



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.

LIETUVOS TEATRO POZICIJOS

Kalbant apie Lietuvos teatro pozicijas, sovietiniu laikotarpiu vyravusią raišką sąlyginai galima priskirti dialoginiam modeliui jau vien dėl diskursyvaus ir refleksyvaus jo pobūdžio. Kadangi dramatinis realizmas, kaip minėjome, šiame straipsnyje nesiejamas su tiesmuku, XIX a. vyravusiu natūralizmu, o su aktorius situacinės tiesos atpažįstamumu ir įtikinamumu, tai jam galime priskirti ir tokią raišką, kuri vyrauja ne vien tikroviškomis reprezentacijomis paremtame teatre, bet ir sąlyginiame ar psichometaforiniame teatre, kuriame psichologinė veikėjų realybė arba išgryninama, arba pagilinama filosofinėmis konotacijomis, metaforomis, simboliais. Remiantis tokia dramatinio realizmo samprata galime nusakyti kone visą XX a. II-osios pusės Lietuvos teatro raidą iki šių dienų. Taip suprantamas realizmas randamas ir šiuolaikinėse teatro formose, ypač kalbant apie naujosios dramos pastatymus, kuriuose situacinės tiesos ir socialinių kontekstų atpažįstamumas yra kone privalomi komponentai. Dramatinio realizmo poziciją Lietuvos teatre galima pagrįsti ir tuo, jog drama ir kalbinis jos pagrindas režisieriams visuomet buvo atspirties taškas. Šia prasme Lietuvos teatras dar ir šiandien yra pakankamai tradicinis, t.y. spektaklio vizualiąją formą dažniausiai lemia drama / tekstas ir dramaturginės režisūros ieškojimai, paremti situacinės, egzistencinės tiesos atsklei-

dimu. Tačiau aukščiau išdėstyta modelių apžvalga skirta ne tam, kad būtų padarytos šios gana ribotos išvados. Šioje dalyje bus kalbama apie tai, kaip Lietuvos teatras, susietas su dialoginiu ar monologiniu modeliu, galėjo funkcionuoti vienoje ar kitoje ideologinėje sistemoje, kokie buvo galimi pasipriešinimo būdai ir santykio su socialine tikrove moduliacijos. Bet prieš tai dar keletas pastabų apie avangardinio modelio raiškos užuomazgas nepriklausomoje Lietuvoje.

Ryškesnės teatrališkumo pastangos Lietuvos teatre pasirodė tik pirmaisiais nepriklausomybės dešimtmečiais, ir tai buvo galima stebėti tik pavienių režisierių (Jono Vaitkaus, Oskaro Koršunovo, Gintaro Varno, Valentino Masalskio, Cezario Graužinio, Beno Šarkos) darbuose. Tačiau mažas spektaklių, siūlančių alternatyvius formas sprendimus, pasirinkimas neleido dar gana blankių pokyčių apibendrinti kaip vyraujančių tendencijų ar vieningos teatro apėmusios bangos. Kai Vakarų teatre avangardas jau buvo įtvirtinęs „mainstreamines“ pozicijas, Lietuvoje ryškėjantys teatrališkumo pokyčiai atspindėjo tik modernėjančios, laisvėjančios išraiškos kaitą atskiruose režisierių pastatymuose. Radikalaus avangardo pozicija net ir posovietiniu laikotarpiu Lietuvoje apskritai buvo sunkiai įsivaizduojama, nes teatrai paveldėjo sovietiniais laikais įtvirtintą valstybinės institucijos sistemą ir statusą, o ra-

dikalus pasipriešinimas dominuojančioms struktūroms, kaip rodo kitų šalių praktika, paprastai kyla iš neinstitucionalizuotų grupių ir darinių, susiformavusių netradicinėse, alternatyviose erdvėse. Sovietiniu laikotarpiu bet kokios sistemos oponuojantys veiksmai buvo griežtai kontroliuojami, todėl avangardinis disidentizmas buvo iš principo neįmanomas, o pirmieji neinstituciniai bandymai laisvėjančioje Lietuvoje pasirodė tik apie 1988 m. kartu su Beno Šarkos *Gliukų teatro* spektakliais / performansais, kurie net ir laisvės sąlygomis ilgą laiką buvo matomi ir pripažįstami tik pogrindyje, ar Valentino Masalskio 1993 m. įkurtos studijos *Menas į šoną* pastatymais (Peterio Handkes *Publikos išplūdimas*, 1993, Samuelio Becketto *Belaukiant Godo*²⁶, 1995, Eugèno Ionesco ir Vidmanto Bartulio opera *Pamoka*, 1996). Tuo metu Lietuvoje kūrėsi ir daugiau nevalstybinių teatro darinių (pvz., Vegos Vaičiūnaitės *Miraklio* teatras, E. Nekrošiaus *Meno fortas*, *Keistuolių teatras*, *Senamiesčio teatras* ir kt.), tačiau jų pozicija apsiribojo savitos raiškos įteisinimu ir nebuvo deklaratyviai nukreipta prieš ar neigianti oficialaus teatro principus (išpūdingo vizualumo reikalavimu jiems nusižengdavo tik *Miraklio* spektakliai ir viena kita praeivius provokuojanti *Senamiesčio teatro* akcija). Šiems principams savo drastiška menine raiška tuo metu aiškiausiai oponavo B. Šarkos pastatymai, išstūmę tradicinę reprezentaciją, pasakojimą, dialogą, operuojantys fiziskumu, kūno plastikos technikomis, eksperimentuojantys kalbos, intonacijų, žmogaus skleidžiamų garsų variacijų galimybėmis. V. Masalskio opoziciją ofi-

cialiajam teatrui galime paaiškinti jau vien tuo, jog jo pasitraukimas iš Kauno valstybinio akademinio dramos teatro tuo metu buvo gana deklaratyvus veiksmas, išreiškiantis protestą prieš sustabarėjusį teatro kūną, kuriam reikia proto mankštos ir dvasinio atsinaujinimo. Turint omenyje tai, kad net antikanoninių absurdo dramų inscenizacijos „ano meto“ Lietuvoje buvo griežtai ribojamos valdžios nomenklatūros (pirmasis režisierius, ėmėsis jas aktyviai įgyvendinti, buvo maestro Juozas Miltinis), V. Masalskio ir kitų režisierių pasiryžimas statyti absurdo dramaturgiją pirmaisiais nepriklausomybės metais žymėjo, iš vienos pusės, neįvykusių realizacijų kompensacijas, iš kitos – ji vis dar asocijavosi su nauja, Lietuvoje neišsėmusia teatrine kalba, kurios pretenzijos į naujumą Vakaruose jau seniai buvo palaidotos.

Teatro kritikė Rasa Paukštytė yra pastebėjusi, jog nors aiškiai išreikšto radikalaus, pagrindinio teatro Lietuvoje nebuvo, tam tikrą „undergroundinę“ poziciją buvo galima „išskaityti“ valstybiniuose teatruose.²⁷ Galima sakyti, jog avangardinė pozicija daugelio lietuvių režisierių darbuose formavosi kartu su valstybinių institucijų reikalavimais ir buvo pakankamai neutrali, atspindinti dendišką laikyseną, nukreiptą ne į socialinį-politinį aktyvumą, bet į savirefleksyvias praktikas, paremtas naujojo teatrališkumo paieškomis.²⁸ Šiuo požiūriu svarbus yra O. Koršunovo teatro fenomenas, susiformavęs Lietuvos valstybinio dramos teatro priegose ir kartu sugebėjęs pasiūlyti naujus, Lietuvos scenoje neįprastus raiškos būdus, nutraukusius valstybiniuose teatruose įsigalėjusio dramatinio realizmo

sąstingį. Ar šis sąstingis buvo prievartinis, ar jį lėmė patys režisieriai, prisirišę prie tradicinio teatro kanonų, šiandien nėra taip svarbu. Žvelgiant į dar gana netolimą praeitį, daug aktualesnis pasirodo kompromiso su sistema bei ideologijos įveikimo klausimas, neišvengiamai paliečiantis ir šiandieninio teatro socialinio aktyvumo kompetencijas.

Kalbant apie dialoginį Lietuvos teatro modelį ir bandant jį analizuoti iš sovietinio laikotarpio perspektyvos, ideologijos įveikimo klausimą tenka susieti su kompromisine meno kūrinio samprata, atitinkančia anksčiau išdėstyta dialoginį teatro modelį. Kompromisinė meno kūrinio samprata dialoginiam komponentui priskiria tokią ideologijos kritiką, kuri pasiekama neišsižadant tradicinių reprezentacijų. Tai reiškia, jog pagrindine reprezentacijos problema dialoginiame modelyje yra ne raiškos krizės problema, o ideologijos atžvilgiu teisingas ar iškreiptas vaizdinys. Kitaip tariant, laikomasi nuostatos, jog ideologiją galima įveikti reprezentacijos viduje, pateikiant kontraargumentus. Reprezentacijos socialumas šiuo atveju grindžiamas referentiškos tikrovės sąveikomis, kurios, patalpintos į simbolinį reikšmių lauką, nagrinėjamos kaip deformuotos sąmonės fenomenai, ardantys autentiškos tapatybės pagrindus. Galima sakyti, jog autentiškumo reabilitacija ir kontraargumentacija sovietiniame Lietuvos teatre tapo pagrindiniu ideologiją bandančiu įveikti veiksniu. Čia vėl tenka pasitelkti J. Habermasą ir jo nusakytą *gyvenamojo pasaulio* bei *sistemos* skirtį. Pasak filosofo, sistema iškreipia gyvenamąjį pasaulį, natūralius žmonių santykius, pažeidžia jų

autentiškos tapatybės biografijas. Kolonizuodama gyvenamąjį pasaulį, ji kuria deformuotą komunikaciją, kuriai pasipriešinti galima tik formuojant jai priešingą *komunikatyvaus veiksmo racionalizaciją*. J. Habermaso teigimu, komunikatyvaus veiksmo racionalizacija suponuoja atvirą ir laisvą nuo dominavimo komunikaciją, siekiančią sumažinti normatyvinę represiją atveriant kelią individų laisvumui bei refleksyvumui ir kreipiant dėmesį į vertybinius žmogaus egzistencijos aspektus.²⁹ Lietuvos teatras, veikdamas ideologijos viduje ir nuolat jos prižiūrimas, negalėjo kurti laisvo refleksyvumo, todėl jo pagrindine argumentacija tapo vertybių emancipacija ir siekis racionaliai motyvuoti žiūrovus. Kitas svarbus dalykas yra tas, jog sovietiniais laikais teatras sumažinti normatyvinę represiją galėjo tik neatsisakęs komunikacinio konsensuso, t.y. prievartinio sugyvenimo su režimo primestomis raiškos strategijomis. Perfrazuojant J. Habermasą, Lietuvos teatras buvo priverstas kurti tokią racionalią komunikaciją, kuri sistemos primestiams kontroliuojantiems saviraiškos būdams galėjo priešintis tik vertybių pagrindu ir integruotu kolektyviniu solidarumu. Laikydamasis tokios pozicijos, privalomą, autoritarinę sistemos konsensusą teatras pakeitė racionalizuotu konsensusu, kurio situacijoje vertybių pagrindu integruoti grupių / tautos solidarumai formavo teatro ir visuomenės „suokalbį“, paremtą bendradarbiaujančiu supratimu. Šiame supratime pagrindiniu argumentu ir slaptu kodu tapo metaforinis kalbėjimas.

Sovietų valdžios metais Lietuvos teatras atsikratyti ideologijos primestu maš-

tymu siekė kurdamas metaforinės raiškos sistemą, tuo tarpu nepriklausomybės laikotarpiu jo pagrindiniu rūpesčiu tapo atsiribojimas tiek nuo politizuotos praeities revizijos³⁰, tiek nuo esamos tikrovės. Teatras ėmė kurti tokį įvaizdį, kuris būtų paremtas tautos archetipų restruktūrizavimu autentiškas šaknis praradusių žmonių sąmonėje. Apžvelgdamas pirmojo nepriklausomybės dešimtmečio spektaklius – ryškiausi šio laikotarpio spektakliai: Jono Jurašo *Smėlio klavyrai* (1990), Jono Vaitkaus *Dievo avinėlis* (1993), *Vėlinės* (1994), Rimo Tumino *Nusišypsok mums, Viešpatie* (1995), *Lituanica* (1996) ir kt.) – teatro kritikas Audronis Liuga teigė: „Praradęs atspirties taškus supančiame gyvenime, mūsų tradicinis teatras jų pradėjo ieškoti istorinėje-kultūrinėje tautos atmintyje.“³¹ Kritiko manymu, tokios teatro krypties pasirinkimą lėmė nevienadienės praeities problematikos, pastovių vertybių ilgesys, o svarbiausia – ji atitiko tradicinę (taigi – sovietiniais laikais suformuotą) teatro pasaulėjautą. Tad norint suprasti sovietinio ir posovietinio lietuviškojo teatro raidos dėsningumus, neišvengiamai tenka atsigręžti į teatro sąmoningumą formavusias ideologines prielaidas.

Kad ir koks šiandien mums atrodo apolitiškas Lietuvos teatras, galima teigti, kad savo antiideologines implikacijas jis statė ant marksistinės ideologijos pamato. Vakarų teatre marksistinės nuostatos dažniausiai reiškėsi ir tebesireiškia visuomeniškai aktyvaus socialinio, politinio, avantgardinio teatro formomis, kurios Lietuvos teatre, kaip minėjome, nebuvo aktualizuotos. Marksistinės nuostatos jame įsirašė tik lietuviškajam teatrui būdinga

specifika, artima dialoginiam modeliui ir jį pagrindžiančioms hermeneutinėms nuostatomis. Marksistų tezė: „Filosofai ilgai interpretavo pasaulį, klausimas, kaip jį pakeisti?“³² buvo įvairiai interpretuojama ne tik sociologijoje. Teatro teoretikų ir praktikų darbuose ji formavo ideologines inspiracijas, keliančias esminį klausimą: ar teatras, tarpstantis konkrečioje ideologinėje sistemoje, gali keisti tikrovę ir, jei gali, tai kaip – ją reflektuodamas ar jos atsisakydamas, ją hipertrofuodamas, retindamas ar abstrahuodamas? Nagrinėjant Lietuvos teatro situaciją sovietinės okupacijos metais, šį klausimą galima formuluoti taip: ar / ir koku būdu teatras, veikiamas sovietinės ideologijos, galėjo būti socialiai aktyvus, skatinantis ideologinių institucijų kritiką?

Sovietinėje sistemoje, kurios ideologinių pagrindą privalėjo pasisavinti ir Lietuvos scenos menas, teatras buvo suvokiamas kaip idealizuoto gyvenimo scena, pateikianti utopinių tikrovės vaizdą. Utopinis socializmo modelis iš teatro reikalavo kontroliuoti visuomenės reprezentacijas, ir kontroliuoti taip, kad šios atspindėtų iliuziją, jog sistema, kaip teigė Rytų bloko pototalitarinė³³ sistema nagrinėjęs Vaclavas Havelas, „sutampa su žmoniškąja ir universaliąja tvarka“³⁴, t.y. reikalavo, kad teatras iš esmės būtų ideologinis. Klasikinė marksistinė teorija, pateikdama kritinį požiūrį į tikrovės klastojimą, ideologiją suvokia išimtinai kaip melagingą iliuziją. Pagal šią teoriją ideologija pateikia universalias sąmonės formas, bendras idėjas, kuriomis visuomenė save suvokia, t.y. ideologija pateikia visuomenei universalius apibrėžimus, nurodančius, kaip suprasti save, savo kultūrą, kuo tikėti,

kaip elgtis ir panašiai.³⁵ Tačiau šios bendros visiems idėjos, maskuodamos realią, objektyvią situaciją, tik sukuria „klaidingą sąmonę“, o tai reiškia – paslepia tiesą. Kadangi klaidingos tikrovės reprezentacijos reiškiasi įvairiausiais apgaulės, iliuzijos pavidalais, tai ideologijos kritika galima tik parodant, kas yra klaidinga, t.y. atskleidžiant tiesą. Šiuo požiūriu marksistinė teorija priartėja prie fenomenologinės hermeneutikos – mąstymo ir supratimo procesą ji suvokia kaip interpretacijos rezultatą, vedantį į galutinės tiesos atskleidimą.

Būtent tokia strategija vadovavosi sovietinio laikotarpio Lietuvos teatras, suformavęs ezopinį kalbėjimo būdą, kuriame metafora tapo tiesos sakymo garantu. Metaforinis kalbėjimas inicijavo subversyvią strategiją, t.y. tokią situaciją, kurioje metaforos pagalba buvo apverčiama klaidinga / teisinga opozicija. Metafora, perkeldama vienos realybės reikšmes kitai, klaidingą sąmonę iškeldavo į paviršių, todėl tai, kas klaidinga tiesioginiame lygmenyje, metaforiniame tapdavo tiesa. Šia prasme ezopinė kalba sovietiniame teatre funkcionavo kaip užmaskuotas marksistinis manifestas, parodantis, atskleidžiantis tiesą. Užtenka prisiminti tokius etapinius Lietuvos teatro istorijoje spektaklius kaip J. Jurašo *Mamutų medžioklę* (1968), *Grasos namus* (1970) ar po 20 metų ne ką mažiau savo metaforiniu tiesumu provokuojančią E. Nekrošiaus *Nosį* (1991), kad suprastume, kaip metaforinis kalbėjimas gali būti veiksmingas demaskuojant klaidingą sąmonę. Metafora veikė kaip įtampos laukas tarp dviejų – referentinės ir simbolinės – realybių, kurioms sąveikaujant

asociatyviu būdu ideologiškai nusistovėjusios tikrovės reikšmės ir charakteristikos virsdavo netikėtomis abstrakcijomis, išreiškiančiomis kitokią patirtį. Tokiu būdu įprastos reikšmės įgaudavo naujas asociacijas, konfrontuojančias su oficialiai išsakyta tiesa. Tačiau norint ją kritiškai įvardyti, reikėjo ironiško reikšmių sugretinimo, nes tik ironijos dėka metaforinė raiška galėjo pasiekti kritikos laipsnį. Tik susaistyta ironijos, grotesko ir karnavališko prasmių perkeitimo, metafora galėjo atskirti klaidingą ir teisingą, oficialią ir žaidybišką, dogmatišką ir pajuokiančią plotmes. Atskirdamas šias plotmes metaforinis kalbėjimas buvo pajėgus kurti vidinius opoziciškumo kodus ir tarnavo kaip mąstymo priemonė, formuojanti abstraktų, kritišką suvokimo būdą.

Tačiau metafora, kaip pasipriešinimo klaidingai sąmonei strategija, sėkmingai funkcionavo tik konotaciniame, t.y. sąmonės lygmenyje, nurodydama antrines, paslėptas reikšmes, iškreipiančias ir išjuokiančias oficialųjį požiūrį. Išoriniame spektaklio metatekste metafora kūrė neišsipildžiusios, nesamos realybės vaizdinius, kurie, nesusieti su ironišku požiūriu, palaikė idealizuotos, autentiškos tikrovės ilgesį. Šio ilgesio paženklintas metaforinis kalbėjimo būdas Lietuvos teatre atspindėjo pastangas kurti iliuzijos, mito, t.y. hipertrofuotą atrodymo pasaulį, kuris nieko bendro neturi su objektyvia realybe. Mistifikuoti, dažnai etnosu idealizacija ir tautos archetipais paženklinti metaforiniai įvaizdžiai Lietuvos teatre išryškėjo 6-jame ir 7-jame dešimtmėčiuose po vadinamo „chruščioviško“ atšilimo, kai atsirado poreikis pakeisti

socialistinę santvarką šlovinančią retoriką. Pasak teatrologo Edgaro Klivio, jie ėmė veikti „kaip psichologinis kompensatorius“, įgalinantis sugražinti ne tik prarastą neoromantinę tautos pasaulėžiūrą, bet ir suteikti „okupacijos patirčiai priimtina pavidalą“. Nepageidaujamos santvarkos patirtis įrašant kaip nuopolio ir kančios būsenas, ir pats „išgyvenamas sovietmetis buvo paverčiamas personifikuotos tautos biografijos dalimi“³⁶. Teatrologas Gediminas Butkus tokią „sudvasintą“ Lietuvos teatro būseną (nuo 1968 iki 1988 m.) vadino sąstingio laikais, kai teatras, paskendęs poetiniuose tautos įvaizdžiuose, „sentimentalizmą paversdavo gaudulingu dvasiniu mazochizmu“. Pasak teatrologo, „Lietuvos teatras dažnai buvo labai panašus į buriančią čigonę, kuri, paėmus gimnazistę (= publiką) už rankos, sakydavo: Tavo delnas rodo, jog esi nelaiminga...“³⁷.

Galima sakyti, jog aptariamojo laikotarpio teatre vyravo egzaltuotos išraiškos dominantės, formavusios teleologine iliuzijos galia įtikėjusį ir nuo tikrovės atitrūkusį teatrą, palaikantį idealizuotus realybės diskursus. Metaforinė raiška šiuo atveju žymėjo „atotrūkį nuo situacinės ir nesituacinės referencijos“³⁸, t.y. referentinės galios suskliaudimą iki sau pakankamo, autonomiško poetinio pranešimo, nesiūlančio jokių netikėtų, realybę kvestionuojančių asociacijų. Šia prasme metaforinis kalbėjimas reiškė ne ką kitą, o idealizuotos raiškos matą, kuris vieną etiką keitė kita, vieną iliuziją / ideologiją slėpė po kitos atrodymo kauke. Kaip teigė V. Havelas, tokia atrodymo ideologija, buvo būdinga visai Rytų bloko pototalitarinei sistemai: atrodymo,

falsifikuotų tikrovių pasaulis čia buvo kuriamas tam, kad palaikytų savo idealizuotos realybės koncepciją. Kol ji palaikoma, „kol atrodymas nekonfrontuoja su realybe, jis neatrodo kaip atrodymas [kaip ideologija – aut. past.]“³⁹. Galima sakyti, jog metaforinis kalbėjimas, susietas su idealizuotais tautos sąmonės archetipais, Lietuvos teatre iš tiesų atspindėjo sovietinio žmogaus ideologinį normatyvinį vaizdinį, t.y. įtvirtino aiškų, nekvestionuojamą pasaulio tvarką ir hierarchiją palaikantį diskursą. Tam įtakos turėjo postkolonijinėse teorijose minima ir Lietuvos teatre išsisknijusi represoriaus bei pavergto žmogaus santykių logika. Pagal šią logiką, pavergtasis, laikantis hierarchinio principo, savo patirtį iškalbėti gali tik represoriui suprantamu būdu. Lietuvos teatras, būdamas pavergtojo pozicijoje ir pasirinkęs metaforinį kalbėjimą, formavo būtent prievartiniam režimui artimą normatyvinį raiškos mechanizmą, niekuo nesiškiriantį nuo sistemos logikos, palaikančios idealizuotos realybės vaizdinius. Tad nieko keisto, jog teatras, susietas su idealizuota raiška, prarado opoziciškumo kodus, nurodančius į referentinį tikrovės neatitikimą, ir galėjo pasiūlyti tik socializmo propaguojamą utopinį realybės vaizdą. Tik vietoj svajonių apie utopinius socializmo pokyčius, čia buvo siūloma utopinė tautos mistifikacija.

Taigi metaforinė raiška Lietuvos teatre funkcionavo kaip kompromisinė terpė, palanki tiek ideologizuotam mąstymui, tiek jo kritikai: viena vertus, ji buvo pajėgi priešintis ideologijai konotaciniame, ironiškai susietų prasmių lygmenyje, kita vertus, pati kurdama ideologiją,

ji ją įteisino ir palaikė kaip idealizuotos realybės troškimą. Iš dalies tai gali paaiškinti ir faktą, kodėl Lietuvos režisieriai net ir po nepriklausomybės atgavimo nebuvo linkę konfrontuoti su realybe ir neketino idealizuoto metaforos pasaulio griauti brutaliais socialinės tikrovės vaizdiniais. Lietuvos režisieriai, išugdyti sistemos, kompromiso ir metaforinio kalbėjimo būdo, koegzistavo su sistema, todėl bet koks linijos peržengimas būtų paneigęs ne tik sistemą, bet ir juos pačius. Tad visiškai dėsninga, jog jiems buvo priimtina idealizuotos realybės koncepcija, kuria jie buvo įpratę „tarsi“ priešintis primestoms ideologijoms. Bet didžiausia grėsmė kiekvienai sistemai slypi ne kitoje, jai priešingoje idealizuotos realybės koncepcijoje, o, V. Havelo žodžiais tariant, pasiryžime „prasiveržti pro sistemos egzaltuotą fasadą ir atidengti realybę“⁴⁰.

Pirmasis režisierius, mėginęs prasiiveržti pro egzaltuotą metaforinio Lietuvos teatro fasadą, buvo Oskaras Koršunovas, kurio spektakliai pasirodė jau nepriklausomoje Lietuvoje.⁴¹ Skirtingai nei vyresnieji kolegos, bandę gaivinti archetipinių vaizdinių teatrą, jaunas režisierius savo pirmaisiais OBER'ių⁴² pastatymais pasuko visiškai priešinga – formalių, monologinio teatro kryptimi, vietoje stabilių tapatybės apibrėžčių pasiūliusia tik išblukusio laiko ir anoniminio žmogaus pagimdytą apverstų tiesų pasaulio logiką. Šiuo požiūriu O. Koršunovas tarsi peršoko laiką ir, apėjęs vakaruose jau pamirštą, bet Lietuvos teatre nespėjusį įsitvirtinti avangardizmą, įžengė į šaltą, mirtį nešančią ir iš visko besišaipančią postmoderno epochą. Gal todėl šių spek-

taklių stilistika užsienio šalyse priimta su didžiuliu pasisekimu, lietuvių žiūrovams buvo nauja, neįprasta, ir, kai kuriais atvejais, nepriimtina. O. Koršunovo spektaklių nepriimtumas (ypač vyresniosios kartos teatro) rodė pakitusių vertybių visuomenėje stratifikaciją – tam tikra prasme jie reiškė autentiškos tapatybės stoką ir jau kitokio, postmarksistinio mąstymo kryptį, žymėjusią perėjimą nuo dialoginio į monologinio teatro raišką. Kad geriau suvoktume šiuos pokyčius, trumpai aptarsime minėtus autentiškumo ir postmarksistinio mąstymo bruožus.

Postmarksistinės teorijos suformavo požiūrį, jog ideologija nėra tai, kas pateikiama kaip iliuzinės realybės reprezentacijos arba „klaidinga sąmonė“, o pati realybė yra ideologinė, konstituojama per kalbos ir simbolines įsivaizdavimo konstrukcijas. Kitaip tariant, pati ideologija, įsivaizdavimas, simbolinės mąstymo konstrukcijos ėmė reikšti / konstituoti realybę. Kaip teigė Louisas Althusseris, ideologija formuoja ne realius žmogaus egzistencijos santykius, o „įsivaizduojamą individų santykį su realiomis egzistavimo sąlygomis“⁴³. Tai, kas klasikiniame marksizme buvo laikoma įsivaizduojama, klaidinga pasaulio reprezentacija, postmarksistinėse teorijose tapo natūralia žmogaus egzistencijos dalimi. Nebeliko tradicinės perskyros tarp objektyvios ir klaidingos tikrovės, nes tiek subjektas, tiek pati socialinė tikrovė suvokiami kaip iliuziniai, ideologiškai sukonstruoti. Kitas svarbus dalykas, kurį atskleidė postmarksistinės teorijos, buvo tai, jog ideologija, veikdama veidrodiniu principu, tikrovę gali performuoti į vaizdinį. Pasak Guy Debordo,

stebint nepaliamą vaizdinių spektaklių socialiai kuriamoje regimybėje, išgyvenama tikrovė materialiai užvaldoma ir pati ima kurti spektaklio sąrangą – taip „tikrovė staiga atsiveria spektaklyje, o spektaklis tampa tikrove“⁴⁴. Spektaklis /

ideologija šiuo atveju suvokiama kaip užimanti tikrovės vietą, t.y. kaip tikrovės simuliacija, kuri „slepia nebent tai, jog ji nieko neslepia, jog anapus ideologinės skraistės plyti visiška socialinė erozija, visuomenės nesatis“⁴⁵.

Literatūra ir nuorodos

- ²⁶ Provokuojantis šio spektaklio charakteris reiškesi netradiciškai išnaudojant KVDT teatro erdvę: žiūrovų kėdės buvo ratu išstatytos scenoje, o veiksmas vyko žiūrovų rato vidury (šį principą savo darbuose vėliau ne kartą naudojo G. Varnas spektakliuose *Publika* (1997 m., LVADT), *Nusikaltimas ir bausmė* (2004 m., KVDT). Kiti V. Masalskio *Menas į šoną* spektakliai vyko neįrengtose, statybų aikštelė primenančiose Kauno mažojo teatro patalpose, kas tuo metu buvo taip pat gana neįprastas reiškinys.
- ²⁷ Gyvas negyvas teatras. // *Lietuvos teatras*, 1998/1999 ruduo-žiema, p. 8.
- ²⁸ Savirefleksyviai Lietuvos teatro praktikas, susiedama jas su postmodernia laikysena, savo knygoje aprašė teatrologė Jurgita Staniškytė. Žr.: Jurgita Staniškytė. *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*. – Vilnius: Scena, 2008.
- ²⁹ Jürgen Habermas. *The Theory of Communicative Action*. Vol. 2, p. 151–155.
- ³⁰ Šiuo požiūriu išsiskiria J. Vaitkaus teatras, kuris visuomet pasižymėjo politinės ir visuomeninės sistemos konfrontacijos pabrėžimu. Nors Vaitkaus teatro negalima įvardyti kaip atvirai politinio, po atgimimo sekę jo spektakliai A. Škėmos *Pabudimas*, J. Sobolio *Getas* kelė skaudžias politinės sistemos problemas, kurios savotiškai revizavo asmeninio ir tautos identiteto klausimus.
- ³¹ Audronis Liuga. Laiko sužeistas teatras. // *Teatras*, 1997, nr. 1, p. 8.
- ³² Karl Marx. *Theses on Feuerbach (1845)*. < <http://www.marxist.org/archive/marx/works/1845/theses/index.htm> >
- ³³ Čia būtina patikslinti termino „pototalitarinis“ vartojimą. V. Havelas pototalitariniu vadino komunistinį režimą, kurį buvo priverstos pasisavinti visos Tarybų sąjungos respublikos. Pototalitariniu jį vadino todėl, kad jis egzistavo ne grynuoju, o užmaskuotu pavidalu. Grynojo totalitarizmo laikai, pasak V. Havelo, jau yra nurašyti istorijai ir nebeveiksmingi.
- ³⁴ V. Havelas ideologiją suvokė kaip totalų melą, kaip režimą, kuris „yra savo melo belaisvis“, tam, kad išliktų, falsifikuojantis viską, visur ir visada. Žr.: Vaclav Havel. *The Power of the Powerless*. // *Living in the Truth*. Ed. by J. Vladislav. – London: Faber and Faber, 1978, p. 36–112.
- ³⁵ Marx Karl and Frederick Engels. *The German Ideology Part One, with Selections from Parts Two and Three, together with Marx's „Introduction to a Critique of Political Economy“*. – New York: International Publishers, 2001, p. 47.
- ³⁶ Edgaras Klivis. Kraujas ir žemė: nacionalizmo vaizdiniai XX a. pabaigos Lietuvos scenoje. // *Darbai ir dienos*, 2004, T. 39, p. 162–163.
- ³⁷ Gediminas Butkus. Kur piramidės viršūnė? // *Krantai*, 1990, gegužė, p. 17.
- ³⁸ Paul Ricoeur. *Interpretacijos teorija: diskursas ir reikšmės perteklius*. – Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 48.
- ³⁹ Vaclav Havel. *The Power of the Powerless*, p. 56.
- ⁴⁰ Ten pat, p. 56.
- ⁴¹ Žinant, jog avangardinio teatro pavyzdžių Lietuvos teatre nėra daug, čia ir toliau remsimės tik O. Koršunovo teatro spektakliais kaip tipiniais pavyzdžiais, geriausiai atspindinčiais menologinio teatro pobūdį.
- ⁴² ОБЭРИ (Объединение реального искусства) – taip vadinosi Peterburge 1927 m. rusų avangardistų įkurtas *Realaus meno susivienijimas*.
- ⁴³ Louis Althusser. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trans. by Ben Brewster. – New York: Monthly Review Press, 2001, p. 109.

B. d.