
Politinio teatro apraiškos Europoje ir Lietuvoje XX amžiuje

Indrė Daunytė

*Lietuvos muzikos akademija,
Gedimino pr. 42,
LT-2001 Vilnius*

Mokslškai neregamentuota politinio teatro sąvoka XX a. teatre skleidžiasi kaip režisūros individualybių santykis su realybe, bandantis aktyviai paveikti žiūrovo sąmoningumą. Įvairiose Vakarų Europos šalyse politinio teatro variantai atspindėjo tiek individo, tiek tautos, tiek esamos santvarkos, meninio lygio ar visuomenės santykių specifiką. Lietuvoje ir kitose buvusiose sovietinėse šalyse politinis teatras turėjo lemiamos įtakos šiuolaikinei teatro minčiai ir veidui.

Raktažodžiai: politinis teatras, režisūra, konfliktas, estetika, aktualumas, provokacija

Galima teigti, kad teatras savo prigimtimi yra politiškas. Jeigu sutiksime, kad pagrindinio teatro variklio – veiksmo – esmė yra konfliktas, iš karto susiduriame su priešpriešų lauku, kuriame egzistuoja įtampa tarp aktorius ir vaidmens, dramaturginės medžiagos ir režisūrinės interpretacijos, spektaklio santykio su žiūrovu, esamo ir scenos laiko, pagaliau dramaturginės ar literatūrinės medžiagos (fabulos) siūlomi konfliktai. Teatras visuomet sąveikauja su žiūrovu kažką teigdamas, įrodinėdamas, prieštaraujamas, provokuodamas.

Visos minėtos teatro gyvybingumo prielaidos yra būdingesnės Vakarų teatrui. Rytų teatre, kuris daugiausia remiasi estetiniu ar emociniu išgryninimu, konfliktas neretai yra varomoji peripetijų dalis, išsprendžiama vardan didžiausios tokio teatro siekiamybės – harmonijos pojūčio.

Turint galvoje esminius politinius ir ekonominius pokyčius Europoje, Vakarų teatro varikliu, ypač XX a., buvo nerimas, prieštaringos emocijos ar mintys, kurias buvo stengiamasi pažadinti žiūrovo. Žinoma, tokia išvada yra teisinga kalbant tik apie režisūrinį, progresyvių (ne pramoginių (*entertainment*) ar grynai estetinių) teatrą, turėjusį lemiamos įtakos XX a. teatro idėjinei, estetinei ir socialiniai raidai. O didžiausią įtaką XX a. teatrui turėjo tie teatriniai reiškiniai, kurie pirmiausia gimė ne kaip oficiozinio, o eksperimentinio, arba „pogrindinio“, statuso reiškiniai – kaip pasipriešinimas akademinėi, oficialiajai kultūrai arba alternatyvos poreikis.

Išskyrus iš esmės konfliktišką teatro santykį su žiūrovu bei jo turinyje slypinčius konfliktus, politinio teatro elementų galima ieškoti jau graikų teatre: didžiųjų graikų tragedijų herojai neretai buvo valsty-

bės vadovai, nuo kurių gyvenimo posūkių priklausydavo ir tautos likimas; nekalbant jau apie graikų Aristofano, Menandro, romėno Plauto ir kitų komedijas bei iš esmės politines satyras. Viduramžių karnavalai, gatvės teatras, *comedia dell'arte*, Moliere'o komedijos ir t. t. pasižymi ir politiniu aspektu, kuris gali būti išreikštas įvairiomis priemonėmis: alternatyvia erdve (gatvės, mugės teatras) ir orientacija į tam tikras socialines klases (viduramžių liaudis), konkrečios socialinės kritikos tematika (Moliere'o pjesės), ideologiniu piliečio formavimu (Švietimo epocha) arba subjektyviais asmenybės konfliktais, iš dalies sąlygotais jo egzistavimo tam tikroje visuomenėje terpėje (romantizmas).

Kadangi remsimės būtent režisūrinio teatro suponuota spektaklio architektonika, kalbant apie politinio teatro kaip reiškinio prielaidas būtų tikslinga apsiriboti XX a. patirtimi. Režisūra leidžia remtis individualaus kūrėjo pozicija, kuri pati formuoja reiškinis.

Politinis teatras nėra teatrologinis terminas, kaip kad, pavyzdžiui, epinis ar totalinis teatras. Termino įteisinimui visų pirma reikalingas mokslinis pagrindimas, apibrėžiantis jo teorinę ir praktinę specifiką arba nurodantis ir susisteminantis jos apraiškas. Kaip tarpinį variantą galima paminėti sąvoką „absurdo teatras“, kurią iš dalies kaip kultūrologinį terminą įteisino Martinas Esslinas, parašęs knygą „Absurdo teatras“. Pats autorius užsiminė, kad „terminas „absurdo teatras“ yra darbinė hipotezė, priemonė išskirti tam tikrus fundamentalius bruožus, būdingus kai kurių dramaturgų kūriniais, atvirus diskusijai ieškant jiems visiems būdingų savybių“¹. Tačiau šis terminas nėra teatrologinis, kadangi nėra mokslškai

apibrėžta praktinė teorijos išraiška, leidžianti kalbėti apie giminingas teatro estetikos, metodikos ar emocinio poveikio siekiamybės tendencijas, suponuojančias meninę kryptį.

Panašiai „politinį teatrą“ apibūdina ir Patrice'as Pavis: „Jeigu nagrinėsime politiką etimologiniu aspektu, sutiksime, kad bet koks teatras yra politinis, nes įtraukia protagonistus kaip visuomenės narius ar grupę žmonių. Šią sąvoką tiksliau apibūdina agitpropagandinio, liaudies, epinio, dokumentinio, A. Boalio (Boal) politikoterapinio teatro žanrai“².

Daugelyje kitų teatro žodynų ši sąvoka aiškina ma ne per jos žanrinius ar estetinius bruožus, o išskiriant personalijas, kurios vienaip ar kitaip siejo su ja savo kūrybą.

„Politisinis teatras“ yra greičiau reiškiny, kurio sąvokos atsiradimą ir įsitvirtinimą sąlygojo ne teoretikų darbai ar vientisa kryptis, o pačių kūrėjų sąmoningas pasirinkimas traktuoti savo teatrą kaip politinį – vienaip ar kitaip provokuojantį visuomenės sąmoningumą. Žinoma, kiekvienas jų į šią sąvoką įdėjo savo prasmę, tikslus ir atitinkamas išraiškos priemones, todėl „politinio teatro“ sąvoka nėra estetiškai ar ideologiškai reglamentuota. Šiame straipsnyje traktuosime „politinį teatrą“ kaip *panašaus mąstymo ir sau keliamų tikslų kryptį*.

Sąvoka „politisinis teatras“ šiame darbe reikš visų pirma savo aktyvios pozicijos siekiančio teatro ar kūrėjų aspiracijas bei žiūrovų provokaciją būti aktyviems. Žinoma, tą patį galima būtų pasakyti ir apie grynai filosofinį minties teatrą, tačiau turint galvoje XX a. pradžios ir II pusės kontekstą, tai gyvas, diskutuojantis, provokuojantis teatras, tačiau provokacija, susijusi net išskirtinai su dvasiniu pasauliu, aptariamuoju laikotarpiu buvo iš dalies politinė ar socialinė, nes dvasinis pasaulis nebuvo visiškai laisvas.

Turbūt pagrindinis politinio teatro kaip aiškios bekompromisės ideologijos pradininkas Maxo Reinhardto mokinys Erwinas Piscatorius buvo ne tik pirmasis, panaudojęs epinio bei totalinio³ teatro sąvoką, bet ir davęs pradžią vėliau vadinamajam dokumentiniam teatrui. Pagrindinis Veimaro Respublikoje politinio teatro propaguotojas jam sukūrė ir ryškiausią formą, kurios elementai vėliau ne kartą buvo eksploatuojami ir bandomi konservuoti kaip tokio teatro stereotipai. Beveik visi žymiausi jo spektakliai tam tikru požiūriu buvo polemė visuomeninių, istorinių, politinių įvykių ir jų pasekmių analizė. Teatrą E. Piscatorius traktavo kaip politinį medumą ir priemonę. Visos jo spektaklių raiškos priemonės buvo skirtos dviem tikslams: išreikšti savo visuomeninę poziciją ir provokuoti žiūrovų kritinį mąstymą bei polemiką per intelektualinį ar emocinį poveikį. Paradoksalu yra tai, kad būdamas politinio teatro pradininkas ir eksperimentatorius, jis iš esmės iš karto

sukūrė ir radikaliausią jo formą, kurios estetinio vienitumo ir novatoriškumo nebepakartojė niekas.

Žinoma, E. Piscatorius kūrė kaip savo laikmečio menininkas, reaguojantis į jį supantį pasaulį ir išsiskiriantis tuo, kad menininko statusą suvokė kaip vieną iš aktyvaus piliečio veiklos būdų. Daugeliui E. Piscatoriaus teatras asocijuojasi su tribūna; teigiama, kad teatrą jis pavertė tribūna. B. Brechtas, kuris dirbo su E. Piscatoriumi Volksbühne teatre Berlyne, apibūdino tai kaip „radikaliausią bandymą suteikti teatrui pamokomąjį pobūdį“, kadangi E. Piscatoriui teatras buvo parlamentas, savotiška įstatymų leidimo institucija. Tačiau gali būti, kad toks požiūris yra iš dalies apribotas paties B. Brechto teatro vizijos, mėginimo išvelgti savo pirmtake tai, kas atitiktų ir pateisintų jo paties suformuotą teoriją ir matymą. Traktuoti E. Piscatoriaus teatrą kaip tribūną reikštų susiaurinti jį iki agitpropagandinio teatro, kuris, būdamas politiniu ideologijos instrumentu, kaip žinia, teturėjo du pasirinkimus: būti opozicija (Vokietijoje, Prancūzijoje, JAV) arba tiesiogine valdžios propaganda (toje pat Vokietijoje, Rusijoje). Tokiam teatrui rankas suriša politinė realybė, kuriai svarbiausia – ideologinė veikla, o ne meniniai diskursai. Pasak P. Pavio, tai veikiau „agitacinis žaidimas“ arba „informacija, pastiprinta scenos efektais“⁴.

E. Piscatoriaus meninė veikla nuo minėtosios teatro formos pirmiausia skyrėsi lygiaverčiu požiūriu į turinį, tikslus ir į meninę (formos, poveikio anatomijos) pusę. Tribūna jam buvo viena iš raiškos priemonių, kuri reikšdavo pati save ir kartu atliepdavo vieno ar kito spektaklio estetiką. Ji laukė ne tiek pritariančių plovimų, kiek diskusijos. Siekdamas, kad drama turėtų įtakos įvykių dokumentacijai, E. Piscatorius eksperimentavo ir kūrė estetiką vardan pagrindinio tikslo, kurį režisierius savo 1929 m. išleistoje knygoje „Politisinis teatras“ („Das Politische Theater“) apibūdino taip: „Pradinis Piscatoriaus teatro darbo taškas nebuvo estetinis pasaulio vertinimas kaip anksčiau, bet sąmoningas noras pakeisti jį“.

Tai kad publika 1920 m. jo statytame spektaklyje „Rasputinas“ spontaniškai kartu su aktoriais sugiedojo „Internacionalą“, buvo ne estetikos dalis, o jos poveikio išdava arba *tokios* teatrinės komunikacijos pateisinimas ir netgi triumfas. E. Piscatoriaus kaip dadaisto praeitis savitai ir negrįžtamai paveikė jo teatrinę estetiką. Jis buvo pirmasis, suvokęs autentiškų filmo kadru panaudojimo komunikacinę potencialą. Sekdamas dadaistais, kurie pirmieji panaudojo montažą, E. Piscatorius savo sceninę estetiką konstruoja (atsispirdamas ir nuo konstruktyvizmo estetikos) kaip savotišką koliažą: kino kronikų kadrai, sugalvoti ir tikri įvykiai, animacija, radijas, politinės apžvalgos, iš laikraščių apžvalgų skaitomi ekonominiai rodikliai, visos scenos erdvės panaudojimas⁵ ir t. t.

1913 m. Fordo fabrikuose atsiranda pirmieji konvejeriai; dadaistas Marcelis Duchampas parodiuoja futuristinės mašinos estetiką, parodose eksponuodamas neapdorotus „gatavus“ (*ready made*) daiktus⁶; 1928 metų viename garsiausių savo pastatymų „Šauniojo kareivio Šveiko nuotykių“ E. Piscatorius panaudoja konvejerį, kuris suteikia nuolatinio judėjimo ar žygiavimo išpūdį ir, kaip jis pats rašė, nepaprastai komišką efektą⁷.

„Dalyvavau visuose Piscatoriaus eksperimentuose ir kiekvieno iš jų tikslas buvo padidinti auklėjamąjį teatro vertę“, – pakankamai tiesmukai teigė Bertoltas Brechtas 1949 m., nors vėliau užsimena, kad laisva manipuliacija E. Piscatoriaus principais davė pradžią konstruoti sceną, kuri būtų tuo pat metu instruktyvi ir graži. Didžiausiam atsiribojimo apologetui B. Brechtui lemiamos įtakos turėjo ne tik epinio teatro idėja, bet ir liaudies balaganiniai reginiai, kabaretai, nedideli kariniai teatriukai. Savo dramaturgijoje B. Brechtas neretai rėmėsi ne dokumentiniu autentiškumu, o geografine ir prasmine transformacija, perkeldamas siužetus, įvykius, personažus į tolimas ir todėl iš dalies sąlygines erdves (pavyzdžiui, „Gerasis žmogus iš Sezuano“, „Opera už tris skatikus“, „Arturo Ui karjera“). Teigęs, kad negalima savo proto palikti teatro rūbinėje, B. Brechtas teoriškai labai aiškiai apibrėžė savojo politinio teatro variantą: tokiam teatre protas ir kritinis mąstymas yra vieninteliai pageidaujami bruožai, kuriuos atmiežus įtampa ar emocija, dings paveikumas. Sinkretiškumo principas jungiant įvairius literatūrinius žanrus ir pačių scenų kaip nepriklausomų vienetų skaidymas, teksto kaip citatos traktavimas ir kiti B. Brechto teatro estetiniai bruožai vis dėlto neatsvėrė jo teorinės praktikos, kuri turbūt yra gausesnė nei bet kurio kito dramaturgo. Tokiuose straipsniuose-manifestuose kaip „Gatvės scena“⁸ (išspausdinta 1949 metais) B. Brechtas sugeba popieriuje „suvaidinti“ ištisą spektaklį, nepriekaištingai pagrindžiantį jo epinio teatro teoriją, tačiau XX a. II pusės teatro praktika rodo, jog B. Brechto įtaka įvairiems režisieriams bei judėjimams dažnai rėmėsi būtent jo teoriniais, o ne praktiniais veikalais, kuriuose epinio teatro modelis ne visuomet buvo toks grynas ir pasiekdavo ne tokį efektą, kokio siekė jo propaguotojas. „Brechtas nėra forma, tai – teatro vizija“, – sakė apie jį A. Mnouchkine.

Nemažai prieštaravimų ir išimčių savyje talpinantis B. Brechto teatras yra politinis vien jau todėl, kad visuomet žadina kritinį mąstymą, ragina žiūrėti į veiksmą objektyviai ir nepasiduoti iliuzijoms, kurios siejasi su apgaule ir iškreipta realybe. Galbūt tokiam požiūriui turėjo įtakos ne tik oponavimas nacizmą lydėjusiam isteriškam emocionalumui, bet ir 2–3-ojo dešimtmečio vokiškajam ekspresionizmui, kurio „politika“ buvo anarchistinis pacifizmas, nervingas ritmas, laužyta plastika, ekspresija.

Kaip maištas prieš socialinę santvarką ir šeimos kaip pagrindinės vertybės vyravimą gimęs vokiečių ekspresionizmas – dar viena politinio teatro atmaina, įdomi labiau dėl savo istorinio artumo politinio teatro modelio kūrėjams. Savaip transformavę aktorius ir žiūrovo santykį Leopoldas Jessneris, Augustas Martinas, Georgas Kaiseris, Ernstas Tolleris ir kiti ekspresionistai siekė, kad žiūrovai taptų ne publika, o „brolijos“ nariais. Atrodytų, tai iš esmės nesikerta nei su B. Brechto, nei su E. Piscatoriaus idėjomis, tačiau ekspresionistai siekė priartinti (tiesiogine ir perkeltine prasme) žiūrovus prie scenos, tikėdamiesi juos sukrestti pranašiškais žodžiais ir veiksmais. A. Martino 1919 m. pastatyme „Tribunolas“ aktoriai kreipiasi į žiūrovus tiesiogiai iš tribūnos (kituose ekspresionistų spektakliuose scena dalijama į dvi dalis: katedrą pamokslautojui ir tuščią erdvę idėjoms iliustruoti). Pati tribūna ir kiti spektaklių elementai jau nėra dokumentiški – juos bandoma susimbolinti. Tačiau vienu ar kitu tezių įrodymui skirtas simbolis šiame teatre primena viduramžių *moralite*: jo tikslas – ne užkoduoti ir naujai atskleisti bei įprasminti reikšmę, o vienareikšmiškai ir plakatiškai iliustruoti idėją. Niveliuodami individualius išorinius bei vidinius savo herojaus bruožus, eliminuodami vietos konkretumą ir psichologiją, ekspresionistai teigė abstraktų žmogiškumą. Tuo tarpu apolitinio absurdo teatro autoriai – abstraktų nežmogiškumą. Tačiau pastarojo teatro poveikis žiūrovui gali būti itin socialinis: M. Esslinas pastebi, jog „absurdo teatro, šoko terapija pasiekia tai, ko teoriškai išdėstyta B. Brechto doktrina apie „atsiribojimo efektą“ nepasiekė praktikoje, – neleisti publikai susitapatinti su personažais, o pakeisti tai atsiribojimu ir kritišku požiūriu“⁹.

Šeštuoju – septintuoju dešimtmečiu abiejose Atlanto vandenyno pusėse vykstantys judėjimai pagimdė naują socialinio ar politinio pobūdžio teatro poreikį, lygiai kaip eksperimentinio teatro ieškojimai ir patirtis stipriai atsiliepė jo estetikai. Po karo kilęs nepasitenkinimas pasenusiomis kapitalizmo ekonominėmis, švietimo ir kitomis struktūromis Vakarų pasaulyje, Varšuvos ir Molotovo-Ribentropo paktų aižomos Centrinės Europos bruzdėjimai, dažnai virsdavę demonstracijomis gatvėse ar aikštėse, metė teatrui naujų iššūkių tiek turiniui, tiek erdvei ir raiškai ar net pačio teatro (ar trupės) struktūrai.

Iš žiūrovo neretai pradedama tikėtis maksimalaus protinio, emocinio ar net fizinio aktyvumo. A. Mnouchkine „Théâtre du Soleil“ atvirai deklaruoja, jog politinis teatras siekia pažadinti žiūrovus, kad jie išvystų savo egzistencijos būklę ir pajustų galimybę ją keisti. Tyrimo, improvizacijos, eksperimentavimo su įvairiomis teatro idiomomis būdu sukuriamas visas sudėtingas įvykio paveikslas (arba, turint galvoje kai kuriuos konkrečius „Théâtre du Soleil“ pa-

statymus, panorama). Vienas pagrindinių dalykų, skiriantis šį pakankamai radikalų XX a. II pusės teatrą nuo ankstesnių, yra tai, ką pati A. Mnouchkine įvardijo kaip „norą paimti kokį nors kasdienį atsitikimą ir paversti jį konkrečiu ir gyvu, o ne vaidinti. Tiesiog kurti spektaklį kaip nuomonę, kurią mes turime vienu ar kitu politiniu klausimu“¹⁰. Šiame teatre pasirošimas spektakliui prilygsta E. Piscatoriaus ar kitų dokumentalistų darbui: kruopščiai, smulkmeniškai mėnesiais renkama medžiaga, atliekami įvairūs tyrimai ir t. t. Pačiame kūrinyje faktai ir rezultatai panaudojami ne kaip konkreti priemonė ar estetikos dalis; jie padeda atkurti atmosferą, suvokti reiškinį įvairiaisiais aspektais ir priartinti jį prie nūdienos. (Dokumentika 6-ojo dešimtmečio Vakarų teatre apskritai tapo savotiška naujojo intelektualizmo apraiška.)

Vienas ryškiausių „Théâtre du Soleil“ pastatymų – 1971 metų „1789“ – koncentruoja daugelį šios trupės sceninės kalbos elementų: žanrų sintezės principą, santykį su žiūrovais, erdvinę struktūrą. Apsupti iš lentų sukaltų didesnių ar mažesnių vaidybos aikštelių žiūrovai pakliūdavo į savotiškus savo tam tikro iliustratyvumo nemaskuojančius spąstus. Šioje Didžiosios prancūzų revoliucijos kronikoje, pateiktoje paprastų žmonių akimis, eklektikos principu buvo panaudotos įvairios teatrinės technikos: dainos, šokio, mimo, pasakos, gatvės teatro, *comedia dell'arte*, viduramžių misterijos, bufonados, grotesko elementai, dokumentiškai tikslūs Dantono, Robespierre'o, Marato kalbų tekstai, mikrofonai, 15 pėdų aukščio lėlės, apdriškę pusnuogiai kūnai, Mahlerio ir Beethoveno muzika, Delacroix paveikslai ir t. t. Tiesiogiai į veiksma įtraukiamas ir žiūrovas: Bastilijos paėmimo metu aktoriai nusileisdavo nuo platformų ir elgdavosi su žiūrovais kaip su minios dalimi. Čia reikėtų paminėti italų režisierių Luca Ronconi, kurio 1969 m. spektaklyje „Orlando Furioso“ žiūrovas iš viso negalėjo sekti įvykių eigos, kadangi jam buvo rodomos skirtingos scenos įvairiose vietose; o jo 1971-ųjų spektaklyje „XX“ publika buvo patalpinta dvidešimtyje dviaukščio pastato kambarių, ir nė viena grupelė negalėjo matyti to paties, ką matė kita, nekalbant jau apie nejaukumą, nematant vientiso paveikslas. Tačiau A. Mnouchkine trupės tikslas – pasakoti visiems žinomą istoriją ir kartu, užimant konkrečią poziciją įvykių atžvilgiu, pasakoti ne tiek apie didžiuosius įvykius, kiek apie juose dalyvavusius žmones. „Kurti tiesiogiai su realybe susijusį teatrą“ ir polemizuoti ši trupė galėjo pasitelkdama tiek praeities įvykius ir literatūros klasiką, tiek šiuolaikinę medžiagą. Prieš 1975 m. spektaklį „Aukso amžius“ trupė atliko daugybę tyrimų, kalbėjosi ligoninėse, mokyklose, taip pat su šachtų darbininkais, vėliau improvizavo išgirstomis temomis.

„Théâtre du Soleil“ yra ne mažiau svarbus teatrų struktūros pokyčių pavyzdys. „Man bloga nuo kairuoliškų spektaklių, pastatytų tiesiogiai kolaboruojant su komercine sistema“, – yra užsiminusi A. Mnouchkine, kurios trupė dirbo svotišku komunos principu, kaip idealą matydama kolektyvinį darbą. Ją A. Mnouchkine įsivaizdavo kaip maksimalų kiekvieno nario kūrybiškumą savo srityje ir pasitikėjimą kitų kompetencija.

Panašiu principu dirbo ir anarchistinės, pacifistinės, bet visuomet aiškios politinės orientacijos „The Living Theatre“. Jo vadovai J. Beckas ir J. Malina, konkrečiai apibrėždami politinio teatro misiją, atliepė ir kitų socialiai aktyvių teatrų tikslus: „paruošti žmones veikti, drąsiai mąstyti ir suvokti bei pajusti būtinybę bei galimybę keisti“¹¹. „The Living Theatre“ kūryba taip pat pasižymėjo naujais erdviniais ieškojimais, paneigusiais tradicinį žiūrovų ir aktorių erdvių atskyrimą, agresyvia atmosfera ir neretai drastiškais bei isteriškais politinės bei seksualinės plotmės jungtimis propagavo visų pirma vidinę dvasinę revoliuciją, kurią patyręs žmogus gali imtis keisti visuomenę. Apie poreikį parodyti judėjimą nuo praeities per dabartį į ateitį, kad žiūrovas pasijustų pajėgus kažką keisti, kalba ir Didžiosios Britanijos trupės „7:84“ (pavadinimas šifruojamas taip: 7 procentai Didžiosios Britanijos visuomenės valdo 84 procentus šalies pelno) vadovas ir dramaturgas Johnas McGratas. Kaip vieną tipiškusių pavyzdžių reikia pažymėti tai, jog šio teatro meninis lygis užleidžia vietą kairuoliškoms socialinėms ambicijoms, kurios tampa pagrindiniu tikslu, ignoruojančiu kokybę. Tačiau dramaturgo Peterio Weissio pozicija, kad „rašytojas neturi teisės būti neutralus“, daugelyje teatrinų judėjimų rado tiesioginį rezonansą, o estetiniai teatrinės kalbos ieškojimai tapo tiesiogiai susiję su visuomeninę ar žmogiškąją poziciją išreiškiančiu turiniu ir atvirksčiais.

Napoleono frazė: „Politika – štai likimas“, pasakyta 1808 m., tarsi tapo daugelio XX a. II pusės teatro trupių kūrybos varikliu, tačiau teatro istorijoje įdomiausiomis liko tos, kurios idėjiniam turiniui rado atitinkamą provokuojančią, vientisą ir novatorišką išraišką. Ir svarbiausia – neliko siauroje vietinės politikos ar konkrečių socialinių klausimų erdvėje, o sugebėjo praplėsti bei suteikti universalesnę dimensiją „politikos“ sąvokai bei sutapatinti ją su egzistenciniu poreikiu klausti, mąstyti, bandyti suvokti realybę ir, jei reikia, veikti.

Poreikį keisti, valdyti ir kurti savo informacijos šaltinius iš dalies pagimdė tiek XX a. II pusės politinės krizės, šaltieji karai, represijos, tiek jausmas, kad kiekvieną sekundę pasaulis tiesiogine žodžio prasme gali išlėkti į orą. Politika tampa likimu, ji paliečia visus, net dvasinio gyvenimo sritis. Britų „Itūžusių jaunuolių“ cinizmas ir nerimas irgi tampa pozicija. Išlikti neutraliu vis sudėtingiau, grynai kon-

templiatyvus menas ar filosofija tampa negyvi, jei nerezonuoja su aplink vykstančiais reiškiniais, nebūtinai tiesiogiai politiniais, o bent jau jų pasekmėmis žmogaus sąmonėje. Metafizinį Jozefo K. kaltės jausmą (Kafkos „Procesas“) P. Weissas savo interpretacijoje „Naujasis Procesas“ Stokholmo *Dramaten* susieja su visuomenine kalte. Jozefui K. politinis (plačiau prasme) pasirinkimas iš tiesų tampa jo likimu ir išprovokuoja paradoksalų apčiuopiamą norą bėgti iš sociumo, kuris verčia jį rinktis. Tačiau pabėgti jam nelemta: P. Weissas nepripažįsta „trečiojo kelio“.

Tokiems menininkams kaip, pavyzdžiui, J. Szajna, kuris jau septyniolikos pateko į Osvencimą, vėliau – į Buchenvaldą, politika išties tapo likimu, nes tarsi neliko pasirinkimo, ir suformavo ne tik jo kūrybos pobūdį, bet ir estetiką, kurie abu tapo neišvengiama būtinybe. Socialinės atminties menininkas, kaip jį pavadino Sergejus Jutkevičius¹², lenkų režisierius ir scenografas J. Szajna visą savo kūrybą paskyrė maištui prieš prievartą, nagrinėdamas šio fenomeno apraiškas, ribas, filosofiją. Ir jei oficiali antifašisto etiketė atvėrė jam duris kalbėti apie prievartą, ta pati etiketė leido maištauti prieš ją nepriklausomai nuo to, koks vardas joje užrašytas. J. Szajnos atminties teatras, išaugęs iš pačios subjektyviausios kūrėjo patirties, sugebėjo neapsiriboti vien biografine (net ir tūkstančių žmonių) dokumentika, o tarsi pratęsė išgyventą XX a. tragediją, kalbant apie ją kitos tragedijos, kito režimo ir prievartos laikais. J. Szajnos teatre kitokios teatro kalbos poreikį, plastikos ir įvaizdžių anatomiją įvairiuose jo pastatymuose pagimdė ne estetiniai ieškojimai ar pasipriešinimas egzistuojančioms formoms, o būtinybė išreikšti savo patirtį. Tragiškųjų jo kompozicijų cikle, kaip ir spektakliuose, naudojama daug dokumentikos, siurrealizmo estetikos motyvų, tačiau, pavyzdžiui, grynas objektas čia reiškia visai ką kitą nei poparte – šimtai lageriuose atimtų batų išrikiuoti žiūrovui lipant į penktąjį teatro „Studio“ laboratorijos aukštą, kuriame vyksta spektaklis „Replika“. Šis spektaklis (4 jo variantai), neturėjęs fiksuoto teksto bei siužeto, kito priklausomai nuo politinių realių ir jungė viduramžių miraklį su teatralizuotais ritualais ar dokumentika. Jo atmosferą kūrė šimtai ant pilko cemento grindų besivoliojančių civilizacijos nuotrupų: manekenai, ratai, vamzdžiai, suplėšyti laikraščiai, batai, maišai, džiutas ir plastmasė. Sąvartynas atgydavo, kai iš jo išlįsdavo žmonės ir ... lėlės. Nepriešindamas gyvos ir negyvos materijos, J. Szajna daiktus laikė „gyva maštančia materija – esminiu teatro elementu“.

Kalbant apie Rusiją, galima būtų paminėti ištisą plejadą režisierių, kurių kūriniuose atsispindėjo santvarkos represijos, lemiamai pakeitusios ne vieno jų gyvenimą. Užtenka paminėti vien J. Liubimovą, kuris patyrė visą tarybinės santvarkos istoriją – nuo

grojimo NKVD ansamblyje karo metu, Stalino premijos, chruščioviškojo atšilimo, „šestadesiatnikų“ epochos iki ištremimo iš šalies. Vienas svarbiausių J. Liubimovo režisūros bruožų – pakylėti statomą medžiagą kažkelintu laipsniu ir, sukūrus distanciją, klausti, ar viskas ten yra normalu? Taip buvo kuriamas ir B. Brechto spektaklis „10 dienų, sudrebinusių pasaulį“, prasidėdavęs dar gatvėje revoliucinėmis dainomis ir sujungęs pantomimą, klounadą, cirka, šešelių teatrą, reprizas, dokumentiką ir bandęs atkurti revoliucijos atmosferą. J. Liubimovo polinkis į savitą poetizavimą buvo sąlygotas galimybės per platesnius apibendrinimus sukurti intymesnę santykį su žiūrovais. Bandytas atgaivinti postamentinį Majakovskį spektaklyje „Paklauskite Majakovskio“, kuriame vienu metu scenoje buvo kuriami penki poeto paveikslai, iš esmės buvo tiek pat paveikus, kiek paties mėgstamiausio, bet oficialiai neegzistuojančio Rusijos poeto ir bardo Vladimiro Vysockio dalyvavimas Tagankos teatro spektakliuose. Šis aktorius įkūnydavo ne tik personažus – jo buvimas scenoje, su gitara ar be jos, tarsi patvirtindavo ne tik jo sakomo teksto prasmę, bet ir visa, ką V. Vysockis simbolizavo – nepaklusnumą, kritiką, vidinę laisvę.

Garsioji Napoleono frazė tiesiogiai tiko daugiui menininkų Rytų Europos valstybėse, taip pat ir Rusijoje, kur buvo uždraustas laisvas žodis, o beveik visa kultūra (teatras) tapo „oficizine“, vadinasi, perėjusia cenzūrą. Tačiau dėl to jos politinis pobūdis tik sustiprėjo, kadangi reikėjo išrasti visai naują teatro kalbą, priemones ir būdą dangstyti esmę vaizdiniais ir kartu byloti jais. Ypač teatro mene, kur kūrybinės laisvės neturėjimas skatino kalbos turtinumą, sugebėjimą manipuluoti prasmėmis, jungti kelias dimensijas, nepasitikėti tekstu, mąstyti ir komunuoti visomis kitomis priemonėmis, paversti jas lygiavertėmis.

* * *

XX a. Lietuvos teatro, kaip ir šalies, istoriją galima vadinti „dėkinga“ politiniam teatrui atsirasti: šiame šimtmečiuje Lietuva du kartus buvo valdoma svetimo režimo ir du laikotarpius buvo nepriklausoma. XIX a. pabaigoje prasidėję slapti lietuviški vakarai turėjo politinę reikšmę vien jau dėl to, kad buvo draudžiami carinės Rusijos valdžios. Tokio vakaro surengimas prilygo ir daugeliu atvejų net praaugdavo nusižengimą laikyti draudžiamą laikraštį ar knygą. Didžiausia šių masinio pobūdžio susibūrimų, dažniausiai vykduvusių kaimų klojimuose, visuomeninė reikšmė buvo lietuvių kalbos skambėjimas, kuris jau pats savaime buvo politinis aktas. Dažnai universitetinės inteligentijos, lietuviškų draugijų narių skatinami ir prižiūrimi pirmuosius „populiariosios lietuviškos dramaturgijos“

pavyzdžius vaidino kaimo ar miestelių žmonės. Pirmieji vieši lietuviški vakarai, prasidėję 1899 m. Palangoje suvaidinta Keturakio „Amerika pirtyje“, meniniu požiūriu nieko naujo neatnešė – tai buvo elementarūs mėgėjiški vaidinimai. Tokie lietuviški vakarai, taip pat vykę Sankt Peterburge, Rygoje, Liepojoje ir kitur bei peraugę į draugijų teatrus, buvo svarbus ir įtakingas visuomenės fenomenas, palaikantis tautos identiteto paieškas. Paradoksalu, tačiau meniniu požiūriu tai buvo bene pati žemiausia besikuriančios Lietuvos teatro istorijos pakopa, ir kartu sunku visame šimtmečiu surasti kitą tokį laikotarpį, kai teatras (tiksliau, mėgėjiškos jo užuomazgos) turėjo tiek politinės įtakos visuomenės istorijos procesui.

Nepriklausomybės laikotarpiu Kaune įsikūrus pirmajam profesionaliam teatrui, jame dirbantiems režisieriams, rodos, labiau rūpėjo meniniai, struktūriniai, repertuariniai klausimai nei replikos to meto aktualijomis. Tai galima aiškinti ir tuo, kad pats įrankis – profesionali teatro kalba – dar nebuvo įvaldytas. Stokodami įgūdžių režisieriai negalėjo pasinaudoti režisūros teikiamomis išraiškos galimybėmis, ne politine, o kūrybine laisve kalbėti apie ką nori ir kaip nori. Tiek savita 3-ojo ir 4-ojo dešimtmečio Petro Vaičiūno dramaturgija, bene vienintelė bandžiusi kritikuoti to meto visuomenės reiškinius (miesčio niškumą, provincialumą, korupciją, pseudopatriotizmą), tiek ją stačiusio Boriso Dauguviečio spektakliai nepajėgė kelti sau didesnių tikslų už susitvarkymą su elementaria literatūros adaptacija scenoje. Nepriklausomos Lietuvos valdžios nesikišimą į teatro veiklą taip pat galima traktuoti kaip sąlyginį. Viena vertus, teatras tada nekėlė grėsmės, nes dar neturėjo galios paveikiai reflektuoti visuomenės procesų ir tik mokėsi profesionaliosios režisūros iš Andriaus Olekos-Žilinsko ar Michailo Čechovo. Todėl įmanoma tik svarstyti, ar kai kurių diktatoriškų bruožų turinti jaunos valstybės valdžia būtų toleravusi dar pagrindo po kojomis ir svorio visuomenėje neturinčio teatro iššūkius. Kita vertus, nepriklausomos respublikos pamatus pradėjusi formuoti Lietuvos visuomenė ir menininkai neturėjo beveik jokios demokratinės santvarkos ir sąmoningumo patirties, todėl šioks toks spaudimas statyti nacionalinę dramaturgiją nekėlė rezonanso, juo labiau kad tai tuo metu buvo suprantama dėl kitų priežasčių.

Kalbant apie menininko ir valdžios santykį negalima nepaminėti, jog egzistuoja ir tautos mentaliteto ypatumų aspektas, tačiau jo prielaidos pakankamai hipotetiškos ir empirinės, kad būtų galima jomis remtis šiame straipsnyje. Apibendrinant galima teigti, kad 3–4-ajame dešimtmetyje buvo natūralu, kad visuomeninė kritika (tiek, kiek jos buvo) skambėjo pačiame tekste; pakako žodžio, nes sceninės provokacijos elementas, kaip būtinybė išreikšti savo pasaulėjautą

ir realizuoti kūrybinę vaizduotę, sąmoningai nefigūravo nei pačių teatro menininkų ambicijose, nei, galimas dalykas, visuomenės poreikiuose.

Vis dėlto buvo vienas ryškus bandymas kritikuoti visuomeninius ir politinius reiškinius ar veikėjus. A. Sutkaus „Vilkolakio“ teatro patirtis liudija ne tik apie pirmąsias teatrines provokacijas aktualiomis socialinėmis temomis, bet ir apie dabar jau nepriklausomos Lietuvos cenzūrą. Kritinio pobūdžio teatro pasakymai ir ypač karininkus įžeidęs spektaklis „Muškietieriai“ buvo neparankūs dažnai išjuokiamiems ir prie to nepripatusiems valdžios atstovams. Tačiau cenzūra 1925 m. veikė netiesiogiai. Teatro veikla nebuvo susijusi su oficialiai smerkiama panieka tautiškumo arba kairiųjų politikos propagavimui, tad „Vilkolakis“ buvo uždarytas remiantis sunkia materialine padėtimi ir nesutarimais su Lietuvių meno kūrėjų draugija.

Įsigalėjęs sovietinis režimas turėjo lemiamos įtakos ir ilgam paženklino Lietuvos teatro veidą, tačiau kartu paskatino suformuoti savitą estetiką, kurios poveikis jaučiamas iki šiol vadinamajame „poetiniame“, „metaforų“, Ezopo teatre. Beje, visos šios etiketės, neretai tapatinamos su lietuvių teatro specifika, iš dalies susiaurina jo įvairovės spektrą. Vien jau todėl, kad 7–9-uoju dešimtmečiu Lietuvos teatre įvyko patys radikaliausi, progresyviausi ir alternatyviausi procesai, tiesa, dažnai gimę po minėtų etiketėlių ženklų, tačiau iš esmės jie suformavo per plačią teatro kalbos, estetikos ir poveikio įvairovę, kad būtų galima juos apibūdinti tik šiais epitetais.

Turint galvoje tuo pat metu Vakarų Europoje vykusių eksperimentus, plečiančius scenos ir salės erdvių sampratą, ieškančius jų sąlyčio, naujų trupės statuso visuomenėje formų, reikia pabrėžti, kad teatras Lietuvoje buvo kuriamas oficialiose aikštelėse ir institucijose, pavaldžiose sovietinės valdžios struktūroms. Antai Modrio Tenisono pantomimos trupei, 1967 m. įsikūrusiai Jaunimo teatre, taip ir nebuvo rasta vietos bei atitinkamo statuso, kuris galėjo atsirasti tik valstybės sprendimu. Nepriimta Jaunimo teatro kolektyvo ir nesėkmingai bandžiusi egzistuoti Kaune¹³, trupė uždaroma Kultūros ministro įsakymu – pantomima per daug sąlygiškas ir nekontroliuojamas žanras, juk neišmesis žodžių iš, pavyzdžiui, tokio spektaklio kaip „XX amžiaus capriccio“. Taigi alternatyvaus teatro Lietuvoje tarsi nebuvo, turint galvoje tiek meninį, tiek politinį arba struktūrinį veiksnį. Tačiau alternatyva egzistavo, ir tame pačiame oficialiajame teatre. Paradoksalu, ir tai galima laikyti lietuvių teatro specifika, kad alternatyvos poreikio ir jos egzistavimo variklis buvo būtent ideologinė ir kūrybinė nelaisvė.

Sąlygiškai galima būtų išskirti tris iki 1988-ųjų kūrusių teatro menininkų kategorijas: tie, kurie ne-

prieštaravo ideologijai tiek turinio, tiek neretai reglamentuojamos meninės formos prasme; tie, kurių kūryba visa savo esme buvo jai priešinga, tačiau neprovokavo tiesioginių konfliktų, o tarsi apeliavo į metafizines, bendražmogiškas, universalias temas, siekdami atspindėti jas scenine išraiška; ir tie, kurie labiau aktualizavo turinį, suteikdami jam provokujančią, drastišką, atvirai ironišką formą. Turbūt neatsitiktinai pirmųjų kūryba ir liko vidutiniška, nekelianti diskusijų, nepaliekanti pėdsakų. Kitų dviejų tendencijų išskyrimas yra pakankamai sąlygiškas, nors ir pagrindžiamas tiek estetiniu atžvilgiu, tiek menininko statuso suvokimo, tiek individualaus braižo arba kūrybos poveikio specifika. Ypač pastaruoju, kadangi, neįmanoma palyginti, pavyzdžiui, Eimunto Nekrošiaus, Jono Jurašo bei Jono Vaitkaus teatro poveikio intensyvumo ir svarbos. Nepaisant esminių šių menininkų kūrybinio individualumo skirtumų, būtent jie atstovavo laisvai minčiai, mąstymui ir pojūčiams nepriklausomai nuo turinio, tikslo ar pačios išraiškos. Paversdami tas vietas, kuriose kūrė ir rodė savo spektaklius, savotiškomis alternatyviomis traukos oazėmis, kurių nuo aplinkinio pasaulio realybės nesaugojo niekas, bet į kurias plūsdavo žiūrovai iš visos Lietuvos ir pamiršdavo esą oficialiosios kultūros namuose.

Ryškiausias konfliktuojančių ir to neslepiančių režisierių pavyzdys – J. Jurašas ir J. Vaitkus. Būtent šių režisierių kūryba leidžia kalbėti apie savitą Lietuvos politinio teatro fenomeną. Politinis jis buvo ne savo programa ar oficialiu statusu, o visų pirma todėl, kad bene dėl kiekvieno jų spektaklio pasirodymo scenoje tekdavo kovoti su valdžios struktūromis. Jų teatras buvo *kitoks*, bet kitoks buvo ir E. Nekrošiaus teatras. Esminis skirtumas, ko gero, slypi toje „grėsmėje“, kurią atvirai provokatyvi šių menininkų kūryba kėlė visuomenėje, kurioje buvo uždrausta kelti bet kokius klausimus. Jau trečiasis J. Jurašo spektaklis pagal S. Mrożeko pjesę „Tango“ (beje, pirmą kartą statytą Sovietų Sąjungoje) buvo išbrauktas iš repertuaro, vėliau atėjo kitų eilė. Pasak teatrologės Irenos Aleksaitės, „Šis režisierius jautriai ir skausmingai juto spąstų situaciją, juto pavojų ir pražūtingą grėsmę [...] Net repeticijų metu J. Jurašas atvirai kalbėjo apie politiką, politinius veikėjus, sovietinio gyvenimo normų idiotizmą“¹⁴. Vis dėlto nuolatinis cenzūros kišimasis ir spektaklių koregavimas nesugebėjo nulsėti detalių, vėliau visuomenėje pasklidusių tarsi legenda (pavyzdžiui, apie 1972 m. statytos Juozo Grušo „Barboros Radvilaitės“ Aušros vartų Madonos paveikslą). J. Jurašas atsisako šio spektaklio autorystės, jo pavardė išnyksta iš programėlės bei Lietuvių tarybinės enciklopedijos (pavardė nenurodoma ir prie „Mamutų medžioklės“). 1974 m. menininkas palie-

ka Lietuvą. Pasakyti daugiau nei galima, J. Jurašui, kuris savo spektakliuose buvo atviresnis nei vėliau pati tai pripažinusi kritika, leido jo stilius ir režisūrinis mąstymas, iškeliantis teatre teatrališkumą, groteską, sąlygiškumą, nepriklausomybę nuo literatūros ir nuolatinę riziką, kuria alsavo spektakliai ir kuri taip pat traukė žiūrovus.

Siek tiek kitokiu keliu ėjo Klaipėdos dramos teatro režisierius Povilas Gaidys, taip pat patyręs nuolatinę partinių nomenklatūrų ir ideologijos saugotojų priežiūrą. Pati aštriausia socialinė ir politinė kritika skleidėsi ne jo statytose Williamo Shakespeare'o, Sofoklio, Justino Marcinkevičiaus ar B. Sruogos tragedijose, o komedijose. Komedijos žanras menininkui apskritai suteikia galimybę manipuluoti prasmėmis ir tikslais, iš kurių svarbiausias – galimybė prisidengti neva smulkios ir nekenksmingos visuomenės kritikos etikete. P. Gaidžio teatras yra tokios kūrybos pavyzdys. Statydamas Carlo Goccio „Karalių elnią“, I. Kočergos „Laiko meistrus“, V. Majakovskio „Pirtį“ ar V. Merežkos „Proletarinės laimės malūną“ (nors kai kurios iš jo režisuotų pjesių buvo ilgus metus cenzūros draudžiamos), režisierius tarsi neprieštaravo oficialios kultūros programos „nuostatoms“ – kritikuoti visuomenę yra leidžiama beveik bet kurioje santvarkoje, pateikiant tai dažniausiai kaip žmogiškųjų ydų, kurios trukdo tobulai funkcionuoti nekvestionuojamoms režimo struktūroms, kritiką. Po šia „legalios“ kritikos etikete priklausomai nuo menininko originalumo gali tilpti labai daug kas, net ir konkrečių asmenų šaržai, kadangi „uždraustos zonos“ riba neturėjo savo rašytinio kodekso¹⁵. Iškeldamas ir transformuodamas absurdiškas sovietinės tikrovės situacijas, P. Gaidys operavo oficialiai statyti leista medžiaga, tačiau jo komedijų sukeltas juokas neretai persipindavo su nenormalios ir makabriškos tikrovės nuojauta bei „groteskiniu šiurpu“¹⁶, kaip kad uždraustame rodyti spektaklyje pagal Kopkovo pjesę „Dramblys“.

Bene ryškiausių politinio teatro variantą Lietuvoje 8–9-ajame dešimtmetyje sukūrė J. Vaitkus, nors jis pats vargu ar pritartų bandymui šiuo terminu apibūdinti jo kūrybą. Kartą pagirtas už tai, kad sovietmečiu neva gelbėjo teatro žiūrovų sielas, režisierius atsakė: „Nieko aš negelbėjau – sau neleidau numirti“. Bet koks angažuotumas, savitikslių manifestacija režisieriui yra svetima, kadangi prieštarauja pačiai jo kūrybos sampratai. Terminas „politinis teatras“, ypač kalbant apie šio režisieriaus spektaklius 1975–1988 m. Kauno valstybiniame akademiniam dramos teatre, yra konfliktiško ir polemiško J. Vaitkaus santykio su laikmečiu sinonimas, per kurį spektakliuose skleidžiasi ir subjektyvi tikrovės reiškinių analizė bei vertinimas, ir to meto žmogaus sielos būklės diagnozė.

Politinis J. Vaitkaus teatras, skirtingai nuo kitų pavyzdžių, niekuomet neapsiribojo nuoga socialine kritika. Ir ne tik todėl, kad tai leido sovietinė valdžia, kaip kad kiekviena santvarka leidžia kritikuoti amžinai netobulo žmogaus ydas, chrestomatinį gogolišką smulkių valdininkų polinkį į korupciją ir pan. Socialinė kritika, kurią galima išvelgti režisieriaus spektakliuose, nėra savitikslių; socialiniai reiškiniai čia egzistuoja kaip vienas laiko veiksnių, neišvengiamai darančių įtaką pagrindinio J. Vaitkaus teatro objekto – asmenybės – būklei. Todėl šios kritikos išraiška spektakliuose yra maksimaliai apvalyta nuo buitinių tiesioginio atspindžio detalių, neretai ji transformuojama į reiškinį, jų genezės bei poveikio studiją.

Politinį J. Vaitkaus teatro pobūdį iš esmės sukūrė menininko pozicija, koks turi būti teatras tokiu metu ir kokia jo misija. J. Vaitkaus teatras užėmė visų pirma kovos poziciją ir ši kovinės parengties padėtis daugiausia formavo ir teatro estetiką. Taigi socialinis ar politinis aktualumas tokiam teatre išreiškiamas visai kitokiomis temomis bei medžiaga ir pirmiausia paverčiamas dvasiniu aktualumu, žadinančiu mintį, nuojautas, nepasitenkinimą, kitokį mąstymą ir poreikius.

Spektakliuose „Karalius Ūbas“, „Raudona ir ruda“ ar „Kaligula“ režisierius kuria savo aktualiją, apeliuodamas ir į žiūrovų kasdienės realybės patirtį. Jų sąmonėje sukeltoms asociacijoms suteikiama tokia forma, kuri aktualijas dar labiau paaštrina ir drauge organiškai įkomponuoja į kuriamą mikropasaulį, žmonijos modelį, kuriame jos praranda bet kokią buitinių lygmenį. Tokiuose skirtinguose spektakliuose kaip „Kingas“, „Mėlyni žirgai raudonoje pievoje“ ar „Golgota“ galima pastebėti, kaip aktualija tampa universaliais ir kilstelė kūrinį gerokai aukščiau nei visuomenės, žmogaus ar santvarkos kritika arba analizė. Kai režisierius turi tvirtą, aiškią ir subjektyvią poziciją bei pasaulėžiūrą, būtent ji formuoja ir sukuria aktualijų lauką, suformuluojamą dramaturginės medžiagos, bet nebūtinai pirminės jos prasmės.

Politinį J. Vaitkaus teatrą galima laikyti ne tik todėl, kad jo spektakliai yra būtent tokie, nes gimė konkrečioje terpėje, kurioje užgniaujama bet kokia laisvės paraiška, kurioje vyrauja kolektyvinio mąstymo kultas, o vertybės transformuojamos pagal absurdiškus, čia pat gimstančius kriterijus. Ne mažiau svarbus tokio teatro politiškumo genezės veiksnys yra tai, kad režisierius sutapatina savo kaip menininko ir kaip asmenybės aspiracijas. Šioje vietoje galima sakyti – ir piliečio, nes tokiam kontekste kiekvienas nori ar nenori yra pilietis – tiek, kiek jo žmogiškąją būti sąlygoja politinė situacija ir kiek jis jaučia būtinybę vienaip ar kitaip reaguoti į tai ir provokuoti kitų reakciją. „Bet koks žmogus yra ir visuomeninis, ir individualus dėmuo. Neskiriu savo žmogiškosios

pozicijos nuo kūrybinės, kadangi tik taip galėjau pasakyti, ką galvoju apie to meto žmogaus situaciją, valdžią“, – teigia režisierius¹⁷. J. Vaitkus neleidžia pamiršti pasaulio, kuriame kasdien gyvena jo žiūrovai, ir vien jau dėl to jo teatras yra politinis. Tačiau jis neapsunkina savo žiūrovų publicistika, kurios tiesioginis naudojimas mene tik paryškina jos vienadieniškumą. Žiūrovui tarsi suteikiama galimybė pažūrėti į jį supantį pasaulį iš šalies tiksliai materializuotos individualios režisūrinės pasaulėjautos dėka, kurioje vyrauja vientisa savų dėsnių, vaizdinių ir vertybių sistema.

Ir kartu jam neleidžiama atsiriboti. Tarsi išplėstos iš tamsos ir išdidintos atskiros absurdiškos realybės apraiškos, hipertrofuoti jos balsai, suniokota klasikinė gėrio ir blogio hierarchija, – visa tai sukelia ne tiesioginio atpažinimo efektą, o pažadina sąmonėje pirminę natūralią reakciją į tai, su kuo namie, gatvėje ar darbe yra daugiau ar mažiau susitaikyta, prisitaikyta, nebesigilinama, užblokuojama. Atmetimo reakcija arba šokas, tiek estetiškas, tiek moralinis ar etinis, kurį patiria žiūrovas J. Vaitkaus teatre, priverčia jį įsisauginti, jog tai, kas vyksta scenoje, nėra nė kiek žiauriau, absurdiškiau ar baisiau už tai, kas egzistuoja už teatro sienų arba paties žmogaus sąmonėje. Tai tik išreikšta kitokiomis priemonėmis – teatro ir individualaus braižo kalba.

* * *

Pasikeitus politinei situacijai tapo akivaizdu, kaip cenzūros varžtai vis dėlto laisvino ir skatino režisūrinę vaizduotę. Jų nelikus vėl atrasti tą apčiuopiamą santykį su realybe buvo nepaprastai sunku. Bene vienišeliu bandymu atvirai ir kritiškai komentuoti aktualijas tapo 1988–1989 m. Gintaro Varno įkurtas „Šėpos“ teatras, kuris vėliau persikėlė į televiziją ir liovėsi gyvavęs. Tęsdama vilnietiškojo „šopkos“ teatro tradicijas „Šėpa“, padedama scenarijų Liudviko Jakimavičiaus ir Vytauto V. Landsbergio, su pasimėgavimu taršė kasdienio politinio gyvenimo personažus ir situacijas. Neatsitiktinai „Šėpos“ teatras naudojo ilgą laiką lėlių privilegijas, išlaisvinančiomis patį aktorius nuo atsakomybės ir suteikiančiomis personažui kone nemirtingą ir nekritikuojamą statusą. Vėliau šią patirtį perėmė ir dar groteskiškesnę atspalvį jai suteikė televizinė „Radijo šou“ komanda.

Pasimetimas tiek dėl teatro kalbos, tiek dėl jo pakitusios vietos visuomenėje tęsėsi iki pat dešimtojo pabaigos, kada išsikristalizavo, tiesa, jau visai kitoks aktualios literatūrinės ir režisūrinės dramaturgijos poreikis.

Tuo tarpu politinio teatro segmentai ir variantai, kuriuos aptarėme šiame straipsnyje, Lietuvai atgavus nepriklausomybę tiek teatro kūrėjų, tiek visuo-

menės sąmonėje įgavo visai kitą pobūdį. Oficialiai atgavus žodžio ir minties laisvę (kuri, kaip matėme, savaip egzistavo ir buvo gyva net stagnacijos metu), nebeliko prasmės ją slėpti po įvairiausiais sceniniais ir literatūriniais pavidalais. Metaforos ar simboliai apsinuogino. Paradoksalu, tačiau neatsirado norinčių pasinaudoti šiuo „nuogumu“ arba galimybe apakinti tiesa. Tai iš tiesų tapo nebeaktuali ir nebemadinga. Lietuvių teatras, 6–8-ąjį dešimtmetį priėmęs didžiausią po režisūros atėjimo iššūkį ir sėkmingai su juo kovojęs tris dešimtmečius, tarsi pritrūko oro, kai tik šis iššūkis buvo atsiimtas. Po pauzės, kurios metu teatras apgraibomis bandė suvokti savo vietą naujomis vertybėmis apipiltoje visuomenėje, jis pamažu sugėrė naujų nuotaikų, poreikių, taisyklių, vidinių visuomenės santykių atmosferą.

Atsargiai galima teigti, jog 9-ojo dešimtmečio pabaigoje, kai imperijos sienų braškėjimas pamažu virto politiniu uraganu, perstačiusiu sienas ir vieną pasaulėžiūrą pakeitusiu kita, lietuvių teatras jau buvo išsėmęs visa, ką geriausia buvo galima padaryti ir pasakyti tokiomis sąlygomis ir aplinkybėmis. Paskutiniai (nors ir tokie skirtingi) J. Vaitkaus ar E. Nekrošiaus, taip pat kitų režisierių spektakliai buvo permelkti kiekvieno savaip nujaučiamų apokalipsinių nuojautų arba įtemptai sutelktos ramybės ir tylos. Tylos, po kurios turėjo kažkas pasikeisti.

Paskutiniojo XX a. dešimtmečio viduryje į Lietuvą plūstelėjus Europos naujosios dramaturgijos bangai, politinį arba individualų ir visuomeninį su(si)voikimą pakeitė socialinės temos. Atsiradus naujiems tarpvisuomeniniams santykiams ir taisyklėms, socialiniai klausimai „monopolizavo“ beveik visas sritis: per juos ne tik pradėta vertinti ir analizuoti visuomenės reiškinius, bet ir apibrėžti žmogaus vietą toje visuomenėje bei jo dvasinę būklę. Įsileidęs neretai socialiai angažuotą naująją dramaturgiją, ne vienas teatras ar režisierius siejo tai su realybės, laiko pulso pajutimu, neretai užsižaisdamas iš pirmo žvilgsnio naujai scenoje skambančiomis temomis ar kalba. Tačiau jau dabar akivaizdu, jog ši tendencija po 3–5 metų gyvavimo nebėra avangarde. Atkūrus ryšį su žiūrovu, ignoravusiu pasimetusį teatrą iki pat dešimtmečio vidurio, naujosios dramaturgijos apologetams tapo per ankšta ir nepatogu vaikytis vadinamojo „aktualumo“: tai matyti tiek naujojoje Europos dramaturgijoje, tiek lietuvių režisierių darbuose.

Beje, kalbėti apie politinio teatro apraiškas dabar vargu ar būtų įmanoma. Turėjusi tiek atspalvių, reikšmių ir tonų aptartuoju laikotarpiu, dabar ši sąvoka susiaurėjo beveik iki profesijos ar veiklos nužymėjimo. Politika dažniausiai tapatinama su įstatymus leidžiančiųjų ir vykdančiųjų institucijų sfera, kurioje gausu teatro elementų, eskaluojamų ir išryškintamų žiniasklaidos. Pastarojoje, konkrečiai – televizijos lai-

dose, ir galima aptikti beveik karikatūrinės politinio teatro skeveldras, pagal naujausius standartus įvilktas ir *entertainment* drabužį.

Gauta 2002 10 14

Nuorodos ir paaiškinimai

- ¹ M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, N. Y., 1969.
- ² П. Пави, *Словарь театра*, Москва, 1991, с. 358.
- ³ *Totaltheater* – ši terminą E. Piscatorius vartojo ne labiau išgalėjusia visų menų sintezės prasme, o kaip sinonimą epiniam, kvazimokslinės analizės, kritinio objektyvumo teatrui (J. Roose-Evans, *Experimental Theatre*, London, 1994, p. 283–295).
- ⁴ П. Пави, ten pat, p. 334.
- ⁵ „Teatras tai – didelė erdvės mašina, [...] besikaunanti idėjų arena [...], galinti dinamiškai pralaužti dabartinės scenos statikos iliuziją. Nesakau, kad naujos technologijos išgelbės teatrą. Tiesiog manau, kad jos, išlaisvindamos kūrybines dramaturgų, režisierių ir aktorių galias, yra pajėgios išreikšti naują dramatinį turinį“, – rašė savo straipsnyje „Teatras gali priklausyti mūsų amžiui“ E. Piscatorius, kartu su amerikiečių architektu Walteriu Gropiumi projektavęs Totalinio teatro pastatą.
- ⁶ E. Bernard, *Modernusis menas 1905–1945*, Vilnius, 2000, p. 84–87.
- ⁷ J. Roose-Evans, ten pat, p. 283–295.
- ⁸ *The Theory Of The Modern Stage*, edited by Eric Bentley, Great Britain, 1992, p. 85–97.
- ⁹ Tačiau autorius pabrėžia, jog „Absurdo teatras siekia prisikasti prie gilesnių žmogaus sąmonės sferų nei Brechto teatras. Jis skatina psichologinį mąstymą, išlaisvina slaptas baimes ir užgniauziamą agresiją ir, atskleisdamas pasaulio irimą, pažadina aktyvų žmogaus sąmonės integralinių jėgų procesą“ (M. Esslin, ten pat).
- ¹⁰ *The Twentieth Century Performance Reader*, edited by Michael Huxley and Noel Witts, Great Britain, 1996.
- ¹¹ *Modernusis menas* (sudarė Ramunė Marcinkevičiūtė ir Gražina Mareckaitė), Vilnius, 1995, p. 21–34.
- ¹² С. Юткевич, *Поэтика режиссуры*, Москва, 1986, с. 145–170.
- ¹³ A. Ragauskaitė, *Režisierės užrašai*, Vilnius, 2000, p. 126.
- ¹⁴ *Jonas Jurašas* (sudarė Audronė Girdzijauskaitė), Vilnius, 1995, p. 25–26.
- ¹⁵ Dėl to į teatro sceną neretai patekdavo ir gyvuodavo patys provokatyviausi ir „pavojingiausi“ laisvos minties spektakliai, o kiti, vidutiniai, galėjo būti uždrausti vien dėl kelių aštriau nuskambėjusių žodžių. Pavyzdžiui, praėjus kuriam laikui po P. Gaidžio „Dramblio“ išbraukimo iš Klaipėdos dramos teatro repertuaro, Maskvos žurnale „Ogoniok“ pasirodė vieno labiausiai ideologiškai angažuotų kritikų V. Zubkovo straipsnis, kuriame „Dramblys“ giriamas kaip „savalaikis, aštrus spektaklis“. Cenzūros nenuoseklumas slypėjo galbūt tiek neišmanyme, tiek paties teatro teikiamoje galimybėje operuoti neribotomis ir dažnai neapčiuopiamomis priemonėmis, sukeliančiomis reakciją ar emocijas, kurių kontroliuoti ar numatyti neįmanoma.
- ¹⁶ I. Aleksaitė, *Povilo Gaidžio teatras* (rankraštis leidiniui apie Klaipėdos dramos teatrą).
- ¹⁷ Iš autorės pokalbio su J. Vaitkumi, Vilnius, 2001 04 30.

Indrė Daunytė

**MANIFESTATIONS OF POLITICAL THEATRE IN
EUROPE AND LITHUANIA IN THE 20TH CENTURY**

S u m m a r y

The article discusses the features and versions of the political theatre in 20th-century European theatre. The term 'political theatre', although not officially accepted in theatre studies, is understood and defined here as *a directorial form of similar thinking and goals proposed to oneself*, seeking active dialogue between the stage and the perceiver, stimulating and provoking the spectator to look at himself

and the surrounding environment from different perspectives – critically, analytically, tendentiously, philosophically, psychologically, from a distance, etc. The article discusses the transformations of political theatre in European theatre: from Erwin Piscator and Bertolt Brecht to Ariane Mnouchkine, from Julian Beck and Judith Malina to Joseph Szajna and Yuri Lyubimov. It also overviews the manifestations of political theatre on the Lithuanian stage and analyses the preconditions for its development and specific existence starting with the secret Lithuanian evenings and the phenomenon of Antanas Sutkus' "Vilkolakis" (*Werewolf*) theatre up to the works by Jonas Jurašas, Povilas Gaidys and Jonas Vaitkus between the 1960s and '80s.