



Balys Sruoga kaip personažas: keli Ričardo Gavelio tekstai kultūros atminties požiūriu

Loreta Mačianskaitė

Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, Šiuolaikinės literatūros skyrius,
Antakalnio g. 6, 10308 Vilnius, loperpetua@gmail.com

Anotacija. Straipsnyje nagrinėjami Ričardo Gavelio tekstai, kuriuose veikia Balio Sruogos transfigūracijos: lig šiol netyrinėta archyvinė medžiaga – scenarijai „Metai pajūrio kurorte“, „Dievų miškas“ (abu – 1981), ir romanas *Vilniaus pokeris* (1989). Tyrimu koncentruojamasi į sovietmečiu buvusius aktualius Sruogos biografijos ir kūrybos aspektus, siekiama išvelgti kultūrinės atminties dėsnius. Laikomasi nuostatos, kad Sruoga buvo ir tebėra moralinis autoritetas, kurio recepcija leidžia užčiuopti kolektyvinio mentaliteto pokyčius.

Esminiai žodžiai: *Balys Sruoga, Ričardas Gavelis, literatūrinis scenarijus, sovietmetis, lagerio literatūra, Ezopo kalba.*

Įvadas. Objekto ieškojimas

„Kultūros atmintyje prasmės ne saugojamos, bet auga“, – teigė kultūros semiotikas Jurijus Lotmanas (Lotman, 2004, 298), mokęs žvelgti į meninius tekstus kaip į reikšmių generatorius, priklausančius epochos kultūros kodų sistemai, kuri lemia vienų ar kitų tekstų aktualizaciją ir veikia naujų tekstų kūrimąsi. Lietuvių kultūroje aktualumo neprarandančiu autoriumi ir asmeniu lig šiol tebėra Balys Sruoga – rašytojas, kurio vardas tapo „tikrinis“ lotmaniškąja prasme, t. y. virto ženklu, analogišku tikriniam vardui (Lotman, 2004, 298). Kultūros atminčiai svarbūs ir Sruogos sukurti tekstai (*Dievų miškas* nuo pat pirmo leidimo išlieka itin vertinamas lietuvių literatūros kūrinys: daug kas jį laiko vertu Nobelio premijos), ir rašytojo socialiniai vaidmenys,

santykiai su moraline norma, biografinis naratyvas bei tam tikros gyvenimo formos realizavimas. Sruoga suvokiamas ne vien kaip rašytojas, bet ir kaip mito herojus (ir to mito kūrėjas) bei kitų autorių tekstų personažas, neturintis vienos fiksuotos reikšmės ir besikeičiantis priklausomai nuo vyraujančio kultūrinio kodo.

Niekas lig šiol nėra analizavęs Sruogos kaip personažo, o toks tyrimas gali būti ne tik įdomus literatūrologiniu požiūriu, bet ir atverti kai ką daugiau nei požiūrių į Sruogą skirtumus; straipsnio sumanymą inspiravo nuojauta, kad *Dievų miško* autoriaus recepcijos kismų analizė turėtų leisti įžvelgti bendresnius kultūros dinamikos procesus bei lietuviškosios tapatybės slinktis.

Studijų meto nuotraukose bei amžininkų prisiminimuose fiksuojamas ekscentriškas Sruogos paveikslas, atitinkąs pirmųjų XX a. dešimtmečių estetinį kodą, kuriuo rėmėsi įvairios krypties „artistų“ mada, asmenį paverčianti personažu, drabužius – teatrinium kostiumu, o laikyseną – poza. Gintaro karoliai, pelerina, ilgi plaukai, sandalai ar vėliau kaspinas vietoj kaklaraiščio, kelnės ligi pusės blauzdų tapo Sruogos savotišku firminiu ženklu, pelnė jam lig šiol neblėstančią ekscentriko šlovę¹, o visuomenę šokiruodavęs dekadento kostiumas atliko panašų vaidmenį kaip Vladimiro Majakovskio futuristinė geltonoji palaidinė. Savo tyrime neskirsime dėmesio Sruogos „atrodymui“, t. y. menininko savireprezentacijos vizualinei artikuliacijai, tačiau negalime nepasakyti, kad būtent toks Sruogos paveikslas sporadiškai pasirodo šiulaikiniame teatriniam ar literatūriniame diskurse. Maironio lietuvių literatūros muziejaus sode vykusiame vaidinime *Poeto sodnas* (rež. Gytis Padegimas, 2002) Maironio svečias Sruoga elgiasi „dekadentiškai“ – jis ateina lipdamas per tvorą ar režia monologą įsitvėręs kopėčių. Sruogą tarp kitų tarpukario Lietuvos intelektualų rasime ir Gintaro Beresnevičiaus literatūriniuose anekdotuose „Iš rašytojų gyvenimo“, kuriuose, sekant Danilu Charmusu, personažai-kaukės modeliuojami pasitelkiant jų būdingiausius išvaizdos atributus; Sruogos atveju – tai „ant galvos platus sombrero, gintaro karoliai ant kaklo, balta toga“ (Beresnevičius, 2005, 143). XXI a. pradžioje Sruoga atsiranda ir lietuvių dramaturgijoje: solidžiausias jo gyvenimo perinterpretavimas realizuotas Kosto Ostrausko dramoje *Balys iš Baibokų* (žr. Pabarčienė, 2012); minėtina ir Padegimo „beveik biografinė pjesė“ *J A H*, kur Sruoga iškyla gana neįprastu pavidalu: pirmoje dalyje – kaip slavofilas, rusų teatro adeptas, sovietų kultūros propagandistas, pasidavęs iliuzijoms dėl SSSR ateities², vėliau – kaip praregėjęs Štuthofo kalinys, netiesiogiai patvirtinantis Juozapo Albino Herbačiausko pranašysčių teisingumą (Padegimas, 2011).

¹ Internetė Sruoga net vadinamas pirmuoju Lietuvos hipiu (žr. Vikipedija, 2016). Pirmojo pasaulinio karo metais lietuvių pabėgėlių stovykloje virė intensyvus kultūrinis gyvenimas, ten Unė Babickaitė „sutiko draugą iš Panevėžio laikų, to laiko „hipį“ Balį Sruogą ir pamažu įsitraukė į kultūrinę, meninę veiklą“.

² Cituojami autentiški Sruogos tekstai „Iš įspūdžių SSSR“ (žr. Sruoga, 1935).

Nurodytieji pavyzdžiai kalba apie Sruogos atgimimą naujo tūkstantmečio lietuvių literatūroje, siekiančioje permąstyti rašytojų pozicijas literatūros istorijoje, revizuoti įvairzdžius, tačiau šio tyrimo objektas ribojasi tik sovietmečio literatūros recepcija, ir tai tik jos specifiniu segmentu.

Memuarinė literatūra (žr. Pabarčienė, 1997) liks už tyrimo rėmo, nebus aptarta nei naracinė situacija *Dievų miške* (pasakotojo, stebėtojo ir personažo perspektyvų išsišakojimas), nei Sruogos drama *Pajūrio kurortas*, kurios protagonistas Žaldokas neabejotinai laikytinas autoriaus idėjų rezonieriumi ir *alter ego*³. Mus domina Sruogos personažo transfigūracijos ir semantikos pokyčiai XX a. devinto dešimtmečio tekstuose, naudotuose *Dievų miško* ir Sruogos biografijos intertekstus kaip legalų būdą kalbėti apie totalitarizmo žlugdomą žmogų, Ezopo kalba užsimenant apie sovietinių ir nacistinių lagerių panašumus. Šios temos ryškiausias, o gal vienintelis atstovas buvo Ričardas Gavelis, rašęs scenarijus, paremtus *Dievų miško* motyvais, ir Sruogos naratyvinę liniją įtraukęs į romano *Vilniaus pokeris* pasakojimus.

Tyrimo metu paaiškėjo, kad Gavelio scenarijų pagal Sruogos kūrinį būta net dviejų: vienas jų pavadinimu „Metai pajūrio kurorte“ su paaiškinamąja antrašte „remiantis Balio Sruogos *Dievų mišku*“ saugomas Lietuvos literatūros ir meno archyve (Gavelis, 1981a), kitas, sukurtas drauge su režisieriumi Algimantu Puipa⁴ ir pavadintas „Dievų miškas“, saugomas Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto bibliotekos Rankraščių skyriuje (Gavelis, 1981b); jį papildė ir Scenarinės redakcinės kolegijos išvados apie scenarijų „Dievų miškas“ (Arlickaitė, 1981) bei 2002 m. Gavelio kompiuteriu surinktas scenarijus (identiškas 1981 m. „Dievų miško“ scenarijaus tekstui) su pridėtomis režisieriaus Puipos pastabomis (Gavelis, Puipa, 2002). Vėliau, iš dalies remdamasis šiuo tekstu, Puipa parašė naują „Dievų miško“ scenarijų ir 2005 m., praėjus trejiems metams po Gavelio mirties, sukūrė vaidybinį filmą. Filmą nebus mūsų tyrinėjimo akiratyje dėl kelių priežasčių: pirma – tai jau kitos medijos valda, ne scenaristo, o „režisieriaus versija“; antra – pakitusios recepcijos sąlygomis Ezopo kalba tapo nebeaktuali; trečia – filmas sukurtas per mėnesį, paklūstant užsienio užsakovų diktatui, nelaikytinas nei Sruogos, nei Gavelio sumanymo realizacija (žr. Lašaitė-Markevičienė, 2016).

Taigi mūsų ieškomas tyrimo objektas – trys Gavelio tekstai: visuomenei nepažįstami LLMA ir LLTIB RS saugomi literatūriniai scenarijai „Metai pajūrio kurorte“ (65 lapų mašinraštis) ir „Dievų miškas“ (84 lapų mašinraštis), kuriuos galime vadinti ir apysakomis, nes parašyti prozos kalba ir nepanašūs į dramas ar į režisūrinius scenarijus, bei garsusis romanas *Vilniaus pokeris*, kurtas 1979–1987-aisiais, kaip nurodoma romano pabaigoje, o pirmą kartą paskelbtas 1989 metais. Straipsnyje nebus siekiama identifikuoti

³ 1975 m. Aurelijos Ragauskaitės režisuotas spektaklis Šiaulių dramos teatre tapo reikšmingu Lietuvos teatro istorijos įvykiu, jo sėkmė nulemta ir aktoriaus Prano Piauloko puikaus vaidmens, įtvirtinusio Žaldoko – „širdgėlos poeto“ – sceninį įvaizdį.

⁴ Straipsnyje į Puipos kūrybinį indėlį rašant scenarijų nesigilinama; jis neneigiamas, bet negalint jo tiksliai identifikuoti, scenarijaus autoriumi laikomas Gavelis, kurio fonde scenarijus yra saugomas.

aptariamų kūrinių šaltinių, lyginti Gavelio tekstų su Sruogos *Dievų mišku*, laiškais ar kitais rašytojo biografiniais šaltiniais, juolab kad Gavelio personažai retai kalba tiksliais Sruogos citatomis – dažniau improvizuoja jų temomis, kuria sruogiško diskurso išpūdį. Tikslas kitas – rūpi suprasti, kaip keičiasi daugiaprasmiškas Sruogos paveikslas vienu ar kitu istoriniu momentu, kokios reikšmės iškyla, o kokios prigęsta kultūros atminties šviesoje, išryškinančioje ne praeities, o aktualiojo laiko iliuzijas, traumas ir kompleksus.

„Metai pajūrio kurorte“

„Metai pajūrio kurorte“ neabejotinai ankstesnis nei tais pačiais 1981 m. su režisieriumi Puipa sukurtas vaidybinio filmo literatūrinis scenarijus „Dievų miškas“. Literatūros ir meno archyve nepavyko rasti dokumentų, kodėl „Metai pajūrio kurorte“ netiko Lietuvos kino studijai; savaime suprantama, kad dauguma cenzūros draudimų būdavo žodiniai, perduoti privačiame pokalbyje, todėl ir apie cenzūros priekabes negalima pasakyti nieko konkretaus, tenka pasikliauti hipoteze, kad paralelė tarp sovietinio ir nacistinio lagerių buvusi pernelyg akivaizdi. Šios analogijos išvengti būtų buvę neįmanoma, net ir to norint, nes ji slypi pačiame Sruogos tekste, įvairiuose jo lygmenyse: galimas asociacijas stropiai ir ne visai sėkmingai bandė išnaikinti *Dievų miško* redaktoriai⁵.

Nepaisant visų tekstui padarytų skriaudų, *Dievų miškas* sovietmečiu buvo tapęs nepaprastai reikšmingu kūriniu ir intrigavo kino menininkus. Režisierius Puipa Sruogos 120-mečiui skirtame renginyje 2016 m. rugpjūčio 15 d. Baibokuose (Biržų raj.) pasakojo:

Nuo to laiko, kai pirmą kartą buvo išspausdintas *Dievų miškas*, Lietuvos kino studijoje pleveno mintis, kad ta tema reikėtų pastatyti filmą. [...] Saulius Šaltenis, dirbęs Lietuvos kino studijos scenarijų redakcinėje kolegijoje, dažnai vaikščiojo į Redakcinį skyrių, siūlydamas *Dievų mišką*. Tačiau bėgo metai, o nuo pirminės minties toliau nepasistūmėta. 1980 m. iš Maskvos į Lietuvą grįžo režisierius Vytautas Žalakevičius. Jis pradėjo eiti kino studijos meno vadovo ir direktoriaus pareigas. Prasidėjo bendradarbiavimas su juo. Tada V. Žalakevičius ir pasiūlė pabandyti ekranizuoti *Dievų mišką*. (Lašaitė-Markevičienė, 2016)

Scenarijus „Metai pajūrio kurorte“ prasideda nuo Balio (beje, vardu pagrindinis veikėjas vadinamas itin retai, dažniausiai įvardijamas profesoriumi) suėmimo scenos

⁵ Tai preciziškai fiksuojama Neringos Markevičienės monografijoje *Balio Sruogos kūrinio rašymo ir redagavimo istorija*, kuri literatūrologams gali tapti tikru iššūkiu permąstyti *Dievų miško* pasakojimo strategijas, turint dėmesio centre ne sovietmečiu galiojusį variantą, prie kurio daugelis esame įpratę, o tą tekstą, kurį Sruoga „pats norėjo teikti skaitytojui, tikėjosi pamatyti išleista“ (Markevičienė, 2014, 483). Tačiau Gavelis naudojo 1957 m. *Dievų miško* redakcija, kuri ir tebuvo prieinama sovietmečiu; pagal šį leidimą straipsnyje ir pateiksime *Dievų miško* nuorodas.

(istoriškai tai būtų 1943 m. kovo 16 d.), o baigiasi išvykimu iš lagerio ir susitikimu su sovietiniais kariais. Iš miego nubudęs profesorius mato, kaip prie upelio prausiasi ūsuotas kareivis ir rodo profesoriui spalvotą muilą – trofėjų, išvirtą iš žmonių taukų: „Profesorius niekaip negali liautis šypsojėsis. / – Sako, kad iš mūsų muilo jau nebeišvirs!“ (Gavelis, 1981a, 64)⁶. Žodžiai apie muilą randami Sruogos *Dievų miško* III skyriuje „Važiuojam“: tai profesoriaus mintys, kilusios pamačius kitus suimtus lietuvių inteligentus; scenarijuje jų reikšmė pakinta – miglota viltis transformuojasi į žmogiškumo pergaltę teigimą. (Ši scena kartojasi ir antrame scenarijuje, bet ten ji nėra finalinė.)

Įdomus Puipos prisiminimas: „Kartu su scenaristu, dramaturgu Ričardu Gaveliu mąstyta, kad kino filmo scenarijus neturėtų pasibaigti tuo, kuo baigiasi B. Sruogos *Dievų miškas*, – į lagerį įvažiavusių rusų tankų scena. Norėta pratęsti universalesnę mintį apie buvusiam kaliniui iškilusią grėsmę, išgyventą nežinią dėl tolesnio likimo“ (Lašaitė-Markevičienė, 2016). Paviršutiniškai žvelgiant, pirmasis scenarijus buvo gana tolimas minčiai apie nežinią dėl likimo, jo finalas atrodo tarsi specialiai adresuotas Maskvos cenzūrai, primena privalomąjį nusilenkimą sovietų kariams išvaduotojams. (Beje, net ir toks ideologizuotas finalas Gavelio išspręstas palyginti sumaniai, išvengiant įkyrėjusių šampų ir pompastikos.) Tačiau šiame idiliškame epizode galima matyti ir paslėptą ironiją dėl laimingos ateities: sovietų kareivis su spalvotu muilu, kuris esą yra išvirtas iš žmonių taukų, ir ką tik iš miego nubudęs profesorius, kuris „niekaip negali liautis šypsotis“, kelia gana dviprasmiškas asociacijas ir pojūtį, kad scenaristas merkia akį būsimam žiūrovui, sakydamas, jog visa tai – tik iškankinto žmogaus sapnas, iliuzija, kuri greit sprogs, kaip sprogs muilo burbulai, susilietę su pirma kliūtimi.

Pojūtis, kad kalbama apie sovietinę totalitarinę sistemą, nuolat lydi šio Gavelio teksto skaitytoją. Pasitelkime keletą citatų. Pasislėpęs raštinės tualetu kabinoje, profesorius rašo laišką žmonai (pagal scenarijų ji vadinama Marija), nesitikėdamas jo išsiųsti, bet atvirai išsakydamas savo autentišką jauseną.

Lageris – žmogaus jėgos išbandymo laboratorija. Ir ne vokiečiai čia baisiausi, jų galia slypi ne kūne ir kraujuje, o tik uniformoje. Uniforma – tai tikroji jų oda. Jeigu Europos tautos žinotų, kokia menka nuogybė slypi po jų uniforminiu kailiu, jų nebijotų nė prasčiausiai apsiginklavusi armija. Kiekvienas pasipriešintų ištisam vokiečių batalionui. Man regis, rusai tai suprato. Ne, ne vokiečiai yra baisiausi. Baisiausias priešas lageryje sau esi pats. Jie nors sekundę pamirši, kas esi ir kuo privalai būti – tada jau galas. (p. 41)

Verta atkreipti dėmesį į leksemą „rusai“. „Rusai“ gali reikšti tiesiog sovietinę armiją, 1944 m. laiminčią prieš vokiečių kariuomenę, o gali ženklinti ir sovietinį totalitarizmą:

⁶ Toliau cituojama nurodant šio teksto mašinraščio puslapį. Citatos pateikiamos netaisytyt – net su kartais pasitaikančiais korektūros riktais.

rusai suprato ne tik kaip nugalėti išorės priešą, bet ir kaip naudoti lagerio laboratorijos išbandytus būdus pavergiant savo piliečius.

Arba kitas pavyzdys. Vienas iš lietuvių kalinių, Valaitis⁷, prašo profesoriaus mokyti jį anglų kalbos, vėliau besimokančiam šios pamokos tampa gyvenimo prošvaiste; džiugina jos ir profesorius, su šypsena žvelgiančiu į Valaitį, vis burbantį „How do you do“. *Dievų miške* anglų kalbos pamokų nėra, tik XXVI skyriuje „Rapporto vadovas“ vaizduojamas konfliktas tarp lagerio viršininko pagalbininko Rapportführerio ir lenko kalinio, kuris drąsiai prisipažįsta skaitęs angliškąs knygas, tikis sąjungininkų pergale ir net apie tai pasakoja kitiems. Keisčiausia, kad Sruogos *Dievų miške* kalinys „anglomanas“ gauna tik vieną antausį ir išvejamas iš kabineto, bet dėl įsitikinimų nebaudžiamas: „Ir iš viso, lageryje buvo galima kalbėti laisvai, ką nori. Kalinys niekuo nerizikavo. Blogiau už lagerį gi nieko jam nebebus. Pagaliau ir valdžia buvo įsitikinusi, kad kaliniai gyvi iš lagerio vis tiek neišeis, tai ar ne vis tiek, ką jie šneka?“ (Sruoga, 1957, 198). Nesunku numanyti, jog Sruogos žodžiai, kad lageryje nebausdavo už įsitikinimus, cenzūros praleistas būti negalėjo, tad suprantama, kodėl Gavelis jų atsisakė, tačiau lieka intriga, kodėl iš viso scenarijuje prireikė šių anglų kalbos pamokų. Atsakymas siūlosi toks: referuojama jau ne į nacistinį lagerį, o į sovietinius laikus – anglų kalba darėsi vis reikalingesnė norintiems slapta klausyti užsienio radijo laidų, ieškantiems kontaktų su Vakaraais, besiruošiantiems emigruoti; be kita ko, kalbų mokymasis buvo paplitęs dalykas sovietiniuose lageriuose ir kalėjimuose.

Skirtingai nuo *Dievų miško*, Gavelio scenarijuje „Metai pajūrio kurorte“ pastebimas sąmoningumo kismas – stiprėja pasitikėjimas žmogiškumu, atrandamas solidarumas kaip skirtingus veikėjus vienijanti vertybė. Profesorius nėra vienišas, skelbdamas humanistines idėjas, jo antrininkas – gydytojas Ekbergas – kartais prabyla tarsi paties profesoriaus žodžiais: „Jie įveikė mano kūną, bet dvasios jie įveikti negali“ (p. 43). Abu šie veikėjai reprezentuoja lagerio dvasinę rezistenciją, tik vienas priešinasi menine kūryba, o kitas – pasiaukojančiu darbu ligoninėje ir mokslu (gamina vakciną pogrindininkams); tai suteikia jiems gyvenimo prasmę. Štai kaip Ekbergas sako profesoriui prieš pat mirtį, žvelgdamas praskaidrėjusiomis akimis ir kone šypsodamasis:

– Kaip keista... Žinai, namie viskas buvo taip ramu: namas, sodas, pasiturintys pacientai... Laikas slenka pro šalį, o taip nieko ir nepadarai... Keista... Supranti, tik pakliuvęs čia, aš supratau, kad aš galiu, dar daug ką galiu... (p. 44)

Profesorius prieina prie panašių išvadų:

⁷ Verta atkreipti dėmesį į Valaičio pavardę, primenančią Teodorą Kazimierą Valaitį (1934–1974), garsų Lietuvos skulptorių, žuvusį gaisre neaiškiomis aplinkybėmis. Personażas, kurį galima atpažinti kaip skulptorių Valaitį, veikia ir *Vilniaus pokeryje* – tai skulptorius Teodoras Žilys, kuris, kaip ir Valaitis, sudegė gyvas.

Ir gerosios, ir blogosios žmogaus savybės čia išryškėja tarsi po didinamuoju stiklu. Čia viskas paryškinta: ir pasiaukojimas, ir niekšybė, ir dorybės, ir bjauriausias žvėriškumas. [...] Tik čia ašaros virsta juoku, o komedija baigiasi rauda. Tačiau tik čia žmogus gali rizikuoti dėl visiškai svetimo žmogaus laiškelių. Tik čia meilė pasidaro ne prastesnė nei Romeo ir Džuljetos. Tik čia poetas, vedamas į dujų kamerą, skuba baigti paskutinįjį eilėraštį. Tik čia... (p. 45).

Nuo pat pirmų lagerio epizodų pabrėžiama, kad profesorius yra ne tik intelektualas, universiteto dėstytojas, bet ir menininkas, kuris, „kaip ir dera rašytojui, nejučia stebi aplinkinių elgesį“ (p. 14). Nepaisydamas akivaizdžių pavojų, profesorius slapčiomis fiksuoja savo įspūdžius paskiruose lapeliuose, kelis jų radęs komendantas Handkė liepia iškratyti profesorių ir jo vietą barake, o radus kokių užrašų – pakarti. Scenarijuje modeliuojama įspūdinga būsimo filmo scena: komendantui pradėjus patikrinimą, profesorius perduoda popieriaus lapelį, kurį kaliniai perduoda vieni kitiems; žiūrovai, žvelgdami iš rikiuotės nugaros pusės, turėtų matyti, kaip lapelis keliauja per rankas, ir kiekvienas jų atsiplėšia po gabalėlį tol, kol iš to lapelio nelieka nė žymės (p. 48). Gavelio interpretacijoje svarbu ne tik tai, kad menininkas dėl kūrybos pasiryžęs aukoti gyvybę, bet ir tai, kad kiti įkalintieji irgi rizikuoja dėl būsimos knygos – žinoma, ne dėl kūrėjo saviraiškos, o tam, kad jiems visiems bendra atmintis būtų išsaugota; šiuo solidarumo aktu jie tampa ir rašomos knygos bendraautorais, o ne tik veikėjų prototipais ar būsimais skaitytojais.

Profesoriaus personažo reikšmės scenarijuje atitinka romantinės ar net avantiūrinės literatūros herojaus kodą: jis nuolat daro tai, kas uždrausta (dirbdamas raštinėje rašo memuarus užsidaręs tualetu kabinoje, klastoja bausmių knygas), erzina viršininkus, juokina kitus kalinius, užuot skundęsis ir pykęs, – tokį elgesį tikriausiai galima kvalifikuoti kaip gražaus gesto – *Beau Geste* – programos realizaciją. Pagal Algirdą Julijų Greimą, „gražus gestas yra individo įsitvirtinimas priešais kolektyvą ir asmeninės moralės įtvirtinimas priešais socialinę moralę“, tai „intersubjektyvus spektaklis, kuriame žiūrovo indėlis ne mažiau svarbus, gal net svarbesnis nei gesto autoriaus: nustebęs ir sužavėtas jis spektaklį katalizuoja, rekonstruoja, interpretuoja“ (Greimas, 2010, 129, 140).

Nagrinėjamame scenarijuje profesorius teigia savo moralę ne tik apversdamas hierarchinius kalinio ir viršininkų santykius, bet ir parodydamas likimo bendrums kitokio, nei lageryje įprasta, elgesio pavyzdį, tuo pasiekdamas kur kas didesnę emocinį poveikį:

Kolegos sunkiai įtempia į raštinę vos ant kojų besilaikantį profesorių, guldo ant suolo.

Visa jo burna kruvina.

– Pusę dantų išbarškino, – murma kažkas. – O už ką?

– Aš jam visus bausmių sąrašus supainiojau – švepluoja profesorius, taškydamasis kraujais. Kam tik kliūva lazdu – pasirodo, pagal numerį – jau miręs. Nė ką lupti – vieni numirėliai nubausti.

- Bet dantys yra dantys... – nutęsia Zagorskis.
- Profesorius ūmai išsišiepia iki ausų. Kraupokai atrodo jo kruvina šypsena. Juokas, padažytas krauju.
- Iš viso, važiuojant į lagerį, patartina dantis namie palikti, – baisingai sušvepluoja.
- Pirmiausia tai nėra ką su jais lageryje kramtyti. O antra – labai jau neatsargu su dantimis po lagerį valkiotis. Nuolat budėk, kad tau jų neiškultų. Ne gyvenimas, o kažkoks budėjimas prie dantų pasidaro. Ne, vyrai, lageryje kur kas smagiau be dantų. Vyrai žiūri, žiūri į postringaujantį kruviną veidą ir nejučia nusišypso. (p. 45)

Ironiški profesoriaus žodžiai apie dantų nereikalingumą – kiek pakeista citata iš Sruogos *Dievų miško* XIII skyriaus „Dūšelių aprašymas“ – naujoje dramaturginėje kompozicijoje įgauna visai kitą reikšmę, suteikdami už kitus kenčiančiam personažui dar daugiau žavesio. Atkreipkime dėmesį į ryškią scenarijuje šypsenos (šypsojimosi) izotopiją, įtraukiančią visą pluoštą reikšmių: nuo paprasčiausio pritartimo iki protesto prieš absurdą raiškos. *Dievų mišką* ir kitą Sruogos literatūrinę medžiagą Gavelis pasitelkia kurdamas individualios moralės pagrindinį personažą, kurio akimis ir pagal kurio aksiologinius principus vertinami visi veiksmai. Scenaristo diskursas daug subjektyvesnis nei Sruogos. Tai ne tik lagerio mechanizmo analizė, bet pirmiausia žmogaus vidinių galimybių apmąstymas ir humanistinės visuomenės susikūrimo sąlygų projekcija. Galima nujauti, kad Gavelio tekstas buvo rašomas mąstant apie disidentus ar apie politinius kalinius sovietiniuose lageriuose, kurie, kaip dabar sužinome iš liudijimų, organizuodavo nelegalias edukacines grupes, rengdavo sukilimus, palaikydavo pagalbos vieni kitiems tinklus ar kitais būdais priešinosi organizuotam nužmoginimui. Scenarijuje atsiranda personažų, kurių *Dievų miške* nėra, pavyzdžiui, fizikas teoretikas Grigorijus Korolenka, sugalvojęs, kad pralįsti pro elektros viela aptvertą tvorą galima apsiavus guminius batus, ar smuikininkas Merkys, tiesiog fiziškai kentęs negalėdamas nei groti, nei klausytis muzikos ir prieš pat išlaisvinimą pasikoręs ant smuiko stygos, – hipotetiškai teigtume, kad šie veikėjai ateina iš disidentinės literatūros ar žodinių pasakojimų apie sovietinius lagerius, kur ir fizikai, ir muzikantai būdavo gana dažni kaliniai.

Viktoras Franklis, analizavęs nacistinių stovyklų kalinių psichologiją ir motyvus, padėjusius ištverti nepakėlus prieš save rankos, išskiria du svarbiausius veiksnius: ateityje laukiantis darbas arba kūryba ir kito žmogaus meilė (Franklis, 2008, 91). Scenarijuje „Metai pajūrio kurorte“ profesoriaus ir jo žmonos meilės ryšys vaizduojamas kaip asmens vientisumą palaikanti ypatinga jėga, pasireiškianti jau pirmuosiuose epizoduose: „malonaus veido keturiasdešimtmetė moteris“ išipjauna pirštą ir prašo vyro Balio išplauti jai galvą. Vėliau „kamera“ perkeliama į darbo kambarį: žmona klausinėja, kodėl jis skaito knygą apie katorgą, tylėdama prisėda ant krėslu atkaltės, glaudžiasi prie vyro peties, kedena plaukus... Idilę netikėtai nutraukia profesoriaus suimti atėję gestapininkai, kameros dėmesys nukreipiamas į neva kasdieniškas detales, simboliškai

ženklinančias neišvengiamo atskyrimo reikšmes: byra sumuštiniai ir obuoliai iš Marijos suruošto ryšulio, vienas iš gestapininkų, gauruotas neūžauga, „pačiumpa gražų obuolį, skaniai suleidžia į jį dantis“. Marijos vaidmuo dominuoja profesorui patekus į lagerį. Jis nuolat žiūri į nuotrauką, rašo laišką be vilties jį išsiųsti, nuolat tęsia vidinį pokalbį su žmona, kuri, nepaisydama juos skiriančio atstumo ir nežinios, palaiko jo norą gyventi ir likti žmogumi. Profesorui opoziciškas veikėjas smuikininkas Merkys yra vienišius, jis ilgisi ne mylimos moters, o savo smuiko ir, neturėdamas galimybių užsiimti kūryba, galiausiai palūžta, pradeda ropoti keturpėsčias ir graužti žemę. Profesorius atlaiko visus jam tekusius išbandymus. Pamatęs kelis erotinius epizodus tarp komendanto ir jo sekretorių meilužių, jis net vaizduotėje nepasiduoda pagundoms; atsitiktinai koridoriuje sutikęs nepažįstamą simpatišką kalinę neišdrįsta jos užkalbinti, tik raštinės bendradarbiui papasakoja apie šį susitikimą, pabrėždamas, kokia jam svarbi jo žmona:

- Mačiau merginą, sako. Gal ji visai negraži, bet pats suprantat... gyva mergina, stovi sau kambary... nors grįžk...
- Tai grįžk, ką bijai – kad pagaus?
- Jei ne žmona, jei ne mano Marija. Žinai, kartais sapnuoju, kad ne kape, net po žeme, ji atsirastų, atsigultų greta, paimtų už rankos... (p. 39)

Dėl ištikimybės asmeniniam garbės kodeksui profesorius imponuoja ir priešo stovyklos atstovams: vienai komendanto sekretorių profesorius tampa jos galimo dvasinio atgimimo lėmėju, simboliniu kunigu – pamačiusi, kaip į dujų kamerą siunčiamos moterys su vaikais, esesininkė mergina verkia įkniaubusi jam galvą į krūtinę ir žada sudeginti savo uniformą (p. 53).

Akivaizdu, kad aptariamame tekste profesoriaus personažas įkūnija aukščiausias žmogiškąsias vertes, pakylėjančias šį veikėją iki mitinio herojaus lygmens; profesorius vaizduojamas kaip moralinis priešinimosi gniuždančiai aplinkai pavyzdys, su kuriuo skaitytojai ar būsimi žiūrovai netiesiogiai skatinami identifikuotis.

Idealistinis profesoriaus paveikslas šiame scenarijuje gali būti interpretuojamas ir pasitelkiant biografinį kontekstą kaip „pasislėpusio“ autoriaus savivaizdžio projekcija. Įdomu, jog scenarijuje net neužsimenama apie profesoriaus dukrą Dalią, kuri Sruogai buvo itin svarbi. Toks dukros ignoravimas neatrodytų neįprastai, jei turėtume omenyje rašytojo žmonos Nijolės prisipažinimą, kad jų šeima niekada nenorėjo vaikų (Urbonaitė, 2006). Scenarijus „Metai pajūrio kurorte“ rašytas tuo metu, kai autoriaus žmona būdavo įleidžiama į vyro kūrybos pasaulį: skaitydavo ir komentuodavo rankraščius, drauge improvizuodavo siužetus – tad hipotetiškai teigiame, kad Marijos paveikslas įmanu įžvelgti Gavelienės gyvenimiškąjį ir literatūrinį pėdsaką.

Bet kuriuo atveju turime pagrindo manyti, kad profesoriaus personažas – tai paties Gavelio kaukė, kuria prisidengęs jis išsakė daugelį savo idėjų, neretai inspiruotų

ir sovietmečių draudžiamos literatūros. Neabejotina (tai liudija ir žmona, ir jaunystės draugai), kad jis buvo susipažinęs su rusų savilaidos, vadinamojo *samizdato* tekstais: viename interviu Gavelis cituoja Aleksandrą Solženicyną, teigusį, kad Bulgakovas klydęs sakydamas, jog rankraščiai nedega, – „dar ir kaip dega“, – Lubiankos kalėjime buvo speciali krosnis vien rankraščiams deginti (Gavelienė, Jonynas, Samalavičius, 2007, 240). Mintis apie kūrybinio palikimo trapumą totalitarizmo sąlygomis buvo aktuali ir pačiam Gaveliui, ir scenarijaus profesoriaus prototipui Baliui Sruogai.

„Dievų miškas“

Antrasis literatūrinis kino scenarijus „Dievų miškas“ sukurtas 1981 m. Gaveliui bendradarbiaujant su režisieriumi Algimantu Puipa, kuris, be abejonės, geriau nei scenaristas išmanė kino reikalavimus. Akivaizdu, kad įsitraukus režisieriui buvo atrasta intensyvesnių siužeto dramatinimo ir personažo charakterizavimo galimybių, nors, kaip pripažino pats režisierius, „*Dievų miškas* – knyga, nepasiduodanti kinui“ (Lašaitė-Markevičienė, 2016). *Dievų mišku* neapsiribota, pasakojimas grindžiamas sudvejinimo principu: viena plotmė – tai rašytojo gyvenimas grįžus iš lagerio, kitaip sakant, istorija, kurios Sruoga neparašė; antroji – lagerio laikas, sudaręs didžiąją teksto dalį ir daugiausia besiremias *Dievų mišku*.

Pats scenarijaus diskurso organizavimo būdas, kalbant Roland'o Barthes'o pasakojimo teorijos (Barthes, 1966, 21) sąvokomis, nusakytinas kaip branduolio (pokaris, pasakojimo dabartis) ir ekspansijų (prisiminimai, vizijos) junginys, panašiai kaip Antano Škėmos romane *Balta drobulė* (žr. Mačianskaitė, 1998, 27), tik branduolio pasakojimas, turįs atlikti „armatūros“ funkciją, čia nėra koncentruotas į vieną parą. Nepaisant dabarties epizodų punktyriškumo, jų išdėstyme įžvelgiama chronologinė strėlė: vaizduojami keli mėnesiai pokario Vilniuje, apimančys laikotarpį nuo repeticijų teatre pradžios iki būsimo spektaklio uždraudimo, bendravimą su rašytoju Vytu ir Vyto mirtį, profesoriaus triuškinimą Rašytojų sąjungoje, incidentą restorane su kresnu vyru (Petras Cvirka?), memuarų knygos (neįvardyta, bet akivaizdu, kad tai *Dievų miškas*) rašymą.

Nemažai praeities epizodų iš pirmojo scenarijaus perkelta į antrąjį, bet, pakeitus jų vietą kūrinio struktūroje, gerokai pakito jų semantinis turinys. Sovietinės ir nacistinės sistemų paralelės naujame variante tampa prikišamai akivaizdžios, dėl ko, kaip nesunku numanyti, Gavelio ir Puipos sumanytas filmas kino studijai buvo nepriimtinas, tačiau redaktorių kolegijos išvadose (jas pasirašė Gražina Arlickaitė, bet tikrasis kolektyvinis autorius sunkiai identifikuojamas) filmo atmetimo priežastys suformuluotos gana miglotai:

Faktai, paimti iš *Dievų miško*, praranda įtikinamumą visų pirma dėl to, kad Sruoga visus 45-uosius pravaikštineja ligonis-paliegėlis ir, rodos, viskas yra jo baimės, vie-

natvės, kančios ir liguistos vaizduotės vaisius. Antra, tie patys faktai interpretuoti be sceninės fantazijos, nes autorių pastangos išeikvotos, kuriant „antrąją dramos laiką“ ir montажą to, kas buvo, su tuo, kas nebuvo. (Arlickaitė, 1981)

Mūsų supratimu, gana įdomus buvo bandymas surasti vidinį figūratyvinį, situacinį ar teminį rišlumą tarp laiko plotmių: profesoriaus gatvėje pamatytas mergaitės šokis, skirtas luošam berniukui, primena jam kalinio šokį lagerio vakare, norint įsiteikti bloko viršininkui ir gauti papildomai duonos; lagerio viršininkėlio sadisto Vaceko postringavimai, kad jis grįš garbingu žmogumi, nes vykdo patriotinę pareigą Lenkijai, scenarijuje atliepia oficialias sovietinės propagandos kalbas iš Rašytojų sąjungos tribūnų.

Scenarijaus diskurse modeliuojamas pasaulis atpažįstamas kaip profesoriaus sąmonės turinys, jo vidinio gyvenimo raiška, o ne kaip referencija į objektyvią tikrovę; asociatyvumas kaip svarbiausias protagonisto (pasakotojo) mąstymo bruožas įtikina, kad jis yra ir poetas, nors scenarijuje beveik neužsimena apie lyrinių eilių rašymą. O štai ironiškoji pasaulio interpretacija antrajame scenarijuje beveik išnyksta. Prancūzų literatūros semiotiko Denis Bertrand'o aiškinimu, „ironija yra apvertimas paradigmatikos ašyje“ (Bertrand, 1993, 28). Šis principas, įgalinantis jungti elementus iš skirtingų, net priešingų semantinių laukų, būdingas Sruogos *Dievų miškui*, matyti ir pirmajame scenarijuje: pavyzdžiui, jau aptartasis monologas, deklaruojantis, kad dantys lageryje nereikalingi, „perjungia“ skausmo diskursą į pragmatinę retoriką ir priverčia kitus kalinius nusišypsoti, skatina nepasiduoti baimei. Antrame scenarijuje minėtasis monologas išsaugomas, bet epizodas baigiasi ne sankcionuojančios kalinių šypsenos akcentu, o replika „dantys yra dantys“ ir pereina į kitą skausmo epizodą – profesorius valgo duonos minkštimą, mirkydamas jį kažkokiu skystyje, – kaip galima suprasti, po lageryje patirtų veido traumų negali kramtyti kieto maisto. Šiame variante buvo svarbu „be siūlės“ sujungti praeities ir dabarties epizodus į bendrą patirties diskursą (pagal Bertrand'o formulę tai būtų apvertimas sintagmatikos ašyje), todėl atsisakyta ironijos struktūrinio principo, sykiu pakeičiant ekranizuojamo kūrinio kodą ir pagrindinio veikėjo semiotinę funkciją.

Visus antrojo scenarijaus lygmenis integruoja rašymo izotopija: lageryje kūryba yra ir būdas atsilaikyti prieš asmenybės žlugdymą („tu rašai užrašus, už kuriuos tave gali pakarti, vadinasi, tu gyvas“, – Gavelis, 1981b, 55⁸), ir egzistencinis išpareigojimas prieš visą žmoniją, neleidžiantis pasinaudoti pabėgimo galimybe, kurią jam siūlo lagerio pagrindininkai. Gana patetiškai (tai, beje, nebūdinga nei *Dievų miško* pasakotojui, nei Sruogos laiškams) profesorius formuluoja savo didįjį uždavinį: „Aš šito pasaulio metraštininkas. Aš neturiu teisės pasitraukti... Iki pat galo... iki pat galo“ (p. 56). Pokario epizoduose rašymo tema dar stipresnė: pateikiami ne tik profesoriaus svarstymai apie

⁸ Toliau cituojama nurodant šio teksto mašinraščio puslapį. Citatos pateikiamos netaisytos – net su karta pasitaikančiais korektūros riktais.

būsimą knygą, bet vaizduojamas ir pats kūrybos procesas: vizijų metu autorių lanko jo knygos personažai, prašantys būti aprašyti, aiškinantys savo pasirinkimus, tikėdamiesi būti suprasti. Pati rašomoji knyga kaip materialus daiktas tampa vaizdavimo objektu, bet sykiu ji veikia ir kaip subjektas, kita autoriaus hipostazė:

Ilgesingai nužvelgia lapus ant stalo. Rodos, tie lapai ir prabyla ramiu jo balsu: „Šalis, kadaise garsėjusi tokiu puošniu, tokiu skaidriu baroko stiliumi, dabar galėjo didžiuotis savo barakais. Baroko smukimas į baraką – šis istorinis procesas vaizdžiai apibrėžia vokiečių kultūros raidą Hitlerio papėdėje...“.

Jis papurto galvą, lyg abejotų, pereina per kabinetą. Popieriaus lapai vėl prabyla jo balsu: Jeigu visi kaliniai suprastų vienas kitą, vienas kito neskriaustų, nemušų, nevogtų [...].⁹ (p. 17)

Profesoriaus supratimu, įgyvendintas kūrybinis sumanymas gali suteikti prasmę lageryje praleistam laikui, kuris, žvelgiant iš parašytos knygos perspektyvos, atsivėria ne tik kaip kančių ir dehumanizacijos patirtis, bet ir kaip galimybė suprasti pačią gyvenimo esmę, priežastis nuveikti ką itin reikšminga (panašiai gydytojas Ekbergas, lankantis profesorių jo vizijose, prisipažįsta, kad lageryje parašė studiją apie epidemijas, t. y. „daugiausia gero padarė žmonijai būdamas čia“ (p. 70).

Antro scenarijaus protagonistas yra ne tik gyvybę už tiesą aukojantis metraštininkas, bet ir knygos apsėstasis, tiek įsitraukęs į rašymą, kad jo sąmonėje ribos tarp kūrybos ir tikrovės nyksta: „Jau ir pats nežinau – kur aš, kur knyga...“ (p. 52). Siekdamas knygos kaip svarbiausio vertės objekto, jis turi du pagalbininkus: žmoną Mariją, kuri yra lagerio laiškų adresatas ir idealusis būsimos veiklos skaitytojas, ir bičiulį rašytoją Vytą, su kuriuo kalbėdamasis aiškinasi sau pačiam aktualius klausimus ir struktūroja prisiminimus („realiam“ Vytui mirus, krėslė jo vietą užima įsivaizduojamas pašnekovas, lagerio bičiulis gydytojas Ekbergas). Pirmajame scenarijuje profesorius ir žmonos santykiai hierarchiškai – akcentuojamos Marijos kaip šeimininkės kvalifikacijos, pabrėžiamos tradiciškai moteriškomis vadinamos savybės: meilumas, švelnumas, pagarba vyro darbui ir jo nuomonei. Antrajame scenarijuje rašytojo ir žmonos santykių vertikalė apverčiama – naratyviniu lygmeniu Marija atlieka lėmėjo vaidmenį: nuo jos priklauso, kokia tai bus knyga: „Turiu parašyti viską kaip buvo.... Ramiai, tarsi pasakočiau viską savo žmonai“, – sako profesorius bičiuliui Vytui (p. 20); be Marijos sankcijos jam nepavyksta baigti knygos, žmonos ieškodamas rašytojas vizijose grįžta į lagerį.

Rašytojo Vyto mirtis profesoriui tampa paskutiniu praradimu; apleidus lagerio vizijoms, jis gatvėje kalbasi su benamiu šunimi, pasakodamas apie baigiamą knygą ir vienai dienai belikusį darbą, – pagal antrąjį scenarijų knyga taip ir lieka nebaigta, apsi-

⁹ Laisvai cituojama iš *Dievų miško* skyrių „Barakinė kultūra“ ir „Giltinės pastogė“ (žr. Sruoga, 1957, 23 ir 372).

lankęs repeticijoje profesorius konstatuoja meno bejėgystę prieš gyvenimą, sakydamas aktoriams, kad „galbūt šito išvis neįmanoma parodyti“.

Vilniaus pokeris

1981 m. „Dievų miško“ scenarijus nugulė kino studijos archyvuose ir, regis, kelis dešimtmečius juo nebesidomėta (2002 m. Gavelis scenarijų surinko kompiuteriu nieko nekeisdamas, pakartodamas net rašybos klaidas). Tačiau tam tikrus personažus ir mikrosiužetus iš scenarijų atpažįstame geriausiame Gavelio romane *Vilniaus pokeris*.

Pirmame romano skyriuje „Jie“, kuriame pasakojama buvusio sovietinio lagerio kalinio Vytauto Vargalio balsu, veikia personažas profesorius, pavadintas vardu, skambančiu panašiai kaip Balys, bet kiek familiariau – Bolius. Romane jau vaizduojamas ne nacistinis, o sovietinis lageris, į kurį profesorius atkeliauja tiesiai iš Osvencimo, – toks biografinis viražas atsirado ne kaip proto konstruotas, o buvo pasiskolintas iš realaus gyvenimo: tai žurnalisto ir rašytojo, Štuthof, o vėliau Kemerovo srities lagerių kalinio Rapolo Mackonio istorija. Puipa prisimena, kad, kuriant „Dievų miško“ scenarijų, buvo galvota apie Mackonio likimą kaip apie galimą Sruogos tragedijos paralelę, tačiau idėja iš karto atmesta suprantant cenzūros reakciją (Lašaitė-Markevičienė, 2016). Siužetas, netikęs cenzūros itin prižiūrimam kino menui, galėjo būti realizuotas individualiame projekte – romane, kuris buvo rašytas nesitikint publikuoti, ir jame į profesoriaus Boliaus paveikslą laisvai susijungė Mackonio, Sruogos bei kitų Lietuvos intelektualų bruožai.

Štai toks jo portretas išskyla Vargalio atmintyje:

Bolius begal sunykęs, net čia retai išvysi tokį iškankintą veidą: išdžiūvusį, išsiurbtą, sudarkytą veidą. Tačiau tai vis vien žmogaus veidas. Jokia akla galia, jokia neapykanta negali nutrinti nuo jo didžio proto žymių, didžios širdies žymių, negali užgesinti jo akių. Tau net baugu, kad greta sėdi galbūt didžiausias Lietuvos protas, šimto universitetų garbės daktaras, Lietuvos garbės protas, šneka ir moko tave, Vytautą Vargalį, tarsi tu vienas būtum visa vargšė pasmaugta Lietuva, laukianti jo žodžio. (Gavelis, 1989, 90)¹⁰

Profesorius Bolius palaiko visų lietuvių kalinių pasitikėjimą tautos jėga bei savo asmenine valia, todėl didžiausią pasipiktinimą jam sukelia jaunojo Vargalio mintis, kad lietuviams atsitiks tas pats, kas atsitiko rusams, t. y. jie prisitaikys ir gyvens paklusdami lagerio taisyklėms, galiojančioms visoje valstybėje, apsiribos instinktų tenkinimu, garbins diktatorių ir jausis patenkinti tokia egzistencija:

¹⁰ Toliau cituojama nurodant šio romano leidimo puslapį.

– Vaike! – nuožmiai košia pro dantis. – Tu nesupranti, kas yra žmogus. Gerai įsiklausyk: ŽMOGUS! Žmogaus negalima nugalėt. Užmušt galima, bet nugalėti – niekada. Iš manęs atėmė viską: žmoną, vaikus, laisvę, meilę, pasaulį, Dievą, mokslą, saulę, orą, viltį, kūną, padarė viską, kad aš nebebūčiau aš, bet manęs neįveikė. Ir neįveiks! Many slypi nemirtinga siela, kurios buvimą jie neigia! (p. 91)

Tokia profesoriaus laikysena labai panaši į užfiksuotą scenarijuose, tik dar tragiškesnė, nes romano veikėjas neturi vilties grįžti į Lietuvą ir jokių galimybių susisiekti su žmona, juolab užsiimti kūrybine veikla. Nužmoginanti lagerio sistema, kurią personažų lygmeniu reprezentuoja lagerio karaliukas Vasia Jebačikas, vis dėlto sudoroja profesoriaus protą, jis virsta bedvasiu padaru, keturpėsciomis ropinėjančiu po aptvarą, rupšnojančiu žolę, bedante burna raunančiu padžiūvusį kuokštą, o didžiausią palaimą patiria, kai žiaumoja savo išmatas. Boliaus degradacija Vytautui Vargaliui tampa pasaulio žlugimo priežastimi – po to, kas atsitiko profesoriui, jam nebėra kuo tikėti: „Trokšti ką nors užmušti, nes toliau gyventi nebeįmanoma. Ką turi užmušti. Gal Bolių? Gal save? Pagrindinis filosofijos klausimas: užmušti save ar kitą? Dievas seniai užmuštas“ (p. 47).

Vilniaus pokeryje profesoriaus paveikslu reiškiamą mintį, kad neįmanoma išlikti žmogui pasaulyje, virtusiame milžinišku lageriu, sutelkia savyje kraštutinio pesimizmo ir nevilties reikšmes. Boliaus likimas prefigūruoja *homo sovieticus* atsiradimą – šios naujos žmonių rūšies kilmė motyvuojama istorinio neišvengiamumo principu, profesoriaus likimas įrodo, kad bet kuris asmuo gali būti depersonalizuotas, sunaikintas kaip sąmoninga būtybė (tolesnė *homo sovieticus* evoliucija – tolydi degradacija ir paklusimas sistemai – įkūnijama kito lagerio kalinio Karoso, palūžusio jau brežnevizmo laikais, paveiksle).

Atrodo, kad jaunajam profesoriaus mokiniui Vytautui Vargaliui pavyko atlaikyti lagerio išbandymus: grįžęs į Lietuvą, pirmosios žmonos Irenos padedamas, jis rado savo vietą visuomenėje, sykiu išlikdamas sovietų valdžios priešu ir lagerio siaubų liudininku; nedaugeliui artimų žmonių jis pasakodavo apie šviesiausią Lietuvos žmogų ištikusią tragediją. Tačiau daugiaplaniame Gavelio romane nė vienu iš pasakotojų pasitikėti negalime: skaitytoją pirmiausiai trikdo aplinkybė, kad buvęs politinis kalinys tampa respublikinės bibliotekos skyriaus viršininku (pagal sovietinę tvarką nepatikimi žmonės negalėjo būti prileisti prie informacijos sklaidos), neprasprūsta pro akis ir vienos iš veikėjų – Irenos Giedraitienės – versija, kad silpnumo akimirksnį Vargalys išdavęs visą partizanų būrį, o ji, miškinų ryšininkė, jo teta, vietoje palūžusio jaunuolio sėdo į kalėjimą. Galime kelti savo hipotezę, kad gal Vytautas lageryje iš tiesų ir nekalėjo, o sukūrė legendą apie Lietuvos superintelektualą, neatlaikiusį kankinimų, kad profesorius Bolius – ne realus veikėjas, o Vargalio autoprojekcija, jo moralinio nusikaltimo legitimavimas.

Vargalio draugas Martynas, tikintis pasakojimu apie profesorių, pastarąjį vadina mokytu abatu, žvelgiančiu iš savojo proto bokšto ir nejučia privertusiu Vargalį pra-

dėti suvokti pasaulį taip pat, kaip jis; Vargalys idealizuoja savo mokytojo stoicizmą, sugebėjimą slėpti kančią, vyrišką laikyseną, kalbėdamas apie Bolio dvasinę mirtį Vytautas pamini Nietzsche'ę: „Jo akyse nieko nebėra, mirė Platonas ir Einšteinas, mirė Nyčė ir Šekspyras“ (p. 47). Įdomu, kad scenarijuje „Metai pajūrio kurorte“ lagerio komendantas Handkė, kalbėdamas su profesoriumi, irgi prisimena Nietzsche'ę: „Gal ir neblogai būtų jūsų mielaširdingai pasigailėti, ką?... Mielaširdingumas – tai paskutinė Zaratustros nuodėmė, argi ne?“ (p. 31). Romano veikėjui Vargaliui mielaširdingumas nėra būdingas, aukštindamas protą, jis stokoja emocinio intelekto ir empatijos, nelaiko moterų žmonėmis, t. y. pats skleidžia blogį, su kuriuo kovoja (jis kaltinamas žiauriai nužudęs savo mylimąją Lolitą); dėl Vargalio moralinio išsigimimo kiti veikėjai kaltina profesorių Bolių.

Tarp scenarijų ir romano esama kelių reikšmingų sąsajų: geriausias profesoriaus draugas „Dievų miške“ ir *Vilniaus pokeryje* vadinamas tuo pačiu – Vytauto – vardu; benamis šuo šiame scenarijuje lydi profesorių po draugo Vyto mirties, romane šunimi virsta Vargalio draugas Gediminas. Net ir paviršutiniška analizė atskleidžia ryšius tarp šių skirtingu metu rašytų tekstų: kai kurios idėjos, tik užsimezergusios scenarijuose, galutinai išsiskleidžia romane, net virsdamos savo priešybėmis, pavyzdžiui, klausimas dėl žmogaus gebėjimo atsilaikyti, iškilęs jau pirmajame scenarijuje „Metai pajūrio kurorte“, *Vilniaus pokeryje* sprendžiamas radikaliai neigiamai: keturpėsčias roplioti ir žemę graužti bandantis smuikininkas Merkys profesoriaus sustabdomas įtaigiais žodžiais, kad „net mirtis žmogaus negali sudoroti“; romane jau pats profesorius rėpioja keturpėsčias, įgyvendindamas degradacijos programą, kuri kaip galimybė buvo įrašyta į Merkio siužetinę liniją.

Išvados

Beveik dešimtmetis, skiriantis abu 1981 m. Gavelio rašytus literatūrinius kino scenarijus – „Metai pajūrio kurorte“ ir „Dievų miškas“ – ir 1989 m. paskelbtą romaną *Vilniaus pokeris*, ženklina radikalų pokytį – nuo klasikinio humanizmo į posthumanistinį nihilizmą, nebesitikintį nei kultūra, nei apskritai bet kokiomis socialumo formomis ir tarpasmeniniais ryšiais. Visais trim atvejais ši sąmoningumo kaitos trajektorija susijusi su profesoriaus personažu, kurio prototipu neabejotinai buvo Balys Sruoga.

Scenarijuje „Metai pajūrio kurorte“ profesoriaus paveikslas sulydo tiesos sakytojo (juokdario, menininko), riterio (ištikimo vyro, draugo) ir mokytojo (žinių perteikėjo, guodėjo) teminius vaidmenis; dviprasmiška paskutinio kadro profesoriaus šypsena kelia asociacijų ir su Dievo kvailėliu, šventpaikšiu, rusų tradicijoje vadinamu *jurodivyj*, taip netiesiogiai atveriamą galimybę įžvelgti nereliginio šventojo kultūrinę ampluą.

Scenarijuje „Dievų miškas“, sukurtame bendradarbiaujant su Puipa, daug stipriau suskamba pasiaukojimo kūrybai tema – rašytojo kankinio teminis vaidmuo ima domi-

nuoti pastatytame filme, užsimenančiame ir apie negautąją Nobelio premiją: sovietinės valdžios atstumas, nebesitikėdamas, kad jo užrašai iš tikrųjų pavirs spausdinta knyga ar atgims teatro scenoje, profesorius grįžta į lagerį – ten, kur gimė jo svarbiausios idėjos. Finalinis epizodas, galutinai sumodeliuotas jau filmo režisieriaus, laikytinas geriausiu šio filmo kompoziciniu sprendimu, centruotai išreiškusiu Gavelio scenarijuje plėtotą mintį apie būtinybę kūrybinėmis pastangomis priešintis totalitarizmui ir supratimą, kad laimėti galima tik kaip nemirtingos knygos autoriui.

Romane *Vilniaus pokeris* atpažįstama Vytauto Kavolio teikta *istorijos triuškinamųjų* samprata (Kavolis, 1994, 72–77), aktuali kelioms galimoms profesoriaus personažo traktuotėms: 1) auka, 2) išdaviko sukurtas simuliakras, 3) egzistencinio pavyzdžio mitas. Tragiška romano veikėjų (tiek Boliaus, tiek jo mokinio Vargalio) degradacija aiškintina kaip *metafizinis pasityčiojimas*, kuris, Kavolio teigimu, yra istorijos, naikinančios kiekvieną impulsą, priešingą jos kryptiai, neišvengiama lemtis. Pasak Kavolio, istorijos mažieji gali įgyti nesutriuškinamą žmogišką reikšmę, kai jie radikalai konfrontuoja su savo likimu ir, su juo besigrumdami, subręsta (Kavolis, 1994, 77). *Vilniaus pokeris* yra tokios konfrontacijos ir brendimo pavyzdys, be kurio lietuviškoji savimonė būtų likusi žymiai infantiliškesnė, neišgyvenusi lagerio patirties kaip galutinio pažeminimo traumos.

Sruogos lemties interpretacija aptartuose Gavelio tekstuose atitiktų rusų literatūroje gerai žinomą dichotomiją, kuriai atstovauja du autoriai: Aleksandras Solženicynas ir Varlamas Šalamovas, atskleidę *gulago* pasaulį iš skirtingų – išgyvenusiojo ir klipatos – perspektyvų (Etkind, 2016, 119). Pagal Solženicyno tobulėjimo per kančią mokymą, lageris gali pažadinti žmogaus gyvybines ir kūrybines galias, apvalyti sielą, atverti prasmę, o Šalamovui lageris yra absoliutus blogis, neturintis jokios pedagoginės ar moralinės vertės. Gavelio mintis yra nuėjusi šią trajektoriją – nuo solženicyniško humanizmo, kurį ypač aiškiai liudija scenarijus „Metai pajūrio kurorte“, iki šalamoviškos (nebūtinai Šalamovo) nevilties, skleidžiamos romane *Vilniaus pokeris*. Beje, žmogaus ir istorijos santykių interpretacinis skirtumas leistų manyti, kad laiko distancija tarp aptartųjų Gavelio tekstų turėtų būti didesnė nei suponuoja nurodytos datos (scenarijus parašytas 1981 m., *Vilniaus pokeris* 1979–1987 m.).

Gavelio sukurti Sruogos asmenybę ir biografiją transfigūruojantys personažai mums kalba apie sovietmečio žmogaus poreikį turėti moralinį ir intelektualinį autoritetą, pavyzdį, kaip elgtis nelaisvės akivaizdoje, ir apie galimybę išreikšti savo patirtis naudojant *Dievų mišką* kaip legitimuojantį diskursą. Atkurtos nepriklausomybės metais tragiškoji Sruogos paveiklo plotmė pamažu traukiasi į kultūros atminties pasyvą, tačiau stiprėja provokatyvus intelektualas, žaismingo dekadento, bohemiško poeto kultūrinio amplua aktualumas, kurio iššūkį lietuvių literatūra, kaip manome, yra pasirengusi priimti.

Literatūros sąrašas

- Arlickaitė G. (1981). *Scenarinės redakcinės kolegijos išvados apie scenarijų „Dievų miškas“*. LLTIB RS. F 112–82.
- Barthes, R. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*, 8 (1), *Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit*, 1–27. <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1113>.
- Beresnevičius, G. (2005). *Pabėgęs dvaras*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.
- Bertrand, D. (1993). Ironie et humour: le discours renversant. *Humoresques*, 1993, 4, 27–41.
- Etkind, A. (2016). *Krivoje gore*. Moskva: Novoje literaturnoe obozrenije.
- Franklis, V. E. (2008). *Žmogus ieško prasmės*. Vilnius: Katalikų pasaulio leidiniai.
- Gavelienė, N., Jonynas, A. A., Samalavičius A. (2007). *Bliuzas Ričardui Gaveliui: atsiminimai, užrašai paraštėse, laiškai, eseistika, kūrybos analizė*. Vilnius: Tyto alba.
- Gavelis, R. (1981a). *Metai pajūrio kurorte*. LLMA. F 29, ap. 3, b. 179.
- Gavelis, R. (1981b). *Dievų miškas*. LLTIB RS. F112–43.
- Gavelis, R. (1989). *Vilniaus pokeris*. Vilnius: Vaga.
- Gavelis, R., Puipa, A. (2002). *Dievų miškas*. LLTIB RS. F 112–44.
- Greimas, A. J. (2010). Gražus gestas, *Baltos lankos*, 33, 129–145.
- Kavolis, V. (1994). *Žmogus istorijoje*. Vilnius: Vaga.
- Lašaitė-Markevičienė, N. (2016). Teigiantys gyvenimą Baibokai. *Bernardinai*, 2016 m. rugsėjo 7 d. [žiūrėta 2016 m. gruodžio 11 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2016-09-07-teigiantys-gyvenima-baibokai/148586>.
- Lotman, J. (2004). *Kultūros semiotika*. Vilnius: Baltos lankos.
- Mačianskaitė, L. (1998). *Antano Škėmos „Balta drobulė“: pasaulis ir diskursas*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- Markevičienė, N. (2014). *Balio Sruogos kūrinio „Dievų miškas“ rašymo ir redagavimo istorija*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- Pabarčienė, R. (sud.) (1997). *Balys Didysis. Atsiminimai apie Balį Sruogą*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- Pabarčienė, R. (2012). Kosto Ostrausko architeatras: „Balys iš Baibokų“. *Teksto slėpiniai*, 15, 30–47.
- Padegimas, G. (2011). *J A H. Dviejų dalių beveik biografinė pjesė*. Rankraštis. Kauno valstybinio dramos teatro archyvas.
- Sruoga, B. (1935). Iš SSSR įspūdžių. *Lietuvos keleivis*, 164.
- Sruoga, B. (1957). *Raštai*, 5. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla.
- Vikipedija (2016). Unė Babickaitė. *Vikipedija. Laisvoji enciklopedija*. [žiūrėta 2016 m. lapkričio 5 d.]. Prieiga per internetą: https://lt.wikipedia.org/wiki/Un%C4%97_Babickait%C4%97.
- Urbonaitė, A. (2006). Nijolė Gavelienė: esu vyro sukurtas romanas. *Lietuvos rytas*, 2006 m. spalio 24 d. [žiūrėta 2016 m. gruodžio 11 d.]. Prieiga per internetą: <http://zmones.lrytas.lt/-11616420041159659957-nijol%C4%97-gavelien%C4%97-esu-vyro-sukurtas-romanas.htm>.

Balys Sruoga as a Character: A Few Texts by Ričardas Gavelis in the Light of Cultural Memory

Loreta Mačianskaitė

Institute of Lithuanian Literature and Folklore, Department of Contemporary Literature,
Antakalnio St. 6, LT-10308 Vilnius, loperpetua@gmail.com

Summary

The article analyzes Balys Sruoga's (1896–1947), the author of memoirs *Dievų miškas* (*The Forest of the Gods*), personal and creative reception during Soviet period; more precisely his biography's literary reinterpretation in which the writer himself acts as a character.

This new theme in Lithuanian literary science is analyzed using formerly unknown archival material, two literary scripts written by Ričardas Gavelis in 1981, which adapted *The Forest of the Gods*. The other material is yet another text by Gavelis, a very significant novel, *Vilnius Poker* (1989), in which one of the characters, professor Bolius, shares some similarities with real Balys Sruoga.

The analysis of Gavelis's texts highlights three different Sruoga's biography cultural roles: holy fool, martyr and the victim of history. The article associates these three roles to the alteration of consciousness from classical humanism towards post-humanist nihilism, which correlates with the dichotomy of Gulag's image as perceived by Aleksandr Solzhenitsyn and Varlam Shalamov. In Soviet times, *The Forest of the Gods* functioned as the Aesopian language shield enabling authors to speak about Soviet camps. In the 1980s, the text was too dangerous to make it into a film.

In the 21st century, Sruoga's tragic fate and his book's value have not diminished in Lithuanian culture. However, there is a need to actualize other writer's personal and creative aspects which still hide in the shadow of cultural memory.

Keywords: Balys Sruoga, Ričardas Gavelis, literary script, Soviet period, Camp literature, Aesopian language.

Gauta 2016 12 12 / Received 12 12 2016
Priimta 2016 12 20 / Accepted 20 12 2016