



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 nesukubėjo ideologiškai angažuotis ir liko prie nuosaikios, sovietiniais laikais susiformavusios, metaforinio teatro tradicijos. Straipsnyje keliamas klausimas, kokios priežastys, kokie teatro tapatumo modeliai lėmė tokį uždara 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, aptariamios santykio su socialine tikrove moduliacijos.

Remiantis postmarksistinėmis teorijomis, teatras iš esmės yra ydinga ideologinė sistema, savo pagrindus formuojanti ant iliuzijos pamato, nes teatras, kaip ir ideologija, yra grynai įsivaizduotina konstrukcija, pateikianti iliuzinį pasaulio suvokimą. Tačiau teatras, suvokdamas savo „ydingumą“, šiuo atveju ne maskuoja ir ne iškelia klaidingos tikrovės vaizdinius, bet reprezentuoja „įsivaizduojamą individų santykį su realiomis egzistavimo sąlygomis“. Kitaip tariant, teatras nesiūlo pabėgimo nuo tikrovės, nekvestionuoja jos klaidingų pavidalų ir nekonstruoja apibrėžtos simbolinės tapatybės, o, užimdamas ideologijos vietą, sukuria įsivaizdavimo sąlygas pačios tikrovės pasirodymui. Tikrovė iššaukiama tiek kuriant intensyvų teatrinį vyksmą, t.y. per intensyvaus teatrališkumo poveikį, tiek atsigręžiant į tikrovės objektą tokią, koks jis yra. Kita vertu, kaip buvo minėta monologinio modelio apžvalgoje, teatras, ironizuodamas požiūrį į savo paties ideologiją, atskleidžia, kaip konstruojama pati teatrinė realybė.

Pastarąjį reikšmės kūrimo būdą Lietuvos teatre yra aprašiusios kelios teatrologės. Ramunė Marcinkevičiūtė, šią raišką siedama su fenomenologine E. Nekrošiaus spektaklių analize, įvardijo ją kaip sceninių įvaizdžių kūrimąsi žiūrovų akivaizdoje. Pasak teatrologės, „Nekrošiaus teatre žiūrovai mato, kaip susidėsto, bręsta ir pasiekia kulminaciją režisūrinis įvaizdis. Tad teatrinės metaforos gramatiką kiekvienas suvokėjas gali papildyti sava sintakse, nes jis (suvokėjas)

buvo įtrauktas į jos (metaforos) kūrimąsi ir matė, iš ko ji atsirado, kaip susiklostė, stulbindama netikėtumu.“⁴⁶ Jurgita Staniškytė šią raišką analizuoja kaip savirefleksyvią postmodernaus teatro teatre strategiją, kuri atitinka anksčiau aptartą monologinio teatro poziciją. Teatrologės teigimu, „postmodernus teatras apie teatrą – tai realybės atvertis, iliuzijos dekonstravimas, parodant, kaip ji sukuriamą, siekiant išardyti, panaikinti už jos slypinčią galią / ideologiją.“⁴⁷ Žinant Lietuvos teatro ištikimybę metaforinio teatro tradicijai, šios raiškos pavyzdžių gryname pavidale lietuviškame teatre galima sutikti iš ties nedaug.⁴⁸ Paprastai ji funkcionuoja kaip epizodinė raiška, viena iš sceninio įpavidalinimo variacijų, kurią galima sutikti atskiruose pastatymuose ar epizoduose, tačiau ji nelemia spektaklio visumos, nes pastarasis dažnai lieka fenomenologinio suvokimo, kaip, pavyzdžiui, E. Nekrošiaus atveju, rėmuose. Tai tik dar kartą įrodo, jog lietuviškasis teatras vangiai paklūsta avangardinėms nuostatoms ir kad jį sunku įsprausti į opozicinius rėmus, kai visas teatras išaugo ir tam tikra prasme tebestatomas ant fundamentinio fenomenologinio kūrinio sampratos pagrindo. Šią sampratą čia pravartu aptarti jau vien todėl, kad ji gali paaiškinti vyresniosios kartos teatralų nepasitenkinimą tiek O. Koršunovo teatro pastatymais, tiek šiuolaikiniu teatru apskritai.

Sovietinio laikotarpio Lietuvos teatre metaforinis kalbėjimo būdas išreiškė ne tik idealizuotų naratyvų troškimą, bet šis

troškimas buvo esmiškai susijęs su autentiškumo paieškomis, kurias inspiravo fenomenologiškai suvokiama meno kūrinio samprata. Pats kūrybos aktas sovietiniais laikais buvo suprantamas kaip autentiška saviraiška, įteisinanti menininko tapatumą ir socialinį menininko reikšmingumą. Valdžios institucijos sėkmingai puoselėjo menininko „ypatingumo“ statusą, manipuluodamos juo kaip ideologinių idėjų katalizatoriumi. Kita vertus, menininkai sėkmingai išnaudojo šį statusą, tapdami reikšmingomis visuomenės figūromis, kurios ne tik „žino daugiau“, bet šiuo žinojimu gali susigrąžinti prarastą, sistemos kolonizuotą gyvenamo pasaulio ir tapatybės autentiškumą. Autentiškumo siekis tokiu būdu ėmė opnuoti socialistinio meno ideologijai, o pats kūrybos aktas reikė sistemai nepaklūstančią išgyvenimų tikrumo laisvę.

Autentiškos saviraiškos ir meno kūrinio reikšmingumo klausimą plėtojo hermeneutinė / fenomenologinė tradicija, kurią netruko įsisavinti ir Lietuvos teatras. Martino Heideggerio, Hanso Georgo Gadamerio filosofijoje kūrybos aktas reikė autentišką būties patirtį, o pats meno kūrinys suprantamas kaip atverties vieta, kurioje skleidžiasi autentiška būties tiesa. Kūrybos autentiškumas buvo priešinamas individualių gyvenimo formų niveiliavimui, beasmensiskumui (*das Man*), viešosios nuomonės formavimui ir visoms kitoms „išsigimusioms neautentiško egzistavimo formoms“. Autentiškas kūrybiškumas siejamas su būties baigtinumo ir egzistencinio rūpesčio jaudulio pajautimu, todėl tikras meno kūrinys suvokiamas kaip keliantis būtiškosios prasmės klausimus – šiems apsiareiškus kūrinyje, pastarasis suvokiamas kaip unikalus

pasaulinis įvykis, pagrindžiantis žmogaus ir pasaulio vienovę.⁴⁹ Iš šio mąstymo pagrindo išsirutuliojo ir lietuviškojo teatro metafizinis pobūdis, paremtas *pasitikėjimo hermeneutika*⁵⁰. Iš teatro buvo tikimasi pačių svarbiausių tiesų, pranešimų, žmogaus egzistencijos prasmingumo įrodymų, atveriančių dialoginio tapatumo poetiką. Dialoginį tapatumą, kalbėdama apie tuometinę literatūros būseną, vaizdžiai nusakė Aušra Jurgutienė: „Literatūra buvo suvokta kaip *kito* gyvenimo [...] buveinė, kurią tyrinėjantis *aš* turėjo vilties pažinti kaip patį save, nes *kitas* čia buvo holistiškai suvoktas kaip *aš* antrininkas (*alter ego*). Toks metafizinis literatūros supratimas, naikinantis *aš* / *kitas* skirtingumą jų bendrosios prigimties pagrindu, literatūros skaitytojui garantavo egzistencijos saugumo, pastovumo ir bendrumo jausmą. Atskiros skaitytojo tikslas buvo ištirpti visuotinės kultūros komunijos pasitikėjimo ir palaimos būsenoje. Autoriteto galia, kaip ir įvairovę integruojantis vienovės principas bei pasikartojimo tapatumas, buvo neginčijami.“⁵¹

Lietuvos teatre dialogo filosofija paremta pasitikėjimo hermeneutika sureikšmino teatro retoriką, linkusią į racionalizuotus, apibendrinančius metapaskojimus. Teatras tapo tokiu estetinio dėmesio objektu, kuriame paslėptų prasmų, centruotų idėjų ir esmių pasaulis buvo suvokiamas ne tik kaip integrali žmogaus egzistencijos dalis, bet ir kaip viešai skelbiamos kilnios teatro misijos įrodymas. Lietuvos teatre tokios kūrybos reikalavimas sovietinės sistemos sąlygomis tapo kone privalomu autentiško tapatumo, kūrybinės laisvės ir meniškumo kriterijumi, leidusiu atskirti tikrą meno kūrinį nuo netikro. Metafizinės sąsajos

su būtimi ir egzistencija įsitvirtino kaip tikro meno kūrinio kriterijai, dar ir šandien palaikantys „teisingo“ meno diskurso plėtrą. Bėda ta, kad šis autentiško, būtiško meno diskursas 8-jame dešimtmetyje ėmė institucionalizuotis ir pradėjo išstumti, marginalizuoti kitas, avangardinio teatro formas. Žymieji Lietuvos režisieriai bei juos palaikanti kritinė refleksija Lietuvos teatrui nustatė autoritetinę raišką, nuo kurios nukrypti reiškė paneigti tapatumo estetiką ir įtvirtinti reliatyvistinį, bet kokį prasmingumą neigiantį, mąstymą. Pasitikėjimo hermeneutikos šalininkai šiuo atveju užėmė objektyvistinę poziciją, paremtą išankstiniu žinojimu, suskirstančiu kūrybą į teisingas ir klaidingas interpretacijas. Tokiu būdu, t.y. atmetant nepageidaujamą skirtumą ir kitoniškumą, dialogas viso labo tapo tik savo supratimo primetimu, atitolinusi *kito* kitoniškumo galimybes.

Su pirmaisiais režisieriais O. Koršunovo spektakliais Lietuvos teatre pasirodė *įtarumo hermeneutika*, išmušusi racionalizuotus teatro pagrindus, jo iliuzines bendrybes, tapusias kone sakralaus diskurso pakaitalu. Jauno režisieriaus pozicija atspindėjo tokią hermeneutinę nuostatą, kurioje nebeliko dialoginiame teatre įtvirtintų centrų, o egzistencijos netikrumo jausena reiškėsi išviešinta kalbos ir tapatybės netikrumo būseną. Galima sakyti, jog režisieriaus spektakliai brėžė „išautentinimo trajektorijas“ ir vietoj privalomo loginio esmių, faktų bei tapatybių struktūravimo įtvirtino veiksmo ir kalbėjimo netapatumą bei prasminį neapibrėžtumą.

Su pirmųjų O. Koršunovo pastatymų stilistika lietuvių teatre pasirodė ir pirmosios ryškesnės dialogo transformaci-

jos. Spektakliuose *Ten būti čia* (1990 m.), *Senė* (1992 m.), *Labas Sonia Nauji Metai* (1994 m.), *Senė 2* (1994 m.) dialogas nebebuvo tas fenomenologinis saitas, kuriame *aš* ir *kitas* suvokia save kaip vienas kito pratęsimą intersubjektiniame santykių, nebuvo tas klasikinis scenos meno pagrindas, veiksmo iniciatorius, scenos įvykių ir vidinių būsenų aiškintojas. Šiuose spektakliuose personažų komunikacija labiau atspindėjo ne desperatiškas *kito* paieškas, bet alogiškas, sunkiai artikuliuotas, fantomiškas savo pačių refleksijas. Ankstyvuosiuose O. Koršunovo pastatymuose pirmą kartą *kitas* taip ryškiai pasirodė kaip objektas, neturintis nieko autentiško, t.y. kaip identitetinį branduolį praradusi, svetimumą su saviimi ir kitais patirianti objektinę tuštumą. Akivaizdu, jog tokioje situacijoje joks dialogas, jokia pozityvi komunikacija negalima, nes *kitas* yra tik marionetė, manipuliacijų auka, užpildanti tavo paties tuštumą. Šioje tuštumoje nebelieka poreikio atrasti *kitą*, partneris prarandamas, o kartu su juo – ir dialogas, nes dialogas galimas tik tarp individualių subjektų. Individui nieko nebelieka, kaip tik solipsistinės pastangos save įtvirtinti.

Galima sakyti, jog tam tikra prasme ankstyvieji O. Koršunovo spektakliai atskleidė solipsistines postmodernėjančio žmogaus pastangas save įtvirtinti, o tiksliau – jau įvykusią žmogiškos subjektyvybės modifikaciją, kurią, nukritus sovietinio totalitarizmo uždangai, postkomunistinis žmogus savo neišlavintais receptoriais dar tik buvo pradėjęs apčiuopti. Subjekto kaip individo suirimas, kalbos devalvacija, žmogiškų ryšių praradimas, pasimetimas ir ištirpimas neapibrėžtame globalumo vakuume – visa

tai virto „kūno vidujybės išviešinimu anapus klasikinio tipo subjektyvybės“⁵². Šią kūnišką jauseną visoje O. Koršunovo kūryboje apibendrina spektaklyje *Senė 2* ištarta frazė: „Pasaulis yra lavonas!“. Be asmeniai personažai, deformuoti veidai ir kūnai, kalbos ir veiksmo alogiškumai, žodžio ir prasmės neatitikimai, esantys beveik visuose ankstyvuosiuose režisieriaus spektakliuose, rodė, jog klasikinė dialogo ir mimetinės reprezentacijos era baigėsi, jog teatras, siekia ne reprezentuoti realybę, bet ją iššaukti, ir iššaukti ne žodžiais, bet tokiu veiksmu, kurio dėka teatro realybė pasirodytų stipresnė už pačią tikrovę. Režisierius yra sakęs: „Stengiamės sukurti tokį intensyvų veiksmą, kuris užmuštų laiko pojūtį, siekiame perteikti paradoksaliausias situacijas, šokiruoti, stulbinti, stebinti žiūrovą, kad jis negalėtų nepamatyti to, ką mato.“⁵³ Šiam tikslui tarnavo ir kalbos transformacijos. Pasak O. Koršunovo, „kalba gali įvardyti realybę ir gali tvirti realybę. Taip pat ir teatras: vienas imituoja realybę, o kitas – kuria. Taigi pirmu atveju – parodija, o antru – magija...“⁵⁴ Magiškame teatro pasaulyje režisieriaus ne tik kad nedomino jokios konkrečios temos – čia niekas neteigiama ir konkrečiai neįvardinama, – bet buvo laikomasi tokios teatro strategijos, kurioje svarbu ne atpažįstamumas ir suprantamumas, o nuostaba ir pačios teatro realybės bei teatrališkumo atradimas.

Teatro realybė / magija čia buvo iššaukiama intensyviu sceniniu veiksmu, vaizduojant fantomiškus, traumotus personažus, kalbančius sužalota, prasmės netekusi kalba, kurios pobūdį didžia dalimi padiktavo pačiuose D. Charmso ir A. Vedensio tekstuose glūdintys pras-

mės paradoksaliai. Šių tekstų pagalba buvo sukurtas ne tik savitas, autonomiškas, hermetiškas scenos pasaulis, bet ir ištisas poveikio priemonių arsenalas, kuriame tradiciniai aktorius situacinės tiesos metodai nebeteko prasmės. Personažas čia buvo kuriamas tarsi ant aktorius kūno paviršiaus, kalba ir kalbėjimas – tarsi įkalinti kūno, o kūniškasis aktorius aktas pasireiškė kaip komplikuota, pantomiminė verbalizacija. Tokia nauja vaidybos maniera O. Koršunovo spektakliuose lėmė grynai išorinio, intensyvaus veiksmo dinamiką, paremtą paviršinių, kūniškų prasmių efektais. Postmodernybėje tai reiškė reprezentacijos, ženklų ir tikrovės atitikimo paneigimą, kurią atspindėjo ir ankstyvieji O. Koršunovo spektakliai. Šiuose spektakliuose ženklų ir tikrovės lygiavertiškumas buvo paneigtas maskuojant tikrovę po anonimiškus kaukėmis ir kuriant savi-referentinę, fantasmagorišką simbolinę konstrukciją, kuri nieko nerezultuoja, tik savo poveikio priemonėmis stengiasi iššaukti ir įveikti tikrovės reikšmes. Interpretacijas čia lėmė ne realūs faktai ar personažų istorijos, bet sceninio veiksmo interpretacijos turėjo įtakos spektaklio tikrovei. O kadangi spektaklių personažai buvo paversti anonimiškais ir neintencionaliais objektais, tai jų veiksmai ir kalbinės moduliacijos nereikalavo aiškaus suvokimo ir galėjo pasiduoda bet kokioms interpretacijoms.

Galima klausti, kas lėmė tokį tuo metu Lietuvos teatrui neįprastą reprezentacijos pasirinkimą arba kaip šis pasirinkimas atspindėjo tuometines Lietuvos visuomenės, ką tik atgavusios išsvajotą laisvę, būsenas? Atsakymą galima iliustruoti G. Deleuze'o teatro samprata,

besiremiančia galios ir tapsmo, kaip bet kokio tapatumo, užbaigtumo bei rišlumo neigimo kategorija. Kaip jau buvo minėta, filosofui galios elementas teatre buvo pati reprezentacija, implikuojanti aiškia istoriją, struktūrą, apibrėžtus personažus bei loginę dialogų seką. O. Koršunovo ankstyvieji spektakliai, išsilaisvinę iš ideologinių varžtų ir intuityviai priešindami bet kokiems galios santykiams, priešingai nei tradicinės dramaturgijos pastatymai, buvo sukonstruoti kaip fragmentiški šviesų, linijų, gestų, sceninių pasakymų kaleidoskopai, keistų metamorfozių ir kūniškų aktoriaus energijų lydiniai. Tai buvo spektakliai, kurie, teatrologės Rasos Vasinauskaitės žodžiais tariant, „griovė įprastas komunikacines scenos meno konvencijas ir per kalbos neįmanomumą, dramaturginio ar naratyvinio diskurso suaižėjimą ar išnykimą, subjekto deformaciją ar anuliaciją teigė tiek pasaulio vienovės, tiek ir žmogaus jame pilnatvės krizę.“⁵⁵

Galime sakyti, jog O. Koršunovo pirmieji spektakliai atspindėjo reprezentacijos ir kalbos, kaip rišlios sistemos „nukenksminimą“. Kalba čia ne tik liovėsi dominuoti, bet pasirodė atskirta nuo normatyvinių loginių sistemų, priklausanti disartikuliacijos sričiai. Kankinančios fikcijos būsenos čia buvo aštrinamos „situacijų, judesių, frazių, net žodžių pakartojimais, kurie stabdė pašėlusį spektaklio ritmą bei tempą ir formavo neatitikimų tarp žodžio ir vaizdo, daikto ir jo panaudojimo, intonacijos ir jos prasmės, veiksmo ir jo rezultato žaismą – tą estetinį ir prasminį pasislinkimą nuo įprastos logikos“⁵⁶. Sunkiai artikuliuoti, neįprasta intonacija ištarti žodžiai, pasakyti neade-

kvačiame situacijai kontekste, prieštaravo norminei žodžio reikšmei, disonavo su veiksmu bei tuo, ką nori pasakyti aktoriaus kūnas. Tokiu būdu sceniniai pasakymai ir veiksmai prarado galutinę reikšmę, įprastą sintaksę ir tapo „vien savo pačių pokyčių suma“⁵⁷ arba, kaip pasakytų T. Kantoras, klaidinančiu teatrinio gestu, bandančiu išvengti iliustracinių tikrovės ir draminių konfliktų schemų, įtvirtinančių tradicinę reprezentaciją. Kaip teigė G. Deleuze’as, „teatras lieka reprezentuojančiu kiekvieną kartą, kai tik savo objektu pasirenka konfliktus, prieštaravimus, opozicijas“, nes „konfliktai jau yra normalizuoti, kodifikuoti, institucionalizuoti“⁵⁸. Ankstyvieji O. Koršunovo spektakliai, priešindami tradicinei reprezentacijai, išstūmė teatrinį konfliktą iš dominuojančių opozicijų ir, kaip pasakytų G. Deleuze’as, apsaugojo reprezentaciją nuo angažuotos reikšmės, t.y. galios aparato.

Tačiau reikia pasakyti, jog reprezentacija, tokiu būdu vaduodamasi nuo galios sistemų, prarado kalbos identiškumą ir lokalumo bruožus. Ji įkūnijo ambivalentišką beasmenybinį vienetą, kitaip tariant, tapsmą, kuriame personažas neturi savojo aš. Tapsmą G. Deleuze’as suprato kaip neturintį jokios tapatybės, neinterpretuojantį savojo laiko, kaip anoniminę socialinę konstrukciją, kuri dar neturi krypties ir kurioje nėra ką interpretuoti. Tačiau ar ne tokią tapsmo būseną tuo metu išgyveno visa Lietuvos visuomenė? Sutrikimas, neapibrėžtumas ir ateities baimė, ideologinių praeities liekanų ir tradicijų karštligiškas griovimas, neišsiaiškinus savojo tapatumo, visa tai sugestijavo „tapsmą revoliucija“ be

pačios revoliucijos, savo pačių individualumo sąskaita. O. Koršunovo ankstyvieji spektakliai buvo viso to atspindys.

Kalbant apie O. Koršunovo antrojo laikotarpio spektaklius, sukurtus pagal šiuolaikinės Sigito Parulskio, Bernard-Marie Kolteso, Marko Ravenhillo, Mariaus von Mayenburgo pjeses, kalbiškumo ir teatrališkumo santykis įgavo naujus pavidalus, susietus su pakitusia visuomenine situacija. Sparčiai plintant Vakarų kapitalistinei ekonomikai, Lietuva netrukus pajuto postmodernios laisvės ir vergovės padarinius. Lietuvos gyventojai ėmė perimti vartotojiškos visuomenės modelį, o kartu su juo ėmė ryškėti globalizuotų bei marginalizuotų grupių skirtumai. Kaip teigė Zygmuntas Baumanas, pastarųjų atsiradimas visuomet yra susietas su apibrėžta, lokalia erdve. Pasak filosofo, būti lokaliai globalizuotame pasaulyje yra socialinio atskirtumo ir nuosmukio ženklas.⁵⁹ Tokią jauseną dažniausiai išgyvena taisyklių nekuriantys sistemos „eiliniai“, savo kūnu patiriantys visus nuasmeninančios globalizacijos prieštaravimus, kuriems įveikti kultūra linkusi susikurti popkultūros gynybinį mechanizmą.

Tokiame globalėjančiame ir sparčiai masinei kultūrai pasiduodančiame Lietuvos kontekste O. Koršunovo šiuolaikinės ir *naujosios dramaturgijos* pastatymai įgavo aiškiai opozicinę kryptį, privertusią visuomenę išvysti tikrąjį savosios atskirties veidą. Regresyvaus laiko baimių pagimdyti vaizdiniai spektakliuose Roberto Zucco (1998), *Shopping and Fucking* (1999), *Ugnies veidas* (2000) ir kituose sugestijavo pajautą pasaulio, kuriame agresija, prievarta, dominavimas prieš *kitą* yra vienintelė galima komunikacija.

Buitiniai dialogai, utriuota, gatvės slenagu persmelkta kalba, nuoseklumą praradusi struktūra spektakliuose atspindėjo bendras šiuolaikinės dramos charakteristikas, iškeliančias kompleksuoto, sužeisto, pasaulinių kataklizmų sumaištyje pasimetusio individo perversijas ir paribius. Jei pirmaisiais savo spektakliais O. Koršunovas kūrė savi-referentinį, sau pakankamą, grynos formos, prasmės ir abstrahuotų intensyvumų teatrą, tai šiuo laikotarpiu jis buvo konfrontacinis, griaunantis puritoniškos visuomenės tabu ir išryškinantis marginalizuotų grupių problemas teatras, savo šokiruojančia estetika nukreiptas prieš nusistovėjusią Lietuvos teatro raišką. Simuliacinė retorika jame prasiverždavo trauminiais tikrovės vaizdiniais, kurie savo brutalumu ir nepatogumu taip priartėdavo prie žiūrovų, kad peržengdavo regimas vizualumo formas ir iškreipdavo pačią tikrovę. Kitaip tariant, brutali tikrovės tiesa buvo įkurdinama pačiame spektaklyje, o tikrovės objektas / persoažas, siekiant jo neapsimestinio tikrumo, buvo parodomas taip natūraliai, kad priversdavo žiūrovą pasijusti nepatogiai.

Pasižymėję drastiškumu šio laikotarpio spektakliai suformavo savitą Lietuvos teatre komunikacijos būdą, tiek iš aktorių, tiek iš žiūrovų pareikalavusį įtempto emocinio santykio. Stiprus emocinis santykis vertė ne tiek artikuliuoti idėjas, kiek *čia ir dabar* patirti įvykį, jį išgyventi ir kone empiriškai pajusti. Aktorių fiziškumo ir meistriškumo dėka išgyvenimai scenoje tapdavo tokie intensyvūs, jog žiūrovai personažą suvokdavo ne kaip *fikcinį kitą*, bet kaip *intensyvių aktorius kūną*. Šis intensyvusis aktorius kūnas O. Koršunovo spektakliuose prie-

šinosi simbolizacijai ir įkūnijo intymią sferą, kurioje tarpsta empirinė, kone apčiuopiama *kito* asmeninė patyrimo erdvė (*jouissance*). Tam tikra prasme personažai įkūnijo tokius tikrovės objektus, kurie priartinti tapdavo Halo Fosterio nusakytais objektais-žvilgsniais, neturinčiais nustatyto, normatyvinio reprezentacijos rėmo.⁶⁰ Reprezentacijos socialumas šiuo atveju reiškėsi ne užtikrinant normatyvinę subjekto tapatybę, o per nepatrauklaus, psichotinio personažo rodymą nureikšminant pačią reprezentacinę tikrovę, jos pretenzijas į aukštesnę, apibendrinančią ir racionalizuotą tiesą.

Galima sakyti, jog naujosios dramaturgijos pastatymus režisierius priartino prie tokios strategijos, kuri, pasak J. Baudrillard'o, siekia pačios tikrovės, jos banalybės, tikrumo ir nuogo akivaizdumo.⁶¹ Būtent per tokį neracionalizuotą rodymą

teatras tapo kūrybingu išsilaisvinimo ritualu, gebančiu demistifikuoti kasdienio gyvenimo prasmes. Kasdienybės metaforos čia transformavosi į „atspindžio tikrovę“⁶², kuri nesistengia pateikti konkrečių sprendimų, o tik paviešina iškreiptų socialinių konvencijų paradoksus, tokiu būdu kviesdama suvokti tikrovės konstravimo ydingumą. Forma tokiame teatre savo vaidmenį įgyja ne įvardindama santykį su socialine / ideologine aplinka, o leisdama emociškai pajusti perversyvų tikrovės turinį. Kadangi socialinis identitetas čia pasiekiamas atskleidžiant paribio mąstymo bruožus bei opozicinius visuomenės egzistavimo modelius, tai galima sakyti, jog toks teatras, pateikdamas alternatyvias interpretavimo galimybes, yra pajėgus tapti įkūnyto socialumo scena, įgijusia galią veikti žiūrovų mąstymą.

IŠVADOS

Dialoginis modelis, Lietuvos teatre įtvirtinęs metaforinę raišką, nepriklausomybės metais pasirodė pažeidžiamas keliais aspektais. Visų pirma marksistinės nuostatos, metaforinėje raiškoje įrašytos dialektiniu klaidinga-teisinga pagrindu, socialumo prasme Lietuvos teatre nebuvo išpildytos (išskyrus retus, sistemą išjuokiančius atvejus). Dialektinis materializmas, dialektiką suprasdamas ne dialogine, o konflikto prasme, buvo nukreiptas į socialinių santykių pokyčių analizę ir reikalavo konfrontacijos, priešingų jėgų susidūrimo atskleidimo. Metaforinis kalbėjimas, Lietuvos teatre užgimęs kaip konfrontacinis (teisinga-klaidinga) kodas, daugelio režisierių darbuose transformavosi į idealizuotus

naratyvus ir iš esmės nužudė sistemos ir gyvenamo pasaulio konfliktą, reikalingą racionaliai komunikacijai. Idealizuoti metaforiniai įvaizdžiai saugojo visuomenę nuo realios situacijos suvokimo, todėl teatras prarado gebėjimą tapti socialinius pokyčius inicijuojančia jėga. Šia prasme konsensuso strategija, atliepianti vyraujančiam diskursui, ne visuomet buvo veiksminga, o metaforiniai argumentai – ne visuomet įtikinami.

Kita vertus, dialoginis teatras, remdamasis fenomenologiniais meno suvokimo principais bei pasitikėjimo hermeneutika, įtvirtino normatyvinį teatro modelį, kuris, palaikydamas objektyvių, transcendentinių prasmų kūrimo būdus, savotiškai kontroliavo alternatyvius formas ir avan-

gardinio teatro pasireiškimus. Monologinis modelis Lietuvos teatre formavosi ir tebesiformuoja kaip tokio pavojaus įsisąmoninimas, todėl kalbant apie šį modelį turimos omenyje tik jo apraiškos, vienaip ar kitaip išryškėjančios atskirų režisierių pastatymuose. Neturėdama konkrečių atspirties taškų realiame gyvenime monologinė pozicija Lietuvos teatre tęsia pasyvaus pasipriešinimo (dendišką) lai-

kyseną, nukreiptą į naujojo teatrališkumo paieškas. Tokia laikysena stengiamasi atsisakyti įprasto idėjų kovos reprezentavimo, grįsto tiesos ir teisingumo kriterijais. Teatras ima įkūnyti tokį identifikacijos konfliktą, kuriame pirmenybė teikiama ne meninio integralumo ir tapatumo garantams, o ambivalentiškiems pasakojimams, iškeliantiems reikšmės neapibrėžtumą ir pačios tikrovės ydingumą.

Literatūra ir nuorodos

- ⁴⁴ Gui Debord. *Spektaklio visuomenė*. – Vilnius: Kitos knygos, 2006, p. 42–43.
- ⁴⁵ Audronė Žukauskaitė. *Anapus signifikanto principo: rekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika*. – Vilnius: Aidai, 2001, p. 131.
- ⁴⁶ Ramunė Marcinkevičiūtė. *Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžių*. – Vilnius: Scena, 2002, p. 120.
- ⁴⁷ Jurgita Staniškytė. *Kaitos ženklai...*, p. 93.
- ⁴⁸ Šią teatro iliuzijos išskaidymo strategiją labiausiai išnaudoja režisieriai G. Varnas (*Tolimojoji šaly regime grimo staliukus, aktoriai pasikeičia repetitijų replikomis, Publikoje bei Nusikaltime ir bausmėje žiūrovai vaidinimą stebi sėdėdami teatro scenoje ir pan.*), C. Graužinis (*Arabiškoj naty ir Už geresnį pasaulį* aktorai atlieka pasakotojo replikas, kurios yra sudedamoji spektaklio dalis), O. Koršunovas (*Hamlete teatro teatre principas virsta aktorių savianalizės mechanizmu*).
- ⁴⁹ M. Heidegger, H.-G. Gadamer. *Meno kūrinio išta*. – Vilnius: Aidai, 2003, p. 99–100.
- ⁵⁰ Nicholas H. Smith'as išskyrė tris hermeneutikos tipus: 1. *svarių argumentų hermeneutika* (Gadameris, Ricoeuras, Tayloras), kuriai rūpi „tiesos patirtis“ ir kaip iš tikrųjų yra su pasaulio dalykais (Ricoeuras šią hermeneutiką vadina *pasitikėjimo hermeneutika*); 2. *gilių, nuodugnių argumentų hermeneutika* (Habermasas ir kritinės teorijos), kuriai rūpi iškelti sutrikusios komunikacijos simptomus ir atskleisti jų priežastis; 3. *silpnų argumentų hermeneutika* arba Ricoeuro įvardyta *įtarumo hermeneutika* (Nietzsche, Freudas, Rorty, postmodernizmo atstovai), kuri remiasi nuostata, jog tai, ką mes suprantame apie tikrovę, priklauso nuo perspektyvos, iš kurios žiūrint tikrovė interpretuojama. Žr.: Nichol H. Smith. *Strong Hermeneutics. Contingency and Molar Identity*. – London and New York: Routledge, 1997, p. 10–29.
- ⁵¹ Aušra Jurgutienė. Naratyvinio tapatumo nesatis: Jono Aisčio „Man tave“. // *Colloquia*, nr. 19, p. 12.
- ⁵² Roland Barthes. Dar syki – kūnas. // *Kūno raiška šiuolaikiniame socialiniame diskurse*. – Vilnius: Baltos lankos, 2007, p. 43.
- ⁵³ Oskaras Koršunovas. Lietuvos tarptautinio teatro festivalio LIFE bukletas. – Vilnius, 1993.
- ⁵⁴ Tai, Tas, Čia, Būti, Aš, Mes, Dievas: su Oskaru Koršunovu kalbasi Neringa Kažukauskaitė. // *Krantai*, 1995, sausis, vasaris, kovas, p. 36.
- ⁵⁵ Rasa Vasinauskaitė. Realaus meno bendrija: Oskaro Koršunovo teatro pradžia. // *Menotyra*, 2007, t. 14, nr. 4, p. 40.
- ⁵⁶ Ten pat, p. 36.
- ⁵⁷ Gilles Deleuze, ten pat, p. 292.
- ⁵⁸ Gilles Deleuze, ten pat, p. 300.
- ⁵⁹ Zigmund Bauman. *Globalization: The Human Consequences*. – Cambridge: Polity Press, 2000, p. 7–10.
- ⁶⁰ Hal Foster. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. – Cambridge, London: The MIT Press, 1996, p. 149.
- ⁶¹ Jean Baudrillard. *Simuliakrai ir simuliacija*. – Vilnius: Baltos lankos, 2002, p. 60.
- ⁶² Šis terminas priklauso literatūros sociologui Alainui Bodiui, kuris teigė, jog menas nėra paprastas tikrovės atspindys, o „atspindžio tikrovė“, turinti ir savarankiškas, ir kontekstines reikšmes.