

Gyvas veikėjas ar sąlyginė figūra?

SIMBOLISTINIO NEOROMANTIZMO POETIKA LIETUVIŲ DRAMATURGIJOJE

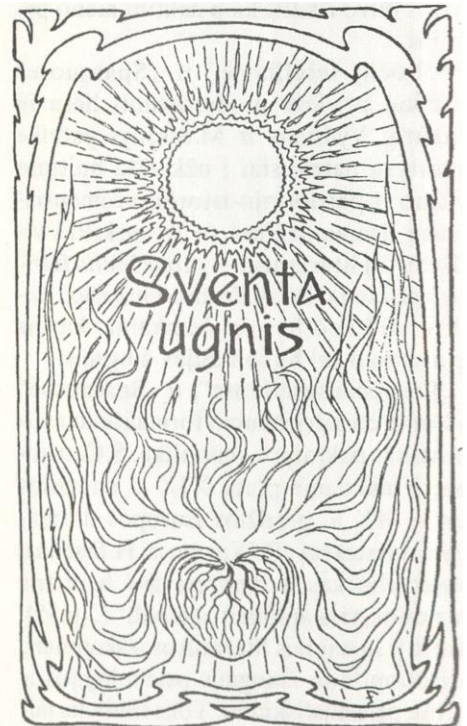
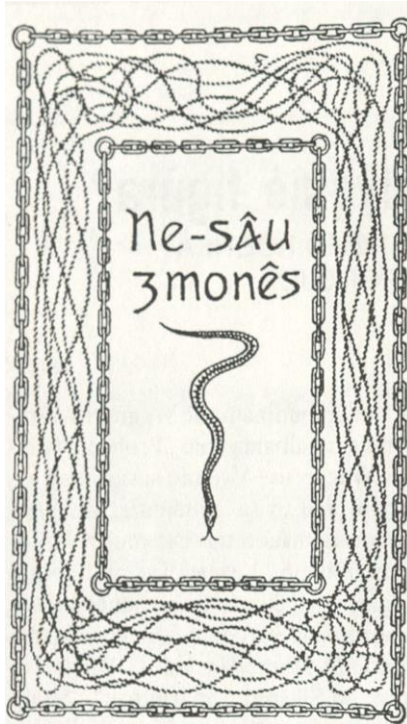
Aistringa neoromantizmo propaguotoja S.Čiurlionienė 1910 m. išėjusioje savo knygoje „Lietuvoje“ atkreipė dėmesį į dvi lietuvių autorių dramas - Vydūno „Prabočių šešėlius“ (1908) ir M.Šiaulėniškio (M.Šikšnio) „Sparnus“ (1906; išsp. 1907). Šis faktas dažnai minimas literatūros istorijose, stipriai akcentuojant pačios S.Čiurlionienės teorinį įnašą į lietuvių literatūros modernizacijos procesą, tačiau nemėginta išsamiau atsakyti į klausimą, kodėl šiedu kūriniai buvo iškelti kaip sektini meno pavyzdžiai.

„Prabočių šešėliuose“ ir „Sparnuose“ praktiškai pradėta modernizuoti lietuvių literatūrą. Vydūnas ir M.Šikšnys pateikė alternatyvą patekusiai į užkeiktą buitinio realizmo ir patriotinio-istorinio romantizmo ratą dramaturginei (o ir apskritai visai) lietuvių literatūrai - *sureikšmino kūrinio sąlygiškumą*. Po A.Fromo-Gužučio, Keturakio, G.Landsbergio-Žemkalnio kartos viešpatavimo tai buvo naujas žingsnis.

Ir „Prabočių šešėliuose“, ir „Sparnuose“ kaip konkreti sąlygiškumo forma iškilo neoromantinės pakraipos simbolika. S.Čiurlionienė, įtraukdama platų XIX a. antrosios pusės - XX a. pradžios Europos dramaturgijos kontekstą (R.Wagneris, H.Ibsenas, M.Maeterlinckas, L.Andrejevas), bent tris kartus mini „visa apimantį simbolį“ (2,p.55), siedama jį su naujais literatūros ieškojimais, u atitolimu nuo žmogaus psichologijos ir .rtėjimu prie mistiškumo. Toks simbolis mi-

nimas, kai apibūdinama R.Wagnerio kūrybos visuma ir kalbama apie „Prabočių šešėlius“. R.Wagnerio-Vydūno sąsaja šiuo atveju rodo, kad „visa apimantis simbolis“ yra pajėgus fokusuoti tautiškumo (vokiškumo, lietuviškumo...) esmę. Tačiau taip pat sėkmingai jis gali įkūnyti ir anacionalias bendražmogiškąsias vertybes, kurių siekiama H.Ibseno, M.Maeterlincko, L.Andrejevo dramose, M.Šikšnio „Sparnuose“. Šitaip S.Čiurlionienės ryškinamoje *simbolistinio neoromantizmo paradigmoje* išsiskiria dvi linijos: 1) tautiškai angažuota ir 2) į bendražmogiškąsias idėjas orientuota dramaturgija-

Simbolistinės poetikos link S.Čiurlionienė kreipė ne tik lietuvių dramą, bet ir teatrą: „Ir šiandien, kuomet tas teatras vos prasideda, reikia nesigailėti nieko, kad tik jis eitų savais tikrais keliais“ (2, 56). Tų kelių tikrumu visiškai netikėjo (ar - jau nebetikėjo) žymus rusų simbolistas A.Belas, dvejis metais anksčiau negu pasirodė knyga „Lietuvoje“ parašęs straipsnį „Teatras ir šiuolaikinė drama“ (1908), kuriame teigė, jog „teatras - ne vieta simbolistinei dramai“, geriau „atvirai ir sąžiningai pripažinti principinį simbolistinio teatro bejėgiškumą scenoje“ (20,p. 164,166). Galbūt šie jo teiginiai kažkiek susiję su K.Stanislavskio „Mėlynosios paukštės“ pastatymu (1908), tačiau, matyt, A.Belui rūpėjo problemos esmė: ar simbolizmo estetika ir pasaulėžiūra neprievartauja teatro prigimties, ir at-



Fidus (Hugo Höffneris)
Vydūno „Probočių šešėlių” (Tilžė, 1908)
ilustracijos

virkščiai. Pvz., J.Gassneris, aiškindamasis, kodėl simbolizmas neįsivertinto teatre, ne dviprasmiškai sako: „teatras negali egzistuoti vaiduokliškoje ir miglotoje atmosferoje ir klestėti nekonkretybės dirvoje - tai prieštarauja pačiai teatro prigimčiai“ (22, p.171). M.Maeterlinckas prieštaravo savo pjesių pastatymams, nes laikė jas neseniškais. A.Belo nuomone, „geriausias simbolistines dramas reikia skaityti, o ne žiūrėti“ (20,p.164). Net J.Lindė-Dobilas 1925 m. yra pareiškęs: „Šios rūšies (simbolistinės. - EB.) dramoms vaidinimui netinka. Kiek aš jų mačiau, niekas doras neišėjo. Net kritikai, kurie Meterlinką kelia in padanges, yra tos nuomonės, kad jo dramoms scenai netinka“ (4,p.74).

Simbolistai, kaip ir apskritai visi neoromantikai, tęsė dar Jenos romantizmo pradėtą kelionę į giluminį individo pasaulį, o teatras nesugebėjo rasti būdų, kaip tą kelionę parodyti adekvačiomis scenos priemonėmis. Mat reikėjo gilintis nebe į santykius (psichologinius, buitinius, socialinius ar pan.) tarp subjektų, o į subjekto vidinių jėgų konfliktus, į maeterlinckšį *la vie intérieure* - vidinį gyvenimą. Simbolistams scena turėjo tapti sielos veidrodžiu, vidine individo erdve (21,p.198). „Perkelti visą veiksmą į herojaus sielą“, V.Riapolovos teigimu, buvęs W.B.Yeatso tikslas (27,p.60). Vidinio gyvenimo veidrodžiu dramą laikė S.Mallarmė, kuriam net W.Shakespeare'o „Hamletas“ atrodė esąs tik vientisa pagrindinio herojaus dvasinių problemų išsklotinė. S.Przybyszewskis studijoje „Apie dramą ir sceną“ aiškino, kad iki H.Ibseno egzistavo „išorinė drama“, kai viskas vyko „aplink herojus, o ne juose pačiuose“. Naujoje dramoje priešingai - viskas vyksta „herojaus sieloje“, jo širdyje esanti „dramos pradžia ir pabaiga“, šiuolaikinė scena atskleidžianti žiūrovams visą „sielos gylį“ (26, p.309-312).

Dramaturgijos tyrinėtojos M.Dietrich manymu, toks „kelias į save“, „žvilgsnis į *la vie intérieure*“ neabejotinai esąs M.Maeterlin-

cko bei H.von Hofmannsthalio metodas. Be to, „Mėlynosios paukštės“ autoriaus kūryboje šis „vidinis gyvenimas“ nėra izoliuotas, paliktas pats sau, jis tūkstančiais gijų susijęs su „būties visuma“ (3,p.517,521). Kaip subjekto vidinės erdvės modelį galima aiškinti kai kurias norvego H.Ibseno, latvių J.Rainio, A.Brigaderės, Aspazijos dramas. Vokiečio G.Hauptmanno „Hanelės kelionė į dangų“ (1894) - akivaizdus perėjimas iš anksčiau Europos teatruose ir dramaturgijoje (kaip ir paties G.Hauptmanno kūryboje) dominavusio šiurkštaus natūralistinio išoriškumo į neoromantinį-simbolistinį subjektyvumą, kuris atsiveria herojei mirstant.

Tokia veiksmo interiorizacija daugumą XIX a. pabaigos - XX a. pradžios dramaturgų skatino trauktis nuo psychologizmo, nuo natūralaus žmogaus, o scenoje - nuo natūralaus aktorius. Pastarasis, taikantis prie dramoms veikėjų, buvo verčiamas sąlyginiu ženklu, marionete. M.Maeterlinckas mąstė apie aktorių pakeitimą vaškinėmis figūromis, marionetėmis ar šešėliniais atspindžiais; 1894 m. jis išleido rinkinį, kurio pavadinimas rodė teatrinę orientaciją: „Trys pjesės marionečių teatrui“. S.Mallarmė scenoje norėjo matyti ne konkrečius kūniškus personažus, o „miglotus šešėlius“ (21, p. 189), matyt, maždaug tokius, kokie vėliau iškilo L.Andrejevo dramose „Žmogaus gyvenimas“ (1907), „Caras Badas“ (1908) ar „Anatema“ (1909).

A.Belas minėtame straipsnyje irgi paminėti marionečių teatrą kaip optimalią simbolistinės-neoromantinės dramoms realizacijos vietą (20,p.166),o W.B.Yeatso „kaukių teatro“ idėjos beveik sutampa su jo kūriniais kurį laiką stačiusio režisieriaus E.Craigo mintimis apie supermarionetę (*surmarionnette*), visiškai kontroliuojančią emocijas, panaikinančią gyvą personažą. Žodžiu, kone visais atvejais iškeliamas absoliutus sąlygiškumas, gyvus žmones norima paversti (arba pakeisti) „simbolinių formų projek-

cijomis" (M.Maeterlinckas), nereikalaujančiomis psichologinio motyvavimo.

Priešingą simbolio sampratą suformulavo S.Przybyszewskis. Pabrėžęs simbolikos neišvengiamybę naujojoje dramaturgijoje, jis kalbėjo apie žmogų-simbolį, kuriam teatre nevalia tapti paprastu rezonierumi ar kieno nors „iš viršaus" valdomu „pasyviu elementu", nes jis privalas funkcionuoti kaip autonomiškas, realus, gyvas individas, turintis „kūną ir kraują". Iš tokių simbolių esą net galima pašalinti nedidelę dalį jų simbolinės energijos, kadangi jie pateiktini „taip, kad, nepaisant viso jų paslaptinumo, giluminės užslaptintos reikšmės, žiūrovai nepaleistų jų iš akiračio kaip *realių žmonių*" (26,p.326; išryškinta V.B.). Kitaip sakant, simbolis privalo būti psichologiškai įtikimas.

Taigi neoromantinėje-simbolistinėje Europos dramaturgijoje išryškėjo dvi nevienodo svorio koncepcijos: 1) simbolinis personažas - sąlyginis ženklas, 2) simbolinis personažas - realus, psichologiškai determinuotas žmogus. Abi jas galima įžvelgti ir Lietuvoje. Įdomiausia, kad didžioji dauguma lietuviškų simbolistinės poetikos dramų parašytos konstruktyvia sąlygine kalba, o dauguma kritikų vertino jas psichologizmo požiūriu. Tokia neadekvati recepcija neturėtų pasirodyti keista krašte, kur palaipsnis literatūros psichologizavimas, beje, vedantis prie šiuolaikinių kūrinių fiziologinimo, buvo beveik tapatinamas su jos meniškumo augimu.

Raiškos prasme nuosekliausias ir produktyviausias simbolistas lietuvių dramaturgijoje neabejotinai yra Vydūnas. Nevieną apie Vydūną rašiusįjį suklaidino įvadinių „Amžinos Ugnies" (1913) „Pastabų" teosofinis autokomentaras, kuriame visas pasaulis ir visas gyvenimas skelbiami „didžiosios gyvybės" simboliu, o pati drama - „realią išvaizdą" turinčiu meno veikalu, į kurį „simbolizmas neturėtų būti (...) dedamas" (18, p.36). Šis teiginys buvo meto-

nimiškai perkeltas visai Tilžės mąstytojo kūrybai, kuri savo ruožtu imta vertinti tik kaip kažkokia ypatinga, ezoterinė bendrosiose XIX a. pabaigos - XX a. pradžios literatūros kryptyse neišsitenkanti lietuvių raštijos atšaka. Tačiau bent kiek *formalizavus* požiūrį į Vydūno dramas, t.y. atsitraukus nuo teosofinės jų specifikos, tampa akivaizdu, kad minėtoji „didžioji gyvybė" ar „didysis slėpinys" maža kuo tesiskiria, pvz., nuo rusų simbolistų „universaliojo Teksto", „aukščiausiojo lygio Teksto", kuris, Z.Minc nuomone, simbolistų suvokiamas kaip „objektyvi pasaulio esmė" (plg. pastarąją su „didžiuoju slėpiniu"!). Šis „universalusis Tekstas" realizuojasi „gyvenimo tekstuose" ir „meno tekstuose" (25,p.134- 135), o vydūniškasis „slėpinys" atitinkamai - realiame gyvenime ir neva „realios išvaizdos" literatūros tekste („Amžinoje Ugnyje").

Rimto dėmesio nusipelno R.Tamošaičio pateiktas Vydūno kūrybos visumos apibūdinimas. R.Tamošaitis ją pavadino „gnostiniu simbolizmu", kuris disciplinuoja „tikrovę ir antgamtį simbolio barjerais", atmeta iracionalumą, atsitiktinumą, iškelia tam tikrą idealią schemą, sukuria totalinį, racionalų būties modelį (16,p.107).

Dažnai būdavo ir yra minima Vydūno įtaka vienam ar kitam autoriui, vienai ar kitai dramai, tačiau, atrodo, dar niekas nėra aiškiai įvardijęs ir išsamiai analizavęs konstruktyvaus vydūniškojo simbolizmo tradicijos neoromantinėje lietuvių dramaturgijoje. Galbūt ją galima pavadinti ir vydūniškąja mokykla, kuriai neabejotinai priklauso visos L.Giros misterijos, A.Sabaliausko-Žalios Rūtos ir M.Vaitkaus dramos, P.Vaičiūno „Milda, meilės deivė" (1919), V.Mykolaičio-Putino „Nuvainikuotoji vaidilutė" (1927), V.Krėvės „Likimo keliais" (1929). Poetinės formos požiūriu ši mokykla artimesnė minėtajai „marionetiškajai" dramaturgijos kryptčiai Europoje. Ją galima charakterizuoti V.Mykolaičio-Putino žodžiais,

skirtais „Amžinai Ugniai“: „atsargūs posakiai, apskaityti judesiai, schematiniai bruožai primena mums marionėčių teatrą, kur viską valdo vienintelė mechaniko autoriaus valia. Bet juk ir tai yra menas, - savotiškas, bet kartais tobulas” (10,p.385).

Vydūnas ir tiesioginiai bei netiesioginiai jo sekėjai nedažnai susilaukdavo tokio, t.y. adekvataus, amžininkų vertinimo. Itin palankus tokiai dramaturgijai buvo J.Lindė-Dobilas, parašęs straipsnius apie Vydūno „Jūrų varpus” (1920) ir M.Vaitkaus „Žvairgždės Dukterį” (1924). Dauguma kitų kritikų marionetinius Vydūno veikėjus vadindavo šešėliais ir klausdavo, kodėl jie nesugeba materializuotis, kalbėti krauju ir gyvybe, o ne abstrakcijomis (J.A.Herbačiauskas), arba - šmėklomis, manekonais ir piktindavosi, kodėl jie „ne žmogaus psichikos dėsniais eina” (B.Sruoga).

Manyti, kad Vydūnas galėjo patenkinti tokius reikalavimus - tai visiškai nesuprasti jo meno principų. Psichofiziologinė žmogaus konkretybė jam buvo pernelyg elementarus, netgi vulgarus lygmuo, kad iki jo būtų galėjęs nusileisti meno kūrinys. Regimieji įvykiai, kuriems, be abejo, priklauso ir personažai, dramoje nėra ir negali būti savitikslis reiškinys, jie tėra priemonė, kaip teigia Vydūnas, žiūrovams „išengti į pilnesnį, platesnį pasaulį. Žiūrėtojais tarsi patys kuriasi pasaulį savo dvasioje ir jo įvykiuose dalyvauja. Jų vaizduojamoji galia, jų fantazė yra dramos [sujžadinta”. Idealiausia, kai scena tampa „tik prietaisa užmegzt žmonėms fantazei, jeib iš čia pakiltų į dramos pasaulį” (19,p.283,284). Personažas, einantis „žmogaus psichikos dėsniais”, užlaikytų dėmesį ties savimi kaip savaimine verte, užstotų kelią į dvasios pasaulio aukštumas. Todėl ir renkamosi veikėjus-šešėlius, veikėjus-marionetes, sąlyginis ženklas, kuriais lengva manipuliuoti, kurie regimajai savo forma svarbūs tik tiek, kiek padeda atskleisti „didžiuosius slėpinius”. Simbolistinės orientacijos režisierius

A. Sutkus 1926 m. tikino, kad vaidyba „siekia išvelgti per regimą išorinės tikrumos kevalą neregimą esminį pradmenį” (6, p.159). Tikroji drama turi plėtotis ne scenoje, o žiūrovo sieloje.

Turbūt pats smarkiausias konstruktyvaus simbolizmo dramaturgijos priešininkas, kandžiomis M.Pečkauskaitės „Pančių” (1920) ir Vydūno „Jūrų varpų” recenzijomis išprovokavęs karštas literatūrinės diskusijas, buvo

B. Sruoga. Jis toleravo metaforinės prigimties simbolį, susidarantį natūraliai augant poetinės kalbos semantiniam valentingumui ir virstantį akstinu, sukeliančiu „meno dalyvyje eilę psichiniai fizinių procesų” (14, p. 174).

Panašios, psichofiziškai paveikios, simbolikos, rašydamas apie misteriją „Likimo keliais” bei jos protagonistą, iš V.Krėvės reikalavo ir J.A.Herbačiauskas. Piemenėlio (Vincio Višvilio) pasaulis turys iš publiką žavinčio maskaradinio fantazijos efekto virsti „gyvu faktu - simboliu” (7,p.423). J.A.Herbačiausko straipsnio logika įteiginėja, kad tokia metamorfozė įmanoma tik tuo atveju, jei V.Krėvė rašytų atsiduodamas pašmonei ir intuicijai, kažkada iš slopinamų kompleksų nuaudusioms dionisiškąjį Šarūno paveikslą. Bet: „Krėvė bijo savo talento eksplozijos ir jį pančioja. Jo talentas be reikalo vergauja išaštrintam intelektui. Krėvė be reikalo skriaudžia savo intuiciją (betarpiškumo galią). Rasit bijo netekti autoriteto” (7,p.425). „Gyvas faktas - simbolis” gimstas tik impulsyviai, kai iki galo atsiveriama giluminių įspūdžių srautui, atsiribojama nuo intelektualinių galių, manipuluojančių sustingusiais negyvais pavidalais. J.A.Herbačiausko samprotavimuose šmėkščioja bergsoniškoji prancūzų simbolizmo lygtis, kurioje simboliu laikoma intuityviai apčiuoptų esinių arba idėjų jutiiminė forma, vienodai svarbi ir pačiu jutiimiškumu, ir neapčiuopiamybe, kurią ji tuo jutiimiškumu išreiškia (11,p.189-200).

Vis dėlto, kaip buvo sakyta, didžiama neoromantizmo generacijos lietuvių dramaturgų

savo kūrinų simboliką grindė ne spontaniška ir veržlia išgyvenimų, nuojautų ar potyrių lavina („eksplozija“), o kone racionalistiniais apskaičiavimais. Netgi tose dramose, kur, atrodytų, mėginama absoliučiai paklusti pasąmonės bangavimui, iracionalybės stichijai, be didesnių pastangų galima išvelgti intelektualiai disciplinuotų konstrukcijų kontūrus. Turimi omeny L.Giros „Svečiai“ (1910), P.Vaičiūno „Sielos virpėjimai“ (1920), V.Mykolaičio-Putino „Žiedas ir Moteris“ (1925). Nė vienos iš šių pjesių neįmanoma pavadinti visiškai laisvos kūrybinės dvasios produktu, nes visos jos parašytos stiprioje įtakų nelaisvėje. Pirmųjų dviejų dramų autorius, beveik užgoždama jų pačių kūrybinės potencijas, paveikė S.Przybyszewskio dramaturgija, kurią jie abu yra vertę į lietuvių kalbą. L.Giros „Svečiai“ tiesiog laikytini moderniu S.Przybyszewskio „Svečių“ (pastarusius L.Gira ir išvertė 1913 m.) sekimu. „Žiede ir Moteryje“ atsiskleidžia lietuviškosios sąmonės transformuotas O.Wilde'o pasaulis -v tai iš dalies yra pripažinęs ir pats autorius „Raštų“ 2-ojo tomo (1960 m.) pratarinėje.

Charakterizuojant simbolinį šių dramų klodą, beje, orientuotą J.A.Herbačiausko nurodyta „przybyszewskiška“ kryptimi, netgi vertingiausiai iš jų, „Žiedui ir Moteriai“, tinka paties S.Przybyszewskio perspėjimas: „simbolis turi gimtį iš žmogaus, taip įgydamas gyvenimiškąją, aktyvią jėgą, - bet jokiū būdu ne atvirksčiai, t.y. ne žmogus iš simbolio“ (26,p.327). Minėtose L.Giros, P.Vaičiūno, V.Mykolaičio-Putino pjesėse yra kaip tik „atvirksčiai“. S.Przybyszewskio teigimu, šį reikalavimą paskutiniuosiuose savo kūrinuose pamiršo net literatūros titanas H.Ibsenas, ėmęs simbolinti idėjas, ir dėl tojo menas virtęs matematiniu žongliravimu idėjomis.

Panašus, tik daug menkesnio meistriškumo „žongliravimas“ būdingas ibseniškojo meno traukos lauke atsiradusiai (žr.15, p.250) M.Šikšnio dramai „Sparnai“. Čia pir-

mą kartą išsikristalizavo poetika, būdinga tai neoromantinės lietuvių dramaturgijos atšakai, kurią galbūt galima pavadinti konstruktyviuoju simbolizmu; t.y. jau minėtai vyduiškajai mokyklai, be to, - M.Pečkauskaitės „Pančiams“, P. Vaičiūno trilogijai „Žodžiai ir atbalsiai“ (1919-1921), Butkų Juzės „Audronei“ (1928), kai kuriems S.Santvaro, S.Čiurlionienės ir kitų kūriniams.

Kaip jau minėta straipsnio pradžioje, pirmoji šios krypties pradžia paženklusius „Sparnus“ (bei „Probočių šešėlius“) pastebėjo ir kaip pavyzdį visai lietuvių literatūrai pateikė S.Čiurlionienė. Ir ji pati kurį laiką buvo pasidavusi „sparniškosios“ poetikos įtakai. 1909 m. „Viltyje“ (Nr.12 — 13) išspausdintame eseistiniame rašinyje „Liuosos mintys“ S.Čiurlionienė rašė:

„Aišku laukia visi to *sielos pasaulio* atsidarant. Gana slėgė - čiulpė pajėgas paskutinių dienų *materializmas*. *Sielos sparnai* juda.

Būkime geri mūsų sielai, *nepančiokime* jos ir leiskime vesti mus į *užburtus pasaulius* (išryškinta KB.)”.

Šie žodžiai tarsi paimti iš M.Šikšnio dramų protagonisto Goštauto, sukonstravusio sparnus, keliančius žmogų į fizines ir dvasines aukštumas. Palyginkime:

„GOŠTAUTAS: Mano tikslas ir didžiausias noras - pakelti visos žmonijos dvasią, ištraukti ją iš to purvyno, kuriame ji braižioja per tiek amžių, duoti galimybę kiekvienam, kuris tikrai turi drąsos ir noro, iškilti taip aukštai, kaip tik gali... Mano tikslas - išvaduoti sukaustytą ir prislėgtą žmoniją iš jos bjauriausių pančių...” (15, p.124)

Abi citatas labai nežymiai pakoregavus ir sukeitus vietomis, nuo to nepakistų nei „Liuosų minčių“, nei „Sparnų“ turinys ar struktūra. Tęsdami tokį stilistinį eksperimentą, šias abi ištraukas galėtume įkomponuoti, pvz., į Vydūno „Jūrų varpus“, „Žvaigždžių takus“ (1920) ar „Likimo bangas“ (1922), į M.Pečkauskaitės „Pančius“ („nepančiokime“, „bjauriausi pančiai“), P.Vai-

čiūno „Žemėtas kaukes” (1920) ar M.Vaitkaus „Žvaigždės Dukterį” ir stebėti(s), kaip organiškai jos ten prigryja ir suveši.

„Materializmas”, „purvynas”, „pančiai”, supančiojimas, sukaustymas, slėgimas / iškilimas „taip aukštai”, žmonijos išvadavimas, „sielos sparnai”, „sielos pasaulis”, „užburti pasauliai” - juk tai vis patys bendriausi įvaizdžiai ir būsenos, invariantai, kurie kiekvienoje atskiroje simbolistiškai orientuotoje dramoje įvairiai varijuojami, konkretizuojami arba net ir tiesiogiai deklaruojami:

„Ar nebijosi drauge su juo iškilti aukštai aukštai ir apglobti savo sielos sparnais įkaičiusią saulę, o paskui tais pačiais sparnais glamonėti juodą ir šaltą žemę, kad joj ne taip klaiku mums būtų?” (17,p.101)

Paskutinysis sakinytis paimtas ne iš „Sparnų”, kaip gali pasirodyti, metus pirmą žvilgsnį, bet - iš P.Vaičiūno „Žemėtų kaukių”.

Akivaizdu, jog M.Šikšnys, žvilgčiodamas į H.Ibseną, sukūrė pradinį neoromantinės-simbolitinės lietuvių dramos modelį, kurio struktūrą savo kūrinuose išlaikė dalis minėtų dramaturgų. Pagrindinė vertikaloji modelio ašis - opozicija *žemiška, materialu / dvasiška, idealu*, kurią, kaip ir lietuviškojo simbolizmo etalone V.Mykolaičio-Putino rinkinyje „Tarp dviejų aušrų”, siekiama neutralizuoti. Visuomenė struktūruojama piramidės, kurios viršūnę perveria toji ašis, principu. Aukščiausiam piramidės taške atsiduria brandiškojo tipo herojus, koks nors pasišventėlis mokslininkas, menininkas, ypatingų galių moteris ar pan.: „Sparnuose” Goštautas, trilogijoje „Žodžiai ir atbalsiai” Faustas Gunga, „Jūrų varpuose” Vide, „Žvaigždės Duktėje” Linlija, „Pančiuose” Adomas. Kiekvienas iš jų stengiasi pereiti pats ir pervesti paskui save visuomenę iš profaniškosios sferos į sakraliąją. Tas judesys sudaro dramos konflikto branduolį. Į dramos centrą iškeliama herojaus sukurta arba aukštesnių galių jam dovanota priemonė sakraliajai sferai pasiekti (sparnai; laisvės statula trilogijoje

„Žodžiai ir atbalsiai”; varpas „Pančiuose”; jūrų varpai etc.), t.y. iškeliama simbolinė arba alegorinė figūra, kuri dažniausiai lemia poetinę dramos linkmę.

Čia išryškėja itin reikšminga poetikos problema, kurią suformuluoti galima gana paprastai: *koks XX a. pirmosios pusės lietuvių dramaturgijoje yra santykis tarp simbolio ir alegorijos, tarp simbolizmo ir alegorizmo* Ji labai svarbi dar ir dėl to, kad yra susijusi su dominuojančiais iki šiol čia aptariamose dramų grupės vertinimo bei klasifikavimo kriterijais (9,p.113-121 ir kitur).

Maišatis, renkantis kurį nors vieną iš šių dviejų terminų konkrečiam dramos įvaizdžiui, reiškiniui ar personažui apibūdinti, tęsiasi nuo pirmųjų amžiaus dešimtmečių iki šių dienų. Jie buvo ir yra vartojami pramaišiu. Elementarus ir tipiškas pavyzdys: M.Šikšnio „Sparnų” veikėjas Fama ir Libertą J.Lankutis vadina garbės ir laisvės simboliais, o V.Kubilius - šių idėjų alegorijomis. Abu tyrinėtojai, atsižvelgus į jų analizės išeities pozicijas, yra savaip teisūs, nors teoriškai objektyvesnis V.Kubilius. Tačiau objektyvumas būtų praktiškai nepasiekiamas, jeigu mėgintume vienu iš šių terminų griežtai apibrėžti pagrindinę pjesės figūrą - Goštauto sukurtus ir vis tobulinamus sparnus. Jie gana tiesmukai konkretizuoja dvasinį polėkį, „sielos sparnų” (žr.S.Čiurlionienės citatą) idėją, betgi išlieka pakankamai funkcionalūs ir savaime - kaip realus sceninis pjesės atributas, motyvuotas ano meto aviacijos technikos aktualijų (15,p.250).

Neklystume šią figūrą pavadinę alegorija, bet liktume teisūs ir pasirinkę konstruktyvaus simbolio pavadinimą. Abiem pasirinkimams pagrįsti estetikos, meno ar literatūros teorijos darbuose atrastume beveik vienodai svarių argumentų. Tačiau parankiausi šiuo atveju yra tų autorių teiginiai, kurie apskritai pasisako prieš idėjų meną, jo savastimi laikydami tiek alegoriją, tiek konstruktyvųjį simbolį, *jų nė neskirdami*

vienas nuo kito. Pvz., B.Croce's manymu, tikrasis simbolis turis būti imanentiškai suaugęs su menine intucija, virsti tiesiog jos sinonimu. Apie simbolį, atliekantį kokių nors už jo egzistuojančių esinių atstovavimo funkciją, B.Croce kalba kaip apie intelektualinį nuklydimą nuo kūrybos esmės: „šitoks tariamas simbolis yra abstrakčios sąvokos išraiška, yra *alegorija*, yra mokslas, arba jis yra menas, kuris pamėgdžioja mokslą“ (l.p.37).

Alegorijos ir konstruktyvaus (kurį B.Croce laiko „tariamą“) simbolio kaimynystė, kartais pereinanti į bendrabūvį, būdinga ne tik „Sparnams“, bet ir daugeliui minėtų dramų. Kitaip tariant, jos balansuoja ant simbolio ir alegorijos ribos, dažnai nusvirsdamos į pastarosios pusę. Kaip, pvz., ir M.Gustaičio poezijos visuma. Palyginimui pravartu įsitikinti, kad šis poetas dar tiesmukiau nei M.Šikšnyš manipuliuoja ta pačia abstrakčia „sielos sparnų“ idėja: „Vai tu siela sielužėle./ Tu lekioti, lakūnėle,/ Tik ne žemiškais sparnais!“ („Ilgesys“); „Tu! Ištiesk sparnus / Ir, palikęs žemę žemei,/ Skrisk į slėpinių dausas (...) // Tik ištiesk sparnus / Ir pakilk bent valandėlei! / Nėgana da tau prigėlė / Šita žemės arzatis“ („Tik ištiesk sparnus...“). Tačiau (paradoksas!) M.Gustaitis, kurio poezijos alegorizmą pakankamai ryškiai atskleidžia cituoti tieji posmai, yra jau seniai kanonizuotas simbolistas, o M.Šikšnyš - nė iš tolo.

Daug požymių - ypač J.Lankučio studijoje „Lietuvių dramaturgijos raida“, o ir kitur, - byloja, kad tokios pozicijos dramaturgijos tyrinėtojus vertė laikytis nepasitikėjimas alegorija - kone aprioriškas jos eliminavimas iš simbolistinės dramos poetinių priemonių arsenalo. Pasitelkus platesnį simbolistinės dramaturgijos kontekstą, ši laikysena atrodo gana keista ir neaišku, kuo pagrįsta. Argi ne alegorinės figūros vyrauja L.Andrejevco „Care Bade“, ar nėra apstu alegorijų G.Hauptmanno „Paskendusiam varpe“ (1896), S.Wypianskio „Išva-

davime“ (1903), J.Rainio „Ugnyje ir naktyje“ (1903-1904; išsp.1907), „Aukso žirge“ (1909)? Pagaliau viena iš simbolizmo viršūnių M.Maeterlinco „Mėlynoji paukštė“ (1905) - kūrinys, ištaisai parašytas konstruktyvaus sąlygiškumo kalba, kurioje alegorijos tampa, ko gero, svarbiausiu komponentu. Kas, jei ne alegorinės figūros, yra „Mėlynosios paukštės“ Ateities viešpatystė, gyvasis Gyvenimas, „stiklainis su idėja, kaip apšviesti minias“, Šviesa, Šuo, Cukrus, Laikas, Malonumai, Motinos Meilė, Palaima Suprasti ir 1.1. Iš esmės jos niekuo nesiskiria nuo jau minėtos M.Šikšnio „Sparnų“ veikėjos Libertos Laisvaitės (Libertas *lot.* laisvė) ar S.Čiurlionienės dramos „Karalaitė Tikroji Teisybė“ (1920) personažų Tikrosios Teisybės, Rankelės, Širdelės, Rimčių, Linksmio ir kitų. Skiriasi tik priklausantis nuo talento gebėjimas manipuluoti tokio pobūdžio figūromis, kurios, beje, *labai marionetiškos*.

Nustatinėjant XX a. pirmųjų dešimtmečių lietuvių dramų poetikos ir simbolizmo poetikos koreliacijos pobūdį, nepasitikėjimas alegorija kaip raiškos priemone reiškia ne tik jos estetinio vertingumo sumenkimą, bet ir iš to išplaukiančią pačios simbolizmo sampratos transformaciją: simbolizmas iš istorinės klasifikacinės kategorijos paverčiamas kokybine vertinamąja, t.y. iš jo atimama teisė į silpnus kūrinius. Tokie kūriniai, be abejonės, yra alegorizmui ir abstrakcijoms imlios lietuviškosios dramos. Tačiau, matyt, kūrinio priklausymą kurios nors pakraipos poetikai lemia ne realizacijos lygis, o tam tikri tipologiniai bendrumai, nacionalinėse literatūrose įgyjantys specifinių bruožų.

Dalies minėtų dramų specifika lemia stiprus visuomeninis tautinis angažavimasis, perskrodžiantis lietuvių dramaturgiją nuo pirmųjų A.Fromo-Gužučio pjesių iki Just.Marcinkevičiaus trilogijos. Juk ne autonomiško individo, o individo, paversto tautos savimone ir sąžine, *vie intérieure*,

vidinę erdvę su didžiausiu įkarščiu ėmėsi modeliuoti kai kurie dramaturgai. Dėl to geriausiuose kūriniuose susilieja dvi giluminės dimensijos - individo ir tautos: Gražvyda („Amžina Ugnis“), Tautvyda („Prabočių šešėliai“), Vincas Višvilis („Likimo keliais“) evoliucionuoja sinchroniškai su religinėmis, dvasinėmis, istorinėmis lietuviybės formomis. Šiose dramose iš esmės paklūstama istorizmo diktatui, kuris nepalieka vietos intuityviam tautos istorijos išgyvenimui, bet plačiai atveria vartus iliustratyvokam apibendrinimui vaizdais, izomorfiškais istorijos knygoje nužymėtai Lietuvos raidai.

Kad tokiam apibendrinimui gana paranki konstruktyviojo simbolizmo kalba, lengva įsitikinti pažvelgus kad ir į ką tik minėtus „Prabočių šešėlius“ ar „Likimo keliais“, į V.Mykolaičio-Putino „Nuvainikuotąją vaidilutę“ ar oficiozišką L.Giros „Vytauto žemę“ (1930), kur kiekvienam, autorių manymu, svarbesniam istoriniam periodui (faktui, asmeniui ar pan.) įprasminti *sukuriamas* tam tikras lengvai dešifruojamas simbolis arba tiesiog emblemiška alegorija. Tai ir penki vyrai misterijoje „Likimo keliais“, simbolizuojantys vokiečių, rusų, lietuvių, prancūzų ir lenkų tautas, ir Penki amžiai „Nuvainikuotoje vaidilutėje“, personifikuojantys XV-XIX amžių Lietuvos raidą, ir paminklas su užrašu „Spėka ir Medega“ „Prabočių šešėliuose“, rodantis J.Šliūpo propaguoto būchneriškojo materializmo poveikį, ir t.t.

Lietuvos istorija paverčiama išbaigtu teleologiniu procesu, kuris perteikiamas tarpine šitokių simbolių sistema, vainikuojama kokios nors įmantresnės simbolinės figūros. Tačiau ir pastaroji, paprastai perteikianti pačią lietuviškumo kvintesenciją, ne visada įgauna konkrečių bruožų, iškyla, pvz., personifikuotais Lietuvos dvasios („Vytauto žemė“) ar Žemės Dvasios („Nuvainikuotoji vaidilutė“) pavidalais. Sudėtingesni ir įtaigesni yra tokias pat funkcijas atliekantys „Prabočių šešėlių“ Daiva, o ypač —

„Likimo keliais“ Karalienė Panikė ir Karalius Žvaigždikis. Žvaigždikis, tarp kitko, struktūriškai panašus ir protagonisto *vai-ko* panašiai siekiamas, anot semiotikų, vertės objektas kaip ir Mėlynoji paukštė; tik jis įkūnija ne bendražmogiškuosius, o nacionalinius idealus.

Prieš ruošiantis (nu)vertinti tokius ne vieną bendrą sąlyčio tašką su alegorija turinčius simbolius, apkaltinus juos seklumų ir vienakryptiškumu, pravartu be išankstinio nusistatymo pamėginti suvokti minėtų keturių misterijų pobūdį. Jos potencialiai skirtos masinėms atrakcijoms (vaidinimams lauke ar pan.), kuriose išnyksta subtilybės ir niuansai, o aktoriai paverčiami išdekoruotomis vaikščiojančiomis lėlėmis. Kolektyviniam žiūrovui reikėjo patriotiškai ritualizuotų vaidinimų su nesunkiai atpažįstamomis simbolinėmis figūromis, inicijuojančiomis ne tik tylią kontempliaciją, bet ir kone viešą nacionalinį patriotinį katarsį.

Tokį poreikį stimuliuavo ilgiau priespaudą kentusių ar tebekenčiančių tautų mentalitetas: panašias dramas Latvijoje rašė J.Rainis, Airijoje W.B.Yeatsas, Lenkijoje S.Wyspianskis, palikę tikrų neoromantinės-simbolitinės dramaturgijos šedevrų. Jų sėkmę lėmė į nacionaliai įaudrintą adresatą nukreipta tautos atmintyje išsikristalizavusi ir naujai dramaturgo stilizuota simbolika. W.B.Yeatso manymu, simboliai yra *ne sukuriami, bet paveldimi* iš praeities, tampa „Didžiosios Atminties“ saugotojais (27,p.29). Kad simbolis „pasireiškia kaip aiškus kolektyvinės atminties mechanizmas“, buvo įsitikinęs ir J.Lotmanas (23, p.20).

Dramose, kuriose sureikšmintas nacionalinis faktorius, paprastai aktualizuojama viena kolektyvinės atminties forma - nacionalinė mitologija, mitologinis folkloras. Iš ten, pvz., atėję be galo ryškūs J.Rainio „Ugnies ir nakties“ Lačplėsio ir W.B.Yeatso „Ant Beilio kranto“ (1904) Kuchulino paveikslai. V.Krėvės Žvaigždikis ir Panikė yra ne visai pavykusios tokių pa-

veikslų paieškos rezultatai. Lačplėsis ir Kuchulinas paimti iš funkcionalios mitologijos, kuri, net XX a. pradžioje tebecirkuluodama tautos sąmonėje, buvo „apauginusi“ juos storu simboliu reikšmių sluoksniu, o Žvaigždikis ir Panikė, iškelti iš skaitytojui praktiškai nežinomų mitologijos sluoksnių, beveik nieko nesakė lietuvių kultūrinei atminčiai.

Simbolio, kaip kolektyvinę atmintį estetiškai artikuliuojančio vieneto, samprata, kurios traukos lauke atsidūrė J.Rainis, W.B.Yeatsas ir S.Wypianskis, mažne tapati C.G.Jungo teorijai apie simbolį kaip kolektyvinės sąmonės archetipų reiškėją. Tačiau iš to nereikėtų daryti klaidingos išvados, kuri, rodos, pirmoji gali ateiti į galvą, jog visi trys dramaturgai *neišvengiamai* turėjo būti herbačiauskiškosios „eksplozijos“ prasme įtraukti į intuityvių sąmonių impulsų sūkurius, tapę kažkokiais mistiniais amžininkų ir praeity užsikonservavusios tautos galios mediumais. Tiesa, šitokios kūrybinės nuostatos iš dalies laikėsi S.Wypianskis, bet jai tiesiog diametraliai priešinga J.Rainio talento prigimtis.

„Ugnies ir nakties“ autorius, kultūriškai išskaidrindavęs tamsiausius sąmonės potyrius, buvo itin racionalus kūrėjas, intelektualiai planuodavęs ir preciziškiausiai išbalansuodavęs beveik kiekvieną savo dramų (ir eilėraščių!) vaidą. V.Mykolaičio-Putino pateikta Vydūno charakteristika („vienas iš abstrakčiausių rašytojų dvidešimtojo amžiaus literatūroje“ - 10,p.469) didele dalimi tinka ir J.Rainiui, kurio dramų konstruktyvųjį simbolizmą jau ne vienas tyrinėtojas lygino su Tilžės teosofu kūrinių metodologija (S.Gaižiūnas, J.Lankutis ir kt.).

Prie tokio lyginimo čia dar sykį sugrįžtame dėl nevienodo konstruktyvaus simbolio ir simbolizmo suvokimo bei vertinimo skirtingose kultūrose. Esminis šio aspekto klausimas, kurį jau teko kartą viešai išsakyti: ar vydūniškosios alegorijos latvių kultūriniame ir *kalbiniame* kontekste ne-

būtų priimtos kaip iškalbingi simboliai, o rainiška simbolika Lietuvoje - kaip schematiškos alegorinės figūros (12,p.12)?

Susimąstyti verčia ne vienas faktas, iš kurių bene iškalbingiausias - 1924 m. Kauno Valstybės teatre sudaryta komisija J.Rainio kūrinio, „latvių dramaturgijos šedevro „Aukso žirgas“ meniškumui nustatyti“ (5, p.213). Lietuvius vertintojus, be abejo, suglumino „Aukso žirgo“ simbolika, vydūniškai balansuojanti ties „idealaus alegoringumo“ (L.Giros terminas) riba. Mat didžioji tokių vertintojų dauguma jokių būdu nebūtų sutikę, kad simbolio „istorinė raida rodo, jog jo tikslas yra kiek įmanoma didesnis paprastumas, aiškumas ir tikrumas, o ne atvirksčiai“ (13,p.310), - taip 1906 metais neoromantinės pakraipos žurnale „Stari“ („Spinduliai“) rašė anoniminis latvių autorius, aišku, kiek perlenkdamas lazda, bet punktyriškai nužymėdamas tą paradigmą, kuri vyravo XX a. pradžios neoromantinėje-simbolistinėje latvių dramaturgijoje (J.Rainis, A.Brigaderė, Aspazija).

Deja, nėra Vydūno vertimų latviškai, todėl anos pusės reakcija į vydūniškojo tipo simbolizmą galima nustatyti tik netiesiogiai. Pvz., prisiminus, kad iš visų lietuvių autorių knygų J. Rainio, skaičiusio ir lietuviškai, bibliotekoje daugiausia vietos užėmė Vydūno veikalai (5,p.212). Arba pasitelkus gerokai internacionališkesnio meno, tapybos, pavyzdį.

K. Simonis, kurio paveikslų struktūrinė bei tipologinė giminytė su Vydūno kūryba yra daugiau negu akivaizdi (tą pastebėjo dar Vaižgantas) ir kuris, panašiai kaip ir straipsnyje aptariami lietuvių dramaturgai, Lietuvoje dažniausiai vadinamas romantiku bei alegoristu, 1926 m. surengė parodą Rygoje. K.Šimonio kūrybos tyrinėtoja D.Jedzinskienė teigia, kad tai buvusi „viena reikšmingiausių dailininko personalinių parodų“ (8,p.20), vainikuota didžiule sėkme, po kurios dailininkas imtas labiau vertinti ir tėvynėje. Apie tą parodą, vadinantą net vienu žymiausiu metų reiškiniu Rygos meniniame gyvenime (!), entuziastingai

rašė beveik visi Latvijos sostinės laikraščiai, „recenzijų autoriai atkreipė dėmesį į simbolinę tikrovės interpretaciją“ (ten pat).

Latviškasis kontekstas dar labiau išryškina tam tikrą simbolio ir simbolizmo poetikos sampratų vienpusiškumą, dominavusį rašant lietuvių dramaturgijos istoriją. Tai patvirtintų ir rusiškasis (L.Andrejevo dramaturgija) ar vokiškasis (ponatūralistinė G.Hauptmanno dramaturgija) kontekstai. Pats M.Maeterlinckas, netgi siekdamas atskleisti jam rūpimas žmogaus sritis, kurios esančios „daug prasmingesnės, daug gilesnės ir daug įdomesnės negu proto ir sąmonės sritis“ (24,p.88), tolo nuo karštingiškų pirmosios savo pjesės „Princesė Malen“ (1889) vizijų ir artėjo prie alegoriško, konstruktyvaus ir ramaus simbolizmo formų „Mėlynojoje paukštėje“. „Juo plačiau turtėja mūsų vidaus patyrimas, juo metamieji simboliai yra abstraktingesni“, - prasarė didžiausias abstrakcijų priešas B.Sruoga (14,p.174).

Taigi, manytume, yra pakankamas pagrindas bendrame neoromantinės lietuvių dramaturgijos sraute išryškinti *poetinę* simbolizmo paradigmą, kurią ir sudaro čia aptartos ar tik paminėtos lietuvių autorių dramamos. Tuo labiau kad bendrasis kai kurių šios grupės dramų modelis idealiai sutampa su „čiurlioniškojo arba lietuviškojo simbolizmo ryškiausios apraiškos“ (V.Daujotytė) - V.Mykolaičio-Putino rinkinio „Tarp dviejų aušrų“ - modeliu. Juk akivaizdu, kad skraidantis M.Šikšnio personažas transformavosi į „žemės vylingus sapnus“ paniekinusius sakalus, o tarp kalno viršūnės ir slėnio besiblaškantys M.Pečkauskaitės „Pančių“ (kaip ir G.Hauptmanno „Paskendusio varpo“) protagonistas - į „Viršūnių ir gelmių“ lyrinį herojų. Tik ar nevertėtų epiteto „čiurlioniškasis“ keisti į tikslesnį - „šimoniškasis“?

LITERATŪRA

1. Croce B. Aesthetik. Tubingen, 1930.
2. Čiurlionienė (Kymantaitė) S. Lietuvoje. Vilnius, 1910.
3. Dietrich M. Europäische Dramaturgie im 19. Jahrhundert. Graz-Köln, 1961.
4. Dobilas J. M. Vaitkus. „Žvaigždės Duktė“ // Baras. 1925.Nr.7.
5. Gaižiūnas S. Kultūros tradicijos baltų literatūroje. Vilnius, 1989.
6. Gudaitis L. Permainų vėjai. Vilnius, 1986.
7. Herhačiuuskas J.A. Erškėčių vainikas. Vilnius, 1992.
8. Jedzinskienė D. Kazys Šimonis. Vilnius, 1986.
9. Lankutis J. Lietuvių dramaturgijos tyrinėjimai. Vilnius, 1988.
10. Mykolaitis-Putinas V. Raštai. Vilnius, 1969.T.10.
11. Peyre H. Co to jest symbolizm? Warszawa, 1990.
- 12.1 konferencija „Lietuva - Latvija: praeitis, dabartis, ateitis“. Pranešimų tezės. Kaunas, 1994.
13. Simboli un viņu liktenis // Stari. 1906. N.5.
14. Sruoga B. Verpetai ir užuvėjos. Vilnius, 1990.
15. Šikšnys M. Sparnai. Vilnius, 1973.
16. Tamošaitis R. Romantizmo paradigma epochų perspektyvoje // Metai. 1995. Nr.1.
17. Vaičiūnas P. Dramos ir komedijos. Vilnius, 1971. T.1.
18. Vydūnas. Amžina ugnis. Vilnius, 1968.
19. Vydūnas. Raštai. Vilnius, 1992.T.3.
20. Белый А. Символизм как миропонимание. Москва, 1994.
21. Божович В.И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция: конец XIX — начало XX века. Москва, 1987.
22. ГасснерЦ. Форма и идея в современном театре. Москва, 1959.
23. Лотман Ю. Символ в системе культуры //Труды по знаковым системам. Тарту, 1987. Т.21.
24. Метерлинк М. Сокровище смиренных. С.-Петербург, 1903.
25. Минц З.Г. Понятие текста и символистская эстетика//Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам: I (5). Тарту, 1974.
26. Пшибышевский С. Полное собрание сочинений. Драммы. Москва, 1909. Т.4.
27. Ряполова В.А. У.Б.Йейтс и ирландская художественная культура. 1890-е -1930-е годы. Москва, 1985.

Vigmantas BUTKUS

A REAL CHARACTER OR A CONDITIONAL FIGURE?

The Poetry of Symbolic Neo-Romanticism in Lithuanian Drama

Abstract

Lithuanian Neo-Romantic drama is represented by two distinct trends - psychological and symbolic. The article concentrates on the analysis of symbolic poetry.

The type of symbolism that prevailed in Lithuanian drama could be best defined as constructive. The emergence of this type of symbolism was marked by M.Šiaulėniškis' (M.Šikšnys') "Wings", 1906 (published 1907) and Vydūnas' "The Shadows of Ancestors", 1908. Later this manner of writing was evident in the dramaturgy of P.Vaičiūnas, Vydūnas, L.Gira, S.Santvaras, V.Krėvė, V.Mykolaitis-Putinas, S.Čiurlionienė, M.Pečkauskaitė, M.Vaitkus and others. Most dramas, written by the authors mentioned above, are

characterized by a planned symbolism. The characters are flat, of a puppet-like type, and simply represent general qualities and ideas thus balancing on the boundary between symbolism and allegory. These particular features were criticised by some competent pre-war Lithuanian literary critics, B.Sruoga and J.A.Herbačiauskas among them. It should be noted, however, that a number of these features (eg allegorization, static characters, etc.) are characteristic of European symbolic Neo-Romantic drama as such. This is clearly evident in the creative tendencies and works by M.Maeterlinck, G.Hauptmann, J.Rainis and L.Andrejev.