

Ardomasis prisitaikymas: cenzūra ir pasipriešinimo jai būdai sovietinio laikotarpio Lietuvos teatre

Edgaras Klivis

Vytauto Didžiojo universitetas, Menų fakultetas, Laisvės al. 53, Kaunas

El. paštas: e.klivis@mf.vdu.lt

Straipsnio tikslas – apžvelgti šiuo metu Lietuvos kultūrinėje spaudoje vyraujančius sovietinės cenzūros ir pasipriešinimo jai vertinimus ir, remiantis šios epochos lietuvišku teatru, pateikti alternatyvų požiūrį. Straipsnyje analizuojamas vertinamasis požiūris, siūlantis nuosaikų ir radikalų cenzūros veikimo, meninių Ezopo kalbos bei potekstės technikų vertinimą, apžvelgiami cenzūros veikimo vidiniai prieštaravimai (vidinė transgresija) ir suvokėjo fantazijos vaidmuo atskleidžiant politines spektaklio potekstes. Straipsnyje pateikiamas postkolonializmo teorijos siūlomas požiūris, jo reikšmė ir galimas pritaikymas aiškinantis meno kūrinio funkcionavimą sovietinės kultūros erdvėje.

RAKTAŽODŽIAI: sovietmečio Lietuvos teatras, cenzūra, Ezopo kalba, potekstė, postkolonializmas

Pastaraisiais metais Lietuvos akademiniam diskurse pasirodė bent keletas išsamesnių publikacijų, skirtų sovietinių metų Lietuvos inteligentijos santykiams su okupacine režimo politika ir sovietine sistema. Lyginant su ankstesniais tyrimais, skirtais šiai istorinei epochai, naujausiose studijose dėmesys kreipiamas ne tik į žiaurias ankstyvojo sovietmečio represijų ir rezistencijos dramas, bet ir į ramesnę, tačiau ne mažiau sudėtingą vėlesnių – Chruščiovo, Brežnevo – laikų kasdienybės prozą, ir ši dažniausiai nagrinėjama skirtingų elgsenos modelių, prisitaikymo ir pasipriešinimo, aspektu¹. Vėlyvojo sovietmečio laikotarpiu, nusistovėjus sovietiniam gyvenimo būdai ir santykiams su valdžia, tiesioginė režimo priežiūra, kontrolė, represijos eilinius šalies žmones – kaimo gyventojus, darbininkiją, žemųjų inteligentijos sluoksnių (mokytojų, gydytojų) atstovus – lieté palyginti menkai, todėl šio laikotarpio tyrėjų dėmesys natūraliai krypta į kultūrinio elito elgseną, garsiausių šalies menininkų ir mokslininkų santykius su valdžia. Būdami vieši asmenys ir neišvengiamai dalyvaudami viešajame kultūriniam bei visuomeniniam gyvenime, kūrėjai dažniau ir akivaizdžiau susidurdavo su režimo primestais apribojimais ir privalėjo tiek privačiame gyvenime, tiek ir kūryboje derinti savo asmeninius siekius su režimo reikalavimais, paklusti arba priešintis valdžios primestiams apribojimams.

Klausimas, kaip ir kiek sovietinio laikotarpio Lietuvos menininkai bei kultūros atstovai priešinosi režimui, tebėra diskutuojamas daugiausia remiantis vertinamuoju požiūriu, kuris leidžia išskirti dvi vyraujančias pozicijas: nuosaikią laikyseną ir radikalų vertinimą. Nuosaikus požiūris sovietinėje sistemoje dirbusių menininkų kūryboje aiškiai atskiria privalomus konjunktūrinius elementus, visa kita vertindamas kaip rimtą indėlį į nacionalinės kultūros plėtrą, o kartu ir savotišką pasipriešinimą

1 Žr. Putinaitė 2007; Klumbys 2009; Švedas 2009; Bagušauskas, Streikus 2005; Lapkus 2003.

režimo ideologijai². Radikalaus vertinimo atstovai, priešingai, užima aiškiai moraliai pranašesniojo poziciją ir siūlo brėžti griežtą ribą tarp pasipriešinimo ir prisitaikymo, dažnai tą ribą tapatindami su pačios sovietinės sistemos riba. Teatro istorijos diskurse vyrauja pirmasis, nuosaikūs, vertinimas³, tačiau akivaizdu, kad radikaliąją, skeptišką poziciją galima nesunkiai pritaikyti ir konkretiems sovietinio laikotarpio scenos reiškiniams bei procesams. Juolab kad radikaliąją laikyseną yra pademonstravę ir aiškiai išsakę tokie sovietinės epochos teatro menininkai kaip Jonas Jurašas arba Ričardas Gavelis⁴.

Visgi šiandieniniame akademiniam diskurse pasigirsta nuomonių, laikančių vertinamąjį ar normatyvinį požiūrį ribojančiu, neleidžiančiu pamatyti visų sudėtingų socialinio, politinio ir kultūrinio proceso niuansų. Tokio požiūrio pavyzdžiu galėtų būti Valdemaro Klumbio studija *Lietuvos kultūrinio elito elgsenos modeliai sovietmečiu*, kurioje siūloma prisitaikymo ir pasipriešinimo polių išskaidyti įvairiomis plotmėmis, kurios leistų pamatyti, kaip prisitaikymas vienoje plotmėje gali derėti su pasipriešinimu kitoje. Čia atsisakoma fundamentalizuoti konformizmo – nonkonformizmo ašį, bet ne tiek įvedant tarpinę gradaciją (seminonkonformizmas⁵), nes tokiu atveju vis tiek būtų gravituojama vieno kurio poliaus link, t. y. išliktų ta pati, nors ir sušvelninta pozicija, o išskiriant skirtingus elgsenos planus vertikaliai. Autoriaus teigimu, prisitaikymas galėjo vykti socialiniu, ideologiniu, aktyviu ir politiniu lygmenimis, o pasipriešinimas atitinkamai galėjo būti socialinis, institucinis ir pusiau legalus⁶. Vietoj to, kad konkretų asmenį būtina statytume vienoje kurioje nors prisitaikymo – pasipriešinimo skalės vietoje, galime jo elgesį išskaidyti ir parodyti, koks jis buvo nevienalytis ir prieštaringas, nes būdamas visiškai prisitaikęs vienu lygmeniu sovietmečio inteligentijos atstovas galėjo tuo pat metu priešintis kitu⁷. Toks modelis neabejotinai efektyviai galėtų būti pritaikytas analizuojant meninius, konkrečiau – teatrinis, sovietinio laikotarpio procesus. Teatriniam šio laikotarpio diskurse, pavyzdžiui, būtų galima atskirti institucinę ir ideologinę plotmes, parodant, kaip instituciškai prisitaikęs menininkas gali priešintis ideologiškai (pasirinkdamas savo spektakliams sovietinei ideologijai svetimą medžiagą, pasakojimus, herojus) ir atvirkščiai.

Kitas būdas vertinamąjį požiūrį pakeisti analitiškesniu yra susijęs su bandymais sovietinės visuomenės ir kultūrinių praktikų tyrimams taikyti postkolonijinę teoriją. Šios teorijos atstovai taip pat kritikuoja binarines struktūras (tokias kaip „prisitaikymas – pasipriešinimas“) aiškinant kolonizuotos visuomenės ir kultūros funkcionavimą bei formas. Homi K. Bhabha teigia, kad perdėm griežtas dualistinis situacijos matymas

2 Atskiru nuosaikiojo požiūrio „žanru“ reikėtų įvardyti nomenklatūros atstovų memuaristiką, pateisinančią netgi labai aukštus postus užėmusių partinių biurokratų karjeras.

3 Nuosaikios pozicijos pavyzdžiais būtų galima laikyti *Lietuvių teatro istorijos* trečiąją ir ketvirtąją knygas.

4 Žr. Jurašo „Atvirą laišką LTSR Kultūros ministerijai, Kauno valst. dramos teatrui, Lietuvos teatro draugijai, laikraščio „Literatūra ir menas“ redakcijai“ (*Jonas Jurašas* 1995: 276–278); Gavelis 1989.

5 Andriuškevičius 1997: 12–23.

6 Klumbys 2009: 29–73.

7 Ten pat: 73–81.

atkeliauja iš paties kolonializmo, kurio galia yra pagrįsta griežta binarine opozicija tarp *Aš* ir *Kitas*⁸. Dekonstruodamas kolonialistinį mąstymą autorius nurodo, kad binarinis mąstymas visiškai negarantuoja nei sėkmingos kultūros ar visuomenės kontrolės, nei sėkmingų analizės modelių. Greičiau, atvirkščiai, binarizmas visuomet skatina tam tikrą perteklių, ambivalenciją, prieštarinumą, kuris nepaklūsta opozicijos struktūrai ir išslysta iš jos kontrolės. Ambivalentiški prieštaravimai pačioje kolonialinėje sistemoje ją silpnina ir galiausiai sunaikina, todėl kaip tik šių prieštaravimų suvokimas ir įvertinimas gali būti vienas iš efektyvių antikolonialinės (arba postkolonialinės) laikysenos ir analizės požymių.

Pasak Jane M. Jacobs, postkolonialinė teorija yra svarbi tuo, kad aiškiai nurodo imperialinės ir kolonialinės galios pažeidžiamumą. Šios galios ir vyraujančios kultūros (kurias daugeliu požūrių galima lyginti su sovietine galia ir jos funkcionavimo būdais) niekada iki galo savęs nesuvokia, jos priverstos nuolat kovoti ne tik su antikolonijinėmis grupėmis, bet ir su vidiniu savo pačių nestabilumu⁹. Pasak autorės, postkolonializmo atstovai taip pat mato prasmę registruoti įvairius būdus, kaip kolonizuotos grupės pakerta vyraujančią galią ne vien per tiesioginę konfrontaciją, bet ir per *ardomąjį prisitaikymą* prie kolonialinių konstrukcijų¹⁰. Šiame straipsnyje norėčiau panagrinti ardomojo prisitaikymo pavyzdį, susijusį su sovietine Lietuvos teatro cenzūra ir pasipriešinimu jai. Tačiau pirmiausia vertėtų atskleisti tuos prieštaravimus, kurie glūdi vyraujančiuose – nuosaikijame ir radikaliajame – požūriuose į cenzūrą ir galimybes jai priešintis vėlyvojoje sovietinėje epochoje.

Itin institucionalizuotas sovietinės Lietuvos teatras buvo aktyviai kontroliuojama meno šaka. Nepaisant to, neretai tiek teatro kritikai ir istorikai, tiek ir plačioji publika Lietuvoje šiandien vėlyvojo sovietmečio laikų lietuviškąjį teatrą vertina kaip provokuojančią, nepaklusnią ir netgi rezistentišką kūrybinę veiklą. Dalis teatro režisierių (taip pat kai kurie dramaturgai ir aktoriai) yra laikomi nonkonformistiškais laisvamaniais, sugebėjusiais savo kūryba palaikyti kritišką požūrį į režimą ir kartu nacionalinės konsolidacijos jausmą, nepaisant komunistinės cenzūros suvaržymų. Reikia pasakyti, kad Lietuvos teatro istorijoje išties buvo autorių, kurie pasipriešino režimui instituciniu lygmeniu ir kurių kūrybinė karjera buvo labai trumpa, tačiau dauguma tiesiog dirbo didžiuliuose valstybiniuose dramos teatruose, beveik neužkliūdami cenzūrai (nebent dėl smulkmenų) ir kartu susilaukdami milžiniško palaikymo iš publikos, kadangi sakė „tiesą“ arba elgėsi „laisviau“ nei kiti.

Šį prieštaravimą, susijusį su visaapimančia sovietinės cenzūros sistema ir vietiniais rezistentiškais spektakliais, nuosaikiojo požūrio atstovai sprendžia pasitelkę *potekstės*, sąmoningai artikuliuojamos spektaklio režisieriaus, idėją. Potekstę (vadinamąją Ezopo kalbą) sudaro alegoriniai pranešimai, kurių cenzorius nesuvokia (dėl įvairių

8 Žr., pavyzdžiui, vieną garsiausių šio autoriaus tekstų „Of Mimicry and Man: the Ambivalence of Colonial Discourse“ (Bhabha 1994).

9 Jacobs 1996: 14.

10 Ten pat.

priežasčių – išsilavinimo stokos arba skirtingos nacionalinės kilmės), todėl jie nepažeisti pasiekia tikslinę auditoriją, kuri juos teisingai dekoduoja. Vizualinė sovietinio laikotarpio Lietuvos teatro režisierių (pvz., Eimunto Nekrošiaus) kalba buvo suvokiama kaip tik tokiam kontekste. Taigi, laikantis nuosaikiosios pozicijos, galima teigti, kad, nepaisant galingo politinės cenzūros mechanizmo, kuris sovietmečiu funkcionavo Lietuvos teatre, teatro kūriniai vis dėlto paliesdavo pačias aktualiausias ir skaudžiausias sovietinės visuomenės problemas, panaudojant sudėtingas aliuizijas, alegorijas, metaforas figūras ir jomis konstruojant pranešimus, paslėptus po naratyviniu spektaklio paviršiumi, t. y. tekstu.

Nuosaikųjį požiūrį kritikuoja radikalusis, siūlantis cenzūrą suprasti kaip visaapimančią tinklą, kuriam pasipriešinti būnant sistemos viduje yra neįmanoma. Tokio puristinio požiūrio reiškėjai prieštaravo perdėm paprastam, schematizuotam nuosaikiam sovietinės visuomenės ir kultūros modeliui. Jau 1976 m. interviu išėivijos laikraščiu neseniai iš Lietuvos pasitraukusi Aušra Marija Sluckaitė-Jurašienė, priešingai tokiems supaprastintiems režimo ir pasipriešinimo modeliams, tvirtino: „Mūsų kraštui greitai teko įžengti į antrąją totalitarinio režimo fazę, kai žmonės patys save jau kontroliuoja ir modifikuoja savo kūrybines pastangas pagal 'laikmečio reikalavimus'“¹¹. Totalitarizmas čia nebėra blogis, ateinantis iš svetimšalių ir okupantų, kuriems reikia priešintis, bet kur kas labiau komplikuotas vidinių pasirinkimų kontūras. Kitas išėivis poetas Tomas Venclova 1983 m. taip pat negailestingai sumenkino vadinamosios Ezopo kalbos technikas ir kitus „žaidimo su cenzoriumi“ būdus, kurie tariamai padėdavo menininkams komunikuoti su žiūrovais sudėtingais, cenzoriams nesuprantamais kodais. Pasak Venclovos, potekste kuriama opozicija – tai tik skurdi iliuzija, nes ezopinės technikos iškreipia meno vertinimo kriterijus, be to, dažniausiai informacinė tokios komunikacijos vertė yra lygi nuliui (galime iššifruoti slaptus kodus, nes ir taip žinome, kas jais norima pasakyti) ir galiausiai toks žaidimas su cenzoriumi reiškia paklusimą jo primestoms taisyklėms. Venclova pateikia itin niūrią totalitarinės literatūros institucijos viziją: „Cenzorius ardo bet kokią vertybių hierarchiją, temdo protus, taip viską supainioja, jog, rodos, jau niekad nieko nebeatnarpliosi. Cenzorius laimi žaidimą, jau todėl, kad jį primeta. Ar pagaliau yra kas nors, išskyrus cenzorių? Gal jau nebėra nei rašytojų, nuo kurių reikia saugoti totalitarinę valdžią, nei pačios totalitarinės valdžios: yra tik cenzorius, palaipsniui užpildęs viską <...>“¹².

Ir vis dėlto, nors tokios sovietinės kultūros interpretacijos atrodo įžūliai provokuojančios ir griauinančios paprastus režimo ir rezistencijos modelius, tam tikra prasme tai spalvas sutirštinantis, bet kokybiškai tas pats požiūris, kurį išsako ir nuosaikiosios pozicijos atstovai. Tai požiūris, kurį postkolonializmo studijų kontekste galima pavadinti *manichėjišku*. Kultūra ir visuomenė čia iš esmės matoma per principinio antagonizmo tarp kolonistų, okupantų, režimo atstovų ir kolonizuotųjų, pavergtųjų,

11 *Tylusis modernizmas Lietuvoje...* 1997: 160.

12 Venclova 1991: 424.

okupuotųjų prizmę. Tik pirmuoju atveju jų kultūrinės galios yra potencialiai apylygės – režimo atstovai, cenzoriai ir partijos agentai draudžia, naikina, kontroliuoja, o menininkai ir vietinė publika priešinasi, išsisuka ir ginasi, antruoju, radikalioju, požiūriu galios asimetrija tampa absoliuti – režimo hegemonija įgauna grėsmingą mastą, tampa neįveikiama, o rezistencijos frontas atsiduria ties sistemos riba – priešintis sistemai galima tik iš išorės, t. y. iš užsienio arba pogrindžio.

Manicheizmas – tai radikalaus, visaapimančio ir neįveikiamo dualizmo, binarinės kosmoso prigimties vizija, kuri postkolonialistiniame diskurse apibūdina nesutaikomą opoziciją tarp kolonistų ir kolonizuotųjų¹³. Toks pamatiniu antagonizmu pagrįstas požiūris buvo būdingas materialistinei postkolonializmo studijų kryptiai, kuri akcentavo politinį-ekonominį ekspansionizmą ir jo teritorinę išraišką. Vėlesnė, postmodernistinė, arba dekonstrukcionistinė, kryptis siejama su tokiais teoretikais kaip Edwardas Saidas, Homi Bhabha ir Gayatri Spivakas, kurie manicheizmo idėją, kaip tipišką binarinės opozicijos modelį, siūlė atmesti ir tyrinėdami kolonializmą pirmiausia kaip kultūrinės, epistemologines ir psichologines būsenas akcentavo ambivalentiškumą ir neapibrėžtumą¹⁴. Kitaip tariant, čia siūloma atsisakyti perdėm stabilios, laike nekintančios binarinės struktūros. Vietoje to, kad vienus kolonizuotuosius laikytų prisitaikėliais, o kitus – rezistentais, ambivalencijos atveju matome, kad kolonizuoto subjekto prisitaikymas ir rezistencija nuolat kinta. Ambivalencija, kaip neapibrėžtumo būseną, tuo pat metu perimanti kolonisto diskursą ir jį atmetanti, apibūdina ir kultūrinius tekstus. Sovietmečiu sukurtas menas dažnai buvo ne tiek vienprasmėiškai rezistentiškas, kiek greičiau ambivalentiškas: dviprasmiškas, suderinantis dvi kartais visiškai priešingas interpretacijas, tuo pat metu sakantis du skirtingus dalykus, žvelgiantis į skirtingas puses. Potekstė, arba Ezopo kalba, yra geras ambivalentiškos kultūrinės produkcijos pavyzdys: meno kūrinio tekstas liudija menininko prisitaikymą, o po tekstu slypintis alegorinis pranešimas taikosi priešinga – opozicijos – kryptimi. Tačiau svarbiausia pamoka, kurią vertėtų perimti iš postkolonializmo teorijos, yra tai, kad ambivalentiška yra ne tik menininko padėtis ar meno kūrinio statusas kolonizuotoje kultūroje, panašus prieštaravimas būdingas ir pačiai režimo bei cenzūros struktūrai. Pats sovietinis režimas šiuo požiūriu taip pat nebuvo monolitinė galia ir neišvengė įtrūkių bei dviprasmybių. Atskleisti dviprasmišką, kompleksinę sovietinės politinės cenzūros veikimą ir ambivalentišką šio veikimo pasekmes norėčiau pasitelkęs „vidinės transgresijos“ (*inherent transgression*) sąvoką, kurią pasiūlė filosofas Slavojus Žižekas, analizuodamas moralinės cenzūros kodeksą (vadinamąjį Hayso kodeksą – *Hays code*), reguliavusį daugumą Jungtinėse Valstijose sukuriamos kino produkcijos iki 1968 metų¹⁵.

Remdamasis kino istoriko Richardo Maltby'io tyrimais, Žižekas teigia, kad Hayso kodeksas turėjo ne tik neigiamų padarinių. Pasak autoriaus, tam tikra prasme ši

13 Ashcroft et al. 2000: 133–134.

14 Chrisman 2005: 1858.

15 Žižek 2000: 4–8.

cenzūros institucija funkcionavo pozityviai: nors svarbiausias jos uždavinys buvo nurodyti leistinas ribas, atlikdama šią funkciją cenzūra taip pat paradoksaliai pati gimdė tą reikšmės perteklių, kurio tiesioginę raišką draudė. Pavyzdžiui, garsiojoje Michaelo Curtizo romantinėje dramoje „Kasablanka“ yra epizodas, kuriame Ilza (akt. Ingrid Bergman) ateina į Riko (akt. Humphrey Bogart) namus, jie ima šnekėtis ir pakalbio viduryje pasibučiuoja. Pagal Hayso kodeksą, bučiny s žymėjo ekrane rodomų vyro ir moters seksualinių santykių ribą. Personažams pradėjus bučiuotis, kamera tučtuojau „nususuka“ ir toliau tris su puse sekundės mes matome Kasablankos švyturį. Kai kamera grįžta į Riko kambarį, jis stovi prie lango ir rūko, o Ilza guli ant sofos už jo nugaros; Rikas pasisuka į Ilzą ir pokalbis tęsiasi. Mes nežinome, kas atsitiko per tas tris su puse sekundės – ar tai tebuvo kelios sekundės, ar šis trumpas laiko tarpas žymi ilgesnį fikcinio pasaulio laikotarpį, kaip kad įprasta kine. Taigi kino filmo publikai kyla klausimas, kas atsitiko tarp abiejų personažų per švyturio intarpą. Filmo pateikiamas atsakymas atrodo dviprasmiškas: viena vertus, galime galvoti, kad herojai tik pasibučiavo, arba galime manyti, kad jie mylėjosi. Kadangi sekso scenos buvo draudžiamos cenzūros kodekso, mums nebuvo leista matyti tiesioginių seksualinių ryšių vaizduojančių scenų, ir kamera droviai nususuko į švyturį.

Pasak Žižeko: „Nors pasakojimo paviršiaus lygmeniu žiūrovas gali matyti filmą kaip paklūstantį griežčiausiam moraliniam kodeksui, labiau „solistikuotai“ publikai filmas tuo pat metu siūlo daugybę užuominų, kurios leidžia susikonstruoti alternatyvų, seksualiniu požiūriu kur kas drąsesnį, pasakojimo variantą“¹⁶. Būtent tai ir yra gryniausia vidinės transgresijos forma, nes intymių scenų draudimas yra ydingas: bandymas apsaugoti nuo draudžiamo seksualinio turinio gimdo perdėtą, viską persmelkiančią seksualizaciją. Kitaip tariant, bandydama apsaugoti žiūrovą nuo nešvankybų ir seksualinių fantazijų, cenzūra jas tik suaktyvina: „kuo griežtesnė tiesioginė cenzūra, tuo subversyvesni nenumatyti šalutiniai produktai, kuriuos ji gimdo“¹⁷.

Sužinoję, kad meno kūrinys buvo cenzūruotas, kad kažkas jame buvo uždrausta, iškirpta, pakeista, imame fantazuoti, kas tai galėjo būti, ir neretai šios fantazijos būna pavojingesnės (sunkiau nuspėjamos ir sukontroliuojamos) nei pats pirminis meno kūrinio variantas. 1983 m. Eimuntas Nekrošius pastatė spektaklį pagal kirgizų rašytojo Čingizo Aitmatovo romaną „Ilga kaip šimtmečiai diena“, kuriame buvo kalbama apie vis labiau įsigalinčią moralinę krizę sovietinių Artimųjų Rytų kaimo bendruomenėse. Vienoje iš spektaklio scenų režisierius nusprendė apversti paprastą stalą taip, kad jo plokštuma, ant kurios nutapytas Stalino portretas, būtų atsukta į publiką. Nors Stalino kultas 9-ojo dešimtmečio pradžioje jau seniai buvo pasmerktas, sovietiniai cenzoriai tokį sprendimą palaikė perdėm provokuojančiu ir režisieriui jį teko pakeisti. Naujojoje cenzūruotoje versijoje stalo plokštuma, atgręžta į žiūrovus, ir visas Stalino portretas buvo

16 Ten pat: 5.

17 Ten pat: 6.

užtepta plonu baltų dažų sluoksniu¹⁸. Baltoje plokštumoje galima išvelgti savarankišką simbolinę vertę, tačiau galime spėti, kad dalis Vilniaus Jaunimo teatro publikos žinojo apie uždraustą atvaizdą, kita dalis galėjo spėlioti, kieno kontūrai matyti po baltų dažų sluoksniu ir t. t. Taigi tą patį įvaizdį galima perskaityti dviem būdais: vienas – matyti baltą stačiakampį, turintį tam tikrą simbolinę reikšmę, ir kitas – matyti baltą spalvą kaip žirklių žymę, slepiančią kitą vaizdinį, o tada fantazuoti, koks tai galėtų būti įvaizdis. Tą akimirksnį, kai publika įsisąmonina, kad kūrinys buvo cenzūruojamas, bet kuris vaizdinys tampa dviprasmiškas: baltame stačiakampyje pavaizduotas Stalino portretas ir kartu jo ten nėra, spektaklis kalba apie sovietinį režimą kaip iškrypusį, nežmogišką ir stalinistinį ir tuo pat metu lieka neutralus. Tikėtina, kad žiūrovus fantazija galėjo nuvesti kur kas toliau, nei būtų nuvedusi tuo atveju, jei ant stalo plokštumos būtų likęs nutapytas diktatoriaus portretas.

Kyla klausimas: kas atsitinka tais atvejais, kai publika nežino apie uždažytą atvaizdą ar cenzūruotą sakinį ir kai nėra jokios tiesioginės ar netiesioginės nuorodos, kad po tekstu slypi potekstė, po vaizdiniu – slaptas simbolis? Vis dėlto Nekrošiaus spektaklio pavyzdys nėra atsitiktinis – tereikia prisiminti, kad sovietinėje epochoje teatro publika *visada* žinojo, kad cenzūra, tiesiogiai ar netiesiogiai, paprasčiausiai būdama, veikia meninę produkciją, ir šis žinojimas kiekvieną vaizdinį ar žodį padarydavo dviprasmišką, nes pažadindavo fantazijas apie tai, kas *galbūt galėjo būti išreikšta, paslėpta ar uždažyta*.

Yra labai daug galimybių išprovokuoti politines teatro publikos fantazijas. Galiausiai viskas tampa perdėtai politiška. Pats cenzūros egzistavimas sukuria milžinišką, tamsų galimybių žemyną, ir šis neišvengiamas šalutinis draudimo poveikis ryškus netgi tada, kai patys menininkai nebėra itin politiškai aktyvūs ar linkę priešintis režimui. Galų gale menininkus galima sukontroliuoti – cenzūra tą ir daro. Tačiau kaip sukontroliuoti pačios cenzūros vidinę transgresiją, kaip reguliuoti tūkstančių žiūrovų sąmonėje gimstančias ir nykstančias, mirguliuojančias šmėkliškas fantazijas, kurios, griežtinant cenzūrą, tik dar labiau plečiasi?

Taigi, ką reiškia, kai politinė cenzūra savo prigimtimi ir vidumi yra transgresyvi ir generuoja ardomuosius, pavojingus perskaitymus, grėsmingus režimui, kuri cenzūra turi saugoti? Ką reiškia, kai potekstė yra tik vaiduokliškas šalutinis produktas, sukuriama pačios politinės cenzūros? Žvelgiant iš postkolonijinės teorijos perspektyvos, tokia nenumatyta ambivalencija, atsiverianti pačioje sovietinės žmonių protų kontrolės sistemoje, reiškia, kad režimas pats sėjo savo sunaikinimo, savidestrukcijos grūdą. Pačioje kontrolės sistemoje glūdėjo įskilimas, konfliktas, transgresija, kuri ardė monolitinę režimo galią iš vidaus. Turėdama ne vien neigiamas pasekmes, sovietinė politinė cenzūra vien savo buvimu žadino nesukontroliuojamas politines meninių įvaizdžių interpretacijas. Atsisakę perdėm schematiško normatyvinio požiūrio ir he-

18 Plačiau apie tai žr. Marcinkevičiūtė 2002: 178–179.

rojiškos menininko bei sistemos konfrontacijos, galime kitaip įvertinti prisitaikymo ir pasipriešinimo kaitą, didesnę reikšmės suteikdami ne kūrėjo, bet suvokėjo, publikos, aktyvumui konstruojant opozicines spektaklio reikšmes.

Gauta 2010 04 27

Parengta 2010 05 11

Literatūra

1. Andriuškevičius, A. *Lietuvių dailė: 1975–1995*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997.
2. Ashcroft, B.; Griffiths, G.; Tiffin, H. *Post-colonial Studies: The Key Concepts*. London, New York: Routledge, 2000.
3. Bhabha, H. K. *The Location of Culture*. London, New York: Routledge, 1994.
4. Chrisman, L. Postcolonial Studies. *New Dictionary of Ideas*. Ed. M. C. Horowitz. New York: Charles Scribner's Sons, 2005. 1857–1859.
5. Gavelis, R. Cenzūra kaip realaus pasaulio naikintoja. *Literatūra ir menas*. 1989 spalio 28.
6. Jacobs, M. J. *Edge of Empire: Postcolonialism and the City*. London, New York: Routledge, 1996.
7. *Jonas Jurašas*. Sud. A. Girdzijauskaitė. Vilnius: Gervelė, 1995.
8. Klumbys, V. *Lietuvos kultūrinio elito elgsenos modeliai sovietmečiu*. Daktaro disertacija. Vilnius, 2009.
9. Lapkus, D. *Potekščių ribos: uždraustos tapatybės devintojo dešimtmečio lietuvių prozoje*. Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 2003.
10. *Lietuvių teatro istorija. Trečioji knyga 1970–1980*. Red. I. Aleksaitė. Vilnius: Gervelė, 2006.
11. *Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940–1990*. Dokumentų rinkinys. Sud. J. A. Bagušauskas, A. Streikus. Vilnius: Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimo centras, 2005.
12. Marcinkevičiūtė, R. *Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžių*. Vilnius: Scena, Kultūros barai, 2002.
13. Putinaitė, N. *Nenutrūkusi styga: prisitaikymas ir pasipriešinimas sovietų Lietuvoje*. Vilnius: Aidai, 2007.
14. Švedas, A. *Matricos nelaisvėje: sovietmečio lietuvių istoriografija (1944–1985)*. Vilnius: Aidai, 2009.
15. *Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982*. Sud. E. Lubytė. Vilnius: Tyto alba, 1997. 154–170.
16. Venclova, T. *Vilties formos*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1991.
17. Žižek, S. *The Art of the Ridiculous Sublime*. Seattle: University of Washington Press, 2000.

Edgaras Klivis

Destructive adaptation: censorship and the ways to resist it in Lithuanian theatre of the Soviet period

Summary

The aim of the study was to survey the attitudes towards the Soviet censorship of artistic texts and possibilities to evade it, prevailing today in the Lithuanian cultural discourse, and to introduce a possible alternative point of view referring to the context of Lithuanian theatre history. The author comments on the normative point of view, with two opposite ways of assessing the outcomes of censorship and the techniques of subtext, analyses the inner ambiguities of the functioning of censorship (inherent transgressions) and the role of spectator's fantasy in the political effects and functioning of the subtext of theatre performances. Also, the attitude proposed by the post-colonial theory and the possibilities to apply it in the research of the functioning of artistic production in Soviet culture are introduced.

KEY WORDS: Soviet Lithuanian theatre, censorship, Aesopian language, subtext, post-colonialism