinio statuso ir finansinės padėties kaita; aptariamos įvairios galimybės, kuriomis jie galėjo pasinaudoti savišvietos ir profesinio tobulinimosi tikslams; valstybinio pripažinimo ženklų – apdovanojimų skyrimas, taip pat ir valstybės tarnautojo padėties implikuojamos pareigos. Šios globos formos atskleidžia, kad valstybinė teatro institucija tarpukaryje teatralams tapo finansinių ir socialinių privilegijų erdve. Čia reikšminga ne tik tai, jog kūrybinis Valstybės teatro personalas mėgavosi kitų meno sričių profesionalams neprieinamu finansiniu saugumu – įstatymiškai nustatytais algomis ar socialinėmis garantijomis. Ne mažiau svarbus buvo ir simbolinis priklausomybės valstybinei sistemai lygmuo – teatro menininkai tiesiogiai kontaktavo su sprendimus priimančiomis valstybės institucijomis, taip galėdavo greičiau patenkinti asmeninius poreikius ir įtikindavo savo veiklos svarbą.

Skyriuje „Valstybė ir teatro kultūros plėtra“ analizuojamas valstybės indėlis į lietuvių teatro kultūros plėtrą. Nagrinėjamas teatro edukacijos sukūrimas ir palaikymas, taip pat tiriami valstybės inicijuoti dramaturgijos konkursai. Skyriuje plačiai nagrinėjami neįgyvendinti projektai – valstybiniai teatrai Panevėžyje ir Klaipėdoje. Pastarasis sumanymas (ne iš Šiaulių perkeltas ir faktiškai Klaipėdoje veikęs Valstybės teatro skyrius, o ankstesni, trečiojo dešimtmečio projektai) lietuvių teatro istoriografijoje išsamiau aptariamas pirmą kartą.

Valstybinį statusą turėjusių vaidybos studijų ir mokyklų veikla atskleidžia kelis svarbius valstybės ir teatro menininkų interesų sąlyčio aspektus. Pirmiausia, jei valstybinio teatro įkūrimo atveju valstybė ieškojo kandidatų tarp teatro, tai teatro švietimo ir lavinimo įstaigos valstybės globos sferoje atsiradavo teatro iniciatyva. Kitas svarbus aspektas – teatro švietimo įstaigų specifika: visos jos laikytinos įkūrėjų (A. Sutkaus, B. Dauguviečio, vėliau – A. Olekos-Žilinsko) autoriniais projektais, skirtais įgyvendinti individualią estetinę programą ar bent suformuoti lojalių auklėtinių grupę. Naujų mokyklų kūrimo (ar uždarymo) iniciatyva priklausė teatralams, o Švietimo ministerija tesivadovavo teikimais ir dažniausiai juos tvirtino. Valdžios atstovų pasyvumą šiuo atveju paaiškina nenoras suteikti Valstybinei dramos mokyklai savarankiškos įstaigos

statuso: teatro edukacija laikyta vidiniu teatro reiškiniu, kylančiu iš trupės poreikių ir nereikalaujančiu ypatingo dėmesio. Taigi, skirtingai nuo, pavyzdžiui, valstybinės Muzikos ar Meno mokyklos, Vaidybos mokykla buvo palikta savireguliacijai – valstybė ištaigai skyrė būtinas lėšas, tačiau apie jos reikalingumą paliko spręsti teatralams. Todėl galima teigti, kad su Vaidybos mokykla ir joje parengtomis penkiomis jaunų aktorių laidomis valstybė nesiejo jokių papildomų interesų.

Pirmasis Švietimo ministerijos remtas dramaturgų konkursas paskelbtas 1922 m. vasarą. Visą tarpukario dvidešimtmetį valstybė tiesiogiai ar per savo išlaikomas visuomenines organizacijas finansiškai skatino dramaturgų kūrybą, ieškodama būdų, kaip aprūpinti šalyje veikusius teatrus (ypač – Valstybės teatrą) vadinamuoju originaliuoju repertuaru. Inicijatyva itin pasireiškė ketvirtajame dešimtmetyje, 1938 m., tačiau analizuotieji dramaturgijos konkursų atvejai rodo, kad norimų rezultatų nepasiektą: rašytojams valstybinės skatinimo formos neimponavo ne dėl jų stokos, o dėl savitumo – konkursai tapatinti su užsąkama kūryba ir valstybiniais (bet ne estetiniais) prioritetais. Todėl galima teigti, kad valstybinis dramaturgijos plėtros skatinimas nebuvo itin veiksmingas dėl to, jog taikytas principas už paramą reikalauti grįžamosios naudos.

Skyriuje „Neįgyvendinti projektai: teatras Panevėžyje ir Klaipėdoje“ analizuojami neįgyvendinti valstybinės teatro sistemos plėtros projektai. Trečiojo dešimtmečio pradžioje teatro veiklos centrui kuriantis Kaune, mąstyta ir apie provinciją. Galimybė plėtoti valstybinio teatro tinklą atsirado Panevėžyje. Šiame mieste buvo išlikęs prieškarėje pramonininko Stanislovo Montvilos pastatytas nedidelis teatro pastatas. Pastatą sekvestravus atsiradęs Panevėžio valstybinis teatras visgi veiklos beveik nepradėjo: nebūta trupės nei aiškios programos, o remontuoti apleistas patalpas nesiėmė nei teatro valdytojas, nei miesto valdyba. Todėl Švietimo ministerija 1925 m. pradžioje pastatą perdavė Panevėžyje veikusiam Lietuvos šaulių sąjungos skyriui. Lietuvos šaulių sąjunga patalpose įkurdino kelis padalinius, o teatro veiklą Panevėžyje įjungė į savo išlaikomą mėgėjiško teatro tinklą.

Klausimas dėl teatro steigimo Klaipėdoje Švietimo ministerijai buvo aktualesnis: po 1923 m. Klaipėdos sukilimo kraštą prijungus prie Lietuvos, integracinį vaidmenį turėjo atlikti lietuvių kultūros sklaida. Valstybės teatro trupių gastrolės Klaipėdoje imtos rengti jau 1923 m., o 1925 m. ministrui primininkui pateiktas prašymas asiguoti lėšų nuolatinei dramos trupei Klaipėdoje išlaikyti. 1926 m. Švietimo ministerija į Klaipėdą planavo pasiūsti A. Sutkų ir veiklą nutraukusį Tautos teatrą, tačiau nuolatinės trupės įkūrimo Klaipėdoje procesą nutraukė bei savotiškai išbaigė bendresnės reikšmės pokyčiai – 1926 m. birželio 2 d. darba pradėjo naujas Lietuvos Seimas, po mėnesio A. Sutkus paskirtas Valstybės teatro direktoriumi.

Valstybės remiamas profesionalus lietuvių teatras Klaipėdoje ims veikti tik beveik po dešimtmečio – 1935 m. čia atkėlus 1931 m. įkurtą Valstybės teatro Šiaulių skyriaus trupę. Ketvirtajame dešimtmetyje įvykusiam valstybinės teatro sistemos decentralizavimui įtakos turėjo pakitusi politinė atmosfera. Ryžtingesnį sistemos decentralizavimą reikia sieti su valdančiosios tautininkų partijos kultūros politika – Valstybės teatrui buvo numatyta „tautos ugdymo“ misija ir susirūpinta teatro prieinamumo didinimu.

4. PRIEŠ SROVĘ IR PASROVIUI: TEATRALŲ SĖKMĖS STRATEGIJOS

Antrojeje ir trečiojoje disertacijos dalyse atskleista, kaip tarpukario dvidešimtmetyje kurta, išlaikyta ir valdyta valstybinė teatro sistema. Pabrėžtas aukštas centralizacijos laipsnis bei socialinė-ekonominė ypatybė: valstybės išlaikomas teatras tapo stabiliausia ir palankiausia erdve menininkų kūrybinėms ambicijoms įgyvendinti. Atitinkamai valstybės kontrolė užtikrindama norimas teatro funkcijas labiau pasitikėjo ekonomiais ir socialiniais svertais nei agresyviai spauda. Ketvirtojoje disertacijos dalyje kaip savitas kontrolės mechanizmas nagrinėjamas konformizmo reiškinys, įtvirtinantis sąmoningai pasirinktas teatralų veiklos ir kūrybos kryptis, dėl kurių jie galėjo tikėtis sėkmingesnės profesinės ir socialinės karjeros. Šioje disertacijos dalyje išskirtos dvi teatralų veiksmų strategijos – konformistinė („pasroviui“) ir inovatyvi („prieš srovę“).

Skyriuje „Konceptualūs skirtingų sėkmės strategijų pagrindai“ teigiama, kad vienas stipriausių kontrolės mechanizmų – cenzūra – tarpukario Lietuvos teatre pasireiškė silpnai: reglamentuojant teatro veiklą aiškių nuoseklių cenzūros intervencijų nebuvo. Vadinasi, tarpukario teatralai, siekę sukonstruoti sėkmingų veiksmų strategiją, negalėjo pasinaudoti politinėmis direktyvomis kaip atspirtimi. Jų vietą turėjo užimti legitimiomis laikomos teatro veiklos normos. Nors pastarosios pabrėžė teatro veiklos naudą ir buvo įtvirtintos dar XX a. pradžioje, lygiagrečiai plėtota ir alternatyvi teatro bei kūrybos samprata. Taip po Pirmojo pasaulinio karo pradėjusiame funkcionuoti lietuvių meno kūrybos lauke susiformavo dvi stovyklos, kardinaliai priešingai vertinusios meno tikslus: vienoje skelbtas meno funkcionalumas („ideologai“), antrojeje kelta estetinės saviraiškos reikšmė („estetai“). Šių vertybinių stovyklų kontekste ir vystysis ryškiausi tarpukario teatralų sėkmės strategijų pavyzdžiai.

Skyriuje „Pasroviui: B. Dauguviečio atvejis“ nustatoma, kad nuosekli B. Dauguviečio karjera sietina su jo pasirinktos sėkmės strategijos veiksmingumu. Režisieriaus viešai ir konfidencialiai deklaruotos kūrybinės nuostatos atliepė grįžamosios naudos principą. B. Dauguviečio pozicija ir jos tvirtinimas tarpukario teatre atitinka būdingus sėkmingos socialinės karjeros veiksmus: režisierius nedviprasmiškai pasirinko su valdžios globa sietą teatro „ideologų“ stovyklą, viešuose pareiškimuose savo kūrybą tvirtino kaip opoziciją teatro „estetų“ pažiūroms ir grindė ją argumentais, galiojusiais ne teatro, o politikos srityje. Taip režisierius pelnė valstybės – svarbiausio sėkmės garanto – paramą, tai padėjo išlaikyti privilegijuotą padėtį tarpukario teatre, mažinti konkurenciją.

Skyriuje „Prieš srovę: A. Olekos-Žilinsko atvejis“ išsamiai atskleidžiamas režisieriaus A. Olekos-Žilinsko ir jo aplinkos mėginimas suderinti profesinę karjerą ir estetinės saviraiškos ambicijas. Siekdamas pirmojo tikslo A. Oleka-Žilinskas viešai demonstravo prielankumą įprastoms teatro veiklos normoms, tačiau praktiškai jų nesilaikė. Todėl pirmiausia noras įtikinti valstybę estetinės saviraiškos nauda ir jos lėšomis materializuoti autonomiškos kūrybos principus sukritikuotas ne politinės galios lauke, o viešojoje erdvėje. Inovatyvumu pagrįstą režisieriaus sėkmės strategiją valstybė palaikė tol, kol išseko viešosios erdvės pasitikėjimas, bet net ir tuo atveju valstybė parodė pastangas išlaikyti estetinę saviraišką valstybinėje teatro sistemoje, tačiau ne kaip vyraujančią, o kaip gretutinę teatro kūrybos kryptį. Nors nesitenkindamas pasiūlytomis

sąlygomis A. Oleka-Žilinskas išvyko iš Lietuvos, jo karjeros trajektorija liudija valstybinės teatro koncepcijos kaitą ir laipsnišką teatro liberalizavimo bei esmingesnio sistemos decentralizavimo idėjos brandimą.

IŠVADOS

1. Tyrimas atskleidė, kad valstybės vaidmenį 1918–1940 m. lietuvių teatro veikloje nusako grįžtamosios naudos principas. Nacionalinio biudžeto lėšos skirtos socialiniam poveikiui teatro priemonėmis išgauti: kurti ir stiprinti lingvistiškai bei kultūriškai homogenišką bendruomenę, populiarinti vidurinio visuomenės sluoksnio vertybes, reprezentuoti tautinės kultūros išskirtinumą bei išsivystymo lygį. Europos nacionalinių teatrų kontekste šios, teatro naudingumą pabrėžiančios nuostatos nebuvo išskirtinės. XIX–XX a. sandūroje lietuvių kultūra adaptavo Vakaruose jau nusistovėjusius nacionalinės teatro institucijos legitimumo kriterijus, numačiusius vyraujančių kultūros modelių tvirtinimą šviečiant ir auklėjant žiūrovus, ugdamt jų tautinę savimonę bei remiant vidaus ir užsienio politikos tikslų įgyvendinimą.

2. Nuo pirmųjų valstybės subsidijų teatro veiklai 1919 m. iki paskutinių Valstybės teatro sezonų menininkai ir valdžia skirtingai vertino tarpusavio santykius: teatralai valstybę suvokė kaip galimybę įgyvendinti meninius užmojus, o valstybė bei inteligentija tikrino, ar teatralų veikla atitinka socialinius ir politinius nacionalinės teatro institucijos tikslus. Tyrimas atskleidė, kad teatre nebuvo lengva suderinti viešuosius ir privačius interesus: pernelyg skyrėsi teatralų instrumentalizuojanti ir estetinę saviraišką teigianti koncepcija. Ši takoskyra skatino teatro menininkų oportunistą: kūryboje deklaruota visuomeninių interesų pirmenybė ir kurta savita teatralo-valstybės tarnautojo tapatybė, arba – atvirkiščiai – populiarinant nesuinteresuotos kūrybos idėją mėginta įrodyti jos vertingumą.

3. Nuo pat LMKD Dramos ir Operos vaidyklų suvalstybinimo (1922 m.) ir Valstybės teatro įkūrimo (1925 m.) iki 1940 m. valstybės vaidmuo teatro veikloje pirmiausia pasireiškė teisiniais, administraciniais ir finansiniais saitais. Teisės aktais reglamentuoti teatro sistemos (Valstybės teatro Kaune ir jo padalinių) veiklos pagrindai, jų įgyvendinimas kontroliuotas Švietimo ministerijoje tvirtintais teatro statutais, ten pat prižiūrėta ir finansinė atskaitomybė. Nors Valstybės teatro vidiniai hierarchiniai valdymo lygmenys įvairiais laikotarpiais ir skyrėsi, tačiau pavaldumo principas išliko tas pats – Valstybės teatras buvo Švietimo ministerijos valdomos švietimo sistemos dalis. Valstybinė teatro sistema (tiksliau – švietimo sistemos posistemis) valdyta iš vidaus (per Valstybės teatre veikusias direkcijas bei meno tarybas) ir iš išorės (Švietimo ministerijos, tvirtinusios galutines sprendimų redakcijas). Tyrimas atskleidė, kad ministerija aiškiai skyrė šias įtakos sritis: administracinę, finansinę bei kūrybinę. Finansavimo klausimai (kasmetinis biudžetas, bilietų kainos, etatų skaičius ir pan.) bei vidinė teatro darbo organizavimo tvarka visą laikotarpį tvirtinta ir koreguota ministerijoje, o įtaka estetinei teatro kryptčiai formalizuota tik antroje dešimtmecio pusėje. Valdymo principų kaitą liudija ketvirtajame dešimtmetyje dukart įsteigto papildomo Valstybės teatro valdymo lygmens – iš kūrybinės terpės atstovų suburtų repertuaro komisijų – darbo skirtumai. Pirmoji, dirbusi 1931–1932 m., palaikė estetiškus teatralų interesus. Antrosios (1935–1939) posėdžiuose jau dalyvaudavo Švietimo ministerijos atstovai – ši komisija atvirai vadinta cenzūra, o jos posėdžių protokolai liudija augančią įtampą tarp kūrybinių ir valstybinių tikslų.

4. Valstybės investicijos į teatro sistemą atitiko bendrąją šalies ekonomikos raidą ir liudija finansinės globos augimą: tirtojo laikotarpio pradžioje teatras laikytas biudžeto

našta, o pabaigoje valstybė ne tik didino finansavimą teatrui, bet ir rengėsi sistemos reformai, numatydamą lėšų privatiems teatrams. Ši kaita sietina su nesuinteresuoto meno idėjos plėtra: estetinė saviraiška laipsniškai šaknijosi kaip viena legitimųjų nacionalinio teatro veiklos formų. Tyrimas atskleidė, kad ketvirtojo dešimtmečio antroje pusėje ir Valstybės teatre, ir Švietimo ministerijos Kultūros departamente jau mėginta įpinti teatro „estetų“ stovyklai priklausiusių režisierių (A. Olekos-Žilinsko, vėliau – R. Juknevičiaus, J. Miltinio) kūrybą į bendrą valstybinės teatro sistemos veiklą.

5. Antrajame XX a. dešimtmetyje įkurta valstybinė teatro sistema plėtota vangiai ir visą tarpukarį išliko centralizuota. Tyrimas atskleidė, kad valstybė, įtvirtindama stambų teatro veiklos centrą sostinėje, regionų teatro kultūros uždavinius sprendė finansuodama Valstybės teatro gastroles bei pasikliaudama visuomeninių organizacijų mėgėjų teatru. Neįgyvendinti valstybinio teatro Panevėžyje ir Klaipėdoje projektai liudija, jog trečiajame dešimtmetyje teatro sistemai decentralizuoti pritrūko politinės valios: Švietimo ministerija nepasinaudojo palankiomis materialinėmis sąlygomis Panevėžyje ir socialinėmis – Klaipėdoje. Valstybinė teatro sistema decentralizuota tik ketvirtajame dešimtmetyje, pakitus kultūros politikos strategijai: 1931 m. įkurtas Valstybės teatro Šiaulių skyrius 1935 m. perkeltas į Klaipėdą, o dešimtmečio pabaigoje parengti valstybės remiamų privačių teatrų veiklos teisiniai pagrindai.

6. Plėtodama teatro kultūrą valstybė išlaikė pragmatiškas nuostatas: rėmė lietuviškos dramaturgijos kūrimą, tačiau menkai tesirūpino teatro edukacija. Galima teigti, kad nevienodas dėmesys dramaturgijos ir teatro edukacijos plėtrai liudija konservatyvią spektaklio elementų hierarchijos sampratą. Svarbiausias vaidmuo skirtas dramaturgui ir nacionalinei dramaturgijai – perteikiančiai unikalius tautos turinius ir poreikius, o režisūra ar vaidyba vertintos kaip papildomi spektaklio dėmenys. Nerezultatyvūs dramos kūrinii konkursai rodo, jog rašytojams valstybinės skatinimo formos neimponavo ne dėl jų stokos, o dėl savitumo – konkursai tapatinti su užsakomąja kūryba ir valstybiniais (bet ne estetiniais) prioritetais. Teatro edukacijai skirtų valstybinių institucijų tarpukaryje steigti neskubėta. Suvokdama naujų kadrų poreikį Švietimo ministerija vadovavosi teatralų teiktais prašymais skirti lėšų vaidybos mokykloms ar studijoms išlaikyti ir juos dažniausiai tvirtino, bet valstybinių ugdymo įstaigų (tokių kaip Meno ar Muzikos mokyklos) neįkūrė. Taigi, naujų teatro mokyklų steigimo (ar uždarymo) iniciatyva visiškai priklausė teatralams. Vadinas, skirtingai nei dailės ar muzikos studijų atveju, teatro edukacija Švietimo ministerijoje suvokta kaip vidinis teatro atsinaujinimo reiškinys, o jo organizavimas tapatinas su individualiais režisierių ir kūrybinio proceso poreikiais.

7. Užtikrindama norimas teatro funkcijas valstybė labiau pasitikejo ekonomiais ir socialiniais svertais nei agresyvia priespauda. Kaip švietimo sistemos atšaka Valstybės teatras priklausė prioritetinei valstybės išlaidų sričiai, todėl, lyginant su kitomis kūrybos sritimis, valstybinė teatro sistema mėgavosi finansinėmis ir socialinėmis privilegijomis: darbuotojai buvo valstybės tarnautojai, stabiliai remta meno produkcija ir asmeniniai kūrėjų poreikiai. Tačiau darbas Valstybės teatre bei jo padalinuose reišė ir savitą visuomeninę funkciją: valstybė dosniai atlygino tiems, kurie tinkamai atliko pavyzdingo piliečio vaidmenį. Sutelkdama privilegijas centralizuotoje valstybinėje teatro sistemoje valdžia darė įtaką tarpukario teatralų veiksmams: Valstybės teatras tapo sėkmingos kūrybinės karjeros prielaida, o tikslas išsilaikyti valstybinėje teatro sistemoje skatino menininkų konformizmą.

8. Siekis užimti privilegijuotą poziciją teatro lauke savaime skatino teatralus savarankiškai ieškoti būdų, leidžiančių suderinti privačius ir valstybės interesus. Režisierių B. Dauguviečio ir A. Olekos-Žilinsko veiklos analizė atskleidė, kad svarbiausias sėkmingos teatro strategijos veiksnys, lėmęs karjeros galimybes tarpukario valstybinėje teatro sistemoje, buvo teatro susikurtas statusas. Režisieriai viešais pareiškimais formavo ir valdė socialinės aplinkos nuomonę, pabrėždami savo kūrybos naudingumą, tačiau stabili B. Dauguviečio ir nutrūkusi A. Olekos-Žilinsko karjera rodo, jog viešajam interesui atstovavę teatro kritikai statusą pripažindavo atidžiai sugretindami faktinius teatralų veiksmus ir legitimiomis laikomas teatro veiklos normas. Konformistiška laikysena buvo B. Dauguviečio darbo valstybinėje teatro sistemoje garantija, o inovatyvi A. Olekos-Žilinsko veikla įvertinta kaip privačiam sektoriui tinkamesnė prabanga. Tuo tarpu galutinį sprendimą priimti turėjusi valdžia rinkosi kompromisą, laipsniškai brandindama ir teatro liberalizavimo bei sistemos decentralizavimo idėją.
9. Tarpukaryje nuolat skambėjęs teatralų pageidavimas įkurti valstybės remiamą teatro autonomiją reiškė pastangas skatinti nesuinteresuoto, „nenaudingo“ teatro reikšmės pripažinimą. Tyrimas atskleidė, kad valstybei toks biudžeto lėšomis išlaikomo teatro funkcijų plėtinys trečiajame dešimtmetyje dar atrodė nepriimtinas. Ketvirtajame dešimtmetyje įvykdytas A. Olekos-Žilinsko ir B. Sruogos „sąmokslas“ ne tik pristatė estetinei saviraiškai skirto teatro pavyzdį, bet ir paskatino nesuinteresuoto teatro legitimavimo procesą. Dvidešimtmečio pabaigoje valstybės remiamai teatro autonomijai pareikštas principinis pritarimas – tai įtvirtino 1939 m. priimtas Teatrų įstatymas, kuriame numatyta ne tik didesnė Valstybės teatro savivalda, bet ir valdžios parama privačiam teatro sektoriui.

Asta PETRIKIENĖ

**THE ROLE OF THE STATE
IN LITHUANIAN THEATRE ACTIVITY, 1918–1940**

Summary of Doctoral Dissertation

Išleido ir spausdino – Vytauto Didžiojo universiteto bibliotekos Leidybos skyrius
(S. Daukanto g. 27, LT-44249 Kaunas)

Užsakymo Nr. K15-031. Tiražas 40 egz. 2015 03 13.

Nemokamai.