



LINA KLUSAITĖ

Vytauto Didžiojo universitetas

## DIALOGINIS IR MONOLOGINIS TEATRO MODELIS LIETUVOS TEATRO IDEOLOGINĖJE PERSPEKTYVOJE

Dialogical and Monological Model of Theatre  
in the Ideological Perspective of Lithuania Theatre

### SUMMARY

During the period of Soviet occupation, there were no favorable conditions under which Lithuanian theatre could directly reflect its relation to ideology. But even after the restitution of independence, Lithuanian theatre hesitated to engage ideologically. The article deals with the question of what reasons and models of theatrical identity determined such a closed manner of contact with the social environment. Methodology helps to reveal the peculiarities of the transitional Soviet and post-Soviet theatres from the ideological point of view. Two theatre-identity models are distinguished in the theoretical part of the article: dialogical – corresponding to a phenomenological viewpoint and a monological – corresponding to a postmodern conception of perception. The second part of the article reflects upon how Lithuanian theatre, coherent with one or another model, could function in one or another ideological system and what ways of relating to the social reality could be.

### SANTRAUKA

Išgyvenant sovietinės okupacijos laikotarpį, Lietuvoje nebuvo palankios dirvos, kurioje teatras galėtų tiesiogiai apmąstyti savo santykį su ideologija. Tačiau ir po nepriklausomybės atgavimo Lietuvos teatras neskubėjo ideologiškai angažuotis ir liko prie nuosaikios, sovietiniais laikais susiformavusios, metaforinio teatro tradicijos. Straipsnyje keliamas klausimas, kokios priežastys, kokie teatro tapatumo modeliai lėmė tokį uždarą sąlyčio su socialine aplinka būdą. Ieškoma metodologijos, kuri padėtų atskleisti dviejų pereinamųjų laikotarpių – sovietinio ir posovietinio – Lietuvos teatro raiškos ypatumus iš ideologinio požiūrio taško. Šiuo klausimu teorinėje dalyje išskiriami du tapatumo modeliai, dvi priešingos ideologinės pozicijos: dialoginė, atitinkanti fenomenologinį požiūrį, bei monologinė, atitinkanti postmodernią suvokimo sampra-

RAKTAŽODŽIAI: dialogas, komunikacinis veiksmas, monologas, strateginis veiksmas, retorinė savirefleksija.  
KEY WORDS: dialogue, communicative action, monologue, strategic action, rhetorical self-reflection.

tą. Antroje dalyje kalbama apie tai, kaip Lietuvos teatras, susietas su vienu ar kitu modeliu, galėjo funkcionuoti vienoje ar kitoje ideologinėje sistemoje, kokie buvo galimi pasipriešinimo būdai, aptariamos santykio su socialine tikrove moduliacijos.

## ĮVADINĖS PASTABOS

XX a. antrosios pusės visuomeninių, politinių, kultūrinių pokyčių kontekste Lietuvos teatras nuo Vakarų ar mums istoriškai artimų Rytų Europos šalių teatrų išsiskiria savita estetinės ir etinės laikysenos formacijos raida. Daugelis scenos meno tyrinėtojų pripažįsta, kad to meto Lietuvos teatras, ypač jo sovietiškas laikotarpis, paženklintas tam tikros opozicijos socrealistinei tikrovei, turėjo didelę reikšmę tautos sąmoningumo, kritinio mąstymo, nonkonformistinės laikysenos ugdymui. Veikiamas totalitarinės sistemos ideologinių suvaržymų, teatras ieškojo priimtinių raiškos būdų, leidžiančių saugiai apeiti cenzūros reikalavimus. Tokiu būdu kūrėsi savitas meninės raiškos laukas, kuriam įvardyti teatrologai sukūrė ir to meto teatro stilišką apibūdinančią terminiją. XX a. Lietuvos teatras savąją opoziciją rūsčiai tikrovei surado romantinėje, idealistinėje pasaulėžiūroje, todėl ypač pirmosios šio amžiaus pusės pastatymai apibūdinami tokiais terminais kaip psichologinis ir neoromantis realizmas, poetizuotas romantizmas, patriotinis sentimentalizmas. XX a. antrosios pusės teatro tyrinėjimams įvardyti pasitelkiamos ekspresionizmo ir modernizmo paradigmos, lietuviškajam teatrui priskiriant filosofinio ekspresionizmo, psichometamorfinio egzistencializmo terminus.

Šiandien, mokslinėje mintyje vyraujant tarpdisciplininiam mąstymui, minėta terminija neišsemia plataus to meto

teatro tyrinėjimo lauko, suskliaudžiant jį iki istorinių studijų, meninio stiliaus požymių nagrinėjimo ir apeinant, mano požiūriu, ypač svarbius sovietiniame laikotarpyje ideologijos, galios, išorinių sistemų poveikio vidinėms struktūroms dalykus. Teigiami poslinkiai šioje srityje stebimi paskutiniųjų XX a. dešimtmečių Lietuvos teatro tendencijas bandant apibrėžti platesnėmis kultūrologinėmis kategorijomis. Naujas instrumentarijus šiaudien leidžia ne tik naujai pažvelgti į teatro procesus, bet ir susieti juos su alternatyviais galios, reprezentacijų, suvokimo apibrėžimais. Šio straipsnio tikslas yra ieškoti tokios metodologijos, kuri padėtų atskleisti dviejų pereinamųjų laikotarpių – sovietinio ir posovietinio – Lietuvos teatro raiškos ypatumus iš ideologinio požiūrio taško. Tam pasitelkiamos dvi skirtingoms ideologijoms atstovaujanti tradicijos – fenomenologinė ir postmodernistinė mąstymo kryptys. Šios skirtingos filosofinės sistemos pasirenkamos kaip fundamentalūs teoriniai svertai, leidžiantys nagrinėti ne tik teatro raiškos būdus jų santykyje su ideologija, bet ir paaiškinti vienokių ar kitokių raiškos būdų atsiradimą bei priimtinumą konkrečiu istoriniu momentu.

Išgyvenant sovietinės okupacijos laikotarpį ir veikiant tam tikroms sociopolitinėms aplinkybėms, Lietuvoje nebuvo palankios dirvos, kurioje teatras galėtų tiesiogiai apmąstyti savo santykį su ideologija. Tačiau net ir po nepriklausomybės

atgavimo Lietuvos teatras neskubėjo ideologiškai angažuotis, reabilituotis ar kaip nors kitaip socializuotis. Bandydamas susiorientuoti naujoje ideologinėje dirvoje jis liko prie nuosaikios, sovietiniais laikais susiformavusios ir kone monopolines pozicijas užėmusios metaforinio teatro tradicijos, kurią 7-jame ir 8-jame dešimtmėčiuose suformavo didieji Lietuvos režisieriai: Jonas Vaitkus, Rimas Tuminas, Eimuntas Nekrošius ir kiti. Teatrolagai *in corpore* pripažįsta, kad po 1990 m. nepriklausomybės atgavimo Lietuvos teatras pateko į lokaliuos aklavietės padėtį – praradęs nusistovėjusius universalius kriterijus jis atsidūrė savotiškame politinio bei socialinio uždarumo vakuume, ir tik keliuose pavieniuose atvejuose buvo galima išvelgti naujo santykio su tikrove ieškojimo pastangas. Kelis dešimtmėčius trukęs ieškojimų laikotarpis atvėrė kelius į pasaulines patirtis, ir Lietuvos režisieriai pamažu ėmė įsisąmoninti naujų ideologijų lemiamas raiškas. Sėkmingiausiai šiame kelyje reiškėsi Oskaro Koršunovo teatras, kuris, atsiskęs bet kokio politinio deklaratyvumo, tačiau buvo aiškiausiai santykį su ideologija apsibrėžęs teatras, formos pagalba griauantis sustabarėjusias tradicijas ir siūlantis naujas teatro bei realybės suvokimo gaires.

Stebint Lietuvos teatro uždaramą ir ištikimybę metaforinio teatro tradicijai nepriklausomybės metais norisi klausti, kokios priežastys, o tiksliau, kokie teatro tapatumo modeliai lėmė tokį uždara sąlyčio su socialine aplinka būdą? Šiuo klausimu Lietuvos teatre norėčiau išskirti du tapatumo modelius, dvi priešingas, bet viena iš kitos išplaukiančias ideologines pozicijas: 1) dialoginę, atitinkančią fenomenologinį požiūrį ir 2) monologinę, atitinkančią postmodernią suvokimo sampratą. Teorinis pagrindas, inspiruojantis tokius teatro tapatumo svarstymus, randamas amerikiečių teatrologo ir filosofo Jono Ericksono darbuose. Teatrališkumą jis apibrėžė kaip dvi ideologines kryptis, kurias analizavo binarinėje dialogo ir monologo opozicijoje. Realistinio teatro principus jis priskyrė dialoginei kryptčiai, kurią aiškino remdamasis Jürgeno Habermaso filosofija, o avangardinio teatro principus – monologinei strategijai, kurią grindė Michelio Foucault teorija.<sup>1</sup> Kadangi J. Ericksonas pateikė bendro pobūdžio svarstymus, remiantis jo išvalgomis, pabandydysime naujai suformuluoti dialoginio ir monologinio teatro modelių apibrėžimus, sąlyginai apimančius tai, ką apima sampratos tradicinis ir netradicinis teatras. Šias sampratas sąlyginai pavadinsime J. Ericksono modeliu.

## J. ERICKSONO MODELIS

J. Ericksonas savo svarstymus apie politikos ir teatro sąsajas<sup>2</sup> pradeda analogija tarp teatro formos ir ideologijos. Tiek viena, tiek kita susideda iš retorinių priemonių kompleksu, skirtu paslėpti teatrinės technikas tam, kad auditorijos aki-

vaizdoje pasiektų iliuzijos ir dramatinės tiesos efektą. Teatrališkumas šiuo atveju iškyla kaip retorinė priemonė, siekianti įtikinti, paveikti žiūrovą sakomų dalykų tiesa. Tiesos arba to, kas yra reprezentuojama veiksmingumas priklauso nuo reto-

rinio aparato veiksmingumo. Dar Aristotelio laikais retorika susiformavo kaip dialektikos (dialogo meno) šaka, kurioje pabrėžiamas ne turinys, „kas“ sakoma, o sakymo išraiška / forma – „kaip“ sakoma. Pastarais dėmuo, dėl poveikio pašnekovui ir įtikinimo pobūdžio, įgalino retoriką priskirti politikos sričiai. Remdamasis Jacqueso Brunschwigo pastebėjimais, J. Ericksonas skiria retoriką nuo dialektikos. Dialektika paprastai suprantama kaip privatus dviejų žmonių pokalbis arba asmeninis pasisakymas, užduodant klausimus ir atsakant. Retorika suprantama kaip viešas pasisakymas, vieno asmens adresuojamas žmonių grupei. Pagal šią skirtą retoriką tapatinama su politika ir monologinėmis poveikio strategijomis, tuo tarpu dialektika – su privačiu gyvenimu ir dialogu.<sup>3</sup> Tačiau skirdamas retoriką ir dialektiką J. Ericksonas nebrėžia tarp jų griežtos ribos, nes jų elementai ir kontekstai persipina, išplaukia vieni iš kitų. Jam svarbiausia yra išsiaiškinti, kaip monologinė (retorinė) ir dialoginė (dialektinė) sąveika atsispindi *dramatinio realizmo* ir *teatrinio realizmo* perskyroje.

Anot J. Ericksono, *dramatinis realizmas* stengiasi sukurti realybės efektą, todėl jis siekia paslėpti teatrališkumą, t.y. formos prezentacinius mechanizmus, skirtus išgauti minėtam efektui. *Teatrinis realizmas*, priešingai, stengiasi parodyti iliuzinio aparato realybę (arba bent jau atsisako ją paslėpti) ir sukurti sąmoningai pabrėžiamus ryšius tarp pristatomo turinio bei formos.<sup>4</sup> Teatriniam realizmui paaiškinti filosofas dar naudoja *teatrizmo* (theatricalism) sąvoką, kuri, kitaip nei dramatiniam turinyje užmaskuotas teatrališkumas, reiškia intencinį teatrališkumo (teatrinės formos) iškėlimą. Taigi teatrizmas labiau

gretinamas ne su realizmu, bet su formalizmu. Svarbu pažymėti, jog realizmo sąvoka šioje perskyroje nereiškia mimentinio tikrovės atitikmens. Realizmas, filosofo teigimu, nėra tas pats, kas natūralizmas. Svarbiausiais realizmo elementais J. Ericksonas laiko žmogaus elgesio bei išraiškos duotose aplinkybėse atpažįstamumą ir įtikinamumą. Šia prasme realizmas gali būti įkūnytas ir tuščioje, sąlyginėje scenoje, nesivadovaujant mimentiniu laikmečio dekoracijų, kostiumų ir panašiu atitikimu.<sup>5</sup> Kalbant teatriniais terminais, realizmas yra ne kas kita, kaip aktoriaus įkūnyta sceninė tiesa, todėl jis gali reikštis tiek tradicinėse, tiek avangardinėse formose.

Dramatinį realizmą J. Ericksonas sąlyginai priskiria realistiniam teatrui, kuris visada daugiau ar mažiau rėmėsi tikrovę atitinkančiomis reprezentacijomis, t.y. įtikinamais dialogais, veikėjų motyvacijomis, konfliktų sprendimais ir panašiai. Tam tikra prasme tai – ideologiškai užmaskuotas teatras, kurio realizmas tarnauja situacinės tiesos atskleidimui. Teatrinis realizmas atstovauja avangardinei, tradicines teatro formas dekonstruojančiai kryptčiai, pabrėžiančiai ne situacinį teisingumą, o patį retorinio / ideologinio aparato funkcionavimą.<sup>6</sup> J. Ericksono tikslas nėra supriešinti šias dvi kryptis, bet parodyti, kad jos abi yra politiškos ir veikia kaip atskiros strategijos, besivadovaujančios ta pačia tiesos vertybe. Žvelgiant iš J. Ericksono pozicijų ir turint omenyje neišvengiamai fikcinį teatro pobūdį, tiesa jame gali skleistis dviem būdais: kaip *tiesos iliuzija* (dramatiniame realizme), kuri reiškiasi reflektuodama socialinę tikrovę, t.y. reprezentacinio aparato viduje ir *iliuzijos tiesa*

(teatriniam realizme), kuri stengiasi parodyti, jog pačios vaizdavimo priemonės yra ideologiškai sukonstruotos. Pirmoji (atitinkanti dialoginį charakterį) apeliuoja į kalbą ir yra intersubjektyviuose ryšiuose atsirandanti prasmė, antroji (atitinkanti monologinį charakterį) pagrįsta retorinių priemonių efektyvumu.

Dialoginę ir monologinę pozicijas tiesos atžvilgiu J. Ericksonas grindžia dviem skirtingom filosofinėms sistemom: dialoginė išplaukia iš hermeneutinės tradicijos, savo mąstymo centru laikančios *kito* supratimą (J. Habermaso pozicija), monologinė – iš poststruktūralistinės minties, teigiančios, jog supratimas yra tik galios sistemų, primestų normų, taisyklių suformuotas produktas (M. Foucault pozicija). Šias dvi pozicijas J. Ericksonas aiškina remdamasis J. Habermaso socialinėje komunikacijos teorijoje nurodyta strateginio ir komunikacinio veiksmo skirtimi. J. Habermaso teigimu, *strateginis veiksmas* yra tiksliai orientuotas veiksmas, skirtas paveikti kitą. Tai instrumentiniu meistriškumu paremtas veiksmas, siekiantis efektyvumo, monologiškai nukreiptas į savo sėkmę. Tuo tarpu *komunikacinis veiksmas* yra skirtas racionaliai motyvuoti kitą, jis remiasi argumentavimo logika ir yra orientuotas ne į savo sėkmę, o į dialoginę, abipusiu supratimu paremtą situaciją. Strateginis veiksmas naudojasi išorinėmis, ekstralingvistinėmis poveikio priemonėmis (gąsdinimu, gundymu ir pan.) ir yra galios sistemų padarinys, o komunikacinis veiksmas naudojasi kalba, supratimo procese tampančia pagrįsto, neprievartinio veiksmo priemone. Kitaip tariant, siekdamas supratimo komunikacinis veiksmas tampa „bendradarbiaujančių

interpretacijos procesu“, kuriame veikėjai harmonizuoja savo veiksmus tam, kad pasiektų bendrus susitarimus ir apibrėžimus.<sup>7</sup> Tokį supratimo siekį J. Habermas vadina „idealia kalbos situacija“, kurioje „dalyviai savo veiksmo planus koordinuoja konsensu – sutarimu, pasiekiamu kiekvieną atvejį vertinant pagal intersubjektyvų pagrįstų tvirtinimų atpažinimą.“<sup>8</sup>

Kaip vieną iš teigiamų politinio dialogo savybių J. Ericksonas įvardino priešškai nusiteikusių, konfliktuojančių jėgų suvaldymą ir skirtumą per susikalbėjimą įveikimą. Teatre dialogas taip pat implikuoja šiuos siekius, tačiau iš esmės čia dialogas neturi minėtos idealios kalbos situacijos matmens. Realistiniame teatre idealus dialogo matmuo išplaukia veikiau ne iš supratimo, bet iš įvairaus pobūdžio nesu(si)pratimų: neteisybių, skriaudų, klaidų iškėlimo. Jau nuo Aristotelio laikų pagrindinė dialogo funkcija klasikinėje dramoje buvo konflikto – tarpusavyje kovojančių jėgų, nesuderinamų siekių, įsitikinimų, troškimų – atskleidimas. Taigi teatre dialogas yra iš esmės konfliktiškas. Iš šio tradicinio požiūrio taško – ideali kalbos situacija dramatiiniame realizme reiškiasi negatyviuoju poliū – dialogas čia „susiduria su savo tragiškais ribomis ir mums jas parodo“<sup>9</sup>. Tragiškoji dialogo prigimtis labiausiai išryškėja tada, kai pokalbis pateikiamas tarsi atskirais monologais, t.y. kai dialogo partneriai nesusikalba, negirdi vienas kito, kai jų troškimai ir interesai nesutampa, kai kiekvienas pokalbio dalyvis siekia savų tikslų. Šia prasme monologas suprantamas kaip pokalbyje pralaimėtas dialogas arba dialogo vengimas. Turint omenyje konfliktišką dia-

logo kilmę galima teigti, jog antikinė tragedija, suformavusi dialoginį dramos pagrindą, iš esmės yra monologinio pobūdžio. Dialogai tragedijoje atspindi konfliktinį veikėjų atskirtumą ir yra ne konsensuso, o kovos arena, kurioje herojai siekia vienintelio tikslo – savo realizacijos. Šiuo požiūriu klasikinė antikinio herojaus situacija tragedijoje suprantama kaip grynai monologinė: monologinėje situacijoje esantis žmogus bet kokia kaina siekia savo tikslų įgyvendinimo, savojo mąstymo, kaip pasakytų Aristotelis, įtvirtinimo, atmetant kitokias nuomones, alternatyvaus požiūrio pasiūlytas išeitis. Neradus atgarsio į savo veiksmų planus, toks žmogus / herojus lieka nesuprastas ir vienišas, valdomas ambicijų ir įsitikinimų, pasiklydęs savo klaidų labirintuose. O dialogo situacija reikalauja atvirumo kito patirčiai ir kompromiso, kurio antikinis herojus paprastai linkęs nesilaikyti.

Iš antikinės tragedijos kanono išsirutulioję vėlesni dramos principai tik patvirtino nuostatą, jog dramatiiniame realizme komunikacinis veiksmas scenoje realizuojamas antialoginiu būdu, t.y. per dialogo trūkumą. Kadangi dialoginė raiška dramatiiniame realizme skleidžiasi dialogo trūkumu, idealusis komunikacijos matmuo nukreipiamas į žiūrovą. Taigi realistiiniame teatre idealusis komunikacinio veiksmo arba kalbos situacijos matmuo įgyvendinamas iš suvokėjo / žiūrovo pozicijos. J. Habermaso požiūriu, komunikacinio veiksmo jėga slypi principinėje argumentavimo nuostatoje, bendradarbiaujantį interpretacijos procesą paverčiančioje abipusiu tiesos ieškojimu. Realistiiniame teatre argumentavimas ir bendradarbiavimo nuostata

pasirodo kaip galimybė tai kas iracionalu ir nesuvokiama paversti atpažįstamomis, suprantamomis ir įtikinančiomis artikuliacijomis. J. Ericksono teigimu, žiūrovo atžvilgiu tai reiškia „nesuprantamų šaltinių supratimą“<sup>10</sup>. Bandydamas skverbtis į šių šaltinių esmę, realistiinis teatras gali pateikti daugybę argumentavimo alternatyvų: jis gali atspindėti prieštarinę realybę ir pateikti kritinį socialinės tikrovės vaizdą (politinis, socialinis teatras); gali tapti prieštarinių jausmų išgyvenimo zona (psichologinis teatras) ar apeliuoti į universalias vertybes, pakeliant jas į amžinų vertybių rangą (egzistencinis, psichometaforinis teatras). Tai yra, jis gali sukurti tokius apibrėžtus reprezentacijos tipus, kurie sutaptų ar nesutaptų su visuomenėje dominuojančiais požiūriais, ideologijomis, mitais. Nepriklausomai nuo kritikuojamojo ar palaikomo pobūdžio tokio tipo teatras daugiau ar mažiau visuomet bus refleksyvus ir diskursyvus. Būtent šie du dėmenys leidžia jį susieti su fenomenologine / hermeneutine tradicija, kurioje refleksyvumas ir diskursyvumas visada išplaukia iš dialoginių formų.

Diskursyvus matmuo skleidžiasi tokiame simbolinio įsivaizdavimo lauke, kuriame tikrovės fenomenai apibrėžiami per kalbą ir socialinę komunikaciją. Kalba šioje komunikacijoje atlieka bendrumo ir socialinio integralumo funkciją: ji kuria tarpusavio sąveikas, pateikia kontekstus ir išteklius, kurių dėka sąveikos dalyviai (atlikėjai ir suvokėjai) intuityviai priskiria save bendram analizuojamam pasauliui. Klausimas, „ką“ sako ir „ką“ išreiškia kūrinys, čia tampa svarbiausias, nes tas „kas“ yra surištas su apibrėžta prasme ir objektu, leidžiančiu užmegzti

dialoginį ryšį su suvokėju. Diskursyvumo paskirtis šiuo atveju yra argumentuoti, įtikinti ir spręsti gyvenimo problemas. Šiam tikslui paklūsta ne tik pasakojimo, bet ir metaforų, vaizdinių, simbolių elementai, susiję su kalba.

Refleksyvus matmuo įgyvendinamas reprezentacijomis, kurios žmogaus gyvenime nesuprantamas, dažnai neįsisąmonintas paradoksalias situacijas, santykius, būsenas, aplinkybes ir pan. paverčia naujo pažinimo / supratimo objektu. Spektaklis šiuo požiūriu suvokiamas kaip diskursyvi bei simbolinė konstrukcija, kiekvieną kartą naujai apibrėžianti analizuojamo socialinio reiškimo ar subjekto tapatybę. Tokiu būdu sukuriama intersubjektyvumo sfera, įgalinanti ne tik atpažinti realybės vaizdinius, bet ir juos vertinti, analizuoti, atitinkamai elgtis jų atžvilgiu. Tiesa šiuo atveju siejasi su hermeneutine / dialogine savirefleksija, kuri kyla iš dialektinio santykio, nukreipto į *kito*, o kartu ir savęs, suvokimą. Kalbos ir supratimo sukurtas tarpsubjektyvumas čia įgalina *ego* tapti dialoginės sąveikos dalyviu, kurioje jis iš *alter* perspektyvos gali nustatyti santykius su pačiu savimi.<sup>11</sup> Šio tipo savirefleksiją galima iliustruoti ir Lacano *veidrodžio pakopos* modeliu: spektaklis, pateikdamas daugiau ar mažiau tipizuotų veikėjų charakterius, tuo pačiu pateikia *Kito* subjekto pavyzdį, kuris ne tik atvaizduoja subjektą, bet veikia ir transformuoja jį žiūrinčius, kviečia atpažinti jame save kaip toki, prisiimti šio *Kito* vaidmenį bei tapatybę.<sup>12</sup>

Apibendrinant dramatinio realizmo modelį reikia pasakyti, kad šio dialoginio tipo teatras pateikia save kaip savotišką identifikacijos aktą, gyvenimo tapatumo įrodymą, pasiekiamą žiūrovams

įsitraukiant į aukštesnį teatro meno projektą. Šio tipo teatras, pasitelkdamas vizualias priemones, metaforas, simbolius, kūrybiškai plėtoja socialinio gyvenimo įvykius, sąveikas, prasmines bendravimo formas, kuriose didžioji dalis reikšmių yra numanomos. Numanomoji dalis, slepianti komplikuotas socialinės aplinkos sąveikas, kurias tikrovėje mes linę išoriškai matyti, bet vidujai nepastebėti, leidžia spektaklio metateksto konstravimą matyti hermeneutinėje, t.y. interpretacijos plotmėje – tiek spektaklio kūrėjai, tiek sąveikaujantys veikėjai / aktoriai bei juos stebintys žiūrovai yra įtraukti į interpretacines praktikas. Interpretuodami atpažįstamo gyvenamojo pasaulio reikšmes bei kurdami jiems artimus mikropasaulius, jie visi yra įtraukti į bendrą prasmų kūrimo dialogą.

Kalbant apie avangardinį teatrą, jo monologinė pozicija išplaukia iš poststruktūralistinio požiūrio, jog bet koks geresniu / teisingesniu argumentu pagrįstas sprendimas yra neatsiejamas nuo dominuojančio diskurso. Kaip teigė M. Foucault, dominuojančio diskurso formacija kyla iš galios struktūrų: veikiama šių struktūrų, visuomenė priima tam tikrus diskursus, kuriems leidžia būti teisingiems.<sup>13</sup> Remiantis M. Foucault požiūriu, argumentai suprantami ne kaip tiesos orientyrai, bet kaip galios aktai, nusprendžiantys, kas yra teisinga. M. Foucault, kartu su kitais poststruktūralistais, atmeta intencinį komunikacijos aspektą, todėl gera valia ir „bendradarbiaujančiu interpretacijos procesu“ paremtas supratimas tampa iš principo neįmanomas. Pokalbyje gimstanti tiesa šiuo atveju siejama su strateginiu veiksmu: ji suvokiama ne kaip tai, ką reikia

atskleisti, apsvarstyti, argumentuoti ar įrodyti, bet kaip retorinėmis / teatrinėmis priemonėmis išgaunamas efektas. Kitaip tariant, pretenzija į tiesą neturi jokios savaiminės, ontologinės ar argumentacinės reikšmės ir yra tik galios padarinys, iliuzija, besireiškianti poveikiu. Anot J. Ericksono, politiniame dialoge toks retorinis / teatrinis efektyvumas tiesos atžvilgiu dažnai suprantamas kaip prievartinės technikos, kontroliuojančios pokalbio procesą ekstralingvistinėmis priemonėmis, užginčijančiomis lygiavertį dialogo partnerių statusą. Tačiau strateginis veiksmas gali būti nukreiptas ir į dominuojantį diskursą. Šia prasme strateginis veiksmas suprantamas kaip demonstratyvus pasipriešinimas arba „vienpusis manevravimas pasipriešinimo formomis“<sup>14</sup>, kvestionuojantis numanomą dominuojančio diskurso retoriką ir atmetantis bet kokį dialogą su juo. Tokia strategija dažniausiai vadovaujasi avangardinis teatras, savo pasipriešinimo filosofija iliustruojantis galios santykių performavimą.

Kalbėdamas apie monologines galios strategijas J. Ericksonas iškelia Claude Leforto mintį, jog „galios vieta yra tuščia erdvė“. Tai reiškia, kad galios veikimas šiuolaikinėje visuomenėje yra desubjektivizuotas: galia egzistuoja ne atskirų subjektų valios dėka, o palaikydama dominuojančias normas, taisykles bei jas kontroliuojančias institucijas, apsaugančias jos dalyvius nuo galios pasisavinimo. Todėl galia negali būti okupuota ar kaip nors reprezentuota, nes „matomi tik jos vykdymo mechanizmai“<sup>15</sup>. Panašiai mąstė ir M. Foucault, galios mechanizmus aiškindamas disciplininio aparato funkcionavimu: Disciplina – „Tai val-

džios tipas, jos realizavimo modelis su savo instrumentais, technika, metodais, įgyvendinimo lygmenimis ir taikiniais. Tai tam tikra valdžios 'fizika' arba 'anatomija', tam tikra technologija.“<sup>16</sup> Taigi valdžia / galia, M. Foucault teigimu, yra ne kas kita, kaip strateginis veiksmas, kuris „pertvarko, manevruoja, numato taktiką, veikimo metodus, funkcionavimo principus“<sup>17</sup>. Kitaip tariant, valdžia / galia yra struktūrinė veikla, „taisyklių valdomas operavimas“, kuriam pateisinti nereikia teisingumo sąvokos, nes teisingumas priklauso nuo strateginių veiksmų sėkmės. Pasipriešinti tokiai taisyklių valdomai hegemonijai, M. Foucault teigimu, yra neįmanoma, nes ji persmelkia ne tik visą socialinę sistemą, bet ir individualius žmonių gyvenimus. Todėl pasipriešinimas turi būti „toks pat kaip ir valdžia“, t.y. turi remtis tokiu pačiu strateginiu jėgų paskirstymu.

Šiuo požiūriu avangardinis teatras strateginių jėgų paskirstymą supranta dvejopai: iš vienos pusės jis užima radikalią poziciją ir pasipriešinimo galiai laikyseną nukreipia į pačią reprezentaciją, t.y. dekonstruoja ją kaip galios diskursą. Šią poziciją atitinka Gilles Deleuze'o teatro samprata, pagal kurią „galios teatre elementai yra tie, kurie vienu metu užtikrina pasirinkto siužeto ir jo reprezentacijos scenoje rišlumą“<sup>18</sup>. Kita vertus, teatras užima pasyvaus pasipriešinimo poziciją, atskleisdamas ideologinę reprezentacijos konstrukciją. Pirmuoju atveju reprezentaciją avangardinis teatras supranta kaip slaptą galios pasisavinimą, nuolat palaikomą tam tikrų standartizuotų taisyklių, kurias būtina sugriauti tam, kad būtų išardyta dominuojančio diskurso galia. Kaip pastebėjo J. Ericksonas, pirmiausia,



ką teatrinis avangardas atmetė kaip dominuojantį diskursą, buvo dialogas. Diskursyvi dialogo ir pačios kalbos prigimtis jau savaime suprantama kaip autoritarinė, priverčianti kitą patikėti dalykų tiesa. Nepasitikėjimas autoritarine kalbos prigimtim kilo iš Rolando Barthes'o, Jacqueso Derrida<sup>19</sup>, M. Foucault, G. Deleuze'o ir kitų filosofų svarstymų, kuriuos vėliau savo kūryboje taikė Antoninas Artaud, Johnas Cage'as, Robertas Wilsonas, Anne Bogart, Richardas Foremanas ir kiti. Šie menininkai savaip tęsė XX a. 6-ojo ir 7-ojo dešimtmečių avangardinę tradiciją, nukreiptą prieš kalbos / teksto dominavimą ir iliuzijos, besiremiančios klasikiniiais vaidavimo principais, naikinimą. Daugelis jų (R. Wilsonas, R. Foremanas ir kiti) buvo vizualių menų atstovai, tad teatrinę raišką jie išgrynino iki abstraktaus conceptualizmo, o aktoriaus sceninės tiesos funkciją modifikavo iki aktoriaus-ženklų. Būtent pastarasis dėmuo leido juos priskirti postmoderniai kryptčiai, kurią palaikė ir poststruktūralistiškai suvokiama šios kryptties menininkų dialogo / kalbos samprata. Jų strategiją kalbos atžvilgiu galima iliustruoti G. Deleuze'o teatrui skirtais samprotavimais. Anot filosofo, kalba / dialogas teatre suponuoja ideologijos bei manipuliacijų konfigūracijas ir įteisina nustatytą, angažuotą „daugumos vartojimą“, „kalbėjimui suteikiantį galios požymius“<sup>20</sup>. Todėl tam, kad iš dialogo būtų eliminuota ideologija, visų pirma reikia pašalinti rišlią siužetui, struktūrai, prasmei ir visoms kitoms pastovioms konstantoms angažuotą kalbą. Kitaip tariant, užfiksuota, stabili žodžio reikšmė priklauso galios aparatui, todėl norint jį išardyti, reikia išardyti ideologiškai angažuotą žodžio

prasmę. Paveikti poststruktūralistinių teorijų minėtos teatro kryptties atstovai atsisakė bet kokio rišlaus naratyvo ir dialogą redukavo iki kraštutinių fragmentacijų ar visiškos jo eliminacijos. Kalba prarado referentinę galią ir tapo tik fragmentuotomis monologų serijomis, išsklidusių, atskirų balsų vokaliniomis partijomis. Tokia kalbos dekonstrukcija atspindėjo strateginį politinio efektyvumo siekį, pareikalavusį kalbos socialinės integracijos funkciją pakeisti į save orientuotomis kūno praktikomis. Pastarosios neretai prasiverždavo perdėm radikaliomis formomis, šokiruojančiomis atviru žiaurumo demonstravimu ar savidestrukcija. Šiandien toks radikalumo reikalavimas – suprantamas kaip politinis pasipriešinimo veiksmas – neretai traktuojamas kaip simptomas visuomeninės patologijos, teoriniuose diskursuose pagimdžiusios mintį, jog kalba lemia tikrovės suvokimą ir kad nėra nekalbinės / neideologinės tikrovės. Natūralu, jog tarpstant vien ideologinėje terpėje, žmogaus pasitikėjimas kalba, jo gebėjimas argumentuoti, suprasti kitą darėsi iš principo nebeveiksmingi. Todėl ir minėtų menininkų darbai vadovavosi strategija, pagal kurią kūrinys turi funkcionuoti tik poveikio lauke ir nesiekti jokio supratimo ar gilinimosi į jį. Politinis tokių spektaklių matmuo reikalavo išardyti prasmę, bet kokias stabilias apibrėžtis, gebančias užmegzti dialogą su publika. Žiūrovui ne tik kad nesūdoma jokia baigtinė prasmė, bet, priešingai, bet koks žiūrovo bandymas suprasti, interpretuoti scenos vyksmą traktuojamas kaip prieštaravimas jo esmei, jo politinio efektyvumo panaikinimas. Tai buvo spektakliai-sceniniai veiksmai, kurie balansavo ant cirko, pa-

juokos, konceptualių kraštutinumų ribos ir panašėjo labiau į baletą, pantomimą, koncentruotų vizualių išpūdžių rokiruotes.<sup>21</sup> Tam tikra prasme jie išreiškė vertybinį nihilizmą, propagavo kūno ir mašinos estetiką – visa tai, kas skelbė fenomenologinio supratimo ir tikėjimo revoliucine meno galia pabaigą.

Šalia šios radikalios teatro krypties formavosi nuosaikesnės quasialoginės avangardinio teatro formos, kurios ir naudojo klasikinį dialogą, ir kartu jį neigė. Tai lėmė tokią teatrinę raišką, kuri teksto iliustravimo ir iliuzijos intencijas naikino kuriant įtampą tarp tradicinio teksto ir veiksmo segmentų. Aktoriai išsakydavo dialogus autoriaus nurodyta seka, tačiau pats veiksmas likdavo nepriklausomas nuo teksto, neturintis jokių jį atitinkančių ir iliustruojančių schemų. Tokiu būdu buvo siekiama išvengti išankstinio teksto kartojimo, jo reprodukavimo (šia raiška vadovavosi Tadeusz Kancoras, statydamas S. I. Witkiewicziaus kūrinį, vėlyvieji R. Wilsono spektakliai, sukurti pagal klasikinius tekstus, šios raiškos atgarsius galima įžvelgti ir O. Koršunovo Ober'ių trilogijoje, kai kuriuose J. Vaitkaus darbuose). Tekstas / dialogas, pasak T. Kantoro, „egzistavo grynai semantinė prasme“, – atmesdamas tikrovės iliuziją ir vietoj jos kurdamas klaidinančią teatrinę gestą, sąmoningai neleidžiantį numatyti to, kas vyks po akimirkos. Čia verta pastebėti, jog T. Kancoras, gerokai anksčiau negu kiti jo kolegos modernistai, prabilo apie teatrinės iliuzijos neišvengiamumą. Jo teigimu, „...iliuzija atsiranda savaime, be mūsų valios. Aš ją naikinu, bet ji man yra reikalinga. Suprantu, kad negalima iliuzijos naiviai išbraukti, kad reikia ją pasinaudoti. O

realybė gali atsirasti tik su sąlyga, kad lygia greta iliuzija būva ir žlunga.“<sup>22</sup>

Antruoju atveju avangardinio teatro poziciją galima palyginti su J. Ericksono paminėta ir postmodernistų dažnai proteguojama dendžio laikysena. Disidentizmas dendžio strategijoje reiškiasi nesigilinimo ir abejingumo kontroliuojantiems diskursams taktika, priešinga humanistinei kritikai, iš tiesų tik palaikančiais norminimo reikalavimus, teisingumą ir neteisingumą produkuojančius galios diskursus. Dendžio abejingumas norminimo jėgų atžvilgiu realizuojamas atsakymu postuluoti dominuojančių diskursų primetą, laikinai sukonstruotą tapatybę, žaidžiant nuolatinį savikūros arba savęs atradimo (self-invention) žaidimą. Tai tokia taktika, kuri nesiekia komunikacijos, supratimo, skriaudos atitaisymo veiksmų ir yra monologiškai nukreipta į nuolatinę savistabą, kurios pagalba fiksuojami subjekto konstitucijos būdai. Būtent tokią strategiją, kalbėdamas apie pasipriešinimo galimybes, turėjo omenyje M. Foucault. Jo teigimu, „individų dominavimo vienas antro atžvilgiu technologijos turi pasitelkti procesus, kuriais individas veikia pats save.“<sup>23</sup> Subjektą formuojančių galių atžvilgiu tai reiškia, kad galios kritika galima tik parodant savo paties konstitucijos mechanizmus, t.y. atskleidžiant, kaip struktūruojamas pats subjektas ir jo suvokimo aplinkybės.

Remiantis šiuo požiūriu, reprezentacija avangardiniame teatre įgyvendinama retorinės savirefleksijos būdu. Pasak J. Ericksono, kitaip nei dialoginė savirefleksija, kuri yra nukreipta į „nesuprantamų šaltinių supratimą“, retorinis savirefleksyvumas suvokiamas kaip „politi-

nis efektyvumas, paremtas materialių pažinimo sąlygų supratimu<sup>24</sup>. Perfrazuojant J. Ericksoną, realistinio teatro problema yra ta, kad jis niekada nekvestionuoja savo pažinimo sąlygų, suvokimo aplinkybių ir atsisako rodyti savo strategijos „virtuvę“, t.y. reprezentacinius mechanizmus, raiškos būdus, naudojamas kūrybos priemones, kurie visuomet susiję su retorikos klausimu „kaip“. Ignoruodamas šį klausimą realistinis teatras apsimeta, kad jo priemonės yra adekvačios svarstomam dalykui, tuo tarpu avangardinis teatras, nepasitikėdamas jokiais priemonėmis, retorinį „kaip“ suvokia kaip demaskavimo įrankį, nukreiptą į retorinio aparato atskleidimą. Šiuo požiūriu svarbu tampa ne atskleisti, „kas“ yra reprezentuojama sistemoje, o parodyti, „kaip“, koku būdu funkcionuoja pati sistema, kokiomis sąlygomis, strategijomis išgaunama tiesa.

Svarbu pažymėti, jog avangardinis teatras šiuo monologiniu atveju neatmeta tradicinės reprezentacijos, tik, pasitelkdamas manipuliacines technikas, parodo jos kilmės šaltinius. Čia svarbus tampa būdas mąstyti teatrą, t.y. ta raiškos praktika, kuria režisierius išreiškia santykį tarp formos ir turinio. Teatrališkumas šiame santykiyje tampa pagrindine priemone nugalėti ideologinę teatro sistemą iš vidaus, savo paties priemonėmis. Teatras negali kalbėti kita kalba, kaip tik ta, iš kurios jis kyla, todėl tradicijos įteisingiems reprezentacijos modeliams jis gali suteikti tik naują „gramatiką“, t.y. sukurti naujus reikšmės kūrimo būdus, destabilizuojančius senųjų reikšmės sistemų tvarką. Toks požiūris atitinka postmodernistinę nuostatą, jog kvestionuoti kokią nors ideologiją galima tik pasinaudojant

jos pačios raiškos įrankiais. Todėl šio tipo teatras, norėdamas išlaikyti kritinę distanciją ideologijos atžvilgiu, demaskuoja tradicinę reprezentacijos sistemą per krizės išstiktą teatrinę kalbą. Teatras, kvestionuodamas tradicinius reprezentacijos modelius, visų pirma ironizuoja save: jis kritiškai vertina savo paties vaizdavimo būdus, atskleidžia savo ribotumą, melą ir parodo, kaip scenoje gimsta reikšmė ir mitas. Kitaip tariant, jis paneigia save kaip mitologinę sistemą ir kuria tokius reprezentacijos modelius, kurie leidžia joje atpažinti rodomos realybės fiktyvumą. Suvokdamas save kaip vieną iš galios formų, sugebančių manipuliuoti reikšmėmis, anapus jo esančią realybę toks teatras pateikia ne kaip įamžintą faktą, bet kaip stebėjimo objektu tapusią mitologinę naivybę. Pastarosios atžvilgiu spektaklis nesiūlo ir nereikalauja iš žiūrovų galutinių sprendimų, o yra tik ekranas, užpildantis tuštumą pasakojimu, kurią čia pat, paneigdamas visas logikos taisykles, ir anuliuoja. Taip sugriaunama iliuzija, jog teatras suteikia galią konkrečiai pažiūrų sistemai. Tokia strategija paprastai priskiriama postmoderniems raiškos būdams, kurių monologinį pobūdį galima paaiškinti ir simuliacinės retorikos kūriniu.

Įvairios postmodernios meno teorijos, paneigusios referentinį principą bei ženklų sistemos stabilumą, reprezentaciją aiškino tikrovės simuliacijos pavyzdžiu. Pasak simuliacijos teorijos pradininko Jeano Baudrillard'o, postmoderni medijų kultūra prarado gebėjimą atskirti tikrovę nuo artefakto, todėl reprezentacija yra „jau ne imitacijos, dubliavimo ar parodijos klausimas. Tai klausimas apie realybės ženklų virtimą pačia realybe.“<sup>25</sup> Pagal

simuliacinę retoriką, atsisakant pretenzijų į išorinį referentiškumą, realybė nebe reprezentuojama, o simuliuojama. Jei reprezentacijoje buvo teigiamas ženklų ir tikrovės lygiavertiškumas, net jei atitiktas tarp jų buvo suprantamas kaip iliuzinis ar simbolinis, tai simuliacijoje šis lygiavertiškumo principas buvo paneigtas. Ženklas ir simbolis ne tik prarado savo nuorodos vertę, bet ėmė dominuoti ženklų reversija, ribų tarp tikrovės ir fantazijos ištrynimai, hiperrealybės, kuri nori būti tikresnė už pačią tikrovę, pos-

tulavimas. Teatras, vadovaudamasis tokią strategiją, siekia arba pačią tikrovę patalpinti spektaklyje (pavyzdžiui, spektaklio erdvė ir laikas nukeliami į realią aplinką), arba per vaizduojamą objektą tikrovę priartinti taip, kad žiūrovas patirtų stiprų realybės efektą, t.y. kad vaizduojamas objektas savo natūralumu ir atvirumu sukurtų žiūrovus.

Apibendrinant dialoginio ir monologinio teatro modelių rezultatus, skaitytojams pateikiu pagrindinių sąvokų schemą.

J. Ericksono modelis: dialoginė ir monologinė teatro perspektyvos

Dialogas	Monologas
↓	↓
Dialektika	Retorika
Tiesos iliuzija	Iliuzijos tiesa
Komunikacinis veiksmas	Strateginis veiksmas
Kalbos integralumas	Kalbos dekonstrukcija
Dialoginė savirefleksija	Retorinė savirefleksija
Nesuprantamų šaltinių supratimas	Pažinimo sąlygų suvokimo išskėlimas

Pabaigai reikia pasakyti, kad abiejų modelių taktikos turi tiek teigiamų, tiek neigiamų bruožų. Dialoginiame modelyje visuomet slypi dogmatizavimo pavojus, nes spektaklio autoriui / režisieriui pasiūloma privilegijuota pozicija, iš kurios jis suponuoja ir žiūrovui pateikia baigtinius sprendimus bei galimas identifikacijos pozicijas. Tačiau laikantis M. Foucault

požiūrio, nėra „teisingos pusės“, kontradiktoriaus pretenzijos į teisingumą nėra reikšmingesnės už galiojančius diskursus. Monologiniame modelyje strateginiai komponentai gali virsti perdėm radikaliomis manipuliacijomis, tik sau pakankamomis technikomis, o retorinė savirefleksija – tik idėjų simuliacija ir bėgimu nuo visuomeninės atsakomybės.

## Literatūra ir nuorodos

<sup>1</sup> Jone Ericson. Defining Political Performance with Foucault and Habermas: Strategic and Communicative Action. // *Theatricality: Theatre and Performance Theory*. Ed. by Tracy C. Davis and Thomas Postlewait. – Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 156–185.

<sup>2</sup> Politinio / socialinio gyvenimo ir teatro scenos sugretinimas yra gana dažnas reiškinys tarp XX a. pabaigos ir šiuolaikinių filosofų, ypač kai kalba eina apie postmodernios visuomenės teatralizuotų tendencijų įvardijimą. Bene pirmasis teatro sąvokas į savo teoriją inkorporavo antro-

pologas V. Turneris. Politinius įvykius jis analizavo remdamasis socialinės dramos modeliu, kurį vėliau, pabrėždamas socialinės ir estetiškos dramų koreliaciją, plėtojo R. Schechneris. Pasak S. Schechnerio, tiek socialinė, tiek estetiškoji drama susideda iš V. Turnerio nurodytos sekos: konkretaus socialinio pažeidimo, krizės, atstatymo veiksmų bei reintegracijos – pažeidimo priešasčių panaikinimo. Tiek socialinė, tiek estetiškoji drama pateikia įvykį, kurio veiksmai analizuojami atsižvelgiant į tai, kas jau įvyko. Šio įvykio rekonstrukcijos kelias – tai vieta, kurioje socialinė ir estetiškoji drama susitinka. Esminis skirtumas, pasak R. Schechnerio, yra tas, kad tos struktūros, kurios vienoje dramoje paslėptos, kitoje dramoje yra vizualizuojamos. Socialinė drama ir joje veikiantys asmenys (valdininkai, politikai, ir t.t.), norėdami pakeisti ar išlaikyti esamą tvarką, naudoja paslėptus estetiškus principus – retorines teatrines technikas, o estetiškos dramos pagrindą sudaro vizualizuoti socialinės interakcijos procesai – aktoriai interpretuoja socialinio gyvenimo įvykius, temas, požiūrius ir taip toliau. (žr.: R. Schechner. *Performance Theory*. – London and New York: Routledge, 1995, p. 187–190.)

<sup>3</sup> Jone Erickson. *Defining Political Performance...*, p. 159.

<sup>4</sup> Ten pat, p. 160.

<sup>5</sup> Ten pat, p. 164.

<sup>6</sup> Svarbu pažymėti, jog J. Ericksonas, kalbėdamas apie avangardinį teatrą, nesieja jo su modernizmo srove ar kokia nors konkrečia meno kryptimi. Avangardo terminą jis naudoja kaip emancipacijos ir rezistencijos analogijas, t.y. kaip pasipriešinimo tradicijai, nusistovėjusioms normoms paradigmą, kuri gali būti priskirta tiek moderniam, tiek postmoderniam teatrui, kvėstionuojančiam tradicines formas.

<sup>7</sup> Jürgen Habermas. *The Theory of Communicative Action. Vol. 2, Lifeworld and System: A Critique of Functionalist Reason*. – Boston: Beacon Press, 1987, p. 120.

<sup>8</sup> Jürgen Habermas. *Moral Consciousness and Communicative Action*. – Cambridge, MA: MIT Press, 1996, p. 58 [Cit. iš: Jone Erickson. „Defining Political Performance...“, p. 166].

<sup>9</sup> Jone Erickson. *Defining Political Performance...*, p. 175.

<sup>10</sup> Ten pat, p. 175.

- <sup>11</sup> Jürgen Habermas. *Modernybės filosofinis diskursas*. – Vilnius: Alma litera, 2002, p. 335.
- <sup>12</sup> Žr.: Jacques Lacan. *Écrits: A Selection*. Ed. by Jacques-Alain Miller. – New York: Norton, 1977, p. 67.
- <sup>13</sup> Michel Foucault. Power and Truth. // *Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Ed. by Hubert L. Dreyfus and Paul Rabinow. – Chicago: University of Chicago Press, 1982, p. 184–204.
- <sup>14</sup> Jone Erickson. *Defining political performance...*, p. 175.
- <sup>15</sup> Claude Lefort. *Democracy and Political Theory*. Tran. by David Macey. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988, p. 17. [Cit. iš: Jone Erickson. „Defining political performance...“, p. 168.]
- <sup>16</sup> Michel Foucault. *Disciplinuoti ir bausti: kalėjimo gimimas*. – Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 254.
- <sup>17</sup> Ten pat, p. 36.
- <sup>18</sup> Gilles Deleuze. Vienu manifestu mažiau. // *Baltos lankos*. – 2006, T 21/22, p. 286.
- <sup>19</sup> R. Barthes'as savo ankstyvuosiuose svarstymuose spekuliatyvius kalbos žaidimus lygino su fašistiniu režimu, o J. Derrida savo diseminacijos teorija paneigė kalbą kaip vientisą, rišlią, tikrovės fenomenus apaiškinančią sistemą.
- <sup>20</sup> Gilles Deleuze, ten pat, p. 291.
- <sup>21</sup> Lietuvos teatre toks raiškos modelis nebuvo įgyvendintas. Pirmasis panašios stilistikos bandymas buvo Birutės Mar ir Antano Kučinsko *Grimo opera* (2004), o kiek vėliau pasirodė ir Jūratės Paulėkaitės bei Dainiaus Gavenonio *Uždaras vakaras* (2008). Tai buvo spektakliai, kurie nesusilaukė kritikos dėmesio, tačiau savo meniniais sprendimais (siužeto atsisakymu, fragmentiškumu, kalbos, judesio, garso ir vaizdo montажu) neabejotinai pretendavo į naujos teatrinės estetikos paieškas.
- <sup>22</sup> Tadeusz Kantor. Patekti į pasaulinį muziejų. // *Krantai*. – 1991, birželis, p. 30.
- <sup>23</sup> Michel Foucault. Howison Lecture on Truth and Subjectivity, October, 20, 1980. University of California at Berkeley. Unpublished manuscript, 7. [Cit. iš: Jürgen Habermas. *Modernybės filosofinis diskursas*, p. 310]
- <sup>24</sup> Jone Erickson. *Defining political performance...*, p. 162.
- <sup>25</sup> Jean Baudrillard. The Precession of Simulacra. // *Simulacra and Simulation*. – Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994, p. 2.

B. d.