

Teatras apie teatrą: savianalizės principai moderniam ir postmoderniam teatre

Jurgita Staniškytė

*Vytauto Didžiojo universitetas,
K. Donelaičio g. 58, LT-44244
Kaunas*

Straipsnyje aptariamos savirefleksyvumo sklaidos šiuolaikiniame teatre formos ir teorinės prielaidos, siekiama nužymėti, kuo skiriasi moderniam teatre egzistavęs *teatro teatro* principas ir postmoderniam teatre įsigalinti savianalizė, kai spektaklių objektu tampa patys vaidavimo ir suvokimo mechanizmai. Savirefleksyvumo kategorija postmoderniam teatre egzistuoja kaip elementas, leidžiantis išlaikyti ne tik paties teatro kritinį požiūrį į save, bet ir gyvą sąveiką tarp spektaklio, žiūrovo ir kultūrinės terpės.

Raktažodžiai: savirefleksija, modernizmas, postmodernizmas, ideologija teatre

Šiame straipsnyje bus analizuojama, kokios modernistinės estetikos struktūros išlieka gyvybingos postmoderniam teatre ir kaip jos keičiasi naujos teatrinės praktikos ir teorijos kontekste. Straipsnio objektu pasirinktas teatrinės estetikos fragmentas – teatro savianalizės mechanizmas, t. y. spektaklio kūrimo aplinkybių parodymas scenoje, dar kitaip įvardijamas savirefleksijos terminu. Tyrimo uždavinys yra atskleisti, kaip ši meninė strategija kito pereinant nuo modernios prie postmodernios teatrinės estetikos, išvelgti esminius formalius ar ideologinius jos raiškos skirtumus.

Akivaizdu, jog riba tarp modernizmo ir postmodernizmo teatre yra sunkiai apčiuopiama ir neturi tokių aiškių atskaitos taškų kaip kitose kultūrinėse srityse, tai daugiau subtilūs perėjimai, tęstinumas, o ne radikalūs lūžiai. Modernus teatras buvo sudėtinis, nevientisas fenomenas su radikaliais bandymais pasipriešinti tradicinei reprezentacijos ar teatro sampratai, kurie neretai bent išoriškai yra labai panašūs į tai, ką teoretikai yra linkę įvardyti *postmodernia stilistika*. Glaudūs ir nevienareikšmiai ryšiai tarp modernios ir postmodernios paradigmos teatro mene lėmė ir kai kurių teoretikų teiginius, jog dauguma postmodernių darbų tęsia ir plėtoja modernaus teatro idėjas bei bando spręsti dar modernaus teatro kūrėjų iškeltas problemas (ypač dramos teksto, aktorius kūno, aktyvaus žiūrovo klausimus). Tokie bruožai, kaip pasakojimo fragmentiškumas, spektaklio struktūros elementų lygiavertiškumas, siekis panaikinti ribą tarp „aukštųjų“ ir populiariųjų teatro formų, istorinių stilių vartojimas ar vyraujančios dramos teksto pozicijos kritika, egzistuoja modernaus teatro kūrėjų darbuose ir vaizdžiai demonstruoja, jog

teatro mene svarbu ne tik nustatyti (apibrėžti) vieną ar kitą postmodernios stilistikos bruožą, bet ir būtinai tirti jo teorines implikacijas, atsiradimą paskatinusias prielaidas, nes esminiai pokyčiai vyksta būtent šiuo lygmeniu¹. Taip pat ir *teatrališkumo* kaip postmodernizmo bruožo apibrėžimas kituose menuose leido prilyginti teatrą (atlikimą, performatyvumą) postmodernizmo fenomenui, o tai savo ruožtu tik dar labiau apsunkino postmodernios estetikos sklaidos teatre analizę.

Viena estetinių strategijų, egzistavusių ir moderniam, ir postmoderniam teatre, analizuojanti teatrališkumo prigimtį, nukreipianti teatro žvilgsnį į save arba atkartojanti, dubliuojanti teatrinę struktūrą, yra savirefleksyvumas. Teorinis savirefleksyvumas yra suvokiamas kaip vidinė refleksija, susijusi su siekiu atskleisti prielaidas, grindžiančias vieną ar kitą meninę, kultūrinę ar socialinę praktiką, taip pat analizuoti diskursyvią santykių tarp suvokėjo, autoriaus ir meno kūrinio prigimtį. Modernaus teatro kūrėjai naudojo šį principą siekdami įtvirtinti teatro meno autonomiškumą, pateisinti „grynojo teatrališkumo“, „kraštutinio sąlygiškumo“ koncepcijas. Jų tikslai ir siekiai buvo „grynai meniniai, estetiški“ – teatrališkumo prigimties ir ištakų paieška, siekiant įtvirtinti teatro meno savarankiškumą, nepriklausomybę nuo kitų menų, ypač literatūros. Siekdami panaikinti realybės iliuziją scenoje, atsisakyti mimetinio vaidavimo, sąlyginio ar estetinio teatro kūrėjai naudojo šią strategiją kaip formalią raiškos priemonę, pasiskolinę ją iš teatro istorijos kaip ir daugelį kitų meninių formų (pvz.: *comedia dell'arte* stilistika) bei atskyrę nuo bet kokio konteksto. Galima teigti, jog modernus *teatras teatro*, egzistuojantis Vsevolodo Mejer-

choldo, Jevgenijaus Vachtangovo, Edvardo G. Craigo, Aleksandro Tairovo darbuose, – tai realybės mas-kavimas, iliuzijos naikinimas, teatriškosios prigimties išskėlimas.

Formaliai panaši savianalizė, įvardijama savirefleksijos terminu, tampa ypač aktuali ir postmoderniaame teatre, kai teatras koncentruojasi į save, sąmoningai reflektuoja savo funkcionavimo mechanizmus. Galima nužymėti bent keletą šio proceso priežasčių. Pirmia, tai specifinės teatro kalbos bei formalių eksperimentų ribotumo suvokimas. Postmoderniaame teatre svarbus yra ne naujos formos atradimas, o senų formų patalpinimas naujame kontekste, jų rekontekstualizacija. Tad ne veltui dėl postmodernizmo estetikos įtakos Lietuvos teatre vis dažniau susiduriame su spektakliais, kuriuose cituojami, perkuriami, perfrazuojami ar parodijuojami iš Lietuvos teatro istorijos ateinantys vaizdiniai, mizanscenos, personažai, vaidybos stiliai, draminė kalba, raiškos būdai. Įvairių epochų stilizacija, autentiška rekonstrukcija, vaidybos stiliai, fragmentinė, intertekstuali dramaturgija jungiami vieno spektaklio erdvėje; teatras reflektuoja savo praeitį, ją suvokdamas ir kaip modernizmo bei istorinio avangardo pasiekimus.

Nemažą poveikį savirefleksyvumo sklaidai teatre daro ir postmodernistinės estetikos sąlygojama kitų kultūros sričių teatralizacija. Teatro menas, lyginant su kitais menais, yra labiausiai susijęs su nemeningu, išoriniu, pasauliu, glaudžiai santykiauja su įvairiomis socialinio gyvenimo sferomis ir neabejotinai ši įtaka yra abipusė. *Teatrališkumo* terminas, teatrinės metaforos postmodernistinėje teorijoje įgauna vis didesnę reikšmę ir yra naudojamos šiuolaikinės postindustrialinės visuomenės bei kultūros apibrėžimui². *Teatrališkumas* ar *performatyvus veiksmas* kaip postmodernaus meno bruožas reiškiasi ir kituose menuose, kur ypač akcentuojamas procesas ir suvokėjas. Dėl šių procesų aktualus tampa ribų, skiriančių teatrą nuo kitų menų, kultūrinių spektaklių, institucijų, kasdieninio gyvenimo formų, apibrėžimas. Dėl šių pokyčių plečiasi, kinta pati teatro samprata, teatras, kaip meno rūšis, yra verčiamas iš naujo permąstyti savo raiškos būdus, dekonstruoti savo raiškos, arba vaizdavimo, priemones iki pačių elementariausių, pamatinių elementų tam, kad suvoktų ir apmąstytų savo pobūdį, kilmę ir dabartinį būvį.

Dar viena svarbi priežastis, skatinanti teatrinę savirefleksyvumą ir besisiejanti su Lietuvos kontekstu, yra pakitusi teatro padėtis. Galima sakyti, jog savirefleksija yra natūrali meno, neturinio universalus pagrindo, būseną. Nerasdami tvirtų atspirties taškų šiuolaikinio Lietuvos teatro kūrėjai postmoderniu savirefleksyvumu bando suvokti kintančias aplinkybes ir savo vietą jose, kartu bandydami įtraukti ir provokuoti žiūrovą, atskleisdami jam teatro funkcionavimo mechanizmus. Po truputį formuojasi reflektyvus požiūris į kūrybos procesus ir ideologines savjo teatro prielaidas³. Dėl tos priežasties šiandieni-

niame Lietuvos teatre galime rasti nemažai teatro apie teatrą pavyzdžių arba bandymų žiūrovų akivaizdoje dekonstruoti teatrinės raiškos priemones.

Savirefleksyviais postmodernaus teatro praktikas lemia ir masinės kultūros bei naujųjų technologijų skverbimasis į kultūrinę terpę, metantis iššūkį ir teatro kaip meninės institucijos statusui, ir jo raiškos priemonių galimybei atspindėti pakitusią tikrovę. Šiuolaikinė teatrališka realybė yra visada estetiškai sukurta, supakuota, režisuojama, tad atspindėdamas ją teatras tarsi atspindi save. Postmodernus teatras, „flirtuodamas“ su naujosiomis technologijomis, tarsi bando patikrinti savo prigimtį, priešpriešinti savo gyvumą naujųjų technologijų atstovaujama dvigubai realybei. Taip pat galima teigti, jog postmodernus teatras naudoja masinės kultūros kalba ir ženklais dėl kelių priežasčių: pirmia, jie yra suprantami, lengvai atpažįstami suvokėjui, antra, norėdamas atskleisti, dekonstruoti masinės kultūros objektų veikimo mechanizmus ir priešpriešinti juos teatro poveikiui. Tokių spektaklių Lietuvos teatre vis daugėja⁴. Vienas naujausių pavyzdžių – režisieriaus Gintaro Varno spektaklis „Nusikaltimas ir bausmė“ pagal Fiodorą Dostojevskį. Trumpai būtų galima teigti, jog tai spektaklis apie žiūrėjimo būdus ir galimybes juos kontroliuoti, siekiantis atskleisti galios mechanizmus, slypinčius po estetiniais kodais. G. Varnas, jau seniau bandęs padaryti publiką savo teatrinės refleksijos dalimi (prisiminkite spektaklius Federico Garcia Lorca'os „Publika“ (1997), iš dalies Henrico Ibseno „Heda Gabler“ (1998)), šiame spektaklyje žvilgsnį, regos tašką, stebėjimą bei registravimą paverčia ir analizės dalimi, ir raiškos priemone. Naujųjų technologijų dėka dubliuojamas aktorius žvilgsnis tarsi daugina žiūrėjimo taškus: žiūrovas stebi aktorius, žiūrintį į save, registruojamą kameros žvilgsnio, ir visa tai stebi pjesės personažai iš žiūrovų salės. Taip supriešindamas keletą žiūrėjimo būdų scenoje režisierius vaizdžiai atskleidžia teatro ir kino (ar kitų elektroninių medijų) regos skirtumus: teatre mes renkamės regos tašką, tuo tarpu kamera nurodo, kaip mes turime žiūrėti. Šiuo klausimu jau seniai besidomintys kino teoretikai teigia, jog atskleidus materialaus fiksavimo procesus (neleidus žiūrovui susitapatinti su siūlomu regos kampu), galima išlaikyti kritinį suvokėjo atstumą, o kartu ir atskleisti regos kontrolės mechanizmus kine ar teatre. Perfrazuojant Laurą Mulvey, monolitinei tradicinio kino konvencijų sankaupai galima suduoti smūgį išlaisvinus materialų kameros žvilgsnį ir leidžiant žiūrovui nešališkai žiūrėti nesitapatinant – tai griaua malonumą, atima „neregimo svečio“ privilegijas, bet atskleidžia regos kontrolės mechanizmus kine ar teatre⁵.

Būtina pažymėti, jog savirefleksyvumas gali reikštis visuose teatrinės struktūros lygmenyse: ir režisūroje, ir scenografijoje, ir muzikoje, ir aktorinėje vaidyboje. Visi šie lygiai yra glaudžiai susiję su dekonstrukcijos terminu. Sąmoningas metaforos kūrimas žiū-

rovo akyse, atskleidžiantis jos konstravimo mechanizmus, Eimunto Nekrošiaus spektakliuose gali būti teoretizuojamas kaip bandymas išskaidyti šios teatrinės reprezentacijos struktūrą ir atskleisti jos vidines implikacijas. Apie teatro raiškos priemonių dekonstravimą galima kalbėti analizuojant Beno Šarkos spektaklius. Išskaidydamas savo raiškos priemones iki pačių elementariausių detalių, šis kūrėjas žiūrovo akiavaizdoje konstruoja vieną etiudą po kito, pereina iš vieno vaidmens į kitą, „žongliuoja“ ne tik teatriniais stereotipais, daiktais, mitais, bet ir demistifikuoja teatrinio veiksmo kūrimą. Pavyzdžiui, režisieriaus G. Varno teatro dvilypumo tyrinėjimus spektaklyje „Publika“ pagal F. Garcia Lorca'os pjesę (1997) galima įvardyti teatrališkumo prigimties paieškomis. G. Varnas siekia dekonstruoti teatrą tam, kad atrastų jo gyvybingumo šaltinį. Tokio savirefleksyvumo tikslas yra dekonstruoti ir demistifikuoti teatrą, tyrinėti teatro vidų, jo išvirkščiąją pusę, suteikti žiūrovui galimybę pažvelgti į nematomą teatro veidą.

Apibrėžus postmodernaus savirefleksyvumo priežastis, reikėtų nužymėti ir teorines prielaidas, kurios iš esmės siejasi su poststruktūralistinėmis įžvalgomis apie reprezentaciją. Klasikinės ir modernios reprezentacijos teorijos darė prielaidą, jog tam tikros universalios tiesos ir reikšmės egzistuoja nepriklausomai nuo reprezentacijos. Tuo tarpu postmodernus požiūris reprezentaciją suvokia ir kaip priežastį, ir pasekmę, kuri ne tiek vaizduoja, reiškia ar atspindi universalias tiesas, kiek jas kuria vaizdavimo proceso metu⁶. Vadinasi, postmodernus teatras suvokia vaizdavimą kaip galios formą, kuriančią ir formuojančią tam tikrus realybės modelius. Čia ir galime pradėti kalbėti apie giluminius skirtumus, egzistuojančius tarp modernių ir postmodernių teatrinės savianalizės prielaidų. Modernus *teatras teatre* – tai realybės maskavimas, iliuzijos naikinimas, tuo tarpu postmodernus *teatras apie teatrą* – tai realybės atvertis, iliuzijos dekonstravimas parodant, kaip ji sukuriama tam, kad išardytų, panaikintų už jos slypinčią galią (ideologiją). Modernistai nesistengė kritikuoti paties vaizdavimo ar juo abejoti, jį analizuoti, tuo tarpu postmoderniame teatre analizės objektu tampa būdai, kuriais socialiai, istoriškai ir retoriškai yra išreiškiami teiginiai apie realybę. Vadinasi, postmodernus teatras atskleidžia savo paties reprezentacijos, t. y. vaizdavimo, mechanizmus, tokių spektaklių tikslas – parodyti, kaip pasitelkus teatrinę fikciją yra kuriama šiuolaikinė realybė. Postmodernus savirefleksyvumas neišvengiamai perkelia dėmesį (akcentą) nuo objekto (spektaklio) prie spektaklio ir suvokėjo santykių (t. y. spektaklio veikimo) analizės, stengiasi suvokti savo poveikio sąlygas.

Galima būtų teigti, jog postmodernus savirefleksyvumas yra daugiau ideologija nei formalistinis eksperimentas, nors neabejotinai egzistuoja ir žaidybinis, estetinis savirefleksijos lygmuo. Imituodamas, kartodamas, parodijuodamas, eidamas tuo pačiu pra-

mintu keliu postmodernus spektaklis, galima sakyti, „minta savimi“. Ne veltui kritikai teigia, jog tokia savityra yra „dekadentinė meno forma, kurią gelbsti tik tai, jog ji sąmoningai suvokia savo dekadentiškumą“⁷. Reikėtų pridurti, jog ne tik suvokia, bet ir paverčia savo spektaklių objektu, atskleidžia, kokiais būdais teatras „perrašo realybę“. Tokio teatro tikslas – tyrinėti ir keisti vyraujančius realybės suvokimo būdus, o ne juos reprodukuoti, dauginti pasitelkus nuosaikias estetines tradicijas (konvencijas). Toks teatras yra gerokai ambivalentiškesnis, prieštaringesnis nei modernus, jis tuo pat metu siekia ir nuverst, ir įtvirtinti ideologiją, veikia kaip bendrininkas ir kritikas viename asmenyje, tarsi ir naudoja teatrinį kanoną, ir kartu jį ardo. Pasitelkęs savirefleksyvias strategijas postmodernus teatras tarsi atlieka savotišką teatrinę reviziją, bet revizuoja su vidine įtampa: kritikuoja, dekonstruoja ir naudoja toliau. Trumpai apibendrinant galima teigti, jog moderniame teatre savirefleksija yra formali strategija, siekianti įtvirtinti teatrališkumą, tuo tarpu postmodernioje estetikoje ši kategorija patalpinama platesniame kontekste ir kuria prielaidas galios kritikai. Ji leidžia mums suvokti, kad jokia vaizdavimo forma nėra neutrali ar savaime suprantama – joje slypi galia, ideologija. Postmodernus teatras kelia iki šiol neatsakytus klausimus apie galios ir ideologijos mechanizmus, slypinčius po estetiniais kodais, verčia mus nuolat domėtis, „kieno realybė yra vaizduojama“ arba „kam naudinga, kad realybė yra taip vaizduojama“. Postmodernios kritinės strategijos remiasi savirefleksija ir dekonstrukcija ir naudoja jas ideologinėms reprezentacijos prielaidoms atskleisti.

Gauta 2004 11 08

Nuorodos

- ¹ Analizuodami modernaus, avangardinio ir postmodernaus teatro estetiką teatro teoretikai Erika Fische-Lichte ir Philipas Auslanderis teigia, jog postmodernūs pokyčiai aiškiausiai matomi ideologiniu lygmeniu, tuo tarpu išoriškai raiškos priemonės neretai gali būti tapachios (žr.: E. Fische-Lichte, *The Show and the Gaze of Theatre: An European Perspective*, Iowa, Iowa University Press, 1994; P. Auslander, *From Acting to Performance*, London, Routledge, 1997).
- ² Galima teigti, jog šiuolaikinę kultūrą analizuojančioje literatūroje išgalėjo nūdienos visuomeninio ir dvasinio gyvenimo teatrališkumą apibrėžianti teorija, kurią savo darbuose naudoja ir filosofai, ir literatūrologai, ir menotyriminkai, ir teatrologai, ir sociologai, ir etnografai. *Teatrališkumo* bruožų turi tokie šiuolaikinės visuomeninės sanklodos apibūdinimai kaip *simultakrų sistema* (J. Baudrillard'as), *spektaklio visuomenė* (G. Debord'as, 1969).
- ³ Nemaža dalis Lietuvos teatro kritikų konstatavo, jog romantiškai etiška teatro pozicija, leidusi jam išsilaikyti tautinio ir rezistencinio judėjimo priešakyje, tapo nebeaktuali, nebesuteikė teatrui pamato, tad dešimtojo

dešimtmečio lietuvių teatras, ieškodamas savo vietos besikeičiančioje visuomenėje, bando permąstyti tiek savo statusą, tiek raiškos priemones, tiek paveikumą. Kaip teigia kritikė Rasa Vasinauskaitė, „Ir nors po 1990-ųjų lietuvių teatras, regis, dar siekė susigrąžinti slystantį iš po kojų jo mesianiškumo pagrindą ir atgaivos šaltinių ieškojo tarp neseniai jį palaikiusių poetų ir dramaturgų, pastarųjų tyla bylojo, jog dabar teatrui atėjo laikas pačiam spręsti savo gyvybingumo problemas [...] Tačiau galima sakyti, kad dešimtojo dešimtmečio itin ryški teatro teatralizacija buvo neišvengiama ir pozityvi kaip savo savasties suvokimas, jeigu nebūtų turėjusi tokios didžiulės įtakos šiandien vis gilėjančiam problemiškam teatro ir visuomenės arba, greičiau, teatro ir gyvenimo realybės atotrūkiui“ (R. Vasinauskaitė, *Kas slypi už romantizuotos realybės kaukės?*, *Teatras*, 1999–2000, p. 63).

Paskutiniojo XX a. dešimtmečio pradžia Lietuvos teatre buvo paženklinta diskusijų apie teatro vietą besikeičiančioje visuomenėje, dažniausiai konstatuojant teatro atotrūkį nuo kintančio gyvenimo, nesugebėjimą rasti jame savo vietos, sukurti adekvačias raiškos priemones ar modifikuoti senas. „Po 1990 m. teatras, be abejo, prarado tiesos sakytojo monopolį, jau nebuvo ta išskirtinė dvasinės rezistencijos vieta, į grynai estetinę transformavosi labiau etiška ezopinė kalba [...] Teatras tapo nevisuomenišku, nesocialiu menu...“ (O. Koršunovas, *Teatras laiko verpete* (diskusija), *Teatras*, 1999–2000, p. 6). Teatras laisvėjo nuo ideologinio, politinio spaudimo ir bandė atrasti kitokių kūrybos galimybių, kadangi mūsų teatro mokyklą ilgą laiką veikė kitos teatro kultūros tradicijos. Kritikai konstatavo, jog Lietuvos teatruose klesti žanro monotonija, niekada neturėjome stipraus socialinio teatro, neegzistavo čia ir alternatyvi, avangardinė tradicija. „Nestabilioje visuomenėje, per kelis metus pakeitusioje keletą ideologijų ir jų atspalvių, o iš esmės nesubrendusioje nė vienai, jaunas žmogus, brandinantis savyje režisierių ir neturintis „išorės“ prieš, atsigręžia į savo aistrų objektą – teatrą“ (R. Vasinauskaitė, *Štilis arba jaunųjų režisūra šiandien*, *Krantai*, 1996, Nr. 2, p. 42). Jauniesiems „dar nėra ką apie tai pasakyti, jais pačiais realybė manipuliuoja. Savastis ir jos analizė tampa kūrybinio-psichologinio stabilumo garantu“ (R. Paukštytė, *Kaitos taškas?*, *Teatras*, 1997, Nr. 1, p. 18).

⁴ Dešimtojo dešimtmečio Lietuvos teatre masinės kultūros formų refleksiją galime rasti daugelyje spektaklių: W. Shakespeare'o „Meilė ir mirtis Veronoje“ (rež. E. Nekrošius, 1996), S. Parulskio „P. S. Byla O. K.“ (1997), B. M. Kolteso „Roberto Zucco“ (1998), M. Ravenhillo „Shopping and Fucking“ (1999), teksto intarpų iš popkultūros žargono W. Shakespeare'o „Vasarvidžio nakties

sapnas“ (1999), M. von Mayenburgo „Ugnies veidas“ (rež. O. Koršunovas, 2000), S. Šaltenio „Lituanika“ (rež. R. Tuminas, 1996), A. Strindbergo „Sapnas“ (1995), F. Dostojevskio „Stepančikovo dvaras“ (rež. J. Vaitkus, 1998), G. Tabori „Peepshow“ (rež. S. Rubinovas, 1996), V. Jerofejevo „Maskva–Petušakai“ (rež. K. Macijauskas, 1997), B. M. Kolteso „Naktis prieš pat miškus“ (rež. I. Jonynas, 1998), A. Ayckbourno „Nepaprastasis Ernio iliuzionas“ (1998), J. Cartwright „Kėlias“ (rež. G. Liutkevičius, 1999), „Šėpos“ teatro spektakliuose (rež. G. Varnas, 1988–1990), „Keafri“ (rež. B. Šarka, 1997), L. Lamberto „Šarlotės“ (rež. R. Kudzmanaitė, 2000) ir t. t.

⁵ L. Mulvey, *Vizualinis malonumas ir pasakojamasis kinas*, *Feminizmo ekskursai*, sud. K. Gruodis, Vilnius: Pradai, 1995, p. 361.

⁶ Plačiau apie tai žr. J. Staniškytė, *Spektaklis kaip tikrovė*. Teatrinės reprezentacijos kaita, *Darbai ir dienos*, 2004, Nr. 39, p. 67–81.

⁷ V. de Sloan, *The Decline of American Postmodernism*, *Substance*, 1987, Nr. 16.3, p. 36.

Jurgita Staniškytė

THEATRE ON THEATRE: THE PRINCIPLES OF SELF-ANALYSIS IN MODERN AND POSTMODERN THEATRE

Summary

The report discusses the forms and theoretical assumptions associated with the scatter of self-reflection in contemporary Lithuanian theatre. The aim is to define the differences between the “theater in the theater” principle found in modern theatre and the self-analysis that has established itself in postmodern theatre, when the visual and cognitive mechanisms themselves become the object of the play.

The category of self-reflection in postmodern theatre takes on the role of an element that allows theatre to maintain not only a critical theatric view of itself, but also a live interaction between the play, the audience, and the cultural medium. This strategy is found at all levels of theatric structure – in direction, stage design, music, acting, as well as in the text of the drama.

The report analyzes the causes that promote the self-reflexive tone of Lithuanian theatre. Different levels of self-reflection and examples from specific plays are discussed. Attention is also paid to the investigation of the critical potential, the content of the ideological self-reflexive attitude.