



VILNIAUS PEDAGOGINIS UNIVERSITETAS  
LITUANISTIKOS FAKULTETAS  
VISUOTINĖS LITERATŪROS KATEDRA

Reda Pabarčienė

# KURIANTI PRIKLAUSOMYBĖ

Lyginamieji lietuvių dramos klasikos tyrinėjimai

*Monografija*

Vilniaus  
pedagoginio  
universiteto  
leidykla

VILNIUS, 2010

UDK 888.2.09-2

Pa-05

Monografija apsvaistyta Vilniaus pedagoginio universiteto Lituanistikos fakulteto Visuotinės literatūros katedros posėdyje 2010 m. lapkričio 9 d. (protokolo Nr. 1), Lituanistikos fakulteto tarybos posėdyje 2010 m. lapkričio 9 d. (protokolo Nr. 1) ir rekomenduota spausdinti.

Recenzentės:

doc. dr. Loreta Mačianskaitė (Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas)

dr. Donata Mitaitė (Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas)

Knygos leidimą pagal „Nacionalinės lituanistikos plėtros 2009–2015 metų programos“ projektą (Nr. LIT-10531) finansavo Lietuvos mokslo taryba.

© Reda Pabarčienė, 2010

© Vilniaus pedagoginis universitetas, 2010

ISBN 978-9955-20-586-9

# Turiny

ĮVADAS. LYGINAMOSIOS ANALIZĖS UŽDUOTIS / 5	
LITERATŪRA ISTORIJOJE. ISTORIJA LITERATŪROJE / 11	
ISTORIJOS REKONSTRAVIMO BŪDAI IR DRAMOS TIPAI / 15	
IKIREAGEDINIAI ORIENTYRAI / 20	
Heroinis epas / 20	
Kurtuazija, „gotika“, melodrama / 27	
TRAGEDINĖS VAIZDUOTĖS KONTŪRAI / 36	
Vincas Krėvė ir Williamas Shakespeare'as / 43	
Istorijos dramatinavimas / 44	
Tragiškasis herojus / 54	
TRAGEDIJOS MODERNIZACIJA IR „MIRTIS“ / 69	
Balys Sruoga.	
Tarp herojinės dramos, komedijos ir klasikinės tragedijos / 70	
Pašaipusis diskursas / 72	
Tragizmo raiška / 82	
Interscriptum / 102	
Kritinė tragedijos refleksija.	
Kazio Binkio <i>Generalinė repeticija</i> / 102	
Infernalinis groteskas.	
<i>Dieviškoji komedija Dievų miške</i> / 107	
Renesanso stilizacija. Balio Sruogos <i>Barbora Radvilaitė</i> / 118	

**GRĮŽIMAS PRIE IŠTAKŲ: JUOZAS GRUŠAS / 126**

Viduramžiai herojinėje ir egzistencinėje perspektyvoje.

*Herkus Mantas / 128*

Dialogai su Baliu Sruoga / 136

*Dvi Barbaros Radvilaitės / 136*

*Švitrigaila – Milžino paunksmė / 153*

*Unija – Barbora Radvilaitė / 156*

*Rekviem bajorams – Kazimieras Sapiega / 160*

**TAUTINIAI MITAI / 164**

Lietuvis – kilnus laukinis / 164

Nepriklausomas sovietmečio lietuvis.

Juozo Grušo ir Justino Marcinkevičiaus dramos / 170

**VIETOJE IŠVADŲ / 193**

Summary. *Building upon Creative Interdependence.*

*Comparative Study of the Lithuanian Classical Drama / 198*

Cituojamų šaltinių sąrašas / 206

Asmenvardžių rodyklė / 209

# Įvadas

## Lyginamosios analizės užduotis

*Priklausomybė* šioje knygoje apibūdina praturtinantį, o kartais ir apribojantį, lietuvių literatūros santykį su tradicija, klasikos patyrimu. Priklausomybės akcentavimas komparatyvistikoje atrodytų kaip iš XIX amžiaus paveldėtos pozityvistinės įtakų teorijos išraiška<sup>1</sup>, kai „duodanti“ ir „imanti“ literatūros suvokiamos kaip nevienodo statuso ir reikšmės – kaip mokytojų ir mokinių, centro ir periferijos santykiai, turintys nemalonią hierarchiškumo ir galios santykių žymę. Ji ypač išryškėja postmodernizmo, globalizacijos, naujojo „tautų kraustymosi“ kontekste gerokai priblėsus „kultūringųjų“ Vakarų mitui. Vis dėlto mažos tautos literatūros lyginamuosiuose tyrinėjimuose šis santykis sunkiai išvengiamas, be to, jame esama abipusės naudos ir privilegijų, ir jis nėra vienintelis.

Nepaneigiamos lieka žymiausio lietuvių komparatyvisto Vytauto Kubiliaus tezės, kad „nacionalinės literatūros raidos logika yra pagrindinė jėga, absorbuojanti ir transformuojanti svetimą meninį patyrimą“, kad „ne išgarsėjusio kūrinio objektyvi vertė, o receptuojančios literatūros reikmės bei raidos sąlygos lemia, ar tas reiškinys bus priimtas, ar atmetas“<sup>2</sup>. Lyginamųjų tyrinėjimų paskata – per santykį su *kita* literatūra, kita kultūra

---

<sup>1</sup> „Įtakos“ terminas kartais laikomas nepageidautina atgyvena, net jei vartojamas iš inercijos, ir geriausiai atveju siūlomas tik kaip pagalbinis (Диониз Дюришин [Dionýz Ďurišín], *Теория сравнительного изучения литературы*, перевод со словацкого, Москва: Прогресс, 1979, c. 143). Plačiau žr.: Nijolė Vaičiulėnaitė-Kašelionienė, „Komparatyvistinė metodologija“, in: *XX amžiaus literatūros teorijos*, sudarė Aušra Jurgutienė, Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2006, p. 327–328; Vytautas Kubilius, *Lietuvių literatūra ir pasaulinės literatūros procesas*, Vilnius: Vaga, 1983, p. 16.

<sup>2</sup> Vytautas Kubilius, *op. cit.*, p. 22.

įprasminti *savosios* literatūros buvimą, atskleisti jos dialoginę prigimtį ir gyvenimo realybę, pademonstruoti, kaip mūsų literatūroje veikia bendroji literatūros atmintis, kaip daugiakultūriniam (nors kiek ir abstrahuotame) fone nušvinta jos nacionalinis savitumas.

Viena receptuojančios literatūros privilegijų lyginamuosiuose tyrinėjimuose yra ta, kad ji dažnai atrodo dinamiškesnė ir plastiškesnė nei literatūra-donorė: pirmoji kultūros procese daugiau įsivaizduojama kaip auganti ir turtėjanti, antroji – kaip stabili ir užbaigta; pirmoji siejama su ateitimi, antroji – su praeitimi. Kita vertus, įtakas sugerianti literatūra, adaptuodama „teikėjos“ patirtį, įrodo pastarosios paklausumą ir atnaujina ją.

Kultūrų ir literatūrų dialogas domina (gal net labiau) ir negatyviąją – nesusikalbėjimo – prasme: kodėl jis neįvyksta arba kodėl yra įmanomas tik iki tam tikros ribos, kada gali virsti sąžalios, būti išsekimo, nekūrybingumo įrodymu? Bet ir tuo atveju jis prasmingas – kaip atmesta arba neprieinama patirtis.

Knygoje, išskyrus dvi, manytume, pateisintas išimtis, aptariamos istorinės dramos, rašytos nuo *Aušros* romantizmo laikų iki „niūrių istorijos sutemų“<sup>3</sup>, t. y. nuo XIX šimtmečio pabaigos iki paskutiniųjų, stagnacija paženklintų Leonido Brežnevo valdymo metų XX amžiaus devintame dešimtmetyje. Suprantama, kad žanrinė apibrėžtis „istorinė drama“ yra nekanoniška ir netiksli – klasikinis jos pavidalas, „siekiamybė“ yra tragedija, į kurią ji vienu ar kitu laipsniu gravituoja. Tai įtakoms itin imlus, kultūrinę vaizduotę provokuojantis žanras. Apskritai, dramos gyvenimo realybė nuo seniausių laikų iki mūsų dienų – migruojantys siužetai, atpažįstami personažai. Istorinių dramų intertekstualumą lemia jau vien tai, kad jų autoriai, tiesiogiai arba per tarpininkus, naudojami rašytiniais šaltiniais, istorikų darbais. Be to, jose veriasi platūs geografiniai horizontai, ko gero, plačiausi visoje lietuvių literatūroje, kryžiuojasi žvilgsniai iš Rytų ir Vakarų, iš išorės ir iš vidaus, ryškėja europietiškas politinis ir kultūrinis Lietuvos kontekstas. Anot Vytauto Martinkaus, „menas, kaip ir visa kul-

---

<sup>3</sup> Čia perfrazuojami Jono Lankučio žodžiai apie vieną Grušo dramą (Jonas Lankutis, *Lietuvių dramaturgijos tyrinėjimai*, Vilnius: Vaga, 1988, p. 560–561).

tūra, sienas pirmiausia nugriauna *laiko* pasaulyje. Istorinė dimensija yra pagrindas šiandienams meno rūšių ir nacionalinių menų dialogams<sup>4</sup>.

Knygoje nesiekama pateikti išsamų lyginamąjį lietuvių istorinės dramos tyrimą, suregistruoti visas autorių patiriamas įtakas (ir kas šiandien tai galėtų padaryti?!) ar pademonstruoti kuo platesnį lyginamosios analizės galimybių spektrą. Joje susitelkiama ties pačias žymiausias Vinco Krėvės, Balio Sruogos, Juozo Grušo, Justino Marcinkevičiaus ir jų pirmtakų Aleksandro Fromo-Gužučio, Marcelino Šikšnio-Šiaulėniškio, Gabrieliaus Landsbergio-Žemkalnio, Maironio, Liudo Giros bei vieno kito pakeleivio kūriniais, bendrus, dažnai kartojamus teiginius (pavyzdžiui, kad Krėvė yra „šeksipyriškas“ dramaturgas) bandant pagrįsti tvirtais argumentais. Galima sakyti, kad tai lietuvių *dramos klasikos dialogų su klasika* tyrimas.

Jame ryškėja įvairūs „maitinančios“ literatūros integravimosi būdai, įvairios lyginamų objektų santykių formos ir variantai. Erdvės ir laiko distancijos požiūriu tyrimas aprėpia tarptautinius ryšius ir ryšius savo kultūros viduje (vidinė komparatyvistika), ryšius su istoriškai senesniais ir su naujesniais objektais. Analizuojami nuo tiesioginių kontaktų priklausantys – genetiniai – ryšiai ir nuo jų nepriklausantys – tipologiniai – panašumai (pastariesiems nesvarbus ir laiko atstumas). Regimos sąsajos vieno žanro viduje ir tarp skirtingų – draminių ir nedraminių – diskurso formų, ryšiai tarp literatūros ir kitų menų (intermedialumas). Aptariami teminiai panašumai (tematologija), kitų tautų vaizdiniai (imagologija). Šalia vienas kito sustatomi, gretinami autoriai (Krėvė ir Williamas Shakespeare'as, Sruoga ir Shakespeare'as, Grušas ir Sruoga, Grušas ir Grušas, Grušas ir Marcinkevičius), žanrai (herojinis epas ir herojinė drama, gotikinis romanas ir neoromantinė drama, herojinis epas ir tragedija), istorinės epochos (tautinis atgimimas ir Viduramžiai, „barakų kultūra“ ir Renesansas), menai (dailė ir literatūra). Pagrindinis priklausomybės objektas yra Shakespeare'as, aktyviausias lietuvių autorius, besireiškiantis ir kaip įtakų perėmėjas, ir kaip jų teikėjas, – Sruoga, populiariausias – Barboros Radvilaitės intertekstas.

---

<sup>4</sup> Vytautas Martinkus, „Istorija – dabarties citadelė: lietuvių istorinio romano transformacijos“, in: *Kultūrų dialogai šiuolaikinėje lietuvių literatūroje: Lyginamieji aspektai*, sudarė Vytautas Martinus, Reda Pabarčienė, Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2009, p. 164.

Tyrimė atsiskleidžia įvairaus intensyvumo ir kokybės ryšiai: nuo skolinių, sekimų, imitacijų, stilizacijų, adaptacijų iki aliuzijų, asociacijų, parafrazių, poleminių variacijų... Priklausomai nuo to įvairuoja ir *kito* teksto įvedimo būdas. Vienur jis dalyvauja „individualiau“, energingiau – tuomet detalai demonstruojamas tekstų panašumas ir jų fone išryškėję skirtumai (Sruogos ir Shakespeare'o, Grušo ir Sruogos atveju). Kitur jis reprezentuojamas abstrakčiau, kaip tam tikras žanrinis modelis, įkūnijantis bendriausius poetikos ir pasaulėvaizdžio principus, konflikto, charakterių tipus (Krėvės ir Shakespeare'o atveju).

Knygoje susipina kelios tyrimo magistralės. Pagrindinė yra tipologinė istorinių dramų analizė, jose panaudotų universaliųjų diskurso modelių, istorinės poetikos formų aptarimas. Pateikiama istorinės dramos tipologinė sistema, aprėpianti tragedinės kalbos paieškas, kaitą, modernizaciją, tragizmo raišką netragedinėmis formomis (pakeliui, poskyryje „*Interscriptum*“, dirstelint į Kazio Binkio *Generalinę repeticiją* ir Sruogos *Dievų mišką*). Dėmesys sutelkiamas į Shakespeare'o tradiciją Lietuvoje, jos poreikį ir paskatas, rezultatus ir ribas. Tipologinis tyrimas integruoja ir kultūrinių-istorinių praeities rekonstravimo modelių, įvairių epochų (Viduramžių, Renesanso *etc.*) projekcijas. Dar viena tyrimo kryptis – vakarietiški ir vietiniai mitai, kitų kultūrų vaizdiniai, kultūrinės savimonės dilemos (Rytai-Vakarai, integracija-izoliacija, kultūra-barbarybė, ekspansija-gintis).

Tyrimė stengiasi laikytis tam tikrų principų, pirmiausia – paisyti lyginamųjų dėmenų hierarchijos ir jiems skiriamo dėmesio proporcijų. Nepamirštant „maitinančios“ literatūros reikšmės, didesnis dėmesys skiriamas savajai literatūrai. Siekiama išsaugoti teritorinį vientisumą (neišeinama už Lietuvos ribų) ir chronologinį nuoseklumą arba derinti sinchroninį ir diachroninį žvalgos būdus. Tyrimas dar kartą patvirtina mintį, kad komparatyvistika yra literatūros istorijos tyrimų dalis, besiorientuojanti pirmiausia į vidinius, literatūrinius, jos raidos faktorius. Jame ryškėja rūs-tesnių ar švelnesnių totalitarizmo formų (carizmo, nacizmo, stalinizmo, „brandaus socializmo“) įtaka recepcijos orientyrams ir tikslams. Keičiantis ginties modeliams, dviejuose Lietuvos istorijos tarpsniuose – nacionalizmo



(XIX a. pabaiga–XX a. vidurys) ir totalitarizmo, arba okupacijų (XX a. vidurys–XX a. pabaiga) – keičiasi ir recepcijos uždaviniai, jos galimybės. Pirmame daugiau atvirumo, mokymosi, naujovių įsavinimo pastangų, antrame akivaizdus užsisklendimas, grįžimo prie savo šaknų poreikis.

Nijolė Kašelionienė, teikdama patarimus pradedančiajam komparatyvistui (tinkančius ne tik jam), tarp kelių privalomų savybių pamini drąsą ir avantiūros pomėgį<sup>5</sup>. Išties, literatūros ryšius kartais lengviau ignoruoti, nei juos aprėpti ir įprasminti, – jau vien dėl to, kad intertekstualumas, kaip savo ir svetimo žodžio dialogas<sup>6</sup>, yra neišvengiama kiekvieno kūrinio duotybė. Ne taip paprasta nustatyti vien ryšių buvimą. Toliau tenka aiškintis, ar jie esminiai, ar paviršiniai, o gal tik atsitiktiniai sutapimai? Ar jie atsirado dėl tiesioginių kontaktų, ar nuo jų visai nepriklauso ir yra bendros kultūrinės atminties, universalios žanro kalbos pasireiškimas? Aptariamų autorių paliudijimų apie įtakas nėra daug ir kartais jie gali būti nepatikimi, net klaidinantys. Kitas keblumas yra tas, kad tekstų sąsajos dažnai daugiasluoksnės ir apima keletą lyginimo aspektų. Pavyzdžiui, Sruogos *Dievų miško* ir Dante's *Dieviškosios komedijos* jungtis yra groteskas, bet jis įtraukia ir Viduramžių viziją, visatos vaizdinį, pragaro figūras, keliautoją po „anapusinį“ pasaulį *etc.*, be to, ir tai svarbiausia, generuoja naujas prasmes naujame kontekste. Nagrinėjant kūrinį paraleles neretai susiformuoja platus referencijų laukas, nusidriekia ilgos perėmimų grandinės, ir tenka apsibrėžti, kur tyrimas nutrūks, o paskui bus pratęstas kitu rakursu. Tai pasakytina apie Barboros Radvilaitės intertekstą, kuris atsiduria keliuose projekcijose – skyriuose, nagrinėjančiuose Sruogos dramų sąsajas su Renesanso menu, su Shakespeare'u, Grušu, su populiariaisiais tautiniais mitais; jis patenka ir į vidinių Grušo kūrybos ryšių aptartį. Savo ruožtu intertekstinė dviejų vietinių kūrinų analizė – Grušo *Barboros Radvilaitės* lyginimas su to paties pavadinimo Sruogos drama – išveda į tarpkultūrinį komparatyvinį tyrinėjimą, kuriame tenka spręsti, kodėl Barboros Radvilaitės istorija virto legenda, kodėl ji buvo paranki hagiografiniam ir tra-

<sup>5</sup> Nijolė Vaičiulėnaitė-Kašelionienė, *op. cit.*, p. 338.

<sup>6</sup> Irina Melnikova, „Intertekstualumo teorija“, in: *XX amžiaus literatūros teorijos*, 2006, p. 304.

gediniam diskursui kurti, kuo jos lenkiškoji dramatinė versija skiriasi nuo lietuviškosios, kodėl ji pritraukia būtent Shakespeare'o *Romeo ir Džuljetos*, *Hamleto*, Renesanso vaizduojamojo meno kontekstus?

Tipologiniai tyrimai, kurie atrodo paprastesni, irgi kelia problemų. Pirmiausia todėl, kad tipologiniai panašumai yra sunkiai apibrėžiami ir neretai slepia savy sudėtingą genetinių tyšių sistemą<sup>7</sup>. (Kokiais keliais į Lietuvą atkeliavo vieni ar kiti kūrybos pavyzdžiai, čia net nebandoma aiškintis – tai būtų visai kito darbo tema). Aprašant istoriškai susiformavusius tam tikrų laikotarpių tragedijos bruožus, svarbu juos atskirti nuo universalųjų, būdingų visų laikų tragedijoms. Tarkim, šekspyriškoji, klasicizmo *etc.* tragedija būtų tai, kas lieka „atėmus“ iš jos bendrąją tragizmo dimensiją. Tokio preciziškumo, aišku, laikytis sunku, ir čia ne vienam pasitaiko suklysti.

Komparatyvinio tyrinėjimo kalba – hipotezių, klausimų, svarstymų, o ne kategoriškų tvirtinimų kalba. Kartais ji primena literatūrinę detektyvą, kurio intrigą sudaro prielaidų kėlimas ir tikrinimas, pėdsakų paieškos, žinant, kad darbas gali baigtis be apčiuopiamų rezultatų ir net nuvesti klystkeliais, o neatsakytas klausimas: „Kas iš to?“ – nubraukti visą jo prasmę.

Knygos adresatas – aukštųjų mokyklų filologijos fakultetų studentai, studijuojantys lietuvių ir visuotinę literatūrą, dramos poetiką, taip pat gimnazijų mokytojai, moksleiviai, platesnė humanitarinė visuomenė. Nemėnas akstinas jos atsiradimui buvo naujasis komparatyvistikos sąjūdis, Vilniaus pedagoginio universiteto Lituaniškosios fakulteto, Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto iniciatyva įsteigtos Lietuvos lyginamosios literatūros asociacijos veikla, jos rengiamų konferencijų, seminarų, mokslinių leidinių skleidžiamos idėjos.

---

<sup>7</sup> Диониз Дюришин, *Теория сравнительного изучения литературы*, 1979, с. 143.

## LITERATŪRA ISTORIJOJE. ISTORIJA LITERATŪROJE

„Ir tik tada, jei istorija galėtų būti paversta menu, tai yra, jei ji galėtų tapti grynu meno kūriniumi, ji galbūt sugebėtų palaikyti ar net pažadinti instinktus. Tačiau tokia istoriografija visiškai prieštarautų mūsų epochos analitinei ir antimeninei tendencijai ar net būtų suvokta kaip tos tendencijos iškraipymas“, – rašė Friedrichas Nietzsche<sup>8</sup>. Šis jo troškimas nekilo be pagrindo. Prigimtinį meno ir istorijos glaudumą liudija jau vien jų buvimas sakytinio bei rašytinio žodžio lauke. Senųjų laikų kronikose, hagiografiniuose pasakojimuose, epinėse dainose riba tarp poezijos ir istorijos visai neryški. Pasak Sruogos, „Vieni tik poetai pasakodavo graikams apie jų praeities žygius. Poetų sukurtas epas buvo graikams istorinės praeities vaizdavimas“<sup>9</sup>. Savo ruožtu šiuolaikinė istoriografija, peržengusi pozityvizmo slenkstį, vėl akcentuoja poetinę istorinio pasakojimo prigimtį, pabrėžia istoriko vaizduotės svarbą. Anot vokiečių istoriko Jörno Rūseno, „Daug kultūrų ir epochų aprėpianti ‚istorija‘ visada turi dvejopą reikšmę: pirmiausia ji reiškia laikiskai sutvarkytą vyksmą [...] praityje. Antra, ‚istorija‘ reiškia pranešimą apie šį vyksmą, kuriame išrutuliojama jo reikšmė žmogaus savęs ir pasaulio aiškinimui. Pirmuoju atveju kalbama apie įvykių laiko tėkmę, antruoju – apie jų naratyvinę reprezentaciją“<sup>10</sup>. Istorija apibūdinama kaip „pasakojimu suda-

<sup>8</sup> Friedrich Nietzsche, „Apie istorijos žalą ir naudingumą“, vertė Tomas Sodeika, in: *Kultūra ir istorija*, sudarė Vytautas Berenis, Vilnius: Gervelė, 1996, p. 80.

<sup>9</sup> Balys Sruoga, *Raštai 8: Literatūros kritika 1930–1947*, Vilnius: Alma littera, 2002, p. 124.

<sup>10</sup> Jörn Rüsen, *Istorika: Istorikos darbų rinktinė*, sudarė Zenonas Norkus, iš vokiečių k. vertė Arūnas Jankauskas, Vilnius: Margi raštai, 2007, p. 42.

bartinta praeitis<sup>11</sup>, kaip „interpretacinis praeities pavaizdavimas dabarties kultūroje“<sup>12</sup>, o istorijos rašymas – kaip atskiras žanras, literatūrinio kanono sudedamoji dalis<sup>13</sup>. JAV istorikas Haydenas White’as istorijos rašyme pabrėžia ne objektyvaus praeities pažinimo užduotį, kur svarbūs pagrįstumo ir tiesos kriterijai, o klausia, „kokie yra ‚meniniai‘ ‚realistinės‘ istoriografijos elementai“<sup>14</sup>. Jo išplėtojoje istorijos tipologijoje išskirtinė vieta tenka tropų teorijai. Istorinius pasakojimus jis sistemina remdamasis keturioms retorinės kalbos figūroms – metafora, metonimija, sinekdocha, ironija. White’as taip pat išskiria keturis įsiužetinimo variantus, grindžiamus herojinio romano, tragedijos, komedijos, satyros pavyzdžiais. Herojinis romanas – tai „gėrio triumfo prieš blogį, dorybės triumfo prieš ydą, šviesos triumfo prieš tamsą [...] drama. Archetipinė satyros tema [...] tai iš esmės drama apie pasmerkimą, drama, persmelkta suvokimo, kad žmogus tėra pasaulio kalinys, o ne jo šeimininkas [...]. Komedija ir tragedija [...] siūlo galimybę bent dalinai išsivaduoti iš Nuopuolio situacijos [...]. Komedij[ą] įkvepia tai, jog visuomeniniame ir gamtiniame pasaulyose veikiančios jėgos kartais susitaiko. [...] Tragedijoje nebūna šventinių įvykių [...]. Vis dėlto protagonisto žlugimas ir jo gyvenamo pasaulio supurtymas tragiškos pjesės pabaigoje nelaikomi visuotinai grėsmingais tiems, kurie atlaiko agoniškaį išbandymą“ – šį tą, pirmiausia žmoniškąją egzistenciją valdančio dėsnio suvokimą, laimi susidūrimo stebėtojų sąmonė<sup>15</sup>.

Krinta į akis istorijos teorijoje (ir ne tik cituotoje ištraukoje) dažnas „dramos“ sąvokos vartojimas tiek žanrine, tiek platesne perkeltine prasmėmis. Georgas Vilhelmas Friedrichas Hegelis, *Estetikos paskaitose* istorijos rašymą laikęs vienu iš žodinių menų, paklūstančių estetinės sąmonės imperatyvams, ir išskyręs tris pagrindines poetinės kompozicijos rūšis – epinę, lyrinę, dramatinę, labiausiai akcentavo būtent pastarąją. Istorinis pasakojimas, kaip ir drama, anot jo, įkūnija poetinės vaizduotės pastangas

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>14</sup> **Hayden White**, *Metaistorija: Istorinė vaizduotė XIX amžiaus Europoje*, iš anglų k. vertė Halina Beresnevičiūtė-Nosálová, Gintautė Lidžiuvienė, Vilnius: Baltos lankos, 2003, p. 5.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 11–12.

perteikti veiksmą ir konfliktą, „pavienius bruožus, atsitikimus ir veiksmus [...] aprėpti vienijančia idėja“, stipriau nei epe ar lyrikoje sujungti išorinę ir vidinę tikroves, išryškinti istoriją kuriančias asmenybes, kurios „epinę situaciją paverčia tragišku konfliktu“ (Hegelio įsivaizdavimu istorijos dramoje veikia trys pagrindinės veikėjų kategorijos – herojai, paprasti žmonės ir nusikaltėliai)<sup>16</sup>. Anot White'o, „Hegelis ne tik istorizavo poeziją ir dramą, jis poetizavo ir dramatinizavo pačią istoriją“<sup>17</sup>.

Istorinio pasakojimo tipologija aprašo ir įvairius praeities aktualizavimo variantus. Anot Nietzsche's, „Istorija priklauso gyvenančiam trejopai: kaip veikliai ir siekiančiai būtybei, kaip globojančiai ir garbinančiai būtybei ir galų gale kaip kenčiančiai ir išlaisvinimo reikalingai būtybei“<sup>18</sup>. Pagal tai jis išskiria tris istorijos rūšis – monumentaliją, antikvarinę ir kritinę. Monumentalioji istorija šiuolaikiniam žmogui leidžia manyti, kad „kadaisė buvusi didybė [...] gali tapti įmanoma dar kartą“<sup>19</sup>. Iš jos negalima reikalauti visiško tikroviškumo, nes ji ignoruoja priežastis, trokšdama efekto, tirština spalvas. Ji pateikia sektiną pavyzdį, bet analogijomis gali ir suklaidinti<sup>20</sup>. „Jei norintis sukurti ką nors didinga žmogus apskritai yra reikalingas praeities, jis pasisavina ją kaip monumentaliją istoriją; tuo tarpu tas, kas nori likti prie įprastų ir nuo seno gerbiamų dalykų, į praeitį žiūri kaip antikvarinis istorikas; ir tik tas, kieno krūtinę slegia dabarties rūpesčiai ir kas bet kuria kaina siekia šios naštos atsikratyti, tik tas jaučia kritinės, tai yra teisiančios ir nuosprendį skelbiančios, istorijos poreikį“<sup>21</sup>. Šią Nietzsche's tipologiją atliepia Rūsėno išskirti keturi praeities įprasminimo būdai, nustatomi pagal atminties veiklos, laiko sampratos, pasakojimo autorių ir klausytojų tapatybės formavimo principus: tai tradicinis, pavyzdinis, kritinis, genetinis pasakojimas<sup>22</sup>. Tradiciniame pasakojime atsimenami

<sup>16</sup> Cit. pagal: **Hayden White**, *Metaistorija*, 2003, p. 105.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>18</sup> **Friedrich Nietzsche**, „Apie istorijos žalą ir naudingumą“, in: *Kultūra ir istorija*, 1996, p. 50–51.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 52–53.

<sup>20</sup> „[...] gundančiais panašumais ji skatina drąsiusius virsti nutrūktgalviais, susižavėjimą paverčia fanatizmu, o kai tokia istorija patenka į gabių egoistų ir svajingų piktadarių rankas ir galvas, tai žlunga valstybės, žudomi karaliai, kyla karai ir revoliucijos“ (*Ibid.*, p. 54).

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>22</sup> **Jörn Rüsen**, *Istorika*, 2007, p. 52.

*šaltiniai*, sukūrę dabarties gyvenimo formas; laiko tęstinumas suvokiamas kaip pradinių gyvenimo formų *pastovumas*; tapatybė kuriama *teigiant* išankstinius kultūrinius savivokos modelius; laikas įgyja *amžinybės* prasmę. Tai pasakojimai apie valdovų kilmę ir genealogiją, religinių bendruomenių įsteigimą. „Tradicionis pasakojimas perteikia tradicijas kaip būtinas sąlygas, kad žmonės surastų savąjį kelią“<sup>23</sup>. Pavyzdiniuose pasakojimuose atsime-nami *atvejai*, parodantys bendrų elgesio normų taikymą; laiko tęstinumas traktuojamas kaip *normų galiojimas*, apimantis laiko atžvilgiu skirtingas gyvenimo formas; tapatybė kuriama *apibendrinant* laiko patyrimus elgesio normomis; laikas įgyja *erdvinės trukmės* prasmę. Pavyzdiniai pasakojimai sukonkretina abstrakčias normas, dorybės arba ydos modelius<sup>24</sup>. Kritinia-me istorijos pasakojime atsimenami *nukrypimai*, suprobleminantys dabar-ties gyvenimą; laiko tęstinumas suvokiamas kaip esamų idėjų *pakeitimas*; tapatybė brandinama *neigiant* tapatybės pavyzdžius; laikas įgyja *vertinimo* objekto prasmę. Kritinis istorijos pasakojimas „pagrįstas žmonių gebėjimu pasakyti ,ne‘ mums perduotoms tradicijoms, normoms ir principams. Šis ,ne‘ pasakomas kiekvieną kartą, kai ketinama pakeisti kultūrinius istorinės savivokos modelius. Jis išlaisvina vietą naujiems modeliams“<sup>25</sup>. Genetinia-me pasakojime atmintis veikia kaip *transformacijų*, kurios svetimas gyve-nimo formas paverčia savomis, pasireiškimas; laiko tęstinumas yra *raida*, kurioje gyvenimo formos keičiasi, kad dinamiškai įgytų pastovumą; ta-patybė formuojama *susiejant* pastovumą ir kitimą su savikūros procesu; laikas įgyja *įlaikinimo* prasmę<sup>26</sup>.

Kaip ir „suliteratūrinta“ istorija, „suistorinta“ literatūra kuriama pa-sitelkus įvairius naratyvinius modelius ir tropus, įvairius praeities įpras-minimo būdus. Žinoma, neverta bandyti istorijos tipologiją mechaniškai perkelti į literatūrą, bet vienas kitas jos aspektas gali pasirodyti vaisingas. Pirmiausia ji leidžia geriau įsisąmoninti dramatinio diskurso funkcionalu-mą, „imlumą“ istorinei medžiagai. Lietuvių literatūroje istorija, kaip „nuo-

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 68.

latinis kultūrinės sąmonės dėmuo“, „vienas iš esmingųjų idėjų ir topikos klodų“<sup>27</sup>, būtent dramoje įgyja intensyvų, poetiškai ir filosofškai įprasminimą konfliktškumą (anot Rūseno, „istorija yra grėsmingo laiko patyrimo interpretacija“<sup>28</sup>), o pats jos vaidinimas šiek tiek primena pirmąjį žodinį „rapsodo“ istorijos perteikimą. Paranki literatūrai ir istorijos moksle išplėtotą praeities-dabarties santykių tipologija, akcentuojanti „priimančios“ epochos lūkesčių, vertybinių nuostatų svarbą.

## ISTORIJS REKONSTRAVIMO BŪDAI IR DRAMOS TIPAI

Kaip pastebėjo Jonas Lankutis, ankstyvuju lietuvių teatro laikotarpiu ėmė formuotis du pagrindiniai dramos tipai: romantinis patetinis ir realistinis buitinis, kurie „abu pasirodė vienodai veržlūs, vienodai gyvenimo aplinkybių skatinami ir pateisinami“<sup>29</sup>. Tačiau vis dėlto reiktų pasakyti, kad jų literatūrinis svoris ir perspektyvumas nebuvo visiškai vienodi. Realistinė drama, kuri „globoja“ komediją ir Naujųjų laikų žanrą – dramą siaurąja prasme, buvo glaudžiau susijusi su praktiniais to meto scenos uždaviniais<sup>30</sup>. Pirmųjų komedijų, socialinių pjesių autoriai užčiuopė pagrindinius kolizijų ir konfliktų mazgus, sutelkė nemažą temų, charakterių repertuarą, kūrė ekspresyvią dialogą kritikuodami, kartais geraširdiškai, o kartais ir piktokai pašiepdami savo meto ydas. Jų dramose esama ryškių

<sup>27</sup> Algis Kalėda, „Praeities dabartis: Lietuvių istorinio diskurso transformacijos“, *Metai* 11, 2008, p. 72.

<sup>28</sup> Jörn Rūsen, *op. cit.*, p. 64.

<sup>29</sup> Jonas Lankutis, *Lietuvių dramaturgijos tyrinėjimai*, 1988, p. 98.

<sup>30</sup> Kaip rašė pirmojo viešo vaidinimo Palangoje (1899 m. rugpjūčio 20 d.) – Juozo Vilkutaičio-Keturakio komedijos *Amerika pirtyje* – viena organizatorių Gabrielė Petkevičaitė-Bitė, „dailės švente to vaidinimo negalima buvo vadinti, nes tuomet dailės dar beveik visai nebuvo. Buvo tai tikrąja to žodžio prasme tautos šventė, ir tai tautos, kuri džiaugėsi išlikusi gyva ir drauge su džiaugsmu pakėlė didelį protestą prieš ją varžančius pančius“ (**Gabrielė Petkevičaitė-Bitė**, *Raštai* 1. *Krislai: Apsakymai ir karo atsiminimai*, Vilnius: Vaga, 1966, p. 659–660).

talento blyksnių, neapdorotų autentiškų grynuolių, tačiau iš esmės dramų meninė vertė gerokai nusileido jų vaidinimų visuomeninei svarbai<sup>31</sup>.

Romantinė drama, kiekviškai daug menkesnė už realistinę, buvo labiau atsijusi nuo utilitarinių mėgėjų scenos uždavinių, bet turėjo kur kas didesnes literatūrines ambicijas ir ateities perspektyvas. Pirmasis dramaturgas Aleksandras Fromas-Gužutis (1822–1900), Kražių gimnazijos auklėtinis, Raseinių žemės teismo, Kauno gubernatoriaus raštininkas, 62 ha ūkio Girkalnio valsčiuje (netoli Raseinių) savininkas, lietuviškos prozos, eilių, vertimų, dramų ėmėsi dar iki lietuviškųjų vakarų sąjūdžio, pasirodžius *Aušrai*, paragintas Jono Šliūpo, kaimyno Mečislovo Davainio-Silvestraičio, jau būdamas virš šešiasdešimties ir bematydamas viena akimi. Rašė slėpdamasis ne tik nuo aplinkinių dvarponių kaimynų, kurie jį vadino „senu maniaku litvomanu“, bet ir nuo savo vaikų, ir nebuvo tikras, ar jo kūriniai pasieks skaitytoją. Ryškūs stilistiniai Fromo-Gužučio prozos (pavyzdžiui, apsakos *Vargdieniai*) ir dramų skirtumai leidžia manyti, kad jis turėjo aiškią romantinės dramos sampratą. Prozoje pozityvistiškai angažuotas, faktografiškai detalus ir tikslus, dramose Fromas-Gužutis prabyla stilizuota poetinių ir filosofinių apibendrinimų kalba, prikelia istorinius ir legendinius siužetus, kuria prabangų reginį, kurį įsivaizduoja įkūnytą scenoje. Kitas ankstyvosios romantinės dramos autorius Marcelinas Šikšnys-Šiaulėniškis – Maskvos universiteto matematikos fakulteto auklėtinis, Rygos lietuvių kultūrininkas, vėliau, tarpukario metais – Vilniaus Vytauto Didžiojo gimnazijos direktorius, matematikos lietuviškosios terminijos kūrėjas, jaunystėje išgarsėjo pirmąja lietuvių tragedija *Pilėnų kunigaištis* (past. Rygoje 1901, išsp. 1905). Jo veikaluose rasime

<sup>31</sup> Liaudies pasaulėjautai artimus farsus, intrigu, charakterių, papročių komedijas rašė Vilkutaitis-Keturakis, Žemaitė, Vaižgantas, Petras Pundzevičius-Petliukas, Jurgis Smolskis-Smalstys, Gabrielius Landsbergis-Zemkalnis ir tie, kuriems šis žanras buvo gana svetimas (Aleksandras Fromas-Gužutis, Petkevičaitė-Bitė, Vydūnas). Komedijose atsirado šio žanro klasiką primenantys sukčiaus, išdaigininko, apgaviko, dviejų ponų tarno tipai (populiariausias jų lietuviškosios versijos – svieto perėjūnas kriaučius, samdinyš, žydas smuklininkas ir palūkininkas). Tipiški gyvenimo reiškiniai – emigracija, ūkininkų aplaidumas, sukčių apgavystės – čia paverčiamos linksma teatriškai išdaiga, smagiu anekdotu. Dramos siaurąją prasme (Petkevičaitės-Bitės *Kova*, Dviejų Moterų (Žemaitės ir Petkevičaitės-Bitės) *Parduotoji laimė*, *Litvomanai*, Konstantino Jasiukaičio *Alkani žmonės*, Broniaus Laucevičiaus-Vargšo *Žmonės*, *Penktas įstatymas* ir kt.) atsižrėžia į pusbadžiaujančių studentų, kumečių, bedarbių lūšnas, kalėjimų vienutes, viešnamius ir sugniuždytųjų vardu kalba apie badą, alkoholizmą, smurtą, prostituciją.



nuorodų į Antiką, Henriko Ibseno, Moricé'o Maeterlincko kūrybą, o drama *Sparnai* (1907) – vienas pirmųjų lietuvių simbolistinių tekstų, kuriame aviatorių skrydžių romantika, mokslo ir technikos pažanga siejama su žmogaus dvasinio tobulėjimo, laisvės siekiu.

Romantinėje dramoje įvyko radikalus lietuviškojo mentaliteto posūkis: nuo valstietiškumo į elitiškumą, nuo gamtos į kultūrą. Joje įsitvirtino pilietinis mąstymas, aukštasis stilius, atsivėrė platesni intelektualiniai, kultūriniai, geografiniai horizontai. Į sceną buvo išvesti aukštakilmiai, didelių aistrų, nepalaužiamos valios herojai – karaliai, kunigaikščiai, kariai, bajorai, žyniai, vaidilutės, bajorų mergaitės; prabilta apie garbę, ištikimybę, pasiaukojimą, tėvynės meilę. Su romantizmu siejamas lietuvių tragedijos gimimas ir teatrinio atsinaujinimo viltys XX amžiaus pirmaisiais dešimtmečiais (Landsbergio-Žemkalnio, Giros, Krėvės veikalai), taip pat ir vėlesnė psichologinė, poetinė dramos raida.

Šis posūkis būtų neįmanomas be poveikio iš šalies, be Vakarų Europos literatūros sugestijų. Apskritai dažnoje tautoje dramos genezė siejama ne tik su maginiais ritualais, etnografiniais žaidimais, apeigomis, teatro susiformavimu, su naujų visuomeninių idėjų ir pajėgų telkimusi, nacionalinio epo bei lyrikos subrendimu, bet ir su rašytojų gebėjimu pasinaudoti kitų tautų dramos patirtimi<sup>32</sup>. Romantinė lietuvių drama atgaivino gilioje teatro istorijos atmintyje glūdintį turtingą XVI–XVIII amžių Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės teatrinį gyvenimą pilies, didikų rūmų, mokyklinėse jėzuitų, žemaičių bajorų scenose, kuris savo ruožtu rėmėsi Viduramžių misterijų, farsų, moralitė, Renesanso *commedia erudita*, Baroko teatro tradicija<sup>33</sup>.

Romantizmo įtvirtinta glaudi istorijos ir literatūros sąsaja neretai paskatina visus istorinės (arba legendinės) temos kūrinius atiduoti romantiz-

<sup>32</sup> Neatsitiktinai XIX amžiaus pabaigoje ėmė rodytis ir pirmieji klasikinės bei populariosios dramaturgijos vertimai, sekimai, lietuviški perdirbimai iš lenkų, vokiečių, prancūzų kalbų. Reikšmingiausi jų – nuo 1894 metų publikuojami Vinco Kudirkos išversti George'o Byrono *Kainas*, Friedricho Schillerio *Orleano mergelė*, Vilius Telis, Juliuszo Słowackio *Mindaugis*, Adomo Mickevičiaus *Vėlinių III dalis*.

<sup>33</sup> Plačiau žr.: **Aušra Martišiūtė-Linartienė**, *Žemaičių bajorų teatro dramaturgija: Aleksandro Fro-mo-Gužučio kūryba*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2007; **Vytautas Maknys**, *Teatro dirvonoose*, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 1997.

mo dispozicijon, padaryti jį kone permanentiniu reiškiniu. Prie romantizmo šliejami Vydūnas, Krėvė, Sruoga, Grušas, Marcinkevičius, teigiama, kad lietuvių dramaturgijoje romantizmo idėja „amžinai gyva“<sup>34</sup>. Ši nuostata, nors ir turi savų argumentų, vis dėlto yra koreguotina, nes priešingu atveju niveliuojasi įvairūs dramos raidos tarpsniai ir žanriniai pavidalai, o pati romantizmo sąvoka tampa neiškalbi.

Mūsų siūloma istorinės dramos tipologizavimo sistema (ar jos eskizas) aprėpia bent dviejų tarpusavyje susijusių aspektų analizę: 1) istorinės poetikos formų, universaliųjų diskurso modelių panaudojimą ir pritaikymą, 2) vaizduojamos epochos, jos kultūrinės savimonei rekonstravimą ir interpretavimą. Ji leidžia išryškinti svarbiausius dramos formavimosi šaltinius ir brandimo periodus, kultūrinės vaizduotės orientyrus, pastoviuosius ir kintamuosius pasaulėvaizdžio elementus.

Lietuvių istorinėse dramose gausu įvairių praeities epochų ženklų. Labiausiai autorių pamėgtas laikotarpis yra Viduramžiai, vartojant Lietuvai ne visai tinkantį, bet kūrinuose pasiteisinantį Vakarų Europos kultūrinių-istorinių tarpsnių pavadinimą<sup>35</sup>. Tai Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės konsolidacijos, plėtimosi, kunigaikščių vidaus nesantaikos, politinių ir religinių karų su kryžiuočiais laikas. Aptinkama, nors ir gerokai mažiau, Renesanso, Baroko, Naujųjų laikų pėdsakų. Žinoma, iš istorinių epochų dramose lieka tik bendriausi, stereotipiniai vaizdiniai, populiariausios figūros, o jų interpretacija paklūsta būdingoms savo meto istorijos mitologizavimo/objektyvizavimo, archaizavimo/modernizavimo ir pan. tendencijoms; istorija naudojama kaip dekoratyvus fonas, dabarties analogas, pavyzdys, metafora, ezopinės kalbos instrumentas ir t. t.

Dramose akivaizdžios ne tik praeities gaivinimo, bet ir jos „kūrimo“ pastangos. Lietuvos istorija, greičiausiai veikiama lenkų istoriografijos ir literatūros, vakarietinama, priartinama prie Vakarų Europos kultūros

<sup>34</sup> Vytautas Kubilius, *Romantizmo tradicija lietuvių literatūroje*, Vilnius: Amžius, 1993; Gražina Mareckaitė, *Romantizmo idėjos lietuvių teatre: Nuo XIX iki XXI amžiaus*, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2004.

<sup>35</sup> Alfredas Bumblauskas laiką nuo krikšto (1378 metų) iki XVI amžiaus vadina „europėjančia Lietuva“ (Alfredas Bumblauskas, *Senoji Lietuvos istorija: 1009–1795*, Vilnius: R. Paknio leidykla, 2005, p. 7).

standartų, praturtinama neišgyventais pavidalais, kultūros dimensijomis. Be to, ji prikeliama kartu su tam tikromis istorinės poetikos formomis, neturinčiomis analogų savoje literatūroje (pasitelkus herojinio epo, kurtuazinio, gotikinio romanų *etc.* pavyzdžius). Dramose rekonstruojamo istorinio laiko ir istorinės poetikos formų chronologinės ribos gali nesutapti, laikas jose gali būti estetiškai „jauninamas“ arba „sendinamas“ (tarkime, Viduramžiai gali atgyti pasitelkus ir Viduramžių, ir XVIII amžiaus literatūrinius pavyzdžius). Autorių paprastai veikia keli poetinės traukos centrai, kūrinyje sudarydami įdomias poetikos sampynas.

Tolimesniuose knygos skyriuose aptariame ikitragedinius ankstyvosios dramos poetinius orientyrus, tragedinės vaizduotės išsikristalizavimą antikinės ir ypač šekspyriškosios dramos pagrindu, tragedijos modernizaciją Nepriklausomybės laikais, jos atgimimą postaliniais „atlydžio“ metais.

## IKIREAGEDINIAI ORIENTYRAI

### Herojinis epas

Pirmosiose istorinėse dramose – Fromo-Gužučio *Išgriovimas Kauno pilies 1362 m.* (išsp. 1893), *Gedimino sapnas* (išsp. 1910), *Vaidilutė, arba Žemaičių krikštas* (išsp. 1910), Šikšnio-Šiaulėniškio *Pilėnų kunigaikštyste* – dominuoja Viduramžių praeitis. Kokia spalva jose nušvinta Viduramžiai, koks jų civilizacijos aspektas kūrėjams parankiausias ir įdomiausias? Reiktų pasakyti, kad estetinė Viduramžių paradigma mūsų literatūroje nėra plačiau apmąstyta ir išryškinta. Poleminėje Algimanto Radzevičiaus studijoje *Literatūros kryptis*<sup>36</sup> itin subjektyviai ir drąsiai peržiūrimos literatūros kryptys, stilių ribos, netikėtose vietose atrandama Renesanso, Baroko, Apšvietos ženklų, bet Viduramžių pėdsakų net nieieškoma. O jų, bent dramose, tikrai yra.

Galima teigti, kad iš daugybės galimų Viduramžių kultūros aspektų pirmųjų istorinių dramų autoriai renkasi ne kontempliacinius asketų ir mistikų, ne universitetinius teologų ir scholastų, ne kurtuazinius riterių, damų, keliaujančių poetų ir ne miestietiškuosius pirklių ir pramogautojų, o *herojinius* karių ir riterių Viduramžius su šiokiu tokiu kurtuazijos atspalviu – t. y. istoriškai autentiškiausią ir ryškiausią lietuviškųjų Viduramžių civilizacijos

---

<sup>36</sup> Algimantas Radzevičius, *Literatūros kryptis*, Vilnius: Mokslas, 1990.

aprašą, kuriai suteikia *herojinio epo* formą<sup>37</sup>. Čia matome glaudų istorinio laiko ir istorinės poetikos suartėjimą: Viduramžiai tarsi archaizuojami, pamatomi jų pačių gelmėje, jų meninės vaizduotės rėmuose.

Su brandžiųjų Viduramžių Vakarų epo klasika (pavyzdžiui, prancūzų gestomis [*chanson de geste*], iš kurių garsiausia *Rolando giesmė*, vokiečių *Nybelungų giesmė*, *Gudruna*, ispanų *Giesmė apie mano Sidą*) Fromo-Gužučio, Šikšnio-Šiaulėniškio dramas sieja dėmesys pradžios, politinio pasaulio tvėrimosi laikui, inicijuojantiems tautos žygdarbiams. Vos konkretizuota istorija jose atkurama pagal suromantintus istorinius pasakojimus, stilizuotas pagoniškas legendas, vadovaujantis feodalinės Lietuvos didybės mitu. Dramose, kaip ir epuose, teigiamos kariaujančio pasaulio vertybės, rodomi tautos konsolidacijos, tautos ir vado vienybės, riterinės etikos pavyzdžiai, šlovinami vadai ir herojai, o priešai demonizuojami, palaikomas atviras ryšys su Dievu/dievais, atliekami įvairūs religiniai, koviniai ritualai. Remiantis Rūseno istorinio pasakojimo tipologija, galima teigti, kad tiek epai, tiek ankstyvosios lietuvių dramos yra tradicinio arba pavyzdinio pasakojimo analogai, apytikriai atitinkantys Nietzsche's monumentaliojo ir antikvarinio pasakojimo tipus. Praeitis jose interpretuojama kaip *kitoks*, skirtybės nuo dabarties laikas. Jai jaučiama neslepia nostalgija, pabrėžiamas jos unikalumas ir vertingumas, kartu suvokiama, kad jos nebeįmanoma pakartoti. Legendinę vakardieną ir realią šiandieną skiria absoliuti distancija, kuri, pasak José Ortegos y Gasseto, apsaugo epinius objektus nuo senėjimo: „Achilas tiek pat nutolęs nuo mūsų, kiek ir nuo Platono“<sup>38</sup>.

Epas yra viena tragedijos prielaidų, pirmoji jos pakopa. Jame, kaip ir pirmosiose romantinėse lietuvių dramose, aptinkama elementarioji tragizmo forma, grindžiama herojaus idealizmu, išverme, pasiaukojimu kovoje, dorybių triumfo palydėta žūtimi. Dramoje *Išgriovimas Kauno pi-*

---

<sup>37</sup> Beje, White'o teigimu, romantiniai istoriografai istorijos procesui vaizduoti naudojo herojinio romano mitą (**Hayden White**, *Metaistorija*, 2003, p. 167). Mūsų dramos tipologijai svarbi tikslesnė žanrų apibrėžtis, todėl aiškiai atskiriame herojinį epą ir kurtuazinį romaną.

<sup>38</sup> **José Ortega y Gasset**, *Mūsų laikų tema ir kitos esė*, sudarė Antanas Andrijauskas, iš ispanų k. vertė Rūta Samuolytė, Vilnius: ALK/Vaga, 1999, p. 66.

lies 1362 m.<sup>39</sup> pagrindinę fabulos liniją sudaro apgultos ir žūti pasmerktos pilies gynyba. Kariai, kuriems vadovauja Kęstučio sūnus Vaidotas, nežino, kas yra baimė, išdavystė, savanaudiškumas, ir didvyriškai laikosi prieš gausius, iš visos Europos suplūdusius priešus. Užtvinus požeminiam išėjimui, jie neturi kito pasirinkimo – tik laimėti arba žūti. Kryžiuočiai sudegina pilį, ir tūkstančiai pilionių, giedodami pagonių giesmę, susidegina<sup>40</sup>. Šikšnio-Šiaulėniškio *Pilėnų kunigaikščio* veiksmo pradžioje kryžiuočių pagrobtas ir krikščionimi užaugintas Pilėnų kunigaikščio sūnus Jurgis lyriniu, resignacijos sklidinu monologu išsako savo tėvynės ilgesį („Kaip saldžiai lūpose jo [Rymo – R. P.] skamba žodžiai: / Dievai, tėvynė, vyras, Lietuva, / Tėvai, mergaitė, žirgas, kova, kardas“, p. 91). Tai kone „chrestomatinis“ visų riterinių vertybių sąvadas. O vėliau, pabėgęs iš nelaisvės, jis tampa hiperbolizuotos fizinės ir dvasinės galios herojumi, nepalaužiamu Pilėnų gynėju kunigaikščiu Margiu. Atmetęs kryžiuočių pasiūlymą palikti jį pilies valdovu, bet leisti skverbtis gilyn į Lietuvą, kartu su kitais pilėniečiais Margis nusižudo.

Kita vertus, „suepinant“ lietuviškuosius Viduramžius, jie kartu tarsi „suvakarietinami“ ir sumoderninami, priartinami prie Vakarų Viduramžių civilizacijos standartų, ir tai ypač būdinga LDK dvasia išauklėtam Fromui-Gužučiu. Jo dramose vyrauja Viduramžių Europoje įsitvirtinusi feodalinio patriotizmo samprata, kai svarbesnė ne gentinė, tautinė, o vasališkoji priklausomybė, ištikimybė valdovui, riterio dorybių kodeksui ir krikščionių Bažnyčiai. Fromą-Gužutį veikė tiek romantinė lenkų, tiek lietuvių lektūra, taip pat ir katalikų Bažnyčios autoritetas (nors reiktų pasakyti, kad jis niekuomet jo neabsoliutino), noras priartinti istoriją prie savo laiko, o labiau-

<sup>39</sup> Cituojamų šaltinių bibliografinis aprašas pateikiamas knygos pabaigoje. Tekste cituojant nurodomas šaltinio puslapis.

<sup>40</sup> Anot Aušros Martišiūtės-Linartienės, pilies gynėjų pasiaukojimas laikomas populiariausiu lietuvių istorinių dramų siužetu, išplitusiu XIX a. pabaigos–XX a. pradžios lietuvių ir lenkų literatūroje (Hieronimo Druckio-Lubeckio *Taip mirdavo lietuviai: Pilėnų gynimas*, Juozo Jakščio *Pilėnų Jurgutis*, Šikšnio-Šiaulėniškio *Pilėnų kunigaikštis*, Vydūno *Pasaulio gaisras*, etc.). „Fromas-Gužutis pilies gynėjų mirtį liepsnose išaukština kaip laisvės dvasios pergalę ir pradeda lietuvių dramaturgijos tradiciją, sukuria kovos už tėvynės laisvę įprasminimo modelį, matomą kone visose pilies gynėjų istoriją vaizduojančiuose kūriniuose“ (**Aušra Martišiūtė-Linartienė**, *Žemaičių bajorų teatro dramaturgija: Aleksandro Fromo-Gužučio kūryba*, 2007, p. 128).

siai – humanistiniai artimo meilės ir santarvės idealai. *Išgriovime...* pabrėžiamas ne tik kariaujančių pusių priešiškas, bet ir jų panašumas: lietuvius ir kryžiuočius sieja riteriniai kovos būdai, garbės kodeksas (dramoje net išvelgiama „Lietuvos istorijos sąsaja su krikščioniškąja prisikėlimo tradicija“<sup>41</sup>). Tarp pilies gynėjų yra apsikrikštijęs rusų bajoras; kunigaikščiai Kęstutis ir Algirdas geriausiu palaiminimu kovoje laiko ginklus ir drąsą, o į pagonių ritualus žvelgia daugiau kaip į paprotį, būdą tvarkai palaikyti. Fromo-Gužučio dramose lietuvių ir Ordino karas traktuojamas kaip politinis, pagonybės ir krikščionybės konfliktas blėsta. Dažnos skirtingų tikėjimų jaunuolių jungtuvės. *Išgriovime...* pagonę bajoraitę Zulelę pamilsta kitados kryžiuočių pagrobtas ir krikščionimi užaugintas lietuvis Robertas, o jų meilė sutvirtinama dvejomis vedybų apeigomis. Dramoje *Vaidilutė, arba Žemaičių krikštas* krikščionybė traktuojama kaip politiškai argumentuota, taiki, humaniška ir pagonybei daug kuo artima religija, o senasis tikėjimas sukompromituotas jo tarnų egoizmo. Žemaičiai, įsitikinę, kad visi tikėjimai yra kažkuo panašūs, kad jų dievai nejautrūs ir silpni, o kulto tarnai žiaurūs, kad naujasis tikėjimas neatims jų laisvės, nesunaikins papročių ir kalbos, be didesnio skausmo leidžiasi Jogailos ir Vytauto krikštijami<sup>42</sup>. Taip kryžiuočiai praranda kilnią savo grobikiškų antpuolių priedangą. Dramoje *Gedimino sapnas* Gediminas, kaip politikas, svajoja apie turtingą ir klestinčią sostinę ir kalba apie krikščionybę kaip apie dvasinę apšvietą („krikščionybė turi tvirtus pamatus, augština žmogų ir patenkina širdį“, p. 29), kaip apie vieną sąlygų, leidžiančių Lietuvai įveikti atsilikimą ir prilygti kitoms Europos tautoms. Tačiau, kol ji įsitvirtins, reikią ieškoti kompromiso, gerbti „senelių tikėjimą, nes tikėjimas tai žmogaus būtybės šiame pasaulyje pamatas ir parama to augšto ir pavojingo tilto, per kurį amžiaus keliu einame“ (p. 31).

Tipologinėse epo ir dramos paralelėse, kurios gali pasirodyti atsitiktinės ir fragmentiškos, padiktuotos bendrosios pavergtų tautų romantizmo problematikos, aukštojo stiliaus įtakos, arba atsiradusios nesąmoningai, dėl

<sup>41</sup> Aušra Martišiūtė, *Pirmasis lietuvių dramaturgijos šimtmetis*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006, p. 113.

<sup>42</sup> Naujojo tikėjimo grožį Fromo-Gužučio dramose pirmiausia pajunta moterys, kurios gina asmens teises, pagarbą jausmams, o vyrai, proto ir tvarkos adeptai, tradicijų, sutarčių, papročių saugotojai, dažnai suklysta.

autorių negebėjimo suvaldyti dramatinės formos, kurti psichologinio charakterio, pažvelgti iš abiejų konfliktuojančių pusių perspektyvos, vis dėlto esama tam tikros genetinių ryšių sistemos. Galima sakyti, kad gimstanti lietuvių drama pirmiausiai ieškojo sau ne žanrinių, o siužetinių prototipų, kuriuos ėmė iš romantizuotų istoriografinių ir literatūrinių šaltinių: metraščių, XVI amžiaus Maciejaus Strykowski *Kronikos*, Alberto Vijūko-Kojelavičiaus lotyniškosios jos adaptacijos, XIX amžiaus istorikų Simono Daukanto, Teodoro Narbuto, Liudviko Jucevičiaus darbų, o labiausiai, žinoma, iš lenkiškai rašiusių Vilniaus mokyklos romantikų – Adomo Mickevičiaus, Juzefo Ignaco Kraszewskio, Ludwiko Kondratowicziaus (Władysława Syrokomlės), Jano Czeczoto poemų, baladžių, prozos veikalų. *Pilėnų kunigaikščio* siužeto pagrindas – Kondratowicziaus poema *Margiris* (1854) ir Kraszewskio apysaka *Kunigas* (1882). Savo ruožtu pačiuose istoriografiniuose šaltiniuose gausu legendų, padavimų, mitų fragmentų. Juozas Jurginis metraščiuose net išvelgė herojinės poemos bruožų<sup>43</sup>.

Tad temų, siužetų požiūriu ankstyvoji drama yra imitacinė ir atsiduria keleriopų perėmimų grandinės gale, anaip tol netapdama stipriausia jos dalimi. Fromo-Gužučio tekstai greičiau vadintini dialogizuotais istoriniais pasakojimais, lenkų prozos ar poemos adaptacijomis, inscenizacijomis nei dramomis tikrąja to žodžio prasme. Tačiau, be emocijų, ideologinių, politinių praeities atkūrimo paskatų, be bendrosios romantizmo tendencijos – gręžtis į savo tautos senovę, ankstyvosios lietuvių dramos galėjo turėti ir kitokių užduočių. Pirmiausia tai – vidinės, literatūrinės, besiformuojančio žanro reikmės, ir viena jų – *epinių šaknų* poreikis. Ankstyvasias dramas tam tikra prasme galima laikyti ne tik epinės sąmonės realizavimo, bet ir kompensavimo forma. Praeities vaizdiniai jose iškilo neįgyvendintuose mūsų žodžio meno pavidaluose, nepatirtose „inkarnacijose“. Dramos atsverė lyrinę folklorinę karo dainų tradiciją, įtvirtino ideologizuotą, pilietinę, „vyriškąją“ mąstysenos tipą. Pratešiant Viktorijos Daujotytės mintį, kad lietuvių mitinį ir herojinį epą priglaudė pasaka ir daina<sup>44</sup>, galima teigti, jog

<sup>43</sup> Juozas Jurginis, „A. Kojelavičiaus Lietuvos istorija ir jos reikšmė“, in: Albertas Vijūkas-Kojelavičius, *Lietuvos istorija*, Vilnius: Vaga, 1989, p. 24.

<sup>44</sup> Viktorija Daujotytė, *Tautos žodžio lemtys*, Vilnius: Vaga, 1990, p. 34.



geriausiai jį priglaudė būtent drama. Mitų, legendų, istorinių pasakojimų fragmentus ji sujungė į vientisą fabulą, išryškino ideologinius akcentus, pakylėjo žodį į aukštesnį abstrahavimo lygmenį ir tapo savotiška herojinio epo stilizacija, baigiamąja jo plėtotės stadija, disciplinuotesne ir modernesne forma. Tuo pat metu drama tarsi padėjo sau universaliuosius žanrinius pamatus, tapo savo pačios „gimdytoja“, epine ir mitine „motina“.

Herojinis epas, kaip fundamentinė lietuvių dramos atrama, atpažįstamas Krėvės, Sruogos, Grušo, Marcinkevičiaus kūrinuose. Nepriklausomybės metais istorijos heroizavimo ir mitologizavimo poreikį palaikė politinis konfliktas su Lenkija dėl Vilniaus krašto. Ryškiausi epinio masto herojai – Gediminas, Mindaugas ir ypač Vytautas, „stabiliausias lietuvių nacionalizmo topas“<sup>45</sup>, virto kunigaikščių kulto herojais. Gryniausiu epiniu pavidalu Vytautas pasirodo Maironio dramose *Kęstučio mirtis* (1921), *Vytautas pas kryžiuočius* (1925), *Didysis Vytautas – karalius* (1930). Jis vadovaujasi riterio kodeksu, neturi jokių ydų ir silpnybių, tik valdovo dorybių perteklių, nepadaro jokio blogo darbo sąmoningai, yra jautrus, atlaidus, gyvena balne, pasveikti gali tik kariaudamas, trokšta valdžios ir kovoja su Jogaila norėdamas pasitarnauti savo krašto garbei; jo valdoma Lietuva pasiekia didybės apogėjų, jam lenkiasi visų kraštų valdovai. Net ir tuomet, kai diplomatiniais sumetimais Vytautas suartėja su Ordinu, o vėliau jį išduoda (*Vytautas pas kryžiuočius*), užgimstantį sąžinės priekaištą jis nuslopina tradiciniais kariaujančio vado argumentais: svarbu būti doram su savais, o su priešais galima elgtis pagal išskaičiavimą. Ne be reikalo kritika Maironio trilogiją pasitiko dviem diametraliai skirtingais priekaištais: vieniems joje stigo psichologizmo, kitiems – Vytauto apoteozės, maštabiškesnio herojaus paveikslo, tokio, „kokį yra davusi prancūzų tautos fantazija Rolandą“<sup>46</sup>. Kitaip tariant, vieni Maironio dramose pasigedo modernesnio dramatinio mąstymo, kiti – tradicinio epiškumo.

<sup>45</sup> Algis Kalėda, „Praeities dabartis: Lietuvių istorinio diskurso transformacijos“, *Metai* 11, 2008, p. 81.

<sup>46</sup> Stasys Povilavičius, „Naujas Maironio veikalas Vytautas Didysis – karalius“, *Šviesos keliai* 1, 1930, p. 62.

Savo pseudoistoriniais siužetais ir pasaulėžiūra itin artimas pirmiesiems dramaturgams Vydūnas, nors jis ir labiau aktualizavo pagonybę<sup>47</sup>. Tragedijoje *Pasaulio gaisras* (1928) herojiškumas siejamas ne su koviniais, o su moraliniais idealais, bet jų gynimo tikslas tas pats – lietuvių tautos išlikimas. Vydūno individas pirmiausia yra bendruomenės, tautos atstovas, jam duodama ne saviraiškos, o tarnystės programa. Jo idealai – moterų skaistumas, garbingumas, ištikimybė namams (beje, kur kas labiau varžantys ir ribojantys nei Fromo-Gužučio kūrinuose) – generalizuojami kaip tautos bruožai ir apginami tuo pačiu desperatišku Šikšnio-Šiaulėniškio, Fromo-Gužučio ir jų pirmtakų atrastu būdu – susideginant.

Sovietmečiu herojinę epinę vaizduotę „maitino“ Lietuvos okupacija (Grušo *Herkus Mantas*, Marcinkevičius *Mindaugas*). Be to, buvo atverta nauja heroizmo sritis – kūryba, išaukštinta tautos vado-kūrėjo misija, jo titanizmas ir kančia, kartu atsirado epiniam herojui nebūdinga savigaila, kaltės jausmas.

Herojiniai vaizdiniai, sudarydami prielaidas tragiškajam konfliktui, tuo pačiu užkerta kelią jo plėtotei – dominuojant vienam natūraliai siaurėja kito ribos. Tačiau epinė herojaus savimonė gali tapti ir papildomu dramatinizavimo šaltiniu, sukurdamą kolizijas su realybės teikiamais pasirinkimais. Abi epiškumo derivacijas – supaprastinančią (išaukštinančią, heroizuojančią) ir komplikuojančią (tragiškąją) – įvairiomis proporcijomis aptiksime tolimesnėje lietuvių dramos raidoje. O vienas patikimesnių ankstyvosios romantinės dramos identifikavimo kriterijų galėtų būti tiesmuka, humoro, skepsio neiškreipta, nesubuitinta epinės pasaulėvokos rekonstrukcija.

---

<sup>47</sup> Vydūno dramų rituališkumas, dėmesys sakralinei sferai, tiesioginė idėjų raiška aiškinami vokiečių ekspresionizmo įtaka (**Aušra Martišiūtė**, *Vydūno dramaturgija*, Vilnius: Vilniaus universiteto Filologijos fakulteto mokslo darbai, Litimo, 2000). Ji Vydūnui neatmestina, bet galimi ir paviršiniai dramatinės raiškos formų panašumai, atsirandantys itin skirtinguose dramos tipuose.

## Kurtuazija, „gotika“, melodrama

Gana greitai susiformavo naujas istorijos atkūrimo modelis neoromantinėse dramose. Tai skatina kvestionuoti, tikslinti teiginius, kad romantiškos ir neoromantinės lietuvių dramos yra beveik tik istorinės<sup>48</sup>, kad neoromantinėse dramose „tautos likimas, nacionalinės sąmonės formavimosi kolizijos toliau lieka svarbia lietuviškojo dramatinio versme“<sup>49</sup>. Žinoma, jose, kaip ir ankstyvosiose herojinėse dramose, savo patrauklumo tebėra nepraradę Viduramžiai. Tačiau neoromantinė jų traktuotė jau net sruogiškai nebegali būti pavadinta *neva istorija*<sup>50</sup>. Iš Viduramžių jose likusi tik dekoratyvioji „istorija“, antrinė, literatūrinė, jų reprezentacija. Neoromantikai, paskelbę „dvasios atbudimo kultūroje idėją“<sup>51</sup>, krypto į metafizinį iracionalumą, muzikos, vizijų, sapnų sritį, „bandė sugrąžinti būčiai platoniską ontologijos ir kosmologijos sąsają“<sup>52</sup>, o kūrybos vertę matavo poetiškumu, simbolinių vaizdinių daugiaprasmiškumu. Dramose šie siekiai dažnai įgydavo *preromantinės* stilistikos bruožų, susisiekančių su Viduramžių *kurtuazine* literatūra<sup>53</sup>. Tai sugestijuoja mintį apie genetinį tų panašumų pobūdį, kuris glūdi bendroje romantizmo paradigmoje, suglaudžiančioje jo *pre-* ir *neo-* sparnus.

Būtent preromantizmas, gimęs XVIII amžiaus antroje pusėje, blėsiant švietėjiškajam racionalizmui, Vakarų Europoje atrado „tamsiuosius

<sup>48</sup> **Vigmantas Butkus**, *Neoromantinė baltų drama: Individas ir tautos būtis istorinėje praeityje*, Šiauliai: Šiaulių pedagoginis institutas, 1991, p. 8.

<sup>49</sup> **Jonas Lankutis**, *Lietuvių dramaturgijos tyrinėjimai*, 1988, p. 107.

<sup>50</sup> **Balys Sruoga**, *Raštai 8: Literatūros kritika 1930–1947*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2002, p. 243–245

<sup>51</sup> **Aušra Jurgutienė**, *Naujasis romantizmas – iš pasiilgimo: Lietuvių neoromantizmo pradininkų estetinė mintis*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1998, p. 11.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>53</sup> Neoromantinių dramų poetiškumą, misterišumą, simbolizmą, psychologizmą yra išsamiai aptarę Jonas Lankutis (*Lietuvių dramaturgijos tyrinėjimai*), Aušra Martišiūtė (*Pirmasis lietuvių dramaturgijos šimtmetis*). Mūsų tikslas – atkreipti dėmesį į tuos neoromantinės dramos poetikos aspektus, kurie, atrodo, anksčiau nebuvo pastebėti. Pavyzdžiui, Vytautas Kubilius knygoje *Romantizmo tradicija lietuvių literatūroje* (1993, p. 76) Viduramžių ženklus romantinėje ir neoromantinėje literatūroje tradiciškai siejo tik su heroika, gailėsčiu dėl pražuvusios Lietuvos didybės, su pastangomis kurti tautinį epą ir kildino juos iš lietuvių folkloro, lenkų romantizmo literatūros, iš bylinių imitacijų, populiarių XX amžiaus pradžios rusų prozoje.

laikus“, nacionalinę praeitį, sukūrė Viduramžių mitą. Buvo užrašinėjamos liaudies dainos, rengiami jų rinkiniai (Thomaso Percy'io *Senosios anglų poezijos paminklai*, Johanno Gottfriedo Herderio *Tautų balsai dainose*), klasuojamas senasis epas (Jameso Macphersono *Osiano giesmės*), kuriama poezija iš liaudies dainų (Robertas Burnsas, Johannas Wolfgangas Goethe ir kt.), dramos – iš savo tautos istorijos (Goethe's *Gecas fon Berlichingenas*).

Vienas būdingiausių preromantinės literatūros žanrų yra *gotikinis*, arba „siaubo“, „juodasis“, „sensacijų“ romanas, susiformavęs iš riterinių ir baroko romanų<sup>54</sup>. Garsiausi jų – Horacė'o Walpole'io *Otranto pilis* (pateiktas kaip vertimas iš XIII amžiaus knygos), Claros Reeve *Senas anglų baronas*, Annos Radcliffe *Miško romanas*, *Udolfo slėpiniai*, Matthew Lewiso *Vienuolis* ir kt. Žanrinė gotikinio romano apibrėžtis *romance* skiriasi nuo švietėjiškojo romano *novel* ir reiškia netikrovišką, išgalvotą pasakojimą<sup>55</sup>. Gotikiniame naratyve riterių romanų avantiūrizmas, fantastiškumas, vietos ir laiko sąlygiškumas, nepaprastų nuotykių, garbės ir meilės troškimas susipina su siaubo elementais, o Viduramžiai įgyja šurpauš paslaptinguomo. Gotikinis romanas – tai savotiška kurtuazinė antiutopija, vienu metu ir bauginanti, ir viliojanti savo baugumu. Jame plėtojamos piktos lemties, atpildo, bausmės temos, „teigiamas tragiškasis fatalizmas, bejėgiškumas prieš iracionalias galias“<sup>56</sup>. Veiksmas paprastai vyksta senoje apleistoje pilyje su slaptais įėjimais, klaidžiais koridoriais. Įvykiai susiklosto į nuotykinę fabulą, konstruojamą pasitelkus specifinius intrigavimo būdus (paslaptys, persekiojimas, bėgimas, slėpimasis, netikėti sutapimai, pranašavimai, burtai, pasirodantys keisti ženklai, antgamtiniai reiškiniai, netikėtos mirtys, veikiančios tirono, maniako, vampyro, vaiduoklio, pabaisos figūros). Gotikinio romano pagrindu iki pat mūsų dienų randasi istorinė ir detektyvinė proza, masinė siaubo ir *fantasy* literatūra, kinas<sup>57</sup>.

<sup>54</sup> Елезаар Мелетинский, *Введение в историческую поэтику эпоса и романа*, Москва: Наука, 1986, с. 167.

<sup>55</sup> С. В. Тураев, *От Просвещения к романтизму*, Москва: Наука, 1983, с. 80.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>57</sup> Pavyzdžiui, gotikinės estetikos požymių atrandama Jolitos Skablauskaitės romanuose (**Jūratė Sprindytė**, „Gotikinės estetikos specifika Jolitos Skablauskaitės romanuose“, pranešimas Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto mokslinėje konferencijoje „Moterų rašymas. Tradicija, interpretacijos, vizijos“, 2010 m. kovo 18 d.).

Gotikinis romanas susiliečia ir su *melodrama*, kuri pradžioje (XVII–XVIII amžiais) buvo mišrus, muzikinius ir draminius elementus jungiantis žanras, o vėliau „ašaringosios komedijos“ ir miestiečių dramos pagrindu tapo moralizuojančiu draminiu vaidinimu, itin „imliu“ teatriniamis šampams. Melodramoje dirbtinai stimuliuojamos aistros, meilės intrigos, daug staigių, nemotyvuotų veiksmo posūkių, gėrio ir blogio kontrastų, kilnių herojų, nekaltų aukų ir piktadarių susidūrimų.

Savotiška gotikinio romano ir melodramos jungiamoji grandis neoromantinėje dramoje yra riterių romanas. Galima sakyti, kad neoromantinės dramos nuo ankstyvųjų romantinių dramų, viena vertus, skiriasi tiek, kiek herojinis epas – nuo riterių romanų: epe pinasi tikri ir išgalvoti faktai, romano įvykiai fiktyvūs; „epo tiesa grindžiama kolektyvine atmintimi [...], o romane tiesos siekiama vien fikcijos koherentiškumu“<sup>58</sup>; epo ritmas lėtas, romano – greitas; epas moko, romanas teikia pramogą, epe veikia kariaujantis, romane – mylintis riteris; epe, anot Ericho Auerbacho, riterio etika tarnauja politiniams tikslams ir praktinei tikrovei, o romane ji yra absoliuti ir „teturi vieną tikslą – savęs realizavimą“<sup>59</sup>.

Tad neoromantiniuose kūriniuose įvairiomis proporcijomis maišosi ir persikloja senosios (kurtuazinio, gotikinio romanų, melodramos) ir naujosios (simbolizmo, dekadentizmo) poetinės formos, integruojasi „juodieji“ erotizmo, smurto, fatalizmo motyvai, išryškindami vyraujančią – jausmų ir metafizikos – paradigmą. Istorija paverčiama egzotišku fonu meilės, nuotykių, kovų, klastų scenoms. Šis poetikos mišinys į Lietuvą atėjo ir iš rusų, lenkų teatro trupių vaidinimų, jų aktorinių šampų, kurie buvo naudojami ieškant efektingesnės sceninės raiškos ir ženklino teatro profesionalėjimo (!) pastangas.

Anksčiausiai žanrinė *melodramos* nuoroda („dviejų veiksmų melodrama“) sutinkama Gabrieliaus Landsbergio-Žemkalnio *Birutėje* (1906), pagal kurią tais pačiais metais buvo pastatyta pirmoji lietuviška ope-

<sup>58</sup> **Pierre Cartier**, *Įvadas į didžiąsias romano teorijas*, iš prancūzų k. vertė Dainius Vaitiekūnas, Alina Kiliesaitė, Vilnius: Baltos lankos, 2001, p. 41.

<sup>59</sup> **Erich Auerbach**, *Mimezis: Tikrovės vaizdavimas Vakarų pasaulio literatūroje*, iš vokiečių k. vertė Antanas Gailius, Vilnius: Baltos lankos/ALK, 2003, p. 142.

ra (muziką jai sukūrė Mikas Petrauskas, režisavo pats libreto autorius). Landsbergis-Žemkalis pirmasis ėmė kalbėti apie aktorinio meistriškumo, režisūros, kritikos svarbą ir įrodinėjo, kad teatras – tai grynoji „dailė“, o aktoriai – menininkai. *Birutėje* akivaizdūs pseudoistorinės melodramos, kaip mišraus, muzikinio ir dramatinio, žanro bruožai. Joje sąmoningai siekta plastinio ir akustinio išraiškingumo: prozinis dialogas supintas su jausmingais patetiniais monologais, eiliuotais solo ir chorinių dainų intarpais, šokiais, vaidilų kanklių muzika, o pabaigoje nuskamba džiaugsmingas akordas su tautinėmis giesmėmis, baleto ir juokdarių pasirodymais. Būdinga melodramai čia priežastinės logikos nepaisanti įvykių seka, psichologiškai nemotyvuoti, juodo-balto principu supriešinti charakteriai, jausmų hiperbolizacija, afektuota jų raiška.

Autorius savo kūrinį apibūdino kaip „fantazij[ą] apie Birutės ir Kęstučio susitikimą ant Palangos kalnelio“<sup>60</sup>. Veiksmas pradedamas ilga Birutės rauda („Kur aš pasidėsiu, kam aš pasiskųsiu: nieks manęs neklauso, nieks manęs negirdi...“, p. 80), kurioje aukštoji retorika pinasi su liaudies kalbos pasažais. Į Palangą atvykę Malburgo komtūro [Vinriko] fon Kniprodės (tai realus istorinis asmuo – kryžiuočių magistras, svarbiausias ano meto Lietuvos puolimų organizatorius) pasiuntiniai nori išsivežti jo pamiltąją Palangos tėvūno dukterį. Komtūras, sužavėtas Birutės grožio, „dienomis ir naktimis vis tik apie ją svajoja“ (p. 85) ir žada jai suteikti pilies šeiminingą statusą, turtus. Birutė prašo tėvo geriau ją užmušti, tik neduoti į „prakeiktųjų, plėšriųjų“ rankas: „Suteps jie mano vainikėlį savo pragarišku kvėpavimu“ (p. 80). Gelbėdamasi nuo teutonų ji pasižada tapti vaidelyte ir tarnauti dievams. Tačiau, išsisukusi nuo kryžiuočių, prieš išventinimo apeigas suabejoja, ar iš tiesų toks likimas jai yra skirtas. Pasirodo Kęstutis, ir jo romantiškai pakilų kreipimasi („Kas esi, klausiu: deivė, karalaitė ar dangaus angelas“?, p. 6) keičia Birutės meilės daina: „Tai tu mano žvaigždė, tai tu išsvajotas, / Tai tu, kurio laukiau aš nuolat“ (p. 97). Mylimųjų sąjunga pateikiama kaip laiminga atomazga įveikus visas kliūtis, o ją įprasmina seno vaidilos pranašystė Birutei būti „motina milžino,

<sup>60</sup> **Gabrielius Landsbergis-Žemkalis**, *Raštai*, paruošė Aleksandras Žirgulyš, Vilnius: Vaga, 1972, p. 206.

kuris savo tautą, savo tėvynę išvers iš tamsybės žabangų, sugriaus kryžiuočių galybę“ (p. 95). Drama baigiama patriotiniu akordu – lietuvių narsos ir baltų vienybės pašlovinimu.

Liudo Giros dramoje *Kerštas* (išsp. 1910) autoriaus apibūdintoje kaip „tragedija iš senovės laikų“, „tragizmas“ iš esmės tėra melodramatizmo (jau atsieto nuo muzikos), „dekadentinio“ erotizmo ir gotikinio smurto mišinys. Pirmoje scenoje pasirodęs rytinės saulės spindulys pranašauja kraują. Nedidelės apimties kūrinys užmezgami net šeši meilės ryšiai, susiklostantys neįtikinamiausiomis trikampių konfigūracijomis ir be jokio loginio ar psichologinio pagrindimo peraugantys į išdavysčių ir keršto sąjungas. Dramos veiksmas vyksta didelėje, pritemdytoje Panemunio pilies salėje, vėliau – pilies rūmų prieangyje. Minimi pilies kuorai, požemiai, slapti įėjimai. Kunigaikštis Manigirdas, susižadėjęs su eilinio bajoro dukra Rūtele, turi atidėti vestuvių iškilmes ir vykti į karą. Tai kryžiuočių riterio Marburgo mistro pasiuntinio Kuno klasta – sumanymas išvilioti jį iš pilies. Kunas, slepiantis savo veidą po šalmu, „Vakarų būdu“ (p. 190) dainomis gaudina pilies merginų širdis. Jis įteikia Rūtelei sužadėtuvių dovaną, kuri yra būtosios jūdviejų meilės priminimas. Rūtelė, nenorėdama tekėti už kryžiuočio, kadaise užgniauzė savo jausmus jam, kurie dabar neleidžia jai iš tiesų mylėti Manigirdo. Kunas, dar neišsventintas į vienuolius, ragina ją bėgti į jo gimtąjį „frankonų“ kraštą: „Tenai, senoje mano pily, tu būsi ponija, aš – tavo trubadūras. Ir serventos<sup>61</sup> mano paskelbs visam pasauliui gražios lietuvės vardą“ (p. 197). Rūtelei atsisakius bėgti, Kunas bando ją išvogti jėga, bet juokdarys Gelbuta ją išvaduoja. Manigirdo motina Rūsna puoselėja planą sutuokti savo sūnų su jos užauginta gudų kunigaikščio dukra Lėla. Sumaniai manipuliuodama, ji traukia iš Rūtelės praeities paslaptis, nori sukompromituoti ją prieš sūnų, ruošia nuodus. Lėla, „haremo odališkas tipas“<sup>62</sup>, įsimylėjusi Manigirdą, reikalauja jo meilės, bet atstumta suvienija keršto planus su Kunu. Padedami kryžiuočių ir Lėlos suvedžiotų

<sup>61</sup> Sirventa – (*sirventes*, pagal provans. *sirven* – tarnas) – vienas Provanso trubadūrų lyrikos žanrų: satyrinės-kritinės dainos, kuriose polemiškai kalbama viešojo gyvenimo klausimais. Tad „gražios lietuvės vardą“ geriau pašlovintų meilės dainos kanconos.

<sup>62</sup> **Gabrielius Landsbergis-Žemkalnis**, *Raštai*, 1972, p. 248.

vyrų, jiedu išdavikiškai sumano užgrobti pilį, tačiau yra nugalimi ir nubaudžiami. Rūsna išprotėja, o jos paruoštus nuodus Rūtelei netyčia išgeria Manigirdas. Pakeliui įvyksta dar kelios beprasmiškos mirtys ir savižudybės, dramatos pabaigoje lieka lavonų krūva.

Melodraminių ir gotikinių šampų gausu ir stipresniuose kūrinuose, net klasikinėje lietuvių tragedijoje – Krėvės *Skirgailoje* (parašyta rusiškai 1916, išspausdinta 1922, lietuviškai perkurta 1924 metais), kur jie naudojami išorinio dramatiškumo stiprinimui, intrigos kūrimui. Autoriaus idealizuotas personažas Keleris talpina savy ir istorinius Kryžiuočių ordino vienuolio, „Marijos panelės šventojo kryžiaus“ riterio, ir literatūrinius kurtuazinio herojaus bruožus. Jis yra aukštos kilmės, narsus, garbingas, prisiekia „ginti šventą mergelių skaistybę, užtarti silpnuosius ir skriaudžiamuosius“ (p. 516). Nuo kurtuazinio įsimylėlijo (bet ne nuo tipiškio riterio) jį skiria lengvabūdiškumas. Keleris žavisi gražiomis stabmeldžių mergelėmis, kokių jam dar niekur netekę matyti, prisipažįsta, kad „Nėra tokios moters, kuri, man panorėjus, nebūtų mano“ (p. 507). Taktiniais tikslais, ir ne tik, suvedžioja Oligę, tačiau paveiktas Onos Duonutės „žydriųjų akių“, „dangiško grožio“ (p. 516), tad iš esmės visai nemotyvuotai, atsiverčia į kilnų gelbėtoją ir gynėją, pasiryžta ją išvaduoti iš Skirgailos prievartos ir mylėti nesavanaudiška draugo ir brolio meile. Kelerio kalba sklidina hiperbolizuotų liaupsių, iškilmingų priesaikų, retorinių įtikinėjimų: „Argi gali atsirasti krikščioniškoj šaly riteris, kuris, tavo dangišką grožį išvydęs, nebūtų sužadintas ir drįstų nors vieną nepadorią mintį apie tave pagalvoti!“ (p. 516). Pustrečio puslapio scenoje su Ona Duonute (II d. 2 sc.) jis net penkis kartus jai prisiekia – protėvių kalaviju, Išganytojo kančia, švento Jurgio ietimi, savo motinos ir savo sielos išganymu – priesaikas sustiprindamas efektingais teatrališkais gestais ir pozomis: *Pakėlęs akis aukštyn [...]. Išdidžiai [...]. Pridėjęs vieną ranką, kurioj laiko kalaviją, prie krūtinės, kitą gi ištiesęs ir žengdamas žingsnį priekin [...]. Prispaudęs kalaviją abiem rankom prie krūtinės [...]. Tvirtai, kalaviju į žemę stuktelėjęs [...]. Atsiklaupdamas ima žiedą [...]. Klūpodamas mauna sau žiedą ant piršto [...]. Bučiuoja jai ranką, paskui suknelės kraštą* (p. 515–518).



Melodraminės tik Kelerio meilės scenos, o epizoduose su Skirgaila jo riteriškumas tampa apibendrinta garbingumo reprezentacija.

Paskutinė *Skirgailos* dalis „Bedugnė“ – šturpą keliančios Kelerio bėgimo, slėpimosi ir vijimosi scenos su tariamu vaiduokliu, karstu, lavonu, žaibais, gyvo žmogaus laidojimu – yra tipiškas gotikinių efektų rinkinys. Nors jos decentralizuoja dramos veiksmą, nutolina nuo pagrindinio personažo dilemų, bet jose sukuriamas greito ritmo, padidintos įtampos veiksmas, įrodomas Skirgailos pasidavimas keršto instinktui.

Pirmoji scena kunigaikštienės Onos Duonutės miegamajame pradeda mergų kalbomis apie vaiduoklius, mirtį, pragarą, velnius, dausų šalį. Tiesa, baimės atmosfera trumpam praskaidrinama šypsniu: mergos norėtų į kambarį įsileisti gaidį, mat jis nuvejąs mirtį. Nerimą pilyje sukelia neįprasti garsai, kurie aiškinami kaip mirusio Stardo vaidenimasis. Tai Keleris, slapta įsigavęs čia gelbėti mylimosios. Jis žino darąs beviltišką žygį, tačiau „riteriui jo žodis, šventa priesaika patvirtintas, brangesnis negu gyvybė“ (p. 553). Pasigirsta persekiotojų žingsniai. Ona Duonutė, saugodama savo gerą vardą, atsisako bėgti su Keleriu. Dėl tos pačios priežasties jis negali mylimosios miegamajame atvirai susikauti su Skirgaila. Belieka tik slėptis kapeloje, kur guli pašarvotas Stardas ir iš kur nėra jokio kito išėjimo. Apimtas siaubo, Keleris meldžia Dievo padaryti stebuklą. Plyksteli žaibas, ir jis pamato langą, pro kurį išmeta Stardo lavoną. Triukšmas už durų didėja, Skirgaila su ginkluota sargyba vežasi riterį. Laužiant duris, Keleris kopia į katafalką, gulasi į karstą, užsikloja marška. Pūstelėjęs vėjui, atsikloja jos kampas, Skirgaila atpažįsta karste gulintį Kelerį. Iš Onos Duonutės nuoalpio supranta, kad ir ši atpažino, ir nebaigus pamaldų įsako jį užkasti šalia tako.

*Skirgailoje* gotikinės ir melodraminės scenos neištumia tragiškųjų, gotiškumas tampa sudėtine tragizmo dalimi. Sąlygišką Šviesaus ir Tamšaus vyrų dialogą, išreiškiantį Kelerio gyvybės instinkto ir sąžinės kovą, Vytautas Kubilius savo tragiška įtampa ir polifoniškumu net laiko nepra-lenkta lietuvių dramaturgijoje<sup>63</sup>, jau nekalbant apie pagrindinį personažą

<sup>63</sup> Vytautas Kubilius, *XX amžiaus lietuvių literatūra*, Vilnius: Alma littera, 1995, p. 92. Panašūs personažai (Baltas ir Juodas metraštinkinai) atsiranda Marcinkevičiaus dramoje *Mindaugas*.

Skirgailą, kuriame atsekami šekspyriškųjų charakterių bruožai (apie tai plačiau kalbama kitame knygos skyriuje).

Vinco Mykolaičio-Putino dramos *Valdovo sūnus* (1921) veiksmas vyksta „nežinomos senovės metu“ – minimi garbingi karžygiai, jų kovos dėl laisvės, šarvai, „plieno kalavijas“, šventa ugnis, pilys, senolių vėlės; sakomos laisvės žadintojų Kanklininko, Krivo ištarmės, atliekami aukojimo ritualai, pabrėžiamas įvykių reikšmingumas ir didingumas, gentės pasiryžimas pralieti kraują už savo laisvę. Bet gerai atpažįstamas epinis fonas čia gotiškai „užtamsintas“, o pats gotiškumas įgyja simbolizmui būdingą misterišumą. *Valdovo sūnuje* kuriama nerimo, baugių nuojautų atmosfera, ryškunami kilnių jausmų ir šiurkščių aistrų, dorybės ir piktadarybės kontrastai, įvykiai išsirikuoja į nusikaltimo-paslapties atskleidimo-atpildo grandinę.

Krušna – senas, pavargęs valdovas, jo metai „liūdni ir baisūs, ir rūstūs lyg mirties milžino žingsniai“ (p. 59). Jis gyveno žemais geiduliais, krauju apliejo žemę, nužudė garbingą pavergtos gentės valdovą. Jo sūnų Gytį pagrobė jo nuskriaustosios gentės žyniai ir išaugino kartu su nužudytojo valdovo sūnumi Skaidra. Krušnos smurtingumas keistai kontrastuoja su jo švelnumu sūnui (grįžęs „iš kruvinų žygių, jis imdavo vaikelį ant kelių, glostydavo jo galvytę, žiūrėdavo į tyras jo akis“, p. 58), su dukters Danguolės gailėstingumu, nužudytojo valdovo sūnaus taurumu. Prieš valdovą sukyla nežemiškos teisingumo galios – tai religinio matmens neturinti jėga, veikianti kaip lemtis, kaip aklas atpildo dėsnis. Burtininkas, slaptas gamtos galias valdantis žynys, kalba apie pasėtą sėklą ir jos vaisius, apie „teisybės svarstyklės“, „atsilyginimo ranką“. Prasideda kova dėl sosto, dėl pavergtos gentės teisių gražinimo. Sukilimui vadovauja abiejų valdovų sūnūs, kurie turi atlikti du darbus: pirmasis – gražinti tėvo teisę, antrasis – išpirkti tėvo kaltę, o abu – iškovoti šaliai laisvę. Kartu sukyla ir blogio jėgos. Krušnos pagalbininkas Mauras, kupinas žemų geismų, nori nužudyti valdovą ir sukilėlių vadus, pasisavinti sostą, Danguolės meilę. Kirmis, kurio tamsi vaizduotė įkūnijama gamtos stichijų šėlsmu („Tada iš raistų viesulos verpetais / kraupi baidyklė šmėkla atplasnėja, / juoda skraiste apgobia mano veidą /

ir, atodūisiais liepsnotais apsvaiginus, / į ausį vis tą patį šnabžda kužda“, p. 86), išduoda Maurui Gytį ir Skaidrą.

Pagrindinį dramos įvykį – tėvo ir sūnaus atpažinimą – lydi nuojautos, dvejonės, prakeikimai, tragiškos klaidos, susitaikymas. Kuris iš jų yra Krušnos, kuris nužudyto valdovo sūnus, nežino net jie patys: „antras lygiai gali būti pirmas“ (p. 87). Baisu sužinoti tiesą, nes tai grėsmė garbei, gyvybei, draugystei. Tėvas nebaudžia nė vieno jų, bijodamas nubausti savo sūnų. Katastrofa įvyksta dėl neteisingai suprastų ženklų. Pamatęs Danguolę ant brolio Gyčio kelių, Krušna nužudo ją kaip prieš sūnų (beje, Wolpole'o *Otranto pilyje* tėvas piktadarys per klaidą nuduria savo dukterį, ir tai yra jo bausmė). Danguolė, gindama mylimąjį Skaidrą, žūsta nuo Mauro rankos. Taip išsipildo lemtis – prakeiktos giminės vaikai turi patirti likimo bausmę ir atpirkti tėvo kaltę. Valdovo Sūnaus pergalė, neatnešusi jam laimės, atneš šlovę: jis liko vienas ir dėl to bus didis.

Antrame, teatriniam, dramos variante (*Valdovas*, 1929) Mykolaitis-Putinas gerokai sumažino simbolistinių ir gotikinių detalių, sustiprino psichologizmą ir tragizmą, į veiksmo centrą iškėlė tėviškos meilės ir valdovo garbės dilemą. Bet tragedinės situacijos ėmė kontrastuoti su fatalistine kūrinio koncepcija. Mykolaičio-Putino herojus neprilygsta valingiems, susivokiantiems savy ir atsakomybę prisiimantiems tragediniams (tarkim, Krėvės) personažams. Jis yra frustruotas, pasiklydęs tarp laisvės ir priklausomybės poreikių ir veikia ne vertybių, kaip įprasta tragedijose, o kompleksų, praeities kalčių, vienatvės, lemties skatinamas. Dėl to jo pralaimėjime nėra didybės, o dramos atomazgoje – katarsio.

Neoromantinės dramos ieškojo kelių į tragediją, bet tragizmui jose iškilo barjerai, glūdintys jų pačių pasaulėžiūrinuose pamatuose. Pirmiausia tai – fatalizmas, neleidžiantis išsikristalizuoti visavertei, laisvai tragedinei asmenybei. Be to, gotiškas ir melodramatizmas lėmė konflikto ir charakterių stereotipizaciją, išorinius efektus, nukreipė dėmesį į meilės intrigas, paslaptis, egzotiką, emocinius kraštutinumus. Neoromantinis Viduramžių praeities atnaujinimas gotikinio, kurtuazinio romanų, melodramos formomis įrodo, kad atstumas tarp metafizikos ir kičo kartais gali būti visai nedidelis.

## TRAGEDINĖS VAIZDUOTĖS KONTŪRAI

Jau ankstyvosios istorinės (legendinės) dramos liudija jų autorių pastangas suteikti praeičiai gilesnę – *tragedinę* – prasmę. Literatūroje yra dalykų, kurie pasakomi tik tragedijos kalba; neišplėtojusi dramatinio tragizmo pajautos, literatūra vargu ar gali save laikyti brandžia. Su tragedija sietina egzistencinė problematika, analitinis pradai, intelektualumas, filosofiškas. Tragedija drąsiai suformulavo individo temą, išryškino sąmoningumo, laisvės, atsakomybės idealus. Tiesa, neretai dramaturgai, matyt, jausdami šio žanro reiklumą, vengdavo savo kūrinius vadinti tragedijomis ir tenkindavosi neutralesnėmis žanrinėmis nuorodomis (istorijos kronika, istorijos drama ir pan.).

Įdomu pasiaiškinti, kokie tragedijų tipai populiariausi Lietuvoje, kokiems pasirodyti susidarė palankiausios sąlygos?

Apžvelgę lietuviškosios tragedijos panoramą, ko gero, vienareikšmiškai galime pasakyti, kad joje nėra klasicistinio žanro analogų, nes nebūta ir jam reikalingo visuomeninio-kultūrinio konteksto – racionalizmo filosofijos, plačiau pasireiškusio Renesanso, ilgalaikės *studia humanitatis* tradicijos, kuri būtų suformavusi Antikos, kaip europinės kultūros pamato, jausmą (šis kontekstas tam tikru mastu atgarsį rado kitakalbėje Lietuvos literatūroje – tiek ankstesnėje, tiek ir vėlesnėje – XIX amžiaus Vilniaus universiteto auklėtinių kūryboje). Tiesa, Vytautas Kubilius klasicistinės tragedijos bruožų aptiko Grušo dramose ir jos skiriamosiomis žymėmis nurodė griežtą kompoziciją, didingą pasakojimo toną, dualistinę pasaulio koncepciją, kaip gėrio ir blogio grumties areną, etinio prado dominavi-

ma, iš kultūrinės atminties iškilusius herojus, neišsprendžiamą konfliktą, kuriame herojus nukryžiuotas tarp „arba: arba“, jo bekompromisiškumą ginant savo individualią esatį<sup>64</sup>. Tačiau tai veikia universalūs struktūriniai ir pasaulėžiūriniai klasikinės, o ne klasicistinės tragedijos bruožai (bendrųjų žanrinių ypatumų tapatinimas su istoriniais – dažnas dramos tipologizavimo riktas). Kai kuriais atvejais Grušo tragedijų panašumas su klasicistinėmis atsiranda kaip formali kitų dramos tipų požymių suma (romantinės bendruomeniškumo idėjos ir egzistencializmui būdingo analitiškumo derinys). Sunkoka Lietuvoje rasti ir švietėjiškosios miestiečių tragedijos, gvildenančios socialines aktualias, ženklų. Tada, kai jai susiformavo aplinkybės (Nepriklausomybės metais), priblėso tragedijų poreikis apskritai. Kas rašė nūdienos temomis, rašė ne tragedijas, o komedijas arba buitines dramas (Petras Vaičiūnas).

Tinkamiausia terpė lietuvių tragedijai buvo romantizmas, pasiūlęs dėkingus nacionalinės istorijos ir mitologijos siužetus (nuo Renesanso laikų tai yra pagrindiniai tragedijų siužetai)<sup>65</sup>. Lietuvių tragedijos ištakose galima aptikti graikiškosios ir šekspyriškosios tradicijos pėdsakų, kurie akivaizdžiai yra palikti lektūros. Jau Fromas-Gužutis ir Šikšnys-Šiaulėniškis, ieškodami žanro kalbos ir tarsi nesiryždami, kuriuo keliu eiti, dairėsi ir į vieną, ir į kitą tragedijų pavyzdį.

Su antikinėmis tragedijomis šiek tiek susisieja stilizuotų legendų ir sakmių pagrindu parašytos Fromo-Gužučio dramos. Jose sukurta sudėtinga erdvės struktūra, kurioje derinamos žemiškoji ir anapusinė plotmės (kartais pastarųjų yra net kelios) – tai, kas artima ir tolima, kas pažįstama ir nepažįstama (Raseinių kraštas, Kauno pilis, Trakai, Šventaragio slėnis, nuošali pilis, miškas, marių ar ežero pakrantė, mėnulio apšviesta naktis, Anapilio kalnas, palaimintųjų vėlių ir dievų karalystė, undinių rūmai).

<sup>64</sup> Vytautas Kubilius, *XX amžiaus literatūra*, 1995, p. 610; Vytautas Kubilius, „Klasicizmo tradicija Juozo Grušo dramaturgijoje“, in: *Colloquia: Juozas Grušas*: Mokslinės konferencijos, skirtos Juozo Grušo 100-osioms gimimo metinėms, medžiaga, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2002, p. 22–37.

<sup>65</sup> Pavyzdžiui, krikščioniškieji siužetai su teisingo atpildo, atpirkimo idėja tragedijai neparankūs. Anot George'o Steinerio, ten, kur yra atpildas, nėra tragedijos (George Steiner, *The Death of Tragedy*, London: Faber and Faber, 1974, p. 4). Dėl to Viduramžių Vakarų Europoje tragedijos istorija buvo nutrūkusi, jos vietą užėmė religiniai vaidinimai – liturginės dramos, misterijos, mirakliai.

Fromo-Gužučio dramų pasaulis erdvus, talpus, apgaubtas paslapties ir sakralumo atmosferos, patikimai valdomas iš anapus. Į žmonių reikalus čia nuolat kišasi pagonių dievai (jų, tikrų ir išgalvotų, yra visas panteonas), atliekamos aukojimo apeigos. Plėtojamos laimės, meilės, lemties, neatšaukiamos dievų valios, gyvenimo permainingumo temos.

Dramoje pagal Raseinių krašto legendą *Palocius ežero dugnuose* (išsp. 1911) skamba tragedinės patetikos gaida, išsiliejanti ritminės prozos tiradomis, viena po kitos scenoje rodomos efektingos mirtys. Kilnus vokiečių riteris Arnoldas pamilsta Gineičio dukterį Grynuolę, kurią tėvas ruošiasi išleisti už savo krašto bajoro vėjavaikio Rangio. Aukštųjų jausmų deklaracijos, afektuoto jausmingumo išlydžiai („kaip viena saulė tešviečia žemei, taip viena Grynuolė yra dėl manęs“, p. 6) pinasi su neišvengiamos lemties nuojauta, jaunuolių laimė atsitrenkia į aklą tėvo valią, dievų abejingumą. Arnoldas nusiskandina ežere, jo besišaukianti Grynuolė per naktis klajoja ežero pakrantėmis ir, išvydusi jį gražiam Anapilio kalne, atsisveikina su pasauliu, kuris teikė „daug kančios, o mažai laimingų valandėlių“ (p. 27). Undinės suviliotas nuskęsta ir mergelių skriaudėjas Rangys, o Gineitis, apgailėstaudamas, kad pražudė tiek žmonių, aukoja vandens dievaičiui Audrimpui ir perspėja tėvus neignoruoti savo vaikų jausmų. Trečiame, epiloginiame, dramos veiksme atsiveria pasakiškai gražūs undinių rūmai, kuriuose gyvena kadaise dėl nelaimingos meilės žuvusios mergelės, tarp jų ir Grynuolė. Užmiršusios sielvartus, jos linksminasi, gieda meilės giesmes ir ramiai aptarinėja žemės gyventojų reikalus.

Dramoje *Jūratė marių karalienė* (išsp. 1955) žemiškojo ir anapustinio pasaulių supriešinimas įkūnija aistros ir išminties konfliktą. Jūratė ir Kaspytis yra vienas kito verti, tobuli mylimieji. Ji – žavi, protinga aukštakilmė moteris ir deivė, jis – taurus, narsus, maištingas herojus, dėl meilės pasiryžęs stoti į kovą su visomis dangaus ir pragaro galybėmis. Tačiau žmonių ir dievų dvikovoje stipresni „olimpiečiai“. Anapilio kalne susirinkę Perkūnas, Praamžis, Audrimpas nuteisia Jūratę ir išpranašauja nelinksmą pasaulio ateitį: žmonės, ieškodami laimės ir laisvės, „paniekins dievybės prisakymus“ (p. 597) ir dėl to nepasieks, ko trokšta, o laimingas tik tas, kuris vykdo dorybės ir broliškos meilės priesakus. Drama baigiama rūsčia mylimųjų baus-

me ir dieviškosios tvarkos pašlovinimu. Kastytis, tarsi Prometėjas marių pragaruose, prikalamas prie uolos, šalia jo kojų guli Jūratės lavonas. Deja, autoriaus kelti klausimai: „Dėl ko gi tad nenuveikiamą jausmą aprubežioja įstatymai: vieną moteriškę pavyldami, o kitą drausdami mylėti?“ (p. 586), dėl ko dievų nustatyta tvarka svarbesnė už žmogišką meilę, dėl to paklusti ir atsižadėti geriau negu išdrįsti ir turėti? – dramoje, kaip ir vėlesnėse šio dėkingo siužeto interpretacijose, nesvarstomi ir nesubrandinami iki tragedijos. Anot Aušros Martišiūtės, „Dramaturgas pasirenka interpretaciją, leidžiančią atskleisti Kastyčio tragiškąją klaidą, kuri padaryta iš nežinojimo, dėl tautinio nesąmoningumo (čia autorius tiksliai laikosi tragedijos kano- no), tačiau ši klaida lieka herojaus neatpažinta ir nesuvokta, todėl elimi- nuoja tragedijos herojui būtiną tragiškosios kaltės patirtį ir išgyvenimą. [...] Situacija jau pranašauja tragedijos žanro atsiradimą, tačiau Fromo-Gužučio vaizduojamas žmogus dar nėra subrendęs suvokti savo būties tragizmą“<sup>66</sup>. Tam, manytume, trukdė ne tik dramaturgo talento stoka, bet ir pasaulėžiū- rinės konvencijos, negebėjimas išlaisvinti individą.

Likimo tema atsiranda ir Šikšnio-Šiaulėniškio *Pilėnų kunigaikštyste*. Kaip galima Pilėnų žūties priežastis nurodomas dievų kerštas už netesėtą pažadą. Vaidila Merūnas, pasikėsinęs į Margio mylimosios Laimutės skais- tybę, keršydamas ją apgynusiam Margiui pažada jį paaukoti dievams. Lai- mingai išsigelbėję, atleidę savo skriaudėjams, palaiminti Margio motinos karžygės Rėdos, mylimieji susituokia, bet lieka be kaltės kalti, nes dievams duotas pažadas niekur nedingsta, jo neanuliuoja kulto tarno amoralumas. Kai Krivė kalba apie sunkius Lietuvai laikus ir pranašauja nelaimės, iš dan- gaus pasigirsta tai patvirtinantis Perkūno griausmas. Šikšnio-Šiaulėniškio dramoje *Likimo baismė* (1911) plėtojama Oidipo kaltės tema (tėvas veda savo dukterį ir tai sužinojęs nusižudo). Tačiau šis pavienis faktas dramoje nepavedėja iki didesnių apibendrinimų.

---

<sup>66</sup> Aušra Martišiūtė-Linartienė, *Žemaičių bajorų teatro dramaturgija: Aleksandro Fromo-Gužučio kūryba*, 2007, p. 182. Beje, autorė Eglėje žalčių karalienėje aptinka ir antikinę tragedijai būdingą įvy- kių atomazgos kūrimo priemonę *deus ex machina*, o aliuizijas į pasaulio kultūrą (ne tik Antikos, bet ir savo meto švietimo ir mokslo problematiką) įvardija kaip bendrą bajorų teatro bruožą (*Ibid.*, p. 48).

Geriausiai lietuvių rašytojų vaizduotę tragedijai „mobilizavo“ Williamas Shakespeare'as. Net privačioje dramos pirmtakų ir iniciatorių Povilo Višinskio, Žemaitės, Gabrielės Petkevičaitės-Bitės korespondencijoje remiantis Shakespeare'o autoritetu mokoma ir mokomasi dramos pradžiavimo mokslis. Štai Višinskis ragina Žemaitę imti dramoms medžiagą iš pažįstamos aplinkos, individualizuoti personažus, pažvelgti „į jų jausmus, misles ir darbus“, siekti veiksmo vienovės („žiūrėk, kaip kiekvienoj dramoj Šekspyro viskas rišasi ir mezgasi, kaip jose yra svarbiausia ypata (visada viena!), o kitos yra pašalinės ir pasirodo tik dėl to, kad tarp jų iškiltų ta svarbiausioji“), palaiapsniui stiprinti įtampą ir sekti dialogo ritmą – kad personažai „kaip su kirviu kapotų“<sup>67</sup>. Gavusi iš Višinskio Shakespeare'o raštus, Žemaitė sakosi pradėianti nuo *Hamleto* („man išrodo, bus pats gerasis“<sup>68</sup>). Perskaičiusi *Romeo ir Džuljetą*, ji susižavi autoriaus gebėjimu aprašyti meilę („juo tankiau skaitau, juo kas kartas gražiau atrandau“<sup>69</sup>).

Pamatus Shakespeare'o dramai Anglijoje padėjo jo amžininkai, taip vadinami „universitetiniai protai“ Robertas Greene'as, Thomas Kydas, Christopheris Marlowe ir kt., o pats Shakespeare'as, apibendrinęs pirmtakų atradimus, suteikė jai naują poetinį ir filosofinį įprasminimą. Kartais, be šekspyriškosios, dar vartojami anglų Renesanso ir elžbietiškosios dramos terminai, nors jie ir nėra visiški sinonimai. Šio tipo dramų pasirodymas Lietuvoje reiškė klasikinės tragedijos žanro susiformavimą, tragedinės sąmonės išsikristalizavimą. Galima teigti, kad tik šekspyriškasis dramatiszmas, pasak Sruogos, reikalaujantis „gyvenimiškos, psichologiškos, istoriškos teisybės“<sup>70</sup>, sudarė prielaidas gimti tikrai lietuvių istorinei dramai. Anglų kūrėjas tarsi „parodė“, kaip apdoroti istorinę medžiagą, įtalpinti ją į tragedijos rėmus, kaip siekti gilesnio psichologizmo, aktualinti praeitį.

<sup>67</sup> Žemaitė, *Raštai 6: Laiškai*, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1957, p. 71.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 78. Žemaitės korespondencijoje užfiksuoti ir kiti klasikos skaitymo įspūdžiai. Molière'o komediją ji supeikia dėl neįtikinamumo („pati apgaulioja vyrą per daug drąsiai, o vyras per daug ištižęs“, p. 45). Po Goethe's *Fausto* lieka sutrikusi („jis mane išveda į tokį nepažįstamą ir nepaprastą svietą, nebegaliu mislių sugaudyt, maišos po galvą“, p. 70), o pavarčiusi Byrono *Manfredą*, padeda ant lentynos: „ten vėl dvasios, tai, musėt, genijušų tokia fantazija. [...] kai parvažiuosi, pakalbėsima“ (p. 72).

<sup>70</sup> Balys Sruoga, *Raštai 8: Literatūros kritika 1930–1947*, 2002, p. 129.



Apibrėžti Shakespeare'o dramą sunku, nes jis nesukūrė jos kanono ir netgi to nesiekė<sup>71</sup>, nepaliko, kaip ir jo amžininkai, išskyrus jaunesnįjį Beną Johnsoną, jokių teorinių traktatų ar samprotavimų apie savo kūrybos principus. Shakespeare'o tragedijos dažnai lyginamos su klasicistinėmis ir charakterizuojamos neiginiais: jose *nėra* veiksmo, vietos, laiko vienumų, neišlaikytas stiliaus, kalbos vientisumas<sup>72</sup>. Jos apibūdinamos kaip „laisvo įkvėpimo pavyzdžiai, spontaniško jausmo vaisiai“<sup>73</sup>, gretinamos su gamta (Novalis, Samuelis Tayloras Coleridge'as)<sup>74</sup>, jose atrandama daug oro, atmosferos, kolorito<sup>75</sup>. Shakespeare'as vadinamas sintezės poetu, suartinančiu poeziją ir antipoetiškumą, harmoniją ir disharmoniją, kasdienybę, primityvumą, bjaurastį ir romantiką, polėkį, grožį, tikrovę ir vaizduotę (Novalis)<sup>76</sup>. Renesansinėse anglų dramose darniai sugyvena istorinių ir folklorinių vaidinimų, klajojančių komediantų trupių, ispaniškosios keršto tragedijos, antikinės ir „mokytosios“ humanizmo dramos menas. Jose gausu liaudies fantastikos ir egzotikos (Greene'o dramose, parašytose baladžių motyvais, veikia laumės, šmėklos), dažnos smurto, mirties scenos (Kydo keršto tragedijų bruožas), sukuriama kraupi atmosfera, stiprūs, titaniški charakteriai (Marlowe nuopelnas), derinamas eiliuotas ir prozinis dialogas, patetika ir komizmas. Ir vis dėlto pastebima, kad Shakespeare'o tragedijos yra nematytos iki tol formos<sup>77</sup>, kad jos nemėgdžioja graikų tragedijų ir yra visiškai jų priešingybė (Novalis, Germaine de Staël)<sup>78</sup>, kad pasižymi vidiniu vientisumu – tarsi būtų „iš vienos sėklos išaugę puikūs medžiai su lapais, žiedais ir vaisiais“ (Ernstas Theodoras Vilhelmas Hoffmannas)<sup>79</sup>, ir kad jų struktūra yra tokia pat logiška, kaip

<sup>71</sup> Леонид Пинский, *Шекспир. Основные начала драматургии*, Москва: Художественная литература, 1971, с. 99.

<sup>72</sup> Henri Fluchère, *Shakespeare and the Elizabethans*, New York: Hill and Wang, 1956.

<sup>73</sup> Леонид Пинский, *op. cit.*, с. 99.

<sup>74</sup> Cit. iš: *Литературные манифесты западноевропейских романтиков*, Москва: Издательство Московского университета, 1980, с. 105, 294.

<sup>75</sup> Александр Аникст, *Ремесло драматурга*, Москва: Советский писатель, 1974, с. 37.

<sup>76</sup> Cit. iš: *Литературные манифесты западноевропейских романтиков*, 1980, с. 104.

<sup>77</sup> Александр Аникст, *Теория драмы от Аристотеля до Лессинга*, Москва: Наука, 1967, с. 182.

<sup>78</sup> Cit. iš: *Литературные манифесты западноевропейских романтиков*, 1980, с. 104, 378.

<sup>79</sup> *Ibid.*, с. 183.

taisyklingosios klasicizmo tragedijos, tik skiriasi nuo jos didesniu vidinės formos organiškumu<sup>80</sup>.

Palankią terpę Shakespeare'ui atgimti sudarė romantizmas. Vakarų romantikams jis buvo tarsi tėvas, mokytojas, nepralenkiamas pavyzdys. Romantikai jautėsi esą jo tiesioginiai įpėdiniai ir netgi jį patį vadino romantiku (Friedrichas Schlegelis)<sup>81</sup>. Elžbietiškąją Angliją ir XIX amžiaus pabaigos–XX amžiaus pradžios Lietuvą siejo panašus visuomeninis sąjūdis, nacionalinės savimonės pakilimas: Anglija atkakliai gynėsi nuo katalikiškosios Europos, Lietuva brendo nepriklausomybei nuo Rusijos; ir vienur, ir kitur tą pakilimą lydėjo savosios kultūros, ypač teatro, suklestėjimas.

Šekspyriškojo tipo drama Lietuvoje buvo paklausi dėl itin gausaus ir turtingo nacionalinės istorijos paveldo. Įdomu, kad vaizduojamų įvykių laikas lietuvių dramose ir Shakespeare'o kronikose kone sutampa. (Žinoma, Viduramžių siužetas dar nėra joks šekspyriškumo įrodymas: mažos apimties, beveiksmėse ir nekonfliktiškose Fromo-Gužučio dramose, be jo, kokių nors kitų Shakespeare'o ženklų aptikti būtų sunku.) Ne mažiau svarbu ir tai, kad laisvos formos, plastiškas šekspyriškosios dramos modelis buvo parankus kūrėjams, ateinantiems į dramą iš kitų žanrų (o tokių Lietuvoje dauguma), nes leido jiems panaudoti visus turimus talentus. Dėmesį Shakespeare'ui lėmė ir vidinė dramos raidos logika – poreikis vaduotis iš taikomosios literatūros statuso. Drama Anglijoje tapo populiariausiu, net poeziją pralenkusi Renesanso žanru. Tarp kitko, galima klausti, ar Lietuvoje ji kada nors buvo išsiveržusi į literatūros lyderes?

Ankstyviausiu Shakespeare'o recepcijos atveju laikytinas Šikšnio-Šiaulėniškio *Pilėnų kunigaikštis*, kuriame ši įtaka svaresnė nei graikiškosios tragedijos. Nors autoriui nepavyko įtikinamai motyvuoti personažo apsisprendimų ir likimo lūžių, išvengti kompozicijos spragų (atitrūkusi nuo pagrindinės veiksmo linijos ekspozicija, nefiksuota užuomazga, nepateisinta kaleidoskopinė trumpučių scenų kaita, neinformatyvūs, jau žinomus dalykus kartojantys dialogai, pernelyg daug banalių intrigavimo būdų, tokių

---

<sup>80</sup> Леонид Пинский, *op. cit.*, c. 4.

<sup>81</sup> Žr.: *Литературные манифесты западноевропейских романтиков*, 1980, c. 58, 64.

kaip paslaptys, klaidos, atsitiktinumai, netikėti sutapimai ir pan.), nors dramos ideologija artima heroinei dramai, bet savo struktūra ir poetika ji priartėja prie šekspyriškosios tragedijos. *Pilėnų kunigaikščio* įvykiai apima plačią erdvę (Pilėnai, Marienburgo kryžiuočių pilis, iš visos Europos atvykę jų pagalbinkai), susiklosto į šakotą penkių veiksmų fabulą su paralelinėmis linijomis ir antraeiliais personažais (jų įvardinti dvidešimt trys). Bandoma veiksma sutelkti aplink herojų, ryškinti, nors ir naiviai, jo evoliuciją ir vidinį konfliktą, susieti jį su savo laiko drama. Konfliktas išsižiebina ne tik tarp lietuvių ir kryžiuočių, bet ir atskirose stovyklose, aprėpia politines ir religines dilemas, herojų sielas. Dramoje siekiama veiksmo ritmo ir nuotaikų įvairovės: intensyviai kautynių scenas keičia diskusijos, vidinio vyksmo scenos; prozinę kalbą, buitinius ir komiškus epizodus – lyriniai dialogai ir monologai, dainos; prieš aukštos įtampos situacijas nerūpestingai puotaujama („tylos prieš audrą“ efektas), pertrauktomis replikomis sukuriama natūralios kalbos išpūdis.

## Vincas Krėvė ir Williamas Shakespeare'as

Krėvės kūryba ženklina naują istorinės dramos raidos etapą, naują romantinės jausenos būvį, kuris neįmanomas be poveikio iš šalies, be Vakarų (taip pat ir Rytų) kultūrų sugestijų. Krėvė – profesionaliai pasirengęs rašytojas, studijavęs literatūrą Kijevo ir Lvovo universitetuose, dėstęs ją Baku gimnazijoje, nemažą kūrybingiausio gyvenimo dalį praleidęs toli nuo namų. Kaip dramaturgas, jis labiau orientavosi ne į lietuvių mėgėjų teatro poreikius, ribotas jo galimybes, o į literatūrą, į geriau išprususį rusakalbį miesto adresatą. „Jį veikė romantikai Baironas, Lermontovas, Mickevičius, [...] pastovioje jo dėmesio orbitoje buvo Šekspyras, Getė, Šileris, Ibsenas“, ir tai „buvo ta ašis, apie kurią vienokiu ar kitokiu spinduliu sukosi jo estetinės pažiūros ir literatūrinių vertybių masteliai“<sup>82</sup>.

<sup>82</sup> **Albertas Zalatorius**, 1981, in: *Vincas Krėvė literatūros moksle ir kritikoje*, sudarė Juozas Laurušas, Vilnius: Vaga, 1983, p. 87.

Shakespeare'o poveikis Krėvei akcentuotas jau ne syki. „Tariamą šeks-pyriзмą“ jo dramose įžvelgė Vytautas Bičiūnas<sup>83</sup>, Jonas Lankutis pastebėjo jų struktūros panašumus su Shakespeare'o kūriniais, išgirdo juose „iki tol lietuvių literatūroje negirdėtą šeks-pyriško tragizmo gaidą“<sup>84</sup>. Ryškus tos įtakos pavyzdys yra *Šarūnas* (pasaulėžiūros, bet ne formato prasme) ir ypač *Skirgaila* – pirmoji visavertė lietuvių tragedija ir klasikinis jos etalonas, kur nesiri-bojama vien išorinės Shakespeare'o technikos, atskirų struktūros elementų atkartojimu, o pasiekama derama tragedinio mąstymo kokybė. *Skirgailoje* šeks-pyriškuosius užmojus pamatė Petronėlė Česnulevičiūtė<sup>85</sup>, Albertas Zala-torius šios dramos finalą palygino su Shakespeare'o tragedijų finalais<sup>86</sup>, Kostas Ostrauskas pavadino ją „tiesiog šeks-pyriška tragedija“<sup>87</sup>. Išvesta paralelių tarp Krėvės Šarūno, Skirgailos ir Shakespeare'o Ričardo III, Makbeto, Hamleto, Karaliaus Lyro. Skirgaila savo ruožtu pavadintas nauju tarptautiniu tipu<sup>88</sup>, prilygstančiu „tragiškiausiems Europos dramaturgijos personažams“<sup>89</sup>, o pats Krėvė – pirmuoju europietiškojo universalumo lietuvių rašytoju<sup>90</sup>, kuris „am-žinašias problemas išreiškė lietuviškomis realijomis“<sup>91</sup>.

Čia pasistengsime pagrįsti šiuos teiginius, *Skirgailoje* akcentuodami kelis bendriausius Shakespeare'o tragedijų bruožus, skiriančius jas nuo antikinų tragedijų: tai istorizmas, herojaus socialumas, psichologizmas, stiliaus polifoniškumas.

## Istorijos dramatinizavimas

Shakespeare'o laikais buvo išplieskęs didelis dėmesys istorijai, godžiai skaitomos Viduramžių kronikos, senų ir naujesnių istorikų raštai, teatre

<sup>83</sup> Vytautas Bičiūnas, „Vincio Krėvės dramaturgija“, *Pradai ir žygiai* 7, 1926, p. 161.

<sup>84</sup> Jonas Lankutis, *Lietuvių dramaturgijos tyrinėjimai*, 1988, p. 94, p. 118–119.

<sup>85</sup> Petronėlė Česnulevičiūtė, *Vincas Krėvė*, Kaunas: Šviesa 1976, p. 50.

<sup>86</sup> Albertas Zalatorius, „Vincas Krėvė“, in: *Lietuvių literatūros istorija* 1, Vilnius: Vaga, 1979, p. 382.

<sup>87</sup> Kostas Ostrauskas, „Vincio Krėvės kūrybinis veržlumas: Tematikos ir žanro reikšmė jo kūryboje“, *Lituanistikos darbai* 5, 1986, p. 14.

<sup>88</sup> Balys Sruoga, 1926, in: *Vincas Krėvė literatūros moksle ir kritikoje*, 1983, p. 322.

<sup>89</sup> Vincas Mykolaitis-Putinas, 1942, in: *ibid.*, p. 56.

<sup>90</sup> Vytautas Kubilius, *XX amžiaus lietuvių literatūra*, 1995, p. 83.

<sup>91</sup> Jonas Lankutis, *Lietuvių dramaturgijos tyrinėjimai*, 1988, p. 176.

rodomos antikinių analogų neturinčios pjesės-kronikos, o vaizduoti dar gyvenančius valdovus, liesti opius savo meto religijos ir politikos klausimus draudė cenzūra. Tad neatsitiktinai Shakespeare'as, scenos veikalams ėmęs medžiagą iš knygų (novelių, poemų) ir vaidinimų, ieškojo jos ir istorikų darbuose – Raphaelio Holinshedo *Anglijos, Škotijos ir Airijos kronikose*, Edwardo Halle'o *Kronikose*, Plutarcho *Palyginamosiose biografijose*. Istoriją jis interpretavo laisvai, pritraukdamas prie savojo laiko, nušviesdamas humanistine Renesanso dvasia, praturtindamas universaliomis tautos, tvarkos, teisingumo, individo laisvės, orumo idėjomis. Shakespeare'as „atrado“ istoriją kaip žmogaus, o ne lemties tvarinį, kaip nepertraukiamą vyksmą. Vienu didžiausių jo meninių laimėjimų laikomas istorinių asmenybių sužmoginimas<sup>92</sup>. Tiesa, istorija kiek kitaip pateikiama jo kronikose (*histories*) ir tragedijose. Istorinių kronikų *Henrikas VI*, *Henrikas IV*, *Henrikas V*, *Ričardas III*, *Ričardas II* ir kt. siužetai tik vietiniai (tragedijų gali būti ir romėniški), joms būdinga griežtesnė faktologinė drausmė, paisoma įvykių sekos, į praeitį žvelgiama kaip į tikrai buvusią realybę<sup>93</sup>. Veiksmas kronikose grindžiamas ne asmens psichologijos, o istorinio proceso logika. Herojus matomas istorijos sraute, kaip jos kūrėjas ir dalyvis. Galima sakyti, kad Shakespeare'o kronikų herojus yra pati istorija, kuri suvokiama kaip politiniai visuomenės elito veiksmai, kova dėl valdžios. Tragedijose (*Karalius Lyras*, *Makbetas*) „istorinė medžiaga traktuojama kaip legenda ar mitas, dramaturgas duoda neribotą laisvę vaizduotei ir ryžtingiau keičia metraščiuose dėstomus įvykius“<sup>94</sup>. Be to, jose daugiau dėmesio skiriama privačiai gyvenimo sferai, asmenybė kur kas ryškesnė ir daugialypiškesnė.

Krėvė, kaip ir Shakespeare'as, dramose rėmėsi istoriniais šaltiniais. Zalatorius teigimu, jo namų bibliotekoje buvo Matvejaus Lubawskio, Konstancjos Skirmunt, Karolio Szajnochos, kiti veikalai apie feodalinės Lietuvos valstybės susidarymą ir jos egzistavimą. „Knygos išleistos iki *Šarūno* ir *Skirgailos* parašymo – taigi, matyt, buvo reikalingos konkrečiam

<sup>92</sup> Александр Аникст, *Теория драмы от Аристотеля до Лессинга*, 1974, с. 497.

<sup>93</sup> Dovydas Judelevičius, „Prie didžiųjų tragedijų slenksčio“, in: Viljamas Šekspyras, *Ričardas II*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1994, p. 7.

<sup>94</sup> *Ibid.*

darbui<sup>95</sup>. Paties Krėvės liudijimu, jis labai kruopščiai pradėjęs tyrinėti Lietuvos senovę dar studijuodamas Kijeve. Tų žinių jam pirmiausia reikėjo rašant *Šarūną*. Senosios Lietuvos vaizdą jam padėjo susiformuoti Szajnochos, Antonio Prochaskos, Oskaro Haleckio veikalai, *Scriptores rerum prussicarum*, Strykowski *Kronika*, Teodoro Narbuto *Lietuvos istorija*. Jis gilinęsis į šaltinius „norėdamas susidaryti bendrą senovės Lietuvos psichologinį vaizdą“<sup>96</sup>.

Sunku vienprasmiskai pasakyti, ar *Skirgaila* artimesnis Shakespeare'o tragedijoms, ar kronikoms. Kaip ir kronikose, čia didelis dėmesys skiriamas politikai, gana objektyviai atspindėtas politinių jėgų išsidėstymas ir pats istorijos vyksmas, pagrindinis „herojus“ yra istorija, politinių ir religinių permainų, vertybinio lūžio epocha. Tačiau, kaip ir Shakespeare'o tragedijose, *Skirgailoje* svarbi individo problema, vidiniai personažo elgsenos motyvai.

Renesansinė praeities interpretacija, iškelianti individą kaip tragedijos subjektą, jau savaime gali pasirodyti moderni. Panašus ir Krėvės herojus Skirgaila, kurio sąmonėje ir veiksmė, anot Regimanto Tamošaičio, „susikryžiuoja visas modernaus žmogaus egzistencinės problematikos spektras: [...] vertybių krizė, [...] individo laisva valia, pasirinkimo teisė ir atsakomybė“<sup>97</sup>. Tačiau Krėvės kūrinys stipri ir archaizacijos tendencija, atėjusi iš ankstyvosios romantinės dramos ir itin jaučiama poetikos plotmėje. Skirtingai nuo Shakespeare'o, kuris viduramžiškos temos kūrinuose naudojo savo meto poetikos arsenalą, Krėvė stilizuoja senąsias epinės mąstysenos ir raiškos formas, paversdamas jas papildomu dramatinizavimo šaltiniu.

Viena pagrindinių šekspyriškojo dramatinizmo dimensijų yra laiko drama. *Skirgailoje* apmetama šekspyriškai plati veiksmo drobė, o kartu išlaikoma įvairių konflikto linijų vienovė. Veiksmas organizuojamas kelių, viena kitą persmelkiančių koncentrinų sferų principu. Net kelias valstybes aprėpia politinis-religinis konfliktas tarp krikščionybės ir pagonybės, tarp

<sup>95</sup> **Albertas Zalatorius**, 1981, in: *Vincas Krėvė literatūros moksle ir kritikoje*, 1983, p. 88.

<sup>96</sup> **Antanas Venclova**, 1940, in: *ibid.*, p. 267.

<sup>97</sup> **Regimantas Tamošaitis**, „Vincas Krėvė“, in: *Lietuvių literatūros enciklopedija*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, Vilnius, 2001, p. 249.

Lenkijos ir Lietuvos, Lietuvos ir Kryžiuočių ordino, tarp lenkų ir vokiečių; minimi ir Lietuvos priešai iš šiaurės, rytų ir pietų. Kitame konkrente – to konflikto atspindys Lietuvoje tarp Skirgailos ir bajorų, vaidilos Stardo, tarp Skirgailos ir Vytauto (apie pastarąjį tik pasakojama). Dar siauresniaime rate – asmeniniai Skirgailos ir Onos Duonutės, Skirgailos ir Kelerio santykiai. Yra ir paralelinė Kelerio ir Onos Duonutės, epizodinės Kelerio ir Oligės, Onos Duonutės ir Oligės linijos. Nors įvardintų personažų dramoje sąlygiškai nedaug – keturiolika (kai kuriose Shakespeare'o kronikose jų būna tarp trisdešimties ir keturiasdešimties), susidaro jų gausos įspūdis. Veikėjai susiburia į kelias tautines ir religines grupuotes, tampa savotiškais kolektyviniais personažais, iš kurių išsiskiria savi lyderiai. Be to, įvedami ir neįvardinti asmenys – mergos, bajorai, kareiviai, kuriantys nuolat girdimą fono balsą.

Ši tikėjimų, laikų, vertybinių sistemų kryžkelė (beje, pirmoji dramos versija ir buvo pavadinta *Kryžkelėje*), politinių jėgų konfliktas realizuojamas pasitelkus skirtingus stilistinius kodus – satyros ir lyrizmo sandūrą. Rimtose Shakespeare'o dramose irgi nestebina juokdariškos improvizacijos, lyrinės dainos, buitiniai epizodai, farsinės dviprasmybės, fantasmagoriškos scenos su šmėklomis, laumėmis ir pan. Stiliasu polifonizmas, aukštojo ir žemojo tono kontrapunktas aiškintinas susiklosčiusiomis anglų renesansinio teatro tradicijomis, margos, ne itin išlavintos viešųjų teatrų publikos poreikiais. Jis leido išplėsti kūrinio prasmų lauką, kurti natūralią gyvenimo tėkmę primenantį veiksma, įvairinti jo nuotaiką, ritmą, atmosferą.

**KOMIZMO SFERA.** Alberto Zalatorius nuomone, Krėvei „geriau sekėsi aukštinti, liūdėti, kankintis, užjausti, abejoti, bet ne ironizuoti“, ir tai argumentuojama rašytojo tikėjimu didžiaisiais XIX amžiaus idealais<sup>98</sup>. Tačiau *Skirgailoje* yra nemažai komizmo, kuris naudojamas priešų diskreditacijai, šiek tiek ir pagrindinio herojaus raiškai.

Shakespeare'o tragedijose juokauja sargybiniai, duobkasiai, tarnai, auklės, juokdariai, princai, karaliai... Liaudiškieji personažai, paprastai antraeiliai – naiviau, vulgariau, spontaniškiau, aukštuomenė – rafinuočiau,

<sup>98</sup> **Albertas Zalatorius**, 1981, in: *Vincas Krėvė literatūros moksle ir kritikoje*, 1983, p. 81.

intelektualiau, tačiau, skirtingai nei komedijose (gal išskyrus tik *Romeo ir Džuljetą*), niekada šventiškai ir džiugiai. Tragedijų juokas satyrinis ir sarkastiškas, dažnai apsimestinis, kupinas nevilties, išreiškias negatyvų pasaulio vertinimą, paradoksalių išminties ir beprotybės, jėgos ir bejėgiškumo artumą. Krėvės dramoje komiški epizodai sutelkti ekspozicinėse scenose, kur veikia lenkai, Jogailos pasiuntiniai – Plocko vyskupijos nominatas Henrikas Mazovietis, riteriai Zindramas iš Maškovicų, Jonas iš Bychovo (I d. 1 sc.), Kryžiuočių ordino atstovai vokiečiai Vartenbergas ir Keleris (I d. 3 sc., II d. 1 sc.), ir ypač, kur jie dalyvauja visi kartu (I d. 4 sc.). Komišką efektą kuria jų kalbos tono ir turinio, žodžių ir elgsenos kontrastai, nusprūdimai į žemąjį stilių, luominis ir tautinis pasipūtimas, draudimų ir gąsdinimų kalba, teisės kalbėti apie Dievą monopolizavimas, vos tramdoma agresija vienas kito atžvilgiu.

Ant žemiausios moralinio vertinimo pakopos pastatytas aukščiausio socialinio rango personažas vyskupas Henrikas Mazovietis – gudrus ir ciniškas politikas, taktinių manevrų ir retorinių vingrybių meistras, kai kuo primenantis *Hamleto* Klaudijų. Drama pradeda kandžia jo tirada:

Taip mane sutikti!.. Mane, kunigaikštį, aukštą bažnyčios dignitorių ir svarbiausiąjį karaliaus patarėją!.. Patsai didysis Romos cecorius nebūtų drįšęs tiek užgauti mane ir mano asmenį įžeisti šventosios bažnyčios ir lenkų karaliaus garbę... (*Trindamas delnus*)  
Ha! Gerai, aš šito neužmiršiu, niekad os neužmiršiu, šventosios bažnyčios vardu sakau jums – neužmiršiu!.. (p. 453)

Vyskupo pareigos Henrikui Mazoviečiui – rolė, kuriai jis neturi nei moralinių, nei dvasinių savybių, todėl nuolat klumpa, išsiduoda, persistengia ir atrodo juokingai. Jo emocinės reakcijos – įžeidumas, keršto troškimas – komiškai perdėtos, nederančios aukštam hierarchui, neadekvačios situacijai. Jo veiksmai – tai Bažnyčios galių profanavimas ir diskreditavimas („Štai padūmiau, ir nebėra tavo pažadų. Bažnyčios duota man galia naikinu visus tavo pažadus!“ – sako Onai Duonutei, o už atsisakymą paklusti grasina jai pragaru ir eretikų laužu, p. 493). Henriko Mazoviečio demonstruojamą šventumą paneigia jo kalbos intonacijos, judesiai (*susier-*



*zinęs pašoka iš vietos ir sudaužo kumščiu į skobnis* (p. 454); *rankom į šonus įsirėmęs* (p. 457); *sustojęs ties riteriais ir grasindamas jiems pirštu* (p. 455). Būdingas kontrapunktas jo tiradose: nuo „nusidėsite šventajai dvasiai, o nusidėję amžino neteksite išganymo“ (p. 455) iki „nezaunyk niekų!“ (p. 458).

Ironiška, kad krikščionių pasaulio atstovai, skelbiantys taiką ir Dievo gailestingumą, yra agresyvūs ir Lietuvos, ir vienas kito atžvilgiu. Henrikas Mazovietis pašiepia savo tautiečius riterius kaip žemesnio luomo, rašto nemokančius žmones. Vokiečiai lenkus vadina „meiteliais“, Jonas iš Bychovo mielai išmėgintų savo ginklą į vokiečių sprandą. Konflikto kulminacija – ginčas, kam laiminti puotos valgius (I d. 4 sc.).

Anot Zalatoriaus, krikščionybė *Skirgailoje* traktuojama kaip „valstybinė religija, netekusi ne tik metafizinio, bet ir moralinio turinio“<sup>99</sup>. Šis gal ir pernelyg kategoriškas tvirtinimas taikytinas pirmiausiai jos platintojų, agresyvios politikos ideologų atžvilgiu, tų, kurie reprezentuoja valstybės ir Bažnyčios institucinę galią, modernumą, pragmatizmą. (Dėl to amžininkams, pavyzdžiui, Vaižgantui, *Skirgaila* atrodė šiurkštus veikalas, tiesa, vėliau jis buvo įtrauktas į mokyklos programas<sup>100</sup>.) Dramoje pateikta ir kita – krikščionybės, kaip žmogiškumo ir riteriškumo etikos, samprata. Jai atstovauja vienuolis Jonas Skarbekas, kuris yra nuoširdus, nors ir dogmatiškas, oficialiajai valdžiai paklusnus žmogus. Skirgaila pripažįsta ne tik Stardo, bet ir Skarbeko gerumą. Gerojo Dievo idėją gina Lydos kunigaikštė Ona Duonutė, kuriai tikėjimas yra meilės visam, kas gyva, pagrindas: „Viešpats dievas paliepė visus mylėti, gražius ir bjaurius, gerus ir piktus“ (p. 539). Dvasinį vientisumą atranda ir kryžiuotis Keleris.

*Skirgailoje* pasitaiko ir vienas kitas geraširdiško juoko blyksnis. Pirmos dalies šeštoje (paskutinėje) scenoje, jos ekspoziciniame dialoge, šnekučiuojasi lenkų riteris Jonas iš Bychovo ir bajoras Daugaila. Jie yra iš skirtingų stovyklų ir nusiteikę kariauti, bet kalbasi ramiai, be asmeninio piktumo, per dvi savaites, lenkams laukiant kunigaikščio priėmimo, spėję susibi-

<sup>99</sup> Albertas Zalatorius, *Literatūra ir laisvė: Kritika, esė, pokalbiai*, Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 247.

<sup>100</sup> Vincas Maciūnas, „Incidentas dėl ‚Skirgailos‘ premjeros: Keli lietuvių kritikos istorijos puslapiai“, *Metmenys* 10, 1965, p. 53.

čiuliauti. Tai „liaudinio“ fono balsas – nuosaikus, geraširdiškas, naivokas. Abu personažai kalbėdami raito ūsus, lenkas pranašauja karą kaip tikras valstietis: „gali visaip būti“ (p. 499). Daugailos šnekoje išryškėjęs lietuvių padėties dramatismas įgyja komišką atspalvį: „Nuobodžiausi dabar kareiviui laikai: su lenkais kariauti negalima, su totoriais negalima, su vokiečiais irgi nebegalima“ (p. 499). Kur kas geriau būtų susiremti, nes ši taika netikra, pasiekta netinkamu būdu ir už per didelę kainą.

Pasitelkęs satyrą, humorą, Krėvė išvengė kitataučių ir kitatikių demonizavimo, politinio konflikto suabsoliutinimo, nuorodos į vieną ar keletą konkrečių kultūrų. Taip politiniai oponentai pašalinami iš tragedinės sferos, savotiškai sulyginami, paverčiami (išskyrus Kelerį ir vienuolį Joną Skarbeką) tarsi vienu kolektyviniu personažu. Jie supa Lietuvą iš visų pusių, veikia iš arti ir iš toli, tačiau labiau savo gausumu, o ne individualiu blogiu. Daugumai jų išnykus iš veiksmo, dramos konfliktas nesusilpnėja, nes jo epicentras yra ne išorėje, o Skirgailos viduje. Šurmuliuojančių priešininkų apsuptis tik dar labiau išryškina jo žmoniškąją brandą ir pranašumą.

**HEROJINIŲ DAINŲ PASAULIS.** Pirmoje dramos dalyje perėjimą iš pirmos scenos į antrą ženklina staigus kalbos ritmo ir tonacijos ūžis: iš greito ritmo – į lėtą, iš komizmo – į lyrizmą. Tai lietuvių, kito kolektyvinio personažo, zona. Aplink skobnis glaudžiu ratu sėdi Skirgaila, artimiausi jo bajorai Davainis, Butrimas, Daugaila, vaidila Stardas. Jie geria vyną, klausosi Stardo dainos, mintimis nuklysta į praeitį, kalba apimti jaudulio, įsisvajodami, ilgėdamiesi, o jų tirados įgyja ritminės prozos tėkmę. Lietuvių bendravimas esmingai skiriasi nuo dygaus, kampuoto svečių bendravimo ir tam tikra prasme yra muzikinio – harmonijos – principo perkėlimas į gyvenimą.

Krėvės kūryboje muzikinis, lyrinis pradas pastebėtas ne kartą, nors Ostrausko teigimu, jis „šiaipjau buvo gana abejingas poezijai kaip žanrui“<sup>101</sup>. Sruoga herojinės dainos poetiką išvėlgė *Šarūno* kompozicijoje ir stilistikoje<sup>102</sup>. Jos elementų, nors ne taip gausiai, rasime ir *Skirgailoje*. Dra-

<sup>101</sup> **Kostas Ostrauskas**, „Vincio Krėvės kūrybinis veržlumas: Tematikos ir žanro reikšmė jo kūryboje“, *Lituanistikos darbai* 5, 1986, p. 17.

<sup>102</sup> **Balys Sruoga**, *Raštai* 6, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1957, p. 408.

ma, išskyrus dainas, parašyta proziniu dialogu (Shakespeare'o tragedijos eiliuotos – penkiapėdžiu jambu kalba protagonistai ir antagonistai, herojai ir piktadariai, skiriasi tik jų retorikos arsenalas, o proziniai intarpai dažnai yra buitiniai arba komediniai). Lyrizmas *Skirgailoje* pasireiškia sporadiškai ir susiejamas su tam tikra pasaulėjauta, nuotaika, personažų vertinimu. Lyrinė čia iš esmės yra teisiųjų kalba. Ja kalba širdies, meno žmonės, kūrybingi, jautrūs, gebą saugoti, atminti, mitologizuoti – tas savybes autorius tradiciškai priskiria lietuviams. Lyrinis pradai aptinkamas minėtoje scenoje ir kituose epizoduose su vaidila Stardu ir kriviu Skurduliu, taip pat scenose su moterimis; muzikinės polifonijos principu pagrįsta Kelerio laidotuvių scena, kur Šviesaus ir Tamsaus vyrų dialogą lydi vienuolio Skarbenko skaitomi egzekvijų žodžiai; giluminio poetiškumo esama ir Skirgailos atsivėrimuose.

Herojinė daina *Skirgailoje* asocijuojasi ir su naujesnėmis epo formomis, pirmiausia – su labiau ideologizuotu brandžiuųjų Viduramžių epu. Beje, Vincas Maciūnas rašė, jog Krėvė, kalbėdamas savo septyniasdešimtmečio sukakties proga Filadelfijoje, akcentavo patriotinį susidomėjimo Lietuvos istorija pobūdį: „Norėjau parodyti, kad kovose, mirtinose ir žūtibūtinėse, ji [Lietuva] pasidarė didžiausia ir galingiausia valstybė, kad ji atrėmė Azijos minias, kurioms atsispirti negalėjo visa Europa; [...] norėjau atvaizduoti tų milžinų sielą – senovinę Lietuvą“<sup>103</sup>. Kitas Ostrausko paliudytas faktas – Krėvė senatvėje ruošėsi kurti dramą apie Vytautą Didįjį (deja, rąkraštiniame palikime jos nerasta. Tikriausiai nė nebuvo pradėjęs<sup>104</sup>).

Galima sakyti, kad *Skirgailoje* susilydo epo, kaip literatūros rūšies ir kaip istorinio žanro, bruožai. Taip pasiekiami smulkių ir stambių potėpių, istoriškumo ir psichologizmo dermė<sup>105</sup>. Ne be reikalo Bičiūnui veikalas at-

<sup>103</sup> Vincas Maciūnas, „Incidentas dėl „Skirgailos“ premjeros: Keli lietuvių kritikos istorijos puslapiai“, *Metmenys* 10, 1965, p. 42.

<sup>104</sup> Kostas Ostrauskas, „Vincas Krėvės kūrybinis veržlumas: Tematikos ir žanro reikšmė jo kūryboje“, *Lituanistikos darbai* 5, 1986, p. 17.

<sup>105</sup> Savo ruožtu kažkuo „dramaturgiška“ ir sceniška yra Krėvės proza. Sigitas Geda pastebėjo, kad jo stilius „lakus, elegantiškas. [...] Jame viskas galo ryšku, „čigoniška“. [...] Krėvė vienas pasakodamas, nuolat su kitu kalbasi. Nuolat klausia, klausia, nepaliauja kamantinėjęs. Vaizduoja tik protarpiais [...]“ (Sigitas Geda, „Gadinamos žemės mėsa“, *Šiaurės Atėnai* 43, 2001, lapkričio 10).

rodė tarsi apysakos inscenizacija<sup>106</sup>, o pats autorius jo nevadino tragedija ir tenkinosi neutralėse, į epą orientuojančia žanrine nuoroda: „keturių dalių istorijos drama iš senovės lietuvių gyvenimo“. Palyginus su anksčiau rašytu *Šarūnu*, *Skirgaila* yra žymiai glaustesnė drama, tačiau nekupiūruota ji vis dėlto sunkiai įsivaizduojama scenoje (premjera Kauno Valstybės teatre 1924 metais truko pusšėtos valandos). Krėvė, kaip būdinga psichologinei prozai, nesistengė demonstruoti kiekvieno veikėjų žingsnio, tarp atskirų veiksmo grandžių palikdamas eliptines sandūras, leisdamas nuspėti personažų reakcijas ir veiksmus. Jis neatsispyrė pagundai daugiau nei būtina dramaturgui kištis į dramatos kalbą: visoms dalims suteikė veiksmo situaciją nusakančius pavadinimus („Tarp dviejų pasaulių“, „Aistrų kūryba“, „Palūžusios sielos“, „Bedugnė“), veikėjų sąrašė vienu kitu štrichu charakterizavo personažų psichinę būseną ir laikyseną, pabrėždamas stereotipinius Viduramžių riterio, vienuolio, kario, vaidilos, krivio bruožus (dauguma jų, tarsi epiniai herojai – seni, žili, orūs, stiprūs; herojaus vardo priesaga *-gaila* reiškia jėgą); remarkose, kurių Shakespeare'o dramose beveik nėra, „surežisavo“ išstisus mizanscenas, „pamatydamas“ smulkiausias personažo kūno kalbos detales, „netgi kuria ranka asmuo turėtų stalo atsiremti“<sup>107</sup>.

Dramos veiksmas, išskyrus trumpą sceną Šventaragio klonyje, telkiasi Vilniaus Aukštojoje pilyje, valdovo rezidencijoje, kuri, atrodo, su-pama dar ne miesto, o neižengiamų girių. Interjere – stilizuotas istorinis rekvizitas: nedažytos ažuolinės skobnys, tokios pat kėdės, suolai, žvėrių kailiai, rago taurės, ant sienų kabantys ginklai. Gyvenimas čia kai kuo primena valstiečio buitį: mergos verpia, šluoja aslą, gaudo prūsokus. Tačiau Aukštoji pilis, kaip ir Elsinoras *Hamlete*, yra ir personažo dvasinės situacijos, jį supančio pasaulio metafora. Krėvė, kaip ir Shakespeare'as, sukuria ypatingą atmosferą, tvyrančią visame kūrinyje. *Romeo ir Džuljeta* gaubia pietietiško pavasario, *Otelą* – Viduržemio jūros, *Makbetą*, *Karalių Lyrą* – nakties, audros, *Hamletą* – šiaurietiško šalčio, drėgmės atmosfera, beje, labai gerai perteikta Eimunto Nekrošiaus spektakliuose<sup>108</sup>. *Skirgailos*

<sup>106</sup> Vytautas Bičiūnas, „Vincio Krėvės dramaturgija“, *Pradai ir žygiai* 7, 1926, p. 162.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>108</sup> „Hamlete“ (1997), „Makbete“ (1999), „Otele“ (2000).

„oras“ pilnas rūščio, sunkumo, nerimasties, kurie persmelkia herojaus vidų ir simboliškai įsikūnija viduramžiškos pilies vaizdinyje. Epinį koloritą, senovės jėgos ir rimties išpūdį kuria ir specialiai lėtinamas veiksmo ritmas: ilgas, sunkus išibėgėjimas, kurio metu ginčo įkarštis kyla, po to ilgai tramdytos emocijos prasiveržia barniais, ginklų surėmimu. Po to – atoslūgis iki kito, jau didesnio susidūrimo.

Svarbiausias epinio pasaulio atstovas dramoje, epo kūrėjas, atlikėjas ir herojus viename asmenyje yra vaidila Stardas – centrinė lietuvių fono figūra, Henriko Mazoviečio antipodinis atitikmuo, Skirgailos oponentas ir vidinis balsas. Tai bekompromisis tautos garbės saugotojas, grynojo herojinio idealizmo reiškęjas, žadinąs valdovo valią ir veiklumą. Stardas kalba protėvių, dievų vardu, todėl yra kategoriškas („Aš *viena* žinau, kad pasielgėte kaip bailūs niekšai“, p. 464), drįsta teisti, kaltinti, įsakinėti, reikalauti, skelbti prakeiksmus ir pranašystes („Vergai, išgamos esate, ir nebėra jūsų širdyse senų tėvų narsumo“, p. 465); jam nėra nieko neįmanomo: „Narsaus vyro noras *nežino* nepajėgiamo žygio, ir *nėra* pasauly, ko pasibaidytų drįsti jo širdis“ (p. 466) [visur išskirta mano – R. P.]. Savo žodžių įtaigą vaidila sustiprina kanklių muzika: „Panorėk, kunigaikšti, ir vėl atgims mūsų kraštui senovės didvyrių gadyne. [...] Išvyk iš mūsų krašto svetimšalius atėjūnus, ir visa šalis nubus garsiems žygiams! (*Paliečia kelis kartus stygas ir nutilsta* [...])“, p. 464).

Stardo atliekama daina yra scenos pradžios akcentas ir jos prasminė ašis. Ji paskatina svarstymus apie tautos praeitį ir dabartį. Stardo, kaip ir daugumos lietuvių, mąstysena graži, verta poetizavimo, bet negyvybinga, nukreipta prieš pagrindinę laiko tėkmę. Visi lietuvių idealai ir vertybės atsiduria praeityje. Ten jaunystė, laisvė, jėga, linksmybė, grožis... Šventa Stardui tik tai, kas sena, patikrinta ir įtvirtinta tradicijos (meilės artimui ir kraštui, vaišingumo, vyriškumo įstatymai), o tautiškumas – nedaloma tikėjimo, papročių ir kalbos vienovė. Atsižadėjus vieno, prasidėtų nevaldoma visa ko griūtis. Lietuviai norėtų suderinti garbės ir išlikimo strategijas, bet nė vienos nepajėgia laikytis nuosekliai. Derintis prie naujovių skausminga, priešintis joms beprasmiška, ir kas to imasi, „veltui patruksta ir žūva“ (p. 466). Laiko nešamas permainas lietuviai suvokia kaip savasties

praradimą. Naujovės pagraūžia jų epinės sąmonės pamatus, dėl to pasaulis jiems atrodo senstantis, praradęs vientisumą: „Lengva buvo senovėje įgyti narsaus karžygio vardą, bet dabar kitoki laikai“ (p. 463); dabar nyksta dainos, „saulė nebešviečia skaisčiai [...], vaidilų tokių nebėra, kaip seniau būdavo, [...] nebeliko didvyrių pasauly“ (p. 463). Iš tiesų, ko gero, labiausiai paseno jie patys. Tarp bajorų tik Skirgaila – „stiprus vyras, [...] juoda-plaukis“ (p. 453).

Stardo mąstymas – tai kelias į mirtį, tačiau vaidila jos nebijo, maksimalistui ji tiesiog neišvengiama. Vienintelis pasirinkimas – kaip mirti? Iš visų blogybių Stardas siūlo mažesnę: „Težūsime ir mes, bet žūsime garbingai, kaip narsiųjų tėvų ainiams dera“ (p. 468). Taip tautos istorija būtų užbaigta „epinėje“ raidos stadijoje, išsaugant jos „nekaltumą“, o amžinybę garantuojant herojinėje dainoje. Vaidila numato tautai negarbingos mirties dalį ir atsiriboja nuo kunigaikščio aplinkos: „Aš jums nebe svečias, nebe draugas ir nebe dainius jūsų gėdos!“ (p. 469). Paskutinis desperatiškas jo veiksmas – sudaužomi kankliai, ir tai yra jo paties mirties pranašystė.

Politinis-religinis konfliktas *Skirgailoje* nesusiveda į gėrio ir blogio konfliktą ir tampa bendresnio tragedinio konflikto dalimi. Jame glūdi proto ir jausmų, pragmatizmo ir idealizmo, gyvasties ir garbės dilemos. „Laiko dramoje“ susiformuoja atvira tragedinė situacija, kai nė vienai pušei nesuteikiamas absoliutus teisumas: senieji pagoniškieji idealai žūsta, o naujieji, krikščioniškieji, dar nesuprasti arba sufalsifikuoti, paversti agresyvios politikos priedanga. „Laiko dramoje“ atsiranda ir tragedinis paradoksas: krikščionybės nešėjai amoralūs, bet krikščionių tikėjimas plinta; pagonys stiprūs etiškai, bet pagonybė nyksta.

## Tragiškasis herojus

Dramos veiksmą vienija monumentalus Skirgailos asmuo. Taip pasivirtina sena, Shakespeare'o išbandyta taisyklė: siužeto atsišakojimai pateisinti tuomet, kai yra stiprus pagrindinis herojus ir ryški centrinė veiksmo gija. Rizikinga teigti kategoriškai, bet tam tikra prasme *Skirgaila* yra monodrama. Nors joje ir nesama herojaus monologų (monologais paskutinėje

dalyje kalba tik Keleris), tačiau jo žvilgsnis pirmiausiai krypta į save, o visi kiti personažai jam tėra fonas, pretekstas autoanalizei.

Tragedijos herojumi Krėvė pasirinko vieną Algirdaičių, Jogailos brolių Skirgailą, kurį senesni lenkų istorikai, taip pat Albertas Vijūkas-Kojelavičius vadino Lietuvos didžiuoju kunigaikščiu (valdė 1387–1392), o naujesni teigia, kad „visos valdžios valstybėje jis neturėjo“<sup>109</sup>, kad buvo tik „laikinas Lietuvos ir Lenkijos monarcho agentas“<sup>110</sup>, uolus Jogailos pagalbininkas. Skirgaila tarpininkavo Jogailos ir Jadvygos vedybose, dalyvavo rengiant Krėvos sutartį, 1386 metais Krokuvoje apsikrikštijo drauge su būsimoju karaliumi. Buvo mirtinas Vytauto priešas, daugiau ar mažiau prisidėjęs prie Kęstučio mirties (Zenonas Ivinskis būtent jam, o ne Jogailai suverčia už tai atsakomybę). Valdė Trakus, Vilnių, Plocką, Volynę, Kijevo, bet nesugebėjo organizuoti tvirtos valdžios ir galiausiai pasirodė silpnas karaliaus talkininkas<sup>111</sup>. 1397 metais Kijeve nunuodytas, bet niekas negalėjo įrodyti, kad dėl to kaltas Vytautas<sup>112</sup>. Istorikai pateikia medžiagos ir psichologiniam Skirgailos portretui. Edvardas Gudavičius pažymi jo derybinį talentą, pavadina jį „psichologinio žongliravimo meistru“<sup>113</sup>. Vijūko-Kojelavičiaus teigimu, jis buvęs „nepastovaus būdo, staigus ir vargais negalais sutramdomas, [...] jo dvasia iš prigimties linkusi į ydas, kurias sukelia pomėgis dykai stumti laiką. [...] dienų dienas dažniausiai praleidavo lėbaudamas, retai kada atsipagirioldavo ir bemaž niekada nepajėgdavo atsidėti visuomenės reikalams. Puotavimai dažnai baigdavosi žudynėmis“. Kaip jėzuitas, istorikas prikiša Skirgailai ir tai, kad išaugintas pagal rusų papročius, nesirūpino tarp savųjų pavaldinių platinti katalikų tikėjimą<sup>114</sup>.

Toks nepatrauklus, ne itin žinomas, istoriografijoje ir masinėje sąmonėje nemitologizuotas asmuo leido Krėvei laisvai improvizuoti ir kurti sudėtingą, plačios psichinių reakcijų skalės charakterį. Jame rasime panašu-

<sup>109</sup> Zenonas Ivinskis, *Lietuvos istorija: Iki Vytauto Didžiojo mirties*, Vilnius: Mokslas, 1991 (1978), p. 302.

<sup>110</sup> Edvardas Gudavičius, *Lietuvos istorija 1: Nuo seniausių laikų iki 1569 metų*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1999, p. 372.

<sup>111</sup> Zenonas Ivinskis, *op. cit.*, p. 301, 307–308.

<sup>112</sup> Edvardas Gudavičius, *op. cit.*, p. 194.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>114</sup> Albertas Vijūkas-Kojelavičius, *Lietuvos istorija*, 1989, p. 302.

mų su Shakespeare'o Hamletu (idealų ir tikrovės, norų ir galimybių, tikslų ir jų įgyvendinimo būdų neatitikimas), taip pat ir su Makbetu (dvasinio žlugimo linija, gravitacija į blogį).

Krėvės, kaip ir Shakespeare'o dramų, herojus kuriamas susiejant jį su makrodrama, paverčiant „epochos tragizmo reiškėj[u]“<sup>115</sup>. Tačiau, kita vertus, šekspyriškasis charakteris nėra vien aplinkybių suma. Jam suteiktas ryškus individualumas, kaita, vidinis konfliktas.

Skirgaila, kaip ir Shakespeare'o tragiškieji personažai, – sudėtingų psichinių reakcijų žmogus. Jame vienodai stipriai reiškiasi intelektas ir aistra, racionalumas ir spontaniškumas (nors pastarasis galiausiai persveria). Jo kalba – aukšto minties tonuso, didelės emocinės įkrovos, išvalyta nuo banalybių, sutampanti su veiksmu. Dėl to „gyvenimas tragedijoje iškyla kaip spontaniškas aktas, kurio tęsinio negalima numatyti. Pakanka personažui ištarti žodį ar mesti žvilgsnį, ir prasideda reakcijų grandinė“<sup>116</sup>. Skirgailos nuotaikų ir būsenų diapazonas: nuo herojinės patetikos iki tragiškos nevilties, nuo jautraus atsivėrimo iki sarkastiškos bravūros. Jo gestai taupūs, pasikartojantys, liudijantys uždarumą, nerimą, tramdomą pyktį, o veiksmai nelengvai perprantami ir prognozuojami. Dažnai jis viena sako, antra daro, trečia galvoja. Vienu metu jis gali paklusti keliems prieštarangiems impulsams, vadovautis keliomis skirtingomis strategijomis. Antros dalies trečioje scenoje su Keleriu Skirgaila kalba kaip teisėto įsiūčio kupinas kaltintojas (vadina jį nusikaltėliu, grasina mirtimi), kaip objektyvus teisėjas („jei esi kaltas“, p. 521) ir kaip galimas draugas („Malonėtau tokį turėti kaip draugą, ne kaip priešą“, p. 522). Jis nori Kelerį ir įkalinti, ir išlaisvinti, išreikšti pagarbą jam ir atkeršyti. Pabėgus Keleriu Skirgaila „atsisėdęs kėdėj ramiai žiūri“ (p. 522), pašiepia jį paleidusius bajorus, džiaugiasi, kad šiam pavyko prasmukti pro pilies vartus, bet tuo pat metu įsako pasiūsti vyčius sugauti jį. Ypatinga Krėvės meistriškumo žymė – pauzių poetika. Personažų kalbėjimo srautą dažnai perskiria sunki, iškalbinga tyła, prisipildanti realios, bet vienprasmėms nenusakomos mąstymo ir jausmo

<sup>115</sup> Vincas Mykolaitis-Putinas, 1942, in: *Vincas Krėvė literatūros moksle ir kritikoje*, 1983, p. 54.

<sup>116</sup> Albertas Zalatorius, „Vincas Krėvė“, in: *Lietuvių literatūros istorija* 1, 1979, p. 383.



įtampos. Kuo sudėtingesnė scena, tuo sunkiau ir ilgiau tylima (I d. 2 sc., III d. 2 sc.), tuo prasiveržę žodžiai įgyja daugiau jėgos ir svarumo.

**VERTYBĖS IR JŲ IŠBANDYMAS.** Analizuojant Krėvės dramą, dažniausiai matomas Skirgailos nuopuolis, bet ne ta aukšta pakyla, nuo kurios jis krinta. Tačiau tragedinių herojų pirmiausia charakterizuoja jo strategija – vertybės, tikslai, principai, kurie, nepaisant pasiektų rezultatų, ir yra jo išteisinimo priežastis.

Skirgailos veiksmus ir pasirinkimus lemia kelios vertybės, į kurias jis orientuojasi: tai garbė, tiesa, meilė. Šių vertybių akistata su realybe yra pagrindinė dramatinio vyksmo ašis.

**Valdovo garbė.** Pirmoji istoriniam asmeniui autoriaus atlikta „operacija“ – gerokai sumažintas jo blogų darbų sąrašas. Skirgaila paverčiamas herojiniu personažu, jam suteikiama epinio valdovo bruožų. Skirgaila vaizduojamas kaip Jogailai nepaklusnus kunigaikštis, didesnis už Vytautą patriotas, ant jo nekrinta įtarimo šešėlis dėl Kęstučio mirties. Tai iškili, savo padėties įpareigota ir pripažinta, aukštam visuomeniniam tikslui pasišventusi asmenybė. Garbė Skirgailai, skirtingai nei lenkams, yra aukščiausias žmogiškumo matas; tai ne manieras, išorinio reikšmingumo demonstravimas, o kilnumas, nuoširdus sutapimas su savo misija, pačiu savimi. Tokia garbės samprata gimdo draugus net tarp priešų (Skirgailos palankumas Keleriui), o lenkiškoji sėja priešiškumą ir tarp savųjų.

Valdžia Skirgailai – ne privilegijos, o atsakomybė, pareiga. Valdžios jis gali atsisakyti valstybės naudai: „Jeigu žinotau, kad jie [Jogaila ir Vytautas] geriau sugebės jos [Lietuvos] garbę išlaikyti, aš užleistau jiems savo vietą“ (p. 495). Kaip valdovas, Skirgaila turi visus valdžios svertus ir autoritetą. Kunigaikščio kepurė jam nė kiek ne prastesnė už vokiečių siūlomą karaliaus vainiką. Jo bijomasi, jam paklūstama, į jį krypsta visų akys, o kalba jis taip, kad jo negalima nesiklausyti. Politinė Skirgailos veikla tikslinga ir apgalvota. Jis jaučia situaciją, mato spendžiamas pinkles, moka jas apeiti. Reakcijų ir veiksmų lankstumu sužavi puotos scenoje (I d. 4 sc.), kur sugeba svečiams parodyti vaišingumą, sutramdyti išsišokėlius, palaikyti trapią taiką tarp svečių ir tuo pat metu pašiepti juos, pasakyti jam rūpimą karčią tiesą.

Politiniai Skirgailos tikslai dramoje nėra plačiau detalizuoti. Neatrodo, kad jam būtų svarbi valstybės vidaus tvarka, žmonių gerovė. Tiesa, jam suteiktas vienas kitas humanistinio valdovo bruožas: „aš gero noriu tiems, kurie čia gyvena, ir siekiu jo, kaip moku“ (p. 495). Po pralaimėto mūšio su Vytautu jis prabyla apie meilę paprastiesiems žmonėms („Aš myliu tuos, kurie gyvena ten, miškuose ir laukuose, ir sunkiai vargsta“, p. 535). Tačiau pagrindinis Skirgailos rūpestis – valstybė, jos teritorinio vientisumo išsaugojimas. Jis – ne užkariautojas, o gynėjas, besistengiąs išlaikyti *status quo*, apginti nepriklausomybę nuo lenkų ir vokiečių („Lietuvos žemių nė vienos pėdos negausite, lenkai“, p. 504). Kitas jo tikslas – tautiškumo puoselėjimas (tai aiškus Krėvės laikų padiktuotas anachronizmas, kai tautinės aspiracijos suteikiamos Viduramžių valdovui).

Skirgailos-valdovo drama kyla iš strategijos ir taktikos, tikslų ir priemonių, vidinių įsitikinimų ir proto diktuojamų sprendimų neatiikties: „Aš norėčiau panaikinti visa, kas yra pikta, bet nežinau, kaip“ (p. 496). Skirtingai nuo Hamleto, kuris išgyvena „delsimo“ dramą, Skirgaila patiria „veikimo“ dramą. Jis pradeda nuo veiksmo (Lietuvos krikštoto), kuris įvyko dramos priešistorėje ir kurio jau nebegalima nei atšaukti, nei atlikti pasirusus geriau; belieka tik suvokti, kas įvyko, ir susidoroti su skubotų veiksmų pasekmėmis. Skirgailos politinės taktikos esmė – kompromisas – prieštarauja maksimalistinei ir herojinei jo prigimčiai; jis būtinas istoriškai, bet neįmanomas emociškai. Skirgailos patiriama „laiko drama“ gilesnė nei kitų lietuvių ir proporcinga jo atsakomybės mastui. Kaip politikas, jis negali rinktis „arba: arba“, geriausiu atveju jis tegali daryti nuolaidas, balansuoti tarp „ir: ir“. Savo dvasia priklausydamas herojiniam dainų pasauliui, sutapęs su protėvių tikėjimu, su tuo, ką gina Stardas („Kas nenorėtų gražinti garbingų senovės laikų!..“, p. 466), savo veiksmais Skirgaila surištas su pragmatine politika, kur neįmanoma laikytis jokių vertybių. Kunigaikščiui nedera ignoruoti aplinkinį besikeičiantį pasaulį, jam negali rūpėti tik idealioji tautos būtis, jos garbė, protėvių atminimas. Ne mažiau jam svarbi ir tautos gyvastis, ateities perspektyva. Jis žino prūsų likimą ir supranta, kad tai reikštų izoliaciją, karą su visais ir galiausiai – išnykimą: „Iš rytų ir iš vakarų, iš pietų ir

šiaurės apsupo šalį mūsų dievų priešai. [...] Mes neišgalėsime atsilaikyti visam pasauliui“ (p. 467). Tiesa, Skirgaila bando guostis viltimi, kad ateities požiūriu, kuris dabar nesuvokiamas net ir jam pačiam, jo darbai taip pat bus verti vaidilų dainų.

**Tiesioieška.** Pagrindinis Skirgailos rūpestis – tiesa, ir tai labiausiai jį charakterizuoja kaip tragedinį personažą. Skirgaila – Viduramžių žmogus, tad natūralu, kad tiesos jis ieško religijos sferoje. Tiesa (tikėjimas) jam – ir politikos, ir dvasinio integralumo ašis. Jam geriau būti kaltam prieš Dievą/dievus, negu žinoti, kad jo/jų nėra. Skirgaila ieško tiesos polemizuodamas, neigdamas, viską tikrindamas pats. Jis atmeta saugius, nors ir klaidinančius stereotipus, kolektyvinius mąstymo standartus. Jo kalboje nuolat kartojasi „bet“, „kodėl?“. Jo kelias į tiesą – aistringas intelektualinis ginčas su visais, pereinant į oponento pusę: su lietuviais jis krikščionis, su krikščionimis pagonis. „Aš nebeklausysiu daugiau tavo senovinių dainų“, – sako Stardui (p. 462), o krikščionei Onai Duonutei kerta: „tikiu, kad atsiras jėga, kuri nugalės šitą dievą“ (p. 498). Tiksliausiai jo situaciją apibūdina: „Aš dar nežinau“ (p. 477).

Skirgailos tiesioieškos/dievoieškos drama pirmiausia glūdi gausiame religinių idėjų „asortimente“, kuris rodo visų jų santykinumą. Susivėlinęs su savo religiniu uolumu, jis išgyvena konfliktą tarp stipraus vienos tiesos poreikio ir žinojimo, kad jos nebėra. Tradicinis, iš protėvių paveldėtas pagonių tikėjimas jam atrodo taikus, etiškas, tolerantiškas, patiriamas jutiškai (Perkūno griausmas, šventi medžiai), bet silpstantis, ir tai patvirtina pats krikšto faktas („Kodėl gi tyli Perkūnas ir netrenkia tų, kurie jį apleidžia?“, p. 537). Krikščionybė etiškai svetima, krikščionių Dievas nebylus, „pavydus ir nuolat kovoja su kitais dievais“ (p. 495), o vienintelio teisingo Dievo, karaliavimo iš Dievo malonės dogmos nesunkiai nugincijamos loginiais argumentais. Skirgaila priima krikščionybę pragmatiškai, protu, viduje nuo jos atsiribodamas, žiūrėdamas į ją kaip į oficialią valstybinę religiją, kaip į ideologiją, kurią galbūt galima suderinti su senąja gyvenimo sankloda. Be to, skirtingai nei Stardui, jam pagonybė nėra tautiškumo pagrindas, o tik viena jo atramų, todėl vardan visumos jis aukoja dalį, rūpestį dievais pasiruošęs palikti kriviams.

Be tradicinių, Skirgailai pateikiamos dvi modernios, iš Viduramžių konteksto iškrintančios pseudoreliginės idėjos. Viena jų, valdovo-dievo idėja, sukoncentruota trumpoje ir, atrodo, pačiam herojui pokalbyje su Ona Duonute netikėtai išsprūdusioje replikoje: „Gaila, kad aš ne dievas ir negaliu su juo kalaviju susiremti: lengviau tuomet gyventų žmonės pasauly“ (p. 495–496). Kitą, universaliausią – humanistinės etikos – idėją skelbia krivis Skurdulis. Pagal ją, Dievo garbinimo formos keičiasi, o esmė yra žmogaus širdyje: reikia „išgyventi taip amžių, kad savo darbais nenu-skriaustai kitų ir nepriverstai jų kentėti“ (p. 537) (panašus epizodas sutinkamas Henriko Ibseno dramoje *Cezaris ir Galilėjietis*<sup>117</sup>).

**Meilė.** Intymių santykių sritis, bent jau veiksmo pradžioje, Skirgailai neatrodo svarbi, priešingai nei Shakespeare'o tragedijose, kur visuomeniniai ir individualūs herojų interesai yra lygiaverčiai, o vyro ir moters ryšiai traktuojami platesniame humanizmo problemų kontekste. Skirgaila gyvena vyrų pasaulyje ir jo elgseną lemia kariaujančio pasaulio vertybės. Jis yra pareigos, proto, valios žmogus, išgujęs savigailą ir jausmus, ir tos pergalės prieš save nelaiko dideliu nuopelnu. Tačiau dramoje nuo pirmos iki paskutinės scenos kaip politinio konflikto pretekstas, įvairių interesų susikryžavimo taškas atsiranda moteris – Lydos kunigaikštytė Ona Duonutė. Joje dera du moteriškumo pavidalai: tradicinis patriarchalinis, įtvirtintas krikščionybės, ir romantinis herojinis – Shakespeare'o Ofelija ir Mickevičiaus Gražina. Kaip ir dažna Shakespeare'o herojė, Ona Duonutė silpnesnė už vyrą protagonistą ir darydama gera, ir bloga, ir besipriešindama tragedinei lemčiai<sup>118</sup>. Net jų vardus abu autoriai tradiciškai pateikia veikėjų sąrašo gale. Pradžioje Ona Duonutė – auka, skaisčios sielos, tyki, pamaldi, „teisingai“ išauklėta, nekritiškai perėmusi aplinkos stereotipus (pavyzdžiui, „žino“, kad vokiečiai yra pikti ir žiaurūs žmonės, kad jų pamilti negalima). Pati ji jaučiasi „silpna ir gyvenimo nepatyrusi mergelė“ (p. 516), vadovaujasi intuicija („Nesuprantu, bet juntų, kad nesi mano draugas“, – sako Henrikui Mazoviečiui, p. 492), verkia, prašo pasigailėti,

<sup>117</sup> Žr.: Jonas Lankutis, *Lietuvių dramaturgijos tyrinėjimai*, 1988, p. 175.

<sup>118</sup> Pgl.: Леонид Пинский, *Шекспир. Основные начала драматургии*, 1971, c. 214.

jos kalboje girdėti raudos intonacijos („Vai, kokia aš nelaiminga“, p. 498). Onos Duonutės korta lošia lenkai prieš Skirgailą ir Skirgaila prieš lenkus, vokiečiai prieš lenkus ir lietuvius. Skirgaila sulaiko ją savo pilyje ir prievarta, negalvodamas apie savo, juolab apie jos jausmus, rengiasi ją vesti, kad nereikėtų lenkams atiduoti Lietuvos žemių. Henrikas Mazovietis iš pradžių nori Oną Duonutę vaduoti, bet sužinojęs, kad Jogaila paskyrė ją brolėnui Mozūrų kunigaikščiui, su kuriuo jis turi savų sąskaitų, sugalvoja jai karalienės Jadvygos rolę – „palaužti šio laukinio valdovo širdį“, padaryti ją tiltu nuo Lietuvos į Lenkiją, „per kurį pereis Volynė ir Podolė lenkų globon“ (p. 492).

Tačiau dramos eigoje Ona Duonutė tampa heroje, lygiaverte Skirgailai asmenybe. Ji atsilaiiko prieš gausius priešininkus, lenkiama nelinksta, aukojama netampa auka. Jos laikysena ori, kalba, kaip ir Skirgailos, aiški, argumentuota, žvilgsnis – tiesiai į akis: „Aš valdovo duktė, ne vergė“ (p. 525). Be abejo, Onos Duonutės tikslai siauresni nei Skirgailos: ji siekia tik savo laimės, galvoja apie pareigą tik vienam asmeniui – Mozūrų kunigaikščiui. Bet ją išteisina jai peršamų misijų manipuliatyvumas, nuogai pragmatiški politinių grupuočių interesai. Skirgaila joje išvysta moters idealą, kuris suformuotas senovės dainose ir niekuo nesiskiria nuo vyro. Tai Punios gynėjų palikuonė, karžygė, vardan laisvės pasiryžusi mirti: „Aš mėgstu drąsius, ir todėl tu man dar labiau patinki. [...] Aš noriu, kad ir tu tokios narsios sielos būtai, kaip tos moterys, kurios ten žuvo“ (p. 496). Kunigaikštis nė pats nepajunta, kaip svarbiausius dalykus apie save pasako būtent jai – apie savo sutrikimą, nuopuolį, kilnius troškimus ir jų neatitikimą realybei. Jis nesuvokia, kad tai meilininimasis, – ne kurtuaziškai malonus, o valdoviškai santūrus, netgi rūstus atsivėrimas iki nuogybės, sumišęs su atsiprašymu ir atgaila. Skirgailos meilės poreikis auga gilėjant jo nusivylimui politika, beviltiškai ieškant tiesos. Po pralaimėto mūšio su Vytautu jis pasiruošęs užsirdaryti tėvo pily, kad nematytų ir negirdėtų nieko: „Tik tu viena ten būsi su manim ir tokia šypsena kaip šiandien šypsosies man“ (p. 546).

Skirgailos meilės dramą kuria jos konfliktas su valdovo misija, vyro garbe ir stiprių žmogiškuoju ego. Skirgaila nepažįsta žmonių, težino tik vieną – savosios elgsenos – standartą. Žmonių santykiuose, kaip ir politi-

koje, jis veikia jėga, prievarta: „čia visi turi norėti, ko aš noriu, daryti, ką aš liepiu“ (p. 477); „Čia nėra kitos valios, jeigu aš savo pasakiau“ (p. 525). Kilni jo pergale prieš save, rūstus reiklumas sau virsta despotizmu, pikt-naudžiavimu valdžia. Skirgaila neturi savigailos, bet neturi ir gailestingumo. Pasiukojęs bendram tikslui, jam aukoja ir Oną Duonutę. Mylėdamas jis nemoka išprovokuoti palankumo, nesugeba duoti arba duoda ne tai, ko iš jo tikimasi. Jo, valdovo ir vyro, garbė greitai pažeidžiama ir yra didesnė už meilės poreikį ir talentą. Pirmas malonus kreipimasis į Oną Duonutę („Atėjau sužinoti, kaip jautiesi mano pily?“), po trijų nenuolaidžių jos replikų baigiasi Skirgailos įniršiu: „Kas nenori joje gyventi kaippo svečias, tas gali pasilikti čia kaliniu“ (p. 494). Į jos ašaras ir skundus jis atsako: „Aš esu matęs didesnių nelaimių“ (p. 496), į klausimą: „ar nėra vilties išsivaduoti“, kategoriškai atkerta: „nėra ir būti nebus“ (p. 498). Skirgaila susituokia su Ona Duonute šiurkščiai nutvėręs ją už rankos, įsakęs kareiviui nudurti vienuolį Skarbeką, jei šis neatliks reikalaujamų apeigų (II d. 3 sc.).

Tačiau kuo negailestingesnis Skirgaila Onai Duonutei, tuo labiau ji jam priešinasi, kuo labiau priešinasi, tuo tampa patrauklesnė ir vertesnė valdovo meilės, ir tuo beviltiškesnė darosi jo padėtis. Skirgailai atsiranda meilės varžovas, aukštos kilmės riteris vienuolis Keleris, kuris veikia to paties motyvo – garbės – skatinamas, bet ne dėl bendruomeninės naudos, o dėl pačios mylimosios. Šiame personaže, be aukščiau aptartųjų, galima aptikti ir Shakespeare'o „meilės riterio“ Romeo bruožų, o jo ankstesni „žygiai“ geriausiu atveju laikytini kvalifikaciniu išbandymu, panašiu į Romeo meilę Rozalinai.

**TRAGEDINIS PARADOKSAS.** Daugumoje situacijų Skirgaila atsiduria ant negalimumo ribos: negali, kaip Vytautas, eiti su kryžiuočiais, bet negali ir jų ignoruoti, negali atšaukti krikšto, bet negali ir nuoširdžiai jo priimti, nenori atsižadėti pagonybės, bet nepajėgia ir nuosekliai jos laikytis, negali žinoti tiesos, bet negali ir abejoti, nemoka gyventi be žmonių užuojautos, bet neturi pagrindo ir jos tikėtis. Tai kausto jo valią, trikdo galimybę veikti ir būti savimi.

*Skirgailoje*, kaip ir *Makbete*, ryškinamas herojaus žlugimo, jo savigriovos kelias. Tačiau Krėvė bando nutolinti katastrofos momentą, pristabdyti

įtampos augimą. Tragizmas jo herojaus neužklumpa staiga, o išsilukštena palaiptams kaip išorinių jėgų veikimo rezultatas ir kaip „aukštoji sielos liga“, antroji dorybių – maksimalizmo, pasiaukojimo, garbingumo – pusė, kaip jo tragiškoji kaltė ir klaida.

Shakespeare'o tragedijų pasaulyje „žmogaus mintys, paverstos veiksmu, tampa savo pačių priešingybe. [...] iš visko, ką svajoto padaryti, jis pasiekia tai, apie ką mažiausiai svajoto – savo paties destrukciją“<sup>119</sup>. Panašiai ir Skirgailą, troškusį maksimaliai prasmingo gyvenimo, išstinka gyvenimo beprasmybės jausmas. „Krėvės istorinės dramos – energingo vadovavimo dviprasmybės, „sugadintos charizmos“ analizės“<sup>120</sup>. Skirgailos kompromisinė politika netenkina ne tik krikščionių, bet ir pagonių, netenkina ir jo paties. Auga jo blogų darbų sąrašas, nors jis ir ne toks didelis, kaip Makbeto. Kunigaikštis įkalina lenkų pasiuntinius, Joną Skarbeką, Gardino pily sulaiko Jogailą ir Jadvygą (II d. 3 sc.), švaistosi ginklu, grasinimais, jo įsakymu žūsta Keleris, Oligė ir kiti veiksmo nepasirodę asmenys.

Į savigriovą Skirgailą stumia ir įnirtinga dievoieška. Tikėjimo jis ieško protu, logika, remdamasis žemiškaisiais pavyzdžiais, žmonių autoritetu; jis negali tikėti, jam reikia žinoti. Tad jis braunasi į sferą, kuri nepavaldi proto kontrolei ir nesiredukuoja į žmogiškąsias vertybes – tiesą ir teisingumą. Būtent dėl to Skirgaila nebemato „jokios pasaulį tvarkančios aukštesnės jėgos“, tik pajunta kosminę tuštumą<sup>121</sup>. Jo dievoieška virsta savo pačios priešingybe – demoniškumu. Minėtasis apgailėstas, primenantis Prometėjo ir Fausto užmojus („Gaila, kad aš ne dievas ir negaliu su juo kalviju susiremti [...]“), rodo ne tik humanistinį valdovo altruizmą, beribi pasitikėjimą savo galiomis, bet ir agresyvumą Dievo ir savęs paties atžvilgiu.

Norėdamas gero kitiems, Skirgaila labiausiai pakenkia sau, atlaikęs daugybę smūgių iš išorės, pradeda griūti iš vidaus. Apimtas baimės būti dar kartą išduotas, jis darosi įtarus, kerštingas, visur mato išdavystes, melą, praranda pasitikėjimą net ir labiausiai atsidavusiais žmonėmis. Įžeistas pats

<sup>119</sup> A[ndrew] C[ecil] Bradley, *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*, London, 1978, p. 20.

<sup>120</sup> Vytautas Kavolis, „Sąmoningumo trajektorijos“, in: idem, *Žmogus istorijoje*, Vilnius: Vaga, 1994, p. 145.

<sup>121</sup> Vytautas Kubilius, *XX amžiaus lietuvių literatūra*, 1995, p. 92.

žeidžia kitus, atstumia nuo savęs, puola į mizantropiją, savigailą, sumišusią su grasinimais, be perstojo geria: „Šlykštu visur, bjauru!..“ (p. 537); „Visur niekšybė, visur tik smarvė. Sliekai esame, šliužai, rupūžės!..“; „nebetikiu nei dievais, nei žmonėmis“ (p. 535); „Taip, taip, aš vienas tik piktas, aš tik žiaurus, nedoras, girtuoklis, o visi žmonės geri... Visi, išskyrus mane. Na ką gi, gyvenkite ir džiaukitės, o aš...“ (p. 536). Kaip ir karalius Lyras, Skirgaila šaukiasi pasaulio teismo: „Nesuprantu, [...] kodėl Perkūnas nentrenkia šio pasaulio, jei išgali, dulkėmis nepaverčia, kaip jis seniai jau yra nusipelnęs“ (p. 536).

Žmonių įtarinėjimas nėra tik nuoga Skirgailos fantazija, savosios kaltės perkėlimas kitiems. Blogio pavyzdys jau sukurtas ir veikia nuodydamas žmonių sąmonę. Kaip ir Hamletas, Skirgaila jaučiasi savo sergančio laiko dalimi, kaip ir Hamletui, ši liguista būseną jam kelia pasibjaurėjimą ir stumia į dar didesnę nevirtę: „Nusiminimas mane graužia, ir todėl aš geriau“ (p. 496). Ryškiausia kunigaikščio vidinės dramos vieta – trečios dalies („Palūžusios sielos“) antra scena. Skirgaila geria vyną, ilgai tyli, [...] *ima kelis pagaliukus ir vieną po kito įmeta krosnin. [...] nejudėdamas sėdi, įsmeigęs akis į ugnį* (p. 536). Vakar pralaimėtas mūšis prieš Vytautą, kuriame dalis jo karių perėjo priešininko pusėn, vakar mirė tame mūšyje sužeistas ir tariamai apsikrikštijęs Stardas. Vaidilos poelgis Skirgailai yra išdavystė, jo paties dvasios mirtis („Tik dėlėi tavęs aš tikėjau žmonėmis ir kai kuriuos dar gerbiau“, p. 530). Scenos kulminacija – pokalbis su kriviu Skurduliu. Skirgaila iš jo laukė aiškios tiesos, reglamentacijų, gal net pasmerkimo, o šis sunkų metafizinį klausimą perkelia į žmonių santykių ir istorijos sritį. Krivis kalba apie žmoniškumo religiją, kuri Skirgailai ne pagal pečius, skelbia tikėjimų kaitos idėją, kuri pribloškia reliatyvizmu ir sugriauna visą jo gyvenimo motyvaciją: „Tai kam gi mes kovojom ir su vokiečiais, ir su lenkais? Kam vieni antrus žudėme, deginome kaimus ir pilis? [...] Jei tiesa, ką sakai, geriau man visko netekti, ir gyvenimo podraug...“ (p. 537).

Paskutinis smūgis Skirgailai – neatsakyta Onos Duonutės meilė. Toks nepatiklus ir įtarus, jis leidžia sau naiviai apsigauti „pasisavindamas“ Keleriui skirtą jos šypsnį. Skirgailą įkalina jo paties įkalintoji vergė – neduotąja meile, neparodyta užuojauta („supratau, kad aš vienas ir nėra man draugų“,



p. 546). Kaip herojė, Ona Duonutė irgi neša savo tragiškosios kaltės našą. Būdamą užjaučianti moteris ir krikščionė, ji nesiima gelbėti Skirgailos, ko iš jos tikisi su herojumi besitapatinantis suvokėjas. Ji neįžvelgia jo esmės, o mato tik šiurkščias manieras, galvoja tik apie savo kančią, savo pareigą ir garbę. Atstumtas žmonos Skirgaila grįžta į „valdovo ir viešpats“ vaidmenį ir pažada padovanoti jai Kelerio galvą (III d. 3 sc.).

**FINALO DAUGIAPRASMISKUMAS.** Iš pirmo žvilgsnio paskutinė *Skirgailos* dalis draminiu požiūriu gali pasirodyti nevykusi. Vidinį vyksmą joje keičia išorinis, įsivyrąja melodraminiai, „gotikiniai“, detektyviniai pradai, dėmesio centre atsiduria ne svarbiausias herojus ir anaipol ne lygiavertis Skirgailos priešininkas, o tik jo meilės konkurentas Keleris ir veiksmą pernelly išplėtojanti jo vidaus drama, o Skirgailos linijoje lyg ir pritrūksta *crescendo*. Dabar ne jis valdo situaciją, bet situacija valdo jį. Nebėra jokio valdovo orumo, tik afektai, jokio sąmoningumo, tik instinktai. Nuo tragedinės didybės Skirgaila puola į smulkų kerštą ir susitvenkusią pagiežą atpalaiduoja aklai, įnirtingai, gyvuliškai, nukreipdamas ją į svarbią, bet pavienę ir pačią prieinamiausią auką.

Tačiau pastebėta, kad ir Shakespeare'o kūriniuose stipriausios herojinės scenos išdėstytos pirmuosiuose veiksmuose iki kulminacijos (kuri paprastai yra trečiame veiksmo ir nesusiveda į vieną įvykį), o kituose dviejuose veiksmuose reikšmingų scenų mažiau, protagonistas kur kas nesavarankiškesnis, priklausomas nuo antagonisto<sup>122</sup>.

Paskutinėje *Skirgailos* dalyje iki kraštutinumo įkaitinamos emocijos, maksimaliai pagreitėja veiksmo ritmas (tai aptarėme skyriuje „Kuruazija, „gotika“, melodrama“). Bet atomazgoje lieka ne visai aiški autoriaus pozicija personažo atžvilgiu: ar jis nuteisiamas, ar išteisinamas, ar jo aukšti tikslai atperka nuopolių ir nusikaltimų? Nužudęs Kelerį Skirgaila su kardu rankoje žengia link sukniubusios prie jo kapo Onos Duonutės, bet sulaikytas Daugailos, nusigręžia ir išeina. Skirtingai nei Shakespeare'o tragedijose, pagrindinis herojus čia nemiršta (taip būtų prasilenkta su istorijos faktu). Nerandame ir Shakespeare'ui būdingos veiksmo plėtotės

<sup>122</sup> Леонид Пинский, Шекспир. Основные начала драматургии, 1971, с. 111.

triados: tvarka-chaosas-tvarka. Kelerio nužudymas būtų per menka satisfakcija, neišsprendžianti nei jo paties, nei valstybės problemų. Skirgaila nesusidorojo su blogiu, o padarė dar vieną, galbūt jį prislėgsiantį piktą darbą.

Sruoga finalinį herojaus elgesį interpretavo kaip jo didybės pasireiškimą ir įžvelgė valdovo valios apoteozę:

Išėina Skirgaila savo sielos gilią paslaptį nusinešdamas į amžinastį... Išdidus ir nemielaiširdingas, kaip visi jo dievai visą jo gyvenimą buvo dėl jo. Nusivylęs visais dievais, nusivylęs meile, pralaimėjęs karą ir savo valstybinius idealus, ištesėjęs prakeikimo žodį. [...] Kas dedas jo sieloje? Jis ne moteriškas, kad pasakotų. Jis ne tironas, kad žmones kankintų. Jei būtų toksai, – pasityčiotų savo žmonos skausmu; jis ir ją nužudytų ar palaidotų gyvą drauge su meilužiu. Jis tik ištesėjo savo žodį, o laidodamas gyvą kryžiuotį, žmonos viešąją garbę išgelbėjo. Jei galėtų jis savo jausmus pasakyti, jis jai atleistų. Jo širdy ji savo kaltę atpirko: jis pasisuka ir nueina...<sup>123</sup>

Anot Broniaus Vaškeli, Skirgaila „nueina ir nuo tautos, bet atgavęs pasitikėjimą savimi ir pagoniškai pademonstravęs žmogaus dvasios orumą ir nenugalimumą“<sup>124</sup>.

Tačiau finalinės dramos scenos aiškinamos ir kaip herojaus pralaimėjimas, jo mirties pranašystė. Nužudydamas Kelerį, jis „moraliskai nužudo ir save. Tada ne tik skaitytojas nusigręžia nuo jo, bet taip pat ištikimiausias ir protingiausias kunigaikščio dvariškis karvedys Daugaila“<sup>125</sup>. Skirgaila „po šitokio keršto neberas savyje pajėgų dar toliau ieškoti tiesos“, jis „žus, neišsklaidęs savo abejonių, neradęs tiesos, negalėdamas grįžti į senovės tikėjimą ir nepajėgdamas atsispirti krikščionių dievo bauginančiai grėsmei“<sup>126</sup>. Beje, pirmojoje 1924 metų sceninėje versijoje Kauno Valstybės teatre (režisierius Borisas Dauguvietis) buvo pabrėžtas Skirgailos žiaurumas.

<sup>123</sup> **Balys Sruoga**, 1926, in: *Vincas Krėvė literatūros moksle ir kritikoje*, 1983, p. 321–322.

<sup>124</sup> **Bronius Vaškeli**, „Skirgailos‘ struktūriniai ir dramatiniai būdingumai“, *Lituanistikos darbai* 5, 1986, p. 42.

<sup>125</sup> **Jonas Grinius**, *Veidai ir problemos lietuvių literatūroje* 1, Roma: Lietuvos Katalikų mokslo akademija, 1973, p. 93.

<sup>126</sup> **Vincas Mykolaitis-Putinas**, 1942, in: *Vincas Krėvė literatūros moksle ir kritikoje*, 1983, p. 55.

Finale jis (aktorius Petras Kubertavičius) pasmaugia Oną Duonutę. Vilniaus Akademiniam dramos teatre 1966 metais pastatytame spektaklyje, priešingai, Skirgaila žmogiškai patrauklus, imponantiškas, mašlus, lyriškas (režisierius ir aktorius Juozas Rudzinskas). Nusigręžęs nuo žmonos ir išėjęs, jis vėl grįžta, sukniumba, apkabina akmenį ir prie jo sustingsta<sup>127</sup>.

Skirgailos asmenyje bandyta matyti ir senosios Lietuvos likimo atitikmenį, o jo dramą aiškinti ir kaip valstybės dvasinio bei politinio išsekimo padarinį<sup>128</sup>, ir kaip būsimos žūties priežastį, jos pranašystę. „Po Skirgailos tragedijos mes nujaučiame, kad žus taip pat ir senoji Lietuva, nepajėgusi savy tiek susitelkti ir kultūriškai sustiprėti, kiek reikalavo ta kritiška epocha: arba atremti naująją religiją, arba ją priimti, neišsižadant savosios kultūros, kalbos ir santvarkos“<sup>129</sup>. Tačiau tokia valdovo ir valstybės paralelė neatrodo visiškai įtikinama, nes Krėvei nebūdinga nei pernelyg simbolinti, nei absoliutinti aplinkos vaidmenį. Jo *Šarūne, Skirgailoje*, kaip ir Shakespeare'o *Ričarde III, Makbete*, valstybės ir valdovo likimų trajektorijos yra asimetriškos: valdovai žlunga, valstybės kyla. Be to, romantinė istoriografija Lietuvai dar numatė vytautinės apoteozės etapą, kurį dramaturgijoje plačiausiai išnaudos Maironis.

Vaškeliis *Skirgailos* pabaigoje kaip tik dėl jos atvirumo ir atranda tragedijoje laukiamą katarsio efektą: „Finalas, kaip paprastai tragedijoje, pabrėžia žmogaus gyvenimą kaip paradoksą – pralaimėjimą ir pergalę. Katarsinis efektas, išplaukęs iš paradoksinio finalo, kelia užuojautą, kad pralaimėjo sąžiningas ir pareigingas valdovas, kuriam tautos ateitis buvo svarbiau negu moraliniai principai ir asmeniška laimė. Tuo pačiu metu sukrečia paklaikusias iš nevilties ir bejėgiškumo baises žmogaus-budelio triumfas“<sup>130</sup>.

Į klausimus, ar katarsis dramoje „toks stiprus, kad atnaujintų, kaip tokiais atvejais laukiama, tikėjimą žmogaus dvasios kilnumu ir nenugalimumu?, ar užuojautą bei gailestį Skirgailai-valdovui nenustelbia baimė ir

<sup>127</sup> Petronėlė Česnulevičiūtė, *Vincas Krėvė*, 1976, p. 83–84.

<sup>128</sup> Jonas Lankutis, *Lietuvių dramaturgijos tyrinėjimai*, 1988, p. 157.

<sup>129</sup> Vincas Mykolaitis-Putinas, *op. cit.*, p. 55.

<sup>130</sup> Bronius Vaškeliis, *op. cit.*, p. 42.

siaubas?<sup>131</sup>, galima atsakyti remiantis analogija su Shakespeare'o tragedijomis: jų herojai mums kelia „potraukį ir pasibjaurėjimą, gailestį, nuostabą, baimę, siaubą, galbūt net neapykantą, bet mes niekada jų neteisiamė“<sup>132</sup>.

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>132</sup> A[ndrew] C[ecil] Bradley, *op. cit.*, p. 24.

## TRAGEDIJOS MODERNIZACIJA IR „MIRTIS“

Peržengusi klasikos slenkstį, lietuvių istorinė drama pasuko modernėjimo linkme. Tačiau teigiama, kad „Tragedija ir modernumas [...] yra nesuderinami fenomenai“, kad literatūriniame modernume tragedija nėra reprezentatyvi ir XX amžiaus literatūroje jai neabejotinai priklauso šalutinė vieta. Šiuolaikinis literatūros mokslas labiau domisi komedija, tragikomedija ar politiniu teatru, nei tragedija<sup>133</sup>. Suabejota net galimybė apibrėžti patį tragizmo reiškinį, moksliskai pagrįsti jo egzistavimą: „Nei modernus gamtamokslinis pasaulio vaizdas, nei moderni sociologija ar psichologija nesuteikia tragizmo sąvokai tvirtų kontūrų“<sup>134</sup>. Amerikiečių kultūrologo George'o Steinerio studija apie tragedijos raidą nuo Renesanso iki naujaušiu laikų pavadinta iškalbingai: *Tragedijos mirtis*<sup>135</sup>.

Naujaisiais laikais kyla grėsmė dramatinio mąstymo prigimčiai, kuri susiformavo hierarchinės visuomenės gelmėse. Drama ima kritiškai reflektuoti save „plačiaja – antropologine ir visuomenine – ir siaurąja – dramaturgijos, t. y. rūšies – prasme; taigi ji ima abejoti savo esme“<sup>136</sup>. Demokratiškos vertybių kontekste nebepateisinamas atrodo herojaus teisuoliškumas, garbės gynimas kerštu, gyvybės nuvertinimas, perdėtas reiklumas aplinkai, išryškėja destruktivityoji jo pasiaukojimo pusė, elgsenoje apsinuogina garbėtroškos, narcizo, egocentriko, ekshibicionisto kompleksai. Tragedijai

<sup>133</sup> Pagrindinės moderniosios literatūros sąvokos, 2000, p. 334.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>135</sup> George Steiner, *The Death of Tragedy*, 1974.

<sup>136</sup> Pagrindinės moderniosios literatūros sąvokos, 2000, p. 77.

nepalankus ir išblėšęs transcendencijos jausmas, prarastas asmens vidinis vientisumas bei jį garantuojanti vertybių hierarchija, atsiskleidę aukštųjų vertybių absoliutinime glūdintys pavojai.

Tačiau viena pagrindinių tragedijos mirtį skelbiančiųjų nuostata, ko gero, yra jos klasikinio pavyzdžio kanonizavimas. Steineris išvelgė tragedijos mirties ženklus net labai gyvybingose ir organiškose jos poantikinėse transformacijose. Tad turbūt neatsitiktinai knygoje *Pagrindinės moderniosios literatūros sąvokos* atsirado akivaizdūs prieštaravimai tragedijos ir tragizmo tema. Štai skyriaus „Drama“ autorius jau visiškai priešingai cituotosioms mintims teigia, jog „tragedija, kad ir kaip pasireikšdama, nuo XIX amžiaus pabaigos iki XX amžiaus ketvirtojo dešimtmečio ir dar visą penktąjį ir šeštąjį dešimtmetį vaidino nepaprastai svarbų vaidmenį“<sup>137</sup>, o skyriuje „Tragedija“ pripažįstamas tragizmo, atsieto nuo netragedinių meno formų, egzistavimas<sup>138</sup>.

Modernioji tragedija įrodė, kad pajėgia gyvuoti be įprastų išorinių atributų – istorinio ar mitinio siužeto, patoso, didingų herojų ir aistrų, atviro skausmo eksponavimo, herojaus žūties, kad tragizmas gali glaustis po juoko, melodramos, grotesko, absurdo, teatrinio žaidimo kauke. Pagaliau tai, kas laikoma tragedijos mirties priežastimi (subjekto fragmentacija, savirefleksijos stoka, bejėgiškumas prieš globalius procesus), kartais gali tapti ir platesne tragedinių deformacijų dirva. Tad kalbėdami apie tragedijos „mirtį“, kalbame apie jos raiškos, formos kaitą, apie jos žaidimus, kaukes, mistifikacijas, kurias ji atlieka pati su savimi.

## Balys Sruoga. Tarp herojinės dramos, komedijos ir klasikinės tragedijos

Rašydamas *Milžino paunksmę* Vytauto 500-ųjų mirties metinių proga paskelbtam literatūros konkursui, Sruoga gerai žinojo, kad jame bus tikimasi kunigaikštį aukštinančių kūrinių. Tačiau literatūros profesoriaus,

<sup>137</sup> *Pagrindinės moderniosios literatūros sąvokos*, 2000, p. 83.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 334.

įtakingiausio teatro kritiko tarpukario Lietuvoje savigarba ir scenos prigimties išmanymas skatino jį vengti atviro konjunktūriškumo ir štamų. *Milžino paunksmė* (išsp. 1932) ir vėliau pasirodžiusios kitos jo dramos *Radvila Perkūnas* (1935), *Kazimieras Sapiega* (1938–1941, išsp. 1947), *Barbora Radvilaitė* (1946, nebaigta, išsp. 1957) turi gerai apskaičiuotą naujumo efektą. Iš pirmo žvilgsnio jos gali pasirodyti tarsi neišbaigtos, neparašytos iki galo. Jų veiksmas eliptiškas, trūkinėjantis, konfliktas decentralizuotas, praradęs maštabiškumą: pagrindinės ir šalutinės veiksmo linijos sukeistos vietomis – su centriniu herojumi susijusi, idėjiškai svarbiausia gija prislopinta, o periferinė iškelta į paviršių, jai atiduota didžioji sceninio laiko dalis. Sruogos kūrinuose daug lyg ir nereikšmingų scenų, neįsimenančių įvykių, nėra vienos stebėjimo perspektyvos, nuolat veikiančių protagonistų ir antagonistų, sutelktų pajėgų ir frontų. Juose „labai maža standartinių geros draminės formos požymių. Daugelis jų neturi vieningos intrigos, nuosekliai plėtojamo veiksmo, ryškiau nubrėžtų charakterių“<sup>139</sup>; juose „ne sykį galime pasigesti logiškai ir psichologiškai nuosekliai plėtojamos fabulinės situacijos“<sup>140</sup>. „Tarpais atrodo, kad veiksmo gija [dramoje *Kazimieras Sapiega* – R. P.] taip ir raizgysis šmaikščiais kandžių dialogų vingiais, gudriai mezgamų ir čia pat griūvančių piršlybų peripetijomis, klatingų sandėrių užkulisiais, bajoriškų peštynių ir girtuokliavimų scenomis“<sup>141</sup>.

Tačiau Sruoga buvo teatro profesionalas ir kompozicijos riktų nedarė. Jo dramoms, anot Jurgio Blekaičio, skirtos „dar negimusiai scenai“<sup>142</sup>, idealiam, Lietuvoje niekada neegzistavusiam teatrui. Jose sąmoningai painiojamas draminės kalbos kodas, drama kuriama kaip įdomi vaidybinė partitūra, pagrįsta vidiniu vyksmu ir išoriniu ekspresyvumu. Sruoga sumaniai naudojo vokiečių, rusų (Antono Čechovo, Konstantino Stanislavskio) tea-

<sup>139</sup> Jonas Lankutis, *Lietuvių dramaturgijos tyrinėjimai*, 1988, p. 325.

<sup>140</sup> Algis Samulionis, *Balys Sruoga*, Vilnius: Vaga, 1986, p. 291.

<sup>141</sup> Jonas Lankutis, *op. cit.*, p. 400.

<sup>142</sup> Jurgis Blekaitis, 1951: *Kūrybos studijos ir interpretacijos: Balys Sruoga*, sudarė Rimas Žilinskas, Vilnius: Baltos lankos, 2001, p. 155.

tro naujoves ir kartu gręžėsi į praeitį, ypač į Lietuvoje dar neišeksploduotą, modernybei atvirą šekspyriškosios dramos modelį<sup>143</sup>.

Sruogos kūrinuose dera herojinės dramos, politinės satyros, farso, grotesko, klasikinės tragedijos bruožai. Sruoga teikia medžiagos ne tik tipologinei analizei, intertekstinių sąsajų su Shakespeare'o dramomis paieškoms, bet ir intermedialiuųjų (literatūros, dailės, teatro) ryšių aptarimui. Jo kūryboje plačiasi vaizduojamo laiko rėmai, aprėpiami ne tik Viduramžiai, bet ir Renesansas, Barokas, pateikiama drąsi, to meto masinės sąmonės kontekste neretai ir kritinė istorijos interpretacija, įtvirtinama politinė ir kultūrinė jos samprata.

### Pašaipusis diskursas

Kaip ir Krėvės atveju, ne kartą suabejota komiškųjų scenų prasmingumu Sruogos kūrinuose. Pasak Vytauto Kubiliaus, „komizmas nėra organiška Sruogos dramų savybė“, „komiškas situacijas jis dažniausiai naudoja tik kaip atokvėpį draminiėje įtampoje, kaip būtiną jausminio pakilimo atoslūgį“<sup>144</sup>. Algio Samulionio nuomone, istorinėse Sruogos dramose humoras, farso situacijos yra „tik įvykius nuspalvinantys, tragiškąją kūrinio tėkmę kontrapunktiškai pajvairinantys intarpai“<sup>145</sup>. Bet reikia pasakyti, kad tų „intarpų“ ir „atokvėpio“ scenų yra tiek daug (ypač dramose *Radvila Perkūnas*, *Kazimieras Sapiega*, kiek mažiau *Milžino paunksmėje*), kad jos negali nepareikalauti įdėmesnio žvilgsnio<sup>146</sup>.

Komizmo problema moderniojoje dramoje ne mažiau sudėtinga nei tragizmo. „XX amžiuje [...] iš esmės peržiūrimos visos komizmo formos ir joms suteikiamos naujos vertės“<sup>147</sup>. Naują komizmo galimybių įvertinimą

<sup>143</sup> Dalia Dilytė Sruogos dramose rado antikinės tragedijos bruožų (Dalia Dilytė, 1996, in: *Kūrybos studijos ir interpretacijos: Balys Sruoga*, 2001, p. 112), o Shakespeare'o pėdsakų jose yra aptikęs Alfonsas Šešplaukis-Tyruolis (Alfonsas Šešplaukis-Tyruolis, 1967, in: *ibid.*, p. 113–117).

<sup>144</sup> Vytautas Kubilius, 1957: in: *ibid.*, p. 105–106.

<sup>145</sup> Algis Samulionis, *Balys Sruoga*, 1986, p. 300.

<sup>146</sup> Sruoga juokauja ir nebaigtame romane *Sanvarta*, Stutthofo konclageryje rašytame *Dievų miške*, jau nekalbant apie ten gimusias lengvabūdės komedijas (*Dobilėlis penkialapis*, *Prancišiuo marškėnėliai*, *Uošvė*), juokauja net kritikoje, lyrikoje.

<sup>147</sup> *Pagrindinės moderniosios literatūros sąvokos*, 2000, p. 157.



galima suprasti kaip teatro atnaujinimo pastangų rezultatą<sup>148</sup>. Komizmas (kaip ir tragizmas) retai bepasireiškia grynu pavidalu, „abejotinas tampa tragedijos ir komedijos poliariškumas bei pati komedijos sąvoka“<sup>149</sup>. Išskirtini keli komiško ir tragiško santykių variantai: tragiškumas ir tragikomiškumas komiškuose kūrinuose, komiškas ir tragikomiškas tragiškuose kūrinuose, komiško ir tragiško susipynimas tragikomedijoje, kur neatskiriamas jų ryšys yra žanro ypatybė, komiško ir tragikomiško derinys kūrinuose, kurių negalima laikyti nei komiškais, nei tragiškais, nei tragikomiškais<sup>150</sup>. Tragizmas komedijoje gali sustiprinti neigiamą požiūrį į pajuokiamą objektą ir drauge išmagnetinti komizmą: „[...] su tokiomis emocijomis kaip pyktis, nevilts, pasibjaurėjimas, užuojauta ir t. t. kartu intensyviai išgyventi komizmo neįmanoma“<sup>151</sup>. Komizmas tragedijoje gali suminkštinti tragizmą, suteikti skaitytojui trumpalaikį atokvėpį, sumažinti kančios ir grėsmės galimybę, bet kontrasto būdu gali jį ir pabrėžti. Yra manančių (Jeanas Paulis), kad priešprieša komiškumui yra ne tragiškumas, o iškilumas, didingumas<sup>152</sup>. Taigi komedija nėra vienintelis dramos žanras, kur susiduriame su komišku. Kita vertus, komizmas ne visada pasireiškia juoku. Tai ypač pasakytina apie satyrą, kurioje stengiamasi ne tik ką nors išjuokti, bet ir sukelti nevilts, pyktį, panieką<sup>153</sup>.

Sruogos juokas plataus registro, savitas ir sudėtingas. Komizmo esama visuose jo dramų lygmenyse – temos traktuotėje, personažų charakteriuose, kalboje, situacijose, netgi remarkose. Jis daugiausia sutelktas su pagrindiniu herojumi nesusijusioje, bet veiksmo dominuojančioje linijoje ir užima nemenką sceninio laiko dalį, pavyzdžiui, dramoje *Kazimieras Sapiega* aprėpia visą Sapiegos oponentų stovyklą: dvarą (I v.), Bažnyčią (II v.), bajoriją (III v.). Sruoga pateikia didelę komiškų tipų įvairovę pagal kenksmingumo ir simpatiško laipsnį, komizmo atspalvį ir raišką, dalyvavimą dramatinėje

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>149</sup> *Ibid.*

<sup>150</sup> Б[ождан] Дземидок [Bohdan Dziemidok], *О комическом*, перевод с польского, Москва: Прогресс, 1974, с. 133–134.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 55.

akcijoje. Vieni jų, pretenduojantys į svarbesnius asmenis, psychologizuoti, integruojantys lyrizmo ir tragizmo pradus; kiti vienaplaniai, naudojami tik komiškų situacijų kūrimui. Vieni atvirai neigiami, satyriškai nužeminti, kiti humoristiniai, bufoniniai, linksminantys žiūrovus. Vieni pajuokiamieji, kiti pajuokiantys, disponuojantys daline, situacijos padiktuota tiesa. Kai kur Sruogos juokas pabrėžtinai demonstratyvus, kai kur subtilus, vos pastebimas; kai kur tikras, kai kur tariamas, įvedamas siekiant visai kito-kių, nekomedinių, tikslų.

Dažniausia komizmo atmaina Sruogos dramose – satyra, kandus, su panieka ir neviltimi sumišęs juokas. Satyros efektas kuriamas naudojant įvairius degradavimo ir deformavimo būdus: karikatūrą, hiperbolę, šaržą, travestiją, pasitelkus ironiją – priešinant tekstinę ir kontekstinę, paslėptą ir tiesioginę reikšmes, ryškinant kontrastą tarp formos ir turinio, tarp temos ir įprasto jos traktavimo, tarp personažų statuso ir elgesio, kalbos manieros.

**POLITINĖ SATYRA.** Sruoga dramoms rinkosi laisvos formos, iš Shakespeare'o laikų atėjusį žanrą – istorinę kroniką (kuri Shakespeare'ui buvo jo būsimų tragedijų pagrindas, o Sruogai – žingsnis į šoną nuo klasiškesnio pavidalo Krėvės kūrinijų). Vanda Sruogienė yra liudijusi, kad Sruoga „istorines dramas rašė įsijausdamas į epochą, kažkaip intuityviai į ją ir charakterius išgyvendamas“<sup>154</sup>. „Jis sakydavo, kad visi jo veikiantys asmenys stovi jam prieš akis kaip gyvi, tikri žmonės“<sup>155</sup>. Autorius kaupdavo istorinę medžiagą, skaitydavo mokslininkų darbus, tardavosi su specialistais Vaclovu Biržiška, Ignu Jonynu, Augustinu Janulaičiu, Levu Karsavinu, kartu su žmona interpretuodavo šaltinius (pavyzdžiui, kurdamas *Kazimierą Sapięgą* pasitelkė istorikų Tadeuszo Boy-Żeleńskio, Aarono Alexandro Olizarovijaus raštus, karalienės Marysenkos Sobieskos laiškus, *Milžino paunksmei* naudojo Vytauto laiškus, vokiečių ir lenkų kronikas<sup>156</sup>).

Tačiau Sruogos dramose akivaizdi riba, kur prasideda subjektyvus vertinimas, autorinės tiesos instancijos kūrimas. Jo istorijos traktuotėje

<sup>154</sup> Vanda Sruogienė, laiškas Algiiui Samulioniui, 1978 m. balandžio 14 d., Čikaga. Asmeninis Dailios Sruogaitės archyvas.

<sup>155</sup> *Ibid.*, 1979 m. rugpjūčio 23 d.

<sup>156</sup> Išsamiau Sruogos naudotų istorinių šaltinių čia neaptariame, jie pateikti kn.: **Algis Samulionis, Balyš Sruoga**, 1986, p. 264–266.

mažai belikę grožio, didybės, prasmingumo. Sruoga dažniau vaizduoja ne herojus, o menkystas soste, apnuogina valstybės politinį ir moralinį išsikvėpimą, įvairių institucijų ir visuomenės sluoksnių krizę. Dauguma *Milžino paunksmės* personažų – lenkų didžiūnai, karaliaus aplinkos asmenys, besisukiojantys Vavelio rūmuose, Horodlėje, Lucke. Jie rieiasi, svaidosi šiurkščiomis replikomis, vieni kitus skundžia, šnipinėja, įtarinėja. Pati Lenkijos valstybė – be principų ir idealų, ties karo ir katastrofos riba. Joje sugedę papročiai, nebaudžiamas smurtas, intrigos, svetimavimas. Dramoje *Kazimieras Sapiega* atsiskleidžia sudėtingas, istorikų gana kritiškai vertinamas Lenkijos ir Lietuvos valstybės gyvenimo laikotarpis – XVII–XVIII amžių sandūra (karaliaus Jono Sobieskio mirtis, naujojo karaliaus rinkimai, etmono Sapiegos konfliktai su dvaru, Bažnyčia, Oginskiais)<sup>157</sup>. Autorius išryškina bajorijos anarchiją, grupinių interesų įsivyravimą, orientaciją į išorės galias. Neįtikėtini griūties atgarsiai ir žmonių sielose – iki neviltingos saviniekos, sarkazmo, girtos siausmo, sugyvulėjimo.

Bendruomenės nuosmukis – įprasta tragedijos tema: „Trojos žlugimas – pirmoji didžioji tragedijos metafora“<sup>158</sup>. Tačiau Sruogos dramose tai tampa ne tragizmo, o veikiau politinės satyros ar net herojinės dramos parodijos prielaida (Steinerio tvirtinimu, herojinės dramos kaip tik geriausiai ir gyvuoja parodijoje<sup>159</sup>). Istorija jose įgyja autoriaus laiko profilį ir traktuojama kaip nevykusio lenkų politinio dominavimo įrodymas (šią atvirą antilenkišką nuostatą lėmė Vilniaus krašto okupacija). *Milžino paunksmėje* nerasime net aiškaus, įsameninto opozicijos centro; ji nesutelkta apie konkretų lyderį kaip, pavyzdžiui, Elsinoras apie Klaudijų Shakeaspeare'o *Hamlete*. (Vargu ar į antagonistą rolę galėtų pretenduoti vienas iš kito iniciatyvą perimantys vyskupai Zbignievas Olesnickis ir Stanislovas Ciolekas.) Dėl to dramoje lyg ir išnyksta konflikto ir reikšmingų įvykių galimybė. Kita vertus, toks išskaidytas, iki juokingumo subanalintas priešas gali pasirodyti dar pavojingesnis – kaip tamsi, racionali protu neperprantama jėga, su

<sup>157</sup> Plačiau žr.: *Lietuvos istorija*, redagavo Adolfas Šapoka, Vilnius: Mokslas, 1989 (1936), p. 361–372; **Zigmantas Kiaupa, Jūratė Kiaupienė, Albinas Kuncevičius**, *Lietuvos istorija iki 1795 metų*, Vilnius: Lietuvos istorijos institutas, 1998, p. 309–315.

<sup>158</sup> **George Steiner**, *The Death of Tragedy*, 1974, p. 5.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 41.

kuria sunku susigrumti, nes nežinia, kur ir kam smogti. Jos veikimas lėtas, bet totalus, tarsi viską persmelkianti erozija. *Kazimiero Sapiegos* „[...] visumos nuotaika – auganti grėsmė, besikaupianti pagieža – nukreipta prieš etmoną Sapiegą“<sup>160</sup>.

**HUMORISTINIAI TEATRINIAI ŽAIDIMAI.** Vis dėlto pagrindinė Sruogos idėja buvo teatras. Kurdamas ekspresyvų sceninį veiksma jis gausiai naudojo humoro elementus (nors dažnai satyrą ir humorą skirianti riba visai neryški). Humoro efektas pasiekiamas naudojant tas pačias degradavimo ir deformavimo procedūras, kontrastą, tik pasirenkami kitokie palyginimo objektai. Pavyzdžiui, dramoje *Kazimieras Sapiega* vienuolynų priorai Jėzuitas, Karmelitas Basakojis, Domininkonas, Pranciškonas Bernardinas nužeminami juos subuitinant ir suprimityvinant (II v. 2 pav.). Karmelitas skundžiasi Sapiega, kad jo kariai išmynė ropes: „Neliko ropės nė vienos sveikos. / Ir čia man poterius kalbėt patarsi? / Ir veršius poteriais pašerti?“ (p. 634). Humorą taip pat kuria rimto ir nerimto paralelizmas, personažo kalbos priešinimas bendrai scenos situacijai, kitų veikėjų kalbai. Dramoje *Radvila Perkūnas* Sofija, verčiama tekėti už nemylimo, prabyla tragiškomis tiradomis, o ją guodžiančio sužadėtinio Jonušo Radvilos perdėtas ryžtas įgyja lengvai pašaipų atspalvį: „Namus išgriausiu, miestą sudaužysiu, / Visus iškarsiu velnius pragare, – / Bet iš mirties tave aš išvaduosiu!“ (p. 189). Tarnaitės Magdės daina šalia patetiško įsimylėlių dialogo nuskamba kaip jo parodija: „Streksi pempė po kelmyną, / Pučiasi kaliausė, – / Ištekėsi – Dievas žino, / Kokį velnią gausi? / Zylė riečia uodegaitę – / Žvirblis jai numynė, – / Senas vyras – jaunikaitis – / Ta pati birbynė!“ (p. 188).

Daugumos Sruogos personažų kalba žemojo stiliaus – garsi, rėksminga, kartais net obsceniška, nederanti su jų aukštu socialiniu statusu ir vieta, kurioje kalbama (šventoriuje, seime, karaliaus rūmuose). Sruogos personažai drąsiai naudojami žodžio laisve, akiplėšiškai ją piktnaudžiauja, taip atskleisdami savo karingą būdą, protą, gyvybingumą. Atrodo, kad jų jėga pirmiausia glūdi ne veiksmingose programose, o žodžio ekspresijoje,

<sup>160</sup> Jurgis Blekaitis, 1958, in: *Kūrybos studijos ir interpretacijos: Balys Sruoga*, 2001, p. 153.

gebėjime atsikirsti. Jų dialogas – netramdomų negatyvių emocijų, pykčio, pavydo, keršto išlydis, sąmoninga provokacija, puolimas ir gynimasis. Didikai kalba taip, tarsi muštųsi, fechtuotųsi, vieni kitus įžeidinėja stačiokiškėmis replikomis, pratrūksta keiksmiais. Jų posakiuose dažnos valstietiškos aliuizijos, liaudies retorika. „Kaip pasninkas be darbo“ (p. 558), „kaip veršis nieko tu neišmanai“ (p. 562), – dramoje *Kazimieras Sapiiega* karalienė Marysenka bara sūnų Jokūbą Sobieskį, o į Kamilės pasisiūlymą slaugyti karalių atkerta: „Tau slaugymą parūpinsiu aš tokį, / Kad neatsigailėsi, jog liežuvio / Neprarijai, gulėdama lopšy!“ (p. 556). *Barboroje Radvilaitėje* iš Italijos atvykę personažai renesansinių rūmų aplinkoje vienas į kitą kreipiasi tarsi samdiniai kaimo jaujoje: „galvijas nešvarus“ (p. 625), „melžiamas ožys“ (p. 681), „ragana kerša“ (p. 666).

Keiksmi, grasinimai, pašaipa, patyčios – tai dominuoti siekiančio, savimi pasitikinčio asmens kalba, kurioje slypi noras sunaikinti priešininką, pažeminti jį. *Milžino paunksmėje* Švitrigailos žodžiai apie Jogailą yra jo, kaip vyro ir karaliaus, diskreditacija: „Tau, Jogaila, gegute rudenine, / Užmausiu ant galvos sijoną! Leisiu / Už vyro eit ir uniją saldžiausią / Daryt prie lovos, – pasikart, kad nori!“ (p. 99). Keiksmuose glūdi brutalaus judesio galimybė, kuri dažnai ir realizuojama.

Sruoga pademonstruoja subtilų ironijos meną sukurdamas plačią jos intensyvumo skalę, dinamiką (stiprėjimą ir silpnėjimą), kurį laiką palikdamas abejonę net pačiu ironijos buvimu, išlaikydamas neapibrėžtą ribą tarp patikimo ir nepatikimo vertinimo. Šiuo požiūriu nepralenkta dramoje *Kazimieras Sapiiega* yra karalienės Marysenkos ir daktaro Ragūzos pokalbis.

Karaliaus Jono Sobieskio žmonos Marysenkos (istorinis prototipas Marie Casimire d'Arquien) kalboje girdėti lyrinis meilės ir savo krašto pasiilgusios prancūzės balsas („Aš Varšuvoj kaip debesio šešėlis, / Trumpam užklydęs“, p. 552), dramatiškas neišsipildymų ir nesėkmių kamuojamos moters skundas, bet jį nustelbia ciniškos intrigantės bruožai, kurių atskleidimui ir pasitelkiama ironija, šaržas. Drama pradedama Marysenkos ir Ragūzos pokalbiu apie karaliaus ligą. Ironiška jau vien tai, kad karaliaus liga tampa dviprasmiškų pašaipų pretekstu. Ragūza postringauja apie

didvyrišką, nuo kovų pavargusį karalių (prie Vienos sumušę turkus, išgelbėjo krikščionišką Europą) ir pasiūlo sumažinti kasdieninę vyno taurę, kuri silpninanti jo širdį. Marysenka į tai atsako poetiniu ditirambu prancūziškam vynui ir atremia galimas Ragūzos užuominas apie karaliaus girtuokliavimą: „Kas nežino, / Kad jo gyvenimas – auka tepradė / Tėvynei ir bažnyčiai katalikų? / Siela be nuodėmės – štai mano vyras...“ (p. 555). Pradžioje ne visai aišku, ar Ragūzos kalboje yra išsakytą mintį paneigianti prasmė, ar ne, ar Marysenkos kalba gynybinė, ar nuoširdi, ar ji iš tiesų nesupranta gydytojo žodžių dviprasmiškumo, ar tik apsimeta nesuprantanti. Tolimesniame dialoge šios abejonės ima nykti, atotrūkis tarp tiesioginės ir netiesioginės žodžių reikšmės darosi vis ryškesnis. Ragūza nesiginčija su karaliene, o tarsi pratęsia jos mintį, tačiau tai daro iki absurdo ją hiperbolizuodamas: „Karalius Jonas / Šventųjų padermės. Į dangų stačiai / Jį nugabenčiau gyvą. / [...] Ir serga jis, kad per šventai gyveno. / Iš susilaikymo jo visos ligos“ (p. 555). Tokiame pagyrimo akivaizdus peikimas, pritarime – neigimas, atsitraukime – puolimas ir naujas kaltinimas, užuomina apie galimą dvaro, karaliaus ir Marysenkos pasileidimą. Be to, šnekėdamas apie žemesnio rango scenoje nesančius asmenis – karaliaus slaugytojus vienuolius, daktaras pereina į atvirą pašaipą: „Surūgę, samanom apaugę, rūstūs / Kaip pečkuriai, iš pragaro pabėgę“ (p. 555). O į karalienės klausimą – ar ne geriau būtų jai pačiai slaugyti karalių, atsako kone atviru įžaidimu, primindamas nejauną jos amžių, abejingumą vyrui ir galimą karaliaus potraukį jaunoms merginoms: „Šviesiausia karaliene, tavo amžių?! / Ne, ne! Tave galėtų pavaduot / Kuri kad ir iš šių jaunų gražuolių. / Ar net abi drauge. [...] / Stiprintus žmogus...“ (p. 555–556). Tai yra jo ironijos kulminacija. Ragūza už tai nubaudžiamas komediniu būdu: karalienė įsako jį išsiųsti namo į Austriją ir pasienyje už medicinos meną „išutinti“ šimtą rykščių.

Komedijų piktadariai – savotiški aktoriai, daugiau ar mažiau meistriškai vaidinantys šventuosius ir sugebantys apgauti jei ne žiūrovą, tai bent kitus personažus. Komedijos azartas – atskleisti tiesą, nuplėšti kaukes nuo apsimetėlių. Tačiau Sruogos dramoje tiesa nėra kitų personažų kovos ir pasiaukojimo objektas. Marysenka nereikalauja demaskavimo pastan-

gu, ji pati padaro tai, ką tradicinėje komedijoje turi atlikti kiti. Ji „noriai“ demonstruoja savo silpnybes, yra atvirai ciniška ir negarbinga. Tai, ką teigė vienoje situacijoje, tuoj paneigia kitoje (pokalbyje su sūnumi užbaigia karaliaus charakteristiką: „Ir tavo tėvas, – / Jau toks pagarsintas didvyris lenkų, – / Ir jis iš mano dėdės algą ima!“; p. 561). Marysenka neprojektuoja savęs į jokią teigiamą idealą, kuriuo nuosekliai dangstytųsi. Karališkumas nėra net simuliuojamas, teisingumas, dora jai – netgi ne fasadinės puošmenos. Karalienė pretenduoja į paprastesnius, komiškus valdingos senės, besimaivančios intrigantės vaidmenis. Ji lengva ranka sudarinėja vedybinių partijų kombinacijas, vienas tuoj pakeisdama kitomis – perša savo sūnaus nusižiūrėtai merginai Seniauskaitei sau patinkantį kunigaikštį Mykolą Vysnioveckį, prieš kurio pasirodymą „gražinasi lyg mergaitė, jaunikio laukdama“ (p. 571). Marysenkos charakteris žiūrovams ir kitiems personažams nėra mįslė. Užduotis perkeliama kitur – suspėti sekti jos klastų keliais, numanyti jų tikslus ir pasekmes. Intrigos pobūdis dramoje dažniau nekomedinis: ji siejama ne tik su ateities, bet ir su dabarties įvykiais. Žiūrovas turi atspėti, kas šiuo metu vyksta scenoje.

Dramoje esama ir tariamo, suvedžiojimui skirto komizmo. Komedijoje paprastai apgaudinėjami kiti personažai, o suvokėjas yra visažinis. Čia personažai naudoja komedijos efektus kaip maskuotę, žaidimo priemonę. Tai savotiškas dvigubas teatras („komedija komedijoje“), kuriame veikėjai vaidina komediją, patys likdami už jos ribų. Pavyzdžiui, karalienės ir Ragūzos pokalbio scenoje karalienės draugė Kamilė primygtinai siūlosi slaugyti karalių, sudarydama įspūdį, kad nesupranta dviprasmiškų gydytojo užuominų. Suvokėjas iš karto atpažįsta komedijos kodą, bet apsirinka dėl jo paskirties. Kamilės kalboje panaudotas nesupratimas ir pakartojimas paprastai komedijoje charakterizuoja naivuolius. Tačiau čia po vienos trumputės scenos jos naivumas pasirodo buvęs apsimestinis. Tai būdas paerzinti karalienę, kerštas už tai, kad ji turi smilkinti „toje skylėje“ Varšuvoje.

Atrodytų, kad *Kazimiero Sapiegos* pirmo veiksmo finale komizmą ima gožti lyrinė ir dramatinė gaida. Pagrindinė šio veiksmo istorija – nepavykusios Marysenkos piršlybos Kazimierui Sapiegai. Karalienė kilsteli uždangą

nuo savo jausmingosios, pažeidžiamos pusės ir pratrūksta atstumtos moters kerštu. Tačiau komizmas išlieka jos kalbos slinkyje. Jį kuria tiesioginės ir netiesioginės žodžių reikšmės gretinimas, sėkminga ir nesėkminga pokalbio diplomatija, troškimų slėpimas ir netyčinis apnuoginimas, susikompromitavimas. Kalbėdama su Vilniaus kanauninku Bialozaru apie bažnyčios reikalus (pažada surengti puotą ir sutaisyti bažnyčią su Sapiega), Marysenka netiesiogiai kalba apie savo meilės lūkestį, svajoja apie laimę su Sapiega: „Mane jis atlankys... / Jam žodį tarsiu... Jis priglaus ... tave... / Mes Vilniuj vyskupu tave paskirsim...“ (p. 568). Čia karalienei pavyksta išsisukti, bet pokalbyje su gudresniu už save Kazimieru Sapiega sudėtingos taktikos žaidimas sugriūva. Po ilgo zondavimo ir provokavimo, diplomatinį mandagumo frazių, meilės užuominų, paslėpto tardymo ir atviro kaltinimo išdavyste bei sosto troškimu ji pasiperša Sapiegai, jų sąjungoje išvelgdama komiškai hiperbolizuotą politinę perspektyvą („Mes Austriją užtemdinsim. Ir Maskvą! / Po Liudviko – pirmi Europoj būsim...“, p. 581). Pokalbį nugirsta už kolonų pasislėpę nereikalingi liudininkai Bialozaras ir Jurgis Oginskis, kurių karalienė nepastebi, bet mato Sapiega.

Intymaus pokalbio nuklausymas, stebėjimas – tipiškas komedinis triukas, dažnai naudojamas šioje dramoje, įgyja ir naujų tikslų. Viena vertus, taip ryškinamas dramatos teatriškumas: įvykiai nušviečiami iš kelių skirtingų – salėje esančių žiūrovų ir scenoje veikiančių personažų – perspektyvų. Kita vertus, taip sukompromituojamas personažas ir kuriama dvaro charakteristika: dvare neįmanomas intymumas, nuoširdumas, jame viskas atsiduria ironišku, diskredituojančių komentarų taikiklyje.

Kazimieras Sapiega išvengia Marysenkos spąstų, laimi net nekovodamas. Jis nutraukia Gardino seimą, tuo sukurstydamas visų, ypač karalienės, priešišumą. Satyrinio personažo pralaimėjimas skaudus jam pačiam, bet išganingas aplinkai, nes vertinamas ne iš jo paties, o iš aplinkos (šiuo atveju Lietuvos) pozicijų.

Sruogos dramų teatriškumą kuria gausiai naudojami farso ir bufonados elementai. Daugelio jo personažų raiška juokdariška, teatrališka. Toks Žemaičių vėliavininkas Zaranka – besivaipantis plevėsa, smulkaus plauko intrigantas, Marysenkos, vėliau Oginskio, Vysnioveckio patai-



kūnas, šnipas, gandų nešiotojas. Jis tyčiojasi iš viso, kas šventa, žaidžia autodemaskuojantį žaidimą, save viešai žemindamas (bet tai neatsveria jo niekingumo). Juokdariškai vinklūs jo judesiai, išraiškingos grimasos. Kažką stebinančio pamatęs, *staiga sustoja ir ranka užsiima burną, tarytum bijodamas, kad lūpos pačios neprabiltų. Kažką pamatęs, bėga atgal ir pakuždomis šaukia į tą pusę, kur nuėjo anuodu* (t. y. Oginskis ir Vysnioveckis, p. 592). Panašus politinis pajacas – Saksų atstovas Flemingas, vaidų kurstytojas, papirkinėtojas. Visa karaliaus rinkimų scena (III v. 2 pav.) primena politinį balaganą ir baigiama Molière'o *Don Žuanui* artimu finalu. Mykolui Sapiegai su ginkluotais vyrais pagrobus Flemingo pinigų maišelius, šis šaukia panašiai kaip tarnas Sganarelis: „Mano auksas. / Aukselis mano!“ (p. 686).

Tipiškai farsinė yra Žemaičių raštvedžio vienuolio Ivanausko ir jo mokinio Martyno plakimosi scena (III v. 1 pav.), kurioje pinasi juokdarystė ir žiaurumas. Vienuoliai skundžiasi praradę visą amžių saugotą skaistybę ir pasiskiria atgailą – vienas kitam įkrėsti po penkiasdešimt rykščių. Sceną stebi įkaušusi Sapiegos ir Oginskio šalininkų minia – autoriaus mėgstamas kolektyvinis personažas, leidžiantis kurti foninį triukšmą, farsui būdingą garso ir judesio ekspresiją, netramdomo vitališkumo ir kartu sąmyšio įspūdį. Minia réksmingai ir dažnai prieštarinčiai komentuoja įvykius, svaidosi įžeidžiančiomis replikomis, dainuoja girtas dainuškas. Dažna jų – liaudies dainos parafrazė, kurioje įprastą lyrizmą pertraukia pajuokianti replika, buitinio ar erotinio turinio užuomina. Besityčiojantys plikbajoriai užtašo „puolusį“ Ivanauską: pila vyną už apykaklės, žergdina ant bačkos („Jam baltą žirgą duokit! – Deglą tekį!“; p. 666), pašauna koją. Martynas pasiūlo užbaigti atgailą ir įkrėsti Ivanauskui žadėtas rykštes: „Sakau, maestro, / Kad mirti būtų tau saldu ir lengva, / Su procentais gražinsiu rykščių skolą...“ (p. 668).

Polifoninėje *Kazimiero Sapiegos* instrumentuotėje farsinė-balaganinė tonacija kartais yra pagrindinė, nustelbianti rimtąją, kartais šalutinė, kontrastiškai paryškinanti jos dramatiškumą ir lyrizmą. Girtos minios dainos, nešvankūs juokai atsiduria šalia gedulingų, niūrių bažnytinių giesmių, tragiškų ir graudžių monologų, šiurpą keliančių susidorojimo scenų.

Antro veiksmo pradžioje atstumtos Elžbietos Oginskytės skundą, supintą su tėvynės pražūties nuojauta, lydi bažnyčioje giedama giesmė, refreniškai kartojanti pasaulio nuopuolio motyvą, o jos lyrinei melancholijai disonansu skamba tėvo Oginskio keiksmas, Zarankos maivymasis, ironiški meilės kančios komentarai. Sapiegos anatemos scenose (II v. 2 pav. XIV, XV, XVI sc.) kuriamas siaubo ir bravūros mišinys, išlaikant pergalingą pokšto, nesutramdomo gyvybingumo nuotaiką. Sudėtingoje šios scenos režisūrinėje partitūroje, kurią siūlo autorius, pabrėžiama garso ir judesio ekspresija: *Skamba plėšosi varpai; bažnyčios tarnai trenkia žemėn degančias žvakes; žmonės, siaubo apimti, traukiasi atgal, kiti kniumba žemėn, kiti klykia. Tuo tarpu tolumoj pasigirsta armotų šūviai, arčiau – šauni daina [...]* (p. 622). Ketvirtame dramos veiksmo kurį laiką lyrinės, tragiškos ir komiškos scenos plėtojamos lygiagrečiai (įkalintų Seniauskaitės ir Mykolo Sapiegos meilės kalba, kanauninko Bialozaro juokingi veiksmai, reikalavimas užrašyti turtą bažnyčiai, girtos Oginskio šalininkų minios siautėjimas). Aukojant mišias už žuvusį Mykolą Sapiegą (3 pav.) minia nepaliauja stūgavusi pašaipias dainuškas. Bet galiausiai erzelys nutyla, patetinė tonacija prasiveržia į paviršių, į etmono Sapiegos tragiškojo išgyvenimo erdvę jau niekas nebedrįsta veržtis.

Pats netikėčiausias komizmo efektas Sruogos dramose yra tai, kad jis pasitarnauja tragizmo stiprinimui. Taip sukuriama chaoso, tuštybės, visuotinio priešiško atmosferos, kontrastiškai pabrėžianti centrinių personažų (Jogailos, Kazimiero Sapiegos, Barbaros Radvilaitės) dvasinį pranašumą ir bejėgiškumą. Dramatizmo įgyja ir patys satyriniai veikėjai, kurių gyvenimas virsta pigių intrigu, kvailybės žaidimu, – jie žino, kad vaidina, bet nesuvokia, kad vaidina blogai režisuotame, jų pačių nevykusiai improvizuojamame spektaklyje.

## Tragizmo raiška

Sruogos dramose rasime visus svarbiausius klasikinės tragedijos požymius: sunkiai sprendžiamą konfliktą, visuotinai reikšmingą idėją ir ją grindžiamą herojaus pasiaukojimą, tragedinį paradoksą, tragišką klaidą

ir tragišką kaltę. Pagrindiniams personažams suteikta dvasinės raidos ir atsivėrimo galimybė. Jų kalba patetinės-lyrinės tonacijos, nuoširdi, be manipuliacinių ir žaidybinių efektų, diplomatinių ir retorinių vingrybių, o monologai – dramų prasminės keteros, kuriose sutelktas jų tragedinis turinys. Būtent tragedinės situacijos koncentruoja pozityviausias (patriotines ir humanistines) Sruogos kūrinių idėjas, yra susijusios su aukščiausiais objektyvios istorinės ir individualios egzistencinės tiesos momentais, o pakilus, katarsiškas finalas – su tvarkos atstatymu ir aukštesne žmogiškojo pažinimo pakopa.

Tačiau tragizmo, kaip ir komizmo, raiška Sruogos veikaluose itin komplikauta. Tragizmas juose slepiamas po juoko ir teatrinio žaidimo kauke, marginalizuojamas kaip vieno arba kelių žmonių potyris, o tragedinis paradoksas supinamas su dviprasmybe. Galima sakyti, kad Sruogos dramos – tai išvirkščios, antitragiškos tragedijos, arba išvirkščios, nelinksmos komedijos. Komizmo ir tragizmo artuma reprezentuoja Sruogos pasaulio poliariškumą, paralelinį tiesos ir paklydimo, prasmės ir beprasmybės egzistavimą.

*Milžino paunksmėje* yra du herojai – šešėlinis Vytautas ir beveiksmis Jogaila, tad yra ir herojaus stoka, ir perteklius. Priešingai, nei to meto masinėje sąmonėje buvo įprasta, jie nesukuria herojaus ir antiherojaus opozicijos<sup>161</sup>. Nors juos skiria statusas ir įsipareigojimai, abu yra tos pačios šeimos, tautybės, panašaus amžiaus, abu veikia tiesos zonoje, tik skirtingose jos lygmenyse. Abu jie įkūnija dviejų dramatinio mąstymo tipų sandūrą: Vytautas yra ikitragedinis romantinės dramos personažas, kuris patikrina savo atsparumą kovoje ir žūsta; Jogaila – tradicinės, kiek modernizuotos psichologinės tragedijos herojus, kuriame akcentuota ne tragizmo motyvacija, o pats jo išgyvenimas. Kartu jie sudarytų visavertį tragedinį herojų, sujungiantį objektyvią ir subjektyvią tiesą, politiką ir transcendenciją, veiksmą ir jausmą, galią ir žinojimą.

---

<sup>161</sup> Jogailos neigiamos traktuotės pavyzdžius žr.: **Algis Samulionis**, *Balys Sruoga*, 1986, p. 271.

„*Milžino paunksmės* objektyvioji tiesa yra Vytauto didybė ir Lietuvos galybė Vytautui valdant“<sup>162</sup>. Vytautas dramoje yra kolektyvinių – tautos ir valstybės – vertybių gynėjas, veiklus, vientisas asmuo, prasmingos egzistencijos pavyzdys, jo rankose – tautos ateities svertai. Vytautui suteikti ne tik epinio, bet ir hagiografinio herojaus bruožai. Tai didžiulės valstybės valdovas, imperatoriaus šeimos globėjas, Vakarų krikščionybės platintojas Rytuose, „darbais apaštalams prilygt galįs“ (p. 66). Pagrindinę intrigą dramoje kuria jo karūnavimo istorija, kuri įgyja geopolitinį mastą, atveria popiežiaus ir imperatoriaus konfliktą, nesutarimus tarp Rytų ir Vakarų krikščionių. Tačiau norėdamas išvengti primityvaus šlovinimo Sruoga neišveda Vytauto į sceną, o palieka jį „suflerio“ arba „režisieriaus“ pozicijoje, taip paversdamas jį grynąja herojaus idėja, simboline figūra, įkūnijančia Lietuvos didybės apogėjų.

Dramoje Vytautas pateikiamas kitų, daugiausia priešų, projekcijoje, poliariškai išskaidant požiūrį į jį. Lenkai Lietuvos kunigaikštį keikia, traktuoja kaip įtakingą, bet nenuspėjamą, unijinei valstybei priešišką veikėją: „[...] pusė Lenkijos / tarnauja Vytauto klastingiems norams!“ (p. 33); „Vytautas visur pastoja kelią ir dar karu grūmoja“ (p. 82). Tačiau jų kaltinimai turi komplimento prasmę ir neįtikina, nes pasakyti ne iš tiesos pozicijų. Aukščiausias ir palankiausias Vytauto vertintojas Šventosios Romos imperatorius Sigizmundas liaupsina jį, bet pats, atrodo, dar tebėra neišsiblaivęs po kunigaikščio surengtos puotos Lucke. Jogailos nuomonė apie pusbrolių išaiškėja tik dramos pabaigoje.

Scenoje Vytautas atsiduria jau miręs, ir tai atitinka jo mitologizavimo tikslą. Gedulingų apeigų metu pasigirsta naujas – tautos ir amžinybės – balsas, tariamai objektyvi istorinės tiesos pozicija. Dramos finale pagaliau įvedami visi iki tol „taupyti“ tragediniai elementai: patosas, bendras sielvertas, katastrofos totalumas ir negrįžtamumas. Vytauto žemiškojo gyvenimo pabaiga kartu yra ir jo apoteozė, gedulingos apeigos panašios į karūnavimo iškilmes. Pakilią atmosferą kuria vargonų muzika, choro giesmės, gamtos stichija, ir visa tai perteikta savitu muzikiniu ritmu, kon-

<sup>162</sup> Aldona Augustinavičienė, 1968, in: *Kūrybos studijos ir interpretacijos: Balys Sruoga*, 2001, p. 82.

trapunktiškai. Pirmą kartą dramoje ištrūkstama iš banalios kasdienybės, Dievas yra nebe „gramatikos fantomas“<sup>163</sup>, o tragedinio pasaulio centras. Vytauto mirtis turi atvertimo ir išsilaisvinimo galių. Jos akivaizdoje prasisveržia Jogailos skausmas, atsiskleidžia jo pozicija Vytauto atžvilgiu: „Tik vienas jis mane suprato tiesiai! [...] / Be jo daugiau aš nieko neturėjau!“ (p. 131). Pats Jogaila tampa atkaklus, ironiškas, savarankiškas, jis įgalioja Švitrigailą perimti valdžią Lietuvoje. Paklydėlis Švitrigaila prabyla Vytautą šlovinančiais superlatyvais: „Dabar iš aukšto sosto tu žiūri / Už tūkstantį karalių galingesnis!“ (p. 136); „Karalius mirė?.. Ne! Karalius – gyvas!“ (p. 138). Atomazgoje Vytauto karstas sujuda, tarsi slinktų į publiką, tarsi Vytautas keltųsi. Nuskamba Vytauto maršas su tarpukaryje populiaria Vilniaus vadavimo retorika: „[...] karalius / Mus veda Vilniun, sostan Gedimino!“ (p. 138).

Brandžios tragedijos požymis yra paradokso efektas – joje atsiskleidžianti antroji, objektyviai egzistuojanti herojaus dorybių arba nuodėmių pusė, nenumatytos, bet neišvengiamos komplikacijos, gimdanti tragišką kaltę arba iš dalies pateisinančios nusidėjėlių. Paradoksas nesikėsina į herojaus ginamą tiesą, tik dar labiau pakelia jos kainą. Kas kita – dviprasmybė, kurioje atsiranda herojaus tiesą paneigiantys arba diskredituojantys argumentai, o pozityvieji idealai atrodo kiek abejotini.

*Milžino paunksmėje* esama ir paradokso, ir dviprasmybės. Vytautas gali būti suprastas ne tik kaip herojus, bet ir kaip savotiška auka. Jo egzistencija nukūninta, neatskleidžianti individualios savivokos ir vertinama vieninteliu – didybės ir galios – matu. Patetišką dramos finalą lydi neišsipildymo jausmas. Vytauto aktyvumas atveda iki išsekimo ir mirties, kurios priežastis neherojiška, rodanti sumenkusius raitelio gebėjimus: Vytautas „kaip pūzdras subyrėjo“ (p. 107); „Komedija dėl Vytauto karūnos / kaip muilo burbulas dabar baigta, – / Visų komedijų pati kvailiausia!“ (p. 123). Ironija įmanoma ir žvelgiant iš savųjų perspektyvos: tiek žygdarbių atlikęs vyras mirtinai susižeidžia atsiimdamas pergalės vainiką (karūną). Vytautas miršta vienas, neįveikęs blogio ir nepasiekęs karališkojo

<sup>163</sup> George Steiner, *Tikrosios esatys*, iš anglų k. vertė Laimantas Jonušys, Vilnius: Aidai, 1998, p. 7.

statuso. Įprastoje tragedijoje herojaus apoteozė sutampa su jo mirtimi, nes gyvybės kaina pasiekiamas tikslas. Čia yra apoteozė, bet nėra gyvenimo kulminacijos, išsenkama pakeliui į ją. Mirtis – nepakankamas karūnacijos pakaitalas, netgi pralaimėjimas, kuris ženklina ne kančios ir nesėkmių, o pergalingo gyvenimo, veržimosi pirmyn pabaigą. Vytauto mirtis yra ir Lietuvos galybės saulėlydžio metafora: „Verk, tėviškėle, verk, Lietuva, – / Jau nusileido saulė tava!“ (p. 135). Vytautui prilygstantis iškilimas daugiau nebeprisikartos tautos istorijoje – tą mintį sufleruoja ir kiti Sruogos kūriniai.

**ŠEKSPYRIŠKIEJI PERSONAŽAI.** Sruogos dramose veikia ne vienas senas valdovas (*Milžino paunksmėje* – Vytautas, Jogaila, dramoje *Kazimieras Sapiega* – karalius Jonas Sobieskis, Sapiega). Atrodytų, keista, kad palyginti jaunas autorius susidomi tokiais personažais, kurie neleis jam kurti pikantiškų meilės dialogų, efektingų herojinių scenų, greitai ritmu įsukti veiksmą. Galima svarstyti, ar senatvė Sruogą domino kaip psichologinis fenomenas, tragedinės situacijos prielaida, ar kaip tam tikras ženklas, Lietuvos nuosmukio metafora, jos besileidžiančios šlovės atspindys? Ar seną personažą jam pasiūlė istorinė medžiaga, ar pats personažas lėmė atitinkamo siužeto pasirinkimą? O gal tai buvo bandymas kurti tragedinį herojų turint prieš akis šekspyriškąjį karaliaus Lyro pavyzdį?

Be abejo, vienintelio, viską aprėpiančio paaiškinimo nerasime, bet klasikinio etalono įtaka Sruogai buvo labai stipri. Jo kūrinuose yra ne tik Lyro, bet ir Hamleto, Ofelijos, Kordelijos, Romeo ir Džuljetos atgarsių. Vienu jų giminystė artimesnė, labiau išplėtotą (ypač, jei tai centriniai dramų veikėjai), atpažįstama iš tiesioginių citatų, kitų tolimesnė, atskleista punktyriškai, keliuose epizoduose, arba išskylanti kaip sąmoningos polemikos objektas. Vienur ji daugiau išorinė, atkartojanti siužeto liniją, kitur vidinė, pasireiškianti kaip savita, kūrybinga literatūrinio šaltinio interpretacija. Sutinkami ir keli skirtingi vieno Shakespeare'o herojaus variantai, išlaikantys dominuojančio literatūrinio prototipo bruožus. Ir atvirksčiai, vienas Sruogos veikėjas gali talpinti kelių savo pirmtakų savybes, nepaisant net lyties, amžiaus skirtumų.

Shakespeare'o motyvai aptinkami ne visuose, o tik universalesnio filosofinio, psichologinio turinio kūrinuose (*Milžino paunksmė, Kazimieras Sapiega, Barbora Radvilaitė*). Dramose, kuriose užsibrėžtas siauras tikslas – pavyzdžiui, atgaivinti istorinį herojų, prikelti praeitį (*Algirdas Izborske*)<sup>164</sup>, paralelei erdvės pristinga. Shakespeare'o įtakų nėra ir naujaisią istoriją liečiančioje Sruogos dramoje *Baisioji naktis*, taip pat sovietinio sociologizavimo paveiktoje *Apyaušrio dalioje* ir vaikams skirtuose veikaluose. Šekspyriškųjų bruožų paieška Sruogos personažuose išryškina Sruogos ir Shakespeare'o dramų problematikos, dileminių situacijų panašumus, bendrąsias tragedines valdžios, garbės, meilės, maišto, kaltės dilemas.

**Karalius Lyras.** Jogailą *Milžino paunksmėje* ir Sapiegą dramoje *Kazimieras Sapiega* galima laikyti dvejomis savitomis Shakespeare'o karaliaus Lyro variacijomis. Nors dramų rašymo neskiria nė dešimtmetis, per jį iš esmės pasikeitė Europos politinis žemėlapis, Lietuvos padėtis jame, ir tai veikė autoriaus mąstyseną, jo herojų savimonę, požiūrį į aplinką.

Kaip ir *Karaliuje Lyre*, Sruogos dramose sukuriama tragedinė situacija, susijusi su valdžios perdavimu, valstybės likimu, individo savivokos prabudimu, vertybių apmąstymu iš amžinybės perspektyvos. *Milžino paunksmėje* keliami klausimai: kas valdys kraštą, ar Lietuvos-Lenkijos unija išliks, ar joje bus įtvirtintas Lenkijos prioritetas? Kas valdovui svarbiau renkantis: giminės (tautos) ar valstybės interesai, teisėtumas ar teisingumas, protas ar jausmas? Kokia yra karališkosios valdžios vertė, ką valdovas įgyja ir ką praranda apribodamas savo karališkumą, atsisakydamas valdovo pareigų? Šiuo aspektu lyginant Sruogos ir Shakespeare'o herojus atskaitos taškas galėtų būti jų santykis su epinio valdovo prototipu, leidžiantis apibrėžti individo laisvės, sąmoningumo, pareigos mastą bei motyvus ir išryškinti autorių pasaulėžiūros savitumą.

Klasikinėje tragedijoje epinis valdovas figūruoja kaip prisimenamas, bet degraduotas ir iš principo neįgyvendinamas, tragedines kolizijas ku-

<sup>164</sup> **Balys Sruoga**, „Algirdas Izborske“, in: idem, *Raštai 2: Dramos*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas / Alma littera, 1996, p. 511–515.

riantis idealas. Dramos pradžioje Lyras dar tebėra tikras, įtikėjęs savo karališkumu valdovas. Jam svarbi garbė, teisingumas, taika ir tvarka valstybėje, jis geba prisiimti atsakomybę, greitai ir ryžtingai veikti. Atsisakęs valdžios, jis tariausi nusikratęs tik atsakomybės, bet tikisi išsaugosiąs karaliaus statusą, garbę, svitą. Tolimesnė Lyro istorija – valdovo tapatybės praradimo ir individualios savasties atradimo istorija, pereinanti protesto, sugniužimo („Sakykite, kas aš?“<sup>165</sup>), išprotėjimo, atsivėrimo iki nuogybės („Šalin, šalin viską, kas svetima!“, p. 71) stadijas, kol galiausiai sulaužomi visi stereotipai, sieję jį su senuoju pasauliu. Karaliaus statusas Lyrui yra tai, kas trukdo subręsti visavertei asmenybei, skatina egocentrizmą, provokuoja kitų savivalę, normų nepaisymą.

*Milžino paunksmėje* Jogaila nuo pat pradžių kuriamas kaip visiška valdovo priešingybė. Jis atrodo netipiškas socialinės rolės ir dvasinės sandaros derinys – pavargęs, iš anksto pralaimėjęs herojus. Jo elgsenoje nėra nieko deklaratyvaus, efektingo, orientuoto į išorę. Jo raiška monologiška, melancholiška, esatis apribota, stokojanti, uždara. Jogaila bodisi valdžia, nusišalina nuo karaliaus pareigų juo tebebūdamas, jaučiasi ne užkariautojas, o užkury. Visuomenės reikalų arenoje jis veikia nenuosekliai, iš aplinkos nieko neima ir nereikalauja. Jis neturi diplomatinės ir politinės iniciatyvos, gebėjimo lemti ir valdyti ir yra auka, kurios vaidmuo nevertinamas, veikiau ignoruojamas. Dvare jis nėra lygus tarp lygių (eufemizmas, reiškiantis karaliaus valdžios viršenybę), jis menkesnis už visus: „Ne karūna [...], / Bet gėda“ (p. 115). Gausūs galimi žmonos Sonkos (istorinis prototipas Sofija Alšėniškytė) meilužiai, jos nusiskundimas vyro senatve, ginčijamas įpėdinių teisėtumas liudija jo, kaip vyro, negalią. Klausimai, kokių motyvų verčiamas Jogaila pasirinko valdovo kelią, ko iš jo tikėjosi, dramoje nesvarstomi. Lieka tik suvokimas, kad tai buvo klaida, ir klausimas – kaip ją ištaisyti?

Karaliaus figūra, aišku, buvo svetima tarpukario dalinės demokratijos Lietuvai, geriausiu atveju ją su gyvenimu tesiejo kunigaikščių kultas.

---

<sup>165</sup> Viljamas Šekspyras, „Karalius Lyras“, in: idem, *Karalius Lyras. Timonas Atėnietis*, vertė Antanas Danielius, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1997, p. 31. Toliau cituojant tekste nurodomas šio leidimo puslapis.



Sruogą Jogaila pirmiausia domina kaip individas, sumuojantis savo nevykusio gyvenimo rezultatus. Taip pats neherojiškiausias dramos personažas tampa pačiu reikšmingiausiu, veikiančiu žmogiškojo individualumo sferoje. Jogailos būtis, skirtingai nuo Vytauto, sutelkta, kūniška, surišta su aplinka nors ir efemeriškais, bet realiais ir dėl to skausmingais saitais. Jam duota dvasinė raida ir atsivėrimas: jis prabyla nuoširdžiai, asmeniškai, jo monologuose – vidinėje erdvėje rutuliojamuose dialoguose – veriasi turtinga nematomoji egzistencija, paralelinis, veiksmė nerealizuotas pasaulis.

Kitas epinio mąstymo bruožas – geografinės (tautinės) erdvės koreliacija su gėriu ir blogiu. *Karaliuje Lyre* konfliktuojančios Prancūzija ir Anglija yra dvi savarankiškos, giminystės ryšiais susietos valstybės (Kordelija išteka už Prancūzijos karaliaus). Tačiau gėrio ir blogio takoskyra Renesanso tragedijoje jau nesutampa su sava ir svetima žeme: Anglijos priešai gina gėrį, blogis veikia pačioje Anglijoje (nors karą laimėti Shakespeare'as vis dėlto leidžia saviesiems). *Milžino paunksmėje* esminė konflikto linija kerta dvi valstybes – Lenkiją ir Lietuvą, kurios sujungtos politiškai, bet atskirtos kaip du priešingos vertės pasauliai: savas, lietuviškasis, heroizuojamas, svetimas, lenkiškasis, ironizuojamas, dėl jo netobulumo nesielvartaujama.

Jogaila, kaip unijinės valstybės valdovas, atsiduria, atrodytų, dvi-prasmiškoje, net tragiškoje padėtyje. Jo tapatybės pamatas – lietuviškumas – kertasi su jo vadovaujamos valstybės interesais. Tačiau Jogailai, kaip ir Lyroi, svarbiau ne valstybės integralumas, jos dydis ir galia, o siauresni (tautos, šeimos) interesai; tik vienas yra gentinio (klajojančių keltų, kurių legendų pagrindu sukurta Shakespeare'o tragedija), kitas – tautinio valstybingumo idėjos suformuoto mąstymo. Jogaila tampa kone savo vadovaujamos valstybės griovėju, separatistinių jėgų įrankiu, ir tai dramoje neprieštarauja teisingumui, nes Lietuvos ir Lenkijos jungimasis traktuojamas kaip klaida, kurią reikia ištaisyti, o išcentrinės jėgos veikimas, Lietuvos galios stiprėjimas – kaip vienintelė tautos išlikimo perspektyva.

Sruogos ir Shakespeare'o herojai skirtingai bendrauja su žmonėmis, skirtingai sprendžia meilės ir teisingumo, meilės ir galios dilemas. Senyvas Lyro ir Jogailos amžius jiems savaime suteikia tėvo statusą. Jogailos santykis net ir su žmona Sonka tėviškas („Kas nuskriaudė, vaikel, tave?“,

p. 68). Diskusijoje dėl Sonkos vaikų teisėtumo „lyg snaudęs, lyg mintimis kažkur toli skrajojęs“, į Tarnovskio klausimą: kaip pasielgtų įsitikinęs, jog karalienė „su riteriais įpuolė į didžią nuodėmę“, – sureaguoja žaibiškai ir kategoriškai („Aš tuomet atleisčiau / Jos kaltę ir jos vaiką sužvejotą / Palikčiau viešpataut valstybėj Lenkų / Ant jūsų padrikų galvų!“, p. 58). Jogailos poelgi lemia aukštesnė už teisingumą logika; jis padiktuotas moralinio pavtarumo ir atsakomybės už vaikus, žmoną, karalystės tęstinumą.

Tačiau, galima sakyti, kad tik Lyras yra tėvas tikraja to žodžio prasme. Jam svarbi šeima, jo paties palikuonės; laimę jis sieja su žmonių ryšiais, kurie, atsisakius valdžios, garantuotą saugumą. Lyro patiriama vienatvė (nors aplink jį ir lieka ištikimiausieji) – esminis, dramos eigoje susiformuojantis veiksmo slinkties momentas. Lietuviškojo herojaus vienatvė – duotybė nuo pat kūrinio pradžios. Jogaila neturi draugo, jį suprantančio žmogaus; ryšys su Vytautu palaikomas tik politikos, bet ne emocijų ir dvasios sferoje (bent jau iki dramos kulminacijos neatskleidžiamas). Jogailos intymumo sritis, meilės objektas yra tėvynė, kuri pakeičia asmeninius santykius su moterimi ir vaikais. Laimę jam daugiau teikia ne žmonės, o tam tikra vieta, į kurią jis norėtų grįžti (troškimas, susijęs su skaudžiausia lietuvių katastrofa – tremtimi, ištikusia ir Sruogą bei jo šeimą abiejų pasaulinių karų metais). Ryškėja slėpimosi, grįžimo namo poreikis: „Tegu, kol gyvas aš, padirbs man grabą. / Kaip lopšį. Storą. Sunkų. Kaip vežimą. / Namu turiu keliaut“ (p. 91). Tėvynės topas dramoje poetiškai talpus, įvairūs jo prasminiai sandai pakeičia vienas kitą. Tai įvairios kraujo giminytės formos (šeima, tauta, valstybė), gyvybės ir grožio, poetinės kontempliacijos versmė, taškas, kuriame jungiasi praeitis ir dabartis, žemė ir transcendentija. Vis dėlto Jogailos minties kryptis daugiau vertikali nei horizontali: mąstydamas apie Lietuvą, jis mąsto apie „tėvą Aukščiausįjį“, gamtą išjaučia kaip anapusinio pasaulio aidą, grįžimas namo jam reiškia atsigręžimą į pradžią, ši – į pabaigą.

*Milžino paunksmėje* ir *Karaliuje Lyre* yra vienodas magiškas karūnos paveldėtojų skaičius – trys. Jie atvirai ar slapta susipriešinę, atskirti moralinio teisumo ir teisingumo. *Milžino paunksmėje* į sostą pretenduoja du Jogailos ir Sonkos santuokoje gimę sūnūs – Vladislavas ir Kazimieras (jų

interesams atstovauja karalienė Sonka) – ir Jogailos pusbrolis Vytautas. Abu valdovai turi mylimiausius paveldėtojus: Lyras – Kordeliją, Jogaila – Vytautą, bet abu negali palikti jiems karalystės, nes tai nesuderinama su teise, proto argumentais. Jie ieško kompromisų, tik naudoja skirtingą taktiką. Lyras bando humanizuoti teisinę procedūrą, reikalaujamas iš dukterų meilės žodžių (ritualinių arba tikrų), kurie leistų sulyginti jas visas ir kurtų iliuziją, jog karalystė perduodama meilės pagrindu. Neryžtingasis Jogaila tą procedūrą atidėlioja, slepia tikruosius savo jausmus.

Lyro klaida – sutapatinti tėvo meilę ir karaliaus garbę, meilę įsivaizduoti kaip savaiminį pagarbos komponentą, tėviškumą – kaip apriorinį autoritetingumą. Atiduodamas karalystę ir pareikalavęs iš dukterų, atrodytų, neproporcingai mažai – meilės žodžių, jis tikisi išsaugoti savo, kaip tėvo ir valdovo, autoritetą. Bet paaiškėja, kad tėvo autoritetas netvarus, jei kuriamas galios, o ne moralinio teisumo pagrindu. Atsisakęs karaliaus atsakomybės, Lyras praranda ir autoritetą, praradęs karališkumą, praranda ir tėvystę.

Jogailos meilė, priešingai nei Lyro, atsijusi nuo galios ir garbės. Jis siekia ne valdyti, o paklusti, ne laisvai veikti, o būti ištikimas. Galima net suabejoti – tėvas jis ar sūnus? Jogailai svarbiau ne jo paties šeima, santuokoje gimę vaikai, o jo tėvo giminės linija, kraujo ryšys su Vytautu, su savo tėvų šeima. Jogailos santykis su tėvyne sūniškas. Išorėje senas, viduje jis tebėra jaunas: priklausomas, kaltas, skolingas – tėvas-valdovas sūnaus palaidūno vaidmenyje. Jogailos tėviškumas neįsisąmonintas, tėvystė ginčijama, santuoka traktuojama kaip nevisavertė, šeimos ryšiai efemeriški. Kaip karalius, jis nesidžiaugia tuo, ką gavo, o apgailestauja dėl to, ką prarado: savo pavaldumą lietuviams vertina labiau negu galią lenkams.

Svarbūs aspektai lyginant Shakespeare'o ir Sruogos herojus – jų požiūris į padarytas klaidas, kaltės išgyvenimas ir atpirkimas. Kiek jie jaučiasi kalti prieš save ir kitus, kiek kiti jiems atrodo nusikalte, koks objektyvus jų kaltės mastas, kokios apsisvalymo galimybės?

Tragedinis personažas paprastai – itin plačių „įgaliojimų“: jis pats sau ir prokuroras, ir advokatas, ir teisėjas, ir bausmės vykdytojas, pajėgus suvokti savo klaidą ir ištaisyti ją. Tačiau jis mato anaip tol ne visus kaltės

ir nekaltumo aspektus, yra subjektyvus save kaltindamas ir teisdamas ir reikalauja koreguojančio autoriaus bei skaitytojo žvilgsnio.

*Karaliuje Lyre* pateikiama sudėtingesnė kaltės dialektika, skaudesnis jos suvokimo kelias. *Milžino paunksmės* istorija kameriškesnė, daugiau reflektuojama nei rodoma, įtraukianti mažiau veikėjų, o jų emocijų potyrių spektras siauresnis. Lyro ir Jogailos senatvė, fizinis bejėgiškumas, mirties artuma pastato juos į gailėstį keliančios aukos poziciją. Lyro istorijos pradžioje šis aukos jausmas absoliutinamas. Kaip įtakinga ir despotiška asmenybė, Lyras daugiau yra linkęs matyti ne savo, o kitų jam padarytą skriaudą. Jo dramatinė istorija plėtojama kaltės objektyvizavimo linkme. Palaipsniui jis suvokia savo dalinį kaltumą (dukterys tam tikra prasme yra jo nustatytos tvarkos, jos netobulumo atspindys), paaiškėja jo tragiškoji kaltė ir klaida, kylanti iš aklumo, spontaniškumo, negebėjimo suprasti žodžius ir ženklus, atskirti tiesą nuo melo. Jogaila, priešingai, nuo pat pradžių yra ne kaltintojas, o kaltasis, jo subjektyvumas reiškiasi savosios kaltės absoliutizavimu. Jis yra senas, lemtingai suklydęs ir netekęs vilties pasitaisyti. Neegzistuoja konkrečių, įsamenintų jo nelaimės kaltininkų – per vėlu ir neetiška ieškoti jų. Jogailos skausmo priežastis glūdi jame pačiame ir yra viso gyvenimo sanakaupa: „Toks jausmas, lyg lietus tarytum lijo / Per išsità gyvenimą. Nuo pradžios“ (p. 49). Atrodytų, Jogailos kaltė kyla iš prisiimto sūnaus (jaunesniojo) statuso ir dalyvavimo politikoje. Jo padėtis prilygin-tina Lyro dukterų padėčiai. Jis, kaip ir Gonerilė, Regana, paniekina tėvą-tėvynę, savąsias šaknis, ir tai yra jų negyvybingumo prielaida (Olbenis: „Visi, kas niekina savas šaknis, lengvai bet kokią ribą gali peržengt“, p. 89). Tačiau, skirtingai nuo Lyro dukterų, pats Jogaila save įvertina neigiamai. Jis galėtų kaltinti ir pagedusius lenkų papročius, vyskupus, abejotinos iš-tikimybės žmoną, bet tai dramoje padaro autorius, juos satyriškai diskre-dituodamas.

Tragedinio herojaus kaltę atperka kančia, kuri keičia jo mąstymą ir likimą. *Milžino paunksmėje* herojaus skausmo raiška santūresnė nei *Karaliuje Lyre*, elegiška, seniokiškai tyli. Jogailos kalba – atsidūsėjimų, elipsių, seklaus, trūkčiojančio kvėpavimo kalba:

*Senieji Druskininkai –  
Graži vietelė. Nemunas čia pat.  
Kaip sidabru nulietas. Šlama šlama...  
Ir vyšnių sodas. Obelės. Kaip žydi...  
Baltais žiedais. Kaip garbanom. Gegužy* (p. 85)

Jogailos skausmas dažnai lieka arba neišsakytas, arba neišgirstas, bet dvasinė jo aprėptis didžiulė. *Milžino paunksmėje* plėtojami šekspyriški gyvenimo-kalėjimo, gyvenimo-viešnageš motyvai. Jogaila kalba apie savo ir visų žmonių vienuolystę, būties ištuštėjimą, jaučiasi vergas, elgeta, tarnas, užkurys („Visi vienuoliai mes“; „Visi mes esame svečiai pasauly“; „Gyvenimas – kalėjimas“, „trumpa viešnage“, p. 90, 91). Kaip ir *Karaliuje Lyre*, jo skundą lydi katastrofinis fonas – minimi potvyniai, badas, karo grėsmė. Atkreiptinas dėmesys į abiejose dramose kiek skirtingai traktuojamą kalėjimo motyvą. Lyru kalėjimas – tikras, tačiau nebaisus, nes jis įkalintas su Kordelija, kurios meilė jam svarbiau nei laisvė („Kalėjiman greičiau!“, p. 115). Jogailos kalėjimas tariamas, bet amžiams, ir neišvengiamas, kaip bausmė už išdavystę. Tai laisvės ir kitų bendrijos besiilginčio žmogaus skundas, metaforiškas vienvėdės nusakymas, daugiau primenantis jaunojo Hamleto būseną.

Sruogos ir Shakespeare'o kūrinuose bendras, nors kiek skirtingai įprasminamas, pamišimo motyvas. Abu dramaturgai teigia jausmo galią, proto ir blogio, beprotybės ir išminties, fizinio aklumo ir dvasinės įžvalgos artumą. Tačiau Lyro pamišimas – tikras, nors ir laikinas, atveriantis aukštesnio lygmens išmintį, kaltės ir tiesos santykinumą. Jogailos pamišimas regimas tik kitų akimis ir yra rezignacijos, atsiribojimo nuo aplinkos išraiška. Į Sonkos klausimą, ar jis siūlęs Vytautui karūną, Jogaila atsako cituotąja asociatyvine tirada apie Druskininkus, kurią Sonka komentuoja kaip beprotybę: „Dangau! Visai pamišo šitas senis!“ (p. 85).

Kraštutinė herojų vidinė įtampa *Karaliuje Lyre* ir *Milžino paunksmėje* išreiškiama audros vaizdu. Tamsa, rudeniškai žvarbus šiaurės vėjas, šiaušiantis Trakų ežero bangas, lydi Jogailos dvasios proveržį Vytauto laidotuvių scenoje:

*Gyvenimą tylėjau savo visą.  
Kenčiau... Nebegaliu! Širdis pratrūko.*

[...]

*Tėvynėj savo aš nebegaliu  
Bebūti aklas, kurčias, nebylys! (p. 115)*

*Karaliuje Lyre* tvarka atkuriamą, kaip paprastai tragedijose, pavėluotai – vertybių lygmenyje, ji svarbi ne tiek dabarčiai, kiek ateičiai. Numatomas pasaulio atgimimas iš žmonių valios ir etikos. Individo atramos taškai žemiški, glūdį jame pačiame, o vieta nėra labai svarbi. Bet būtent dėl to Lyras pažeidžiamas – be užuoglaudos, patikimų atramų. Jo asmens jėga net pavojinga aplinkai ir jam pačiam. Lyras, kuris iš esmės nesijaučia kaltas, sugriauna darną valstybę, sukuria prielaidas karui.

*Milžino paunksmėje* proto, aktyvumo funkcijos perleidžiamos gamtai, pasaulis pripažįstamas stipresnis ir reikšmingesnis už žmogų. Jogaila randa atramą didžiosiose duotybėse – Dieve, gamtoje, tėvynėje, protėvių atminime. Tokia priklausomojo padėtis gelbsti. Jogaila nėra vienintelis ir labiausiai atsakingas už pasaulį, jis per silpnas pakenkti kitiems. Jo jėga slypi ne kovoje, o gebėjime pasiduoti. Jogailą išteisina jo sūniškumas, jaunesniojo padėtis, ištikimybė lietuviškumui. Pagal moralinius kriterijus jis vertas karališkojo statuso, bet ne tokio, koks yra lenkų valstybėje. Dramoje nuvainikuojamas ne Jogaila kaip karalius, o pati lenkų karalystė, kuri supriešinama su idealium, nors ir neįgyvendintu lietuvių karališkumu. Būdamas kalnys, užkury, Jogaila yra laisvas. Būdamas pasyvus, jis nepralaimi, o tik atsako varžytis ir taip realizuoja pasirinkimo teisę. Jogailos egzistencija, lyg ir bevėrtė pati savaime, tampa vertinga prisipildžiusi Vytauto valios: „Nemato, rodos, nieko ir negirdi, / O tik staiga kaip griausmas ims – apvers / Visus galus: jam Vytautas pataręs / Esą daryti taip, o ne kitaip!“ (p. 15). Kita vertus, Vytautas be Jogailos taip pat būtų nevisavertis – kaip potencijos be sąlygų, energija be konkretaus įsikūnijimo. Vytauto sėkmė atperka Jogailos kaltę, o jam mirus bent kuriam laikui Lietuvoje liks stabili sistema (minėtoji Švitrigailos ištikimybės priesaika). Jogaila kaltas prieš Lietuvą nebent tuo, kad parodė netinkamą elgesio pavyzdį.

Žinoma, Jogailos asmeny valia matyti raudotoją nevykėlį, kuris nesugeba nei apsaugoti savo dvasinių interesų, nei jų atsižadėti, nei susitaikyti su aplinka, nei kategoriškai jai pasipriešinti, kuris amžinai nepatenkintas kitais ir savimi, kuris pavojingas lenkams, bet pavojingas ir lietuviams. Ištrynus jo juodą pėdsaką lieka ne demonas, ne politinis nusikaltėlis, tik kenčiantis žmogus, istorinės tragedijos marginalas – nevykėlis tarp herojų, žmogus tarp menkystų. Būtent toks personažas pajėgus supainioti dramatinės kalbos kodą ir kurti prielaidas hibridiniam Sruogos žanrui – modernizuotai romantinei tragedijai.

Dramoje *Kazimieras Sapiega* randame panašų individo ir visuomenės santykį, panašias asmens saviraiškos galimybes. Tačiau joje vaizduojamas valstybingumo saulėlydis XVII–XVIII amžių sandūroje, bendruomeninės savimonės silpnėjimas įgyja barokinės jausenos bruožų. Barokas – anti-tezių, neapibrėžtumų, dinamikos stilius, patogus kritinei istorijos interpretacijai, epochos pabaigos, „sustabdytos pažangos“ nuotaikoms reikšti, kurti dvejojantį, savo galių ribotumą suvokusį herojų. Dramoje *Kazimieras Sapiega*, kaip įprasta Barokui, kontrastuoja taurus dvasingumas ir natūralizmas, religinė ekstazė ir primityvūs instinktai, laisvės siekiai ir visa griauanti anarchija, šviesios politinės viltys ir pasaulio pražūties nuojauta. Centrinis personažas Kazimieras Sapiega savo gyvenimą apmąsto valstybės kūrimo rezultatyvumo požiūriu, jo meilė tėvynei pakeičia asmeninius jausmus, skausmas praradus sūnų susilieja su tėvynės pražūties nuojauta: „Nebežinau, ar gimt pavėlavau, / Ar mano kraštas per anksti paseno, – / Nuvyto nepražydyęs ir supuvo?“ (p. 689). Kazimieras Sapiega iškyla kaip stipri, autoritetinga asmenybė, kaip krašto tėvas, jo likimą kuriantis žmogus, o sūnaus palaidūno vietoje atsiduria tauta, tiksliau, rinkimų teisę turintys bajorai, kurie nepalaiko Lietuvos didžiojo etmono, neatpažįsta jame konsoliduojančios jėgos. Dramoje pasikartoja Lyro ir dukterų santykių istorija: tautos nedėkingumas skaudus valdovui, bet pražūtingas pačiai tautai. Tėvų atsižadėjimas – vaikų savigriovos kelias, jų negyvybingumo įrodymas. Bajorų Lietuva, tarsi nedėkingosios Lyro dukterys, iškrinta iš gamtos ciklo ir žūsta.

Kaip ir dera tragedijai, *Kazimieras Sapięga* neguodžia iliuzijomis, nesiūlo palengvinto problemos sprendimo, nesaugo herojaus nuo sukrečiančio tuštumos jausmo. Dramoje kuriamas mirštančio, save griaunančio pasaulio vaizdas, poetinė krašto žūties metafora. Tvarka čia jau nebegarantuojama savaime, jos palaikymo pastangos neduoda vaisių. Valstybė žlunga dėl moralinio nuosmukio, vidaus nesantaikos, užsienio jėgų kišimosi. Karaliai renkami iš svetur, bajorai atvirai papirkinėjami, svetimtautis karalius Augustas, žadėjęs gerbti Lietuvos savarankiškumą, „Savų karių prigrūdo Lietuvon, / Ir plėšia žmones. Engia. Tremia, žudo“ (p. 691). Tai tragiško laiko padiktuota, brandžios poeto dvasios užčiuopta įžvalga, atliepianti totalitarizmo pavojus ir vidinio pakrikimo grėsmes, ištikusias Europą ir Lietuvą XX amžiaus ketvirtame dešimtmetyje.

Tragedinio išgyvenimo epicentras dramoje yra finaliniai Sapięgos monologai, kuriuose ir išryškėja jo giminytė su karaliumi Lyru. Čia pasiekiamas jo skausmo mastas, atkartojami svarbiausi dvasinio išgyvenimo niuansai. Sapięga patiria savo darbų netvarumą ir beprasmiškumą („Statydinau pilis ant smėlio. Liūnuos / Lipdžiau tvirtovę. Laimę – pragare...“, p. 717), benamystės jausmą („Aš elgeta benamis. Be tėvynės – / Kaip varpa, pamesta ant viešo kelio“, p. 716), viešai atgailauja („Buvau jum kurčias. Aklas jum buvau“, p. 717), susitaiko su tuo, kas neišvengiama:

*O, nukankintoji tauta manoji,  
Šventų smūtkelių raudanti giria,  
Priimk paklydusį nevertą sūnų,  
Leisk ašarom išverkti kruvinom  
Prie tavo kojų visą žemės skausmą... (p. 718)*

Sapięgos kančia katarsiška – prasiveržianti kartu su laisvės ir meilės pasauliui pojūčiu, bendrumo su kitais išgyvenimu, nauju savęs ir pasaulio atradimu. Jaudina pranašingai numatomas Lietuvos prisikėlimas: „Į Lietuvą žiemojančią einu, / [...] / kad speiguose po stora miline / Neliautų plakus Lietuvos širdis“; „[...] Ji, žiemos iškentus šaltį, / dainuojančiu pavasariu suūš“ (p. 722).



Šalia Sapiegos-Lyro dramoje atsiranda ir Kordelija-Elžbieta Oginskytė (apie tai žr. žemiau).

**Hamletas.** Keliuose *Kazimiero Sapiegos* epizoduose veikia karalaitis Jokūbas Sobieskis, Hamletą primenantis Sruogos personažas<sup>166</sup>. Neabejotina, kad Sruogai imponavo šis Shakespeare'o herojus, balansuojantis ant proto ir beprotybės, veiklumo ir bejėgiškumo, tragizmo ir klounados briaunos, nors jo linija dramose ir nėra tokia ryški kaip Lyro. Jaunojo Sobieskio charakteryje akivaizdūs keli esminiai hamletiškumo štrichai: konfliktas su motina ir dvaro aplinka, psichologinis nestabilumas, polinkis į filosofavimą, tiesos ilgesys, intelektualus, aforizmais ir paradoksaus grįstas sąmojis.

Dramoje kuriamas šekspyriškas degraduojančio, yrančio pasaulio vaizdas, puota maro metu, ir tokia ne tik Lenkija, bet ir Lietuva. Jokūbas Sobieskis – karalienės motinos Marysenkos oponentas ir kaltintojas („Dangus / Man dovanojo šitokią mamytę, / Kad aš ir velniui jos nepašykštėčiau“, p. 596), sugeba ją įvartyti į neviltį ir net pravirkdyti: „Aš jau nebegaliu... Nebėr jėgų... / Tas išgama mane į grabą gyvą / Suries...“ (p. 642). Jis nesiskaito ne tik su motinos, bet ir su tėvo karaliaus Jono Sobieskio autoritetu, nes mato jų menkystę, patsidavėliškumą. Kartu su Kazimieru Sapiega, Elžbieta ir dar vienu kitu asmeniu, Jokūbas Sobieskis pretenduoja būti dramos etinių vertybių gynėju.

Vis dėlto šis personažas yra daugiau poleminė Shakespeare'o Hamleto variacija nei tiesioginis sekimas. Jaunasis Sobieskis deheroizuotas, paliktas veiksmo periferijoje, be to, kiek slidokas, sruogiškai mįslingas net sau pačiam. Jo charakteryje dominuoja ne programinis, o vaidybinis, komiškasis pradas. Dažnai primenamas jo keistumas, beje, pagrįstas istorinio asmens bruožais („Sūnus Jokūbas visiškai pamišo“; „Galva jo niekuomet stipri nebuvo“, p. 565; „Į jį pažvelgus, šiaušiasi plaukai“, p. 570). Klausimas, ar jo beprotybė tikra, ar tariama, tiksliai neatsakomas: „Kiekvienas pasakys, kad aš kvailys. / Visi tai žino. Nežinau tik aš“ (p. 693). Svarbiausia, jog at-

<sup>166</sup> Jo panašumus su Hamletu yra pastebėję Vytautas Kubilius (1957, in: *Kūrybos studijos ir interpretacijos: Baly's Sruoga*, 2001, p. 98), Jonas Lankutis (*Lietuvių dramaturgijos tyrinėjimai*, 1988, p. 400).

siranda abejonių dėl karalaičio pasipriešinimo galios, veiklos sąmoningumo. Jo maište daugiau ekscentrikos ir epatažo nei rimtų ketinimų. Aišku, kad karalaitis netrokšta valdžios. Vienintelis jo tikslas – vedybos, tačiau ir tai neįgyvendinama dėl motinos pinklių. Kartu su Kazimieru Sapiega jis ruošiasi kovoti prieš turkus, dalyvauja skaudžiausiose etmonui finalinėse scenose, kur šis aprauda savo žuvusį sūnų ir Lietuvos ateitį, pažada jam išlyginti patirtą skriaudą – atkeršyti Oginskiui. Bet jo solidarumas su Sapiega menkai motyvuotas, o pasiryžimas keršyti lieka beveik neišgirstas.

Vienintelis Sobieskio ginklas, laisvės ir proto įrodymas yra žodis – dažnai bravūriškas, vulgarokas, atpalaiduotas nuo normų, ne vietoje ir ne laiku. Jo kalbose minimi tiesa ir melas, gėris ir blogis, garbė ir negarbė... Bet, tai, kas yra stiprioji Hamleto pusė, jaunajam karalaičiui – veikiau tik sąmojo pratybos. Jis – karys žodžių lauke: juokauja savo vedybų tema, nuduoda ciniką ir hedonistą („Kaip tėvo sveikata? Nemiršta dar?“, p. 558; „Kepyklos Vienoj – puikios. O kepėjos – / Kaip minkyta tešla. Sultingos, putnios. / Kepėją pasirinksiu kuo putniausią / Ir vesiu“, p. 597), nevykusiai pokštauja kulminacinėse scenose, kol galiausiai jo balsas nutyla, dingsta minioje. Žodis Sobieskiui – prasmingo, veiklaus gyvenimo pakaitalas („Kai nėra kur dingt – filosofuot geriausia“, p. 717), vienintelis pasirinkimas tarp dviejų negarbingų alternatyvų („Pasaulis asilo ragų nevertas. / Gyvent ar mirt – vienodai negarbinga. / Sek mano pavyzdžiu: būk filosofas“, p. 698). Net didžiosios vertybės Sobieskiui tampa abejotinos: garbė netvari, iliuziška („Pūstelėk – ir nėra“, p. 599), tiesa neįmanoma arba neįsivaizduojama („Įsivaizduokite, kad aš esu / Pilotas Pontijus. Manęs neklauskit, / Kas tai yra tiesa. Neplausiu rankų. / Aš grimsiu į gyvenimo drumzles, / Nors ir žinau, tiesos tenai nerasiu, / Tik išsimaudysiu dumble, ir tiek“, p. 693). Karalaitis atrodo tarsi pajacas dramos pajacų galerijoje, beprotis su intelektualo kauke, arba, atvirakščiai, juokdario vaidmenį pasirinkęs filosofas – vienas iš egzotinių dvaro personažų, išlepus valdingos motinos sūnus, kuriam leista daugiau nei kitiems.

Šis lietuviškasis Hamletas gali būti intelektualo jausenos projekcija okupacinių režimų pradžioje. Jame – ir garbės skatinamas noras priešintis, ir bejėgiškumas prieš valdžios terorą, ir sąlyginis socialinio saugumo

jausmas, ir savotiška marginalizacija, nenoras ar negebėjimas prisiimti visą atsakomybę, tenkinantis mažiau rizikinga ironiško komentatoriaus role.

**Ofelija, Kordelija.** Sruogos dramose moterų pozicijos ne itin stiprios. Jose sutinkami du pagrindiniai poliariški moterų tipai: savarankiškos, ciniškos, vulgarokos, autoriaus gerokai ironizuotos karalienės Sonka, Marysenka, ir idealios, meilei ir mylimiesiems pasišventusios jaunos moterys ir merginos, kurios ir primena tauriąsias Shakespeare'o herojes (Marija Seniauskaitė, Elžbieta Oginskytė dramoje *Kazimieras Sapiega*). Su Ofelija, Kordelija jas sieja lyrinė prigimtis, dramatiškas, lakoniškas ir poetiškas patirties išsakymas. Šios herojės pasirodo tik keliuose *Kazimiero Sapiegos* epizoduose, jų interesai siauresni nei vyrų, besiribojantys bendravimu, meile, šeima. Jos neatitraukia pagrindinių personažų nuo politikos, neįsuka į asmeninių ir visuomeninių interesų konfliktą. Tačiau jų buvimas esmingai praplečia dramos stilistinę diapazoną, kuria idealumo lauką, kuris Sruogai ne mažiau svarbus nei Shakespeare'ui.

Idealiosios Sruogos herojės yra tipiškos aukos – nekaltos, paženklintos liūdesio, anksčiau už kitus patyrusios nepelnytą skriaudą, neteisybę. Pabrėžiama jų priklausomybė, trapumas, pažeidžiamumas. Mykolo Sapiegos atstumtos Elžbietos Oginskytės žodžiuose skamba nuovargio, rezignacijos gaida, net karaliui Lyrui artima mintis apie pasaulio veidmainystę: „Patyriau, / Kiek purvo paslėpta po aukso rūbais!“ (p. 614). Idealiųjų Sruogos moterų gyvenimo pajauta gilesnė nei vyrų. Jų žvilgsnis pranašaujantis, kryptantis į ateitį, jos rezonuoja pasaulio skausmą, jų laimė neįmanoma visuotinio nuopuolio aplinkoje. Būdingas jų dvasinės patirties momentas yra išprotėjimas. Tačiau Elžbietos Oginskytės pamišimas ne toks drastiškas ir liguistas kaip Ofelijos, juolab ne apsimestinis kaip Hamleto. Iš esmės tai padidėjusio skausmo ir atitolimo nuo viso, kas žemiška, būseną:

*Apsvaigo man širdis. Apsivyniojo  
Lyg ūkana melsva aplink krūtinę,  
[...]  
Ir taip staiga išblyško viskas, viskas, –  
Pavasaris, gyvenimas, jaunystė.* (p. 616)

Elžbietos kalboje atsiranda poetiniai mirties vaizdiniai (blyškumas, tuštuma, baltos, slidžios dėmės „drobulėj, kurią graban įkloja“), ją persekioja tėvynės pražūtis nuojauta: „Ir tėviškė paliks kaip našlaitėlė...“ (p. 616).

Dramos pabaigoje Elžbieta „virsta“ Kordelija – dukteriškosios ištikimybės įsikūnijimu. Sumaištis laikas kuria neįtikėtinas likimų konfigūracijas, leidžia prasmingai išsivaduoti iš savo kančios. Mylimojo atstumta, tėvo išduota, našlaitystę ir žemiškos laimės tuštybę patyrusi Oginskytė naują tėvą atranda savo tėvo skriaudėjo Kazimiero Sapiegos-Lyro asmenyje („Be jo aš nieko neturiu pasauly“, p. 720) ir nesitikėdama kompensacijos globoja jį: „Gyventi reikia, tėve. Aš padėsiu...“ (p. 719). Tai jos žmogiškumo, solidarumo su kenčiančiais įrodymas, atsvara chaotiškam, griaušančiam laikui. Sruogos, kaip ir Shakespeare'o, pasaulis per skausmą ir netektis turi jėgų apšvalyti.

Lengvas Ofelijos išpuodas, susiliejęs su Goethe's *Fausto* Margarita (Goethe's prisipažinimu, ji yra Ofelijos variacija), pastebimas ir epizodiniame Liucijos, vyskupo Zbignievo Olesnickio šeimininkės, paveiksle, kuris taupiais štrichais perteiktas vos keliuose *Milžino paunksmės* epizoduose. Žaisminga lengvabūdė, įsivėlusį į dviprasmiškus santykius su vyskupu (I v. 2 pav.), netrukus apvilta išprotėja ir virsta kankine (II v. 2 pav. IV–V sc.). Jos padrikoje kalboje girdėti užuominos apie pačios nužudytą kūdikį, neviltį ir savęs pasmerkimą, atsiskyrimą nuo visų („Turėjau aš tėvus, dabar jau ne... / Nebėr, nebėr... Jie dar gyvi, bet jų / Nebėr...“, p. 93). Tuo pat metu tai ir vyskupo kaltinimas, perspėjimas karaliui saugoti karalienę („Nuskriaus jis ją! Našlaitė liks!“, p. 94), netiesioginė pranašystė apie jų santykių raidą.

**Romeo ir Džuljeta.** Ši tema Sruogos kūryboje, skirtingai nei Shakespeare'o, atsirado jau įvaldžius „rimtosios“ dramos žanrą. Jos pėdsakai aptinkami muzikinėje pjesėje *Radvila Perkūnas* ir vėlyvojoje nebaigtoje dramoje *Barbora Radvilaitė*. Romeo ir Džuljetos tema Sruogai gana riziška, nes joje glūdi patoso, idealizacijos, psichologinio vienplaniškumo pavojai – tai, ko savo kūryboje jis visada vengė. Tačiau ji teikė alternatyvą politinei ir heroijinei temai, kuri Nepriklausomybės laikais jau buvo iš-

sisėmusi, o sovietiniame pokaryje iš viso neįmanoma. Kartu su ją gimė dėmesys Renesansui, kultūrinė praeities interpretacija.

*Radvilą Perkūną* ir *Barborą Radvilaitę* su ankstyvąja Shakespeare'o tragedija sieja bendra siužeto linija, konfliktas, meilės traktuotė, tačiau pats literatūrinio šaltinio panaudojimas abiejose dramose gerokai skiriasi. Dramoje *Radvila Perkūnas* einama jo schematizacijos ir siužeto atkartojimo keliu, *Barboroje Radvilaitėje* siekiama laisvos, kūrybingos interpretacijos.

Rašant *Radvilą Perkūną* Sruogai iškilo bent du sunkokai suderinami uždaviniai: sukurti taikomojo pobūdžio tekstą – operos libretą (pagal jį 1936 metais buvo pastatyta Jurgio Karnavičiaus opera) ir išlaikyti deramą istorinės dramos meniškumo lygį. Kūrinio pratarinėje jis paaiškina sau naują, tam tikra prasme šekspyrišką istorinės medžiagos atrankos principą, pagal kurį dramaturgui svarbūs ne tik „raiškieji istorijos mirksniai“, jos iškyšuliai, bet ir menkesni faktai, kurie sujungia tuos iškyšulius, garantuoja gyvenimo tęstinumą ir yra reikšmingi pavieniam individui<sup>167</sup>. Tačiau dramoje vis dėlto persveria operiškumas – stereotipinės situacijos, idealizuoti personažai, kurių psichologiją pateisintų nebent jų jaunystė, vidinis vientisumas, susitelkimas į vieną tikslą – meilę. Atrodo, kad Sruogai labiau rūpėjo net ne pagrindiniai herojai, jų meilės išgyvenimai, o dėl jų kylanti sumaištis, leidžianti kurti gyvą intrigą, įtraukti į veiksmą įvairių socialinių ir tautinių grupių atstovus.

Dramos centre – dviejų didikų giminių Radvilų (Kristupo Radvilos Perkūno) ir Katkų (Jeronimo ir Jono Karolio) konfliktas, vos neatvedęs iki ginkluoto susirėmimo. Jis kyla dėl merginos – Katkų globojamos našlaitės, Slucko kunigaikštytės Sofijos Olelkaitės, kurią nori vesti Jonušas Radvila. Šeimų nesantaika turi idėjinį pagrindą (Katkai – katalikai, karaliaus Žygimanto Vazos politikos šalininkai, Radvilos – evangelikai reformatai, gynę Lietuvos savarankiškumą). Kivirčas paliečia ir didikų ambicijas, garbę, egoistinius klanų interesus. Katkai nutraukia su Kristupu Radvila Perkūnu pasirašytą sutartį sutuokti Jonušą su jų globotine Sofija, nes Radvila jau buvo pradėjęs bylinėtis su Katkais dėl savo dvarų, be to, jis „atskalūnas“.

<sup>167</sup> Balys Sruoga, *Raštai 2: Dramos*, 1996, p. 141.

Radvila pasiryžta sūnui nuotaką laimėti jėga, ir abi pusės sutelkia nemenką kariuomenę.

Šeimų konfliktas, kaip *Romeo ir Džuljetoje*, įtraukia visą miestą (Vilnių), tampa visuotinio sąmyšio priežastimi. Šekspyriškas, o kartu ir sruogiškas miestiečių chaotiškų, griaunančių aistrų šėlsmas, kurį dramoje perteikia veržlus dialogas, greitas veiksmo ritmas, sustiprina personažų jaunystę, nutrūktgalviškas gyvybingumas, luominė ir tautinė įvairovė. Kaip *Romeo ir Džuljetoje*, čia proto balsui atstovauja ir meilę gina dvasininkas – vyskupas Merkelis Giedraitis, kurio misija baigiasi sėkmingai: iškilus bendrai grėsmei, šeimos susitaiko, jaunuoliai tuokiasi.

*Barboros Radvilaitės* sąsajas su Shakespeare'u yra patvirtinusi istorikė Ieva Andrulytė-Aleksienė: „Jau anksčiau ir kitiems rašytojams sukau galvą, jog mes, lietuviai, daug kalbame apie Romeo ir Džuljetą, kai patys turime gražų ir kilnų meilės pavyzdį“<sup>168</sup>. (Ši drama aptariama skyriuose „Renesanso stilizacija. Balio Sruogos *Barbora Radvilaitė*“, „Dvi *Barboros Radvilaitės*.)

## Interscriptum

### Kritinė tragedijos refleksija. Kazio Binkio *Generalinė repeticija*

Tyrinėdami moderniąją tragizmo raišką neatsispiriame pagundai dirštelti į kūrinius, kurie neturi tiesioginių sąsajų nei su istorija, nei su Shakespeare'u – į Kazio Binkio *Generalinę repeticiją* ir Sruogos *Dievų mišką*. Šie kūriniai yra tam tikros takoskyros lietuvių literatūros istorijoje. Jie atvirai reaguoja į laiko iššūkius, juose keičiasi literatūriniai ir kultūriniai

---

<sup>168</sup> Ieva Andrulytė-Aleksienė, 1975, in: *Balys Didysis: Prisiminimai apie Balį Sruogą*, sudarė Reda Pabarčienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1997, p. 406. Autorė prisimena, kad Sruoga analizavo istorinę medžiagą, studijavo lenkišką literatūrą. Beje, ir Vanda Daugirdaitė-Sruogienė 1936 metais buvo paskelbusi straipsnį apie Barborą Radvilaitę.

orientyrai, ryškėja autorefleksyvumas, kritinis žvilgsnis į klasikinius literatūros kanonus.

Binkio *Generalinė repeticija* kurta panašiu laiku kaip Sruogos *Kazimieras Sapiega* (nuo 1939 metų rudens iki 1940-ųjų pavasario, išsp. 1959), tuomet, kai jau buvo pasirašyti slaptieji Ribbentropo-Molotovo protokolai, Vilniaus kraštas gražintas Lietuvai ir išiplieskęs Antrasis pasaulinis karas. Autorius joje pasitelkia sąlygiškojo, epinio teatro (Luigi Pirandello, Bertoldo Brechto, Karelo Čapeko) stilistiką. Mūsų tikslas nėra detali šios įtakos analizė. Labiau rūpi išryškinti dramoje keliamus klausimus apie tradicinės dramos (tragedijos) galimybes perteikti totalitarizmo patirtį. Ar teatras pajėgus atspindėti tikrovę ir ją keisti? Ar aukštosios literatūros suformuotos nuostatos apie žmogaus orumą, laisvę, sąmoningumą, gebėjimą priešintis blogiui turi pagrindo realybėje?

Montažinės kompozicijos dramoje panaudotas „teatro teatre“ principas. Prologe, šešiuose paveiksluose ir tekste neišskirtame epiloge papasakotos dvi viena kitą komentuojančios istorijos. Viena, įrėminanti, istorija yra pjesės kūrimas ir spektaklio statymas, kita, vidinė, vaidinama „pjesė“, atskleidžia karo sunaikintos šeimos tragediją. Tačiau dviejų plotmių atskyrimas sąlygiškas, nes visi įvykiai – ir vaidinimas, ir pasirengimas jam – vyksta toje pačioje teatro erdvėje ir yra spektaklio generalinė repeticija, kurioje dalyvauja ne tik personažai-aktoriai, bet ir spektaklio statytojai. Abi istorijas jungia ir vaidinamos „pjesės“ autorius, kuris kartu yra ir jos prototipas, ir personažas.

Išorinė istorija yra Direktoriaus, Režisieriaus ir Autoriaus diskusija apie teatro meną, o vidinė ją iliustruoja „antrojo laipsnio“ teatre. Binkis, kaip ir Brechtas, sukuria kelias stebėjimo perspektyvas: iš salės į sceną (įprastoji), iš scenos į salę, iš vienos sceninės plokštumos į kitą. Jo dramoje atliekamas teatrinis eksperimentas. Vidinės istorijos autorius yra eilinis žmogus, be to, dar emigrantas nesolidžia Zajončeko pavarde. Jo meno „doktrina“ – tikroviškumas. „Pjesės“ objektu jis pasirenka save patį, paprasto žmogaus gyvenimą, kuris rodomas „paties personažo interpretacijoje“ (p. 37). „Autorius“ savo pjesėje nieko negali keisti, nes tai – praeitis; „tai, kas pasakyta, iš tikrųjų buvo“ (p. 43). Pats jos rašymo procesas sutampa su gyvenimu, kūrinys neužbaigtas tol, kol gyvas kūrėjas.

*Generalinėje repeticijoje* akcentuotas teatriškumas turi antiteatrinę, antiliteratūrinę paskirtį. Binkio herojus neigia tradicinę dramą, nes rimtai traktuoja teatro meną. Jis priverčia teatrą atsisakyti savo prigimties, sukyla prieš literatūrinės ir sceninės konvencijas, prieš komercinį teatrą. Jo „pjesėje“ nebus nieko, kas galėtų intriguoti žiūrovą, patenkinti jo laukimą: iškilaus veikėjo, reikšmingų idėjų, psichologijos, komišku ar meilės scenų – tik mažas žmogus su savo paprastu gyvenimu. Tai sceniškai nepatrauklus, finansiškai rizikingas eksperimentas: „turėsime pilką ir nuobodų spektaklį“, – reziuumuoja Direktorius (p. 47).

„Pjesės“ personažai – eiliniai žmonės, kuriais paprastai nesidomi tragedija. Jų gyvenimas „neįdomus, vienodas, panašus į milijonus kitų mažų žmonių gyvenimą“ (p. 47). Jie bevardžiai arba pavadinti banaliausiais vardais (žmona Nendrelė, dukra Pupa); jie niveliuojami, multiplikuojami, paskui vėl „sulydomi“. Abiejose fronto pusėse kaunasi Šviesiai ir Tamsiai pilki kareiviai. Menkas, išgąsdintas kaip medžiojamas kiškėlis Zajončekas – Autorius – Vyras – I Šviesiai pilkas kareivis. Maži žmonės – tarsi skruzdėlės: „Turi savo imperijas. Moka naudotis technika. Kiekvienas individas absoliučiai pajungtas bendruomenės reikalams. Neturi savo valios. Nepasiilgsta laisvės“ (p. 114–115). Bet jų yra dauguma ir jie skaudžiausiai pajunta laiko dramatiškumą.

Vidinės istorijos („pjesės“) veikėjai patalpinti pabrėžtinai sentimentalioje aplinkoje. Sentimentalumas čia tyčinis, perimtas iš miestiečių dramos, kurioje šlovinamos taikios miestiečių dorybės. Zajončekas namuose viskas minimalu, smulku (namelis, sodas, gėlynas, tarsi Margaritos iš Goethe's *Fausto*, maži šeimos džiaugsmas ir šventės). Bet visi elementarūs poreikiai patenkinti – civilizacija, kultūra atėjo ir į eilinių žmonių buitį. Mažo žmogaus gyvenimas be proveržių ir idėjų, bet jame tarpsta meilė ir rūpestingumas. Į tokį nekonfliktišką pasaulį įsibrauna svetimas balsas iš aplinkos – radijas praneša apie absurdiškus ir dėl to grėsmingus ekscesus pasienyje („du ginkluoti anos pusės kareiviai peržengė mūsų vakarų sieną, įeidami mūsų pusėn net devyniolika metrų“, p. 51). Ideologija pasikėsina į idilę. Zajončekas mobilizuojamas, jis, t. y. I Šviesiai pilkas kareivis, nušauna I Tamsiai pilką kareivį tą patį reiškiančia pavarde Heshen, taip pat



telegrafistą, kurio kišenėje randa tokią pat šeimos fotografiją. Vadinasi, jis nušovė patį save. Zajončekas meta ginklą, pabėga iš fronto, grįžęs randa subombarduotus namus, žuvusią dukrą, išprotėjusią žmoną. Emigruoja, skursta šaltame viešbutyje, slaugo sergančią žmoną ir rašo dramą apie savo gyvenimą.

Klausimo, kas kaltas dėl mažo žmogaus tragedijos, Binkis tiesiogiai nekelia. Jo personažų akiratyje nėra įsmeinto priešininko, jis anuluojamas dar radikaliau nei Sruogos dramose. Tamsiai ir Šviesiai pilki kareiviai abiejose fronto pusėse elgiasi vienodai, stengiasi neprovokuoti agresijos, nes gyvenimas dabar tampa ypač brangus. Tačiau dėl to dramos konfliktas nesilpsta, priešingai, įgyja globalų mastą. Karo veiksmų ir žmogaus likimo režisierius perdaug didelis, kad būtų išvestas į sceną. Tai *sistema* – visoje Europoje išplitęs totalitarizmas, kuriam privatus žmogaus gyvenimas nieko nevertas. Personažų erdvėje veikia alegorinis asmuo Miss Europa – dažyta senmergė, kurios pelningų vedybų planus vis sugriauna suvedžiotajai vyrai (turimi galvoje Europą alinantys prievartiniai režimai): „Vyrai iš prigimties destruktivus elementas. Duok jiems valią, tai pasauly jokios tvarkos nebebus“ (p. 54).

Visa, kas vyksta *Generalinėje repeticijoje*, yra pati tikriausia tragedija. Plataus konflikto fone žūsta pagrindiniai personažai, sugriaunamas jų pasaulis. Tačiau tai antitragiška tragedija. Karas apnuogina pažeidžiamąsias literatūros vietas – iliuziškumą, atitrūkimą nuo tikrovės, net užslėptą agresiją. Binkis apčiuopia tašką, kuriame pavojingai suartėja tragedinis ir totalitarinis mąstymas: tai *ideologija* – nesvarbu, ar valstybinė, tautinė, klasinė, net humanistinė. Ir dar daugiau – jis ginčija pačią tragedijos moralinę doktriną. Nors ir grindžiama aukštosiomis vertybėmis, ji galų gale vis tiek pareikalauja mirties. Iš eilinio žmogaus pozicijų vienodai brutali atrodo visų valstybių oficialioji ideologija, kuri virsta klasine valdančiųjų galvosena. Ją lydi masinė isterija, smurto propaganda, melas, demagogija. Tautinės vienybės šūkiu skelbiami reksmingų klišių kalba. Operetiškai butaforiški personažai Ponia su Ašara aky ir Don Alfonso ragina parodyti patriotinius jausmus ir aukoti karo našlėms: „Dabar nebeturi būti skirtumo tarp vargšo ir turtingo, tarp mokyto ir prasčioko, – visi turime aukotis

ant tėvynės aukuro“ (p. 87). Blaivumas, sveikas protas atrodo išdavikiški. Kai Invalidas demistifikuoja tokią tėvynės meilę, pasigirsta minios riksmi: „Bolševikas! Diversantas!“ (*Ten pat*).

Binkio akyse susvyruoja tragedinės tiesos pozicija, kuriai įrodyti nebepakanka ją skelbiančio herojaus kančios ir žūties. Dramaturgas „perskaito“ tragediją ne iš herojaus – idealų ir vertybių gynėjo, o iš aukos pozicijų. Tragedijos prioritetas: garbė prieš gyvastį – čia paneigiamas ir iškeliamas gyvenimo vertė. Žudymas negali būti pateisintas niekuo, ir tai ypač aki-vaizdu jam įgijus visuotinį mastą. Mirtis netenka grožio ir prasmės. Individo herojinis žygdarbis nepajėgus sustabdyti naikinančio prievartos sistemos mechanizmo. Mažo žmogaus pasiaukojimas ne tik beprasmiškas, bet ir neįmanomas, nes jis neturi pasirinkimo laisvės – jis gali būti tik paaukotas, o tie, kurie kalba apie pasiaukojimą, patys mieliau aukoja kitus.

VI paveiksle Ponia su Ašara balse ir Don Alfonso II ieško autoriaus, kurio tragediją teatras ryt ruošiasi parodyti. Ponia gražbyliauja apie autoriaus talentą, šalies laimę, kad jį turi, ir žada pagalbą, jei jis pakeis pjesės interpretaciją. Mat jos vyras prekiauja ginklais, ir nepatogu remti talentą, kuris savo menu kenkia karo menui: „Karo veiksmų teatras yra toks pat žavus, kaip ir kiekvienas teatras“ (Don Alfonsas II, p. 148).

Dramos kulminacijoje ir atomazgoje veiksmas iš viešbučio, kuriame miršta Nendrelė, perkeliamas į sceną. Vyras ir žmona tampa aktoriais, kurie kalba kiek pakeistais balsais. Sugriaunama tikroviškumo iliuzija, bet vaidinimas turi likti tikroviškas, nes iš esmės niekas nepasikeitė: personažų gyvenimas, kuris buvo lyg ir atsijęs nuo teatro, vis dėlto vyko teatre. Autorius prislėgtas, kad pabaigą reikės keisti. Jis paaiškina aktorei, kaip vaidinti Nendrelės mirtį. Kreipiasi į Vyrą vaidinantį aktorių, klausdamas, kaip šis pasielgtų jo vietoje. Paprašo iš jo ginklo ir norėdamas parodyti, kaip suvaidinti savižudybę, nusišauna pats.

Spektaklio generalinė repeticija baigiasi Autoriaus mirtimi. Jo eksperimentas nepasiteisino. Jis įsitikina, kad mene neįmanoma gyvenimo nei atspindėti, nei pakeisti. Meninė tikrovė ir realybė yra visiškai priešingos, nepalyginamos. Kančia gyvenime beprasmė ir neatšaukiama, be iliuzijų ir vilties. Meno autorystė aiški, o kas yra gyvenimo kūrėjai – nežinia. Žmo-

gaus savarankiškumas, jo gyvenimo prasmingumas, kūrybos galia – tai tik meno suformuotos iliuzijos: „Uždarykite visus teatrus, nes jie nieko negali. Tėra tik vienas galingas karo veiksmų teatras“ (p. 160). Autoriaus mirtis reiškia ir jo atstovaujamos mažųjų daugumos pralaimėjimą. Ji nesukelia deramo rezonanso, nieko neišjudina teatro aplinkoje. Dramos atomazgą lydi ironija, tragediją nustelbia banalybė: Direktorius džiaugiasi, kad tai bus puikus spektaklio anonasas.

Ir vis dėlto teatrinis eksperimentas pasiteisino. Spektaklis, kuriame iškelta mažo žmogaus problema, bus vaidinamas, pjesė jam parašyta iki galo. Autorius, kaip tikras tragedinis herojus, apgynė savo garbę, pasiekė tikslą – atnešė į sceną meninę tiesą ir vardan jos paaukojo gyvybę.

*Generalinės repetitijos* centre yra ne personažas ar veiksmas, o suvo-kėjas, į kurio sąmonę tiesiogiai apeliuojama. Kritinė refleksija čia svarbiau nei emocinis įsijautimas. Kovodamas su teatro iliuziškumu, mažindamas žiūrovo pasitikėjimą teatru, Binkis didina jo pasitikėjimą pačiu savimi. Žiūrovas mokomas ne išgyventi katastrofas, o jų nesubrandinti, atpažinti tikruosius jų kaltininkus.

### Infernalinis groteskas. *Dieviškoji komedija Dievų miške*

Svarbiausiu Sruogos *Dievų miško* semantikos šaltiniu dažniausiai laikoma ironija<sup>169</sup>, iškelianti kūrinį virš autentiškos memuaristikos ir antifašistinės dokumentikos<sup>170</sup>. Tačiau talpesnis, mūsų nuomone, būtų groteskas, kuris, nors ir nedrąsiai, kartais minimas kalbant apie *Dievų mišką*<sup>171</sup>.

Nusakant sudėtingą grotesko sąvoką dažniausiai naudojami žodžiai „absurdiškumas“, „keistumas“, „dirbtinumas“, „deformacija“, „ekscentrika“ „paradoksas“, „ambivalentiškumas“. „Paprasciausia arba klasikinė grotesko idėja yra natūralios tvarkos apvertimas, besireiškiantis pabaisiškomis

<sup>169</sup> Algis Kalėda, 1984, in: *Kūrybos studijos ir interpretacijos: Balys Sruoga*, 2001, p. 225; Mečys Laurinkus, 1979, in: *ibid.*, p. 192–207.

<sup>170</sup> Algis Samulionis, *Balys Sruoga*, 1986, p. 383.

<sup>171</sup> Žr.: Vytautas Kubilius, „Grotesko poetika“, *Lietuvos TSR Mokslų Akademijos darbai* 1(50), A serija, 1975, p. 142–143; Algis Samulionis, *op. cit.*, p. 383; Vytautas Kubilius, *XX amžiaus literatūra*, 1995, p. 178–179.

formomis, kuriose susipina žmonių, gyvulių ir augalų pasaulis<sup>172</sup>. Groteskas yra nuolat kintančio, antiklasiško, antiherojiško pasaulio ženklas<sup>173</sup>, kraštutinė karikatūros forma, aukščiausias komiško kontrasto laipsnis<sup>174</sup>. Jis transformuoja tikrovę sujungdamas priešingas, realiame gyvenime nederančias savybes: fantastiškumą ir tikroviškumą, šventumą ir profaniškumą, tragizmą ir komizmą, rafinuotą ir vulgarią kalbą. „Groteske menininkas gauna į rankas išgaubtą veidrodį, kuris ne jungia daiktus, o juos išardo iki pradinių elementų, ne atspindi, o bedieviškai sudarko natūralų pavidalą ir įprastą normą“<sup>175</sup>.

Groteskas yra Viduramžių karnavalinės (liaudies) kultūros ypatybė<sup>176</sup>, bet jis būdingas ir oficialiajai Viduramžių kultūrai. Dangiškumo ir žemiškumo, dvasingumo ir kūniškumo, niūrumo ir komizmo gretinimas, kuriantis neatitikimo tarp temos ir jos realizacijos įspūdį, tuomet atrodė įprastas ir normalus<sup>177</sup>. Be to, juokas Viduramžiais – ne tik gyvenimo teigimo, atgimimo, bet ir mirties palydovas (mirties šokio fenomenas<sup>178</sup>).

Groteskas, kaip viena komizmo technikos rūšių, satyrinio deformavimo būdas<sup>179</sup>, leidžia integruoti kitas *Dievų miške* esančias komiškojo diskurso formas – karikatūrą, šaržą, parodiją, hiperbolę, travestiją, ironiją. Jo paieška atveria viduramžiškuosius, infernalinius kūrinių motyvus, asociacijas su Dante ir jo *Dieviškąja komedija*. Beje, Dante ne kartą minimas ir Auschwitzą išgyvenusio Italijos žydo Primo Levio knygoje *Jei tai žmogus*, rašytoje panašiu laiku, kaip ir Sruogos memuarai, 1945–1947 metais<sup>180</sup>.

<sup>172</sup> **Ülar Ploom**, “Grotesque Images in Dante’s *Inferno*: the Problem of the Grotesque Overcome”, in: *Interlitteraria. The Language of the Grotesque*, Tartu: Tartu University Press, 1997/2, p. 84.

<sup>173</sup> **Marina Grishakova**, “Virtuality and the Grotesque in Cervantes’ *Don Quixote*”, in: *ibid.*, p. 160.

<sup>174</sup> **Yuri Borev**, “The Grotesque”, in: *ibid.*, p. 12.

<sup>175</sup> **Vytautas Kubilius**, *Žanrų kaita ir sintezė*, Vilnius: Vaga, 1986, p. 175.

<sup>176</sup> **Михаил Бахтин**, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва: Художественная литература, 1990.

<sup>177</sup> **Аарон Гуревич**, *Проблемы средневековой народной культуры*, Москва, 1981, с. 271–325.

<sup>178</sup> **Jüri Talvet**, “The Polyglot Grotesque”, in: *Interlitteraria. The Language of the Grotesque*, 1997/2, p. 54.

<sup>179</sup> **Б[ождан] Дземидок**, *О комическом*, 1974, с. 105.

<sup>180</sup> **Primo Levi**, *Jei tai žmogus*, iš italų k. vertė Violeta Tauragienė, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2003.

Sruogos groteskas – XX amžiuje populiarus juodojo, makabriško humoro atmaina, kuriame įkūnytas viduramžiškas komizmo ir *inferno*, juokdarystės ir absoliutaus blogio ryšys. Jis signalizuoja apie poeto, literatūros profesoriaus patirtą kultūrinį šoką, apie jo sąmonėje įsitvirtinusių kultūrinių vaizdinių, racionalizmo, romantizmo, humanizmo, taip pat ir klasikinio tragedinio diskurso krachą.

Žinoma, rizikinga *Dievų mišką* laikyti vientisu groteskinio stiliaus kūrinium – jame aptinkami tik atskiri grotesko epizodai, kurie, tiesa, yra labai įsimintini ir efektingi. Grotesko aikštelė jame suformuojama „atgaline data“, nuėmus pasakotojo kaukių ir komentarų sluoksnį, suražinus jį į ikirefleksinę patirties kaupimo stadiją, rekonstravus jo *patiriamą* tikrovę, taip pat ir lagerio tvarką bei jo vietą „kosminėje“ pasaulio tvarkoje.

*Dievų miško* kaip ir *Dieviškosios komedijos* pasaulį centralizuoja trilypė autoriaus-personažo-pasakotojo figūra. Dante ir Sruoga savo kūrinuose kalba asmeniškai kaip poetai, kelionės po „anapus“ dalyviai ir baisybių liudininkai, kaip kenčiantieji ir išrinktieji (vienas Dievo, kitas tautos – jos įkaitas), kaip tiesos ir prasmės ieškotojai, žmonijos mokytojai ir teisėjai. Jų reali ar dvasinė istorija nušvinta iš dviejų – personažo (keliautojo, kalinio) ir iš anapus grįžusio pasakotojo – perspektyvų. Personažas žvelgia į pasaulį iš aprašomų įvykių laiko, patiria jį jusliškai, dalyvauja „mirties šokyje“ kaip gedintysis ir mirštantysis. Jo pozicija visatos sąrangoje periferinė, o išlikimo galimybė negarantuota; jis tampa „keliautoju“ po mirusiųjų pasaulį tik iš žinančio istorijos baigtį perspektyvos. Pasakotojas, priešingai, yra intelektualus, perpratęs Dievo tvarkos paslaptis, Sruogos atveju – ir ironiškas. Sruogos žvilgsnis krypsta į sociologijos, politikos, istorijos, kultūros, etikos sritis, jis tyrinėja lagerių „kultūrą“, „mušeikizmo filosofiją“, tautų santykius *etc.* Tam vaidmeniui pasiruošia perėjęs klipatų komandą, ligoninę ir įsidarbinęs kalinių raštinėje, vienoje pačių svarbiausių lagerio įstaigų: „Iš čia jau galėjau *tarytum iš aukšto kalno* [išskirta mano – R. P.] žvalgytis po lagerį, viską sekti ir įsidėmėti“.

Aišku, memuaruose, kaip ir vizijoje, sunku nubrėžti griežtą ribą tarp personažo ir pasakotojo. Pastarasis gimsta pirmojo potyrių sferoje ir nuolat

grįžta į ją. Panašiai ir ironija gali būti suvokta kaip suvaldytas, redukuotas groteskas. Pasakotojas yra tas, kuris ištrūko iš grotesko pasaulio.

Pagrindiniai pasaulio transformacijos principai *Dievų miške* yra alternatyvumas, keistumas, fantastiškumas. Stutthofo lokalizacija, tvarka, atmosfera būdingi tradicinei pragaro sampratai. Sruogos lageris – tai supermateriali tikrovė, išgryninta blogio esmė, „koncentruot[as] pragar[as]“ (p. 272). Jis įsikūręs apačioje, buvusiam jūros dugne, drėgnoje, skersvėjuotoje žemumoje, „toli nuo pašalinių akių ir ausų“ (p. 243). Tai mirusiųjų sfera, kurią nuo gyvųjų skiria „aukšti platūs vartai“ (p. 255). Joje sugriaunama kasdienybės logika, natūralios proporcijos, priežasties ir pasekmės ryšiai: pavieniai elementai ir detalės realūs, bet visuma, esmė nenatūrali. „Lageris – tai visiškai atskira respublika, autonomiškai nepriklausoma, kaip macharadžų dominija“ (p. 261). Šiame „mažai kam žinoma[me] užkemsy[je]“ (p. 241) vyksta neįtikėtini dalykai. Naujai atvykusiems lageris atrodo kaip bepročių namai, šitos šalies papročiai „keistoki“. Kita vertus, pragare yra sava pamišėliška tvarka, „ratai“ (barakai), kuriuose kaliniai patalpinti pagal nusikaltimą (politiniai, kriminaliniai), sveikatos būklę (klipatos, ligoniai, darbo komandos) ir t. t.

Lageris vienu metu yra šiapus ir anapus, jis priklauso žemei ir transcendencijai. Laikas jame įprastas ir kartu išnykęs, virtęs amžinybe. Čia ateinama, bet iš čia (su retomis išimtimis) neišeinama. Vienintelė susižinavimo priemonė su gyvuoju pasauliu – griežtai cenzūruoti laiškai. Pragarą ir ne-pragarą skiria ne tik erdvinė (čia / ten, šiapus / anapus), bet ir laiko (tada / dabar) opozicija. Grįžti į paliktąjį pasaulį, matyti jį tokį, kaip anksčiau, nebeįmanoma.

Ironiškai Sruoga lagerį įvardija kaip rojų arba skaistyklą, skirtą paklydėliams į tikrą kelią atvesti: tai pajūrio kurortas dievų miške. Ironija nesunaikina pragaro „pragariškumo“, o dar labiau jį pabrėžia. Jai būdingas neatitikimas tarp tekstines ir kontekstines, paslėptos ir tiesioginės reikšmės leidžia supriešinti ir kartu išryškinti pragaro „steigėjų“ ir aukų, normos ir nenormalumo požiūrius. Ironijos dėka lageris/pragaras tampa groteskiška civilizacijos grimasa, idealia antiutopija, kurios logika – alogiškumas, norma – nenormalumas. Gėris ir blogis, demoniškumas ir dieviškumas čia

sukeičiami vietomis; tai, kas aukšta, prakilnu, vertinga – degraduojama, kas žema, bjauru, nežmoniška – išaukštinama.

Šis „rojus“ skirtas ne mirusiems, o gyviems. Kaliniai į jį patenka ne už nuodėmes, o dažnai už dorybes, ne laisva valia, o per prievartą. Auklėjamas ne jaunas, o susiformavęs žmogus. Mokoma rimbu, lentgaliu. Bausmė prilyginama gelbėjimui, izoliavimas – apsaugai, pavergimas – teisių gynimui: „Į lagerį pasodino jus apsaugai. Jūs esate tokie nusikaltėliai, kad laisvėje jūsų elgesiu pasipiktinusi visuomenė gali jus suplėšyti“ (p. 262). Kalinių riejimas ir mušimas – gero tono požymis. „Jeigu senis kalinys muša naujoką, senis valdžios akyse buvo jau „pasitaisęs“, „atgailėjęs“ savo nusikaltimą, „susipratęs“ (p. 270). Kaltas visuomet nuskriaustasis; blogiausieji jaučiasi geriausiai, geriausieji – blogiausiai, budeliai virsta auklėtojais, barokas degraduoja iki barako. Aukščiausioms kultūros kategorijoms ir dvasinėms savybėms suteikiamas priešingas turinys. Lageris, barakas – didžiausias Hitlerio Vokietijos kultūros vaisius, Vokietija – „klasikinė lagerių šalis“ (p. 244). Specialybė, kvalifikacija, amatas, meistriškumas, pašaukimas, talentas – tai sutaurinti, eufemizuoti žiaurumų nusakymai. Fritz[as] Selonke – „vienas pačių gambiausių lagerio galvažudžių“ (p. 313); Schreider[is] – kapas pagal pašaukimą, „vienas uoliausių lagerio razbaininkėlių, dirbęs galvažudžio darbą su dvasios pakilimu“ (p. 269), Zimmermann[as] – „daug nusipelnęs galvažudys profesionalas“ (p. 351), Willi[s] – „vagus meisteris, menininkas stačiai“ (p. 410). Banditai gali būti „įžymūs, garsūs, talentingi“ (p. 271), „razbaininkai“ – pavyzdingi, klasikai. Kita vertus, autoriaus-pasakotojo sugebėjimai („Eilėraščius, dramas rašyti moku... Galėčiau dėstyti dramaturgiją. Gal ir Stanislavskio sistema išeitų [...]“) įvertinami kaip *Scheisse* (p. 299).

„Auklėjimo“ tikslas – užmiršti auklėjimo pamokas, ištrinti antrąją žmogaus prigimtį – kultūrą. Kaliniams patarta „savo dvasioje likviduoti praeitį, inteligento buitį ir pradėti visiškai naują nežinomą, nematomą bandito gyvenimą“ (p. 284). Rezultatas – atvirkščia atsivertimo istorija. Poetas, profesorius tampa vergu, normalus žmogus – kriminalistu ir galvažudžiu. Sumuštas naujokas lygu išmokslintas. Mirtis ir perauklėjimas – beveik identiškai dalykai; tobulai perauklėtas – miręs žmogus.

Lageryje, kaip ir pragare, pilna įvairaus plauko sargų, kankintojų, prižiūrėtojų, kurie akivaizdžiai demonizuoti. Velnias yra tipiškas grotesko objektas, jungiantis komizmą ir baisumą<sup>181</sup>. Groteskiška jų gausa („duonos pjaustytojai, marmelado tepėjai, sriubos dalytojai, bliūdelių mazgotojai, barzdaskučiai, [...] perkūnas juos žino, kiek tos valdžios buvo tenai“, p. 372), kūno sandaros hibridiškumas, beprotiškas aktyvumas ir agresyvumas, tamsos pomėgis. Prižiūrėtojai – šlykštūs mutantai, pusiau gyvuliai, pusiau žmonės – lyginami su slibinais, šunimis, tarakonais, keistai besielgiančiais daiktais. Komendantas Paul[is] – „šakalo ir hienos metisas“ (p. 357); bloko raštvedžio padėjėjo padėjėjas – „nusipešęs toksai blazdikaulis, panašus į žmogų. [...] sunykęs ir sumenkėjęs, krunkščias ir prunkščias, perėjęs visokią velniavą“ (p. 283). Gdansko gestapininkams „patiem buvo neaišku, žmonės jie – ar šiaip koks dvikojis nesusipratimas“ (p. 254). Tokie sargai kalinius pasitiko jau pirmą naktį: „Storomis lazdomis mostakuodami, tekini atbėgo int mus. Vienas aukštas ir diržingas su balsu, kuriuo pasižymi slibinas vokiškoj operoj, *Siegfriedą* begiedant. Antras – perpus mažesnis, toks kultuvių giminės naktinis padaras, kalbą su stipriu lenkišku akcentu“ (p. 255).

Smurtautojų veiksmai sutelkti, monotoniški, pusiau žaidybiniai, dirbtini, panašūs į operą, cirko triukus, farsą: „Pašauktasai naujokas ateina, kaip visi normalūs žmonės vaikšto. Schreideris pasitinka jį tarpdury ir mauna jam batu į pilvą, – naujokas virsta aukštielninkas į kiemą. Schreideris vėl jį šaukia, vėl jis eina ir vėl virsta... Taip tęsiasi tol, kol naujokas susipranta, kad pašauktam reikia bėgti“ (p. 269). Mušimą lydi keiksmai, „čirškinamieji žodeliai“, vulgarūs, žeminantys, kūno apačią pabrėžiantys, jo suirimo linkintys grasinimai, kreipiniai: „senas kupranugari“, „visų velnių bendras vaike“, „išvietės drieže“, „driskių kuine“, „driskių išsigimėli“, „pašvinkęs rupūže“, „pakaruoklio vėdare“, „kiauliašunie“, „kirmėlės vaike“, „apsidrėbusio kuilio sūnūs“, „keturkojų ir dvikojų maitų padarai“, „šuns uodegos inteligentija“.

---

<sup>181</sup> Аарон Гуревич, *Проблемы средневековой народной культуры*, Москва, 1981, с. 300–301.



Mušimo scenose groteskiškai, ne pagal paskirtį, naudojami daiktai, maišoma taiki buitis ir žudymas: „Virtuvės veikėjai, visi nusipenėję it lašiniai kuiliai“, naujokams „šluotkočiais ir samčiais viršugalvius patašo, kaustytais batais judesius pagreitina“ (p. 297). Marijampolės gimnazijos direktorių Masaitį maisto dalintojas Taranskis užmušė taburete. Deginami lavonai vartomi su šakėmis kaip kotletai. „Dieną išeidavo dar pusė bėdos, bet naktį būdavo visas reginys – geros operos vertas! [...] Degintojai su šakėmis aplink duobę šokinėja it velniai, Valpurgijų naktį su raganomis besitąsydami!“ (p. 491).

*Dievų miško* pasakojimo centre – kūniškoji aukų egzistencija. Lageryje neįtikėtina kūnų tirštuma (1944 metų pabaigoje Stutthofe buvo 40 000 žmonių), beprotiška erzelynė. Minios riksmas materializuojasi, įgyja siurrealistinį pavidalą: „Bendras minios ūžesys persilieja keiksmas, keiksmas banguoja minios ūžesiu. Tarytum vietoj lempos būtų buvęs pakabintas didelis besitempiąs keiksmas ir spinduliuotų jisai į visas puses“ (p. 285). Kūno gyvenimas lageryje unifiktuotas ir standartizuotas – „kūno individualumas yra visiška priešingybė groteskinei vaizduotei“<sup>182</sup>. Išnyksta kūnų ribos, autonomija, jie „sulimpa“ vieni su kitais: „vieno kojos susipainiojo su kito galva pagal silkių pavyzdį, [...] vienas kniūpsčias kriokia, kitas ant jo raitas joja, [...] vienas stena, kitas rėkia“ (p. 255). Visi kaliniai vienodai aprenjami, vienodai maitinami, sinchroniškai juda rikiuotėje, naktį kartu verčiasi ant kito šono. Galima sakyti, kad čia veikia vienas grupinis kūnas, išgyvenantis bendrą visų dalį.

Kūno transformacijas groteske paprastai lydi pažeminimai<sup>183</sup>. Lagerio aukų kūnai keičiasi ne evoliucijos, o involiucijos kryptimi ir pereina į subžmogišką būseną, patirdami kelias išsiformavimo stadijas. Mutuojančio kūno ypatybė – būsenų tarpiškumas, neapibrėžtumas. Nusitrina riba tarp mirusio ir gyvo kūno, tarp žmogiško ir gyvuliško būvio, tarp kūno ir daikto. Kaliniai numeruojami, spardomi, mindomi. Tikrintojai lipa per

<sup>182</sup> **Vincente J. Benet**, „Horror and the Grotesque: Corporeal Landscapes of Violence“, in: *Interliteraria. The Language of the Grotesque*, 1997/2, p. 255.

<sup>183</sup> **Anne Lill**, „Characters, Situations and the Grotesque: Interpreting Apuleius' *Metamorphoses*“, in: *ibid.*, p. 70.

gulinčius, „Pataiko ant pilvo – gerai ir pilvas, pataiko ant kaktos – kuo gi kakta blogesnė už pilvą?!“ (p. 286). Aukos įgyja įvairiausių gyvulių, daiktų, šliužų pavidalus, tik jie ne tokie grėsmingi kaip budelių. Prieš viršenybę reikia išsitempti kariamo šuns pavyzdžiu, atsistoti dvikojo arbatinuko poza. SS feldfelbelis Lüdke šokdina kalinius kaip varles. Kozłowski juos kartais paverčia driežais („liepdavo pilvu šliaužti per kiemą“), kartais varlėmis, kartais fakyras: „reikėdavo ant vienos kojos tupėti“ (p. 311). Kūno dalys pakrinka, atsiskiria nuo visumos. Kojos „nebeneša kūno, nors tu ką! [...] Ir ragino mane, ir lazdele baksnojo, bet kojos nekreipė į tai jokio dėmesio. Pagaliau negi jas muša, – kas jom?“ (p. 346).

Galutinis kūno transformacijų rezultatas – mirtis, kuri groteske nėra tabu. Ji vieša, netekusi šventumo ir pagarbos. Pati mirimo procedūra ilga, tarp gyvumo ir negyvumo esama daug tarpinių stadijų. Gyvi žmonės atrodo kaip vaikščiojantys, kalbantys numirėliai. Dante's *Pragare* sielos turi kūnišką pavidalą, jos šąla, dega, kraujuoja, skęsta, verkia. Čia, atvirksčiai, gyvųjų kūnai virsta lavonais, deformuojasi. „[...] iš išvietės išlenda kažkokys neaiškus patamsio gaivalas, kadaisė buvęs panašus į žmogų. [...] Dabar jis buvo išklypęs toksai, kreivas, susilenkęs, su išsikišusiais šonkauliais, su atlėpusiu žandikauliu, nuogas, su numeriu ant krūtinės nuteptu... ne, – dabar jisai su žmogumi maža ką bendra beturėjo“ (p. 293). Kita vertus, mirusieji kartais „elgiasi“ tarsi gyvi. Vežamų lavonų „pajuodavusios rankos, sudžiūvusios it šakaliukai kojos kilnojas, vežimo supamos, ir maskatuojas, tarytum į save kviesdamos“ (p. 489). Kišami į krematoriumą lavonai „priešinasi“, atgauna savo „individualumą“. „Kai tik sveiką lavoną į pečių įkiši – jis tučtuojau iškelia aukštyn rankas ir kojas, lyg sąmoningai kito lavono nebenorėdamas įsileisti. [...] Daug vargo būdavo su tokiu asocialiu lavonu, kol jam iškeltas kojas ir rankas nulenkė, kol jam kaimyną pečiun įvarai“ (p. 490). Pasitaiko ir abu tarpiškumo variantai: tariama lavono gyvybė ir gyvojo „lavoniškumas“. Sruoga su bambizu nuo Biržų Jonu Šernu neša numirėlį, kuris „plaukte plaukia“, „pašliaužia per klanelį“, tarsi būtų gyvas. Jo gyvybė suvokiama kaip netikra. Sruoga įsikinko į numirėlio kojas „it į žagrę bulvėm atarti“ (p. 290). Tačiau paaiškėja, kad tai netikras numirėlis – jis atsidūsta, prašnenka. Ambivalentiška ir laidotojo būseną. Tas, kuris neša lavoną, tuoj pats gali būti nešamas.

*Dievų miške* dažnas groteskui būdingas skirtingų būtybių kūnų, taip pat gyvų ir negyvų kūnų koegzistavimas. Apysveikių kalinių, vos judančių klipatų, lavonų kūnuose įsiveisia parazitai, šleikštulį kelianti jų knibždėlynė. Žmogus ne tiek valgo, kiek pats yra valgomas, ne tiek naudoja, kiek yra naudojamas. Šalia krematoriumo įsikuria maisto sandėlis, kuriame laikomi duona, dešros, kumpiai, veikia samagono bravorėlis. Tie patys daiktai naudojami mirusiam ir gyvam kūnui aptarnauti. Nuogus lavonus „paguldydavo ant plačios lentos, – ant tos pačios, ant kurios duoną pjausto“ (p. 292).

Kūrinyje esama ir linksmesnio, François Rabelais tipo grotesko, susijusio su švente ir atgimimu, nors tą šventiškumą ir riboja bendras pragaro fonas. Viena tokių scenų – utėlių naikinimas Didįjį šeštadienį.

Besitąsant su raštais, užėjo ir Velykos, 1943 metų – pirmosios Velykos lageryje.

Šeštadienį prieš Velykas dirbome tiktai ligpiet. Popiet mūsų mielas Vacelis Kozlovskis išrikiuoja visą bloką kieme. Balandinė saulaitė taip gražiai šviečia, taip mielai šildo. Taip gera būtų toje mieloje saulužėje bent kiek pailsėti!

Paduoda Vacius komandą:

– *Zdejmowac kozzule! Ale prędzej!* – Nusivilkite marškinius, – greičiau!

Žiūrime, kas gi čia dabar bus? Argi jis, šėtonėlis meliausias, mus Velykom be kelnių paliks, – iš jo gi gali visko laukti? Bet kol kas dar nieko bloga nematyti. Visa ramu. Tik-tai liepė jis mums žemėje susėsti.

– Utėles mušti, rupūžgalviai, mušti utėles! – šaukia Vacius, mostakuodamas šakotu vėzdu.

O, štai kas! Tegyvuoja Vacius iki pirmųjų kartuvių!

O tiem palšmargiam pono Dievo gyvulėliam Didįjį šeštadienį padarėme ištisą pogromą.

Trak trak trak, trak trak trak, – taip ir traksi po visą kiemą it iš kulkosvydžio. Tūkstančių tūkstančiai žuvo jų tuomet vargšelių. (p. 341–342)

Šioje scenoje atsekamos kelios „karnavalinės“ procedūros, kurios gali būti traktuojamos kaip sudėtiniai parodijavimo elementai: apsikeitimas vaidmenimis, mažumo, menkumo padidinimas ir sureikšminimas, aukštumo, svarbos nužeminimas. Budelis Vacius virsta geradariu, o kaliniai – baudėjais. Utėlė hiperbolizuojama iki priešo, priešas travestuojamas

iki utėlės (plakatas barake skelbia: „Utėlė – tavo mirtinas priešas“, p. 286). Parazitų naikinimas panašus į pogromą ir kartu yra jo parodija. Ši akcija susijusi ir su mirtimi, ir su atgimimu; tai – vienu metu ir žudymas, ir apsiavimas. Utėlės, vadinamos palšmargiais pono Dievo gyvulėliais, yra tarsi nekaltos aukos, jų traiškymas primena masines žudynes, šaudymą iš kulkosvaidžio. Tačiau kalinių žiaurumas nepaneigia pačios šventės, jų agresija neįgyja šiurpumo. Utėlių „pogromas“ vyksta Didįjį šeštadienį, šviečiant saulei.

Šis vaidmenų apsikeitimas yra „karnavališkai“ laikinas ir dalinis, įmanomas ypatingu, prieššventiniu metu. Budelis Vacius naują statusą įgyja trumpam ir už tai yra pagirtas tik iki pirmųjų kartuvių, – tarsi velnias, kuris veikia iki pirmųjų gaidžių.

Kitoks šventės aspektas sutinkamas kalinių korimo scenoje 1944 metų Kalėdų naktį. Kartuvės, besišaipanti kaukolė, šokantys griaučiai yra tipiški grotesko motyvai. „Tam tikru skambalu iškilmingai buvo sušaukti visi katorgininkai, dailiai išrikiuoti: tuodu katorgininkėliu buvo labai gražiai Kalėdų proga pakarti šalia eglės su margaspalvėm lemputėm. [...] čia spindi žybčioja eglė savo žiburėliais, čia šalia jos pakaruoklėliai kabalduoja“ (p. 364). Šioje scenoje vėl gretinama šventė ir žudymas, mirtis ir Kristaus gimimas. Bet gyvenimas čia nebepersveria mirties, kuri yra tikra ir neatšaukiama. Korimo procedūra parodijuoja šventę ir išniekina šventumą.

*Dieviškojoje komedijoje* perteikta poeto išsivadavimo, kilimo aukštytyn istorija. Pragaras yra tik vienas jo patirties etapas. „Žvelgiant iš visatos perspektyvos, pragaro tvarka taip pat yra tvarka, bet ji galioja tiktai pragare. Pragaros tvarka yra groteskiška ir groteskas yra jo realybė. Dante protagonistas mato groteską. Dante autorius [...] mato visatos tvarką ir harmoniją. [...] Bendros kūrinio koncepcijos ir proto lygmenyje groteskas yra įveiktas. Tačiau fizinio suvokimo lygmenyje groteskiniai vaizdiniai išlieka, bent jau tol, kol skaitome *Pragarą*<sup>184</sup>.

<sup>184</sup> **Ülar Ploom**, „Grotesque Images in Dante’s *Inferno*: the Problem of the Grotesque Overcome“, in: *Interlitteraria. The Language of the Grotesque*, 1997/2, p. 101.

Galima klausti, kokia yra Sruogos lagerio-pragaro vieta visatos struktūroje, ar yra taškas, kuris pakoreguotų groteskinį realybės vaizdą? Aišku, kad dieviškosios tvarkos modelis *Dievų miške* lieka neišbaigtas. Čia suardytas universumo vientisumas, trūksta atsvarų blogiui, jo įveikos mechanizmo. Yra tik apačia, baismės vieta, o pasaulio atnaujinimas nenumatytas. Žmonės lageryje virsta pelenais, drebučiais, košeliena, smarve, marmeladu, deginama mėsa, kotletais, lydekomis, malkomis, paskerstais paršais, ir tai yra atgimimo parodija. Vertingiausias likutis – auksiniai dantys, kuriuos „nusprogęs turi sąžiningai gražinti išdui“ (p. 296). „Totalitarizmo nusiaubtoje žemėje nebėra jokių aukštesnių teisingumo institucijų, o dangus žiūri abejingai į muilo gamybą iš žmogienos“<sup>185</sup>. Groteskiniais vaizdais pagrindžiama Sruogos mintis, kad lageryje sunaikinamas žmogaus vertingumas, sąžinė, mirties baimė ir subrandinama žiauri lagerio gyventojų psichologija. Mirtis jame tampa „šiokiadiene šiukšle“, praranda savo tragizmą ir lyrizmą (p. 489). Žmogus „nė pats nepajunta, kaip įsitraukia į žvėriškumo siaubą, kaip pats darosi visos tos baisybės organiška dalis“ (p. 488).

*Dievų miško* autorius kalba kaip kenčiantysis ir pralaimėjęsysis („ko vertos visos mano knygos [...]?“ p. 334). Iš esmės pragaras yra visur, jis metastazavęs žemėje. Kūrinio pabaigoje Sruoga išsivaduoja iš nacių lagerio, bet žinome, kad pateks į kitą, stalininį, „rojų“. Tačiau nepaisant nuopuolio jausmo, atsvara išlieka – tai kosmosą disciplinuojanti poeto valia, jo idealumo pajauta, tiesos ir prasmės ilgesys, kuris sutryptas realybėje, bet išsaugotas atmintyje ir paliudytas istorijoje. Tam tikra prasme Sruogai taisyktina Primo Levio išvada, kurią jis po daugelio metų suformulavo savo knygos komentaruose: „Mano trumpą ir tragišką deportuoto žmogaus patirtį nustelbė kur kas ilgesnė ir sudėtingesnė rašytojo-liudytojo patirtis, ir sąmata išėjo akivaizdžiai pozityvi“<sup>186</sup>.

<sup>185</sup> Vytautas Kubilius, *XX amžiaus literatūra*, 1995, p. 179.

<sup>186</sup> Primo Levi, *Jei tai žmogus*, 2003, p. 246.

## Renesanso stilizacija. Balio Sruogos *Barbora Radvilaitė*

Vėlyvoji Sruogos drama *Barbora Radvilaitė*, rašyta grįžus iš Stutthofo, atkreipia dėmesį kiek pakitusia dramatinės raiškos maniera lyginant su iškarniniais kūriniais. Sruoga dramaturgijoje pirmiausia – kalbėtojas; jo žodis ekspresyvus, lydimas judesio ir garso, o vaizdinis turinys kur kas blankesnis (turimos galvoje ne remarkos, kuriose išsamiai ir režisūriškai tikslinčiai aprašoma scenografija, personažų veiksmi, o dialoginis ir monologinis tekstas, kuris išveda už scenos erdvės ribų). *Barboros Radvilaitės* pasaulis prisipildo šviesos, spalvų, „syvų“, tampa sodrus, jusliškas. Šioje dramoje autorius grįžta prie romantizuotos istorijos sampratos ir įtvirtina Renesanso, kaip išskirtinės kultūrinės epochos, mitą. Okupacijų laikotarpiu, veikiant cenzūrai ir labiau išsikristalizavus kultūrinei savimonei, Renesansas ims konkuruoti su kariaujančio pasaulio vaizdiniais. Dramose ilgai dominavęs rūstus senosios epus primenantis karių, gynėjų pasaulis užleis vietą rūmų puotomis, teatro vaidinimams, muzikantams, dailininkams, juokdarius... Renesansas lietuvių dramose siejamas su aukštąją dvaro kultūra – su gyvenimo estetizacija, šventiškumu, individo emancipavimu, juslinio prado išlaisvinimu. Ryškiausios renesansinės figūros yra Žygimantas Augustas ir Barbora Radvilaitė. Per Renesansą Lietuva susivienija su Vakarų Europa. Jis dažnai „prikeliamas“ kartu su šekspyriškojo dramatismo formomis (vėl matome istorinio laiko ir istorinės poetikos glaudumą), o išskirtinis jo įprasminimo bruožas yra menų sintezė. Sovietmečiu atkreipiamas dėmesys ir į liaudinę Renesanso kultūrą (oficialaus liaudiškumo reikalavimo literatūrai atspindys). Marcinkevičiaus *Mažvydas* istoriniame Reformacijos fone kelia kultūros demokratėjimo, švietimo idėjas, kritiškai permąsto istoriją iš „tylinčiosios daugumos“ (Aaronas Gurevičius) pozicijų.

Sruogos *Barboroje Radvilaitėje* kuriama nuosekli italų Renesanso stilizacija. Veikia daug italų, minimi Italijos mokslo, meno, kultūros faktai, kūrėjų vardai (Cezare Borgia, [Girolamo] Savonarola, Pietro Aretino, Leonardo da Vinci, [Antonio Allegri da] Correggio, Raffaello [Sanzio da

Urbino], Tiziano [Vecellio], Tintoretto). Esama aliuzijų į itališkuosius motyvus varijuojančią Renesanso literatūrą, pirmiausia, kaip minėta, į Shakespeare'o *Romeo ir Džuljetą*. Sruoga, kaip ir Shakespeare'as, poetizuoja meilę, kuri aukščiau už politiką, valdžią, pareigą šeimai, interesų grupei, teigia išlaisvinančią, asmenybę formuojančią jausmo galią. Lietuva virsta Renesanso šalimi, o Vilnius – Šiaurės Florencija, nuo kurios nebetoli ir Verona, kur vyksta *Įstabioji ir graudžioji Romeo ir Džuljetos istorija*.

„Intersemiotinės sąveikos atveju priimantysis tekstas transformuoja ir pertvarko tekstą šaltinį, provokuoja jį dialogui“<sup>187</sup>. Ką Sruogai reiškia Renesanso epocha? Autorius nė kiek neabejoja jos išskirtinumu, tiesa, ir vienpusiškai neidealizuoja. Renesansas Sruogai – tiesioginis Viduramžių įpėdinis, „viduramžio evoliucija su revoliucijos požymiais“<sup>188</sup>. Pagrindinė jo žymė – kūrybingumas, menų, ypač dailės, suklestėjimas, materialaus ir dvasinio prado sintezė. Menas, pramoga, kaip kultūros apraiška, *Barboroje Radvilaitėje* tampa svarbiausia veiksmo fono charakteristika. Drama pradama turtingoje, išpuoselėtoje aplinkoje, florentietiško stiliaus Radvilų rūmuose Vilniuje, puotos salėje. Skamba renesansinė muzika, kilmingoji publika – kunigaikštis, garsios damos, vyskupas – diskutuoja apie meną, žiūri *commedia dell'arte* vaidinimą. Itališkojo meno žinovas Poznanės vyskupas Zebžydovskis kalba apie Vilnių:

[...] Čia pasijutau,  
Florencijoje lyg būčiau numylėtoj.  
Ir meilė manui ta pati. Ir grožiui!  
Lyg Apolonas dieviškam sapne  
Itališkai kaitrios saujelę saulės  
Šioj šiaurės nykumoj pasėjęs būtų,  
Ir kraują – vyno sultimis pašlakstęs (p. 610)

<sup>187</sup> Kęstutis Nastopka, *Reikšmių poetika: Semiotikos bandymai*, Vilnius: Baltos lankos, 2002, p. 35.

<sup>188</sup> Balys Sruoga, *Rusų literatūros istorija 1*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto Humanitarinių mokslų fakultetas, 1931, p. 54.

Tikrovė dramoje transformuojasi, susilydo su menu. Personažų dialoguose pasaulis renesansiškai sodrus, turtingas, persmelktas poezijos. Florencijos vaizdas atkuriamas taip, tarsi būtų tapomas drobėje:

*Kas namas – rūmai pasakiško grožio,  
Arkados, arkos, atikos, pilioriai...  
O bokštai, bokštai! Stiebiasi į dangų  
Perregimi ir vaiskūs, ir prašvitę,  
Ir, rodos, kvėpia it sultingos rožės,  
Ir, rodos, kvėpmenom tave į dangų  
Draugėj plasnodina (p. 611)*

Tokių tapybiškų vaizdų dramoje rasime ne vieną. Sruogos poetiniame tekste vaizdas kuriamas atkartojant renesansinio meno principus – siekiant tūriškumo, perspektyvos, natūralumo. Vaizdumas tampa vidine poetinio pasaulio ypatybe.

„Abi tendencijos (žodinė ir vizualinė) egzistuoja ir literatūroje, ir vaizduojamuosiuose menuose. [...] greta protu suvokiamų idėjų, reiškinių ir faktų prasmės literatūros pažinimo objektu tampa ir jutimiškai suvokiamos daiktiškojo pasaulio formos“<sup>189</sup>. Dramoje vizualumas itin svarbus, nes tai ne tik laikinis, klausa patiriamas, bet ir erdvinis, akimis pažįstamas, sceną užpildantis menas. Literatūros estetikos istorijoje išsiskiria dvi opnuojančios nuostatos, apibrėžiančios žodžio ir vaizdo, literatūros ir dailės santykį. Viena jų, siekianti Renesanso epochą ir ypač išplėtota Baroko literatūroje, teigia glaudų poezijos ir dailės ryšį, idealia siekiamybe laiko menų sintezės idėją. Italų poeto Giambattisto Marino nuomone, tapyba ir poezija yra dvynės: tapyba – tylinti poezija, poezija – kalbanti tapyba. Ispanų dramaturgas Félixas Lope de Vega, iš amžininkų poetų labiausiai vertinęs Mariną, o iš dailininkų – Peterį Paulį Rubensą, Mariną apibūdino kaip didį klausos dailininką, o Rubensą – kaip didį regos poetą. Kitą, švietėjiš-

<sup>189</sup> Irina Melnikova, *Intertekstualumas: Teorija ir praktika*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2003, p. 88.



ką, nuostatą *Laokoone* išdėstė Gotholdas Ephraimas Lessingas, poeziją ir dailę atribojęs kaip du skirtingus, vieną laike, kitą erdvėje egzistuojančius menus, ir tuo suteikęs naują impulsą meno raidai – išvadavęs poeziją nuo aprašinėjimo, o dailę – nuo alegorizavimo.

*Barbora Radvilaitė* perima renesansinę sintezės idėją, ir ne tik mene. Sruogos kuriamas pasaulis daugialypis, prieštaringas ir kartu vientisas, darnus. Italai – menų ir mokslų kūrėjai, mecenatai, „žiurkės“, „šiukšlės“, nuodytojai. Pietr[as] Aretin[as] – karalių, popiežių bičiulis, šlovinęs Kristų ir Mariją, girtuoklis, valkata, savo namuose įrengęs viešnamį. Dailininkai tapo savo meilužes, kurių atvaizdai pašventinami bažnyčioje ir garbinami kaip Dievo Motinos paveikslai.

Akivaizdžiausias prieštarų dermės faktas dramoje – Barbaros Radvilaitės ir Zigmanto Augusto meilės istorija, įkūnijanti meno, aistros ir šventumo giminystę. Dirvą jai paruošia grožio ir taurumo prisodrinta aplinka, o pati meilė traktuojama kaip kultūros dalis, gražiausia jos iliustracija. Kulminacinis meilės išaukštinimo momentas – Barbaros žemiškojo grožio perkėlimas į paveikslą, kurį nutapo italų dailininkas Montinelli[s]. Barbaros paveikslas yra pagrindinis dramos vizualinis akcentas, kiekvieno veiksmo dominantė, ryškiausia, arčiausiai pritraukta Renesanso detalė. Galima sakyti, kad tai *paveikslas paveiksle*, kurį su aplinka sieja bendras Renesanso kodas. Pirmame veiksmo kalbama apie jo sumanymą, rengiamasi jo pasirodymui, antrame jis tapomas, trečiame eksponuojamas ir komentuojamas. Poznanės vyskupas iš Ravenos atsiveža meistrą Giuseppe Montinell[i], kuris Dubinėje (Dubingiuose), Radvilų pilyje dailininkų mokinių stebimas tapo Barbora. Paveikslas eksponuojamas Krokuvoje, Vavelio rūmuose, slaptošios tarybos posėdžių salėje kaip Dievo Motinos atvaizdas. Tai karaliaus gudrybė – siekis priversti tarybos ponus nusilenkti prieš nekenčiamą karalienę, apsaugoti ją nuo nepagarbių užuominų.

Paveikslas kelia veido ir atvaizdo santykio, atvaizdo autentiškumo ir šventumo problemas. Kokiu būdu Barbora tampa madona? Ar tai idealą kuriantis, ar jį atspindintis veidas? Ar Barbaros grožis autentiškas, ar standartiškas, pagaliau, ar jis iš viso yra?

Kaip atrodo tariamai tikroji, dramoje veikianti Barbora, turime lakoniškus ir ne itin patikimus liudijimus. Ciniškajam Bonos šnipui Papagodai ji – „Karšta, visa pritvinkusi našlė. / [...] / Įsirpusi kaip uoga. Vienos sultys...“ (p. 621). Poznanės vyskupui – „Iš prigimties ji madona tikra“ (p. 615). Tokia ji ir dailininkui Montinelli[ui]. Tačiau šis nėra objektyvus jos grožio ekspertas, nes, kaip dailininkas, orientuojasi į jau susiklosčiusius, visuotinai pripažintus moters regėjimo ir tapymo standartus (beje, taip pat, kaip ir menais „užsikrėtęs“ vyskupas). Anot Ernsto Gombricho, dailėje „tai, ką vadiname ‚matymu‘, yra sąlygota įpročių ir lūkesčių“<sup>190</sup>. „Žinomas dalykas visuomet bus pasirenkamas kaip išeities taškas pertekiant nežinomą; jau egzistuojantis atvaizdas visuomet užburia menininką, net jei šis stengiasi įamžinti tiesą“<sup>191</sup>.

Barboros portretą dailininkas kuria ilgai, visą žiemą, kol pagaliau pavasarį pozuotojos akyse išvysta trokštamą šventumą:

*Toks ypatingas blizgesys žavus.  
Ankstybojo pavasario žydrumas.  
Balandžio saulės spindulių kaitra  
Svaiginanti pakvipto iš akių.* (p. 643)

Dėl to, kad Montinelli[s] Barboros žavesį pagauna ne iš karto, kaltas gali būti ne tik talento stygius, bet ir modelio „nepakankamumas“, madoniškų bruožų blankumas. Pastarąjį argumentą sutvirtina faktas, kad pati Barbora nesitapatina su madona. Paveikslo tapymo metu Dubinėje ji jaučiasi tarsi kalėjime, kenčia atskirta nuo vyro:

*Aplink vis ežeras. Kaip praraja  
Gilus. Paskendęs tarp kalnų.  
[...]*

<sup>190</sup> Ernst Gombrich, *Dailė ir iliuzija: Vaizdavimo psichologijos studija*, iš anglų k. vertė Rasa Antanavičiūtė, Vilnius: ALK/Alma littera, 2000, p. 77.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 72.

*Kai pradedą banguoti, šniokšti, siausti –  
Apsiputoja visas. Iš krantų  
Išeina. Staugia, staugia kaip pamišęs.  
Ir vėjas keliasi iš jo. Ir klykia,  
[...]  
Ir tęsiasi taip dienas ir savaites,  
Ir mėnesius! Lyg širdį iš krūtinės  
Raute išrauna... Vos nepamišau! (p. 644)*

Kaip atrodo Barbora dailininko nutapytame paveiksle? Tikslaus jo žodinio atkūrimo dramoje nėra, tenka pasikliauti dailininko sumanymu, kuris, reikia manyti, ir įgyvendintas:

*Madoną padarysiu stebuklingą.  
Spindės paveikslas, švies ir spinduliuos  
Ir žiūrintiems į ją neregimą  
Malonę skleis, lyg šildys skurdžių dvasią,  
Žavės ir laimins, ir kančias pagydys... (p. 647)*

Galima įsivaizduoti, kad Barbaros portrete dominuoja ne piešinys, aiškios linijos, o šviesa ir spalva, kurios išjudina ir kitus pojūčius, siejasi su užburiančiu žavesiu, pakylėtumu. Šviesa – tai renesansinio meno ypatybė, kurianti trimatiškumo, kūniškumo efektą. Tačiau šiame kūrinyje šviesa daugiau sklinda ne iš išorės, o iš vidaus, padarydama Barbarą šviesos šaltiniu kitiems. Be to, ji intensyvesnė nei natūrali, perteikianti nežemišką stebuklingumą, aukštesniųjų galių malonę.

Kaip matome, Barbaros vaizdą dailininko akyse ir (galimą) drobėje susieja hipnotinis poveikis, bet jis skiriasi nuo pačios Barbaros būsenos. Tariamai tikroji Barbora – kenčianti moteris, nepripažinta žemiškoji karalienė, o atspindėtoji – amžina, švytinti dangiškoji karalienė. Realybė ir vizija išsiskiria kaip oponuojantys tamsos ir šviesos, dramatinizmo ir lyrizmo poliai. Kuris požiūris – dailininko ar Barbaros – patikimesnis? Montinelli[s], baigęs dienos darbą, prašo Barbarą jį įvertinti: „Ar aš

teisingą šviesą suradau? / Tikiu, kad bent dalelę tavo dvasios / Šį kartą man įamžinti pavyko!“ (p. 645). Barbora, ilgai su mokiniais žiūrėjusi į paveikslą, ištaria dailininkui malonius žodžius: „Ir pavojingas gi esi žmogus! / Matai, lyg aš visa stiklinė būčiau, / Kas dedasi širdy, ir pasakai / Spalvom“ (p. 645). Ji tarytum atsisako savojo ir perima dailininko požiūrį į save. Subjektyvus ir kiek standartizuotas dailininko regėjimas pasirodo besąs objektyvesnis, nes išveda į gilesnės išvalgos plotmę, numato būsimą Barbaros susitikimo su Zigmantu džiaugsmą, jos sielos gebėjimą mylėti. Jau egzistuojantis atvaizdas užburia ne tik menininką, bet ir pačią pozuotoją, keičia ją, tarsi nušviesdamas atgaline seka. Galima sakyti, kad Barbora veidą įgyja tik dailininko dėka. Kita vertus, įmanoma teigti, kad dramoje nėra ne tik jos veido, bet ir atvaizdo. Barbaros portretas – ne tikrovės analogas, o jos žemiško grožio sublimacija, kultūrinių konvencijų rezultatas.

Paveikslo šventumo problema dramoje išsprendžiama renesansiškai, nereikalaujant gryno jo pavidalo. Žemiškumas ir šventumas, skirtingai nei Baroke, čia ne antiteziški, bet vienas kitą papildantys, vienas kitą persmelkiantys: žemiškumas transcenduoja į dievybę, o dieviškumas nusileidžia ant žemės. Paveikslo šventumą garantuoja ne modelio dvasinis tobulumas ir Bažnyčios pašventinimas, o jo meninė vertė ir jame atspindėtas grožis. Šventumas – tai imanentiška tikrojo meno savybė, dėl kurios jis geba keisti pasaulį, sutramdyti žemąsias aistras: „Turės jie prieš paveikslą nusilenkti – / Ir nusilenks prieš pačią karalienę, / Jai priešintis daugiau nebeišdrįs...“ (p. 680). Barbaros grožiui suteikiamas aukščiausias moteriškumo statusas – jis ikonizuojamas, suprojektuojamas į dievybę, paverčiamas vizualia hagiografija. Radvilos Rudojo sumanymu Barbaros atvaizdas bus pastatytas Aušros Vartų koplyčioje ir taps lietuviškojo pamaldumo centru: „Išmūrysim koplyčią aukštumoj / Ties miesto vartais. Rytiniais geriausia, / Kad saulę tekančią ji pasitiktų, / Žmonėms paguodą siųstų iš aukštybių“ (p. 647–648). Vyskupas Zebžydovskis pranašauja, kad prieš šią madoną bus meldžiamasi, ji pagarsės stebuklais. (Sruoga remiasi populiaria, bet su istorine tiesa nieko bendro neturinčia legenda, pagal kurią Aušros Vartų Dievo Motinos

prototipas esąs Barbora Radvilaitė<sup>192</sup>.) Ši legenda duoda pagrindą simboliniam dviejų karalienių – žemiškosios ir dangiškosios – gretinimui. Paradoksalu, kad dailininko požiūrį į Barborą netiesiogiai patvirtina minėtasis Papagodos liudijimas. Abu jie įžvelgia Barbaros gyvastingumą – vienas fizinį, kitas dvasinį.

*Barbora Radvilaitė* – tik išoriškai apolitiškas, su Sruogos laiko realijomis mažai susijęs kūrinys. Veikiau tai alternatyva *Dievų miškui*, romantiško idealizmo atsakas barakų „kultūros“ pilkumui, nužmoginančiam totalitarizmui. Drama teigia individo vertę, gyvybę puoselėjančią humanizmo ideologiją, Lietuvos priklausomybę aukštajai Vakarų kultūrai – tai, į ką kėsinosi ir ką ignoravo stalininė pokario aplinka. Ji teigia ir meno pranašumą prieš realybę, dvasinio klimato, estetinių nuostatų svarbą konkrečiam meno faktui.

(Kitais aspektais drama aptariama skyriuje „Dvi *Barboros Radvilaitės*“.)

---

<sup>192</sup> Aušros Vartų paveikslu panašumas su Barbora Radvilaite įžvelgtas tarpukariu, ir šiai hipotezei turėjo įtakos panaši portretų ir religinių paveikslų tapymo maniera (**Marija Matušakaitė**, *Karalienė Barbora ir jos atvaizdai*, Vilnius: Versus aureus, 2005, p. 141–153). Pradžioje tos nuomonės laikėsi Barbaros Radvilaitės biografijos tyrinėtojas Zbigniewas Kuchowiczius (lietuviškai straipsnis išspausdintas 1975 metais), bet vėliau ją pakeitė remdamasis istorikų, dailininkų, tyrusių 1931 metais Vilniaus katedroje atidengtus Barbaros palaikus, argumentais. Buvo įrodyta, kad Dievo Motinos paveikslas specialiai nutapytas miesto gynybinės sienos vartams ne Radvilaitės laikais, o XVII amžiaus pirmoje pusėje (**Zbigniewas Kuchovičius**, *Barbora Radvilaitė*, Vilnius: Mintis, 1991, p. 224–225).

## GRĮŽIMAS PRIE IŠTAKŲ: JUOZAS GRUŠAS

1957 metais pasirodžiusį Grušo *Herku Mantą* Jonas Lankutis apibūdino kaip avangardinės reikšmės žingsnį<sup>193</sup>. Tai gal ir pernelyg euforiškas vertinimas, bet jis suprantamas: *Herkus Mantas* buvo pirmoji postalininė „atlydžio“ tragedija, pačiu savo pasirodymo faktu paneigusi pokario teatrą stingdžiusią „bekonfliktiškumo teoriją“. Tačiau Vanda Sruogienė, jau gero-kai vėliau perskaičiusi Grušo dramų leidimą ir galbūt turėdama galvoje ne šį konkretų veikalą, pareiškė: „Žmogus visai nepasiruošęs istorinėms dramoms rašyti, visai nepažįsta kultūros istorijos. *Licentia poetica* leidžiama, bet istorinis fonas turi būti teisingas“<sup>194</sup>.

Išties, kai kurių Grušo kūrinių istoriškumas atrodo abejotinas net ir nespecialisto akiai. Pavyzdžiui, *Švitrigailoje* elgesio manieros, jausmų raiška, kultūrinis fonas (vargonų muzika, prancūziški posakiai) daugiau primena XVIII, o ne XV amžių. Kartais jausdamas pareigą dėl to pasiteisinti Grušas nurodo, kad dramoje, „vaizduojančioje tikrus istorinius įvykius ir asmenis, yra tiek išmonės, kiek autorius mano esant reikalinga meno kūriniui“<sup>195</sup>; „rašiau ne istorijos veikalą, o psichologinę-filosofinę dramą [*Švitrigailą – R. P.*], laikydamasis estetinių dramaturgijos ir teatro reikalavimų“<sup>196</sup>.

<sup>193</sup> Jonas Lankutis, *Lietuvių dramaturgijos tyrinėjimai*, 1988, p. 538.

<sup>194</sup> Vanda Sruogienė, laiškas Algiiui Samulioniui, 1979 m. rugpjūčio 23 d., Čikaga. Asmeninis Dailios Sruogaitės archyvas.

<sup>195</sup> Juozas Grušas, „Unija“, in: idem, *Raštai 2*, Vilnius: Vaga, 1980, p. 263.

<sup>196</sup> Juozas Grušas, 1975, in: *Neramios šviesos pasauliai: Knyga apie dramaturgą Juozą Grušą*, parengė Algis Samulionis, Vilnius: Vaga, 1976, p. 219.

Tačiau Grušui, ypač vėlesniuose kūrinuose *Barbora Radvilaitė* (išsp. 1972), *Švitrigaila* (išsp. 1976), *Unija* (išsp. 1977), *Rekviem bajorams* (išsp. 1978), ko gero, labiau rūpėjo ne praeities įvykių autentika, o apibendrinta jų prasmė: „rašydamas „Barborą“, viską grindžiau tikrais istorijos faktais, bet žiūrėjau mūsų dienų menininko akimis“<sup>197</sup>. Istorija Grušui – dabarties analogija, metafora, Ezopo kalbos priemonė. Jis prabilo „moralinio kaltintojo balsu, apeliuodamas tiek į praeitį, tiek į dabartį“<sup>198</sup>. Pasak Vytauto Martinkaus, Grušo kūriniai sprendžia vieną Tiesos-Gėrio-Grožio lygtį<sup>199</sup>. Juose veikiantys personažai dažnai idealizuoti, sustambinti, susimbolinti, jie skelbia didžiąsias vertybes ir neginčijamas tiesas. „Mantas, Barbora, Švitrigaila įsiveržė audringai, tarsi šaukdami: mes tie, kurių tu seniai ieškai, mes – daugiareikšmiai žmogiško ir nacionalinio išsipildymo simboliai! Dabar! Dabar!.. Atsirado platus dvasinis laukas, rašiau su įkvėpimu“<sup>200</sup>.

Atrodo, kad reikšmingesnis šaltinis nei istorijos veikalai, Grušui buvo kitos dramos. Jį traukė klasika – pasak Juozo Miltinio, Grušas „liko tradicinio klasikinio išsilavinimo dramaturgu (klasiką suprantant kaip vieningumą, humanizmą)“<sup>201</sup>. Jam patraukli ir XX amžiaus intelektualioji literatūra, kuri atitiko jo prigimtį ir mąstymo būdą („gyvenime Grušas yra išminčius, o pagal personažų veiklą – herojus“<sup>202</sup>). Itin imlus Grušas buvo lietuvių dramaturgijai – ne tik todėl, kad sovietinio uždarumo sąlygomis ji prieinamiausia, bet ir dėl panašių visuomeninės aplinkos keliamų užduočių, bendro romantinio nusiteikimo – ieškoti atspirties taškų kultūros tradicijoje, panaudoti ją kaip ginties, pasipriešinimo prievartos sistemai galimybę. Neabejotiną įtaką Grušui padarė Krėvė, integruojantis ir šeks-pyriškojo dramatismo patirtį, bet daugiausia ryšių jį sieja su Sruoga, kuris sovietmečiu tapo didžiausiu „skolintoju“ vidinėms reikmėms.

<sup>197</sup> Juozas Grušas, laiškas Jonui Lankučiiui, 1971 m. gegužės 23 d. (žr.: **Petras Palilionis**, *Svajojės gražų gyvenimą: Apmatai Juozo Grušo portretui*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2001, p. 307).

<sup>198</sup> **Jonas Lankutis**, *Lietuvių dramaturgijos tyrinėjimai*, 1988, p. 556.

<sup>199</sup> **Vytautas Martinkus**, „Juozas Grušas“, in: *Lietuvių literatūros enciklopedija*, 2001, p. 169.

<sup>200</sup> **Juozas Grušas**, in: *Neramios šviesos pasauliai*, 1976, p. 38.

<sup>201</sup> **Juozas Miltinis**, in: *ibid.*, p. 102.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 100.

Tad Grušo kūriniai teikia daug medžiagos tipologiniams, teminiams lyginimams tiek tarpkultūrinėje, tiek savosios literatūros terpėje ir net paties autoriaus kūrybos viduje.

## Viduramžiai herojinėje ir egzistencinėje perspektyvoje. *Herkus Mantas*

Amžininkams *Herkus Mantas* paliko dvejopą išpūdį. Vieniems jis al savo jų tarpukario jaunystės romantika, kitiems jame stigo patoso, lietuviškumo<sup>203</sup>. Taip atsitiko dėl to, kad tragedija vienija kelis dramatinės mąstysenos modelius ir provokuoja skirtingus suvokėjo lūkesčius. Joje atsekami romantinės herojinės dramos, tarpukaryje įsitvirtinusios šekspyriškosios ir tuometinėje Lietuvoje dar naujos intelektualinės (egzistencialistinės) dramos pėdsakai.

Kaip ir ankstyvosiose romantinėse dramose, *Herkuje Mante* stilizuotai rekonstruojamas Viduramžių koloritas ir Viduramžių epui būdinga dvasia. Henrikas Vancevičius, Kauno muzikiniame dramos teatre statęs tragediją, sakėsi kūręs herojinio skambėjimo spektaklį, o Algimantas Voščikas, vaidinęs pagrindinį personažą, prieš kiekvieną išėjimą į sceną ritmui, nuotakai pajusti deklamuodavęs Maironio eilėraščių<sup>204</sup>.

*Herkui Mantui* pasirinkta nuotykinė fabula iš egzotiško baltų genčių gyvenimo. Veiksmas vyksta atviroje erdvėje, gamtoje, pilyse; pagrindinis įvykis – karas tarp kryžiuočių ir pagoniškų prūsų genčių, kurį pramaišiu keičia meilės scenos, pergalės šventės (tolumoje dunda litaurai, aidi herojinę dvasią žadinančios dainos). *Herkuje Mante* pabrėžta tautos (genties) sutelktis, kolektyvinių mąstymo formų galia, išaukštintos kariaujančio pasaulio vertybės: senovės prūsų narsa, didvyriškumas, gebėjimas aukoti gyvybę;

<sup>203</sup> Petras Vaičiūnas 1957 m. gegužės 4 d. laiške Teofilijai Vaičiūnienei rašė: „Iš visų spektaklių, parodytų festivaliui [II Pabaltijo ir Baltarusijos teatrų festivalio respublikinis turas – R. P.], publikai labiausiai patiko Kauno teatro „Herkus Montas“. Nors K. Boruta labai neigiamai atsiliepia apie šį spektaklį“ (**Petras Vaičiūnas**, *Laisvės keliais: Eilėraščiai, dramos, publicistika, laiškai*, sudarė Reda Pabarčienė, Vilnius: Vaga, p. 507). O 1957 m. birželio 17 d. laiške Juozui Petruliui tęsė: „Mūsų publika pasidžiaugė Grušo „Herku Mantu“. Graži patriotika. Tik gaila, kad be heroikos, be emocijų“ (*Ibid.*, p. 514).

<sup>204</sup> **Algimantas Voščikas**, in: *Neramios šviesos pasauliai*, 1976, p. 90, 93.



šalia vyrų, atsiranda vietos ir moterų karingumui (Lauma). Žmogaus tapatybės pagrindas – ne socialinė padėtis (vadas, vitingas), o bendruomeninė priklausomybė, kuri visus sulygina ir suvienija: „Čia nėra šeimynykščių. Yra tiktai prūsų kariai“ (p. 304). Laisvės, kalbos, žemių vientisumo gynimas tampa gyvenimo įprasminimu, o karas dėl jų įgyja šventojo karo statusą. Vadas Herkus Mantas, kaip ir dera senovės kariams, įkūnija vyriškąjį – fizinės jėgos – pradą: jis gyvena lauke, ant žirgo, yra gerai perpratęs kryžiuočių karo mokslą, nepralaimėjo nė vieno mūšio, beje, kaip įprasta epiniams valdovams, – jau nejaunas, pradėjęs žilti. Jis vadovauja prūsams su didele dvasios jėga ir laisvės žodžiu lūpose: „Už laisvus prūsus! Už laisvą tėvų žemę“ (p. 352); „Už laisvę reikia brangiai mokėti. Dovanai duodama tik vergija“ (p. 320). Herkus Mantas yra vienintelis ir nepakeičiamas, nuo jo priklauso prūsų galia ir genčių vienybė. Jo įsakymų kalba kategoriška, energinga, trumpa. Bet jis ne diktatorius, o savo genties žmogus („Aš skaudžiai baudžiu kiekvieną, kuris įžeidžia mano karius“, p. 304), privalęs paklusti nerašytiems visuomenės įstatymams, dorovės normoms. Drama baigiama sukilimo epizodu: iš Karaliaučiaus pilies išsina kryžiuočių ordino kariuomenė, prūsai su ja susikaus ir pademonstruos herojinį ryžtą nevilties akimirka. Galima prūsų katastrofa ir žūtis (scenoje nerodoma) traktuojama epiškai – kaip maksimali tautos gynybinių galių mobilizacija, duodanti pagrindą jos išaukštinimui, įamžinimui istorijoje. Paliekamas pergalės šansas, kuriam objektyviai pagrindo nėra.

Grušo tragedijoje ryški ir Krėvės *Skirgailos* įtaka. Abi dramų jungia istoriškumo siekis<sup>205</sup>, panašios situacijos: religijų kova ir kaita, mentaliteto pokyčiai, herojaus tragiškoji kaltė, išbandymas meile, žmogiškumu. *Her-*

---

<sup>205</sup> Pratarinėje Grušas nurodo naudojęs kryžiuočio ideologo Dusburgo [Petro Dusburgiečio] kronika *Scriptores rerum Prussicarum* [*Prūsijos žemės kronika*, XVI a. I p. – R. P.], iš kurios perimti istoriškai tikri faktai: Herkus Mantas dešimt metų Magdeburge išgyveno kaip įkaitas, buvo apkrikštytas, susipažino su kryžiuočių karo mokslu. Grįžęs buvo išrinktas natangų [notangų] genties vadu, bet greitai ėmė vadovauti visiems prūsų sukilėliams (**Juozas Grušas**, *Barbora Radvilaitė: Dramos*, Vilnius: Vaga, 1972, p. 295). Grušui įtakos galėjo turėti ir vokiečių beletristų kūriniai apie Herkų Mantą, išleisti tarpukario Lietuvoje (pačiau žr.: **Jonas Lankutis**, *Monografiniai etiudai: Juozo Grušo ir Justino Marcinkevičiaus kūrybos bruožai*, Vilnius: Vaga, 1987, p. 107–109). Beje, Bumblauskas pateikia draminei Herkaus Manto versiją papildančių ir koreguojančių faktų, cituoja Petro Dusburgiečio kronikos epizodą apie Hirtzhalsą (**Alfredas Bumblauskas**, *Senosios Lietuvos istorija: 1009–1795*, 2005, p. 54–57).

*kuje Mante*, kaip ir *Skirgailoje*, kalbama apie skausmingas idealų ir realybės, individo ir kolektyvo, tautinių ir religinių interesų, praeities ir dabarties sankirtas, nors dileminių situacijų aštrumu, psichologine argumentacija Grušas neprilygsta Krėvei. Akivaizdūs net stilistiniai tragedijų panašumai. *Herkaus Manto* dialoguose suskamba komiškos ir lyrinės gaidelės, įvedamos dainos, žaidimai.

Tačiau Grušo kūrinyje galima aptikti tai, kas tuometinėje Lietuvoje buvo nauja – egzistencializmo ženklų. Ši įtaka viešai nereflektuota paties autoriaus, neįvardinta sovietmečio literatūros kritikoje<sup>206</sup> ir dar ne tokia ryški, kaip vėlesnėse Grušo dramose (pavyzdžiui, *Adomo Brunzos paslaptys*), bet privati korespondencija liudija ją buvus to meto rašytojų akiraityje<sup>207</sup>. Prielaidos egzistencializmui slėpėjo epochos dramatiškoje dvasioje, žūtbūtinio pasirinkimo situacijoje, kuri Lietuvoje buvo ne lengvesnė nei, tarkime, Prancūzijoje Antrojo pasaulinio karo metais (kai pasirodė *Herkus Mantas*, ką tik buvo užgniaužtas partizaninis judėjimas).

Drama egzistencialistams (Jean-Pauliui Sartre'ui, Albertui Camus, Jeanui Anouilh'ui) – filosofavimo būdas, apeliacija į skaitytojo sąmonę. Jiems imponavo klasika, istoriniai ir mitiniai siužetai, kuriuos jie aktualino. Egzistencialistams būdingas vertybinis užsiangažavimas, moralinių imperatyvų kalba, ribinės situacijos, maišto, laisvės, absurdo potyris, noras išsiaiškinti tiesą. Neatsitiktinai egzistencializmo filosofinės minties proveržis įvyko būtent dramoje (Sartre'o *Musės*, 1943, *Prie užrakintų durų*, 1944, *Nepalaidoti mirusieji*, 1946, *Altonos atsiskyreliai*, 1960; Camus *Kaligula*, *Apgulties padėtis*, 1944, *Teisieji*, 1950; Anouilh'o *Euridikė*, 1942, *Antigonė*, 1944, *Medėja*, 1953, *Vyturys*, 1953). Egzistencialistinis mąstymas daug kur sutampa su brandžios tragedijos dileminėmis situacijomis, jos egzistencine problematika, kaip, beje, kartais ir su romantiniu heroizmu.

Egzistencializmo problematika Grušo tragedijoje yra pati talpiausia, aktualiausia, leidžia perskaityti istoriją kaip tam tikrą atsikartojantį žmo-

<sup>206</sup> Tiesa, *Herkus Mantas* buvo pavadintas problemų drama (Vytautas Kubilius, 1958, in: *Neramios šviesos pasauliai*, 1976, p. 155).

<sup>207</sup> 1957 m. birželio 17 d. laiške Juozui Petručiui Vaičiūnas polemizuoja su egzistencialistais ir mini Jean-Paulio Sartre'o veikalą *Būtis ir niekis* (Petras Vaičiūnas, *op. cit.*, p. 514).

gaus ir visuomenės santykių modelį. Žinoma, praeities dešifravimas to meto kritikų buvo tempiamas ant privalomojo socialistinio realizmo kurpalio (*Herkus Mantas* sietas net su „tautų išsivadavimo kova iš reakcijos ir imperializmo pančių, kova už taiką ir didžius žmonijos idealus“<sup>208</sup>). Šiandien ši drama atrodo kaip politinė tragedija, svarstymas apie tautos tvėrmės ir griūties, tapatybės išsaugojimo sąlygas, apie pasipriešinimo didybę ir tragiką. Autorius kalbėjo tautai, kuriai sovietinė ir nacių okupacijos, tremtys, rezistencinis judėjimas ir susidorojimas su juo, būtinybė gyventi tarp savos ir primestos, bet jau iš dalies adaptuotos kultūros buvo gyva, kasdienė realybė.

*Herkuje Mante* sukurta ribinė situacija, susijusi su tautos išlikimu ir „visuotinių vertybių grumtimi“<sup>209</sup>. Prūsai, kaip išnykusi baltų tauta, pasirinkta neatsitiktinai. Tos pačios grėsmės akivaizdoje buvo atsidūrę ir lietuviai. Tai *requiem* tautai, kuri beviltiškai eina į savo istorijos pabaigą. Ji žūva skausmingai – kentėdama, klysdama, aukodama kitus, pati tapdama savo kovos auka. Romantinės herojinės dramos kolizija – gyventi ar mirti tautai? – čia plečiama svarstymais: kodėl išsenka tautos gyvybinės versmės, kuo pavojinga ginties situacija, nuo kada gynimasis virsta izoliacija ir susinaikinimu, kiek galima atsiverti svetimai kultūrai neprarandant savasties, ar dviejų kultūrų ir dviejų tapatybių žmogus konfrontacijos sąlygomis jau yra išdavikas? Atsakymai į šiuos klausimus padiktuoti maksimalaus moralinio reiklumo sau ir savo aplinkai.

Grušas iš esmės peržiūri lietuvių dramose įprastą priešų sampratą. Jam tautos naikintojai – ne tik kryžiuočiai, bet ir patys prūsai, kurių žiaurumas atskleistas kur kas plačiau nei priešų. Didžiausias tautos kenkėjas yra jos pačios ideologinis ir vertybinis sąstingis, mąstymo inercija, negėbėjimas pripažinti, kad reikia keistis. Prūsai, atsidūrę ant išnykimo ribos, jaučia baimę, skriaudą, perdėtą pavojų, ieško kaltųjų, aukų, kurias degina savo dievams, kerštą suprasdami kaip teisingumo vykdymą, o atskirą svetimos tautos žmogų matuodami bendru matu. Tapatinamasi su normomis,

<sup>208</sup> Tatjana Rostovaitė, 1957, in: *Neramios šviesos pasauliai*, 1976, p. 153.

<sup>209</sup> Vytautas Kubilius, *XX amžiaus literatūra*, 1995, p. 610.

dogmomis, papročiais, o ne su žmonėmis. Už standarto pažeidimus baudžiama, precedentai neleistini.

Paradoksalu, kad didžiausias tautos gynėjas Herkus Mantas dramoje yra ir didžiausiais įstatymų pažeidėjas. Jis kaltinamas dviveidyste (Samilis: „Tu viena ranka vadovauji sukilimui, o antra ranka globoji vokiečius, krikščionis“, p. 322), pavadinamas sukilėliu prieš pačius prūsus, verčiamas atsižadėti to, kas nesutampa su kolektyviniais mąstymo standartais. Aplinka iš jo reikalauja nesuteršti savęs, atsisakyti meilės vokiečiai Kristinai, likti tobulu vadu. *Herkuje Mante* pademonstruoti gausūs ir išradingi manipuliaciniai instrumentai, kuriuos bendruomenė naudoja nepaklusniųjų tramdymui. Tai demagogija, kolektyvinis spaudimas, „sveiko proto“ argumentai. Kalbama „visų“ vardu, kaltinamuoju tonu, nepagrįstai apibendrinant: „Kristina – tai krikščionybė“ (p. 348); „*Dar nė vienas*, net eilinis prūsas nėra vedęs krikščionės vokiečės, savo tautos pavergėjos! O tu visų prūsų vadas!“ (p. 313); „[...] *nebus nė vieno* prūso, kuris tavęs nepasmerktų“ (p. 314). Beje, tais pačiais argumentais ir Kristinos motinos brolis Sachsė kaltina ją susidėjus su svetimšaliu, pagoniu, be bažnyčios susilaukus kūdikio: „*Kiekvienas* vokiečių tave paniekins“ (p. 336) [visur išskirta mano – R. P.]. Įtikinėjama vadovaujantis švenčiausiais dalykais: tėvo vardu (Samilis prikiša Herkui Mantui, kad jis nenori keršyti už nužudytą tėvą), prūsų ir jų vado garbe (Koltis apkaltina Mantą pasigailėjus kryžiuočio: „Tu pažeminai save ir prūsus!“ , p. 303), ištikimybe tėvų žemei. Ypač dažnai tauta koreguoja nederamus vado veiksmus ir puoselėja tyrą jo teisumą remdamasi dievų autoritetu, prisiimdama jų valios žinovų vaidmenį (Samilis: „Kodėl dievai turi pasitenkinti jaučiu, jei jie gali gauti ir kryžiuotį, Prūsijos priešą“, p. 321). Žmonių pavaldumas, klusnumas suvokiami kaip dievų nustatyta tvarka, dorovės normos tapatinamos su religija. Pasak Samilio, Manto vedybų su krikščione nelaimins Krivių Krivaitis: „Gal manai, kad jam neberūpi žmonių dorovė?“ (p. 314).

Dramoje atsekamas kolektyvinės ginties ir susinaikinimo, idealizmo ir fanatizmo, religijos ir agresijos ryšys. *Herkus Mantas* kalba apie visų totalitarinių sistemų pražūtingumą, apie savasties gynimo ir ideologinio sąstingio giminybę. Sukuriama absurdo situacija: maksimali tautos kon-

centracija į išlikimą nubloškia ją į istorijos užribį, pasmerkia išnykimui. Toks šalutinis, bet labiausiai pageidaujamas represinės sistemos veikimo rezultatas. Net ir tiesiogiai nenaudodama jėgos, moralinės apgulties sąlygomis ji geba išprovokuoti tautos griūtį iš vidaus, iškreipti jos mąstymą, pažadinti žemiausius instinktus.

Idėjiniame *Herkaus Manto* centre patikimai įsitvirtinusi prūsų vado figūra, kuriam, kaip dažnam egzistencializmo literatūros herojui, suteiktas ryškus sąmoningumas, proto ir jausmų, asmeninių ir visuomeninių interesų, savasties gynimo ir atvirumo kitoniškumui pusiausvyra. Tai racionalus, visas žmogiškosios prigimties galias sutelkiantis pasirinkimas. Čia savotiškai ataidi Sartre'o tezė: „Rinktis – reiškia būti dievu, reiškia bėgti nuo baimės, reiškia būti“<sup>210</sup>. *Herkuje Mante* pirmą kartą sovietmečio literatūroje taip stipriai, kaip įmanoma tik tragedijoje, nuskamba emancipuoto individo balsas. Vadas gina savo žmogiškumą, teisę į asmeninę laimę („Aš esu tik žmogus, o jums reikia didvyrių“, p. 317). Jis atmeta represinę tautos valią, siekia išlaikyti dvasinę autonomiją ir veikti visuotinio priešiško sąlygomis. Masė jį verčia jaustis kalta, bet nesugeba jam to jausmo įdiegti. Herkus Mantas įkūnija asmeninės ir bendruomeninės būties, laisvės ir atsakomybės vienybę. (Sartre'as rašė: „pirmas egzistencializmo veiksmas yra priversti žmogų valdyti save ir jausti atsakomybę už savo egzistenciją. Ir kai mes sakome, kad žmogus yra atsakingas už save, pabrėžiame ne tai, kad jis atsakingas už savo individualybę, bet tai, kad ji atsakingas už visus žmones“<sup>211</sup>.) Būtent įsisąmoninta atsakomybė verčia herojų mąstyti ir elgtis nestandartiškai, priešintis tautiečių dogmatizmui.

Herkus Mantas žvelgia į pasaulį iš globalios ir istorinės perspektyvos, jo orientacija platesnė nei kitų prūsų vadų, o kalboje oponuoja „aš“ ir „jūs“: „Jūs sutinkate priešą šiandien ir jį užmušate. Ir jūs ramūs. O aš matau tą priešą, kurį prūsai sutiks ryt, po metų, po šimtmečio... Tai krikščionių dievas, kuris dar jaunas, nori valdyti pasaulį ir ateina žudyti mūsų pasenusių dievų“ (p. 324). Herkus Mantas nepripažįsta socialinių, tautinių, religinių

<sup>210</sup> I[rena] Gaidamavičienė, „Ateistinis Ž.-P. Sartro egzistencializmas, in: *Filosofijos istorijos chrestomatija: XIX ir XX amžių Vakarų Europos ir Amerikos filosofija*, Vilnius: Mintis, 1974, p. 435.

<sup>211</sup> Ž[anas]-P[olis] Sartras, „Egzistencializmas yra humanizmas“, in: *ibid.*, 1974, p. 441–442.

skirčių, kategoriško *savo* ir *svetimo* priešinio. Net ir kariaudamas su krikščionimis jis įžvelgia krikščionybėje tai, kas pozityvu, ko joje nepajėgūs pastebėti ir praktiniame gyvenime pritaikyti patys krikščionys. Aplinkybių verčiamas Magdeburge užmezga su jais asmeninius ryšius, įgyja mokytoją Hirchalsą, kuris mokė jį Šventojo Rašto, karo mokslo ir artimo meilės, padarė arkivyskupo dvariškiu, pamilo kaip sūnų, išgelbėjo jo mylimąją Kristiną nuo laužo. Herkus Mantas priešinasi betiksliam svetimųjų žudymui ir kalba apie keršto beprasmybę. Dramoje netiesiogiai išsakyta humanistinė nuostata: asmuo turi būti apgintas nepriklausomai nuo jo tautybės, tikėjimo, visuomeninės padėties. Tautos galia išbandoma santykiyje su taikiais svetimaisiais. Nesugebant apginti vieno žmogaus, neapginama ir tauta.

Herkus Mantas, kaip ir Camus *Sizifo mite* (1942), gali pareikšti: „Aš neturiu hierarchijos jutimo“<sup>212</sup>. Transcendentinės galios dramoje nedalyvauja nei krikščioniškuoju, nei pagoniškuoju pavidalu ir veikia kaip ideologijos, stabai, žmogaus aistrų fantomai. Dievai tyli, jų lūpomis kalba žmonės, išsakydami savo troškimus. Prūsų vadas kelia mintį apie dievų-stabų „žudymo“ būtinybę: „Ne, ne, Kolti!... Ne tavo reikia žudyti... Stabus, stabus reikia žudyti, kuriuos jūs pavadinate dievais... Temsta saulė ir miršta mintis jūsų stabų šešėlyje“ (p. 350). Aukščiausia galia, anot jo, įkūnyta žmoguje, kuris yra savo lemties kūrėjas: „ne dievai pašalins gyvenimo sunkumus. [...] Mes patys, prūsai!“ (p. 317). Taip išreiškiamas egzistencialistinis tikėjimas individo atsparumu, gebėjimu pasipriešinti naikinančiai įpročio galiai. Herkus Mantas grumiasi dėl savo vertybių ne tam, kad patikrintų jų teisingumą (jomis jis neabejoja), bet kad įrodytų kitų mąstymo ribotumą.

Herojaus tragiškoji kaltė – sąmoningumo perteklius, orientacija į būsimą, dar neatėjusį ir galbūt niekada neateisiantį žmogiškojo pakantumo laiką. Vadas savo visuomenėje neturi šalininkų ir pagalbinkų, su kuriais galėtų tapatintis, neturi pasekėjų, kurie perimtų vadovavimą sukilimui. Tauta nepajėgi išgyventi be vado, bet nepajėgi jo ir priimti. Herkus Mantas neįveikia įprastų visuomenės nuostatų, socialinių skirčių. Visiems – kryžiuočiams ir saviesiems – jis, kaip ir Kristina, išdavikas. Pasiuokojęs bendruomenei, jis

<sup>212</sup> A[lberas] Kamiu, „Sizifo mitas“, in: *ibid.*, p. 427.

tampa tos bendruomenės auka. Samilis, norėdamas užsitikrinti kilmingų prūsų vitingų teises ir keršydamas vadui, išduoda jį kryžiuočiams. Žmogiškumo gynėjas Herkus Mantas leidžia nužudyti mokytoją Hirschalsą, palieka be priedangos savo artimuosius. Jo taktika – marinti badu Karaliaučių – gresia mirtimi ten likusiam sūnui. Nuo kryžiuočių pabėgusi Kristina, patenkinus prūsų reikalavimus, sudeginama ant laužo.

Kaip ir dera tragedijoje, čia atsiskleidžia visų žmogiškųjų vertybių trapumas, nevisavertiškumas. Vienos, herojinio tautos pasipriešinimo suformuotos, pasirodo esančios nekūrybingos, neperspektyvios; jos, kaip ir krikščioniškosios, skleidžiamos prievarta, jėga. Išgrynintoji krikščionybės esmė – meilė, kariaujančiame pasaulyje nepriimtina. Individualiosios vertybės garantuotą laimę, bet karo sąlygomis neįmanomas. Žmogus, pasisavinęs teisę veikti dievų vardu, dažniau išsilaisvina ne gėriui, o blogiui ir tampa savo griauančių instinktų auka. Herojus, įtikėjęs žmogiškumo idėja, atsiduria loginėje aklavietėje: „Aš tikėjau žmogumi. Tikėjau jo protu, jo darbais. Bet kuo gi jis skiriasi nuo savo dievų? Ar ne per brangiai ir aš moku už savo tikėjimą? [...] Kuo aš virtau? Kuo tikiu?“ (p. 329).

Šiandien *Herkus Mantas*, taip pat ir vėlesnės Grušo dramos, gali kurti įspūdį, kad tuometinė literatūra nebuvo varžoma kalbėti apie represinės sistemos veikimą, tautos ir individo padėtį joje, reikšti opozicines nuotakas. Drama pačiu savo pasirodymu tarsi paneigė cenzūros buvimo faktą arba įrodė jos neižvalgumą, gal net slaptą patriotizmą. Žinoma, valia manyti, kad cenzūrą stabdė istorinis siužetas, kone privalomas tragedijai, kuriuo Grušas sumaniai pasinaudojo kaip aktualijų širma. Romantinė patriotika, atviri tautos laisvės šūkiškai galėjo skambėti kaip istorinės legendos ar kronikos dalis, citatos iš senų kūrinių. Vėliau Grušą galėjo saugoti ir jo autoritetas, o kai kuriais atvejais – net dramų silpnumas, tikintis, kad jos nebus statomos teatre.

O gal *Herkus Mantas* ir kiti Grušo kūriniai per daug nesikirto su oficialiąja ideologija, gal natūraliai pritapo prie jos? Gal cenzūra juose išvelgė ne tai, kas nepalanku sistemai, o tai, kas ją gina? (Šie klausimai diskutuojami skyriuje „Nepriklausomas sovietmečio lietuvis. Juozo Grušo ir Justino Marcinkevičiaus dramos“.)

# Dialogai su Baliu Sruoga

## Dvi *Barboros Radvilaitės*

Vienodai pavadintos Sruogos ir Grušo dramų skatina ieškoti jų paralelių ir svarstyti apie panašios temos kūrybinių lyginimo galimybes ir problemas. Dramų lyginimą komplikuoja tai, kad jos nėra lygiavertės. Nebaigta Sruogos drama (parašyti trys nepilni veiksmi), nors 1957-aisiais ir išspausdinta *Raštų* rinkinyje, liko literatūros gyvenimo nuošalėje. Anot Algio Samulionio, joje nukirsta fabulos atžvilgiu aštriausia linija – pasikėsinimas į Barboros gyvybę. „Turint galvoje B. Sruogos dramaturgo įprotį esminius, idėjiškai svarbiausius veikėjų išgyvenimus koncentruoti paskutinėse kūrybinio scenose, galima numanyti, kad per įtampos kupinus finalinius ginčus bei Barboros mirties akivaizdoje daugelis „Barboros Radvilaitės“ personažų, tarp jų ir pati Barbora, o ypač Zigmantas, būtų atsiskleidę kur kas plačiau ir konceptualiau“<sup>213</sup>. Grušo drama, parašyta 1971 metais, priešingai, sulaukė didelio teatro, plačiosios visuomenės dėmesio, buvo daug kartų spausdinta, tapo jos pirmojo pastatymo autorių – režisieriaus Jono Jurašo, Barboros vaidmens atlikėjos aktorės Rūtos Staliliūnaitės – teatrinės legendos pagrindu, net maištingų visuomenės nuotaiką katalizatoriumi<sup>214</sup>.

<sup>213</sup> **Algis Samulionis**, *Balys Sruoga*, 1986, p. 374–375.

<sup>214</sup> Spektaklį Kauno dramos teatre Jurašas pastatė 1972 metų balandžio mėnesį, bet rodyti jo iš karto nebuvo leista (plačiau apie tai žr. p. 148). Po poros savaitių Kaune susidegino Romas Kalanta, prasisiveržė okupacijos metais pirmosios masinės demonstracijos. Rugsjūčio mėnesį Jurašas, protestuodamas prieš cenzūrą, parašė „Atvirą laišką“ LTSR Kultūros ministrui, kitą dieną buvo pašalintas iš Kauno dramos teatro vyriausiojo režisieriaus pareigų be teisės dirbti teatre, o po poros metų priverstas emigruoti. „J. atminty nuolat naktimis iškildavo kadrai iš uždaro, nuosprendį paskelbusio posėdžio, kai sukrėstas dramaturgas Juozas Grušas, rankomis susiėmęs galvą, stengėsi negirdėti biurokratų kaltinimo ir paskui, nieko nematydamas, skubėjo Laisvės alėja į priešingą pusę nuo namų...“ (**Aušra Sluckaitė**, *Po dvynių ženklų: Teatro menininko kelias tarp dviejų pasaulių*, Vilnius: Vaga, 1994, p. 23). Petras Palilionis prisimena: „Retai matydavau rašytoją tokį suirzusį, kaip tą pavasarį. Kalbėjo pakeltu balsu, jaudinosi. [...] Kauno dramos teatras atideda jo naujos meilės – „Barboros Radvilaitės“ premjerą. Parodė dvi generalines ir... sudie. Gal iki rudens, gal visai... Ir ne bet kokios, jo programinės pjesės spektaklį!“. Ilgai graužėsis, vienaip ir kitaip svarstęs, baigiantis vasarai jis priėmė teatro pasiūlymą pakoreguoti dramą, išmesti arba pakeisti kitais žodžius „Lietuva“, „Tėvynė“ ir pan. „Ne tai svarbiausia. Svarbiausia, kad jo „Barboros Radvilaitės“ maišto prieš visą pasaulį idėjos, pateiktos per tragišką dviejų didžiųjų meilės istoriją, pasiektų žiūrovų protus ir širdis“ (**Petras**



Imantis lyginti dramą pirmiausia tektų pagrįsti elementarų faktą, kad Grušas skaitė Sruogos veikalą. Mažai tikėtina, kad būtų neskaityęs, bet tiesioginiais tai patvirtinančiais liudijimais nedisponuojama. Patikimiausias Sruogos įtakos argumentas būtų jo citatos ir parafrazės Grušo tekste. Tačiau, kita vertus, galimi atsitiktiniai sutapimai; reiktų įrodyti, kad panašius žodžius sieja panašus kontekstas ir prasmė, priešingu atveju užsiimtu me tik mechanišku paralelių registravimu. Be to, klausimą apie vieno autoriaus įtaką kitam sunkina tai, kad yra dar ir kiti šaltiniai, nepriklausantys betarpiškai dviejų kūrinių kontaktų zonai ir galiojantys daugeliui kūrinių. Tai bendroji kultūrinė ir istorinė atmintis, istorijos interpretavimo tradicija, žanro ypatumai, t. y. klasikinės dramos gana valdingai diktuojamos išbandymų, pasirinkimų *etc.* situacijos. Šiuo atveju viena konkreti poveikio galimybė kyla iš galingos ir generalizuojančios Shakespeare'o tradicijos (jau aukščiau minėtas Sruogos dramos panašumas su *Romeo ir Džuljeta*, kurią galima laikyti pirmą dramine idealiosios meilės istorija). Taigi situacija neišsamiama dviejų kūrinių lyginimu: prieš akis ryškėja ilga įtakų grandinė. Verta ieškoti atsakymo į klausimus, ką Grušas perėmė tiesiogiai iš Sruogos, o ką iš bendrųjų šaltinių, Barbaros Radvilaitės intertekstų, kaip Barbaros vaizdavimo stereotipai paveikė abu autorius, kas jų dramose yra skolinta, kas originalu? Tyrimo eigoje aiškėja, kad bendrumų yra daug ir kad svarbiau ne juos visus suregistruoti, o suvokti jų prasmę ir paskirtį tekste.

Patį akivaizdžiausią, abejonių nekeliantį Sruogos ir Grušo dramų panašumą lemia tai, kad abu jie pasinaudojo vienu istoriniu siužetu – Lietuvos didžiojo kunigaikščio, Lenkijos karaliaus Žygimanto [Zigmanto] Augusto ir lietuvių magnatų dukters Barbaros Radvilaitės meilės ir vedybų istorija. Tiksliau sakant, jie pasinaudojo iš tų faktų kilusia istorine legenda.

---

**Palilionis**, *Svajojęs gražų gyvenimą: Apmatai Juozo Grušo portretui*, 2001, p. 302–305). Premjera vis dėlto įvyko 1972 metų rugsėjo 9-ąją. Anksčiau nieko panašaus nepatyrusi publika ilgai negalėjo atsitokėti nuo fantastiško reginio. Irena Veisaitė liudija: „Jeigu reiktų chrestomatiškai apibrėžti teatro poveikį žiūrovui, tai galėčiau aprašyti, ką išgyvenau per „Barboros Radvilaitės“ peržiūrą ir po jos“ (**Irena Veisaitė**, in: *Jonas Jurašas*, sudarė Audronė Girdzijauskaitė, Vilnius: Gervėlė, 1995, p. 45).

Barboros Radvilaitės paveikslas literatūroje perkurtas daugybę kartų: „ji laikyta įvairiais *pavyzdžiais*“<sup>215</sup> [išskirta mano – R. P.], tapo tam tikrus visuomenės lūkesčius, estetinius, moralinius, ideologinius vaizdinius generuojančiu archetipu, praeities epochos ženklų. Barbora simbolizavo grožį, meilę, žemišką laimę ir jos trapumą, ji sieta su tautiniais lenkų ir lietuvių interesais, neretai diametraliai priešingais. Radvilaitės mitologizavimui parankus jos moteriškumas (tai retas moters iškilimo faktas ano meto visuomenėje), aukštuomenės aplinka, iššūkis jai (nekarališkos kilmės visų mylima karalienė), ankstyva ir paslaptinga mirtis (gimusi apie 1520, karūnuota 1550, mirė 1551 metais), istorinės aplinkybės (Abiejų Tautų Respublikos padalijimai, tautinių kultūrų persekiojimas), romantinė nuostata – ieškoti asmens ir tautos likimo paralelių. Mitologizavimui paranku, kad iš esmės ji – teigiamas asmuo<sup>216</sup>.

Tiesa, istoriografijoje ir grožinėje literatūroje aptinkami gana kontrastingi Barboros Radvilaitės interpretaciniai modeliai (kontrastingesni lenkų autorių<sup>217</sup>), atsirandantys iš dalies ir dėl jos mitologizavimo. Abejonių nekelia tik jos grožis (beje, naujaisi duomenys gali išklabinėti ir šį įsitikinimą<sup>218</sup>). Kuchowicziaus tvirtinimu, XVI–XVII amžių sandūroje buvo iškeliamas Barboros dorybingumas, ji traktuota kaip nelaiminga likimo auka. Baroko literatūra jos istorijoje akcentavo erotizmo ir askevizmo, meilės ir mirties artumą. Susidomėta magu Twardowskiu, tariamai iškvietusiu Barboros sielą. Apšvieta ją susiejo su „auksiniais“ Renesanso laikais. Didžiausios įtakos Radvilaitės vaizdavimui turėjo romantiškosios schemas. Abiejų Tautų Respublikos padalijimų laikotarpiu lenkamams ji tapo patriote, pilna dorybių tėvynės motina ir gelbėtoja, inspiravusia Lenkijos uniją su Lietuva, paskatinusia Žygimantą Augustą didžiai tautinei

<sup>215</sup> Zbigniewas Kuchovičius, *Barbora Radvilaitė*, 1991, p. 283.

<sup>216</sup> Anot Kuchowicziaus, nors Radvilaitė ir nepasižymėjo aktyvesne politine veikla, buvo individualybė ir netgi emancipantė, vadovavosi savo protu ir jausmais: modernizavo Krokuvos rūmų papročius, buvo tikinti, bet tolerantiška kitų įsitikinimams, humaniška, inteligentiška, vengė smurto ir prievartos, nekeršijo už išpuolius ir paskvilus, mėgo turėti šalia savęs išsilavinusių, kūrybingų žmonių. Jausmų nuoširdumu ir gilumu ji pranoko vėlesnių amžių karalienės – Marysenką Sobieską, Sofiją Potocką.

<sup>217</sup> Kuchowicziaus pateikia ilgą lenkiškos mokslinės ir grožinės literatūros sąvadą apie Barborą Radvilaitę nuo XVI iki XX amžiaus (Zbigniewas Kuchovičius, *op. cit.*).

<sup>218</sup> Žr.: Marija Matuškaitė, *Karalienė Barbora ir jos atvaizdai*, 2005, p. 154–156.

ir valstybinei veiklai. Akcentuotas Barbaros kuklumas, nekaltumas, dorybingumas, sukurtas net jos kultas, artimas šventųjų garbinimui katalikiškoje kultūroje. Nuo XIX amžiaus vidurio į Radvilaitę bandoma žvelgti kritiškiau: ji vėl, kaip ir savo gyvenimo metais, kaltinama, teisiama kaip siaurų interesų, karūnos troškusi moteris, užkrėtusi Žygimantą *morbus galicus*, tapusi jo nevaisingumo, Jogailaičių dinastijos išnykimo, vėlesnių valstybės krizių priežastimi. Atmetama nunuodijimo versija, vedybos aiškinamos kaip Radvilų intrigų padarinys; daugiau dėmesio skiriama juslinei meilės pusei.

Lietuvių dramaturgai žvelgė į Barbarą iš savo tautinių pozicijų ir stengėsi suteikti jai tikroviškesnį istorinį foną, įtikinamesnių psichologinių bruožų<sup>219</sup>. Atrinkdami faktus ir detales Sruoga ir Grušas daug kur prasilenkia vienas su kitu (pavyzdžiui, Grušas išleidžia Sruogai svarbų gyvenimo Dubingiuose epizodą), o žvelgiant į naujausius istorikų darbus matyti, kad jie, kiekvienas vis kitaip, „prasilenkia“ ir su jais (dabar jau kitaip traktuojamas Žygimanto ir Barbaros bendravimas iki žmonos Elzbietos mirties ir vedybų 1547-aisiais, Žygimanto buvimo vieta mirštant Elzbietai, Bonos išvykimo laikas iš Krokuvos ir pan.). Kitas dalykas, kad Barbaros istorija autentiškumo požiūriu vis dar tebėra pažeidžiama, faktų ir legendų sritys nenoriai atsiskiria. Tai, kas vienu metu priklausė „tikrajai“ istorijai, vėliau tampa legenda, nuomonę kartais pakeičia net tas pats istorikas (pavyzdžiui, aukščiau minėtasis Kuchowiczius, aiškinęs Radvilaitės ir Aušros Vartų Dievo Motinos paveikslą panašumą). Kita vertus, istorikai be legendos ir aktyvaus jos literatūrinio eksploatavimo vargu ar būtų stimuliuojami rašyti apie istorijai mažai reikšmingą asmenį.

Akivaizdu, kad Sruogą ir Grušą stipriai veikė romantinė Barbaros ir Žygimanto Augusto meilės legenda. Jie linkę sutaurinti, pakylėti herojus ir nesiekia jų ironizuoti, „dekonstruoti“ (tai galima pasakyti apie nau-

---

<sup>219</sup> Be Sruogos ir Grušo, dramas apie Radvilaitę kūrė Maironis (likę pradiniai apmatai), Jonas Griņius (*Gulbės giesmė: Šešių veiksmy istoriška drama*, Chicago: Lietuviškos knygos klubas, 1962; pirma red. 1949–1950), Raimundas Samulevičius (*Karūna ir smėlis*, past. 1970, išsp. 1986), jau nekalbant apie gausią kitų žanrų bibliografiją.

jausią Sigito Parulskio sceninę versiją „Barboros Radvilaitės testamentas“, 2002 metais pastatyta Jaunimo teatre). Sruoga ir Grušas atsirenka panašius vaizduojamos epochos ženklus: Barbora pirmiausia jiems – Renesanso atstovė<sup>220</sup>. Kultūrinių detalių gausiau Sruogos veikale. Grušas užsimena apie Niccolò Machiavellį, rūmų biblioteką, joje esančius Erazmo Roterdamičio, Philippo Melanchthono, Martino Lutherio, Jeano Calvino darbus, Žygimanto užmojų supirkti vertingiausias knygas, dailinti jas tol, kol atrodys kaip meno kūriniai. Bendra epochos žymė abiejose dramose – moterų meilė poezijai, kuri nusakoma artimomis citatomis: „Didikų moterys kaip mūzos lieknos, / Gracingos, saulėtos, ugnis ir pienas, / Atmintinai eiles Petrarkos moka / Ir Dantės tercinas miestietės prastos / Iš atminties išmoksta kaip rožančių. / Net kurtizanės rašo sonetus / [...] / Ir meilės be sonetų ten nėra“ (Sruoga, p. 613); Elzbieta: „Namuos mes augome tarytum / Pamišusios poezijai ir šokiams. / Dar dievo baimei... [...] / Petrarką žerdavo atmintinai / Tarnaitės... Mums ir meilė be sonetų – / Atrodė nesuprantama“ (Grušas, p. 18).

Sruoga ir Grušas per istoriją, kiekvienas savaip, išsako nepasitenkinimą savuoju laiku. Sruogos protesto raiška tylesnė, subtilesnė – kaip kitokio pasaulio ilgesys, laimės troškimas, Grušo – atviresnė, aštresnė. Abu autorius kiek išskiria ir dramos tipas, nors abi jos eiliuotos. Sruogos kūrinys labiau primena kroniką: faktų, įvykių, kasdienio gyvenimo detalių jame tankiau nei Grušo. Sruoga mobilizuoja daug personažų iš įvairių regionų ir socialinių sluoksnių (jų dvidešimt trys), kai kuriems suteikia nuoseklią psichologinę raidą. Veikėjų sąrašė pristatomi ir į veiksmažį nespėti įtraukti asmenys: Gniezno arkivyskupas, Krokuvos vyskupas Samuel[is] Macnyj, Petras Kmita, Ona – Mazovšės kunigaikštystė, Hornostajienė – paiždininkė, Kamenco kaštelionaitė Piastų palikuonė Elena Odrovonžaitė, jos sužadėtinis Hipolitas Baratynskis. Dramoje veikia daug moterų, sukuriamos kelios periferinės meilės linijos. Sruogos pasaulis pilnas bruzdesio, erzi-

---

<sup>220</sup> Šiam požiūriui antrina Edvardo Gudavičiaus teiginys: „Ne kiekviena terpė, ne kiekviena šalis ir ne kiekviena epocha galėjo duoti tokias moteris, o XVI a. Lietuvos diduomenė davė. Barborą Radvilaitę galima pavadinti Renesanso epochos Lietuvos asmenybe, harmoningai atitikusia spekuliatyvų ir nekūrybišką, tačiau aukštą Žigmanto Augusto intelektą“ (Edvardas Gudavičius, *Lietuvos istorija 1: Nuo seniausių laikų iki 1569 metų*, 1999, p. 557).

nančių garsų, kone visada gožiančių tai, kas svarbiausia. Prasmingas mylinčiųjų balsas turi prasibrauti pro tuštybės brūzgynus, pro tai, kas atrodo kaip sceninio veiksmo šiukšlės. Kaip įprasta Sruogai, drastiškos periferinių personažų meilinosi, susistumdymo, apsikumščiovimo scenos neretai atsiduria ant farso ribos, komiška tonacija kontrapunktiškai įsibrauna į patetines Zigmanto kalbas: „Nežvairakys, / Ne luošas ir ne kreivas... Tad ir limpa / Visokios moterys sava valia... / O kiek dar motina man jų prisiunčia! / Iš kur ir imasi jų tiek? Ateina / Ir siūlo savo meilę kiekviena, – / Kad jas visas velniai kur nors nujotų!“ (p. 638). Įtaigaus lyrizmo autorius pasiekia atskiruose epizoduose, intymiuose personažų išsiskyimuose, kuriuos lydi savotiškas gaudulys, elegiškumas.

Grušas supaprastino sudėtingą Sruogos stilistiką ir perėjo prie vienatonių garsų, poliariškai atribotų gėrio ir blogio linijų. Jo drama abstraktesnė, teziškesnė, kartu ir lakoniškesnė. Poetinės dramos logikai paklūsta jos kompozicija, laisvas, bet giliai argumentuotas fragmentiškų scenų jungimas (pavyzdžiui, po Barbaros ir Elzbietos pokalbio tuoj seka Elzbietos mirtis), gyvu ritmu bėgantis trumpučių replikų dialogas (ilgesnių tiradų ir monologų dramoje nedaug), lengvi, subtilūs personažų psichologiniai štrichai (ypač įspūdinga vien iš užuominų nuausta Elzbietos charakteristika).

**TEATRAS TEATRE.** Nesunku pastebėti, kad abu autoriai Barbaros istorijoje išskiria kelis lemtingus epizodus, kurie tampa pasikartojančiais motyvais, simboliniais vaizdiniais. Vienas originaliausių Radvilaitės lietuviškosios interpretacijos bruožų ir ryškiausių Renesanso žymių yra teatro motyvas, pagrindžiantis dramų vizualinį, ritminį sprendimą, nuotaikų kaitą, charakterizuojantis vaizduojamos epochos kultūros pobūdį, personažų „aktorinę“ prigimtį. Jis būdingas ir kitiems Sruogos kūriniais, o iš jų atkeliavo į Grušo dramą. Teatro motyvas gali būti universalizuotas iki metaforos (gyvenimas – tai teatras), gali įgyti teigiamą ir neigiamą konotaciją – sietis su nekasdienišku, šventišku, taip pat su apgaule, melu.

Sceninės kalbos teatriškumas, plastinis ir garsinis sodrumas atsiskleidžia jau ekspoziciniuose Sruogos ir Grušo dramų epizoduose. Veiksmas pradamas puota Vilniuje: Sruogos kūrinyje – Radvilų, Grušo – kara-

liaus rūmuose (aliuzija į šekspyriškąjį *Romeo ir Džuljetos* kaukių balių Kapulečių namuose ir į *Hamletą* „teatrą teatre“). Puotos progos skirtingos: Sruogos dramoje Radvilienė surengė ją (tariamai) vyskupo Zebžydovskio, Grušo – karalienės Elzbietos atvykimo į Vilnių garbei. Abiejose dramose išryškinamas artimas ir tolimas veiksmo planas (masuotė scenos gilumoje, priekyje – pagrindiniai įvykiai). Sruoga remarkoje konstruoja tapybišką renesansinių rūmų vaizdą. Scenos aikštelė, atitinkamai apšviesta (*Vakarais. Lampionų šviesa*), prisipildo iš toli sklindančios muzikos garsų, žmonių judėjimo, jo kuriamo ritmo. Grušo dramos ekspoziciniuose epizoduose senyvų bajorų pokalbis vyksta šokio fone (Pirmas šokėjas: „Jausmų nepašykštėkit, damos! / Praraskit galvas, kavalieriai!“ , p. 7). Pokalbis įgyja lengvumo, žaismingumo, sąmojo. (Sruogos – ištęstos ekspozicijos – dramoje tokia nuotaika įsivyrąja vėlesnėse scenose, kur Papagoda vilioja išsiskirti dvi merginas.)

Šiame dekoratyviame scenovaizdyje išsirikiuoja pagrindiniai personažai, užmezgamos svarbiausios abiejų kūrinių temos: meilė, grožis, menas, tiesa, garbė, klaida... Kalbama apie Italiją ir italus, ryškinamas lietuvių ir italų valdomo dvaro priešiškus. Dėmesio centre atsiduria tas pats personažas, Bonos parankinis Papagoda – visų italų apibendrintas paveikslas. Jis charakterizuojamas panašiai – juokdarys, veidmainis, klastūnas, komediantas; panašiai iškeikiamas kartu su visais italais: „Itališkas beždžionė“ (Sruoga, p. 606); „Italas panašus į velnią“, „Į rupūžę dėmėtą“ (Grušas, p. 7); italų „Kaip šunų / Priviso [...] karališkam dvare“ (Grušas, p. 8); „Jų priviso / Pas mus kaip žiurkių“ (Sruoga, p. 601). Dvaro ir lietuvių priešiškuumą abiejose dramose komiškai iliustruoja vyno ir midaus „konkurencija“. Čia sutinkame savotišką jų „dialogą“: Sruogos Radvilos Juodojo pažadas („Lietuviškas midus / italų vyną repečkom suries!“ , p. 610) išsipildo Grušo kūrinyje, kur „dvikova“ tarp Papagodos ir Bajoro išsprendžia Žygimantas Augustas, priversdamas Papagodą išgerti midų. Grušas atkartoja sruogišką grasinimą leksiką („aš jam su pagarba verta / Patikrinsiu, kur įbesta volė“, p. 8), linksmybių ir peštynių sugretinimą.

Sruogos *Barboroje Radvilaitėje* Papagoda organizuoja ir pristato *com-media dell'arte* vaidinimą, kuriame jis atlieka vyriausiojo komedianto

vaidmenį. Italų rodoma meilės istorija – sužlugdytas Pantalonės planas ištekinti dukrą Colombiną už ją įsimylėjusio karžygio Il Capitano – tai būsimos Barbaros ir Zigmanto meilės istorijos ekspozicija ir jos liūdno baigties pranašystė. Tolimesnėse Sruogos ir Grušo scenose Papagogos juokai įgis šiurpumo. Sruogos dramoje jis taps panašus į Polonijų iš Shakespeare'o *Hamleto*. Bonos paliepimu, kaip ir Polonijus, prieš karališkosios tarybos posėdį jis slapstysis už uždangos, kad galėtų viską matyti ir girdėti. Jo apibūdinimas: „*žuvų pirklys / Iš ežero suimti žuvų rengias... / [...] / papirkinės tarnus jis tavo... / O ypač tuos, kurie virtuvėj dirba...*“ (p. 669) [išskirta mano – R. P.] – primena paniekinantį Hamleto kreipinį į kanclerį.

**POLITINĖ SCENA.** Vaidinimo tema pratęsiama „tikrame gyvenime“ – politikos scenoje, į kurią aliuzijos itin ryškios Sruogos kūrinyje. Istorija Sruogai – intrigų, sąmokslų, nešvarių užkulisinių žaidimų raizgalynė. Ilgai neaišku, kokiais tikslais Radvilų rūmuose atsirado Poznanės vyskupas Zebžydovskis – ar tikrai tik ieškodamas modelio madonos paveikslui? Neaišku, kodėl į Vilnių atvyko Papagoda – ar Bonos įsakytas atgabeno italų komediją jaunajam valdovui palinksminti, ar siekdamas susidoroti su Barbora? Radvilų giminaitis Davaina, iš pradžių veikiantis kaip periferinis personažas, vėliau ima rodytis kone kaip dvigubas agentas – Radvilų ir karaliaus patikėtinis. Kažką rezga ir puotos iniciatorė Radvilienė. Tik pirmo veiksmo tryliktoje (Barbaros ir Zigmanto pasimatymo) ir keturioliktoje scenose paaiškėja, kad pasimatymas suorganizuotas, – jį stebi Rudasis ir Juodasis Radvilos, o kiek toliau *pasirodo, praeina, dingsta* Davaina, Kęsgaila, Radvilienė, Zebžydovskis (p. 640). Tai Radvilų sąmokslas, kruopščiai rengti sąstai karaliui – ne sąžinės, kaip *Hamlete*, o meilės „pelėkautai“. Iš dar tolimesnių dialogų sužinome, jog būtent Radvilos prikalbėjo Davainą sugundyti karalių ateiti į slaptą pasimatymą su Barbora, jie pakvietė Poznanės vyskupą ir italų komediantus, kad Papagoda apie įvykį praneštų Bonai. Apsimesdami saugantys gerą Barbaros ir savo namų vardą, Radvilos užklumpa mylimuosius, apkaltina karalių nesilaikius pažado vengti jų namų ir pastato į situaciją, reikalaujančią garbingo sprendimo. Zigmantas pasiperša Barbora ir pasiūlo šiandien pat surengti

tuoktuves<sup>221</sup>. Vedybų slaptumas ir netikėtumas, Radvilų manipuliacijos aiškėja ir Grušo dramoje. Radvilos pademonstruoja politinės aktorystės virtuoziskumą, sumaniai derindami provokavimų ir draudimų taktiką, skatindami ir Barboros palankumą karaliui, ir pažeminimo baimę. Jie priremia karalių duodami perskaityti Barborą šmeižiantį paskvilį ir pareikalauja arba nutraukti vizitus, arba nuplauti purvą nuo sesers vardo (Žygimantas Augustas: „Kažkas į spąstus panašu! / Velniai jūs, Radvilos!“ , p. 49).

Abiejuose kūriniuose besigrumiantys Radvilos ir Bona (Sruoga nespėjo jos tiesiogiai įvesti į veiksmą) – vienas kito verti priešininkai, bet Radvilos, kaip situacijos šeimininkai, veiksmo iniciatoriai, atrodo kiek pranašesni, o Bonos veiksmai atsakomieji. Be to, prieš ją liudija protagonistai, o Grušo dramoje Radviloms suteikti net patriotiniai ketinimai („vieta karaliaus Vilniuj. / Lietuvę turi vesti! Būsimų / Karalių gyslomis tegu vėl teka / Lietuvių kraujas“, p. 37). Sruoga Boną charakterizuoja kaip despotę, klas-tūnę, prieš sūnų kurstančią Mazovijos bajorus, Rytų riterius, lenkų ponus. Radvilų įsigalėjimas jai – grėsmė taikai ir valstybės stabilumui. Zigmantas skundžiasi motinos susvetimėjimu: „Gyvent nebegaliu. Šnipais apstatė. / Kiekvieną žingsnį seka, uosto, šniūkščia. / Ir kuo pasitikėt – nebežinai?“ (p. 633). Grušo Bona išsiskiria ilgomis tiradomis, atsiskleidžia kaip vieniša, nelaiminga, sūnų beprotiškai mylinti motina, kaip karališkos garbės ir valstybės interesų gynėja, tačiau ji vis tiek demonizuojama, padaroma rūsčia blogio dvasia (tai galima atsvara Barboros sakralizavimui).

Grušo dramoje pasigirsta hamletiškas „išgverusios gadynės“ motyvas. Bonos dvaras – išvirkščių vertybių vieta, sugedusios valdžios metafora. Pasaulis vadinamas beprotišku, beprasmišku, epocha – prievartos, „apgaulės ir melų“ (p. 13); Krokuvoje „Baisiai daug rūstybės, / Ir apmaudo, ir dvasios suspaudimo...“ (p. 62). Sruogos kūrinyje tvyranti vienatvės, našlaitystės nuotaika daugiau paliečia emocijų sritį, bet neklibina pasaulio pamatų.

---

<sup>221</sup> Istoriko komentaras: „Valdydami situaciją, Radvilos privertė mylinčiuosius išsiskirti ir sudarė sąlygas slaptam jų pasimatymui. Teliko tik juos užklupti, ir tai buvo padaryta. Nuolankiai buvo pavaizduoti užgauti ir skriaudžiami valdiniai, nujaučiant valdovo atsakymą. Pastarajam atvejui buvo paruoštas kunigas, ir leipstantys iš laimės mylimieji susituokė. Tai įvyko 1547 m. vasarą“ (Edvardas Gudavičius, *Lietuvos istorija 1: Nuo seniausių laikų iki 1569 metų*, 1999, p. 557).



Grušas, priešingai, kalba apie visuotinį blogį, kuris išsismelkia ir į žmogaus vidų: „Mes stovim prieš tvirtovę. / [...] / Ji – makaulėse žmonių“ (p. 79). Jo Radvila Juodasis tiesiogiai įvardija Maskvos grėsmę, korupciją, sukčiavimą, išdavystes, savos kultūros, kalbos išsižadėjimą. Grušas eina dar toliau – nuvertina visa, kas reiškiasi viešai, kas deklaruojama kaip grupės, šeimos, valstybės interesai. Pavyzdžiui, garbė gali virsti „pentinuotų gaidžių“ peštynėmis, būti pagiežos ir puikybės išraiška („Niekšybė ir garbė – dvi seserys. / Abidvi kekšės!“ , p. 41). Vertinga, tikra tik tai, kas privati, kas nepaklūsta manipulavimui. Dėl to Barbora bando priešintis net jai palankiems giminių planams: „Galiu prisiekti, / Kad Lietuvą aš myliu ne mažiau. / Bet sąmoksle tokiam – nedalyvausiu“ (p. 38).

**MEILĖS VAIDMENYS.** Grušas ir Sruoga pasiekia ryškių kontrastų supriešindami antagonistus ir protagonistus, suteikdami pastariesiems ypatingo pranašumo, nekasdieniškumo. Galima tvirtinti, kad jie irgi kuriami kaip „vaidmenys“, tik suromantinti, įkūnijantys idealų žmogiškumą ir oponuojantys apgaulingiems dvaro intrigantų vaidmenims.

Abiejose dramose akivaizdus tragedinis įspaudas, panašumas su Shakespeare'o *Romeo ir Džuljeta*. Įdomu, kad šis panašumas veikia ir istoriko vaizduotę: Gudavičius Zigmanto Augusto ir Radvilaitės meilę palygina su Shakespeare'o Romeo ir Julijos istorija<sup>222</sup>. Turbūt neatsitiktinai literatūrinė Barboros interpretacija dažnai įgyja dramatinę formą, nes yra paranki šiam žanrui (ryškios asmenybės, plataus masto konfliktas su aplinka, jausmų jėga ir fatališkumas, tragiškas finalas). Sruogos mylimųjų pora – svarstantys, abejojantys žmonės, bet vienas kitam tobuli, amžiams. Barbora: „man – gyvybė ir pagunda tu!.. / Gyvenimo prasmė, viltis, mirtis“ (p. 638); Zigmantas: „Man vis tiek, kas bus, / Bet mudviejų keliai nebesiskirs!“ (p. 633). Nors ir keista, Sruogą veikia moralistinės konvencijos, perimtos, veikiausiai, iš lenkiškųjų hagiografinių Radvilaitės interpretacijų. Jo dramoje karalius susitinka su Barbora praėjus metams po Elzbietos laidotuvių, jo meilė jai vienintelė: „Esu lyg ta gėlė vienametė. / Pražydo vieną kartą. Atžydėjo – / Ir miršta. Tai ir aš mylėsiu / Tik vieną. Bet visu

---

<sup>222</sup> Edvardas Gudavičius, *op. cit.*, p. 556.

žydėjimu. / Visom jėgom. Mylėsiu mirtinai...“ (p. 639). Barbora vengia pasimatymų su Zigmantu, o paskui iš meilės jam pasirengusi pasiaukoti, stoti į vienuolyną. Grušo kūrinyje meilė laisvesnė, spontaniškesnė, be priešistorės, teisinimosi dėl praeities, neneigianti ankstesnių Žygimanto ryšių. Kartu mylinčiųjų duete girdėti balsų kitoniškumas. Karalius dinamiškesnis, savarankiškesnis, klausiantis, provokuojantis; Barbora statiškesnė, daugiau stebima ir vertinama, atsiskleidžianti kitų žvilgsnio projekcijoje.

Abiejose dramose ieškoma intymios karalius reprezentacijos, prieštaraujančios viešumoje jo atliekamiems oficialiesiems vaidmenims. Jis bando apginti savo žmogiškumą: „Karalius – ne žmogus? Jausmai kito-kie? / Kitaip jis ilgis? Dūsauja? Svajoja? / Malonės jis netrokšta? / Laimės? Meilės?“ (Sruoga, p. 639); „Aš žmogus! / [...] / Žmogus – karalių priešas!“ (Grušas, p. 16). Būtent toks natūralūs būvis, „ne vaidmenišką“ vaidmuo iškreiptame pasaulyje daro Žygimantą išskirtinį. Kitas herojaus būvis abiejuose kūrinuose – karalius-poetas – siejamas su romantiniu įkvėpimu, stichiškumu. Sruogos dramoje tokį jį mato Barbora – kaip pavojingą, nelygų jai: „Bijau karaliaus meilės kaip poeto. / Mum, moterim, baisesnė ji už mirtį. / Ateina ji kaip vėtra. Viesulan / Pagauna. Susuka ir apsvaigina, / Ir padega, ir gyvastį iščiulpia, / Ir neša per erdves sparnais ugniniais...“ (p. 639). Grušo herojams ši būseną trokštama, nors ir nepasiekiamą: „Gailiuos, / Kad ne truveras aš, ne trubadūras / [...] / Jūs duodate poetui pirmenybę. / Puiku!“ (p. 12).

Karaliaus „vaidmenų“ repertuare toliausiai siekia Grušo personažas. Jis prisiima juokdario rolę, pabrėžiančią beprotiškumą ir kartu žmogiškumą (tuo panašus į Shakespeare'o Hamletą). Pasimatymo scenoje po Elzbietos mirties Žygimantas išoka pas Barborą pro langą persirengęs juokdariu, juo yra palaikomas, juo ir pats save laiko: „Nebėra karaliaus! / Yra tik amžinas, įsimylėjęs, / Iš proto besikraustąs juokdarys / [...] / Tikrasis juokdarys – tai aš“ (p. 40). Bonos demaskuojančiuose komentaruose („Kas tu? / Artistas? Cinikas? Ar tik įtūžęs / Kvailiojantis vaikėzas?“ (p. 54), „Trapus fantastas, / Degantys šiaudai“, p. 57) išlieka esminė Žygimanto charakteristika – nefunkcionalumas oficialiųjų vaidmenų hierarchijoje.

Barbora abiejuose kūriniuose panašiai idealizuota, sudvasinta. Galima sakyti, kad tai iškiliasias moters paveikslas lietuvių dramaturgijoje. Abu autoriai pabrėžia jos vidinį vientisumą, o paveikslą sukomplikuoja kiekvienas kitaip. Sruoga, pradėjęs nuo buitinės plotmės, ją iškelia iki Dievo Motinos paveikslo prototipo. Grušo herojė iš karto prabyla aukštu tonu, bet plečiasi jos troškimai, kinta veiksmų motyvai.

Grušo ir Sruogos Barbaros įkūnija daugelį tradicinio moteriškumo aspektų. Pirmiausiai akcentuojamas jų trapumas, priklausomybė, pavaldumas. Jos jaučiasi giminių klastos įrankiais, aukomis, o prieš karalių – prasikaltusios. Su kitomis moterimis jos seseriškai solidarios ir motiniškai globojančios, užjaučiančios, taikingos. Galimas konkurentes (Sruogos dramoje – karalių įsimylėjusią Hortenziją, Grušo dramoje – „tauriausią kankinę“ Elzbieta) paverčia savo sąjungininkėmis, tampa jų gynėjomis. Grušo Radvilaitė, keršydama už pražudytą Elzbieta, pademonstruoja iš pirmo žvilgsnio neįtikėtiną žiaurumą Bonai – pareikalauja ją užmūryti bokšte. Bet čia ji reaguoja ne psichologijos, o idėjos plotmėje. Bonoje ji mato ne moterį ir žmogų, o pačią valdžios esmę – žvėrį. Trapi ir priklausoma Barbora tik išorėje, viduje ji stipri, „geriausi[a] iš geriausių“ (p. 129), brandumu gal net pranokstanti karalių.

Abiejų Barbarų išskirtinis bruožas – grožis, kuriam suteikiama ypatinga vertė: jis garbinamas, juo žavimasi, jis įkvepia tobulą meną ir šventumą. Šią temą Grušas varijuoja panašiai kaip Sruoga. Jo dramoje irgi veikia italų dailininkas (Renesanso aplinkos detalė). Jis neįvardintas, be to, sakoma, kad dvare jų „slankioja daugiau / Negu karių“ (p. 13). Nuo pirmųjų scenų kalbama apie Barbaros portretą, kurį dailininkas turi nutapyti karaliaus užsakymu: „Atsiųsiu retą meistrą / Pas jus. Portretą dovanosit man. / Vieta jo bus šalia kitų šedevrų“ (p. 13–14). Žygmantas jau prieš sutikdamas Barbarą buvo girdėjęs jos vardą dailininkų lūpose: „Žinau, jūs slepiatės nuo jų. Kokia / Prasmė jums grožį saugoti, Barbora?“ (p. 13).

Paveikslui Grušas pirmiausia suteikia grožio atspindžio ir meilės tarpininko vaidmenį. Įsigalėjęs ateizmui, atviras Barbaros sakralizavimas tapo neįmanomas, bet autorius meistriškai įveda vizualiosios hagiografi-

jos užuominų<sup>223</sup>. Šiuo požiūriu iškalbinga Dailininko pranašystė veiksmo pradžioje, atkartota Barbaros karūnavimo scenoje: „dangus ir žemė / Pilni bus jūsų atvaizdų“ (p. 32, 100), taip pat ir epilogе pabrėžtas Barbaros nemirtingumas, kuris susiejamas su sakraliaisiais objektais („Varpai bažnyčių aidi, aidi giesmės... / O pro pušynus – Vilniaus bonios, katedra! / Jo veido šviesą sielvartas užtemdė, / Bet žino jis: Barbora nemirė“, p. 131), meilę šlovinančiame himne perfrazuotos krikščioniškosios giesmės. Įdomu, kad Jurašo spektaklis savotiškai sujungė Grušo ir Sruogos dramas, Grušo dramą ir legendą apie Barborą Radvilaitę kaip Aušros Vartų Dievo Motinos prototipą. Finalinėje spektaklio scenoje buvo numatyta, kad nusileis jos paveikslas, bet vienoje generalinėje repeticijoje, kurioje dalyvavo valdžios atstovai, dėl techninių kliūčių to padaryti nepavyko, o kitoje jis buvo parodytas. Kultūros ministras įtarė teatralus dvigubu žaidimu ir atidėjo spektaklio premjerą neribotam laikui<sup>224</sup>. Galiausiai vietoj paveikslų scenoje liko kaboti tušti rėmai. Bet tai, atrodo, nesugriovė režisieriaus sumanymo, gal net suteikė jam papildomų prasmų<sup>225</sup>.

<sup>223</sup> „[...] stebina kai kurių jau įrodytų legendinių dalykų tolesnis gyvenimas lietuvių visuomenėje“ (**Raimonda Ragauskienė**, *Barbora Radvilaitė*, Vilnius: Vaga, 1999, p. 220). Toks istorikų skepsis Barbaros Radvilaitės sakralizavimo atžvilgiu, tiesa, jau vėlesnis, pagrįstas naujais moksliniais argumentais, suprantamas, bet jis turi gilią literatūrinę šaknis ir didelę kultūrinę prasmę, ypač sovietmečiu.

<sup>224</sup> **Petras Palilionis**, *Svajojęs gražų gyvenimą: Apmatai Juozo Grušo portretui*, 2001, p. 303.

<sup>225</sup> Autorės diplominiame darbe „Juozas Grušas scenoje“ (1977) užfiksuoti „Barbaros Radvilaitės“ spektaklio, matyto 1977 m. sausio 21 d., išpūdziai: „Veiksmas prasideda tamsoje, spengiančioje tyloje. Į nebeatsekamų formų pasaulį įžengia Dailininkas (akt. Viktoras Šinkariukas). Jis tarsi pakerėtas vaikšto po sceną, apčiuopia nematomą sieną, skiriančią praeitį ir dabartį. Pasigirsta plaktuko dūžiai, užtvara griūva. Lyg iš istorijos sąvartyno pakyla Barbora (akt. Rūta Staliliūnaitė), Žygimantas Augustas (akt. Kęstutis Genys), dvariškiai. Suskamba muzika, išryškėja spalvos. Iš kažkokių ryšulių susiformuoja uždanga, išsivynioja skudurinės kolonos. Dailininko vaizduotėje prasideda gyvenimas. Tai galbūt paveikslų gimimas, siekimas išreikšti grožį, permąstyti žmogiškąją lemtį.

Toliau spektaklis vyksta tarsi šokyje. Pasikartojantis gavoto motyvas suteikia jam savotišką ritmą, vieningą plastinį sprendimą. Spektaklis tampa lengva, efemeriška, lyg be didesnių išorinių pastangų plaukiančia vizija, kurioje susipina realybė ir fantazija, karališka rimtis ir chaosas, grožis ir iškreiptos formos. [...] Aktorės Staliliūnaitės vaidinama Barbora – tauri, reto vidinio grožio, išmintinga moteris. Subtili vaidyba, prasmingų spalvų sceninis rūbas daro heroję nežemišką, idealią, tarsi nužengusią iš paveikslų. Grušo pastebėjimu, Staliliūnaitės Barboroje jaučiama visa ankstesnė jos biografija (Iš autorės pokalbio su Grušu, 1977 m. sausio 21 d.). [...] Reikšmingą sceninį vaidmenį atlieka dvariškių „minia“. Jiems uždėtos vienodos kaukės, leidžiančios išreikšti tik dvi emocijas – liūdesį ir džiaugsmą, priklausomai nuo valdovų nuotaikos. Dvariškiai-kaukės kalba per mikrofoną, perdėtai meldžiasi, pataikūniškai šaukia „Vivat!“, viską mato ir girdi. Dvaras tampa tuštybės, veidmainystės vieta. Tokiame fone Žygimanto ir Barbaros meilė atrodo dar kilnesnė ir dar bejėgiškesnė.

Barboros ir Žygimanto reprezentacijose esama tam tikro simetriškumo, pasireiškiančio trimis jų būviais: žemiškuoju (vyras ir moteris), meniniu (poetas ir portretas) ir transcendentiniu (aukščiausiosios tiesos) – kurie įkūnyti iš pirmo žvilgsnio nederančiais karalius-juokdario ir Dievo Motinos pavidalais. Savotiška jų jungtimi galėtų būti Grušo Juokdarys (Stančikas), iš *Karaliaus Lyro* atkeliavęs personažas. Tai karaliaus palydovas ir antrininkas („Karaliau! / Tu manim buvai, aš tavimi“, p. 127), antroji, neoficialioji, jo pusė, kartu ir sąmojingas dramos rezonierius, išminčius. Jis kalba išvirksčiomis tiesomis, sarkastiškais paradoksaus: apnuogina pasaulio absurdiškumą, pašiepia veidmainystę („Nuplėšti kaukę, tėtuši – ką tu?! / Išvysi buldogą arba gyvatę, / O kiaulę – visada“, p. 47), tyčiojasi iš tironijos („Klestėk, šventoji tironija! / Klaupiوسي prieš ją, meldžiuos į ją“, p. 48), iš visuomenės inertškumo („Lengviau padegsi vandenį ir kalnus / Pajudinsi negu bajoro protą“, p. 68). Juokdarys klibina tiesos pamatus, bet ne tam, kad ją paneigtų, o kad atskirtų, kas tikra ir netikra: „Ne juokinti mane tu pasamdei, / Tėtuši. O teisybę pasakyti“ (p. 64).

Žygimantas Augustas, lydimas ekscentriškojo antrininko, suvokia nusistovėjusių tiesų apgaulingumą. Tiesos gali būti kvailos, kaustančios protą, sudievinotos, kruvinos, mirštančios. Jo mintis dėsningai ima krypti už gyvenimo ribos: „Tik saujoj pelenų, kuri po mūs / Paliks, yra tikroji išmintis“ (p. 77). Viena ilgiausių jo tiradų, prilygstanti monologui, yra savotiška kompozicinė Shakespeare'o Hamleto monologo „Būti ar nebūti“ citata (p. 77). Jam būdinga ta pati prasmės generavimo struktūra, panašus prasminių sandų išdėstymas: 1) sukuriama dileminė „kryžkelės“ situacija, suformuluojami klausimai („Pabėgti nuo valdžios, palikti sostą? / Ar prievartą naudot prieš prievartą / Ir žudymą prieš žudymus?“); 2) tikrinami argumentai ir ieškoma sprendimo; 3) surandamas atsakymas, pasiryžtama veiksmui („Pakilk, širdie! Kovok beprasmiškai, / Bet su nemirštama viltim.

---

Spektaklyje nuo pat pirmųjų scenų tvyro tragiškos baigties nuojauta. [...] Barbora miršta ne tik nuo piktos Bonos rankos, bet tarsi pavargusi nuo kasdienės neapykantos, bukumo, žvėriškumo. Kaip brangenybę, kaip amžiną vertybę dvariškiai išneša ją aukštai iškėlę ant rankų. Iš praeities į dabartį atskamba himnas, šlovinantis meilę. Vėl blunka spalvos, nyksta formos, veikėjai virsta istorijos dulkėmis. Vizija baigėsi, tačiau nykiame pasaulyje lieka grožio, harmonijos ilgesys. Rėminė kompozicija, praeities ir dabarties jungtis sukuria spektaklyje amžinybės pojūtį“.

Žinok: / Tyluosius užmuša patsai likimas...“; 4) atomazga (apeliacija į mylimąją: „Šviesa manoji! Būki su manim!“). Hamletiškos herojaus užduoties argumentas yra meilė, kuri griaua žemiškosios egzistencijos pamatus, bet kuria kitus, į kuriuos kreipia Aušros Vartų Dievo Motina.

**KARŪNA.** Sruogos drama baigiasi pasirengimu karališkosios tarybos posėdžiui Krokuvoje, kur bus svarstomas Barbaros karūnavimo klausimas. Tad čia galima kliautis tik parengiamąja šio motyvo plėtros stadija, rekonstruoti būsimų įvykių raidą iš užuominų.

Sruogos ir Grušo herojams tenka įveikti panašias kliūtis kelyje į Barbaros pripažinimą – motinos, seimo, senato pasipriešinimą; Grušo dramoje Žygimantas Augustas paleidžia seimą ir priverčia karūnuoti Barbarą vyskupui Dzierzkovskiui pagrasinęs reformacija. Abu autoriai karūną susieja su šlove ir moteriškosios lemties pilnatve: „Dalia aukščiausia, kur pasiekti gali / Pasauly moteris šiame“ (Sruoga, p. 656); „Tu [...] / – išrinkta tarp moterų“ (Grušas, p. 81). Tačiau abi herojės karūnos netrokšta. Didžiausias Sruogos Barbaros noras – paprasta žemiška laimė:

*Viską aš turiu,  
Tik laimės nėra, tik virpančios, gležnutės,  
Kuri kaip paukštė mėlyna vaidenos  
Per visą jaunystelę, šaukė, gundė,  
Svaigino ir troškino, ir viliojo...  
Dėl jos tuomet tavęs nepaklausiau.  
Dėl jos dabar baigiu nusikankinti...  
Žinau, jaučiu – ir šis pavasarėlis  
Pro mano dalią pražydės pro šal... (p. 661)*

Grušo herojei karūna asocijuojasi su krauju. Meilės vedina ji eina pas Boną pasakyti, kad nori ne karūnos, „tik šventos taikos“ (p. 82) (Juokdario komentaras: „Kiek Krokuvoje juokdarių, paklaust / Norėčiau“, p. 83). Bet Bonos įžeista atsitiesia, įsisąmonina ir išlaisvina nuslopintus siekius: „Juk aš norėjau, troškau visada, / Kas nuostabu, stipru ir geidžiama / [...] Karūnos troškau kaip nemirtingumo“ (p. 93). Tai iššūkis Bonos valdžiai, „kerš-

tas prieš pasaulį“ (p. 95). Barbaros karūnavimas (III dalis) – jos žemiškos laimės apoteozė, dramos patriotinės minties kulminacija. Karūna tampa Lietuvos simboliu: „O Lietuva! Manoji meile! Bausk / Mane, jeigu tarp deimantų yra / Bent lašas kraujo / [...] / Per amžius būk laisva, o Lietuva. / Ir būk visiems teisinga ir gera“ (p. 102).

**NUODAI.** Nuodų motyvas abiejuose kūriniuose paskleistas plačiausiai, traktuojamas tiesiogine ir perkeltine prasmėmis kaip aplinkos metafora, visuotinės grėsmės šaltinis. Sruogos dramoje nuodai yra pagrindinė intrigos ašis. Veikia daug personažų nuodytojų, kai kurie jų scenoje nespėja pasirodyti – Marinos motina burtininkė Piompė, Bonos gydytojas Liudoviko Monti[s]. Daug kalbama apie greito ir lėto, dalinio ir pilno veikimo nuodus, neišvengiama net tam tikro buitiškumo. Bonos nurodymu Hortenzija Barbarai pagamina šaknų, slopinančių meilės poreikį, tačiau tramdydama savo jausmus karaliui vaistus išgeria pati. Bonos užsakytą ir Papagodos organizuotą žmogžudystę turi vykdyti Marina, bet kol per ją derinamas nuodų klausimas, „tai niekis. / Sunkos gaus Papagoda ramunėlių / Ar liepžiedžių... / Bet ką gali žinoti, / Per ką jis veiks toliau?“ (p. 637). (Veikėjų sąrašė prie jos vardo parašyta: „žudikė“.) Radvilienė irgi dėl kažkokių priežasčių siekia gauti nuodų iš Piompės (gal tai užuomina apie istorikų užfiksuotus šmeižtus, kad karalienę Elzbietą nunuodijo Radvilos?). Dvare nuodų veikimas patikrintas, efektyvus: „Šuo ne vienas karaliaus seno rūmuose pastipo“ (Sruoga, p. 637); „Prieš pat jos [Elzbietos] mirtį nudvėsė du šunys“ (Grušas, p. 34).

Grušo dramoje nuodytojų reputacija lydi Boną (nužudė Piastų palikuonis, Elzbietą), jos parankinius Papagodą, Montį, neįvardintas moteris (kurioms buvo įsakyta pašalinti Elzbietą), Gydytoją (Joną Antoniną), nusinuodijusį Barbarai skirtais vaistais. Bona nuodus pila ir į smegenis (p. 61), Žygimantas, kovodamas su piktybe, šalina „visų nuodų šaltinį“ (p. 63). Veiksmo slinktis Sruogos dramoje pranašaujama Marinos perspėjimu Radvilieni: „Žiūrėk, kad tos komedijos nevirstų / Ankstyvom pakasynom!“ (p. 635). Ši pranašystė išsipildo Grušo kūrinyje<sup>226</sup>. „Komedija“

<sup>226</sup> Paplitusią nuomonę apie Barbaros nunuodijimą, taip pat ir sifilį, atmetė XX amžiaus medicinos istorikai. Teigiama, kad jos mirties priežastis – vėžys. Bet tikrai žinoma, kad buvo nunuodyta karalienė Bona, ir tai įvyko ne Lenkijoje (**Zbigniewas Kuchovičius**, *Barbora Radvilaitė*, 1991, p. 206–214).

apsigėžia mirtimi, ratas užsidaro. Juokdarys, išvydęs kapinynus, atsisako juokdarystės. Teatro ir gyvenimo finalinis susilieėjimas yra paskutinė dviejų dramų jungiamoji grandis.

Sruogos ir Grušo dramose aptinkame tuos pačius romantizmo aktualizuotus istorinio-kronikinio, hagiografinio, tragedinio diskurso ženklus, skirtingo ryškumo ir skirtingomis proporcijomis kiekvienoje jų. Dviejų dramų analizė – tai dviejų istorinės dramos tipų, dviejų meninių sistemų, istorijos interpretavimo modelių palyginimas, kurio prasmė gali būti nusakyta paradoksaliai: tai bandymas parodyti, kaip iš tų pačių natų gali būti „sugroti“ skirtingi kūriniai.

*POST SCRIPTUM.* Lietuviškoje dramatinėje radvilianoje labiausiai, atrodo, nepasisekė Raimundo Samulevičiaus pjesei *Karūna ir smėlis*. Ilgai brandinęs sumanymą, nuo mokyklos laikų rinkęs medžiagą, suteikęs dramai poetinį vientisumą, Samulevičius netyčia liko nustumtas – iš dalies dėl to, kad tuo pat metu pasirodė Grušo kūrinys. Autoriui gyvam esant laikraščiuose buvo paskelbtos tik trys *Karūnos ir smėlio* ištraukos, o 1970 metais pjesė pastatyta Klaipėdos dramų teatre (rež. Bronius Gražys).

Samulevičiaus, kaip ir Sruogos, Grušo kūrinuose, ryškus romantinės legendos ir poetinės tradicijos įspaudas. Bet tai savito balso drama – subtiliai lyrinė, kupina trapių svajų, persmelkta baimės ir beviltiškumo nuotakų. Samulionio tvirtinimu, autorius *Karūną ir smėlį* vadino ir istorine mozaika, ir tragedija, ir pjesė<sup>227</sup>. Ji parašyta eiliuotai pramaišiu su neeiluotu dialogu. Joje išradingai panaudota rėminė kompozicija: veiksmas vyksta praėjus dešimčiai metų nuo Barboros mirties, pradedamas ir baigiamas Žygimanto pokalbiu su magu Tvardausku. Karalius, vienišas nugyventos karalystės valdovas, ilgisi mylimosios, bet taip ir nesulaukia pasirodant jos dvasios (epiloge išvysta jos seserį Oną, kurią ir palaiko Barbora). Pagrindiniai įvykiai atsiskleidžia retrospektyviai kaip atskirų gyvenimo epizodų prisiminimas (Barbora Dubingiuose, Vilniaus pilyje, Visničiuje, karūnaci-

<sup>227</sup> **Algis Samulionis**, „Paiškinimai“, in: Raimundas Samulevičius, *Dangus prieš vėtrą*, Vilnius: Vaga, 1986, p. 466–467.



ja Vavelyje, karsto lydėjimas į Vilnių). Į veiksmą įvedami Bona Sforca, Radvila Rudasis, Radvilienė, Krokuvos vaivada Piotras Kmita, Bonos sekretorius Liudvikas Montis, paralelinė išimylėjėlių pora Povilas ir Rožė, minimas miręs juokdarys Stančikas, kurio kepurę užsideda karalius: „Aš – ne karalius. Juokdarys aš...“ (p. 321). Vaidinamas spektaklis – Giano Giorgio Trissino „Sofonisbė“, cituojamas Barboros laiškas Žygimantui, šmeižikiški paskviliai. Varijuojami nuodų, mirties, laisvės, tiesos motyvai („Nuodai! Visur nuodai! / Apgaulė, melas, Judo sidabriniai! / Tik durklai, kulkos, vilkduobės aplink... / Nejaugi nebėra tiesos pasauly? / Bent trupinio tiesos? / Bent žmogiškumo trupinių?“ p. 234). Barbora kilni, pažeidžiama, jos santykiai su giminėmis komplikuoti: „Staiga / aš supratau, vienintelė vertė / pasauly – meilė. Ji neapčiuopiama, / nematoma, bespalvė, nepaliečiama / ir nesutaupoma, ji už visus / turtus pasauly vertingesnė...“ (p. 246).

*Karūna ir smėlis* savotiškai atliepė nykią sovietmečio realybę. Čia visur vaidenasi baugūs šešėliai ir garsai. Personažai – aukos, kurios negali priešintis, tegali tik kentėti, geriausiu atveju – nuo visko pabėgti, pasislėpti („Važiukime, Žygimantai, / kur nors toli toli... / Į kaimą, pasiklydusį / tarp girių, ežerų...“ p. 262). Meilė pasmerkta, laimė netikra, valstybė bankrutuoja. Vienintelė paguoda – laimės prisiminimas, mirusios mylimosios šešėlis, iliuzijos iliuzija...

### *Švitrigaila – Milžino paunksmė*

Vėlyvosiose Grušo istorinėse dramose *Švitrigaila*, *Unija*, *Rekviem bajorams* taip pat aptinkame Sruogos pėdsakų, atsikartoja, tik kiek praretinti ir paryškinti, jo kūrinių štrichai. Bet palyginus su *Barbora Radvilaite*, jose siauresnis tarptekstinių sąveikų laukas, trumpesnės perėmimų grandinės. Be to, jos nebeturi tokio plastinio sodrumo, muzikinio ir dinaminio išraiškingumo, tad paprastėja ir jų lyginamosios analizės uždaviniai.

*Švitrigailoje* randama pati elementariausia draminių ryšių forma: „pasiskolinta“ viena Sruogos *Milžino paunksmės* siužetinė linija – Švitrigailos istorija. Pagrindinė du tekstus jungianti grandis yra personažas, skiriasi tik jo statusas ir vaidmenys. *Milžino paunksmėje* Švitrigaila – epizodinis

veikėjas, pasirodantis antro veiksmo ketvirto paveikslo dviejose scenose ir dramatos pabaigoje, Vytauto laidotuvių scenoje; čia jis – pagrindinis. Ten – Jogailos ir Vytauto nuo sosto nustumtas kalinys, lenkų intrigų įrankis kovoje prieš Vytautą, o šiam mirus – jo įpėdinis; čia – savarankiškas kunigaikštis, kuriam net gali būti uždėta Vytauto nepasiekusi karūna. Taip sukuriamas istorijos tęstinumo išpūdis, chronologiškai nuosekliai plėtojama asmens biografija, ryškinamas priežastinis jo veiksmų ir sprendimų ryšys.

*Milžino paunksmėje* Švitrigaila įvedamas po scenos, kur vyskupas Zbignievas ir popiežiaus legatas Andrius klastoja Jogailos laišką dėl Švitrigailos išlaisvinimo. Jogailai nuduodama, kad jo brolis prašo palaiminimo stoti į vienuolyną. Švitrigaila paleidžiamas iš kalėjimo kaip Vytauto konkurentas dėl kunigaikščio valdžios Lietuvoje.

Grušo ir Sruogos Švitrigailos sukurti naudojant tą patį – kontrasto – principą, gretinant taurumą ir šiurkštumą, patetiką ir komizmą. Abu jie stipraus charakterio, stačiokiškos, emociškos kalbos, brutalių manierų ir kartu kupini ryžto apginti Lietuvos nepriklausomybę<sup>228</sup>. Sruogos herojus, draskomas laisvės, teisingumo ir keršto troškimo, maištingomis tiradomis drebina dangų:

*Gal man patarsi melstis atsiklaupus, –  
Raudot kaip Lozoriui ar Magdalenai?  
Kad Jis [Aukščiausias] mane, paleidęs į pasaulį,  
Kaip šunį pametė už durų dvėst?  
Kad aš gyvenimo daugiau kaip pusę  
Šlykščiam kalėjime pragyvenau?* (p. 97)

<sup>228</sup> Vijūko-Kojelavičiaus *Lietuvos istorijoje* pateikta tokia Švitrigailos charakteristika: „pasiutėlis“, „beprotis“, „garsėjo ūmiu būdu, girtuokliavimu“, „ne tik išplūdo karalių, bet įsikibo jam į barzdą“, „įžeidė pasiuntinį kirtęs šiam antausį“, „dėl tiesiog neįtikimo žiaurumo atstūmė beveik visus nuo savęs“ (**Albertas Vijūkas-Kojelavičius**, *Lietuvos istorija*, 1989, p. 430–442). Bumblausko teigimu, „Tautos istorijos savimonėje už antilenkišką politiką jis ilgai užėmė garbingą vietą. Tačiau [...] Švitrigaila, kaip politikas, yra daug menkesnis už Vytautą“ (**Alfredas Bumblauskas**, *Senosios Lietuvos istorija: 1009–1795*, 2005, p. 171). Pasak Gudavičiaus, „Likimo ironija – Vytauto darbą tęsė jo mirtinas priešas [Švitrigaila], dar didesnė ironija – likimas šį darbą sustabdė jo brolio [Zigmanto] rankomis“ (**Edvardas Gudavičius**, *Lietuvos istorija 1: Nuo seniausių laikų iki 1569 metų*, 1999, p. 273).

Grušo Švitrigailos kalba, nors ir nepasiekia pirmtako kalbos ekspresijos, panaši į ją rupumu, energija, bravūra: „Matau, pradėjai ištvirkaut su tuo / Subintarpiu, iškvėpintu slieku“ (p. 189); „Totorių ilgi snukiai, / Aštrūs nagai, / bet jie visi / Mano draugai“ (p. 158). Sruoga staigių savo herojaus apsisprendimų visai nemotyvuoja (pokyčių netikėtumu tai vienas išskirtiniausių jo personažų). Iškeikęs Vytautą kaip išgamą, plėšiką, vergės vaiką, prigrasinęs jį pasiūsti „kryžiuočių / Šunų palodyt“, mirus Vytautui puola ant kelių prieš jo karstą ir iškilmingai prisiekia ištikimybę Lietuvai, „užkeikia“ ją amžinai laisvei, didybei. Grušo personažas nuoseklesnis, paklūstantis vienai – Lietuvos nepriklausomybės – idėjai. Jis pratęsia Vytauto politiką (nors ši sąsaja dramoje tiesiogiai neryškinama), bando išvengti brolio Jogailos, pusbrolio Žygimanto (Vytauto brolio) pinklių, priešinasi bet kokioms sąjungoms: „Pasaulyje jėgos tokios nebuvo, / Kuriai paklusęs būčiau“ (p. 224).

Grušas bando savo herojų išvesti už politinės dramatos ribų, suteikti jam filosofinę įžvalgą, visuotinumą jausmą, jo politinę kovą įprasinti kaip kovą dėl teisingumo, o tautos patiriamas skriaudas – kaip totalaus pasaulio nuosmukio atspindį: „Teisybė / Negimusi jau mirė. Ieško jos / Tikrai beprotis“ (p. 228). Dar viena Grušo herojaus komplikacija susijusi su valdžios prigimtimi, kuri traktuojama kaip dievų paskolinta pikčiausia aistra (p. 164). Švitrigaila patiria kartų valdžios skonį, jos žvėriškumą, beprasmiškumą: „Istorija pasmerks ir nesupras, / Ko siekiau aš per kraują ir kančias“ (p. 252). Švitrigailos valdymo istorija yra nuopuolio istorija (nors kūrinyje tai ir nepakankamai artikuliuota). Valdovas, išduotas draugų, praradęs sostą, žengia „Piktybės perpildytais labirintais“ (p. 257), keršija išdavikams, nužudo Smolensko arkivyskupą Herasimą; dėl to minia jį prakeikia, apmėto akmenimis. Dramos finalo nepraskaidrina Adonės išsakyta blanki, realybės nepatvirtinta viltis, jog galima gyventi kitaip.

Be Švitrigailos, Grušo dramoje veikia arba prisimenami ir kiti *Milžino paunksmės* personažai bei įvykiai. Minimas Jogaila, „jau nukarusia žiauna“ (p. 139), kurį Švitrigaila sruogiškai pavadina užkuriu (p. 161). Į *Švitrigailą* atkeliauja [Laurynas] Zaremba, kuris čia atsikleidžia plačiau ir konkrečiau. Sruogos kūrinyje jis – klastingos lenkų politikos parankinis

(pasiųstas išlaisvinti Švitrigailą iš kalėjimo), galimas karalienės Sonkos meilužis, čia – pagrindinis lenkų klastų vykdytojas, įpareigotas nunuodyti kunigaikštį arba bent suskaldyti jo šalininkus ir įtvirtinti lenkų statytinio, Vytauto brolio Žygimanto valdžią. Grušo kūrinyje minimos Ivaškos surinktos žinios apie Zarembą patvirtina informaciją apie jį iš ankstesnio kūrinio: „Į Krokuvą nuvykęs ir tarnus / Papirkęs, jis veržte įsiveržė / Į karalienės kambarius slaptus / Ir pažeidė garbingą padorumą, / Už tai ilgai kalėjime sėdėjo“ (p. 197). Grušo, kaip ir Sruogos, Zaremba garsėja pasisekimu tarp moterų. Švitrigaila jį apibūdina panašiai kaip Sieščensas *Milžino paunksmėje*: „Koksai gražuolis! Hm! / Ne veltui moterys kaip vaškas tirpsta. / Krūtinė liūto. Karčiai širmo žirgo“ (Grušas, p. 140); „O! / Sakyk tu man, koksai malonus balsas, – / Yra dėl ko iš proto boboms eiti. / Jei būčiau moteris – įsimylėčiau!“ (Sruoga, p. 41).

### *Unija – Barbora Radvilaitė*

Intertekstinių sąveikų požiūriu *Unija* – bene išradingiausias Grušo kūrinys. Jame atsekama Sruogos *Milžino paunksmės* įtaka, kuri gali būti traktuota kaip teminis paralelizmas. Kaip ir *Milžino paunksmėje*, čia supriešinami kolektyviniai personažai – lenkų ir lietuvių stovyklos, akcentuojamos lenkų prievartinės politikos manipuliacijos ir lietuvių savarankiškumo siekis, tik Sruoga kalba apie situaciją po Krėvos unijos, o Grušas – apie Liublino unijos pasirašymą. Iš *Milžino paunksmės* Jogailos skolinami kai kurie Žygimanto Augusto broūžai. Tačiau įdomesni ryšiai *Uniją* sieja su paties Grušo drama *Barbora Radvilaite*. Galima sakyti, kad tai savotiškas jos epilogas ar *post scriptum*, politinė meilės istorijos variacija. Iš ten atklysta personažai – Žygimantas Augustas, buvęs jo svainis Radvila [Rudasis], Žygimanto Augusto vizijose apsilanko mirę jo gyvenimo draugai Barbora, juokdarys Stančikas. *Unijoje* bandoma apmąstyti jų jaunystės istoriją, asmeninį Žygimanto Augusto ir jo mylimosios likimą, patikrinti svarbiausias vertybes, atsakyti į ankstesnės dramos keliamus klausimus: kokia yra gyvenimo vertė, laimės pamatas, kodėl Barbora mirė taip anksti, kas lieka praradus meilę?

*Unijoje* itin svarbus retrospektyvumas, dvejopas žvilgsnis iš praeities ir dabarties. Galima sakyti, kad čia susiformuoja savotiškas dvi dramas jungiantis simbolinis lėmėjas – laikas, kuris tarsi perkuria charakterius, leidžia atpažinti esmines vertybes, suprasti būtujų įvykių prasmę. Šiuo atveju atsiranda realus tarpdraminis dialogas, griūva įprasti kūrinii chronologiniai ryšiai: vėliau parašytas tekstas virsta ankstesniojo intertekstu, įsijungia į jo prasmės formavimą. Tam netrukdo ir *Unijoje* paprastėjančios *Barboros Radvilaitės* personažų charakteristikos, siaurėjanti jų veiksmų motyvacija, nes žvelgiama iš viso gyvenimo perspektyvos, patirtį reziumuojančiu žvilgsniu.

Atkakliausias lietuvių interesų gynėjas *Unijoje* yra Radvila – nuoseklus, kovingas patriotas, apvalytas nuo *Barboroje Radvilaitėje* turėtos politinės demagogijos ir giminės egoizmo. Jis įrodo, kad lenkų siūlyta sutartis negalima, kad tai – Lietuvos pardavimas. Tiki karaliaus meile Lietuvai ir apgailestauja, kad jis kontroliuojamas lenkų ponų. Žygimantas Augustas ginasi nuo jo savo *Barboroje Radvilaitėje* ištarta fraze: „Velniai jūs, Radvilos! Ir pagarba, / Ir meile žmogų mokate supančiot“ (p. 312).

Centrinis *Barboros Radvilaitės* personažas Žygimantas Augustas *Unijoje* nebe svarbiausias, bet su juo susijusios dvi pagrindinės kūrinio temos – meilė ir Lietuva; nuo karaliaus veiksmų priklauso Lietuvos likimas. Tai kitas Žygimanto Augusto gyvenimo tarpsnis, kitas charakteris. *Barboroje Radvilaitėje* jis buvo maištingas individualistas, rizikuojantis tiesos, meilės, grožio ieškotojas, čia – ligotas, pavargęs, naikinančią laiko galią pajutęs žmogus (tuo primena Samulevičiaus pjesės *Karūna ir smėlis* herojų). Jo kalboje girdėti Sruogos Jogailos intonacijos – senatviškai lėtas ritmas, trumpi, „dūstantys“ sakiniai, monologiškumas, net ir dialoginėse scenose, būtojo laiko dominantė. Žygimantui Augustui politika neberūpi, jis gyvena prisiminimais – lietuvių nuomone, „Lyg paskutinio / Teismo lauktų jau...“ (p. 234). Lietuvos pasiuntinių pasirodymas prikelia jam brangius praeities šešėlius. Pamatęs Butrimą, vieną delegacijos atstovų, prisimena jo tėvą, medžiokles, Vilnių. Atsikartoja Jogailos veržimosi kryptis – atgal į praeitį, į būtosios laimės vietą (Vilnių):

(lyg negirdėjęs) *Gražusis mano miestas!*  
*Garsių tapytojų darbai. Skulptūros!*  
*Buvau sukviėtes talentus didžiausius.*  
*Jaunystėje maniau, grožis žemėje*  
*Yra – yra, tiktai mokėkime*  
*Jį pasiimti... Vilnius, praeitis... O gal*  
*Ir dabartis... (p. 278)*

Karaliaus vizijose pasirodę *Barboros Radvilaitės* personažai juokdarys Stančikas, Barbora nori jį supurtyti, sugrąžinti į save patį. Stančikas primena jam ankstesnėje dramoje turėtą karaliaus-juokdario statusą perci tuodamas jo žodžius apie save („Tikrasis juokdarys – tai tu“, p. 305; plg.: „Tikrasis juokdarys – tai aš“, *Barbora Radvilaitė*, p. 40) ir kalambūriškai palygina jį su karoliuku: „Tu mažas karoliukas, tu pavertas / Ant ilgo siūlo. Ir judėti tu gali / Mažiau negu kiti“ (p. 308). Stančikas primena Žygimanto meilę Barborai, perspėja nedaryti tautų prekyvietės, siekti teisingumo, jo mokyti pasaulį.

Žygimanto susitikimo su Barbora prasmė – išsiaiškinti mylimosios lemtį, ir ką karalius pasaulyje nuveikė po to, kai ši jį paliko. *Unijoje* pratęsiama *Barboros Radvilaitės* mitologizavimo tradicija. Žygimantui Augustui ji tebėra nemirtingos meilės įsikūnijimas: „Gyva dar Barbora! Ji vaikšto menėse, / Be žodžių šaukia: aukso karūna / Trūnys po žemėm, meilė amžiams liks“ (p. 310). Tai patvirtina į šią sceną įsiterpęs juokdarys, perfrazuodamas savo finalinę išsarmę *Barboroje Radvilaitėje*: „Ir tu sakai, / Ir aš sakau: ji nemirė“ (p. 329) (plg.: „Varpai bažnyčių aidi, aidi giesmės... / O pro pušynus – Vilniaus bonios, katedra! / Jo veido šviesą sielvartas užtemdė, / Bet žino jis: Barbora nemirė“, *Barbora Radvilaitė*, p. 131).

*Unijoje* *Barboros Radvilaitės* interpretacija įgyja naujų akcentų, daugiau būdingų lenkų romantinei traktuotei. Ji tampa patriotinių (šįkart lietuvių) lūkesčių reiškėja, tėvynės simboliu. Jos mirtis – kaina už meilę, laimę, grožį, auka Lietuvai:

*Tėvynės vardas kaip karšta ugnis  
Paliko amžiams mano širdyje,  
Įsismelkė į kaulus, virto mano  
Gyvenimu ir mano nemirtingumu.  
Aš savo sielvartą atidaviau  
Už ją ir kančią savąją kartu.  
Su karalienės karūna padėjau  
Prie motinos tėvynės kojų. Ar  
Girdi, karaliau? Ar nesupranti,  
Kokia tai buvo žmogiška auka? (p. 308)*

Žygimanto Augusto jaunystės meilėje glūdėjo jo paties tada dar nesu-  
vokta prasmė – karališka priedermė globoti abi tautas, būti joms vienodai  
teisingam. Dabar ateina lemtingas išbandymas, kuriame jis priims galutinį  
sprendimą ir dėl Lietuvos, ir dėl Barbaros.

Grušas *Unijoje* sukuria Stančiko ir Barbaros vedinį, jų savybes su-  
lydantį personažą – Kamilę, kuri veikia realybės plotmėje ir susiliečia  
su karaliui svarbiais mirusiaisiais. Kaip ir Barbora, ji yra provokuojan-  
ti žavėtoja. Kamilės prašomas įsakyti kuriam nors tapytojui sukurti jos  
portretą, Žygimantas Augustas atsako savo paties žodžiais mylimajai iš  
*Barboros Radvilaitės*: „Tapytojų čia slankioja daugiau / Negu karių. Pa-  
kviesiu retą meistrą...“ (p. 327). Kamilė apeliuoja į karaliaus jausmus, jo  
būtąjį tvirtumą, kaip ir juokdarys Stančikas, nori jam sakyti teisybę. Be  
to, ji įkūnija skausmingą dviejų tautų sąjungą: jos motina ir mylimasis  
Butrimas – lietuviai, o tėvas vyskupas Padnevskis – lenkas, unijinės po-  
litikos įkvėpėjas. Kamilės ir Žygimanto Augusto pokalbyje paminimas  
du karaliaus gyvenimo tarpsnius jungiantis simbolinis klumpančių žir-  
gų vaizdinys (žirgas nepakelia žmogaus skausmo). Kamilė matė, kaip  
klupo lietuvių žirgai, kai atsisakę tęsti derybas jie išvyko namo; karalius  
prisimena, kaip tris kartus suklypo jo žirgas lydint į Vilnių Barbaros  
palaikus (*Barboroje Radvilaitėje* tai neminima). Šis simbolinės situacijos  
pakartojimas pranašauja įvykių baigtį – skausmą dėl neišsipildžiusių lie-  
tuvių vilčių.

*Unijoje* meilė nebevirsta veiksmu, išblunka gėrio ir blogio ribos. Žygimanto Augusto charakteris amorfiškas, pozicija svyruojanti. Vienur jis teigia suprantąs lietuvių laisvės ir teisingumo siekius, kitur advokatauja lenkams, kurie „savo misiją istorinę geriau supranta už kitas tautas“ (p. 280), skuba pasitarti su tarybos ponais (ko visai nereikėjo jaunystėje, kai vedė Barbora), diplomatiškai, o iš tiesų kompromisiškai, kalba apie moralinį tėvynės sąvokos turinį, apie istorinę lemtį. Taryba savo ruožtu jį kaltina palankumu lietuviams, primena, kad vienu metu neįmanoma ginti dviejų tiesų. Dramos finale, sužinojęs apie lietuvių planus derėtis su Joanu Kėtvirtuoju dėl pagalbos prieš Lenkiją, karalius įsako užimti Lietuvos žemes ir taip priverčia lietuvius pasirašyti uniją. Šiems belieka maldauti, kad sutartyje liktų paminėtas nors Lietuvos vardas.

Į klausimą, kodėl Žygimanto šaunumas visas jau praeityje, arba kas jam teikė būtają jėgą jaunystėje, netiesiogiai atsakoma, kad atgimimas neįmanomas, jei prarastas asmens dvasinis vientisumas, jaunystės troškimų ir jausmų galia. Tik meilė formuoja stiprų charakterį, suteikia būties pamatą, moko ryžtingai veikti.

### *Rekviem bajorams – Kazimieras Sapiega*

Grušo dramoje *Rekviem bajorams* išlaikomi pagrindiniai Sruogos *Kazimiero Sapiegos* motyvai, personažai, idėjinės nuostatos, net stiliaus pakraipa, o pavadinimas atliepia herojaus frazę: „Bajorų mirė Lietuva“. Abiejuose kūriniuose sutinkami etmonas Kazimieras Sapiega, Jurgis Oginskis, Mykolas Sapiega, Elžbieta Oginskytė, Mykolas Višniaveckis (Vysnioveckis), vyskupas Bžostauskas; Grušo dramoje paminėti Sruogos kūrinyje įvardinti ar veikiantys asmenys – karalius Jonas Sobieskis, karalienė Marysenka, karalaitis Jokūbas; kalbama apie karalių Fridrichą Augustą ir jo rinkimus, Sapiegos užsienio karus, lankymąsi pas karalienę Marysenką ir kt. Pagrindinė abu kūrinius siejanti tema – politinė anarchija, bajorų moralinis degradavimas.

Grušo drama pradeda sruogišku smurto ir girtuoklyščių gretinimu – masine egzekucijos scena, kurią lydi triukšmingas bajorų siautėjimas



mas, riebūs apsižodžiavimai („Jei nori lįsti jam į vieną vietą, / Padėk į šalį kardą. Nes užklius“, p. 371). Toliau girtų bajorų scenos pramaišiu pinasi su lyrinėmis dainomis, patetinėmis pranašystėmis, skundais. Tačiau Grušas apgenėja Sruogos dramos siužetinius atsišakojimus, susiaurina socialinių sluoksnių spektrą ir į veiksmo centrą iškelia vieną jos siužetinę liniją – Oginskių ir Sapiegų vidaus karą. Be to, jo dramoje stipresnis fikcinis ir apibendrinantis pradai: veikia simbolinės figūros (Jis, Laidotojas), istorijos vardu teisiantis poetas ir pranašas Džiugas, sukuriamas platus niokojamo krašto vaizdas, kalbama apie pasaulio sumaištį, beprotybę, marą fizine ir dvasine prasmėmis.

Centrinis Sruogos personažas Kazimieras Sapiega Grušo kūrinys pasirodo epizodiškai, nors ir tebėra pagrindinių įvykių generatorius. Jo punktyriškoje psichologinėje charakteristikoje ryškėja pirmtako bruožai: taurus tautos vienytojas, kenčiantis nuo išdavysčių, vienišas pūvančios visuomenės gelbėtojas. Galima sakyti, kad Sruoga ir Grušas sukūrė mitologizuotą šio istorinio asmens paveikslą, nors istorikai abejoja vienprasmišku jo paskatų taurumu<sup>229</sup>. Grušo Sapiega kalba apie tautos kančias istorijoje, stiprios valdžios būtinybę („Kirminai užviešpatautų“, p. 388), tiesos santykinumą, mano liejās kraują dėl visų ateities.

Reikšmingesnis jo kūrinys yra bajorų konfederacijos įkvėpėjas Oginskis, kuris priešinas Sapiegos politinei lyderystei, egoistines giminės ambicijas pridengdamas fiktyviomis laisvės, pilietiškumo, teisingumo deklaracijomis. Svarbiausia *Rekviem bajorams* idėjinė nuostata – *liberum veto* bergždumas ir manipuliatyvumas (akivaizdi analogija su sovietmečio „laisvėmis“). Abiejuose kūriniuose Oginskis pateikiamas kaip tironiškas tėvas, ūmus peštukas, tuoj užsiplieskiantis antausiui, dvikovai, kerštui.

Grušo dramos siužetinė ašį sudaro Elžbietos Oginskytės ir Sapiegos sūnaus Mykolo meilė, kaip opozicija besivaidijantiems magnatų klanams. Grušas kiek pakoreguoja *Kazimiero Sapiegos* meilės istoriją. Ten Elžbietos

---

<sup>229</sup> Priekaištus dėl neįtikinamumo Sruoga atremdavo sakydamas: „įrodyk, kad taip negalėjo būti“ (**Vanda Sruogienė**, laiškas Algiiui Samulioniui, 1979 m. rugpjūčio 8 d., Čikaga. Asmeninis Dalios Sruogaitės archyvas). Sruogienė yra aptarusi *Kazimiero Sapiegos* istorinio autentiškumo klausimą (**Vanda Daugirdaitė-Sruogienė**, 1951, in: *Kūrybos studijos ir interpretacijos: Balys Sruoga*, 2001, p. 156–163).

ir Mykolo sužadėtuvės išyra, jaunasis Sapiega susižada su Seniauskaite, su kuria po pralaimėto mūšio įkalinamas Valkininkuose. Sruogos Elžbieta – lyrinė auka, pasaulio sumaišties pranašautoja. Ji nesėkmingai bando atkalbėti tėvą nuo kautynių, o pabaigoje jo atsižada ir atranda naują tėvą Kazimierą Sapiegą. Grušo Oginskytė, priešingai, pateikiama kaip romantinė herojė, karė, su ginklu rankoje kovojanti Sapiegos pusėje. Abiejose dramose randame panašią mylimųjų įkalinimo sceną (skiriasi tik detalės). Jie patenka į nelaisvę Mykolui gelbstint sužeistą sužadėtinę ir patiria brutalias bajorų patyčias. Per užpuolimą Mykolas žūva, jo mylimoji lieka gyva, bet (Grušo dramoje) sutrikusi ir pažeminta.

*Kazimiero Sapiegos* kulminacija – etmono sielvartas dėl sūnaus mirties ir „bajorų Lietuvos“ žlugimo. Oginskis sučiumpamas, tačiau nenuždomas, kaip reikalauja minia, o Sapiegos įsakymu paleidžiamas, kad prasiųstų jo kančios. *Rekviam bajorams* finale – Oginskio dvasios pakrikimas ir moralinis teismas, poeto Džiugo įkvėptas visuomenės nepasitenkinimas.

Grušo ir Sruogos kūrinių lyginimas gali sugestijuoti mintį, kad Grušas pasinaudojo jau nebegalinčio apsiginti autoriaus tekstais, kad jo kūriniai yra pirmtako transkripcija, imitavimas, arba kad taip kėsinamasi į Grušo ir jo populiariųjų kūrinių autoritetą. Lyginimas, be abejo, išryškina jūdviejų kūrybos giminybę, įrodo, kad Grušą traukė Sruogos dramų temos, siužetai, stilistinis polifonizmas, žemojo ir aukštojo stiliaus kontrapunktas, kalbos ekspresija. Tačiau gretinimas, ypač teminis, įgalina kalbėti ne tik apie „teikėjo“ ir „perėmėjo“ santykius, tiesioginį vieno kūrinio atsikartojimą kitame; „pati tema iškyla kaip gretinimo principas, tyrimo objektas ir tokio tyrimo pateisinimas – tikimasi naujo tekstų perskaitymo, naujo teksto ir konteksto vertinimo“<sup>230</sup>.

Lyginamoji Sruogos ir Grušo dramų analizė leidžia stebėti populiarių istorinių temų plėtotę, transformavimąsi, atkreipia dėmesį į tai lėmusius visuomeninės aplinkos pokyčius. Grušas kalbėjo iš savo laiko perspekty-

---

<sup>230</sup> Nijolė Vaičiulėnaitė-Kašeliionienė, *Kompataryvistikos pagrindai*: Mokomoji knyga filologijos studentams, Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2006, p. 42.

vos, istorijos širma vos tepridengdamas brežnevinės epochos nevilgtį, desperatiškus maišto protrūkius. Anot Jono Lankučio, jo „dramoje [*Rekviem bajorams – R. P.*] liečiami bendrieji visuomenės dvasinio smukimo reiškiniai“, o romantinė gaida „lieka be atgarsio niūriose istorijos sutemose“<sup>231</sup>.

Vis dėlto vėlyvosios Grušo dramos nepasiekė savo pirmtako, taip pat ir savo paties ankstesnių kūrinų įtaigos. Minties dilemiškumą, jausmų virpulį jose keičia stebėjimas, atsiribojimas, reziuavimas. Blunka personažų spalvos, blėsta aistros arba jos dirbtinai stimuliuojamos (nerimastingų moterų Kamilės, Adonės paveikslai<sup>232</sup>), žemėja tragizmo slenksčiai, išivyrauja elegiškumas. Grušo vėlyvųjų dramų personažai – tai ideologiškai „ištiesinti“, supaprastinti jų literatūrinių pirmtakų variantai.

---

<sup>231</sup> Jonas Lankutis, *Lietuvių dramaturgijos tyrinėjimai*, 1988, p. 560–561.

<sup>232</sup> Aktorė Staliliūnaitė, *Švitrigailoje* vaidinusi Adonę, skundėsi, kad sunku „suvokti jos elgesio logiką, [...] perprasti jos emocijų, minčių kaitą. [...] O kai aš paklausiau [Grušo], kas per moteris Adonė, jis atsakė: Adonė tiesiog įdomi moteris. [...] Užtat jinai tokia prieštaringa, tokia nesugaunama, tiesiog paskui ją nespėji. Tiesą pasakius, šis Grušo prisipažinimas mane kiek suerzino. Ką reiškia – šiaip sau įdomi moteris?..“ (Rūta Staliliūnaitė, in: *Neramios šviesos pasauliai*, 1976, p. 119).

## TAUTINIAI MITAI

### Lietuvis – kilnus laukinis

Istorinės dramos nuo pat savo ištakų teikia medžiagos klausimams: kas jose yra lietuviai – civilizacijos nepalieti barbarai, ar lygiaverčiai kultūrinio dialogo dalyviai? Kaip jose pasiskirsto kultūros ir barbarybės zonos, kokie ekspertai tai nustato, kokiais kriterijais jie vadovaujasi?

Kultūros ir barbarybės tema jau nuo XVIII amžiaus aktualizuota Vakarų Europos Apšvietos, preromantizmo, romantizmo literatūroje kaip demokratizacijos, prigimtinės žmonių lygybės idėjos, antivergovinio judėjimo išdava. Danielio Defoe, Johnatano Swifto, Charles-Louis de Montesquieu, Voltaire'o, Jean-Jacques Rousseau, Johanno Gottfriedo Herderio raštuose buvo kritiškai peržiūrėti kultūros stereotipai, suabejota Vakarų civilizacijos pranašumu, pasisakyta prieš hegemonijos ir galios principus kultūrų santykiuose. Išsiplėtę geografiniai horizontai skatino lyginti savą ir svetimą pasaulius, apibrėžti naujas jų bendravimo normas. Literatūroje įsitvirtino tolimų kraštų chronotopas, kilnaus laukinio paveikslas, deklaruotos autentiškumo, natūralumo vertybės, užmegztas dialogas tarp čiabuvių ir atėjų.

Lietuvių istorinės dramos gali būti matomos šiame kontekste dėl plačios veiksmo geografijos (jose dalyvauja arba bent minimi asmenys iš Anglijos, Vokietijos, Romos, Maskvos, Prancūzijos, Austrijos, Krymo<sup>233</sup>), o svarbiausia – dėl krikščionių (vokiečių, lenkų) ir pagonių (lietuvių, prūsų) konflikto, kuris įgyja civilizacijos ir barbarybės susidūrimo prasmę.

---

<sup>233</sup> Pavyzdžiui, vien Sruogos *Milžino paunksmėje* paminėta Krokuva, Vengrų žemės, austrai, Ordinas, Šventasis Sostas, Peštas, Luckas, Kijevas, Maskva, Krymas, Smolenskas, Černigovas, Volinė, gudai, totoriai, konkrečiai neįvardintos Rytų tautos, gentys, tikybos.

„Laukinių“ lietuvių tema populiariausia herojinėse dramose, retesnė kultūrinę istorijos sampratą perteikiančiuose sovietmečio kūrinuose. Politinės problematikos Sruogos, kai kuriuose Grušo kūrinuose „laukinis lietuvis“ figūruoja epizodiškai kaip vertinimo klišė. Giliausiai ši tema įprasminta tragedijose (Krėvės *Skirgailoje*, Grušo *Herkuje Mantė*), kur tampa filosofinių, moralinių dilemų prielaida, kankinančios tiesoieškos stimulu.

Kaip ir Vakarų Apšvietos, romantizmo literatūroje, lietuvių dramose modeliuojamas žvilgsnis iš šalies, įvedami „ekspertai“, kurių paskirtis – objektyvinti vertinimą, išreikšti *kito* požiūrį, kurti distanciją ir nuostabos efektą. Vakarų literatūroje tai gali būti laukinis, įsiterpęs į civilizuotųjų pasaulį (Voltaire'o Atviraširdis), gali būti ir civilizuotasis, stebintis barbarus (Defoe Robinzonas Kruzas); lietuvių dramose tai yra krikščionis iš priešišku Vakarų.

Lietuvių autoriai, kaip ir Vakarų švietėjai, atsistoja kultūros periferijos pusėje, bet tuo panašumas ir baigiasi. Pagrindinis vakariečių rūpestis yra civilizacija, jos ydų kritika, lietuviams – tai, kas stereotipiškai vadinama barbarybe, jos dorybių teigimas (abiem atvejais kalbama iš savo pasaulio perspektyvos). Vakariečiams barbarybė – svetimas, kitur lokalizuotas būvis, lietuviams jis – artimas, savas.

Dramose ginama nuostata, kad pagonybė nėra barbarybė, kad ji – esminė lietuvių savasties dalis (šalia kalbos ir papročių), kita civilizuotumo ir kultūros dimensija. Ši pozicija ypač būdinga vienokių ar kitokių sąlyčių su Rytų kultūra patyrusiems Krėvei, Vydūnui. Kai kuriose dramose atsiranda tai patvirtinančių „ekspertų“ iš Vakarų. Fromo-Gužučio dramoje *Išgriovimas Kauno pilies 1362 m.* grafas Spanheimas, stebėdamas savanorišką tūkstančių pilionių susideginimą giedant pagonių giesmę, žavisi jais ir vaidelyčiu Vitėnu: „[...] viršžmogiška jo drąsa aiškiai rodo, kad lietuviškoje tautoje yra gaivinanti stiprybė, kurios pajėga šelpiami lietuviai niekuomet neišsižadės savo prosenių tikybos ir kalbos!“ (p. 85). Šikšnio-Šiaulėniškio *Pilėnų kunigaikštyje* kolektyvinę lietuvių savižudybę kryžiuočiai apibūdina kaip unikalų istorinį faktą, įrodantį, jog lietuviai yra ne laukiniai stambeldžiai, o civilizuoti, pagarbos verti didvyriai („Gr. Nemuras: Pavyzdžio tokio istorija dar nežino! Man pasakojote jus apie kokius tai laukinius

žmones Lietuvius; bet dabar gi visai ką kita aš matau. Visiems aišku, kad teip padaryti gali ne laukiniai ir net gi ne paprasti žmonės, bet tikrai didvyriai, karštai mylintieji savo tėvynę, verti augščiausios pagarbos!“ (p. 91). Pagonys krikščionims gali pasirodyti net pranašesni už juos savo energija, tikslo siekimu. Keleris *Skirgailoje* priekaištauja popui Jonui Skarbekui: „Ar tu moki taip ginti savo šventą bažnyčią, kaip šis surambėjęs stambeldys [krivis Skurdulis] savo netikrus dievus?“ (p. 48). Susidūrę su pagonimis krikščionys suabejoja savo kultūriniu išskirtinumu ir nustoja agresijos motyvo („Gr. Nemuras: Toliaus aš neisiu ne žingsnio, nes atėjau kovoti su pagonimis, neradęs – gi jų aš einu sau namon, ir po tam, ką mačiau, visur šauksiu: Garbė Lietuvos didvyriams!“ (p. 91).

Suprantama, kad pagrindinė vakariečių vertintojų paskirtis dramose – sutvirtinti patriotinę poziciją, pagyrimus lietuviams išsakant svetimųjų lūpomis, ir sukritikuoti pačius save. „Ekspertų“ buvimas yra formalus, fiktyvus, neduodantis pagrindo du pasaulius matyti kaip lygiaverčius lyginimo partnerius: subjekto ir objekto pozicijos čia sulimpa, priešų ir lietuvių požiūriai dubliuojasi. Be to, taip priešų akyse sukomplikuojama lietuvių „barbarybės byla“. Jų barbariškumas pasirodo esąs subjektyvus, kintantis, priklausantis nuo stebėjimo pozicijos ir nuotolio: kuo arčiau priartėjama, tuo sunkiau atpažįstamas, kuo iš didesnio atstumo žvelgiama – tuo baisesnis. Bendravimas su *kitais* net kraštutinio priešiškumo sąlygomis atveria patrauklią jų pusę – tai, kas juos sieja su civilizuotųjų pasauliu.

Dramose kompetentingu laikomas tik teigiamas lietuvių vertinimas iš šalies. Nepalankūs vertintojai yra neobjektyvūs, piktavaliai, „nekompetentingi“. Kaltinimais barbariškumu dažniausiai švaistosi vokiečiai ir ypač lenkai, dėdami lygybės ženklą tarp lietuvio, pagonio, laukinio ir velnio. Lietuvius jie apibūdina gamtiniais, animalistiniais, chtoniškais vaizdiniais. *Skirgailoje* Lietuva pavadinama klampyne, „kur vien dilgėlės auga“, lietuviai – laukinės vapsvos, gulintys lauže lokiai, „nedraugingi, niaurūs ir nesukalbami žmonės“, kuriuose dar „velnias sėdi“, kunigaikščio pilis – tvartu, pats kunigaikštis – neišauklėtu gyvuliu, kalbančiu savąja kalba, kurios nė vienas tikras krikščionis negali suprasti (I d. 1 sc.). Labai dažna lietuvio analogija su stambiu girios žvėrimi. Grušo *Švitrigailoje* Jogailos sesuo mo-

zūrų kunigaikštienė Aleksandra brolių Švitrigailų palygina su stumbru, kuris „Iš Lietuvos miškų į rūmus čia / Užklydęs. Puola visus badyti“ (p. 155). Sruogos *Milžino paunksmėje* vyskupas Zbignievas Olesnickis pašiepia lietuvių buitį, jų būstus lygindamas su meškos migiu: „Ne Lietuvos aš kunigaikštis, / Kad plyniose gyvenčiau kaip meška!“ (p. 29).

Šis negatyvus požiūris į lietuvius dramose dažniausiai atgręžiamas prieš jų autorius. Lenkų skepsis lietuvių atžvilgiu nepagrįstas jų pačių moraliniu autoritetu (veikia atvirksčiai – jie vaizduojami kaip itin amoralūs žmonės) ir ironizuojamas kaip agresyvus kultūrinis diktatas, kai kultūra tapatinama tik su lenkų kalba, krikščionyste ir geromis manieromis. Skirgaila puotos scenoje pademonstruoja diplomatinį meistriškumą, svečių – lenkų ir vokiečių – atsiprašydamas už prasčiokišką priėmimą, o iš tiesų parodijuodamas jų argumentus (charakteringa, kad svečiai to nesupranta):

[...] nesipiktinkit, jei ne viskas mūsų puotoj, kas turėtų būti krikščioniškoj šaly: mes dar nesuspėjome viso ko pramokti. Kiek besistengė seni mūsų draugai, lenkai ir vokiečiai, mes vis tiek negalėjome pasisavinti, kas mums svetima. Amžius mokė dievobaimingai mūsų kaimynai ir kalaviju, ir ugnimi, kraujo negailėdami, tikros gailestingojo dievo tikybos, bet mes apakę tvirtai laikėmės savo klaidų [...]. (p. 480–481)

Stebėsenos subjektyvinimas, kraštutinis nepalankumas lietuviams yra ne tik priešų diskreditavimo priemonė, bet ir išradingas patriotizmo raiškos būdas. Jis plačiai panaudotas Sruogos *Milžino paunksmėje*, kur beveik visas veiksmas konstruojamas iš lenkų perspektyvos, leidžiant jiems išsakyti neigiamą požiūrį į Vytautą, o iš tiesų – išaukštinti jį. Kaltinimas barbarybe, išoriškai panašus į tiesą, tampa lietuvių pagyrimu, išvirkštiniu komplimentu, „laukinių“ savybės: fizinė jėga, gudrumas, stichiškumas – jų privalumu. *Milžino paunksmės* finale, Vytauto laidotuvių scenoje, lenkai aptarinėja lietuvių laidotuvių papročius, kurie jiems atrodo barbariški, nors iš tiesų yra visai racionalūs: „Ne Dievui meldžias, atgailos nedaro / Dėl nuodėmių, bet prie lavono verkia, / Prisiekdami pasitaisyt...“ (p. 125). Švitrigaila, krikščionių bažnyčioje iškilmingai prisiekęs ištikimybę Lietuvai ir priesaiką pagoniškai sutvirtinęs Perkūno vardu, „pašoksta

laukinės katės vikrumu, lyg į mirtiną priešą lemtingą kovos momentą“, ir „žodžiai[s], persisunk[usiais] tokio karščio, lyg jame būtų susikaupusios visos jo gyvenimo kančios ir visi priešai“ (p. 137), išveja iš Lietuvos pagrindinį lenkų klastų organizatorių vyskupą Olesnickį. Grušo *Barbaroje Radvilaitėje* Papagodos lietuviams segamas „laukinių“ epitetas reiškia jų gebėjimą pasipriešinti svetimai Bonos valdžiai (p. 119). Ryškiausias laukinis lietuvis – Krėvės Skirgaila, yra ir ryškiausias lietuvių tragedinis personažas. Tai barbarų krašto valdovas, neprieinamas, žeidžiantis, fizinės jėgos žmogus, kuriam įprasta sakyti: „Jeigu jūs, lenkai, norite ko iš manęs, jėga paimkite (*nusišypojes*), jei išgalėsite. [...] Toksai mano papratimas: ką paėmiau, tai mano“ (p. 477). Tačiau jo laukiniškumas patrauklus – jame ryžtas, jėga, gebėjimas apginti krašto nepriklausomybę. Tokį reiškinių Egidijus Aleksandravičius pastebėjo ir šiuolaikinėje visuomenėje, siedamas jį su trauminėmis patirtimis ir iš to kylančiu nevisavertiškumu: „Lietuviui ne taip svarbu, kas jis yra, jei tik jis pajėgia nugalėti (pavyzdžiui, „aštriantis“). [...] Galia, jėga, energija, pergales geismas yra svarbi trauminių atminčių kamuojamai visuomenei“<sup>234</sup>.

Tad lietuvių dramose santykis su savo kultūra gana dviprasmiškas. Viena vertus, norima apginti senąjį tikėjimą, kuris yra tapatumo pagrindas, juolab, kad ir karo priežastis ar pretekstas. Kita vertus, savotiškai gėdijamasi savo atsilikimo ir bandoma jį arba pateisinti, arba užmaskuoti, pateikti kaip privalumą. Dėl to demonstruojama galia, bravūriškai didžiuojamasi „barbariškumu“, jis heroizuojamas.

Dramose matomas dviprasmiškas santykis ir su Vakarų civilizacija. Dramaturgai, akcentuodami gynybinį santykį su Vakaraais, įtvirtino pasyvų Lietuvos, kaip kitų kultūrinimo iniciatyvos, o tiksliau, kaip agresijos aukos vaidmenį. Iš Vakarų sklinda totalitarinės užmačios, ideologinis diktatas. Pasaulis pas lietuvius, panašiai kaip pas čiabuvius, ateina pats – krikštyti, plėšti, žudyti. Kita vertus, vakarietis – tai kompetencija; vakarietiškumas, atmetus nukrypimus, yra sektinas, vertingas (tokia poži-

<sup>234</sup> Egidijus Aleksandravičius, „Neįpareigojantys tapatybės ženklai“, [http:// www.delfi./news/ringas/lit/article.php?id=12117430](http://www.delfi./news/ringas/lit/article.php?id=12117430).



cija ypač būdinga Fromo-Gužučio dramoms). Eksperto funkcija niekada nesuteikiama atstovams iš Rytų. Taip parengiama dirva pagonių ir krikščionių susitaikymui. Vakariečiams duota galimybė reabilituotis, parodyti toleranciją ir humanizmą, o lietuviams savo ruožtu – stiebtis link jų.

Santykis su Rytų ir Pietų kraštais lietuvių dramose atspindėtas kur kas menkliau. Jose akivaizdus neatitikimas tarp formaliai minimos ir realiai aprėpiamos veiksmo erdvės. Dramose liko neatskleistas Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės daugialypiškumas, tautų ir kultūrų įvairovė, unikali istorinė patirtis tose žemėse, kur lietuviai reiškėsi ekspansiškai. Ekspansija, plėtimasis – reta tautos laikysena istorinėse dramose. Gyvastingumą jose dažniau garantuoja ne mesianizmas, o atsparumas priešinant. Net ir verždamasi į Rytus Lietuva iš esmės lieka gynybiška. Viena retų tos temos dramų – Sruogos vienaveiksmė pjesė *Algirdas Izborske* – Algirdo žygį traktuoja archajiškai epiškai, kaip teritorijos, žemių plėtimą, kuris, atsietas nuo ideologijos, yra pusiau nesėkmė. Nugalėtojui kunigaikščiui net išky-la pavojus dvasine prasme būti nugalėtam. Išvadavęs vokiečių apsuptą ir badu marintą Izborską, jis raginamas krikštytis, bet atsisako tai daryti dėl krikščionių agresyvumo ir mainais pasiūlo taikų sambūvį: „Kur du krikščionys – ten ir vaidas. / Ir ką aš veikčiau su tokia tikyba? / Kiekvienas sau Dievybę gerbkim, kaip išmanom. / Aš jums tikybos neperšu savosios, / O jūs saviškę – sau pasilaikykit“ (p. 540). Marcinkevičiaus *Mindauga* taip pat matome užkariaujančią, ribas plečiančią Lietuvą, bet pirmiausia tam, kad būtų galima atsilaikyti prieš kryžiuočių antpuolius.

Lietuvių dramos, vaizduodamos santykius su kitomis tautomis, neatiplėšė nuo romantinės istoriografijos suformuotų karinių vaizdinių ir ne-drįso istorijos aktualizuoti moderniau – kultūros sklaidos požiūriu (nors ir hipotetiniu). Civilizacijos raidos požiūriu jos liko uždaros, saugančios unikalų, senovinį, tik vidiniam naudojimui skirtą savosios kultūros pavyzdį.

## Nepriklausomas sovietmečio lietuvis. Juozo Grušo ir Justino Marcinkevičiaus dramoms

Reikia pripažinti, kad šiandieniniai Grušo ir Marcinkevičiaus skaitymo išpūdžiai gerokai skiriasi nuo atmintyje įsitvirtinusių anuometinių skaitymo ir sceninių interpretacijų išpūdžių. Sovietmečiu jų dramoms atrodė pusiau legali patriotizmo manifestacija. Jose viešojo teatro erdvėje daugybę kartų su meile, rūpesčiu ir pasididžiavimu buvo ištartas Lietuvos vardas, konstatuotas tautos naikinimas, išsakytos antisąjunginės nuotaikos, pateikti pasipriešinimo ir išlikimo priešiškoje aplinkoje pavyzdžiai. Dabar dramoms atrodo kur kas labiau susovietintos, persmelktos kompromiso dvasios. Grušas yra kalbėjęs, jog „kurti reikia taip, kad prietavęs nebūtų galima prikibti, priešingu atveju tau nebus leista gyventi iš literatūros, iš teatrų [...]. [...] kurti daug svarbiau negu tuščiai vegetuoti. [...] Aš galiu slapta nesutikti su politiniais nurodymais, bet negaliu jais nesiremti savo kūrinuose. [...] aš [...] kuriu savo pjeses ir visą laiką bijau, kad cenzoriai gali mane demaskuoti. Bijau ir vis dėlto brendu šiuo klampiu keliu“<sup>235</sup>. Vytautas Kavolis aptiko panašią Marcinkevičiaus laikyseną. Į klausimą – ar gali nelaisvoje visuomenėje egzistuoti nepriklausomas žmogus? – jis atsako: „Marcinkevičius savo autobiografijos gale pasisako už laisvę *viską* pasakyti, bet jis nesako *nieko*, ką būtų pavojinga sakyti“<sup>236</sup>.

Tai sukuria dilemą, su kuria susiduria dauguma sovietmečio literatūros tyrinėtojų – ar matyti ją nūdienos kontekste, ar „su viskuo“ jos pačios aplinkoje? Nerija Putinaitė knygoje *Nenutrūkusi styga: Prisitaikymas ir pasipriešinimas sovietų Lietuvoje* sovietmečio literatūros pozityvų užsiangažavimą yra įvardijusi „kaip kultūrinį sentimentalizmą“. Ji išvelgia prasmės vakuumą žodžiuose „tėvynė“, „tauta“, „Lietuva“, „kalba“ ir

<sup>235</sup> Kazio Jankausko liudijimas, žr.: **Petras Palilionis**, *Svajojęs gražų gyvenimą: Apmatai Juozo Grušo portretui*, 2001, p. 288.

<sup>236</sup> **Vytautas Kavolis**, 1994, in: *Kūrybos studijos ir interpretacijos: Justinas Marcinkevičius*, sudarė Jurga Katkuvienė, Vilnius: Baltos lankos, 2001, p. 75.

panašiuose, kuriuos vadina „stabais, ekstatiniais tikrovės ženklais“, „galinčiais reikšti viską ir nieko“<sup>237</sup>. Mūsų nuostata kita – sovietinėje literatūroje pamatyti prasmės „perteklių“, postuluojamų idėjų gausą.

Grįžkime prie klausimo, iškelto skyriuje „Viduramžiai herojinėje ir egzistencinėje perspektyvoje. *Herkus Mantas*“: gal šioje dramoje yra ne tik tai, kas griaua oficialią sovietinę ideologiją, bet ir tai, kas ją gina?

Iš tiesų, Grušo, Marcinkevičiaus dramose aptiksime paviršinių, lengvai atpažįstamų sovietinių šampų (pavyzdžiui, *Herkuje Mante* kritikuojamas vokiškasis šovinizmas). Tačiau jose yra ir gilesnis sovietinės ideologijos klodas, kuris susiformuoja kiek netikėtai, dėl *išorinio panašumo* su romantizmo ir egzistencializmo epistemomis. (Nors žvelgiant iš postmodernizmo perspektyvos jos yra panašios jau ne išoriškai, bet iš esmės, ir čia šiuolaikiniam požiūriui atsirastų platesnė opozicija nei sovietmetis.) Socialistinis realizmas, tautinis romantizmas, sartriškasis egzistencializmas Grušo, Marcinkevičiaus dramose koegzistuoja ambivalentiškai (ne vienas šalia kito, o vienas kitame), sudarydami įvairias pasaulėžiūrinės sampynas. Dėl to jos „leidžiasi“ perskaitomos pagal skirtingus ideologinius kodus, deklaruojamas idėjas iš vienu (pageidaujama) pasaulėžiūrinių koordinacijų perkeltant į kitas. Ar tai mimikrija, pozicijos neturėjimas, ar Ezopo kalba, kontrabandininkų lagaminas su keliagubu dugnu, kiekvienu konkrečiu atveju tenka spręsti iš naujo, nesitikint nustatyti, kuri yra pagrindinė, o kuri išvestinė, kas dramose autentiška, o kas širma, būtinoji duoklė.

Dar viena tokio tyrinėjimo teikiama galimybė – eksperimentinis pasaulio „atkūrimas“: įdomu stebėti, ar autorių puoselėti kolektyvinės būties vaizdiniai, pasikeitus politinei situacijai, liko gyvastingi, ar jų skleisti lūkesčiai buvo pagrįsti, realūs.

**IDĖJOS „DIKTATŪRA“.** Pirmieji Grušo ir Marcinkevičiaus dramų *Mindaugas* (1968), *Katedra* (1971), *Mažvydas* (1977), *Daukantas* (1984) užduodami klausimai: koks jose yra asmens ir bendruomenės santykis, kuri ta-

---

<sup>237</sup> Nerija Putinaitė, *Nenutrūkusi styga: Prisitaikymas ir pasipriešinimas sovietų Lietuvoje*, Vilnius: Aidai, 2007, p. 135–136, 140.

patybė – individuali ar kolektyvinė – svarbesnė, ar herojaus susisaistymas su bendruomene – tai universali istorinės dramos duotybė, ar čia jau veikia sovietinė norma?

Klasikinės tragedijos žanro kanonas apibrėžia dvigubą – individualią ir kolektyvinę – herojaus tapatybę ir konfliktišką jų abiejų santykį. Lietuvių istorinėse dramose, pradedant Margiu (Šikšnio-Šiaulėniškio *Pilėnų kunigaikštis*), Maironio Kęstučiu (*Kęstučio mirtis*), Vytautu (*Vytautas pas kryžiuočius*, *Didysis Vytautas – karalius*), Krėvės Šarūnu, Skirgaila, herojų pozityvumo matas yra bendruomeniniai išpareigojimai. Galima manyti, kad sovietmečiu, ypač septintame-devintame dešimtmečiais, išpopuliarėjusi drama kaip tik ir atliepė tokio herojaus poreikį, ir tai yra įdomus žanro kalbos ir visuomenės lūkesčių sutapimo faktas.

Tiesa, brandžiausiose Grušo dramose pirmiausia akcentuojama individo vertė, jo teisė būti savimi ir prievartaujanti bendruomenės galia. Jose pasisakoma prieš visuomeninių normų diktatą, netiesiogiai – prieš sovietinę kolektyvizmą ir unifikaciją. *Herkuje Mante* teisė disponuoti tiesa atimama ne tik iš besiginančios, bet apskritai iš bet kokios tautos ir suteikiama išskirtinio sąmoningumo individui. Grušui svarbi ne tik pati tautiškumo idėja, bet ir būdas, kuriuo jis reiškiasi, dermė su individualiomis, humanistinėmis, visas tautas ir tikėjimus vienijančiomis vertybėmis. Tragedijos siužetui pasirinkta prūsų žūties istorija leidžia daryti prielaidą, kad tautinės vertybės iš viso yra neapginamos, jei ginamos nederamai.

Sovietinės ideologijos (ne tik egzistencializmo) žymė būtų ta, kad postuluojuama asmens laisvė tuoj pajungiama bendriesiems interesams. Tai ypač pasakytina apie Marcinkevičiaus herojus, kurie patiria represyvų, „diktatūrinį“ spaudimą, paklūsta sistemoje galiojantiems kontrolės, subordinacijos principams<sup>238</sup>. Jų iškilumo pagrindas yra hipertrofuotas sąmoningumas, atsakomybė, artumas sudievinam tikslui. Galima sakyti, kad Marcinkevičiaus dramose nėra laisvų žmonių; visi jie yra savotiški idėjos

---

<sup>238</sup> Tam tikra prasme tai atsispindi ir autorių dramatinėje kalboje, formuoja jos didaktinį, moralistinį toną. Grušui ir Marcinkevičiui sunku išlaikyti dramaturgo priedermę – leisti veikti patiems personažams ir padaryti išvadas iš savo patirties. Dėl to daugumoje nagrinėjamų kūrinių herojų ir autorių pozicijos beveik sutampa.

apsėstieji, perėmę hierarchinį mąstymą, tarnavimo, pavaldumo įpročius. Jiems palikta vienintelė – vertybiniu pasirinkimu grįsto santykio su pasauliu – galimybė.

Grušo ir Marcinkevičiaus kūriniuose dažniausiai aptinkame pastoviosios, griežtai apibrėžtos tapatybės herojus. Kintančios, komplikotos, kelialypės tapatybės personažų esama mažiau arba jų kaita ir komplikacijos iliustratyvūs. Aptariamuose kūriniuose ryškėja trys svarbiausios herojų priklausomybės formos, trys kolektyvinės savasties aspektai: 1) ryšiai, susiformuojantys laike ir aprėpiantys praeitį, dabartį, ateitį; 2) vertikalieji ryšiai, kuriami dvasiniu-religiniu pagrindu ir apimantys įvairias (ne)tikėjimo formas – krikščionybę, pagonybę, ateizmą, sovietinius religingumo pakaitalus; 3) horizontalieji bendruomenės ryšiai, kur organizuojantį vaidmenį atlieka teritorija, tauta, politinė sistema, pasaulietinė kultūra. Šie priklausomybės šaltiniai susisieja tarpusavyje, sudarydami tam tikrą hierarchiją, kurioje išryškėja esminis individo tapatumo pagrindas – tautiškumas.

**PRAEITIES SUSIGRAŽINIMAS, ATEITIES KOLONIZAVIMAS.** Atrodo, kad Grušo ir Marcinkevičiaus dramose istorijos traktavimas ne itin pasikeitė nuo *Aušros* romantizmo laikų. Autoriai kūrė mitologizuotos istorijos (arba istorizuotos mitologijos) interpretacijas, ir tai ypač pasakytina apie Marcinkevičių, kuris savo scenos veikalus yra pavadinęs „savotišku nacionaliniu epu ar mitu“<sup>239</sup>. Istorija tebėra tikroji tautos būtis, svarbiausias jos egzistencijos realumo įrodymas (nėra istorijos, nėra ir tautos). Viešai vaidinamos dramos – tai savotiška lietuviškojo Renesanso išraiška. Kas Francesco Petrarcai – senosios Romos didybė, tas lietuviams – jų Viduramžių praeitis, kuri tebesitęsia dvasioje, nors tiesiogiai ir negali būti pakartota. Praeitis priklauso dviem laiko dimensijoms – konkrečiam draminio vyksmo laikui ir dabarčiai (atoriaus bei suvokėjo laikui), nuolat „migruodama“ abiem kryptimis: „tai, kas buvo, įvyko – tęsiasi ir vyksta mumyse. [...] virš visų

<sup>239</sup> **Justinas Marcinkevičius**, „O kas gi ta tėvynė? Juk tai mes“, in: idem, *Trilogija ir epilogas: Mindaugas, Mažvydas, Katedra, Daukantas*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2005, p. 5. Marcinkevičiaus dramų mitiškumą yra aptaręs Saulius Žukas (**Saulius Žukas**, 1986, in: *Kūrybos studijos ir interpretacijos: Justinas Marcinkevičius*, 2001, p. 236–250).

istorinių paminklų ar jų griuvėsių gieda dabarties paukščiai<sup>240</sup>. Praeityje ieškoma pozityviųjų pavyzdžių, dėmesys sukoncentruojamas į svarbiausius bendruomenės vienijimosi momentus, įvardijamos pagrindinės jos saitų formos (*Mindauga* – valstybė, *Mažvyde*, *Daukante* – raštas, knyga, *Katedroje* – menas, dvasiniai idealai); eksponuojamos žmogaus gyvenimo atramos, jį įprasminančios kolektyvinės idėjos ir tikslai, herojams suteikiamas jų veiklą reprezentuojantis simbolis (Mindaugo karūna, Mažvydo žodis, Lauryno (*Katedra*) kolona, Daukanto knyga), jų triūsas prilyginamas žygdarbiui. Grušo dramose ryškesnė tragiškoji istorijos interpretacija. Jis labiau akcentuoja praeities nesėkmes, istoriją naudoja kaip galimybę viešai kalbėti apie nuolat atsikartojantį, visuotinį pasaulio blogį.

Tačiau sovietmečio istorijos traktavimas vis dėlto kai kuo skiriasi nuo ikikarinių kūrinių. Vieną skiriamųjų bruožų *Mindauga* aptiko Alfonsas Nyka-Niliūnas, pastebėjęs, kad tai – pirmoji istorinė drama lietuvių literatūroje, kurios centrinę ašį sudaro ne personažai, o pati istorija. Istorija čia nėra pretekstas charakterių analizei, kaip Krėvės ir Sruogos kūriniuose, bet, atvirkščiai, „epocha ir charakteriai tarnauja istorinio vyksmo interpretacijai“<sup>241</sup>. (Iš dalies tai pasakytina ir apie *Daukantą*, Grušo *Uniją*.) Grušo ir Marcinkevičiaus herojai neretai vienu metu yra ir istorijos subjektai, ir jos stebėtojai, komentatoriai; jie priklauso ir gyvajai istorijai, ir istorijos mokslui. Marcinkevičiaus *Mindauga* Juodas ir Baltas metraštininkai dėsto požiūrį į istorijos objektyvumą, faktų atranką, interpretaciją. *Daukanto* herojus mąsto apie istorijos prasmę, paskirtį.

Dar vienas sovietmečio dramų skiriamasis bruožas – „ateities kolonizavimas“<sup>242</sup>. Pozityvieji Grušo ir Marcinkevičiaus herojai, kur kas dažniau nei jų pirmtakai, mato save ateities projekcijoje, jaučia iš ten į juos nukreiptą reiklų žvilgsnį, patys jam įsipareigoja. Jie norėtų pasitarnauti ateičiai bent pavyzdžiu, darbu, kilniu troškimu. Dausprungas būtent taip kelia klau-

<sup>240</sup> Justinas Marcinkevičius, *op. cit.*, p. 6.

<sup>241</sup> Alfonsas Nyka-Niliūnas, 1972, in: *Kūrybos studijos ir interpretacijos: Justinas Marcinkevičius*, 2001, p. 193.

<sup>242</sup> Taip reiškinių, susijusių su laiko kontrole, yra pavadinęs Anthony Giddensas (**Anthony Giddens**, *Modernybė ir asmens tapatumas: Asmuo ir visuomenė vėlyvosios modernybės amžiuje*, iš anglų k. vertė Vytautas Radžvilas, Vilnius: Pradai, 2000, p. 144).

simą apie valstybės kūrimo kainą: „Pradėję žudynes, ar mes neduosim / Negero pavyzdžio kitoms kartoms“ (*Mindaugas*, p. 49). Personažai sveria savo veiksmus galvodami apie jų pasekmes („Ar unija ateities kartoms nesunaikins tėvynės meilės?“), jaudinasi dėl ateičiai primetamų išgyvenimų: „Skaudu bus palikuonims amžiais / Matyt, kad buvome pažeminti / Ir nesupratome, kad nejučiom / Ant rankų, ant laisvų uždėjo pančius“ (*Unija*, p. 362). Tautos ateities argumentais manipuliuojama siekiant egoistinių giminių tikslų. Barbaros atsisakymą karūnuotis Radvilos traktuoja kaip būsimų kartų išdavystę: „Jei šiandien neapginsim / To švento miesto, protėvių garbės, / Prakeiks mus ainiai“ (*Barbora Radvilaitė*, p. 82). Radvila Juodasis numato, kad tautos patirtos nesėkmės, pražūtingi dabarties veiksmai akumuliuosis ateityje ir virs neišvengiamu pralaimėjimu: „Ateis tokie laikai, kai teks raudoti / Paskaičius Lietuvos istoriją“ (p. 38).

Apie kokią ateitį čia kalbama? *Barboroje Radvilaitėje* žvilgsnis iš praeities akivaizdžiai projektuojamas į sovietinę dabartį ir taip įvardijamas Lietuvos nepriklausomybės praradimas. Bet kai kuriais atvejais galima įsivaizduoti, kad kalbama ir apie „šviesią komunistinę ateitį“, o dažnai joms abiems pakeliui: idėjiniai akcentai dvigubinasi, nors pačią idėją legalizuoja oficialusis komunistinės ateities mitas. Kaip ir daugumai renesansinių, švietėjiškų utopijų, komunistinei utopijai būdingas stebuklingumas, perspektyvos ir istorijos prasmingumo jausmas, konkretūs tobulos visuomenės vaizdiniai (laisvė, laimė, darbas, gerovė, darna). Nuo ankstesniųjų ji skiriasi nebent kategoriškumu ir prievole visiems, totalia individo subordinacija kolektyvui.

Grušo ir Marcinkevičiaus dramose veikia laiką „pranokę“ mesianistiniai herojai, nujaučiantys istorinio proceso kryptį, savo tapatybę formuojantys pagal būsimo, tobulesnio pasaulio vaizdinį. Jų sąmoningumas nesiremia dabartiniais bendruomenės poreikiais, veikia jiems prieštarauja, ir yra grindžiamas aukštesniu, racialesniu tautos išlikimo projektu. Mindaugas tiki, kad jo molinė Lietuva suskambės visame pasauly, kad sūnus Ruklys matys Lietuvą „Vieningą, laisvą, stiprią ir galingą“, kad „nusiims tą derlių, kurį per tokį skausmą mes pasėjom“ (*Mindaugas*, p. 62–63). Jis mato save susikurto pasaulio centre, apsuptą meilės ir supratimo: „Valdžia

ne meile laikosi, o baime, / Pamils vėliau, kada susiprotės, / Kad aš buvau teišus ir kad nebuvo / nei kito kelio, nei kitokios meilės“ (p. 49). Ateityje gims tobulas, prasmę atradęs žmogus-dievas: „ateis diena, kai pasiseks, / Pavyks dievams sukurti tokį žmogų, / Kurs savyje sujungs visus juos tris [t. y. pirmąpradžius materijos elementus – ugnį, vandenį ir žemę – R. P.] / Ir bus tik vienas dievas. Nemirtingas“ (p. 93).

*Herkuje Mante* ateitis atrodo palankesnė ne tautinėms, o visuotinėms (krikščioniškoms, humanistinėms ir *mutatis mutandis* – komunistinėms) vertybėms. Herkus Mantas, kaip ateities žmogus, yra mišrios tapatybės – išugdytas nykstančios prūsų pagonių ir pasaulyje įsitvirtinančios germanų krikščionių kultūros, kurias abi bando suderinti. Mišri tapatybė, įgyta nelaimingos lemties dėka, yra jo jėgos ir kartu silpnumo priežastis: ji formuoja kritinį mąstymą, platesnį akiratį, bet savosios bendruomenės akyse padaro potencialiu išdaviku. Dėl to tragedijoje lieka kiek neapibrėžtas požiūris į pasipriešinimą ir prisitaikymą. Pasipriešinimas ir adoruojamas, ir tuo pat metu numatomas vienos totalitarinės sistemos įsigalėjimas bei mažųjų tautų būtinybė prisiderinti prie jos. Jei Herkų Mantą regime istoriniame kontekste kaip Viduramžių žmogų, jame labiau išryškėja opozicinė galia, bet jei kaip sovietmečio lietuvių intelektualą, dvasinį tautos lyderį, jame labiau apsinuogina kompromisiškumas, veiksmo ir sąmonės prieštaros, blaškymasis tarp lokalių ir globalių vertybių, tarp nacionalinės savigarbos skatinamos būtinybės priešintis ir proto bei auklėjimo įdiegto suvokimo, kad ateitis vis tiek priklausys didiesiems. Dramoje „mokoma“ atpažinti laiko nešamas idėjas ir atskirti jas nuo netinkamo jų skelbėjų elgesio, praktinį įgyvendinimą – nuo pačių idealų. Herkus Mantas tiki pažangiu naujosios ideologijos pradū, atranda žmones, kurie juo jau gyvena (Hirschalsas), ir bando, nors nesėkmingai, pats juo sekti. Dviprasmiškumo įgyja ir tautos lyderio formavimasis. Jis ateina iš pašalies, paveiktas stipresnės, pasaulyje įsitvirtinančios kultūros, su platesniu akiračiu, bet kartu ir didesniu išdavystės potencialu. Tuo tarsi teigiama, kad maža tauta savo jėgomis lyderio pagimdyti negali ir be „importuotų“ lyderių atsidurtų uždaramė inercijos rate.

Grušo ir Marcinkevičiaus dramose ateitis neretai įgyja nenumaldomos galios statusą: ji yra kuriama ir kurianti, kontroliuojama ir kontroliuojanti,



ji priklauso nuo žmonių valios ir egzistuoja kaip tam tikra matrica, su kuria žmonių veiksmai turi būti suderinti. Ateitis sustyguoja ir įrėmina istorinį procesą, padaro jį kryptingą, paklūstantį protingajai valiai. Dramose maštoma evoliucinėmis progreso kategorijomis, būdingomis ir istoriniam materializmui. Istorija, anot Daukanto, – „tai nuolatinis nepertraukiamas laimės ieškojimas. Sunki ir kruvina kelionė idealo link“ (p. 451). Istorijoje viskas tampa pateisinta, net jos klaidos. Karlas Raimundas Popperis tokį požiūrį laiko tam tikra fatalizmo atmaina: „perėjimas iš būtinumo karalystės, kurioje dabar kankinasi žmonija, į laisvės ir proto karalystę gali įvykti ne dėl proto, bet stebuklingai – tik dėl neišvengiamos būtinybės, aklų ir nepermaldaujamų istorijos raidos dėsnų, kuriems jie pataria pasiduoti. [...] protingiausia pozicija yra taip pritaikyti savo vertybių sistemą, kad ji sutaptų su neišvengiamai artėjančiais pokyčiais“<sup>243</sup>. Sovietmečio kritika Marcinkevičiaus idėjinę koncepciją būtent ir interpretavo kaip „perdėm šiuolaikišką“, grindžiamą „giliu įsitikinimu, jog istorija negali vystytis vien kaip stichinis gaivalingų jėgų procesas ar akla lemtis, o turi būti subordinuota materialinei ir dvasinei pažangai, socialiniam teisingumui, liaudies laisvei, visuomenės ir individo harmonijai“<sup>244</sup>.

Dabartis tokioje laiko perspektyvoje nuvertėja kaip pereinamasis laikas, „kelias į tą naują dievą“, kuris „Iš mūsų [...] gims“ (*Mindaugas*, p. 93). Čia galima pritarti Nerijos Putinaitės minčiai, kad greta įvairių sovietinės visuomenės žmogui uždėtų apribojimų yra ir dabarties momento nereikšmingumas<sup>245</sup>. Siekiamo tikslo laikas tampa svarbesnis už realiai patiriamąjį, tautos ateitis „brangesnė / Už tūkstančius gyvybių mūsų“ (*Švitrigaila*, p. 234). Taip personažai tarsi įstringa tranzitiniame laiko kelyje, fiktyvaus laiko vakuume. Marcinkevičiaus dramų finaluose ateitis atsisieja nuo herojų likimų. Asmeninio gyvenimo perspektyvoje jų istorijos atrodo kaip pralaimėjimas, o plačioje laiko panoramoje – kaip sėkmės istorijos. *Mindaugas* žūsta, bet triumfuoja amžinai gyva Lietuvos idėja. Pati beviltiškiausia

<sup>243</sup> K[arlas] R[aimundas] Poperis, *Istoricizmo skurdas*, vertė Raimonda Murmokaitė, Vilnius: Mintis, 1992, p. 70, 73.

<sup>244</sup> Jonas Lankutis, *Justino Marcinkevičiaus dramatinė trilogija*, Vilnius: Vaga, 1977, p. 79–80.

<sup>245</sup> Nerija Putinaitė, *Nenutrūkusi styga: Prisitaikymas ir pasipriešinimas sovietų Lietuvoje*, 2007, p. 41.

Marcinkevičiaus drama *Katedra* baigiama šviesios ateities nuojauta, kurią simboliškai įkūnija ant katedros laiptų žaidžiantis vaikas.

Šiuolaikiniam skaitytojui belieka stebėti nesenos praeities paradoksus: atvirksčią santykį tarp visuomenės neperspektyvumo ir projektavimo pastangų intensyvumo, tarp užsibrėžto tikslo didumo ir rezultato menkumo. Išlyga galima, jei pakaktų argumentų įrodyti, jog dramaturgai kūrė Lietuvos išsilaisvinimo viziją. Jų yra, bet yra ir visiškai priešingų.

**SOVIETINIO RELIGINGUMO FORMOS.** Grušo ir Marcinkevičiaus dramose religija nėra eliminuota, net atvirksčiai, – nuolat aptariama, tyrinėjama, pateikiama dinamiškai kaip išbandymų, nusivylimų priežastis. Autoriai neretai kartoja tradicinę, Fromo-Gužučio, Šikšnio-Šiaulėniškio, Krėvės įtvirtintą religijų kaitos situaciją, kuri leidžia kalbėti apie įvairias tikėjimo formas, jų pasirinkimo galimybes. Tačiau religijos tema Grušo ir Marcinkevičiaus kūrinuose visai siaurinama ir ribojama, kai kada pateikiama stereotipiškai iš privalomojo ateizmo pozicijų. Tikro tragedinio atvirumo, dievoieškos/tiesoieškos situacijų dramose rasime nedaug – atvirumas vėliau imituojamas ir išnaudojamas kaip galimybė nuvertinti visas religijas, parodyti jų bergždumą.

Apibūdinant herojų religinę savimonę dramose atsiranda daug dvi-prasmybių ir prieštaravimų, kurie gali atrodyti ir kaip autorių pozicijos neapibrėžtumo, ir kaip sąmoningo laviravimo padarinys. Grušo *Herkuje Mante* Dievas/dievai ir pripažįstami, ir nepripažįstami. Vienur herojus apie juos kalba kaip apie žmogiškosios sąmonės vedinį („O kas tai yra dievai? Ar ne mūsų pačių sudievinas žiaurumas, sudievinata vergija, sudievinata baimė!“, p. 328), kitur – kaip apie imanentišką, žmonėse atsispindinčią jėgą („Bet kuo gi jis [žmogus] skiriasi nuo savo dievų?“, p. 329). Dramoje abejotinas atrodo ir archajiškas prūsų tikėjimas, ir krikščionybė, kurie tapatinami su agresyvia pasaulietine ideologija ir susiaurinami iki visuomeninių santykių, moralės reguliavimo instrumentų. Marcinkevičiaus Mindaugas vienur teigia, kad jo, kaip valdovo, padėtis neleidžia sutapti su jokia religija („Esu valdovas – negaliu per daug / Nei mūs dievais, ne jų dievu tikėti“, p. 84), o kitur (jau apsikrikštijęs) sakosi meldžiąsis seniesiems dievams. Mindaugo kalboje dera tiesioginiai ateizmo, religinio indiferentizmo pareiškimai ir

biblinės aliuzijos, analogijos su Kristumi. Mindaugą ir Kristų susieja šlovės ir kančios momentai – vainikavimas, nukryžiuavimas, vienatvė, tikėjimas atperkančia savo misijos galia (p. 78), Mažvydą – nuplakimas ir kankinystė (p. 189). *Katedroje* ši analogija pateikta net komiškame kontekste: girtas Laurynas aplink katedrą valkioja nuo egzekucijos išgelbėtą Masalskio iškamšą: „A, po velnių! Klumpu kaip Jėzus Kristus / Po savo kryžium...“ (p. 368). *Daukanto* finale mirštantį herojų apsupa atgijusios šventųjų statulos, kurios šaukia jį jo pasirašytais vardais ir nusiveda paskui save.

Sovietmečio dramose gana dažna Bažnyčios ir kulto tarnų kritika, ypač jei tai lietuviams priešišku interesu gynėjai (Grušo *Unijoje* Padnevskis demonstruoja ideologijos ir politikos sulipimą: „Ir Lenkija, / Ir dievas – vienas ir tas pats“, p. 294). Labai nepatrauklūs – fanatiški, žiaurūs – Marcinkevičiaus vienuolis Zyvertas (*Mindaugas*), vyskupas Masalskis (*Katedra*), Mažvydo kankintojai. Jiems nesuteikta jokia moralinė satisfakcija ar galimybė pasiteisinti. *Mindauge* keliamą niūriosios krikščionybės idėja, krikščionybė siejama su baime, kaltės jausmu. Karalienė Morta išprotėja akistatoje su viską matančiu ir baudžiančiu naujuoju Dievu, kuris tarsi išslaptina jos neteisėtą meilę Mindaugui ir troškimą nusikratyti nemylimo vyro Vismanto (perstatoma priežastis ir pasekmės seka: išprotėjama ne dėl padaryto nusikaltimo, o dėl krikščionybės pažadinto sąžinės balso).

Dramose labiau gerbiama pagonybė, kaip savas, taikus, nors istoriškai ir neperspektyvus tikėjimas, bet ji pateikiama iliustratyviai ir epizodiškai, tik paminint atliekamas aukojimo apeigas, giesmes, maldas. „Šviesiosios“ pagonybės idėja pasitarnauja ir kaip opozicija „niūriajai“ krikščionybei<sup>246</sup> arba vardan religinio indiferentizmo suplakama su ja. Švitrigailai krikščionių Dievas – kaip Lietuvos Perkūnas (p. 160), su kuriuo jis bendrauja savo nuožiūra („Galiu į kovą stoti su dievu, / Galiu drebėti prieš jį ir keikti save“, p. 145).

---

<sup>246</sup> Istorikas Mečys Jučas patvirtina teiginį, kad pagoniškoji LDK kultūra sovietinei valdžiai buvo mažesnis blogis nei krikščioniškoji. „Be jokios abejonės, dėl šių priežasčių buvo plečiama archeologija ir etnologija. [...] Egzistavo tiesioginė ateistinė propaganda ir buvo propaganda, išnaudojanti etninę pagonišką kultūrą“ (Mečys Jučas, „Minuotojas klystų tik vieną kartą“, *Naujasis židinys–Aidai* 5–6, 2007, p. 231).

Herojų religingumas paprastai toleruojamas, jei jie turi ir kitų prioritetų, iš kurių svarbiausi yra tautos ir valstybės interesai. *Herkuje Mante* krikštas aiškinamas kaip politinė būtinybė, priemonė apginti bendruomeninę tautos/valstybės tapatybę, išsaugoti taiką ir pan. Marcinkevičiaus Mindaugas teisinasi apsikrikštijęs, nes nenorėjęs brolių žudiško karo, kai Vykintas su Ordinu ėjo prieš jį: „Tik taip galėjau aš iš jūsų rankų / Išmušti kardą, virš manęs iškeltą, / Ir Lietuvą išgelbėti“ (p. 102). Šis politinis pragmatizmas dramoje nesukelia jokių moralinių pasekmių ir yra nesmerkiamas, nes tautiniai interesai svarbesni už dvasinius, žemiškasis gyvenimas – už amžinąjį. Krikštijamasi tam, kad išliktų tauta, o ne tam, kad jos nariai išliktų žmonėmis.

Religingumas pateisinamas ir tuomet, jei jis implikuoja naujas, sovietinei sistemai priimtinas idėjas. Marcinkevičiaus *Mažvyde* aptinkama įdomi oficialių, pusiau oficialių ir neoficialių idėjų sampyna. Nors, kaip teigia Rimvydas Šilbajoris, „autorius Mažvydo pareigą Dievui pastato kritišką švieson“<sup>247</sup>, bet jos ir nesuniekiną, tik sudaro galimybę išorinio panašumo pagrindu dedukciškai iš jos išvesti sovietinio režimo palaikomas vertybes. Mažvydo protestantizmas savaime siejasi su revoliucingumu (kritikoje jis pavadintas „religine revoliucija“<sup>248</sup>) ir „liaudiškumu“, socialiniu jautrumu, humanizmu. Kuklusis, pats savęs neatpažįstantis herojus, varguolių tėvas gydo žmonių sielą ir kūną, veda iš dvasinės tamsos. Jo tikėjimas pagrįstas geru darbu („Darbas – kaip malda“, *Mažvydas*, p. 143), nedemonstratyvia meile žmonėms. Liaudiškumo idėjos laidininkas dramoje yra ir pagonybė, kurios Mažvydas, sutapęs su mažutėliais, visiškai ignoruoti negali. Pagonybė čia iš visų sovietmečio istorinių dramų atskleista įtaigiausiai (lengvo komizmo kūriniai suteikiantys špitolninkų ritualai, užkalbėjimai ažuoliuko sodinimo scenose ir kt.).

Savo ruožtu ateizmas sovietmečio dramose, laisvė nuo Dievo gali tapti vienintele legalia laisvės forma – nuo prievarta diegiamos ideologijos, visiems privalomų autoritetų. Tikėjimo ir prievartos paralelė ryški kalti-

<sup>247</sup> Rimvydas Šilbajoris, 1978, in: *Kūrybos studijos ir interpretacijos: Justinas Marcinkevičius*, 2001, p. 231.

<sup>248</sup> Jonas Lankutis, 1977, in: *ibid.*, p. 213.

namojoje „ateistinėje“ Mažvydo sūnaus Kasparo kalboje, kuri, ko gero, yra stipriausia dramos opozicinio iššūkio vieta: „Jūs išgalvojat / Naujus tikėjimus – ir nešat, kišat, / Per jėgą brukat, verčiat, grasot, siūlot... / Ir vis ant mūs galvos, ant mūsų sprando! / Kodėl gi mums neleidžiat pasirinkti?“ (p. 243). Šilbajoris, apgailestavęs, kad Marcinkevičiaus veikale yra „kažkas ne taip“, padaro išlygą: nebent skaitytume jį išvirkščiai: „Jeigu nėra Dievo, yra daug, per daug visokių dievų lietuviams [...]. Vienas iš jų, pavyzdžiui, galėtų sėdėti ir Maskvoje“<sup>249</sup>.

Tačiau sovietinis ateizmas neišlaisvino asmens, neįveikė hierarchinio mąstymo, o paliko kitus, ne mažiau įtakingus priklausomybės šaltinius, kūrė naujus dievus ir jų pakaitalus. Vienas jų yra jau minėtoji ateitis, nulėmianti istorinio proceso kryptį. Kitas Dievo pakaitalas, tipiška sovietinio „religingumo“ atmaina – žmogiškumo religija, herojaus tikslų, jo gyvenimo idėjos sakralizavimas. Ji ypač dažna Marcinkevičiaus dramose, kurių herojai ne tik sudievina savo tikslą, bet ir Dievą įspraudžia į žmogiškosios logikos rėmus, pareikalaudami iš jo „bendradarbiavimo“, paklusimo žmogaus norams. (Galima analogija ir polemika su Eduardo Mieželaičio *Žmogumi*, su totalitarizmo įtvirtintomis romantinėmis dievažmogio, antžmogio figūromis.)

Mindaugas ne sykį deklaruoja, kad jo dievas yra Lietuva – „vienintelė tiesa ir gėris“ (p. 92), „Vienintelis ir teisingiausias žodis“ (p. 78). Valdovas yra to dievo atnašautojas, tarpininkas, žadantis kitus išmokyti aukotis jam: „Esu valdovas ir darysiu viską, / Kas mano dievui – Lietuvai – naudinga“ (p. 106). Be kita ko, Mindaugo Lietuva atitinka krikščioniškojo Dievo charakteristiką dramoje: jis – vienintelis („Nėra daugiau dievų. / Yra tik tai tėvynė. Vienas dievas“, p. 32), amžinas („Ne aš / Jį išgalvojau. Jis yra. Jis bus. / Jis mumyse“, p. 54), žiaurus, negailestingas ir teisus, reikalaujantis garbinimo ir aukojimosi. Lietuvos teisingumas didesnis nei žmonių teisingumas. *Mindaugė* dievu pavadinama ir materija – ugnis, vanduo, žemė, iš kurių kildinamas žmogus (anot Senio puodžiaus, „viskas / [...] / yra tik jų apsiareiškimas“, p. 92), o žmogaus kančia aiškinama kaip šių elementų kova<sup>250</sup>.

<sup>249</sup> Rimvydas Šilbajoris, *op. cit.*, p. 235.

<sup>250</sup> Turbūt dėl tokios išplėtos Dievo sampratos naujame Marcinkevičiaus dramų leidime (2005) žodis „dievas“, kaip ir sovietmetyje, rašomas mažąja raide.

Mažvydo antruoju ir svarbiausiu dievu tampa žodis (p. 230). Daukantui Dievas yra asmeninės istoriko būties ir istorijos prasmingumo garantas: „ne sykį burnojau ir keikiausi, kad mūsų maldų (*rodydamas aukštytyn*) ten negirdi. Negaliu pagalvot, kad ten nieko nėra. Baisu pasidaro. Tada ir žmonės, ir tautos, jų veikalai, istorija jų ir kalba – gamtos beprasmiškas žaismas? Tai ką aš taip gyniau, ką tvėriau ir garbinau?“ (p. 471). Kadangi Daukanto maldos neišgirstos, o „istorijoje nėra teisybės. Joje nėra etikos. [...] Jėga, tik jėga yra istorijos dievas“, darytina išvada, kad Dievo nėra arba jis netikras, nepripažintas: „Tokiam dievui aš negaliu paklust, nusilenkt ir melstis. Priešinaus, grūmiaus“ (*Ten pat*). Daukantas pateikia alternatyvą kurčiam ir žiauriam oficialiajam Dievui – atmintį apšviečiančią knygą.

**VALSTYBĖ IR TAUTA. ANTISAJUNGINĖ NUOSTATA.** Pagrindinė kolektyvinės priklausomybės forma Grušo ir Marcinkevičiaus dramose, kaip minėta, yra tauta, net ir tuomet, kai kalbama apie valstybę (pavyzdžiui, *Mindauga*). Autoriai vartoja sinonimiškas tėvynės, tėviškės sąvokas arba sako tiesiai – Lietuva. Tautiškumo idėja sovietmečiu buvo legalesnė nei valstybingumo, nes Sovietų Sąjungoje viešai deklaruota tautų autonomija. Kai Grušas *Barboroje Radvilaitėje* Radvilų lūpomis kalba apie lietuvių interesus, kurių neturėtų gožti lenkų interesai, tai rizikinga, bet galėjo būti suvokta ir kaip mažesnės, skriaudžiamos tautos teisių gynimas prieš didesnę lenkų tautą; galima buvo apsimesti nesuprantant, kad autoriui svarbiau ne politinės prievartos geografinė vieta, o pats totalitarizmo principas ir jo kritika. Valstybingumo idėja oficialiuoju požiūriu atrodė neparanki pirmiausia dėl aliuzijų su nepriklausoma Lietuva, o rašytojams daugiatautė LDK kėlė nepageidaujamų asociacijų su internacionalizmo politika, „broliškų tautų šeima“. Be to, nebuvo atitikties tarp viduramžiško ir modernaus valstybingumo formų, modernios valstybės idėja nerado atramos Viduramžiuose. Daugiatautės LDK vaizdinys liko neaktualizuotas ir XX amžiaus pirmosios pusės dramaturgijoje, kurioje dominavo tautinės valstybės samprata, o Lietuvos „nuo jūrų iki jūrų“ prikėlimo projektas buvo pašiepiamas kaip utopinis (Petro Vaičiūno *Naujieji žmonės, Sulaužyta priesaika*).

Grušo ir Marcinkevičiaus kūrinuose svarbiausias yra kultūrinis ir politinis tautiškumo turinys. Socialinis tautos gyvenimo aspektas šiek tiek prisimenamas Marcinkevičiaus dramose *Mažvydas*, *Daukantas*, kur žvelgiama iš luominės apačios, iš „Ligų, tamsos ir skurdo iškankint[os], / Karų, marų ir bado nukryžiuot[os]“ Lietuvos (*Mažvydas*, p. 185). Grušas dažniau analizuoja išorinius lietuvių santykius su kitomis tautomis, pirmiausia su lenkais, ir ryškina lietuvių pastangas apsiginti; Marcinkevičius žvelgia į tautos vidinį gyvenimą ir pabrėžia būtinybę vienytis.

Grušo veikaluose kartojama tarpukario literatūroje įsitvirtinusi anti-unijinė ir antilenkiška nuostata, kuri dabar nebeteko konkretaus tautinio turinio, susijusio su Vilniaus krašto okupacija, ir virto prievartinės sąjungos alegorija, primenančia Lietuvos inkorporavimą į SSRS. Grušui tautų vienijimosi, taikaus bendradarbiavimo idėja atrodo sukompromituota iš esmės. *Barboroje Radvilaitėje* Radvilos nori įtvirtinti lietuvių kraujo karališkąją dinastiją, kuri reziduotų ne Krokuvoje, o savame krašte. Po Vytauto mirties jo sostą paveldėjęs Jogailos brolis Švitrigaila sulaužo visas unijas, „parduodančias tėvynę“ (*Švitrigaila*, p. 229), ir nesutinka būti Jogailos vasalu: „Lietuva nebus kitų / karalių nuosavybė“ (p. 144). Jam šalia sąvokų „Lietuva“, „tėvynė“, „tėviškė“ atsistoja žodis „laisvė“. Jis gali atiduoti valdyti kunigaikštystę Vytauto broliui Žygimantui, kad tik nebūtų pasirašyta jokių sąjungų. *Unijoje* lietuviai kovoja dėl visiškos abiejų valstybių lygybės, laisvų rinkimų, savo įstatymų ir teisinės tvarkos išsaugojimo.

Unija – ne šiaip sąjunga, o uzurpuojanti, erdvės abejonei nepaliekanti ideologija: „Unija – tai dievas! Bijom / Dėl to, kad dievas. Užvaldys mintis, / Ir žmones, ir gyvenimą... tautos / Mirtis!“ (*Unija*, p. 347). Ji užkerta kelią vidinei tautos konsolidacijai, sunaikina tautinę ir valstybinę savimonę, be kurios teritorija, fizinė galia nieko nereiškia: „[...] regiu, kad tėviškė, / Išaugus į platybes, iš vidaus nematomai jau griūva“ (*Švitrigaila*, p. 204). Valstybės griūtis, korupcija, amoralumas yra neteisingo vienijimosi išdava:

*Maskvos galybė auga neregėtai.  
O lenkų ponai veržiasi į Lietuvą,  
Niekšingai laužo sutartis ir grobia  
Tarnybas ir žemes. Va, kunigai  
Tik lenkiškai liežuviais mala, rojų  
Dalią tiems, kurie gimtos kalbos  
Išsižada ir lenkias svetimiems.  
Visur priviso kitataučių, sukčių,  
O išdavikai dedasi bajorais.  
Vardus garbingus gauna tie, kas moka  
Tėvynei plakamai rankas užlaužti.  
(Barbora Radvilaitė, p. 38)*

Grušo dramose plačiai detalizuojamos unijinės politikos vykdytojų manipuliacijos, demagogija, veidmaininga retorika. *Švitrigailoje* lenkų kiršintojai kalba apie brolišką meilę, svarbią misiją – gražinti taiką tarp pusbrolių. *Unijoje* lenkų argumentacija pagrįsta daugiau ne politine būtinybe (atsisipirti bendram priešui iš Rytų), o iracionaliais ir sunkiai atremiamais argumentais: lenkų mesianizmu, istoriniu fatalizmu, (pseudo)riteriška ir (pseudo)humanistine garbe, santarve, lygybe. Minima sąjungų patirtis, bendri protėvių žygiai, krikšto dovana lietuviams, už kurią esą reikia atsilyginti. Lenkų politikos terpė – lietuvių kolaborantai, kurie geriausiu atveju jaučiasi svetimos politikos įkaitais (Žygimantas *Švitrigailoje*), taip pat – nenuosekli didžiųjų Rytų ir Vakarų valdovų pozicija. Romos imperatorius Sigismundas, palaikęs *Švitrigailą*, gali įteisinti ir sąmokslu keliu įgytą Žygimanto valdžią: „Pasaulis / Tik vilką palaikys byloj juokingoj / Su ėriuku“ (*Švitrigaila*, p. 228). Lietuviai vieni vieni lieka ir *Unijoje*. Jie prašo pagalbos carą Joaną Ketvirtąjį, bet pasiuntinys juos išduoda lenkam, o caras iškelia savo grobuoniškas sąlygas. Grušo dramoje *Rekviem bajorams* atsiskleidžia liūdniausios unijos pasekmės – diduomenę telkiančių vertybių erozija, išblėsusi krašto raidos perspektyva, savivalė, smurtas. Žmonės netekę kalbos, tėvynės, pasiaukojimo prasmės. Vienintelė – laisvės – vertybė sukompromituota. Nėra atramos ir praeityje: „Mes laikėme protin-



gais protėvius. / Mes – neišmanėliai. Per ištisas / Kartas jie griovė, ardė ir naikino, / Kol mus atvarė į nenugalimą / [...] Santvarką“ (p. 449). Griūčiai priešinasi tik jaunoji konfliktuojančių magnatų Oginskių ir Sapiegų karta, bet jos balsas – šauksmas tyruose.

**VIENYBĖS HIPERTROFIJA.** Grušas retai mąsto apie vidines valstybingumo atramas. Tik *Unijoje* jis pamini lietuviškąją savimoneę, kurią apibrėžia kaip krikščionybės ir tautiškumo lydinį: per vėlai, iš lenkų rankų priimta krikščionybė dabar smelkiasi į Lietuvą kartu su lenkiškumu, griaudama dar nesutvirtėjusius tautos pamatus (p. 346). Marcinkevičiaus dramose tautos vienybė yra kone svarbiausia tema. Aptariamoms įvairios pasaulietinės jos subūrimo galimybės teritorijos, valdžios, kalbos, kultūros pagrindu. *Mažvyde* kalbama apie tikėjimo, valstybių, „pykčio upės“ – Nemuno – padalintą tautą: „Kur du lietuviai – / Ten peilis prie gerklės“ (p. 123). Į tolį, į kitą Nemuno krantą, besiveržiantis Mažvydo žvilgsnis ieško vienybės pasaulyje ir savyje. Jo tikslas – parvesti Prūsiją į Lietuvą, sutelkti lietuvius padedant naujajam dievui – žodžiui. *Mindauge* Dausprungo kalboje įvardijami tėvynės sandai, nusakomas jos turinys: tai kalba, tikyba, papročiai, dievai (p. 27). Mindaugas deklaruoja savo, kaip valdovo, pasiryžimą kovoti, „Kai šito reikalaus tėvynės laimė / Žmonių gerovė ir dievų garbė“ (p. 28). Tačiau iš esmės jam terūpi vienas tikslas – žemių jungimas. Buvęs sklypelis tarp Nemuno ir Neries išauga, sustiprėja, jos valdovas karūnuotas, pagerbtas Danijos, Volynės, Maskvos, Vokietijos, Mozūrijos kunigaikščių pasiuntinių.

Beje, atskirų Lietuvos regionų (genčių) tapatybė dramose prisimename retai. Ji aktualesnė tik ikivalstybinį mentalitetą atspindinčiuose Frodo-Gužučio veikaluose. Dažniau vietinė tapatybė represuojama, atmeta kaip prieštaraujanti tautiniams tikslams. Ilgimasi visų piliečių interesų sutapimo, pabrėžiama vieno regiono, kuriam priklauso vadas, dominantė. Ši idėja, atpažįstama iš tarpukario politinės retorikos, Vytauto Alanto raštų, sovietiniame kontekste įgijo naujų prasmų ir asocijavosi su valdžios centralizavimo, tautų unifikavimo politika. Tokia tautos raidos koncepcija, jungimasis regionų savarankiškumo sąskaita buvo suvokiamas kaip pažangus.

Marcinkevičiaus *Mindauga* vienybė absoliutizuojama ir mistifikuojama, sutapatinama su Lietuvos idėja. Mindaugas norėtų tobulos, savonoriškos vienybės – kad žemė jungtų visus žmones, kaip jungia medžius: „tikėjau – / Sunešime visi po trupinėli...“ (p. 49). Vienybė jam yra įgijusi šventumo ir prasmės statusą. Šventa tik tai, kas visiems bendra, – ir žemės, ir dievai. Senis į Mindaugo klausimą: „[...] kur prasmė, / Kur tikslas?“ (p. 93), atsako, kad prasmė – vienybėje, kuri yra pamatinė gamtos idėja. Metaforiniuose tėvynės nusakymuose vyrauja vienybę reprezentuojantys kūno, daikto, dievybės vaizdiniai. Lietuva turi rankas, galvą, širdį; ji – ir kalvis, kuris nukalė save kaip kardą, ir ranka, kuri tą kardą pakelia (Lietuva kalė „save kaip kardą, / Kankindamasi kūrė vieną ranką, / Kuri kaip kardą ją pakelt galėtų“, p. 73). Ant Lietuvos galvos uždedama karūna („Juk ne ant mano ją galvos uždėjo – / Ant Lietuvos galvos“, p. 75). Ji žmonėms dalija duoną (p. 58), veikia ir mąsto, baudžia ir atleidžia, ji išleidžiama į pasaulį svetimu (krikščionišku) rūbu, į krūtinę įdėjus „piktą, / negerą dievą [...]“ (p. 77). Mindaugui Lietuva yra tarsi sūnus, kurį jis „Savim / Išmaitin[o], savim [...] išpenėj[o]“, kuris „Išaugo pagaliau į stiprų vyrą“ (p. 76). Tėvynę jis lipdo kaip puodą („Aš padarysiu Lietuvą. Sukursiu / Ją iš ugnies, iš molio, iš vandens“, p. 32), stato kaip paminklą (p. 64).

Pats vienijimosi tikslas Mindaugui ima gožti esminį – pamirštama, kam kuriama valstybė, kokia bus jos vidaus tvarka, piliečių santykiai ir pan. Nauja valstybinė tapatybė diegiama per prievartą, be ją apibrėžiančio dvasinio turinio, visiems bendro vienijimosi motyvo. Todėl valdovas savo misiją gali atlikti tik jėga, tremdamas, žudydamas nepaklusnius kunigaikščius (Dausprungas: „Ant nepasitikėjimo sukūrei / Valstybę savo. Pamatas ne tas. [...] / Paklust – galiu. Tačiau tikėti – ne“, p. 54), pats užsimokėdamas dvasios suirimu.

Tarnystė sudievintai Lietuvai valdovą paverčia titanu ir kartu „vargo pele“. Mindaugas yra ir Lietuvos tvėrėjas, ir jos tvarinys, tarnas, antrininkas. Abu jie susipina simbiotiniame ryšyje: „Žiūriu aš į tave [karūną – R. P.] ir negaliu suprasti, / Ar aš tave laikau, ar tu mane“ (p. 81). Mindauga jungiasi didybės ir menkystės kompleksai, prieštaringi laisvės ir priklausomybės, prasmės ir beprasmiškumo potyriai. Jis apibūdina

save kaip vienvaldį lyderį, išskirtinai įžvalgų, galintį pakeisti visus („Tik vienas aš visus sujungti noriu“, p. 58; „Nėr žmogaus, / kuris daugiau jai [Lietuvai] būtų atidavęs“, p. 90), ir kartu kaip beprasmybės kamuojamą asmenį („pradedi galvot, kad nieko nėr / Ir kad žmogus – tiktai menka dulkelė / Visuotinės tamsos okeane“, p. 109), savo idėjos auką („ar mes ieškojom sau naštos? Tai ji / Mus išsirinko“, p. 32), Maža to, Mindaugas net pasijunta savo aukų auka, kurias bausdamas buvo priverstas nusikalsti: „Ką jūs iš manęs / Padarėte, draugai, bičiuliai, žmonės? / Ir kam aš jums toksai bereikalingas? / Sudraskėt į gabalėlius mane – / Ir kaip dabar aš pats save surinksiu?“ (p. 55). Beje, Grušo dramose, taip pat ir vėlyvosiose (*Švitrigaila, Unija, Rekviam bajorams*), kuriose, silpstant konfliktiškumui, silpsta ir asmenybinis pradas, pirmenybė atiduodama bendruomeniniams tikslams, herojai vis dėlto išlaiko gyvastingą santykį su pasauliu ir nesugniūžta po misijos našta.

*Mindaugo* patriotinės minties kulminacija – karūnavimas – paverčiamas herojaus moralinės savistabos ir filosofavimo prielaida. Valdovas atlieka įvairias manipuliacijas su karūna: ją nusiima, apžiūrinėja, padeda, pasikiša po pažastim... Kalba apie karūnoje slypinčią laimę, galybę, niekšybę, išdavystę, ašaras; karūną vadina žaisliuku, paprastu metalu, kurį išars artojas, Lietuvos amžinumo simboliu („Tavęs [karūnos] nebus – idėja tavo liks“, p. 81). Mindaugo dvasinės rezignacijos priežastis – neįvykdyta priedermė sulydyti valdžią ir meilę: „Ir jei tu moki tik valdyt ir teisti, / Ir jei tarnaut nemoki ir atleisti / Tada prasmek! Pražūk! Nesivaidenk / Daugiau žmonėms. Ir nesirodyk man“ (p. 82). Panaši (jau minėta) scena yra Grušo *Barboroje Radvilaitėje*, kur institucinės galios simbolis – karūna – tampa moralinių išpareigojimų stimulu. Barbora Radvilaitė, pasirinkusi karūną kaip iššūkį tironiškai valdžiai, į ją sudeda tautos laisvės, meilės, teisingumo lūkesčius.

Marcinkevičiaus dramoje atsiranda ideologinis dviprasmiškumas, paties autoriaus, ko gero, iki galo nesuvoktas ir nesuvaldytas: ne visai aišku, ar čia svarbesni patriotiniai, ar antitotalitariniai, ar net totalitarizmą teisinantys tikslai; ar kalbama apie priemones, diskredituojančias tikslus, ar apie tikslus, svarbesnius už priemones; ar puoselėjama didelės, galingos

valstybės idėja, ar smerkiamas jos nežmoniškumas? XX amžiaus patirties kontekste ryškėja Mindaugo idėjos atotrūkis nuo realybės ir gyvo žmonių poreikio, kyla analogijų su valdžios uzurpatoriais (tarkime, Stalinu). Jei Lietuva – gėris, kodėl tik vienas Mindaugas suvokia būtinybę jungtis, kodėl jam tenka taip baisiai nusikalsti žmoniškumui? Patriotiškai neangažuota rusų kritika, nejaučianti sentimentų lietuvių praeities herojui, pažvelgė į Mindaugą iš universalesnės tragedinės ir istorinės perspektyvos ir pastebėjo, kad jis prasilenkė su liaudies interesais ir neturi „tikrosios teisės į valdžią“, kad yra valstybės veikėjas, „pasisavinęs teisę laužyti nacijos istoriją“, o jo idėja „pavirto nacionalistine abstrakcija, neturinčia nieko žmogiško“<sup>251</sup>.

Tačiau dramoje valdžia ir išdavystėmis susitepęs herojus yra išaukštinatas. Juodam metraštininkui išpažindamas savo blogus darbus Mindaugas reziuumuoja, kad juos darė dėl Lietuvos ir kad neturėjo kito pasirinkimo (aukščiau minėtoji istorinio fatalizmo apraiška). Mindaugo nusižengimai žmogiškumui yra pateisinti, nes valstybės kūrimo tikslas svarbesnis už tikslą likti žmogumi. Patetiškame ir kiek sentimentaliame dramos finale mirtinai sužeistas herojus po kraujuojančia krūtine susižeria Lietuvos žemėlapiu šukes ir išpažįsta meilę Lietuvai, užtemusioje scenoje išryškėja jo nulipdytos valstybės kontūrai, ant didelės juodos knygos nušvinta karūna.

**KULTŪRA, KŪRYBA.** Modernesnė, neagresyvi, sovietmečio kūrėjų situaciją atspindinti saviraiškos forma Marcinkevičiaus dramose yra kultūra. Interpretuodamas praeitį autorius aktualizuoja kūrybos svarbą („Ne didingumo ieškojau istorijoje, o kūrybingumo“<sup>252</sup>). Lietuvos vaizdinys formuojamas žodyje (*Mažvydas*), architektūroje (*Katedra*), istorijos knygoje (*Daukantas*). Bendra situacija visose dramose – žvelgiama iš apačios, iš represuojamos tautos pozicijų. Kūryba iškeliamą kaip pasipriešinimo ir tautos legalizavimosi būdas, paraiška ir teisė gyvuoti. *Mažvydas*, Laurynas (*Katedra*), *Daukantas* išbando įvairias saviraiškos formas, patikrindami

<sup>251</sup> Žr.: Jonas Lankutis, *Justino Marcinkevičiaus dramatinė trilogija*, 1977, p. 94–96.

<sup>252</sup> Justinas Marcinkevičius, „O kas gi ta tėvynė? Juk tai mes“, in: idem, *Trilogija ir epilogas*, 2005, p. 6.

santykį su oficialiąja valdžia ir savo bendruomene. Keliami klausimai: koks yra meno ir valdžios, meno ir laisvės santykis, kas yra talentas – vergija ar nepriklausomybė? Kalbama sovietmečio kūrėjui aktualia kompromiso tema, svarstoma, kuo rizikinga valdžios parama, dovanos.

Mažvydas kuriamas kaip dvilypės tapatybės herojus: jam svarbi ir protestantiškoji krikščionybė, ir tautiškas. Jis veikia valstybėse, kuriose nepriimtina arba viena, arba kita jo savasties dalis. Prievertauja ir žemina tiek Prūsijos kunigaikščio valdžia, savanaudiškais tikslais išnaudojanti lietuvių (,,Ko nepadare kardas. / Tą padarys knyga ir dievo žodis“, p. 229), tiek su protestantizmu kovojanti karaliaus ir Katalikų bažnyčios valdžia Lietuvoje. Iš pradžių Mažvydas pirmenybę atiduoda Dievui (,,Jaunystėje kartočiau: / „Geriau prarasti Lietuvą nei dievą“, *Ten pat*), vėliau jo gyvenimo centru tampa Lietuva (lietuvių tauta). Panašiai kaip Mindaugas, jis apibūdina save ir kaip Lietuvos kūrėją (,,aš turėjau [...] / suteikt amžinybėje balsą / [...] Lietuvai“), ir kaip jos įrankį (,,aš jos liežuvis / kurs šaukia / istorijos tamsai ir vėjui: / aš čia, aš čionai“, p. 193).

*Katedros* herojus išbando tris saviraiškos galimybes, kurias simboliškai reprezentuoja trys jo statomos katedros kolonos prasmės: menas, tėvynė, dvasia. Skirtingai nei kuklusis Mažvydas, Laurynas yra didis menininkas ir dėl to labiau pažeidžiamas. Kuo ryškesnis talentas, tuo arčiau valdžios, tuo didesnis kompromiso pavojus. Remiamas vyskupo Masalskio, Laurynas studijuoja užsienyje, stato jam Verkių rūmus, katedrą, yra apdovanojamas. Masalskis jaučiasi sukūręs Lauryną ir savinasi jo talentą, per jį nori įsiamžinti. Laurynui „maloningai leido [...] dėkoti“ už tai, ką jis pats padarė (p. 291). Nusivylęs galimybė apginti menininko laisvę ir realiai pasipriešinti menu, jis susideda su maištininkais, yra sučiumpamas, bet valdžios užtarimu išgelbstimas ir priverčiamas iškentėti pažeminimo gėdą. Kompromiso dėmė nenuplaunama; kartą sutapus su valdžia, nebeįmanoma iš jos išsivaduoti net ir jai pralaimėjus.

*Katedra* – neviltinga drama su mažiausiu opoziciniu iššūkiu ir nepagrįstu finaliniu išgelbėjimo pažadu. Joje tvyro neperspektyvumo nuotaika: „Tėvynė! Laisvė! Ū, prakeikti žodžiai, / Per amžių amžius laistomi krauju / Ir mūsų ašarom – vis neprigyja, / Nesulapoja vis, neduoda vaisių“ (p. 371).

Atsvara sukilėlių pralaimėjimui – skurdus ir banalus gyvenimas, ir katedra – dvasinių lūkesčių simbolis, kuriam suteikta tyliosios rezistencijos paskirtis: gyventi, liudyti, priimti viską. Dvasia, negalėdama įveikti blogio, pati lieka neįveikiama.

Dramoje *Daukantas* kalbama iš visiškos istorinės tylos, tuštumos („Ateina karta, kuri ir bijo, ir gėdijasi ištart: Lietuva“, p. 472). Pirmasis Lietuvos istorikas – benamis, skurdžius, vargo pelė („Plynė per visą sielą – nuo lopšio iki karsto“, p. 470). Jis priešinasi užmarščiai žodžiu, atmintimi: „Aš vienas esu sukilimas“ (p. 412). Jo tikslas – pastatyti paminklą praeičiai, pažadinti žmonėse laisvės ilgesį: „Istorija yra atmintis. Persergėjimas. Perspėjimas. Be atminties nėra žmogaus“ (p. 408). Istorija – ir laisvė, gyvybė: „Vienintelė atmintis nepavergiamą. Kol atsimeni, tol ir esi“ (p. 472). (Tai tuomet populiarus Čingizo Aitmatovo romano *Ilga kaip šimtmečiai diena* variacijos mankurtizmo tema.) Beviltišką vienišo Daukanto triūsą pagauja sukilimo banga. Nuo individualizmo jis pasuka į bendruomeniškumą, pajunta savo darbo skleidžiamą viltį.

Tačiau kultūros ir kūrybos temą Marcinkevičiaus dramose sukomplikuoja nekritiška ir nereikli herojų moralinė savimonė, juose užkoduotas kompromisinės epochos dviveidiškumas. Kultūrinės rezistencijos situacijoje autorius labiau smerkia ne silpnumo akimirką suklypusį žmogų, o jį prievartaujančią valdžią. Pati kompromiso idėja dramaturgui, ko gero, nėra labai įtartina, veikiau natūrali. Valdžios malonėmis besinaudojantys jo personažai išlaiko nekaltumo aureolę ir nesijaučia esą kam nors skolingi. Laurynas, priešingai, skundžiasi per maža Masalskio parama ir per dideliu jo reiklumu, o žemesnio rango kūrėjų kaltinimus pasidavimu iš „romantinio genijaus“ aukštumos atmeta kaip nekompetentingus.

Dar vienas kultūrinį heroizmą temdantis Marcinkevičiaus dramų aspektas – kūrybos susiejimas su kalte ir kančia, kurios šaltinis – praityje išduotos mylimos moterys. Suprantama, kad taip siekiama sužmoginti herojus, pakelti jų misijos kainą. Bet vis dėlto susidaro įspūdis, kad paprasta žmogiška laimė, moters meilė jiems svarbesnė nei lyderio misija, kuriai jie nei moraliai, nei intelektualiai nėra pasiruošę. Anot Nykos-Niliūno, „Mindaugą pražudo ne bekompromisis tikslo siekimas, bet nuolaidos asmeninės

laimės iliuzijai<sup>253</sup>. Mindaugas apgailestauja, kad kuria Lietuvą „ant savo meilės ir svajonių kapo“ (p. 64), kad nemokėjo mylėti, patirti laimę ar ją suteikti kitam: „Tai kam aš gyvenau, jei niekam laimės / Neatnešiau ir nesukūriau?“ (p. 109). Mažvydui aukščiausia vertybė taip pat yra meilė, likusi anapus Nemuno, o šiapus – tik pareiga ir darbas, kurie paverčia sielą „Išdegusi[a], tuščia, bevais[e] žem[e]“ (p. 245). Asmeninė Mažvydo ir mylimosios Marijos auka atperka vienas kaltes, bet gimdo kitas (Marijos nužudymas apkaltinus raganavimu, sūnaus Kasparo nusikaltimas). Mindaugas ir Mažvydas, jei galėtų, gyvenimą pradėtų iš naujo, gyventų kitaip.

Tokiu būdu herojų kūrybos šaltinis susidrumscia. Kuriama ne iš laisvo, sąmoningo apsisprendimo, o iš pareigos, prievartos, noro atpirkti kaltes. Kūryba nesuteikia saviraiškos džiaugsmo, nekompensuoja paaukoto asmeninio gyvenimo ir tėra tik šalutinis kaltės rezultatas. Galbūt dėl to Marcinkevičiaus dramos dvelkia sunkiai nusakoma neviltimi. Jose tautos, bendruomenės gelbėjimas atsietas nuo žmogaus dvasinio gelbėjimo. Herojai šviečia kitiems, bet patys lieka neapšviesti, jų titanizmo šaltiniai išsenka, tarnystė *quasi* dievui – tautai – baigiasi nusialinimu.

Kur dramaturgus atvedė šis bandymas suderinti priešingas ideologines sistemas, ir ar jos iš tiesų jiems buvo priešingos? Žinoma, kompromiso laipsnis Grušo ir Marcinkevičiaus kūryboje nevienodas. Marcinkevičiaus istorijos vizija geriau įsimontavo į sovietinę tvarką ir galėjo veikti jos rėmuose „praturtindama“ ją tautinės kultūros, istorijos dėmeniu. Grušas sistemai svetimesnis, konfrontuojantis, gal ir dėl to, kad vyresnis, subrendęs Nepriklausomoje Lietuvoje. Paskutiniuose kūrinuose jis perėjo kone į atvirą patriotizmo propagandą. Vis dėlto populiarumu visuomenėje, išskyrus sceninę *Herkaus Manto* ir *Barboros Radvilaitės* sėkmę (čia nekalbame apie kitų žanrų kūrinius), jis nusileido Marcinkevičiui, kuris, matyt, buvo artimesnis „vidutinio“ lietuvio sąmonei.

---

<sup>253</sup> Alfonsas Nyka-Niliūnas, 1972, in: *Kūrybos studijos ir interpretacijos: Justinas Marcinkevičius*, 2001, p. 194.

Net ir tuo atveju, kai autorių intencijos buvo pačios nuoširdžiausios, šiandien išryškėjo jų opozicinio iššūkio ribos. Grušas ir Marcinkevičius klibino sustabarėjusią visuomenės sanklodą, viena vertus, diegdami archaizuotus tautos gyvenimo vaizdinius, kita vertus, patriotinei idėjai suteikdami totalitarinės mąstysenos bruožų. Socialistinių, romantinių, egzistencialistinių idėjų susipynimas nėra nuomonių pliuralizmas, veikiau – neskoninga maišatis, kai religingumas gretinamas su sovietiniais tikėjimo pakaitalais, ateizmas – su dievoieška ir opoziciniais pasisakymais, tautos laisvės lūkesčiai – su komunistiniu šviesios ateities mitu, bendruomeniškumas – su unifikacija ir centralizacija, idealistinis pasiaukojimas – su polinkiu į oportunistą. Sovietmečio autorių dramų atsirado moralinio klampumo atmosferoje ir kartu vienos mažiau, kitos daugiau ją palaike – teisingo pusiau tiesos sakymą, formavo iškreiptus tapatybės modelius ir nekonstruktyvius ateities lūkesčius. Kitiškai neapmąstyti jie, pradėdami Sąjūdžio retoriką, įsitvirtino Lietuvos viešajame diskurse (pavyzdžiui, ritualizuotas santykis su valstybe, polinkis ilgėtis „stiprios rankos“, teisinti vadą ir kaltinti aplinką, nuindividualinti tautą, paversti ją vientisu „kūnu“ ir pan.).

Grušo ir Marcinkevičiaus kūriniai, parašyti ginties būsenoje, rodo, kokias traumas sovietmečiu patyrė mūsų kolektyvinė būtis, kokių varžtų ir iliuzijų gniaužtuose ji buvo atsidūrusi.



## Vietoje išvadų

Galima klausti, ar istorinė drama Lietuvoje dar turi perspektyvų, ar tai jau užverstas dramaturgijos puslapis, bedominas tik parodijuotojus ir muziejinių senienų gerbėjus? Analogiškas klausimas gali būti nukreiptas ir į praeitį: ar šis žanras visapusiškai realizavosi, ar įvykdė Nietzsche's pageidavimą istoriją paversti menu?

Istorinės dramos silpnybės tarpukariu įvardijo Sruoga straipsnyje sarkastišku pavadinimu „Pasigailėkite istorijos!“ (1938): „per trumpą laiką mes su savo „istorine kūryba“ taip jau spėjome visuomenei įgristi, savo garbingą istoriją taip spėjome subanalinti ir susmulkinti, kad ji jau nelyginti siaubu nukrečia“. Sruoga pamini ir dramų apraudotiną pretenziją įsceninti bei gyvais paveikslais pailustruoti istorijos vadovėlio turinį, ir nuogą patriotizmą, ir polinkį į „pigią, vulgarią banaliausią simboliką ir dar pigesnę, bekrauję ir bedvasę alegoriją“<sup>254</sup>.

Istorinės dramos siekiamybė, bent klasikiniu pavidalu, yra tragedija; blogai, jei ji ir lieka „istorinė drama“. Ką atskleidė jos lyginamasis tyrimas? Ar jis nebuvo iš anksto pasmerktas nuviliantiems rezultatams ir net ironizavimui (Krėvė ir Shakespeare'as!)?

Pirmiausia jis patvirtino bendrą lietuvių literatūros „vėlavimąsi“. Tragedija, kaip ir dauguma žanrų, Lietuvoje atsirado tik XX amžiuje, tuomet, kai Vakarų Europoje ji jau buvo patyrusi galias transformacijas, o šekspyriškoji drama net tapusi seniena. Tyrimas patvirtino ir lietuvių tauti-

---

<sup>254</sup> Balys Sruoga, *Raštai 8: Literatūros kritika 1930–1947*, 2002, p. 243–245.

nio romantizmo ilgaamžiškumą, nors tą mintį ir bandėme kvestionuoti, tikslinti. Perėmę šekspyriškosios dramos stilistiką, kompoziciją, motyvus, personažų bruožus, savo mąstymo struktūra autoriai išties beveik liko *Aušros* romantizmo lauke. Magistraliniai mitai nuo Fromo-Gužučio iki Krėvės, Sruogos, Grušo, Marcinkevičiaus kūrinių tebėra tie patys, suformuoti romantizmo: tai Lietuvos valstybės (tikriau, lietuvių tautos) galia, nepriklausomybė, jos kultūrinis savitumas. Būdami opoziciniai, palaikomi iš apačios represuojamos tautos, sovietmetyje jie patyrė įvairias hibridizacijas su oficialiaisiais „socialistiniais“ mitais, bet ir tuo atveju kūrė monumentalią istorijos interpretaciją.

Lyginamasis tyrinėjimas atskleidė ir tam tikrą lietuvių tragedijos raidos dinamiką: nuo žanrinio kodo paieškų, kai buvo adaptuojamos herojinio epo, kurtuazinio, gotikinio romanų, melodramos formos, iki klasikinio, šekspyriškojo, pavyzdžio susiformavimo (Krėvė), o nuo jo – į maištą, modernizaciją (Sruoga), galiausiai – grįžimą prie ištakų, savo pačios šaknų (Grušas). Tyrimas pademonstravo ir lietuvių autorių istorinės vaizduotės diapazoną, dramose ryškėjančius įvairius praeities epochų profilius (nuo Viduramžių iki Naujųjų laikų), įvairius jų įprasminimo variantus (nuo sukarinimo iki sukultūrinimo, nuo mitologizavimo iki sufarsinimo).

Svarbiausias lyginamosios analizės tikslas – lietuvių tragedijų savitumo, jų stipriųjų ir silpnųjų pusių, laiko ir vietinių realijų padiktuotų akcentų išryškėjimas. Apie recepciją prasminga kalbėti tuomet, kai ji vaisinga, kai nesiriboja išorinės technikos, atskirų struktūros elementų atkartojimu. Galima tvirtinti, kad kai kuo – siužetinės medžiagos turtingumu, psichologinės motyvacijos išsamumu, dialogo daugiaprasmiškumu, stilistiniu komplikuoatumu – Krėvės, Sruogos kūriniai nė kiek nenusileidžia Shakespeare'ui, net pranoksta jį (žinoma, scenoje tie privalumai gali virsti ir trūkumais). Lietuvių autoriai aklaai nemėgdžiojo savo pirmtako, o perėmė tik bendriausius jo meninio mąstymo principus. Be to, jie dramatinavo vietinę medžiagą ir rėmėsi kitais (šioje knygoje neapartais) šaltiniais – XX amžiaus Vakarų literatūra, rusų, vokiečių teatro naujovėmis.

Deja, negalima vienprasmiškai pasakyti, kad lietuvių autorių dialogas su klasika visada buvo plėtojamas prasmų turtinimo linkme. Iš aptar-

tų kūrinių iki klasikinės tragedijos su išlygomis tepakilo vos vienas kitas, ypač sovietmečiu. Tarpukario dramaturgų Krėvės ir Sruogos kūryba plėtojosi meninės raiškos sudėtingėjimo, modernėjimo linkme, o Grušo ir Marcinkevičiaus veikaluose akivaizdus tragedinio mąstymo nuosmukis lyginant juos ne tik su pirmtakais, bet ir kiekvieno ankstesnius kūrinius su vėlesniais.

Tokiu atveju, kai naujasis kūrinys pasirodo blankesnis už senąjį, tyrimo tikslas pakeliui tarsi apsisuka: padidėja dėmesys „davėjui“, išryškėja „maitinančių“ kūrinių registras, jų gebėjimas kurti ir palaikyti tradiciją. Sruogos įtaka Grušui ir savo ruožtu Grušo populiarumas XX amžiaus 6–8 dešimtmečių teatre liudija, kad tuo metu neįvyko ryškių kokybinių dramatinio diskurso pokyčių lyginant su ikikarine Lietuva. Sruoga, sovietmečiu turėjęs apriorines klasiko pozicijas, Grušo veikaluose kritikų ir plačiosios publikos liko beveik nepastebėtas net akivaizdžiausiu *Barboros Radvilaitės* atveju. Jis buvo per daug artimas, kad išsiskirtų iš konteksto, ir per daug tolimas, kad būtų atpažintas.

Esminis skirtumas tarp Shakespeare'o, į kurį dažnai apeliavome, ir lietuviškųjų jo adeptų, yra mitologija, santykis su istorine medžiaga ir epine tradicija. Shakespeare'as, kaip būdinga Renesansui, istoriją modernino pritraukdamas ją prie savo laiko, praturtindamas universalialia humanistine problematika. Lietuvių dramose, priešingai, stipri archaizacijos tendencija, polinkis į praeitį žvelgti kaip į neginčijamą, bet prarastą vertybę, formuoti palankų, pagarbos ir pasididžiavimo kupiną santykį su ja. Dramaturgai tarsi užsidarė istorijoje, kurdami jos literatūrinės stilizacijas. Net ir Krėvės *Skirgailoje* klausimai praeičiai daugiau keliami iš praeities, nei iš dabarties, dėl to suvokėjas joje „žino“ daugiau nei autorius. Dramoje sukurta neperspektyvi situacija tikrovėje atrodė kitaip – krikščionybė Lietuvoje buvo įsitvirtinusi ir suvaidinusi esminį civilizuojantį vaidmenį. Lyginant Sruogą su Shakespeare'u matyti, kad pastarasis savo teatre populiarino sudėtingas filosofines humanizmo idėjas, o pirmasis populiarioms savo meto patriotinėms idėjoms stengėsi suteikti rafinuotą meninę formą. Vargu ar tos pastangos galėjo deramai pasiteisinti.

Nacionalinė mitologija, būdama kur kas siauresnė nei renesansinė, neleido dramaturgams atsiplėšti nuo kultinių praeities herojų ir pakilti iki tragedinių universalijų. Autoriams dažnai pritrūkdavo abstrahavimosi galių, gebėjimo konkrečiose praeities situacijose išvelgti nuolat atsikartojantį visuomeninių santykių modelį. Dėl to jų kūriniai atrodo hermetiški, pernelyg „savi“, o perkelti į kitą aplinką, būtų menkai suprantami, net politiškai nekorektiški, atsivertę jų tragedinės logikos spragos. Nežinančiam istorinio konteksto liktų neaišku, kuo Jogaila nusikalto Lietuvai, arba kodėl Sruoga toks nepakantus lenkams.

Šalia socialių, individualizuotų Shakespeare'o herojų akivaizdesnė lietuviškųjų personažų izoliacija, raiškos galimybių ribotumas. Sruoga tarsi neleidžia Jogailai, Kazimierui Sapiegai būti tikriems tragedijos subjektams – prabilti visu balsu, patirti klaidos ir kančios pilnatvę, iki galo realizuoti save gėryje arba blogyje. Daugumos lietuviškųjų personažų elgseną lemia herojinės vertybės, susijusios su karu, politika, religija, valstybės, kultūros kūrimu; jie paverčiami antlaikiškėmis, pavergtos tautos rūpesčius simbolizuojančiomis figūromis. Dramų vertybiniame centre įsitvirtinusi Lietuva, kuri reikalauja globos, atsidavimo, puoselėjimo (Shakespeare'o tragedijose – visuomeninių ir asmeninių interesų lygiavertiškumas, persveriant pastariesiems). Kita vertus politinė vaizduotė dramose blankoka, dažnai supriešinama valstybė ir valdžia. Pavyzdžiui, Sruogos *Milžino paunksmėje* valdžia atrodo arba nefunkcionaliai, arba pavojinga, arba neprieinama. Abu valdovai – Vytautas ir Jogaila – prasilenkia su karališkuoju statusu: jis nepasiekiamas jo siekiančiam Vytautui ir nevertingas jį turinčiam Jogailai. Be to, susidaro įspūdis, kad už dvaro sienų tartum nieko nėra, kad tauta, kaip subjektas, veiksmė nedalyvauja (*Karaliuje Lyre*, priešingai, ji yra kenčianti, nepelnytai užmiršta žmonijos dauguma, nauja, per skausmą atrasta herojaus pažinimo sritis). Sovietmečio kūriniuose valdžia traktuojama arba pernelyg atlaidžiai (kaip valstybės atitikmuo), arba per daug kritiškai, susiejant ją su kalte, kompromisu, projektuojant jos nesėkmę ir valdovo pralaimėjimą (galima aliuzija ir į prievartos sistemos veikimą, ir į nepriklausomybės idėjos bergždumą).

Lietuvių tragedijose mažiau sąmoningumo, daugiau savaimingumo, pasiklivimo gamtos, istorijos, lemties jėgomis. Jose silpnesnė valia lemti ir valdyti, bet didesnė galimybė apsaugoti dvasinę savastį ir gyvybę. Gal dėl ištikimybės istorinei tiesai, o gal būtent dėl to Krėvės Skirgaila, Sruogos Jogaila, Kazimieras Sapiega, Grušo Herkus Mantas nežūva (jie mirė kitu laiku ir kitoje vietoje nei vaizduoja dramų įvykiai). Tačiau taip menkėja tragizmo efektas, atsiranda klasikinėje tragedijoje nepageidautinas amorfiškas finalas.

Dar vienas lietuviškųjų, ypač sovietmečio, dramų netesėjimas – jų išankstinis užsiangažavimas. Vertybės jose ne analizuojamos ir tikrinamos veiksmo, o tiesiogiai deklaruojamos. Dėl to dažnai lieka neišnaudotos ideologinių, kultūrinių kryžkelių situacijos, leidžiančios kurti vertybių dilemas, atskleisti jų santykinumą. Potencialias tragedines situacijas išstumia pompastika, o tragiškumas redukuojamas iki paties herojaus savigailos (itin mėgstamos sovietinėje literatūroje), kuri užkerta kelią katarsiui. Autoriams pristinga ir kritinio požiūrio į patį idealizmą, kuris netampa papildoma tragiškosios situacijos ir tragiškojo paradokso prielaida (sugebėjimas jį nušviesti dviguboje – tragiškoje ir komiškoje, išaukštinančioje ir nužeminančioje – šviesoje yra Grušo pamėgto Miguelio de Cervanteso, taip pat didžiųjų tragikų Shakespeare'o, Pierre'o Corneille'o talento žymė).

Klausimai, kodėl lietuviškojo šekspyrizmo korifėjai scenoje netapo tokie populiarūs, kaip jų pirmtakas Anglijoje ir už jos ribų, kodėl jų kūriniai retai ir dažnai ne itin sėkmingai statyti teatre, net ir tuomet, kai istorinė tema jame buvo paklausi, manytume, jau nebereikalauja atsakymo.

## Summary

### **Building upon Creative Interdependence. Comparative Study of the Lithuanian Classical Drama**

The present publication is devoted to comparative studies and it presents different forms of inter-textual and intercultural interaction: those are represented by the study of contacts of Lithuanian literature with West European literature – in terms of seeking to recreate the universal literary discourse models and historical poetic forms, as well as offering meaningful interpretations of the history of culture and highlighting inter-textual interaction within the context of Lithuanian literature. The book mainly refers to Lithuanian historical dramas since its birth at the end of the 19<sup>th</sup> century up to the ninth decade of the 20<sup>th</sup> century. Historical drama can be generally characterized by its developed ability to absorb other literary influences and accept all sort of cultural images. It presents a rich canvas in geographical terms, with its picturesque variety that uncovers the European political and cultural context of Lithuania.

The book does not aim to present a comprehensive description of historical dramas and cultural contacts or similarities within their exhaustive scope, its focus is rather on the creative output of separate most outstanding authors (like Vincas Krėvė, Balys Sruoga, Juozas Grušas, Justinas Marcinkevičius etc.), as well as on the works of their predecessors and contemporaries. This is a study of dialogic nature and this incessant

dialogue carries on between the Lithuanian classical drama and classical tradition in a wide sense.

Since the epoch of Romanticism established a very close relationship between literature and the history, there is a clearly marked tendency to attach all plays on historic (or legend-based) topics to the category of romantic portrayal, and it is often stated that the ideas of Romanticism in Lithuanian drama writing “have been alive for ages”. This kind of attitude requires conceptual re-consideration though there can be found arguments in its favour as well. We offer the point of view of the systemic typology of historic drama that is based on the discussion of at least two inter-related aspects: 1) the use and application of the forms of historical poetics, and 2) the reconstructions and interpretation of the cultural self-consciousness of the epoch under discussion. Not to the neglect of the ‘feeding’ literature, the receiving literature is given more attention in the present study, with the principles of chronological order and territorial wholeness observed. The present study repeatedly confirms the idea that comparative studies make up part of historical literary studies and are primarily oriented towards essentially literary, inner factors of development.

The playwright, as a rule, is torn among several centres of poetic influences; one and the same play may be oriented towards several targets, and the reconstruction of history in dramas is supplemented by the process of ‘creating’ history with the past reality ‘revived’ by enriching it with artificial forms and shapes in the attempt of bringing it closer to the West European cultural standards. The most favored period by Lithuanian authors is that of the Middle Ages though separate signs of the epochs of Renaissance, Baroque, and New Ages can also be traced. The early romantic drama introduces the reader to the kind of past that is hardly specific or – it coincides with the legendary medieval reality, which is being restored according to the heroic epic model. The most vivid medieval characters in the plays were created by Aleksandras Fromas-Gužutis, Marcelinas Šikšnys-Šiaulėniškis (in later times – by Maironis). Those are the characters of the fighting knight, chief of the tribe, or statesman, the senior one in governing or religious terms (the same characters remain

in all other artistic reconstructions of medieval history). Traces of epic representation with varying impact can be observed in all literary works that aim at reconstructing medieval history, and those epic traces should be treated as the fundamental worldview manifestations.

In the neo-romantic dramas of Gabrielius Landsbergis-Žemkalnis, Krėvė, Liudas Gira, Vincas Mykolaitis-Putinas the medieval images are presented in the form of pre-romantic gothic novel and melodrama narrative, that integrate the knights' novel poetic forms. The medieval reality here is a mere decorative background against which adventure, love affairs and unexpected turnings of fate take place.

Our focus of attention was on the processes of tragic discourse shaping the development and specificity of Lithuanian tragic drama. The classical form of historical drama is its targeted aim, and the historical drama is gradually moving in this direction throughout the whole period of its development. Some works of the early-period playwrights, namely, Fromas-Gužutis and Šikšnys-Šiaulėniškis, can be traced back to both ancient Greek tragedy and Shakespearean tragedy (though there have never been appropriate pre-conditions for the classicism-type tragedy or the bourgeois tragedy to appear in Lithuania). William Shakespeare was one of the most outstanding guiding authorities for the further Lithuanian tragedy development. Considerable attention to Shakespeare in Lithuania was provoked by a number of factors, essentially – by a rich heritage of national history (the time of action in both Shakespeare's dramas and Lithuanian plays approximately coincides). The genuine artistic nature of the dramatists themselves was another factor (most of the Lithuanian playwrights come from prose and poetry writing). The present study aims at disclosing the need for Shakespearean tradition in Lithuania as well as its incentives, its result-driven effect and limits of influence; Shakespearean periphrases in the plays of Krėvė, Sruoga and Grušas are discussed in greater detail.

Some of the most conspicuous traits of Shakespearean tragedy should be emphasized, like historicism, the social character of action of the hero, psychological underpinning of characters, and the polyphony



of style in portraying characters. The works of Krėvė often remind us of the most general pattern of Shakespearean tragedy, and *Skirgaila* is the most typical Lithuanian classical tragedy. Sruoga's works, in turn, abound in Shakespearean quotations, specific theme and motif explorations, and typical character drawing variations. The Shakespearean-type character-spread in Sruoga's plays is many-faceted and varied. Some of the characters are portrayed in full scope and colour, especially the central characters of the plays (like Jogaila in *The Giant's Shade*, bearing a close similarity to King Lear as well as Kazimieras Sapiiega in the play under the same name). The similarity of other characters can be sort of traced to the Shakespearean types only on the dotted line (we mean here the resounding types of women characters in *The Giant's Shade* and *Kazimieras Sapiiega* that remind us of Ophelia and Cordelia in Shakespeare's tragedies). Still other characters of Sruoga are shown as objects of conscious reasoning on openly disputable issues (like the Hamlet-type qualities in Jokūbas Sobieskis in the drama *Kazimieras Sapiiega*. Comparative studies allowed to establish a different sort of similarity – in some cases it relies on the surface forms and sort of only reiterates the main line of the plot (like the case of the musical drama *Radvila Perkūnas* that presents a far-fetched resounding of *Romeo and Juliet*. In other cases – the similarity is based on inner elements that speak about creative use of the well-known source of literature, achieved with the help of the specific epoch-significant interpretive means (like the reflective aspects and shades of *Romeo and Juliet* in *Barbora Radvilaitė*). Sruoga creates a modernized tragedy that combines the elements of heroic drama, political satire, Shakespearean tragedy, and lyrical treatment. In this way, the writer conveys the picture of 14<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> century reality that is full of life and contrasts.

While analyzing the modern expressive means of tragedy, in the chapter '*Interscriptum*' we focus on the literary works that do not have much in common with the Shakespearean tradition or historical portrayal in general. In the play *The Dress Rehearsal* of Kazys Binkis we come across a significant treatment for our study of discursive reflection on tragedy-based line of criticism. Binkis identifies the concern-raising point, which

brings together the line of tragic treatment and the mode of totalitarian thinking. Grotesque is the main means of expression in Sruoga's *Forest of the Gods* and it is employed to convey the horrifying experience that had been lived through in the Nazi concentration camp. The analysis of this novel enables to uncover the medieval, infernal motifs that resound to Dante and his *Divine Comedy*.

The unfinished drama of Sruoga *Barbora Radvilaitė* that displays the cultural utopia of Renaissance is as a kind of alternative to the *Forest of the Gods*, with its romantic idealism as an answer to the post-war divided world, to the dull 'culture' of shabby everyday existence, to the dehumanizing totalitarian system. This drama marks the beginning of cultural interpretations of the past. The Renaissance reality is related here to the high court culture, to the aesthetic values of living, to the ideas of individual's emancipation as well as to the acknowledgement of feelings. Shakespearean-type forms of dramatic portrayal make up a significant part of 'revival', and the synthesis of different forms of art is the exceptional feature of the conceptual treatment. The literary works of Sruoga and some time later – *Barbora Radvilaitė* of Grušas – offer a possibility of expanding the area of comparative study, with the issues of visual representation and theatrical portrayal compared and discussed.

At the time of 'political thaw', historical drama experienced a kind of revival and focused mainly on the inner, purely Lithuanian, dramatic inter-texts. *Herkus Mantas* of Grušas represented the revival of both heroic-epic portrayal and the kind of conflicts in the dramas of Krėvė. At the same time, *Herkus Mantas* reveals some new signs of the philosophical existentialism: the hero comes up with the ideas about the ruinous effects of all totalitarian systems, about the significance of resistance and withstanding, about the relationship between collective defence and self-destruction, idealism and fanaticism.

The works of Grušas display their close relationships to the works of Sruoga: Sruoga can be regarded as the author who readily lends impetus to meet the inner needs of drama plot development. The present study attempts to trace parallels in the treatment of *Barbora Radvilaitė* of Grušas

and the play under the same name of Sruoga, of *Švitrigaila* of Grušas and *The Giant's Shade* of Sruoga, *Requiem to Noblemen* of Grušas and *Kazimieras Sapiega* of Sruoga. Some parallels are also found between two dramas of Grušas *The Union* and *Barbora Radvilaitė*.

Under Soviet regime, the tragic interpretation of history was replaced by the mythical interpretation of reality, that being especially evident in the dramas of Marcinkevičius (*Mindaugas*, *Mažvydas*, *Cathedral*, *Daukantas*). At that period, the issues of creative personality, its spiritual freedom as well as the question of national leader-creator were raised as all these had been legally approved of and thus tolerated in the soviet environment. While exploring the dramas written in the Soviet times, our task was to discuss the world outlook hybrids that can be easily traced in those dramas: those of social realism, national romanticism, in places – some existentialistic intertwining. Those hybrids get shaped sort of unexpectedly – because of the surface similarity of these epistemes (though in terms of the post-modern treatment, the two are similar not on the surface plane but rather in their essence, and this kind of treatment offers a much broader scope of opposition than the Soviet system did). Therefore, the plays of Grušas and Marcinkevičius can be understood in entirely different ideological codes and the declared ideas can be easily moved from one ideological plane (at one's wish) into a different one. The analysis of these junctions makes it possible to demonstrate how Soviet literature balanced between formally recognized right to freedom, how the language of Aesop, and of compromise at the same time, got established.

It is obvious that reception is worthy of discussion on condition that it is fruitful, when it does not remain on the level of imitation and does not merely rely on the imitation of certain technical steps or structural elements. It makes sense to assert that there are certain observable points (consistency of psychologically motivated portrayal, richness of the plot, stylistic complexity and many-faceted development of dialogue in Krėvė's and Sruoga's dramas) that do not give in to the Shakespeare (though while on the stage, the advantages may easily turn into obvious disadvantages). The Lithuanian authors did not blindly follow Shakespeare; they rather

borrowed the most general principles of his artistic thinking. Besides, they had absorbed other numerous influences in literature and theatre of later periods that have not been discussed in the present study.

However, some reservations have to be made while discussing the points of the scope of meanings and possibilities for their enrichment on the basis of experience acquired from classical literature. Even in cases like this, when the newly presented literary piece does not rise to the level of its former variant, the objectives of comparison, in the process of study, get oddly reversed, i.e., 'the giving side' is granted more attention, the scope of the 'donor' literary pieces becomes more evident which, consequently, adds to the extension of tradition. In turn, the processes in the receiving literature become more observable, with the pursued values and stylistic shifts more distinctly seen. For instance, the delayed reception of Shakespeare by Lithuanian literature is a sign of delay in our general cultural development. The comparative studies provide us with the insights into the Lithuanian consciousness of tragedy, with its strengths and weaknesses; this kind of study offers a new focus that is pre-conditioned by the change in the time and surrounding reality. The essential difference between Shakespeare and his Lithuanian adepts lies in the treatment of myths, their relationship with historical sources as well as with epic tradition. Shakespeare, in the Renaissance-typical way, modernized historical events in the past and enriched them by the universal humanistic ideas of peace, order, beauty, individual freedom, dignity. In Lithuanian dramas, on the contrary, the tendency of exploiting the archaic reality is very strong. The major Lithuanian myth, since the time of Fromas-Gužutis up to Krėvė, Sruoga, and Grušas, in fact, had little been changed and remained the one as shaped by the ideas of romanticism: the powerful Lithuanian state (in essence – the national-type state) and cultural identity.

National mythology did not inspire Lithuanian dramatists to rise to the heights of universals of tragedy, to take a more radical point of view with the aim of expressing more abstract ideas that would be more detached from the traditional heroes of the historic past and would give more freedom in the ways of depicting the individual. For this reason, the literary pieces of

Lithuanian authors often seem hermetic and far-fetched, they are genuinely our 'own' and might not be fully understood if transferred into another national environment; they might even look incorrect politically, with some gaps in the logic of naturally expected development of the plotline of tragedy. Another case of forfeit in Lithuanian dramas, especially in those created in Soviet years, is their easily foreseen biased engagement of the plot. The values in those dramas are not analysed and verified in the development of dramatic action but they are simply declared. Thus, the situations that could easily lend themselves to exploiting the complex ideological and cultural crossroads of historical development remain not fully explored in terms of value-based dilemmas in which those situations abound. Rather pompous representation is often chosen by the author instead of going into detailed exploration of potentially tragic situations, and, in this way, the tragic component is reduced to the hero's feelings of self-pity (which was very much favoured in Soviet literature), and all that, naturally, prevents from catharsis taking place. The authors evidently lack the critical appreciation of the notion of idealism itself as they do not view it as a significant additional assumption for the development of tragic situation or tragic paradox.

Translated by Birutė Bersėnienė

## Cituojamų šaltinių sąrašas

Binkis, Kazys, „Generalinė repeticija“: Prologo ir šešių paveikslų draminis montažas, in: *Generalinė repeticija: Pjesės, straipsniai, pasisakymai*, Vilnius: Vaga, 1965, p. 33–162.

Gira, Liudas, „Kerštas“: 3 veiksmų 4 pav. tragedija iš senovės laikų, in: *Raštai* (penki tomai) 3: *Poezijos vertimai. Scenos veikalai. Proza*, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1961, p. 183–234.

Grušas, Juozas, „Herkus Mantas“: Penkių veiksmų tragedija, in: *Barbora Radvilaitė: Dramos*, Vilnius: Vaga, 1972, p. 293–352.

Grušas, Juozas, „Barbora Radvilaitė“: Trijų dalių drama, in: *Raštai* (penki tomai) 2, Vilnius: Vaga, 1980, p. 5–132.

Grušas, Juozas, „Švitrigaila“: Dviejų dalių drama, in: *Raštai* (penki tomai) 2, Vilnius: Vaga, 1980, p. 133–262.

Grušas, Juozas, „Unija“: Istorinė drama, in: *Raštai* (penki tomai) 2, Vilnius: Vaga, 1980, p. 263–366.

Grušas, Juozas, „Rekviem bajorams“: Trijų veiksmų drama, in: *Raštai* (penki tomai) 2, Vilnius: Vaga, 1980, p. 367–483.

Fromas (Gužutis), Aleksandras, *Išgriovimas Kauno pilies 1362 m.*: Dramatas keturiuose apreiškimuose. Iš Lietuvos dėjų, antra laida, Plymouth, PA: Spauda ir kaštai „Vienybės lietuvninkų“, 1906.

Fromas (Gužutis), Aleksandras, *Gedimino sapnas*: 4 veiksmų (5 paveikslų) istorijos drama, Vaidintojų knygynėlis Nr. 1, Ryga: K. Narkevičiaus ir P. Janulevičiaus spaustuvė, 1910.

Gužutis (Fromas), Aleksandras, *Vaidilutė arba Žemaičių krikštas*: 5 veiksmų (6 paveikslų) istorijos drama, Vaidintojų knygynėlis Nr. 2, Ryga: K. Narkevičiaus ir P. Janulevičiaus spaustuvė, 1910.

Fromas-Gužutis, Aleksandras, *Palocius ežero dugnuose*: Trijų veiksmų drama. Parašyta iš saktės gyventojų antrkrančio ežero (Šaukas), esančio Kauno gub., Raseinių pavieto, Brooklyn, N.Y.: Vienybė Lietuvninkų, 1911.

Fromas-Gužutis, Aleksandras, „Jūratė marių karalienė“: Penkių veiksmų drama, parašyta iš senovės lietuvių mitologijos, in: *Baisioji gadynė*, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1955, p. 571–612.

Krėvė, Vincas, „Skirgaila“: Keturių dalių istorijos drama iš senovės lietuvių gyvenimo, in: *Rinktiniai raštai* (trys tomai) 2: *Dramos*, sudarė Petronėlė Česnulevičiūtė, Vilnius: Vaga, 1982, p. 452–574.

Landsbergis-Žemkalis, Gabrielius, „Birutė“: Dviejų veiksmų melodrama, in: *Raštai*, paruošė Aleksandras Žirgulys, Vilnius: Vaga, 1972, p. 77–102.

Marcinkevičius, Justinas, „Mindaugas“: Dviejų dalių drama-poema, in: *Trilogija ir epilogas: Mindaugas, Mažvydas, Katedra, Daukantas*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2005, p. 11–114.

Marcinkevičius, Justinas, „Mažvydas“: Trijų dalių giesmė, in: *Trilogija ir epilogas: Mindaugas, Mažvydas, Katedra, Daukantas*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2005, p. 117–248.

Marcinkevičius, Justinas, „Katedra“: Dešimties giesmių drama, in: *Trilogija ir epilogas: Mindaugas, Mažvydas, Katedra, Daukantas*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2005, p. 251–377.

Marcinkevičius, Justinas, „Daukantas“: Dvejų dalių dramatinė apysaka, in: *Trilogija ir epilogas: Mindaugas, Mažvydas, Katedra, Daukantas*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2005, p. 381–475.

Mykolaitis-Putinas, Vincas, „Valdovo sūnus“: Lyrinė šešių vaizdų drama, in: *Raštai* (trylika tomų) 3: *Dramos*, parengė ir komentarus parašė Jonas Lankutis, Vilnius: Vaga, 1998, p. 58–162.

Samulevičius, Raimundas, „Karūna ir smėlis“: Drama su prologu ir epilogu, in: *Dangus prieš vėtrą: Pjesės*, parengė Algis Samulionis, Vilnius: Vaga, 1986, p. 225–325.

Sruoga, Balys, „Milžino paunksmė“: Trilogiška istorijos kronika. Trys veiksmi, devyni paveikslai, in: *Raštai* (septyniolika tomų) 2: *Dramos*, parengė Algis Samulionis, Vilnius: Alma littera / Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1996, p. 7–138.

Sruoga, Balys, „Radvila Perkūnas“: Muzikinė pjesė. Keturi veiksmi, devyni paveikslai, in: *Raštai* (septyniolika tomų) 2: *Dramos*, parengė Algis Samulionis, Vilnius: Alma littera / Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1996, p. 139–244.

Sruoga, Balys, „Algirdas Izborske (Vytis ir kryžius)“: Vieno veiksmo pjesė, in: *Raštai* (septyniolika tomų) 2: *Dramos*, parengė Algis Samulionis, Vilnius: Alma littera / Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1996, p. 511–543.

Sruoga, Balys, „Kazimieras Sapiega“: Istorinė kronika. Keturi veiksmi, devyni paveikslai, in: *Raštai* (septyniolika tomų) 2: *Dramos*, parengė Algis Samulionis, Vilnius: Alma littera / Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1996, p. 545–723.

Sruoga, Balys, „Barbora Radvilaitė“, in: *Raštai* (septyniolika tomų) 3: *Dramos*, parengė Algis Samulionis, Vilnius: Alma littera / Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1997, p. 605–689.

Sruoga, Balys, „Dievų miškas“, in: *Raštai* (septyniolika tomų) 4: *Proza*, parengė Algis Samulionis, Vilnius: Alma littera / Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1997, p. 239–566.

Šiaulėniškis [Šikšnys], Marcelinas, *Pilėnų Kunigaikštis*: Tragėdija 5-uose veiksmuose. Siužetas pagal Kraševskio apysaką „Kunigas“, Ryga, 1905.



## Asmenvardžių rodyklė

### A

Aitmatov, Čingiz 190  
Alantas, Vytautas 185  
Aleksandravičius, Egidijus 168  
Algirdaičiai 55  
Algirdas 23, 87, 169  
Andrijauskas, Antanas 21  
Andrulytė-Aleksienė, Ieva 102  
Anouilh, Jean 130  
Antanavičiūtė, Rasa 122  
Apulėjus 113  
Aretino, Pietro 118, 121  
Auerbach, Erich 29  
Augustas II Saksas (Fridrichas Augustas)  
96, 160  
Augustinavičienė, Aldona 84

### B

Benet, Vincente J. 113  
Berenis, Vytautas 11  
Beresnevičiūtė-Nosálová, Halina 12  
Bersėnienė, Birutė 205  
Bičiūnas, Vytautas 44, 51, 52  
Binkis, Kazys 8, 102–107, 201, 206  
Birutė 29, 30  
Biržiška, Vaclovas 74  
Byron, George Gordon 17, 40  
Blekaitis, Jurgis 71, 76  
Boy-Żeleński, Tadeusz 74

Bona Sforca 122, 139, 142–144, 146, 147,  
149–151, 153, 168  
Borev, Jurij 108  
Borgia, Cezare 118  
Boruta, Kazys 128  
Bradley, Andrew Cecil 63, 68  
Brecht, Bertold 103  
Brežnev, Leonid 6  
Bumblauskas, Alfrėdas 18, 129, 154  
Burns, Robert 28  
Butkus, Vigmantas 27  
Bžostauskas (Bžostovskis), Konstantinas  
Kazimieras 160

### C

Calvin, Jean 140  
Camus, Albert 130, 134  
Cartier, Pierre 29  
Cervantes, Miguel de 197  
Ciolek, Stanisław 75  
Codkevičiai (Katkai), Jeronimas, Jonas  
Karolis 101  
Coleridge, Samuel Taylor 41  
Corneille, Pierre 197  
Correggio, Antonio Allegri da 118

### Č

Čapek, Karel 103  
Čechov, Anton 71  
Česnulevičiūtė, Petronėlė 44, 67, 207

## D

Dante Alighieri 9, 108, 109, 114, 116, 202  
Dauguvietis, Borisas 66  
Daujotytė, Viktorija 24  
Daukantas, Simonas 24, 171, 173, 174, 177, 179, 182, 188, 190  
Dausprungas 174, 185, 186  
Davainis-Silvestraitis, Mečislovas 16  
Defoe, Daniel 164, 165  
Dilytė, Dalia 72  
Drucki-Lubecki, Hieronym 22  
Dzierzgowski, Michał 150

## E

Elzbieta Habsburgaitė 139, 141  
Erazmas Roterdamiensis 140  
Ezopas 171, 127, 203

## F

Fluchère, Henri 41  
Fromas-Gužutis, Aleksandras 7, 16, 17, 20–24, 26, 37–39, 42, 165, 169, 178, 185, 194, 199, 200, 204, 206

## G

Gaidamavičienė, Irena 133  
Gailius, Antanas 29  
Geda, Sigitas 51  
Gediminas 20, 23, 25, 85  
Genys, Kęstutis 148  
George, Steiner 37, 69, 70, 75, 85  
Germaine de Staël 41  
Giddens, Anthony 174  
Giedraitis, Merkelis 102  
Gira, Liudas 7, 17, 31, 200, 206  
Girdzijauskaitė, Audronė 137  
Goethe, Johann Wolfgang 28, 40, 100, 104  
Gombrich, Ernst 122  
Gražys, Bronius 152  
Greene, Robert 40, 41

Grinius, Jonas 66, 139  
Grišakova, Marina 108  
Grušas, Juozas 6–9, 18, 25, 26, 36, 37, 126–163, 165, 166, 168, 170–176, 178, 179, 182–185, 187, 191, 192, 194, 195, 197, 198, 200, 202–204, 206  
Gudavičius, Edvardas 55, 140, 144, 145, 154  
Gurevič, Aaron 108, 112, 118

## H

Halecki, Oskar 46  
Halle, Edward 45  
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 12, 13  
Henrikas, Plocko vyskupas 48, 49, 53, 60, 61  
Herder, Johann Gottfried 28, 164  
Herkus Mantas 127–129, 132–135, 155, 176, 197  
Hirtzhals (Hirschalsas) 129, 134, 135, 176  
Hitler, Adolf 111  
Hoffmann, Ernst Theodor Wilhelm (E. T. A.) 41  
Holinshed, Raphael 45

## I

Ibsen, Henrik 17, 43, 60  
Ivinskis, Zenonas 55

## J

Jadvyga 55, 61, 63  
Jakštys, Juozas 22  
Jankauskas, Arūnas 11  
Jankauskas, Kazys 170  
Janulaitis, Augustinas 74  
Jasiukaitis, Konstantinas 16  
Jean Paul (Richter, Johann Paul Friedrich) 73  
Jogaila 23, 25, 48, 55, 57, 61, 63, 77, 82–95, 154–157, 166, 183, 196, 197, 201

Jogailaičiai 139  
Johnson, Ben 41  
Jonas IV Žiaurusis 160, 184  
Jonynas, Ignas 74  
Jučas, Mečys 179  
Jucevičius, Liudvikas 24  
Judelevičius, Dovydas 45  
Jurašas, Jonas 136, 148  
Jurginis, Juozas 24  
Jurgutienė, Aušra 5, 27

## K

Kalanta, Romas 136  
Kalėda, Algis 15, 25, 107  
Karsavinas, Levas 74  
Kavolis, Vytautas 63, 170  
Kazimieras IV Jogailaitis 90  
Kęsgaila Stanislovas 143  
Kęstutis 22, 23, 25, 30, 55, 57, 172  
Kiaupa, Zigmantas 75  
Kiaupienė, Jūratė 75  
Kiliesaitė, Alina 29  
Kyd, Thomas 40, 41  
Kmita, Petras 140, 153  
Kniprode, Vinrikas 30  
Kondratowicz, Ludwik (Władisław Syrokomla) 24  
Kraszewski, Juzef Ignac 24  
Krėvė, Vincas 7, 8, 17, 18, 25, 32, 35, 43–68, 72, 74, 127, 129, 130, 165, 168, 172, 174, 178, 193–195, 197, 198, 200–204, 207  
Kubertavičius, Petras 67  
Kubilius, Vytautas 5, 18, 27, 33, 36, 37, 44, 63, 72, 97, 107, 108, 117, 130, 131  
Kuchowicz, Zbigniew 125, 138, 139, 151  
Kudirka, Vincas 17  
Kuncevičius, Albinas 75

## L

Landsbergis-Žemkalnis, Gabrieliūs 7, 16, 17, 29–31, 200, 207

Lankutis, Jonas 6, 15, 27, 44, 60, 67, 71, 97, 126, 127, 129, 163, 177, 180, 188, 207  
Laucevičius-Vargšas, Bronius 16  
Laurinkus, Mečys 107  
Leonardo da Vinci 118  
Lermontov, Michail 43  
Lessing, Gotthold Ephraim 121  
Levi, Primo 108, 117  
Lewis, Matthew 28  
Lidžiuvienė, Gintautė 12  
Lill, Anne 113  
Lope de Vega, Félix 120  
Lubawski, Matvej 45  
Luther, Martin 140

## M

Machiavelli, Niccolò 140  
Maciūnas, Vincas 49, 51  
Macpherson, James 28  
Maironis 7, 25, 67, 128, 139, 172, 199  
Maknys, Vytautas 17  
Marcinkevičius, Justinas 7, 18, 25, 26, 33, 118, 129, 135, 169, 170–183, 185–188, 190–192, 194, 195, 198, 203, 207  
Mareckaitė, Gražina 18  
Marino, Giambattisto 120  
Marlowe, Christopher 40, 41  
Martinkus, Vytautas 6, 7, 127  
Martišiūtė-Linartienė, Aušra 17, 22, 23, 26, 27, 39  
Masaitis, Zigmas 113  
Masalskis, Ignas Jokūbas 179, 189, 190  
Matušakaitė, Marija 125, 138  
Mažvydas, Martynas 174, 179–182, 185, 188, 189, 191  
Melanchthon, Philipp 140  
Melnikova, Irina 9, 120  
Mickevičius, Adomas 17, 24, 43, 60  
Mieželaitis, Eduardas 181  
Miltinis, Juozas 127

Mindaugas 17, 25, 26, 33, 171, 173–175,  
177–182, 185–191  
Mykolaitis-Putinas, Vincas 34, 35, 44,  
56, 66, 67, 200, 207  
Molotov, Viačeslav 103  
Montesquieu, Charles-Louis de 164

## N

Narbutas, Teodoras 24, 46  
Nastopka, Kęstutis 119  
Nekrošius, Eimuntas 52  
Nietzsche, Friedrich 11, 13, 21, 193  
Nyka-Niliūnas, Alfonsas 174, 190, 191  
Norkus, Zenonas 11  
Novalis 41

## O

Oginskiai 161, 185  
Oginskis, Jurgis 75, 80–82, 98, 160–162  
Oginskytė, Elžbieta 82, 97, 99, 100, 160,  
161  
Oleśnicki, Zbigniew 75, 100, 154, 167,  
168  
Olizarovius, Aaron Alexander 74  
Ortega y Gasset, José 21  
Ostrauskas, Kostas 44, 50, 51

## P

Pabarčienė, Reda 7, 102, 128  
Padniewski, Filip 159, 179  
Palilionis, Petras 127, 136, 137, 148, 170  
Parulskis, Sigitas 140  
Percy, Thomas 28  
Petkevičaitė-Bitė, Gabrielė 15, 16, 40  
Petrarca, Francesco 140, 173  
Petras Dusburgietis 129  
Petrauskas, Mikas 30  
Petrulis, Juozas 128, 130  
Piastai 140, 151  
Pirandello, Luigi 103  
Platonas 21  
Ploom, Ūlar 108, 116  
Plutarchas 45

Popper, Karl Raimund 177  
Potocka, Sofija 138  
Povilavičius, Stasys 25  
Prochaska, Antoni 46  
Pundzevičius-Petliukas, Petras 16  
Putinaitė, Nerija 170, 171, 177

## R

Rabelais, François 108, 115  
Radcliffe, Ann 28  
Radvila, Jonušas 101  
Radvila, Kristupas (Radvila Perkūnas)  
101  
Radvila, Mikalojus (Juodasis) 143, 145,  
175  
Radvila, Mikalojus (Rudasis) 124, 143,  
153, 156, 157  
Radvilaitė, Barbora 7, 9, 82, 102, 118,  
121–125, 127, 136–141, 143–153,  
156, 158–160, 175, 187  
Radvilienė, Barbora 142, 143, 151, 153  
Radvilos 101, 139, 141, 143, 144, 151,  
157, 182, 183  
Radzevičius, Algimantas 20  
Radžvilas, Vytautas 174  
Raffaello, Sanzio da Urbino 118  
Ragauskienė, Raimonda 148  
Reeve, Clara 28  
Ribbentrop, Joachim von 103  
Rostovaitė, Tatjana 131  
Rousseau, Jean-Jacques 164  
Rubens, Peter Paul 120  
Rudzinskas, Juozas 67  
Rüsen, Jörn 11, 13, 15, 21

## S

Samulevičius, Raimundas 139, 152, 157, 207  
Samulionis, Algis 71, 72, 74, 83, 107,  
126, 136, 152, 161  
Samuolytė, Rūta 21  
Sapiega, Kazimieras 74–76, 79, 80, 82,  
86, 95, 97, 98, 100, 160–162, 196,  
197, 201

Sapiega, Mykolas 81, 82, 99, 160  
 Sapiegos 161, 185  
 Sartre, Jean-Paul 130, 133  
 Savonarola, Girolamo 118  
 Shakespeare, William 7–10, 40–47, 51, 52, 54, 56, 60, 62, 63, 65, 67, 68, 72, 74, 86–89, 91, 93, 97, 99–102, 119, 137, 143, 145, 146, 149, 193–197, 200–204  
 Skablauskaitė, Jolita 28  
 Skirgaila 32–34, 44–47, 49–67, 129, 130, 165–168, 172, 195, 197  
 Skirmunt, Konstancja 45  
 Słowacki, Juliusz 17  
 Sluckaitė, Aušra 136  
 Smolskis-Smalstys, Jurgis 16  
 Sobieska, Marija (Marysenka, Marie Casimire d'Arquien) 74, 77–80, 97, 99, 138, 160  
 Sobieskis, Jokūbas 77, 97, 201  
 Sobieskis, Jonas 75, 77, 86, 97, 160  
 Sodeika, Tomas 11  
 Sofija (Sonka) Alšėniškytė 88–91, 93, 99, 156  
 Sprindytė, Jūratė 28  
 Sruoga, Balys 7–9, 11, 18, 25, 27, 40, 44, 50, 66, 70–103, 105, 107–125, 127, 136, 137, 139–148, 150–157, 160–162, 164, 165, 167, 169, 174, 193–198, 200–204, 207, 208  
 Sruogaitė, Dalia 74, 126, 161  
 Sruogienė, Vanda 74, 102, 126, 161  
 Staliliūnaitė, Rūta 136, 148, 163  
 Stalin, Josif 188  
 Stanislavskij, Konstantin 71  
 Strykowski, Maciej 24, 46  
 Stuoka-Gucevičius, Laurynas 174, 179, 188–190  
 Swift, Johnatan 164  
 Szajnocha, Karol 45, 46

### Š

Šapoka, Adolfas 75

Šernas, Jonas 114  
 Šešplaukis-Tyruolis, Alfonsas 72  
 Šikšnys-Šiaulėniškis, Marcelinas 7, 16, 20–22, 26, 37, 39, 42, 165, 172, 178, 199, 200, 207, 208  
 Šilbajoris, Rimvydas 180, 181  
 Šinkariukas, Viktoras 148  
 Švitrigaila 77, 85, 94, 127, 153–156, 167, 179, 183, 184

### T

Talvet, Jüri 108  
 Tamošaitis, Regimantas 46  
 Tauragienė, Violeta 108  
 Tintoretto 119  
 Tiziano, Vecellio 119  
 Trissino, Giano Giorgio 153

### V

Vaičiulėnaitė-Kašėlionienė, Nijolė 5, 9, 162  
 Vaičiūnas, Petras 37, 128, 130, 182  
 Vaičiūnienė, Teofilija 128  
 Vaidotas 22  
 Vaitiekūnas, Dainius 29  
 Vaižgantas 16, 49  
 Vancevičius, Henrikas 128  
 Vaškėlis, Bronius 66, 67  
 Veisaitė, Irena 137  
 Venclova, Antanas 46  
 Vijūkas-Kojelavičius, Albertas 24, 55, 154  
 Vilkutaitis-Keturakis, Juozas 15, 16  
 Višinskis, Povilas 40  
 Vydūnas 16, 18, 22, 26, 165  
 Vykintas 180  
 Vytautas 23, 25, 27, 47, 51, 55, 57, 58, 61, 62, 64, 70, 74, 83–86, 89–91, 93, 94, 154–156, 167, 170, 172, 183, 196  
 Vladislovas III Jogailaitis 90  
 Voltaire 164, 165  
 Voščikas, Algimantas 128

## W

Walpole, Horace 28, 35  
White, Hayden 12, 13, 21  
Wiśniowiecki, Michał (Višnioveckis,  
Vysnioveckis, Mykolas) 79–81,  
160

## Z

Zalatorius, Albertas 43–47, 49, 56  
Zaremba, Laurynas 155, 156  
Zebrzydowski, Florian 119, 124, 142,  
143  
Zigmantas (Sigismundas)  
Liuksemburgietis 84, 184

## Ž

Žemaitė 16, 40  
Žirgulys, Aleksandras 30

Žygimantas (Zigmantas) Augustas 118,  
121, 124, 136–140, 142–144,  
146–153, 155–160, 183, 184  
Žygimantas (Zigmantas) Vaza 101  
Žygimantas (Zigmantas I) 121, 141, 143–  
146, 154  
Žukas, Saulius 173

Аникст, Александр 41, 45  
Аристотель 45  
Бахтин, Михаил 108  
Дземидок, Богдан (Dziemidok, Bohdan)  
73, 108  
Дюришин, Диониз (Dūrišin, Dionýz)  
5, 10  
Мелетинский, Елезаар 28  
Пинский, Леонид 41, 42, 60, 65  
Тураев С. В. 28



Pa-05

**Reda Pabarčienė**

*Kurianti priklausomybę. Lyginamieji lietuvių dramos klasikos tyrimai.* Monografija. – Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2010. – 216 p.

ISBN 978-9955-20-586-9

Knygoje analizuojamos lietuvių dramos klasikų Vinco Krėvės, Balio Sruogos, Juozo Grušo, Justino Marcinkevičiaus ir kt. kūrybos sąsajos su Vakarų Europos ir savo literatūros tradicija. Aptariami dramų tipologiniai panašumai, intertekstiniai ryšiai, kultūros istorijos refleksija, sąveikos su kitais menais, mitų transformacijos.

UDK 888.2.09-2

Redagavo *Reda Pabarčienė*  
Maketavo *Laura Petrauskienė*  
Viršelio autorė *Dalia Raicevičiūtė*

SL 605. 27 sp. l. Tir. 500. Užsak. Nr. 10-154  
Išleido Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla  
T. Ševčenkos g. 31, LT-03111 Vilnius  
Tel. +370 5 233 3593, el. p. [spaustuve@vpu.lt](mailto:spaustuve@vpu.lt)  
[www.leidykla.vpu.lt](http://www.leidykla.vpu.lt)

Spausdino AB „Aušra“  
Vytauto pr. 23, LT-44352 Kaunas