

Tarpukario vaizdiniai šiuolaikiniame Lietuvos teatre: kritiškos atminties atvejais

Martynas Petrikas

Vytauto Didžiojo universitetas, Menų fakultetas, Laisvės al. 53, LT-44309 Kaunas

El. paštas: m.petrikas@mf.vdu.lt

Šiame straipsnyje, remiantis atminties politikos samprata, analizuojama pirmosios nepriklausomybės atmintis šiuolaikinių dramaturgų Mariaus Ivaškevičiaus ir Herkaus Kunčiaus kūrinuose – pjesėje „Madagaskaras“ bei librete „Kipras, Fiodoras ir kiti“. Iš pažiūros brutalus praeities bei jos atsiminimų „teismas“ M. Ivaškevičiaus ir H. Kunčiaus kūrinuose tampa „kritiškos istorijos“ pavyzdžiu ir laikytinas konstruktyvaus prisiminimo ir atpažinimo strategija¹.

RAKTAŽODŽIAI: pirmoji nepriklausomybė, atminties politika, istorinė dramaturgija, šiuolaikinis Lietuvos teatras

Ernestas Renanas teigė, kad lemiamas tautos susikūrimo veiksnys yra gebėjimas užmiršti². Šiame straipsnyje kaip tik gebėjimas *atsiminti* liudys pastangas įvairiai skatinti kolektyvinės nacionalinės atminties aktyvumą, o teatras čia bus patikima priemonė „kolonizuoti“ Lietuvos istorijos epochas sugrąžinant jas į kolektyvinės atminties apyvaratą. Straipsnyje nagrinėjama pirmosios nepriklausomybės atmintis teatro scenoje analizės objektu pasirinkus dvi skirtingas tarpukariui skirtas pjeses – Mariaus Ivaškevičiaus „Madagaskarą“ (2004) bei Herkaus Kunčiaus libretą „Kipras, Fiodoras ir kiti“ (2002).

Teatro dalyvavimas atminties procesuose domino dar senovės graikus. Aristotelio *Poetikoje* kaip viena sudėtinių dramos fabulos dalių išskiriamas „atpažinimas“ (*anagnorisis*). Pasak Aristotelio, „atpažinimas“ žiūrovą iš nežinojimo veda į žinojimą. Tai yra momentas, kai dramose personažai (o su jais ir žiūrovai) pirmą kartą gerai suvokia savo likimą, kai tarsi atsitiktinių ir nesusijusių įvykių seka staiga tampa logiška³.

Pasak Analisos Sacchi, *anagnorisis* buvo viena iš dviejų senovės graikams žinomų atminties formų⁴. Antroji vadinta *anamnesis*, arba „atsiminimas“, ir yra tuomet, kai neiškyla naujų žinių, o tiesiog atsimenama sena. *Anamnesis* teorija rėmėsi nuostata, kad žmogus žino dabar tik todėl, kad jau žinojo praeityje – kitaip sakant, jokios iš esmės naujos žinios nėra įmanomos. Anot A. Sacchi, *anamnesis* aprėptyje viskas tėra didelis *déjà vu*.

Dar kelios atminties panaudos teatre versijos. Šiuolaikinėje Vakarų teatrologijoje viena konvencionalios teatro sampratos išplėtimo krypčių – teatrą sieti su kultūrinės, socialinės, nacionalinės istorijos formulavimo priemone: praeities įvykių atminties „blyksniai“ scenoje gali būti transformuojami į vaizdus, aktorius įvardijamas „hyper-istoriku“⁵. Taip teatrinė fikcija pripildoma autentiškos patirties, o teatriniam produkte susintetinami teatro kaip kūrybinės veiklos patirtis ir viešosios atminties erdvė. Pasak Marvino Carlsono, teatras veikia kaip istoriografinė atminties „gaminimo“ mašina. Žmogaus veiksmų jų fiziniame kontekste pilnatvę vaizduojantis teatras tampa kultūrinio ir istorinio proceso

1 Tyrimą, kuris buvo įgyvendintas autoriui bendradarbiaujant su Vytauto Didžiojo universitetu, finansavo Lietuvos mokslo taryba (sutarties Nr. MIP-05/2010).

2 „L'oubli, et je dirai même l'erreur historique, sont un facteur essentiel de la formation d'une nation, et c'est ainsi que le progrès des études historiques est souvent pour la nationalité un danger“ (Renan 1882: 7–8).

3 Aristotelis 1978: 53–54.

4 Sacchi 2010: 35.

5 Rokem 2000: 209.

simuliakru – visuomenės atspindžiu ir jos kultūrinės atminties saugykla⁶. Tačiau, kaip ir individo asmeninę, kultūrinę atmintį veikia nuolatinės modifikacijos ir tikslinimai, nes praeitis atsimenama vis kitomis aplinkybėmis ir kontekste⁷. Todėl kultūrinės atminties sklaida tampa manipuliatyvia – teatro „gaminama“ atmintis ne primena, o selektyviai atkuria praeities faktus. Vadinas, teatrą tapatinant su atminties „gaminimo“ mašina, būtina įvertinti savitas atminties politikos strategijas teatre. Siekdami dekonstruoti atminties politikos dėmenis M. Ivaškevičiaus ir H. Kunčiaus kūrinuose, pirmiausia pažvelkime į būdus, kuriais galima atsimiti istoriją.

Šiuolaikiniame Lietuvos teatre pirmosios nepriklausomybės, taip pat ir ankstesnių istorinių laikotarpių (Lietuvos Didžioji Kunigaikštystė, Abiejų Tautų Respublika) kultūrinės atminties rekonstrukcijose vyrauja du tarpusavyje persipinantys metodai. Pirmuoju atveju praeitis atkurama mitografiškai: kolektyvinėje atmintyje įsitvirtinęs istorinių įvykių naratyvas pateikiamas kaip faktinė istorija. Šį metodą paranku įvardyti „mitoistorine rekonstrukcija“⁸. Svarbiausias mitoistorijos (*mythistory*) tikslas, pasak termino autoriaus Josepho Mali, pabrėžti kolektyvinėje atmintyje įsitvirtinusių istorinių pasakojimų vertę, nurodyti jų svarbą asmeninei ir kolektyvinei tapatybei⁹. Mítai arba istorijos, kurios kritinėmis (t. y. istorinio lūžio) aplinkybėmis visuomenei padeda atrasti jos pačios veiksmų prasmę, yra tradiciniai dramatiški pasakojimai. Jų socialinė funkcija, pasak R. Girardet, pateikti „ir fikciją, ir aiškinančią sistemą, ir mobilizuojančią žinią“¹⁰. Šiuolaikiniame Lietuvos teatre galima išskirti kelis tokius dramatiškus naratyvus, kurių ryškiausias – Žygimanto Augusto ir Barbaros Radvilaitės istorija. Skirtinguose sceniniuose pavidaluose ši mitoistorija aprėpia platų vertybinių motyvacijų spektrą, kurio priešinguose kraštuose atsideria patriotizmo apoteozė (Juozo Grušo drama ir Jono Jurašo kūrybinės biografijos atmintis) bei šiuolaikinės visuomenės implozijos aiškinimas (Jono Vaitkaus režisuotas „Barbora ir Žygimantas“, 2010 m.).

Antrasis kultūrinės atminties rekonstrukcijų šiuolaikiniame Lietuvos teatre metodas siejasi su konceptualia atminties panauda spektakliuose. Praeities vaizdų, citatų, asmenybių ar įvykių integravimas į spektaklio medžiagą tapo globalia teatro tendencija ir kartais laikomas ypatingo šiuolaikiškumo požymiu¹¹. Šį metodą patogų įvardyti „intertekstualia istoriografija“, kurios pagrindinis tikslas – rekontekstualizuoti praeities atminties „blyksnius“, juos psichologiškai priartinti ir taip „kolonizuoti“ praeities epochas. Valstybiniame jaunimo teatre Jono Vaitkaus pastatyta pjesė „Patriotai“ (2008) yra būdingas praeities (pirmoji nepriklausomybė) vaizdų bei problematikos rekontekstualizavimo pavyzdys ir drauge – jungiamoji grandis tarp kultūrinės atminties rekonstrukcijų metodų teatre. Tuo tarpu grynesniu pavidalu „intertekstualia istoriografija“ atsiskleidžia M. Ivaškevičiaus ir H. Kunčiaus dramaturgijoje bei jos pastatymuose.

Čia verta prisiminti Friedricho Nietzsche's esė „Istorijos nauda ir žala gyvenimui“ iš rinkinio *Nesavalaikiai samprotavimai*, kurioje filosofas apibūdina tris istorijos traktavimo būdus: monumentalų, antikvarinį bei kritišką¹². Monumentalioji istorija – tai buvusios

6 Carlson 2008: 2.

7 Ten pat.

8 Sacchi 2010: 36–37.

9 Mali 2003: xii.

10 Girardet 2007: 133.

11 Carlson 2008: 15.

12 Plačiau apie istorijos politiką teatre žr.: Mościcki 2008: 242–248.

didybės laikai, kurie, istoriko manymu, dar gali pasikartoti. Tokiose istorijose garbinami didvyriai ir šlovingi valdovai, jiems net šiek tiek pavydima sugebėjimo kurti istoriją, o ne tik ją aprašinėti. Antikvarinė istorija monumentaliosios istorijos ambivalentišką pasigėrėjimą ir pavydą pakeičia grynais sentimentais bei tuščiu visko, kas susiję su praeitimi, atkūrinėjimu, kopijavimu ir archyvavimu. Antikvarinė istorijos traktuotė neišvengiamai veda link savatikslio istorijos sakralizavimo. F. Nietzsche rašo: „Galiausiai viskas, kas sena ir praėję, kas dar patenka į regos lauką, laikoma lygiai verta pagarbos, o visa, kas neteikia šiai praeičiai atitinkamos pagarbos, t. y. visa nauja, – atmetama ir nekenčiama“¹³. Taip už žavėjimosi praeitimi širma antikvaras slepia ne tik dviprasmišką požiūrį į istorinius įvykius, bet ir antipatiją gyvenimui: „Antikvarinė istorija geba gyvenimą konservuoti, tačiau negeba jo kurti: todėl ji nevertina to, kas dar tik tampa, – ji neturi tam tinkamo instinkto <...> Todėl ir kliudo ryžtingoms naujumo pastangoms, todėl paralyžiuoja veikiančiuosius, nes veikiantieji neišvengiamai pažeidžia vieną ar kitą pietetą“¹⁴.

Tarpukario dvidešimtmetį vaizduojantis M. Ivaškevičiaus „Madagaskaras“ aiškiai nepriskirtinas pastarajam, antikvariniam, historiografijos tipui. Tai įrodo ir po pjesės premjeros Vilniaus mažajame teatre įsižiebusi diskusija, kurios centre atsидūrė „mūsų kultūros pamatų“ profanacijos bei istorinio autentiškumo kontroversijos¹⁵. Atminties „blyksnių“ konkretizavimo koncepcija čia veikia atvirkščiai: žiūrovas neskatinamas tapatintis su scenoje rekonstruojamu praeities pavidalu, priešingai – pjesė demonstratyviai konfrontuoja kolektyvinėje atmintyje plytinčią Lietuvos tarpukario mitologiją.

Pirmiausia, siekdamas paskatinti kritišką žiūrovo reakciją ir neleisti jam susitapatinti su pjesėje vaizduojamo tarpukario dvidešimtmečiu, dramaturgas pasitelkia archajišką leksiką. „Madagaskaro“ personažai kalba suprantama, tačiau „kitokia“ lietuvių kalba. Kaip „kito“ kalba apibūdinamas pasaulis, pjesės tarpukaris, išsyk tampa egzotiška, nors ir atpažįstama erdve:

„POKŠTAS: Prašom neužsižeisti už atvirą santykiavimą, tačiau tik gili sėbrystė su kokybiškom knygom išaria razumo vagą mūsų smegenyse. O rašto nepažinimas – tai ariamo jaučio suvalgymas.

TĖVAS: Nagi, toliau santykiauk. Dėliok tąjį savo pramatymą“¹⁶.

Tačiau archajiškos, XX a. pirmosios pusės norminės lietuvių kalbos kristalizavimąsi nurodančios formos „Madagaskare“ tėra dar viena fikcija – personažų kalbėseną M. Ivaškevičius konstruoja ne lingvistinės archeologijos, o intertekstualumo pagrindu. Pjesėje kalbama ne taip, kaip kalbėta „anais laikais“, o taip, kaip rašyta, t. y. kalba, kuri į kolektyvinę tarpukario atmintį įsitvirtino per raštijos paveldą:

„SALĖ: <...> Ir jei dabar Jis įeity...

MILĖ: Sale, bet kas jį įleis. Trečia valanda po pusiaunakčio. Ir čia gi merginų bendrabutis.

SALĖ: Toki jaunikaičiai kaip Jis dažniausiai įeina per langą.

MILĖ: Kunigas. Ir dar vedęs. Lips pas tave per langą...

13 Nietzsche 1983: 74.

14 Ten pat: 75.

15 Žr. Gaižiūnas 2005.

16 Ivaškevičius 2004: 23.

SALĖ: Aš nežinau, kada ir kur Jis į mane įsilips. Gal Jis jau stovi už durų. Gal tik dar eina gatve. Gal iš viso negimęs. Gal miršta niūriausiame hospitaly baisiausiose kančiose. <...>

MILĖ: Sale, tu mane gąsdini. Su šitokiu jautrumu baigsi savo dienas saužudyste kraupiausia.

SALĖ: Saužudystė – ne išėjimas. Be to, mano dienos kaip šventė, kaip greitas Joanos [d'Arc – M. P.] jojimas, skubėkit mane prisivyti, žydėsiu tik tam, kas bus pirmas¹⁷.

Matyti, kad M. Ivaškevičiaus pjesės lingvistiniai žaidimai siekia ne tik komiško, atribojančio efekto, bet drauge yra ir informatyvūs. Chrestomatinių literatūros kūrinių nuotrupos, kaip ir kolektyvinėje atmintyje įsitvirtinę jų autorių biografijų bruožai, „Madagaskare“ atveria tikrąsias veikėjų tapatybes, arba, tiksliau, jų stereotipinius vaizdinius. Pavyzdžiui, Salė tampa mitologizuoto Salomėjos Nėries portreto įkūnijimu, o Milė – Emilijos Kvedaraitės-Putinienės. („MILĖ: Protingas tu, Sale, žmogus. Lėkim iškart po kvotimų tiesiai prie Baltijos jūros. / SALĖ: Putiną vos tik išlaikę. / MILĖ: Dieve, koks jis man gražus. <...> Viešpatie, dovanok (*žegnojasi*). Nesiruošiu aš kėsintis į tavo kariaunos vyrus. Leisk tik man tyliai jį garbinti, slapčiomis juo žavėtis tavo altorių šešėly“¹⁸)

Panašiai pabrėždamas stereotipinę tarpukario dvidešimtmečio vaizduoseną M. Ivaškevičius parodijuoja ir pirmojoje nepriklausomybėje tariamai tarpusių laisvės, emancipuotumo, patriotizmo mitemas: „OSKARAS: Sakau tai kaip ambasadorius [lietuvų – M. P.], tautos priskirtas Pari. Pusė Mėnulio nakčia nusivoš ant Rosijos. Et fine. Rusija sunaikinta. Lietuva rytuose turi platų pasienį su neutraliu Mėnuliu. Galima megzti santykius, siųsti jį diplomata, vargšus kolonistus. Rankioti meteorus, kraterius užusėt. Žodžiu, kaimynas ramus, patikimas, kaip belgas“¹⁹.

Taigi, parodijuodamas XX a. pirmosios pusės kalbėseną, chrestomatinius tarpukario asmenis, į pirmą planą išskeldamas istorijos „užkulius“ bei aktualizuodamas masyvų tarpukario vaizdinijos arsenalą, dramaturgas „Madagaskare“ inicijuoja tai, ką galima laikyti atminties kritiškumu. Čia kritikuojama ne tarpukario istorija, o istoriografija: rašydamas pjesę apie tai, „kaip Lietuva niekada nebuvo perkelta į Afriką <...> apie tą Lietuvą, kuri taip niekur ir neišsikėlė <...> apie žmones, kurie dar nieko nežino“²⁰, M. Ivaškevičius konceptualiai pranešė apie „neistorinio“ būvio pavojų. Neistorinis subjektas, ribojamas savo paties puoselėjimų mitų ir vietinių idėjų horizonto, yra pasmerktas:

„OSKARAS: <...> Nelengva prisipažinti sau praeities didybėj.

Pokštas grįžta ir atsisėda greta Oskaro.

POKŠTAS: <...> Norisi kartais žmogiškai, be skaudulių pakalbėti su protingais tautiečiais iš lietuvybės elito apie mūs sunkumus.

Grindys, neišlaikisios lietuvybės, įlūžta ir jiedu prasmenga“²¹.

Antrasis pavyzdys – H. Kunčiaus „Kipras, Fiodoras ir kiti“ – taip pat priskirtinas kritiškai istoriografijai. Kūrinio pavadinimo, kaip ir jo žanro apibūdinimo („Kauno operetė“),

17 Ten pat: 30–31.

18 Ten pat.

19 Ten pat: 52.

20 Ten pat: 15–16.

21 Ten pat: 53–54.

apgaulingos konotacijos tėra tik pirma užuomina į pjesėje besiskleidžiantį praeities atminties subversyvumą. Iš tiesų H. Kunčiaus kūrinys reto junginio – politinės operetės – pavyzdys. Jo politiškumą pirmiausia nurodo atvirai ir brutaliai sudaužomi pirmosios nepriklausomybės atminties mitai bei šios operacijos adresatas – operetės žiūrovai, turbūt konservatyviausia visuomeninės erdvės dalis. Nenuostabu tad, kad spektaklis iš Kauno muzikinio teatro repertuaro buvo išbrauktas po, anot Giedriaus Kuprevičiaus, „griežto Kauno mokytojų „patriočių“ laiško, kuriame pasipiktinta „neteisingai traktuojama istorija“²².

Libreto veikėjai, kaip ir M. Ivaškevičiaus „Madagaskare“, – chrestomatinės pirmosios nepriklausomybės laikotarpio kultūros, meno, politikos, dvasiškijos asmenybės, tačiau H. Kunčiaus kūrinyje jie vadinami tikrais vardais: Kipras Petrauskas, Fiodoras Šaliapinas, Žmuidzinavičius, Sruoga, Maironis, Prelatas Jakštas Dambrauskas, Ponia Zofija Smetonienė ir kiti. Šių personažų veiklos laukas – laikinoji pirmosios nepriklausomybės sostinė – librete prisimenama kaip košmariškas, Valpurgijos naktį primenantis slogutis. H. Kunčius iš realių veikėjų ir įvykių nupintą atminties peizažą konstruoja pagal groteskiško karnavalo dėsnius. Kipras Petrauskas ir į Kauną gastrolių atvykęs Fiodoras Šaliapinas, persirengę Fausto ir Mefistofelio kostiumais, prieš prasidedant spektakliui Valstybės teatre keliauja per įvairiausių tarpukario Kauno pragaro ratus, kur Laisvės alėjoje ir Konrado kavinėje siautėja girti dailininkai ir literatai, kviestinėje Maironio arbatėlėje ultra patriotai gniaužo Salomėją Nerį, po gruodžio 17-osios perversmo Kaunas tampa fakelių jūra, o kalėjime laukia „Tautininkų partijai priklausanti Tardytoja (su Gedimino stulpų raiščiu ant rankos), ką tik baigusi kvosti auką, bizūnas nusviręs jos rankoje, – ji jaučiasi pavargusi nuo rutinos“²³, ir visa tai stebi visur esanti „autokrato“ Antano Smetonos akis. H. Kunčiaus pavaizduota scena kalėjimo kameroje:

„Gūdi kalėjimo kamera. Sužvėrėję dryžuoti kaliniai laiko prie sienos pastatę areštuotus Kiprą ir Fiodorą. Šie stovi išskėtę rankas, ant vienos kojos, bando, kaip įsakyta, nejudėti. Pirmasis neištvėria Kipras – nusičiaudo, po akimirkos gauna ko nusipelnęs.

BANDITAS: Čia tau ne gaidžius scenoje gaudyti. KIPRAS: Kaltas. Labai kaltas esu.

Pasigailėkit, broliai, man vakare spektaklis – baigiu peršalti. BANDITAS: Giedok. Gaidžiu giedok!

Nesididžiuodamas Kipras gieda gaidžiu panegirišką recenziją apie save.

KIPRAS: Tauri vaidyba. Temperamentas. Didelis muzikalumas. Gražus tenoras. Nuostabiai Petrauskas atskleidžia staigius dvasinių būsenų pasikeitimus / Parodo savo artistinį polėkį / Pagarbą tradicijoms / Patyrimo ir pažinimo lobius“²⁴.

Groteskiškai naikindamas kolektyvinės atminties pietetą H. Kunčius eksploatuoja ideologines karnavališkumo galias. Trumpam panaikinama pripažinta tiesa, pasinaudojant karnavalu išeinama iš įprastos, legalizuotos ir pripažintos vagos ir įeinama į utopinės laisvės erdvę²⁵. Čia libreto radikalumas tampa imperatyviu – žiūrovui nedviprasmiškai nurodoma schizma tarp jo ir H. Kunčiaus kūrinio atminties. Taip spektaklis tampa įvykiu, kurio metu įsisąmoninama „nauja tiesa“: žiūrovas turi apsispręsti, kaip jis vertina tą teatrinę istorijos versiją, kurią jam pateikia spektaklis. Pasak Alaino Badiou, visuomenė

22 Prieiga per internetą: <http://www.giedriuskuprevicius.lt/musicae.htm> (žiūrėta 2010 12 04).

23 Kunčius 2002: 26.

24 Ten pat: 24.

25 Bakhtin 1968: 89.

puoselėja nešališką „enciklopedinių“ žinių sistemą, kurią valdo sprendimo nepriėmimo dėsnis. Pavyzdžiui, visiems gerai žinoma politinės valstybės krypties, lyčių lygybės, kultūros, meno ir pan. problematika, tačiau ji nekvestionuojama priimant konkrečią „už“ ar „prieš“ poziciją, pasilieka „viena vertus – kita vertus“ situacijoje²⁶. Tuo tarpu brutaliai sudauždamas pirmosios nepriklausomybės atminties mitologiją, H. Kunčius skatina priimti tokią poziciją. Spektaklio pabaiga, tarsi F. Nietzsche's perspėjimo apie bevaisės antikvarinės istorijos žalą iliustracija, vaizduoja Smetoną į trispalves juostas bevyniojantį tarpukario garsenybes: „Vis daugiau gyvųjų virsta skulptūromis. Autokratas patenkintas savo kūriniumi; <...> lėtai apžiūrinėja savo amžininkų skulptūrų parką, susiranda vietele, pats virsta skulptūra. Sustingsta. Temsta. Vėl žiema. Vėl sninga ant biustų, statulų, bareljefų. Kaune – niūrus XXI amžius. Gaivališkas kankanas – gyvenimas tęsiasi“²⁷.

Taigi galima teigti, kad pateikti atminties politikos šiuolaikiniame teatre pavyzdžiai remiasi konstruktyvaus prisiminimo ir atpažinimo strategija. Kritiškas ir brutalus praeities bei jos atsiminimų teismas M. Ivaškevičiaus ir H. Kunčiaus kūriniuose tėra neįgiama dvinarės sistemos dalis: jos konstruktyviają pusę sudaro atminties perspektyvos pokytis, galimybė naujai ir vaisingai „kolonizuoti“ praeities epochas.

Gauta 2011 05 05
Parengta 2011 05 25

Literatūra

1. Aristotelis. *Poetika. Poetika ir literatūros estetika*. Sud. V. Zaborskaitė. Vilnius: Vaga, 1978. 36–81.
2. Badiou, A. *Theoretical Writings*. London: Continuum International Publishing Group, 2006.
3. Bakhtin, M. *Rabelais and His World*. Cambridge: MIT Press, 1968.
4. Carlson, M. *The Haunted Stage – the Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2008.
5. Ivaškevičius, M. *Madagaskaras: trijų veiksmų pjesė*. Vilnius: Sapnų sala, 2004.
6. Gaižiūnas, S. „Madagaskaro“ džiunglėse, arba Petro Cvirkos pėdomis... *Literatūra ir menas*. 2005. Prieiga per internetą: http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3053&kas=straipsnis&st_id=6982 (žiūrėta 2010 11 30).
7. Girardet, R. *Politiniai mitai ir mitologijos*. Vilnius: Apostrofa, 2007.
8. Kunčius, H. *Kipras, Fiodoras ir kiti*. Rankraštis. 2002. Prieiga per internetą: <http://www.giedriuskuprevicius.lt> (žiūrėta 2010 12 04).
9. Nietzsche, F. *Untimely Meditations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
10. Mali, J. *Mythistory. The Making of a Modern Historiography*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2003.
11. Mościcki, P. *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.
12. Renan, E. *Qu'est-ce qu'une nation? Conférence faite en Sorbonne, le 11 Mars 1882*. Paris: Calman Lévy, 1882.
13. Rokem, F. *Performing History. Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. Iowa City: University of Iowa Press, 2000.
14. Sacchi, A. False recognition: pseudo-history and collective memory in Alvis Hermanis' "The Sound of Silence". *Meno istorija ir kritika / Art History and Criticism*. 2010. 6: 32–38.

26 Badiou 2006: 149.

27 Kunčius 2002: 41.

Martynas Petrikas

Images of the interim in contemporary Lithuanian theatre: the case of critical memory

Summary

In this article the author dwelling on the notions of the politics of memory and of the critical memory analyses two examples of representation of the Interim period in the contemporary Lithuanian theatre. The play "Madagascar" (2004) by Marius Ivaškevičius and libretto for operetta "Kipras, Fiodoras and others" (2002) by Herkus Kunčius both reveal a case of intertextual, selfreflexive and above all critical outlook upon the canonized history of the first Lithuanian independence.

The author argues that somewhat a brutal deconstruction of the common historical images in these plays provides an opportunity to establish a highly personalized attitude towards the otherwise very sterile historical narrative.

This research was funded by a grant (No. MIP-05/2010) from the Research Council of Lithuania. The work was performed in cooperation with Vytautas Magnus University.

KEY WORDS: First independence, memory politics, historical drama, contemporary Lithuanian theatre