

Stebuklinė Lietuva: tautinės lauko misterijos tarpukario Lietuvoje

Šarūnė Trinkūnaitė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius

El. paštas sarune_tri@yahoo.com

Straipsnio tikslas yra išanalizuoti lietuvių teatrologijoje dar tik labai fragmentiškai tyrinėtą tarpukario Lietuvoje (ypač 3-iojo deš. antroje pusėje) išpopuliarėjusių tautinių lauko misterijų – dažniausiai krikščioniškosios ateitininkų organizacijos iniciatyva rengtų mėgėjiškų masinių spektaklių po atviru dangumi – tradiciją: 1) rekonstruoti šio teatro (at)gimimą lėmusias priežastis, pagrindines jo intencijas ir esmines jų įgyvendinimo strategijas; 2) iširti pagrindines šio teatro raidos trajektorijas ir gana greitą jo finalą (jau 4-ojo deš. pr.) išprovokavusius veiksnius.

RAKTAŽODŽIAI: misterija, tautinė lauko misterija, tautinis teatras, masinis spektaklis, šventė, tautinė bendruomenė / bendruomeniškumas, *sacrum*, kolektyvinis išgyvenimas, emocinis poveikis, utopija

Lietuviškos lauko misterijos, t. y. masinio misterinio vaidinimo po atviru dangumi, idėja gimė jau pačioje nacionalinio teatro istorijos pradžioje¹. Ją pasiūlė, tiksliau sakant, tiesiog ėmė praktikuoti Vydūnas, XIX–XX amžių sandūroje Tilžės Jokubinės parko aikštelėje, ant Rambyno kalno ar kt. vietose su Tilžės lietuvių giedotojų draugija (1895–1935) pradėjęs inscenizuoti pasaulio, tautos ir žmogaus gyvenimo „slėpinio“ refleksijai kviečiančią savo dramaturgiją².

Su dramine Vydūno kūryba atsivėrusi teatro kaip ypatingos – nekasdienės, pakylėjančios, savaip apvalančios ir naujai suvienijančios – patirties vietos idėja³ laisvėjančioje XX a. pr. Lietuvoje sukėlė didžiulį susižavėjimą. Visiškai suprantama: ji

1 Šioje vietoje reikėtų pabrėžti, kad lietuvių teatrologijoje šio specifinio teatro žanro ypatumus apibendrinanti sąvoka iki šiol nėra iki galo nusistovėjusi, o tiksliau – egzistuoja tarsi išskaidyta į keletą dalinių sąvokų, vienais atvejais labiau akcentuojant dramatinį turinį („misterija“, „tautinė misterija“, „tautos likimo misterija“), kitais – teatrinio atlikimo pobūdį („masinis spektaklis“, „vaidinimas po atviru dangumi“, „vaidinimas gryname ore“). Šiame darbe pasitelkiamas „tautinės lauko misterijos“ konceptas iš esmės yra naujas; jis leidžia optimaliausiai įvardyti šios scenos meno formos savitumą tiek temos, tiek atlikimo aspektu.

2 Tiesa, pats Vydūnas misterijos sąvoką vartojo gana atsargiai (pirmą kartą ją pasitelkė, įvardydamas tautos atgimimo istorijos finalą poetizuojančios „Šventos ugnies“, „dramatiškos aidijos“, „Probočių šešėliai“ (parašyta 1900; suvaidinta 1901; išleista 1908) trečiosios dalies, žanrą; vėliau misterijomis pavadino dar keturias savo pjeses – Žalgirio mūšio jubiliejui skirtą „Mūsų laimėjimą“ (par. ir suv. 1910, išl. 1913), lietuvių tautosaką ir mitologiją interpretuojančias „Sigutę“ (par. ir suv. 1912, išl. 1914) bei „Raganą“ (par. ir suv. 1914, išl. 1918) ir karo tematiką reflektuojančius „Jūrų varpus“ (par. 1914, išl. 1920), o apie lauko teatrą, regis, išvis niekada nekalbėjo (veikiausiai priešingai – nuosekliai vartojo „reginio“ / „regesio“ kategoriją, iš esmės ignoruojančią vidaus ir lauko scenos skirtumą). Ir vis dėlto Vydūno teatras ir lauko misterija – galima drąsiai teigti – turėjo daug daugiau sąlyčio taškų, nei pripažino Vydūnas; juk akivaizdu: didžioji dalis jo dramaturgijos lengvai paklūsta žanriniais-estetiniams misterijos reikalavimams ir, kaip liudija scenografijos remarkos, yra sumanyta didelėms lauko aikštelėms (nors, žinoma, buvo vaidinama ne tik jose).

3 Plačiau apie Vydūno teatrą žr. Martišiūtė 2004: 141–150; Trinkūnaitė 2007: 202–227.

jautriai atliepė tai, ko nebegalėjo atliepti „lietuviškųjų vakarų“ sąjūdžio tebepropaguojamas, bet vis akivaizdžiau nebepakankamas ir vis didesnę nusivylimą keliantis, ankštose erdvėse besiglaudžiantis kasdienės buities komedijų teatras, – ji atliepė tai, ką turėjo omenyje Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė, kai 1910 m. kalbėjo apie „troškimą ko nors gilesnio, negu gili žmogaus psichologija <...>, troškimą visa apimančių simbolių, neišaiškinkamo, aukštesnio, mistiško“⁴. Kita vertus, šis troškimas, akivaizdu, kažkaip nesutapo – aiškiai prasilenkė – su nacionalinio lietuvių teatro raidoje pamažu ryškėjusiomis „nemistiškomis“ jos linkmėmis. T. y. magistralinės XX a. 2-ojo deš. lietuvių scenos raidos trajektorijos formavosi, liudydamos atsiribojimą nuo vydūniškos tradicijos (ja sekančią misteriją stumdamos į literatūros teritoriją – leisdamos jai likti tik *lesedrama*) ir palaipsniui kanonizuodamos kitą – vidaus scenai pritaikytos istorinės-herojinės tragedijos – žanrą (į kurio rėmus, beje, anuo metu buvo bandoma įsprausti ir Vydūno dramaturgiją)⁵.

Vis dėlto ši, atrodo, nutrūkusi Vydūno inicijuoto „aukštesnio ir mistiško“ teatro istorija netrukus, jau Nepriklausomybės pradžioje, atgimė ir – dar daugiau – per kelerius metus įsibėgėjusi su dviguba jėga tarytum atgaivino visą Lietuvą. O būtent: 1923 m. gegužės 6 d. Kaune, Vytauto ažuolyne, Menininkų dienos ir medžių sodinimo šventės proga įvykęs pirmasis masinis lauko spektaklis Nepriklausomoje Lietuvoje – Valstybės teatro režisieriaus Konstantino Glinskio paruošta tuometinio Valstybės teatro direktoriaus Liudo Giros misterija „Stebuklo valanda“ (kuri, beje, atrodo, buvo ir nufilmuota) – sužadino didžiulį lietuvių visuomenės entuziazmą. Trečiojo dešimtmečio antroje pusėje jis įsiliepsnojo dar kaitriau – ėmė tiesiog lietus per kraštus: įvairiose lauko scenose – daugiausia krikščioniškos ateitininkų organizacijos iniciatyva – rengiami masiniai tautinių misterijų spektakliai, toliau kvietę – būrę, telkę – Lietuvą kolektyviniam „stebuklo valandos“ išgyvenimui, nepaliaudami kėlė tokį ažiotažą, kokio XX a. I pusėje niekada nekėlė Valstybės teatras (publika juos tiesiog „šturmavo“: nusėsdavo visų aplinkinių pastatų stogus, – vėl ir vėl fiksavo lietuvių spauda, – įsilipdavo net į aukščiausių medžių viršūnes, vis mėgindavo „chuliganiškai“ prasiveržti pro nebesusitvarkančius kontrolierius, etc.).

Viena vertus, visiškai suprantama: šios minias buriančios grandiozinės 3-iojo deš. lauko misterijos, kurios, akivaizdu, gaivino, tarsi pratęsė „prarastąjį laiką“ – viena paskui kitą aktualizavo dar XIX a. pab. lietuvių romantizme įdiegtą specifinį tautinę kraštovaizdį, tiksliau sakant, toliau kūrė svajonių ar sapno Lietuvą (amžinosios ugnies aukurų dūmais nutviekstą, karžygiais, kriviais, vaidilutėmis, probočių šmėklomis ir pan. apgyvendintą, iškilmingomis eisenomis, chorų giesmėmis ir pakiliomis

4 Čiurlionienė 1910: 55.

5 Šia prasme turbūt visai dėsninga, kad po XX a. 1-ojo deš. pab. – 2-ojo deš. pr. lietuvių dramaturgijos pastangų apginti ir išsaugoti misterijos žanrą – po Juozapo Albino Herbačiausko „Lietuvos griuvusių gimno (Dainiaus symphoniško sapno)“ (1907), Jono Basanavičiaus šešiasdešimtmečiui skirtos Liudo Giros „Beauštančios aušrelės“ (1913) ir pan. – misterija išnyko, tarsi pasijutusi nebereikalinga.

deklamacijomis aidinčią žemę)⁶ – buvo savotiškas vaistas – pasak Gražinos Mareckaitės, „gydė nuo tautinio menkavertiškumo“⁷. Kita vertus, visgi: ar tikrai, ar tik tai, ar iš viso – tai⁸?

Palaimintoji Lietuva:

„mūs žemė“, kurią „praamžino Dievo šviesa ir teisybė laimėjimo šventei prikėlė“

Jau pačioje Valstybės teatro istorijos pradžioje kilo ir, regis, su kiekviena diena vis stiprėjo prarasto jo ryšio su tauta pojūtis. Teatras, atrodė, nebeburia, nebevienija, nebetelkia – nebešvenčia – tautos⁹. Sunerimęs Vydūnas 1923 m. rašė: „Juk gyvename dabar ypatiai svarbiais tautos laikais [t. y. tam tikra prasme „pereinamaisiais“ / besikeičiančiais valstybės istoriją pradedančios tautos laikais], o kas ten buvo vaidinama? <...>. Berods, Nepriklausomybės šventėms būk buvę statomi historės veikalai [lenkų autorių pjesės – Adamo Asnyko „Keistutis“ (1921; rež. K. Glinskis) ir Juliuszo Słowackio „Mindaugis“ (1923; rež. K. Glinskis)], bet ar tie tinkamai parinkti?..“¹⁰ Tiesa, netrukus galingai driokstelėjusi „pompeziška“ Maironio „Kęstučio mirtis“ (1924; rež. Borisas Dauguvietis), atrodo, šiek tiek apmalšino besitvenkiantį šventiško tautinio teatro ilgesį: šiuo pastatymu, kaip teigė *Lietuva*, „mūsų Valstybės Drama pagaliau parodė tikrai suprantanti lietuvių dvasios, šių dienų dvasios reikalavimus, mūsų troškimą sukurti tikrąjį lietuviškumą, tautos idealams ir siekimams viso labiausiai atitinkantį meną“¹¹. Tačiau šios viltys nepasiteisino – žlugo, nė nespėjusios išsiskleisti. Tiesą sakant, jau iškart po „Kęstučio mirties“ ėmė aiškėti, o 3-iojo deš. vid. tapo visiškai akivaizdu, kad Valstybės teatras nesugeba atsiliiepti į „ypatiai svarbų tautos laiką“: tik „tampo ir kryžiuoja po dulkėtą estradą mūsų nabašninkus kunigaikščius ir knygnešius“, – 1925 m. rašė Balys Sruoga, – „kasa iš kapų tuos pabaltintus grabus“, bet „neraiškia tautos dvasios, nerutulioja tautos kūrybinės energijos“¹².

Šia prasme visiškai dėsninga, kad kaip tik šiuo nusivylimo teatru laiku, 1925 m. rugpjūčio 11 d., po atviru dangumi Vytauto ažuolyne Ateitininkų jubiliejinio kongreso

6 Plačiau apie lietuviškų misterijų ištakas XIX a. pab. romantizme žr. Martišiūtė 2006: 136–141.

7 Mareckaitė 2004: 59.

8 Juo labiau kad masiniai lauko spektakliai buvo nepaprastai populiarūs visoje tarpukario Europoje ir JAV (analiizuodama masinį lauko teatrą tarpukariu Erika Fisher-Lichte išskiria tris svarbiausias, įtakingiausias („politiškiausias“) jo vietas – sovietinį revoliucinį teatrą (1917–1920), nacių *Thingspiel* (1933–1936) ir sionistinio teatro sąjūdį JAV (1933–1946) (Fischer-Lichte 2005: 87–204) ir iš esmės neturėjo nieko bendro su „tautinio menkavertiškumo gydymu“.

9 Nepriklausomybės pradžioje Kaune veikęs režisieriaus Antano Sutkaus vadovaujamas Tautos teatras (1919, 1923–1925), bandęs formuoti tautos dvasią įprasminančio tautinio-romantinio teatro programą, iš esmės buvo utopinis projektas; šalti, dirbtiniai, „negyvi“ tautiniai jo spektakliai nešventė tautos, ko gero, dar labiau nei Valstybės teatro pastatymai – publika juos „stačiai nevykusiais koliojo“ (Dižonis 1923: 5).

10 Vds [Vydūnas] 1923: 46.

11 Alfa 1924: 10.

12 Sruoga 1925: 426.

proga pasirodžiusi L. Giros režisuota jo paties misterija „Paparčio žiedas“¹³ sukėlė didžiulį pagyvėjimą: ji, atrodė, pagaliau išreiškė „tautos dvasią“, pagaliau įsteigė, – džiaugėsi *Lietuva*, – „tikrą lietuvių tautinį teatrą, kur atgaivinant antikos teatro formas, jo pagrindan dedamas tautinis elementas“¹⁴. Tiksliau sakant, „Paparčio žiedas“ pabandė švęsti tautą: subūrė mini Lietuvą – „sutraukė daug gausingos publikos ne vien iš kongresantų, bet ir daug [įvairių socialinių sluoksnių, įvairių profesijų, įvairių pažiūrų, etc.] kauniečių“¹⁵ – ir pamėgino suteikti jai progą pabūti emociniais ryšiais susieta vieninga bendruomene; nors užsitęsė daugiau nei dvi valandas, iki galo „valdė žiūrėtojų nuotaiką“¹⁶ ir nepaleido net tada, kai baigėsi: „po vaidinimo žmonės su žibintais dainuodami grįžo Kauno gatvėmis“¹⁷...

Tai, kas labiausiai įkvėpė „Paparčio žiede“, ko gero, buvo jame pasakojama neabejotinai iš Vydūno teatro sugestijų kilusi alegorinė tautos išnykimo ir prisikėlimo istorija – savotiška mirties ir atgimimo ritualo inscenizacija¹⁸. Tiesa, ši istorija 3-iojo deš. vid. atgimė radikalai pakitusi. O būtent: skirtingai nuo Vydūno, „Paparčio žiede“ tautos prisikėlimas reiškė ne ilgo, sudėtingo ir įtempto herojaus / herojės aukojimosi proceso atomazgą, bet be žmogiškųjų pastangų tiesiog nutinkantį *dieviškąjį stebuklą*. T. y. Vydūno teatre alinančiai sunkiai „dirbusį“ tautos „atpirkėją“ pakeitė Dievo malonės Lietuvai inkarnacija – tyraširdis „trečias brolis“: jis, Bernelis-Vaduotojas (kurį suvaidino Valstybės teatro primadona Ona Rymaitė), patikėjęs „dievybės pagalba / karščiau, nei tikėjo“, staiga įgijo pačius galingiausius „vadavimo“ kovos įrankius – žirgą, kuris „niekad neklumpa“, šarvus, kurių „joks kardas nėra da / perkirtęs niekad“, ragą, kurio „šaukimo balsan“ sukils „kas bus tiktai gyvas“, etc. – ir raganų, kryžiuočių pagalbininkų nevilčiai radę stebuklingąjį paparčio žiedą, per vieną akimirką išgelbėjo – tarsi atkerėjo – Lietuvą; maža to, ši Lietuva – finale iškilmingai giedojusiam karžygių chore reprezentuojama tuolaikinė išgelbėtųjų / palaimintųjų lietuvių bendruomenė – vėl šaukėsi Bernelio-Vaduotojo ir vylėsi „laisvės ir garbės skaistaus paparčio žiedo“ stebuklo: „tebgyvas dar Vaduotojas-Bernelis! / Ir laukia jis, / kada pašauks Tėvynė, / pašauks vaduoti Gedimino sosto, / mūsų Vilniaus senjo“¹⁹...

Šis stebuklo laukimas tęsėsi. T. y. „Paparčio žiedą“ pasekusios lauko misterijos, įsipareigojusios, kaip rašo literatūrologė Dalia Jakaitė, „krikiščiioniškosios ir tautinės

13 Kaip prisiminė ateitininkas Antanas Vaičiulaitis, šios misterijos pastatymu „rūpinosi ar tik ne Juozas Grušas, turbūt kaip „Šatrijos“ [literatūrinės ateitininkų draugijos] pirmininkas: „jis pats darė viską, jei pritrūko siūlų, siuvant misterijos dalyviams drabužius, jis bėgo į krautuves jų nupirkti, užuot ką nors pasiuntęs“ ir pan. (Vaičiulaitis 1992: 165).

14 A. J. 1925: 5.

15 Ateitininkų jubiliejinis kongresas 1925: 2.

16 A. J. 1925: 4.

17 Liambda 1925: 3.

18 Anot E. Fischer-Lichte's, mirties ir atgimimo ritualas atsispindėjo pačiose įvairiausiose ir politiškai skirtingiausiose masinio tarpukario teatro rūšyse (nors vienas atvejais inicijavo socialinės klasės, kitais – tautinės ar rasinės bendruomenės, dar kitais – tautos, valstybės, etc. mirties ir atgimimo naratyvą); šia prasme masiniai spektakliai buvo „ypatinga teatro ir ritualo susiliejimo vieta“ (Fischer-Lichte 2005: 197).

19 Gira („Paparčio žiedas“) 1928: 41, 58, 63, 94, 96.

ideologijos“ sintezės paieškoms²⁰, toliau pasakojo tą pačią stebuklinio Lietuvos atgimimo – Lietuvos atgimimo kaip aukščiausiosios dieviškos valios išsipildymo – istoriją. Neabejotinai įtaigiau, o kartu ir prasminėms korekcijoms imliausią balsą ši istorija įgijo misterinio lietuvių lauko teatro viršūnę ženklusioje ir didžiausio populiarumo sulaukusioje Vinco Mykoloičio-Putino „Nuvainikuotoje vaidilutėje“, kuri pasirodė net triskart – 1927 m. liepos 18 d. reorganizacinės ateitininkų konferencijos-šventės proga Palangoje, Birutės kalno šlaite (rež. L. Gira, komp. Jonas Dambrauskas), 1928 m. gegužės 15 d. Nepriklausomybės dešimtmečio iškilnių išvakarėse Kaune, Žemės ūkio ir pramonės parodos aikštėje (rež. Borisas Dauguvietis, komp. J. Dambrauskas, dalyvavo Kotrynos Steponaitytės baletas), ir (šiek tiek V. Mykoloičio-Putino pakoreguota – perrašyta į „Vaidilutę-Motiną“) 1930 m. rugpjūčio 15 d. Vytauto Didžiojo 500-ųjų mirties metinių proga, per Birutės šventę, vėl Palangoje, prie Birutės kalno (rež. pulkininkas Vladas Braziulevičius, scenogr. Kazys Šimonis, komp. J. Dambrauskas).

Šioje vietoje pirmiausia pabrėžtina: jau ne sykį Lietuvos lauko scenose vykęs Lietuvos prisikėlimo stebuklas „Nuvainikuotoje vaidilutėje“ vyko gerokai kitaip. Viena vertus, jis vyko kaip paskutinis – lemtingas – kantraus Dievo malonės Lietuvai kartas: „milžiniškai didelis, galingas ir rūstus“ Dangaus Valdovas Lietuvai suteikė paskutinį šansą („Paskutinį kartą yr duotas jiems gyvybės raktas ir paskutinį kartą kelias amžinybėn atdarytas – ir paskutinį kartą pašaukti kūrybos žygin,– ir jeigu jų krūtinėse nebėr kūrybos galios, sutrepsiu juos į jujų nedorybių purvą!“), o Lietuva, sutelkusi visas išgales, bandė būti verta stebuklo – ilgaamžės svetimųjų priespaudos kančiose apsivaliusi, stengėsi pajusti gyvą Birutės dvasią ir išgirsti tebeaidinčią Didžiojo Valdovo (Vytauto) ištarmę apie Dievo paskyrimą „mums valdyt pasaulį“ („Argi ne aš rytuos piktus mongolus / tramdžiau kardu, pamynęs gudo žemę! / Argi ne aš nuožmaus teutono galvą / pamyniau koja Žalgirio laukuose?! / Beliko vien tik nuo klastingo lenko, / kuris kaip voras čiulpia mano žemę, / šventąja karūna ir sostu atsiskirti [šioje vietoje, žinoma, aiškiai girdėjosi ir „Paparčio žiedo“ finale skambėjęs aktualus lenkų atimto Vilniaus vadavimo motyvas] – / ir mano žemė būt laisva per amžius, – / ir jai visi valdovai galvas lenktų, / nes Dievas skyrė mums valdyt pasaulį!“)²¹. Kita vertus, ši Dievo malonės istorija „Nuvainikuotoje vaidilutėje“ koegzistavo su novatoriška (o tiksliau sakant, vydūniška) herojės – vaidilutės Birutės – maišto ir skausmingo pasiaukojimo istorija²², kuri tarsi sugražino pirmosiose tautinėse 3-iojo deš. lauko misterijose išsitrynusį savarankiško žmogaus apsisprendimo

20 Jakaitė 2002: 152.

21 Mykolaitis-Putinas 1927, 7–8: 7; 10: 204.

22 Plg. pirmosios „Nuvainikuotosios vaidilutės“ iniciatorių įrašą spektaklio programėlėje: „Mūsų valstybės ir tautos puolimas praicity „Nuvainikuotojoj Vaidilutėj“ norima nušviesti kaip pervėlybos krikščionybės priėmimo pasėka. <...>. Dievai tarsi pavergę laikė savo aukuruose mūsų žemės ir tautos dvasią. Dėl to maištas prieš dievus, nors subjektyvės sąžinės atžvilgiu nuodėmingas darbas, „Nuvainikuotojoj Vaidilutėj“ reiškiasi kaip Žemės Dvasios vadavimo žygis. Pašvęstoji Vaidilutė, pamindama duotąją dievams priesaiką, tapdama sūnaus motina, kuris įveda į tautą naują religiją, pakerta dievų galybę, duoda tautai naujų kūrybos galių, bet nusikalsta dorovinei tvarkai – ir čia glūdi jos žygio tragizmas“ (cit. iš: Bakutytė 2004: 18).

ir dalyvavimo aspektą, t. y. į dieviškojo stebuklo istoriją įbrėžė žmogiškųjų pastangų istorijos briauną. Būtent apie tai finale giedojo choras, pasitikdamas Šeštąjį – atgimimo – amžių: jis šlovino nebe tik „Praamžino Dievo šviesą ir teisybę“, kuri „laimėjimo šventei mūs žemę prikėlė“, bet ir žmonių „kūrybos žygį“, kuriam įkvėpė „skaisčios Vaidilutės kilni motinystė“, atgaivinusi prislėgtą „Žemės Dvasią“²³.

Matyt, kaip tik dėl šio dualizmo „Nuvainikuotoji vaidilutė“ paveikė labiau nei kuri nors kita lauko misterija iki jos ar po jos – tapo tikra susibūrusios, kolektyviniam savo likimo išgyvenimui susivienijusios Lietuvos švente ir paakino kalbėti apie tai, kad, kaip rašė *Židinys*, „spektakliai gamtoje“ yra tai, kas „lietuvio sielai <...> ypatingai tinka“ ir įduoda „tikriausią raktą į tautiškojo lietuvių teatro meno kūrybą“²⁴. Tiksliau sakant, ko gero, neatsitiktinai būtent „Nuvainikuotoji vaidilutė“ stipriausiai suveikė iš esmės visuose masiniuose lauko spektakliuose bandytos naudoti dar Vydūno siūlytos specifinės emocinio poveikio / užkrečiančios energetikos kūrimo strategijos – strategijos, kurias Erika Fischer-Lichte įvardija kaip masiniam teatrui būdingas (iš Maxo Reinhardt'o jo „pasiskolintas“) „publikos įtraukimo į reprezentuojamą bendruomenę [vieningos aktorių ir žiūrovų bendruomenės kūrimo] strategijas“, t. y. „1) specifinės erdvės įvaldymo, 2) atmosferos veikimo, 3) dinamiinių ir energetinių kūnų [choro] judėjimo erdvėje priemonės“²⁵.

Šiuo požiūriu itin išsiskyrė „tikroje vietoje“ – Palangoje, Birutės kalno šlaite, – atliktos „Nuvainikuotosios vaidilutės“ – autentiškos erdvės atradimo ir energetinio apgyvendinimo atvejai. Būtent ši „tikra vieta“, atrodo, buvo tai, kas jose atsivėrusiai stebuklinei Lietuvai leido tapti tikra, juntama, patiriama Lietuva. „Tikra vieta“ – „tradicijų pašventintas kalnas“, „apsuptas senų pušų“ ir „mirkantis įvairiaspalvėmis turtingų fantastinių ir istorinių kostiumų spalvomis bei atstojančių rampos šviesą fakelų ugnimis“ – kalnas, kurio „aukštumoje, tarp dviejų tiesių, gėlių girliandomis papuoštų pušų, degė dievo Perkūno altorius, – po 1927 m. maždaug 4 000 žiūrovų akivaizdoje įvykusios „Nuvainikuotosios vaidilutės“ išpūdziais dalijosi rusiškasis „Aidas“ (Ἄιδο), – „rodėsi tarsi iš tikrųjų atgimusio senovės laikų švento ritualo vieta“²⁶; ši „tikra vieta“ ir ją dekoruojantys „tikros gamtos“ efektai – paslaptinga miško prietema, tylus „jūros ošimas, nakties tolimų žaibų blykčiojimai“, etc., – rašė *Lietuva*, – tarytum kvietė dalyvauti nebe tiek teatre, kiek ypatingoje tautos likimo „tikrovėje“²⁷... Tam tikra prasme visiškai dėsninga, kad 1930 m. darsyk sugrįžusi į pasiteisinusią „tikrą vietą“, „Nuvainikuotoji vaidilutė“ ženkliai išplėtė savo masiškumo apimtis – tarsi pamėgino išdidinti „tikrą Lietuvą“; šio spektaklio režisierius, Lietuvos karių teatro vadovas V. Braziulevičius prisiminė: „Dalyvavo, be mūsų,

23 Mykolaitis-Putinas 1927, 10: 210.

24 L. G. 1928: 419.

25 Fischer-Lichte 2005: 106.

26 Cit. iš: Bakutyte 2004: 19.

27 Ig. R-nas 1927: 6.

kai kas iš Valstybės teatro aktorių bei technikos personalo, įvairūs kiti talkininkai, kariuomenės ir policijos daliniai ir keturi chorai. <...> Scenoje (su kariuomene ir statistais) buvo apie 900 asmenų, o žiūrovų iš Lietuvos ir užsienių (papigintais geležinkelių bilietais) vien tik su bilietais – per 6 000 asmenų. Ir dar už tvorelių didelė minia aplinkui. <...> Be stambių minios grupių scenoje, jungtinio choro, fantastiškų šokių, dar ir paskiri chorai su statistais žygiavo avanscenoje. Sunku ir pavojinga buvo vaidinti su arkliais, sujaudintais per daug ryškių spalvotų šviesų [šiam pastatyme buvo naudojama pirotechnika], muzikos ir nepaprastos minios. Vis dėlto Kęstutis, paėmęs į rankas Birutę, laimingai ir efektyviai vienu arkliu dviese išjojo. <...> [Finale] tauta, atstačiusi savo laisvoje dabartyje didingą praeitį, džiūgavo ir tikėjo savo šviesia ateitimi²⁸ – „minia [nors tikriausiai ne susirinkusi didžiulė tautą reprezentuojanti minia, o tik ją simbolizuojantis choras], giedodama „Pasveikinkim lauktąjį gyvasties amžių“, kilo į kalną aukštyn ir giedodama išnyko toly“²⁹...

Visgi ši „Nuvainikuotoji vaidilutė“ buvo paskutinis galingas tautinių lauko misterijų tradicijos akordas. Akivaizdu: V. Mykolaičio-Putino pjesės spektakliais pasiekusi savo viršūnę, 4-ojo deš. pr. ši tradicija pastebimai pravėso – išseko. Viena vertus, tarsi ir suprantama: per pirmąjį savo Nepriklausomybės dešimtmetį Lietuva susikūrė keletą nacionalinių savo švenčių ritualų; „džiūgaujančios“ tautos telkimui nebereikėjo teatro. Kita vertus: ar tik tai, ar tik dėl to tautinio masinio teatro lauke nebeliko?

Susimuluota Lietuva:

„kur toji mūs žemė, apie kurią tiek svajota?..“

Jau pačios pirmosios tautinės lauko misterijos sukėlė abejonių. Visgi kažkas ne taip, – po „Paparčio žiedo“ pareiškė *Lietuvos žinios*, su pasismaginimu kalbėdamos apie netyčinę, bet absoliučią suplanuoto šventiško *sacrum* karikatūrizaciją: „tai buvo ne vaidinimas, bet kažkas pasakiškai nesąmoningo, nežmoniško“, „kažkas“, kur „surinkta minia abiejų lyčių žmonių – iš darbo biržos, tur būt – visą laiką grynųjų gryniausiais pakaruoklių balsais kalbėjo, nekalbant jau apie judesius ir mizanscenas“; tai buvo „kažkas“, po ko teliko tik pakartoti po Kauną pasklidusį aštrų ketureilį: „sakė – bus misterija;/ atėjau – mizerija,/ pamačiau isteriją/ ir susirgau... dezinterija“³⁰... Žinoma, šitaip kalbėdamos valstiečių-liaudininkų *Lietuvos žinios* bent jau šiek tiek perdėjo, tačiau iš esmės neklydo: pirmųjų tautinių lauko misterijų intencijos suburti tautą kolektyviniam stebuklinės Lietuvos išgyvenimui daliai tautos išties atrodė tik kaip radikali jos priešybė – juokingos, „mizeriškos“ Lietuvos – rezultatas.

Tiesa, vėlesnių lauko misterijų organizatoriai, atrodo, uoliai bandė susigrąžinti „atskalūnus“ – pašalinti šį susikalbėjimo su savo publika trukdį. O būtent: 3-iojo deš.

28 Braziulis 1965: 109.

29 Mykolaitis-Putinas 1927, 10: 210.

30 Liambda 1925: 3.

antroje pusėje jie vis intensyviau bendradarbiavo su teatro, dailės, muzikos ir šokio profesionalais, ieškojo ypatingų, sakralumo aura pažymėtų ir specifinę energetiką skleidžiančių veiksmo erdvių, plėtė, turtino ir tobulino efektingo masinio reginio iškalbos bei masinio herojaus (choro) vaidavimo priemones, t. y. gludino teatro kaip ypatingo, įtraukiančio, paveikiančio įvykio kūrimo įrankius. 1930 m. birželio 22 d. Kaune, Vytauto ažuolyne, Adomo Mickevičiaus slėnyje, Trečiojo ateitininkų kongreso proga 5 000 žiūrovų akivaizdoje atliktos Vytautui Didžiajam skirtos misterijos „Amžių karžygis“ režisierius Vytautas Bičiūnas kalbėjo: „Daug dėmesio kreipėme į masines scenas, į judėjimą [choreogr. Vera Sotnikovaitė], į gestus, kuriuos beveik nuolat lydėjo muzika [komp. J. Dambrauskas]. <...> Gamtos aplinkuma prisidėjo prie veikalo nuotaikos gilinimo. Tai [buvo] tarsi savotiškas graikų teatro atnaujinimas – mat, vaidinome po atviru dangumi, ir žymus vaidmuo [buvo] skirtas chorui.“³¹

Vis dėlto šios misterinio lauko teatro rengėjų pastangos, reikia pasakyti, pasiteisino tik iš dalies. O tiksliau: 3-iojo deš. antroje pusėje tautinės misterijos tapo neabejotinai efektingesnės ir, visai dėsninga, būrė didesnes nei anksčiau žiūrovų minias, bet šios minios jose vis dažniau dalyvavo kaip teatrinės, o ne šventinės minios; jos netapo vieningomis, stebuklinio tautos prisikėlimo šventę sutartinai švenčiančiomis bendruomenėmis ir – išskyrus, atrodo, tik Palangoje suvaidintas „Nuvaikuotąsias vaidilutes“, kurių metu, kaip po 1927 m. spektaklio buvo rašoma ateitininkų spaudoje, „sunku būtų pasakyti, kokia nuotaika surakino visus į kažkokią vieningą didžiulę masę“³², – pasiliko įvairialypėmis, iš skirtingų žiūrovų sudarytomis miniomis. Matyt, visiškai logiška: dalis šių žiūrovų ne tik nepasiduodavo, neįsitraukdavo į kolektyvinį išgyvenimą, bet veiksmo eigoje ir atsiribodavo – tapdavo ironiškais komentatoriais. Štai netgi populiarioji „Nuvainikuotoji vaidilutė“, atlikta Kaune, Žemės ūkio ir pramonės parodos aikštės dauboje, kurios centre buvo sukonstruotas trijų pakopų aukuras su apačioje įrengtomis landynėmis dvasioms išlįsti ir įlįsti, nebeįstengė įtraukti: juk šiek tiek juokinga, kad priešais pat pirmąsias žiūrovų eiles uždegta „eglišakių gniūžtė vaišino pačius rinktinius žiūrėtojus [garbingus vakaro svečius – katalikų bažnyčios veikėjus, rašytojus, Latvijos mokslininkų delegaciją, diplomatus, Amerikos lietuvius ekskursantus] karčiais ir gausiais to „laužo“ dūmais“, – rašė L. Gira, pirmosios „Nuvainikuotosios vaidilutės“ režisierius³³; tos senųjų dievų šmėklos [už vaidilutės priesaikos sulaužymą Birutę persekiojančios keršto dvasios]“, tiesą sakant, atrodė perdėm „klouniškos“, – L. Girą tarsi papildė *Lietuvos aidas*³⁴... Šiek tiek vėliau, 1929 m., po Vilniaus temai skirtos birželio 16 d. per Kauno Pilies pavasarininkų gegužinę suvaidintos ateitininko Juozo Paukštelio (Vytauto Didžiojo vaidmens atlikėjo „Nuvainikuotoje vaidilutėje“) misterijos „Palaiminti būkit“ *Rytas* jau nė neužsiminė apie šventinę dvasią ir tik pašaipiai atsiduso, užregistruodamas eilinį

31 Tarp dviejų „Amžino karžygio“ repeticijų 1930: 4.

32 Barzdukas 1927: 432.

33 Gira 1928: 2.

34 V. K. 1928: 3.

teatro broką: nors lenkai „yra mūsų priešai, betgi nereikia manyti, kad jie net ir bėgti žmoniškai nemoka“³⁵. Visai netrukus, 1930 m., Juozas Grušas, rašydamas apie „Amžių karžygi“, darsyk akcentavo teatro banalumą, o jo kartojimąsi apibendrina kaip visišką *sacrum* išsisklaidymą: „vietoj ekspresijos gavosi banalus pančių žvangėjimas ir daiktų vartymas“³⁶...

Tai reiškia: misterinio lauko teatro kaip tautinio, tautą vienijančio ir ją švenčiančio teatro projektas iš esmės buvo labai trumpalaikis, o gal net *utopinis*. Ko gero, galima sakyti: tautinės lauko misterijos kilo iš tautinio bendruomeniškumo patirties ilgesio³⁷, bet, be pavienių išimčių, netapo gyva šios patirties vieta; pasitelkiant E. Fischer-Lichte's terminologiją, jos nesukūrė efektyvių sąlygų „gyvai bendruomenės patirčiai (*a living experience of a community*) ar gyvos bendruomenės patirčiai (*the experience of a living community*)“³⁸ rastis.

Dėl to kaltas, matyt, buvo ne tik teatrinė emocijos įtraukimo strategijų banalumas, apie kurį taip dažnai kalbėjo ano meto spauda. Dar daugiau: šis banalumas, ko gero, tiesiog atspindėjo misterijų turinio – jų propaguojamos stebuklinės Lietuvos – banalumą. T. y. misteriniame lauko teatre gaivinama tautinį XIX a. romantizmą tęsianti stebuklinė Lietuva 3-iojo deš. antroje pusėje jau atrodė pernelyg netikra, neįtikima – susimuliuota – Lietuva. Matyt, neatsitiktinai 3-iojo deš. pab. į misterijos *sacrum* erdvę pradėjo veržtis *profanum* – skepsio ar savotiškos savirevizijos – balsas. Turbūt iškalbingiausiai jį įprasmino Vincas Krėvė-Mickevičius: rašydamas antrąją stebuklinio tautos prisikėlimo misterijos „Likimo keliais“ dalį (1 d. – 1926, 2 d. – 1929) – pratęsdamas istoriją, kuri pasakojo apie pasiaukojančią, įvairių pasakos nuotykių kupiną piemenuko Vinco Višvilio kelionę miegančio karaliaus Žvaigždikio, miegančios Lietuvos dvasios, žadinti (1929 m. vasario 16-osios proga Valstybės teatre ją pastatė B. Dauguvietis), – jis jau kalbėjo apie užsikirtusį, iki galo neįvykstantį Lietuvos stebuklą³⁹. Tiksliau: pragmatiškos realybės akivaizdoje sutrikusio savo herojaus lūpomis klausdamas, „kur toji didvyrių tauta, apie kurią aš tiek svajojau, dėl kurios aš tiek vargau“⁴⁰, V. Krėvė-Mickevičius

35 Mc. 1929: 4.

36 Grušas 1930: 7.

37 Tikriausiai galima galvoti, kad 3-iojo deš. antroje pusėje suintensyvėjęs tautinio bendruomeniškumo patirties troškimas buvo savotiška nevilties ar sutrikimo dėl pasibaigusio kolektyvinio nacionalinio sąjūdžio entuziazmo ir neprasidėjusio naujojo, naujai sutelkiančio „tautinio-valstybinio“ entuziazmo išraiška; šioje vietoje, ko gero, galima kalbėti ir apie 1926 m. gruodžio 17 d. perversmą, kuris, tam tikra prasme reikšdamas Lietuvos demokratijos eksperimento pabaigą, neišvengiamai paaštrino tautinės bendruomenės krizės pojūtį (plg.: bendruomeniškumo ilgesys gimsta „liminaliame laike“ ir visada vienaip ar kitaip ženklina „krizės įveikos“ pastangas (Fischer-Lichte 2005: 90).

38 Fischer-Lichte 2005: 140.

39 Šią savo misteriją Vincas Krėvė-Mickevičius pradėjo rašyti pačioje Nepriklausomos Lietuvos pradžioje – ji, kaip pasakojo Vytautas Bičiūnas, turėjo būti „didinga atgimstančiai Lietuvai giesmė“. Tačiau netrukus, „iškylant aikštėn mūsų viešos būklės silpnoms pusėms“, V. Krėvė pradėjo ją perdirbinėti; misterija tapo „nebe džiugiosios giesmės karaliui Žvaigždikiui (atseit Lietuvos valstybei), iš amžių miego pabudusiam, bet slėpiniu, į kurį žvelgus, kyla baimė: bau susivoks šimtmečius merdėjusi tauta, kas darytina ir kuo dėtinus atgimusių pasakų didvyris, nūn tautos laisve vadinamas“ (Bičiūnas 1930: 3-4).

40 Krėvė-Mickevičius 1929: 15.

mėgino dramatiškai nerimą dėl stebuklinės ir realios Lietuvos neatitikimo ir šia prasme tarsi pratęsė Juozapą Albiną Herbačiauską, kuris dar 1907 m. siūlė „išsipagirioti“ – perspėjo dėl pasitikėjimo stebuklu naivumo⁴¹.

Turbūt visai dėsninga: tautinės lauko misterijos, atsisakiusios „išsipagirioti“, t. y. atsisakiusios ieškoti stebuklinės Lietuvos įtrūkio vietų (ignoravusios V. Krėvės-Mickevičiaus pasiūlytas korekcijas), prarado ryšį su gyvąja dabartimi ir ėmė stingti deklaratyvioje patetikoje – nebeteko gyvybės. Jose pradėjo rasti kažkas primygtinio, „kažkas išstenėto“, V. Krėvės-Mickevičiaus misterijos „Likimo keliais“ pirmajai daliai adresuotais Vytauto Kavolio žodžiais tariant⁴². Kitaip sakant, gyvo tautos teatro paieškos pavirto inercija. Tikriausiai būtent tai turėjo omenyje ir teatrines ateitininkų iniciatyvas aktyviai palaikęs Juozas Keliuotis⁴³, kai po „Amžių karžygio“ skaitytoje paskaitoje „Kaip įsigyti estetinę kultūrą“ kritiškai kalbėjo: „Dramos ir vaidybos menas ateitininkų tarpe dar nėra kaip reikiant prigijęs – jis daugiausia tik bandymo stadijoje.“⁴⁴ Galima tik pridurti: „dramos ir vaidybos menas“ dar nebuvo „kaip reikiant prigijęs“, o ši „meną“ įkaitinusi tautos šventės dvasia *jau*, atrodo, buvo prarasta... Tęsti toliau – mėginti praaugti „bandymų stadiją“ – lyg ir nebebuvo prasmės. Logiška: 4-ojo deš. pr. tautinių lauko misterijų tradicija, išsisėmusi, natūraliai užgeso.

Tiesa, 4-ojo deš. pab. misterinis lauko teatras darsyk pamėgino atgimti – laisvės pabaigos akivaizdoje tarsi dar kartą bandydamas sutelkti tautą kolektyviniam savęs išgyvenimui. 1937 m. Kaune per Karininkų ramovės naujų rūmų atidarymo iškilmes parodyta iškilminga Jono Graičiūno ir Antano Miškinio misterija „Mūsų aukuras“ (rež. B. Dauguvietis, komp. J. Dambrauskas, scenogr. Viktoras Andriušis, Vaidilos vaidmens atlikėjas – Kipras Petrauskas) sukėlė didžiulį visuomenės susidomėjimą. Vis dėlto tokio entuziazmo, kaip 3-iojo deš. pr., atgimusios tautinės lauko misterijos nebesužadino. Savaip simboliška, kad paskutinė tarpukario lauko misterija – 1940 m. birželio 28–29 d. Vilniuje, Žiemos stadione Tado Kosciuškos gatvėje, turėjęs įvykti didžiules pajėgas (Valstybės operos solistus ir chorą, Valstybės dramos artistus, du Vilniaus simfoninius orkestrus, tris karių pučiamuosius orkestrus, Vilniaus choras, Naujosios Vilnios chorą, Kauno mėgėjų chorą „Perkūnas“) subūręs Vilniaus atgavimui skirtas vaidinimas „Gedimino sapnas“ / „Geležinis vilkas“ (montažo aut. ir rež. B. Dauguvietis), darsyk pasiryžęs priminti Lietuvą, kuri atėjo „į laisvę žvaigždėtai takais“⁴⁵, – nebeįvyko...

Gauta 2017 05 15

Priimta 2017 05 22

41 Gerbačiauskis 1907: 77.

42 Kavolis 1994: 263.

43 Juozas Keliuotis 3-iojo deš. vid., atrodo, netgi buvo pasirengęs įsitraukti į tautinių lauko misterijų teatro kūrėjų gretas: viename laiške Liudui Girai 1925 m. jis sakėsi parašęs „dviejų veiksmų neva misteriją“ „Vytautas Čiurlionis“, kuri „tikty vaidinti ore“ (cit. iš: Jakaitė 2002: 154).

44 Kor. 1930: 2.

45 Cit. iš: Bakutytė 2004: 23.

Literatūra

1. A. J. Menas ir kritika. „Paparčio žiedas“. *Lietuva*. 1925 08 14. 180(1976).
2. Alfa. Maironies drama Valstybės teatre. *Lietuva*. 1924 02 15. 39(1450).
3. Ateitininkų jubiliejinis kongresas. *Rytas*. 1925 08 15. 177(482).
4. Bakutytė, V. Jono Dambrausko tautiškoji dramatinė muzika. *Menotyra*. 2004. 34(1).
5. Barzdukas, S. Ateitininkai Palangoje. *Ateitis*. 1927. 10.
6. Bičiūnas, V. *Vinco Krėvės „Likimo keliais“: pastabos ir komentarai*. Kaunas: Klaipėdos „Ryto“ bendrovė, 1930.
7. Braziulis, V. Nepriklausomos Lietuvos karių teatras. *Karys*. 1965. 4.
8. Čiurlianienė (Kymantaitė), S. *Lietuvoje (kritikos žvilgsnis į Lietuvos inteligentiją)*. Vilnius: Juozapo Zavadskio spaustuvė, 1910.
9. Dižonis, K. Teatras. *Rytas*. 1923 12 20. 5.
10. E. Menas ir kritika. Spektakliai atvirame ore. *Lietuva*. 1925 08 18. 182(1978).
11. Fischer-Lichte, E. *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. London and New York: Routledge, 2005.
12. Gerbačiauskis, J. Lietuvos griuvusių gimnas (Dainiaus symphoniskas sapnas). *Gabija*. 1907.
13. Gira, L. *Paparčio žiedas* (keturių veiksmy su prologu ir epilogu poema misterija). Kaunas: akc. „Ryto“ b-vė Klaipėdoje, 1928.
14. Gira, L. Putino misterijos vaidinimą prisiminus. *Rytas*. 1928 05 24. 116(1296).
15. Grušas, J. „Amžių karžygis“. *Rytas*. 1930 06 28. 144(1894).
16. Ig. R-nas. Nuvainikuotoji vaidilutė. *Lietuva*. 1927 08 03. 172(2555).
17. Jakaitė, D. „Šatrijos“ draugija lietuvių literatūros istorijoje. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2002.
18. Kavolis, V. Sąmoningumo trajektorijos: lietuvių kultūros modernėjimo aspektai. In V. Kavolis. *Žmogus istorijoje*. Vilnius: Vaga, 1994.
19. Kor. Mokslo ir meno sekcijos posėdis. *Rytas*. 1930 06 20. 137(1882).
20. Krėvė-Mickevičius, V. *Raštai*. T. 8. Kaunas: Valstybės spaustuvė, 1929.
21. L. G. Apžvalga. Menas. Įžymus meno žygis. *Židinys*. 1928. 5–6(41–42).
22. Liambda. Kaip žmonės save demaskuoja. *Lietuvos žinios*. 1925 08 14. 180.
23. Mareckaitė, G. *Romantizmo idėjos lietuvių teatre (nuo XIX iki XXI amžiaus)*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2004.
24. Martišiūtė, A. *Pirmasis lietuvių dramaturgijos šimtmetis*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006.
25. Martišiūtė, A. Tautos dvasia, širdies kalba: Vydūno teatro vizija. *Darbai ir dienos*. 2004. 39.
26. Mc. „Palaiminti būkit“. *Rytas*. 1929 06 24. 139(1588).
27. Mykolaitis-Putinas, V. Nuvainikuotoji vaidilutė. *Židinys*. 1927. 7–8(31–32).
28. Mykolaitis-Putinas, V. Nuvainikuotoji vaidilutė. *Židinys*. 1927 10. 10(34).
29. Sruoga, B. Lietuvių teatro uždaviniai. *Kultūra*. 1925 09. 9.
30. V. K. Vaidinimas po atviru dangumi. *Lietuvos aidas*. 1928 05 22. 89(303).
31. Vaičiulaitis, A. Juozas Grušas – iš atsiminimų ir laiškų. *Knygos ir žmonės*. Vilnius: Vaga, 1992.
32. Tarp dviejų „Amžino karžygio“ repeticijų. *Rytas*. 1930 06 25. 141(1891).
33. Trinkūnaitė, Š. Vydūno dramaturgija: neišnaudota lietuvių teatro galimybė. *Kultūrologija*. 15: *Asmenybė: menas, istorija, dabartis*. Sud. R. Vasinauskaitė. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2007.
34. Vds [Vydūnas]. Mūsų menas paskutiniaisiais metais. *Darbinetis*. 1923. 6.

Šarūnė Trinkūnaitė

Miraculous Lithuania: the national open-air mysteries in Lithuania between the wars

Summary

In the wake of the wave of disappointment with the patriotic repertoire of the new-established State Theatre which seemed not to respond to the desire of the celebrating nation, an alternative theatre – theatre of national mass open-air mysteries, mostly organized by the Christian youth organization – came to life in Lithuania in the 1920-ies and gained in popularity. These celebratory performances were devoted to the synthesis of Christian and national ideologies; their main subject was the rebirth of Lithuania as a God's miracle. This miraculous Lithuania was supposed to become a real experience, i.e. the masses participating in these performances were supposed to be like a continuation of the sacred, blessed-by-God Lithuania represented in the mass hero (chorus) of the plays. However, this turned out to be an utopic project. Miraculous Lithuania was too invincible, too artificial, at a too big distance from the real Lithuania to become a model for the living present. That was one of the main reasons why the national open-air mysteries turned into the lifeless pathetics in the end of the 1920-ies and started to vanish in the beginning of the 1930-ies.

KEYWORDS: mystery, national open-air mystery, national theatre, mass performance, celebratory performance, national community/sociality, *sacrum*, collective empathy, emotional impact, utopia