

Daugybingumo formos šiuolaikiniame Lietuvos teatre: postmoderni reprezentacija ar modernios tradicijos tęsinys?

Jurgita Staniškytė

Vytauto Didžiojo universitetas, K. Donelaičio 58, LT-44284 Kaunas
El. paštas: j.staniskyte@mf.vdu.lt

Pasirinkus konkretų postmodernios reprezentacijos principą – daugybingumą, daugelio teoretikų įvardijamą pagrindine postmodernybės sąvoka, šiame straipsnyje analizuojama, kokias menines formas įgyja šis principas šiuolaikiniame Lietuvos teatre, kokias tikrovės interpretavimo strategijas išprovokuoja ir kaip sąveikauja su modernia teatro tradicija¹.

RAKTAŽODŽIAI: daugybingumas, intertekstualumas, Lietuvos teatras, modernizmas, postmodernizmas, reprezentacija, tradicija

Analizuojant estetinę pastarųjų dešimtmečių Lietuvos teatro raidą vienu iš svarbesnių klausimų tampa naujai besiformuojančių reprezentacijos principų ir jų sąveikos su modernia teatro tradicija apibrėžimas. Ar galima teigti, jog nepriklausomybės paskelbimas ir demokratiškesni vertybių pripažinimas Lietuvos scenos menui tapo riba, atskiriančia teatro istoriją ir dabartį? Ar šiuolaikinis Lietuvos teatras keičia, radikaliai transformuoja ar tęsia, reprodukuoja nusistovėjusias modernias meninės kalbos formas bei įteisintus tikrovės interpretavimo modelius?

Tiesi ir aiškiai apčiuopiama demarkacinė linija ar konkrečia istorine data pažymėta reiškinio pradžia – kiekvieno mokslininko svajonė. Deja, kalbant apie šiuolaikinį Lietuvos teatrą, jo moderniąją tradiciją bei „postmodernias laikysenas“, tenka susilaikyti nuo bet kokių vienareikšmių apibendrinimų. Lietuvos teatre moderni ir postmoderni raiška nesusidūrė kaktomuša, čia nebuvo radikalaus atotrūkio, maištingų „antimodernių“ gestų ar bekompromisio modernaus teatro kanono nurašymo į nuostolius. Šia prasme posovietinio Lietuvos teatro situaciją puikiai nusako Wolfgango Welscho „postmodernios modernybės“ kaip atviros postmodernizmo charakteristikoms sąvoka². Posovietinis Lietuvos teatras turi visas galimybes atsiverti tradicijų įvairovei ir jų elementų skirtybėms, tačiau tam tikrose teatrinės reprezentacijos srityse tęstinumas ir tradicija užima vyraujančias pozicijas. Paradoksalu, tačiau net ir tie menininkai, kurių darbuose neįmanoma nepastebėti reprezentacijos modelių kaitos arba kurie atvirai deklaruoja postmodernų požiūrį (Oskaras Koršunovas, Ignas Jonynas, Sigitas Parulskis, Marius Ivaškevičius, Herkus Kunčius, Benas Šarka), iš akių neišleidžia istorijos ir modernaus teatro tradicijos – jie naudojami visuotiniu meno žodynu, įtraukdami jo fragmentus į naujo spektaklio struktūrą ir taip sukurdami tęstinumo iliuziją.

Būtent tęstinumo iliuzija kaip postmodernybės efektas tampa viena pagrindinių komplikacijų brėžiant demarkacines linijas XX a. pabaigos Lietuvos teatre. Modernybė, išpažinusi antiistorinį požiūrį, tradiciją nurašė kaip „nenaudingas griuvenas“, neatitinkančias modernių kriterijų ir pažangos modelių. Modernizmas kvietė radikaliai atsisveikinti su praeitimi ir nepainioti meno ir archeologijos³. Tie, kurie priėmė postmodernistinę žiūrą,

1 Tyrimą finansavo Lietuvos mokslo taryba (sutarties Nr. MIP-05/2010).

2 Welsch 2004.

3 Ten pat: 179.

tapo daug atviresni tradicijų įvairovei ir jų elementų skirtybėms. Postmodernaus teatro kūrėjai neatsisako modernaus teatro praktikų, tačiau naujai interpretuoja, dekonstruoja, parodijuoja jas plačiame kontekste. Įvairūs vaidybos metodai, dramos žanrai ir semantika, teatriniai stiliai bei įvairios ideologinės pozicijos kuria daugiasluoksnį postmodernų spektaklį, apmąstantį savo paties prigimtį, istoriją ir struktūrą. Galima teigti, jog postmodernus teatras senąsias ištarmes (tradiciją) išverčia į šiuolaikinę kalbą ir susieja su dabartinėmis patirties formulėmis. Kaip vaizdingai apibūdino Wolfgangas Welschas, postmodernizmas praeitį regi kaip modelį, kurį reikia įkaitinti iki dabarties temperatūros ir perlydyti.

Taigi postmodernus požiūris nesistengia ištrūkti „anapus istorijos“⁴, atvirksčiai, dėl jam nesvetimos antikvarinės aistros kai kurie autoriai postmodernizmui lipdo „neistorizmo“ etiketę. Tačiau ir čia išryškėja esminis postmodernaus mąstymo dvilypumas. Viena vertus, postmodernizmas naujai įtvirtina istorinio žvilgsnio svarbą, tačiau kartu ir kvestionuoja „istorines žinias“ bei jų kūrimo būdus. Jeigu tradicinė samprata ignoroja meninės kūrybos ir istorijos rašymo giminingumą, postmodernus menas stengiasi atskleisti istoriografijai priskiriamų savybių – objektyvumo, neutralumo, beasmeniškumo, reprezentacijos skaidrumo – fiktyvumą. Todėl postmoderniame teatre lanksčiai jungiamas istorinis faktas ir fikcija (Herkaus Kunčiaus „Genijaus dirbtuvės“, rež. Audrius Nakas, Lietuvos valstybinis akademinis dramos teatras, 1998; Mariaus Ivaškevičiaus „Madagaskaras“, 1997; „Mistras“, 2010, rež. Rimas Tuminas, Vilniaus mažasis teatras; Gyčio Padegimo sukurta ir režisuota „JAH“, Kauno valstybinis dramos teatras, 2011), lengvai sąveikauja istorinės asmenybės ir išgalvoti personažai, dokumentinė istorija ir meninis pasakojimas. Tai nereiškia, kad postmodernus požiūris abejoja istoriniais faktais, greičiau pripažįsta, jog istorija mums ativeria tik tekstu, istoriniu pasakojimu, mitu, stereotipu ar kitomis reprezentacijomis⁵.

Vadinasi, norint apibrėžti modernios ir postmodernios raiškos skirtumus teatro mene, nepakanka vien chronologinių ar stilistinių specifikacijų, skirtybių paletė turi būti ne tiek panoraminė, kiek daugiasluoksnė. Ne veltui vokiečių teatrologė Erika Fischer-Lichter, siekdama diferencijuoti modernybės ir postmodernybės ženklus teatre, pasiūlo griežtos semiotikės patirtimi dvelkiančią schemą, leidžiančią matyti visą kaitos skalę – chronologijos, turinio ir formos, struktūrų, prielaidų ir funkcijų skirtumus. Remiantis šiuo semiotiniu modeliu (kuriame turi sąveikauti visi – sintaktiniai, semantiniai, metasemiotiniai ir kontekstiniai lygmenys) galima teigti, jog moderniame teatre egzistavo nemažai bruožų, formaliai artimų postmoderniai stilistikai (pavyzdžiui, fragmentinė struktūra), tačiau tik viso pokyčių ir juos formuojančių aplinkybių komplekso analizė leidžia suteikti vienam ar kitam scenos meno reiškiniui postmodernaus kūrinio charakteristiką. Sakykime, fragmentiškumas (ar koliažo technika) šokiruodavo modernaus teatro žiūrovus ir kėlė jiems, įtikėjusiems priešasties ir pasekmės logika, nerimą. Tuo tarpu šiuolaikinis žiūrovas – postmoderniosios „laikmečio dvasios“ publika, kasdienybėje išpažįstanti fragmento logiką, šį meno kūrinio bruožą vertina kūrybiškai⁶. Kitaip tariant, moderniame teatre fragmentiškumas piktino kaip nukrypimas nuo vienovės principo, o postmoderniame teatre šis bruožas – tai pakitusio, įvairovę pripažįstančio suvokimo atspindys.

Pasirinkę konkretų postmodernios reprezentacijos principą – daugybingumą, daugelio teoretikų įvardijamą pagrindine postmodernybės sąvoka, šiame straipsnyje analizuosime,

4 Hutcheon 1988: 88.

5 Ten pat.

6 Fischer-Lichter 1997: 261–262.

kokias menines formas šis principas įgyja teatre ir kokias tikrovės interpretavimo strategijas išprovokuoja. Perfrazuojant W. Welchą, postmodernybė prasideda ten, kur nustoja galioti visuma, arba kai įveikiamas liūdesys dėl prarastos vienovės. „Visos tokios postmodernybės sąvokomis tapusios formuluotės, kaip metapasakojimų pabaiga, subjekto sklaida, prasmės decentralizacija, <...> įvairių gyvenimo formų ir racionalumo modelių nesintetinamumas, darosi suprantamos tik daugybingumo šviesoje“⁷. Iš tikrųjų daugiasluoksniškumas, atvira spektaklio struktūra, intertekstualumas, dvigubas kodavimas, spektaklio struktūros elementų skaidymas, polifonija – visos šios postmodernaus teatro savybės, išreiškiančias įvairovės, nevienalaikiškumo, santykinumo požiūrį, jungia daugybingumo sampratą, kita vertus, jas visos galima aptikti pastarųjų dešimtmečių Lietuvos teatre⁸. Galime daryti prielaidą, jog viena postmodernizmo charakteristikų šiuolaikiniame Lietuvos teatre – tai daugiasluoksniškumas, kitaip tariant, daugybingumo pripažinimas, keičiantis tiek spektaklio kūrimo, tiek jo suvokimo strategijas.

Konstatavus tokį postmodernizmo apibrėžimą galima drąsiai kontraargumentuoti, jog ši naujovė teatre nėra tokia jau nauja – metaforinės poetikos kalbą išpažįstančių modernaus Lietuvos teatro kūrėjų darbuose taip pat egzistavo kelių prasminių sluoksnių persidengimai. Vaizdinės teksto interpretacijos Eimunto Nekrošiaus, kai kuriuose Jono Vaitkaus ar Rimo Tumino darbuose taip pat veikė žiūrovų fantazijas keletu prasminių kodų – vaizdo / erdvės ir teksto / garso konsteliacijomis. Pirštūsi išvada, jog 9-ajame dešimtmetyje atsirandantys nauji reprezentacijos būdai – daugiasluoksniškumas, atvira spektaklio struktūra, intertekstualumas – tam tikra prasme tęsia ar radikalizuoja šiuos modernaus Lietuvos teatro procesus. Nepaisant šių pastebėjimų, būtina nepraleisti vieno esminio skirtumo: postmodernus teatras radikalizuoja modernaus teatro kūrėjų strategijas, tačiau juos skiria ne tik teorinės prielaidos ar laikmečio dvasios reikalavimai – pirmiausia jie siekia skirtingų tikslų. E. Nekrošius ar J. Vaitkus šias technikas naudojo siekdami įteisinti savosios režisūrinės vaizduotės unikalumą, atverti, perfrazuojant Ramunę Marcinkevičiūtę, erdvę už dramos teksto žodžių ir užpildyti ją teatriniais ženklais, kitaip tariant, „versti“ dramos tekstą nauju ir originaliu scenos ženklu. Tuo tarpu postmodernus daugybingumas, pasitelkęs istorinius ženklus ar kanonų citatas, išskaido ir „išsprogina“ spektaklio prasmių trajektorijas įvairovės ir suvokėjo vardan.

Daugybingumui atsiveriančiame spektaklyje išsiplečia sceninių ženklų laukas, į spektaklio erdvę ateina kultūrinės istorijos ar dabarties elementai, nėra tokios kultūrinės sistemos, kuria nesinaudotų šiuolaikinis teatras. Meno ir teatro istorija atveriamą nepertraukiamos interpretacijos procesui, postmoderniame teatre vyksta žaidimas kalba, estetika ir kultūriniais konstruktais, kūrimo ir suvokimo procesas driekiasi į abi puses ir apima platesnį nei iki šiol kultūrinį kontekstą. Žiūrovams suteikiama „pasirinkimo įvairovė“, jie skatinami

7 Welsch 2004: 36.

8 Postmodernizmo bruožai Lietuvos teatre dažniausiai apibrėžiami daugybingumui artimomis charakteristikomis. Dalia Michelevičiūtė postmodernistinės ironijos modelį atpažino 1996 m. Jono Vaitkaus režisuotame Augusto Strindbergo „Sapne“, teigdama, jog „praėjusių spektaklių motyvai įtraukiami į trūkinę sapno kontekstą naujai ir ironiškai juos įprasminant, taip įgyvendinant pagrindinį postmodernios ironijos principą – metateatrinį žaidimą praecies ir dabarties elementais“ (Michelevičiūtė 1997: 58–62). Tuo tarpu teatrologė Ramunė Marcinkevičiūtė, analizuodama Eimunto Nekrošiaus spektaklį „Nosis“, išskyrė tokias postmodernistinės estetikos savybes, kaip autoreferenciją, organišką kūrinio visumos kvestionavimą, intertekstualumą ir klasikinę dramos struktūrą išcentruojantį vizualių įvaizdžių srautą (Marcinkevičiūtė 2002: 247–268). Plačiau apie postmodernizmo bruožus taip pat žr.: Staniškytė 2008.

kurti savo estetinio malonumo ir intelektualinio darbo sintaksę. Postmodernus daugiasluoksniškumas yra tam tikras interaktyvumo pažadas. Tačiau, jeigu žiūrovo kultūrinio konteksto horizontas ribotas, postmodernus daugybingumas gali virsti ir banalia vienaplane prasmės linija. Nors postmodernus teatras yra demokratiškas ir stengiasi naudoti visiems suprantamą kalbą, atpažįstamus ženklus, populiariosios kultūros formas, vis dėlto tik nuo žiūrovo pastangų priklauso, į kurį šio „žaidimo“ lygmenį jam pavyks prasibrauti.

Pastarųjų dešimtmečių Lietuvos teatre galime matyti įvairius „atsivėrimo daugybingumui“ variantus. Prie intertekstualios dramos struktūros Lietuvos publiką pradėjo pratinti Sigitas Parulskis savo dramaturginiu debiutu – 1995 m. parašyta pjesė „Iš gyvenimo vėlių“, po metų Šiaulių dramos teatro scenoje pastatyta Vytauto V. Landsbergio. Intertekstuali dramos kalba pasirinkta siekiant įvardyti teatro (literatūros) santykį su stereotipais – meniniais bei kultūriniais kanonais. Drama „Iš gyvenimo vėlių“ rašyta pasitelkus originalius Jono Basanavičiaus tekstus, tačiau, pasak dramaturgo, pjesėje niekur nėra „gryno“ J. Basanavičiaus. „Visur pridėjau savo postmodernistinę kreivą ranką. Ir atsirado deformacijos. Postmodernizmą miniu neatsitiktinai – pjesėje panaudota daug įvairių tekstų – pradedant japonų, baigiant laikraščiais“⁹. Pjesėje sukeičiama, išardoma ir į keistą naujadarą sulydoma lietuvių dramaturgijos tradicijai būdinga kalbėsenos struktūra ir abstrakti poetika, čia klasikinės dramos retorika jungiama su banalybėmis, Ovidijaus „Metamorfozės“ susitinka su žargonu. Dramoje „Iš gyvenimo vėlių“ atsiranda automatinis parodijos efektas: S. Parulskis naudoja originalo raiškos būdą ir kalbą, perkeldamas ją į kitą šiuolaikinės kasdienybės neatitinkantį kontekstą. Šios dramos tikslus puikiai apibūdina literatūrologės Jūratės Sprindytės ištarmė, jog rašytojui „pasibjaurėjimą kelia įprastos lietuvių literatūros pasakojimo savybės: lyriškas pamaldumas, naivusis realizmas, didaktika, o plačios skalės ironija jo kūrinuose pasitelkiama ir mirties baimei įveikti, ir stiliaus klišėms naikinti“¹⁰.

Įvairių tekstų fragmentų naudojimas, kupiūravimas, sukeitimas vietomis paverčia pjesę tam tikra susikirtimo vieta, kurioje kiti tekstai, vertybės, normos persipina ir sąveikauja, atverdamos erdvę tarp teksto ir konteksto. Dramaturgas keičia stiliaus kodus, griaua mitus, pasiūlo teatrui intertekstualaus veikėjo arba veikėjo-funkcijos tipus. Deja, kuo daugiau pjesėje interpretacijos lygmenų, tuo sunkiau ją perteikti scenoje. Užduotis įkūnyti „daugialypį personažą“ pasirodė itin sudėtinga spektaklio „Iš gyvenimo vėlių“ aktoriams, kuriems psichologinės vaidybos mokyklos šešėliai neleido iki galo atsiverti dramaturgo siūlomam tarp mito, kasdienybės ir anapusių besiblaškančių personažų neapibrėžtumui.

Su panašiomis daugialypio dramatinio kūno virsmo monofonine scenos materija problemomis susidūrė ir polisemantinės Herkaus Kunčiaus pjesės „Genijaus dirbtuvė“, „Sučiuptas velnias“, „Matas“ bei libretas operetei „Kipras, Fiodoras ir kiti“. Šio rašytojo pjesėse daugybingumas dar radikalesnis, jose, pasak J. Sprindytės, atliekama daug nevienalyčių veiksmų: šalia pamatinių vertybinių, lietuvių mentaliteto ar vakarietiškos kultūros blokų sprogdinimo bei „kūrybingų, intelektualine ironija persmelktų <...> fragmentų rikiuojasi aibė obsceniško, <...> faktografinio balasto, žodinių petardų mėtymo, tiesiog betikslų

9 Parulskis 1996: 5.

10 Sprindytė 2006: 122–123.

pliurpalų¹¹. Režisieriai arba dirbtinai „ištiesindavo“ rizominę H. Kunčiaus dramų struktūrą, taip neutralizuodami jos potencialą, arba akiai pasiduodavo dramos gaivalui, taip įsukdami sceninio chaoso mašiną.

Surasti adekvačią teatro kalbą ir scenoje įkūnyti dramos intertekstualumą pavyko 1997 m. pastatytame spektaklyje „P. S. Byla O. K.“, pačių kūrėjų pavadiname „akademiškai postmoderniu“¹². Pagrindinius šio kūrinio principus aiškiai apibūdino S. Parulskis, sakydamas, jog tai koliažinis, fragmentiškas, sklidas paslėptų citatų, ironizuojantis, save parodijuojantis tekstas, adekvatus to meto fragmentiškiems pasaulio suvokimo išgyvenimams¹³. Dramaturgo žvilgsnis šioje pjesėje nukreiptas atgal – į praeitį, istoriją, tradiciją. Tačiau šis žvilgsnis nėra adoruojantis, veikiau jį galėtume pavadinti kritiniu.

Prasidedanti Tėvo šmėklos pasirodymu sovietinėje mokykloje „P. S. Byla O. K.“ įsuka žiūrovus į intertekstualų sūkurį, kuriame persipina vakarietiškos kultūros kanonų fragmentai – Hamleto, Edipo, Abraomo ir Izaoko istorijos, kolektyvinė sovietmečio atmintis ir kasdienybės patirtys. S. Parulskis ne tik pasinaudoja žinomais siužetais ir dramine kalbėsena, bet juos perrašo. „Perrašymas“ yra kertinis šio kūrinio bruožas. Dramaturgas drąsiai imasi šio veiksmo ir pjesėje Edipo mitas virsta mokyklos Sargo papasakota laikraštine kriminaline istorija, kurioje sąveikauja naujoji tikrovė: „<...> pradėjau verstis įvairia prekyba. Pradėjau liemenėlėmis, baigiau narkotikais“; poetinė „Giesmių giesmės“ virsta retorika „jos pilvas skleidėsi lotoso žiedais, jos krūtys žydėjo kaip baltosios vandens lelijos“, o patriotinė daina – ironiška skanduote:

„Ant kalno mūrai, joja lietuviai,
Ant kalno mūrai, joja lietuviai,
Joja, joja Leonidas,
Neša, neša savo knygas.
Malaja zemlia, Celena maja,
Malaja zemlia, Celena maja“¹⁴.

Šis visaapimantis perrašinėjimas tik iš pirmo žvilgsnio gali atrodyti kaip literatūrinė ekvilibristika ar dramaturgo kaprizas, žvelgiant giliau – tai sąmoningai pasirinktas naujas prasmės konstravimo principas, išplečiantis teksto interpretacijos galimybes tiek horizontaliai, tiek vertikalčiai. Kanonas čia išskaidomas ir „patikrinamas“ kasdienybėje, realia spektaklio kūrėjų patirtimi, galų gale, ironija ir anekdotu. Šalia fragmentiškumo bei intertekstualumo „P. S. Byla O. K.“ iliustruoja ir postmoderniam meno kūrinii būdingą „žemojo“ ir „aukštojo“ stilių jungimą: Biblija, mitas, archetipas jungiami su kasdienine kalba, anekdotine situacija, sovietinės ideologijos stereotipų fragmentais, popsu ir žargonu. Pasak S. Parulskio, šioje pjesėje jis sąmoningai vengė aiškumo, vienaplaniškumo, plokštumos, vos užsimezgas aiškesnėms siužeto linijoms bėgo nuo jų¹⁵. Režisierius parodyškino šias dramaturgo intencijas, vienam aktoriui pavesdamas įkūnyti Mokinį-Sūnų (Hamletą / Edipą)-Mylimąjį-Izaoką (Andriaus Žebrausko vaidmuo), o žiūrovui liepdamas spėlioti, kur baigiasi Mokytojos linija ir kas veikia toliau – Jokastė ar Mergaitė (Mylimo-

11 Ten pat: 232.

12 Oskaras Koršunovas: „Mes išgyvenome istorinį lūžį“ (Parulskis 2006: 171).

13 Sigitas Parulskis: „Mano karta bijo rimtai kalbėti apie rimtus dalykus“ (ten pat: 18).

14 Parulskis, S. P. S. Byla O. K (ten pat 2006: 89).

15 Ten pat: 18.

ji / Ofelija – Dalios Michelevičiūtės vaidmuo), kada Tėvo šmėkla tampa Edipu ir virsta mokyklos Sargu (Sigito Račnio vaidmuo)?

Atpažįstami kanoninių istorijų fragmentai – Tėvo šmėklos pasirodymas, Edipo istorijos projekcijos amžinybėje ir kasdienybėje, Senojo Testamento pasakojimas – paplito spektaklio erdvėje kaip atskiri silpnais ryšiais jungiami atomai, tačiau jų įkurdinimas kitame neįprastame kontekste – sovietinėje mokykloje, kariuomenėje, blaivykloje, beprotnamyje, tardymo izoliatoriuje – siūlė žiūrovui įsivaizduoti galimas sąsajas tarp konkretybės (dabarties) ir mito (kanono). Dramaturgui ir režisieriui ne tiek rūpėjo „sulaužyti kanonui stuburą“, kiek išardyti jo reprezentacinį mechanizmą, kad, perpratęs jo veikimo būdus, pasiskolintų jį savų patirčių materializavimui. Šiame spektaklyje išryškėja esminis skirtumas tarp pakartojimo ir perrašymo: pirmasis siejasi su tradicija, įpročiu ir kolonizuoja sąmonę, blokuoja jos kūrybiškumą, tuo tarpu perrašymas revizuoja kanoną, taip išlaisvindamas kritinę sąmonės galią. Žvelgiant į „P. S. Byla O. K.“ iš laiko perspektyvos, galima konstatuoti, jog S. Parulskis su O. Koršunovu trenkė „kanonu per kasdienybę“ ir, kaip bebūtų keista, nuo šio smūgio subyrėjo ne kasdienybė, o kanonas.

Kaip norą atsiverti daugiasluoksnei prasmės struktūrai galime interpretuoti ir atsinaujinantį Lietuvos scenos meno bei naujųjų medijų flirtą¹⁶. Šiuolaikinis teatras, prisimindamas modernizmo patirtis, naujai atranda *intermedialumo* galimybes ir veikia, perfrazuojant Leslie Fiedlerį, kaip „dvigubas agentas“, kuris vienodai gerai jaučiasi technologijų pasaulyje ir stebuklų karalystėje¹⁷. Prisijaukindamas skaitmenines medijas teatras tarsi bando patikrinti savo prigimtį, priešpriešinti „gyvą“ poveikį naujųjų technologijų atstovaujama dvigubai realybei, o kartu ir patenkinti savo seną troškimą ištrūkti (kad ir virtualiai) iš scenos dėžutės gniaužtų. Vis dėlto labiau nei žaidimai su naujosiomis medijomis posovietinį Lietuvos teatrą domina masinės kultūros kodai, leidžiantys scenos menui priartėti prie šiuolaikinės realybės. Ambivalentiško daugybingumo pavyzdžiu galėtų būti O. Koršunovo 1997 m. režisuotas Bernardo-Marie Koltèso „Roberto Zucco“, kuriame, jungiant ar priešinant masinės kultūros pranešimų ir dramatinio diskurso prasmes, kuriama daugiasluoksnė reprezentacijų pynė. Šis darbas ne tik išpopuliarino prancūzų dramaturgą Lietuvoje, bet ir pademonstravo, jog daugybingumas nebūtinai prasideda su drama, jis gali būti kuriamas ir režisūrinėmis priemonėmis.

Spektaklyje „Roberto Zucco“ konkreti šiuolaikinė tikrovė į sceną įsiveržė su visais atributais – atpažįstamais objektais, subjektais, ženklais, judesiais. Nors daugelį spektaklių vertinusiųjų erzino perdėm šiuolaikinė „Roberto Zucco“ faktūra, režisierius masinės kultūros kodus pasirinko kaip prasminius dramos tęsinius, o ne dekoratyvias puošmenas. Masinė kultūra šiame spektaklyje pasirodė ne tik kaip mus supančios tikrovės objektai ar kūnai, bet ir vaidybos maniera bei režisūrinė taktika: ilgi choreografiniai vizualaus *ambien'o* intarpai diskotekos scenoje ar Remigijaus Bilinsko, „reperio“ praevio, vadovaujamo liudininkų choro pasirodymas. Jeigu spektaklyje „P. S. Byla O. K.“ mitas išskaidomas ir kritiškai perrašomas, tai „Roberto Zucco“ dramos archetipai „įžeminami“ masinės kultūros kodu, kuris tiksliausiai atskleidžia „moralines“ postideologinės eros dilemas ir atspindi imanentinį šiuolaikinės visuomenės principą – ambivalenciją.

¹⁶ Sąvoką „atsinaujinantis“ vartojau neatsitiktinai, o turėdama omenyje modernizmo epochoje prasidėjusį aistringą teatro ir kino „romaną“.

¹⁷ Fiedler 1977: 270–295.

Spektaklyje formuojami skirtingų kodų sluoksniai žiūrovų fantaziją kreipė įvairiomis kryptimis – kartais tolyn nuo dramos teksto prasmių, kartais – gilyn, o kartais tiesiog leido slysti spektaklio vaizdinių paviršiumi. Tai, jog nuo žiūrovo kultūrinio kapitalo sankaupų priklauso, ar jam pavyks „prasiveržti“ į visus spektaklio prasminius sluoksnius, puikiai demonstruoja vienas spektaklio „Roberto Zucco“ fragmentas. Kaip taikliai pažymėjo spektaklį analizavęs Vaidas Jauniškis, jame, pasitelkus daugiasluoksnę *mise en scène*, vienu metu išreiškiama ir pagarba istorinei tradicijai, ir jos kritika, ir reveransas, ir ironija¹⁸. Vienoje spektaklio scenoje žudikas Roberto Zucco (Saulius Mykolaitis) susitinka senyvą vyrą uždarytoje metro stotyje ir padeda jam rasti išėjimą. Pasimetusį, esamame laike nesusivokiantį vyrą vaidino dailininkas Vytautas Kalinauskas, veikiantis scenoje kaip dviguba – simbolinė ir reali – aliuzija į Juozo Miltinio teatrą. Pirma, V. Kalinauskas kūrė scenografiją J. Miltinio spektakliams – tai realus dailininko biografijos faktas, galintis tapti nuoroda į dvigubą jo kuriamo personažo prasminį kodavimą; antra, V. Kalinausko personažas nugrimuotas ir aprengtas taip, kad kuo labiau primintų kanoninę Lietuvos teatro figūrą – režisierių J. Miltinį. Taip sukuriama postmoderni *mise en scène*, kurioje jungiami dramatiniai, istoriniai ir simboliniai vaizdiniai, o prasmė išsluoksniojama taip, kad žiūrovui atsivertų bent kelios jos perskaitymo galimybės.

Trečiasis pavyzdys, demonstruojantis žaidimo su daugybingumu galimybes, tai O. Koršunovo režisuotas spektaklis „Vaidinant auką“ (OKT, 2005) pagal brolių Presniakovų pjesę. Galima sutikti su kritiku Juliumi Lozoraičiu ir sceninį „Vaidinant auką“ variantą vertinti kaip tam tikrą „romantiškai autoironišką“ O. Koršunovo kūrybos temų apibendrinimą. Spektaklyje suskamba ne kartą režisieriaus tyrinėtoms ir artikuluotoms temoms: Aukos ir Budelio inversijos, Didžiojo Kito (Tėvo, įstatymo, tradicijos, kartos) atsakomybės ar, cituojant J. Lozoraitį, „Edipo komplekso tema <...> Skirtingų kartų ir laikotarpių konfliktas, užmaišytas ant etinės ir estetinės kraujomaišos“¹⁹. Rusų recenzentai šią brolių Presniakovų pjesę pavadino „estradinių humoreskų rinkiniu“, kuriame dramaturgai „remiksuoja Hamletą“. Šis postmodernus Hamleto istorijos pastišas O. Koršunovo spektaklyje įgauna sceninius tęsinius – muzikinius intarpus, masinės kultūros formas, citatas – ir suteikia spektakliui keletą informacijos judėjimo lygmenų. Supaprastintas pjesės pasakojimas virsta spektaklio formos pertekliumi: iki kraštutinumo sušaržuotu manieringumu, muzikinių intarpų patetika, specifiniu sceniniu tankiu, kuris kartais disonuoja pjesės turiniui, o kartais jam garsiai pritaria.

Jeigu pjesės „Vaidinant auką“ *prototekstas* – tai Hamleto istorija, spektaklio raiškos kodas – masinė kultūra. Juk pop kultūra yra vaidyba *par excellence*, ji gali įgyti įvairius pavidalus ir įkūnyti tuščių formų spindesį bei vilionę. Pasitelkęs *popsą* šiame spektaklyje režisierius siekia pavaizduoti tikrovės nebūtį, maskuojamą realybės ženklų pertekliumi. Masinės kultūros objektai spektaklyje „Vaidinant auką“ vaizduojami mimetiškai ir skirtingus prasminius pavidalus įgyja tik dėl vietos kaitos simbolinėje spektaklio tvarkoje. O. Koršunovo režisūrinė vaizduotė modeliuoja ženklus, kurie patys savaime atrodo tušti, ir žongliruoja jais daug lengviau nei virtualiame pop tinkle – vienus sutirpdo į įvaizdžius, kitus išskleidžia į metaforas. Pavyzdžiui, režisierius pasirenka iš pirmo žvilgsnio periferinį kūrinių fragmentą – pjesės tekste pasikartojančią užuominą apie herojaus Valios nešiojamą

18 Jauniškis 1998: 42–46.

19 Lozoraitis, J. Gyvenimą išgyvent – ne pievą perbrist.

beisbolo kepuraitę su personažais iš „Pietų parko“ – ir įterpia jį į spektaklio prasminių audinių „Pietų parko“ personažo Kenio pavidalu taip, jog šis objektas vienu metu atrodo ir visiškai tuščias (masinės kultūros ženklas), ir pripildytas simbolinių reikšmės pavidalų (amžinoji multiplikacinė auka, nužudoma kiekviename „Pietų parko“ epizode ir vėl „atgyjanti“ kitame, t. y. „vaidinanti auką“). Taip reikšmė spektaklyje be paliovos blykčioja, išsilieja ir nyksta, skleisdama savo spindesį, lengvumą ir žavesį. Spektaklio kūnas atrodo tarsi horizontalus kraštovaizdis, galintis plėstis bet kuria kryptimi, išskyrus gilyn. Toks spektaklio sprendimas simboliškai byloja cinišką požiūrį į tikrovę kaip į tuščią, nuolat blykčiojantį, neapčiuopiamą voratinklį, besidriekiantį horizonto link. Taip daugybingumas „Vaidinant auką“ virsta specifiniu sceniniu tankiu ir ši perteklinė spektaklio forma simboliškai išreiškia kūrėjų santykį su šiuolaikine tikrove. Tačiau, kaip teigė Umberto Eco, „kad ir kaip bebūtų, meno veiksmas, bandantis suteikti formą tam, kas gali atrodyti kaip netvarka, beformiškumas, susiskaidymas, bet kokio ryšio stoka, ir toliau lieka proto veikla, bandanti daiktams suteikti diskursinį aiškumą, o jei meno kalba atrodo miglota, tai todėl, kad patys daiktai ir mūsų santykis su jais yra labai neaiškūs“²⁰.

Apžvelgus tris postmodernaus daugybingumo variantus šiuolaikiniame Lietuvos teatre, reikėtų atsakyti ir į apibendrinantį klausimą apie šios reprezentacijos formos pasekmes. Žiūrovui, įpratusiam šifruoti vizualias režisieriaus potekstes, „sutikrinti“ jas su įsivaizduojamu ar realiu dramos tekstu ar empatiškai sekti psichologinę personažo jausmų liniją, postmodernus daugybingumas siūlo vieną pagrindinių vaidmenų. Suvokėjas režisieriaus ar dramaturgo valia išskaidytą ir keistais, netolygiais, nevienaverčiais ryšiais apraizgytą spektaklio kūną gali sujungti į jam aiškų pavidalą arba iš pasiūlytų detalių susikurti monstrą, kuriuo pats vėliau bailsis ir piktinsis. Postmodernus daugybingumo pripažinimas gali erzinti, tačiau gali kelti ir malonumą. Perfrazuojant Terry Eagletoną, pakerėtas išskaidytų šokio elementų, tiesiog gėrėdamasis pačia objektų faktūra, energijomis, judesiu, paviršiumi, žiūrovas pirmiausia jaučia ne žadėtus darnios sistemos kūrimo malonumus, kai iš sujungiamų spektaklio elementų gimsta nedalomas vienetas, o saldų šiurpulį, kai tas vienetas sutrupa ir pasklinda po visą išsiraizgaliojusį kūrinio audinį²¹. Vadinasi, postmodernistinis daugybingumo išlaisvinimas gali būti interpretuojamas ir kaip konstruktyvus pozityvius kultūrinius skirtybės aspektus atskleidžiantis procesas, ir destruktivus – suardantis totalitarines struktūras (tarp jų ir meno kūrinio visumą). Tai, ar šis veiksmas bus progresyvus, ar reakcingas, priklausys nuo kūrėjų tikslų ir strategijų ir nuo to, kaip jis bus suvokiamas įvairialypės auditorijos.

Gauta 2011 05 02
Parengta 2011 05 20

Literatūra

1. Eagleton, T. *Įvadas į literatūros teoriją*. Vilnius: Baltos lankos, 2000.
2. Eco, U. *Atviras kūrinys: forma ir neapibrėžtumas šiuolaikiniame poetikoje*. Vilnius: Tyto alba, 2004.
3. Fiedler, L. Cross the Border – Close the Gap. *A New Leslie Fiedler Reader*. New York: Prometheus Books, 1977. P. 270–295.
4. Fischer-Lichter, E. *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. Iowa: Iowa University Press, 1997.
5. Hutcheon, L. *A Poetics of Postmodernism*. New York and London: Routledge, 1988.
6. Jauniškis, V. In Vogue. *Kultūros barai*. 1998. 3: 42–46.

²⁰ Eco 2004: 282.

²¹ Eagleton 2000: 92.

7. Lozoraitis, J. Gyvenimą išgyvent – ne pievą perbrist. Prieiga per internetą: www.menufaktura.lt 2005 12 13 (žiūrėta 2011 05 11).
8. Marcinkevičiūtė, R. *Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžius*. Vilnius: Scena, Kultūros barai, 2002.
9. Michelevičiūtė, D. Ironija šiuolaikiniame Lietuvos teatre. *Krantai*. 1997. 2: 58–62.
10. Parulskis, S. „Tò ir linkiu visiems sufleriams“. *7 meno dienos*. 1996. Kovo 22: 5.
11. Parulskis, S. *Trys pjesės*. Vilnius: Baltos lankos, 2006.
12. Sprindytė, J. *Prozos būsenos 1988–2005*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006.
13. Staniškytė, J. *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*. Vilnius: Scena, 2008.
14. Welsch, W. *Mūsų postmodernioji modernybė*. Vilnius: Alma littera, 2004.

Jurgita Staniškytė

Forms of plurality in contemporary Lithuanian theatre: postmodern representation or continuation of modern tradition?

Summary

The article examines new forms of representation in the contemporary Lithuanian theatre as well as their correlation with the modern representation. One of the themes of analysis is different character of the relations with the past in a modern and postmodern artistic framework. Quite often the creators of the post-soviet Lithuanian theatre use pre-existing cultural templates – myths, narratives, frames of traditional historiography, together with different texts and forms from the history of the theatre, and thus produce the effect of continuation rather than a radical break with the tradition.

The article focuses on the theatrical strategies that open up to the postmodern notion of plurality: intertextual representation, intersemiosis, citation, pastiche, rewriting, deconstruction. With the help of three different case studies the article demonstrates, what kind of aesthetic forms the principle of plurality acquires in Lithuanian theatre; how the past (tradition, canon, history) reappears in these performances and how their perception differs from the modern tradition.

KEY WORDS: plurality, intertextuality, Lithuanian theatre, modernism, postmodernism, representation, tradition