

BALYS SRUOGA IR LEVAS KARSAVINAS: DRAMATURGO IR FILOSOFO DIALOGAI

Kristina Sakalavičiūtė

Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas
Tekstologijos skyrius

Atsiminimuose apie Balį Sruogą (1896–1947) gausu užuominų apie jo draugystę su Levu Karsavinu (1882–1952). Vienas – aukštosios rusų kultūros atstovas, kitas – bene žinomiausias tarpukario Lietuvoje rusų literatūros profesorius, vienas – pasaulinio garso istorikas ir filosofas, kitas – pripažintas rašytojas, istorinių dramų autorius; vargu ar reikėtų ieškoti daugiau pretekstų šiai draugystei. O vis dėlto amžininkų atsiminimų nuotrupos ne tik dar kartą patvirtina mūsų kultūros istorijoje jau nebekvestionuojamus faktus (pavyzdžiui, neginčijamą Karsavino kaip filosofo ir istoriko autoritetą Lietuvos inteligentijos akyse), bet ir suteikia pretekstą patyrinėti kai kuriuos menkliau apmąstytus aspektus. Viena tokių beveik visai negvildentų temų – Karsavino santykis su Lietuvos teatru. Draugystė su Sruoga šiuo atveju yra toji paranki prizmė, kurios dėka galima užčiuopti Karsavino ir lietuvių teatralų bendradarbiavimo giją.

Deja, Sruogos ir Karsavino amžininkai paprastai šykšti detalių, kurios leistų geriau įsivaizduoti, kaip bendravo šios iškilios asmenybės. Tuo tarpu jie patys, beveik kasdien matydamiesi Lietuvos universitete (nuo 1930 m. – Vytauto Didžiojo universitete), o dažnai ir drauge vakarodami, ne-

matė jokie reikalo dar ir susirašinėti, tad tiesioginių liudijimų apie dviejų kūrėjų drauge praleistą laiką beveik nėra. Gal todėl iki šiol nepaskelbtas ir joks straipsnis, kuriame būtų išsamiau aptarta Sruogos ir Karsavino bičiulystė. Antra vertus, net ir lakoniškos amžininkų užuominos apie Sruogos ir Karsavino kūrybinį bendradarbiavimą gali padėti, ieškant jų idėjinės bendrystės pamato. Antai Marija Macijauskienė rašo:

Profesorius L. Karsavinas būdavo aktyvus Balio Sruogos kritikas. Ypač dažnai lankydavosi, kai su Sruogomis gyveno tame pat Žemuogių gatvės name. B. Sruoga labai brangino filosofo L. Karsavino nuomonę, jos prisiklausydavo kūrybiniuose reikaluose. Tarp kitko, kai rašytojas sumanė pavadinti savo veikalą „Milžino pavėsy“, L. Karsavinas pataisė – „Milžino paunksmė“. B. Sruoga tuoj pat su pasiūlymu sutiko. Netgi tarėsi su L. Karsavinu, kokius šokius įvesti į Lucko suvažiavimo scenas. Buvo patarta – rytietiškus¹.

¹ M. Macijauskienė, *Iš to paties žvaigždyno: memuarai*, Jonava: UAB „Dobilo“ leidykla „Jonava“, 1996, p. 39. Macijauskienė asmeniškai pažinojo Sruogą, lankė jį, grįžusį į Lietuvą iš Štuthofo koncentracijos stovyklos. Tačiau reikia pastebėti, kad atsiminimų autoriai, ne visuomet būnami tiesioginiais vienu ar kitu įvykių liudininkais, dažnai į savo pasakojimus įterpia tai, ką girdėjo iš kitų. Šiuo atveju panašių detalių apie Sruo-

Macijauskienė pažymi, jog teatro klausimais Sruoga daugiausiai tardavosi su Andriumi Oleka-Žilinsku, ypač tuomet, kai teatre buvo ruošiamas nauja Sruogos dramos premjera: „Būdavo smulkiai aptariamas pastatymo principas, kryptis, pobūdis, planas. Pasakojama, kad vieno tokio pastatymo Valstybės teatre išvakarėse buvo repetuojama pas Sruogas taip aistringai, jog prisistačiusi policija. Reikėjo aiškintis, kad čia – ne konfliktas, bet eilinė repeticija“². Memuarų autorė nurodo, jog tuose pasiruošimuose dalyvaudavo ir profesorius Karsavinas, be kita ko pabrėždama, jog pastarasis „išaukęs Peterburgo teatralų tarpe“³.

Nėra abejonių, jog ne tikrai dramos teatras arba opera, bet ir šokis Sruogai buvo įkvėpimo šaltinis ir svarbus jo kūrybos elementas. Antai vienas garsiausių jo eilėraščių „Supasi, supasi...“ yra parašytas valso ritmu, kartais šį faktą pabrėžiant netgi atitinkama paantrašte (plg.: Balys Sruoga, „Lapai“ (Valcas), *Aušrinė*, 1919, Nr. 5, p. 8). Atrodo, ankstyvuojų kūrybos laikotarpiu pats poetas didelę reikšmę teikė eilėraščiui „Ji atbėgo“ iš ciklo „Spinduliuose“. Eilėraštis buvo skirtas Matildai Kšesinskajai (1872–1971), pirmo ryškumo Rusijos baleto žvaigždei. Pamatęs spektaklį, kuriame ji šoko, jaunas lietuvių poetas ne tik parašė šį kūrinį, bet ir pats jį išvertęs į rusų kalbą išspausdino almanache *Омечество*. Deja, Sruogos susižavėjimas Kšesinskajai iš tolo nepriminė Jurgio Baltrušaičio bi-

čiulystės su Vera Komisarževskaja. Nepažįsčiau, kad garsioji balerina kada nors būtų sužinojusi apie Sruogos dedikaciją – savo atsiminimuose ji mieliau pasakoja apie romantišką pažintį su caraičiu Nikolajumi Romanovu, vėliau tapusiu caru Nikolajumi II, ir kitais aukštuomenės atstovais, o ne apie bevardžių dūsautojų minias⁴. O tų daugiau gerbėjų būta begalės – Kšesinskaja iki šiol laikoma scenos dievaite, mūza, įkvėpusia ne vieną carinės Rusijos ir Europos kūrėją⁵, tad šiuo atveju Sruogos susižavėjimas aukšto meistriškumo pasiekusia baleto šokėja laikytinas tipišku anos epochos ženklu. Sruogos dėmesys muzikai ir šokiui neišblėso visą gyvenimą. Apie tai byloja kad ir romansų, dainų, arijų vertimai, kurių užsiprašydavo atskiri artistai (Unė Babickaitė-Graičiūnienė, Vincė Jonuškaitė-Zaunienė), ir teatrui skirti operų libretai (Sruoga į lietuvių kalbą yra vertęs tokių operų kaip Džiuzepės Verdžio „Traviata“, Piotro Čaikovskio „Eugenijus Oneginas“, Nikolajaus Rimskio-Korsakovo „Pasaka apie carą Saltaną“ ir kt. libretus). Anot pagrindinės lietuviškų baleto spektaklių recenzentės tarpukariu, Veros Sotnikovaitės-Radauskienės, net vesdamas savo garsiuosius teatro seminarus, Sruoga derino programą su baleto artistais, kviesdavo į universitetą Olgą Dubeneckienę ir Mariją Juozapaitę-Kelbauskienę⁶.

Tačiau kiek tarpukario Lietuvoje buvo žmonių, su kuriais Sruoga galėjo diskutuoti apie šokio meną, ir kurie šokio estetiką ge-

gos ir Karsavino bičiulystę galima aptikti Vandos Daugirdaitės-Sruogienės atsiminimuose. Žr.: *Balys Sruoga mūsų atsiminimuose*, Vilnius: Regnum fondas, 1996, p. 104-136.

² Ten pat, p. 59.

³ Ten pat.

⁴ М. Кшесинская, *Воспоминания*, Москва: Олимп, АСТ, 2001.

⁵ Plačiau apie šią baleriną žr.: А. Галайда, «Матильда Кшесинская», *Русские богини: И страсть, и муки, и любовь*. Сост. М. Гаевская, Москва: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2005, с. 57-63.

⁶ *Balys Sruoga mūsų atsiminimuose*, p. 212.

bėjo pakylėti iki šokio filosofijos? Ko gero nesuklystume pasakę, jog šokio specialistų nebuvo daug. Netgi tokie iškilūs mąstytojai kaip Stasys Šalkauskis šokyje išvelgė daugiau pavojų moralei, negu estetinio pasigėrėjimo šaltinių. Savo knygelėje *Jaunuomenės idealizmas ir modernieji šokiai* (1928) Šalkauskis jaunimo pamėgtus modernius šokius pavadino „žema patvirkusio barbariškumo apraiška“⁷. Tiesa, menišką klasikinį šoki, kuris „randa pritaikymo baletė“, jis vertina žymiai palankiau negu „profaniškąjį šoki“ (tango, fokstrota ir pan.)⁸. Tačiau, anot filosofo, baletas irgi gali pakenkti jaunimo moralei, jeigu „šokėjai, pataikaudami žemiems žiūrovų instinktams, apnuogina fizinius judesius ir išreiškia jais nepadorius motyvus“⁹. Juozas Eretas įvertino šią brošiūrėlę ne kaip Šalkausko konservatyvumo simptomą, o kaip nesusipratimą, kurio nereikėtų sureikšminti. Jis pats irgi mėgina apie šį atvejį kalbėti su šypseną, pažymėdamas, jog „nepadorių“ šokių pasmerkimas buvo vienintelis atvejis, kai Šalkauskis nepalaikė nei kolegos, nei visuomenės¹⁰. Vis tik jubiliejiniame Katalikių moterų kongrese 1928 m., tarp kitų klausimų svarstytos ir šeimos doros bei religijos problemos – be kita ko, pažymint, jog būtina kovoti su nauja, jaunimo pamėgta mada ir „nepadoriais“ šokiais. Gali būti, kad būtent žymaus filosofo pasisakymai Lietuvos katalikes paskatino kongrese šį klausimą iškelti. Beje, Virginija Jurėnienė, tyrinėjusi lietuvių moterų judėjimą ir visuomeninę veiklą, pažymi, kad būtent Šalkauskis

palaikė 1933 m. specialiu įstatymu įtvirtintą tautininkų valstybės politiką atleisti moteris iš darbo ir priverstinai „gražinti“ į šeimą¹¹. Filosofas didesnę pavojų išvelgė moterų emancipacijoje, o ne vyriausybės užmojuose eliminuoti jas iš visuomeninio gyvenimo. Tokie faktai rodytų, jog Šalkauskis laikėsi konservatyvių pozicijų toli gražu ne vienu atveju. Šiaip ar taip visiškai aišku, jog novatoriška dvasia persiėmęs Sruoga šokio klausimais negalėjo sutikti (juo labiau pasitarti) nei su Šalkauskiu, nei su jam artimais mąstytojais.

Plačių kosmopolitiškų pažiūrų Karsavinas, gimęs teatralų šeimoje ir brendęs šokiu alsuojančioje aplinkoje, į šiuos dalykus žiūrėjo visiškai kitaip. Jo tėvas buvo talentingas baletų šokėjas, jaunesnioji sesuo Tamara Karsavina – pasaulinės šlovės sulaukusi balerina. Tiesa, Karsavino motina buvo įsitikinusi, kad baletas – geras pasirinkimas merginai, bet visai netikusi specialybė vyriui. Sprendimą lavinti sūnaus analitinį mąstymą ji argumentavo tuo, kad pastarasis panašus į ją, o artistės talentą iš tėvo (tarp kita ko, ir senelio) paveldėjo tikrai duktė. Motinos išvalgumas, nuo mažens vaikams parinktos karjeros ir sistemingas jų gabumų ugdymas išties davė stulbinančių rezultatų – abu jie tapo garsenybėmis toli už Rusijos ribų. Visgi Karsavino sesuo savo atsiminimuose rašo, kad brolis nuo mažų dienų aistringai domėjosi viskuo, kas tik buvo susiję su teatru¹², ir panašu, kad šitas susidomėjimas

⁷ S. Šalkauskis, *Jaunuomenės idealizmas ir modernieji šokiai*, Kaunas, 1928, p. 1.

⁸ Ten pat, p. 9.

⁹ Ten pat, p. 10.

¹⁰ J. Eretas, *Stasys Šalkauskis 1886–1941*, Brooklyn, New York: Ateitis, 1960, p. 140–142.

¹¹ V. Jurėnienė, *Lietuvių moterų judėjimas XIX amžiaus pabaigoje – XX amžiaus pirmojoje pusėje*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2006, p. 172.

¹² Т. Карсавина, *Театральная улица*, Ленинградское отделение издательства «Искусство», 1971, с. 58.

niekuomet neišblėso. Tad jeigu kas nors iš Sruogos draugų tarpukario Kaune ir išmanė šokį, tai buvo Peterburgo Marijos teatro augintinis. Beje, tą žinojo ir vertino ne vienas Sruoga. Pavyzdžiui, minėtoji Sotnikovaitė-Radauskienė artimai bendravo ir su Karsavinu, ir su Vosyliumi Sezemanu¹³ – panašu, jog pokalbiai apie teatrą čia užėmė ne paskutinę vietą.

Tik iš pirmo žvilgsnio gali atrodyti, jog šokio parinkimas dramos kūrinyje – lengvas ir didesnės atsakomybės nereikalaujantis darbas. Iš tikrųjų į dramos spektaklį įvesdinti šokį sudėtinga, ne veltui rašomos negi atskiros mokslinės studijos, kaip susidoroti su šia specifine užduotimi. Anot Christiano Kristersono, būtent dramos siužetas apibrėžia šokio formą ir techniką, nes nevykusiai parinkta muzika, pernelyg savarankiška, tiesiogiai su turiniu nesusijusi choreografija suardytų pjesės vientisumą ir išblaškytų žiūrovą¹⁴. Antraip tariant, šokis turėtų padėti išpildyti dramatinę situaciją, užuot tapęs spektaklio svetimkūniu. Štai kodėl norint išsaugoti vienos ar kitos epochos stilių, tiek dramaturgui, tiek režisieriui reikia istorinių žinių apie anuometinį etiketą, drabužius bei manieras, jau nekalbant apie tai, kad būtina išmanyti pasirinktų šokių (buitinių, istorinių, liaudies) figūras, tuo pačiu nepamirštant, jog šokis turėtų būti daugiau ar mažiau teatralizuotas, t. y. kūrybiškai interpretuotas. Užduotį įvesdinti šokį į dramos spektaklį dar labiau pasunkina techniniai dalykai: iš anksto svarbu atsižvelgti į faktą, jog numerį atliks

ne profesionalūs šokėjai, o dramos aktoriai, turėti galvoje, kokiais kostiumais jie bus apsirengę, pasirūpinti, kad sumanytam šokiui netrukdytų dekoracijos, pagaliau atsiminti, jog šokio metu aktoriams gali tekti kalbėti – ypač sudėtinga šokant deklamuoti eiliuotą tekstą¹⁵. Vadinasi, dramaturgui, dramos veikalo režisieriui ir dramos teatro aktoriui keliami visiškai priešingi uždaviniai negu tiems, kas stato šokio spektaklį, pavyzdžiui baletą. Šokio spektaklyje judesio menui siekiama suteikti kuo daugiau išraiškos laisvės, prabilti tiktai jam būdinga kalba. Vengdami lėkšto iliustratyvumo, režisieriai ir atlikėjai nebijo atitrūkti nuo literatūros kūrinio (jeigu šokio spektaklis statomas remiantis rašytojo veikalu), kurti apibendrintus, individualumo žyme paženklintus charakterius, literatūrinį tekstą traktuoti tiktai kaip atspirties tašką kuriant unikalų choreografinį tekstą¹⁶. Taigi, net labai paviršutiniškas žvilgsnis į kaskart vis kitokią šokio specifiką teatro scenoje rodo, kad tik labai gerai teatro dalykuose nusimanantis žmogus gali konsultuoti dramaturgą kur, kada, kaip ir kokius šokius reikėtų įvesti į būsimą spektaklį. Argi ne iškalbinga, jog Sruoga tarpukario Kaune šiuo atveju autoritetingiausiu patarėju laikė Karsaviną?

Visgi turbūt ne vienam kiltų abejonė, ar Sruoga galėjo konsultuotis su Karsavinu specifiniais teatro klausimais? Daug priimtinesnė atrodo mintis, kad Karsavinas patarinėjo kolegai būtent kaip istorijos specialistas. Išlikęs ne vienas liudijimas, jog, atkurdamas istorinius epizodus, Sruo-

¹³ H. Šabasevičius, „Kūrybinė baletų branda“, *Lietuvių teatro istorija*, kn. I: 1929–1935 m., Vilnius: Gervelė, 2000, p. 383.

¹⁴ X. Кристерсон, *Танец в драматическом спектакле*, Ленинград, Москва: Государственное издательство «Искусство», 1960, с. 13.

¹⁵ Ten pat, p. 8-12.

¹⁶ Plg. šiam aspektui skirtą studiją: Н. Аркина, *Балет и литература*, Москва: Издательство «Знание», 1987.

ga siekė kuo didesnio autentiškumo, tad jo dramų rankraščiai, anot Algio Samulionio, neretai pereidavo istorikų „korektūrą“¹⁷. Vis tik nereikėtų pamiršti, kad apytikriai tuo pat laikotarpiu, kai Sruoga rašė savo *Milžino paunksmę*, Karsavinas spaudoje yra pasisakęs būtent apie teatrą ir aktorystės meną, ir toli gražu ne iš istoriko pozicijų. Eugenijaus Škliario redaguojamame žurnale *Балтийский Альманах*, prisistačius Lietuvos universiteto profesoriumi, jis paskelbė straipsnį *Об актере и театре (Apie aktorių ir teatrą, 1928)*¹⁸, kuriame daugiausiai dėmesio skyrė anuometinio teatro problemoms. Kadangi savo straipsnyje Karsavinas apibendrinimus daro remdamasis kasdieninėmis patirtimis, galima numanyti, jog jame kalbama apie tarpukario Lietuvos teatrą, nes būtent Kaune vykęs gyvenimas tapo emigracijoje atidūrusio mokslininko kultūrine erdve¹⁹. Profesorius piktinosi prasta, nenuoširdžia, dirbtinu patosu atmiešta aktorių vaidyba. Jau pirmu savo straipsnio sakiniu Karsavinas pareiškia, kad muzikiniame teatre klausant deklamacijų, dramos aktoriai tiesiog nepakenčiami, čia pat pridurdamas, jog dainininkai ir dainininkės šiuo atveju ne kažin kiek geresni. Dirbtinis balso pastatymas, demonstratyvus nervingumas, lėkštas re-

¹⁷ A. Samulionis, *Balys Sruoga*, Vilnius: Vaga, 1986, p. 264.

¹⁸ Л. Карсавин, «Об актере и театре», *Балтийский Альманах*, 1928, № 1, с. 7. Internetinė šio teksto publikacija yra parengęs P. Lavrinecas. Žr.: http://www.russianresources.lt/archive/Karsavin/Kars_1.html.

¹⁹ Tiesa, laiko susipažinti su Lietuvos teatru Karsavinas turėjo mažiau negu pusmetį – į Kauną jis atvyko 1928 m. sausio mėnesį, o pirmasis *Балтийский Альманах* numeris 1928 m., kaip nustatė P. Lavrinecas, išėjo tu pačią metų gegužės mėnesį. Žr.: П. Лавринец, *Евгений Шкляр: жизненный путь скитальца*, Вильнюс: Издательство Вильнюсского университета, 2008, с. 234.

pertuaras – dar ne visos blogybės: profesorius pastebi, jog dauguma aktorių ir gyvenime, už teatro sienų išlaiko tas pačias pozas: „vaikšto, sėdi ir kalba nežmoniška, o saviškai“, „laužosi“ («ломаются»), įsivaizduoja esą nežinia kas («что-то из себя изображают») dėl to su jais nemalonu susidurti. Menu Karsavinas laiko talentingą vaidybą, kurios dėka atsiskleidžia aktoriaus individualybė, o didžiausia neganda – aktoriaus asmenybės užtrynimą, pastangas dėtis tuo, kas neesi, „įsijausti“ į vaidmenį, „persiimti“ kito žmogaus jausmais. Ne teatro sąlygiškumą, ne butaforiją, o aktoriaus siekį tapti kažkuo kitu Karsavinas laiko skaudžiausia teatro veidmainyste prieš save ir nevykusia, apgailėtina pastanga apgauti žiūrovą, o svarbiausia – žmogaus (tiek aktoriaus, tiek žiūrovo) asmenybę ardančiu veiksniu. Antra vertus, nuo profesoriaus kliūva ir publikai: anot jo, dauguma žiūrovų ne tik kad nesipiktina apgaudinėjami, bet netgi reikalauja iš scenoje pasirodžiusių artistų „tikrų“ ašarų – jie dar nepriaugo iki meno, todėl nesugeba gėrėtis nei aktorių interpretacijomis, nei jų dėka atsiskleidžiančiu objektyviu ju grožiu. Dėl šios priežasties teatro krizę Karsavinas linkęs laikyti visos kultūros krize: anot jo, atskiri mėginimai ieškoti naujų sprendimų (stilizacijos, konstruktyvizmas, laisvesnis požiūris į dramaturgo tekstą) neduos apčiuopiamų vaisių, kol nepakis bendra teatro sankloda, aktoriaus ir žiūrovo psichika. Straipsnio autorius prisipažįsta, jog apsilankymai teatre vis dažniau tampa „asmeniniu žygdarbiu“, o prasta vaidyba sukelia tokį gėdos jausmą, jog nedrąsu ir akis pakelti į šalimais sėdintį kaimyną. Daugiau meno negu stagnacijos apimtame teatre Karsavinas mato tose sri-

tyse, „kurioms meniškumas pripažįstamas užvis mažiausia“: cirko klounadose, kafešantanuose ir kabaretuose, netgi gimnastikoje. Šias sritis pasirinkę atlikėjai atlieka tam tikrus numerius ir mėgaujasi tuo, ką daro, susitelkia į pasirinktą žanrą, užuot pabrėžtinai imitavę „realybę“ ir apsimetinę tu, kuo nėra.

Vadinasi, Karsavinas ne tik kaip filosofas apmąstė meno, ir konkrečiai teatro vaidmenį ugdant (arba gniuždant) asmenybę, ne tik gilinosi į grynojo grožio kategoriją, bet ir pasisakydavo labai konkrečiais teatro klausimais, kvestionavo nusistovėjusias teatro koncepcijas bei ilgametes praktikas, stengėsi pasiūlyti alternatyvą jo požiūriu primityviam teatro modeliui. Vis dėlto, norint suprasti Karsavino požiūrį į teatrą ir vaidybos meną, praverstų susipažinti su jo filosofiniais veikalais, ypač studija *Apie asmenybę* (*О личности*, 1929). Akivaizdu, jog straipsnis apie aktorystės meną, parašytas pastarojo filosofinio veikalo pasirodymo išvakarėse, – vos vienas nepalyginamai platesnių apmąstymų aspektas, atliepiantis ne vien estetines, bet ir etines bei egzistencines Karsavino nuostatas. Knygoje *Apie asmenybę*, pasitelkęs jau ne konkrečius kasdienybės faktus, o abstraktų filosofinį mąstymą, Karsavinas nuosekliai įrodinėja, kodėl žmogaus įsivaizdavimas, jog jis esą gali laikinai „persikūnyti“ («переволотиться») į kitą žmogų neatlaiko kritikos (o ir patį žodį „persikūnyti“ šiame kontekste filosofas laiko tikrai „banalium posakiu“), ir kaip toks siekis susijęs su asmenybės esatimi²⁰.

Nėra abejonių, jog Karsavino straipsnį apie teatrą Sruoga buvo išstudijavęs, ir

²⁰ Л. Карсавин, *О личности*, Kaunas: Humanitarinių mokslų fakulteto Raštai, 5 t., 3 sąs., 1929, p. 100-101.

bent jau kai kurios jame išdėstytos mintys jam giliai įstrigo. Pavyzdžiui, rašydamas knygą apie Kiprą Petrauską, Sruoga pamini dainininko susižavėjimą klounais, ir, be kita ko, pakomentuoja: „Klounai, nežiūrint jų paniekintos padėties, yra teatrališkiausi aktorių tarpe. Ne be reikalo prof. L. Karsavinas meta mintį, jog cirkas kaip tik tuo yra vertingas, jog jame žmonės neapgaujami: ten viskas paremta nudavimu...“²¹. Ši replika – ne kas kita, kaip nuoroda į *Baltijos almanache* paskelbtą Karsavino straipsnį apie aktorystės meną. Gal ir ne visais klausimais Sruoga su kolega sąlygiškai sutiko: antai jis teigė, jog teatro ateitis priklauso Konstantino Stanislavskio sistemai, o Karsavinas tos sistemos pagrindą – įsijautimą – laikė asmenybę ardančiu veiksmu. Tad pagrįstai kyla klausimas: ar Karsavinas pritarė Stanislavskio sistemai, ar ją kritikavo? Deja, vargu ar galima daryti griežtas išvadas, remiantis vien šiuo straipsniu – jame garsųjį teatro teoretiką Karsavinas pamini vos vieną kartą, nurodydamas, kad Stanislavskis nesėkmingai bandė išsivaduoti iš teatro sąlygiškumo ir scenoje sukurti realybės iliuziją, reikalaudamas iš dekoratorių ketvirtosios sienos.

Koks buvo Karsavino požiūris į kūrybą ir kokiais kriterijais remdamasis jis atskirdavo tikrąjį meną nuo paviršutiniškų meno imitacijų, šiek tiek paaiškina tremties metais jo parašytas straipsnis (anot paties Karsavino, „etiudas“) *Об искусстве* (*Apie meną*)²². Norėdamas nustatyti objektyvu-

²¹ B. Sruoga, *Raštai*, t. 10, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2005, p. 460.

²² Žr.: Л. Карсавин, *Об искусстве*, Vilniaus universiteto bibliotekos rankraščių skyrius, F. 138-44. Šaltinis publikuotas: Л. Карсавин, «Об искусстве», *Вестник РСХД* (Русского Студенческого Христианского Движения), 1963. № 68-69, с. 6-15; В.

mo ir subjektyvumo santykį meno kūrinyje, mokslininkas daugiausiai vietos skiria gamtos ir žmogaus ryšiams ir tarpusavio sąveikai. Jo nuomone, kūrinys turi teisę vadintis menu tik tuomet, kai į jį savo indėlių įneša ir gamta, ir žmogus. Vadinasi, aklas gamtos kopijavimas – tai dar ne menas, nes, norėdamas tapti menininku, žmogus turi įdėti dalelę savęs, t. y. gamtą interpretuoti, laisvai ją atkurti, atverti simbolinį klodą, kuris randasi, žmogaus sąmonei susidūrus su išoriniu pasauliu. Tam galima pasitelkti įvairiausias priemones: linijas, spalvas, garsus, žodžius, skonius, judesius arba medžiagas – marmurą, medį, bronzą. Štai kodėl Karsavinas teigia, jog tiksliai pasaulį atkartojančios fotografijos nedera laikyti kūryba, o, pavyzdžiui, gastronomija gali būti teisėtai vadinama menu. Tas pats ir literatūros atveju: anot filosofo, toks kūrinys kaip Levo Tolstojaus *Vaikystė. Paauglio metai. Jaunystė* pernelyg natūralistiškas, todėl skaitytojui sukelia nemalonius jausmus ir net pasibjaurėjimą, o tuo pačiu rodo, jog autorius, priešingai negu Jean-Jacques Rousseau arba Marcel Proust, yra „neprotingas ir begėdis“. Antra vertus, per daug atitolus nuo gamtos, panirus į kraštutinį individualizmą, irgi neverta tikėtis, jog bus sukurtas harmoningas, estetiškai priimtinas kūrinys. Ta proga Karsavinas įveda terminą „vos-vos“ («чуть-чуть»), kuris turėtų byloti apie tam tikrą menininkui būtiną saikingumą tiek kopijuojant gamtą, tiek nuo jos bėgant. Nepaisant to, jog moderniajame mene Karsavinas pasi-

genda tikrojo socialumo ir su juo susijusio „spontaniškumo“, atrodo, kūrybos aktą jis vis dėlto linkęs laikyti racionalių procesų: „tikras menininkas atkuria (o ne kaip koks nors provincialus tragikas „išgyvena“) nuo jo atitolusią objektyviają būtį, kuri egzistuoja ir vystosi pagal savo vidinius dėsnius“²³ – tvirtina mokslininkas. Beje, impresionizmą jis pateikė kaip pavyzdį, rodantį, jog objektyvų gamtos pasaulį galima sėkmingai atkurti, remiantis subjektyviais išpūdziais; tad labai gali būti, jog Karsavinui imponavo ne tik tai Sruogos kaip dramaturgo pozicija, bet ir jo simbolistinė-impresionistinė poezija.

Nepaisant galimų prieštarų ir nevienareikšmiško požiūrio į „išjautimą“ bei „išgyvenimą“, Sruoga neabejotinai vertino Karsavino išvalgas ir, regis, manė, kad su jomis būtina susipažinti jaunimui, kurio kritišką mąstymą turėjo suformuoti universitetas. Neatsitiktinai iš teatro dalykus studijavusių ir garsiuosius Sruogos teatro seminarus lankusių studentų buvo reikalaujama lankyti Karsavino paskaitas. Tad Humanitarinio fakulteto profesūra Kaune dirbo išvien, stengėsi vienas kitą papildyti, norėdama suformuoti būsimiesiems teatralams kuo platesnį akiratį. Tiesa, ir patiems mokslininkams toks bendradarbiavimas teikdavo naudą. Straipsnyje *Об искусстве*, kalbėdamas apie impresionistus, Karsavinas pastebi, jog menininkai retai kad pajėgūs teoriškai apsvarstyti savo patirtis – čia jiems gali pagelbėti mokslininkai. Ir priešingai, empirine patirtimi besiremiančiam mokslui nepasiekiamas transcendentinis pasaulis, kurio egzistavimą postuluoja nebent filosofija, laikytina

Повилайтис, «Неизвестные статьи Л. П. Карсавина из Библиотеки Вильнюсского университета (1927–1952)», *Исследования по истории русской мысли*: Ежегодник, 2003, вып. 6, Москва: Модест Колеров, 2004, с. 204–218.

²³ Ten pat, l. 12.

aukščiausia mokslo pakopa. Gal todėl Karsavinas, norėdamas kompensuoti mokslo ribotumą, daug dėmesio skyrė religijai ir menams – čia reikėtų prisiminti, jog jis buvo ne vien meno „vartotojas“, bendravęs su teatralais, muzikantais, dailininkais ir literatais, bet ir pats rašė poeziją²⁴.

Yra ir daugiau detalių, bylojančių, jog Karsavino – filosofo, istoriko ir poeto asmenyje, Sruoga atrado bendramintį, susirūpinusį Lietuvos teatro ateitimi. Kaip ir Karsavinas, Sruoga buvo nepatenkintas teatro būkle ir tuo skundėsi Vakarų kultūra persiėmusiems kolegoms, kurie, jo manymu, galėjo suprasti jo širdgėlą. Kai kurias teatro problemas Sruoga nusakė vos ne tais pačiais žodžiais kaip ir Karsavinas – tarkim, supeikdamas žemo lygio deklamaciją. Antai viename 1932 m. iš Paryžiaus rašytame laiške Babickaitė-Graičiūnienė guodė ir drąsino poetą: „Sakai, Lietuvoj nemėgsta deklamacijos. Stebiuos, nes Paryžiaus ir Londono avant-gard’inai teatrai kas savaitė turi poezijos vakarą ir jie yra labai mėgiami. Galbūt Lietuvoje deklamavimo menas tebėra primityviam stovyj ir todėl nepasiekia širdžių. Tai tavo galėj jį pakelti. Aštriai pasakyk artistam, kad jie dar nemoka kalbėti – tiesa gi! – „Tavo kritika bematant atneštų auksinių vaisių“²⁵. Išties, Sruoga dėjo daug pastangų, norėdamas išjudinti Lietuvos teatro reformą – pavyzdžiui, tie patys 1932 m. pažymėti

²⁴ Karsavinas skaitė savo eiles Sruogų namuose, bet didelio palaikymo nesulaukė. Daugirdaitė Sruogienė prisimena: „Sykį jis [Karsavinas] skaitė savo pesimistinę „Poemą apie mirtį“, pradėtą rašyti rusiškai ir tęstą lietuviškai. Susikaupe visi išklause, bet priėmė šaltai. Dėl joje vaizduojamos „auksaplaukės Elenytės“ kai kas ir pasišaipė“. – *Balys Sruoga mūsų atsiminimuose*, p. 115.

²⁵ U. Babickaitė-Graičiūnienė, *Laiškai. Amžininkų atsiminimai*, Vilnius: Aidai, 2005, p. 154.

Milžino paunksmę lydėjusio skandalo, nes drama Lietuvos publikai pasirodė perdėm novatoriška. Vargu ar atsitiktinumas, jog Karsavinas padėjo Sruoga prie jos darbuotis: profesorius turėjo labai tikėti dramaturgo talentu ir priimta misija, jeigu, dar visai neseniai taip kritiškai atsiliepęs apie Lietuvos teatrą, skyrė ne vieną valandėlę savo brangaus laiko jo tekstui gludinti. Šioje vietoje reikia turėti galvoje, kad Karsavinas buvo ne koks nors bohemos atstovas, o labai disciplinuotas mokslininkas, nelinkęs švaistyti savo lako. Kaip prisimena Petronėlė Orintaitė, kuri laiką mokiusi Karsaviną lietuvių kalbos, profesorius buvo asketiškas, rytus praleisdavo rašydamas *Europos kultūros istoriją* arba kokį kitą veikalą, o vakarus skirdavo akademiniam darbui universitete²⁶.

Kalbant apie Sruogos *Milžino paunksmės* išsiūbuotą skandalą, iškyla būtinybė apšvalstyti dar vieną problemą, susijusią su tarpukario Lietuvos scena: tai teatro (o ypač dalies žiūrovų) provincialumas, kuri neretai mėginta kompensuoti tautiškai nekorektiškais pareiškimais. Šiuolaikinių mokslininkų studijose anuomet vykusius aršius debatus dėl teatro tautiškumo, o ypač – dėl šokio meno reikalingumo Lietuvai mėginama sumenkinti, užglaistyti, sušvelninti, netgi pateisinti, ignoruojant nevykusius argumentus, kuriais buvo raginama atsikratyti bet kokio svetimšalių dalyvavimo Lietuvos teatre. Iš tiesų gi diskusijos persikėlė į oficiozus, jose dalyvavo ne šiaip kokie anonimai, o žinomiausios ano meto figūros.

Tokia jau buvo ką tik susikūrusios

²⁶ P. Orintaitė, *Ką laumės lėmė: Atsiminimai; Liepa- lotų medelynuose: Apybraižos*, Vilnius: Vaga, 1993, p. 60; p. 138.

Lietuvos realybė: teatro srityje dirbančių profesionalų (režisierių, aktorių, muzikantų, šokėjų, scenografų, baletmeisterių ir t.t.) arba visai nebuvo, arba jie grįždavo į Lietuvą iš Maskvos ir Peterburgo gerokai apirusę, persiėmę tenykštėmis įtakomis, pasiryžę kviestis į pagalbą tenykščius specialistus, kurie galėtų ugdyti jaunus Lietuvos teatralus. 1929–1935 m. laikotarpiu Valstybės teatrui vadovavo Oleka-Žilinskas, pakvietęs į Lietuvą tokius režisierius kaip Michailas Čechovas ir Teofanas Pavlovskis, garsius baletu artistus – Nikolajų Zverevą, Verą Nemčinovą, Anatolijų Obuchovą, meninį scenos apipavidalinimą atidavęs dailininkui Mstislavui Dobužinskiui. Išugdyti naują profesionalių menininkų kartą – ne vienos dienos darbas, betgi daug kam atrodė, jog jis tęsiasi gerokai per ilgai. „Auklių amžius nesibaigs, mums atrodo,“ – 1933 m. pradžioje pareiškė Jonas Aistis, kalbėdamas apie Lietuvos baletą ir rusų kilmės baletmeisterius²⁷.

Kryptingų diskusijų pradžią teatro klausimais 1932 m. pavasarį paskelbė *Naujoji Romuva*. Leidinio redakcija teigė, jog konstruktyvi kritika skatins Lietuvos teatrą augti labiau, negu akli jo garbintojai, be to, esą, pats teatro direktorius jau seniai ragino „mūsų spaudą pasisakyti teatro ideologijos klausimu“. Čia pat buvo pažymėta, jog niekas neketina teatro „griauti“, o žurnale bus skirta vietos ir kitaip manančiųjų nuomonei²⁸. Diskusiją pradėjo Juozapo Albino Herbačiausko straipsnis, kuriame iš Lietuvos teatro buvo reikalaujama tikrosios „meno kūrybos“, o ne į akis krintančio

išorinio puošnumo²⁹. Daugiausiai kliuvo teatro direktoriui Olekai-Žilinskiui, režisieriams ir, Herbačiausko nuomone, prastai dirbantiems repertuaro komisijos nariams: Sruogai, Vincui Krėvei, Liudui Girai, Petru Vaičiūnui. Herbačiauskas, kovodamas prieš „internacionalinį šabloną“, peikė Lietuvos teatro repertuarą ne vien už tai, kad buvo statomi menkaverčiai kūriniai, bet ir todėl, kad buvo vaikomasi madų, užuot ieškojus savojo kelio, kopijuojami svetimieji, ypač rusai, ignoruojama „tautos psichika“, pataikaujama vulgariam publikos skoniui. Be kita ko, straipsnyje pažymima, jog teatro vadovybė neproporcingai daug dėmesio bei lėšų skiria operai ir baletui, o dramai tuo tarpu tenka pastumdėlės dalia – dėl to esą dramų teatrą „chirurgiškai reikia atskirti“ nuo operos teatro. Tai, jog Herbačiauskas pasakė daug teisybės, pripažino net sukritikuotieji teatralai – ši faktą geriausiai atspindėjo repertuaro komisijos ir net paties teatro direktoriaus atsisistatymas.

Deja, kiti diskusijos dalyviai į iškeltas problemas pasižiūrėjo daug paviršutiniškiau ir kategoriškiau. Pavyzdžiui, kompozitorius Kazys Banaitis, susitelkęs nebe į dramą, o į operą, palietė panašias problemas – apgailėtiną repertuarą, nesėkmingai siekiantį „menui tarnauti ir pramogėlėms“, neracionalų teatrui skirtų lėšų panaudojimą, bereikalingą ištaigą, neplaningą simfoninių koncertų organizavimą³⁰. Tačiau bene daugiausiai priekaištų dėl nepatenkinamos Lietuvos teatro būklės

²⁷ J. Kossu-Aleksandravičiaus „Dėl baletu išsišokimo“, *Naujoji Romuva*, 1933, Nr. 113, p. 204.

²⁸ *Naujoji Romuva*, 1932, Nr. 16, p. 363.

²⁹ J. A. Herbačiauskas, „Mūsų Teatro opiausiu klausimu“, *Naujoji Romuva*, 1932, Nr. 16, p. 361-363; Nr. 17, p. 390-392.

³⁰ K. Banaitis, „Tema ir variacijos“, *Naujoji Romuva*, 1932, Nr. 50, p. 1081-1085.

jis išsakė „gerokai surusėjusiems dramos režisieriams“ ir kviestiniams artistams, kuriuos išvadino „ruseliais-maskolėliais“ ir „perėjūnais“³¹. Didžiausią grėsmę tautinei kultūrai Banaitis išvelgė baletu: anot jo, „visa ta begalė –ovų, –evų, –inų“ atima iš lietuvių dainininkų ir orkestrantų darbo vietas, todėl laikas kelti principinį klausimą „ar reikalingas mažai, neturtingai Lietuvai atskiras baletas?“ Baletui „išmetamus“ pinigus straipsnio autorius siūlė panaudoti prasmingiau: skirti provincijos chorams arba liaudies melodijų rinkimui. Dar daugiau – jis teigė, jog lietuviai apskritai neturi savo šokių, todėl baletas, „imperatorių carų, kaizerių, sultonų ir šiaip visokių išlepintų despotų ištaigingo gyvenimo nuolatinis palydovas“ negali nieko duoti mūsų tautai ir tenkina nebent „dažnai arogantiškas, akiplėšiškas [Lietuvos tautines] mažumas, kurios nemoka ir nemėgsta lietuvių kalbos.

Kad ir kokia radikali šiandien mums atrodytų tokia Banaičio pozicija, anuomet jis turėjo nemažai šalininkų. Vieni jų visiškai sutiko su Banaičio mintimi, kad baletas Lietuvai – per didelė ir nereikalinga prabanga, todėl jam skiriamus pinigus prasmingiau panaudoti, pavyzdžiui, Kanklininkų draugijai remti³², arba „išlaikyti apie dešimtį padorių spaudos leidinių“, kurie esą „neišdulka, kaip gerai pašoktas geros

³¹ Teatro lietuviškumo klausimas pradėtas kelti jau anksčiau, plg.: K. Marius [Vincas Rastenis], „Valstybės teatras ir lietuviškumas“, *Lietuvos aidas*, 1930, Nr. 185, p. 3; X, „Pastangos dėl teatro lietuviškumo“, *Lietuvos aidas*, 1932, Nr. 77, p. 2-5; K. Marius [Vincas Rastenis], „Ir vėl apie teatro personalo lietuviškumą“, *Lietuvos aidas*, 1932, Nr. 79, p. 4.

³² Just. Strimaičio atviras laiškas *Naujosios Romuvos* redaktoriui, *Naujoji Romuva*, 1932, Nr. 51/52, p. 1127.

balerinos šokis“³³. Kiti buvo nuoseklesni ir siūlė, pasinaudojus rusų baletmeisterių ir šokėjų patirtimi, daugiau dėmesio skirti savų baletu artistų ugdymui³⁴. Tenka pastebėti, jog ne itin geranoriški lietuviško baletu atžvilgiu buvo ir jaunieji intelektualai. Antai Juozas Keliuočius aiškino: „ekstazė neklūposime prie Nemčinovos kojų ir jai nemokėsime tūkstančius litų mėnesiui. Mes iš visų keturių šalių nesikviesime variagų ir jų vergiškai nemaldausime, kad jie mums sukurtų kultūrą. Mes patys kursime ir praeiviams pinigų nešvaistysime“³⁵. Iš pradžių, regis, gana liberaliai nusiteikęs Aistis, raginęs užuot teatre spekuljavus tautiškumu, pirma europėti ir būti kultūringais³⁶, netrukus 24 baletu artistų mėginimus pasiteisinti, apginti baletu meną ir užstoti savo mokytojus³⁷, pavadino „išsišokimu“³⁸. Be to, jiems buvo patarta išvis nesikišti į diskusiją, nes tai esą lietuvių, o ne svetimtaučių reikalas – kažkodėl Aistis nenorėjo pastebėti, jog nemažai atvirą laišką pasirašiusių šokėjų buvo ne rusai, o lietuviai.

Tačiau niekas už pačius teatro žmones geriau nežinojo, kad rusų baletmeisterių mokykla ir kviestinių artistų pavyzdys neįkainojami – tą byloja ir minėtasis 24 šo-

³³ Vikt. Meirūnas, „Baletu premjeros progą“, *Vairas*, 1932, Nr. 12, p. 344.

³⁴ Vox populi, „Kas nedirba – tas neklysta. Mūsų baletu lietuviškumo reikalui“, *Lietuvos aidas*, 1933, Nr. 6, p. 3-4; Deo, „Mūsų baletu problemos ir reikalai“, *Muzika ir teatras*, 1933, Nr. 4, p. 28-31.

³⁵ J. Keliuočio, „Ką gi dabar jūs mums davėte?“, *Naujoji Romuva*, 1933, Nr. 107, p. 50.

³⁶ J. Kossu-Aleksandravičius, „Valstybės teatro paradai ir kiti dalykai“, *Naujoji Romuva*, 1932, Nr. 48, p. 1040-1042.

³⁷ „Baletu reikalai“, *Lietuvos aidas*, 1933, Nr. 36, p. 4.

³⁸ J. Kossu-Aleksandravičius, „Dėl baletu išsišokimo“, p. 204-205.

kėjų pasirašytas laiškas. Tą patį patvirtina ir individualios iniciatyvos: antai Juozapaitytė-Kelbauskienė ir Bronius Kelbauskas, neturėdami jokių vilčių gauti valstybės stipendiją, 1934 m. patys ieškojo lėšų kelionei į Paryžių ir 2 mėnesius stažavosi pas pačią Kšesinską³⁹. Panašią poziciją užėmė ir kiti su teatru betarpiškai susiję žmonės, pirmiausiai – žurnalo *Skynimai* bendradarbiai. Antai Sruoga, prisidengdamas baletoto artisto Jono Vasiliausko vardu, retoriškai klausė: „Ar rusai gi kalti, kad jų baletoto mokykla dabar pasauly vyrauja, kaip geriausia?“⁴⁰. Polemizuodamas su Banaičiu, jis pabrėžė, kad Lietuvos baletas jau spėjo išugdyti „visą eilę naujų talentų, kurie mūsų kūrybai labai daug žada“⁴¹, neįsivaizduodamas, kaip galima atsižadėti lietuviško baletoto idėjos, ir kaip „rimtas, sąžiningas menininkas gali savo meną kurdinti ant kaimyniško meno lavono, savo paties rankomis nusmaugto“⁴². Tarp kitko, buvo pastebėta ir tai, kad lietuvių liaudies dainų labai jau daug padaryta, tuo tarpu šokio labai – nieko, o tai, kad apie tautinius šokius sukaupta mažai žinių, dar nereiškia, jog nereikia stengtis apie juos sužinoti daugiau. Deja, oponentas laikėsi įsikibęs savo: Lietuvos baletą ir toliau vadino „rusišku baletu“, nematė jame jokių perspektyvų, ir piktinosi Sruogos „bliuznijimu“ prieš liaudies dainas, kurių esą neatstos jokie „rusiško baletoto išmislai ir prašmatnumai“⁴³. Ne

³⁹ L. Motiejūnaitė, *M. Juozapaitytė*, Vilnius: Lietuvos teatro draugija, 1969, p. 18-20.

⁴⁰ J. Vasiliauskas [Balyš Sruoga], „Publicistiškas klumpakojis ir baletoto menas“, *Skynimai*, 1933, Nr. 1, p. 67.

⁴¹ Ten pat.

⁴² Ten pat, p. 62.

⁴³ K. Banaitis, „Lietuviška baletomanija arba nusidavimai apie susipamfletinius profesorius“, *Naujoji Romuva*, 1933, Nr. 122, p. 414.

mažesnio priešiško sulaukė ir Krėvė, kuris, gindamas Lietuvos baletą, mėgino apeliuoti į tautinę toleranciją ir aiškino, jog nedera purvais drabstyti tų, kurie pačių lietuvių buvo pakviesti kaip žymūs savo sričių specialistai⁴⁴. Skaudžiai į priešiškus Lietuvos baletui straipsnius reagavo Gira – tą rodo gausūs jo archyvuose išlikę straipsnių juodraščiai. Būtent Girai tapus teatro direktoriumi, Lietuvoje buvo pastatyti pirmieji baletai, todėl jis jautėsi esąs tarsi koks lietuviško baletoto krikštatis ir vis atsimindavo, kaip savo „nemažo iškalbingumo“ ir mažos „sąmatėlės“ dėka įkalbino valdžios atstovus leisti statyti „Kopeliją“⁴⁵. Gira nuo bendresnių dalykų (svarstymų, kas yra „rusiškumas“ ir apskritai tautiškas mene, šokio kaip universalios meno kalbos apibrėžimų, pastebėjimų, jog lietuvių tauta turi daug originalių liaudies žaidimų, kuriuose užkoduotas judesio menas) ėjo link konkretesnių klausimų: daugmaž sutikdamas su Herbačiausko pastabomis, jis polemizavo su Banaičiu ir Keliuočiu, aiškindamas, kad iš principo baletas Lietuvai reikalingas, ir kad norėdami sukurti gerą lietuvišką baletą, „be tų „variagų“ kvietimo kol kas negalime apsieti, nes pas

⁴⁴ V. Kr. [Vincas Krėvė], „Keistas patrijotiškumas“, *Skynimai*, Nr. 2, p. 122-125. Tokį Krėvės pasisakymą romuviečiai interpretavo savaip: jų manymu, profesoriaus straipsnyje „be rezervų ginami visi svetimtaučiai-variagai ir teisinamas jų įsigalėjimas pirmose kai kurių mūsų kultūros sričių pozicijose“. Žr.: [b. p.], „Konstruktyvinės kritikos kelias“, *Naujoji Romuva*, 1933, Nr. 114, p. 217. Savo ruožtu, Krėvė su tokia interpretacija kategoriškai nesutiko, žr.: V. Krėvė, „Dėl *Naujosios Romuvos* poleminių priemonių“, *Skynimai*, 1933, Nr. 3, p. 211-213.

⁴⁵ L. Gira, *Dar mūsų baletoto bei jo tautiško reikalu*, Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto Rankraščių skyrius (toliau – LLTI RS), F. 13-764 [lapai nenumuoti]; L. Gira, *Kritikos straipsnis dramoto teatro ir baletoto klausimais*, LLTI RS, F. 13-599 [lapai nenumuoti].

save absoliučiai neturime dar jiems pavaduotojų“.

Nereikėjo ilgai laukti, kol pats gyvenimas parodė, kurie diskusijos dalyviai buvo išvalgesni. Jau 1935 m., praėjus dešimtmečiui nuo Lietuvos baleto įkūrimo, buvo surengtos pirmosios lietuvių šokėjų gastrolės Prancūzijoje ir Didžiojoje Britanijoje. Ir Monte Karlo, ir Londono publika, įskaitant recenzentus, puikiai įvertino lietuvių atvežtus baleto spektaklius, išgyrė mūsų jaunos artistus. Nenuostabu, jog tie, kurie dar visai neseniai abejojo, ar Lietuvai išvis reikalingas šokis, po gastrolių užsienyje jau liaupsino baletą kaip vieną didesnių tautinės kultūros laimėjimų. Kokia reikšmė buvo tekiama Lietuvos baleto triumfui, galima spręsti netgi iš publikacijos žurnale *The Baltic Review* – leidinyje, kuris buvo skirtas užsienyje reprezentuoti Baltijos valstybes, pristatyti didžiausius jų laimėjimus⁴⁶.

Ar 1932–1933 m. vykusios diskusijos gali kaip nors papildyti Sruogos ir Karsavino kūrybinio bendradarbiavimo paveiklą? Panašu, jog taip. Ji dar kartą pasitvirtina, kad Lietuvoje buvo nedaug žmonių, galėjusių diskutuoti apie šokio meną ir jį išmaniusio – paviršutiniški svarstymai, ar lietuvių tautai išvis būdingi šokiai, paaiškina, kodėl taip sunkiai kelią į teatro sceną skynėsi ne tik baletas, bet ir liaudies choreografija⁴⁷. Suprantama, kad Sruoga, kuris pirmiausiai orientavosi į universalias meno vertybes, o ne į siaurą nacionalizmą,

norėjo išgirsti Karsavino nuomonę ne tik istorijos, bet ir meno klausimais. Antra, kraštutinių patriotų akyse Sruoga rodė palankumą svetimtaučiai „variagai“ – priekaištų dėl tautybės ir provoslavybės sulaukdavo ne tik menininkai, bet ir mokslininkai. „Štai V. D. Universiteto profesoriai svetimtaučiai išleidžia lietuvių tautos lėšomis savo mokslo darbus ir iš Lietuvos gavę sąlygų darbuotis mokslo srity, garsina tik savo ir savo tautos vardą,“ – piktinosi Keliuotis⁴⁸. Karsavinas nebuvo išimtis – dalis Lietuvos inteligentų nepalankiai vertino sprendimą Karsaviną pakviesti dirbti į Lietuvos universitetą, argumentuodami būtent tuo, kad jo tautybė ir religija neva darys blogą poveikį Lietuvos studentams⁴⁹. Tad draugystė su Karsavinu rodo plačias Sruogos pažiūras, toleranciją, gebėjimą atspirti aplinkos spaudimui, o antra vertus, paaiškina, kodėl Sruoga buvo visa galva aukštesnis už daugelį savo kritikų, ir kodėl tokia garsenybė kaip Karsavinas su juo mielai bičiuliuavosi.

Išvados

Istorija, filosofija ir darbas Lietuvos universitete nebuvo vienintelis pagrindas, suartinęs Sruogą ir Karsaviną. Karsavino palikimas rodo, jog jis ne tik teoriškai apmąstė meno prigimtį, bet ir nevengė pasisakyti konkrečiais, aktualiais meno klausimais. Sruoga, kaip dramaturgas kėlęs sau aukščiausius tikslus, Karsavino asmenyje įžvelgė pagarbos ir išiklausymo vertą patarėją,

⁴⁶ Eug. Škleris, „The Success of the Lithuanian National Ballet Abroad“, *The Baltic Review*, 1935, № 2, p. 15-16.

⁴⁷ K. Poškaitis, „Liaudies choreografinės kūrybos keliai į sceną“, *Liaudies kūryba*, kn. 2, Vilnius: Mintis, 1974, p. 65-91. K. Poškaitis, *Lietuvių šokio kelias į sceną*, Vilnius: Vaga, 1985.

⁴⁸ J. Keliuotis, „V. Teatro klausimai pasilieka dar labai aktualūs“, *Naujoji Romuva*, 1932, Nr. 21, p. 498.

⁴⁹ П. Лавринец, «Полемика по поводу приглашения Льва Карсавина в Литовский университет», *Контексты Льва Карсавина*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, p. 150-159.

juo labiau, kad teatras ir šokis Karsavino gyvenime užėmė ypatingą vietą. Karsavino kompetencija ypač išryškėjo, palyginus solidžius jo svarstymus apie meną ir tarpukario Lietuvoje nuolat kylančias diskusijas teatro klausimais, kuriose plačių pažiūrų Sruoga turėjo ne itin daug šalininkų. Sruo-

gos ir Karsavino kūrybinė bičiulystė peržengė siauro nacionalizmo ir primityviai suprasto patriotizmo ribas – abu jie puoselėjo universalaus aukštojo meno idėjas, ugdydami lietuvių, pirmiausiai akademinio jaunimo, estetinį skonį ir formuodami brandesį jų požiūrį į tikrąsias meno vertybes.

БАЛИС СРУОГА И ЛЕВ КАРСАВИН: ДИАЛОГИ ДРАМАТУРГА И ФИЛОСОФА

Кристина Сакалавичюте

Р е з ю м е

В истории литовской литературы часто упоминается дружба профессоров Литовского университета (с 1930 г. Университета Витаутаса Великого) Балиса Сруога и Льва Карсавина. Утвердилось мнение, что поэт и специалист по русской литературе Б. Сруога более всего интересовался философскими и историческими исследованиями Л. Карсавина. Цель этой статьи – показать, что важным объектом дискуссий обоих ученых был театр, драматургия, танец. Карсавин лично консультировал Сруогу, писавшего исторические драмы. Это были консультации историка и человека, хорошо понимавшего специфику театра. В своем исследовании «Об искусстве» Карсавин с философских позиций углублялся в природу всех видов творчества, старался открыть уни-

версальные и существенные черты искусства. Однако статья «Об актере и театре» показывает, что Карсавин отзывался и на живые проблемы театральной жизни межвоенной Литвы. Сруога цитировал коллегу в своих статьях, требовал, чтобы студенты театрального семинара посещали лекции Карсавина. Многочисленные проблемы литовского театра и, особенно, балета того времени активно обсуждались в прессе. Часто дискуссии выявляли только провинциальность взглядов и крайне националистические настроения непрофессиональных критиков. Сруога, целью которого было создание нового высокопрофессионального литовского театра, обнаружил в лице Карсавина коллегу, который понимал его намерения и поддерживал новаторские идеи.

Получено: 2010, сентябрь

Принято: 2010, сентябрь

Адрес автора:

Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas

Tekstologijos skyrius

Antakalnio g. 6

LT-10308 Vilnius, Lietuva

E-mail: kristina.sakalaviciute@gmail.com