

(Anti)ideologija: politinio teatro formos šiuolaikinėje scenoje

Rasa Vasinauskaitė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius

El. paštas: vasinauskaitc@yahoo.fr

Ar galima apie teatro politiškumą kalbėti (post)(hiper)moderniaisiais laikais? Ar politinis teatras įmanomas XXI a. pradžioje, turint galvoje ne tik postmodernizmo teoretikų akcentuotą visuomenės, kultūros ir meno apolitiškumą, bet ir politines aspiracijas kvestionuojantį postdraminį teatrą? Į šiuos klausimus straipsnyje atsakoma analizuojant politinio teatro sampratą, jo ideologinius ir estetinius aspektus, pristatant ryškiausius XX a. politinio teatro kūrėjus (Bertoltas Brechtas, „Living Theatre“) ir šiuolaikinio lietuvių teatro pavyzdžius.

RAKTAŽODŽIAI: epinis teatras, ideologija, modernizmas, performansas, politinis teatras, postdraminis teatras, postmodernizmas

Politinis yra graikiškojo *polis* (miestas) vedinys, o teatras V a. pr. Kr. Graikijoje atliko ypač svarbią visuomeninę funkciją, todėl „politiniu“ galėtume vadinti bet koki spektaklį, kuris aktualizuoja socio egzistencijos situaciją, atspindi jo konfliktus ir prieštaravimus. Nepaisant to, politinio teatro samprata kristalizavosi XX a. pr. ir iš esmės buvo neatsiejama nuo „klasių kovos“ bei marksizmo doktrinų. Antra vertus, politiško teatro idėja, XX a. pirmoje pusėje patyrusi ir estetinių, ir idėjinių transformacijų (nuo agitacinio iki epinio, nuo egzistencialistinio iki absurdo teatro), XX a. antroje pusėje pasklido po skirtingas avangardinio meno praktikas, paskatinusias atsirasti *provokacijos ir protesto, fakto, engiamųjų, dokumentinio* ir pan. teatro formas. Paskutiniaisiais XX a. dešimtmečiais teatrui varijuojant skirtingas estetikas, politinio teatro modelis asimiliavosi ir neteko savo kovinės dvasios. Vis dėlto žvelgiant į XXI a. pirmą dešimtmetį, vėl matyti kritiškos, socialiai angažuotos teatro pozicijos stiprėjimas, skatinantis formuotis ir naujus aktyvaus spektaklio pavidalus.

Žodis *politinis* aprėpia itin platų lauką – nuo valdžios iki estetikos, nuo visuomeninio / viešo iki kasdienio / privataus gyvenimo. Politiką suprasdama kaip kilnią *veikimo kartu* prasmę, Hannah Arendt vadina ją ne substancija, o kažkuo, kas gimsta *erdvėje-kuri yra-tarp-žmonių, ir steigiasi kaip ryšiai*¹. Anot Arendt, bendras bruožas, siejantis meną ir politiką, yra tas, kad „abu jie yra viešojo pasaulio reiškiniai“, ir abiem būdinga viena svarbiausių veiklos formų – sprendimas², per kurią „atsiranda tas dalyvavimas pasaulyje kartu su kitais“³. Nepaisant to, kad, filosofės nuomone, menininko ir politikos veikla visada yra konfliktiška, ir konfliktas tarp meno ir politikos yra neišsprendžiamas, abi sritys sutampa tuomet, kai kalbama apie produktus – kai dėmesys perkeliamas nuo meno kūrimo prie meno objektų, „turinčių rasti savo vietą pasaulyje“. Šiuo požiūriu teatras – tai ne tik viešoji erdvė, kurioje formuojasi individų-piliečių bendruomeniškumas, bet ir spektaklis, kurio metu „žmonės sprendžia apie jiems bendro pasaulio dalykus“⁴. Spektaklio, nepriklausomai nuo jo ideologinių definicijų, metu gimstantys žiūrovų tarpusavio ir jų su pasauliu ryšiai – šis kolektyvinės individuacijos procesas – kaip tik ir yra estetinė-politinė teatro veikla, konstituojanči vertybinę (sprendimo) žiūrovų poziciją.

1 Arendt 1995: 42.

2 Arendt pasitelkia Kanto „Sprendimo galios kritiką“ ir teigia, kad sprendimo galia grindžiama galimu sutarimu su kitais, o mąstymo procesas, aktyviai apie kažką sprendamas, visada suponuoja numanomą komunikaciją su kitais; šis potencialus sutarimas su kitais sprendimui suteikia specifinį galiojimą.

3 Arendt 1995: 245–247.

4 Ten pat: 248.

Žvelgiant į moderniuosius ir postmoderniuosius laikus, matyti ne tik kintantis politinio teatro modelis. Analizuodamas avangardo raidą, Halas Fosteris išskiria dvi meninės veiklos kryptis – transgresinę ir rezistencinę. Modernizmo avangardas laikėsi transgresinės politikos ir, vertindamas socialinę tikrovę iš išorės pozicijos, naikino jos ribas; 7-ojo dešimtmečio postmoderniosios kultūros kontekste tokia metakritika tapo nebeįmanoma suvokus, kad kultūrinis veiksmas visada priklauso nuo savo konteksto, ir todėl negali įveikti dominuojančios kultūros ribų. Tai reiškia, kad postmodernaus meno politika, jei jis nori būti opozicinis, turi būti rezistencinė dominuojančios kultūros viduje⁵. Turint omenyje XX a. 2–4-ojo dešimtmečių politinio teatro formas akivaizdus jų novatoriškumas, meninius uždavinius siejant su žmonijos iš(si)laisvinimo, tarptautinio [proletarinio] judėjimo ir revoliucijos tiek gyvenime, tiek mene idėja, grįsta laisvos beklasės visuomenės ir naujo pasaulio vizija. Tuo tarpu 7–9-uoju dešimtmečiais, stiprėjant ideologinių, socialinių ir meninių utopijų krizei, politinis teatro angažuotumas siejamas su pasipriešinimu dominuojančioms [galios] struktūroms ir visų įmanomų žmogaus, kaip socialinio individo, prievartos formų kritika. XX a. pab. teatro politiškumas įgyja, Gilles'io Deleuze'o žodžiais tariant, „mažosios politikos“ matmenį ir vertę.

Politisinis teatras *vs* politinis performansas

Politinio teatro sąvoka gyvuoja nuo 1929 m., kai tokiu pavadinimu pasirodė vokiečių režisieriaus Erwino Piscatoro knyga. Joje režisierius apžvelgė savo praktiką ir ne tik akcentavo meno ir politikos ryšį, bet ir teatro uždavinį aktyvinti kovinę, revoliucinę žiūrovų sąmonę, tiesiogiai veikiamą scenoje rodomų socialinių ir politinių konfliktų. Piscatoras išstobulino scenos mašineriją ir daugiasluoksnio, simultaneo vaizdingumo principus, grįstus dokumentinio fakto ir fiktyvios istorijos montažu. Daugelyje savo spektaklių jis naudojo kino kronikos kadrus, specialiai sukurtus filmus ir animacijas – režisierius siekė maksimalaus teatro realumo ir poveikio, ir šios pastangos, pasitelkiant savo laiko medijas, leidžia Piscatoro teatrą vadinti ne tik ideologiškai (dėl propagandinės spektaklių estetikos), bet ir techniškai revoliucingu.

Vis dėlto ypatingą vietą politinio teatro formavimosi kontekste užima Piscatoro amžininkas ir pasekėjas Bertoltas Brechtas. Būtent jis suteikė tokiam teatrui „išbaigtą“ estetinę formą ir profesionalų statusą, pagrįstą epinio teatro teorija, distancijuotos vaidybos technika ir kritine recepcija.

Brechto didaktinio / pamokomojo ir „prieinamo visiems“ filosofinio spektaklio samprata neatsiejama nuo „žmogaus proletarizacijos“⁶ ir dialektinio materializmo. Dialektika Brechtui – tai nuolatiniai dinamiški, priežastinių ryšių grįsti formos ir turinio santykiai, kurie nurodo ne į stabilią, likimo apibrėžtą, o istoriškai kintančią individo prigimtį. Neatsitiktinai jo dialektinio ir epinio teatro teorija⁷, taip pat pjesės bei spektakliai akcentuoja žmogaus

5 Cit.: Kershaw 2000: 72–73.

6 Benjamin 2005: 241. Aptardamas meninius ir politinius 4-ojo dešimtmečio pokyčius, Walteris Benjaminas, kurio pažiūras stipriai veikė Brechto kūryba, įžvelgia didėjančią „dabartinio žmogaus proletarizaciją“ ir „spartėjančią masių formavimąsi“. Straipsnyje „Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje“ (1936) Benjaminas mato sąsajas tarp meno politizavimo ir politikos estetizavimo ir iš čia kildina masinio meno, kokių laiko kiną, raidos spartėjimą.

7 Teorinius savo postulatus Brechtas ėmė formuluoti 4-ojo dešimtmečio pabaigoje, tačiau tik po dešimtmečio jie įgijo išbaigtą rašytinę formą.

priklausomybę nuo [socialinių] aplinkybių, kurios savo ruožtu taip pat yra nepastovios, kintančios ir tiesiogiai veikia žmonių tarpusavio ryšius. Tokį kintantį žmogų Brechtas vadino istorišku ir *istoriškumo* reikalavo ne tik iš vaidybos, bet dramaturgijos bei režisūros.

Straipsnyje „Apie eksperimentinį teatrą“ (1939)⁸ Brechtas suformuluoja svarbiausią naujo teatro uždavinį – sukurti „epinį stilių“, kuris keistų ligšiolinę žiūrovų *receptiją*. Iki šiol, Brechto nuomone, teatras eksperimentavo dviem kryptimis, stiprindamas tai pramogos, tai pamokymo funkcijas. Antoine'o, Brahmo, Stanislavskio, Craigo, Reinhardto, Jessnerio, Mejerholdo, Vachtangovo ir Piscatoro eksperimentai praturtino teatrą tokiomis raiškos priemonėmis, kurios išstobolino scenos techniką bei mašineriją ir išplėtė pramogines teatro galimybes. Tuo tarpu „pamokymo sritis“, kuriai Brechtas priskiria dramaturgų Ibseno, Strindbergo, Gorkio, Čechovo, Hauptmanno, Show, Kaisero, O'Neillo eksperimentus, jam atrodo silpnesnė: „Dramaturginiai ieškojimai galų gale sugriovė fabulą ir žmogaus paveikslą, tačiau prie gilesnio socialinio gyvenimo pažinimo nepriartėjo“⁹. Svarbiausia tokių eksperimentų figūra – Piscatoras – sukūrė *politinį* teatrą, reformavo dramaturgiją, vaidybą, apipavidalinimą, suteikė teatrui visiškai naują visuomeninę funkciją, tačiau jo spektakliuose, anot Brechto, „sustiprintas politinis pažinimas susidūrė su išaugusia politine reakcija“¹⁰, ir tolesni eksperimentai nutrūko. Brechto manymu, visa tai rodo, kad pramogos ir pamokymo funkcijos atsidūrė priešinguose, konfliktiškuose poliuose, ir atėjo laikas jas sutaikyti. Tačiau norint jas sutaikyti, reikia išspręsti *žiūrovo* vaidmens spektaklyje klausimą – atsakyti klasikinei estetikai būdingos *įsigyvenimo* į meno kūrinį strategijos ir sukurti *at(si)ribojimo* metodą¹¹. Įsigyvendamas / įsijausdamas žiūrovas sugeba pamatyti tik tai, ką mato herojus, o jausti gali tik tai, ką jam leidžia jausti nuotaika scenoje. Tokio herojaus negalima nei kritikuoti, nei apie jį diskutuoti, o tik jį suprasti ar užjausti; tokiaame spektaklyje ir „visuomeniniai reiškiniai atrodo amžini, natūralūs, nekintantys ir neistoriški fenomenai“¹². Tačiau jei į pasaulį ir žmogų žvelgtume kaip į kintamą dydį, jei jo atžvilgiu užimtume tokią pat poziciją, kokią žmonės užima gamtos atžvilgiu, t. y. *kritinę*, nukreiptą į pokyčius ir gamtos užvaldymą, – tuomet *įsigyvenimo* naudoti nebegalima. „Įsigyventi į kintančius žmones, į pašalinamas aplinkybes, į išgydomą skausmą ir pan. neįmanoma“¹³. Todėl, Brechto nuomone, *at(si)ribojimo* / distancijavimo metodas leidžia įvesti žiūrovą į jo paties pasaulį „blaivia galva“, skatina jį žvelgti į pasaulį keitėjo, kuris gali įsiterpti į gamtos ir visuomeninius procesus ir kuris ne tik suvokia, bet ir tobulina pasaulį, akimis. Kitaip tariant, distancijuoti – tai vaizduoti įvykius ir personažus kaip kažką istoriška, praeinama. *At(si)ribodamas* žiūrovas scenoje mato ne jokių įtakų neveikiamus, prieš likimą bejėgius personažus, o personažus, kurie yra tokie, nes tokios yra aplinkybės, ir atvirkščiai. Tokiu būdu teatras, anot Brechto, nebekvaišins žiūrovo, nebekurs jam iliuzijų, nebevers pamiršti savo pasaulio ir susitaikyti su likimu, o „atvers jam pasaulį aktyviems veiksams“¹⁴.

At(si)ribotos / distancijuotos kūrybos ir receptijos strategija skatina Brechtą revizuoti tradicinį sceninės naracijos modelį – sukurti nearistoteliškos dramos koncepciją, grįstą

8 Šio straipsnio esminės tezės sudarys 1949 m. pasirodžiusio „Mažojo teatro organono“ teorinį korpusą.

9 Bpext 1986: 333.

10 Ten pat: 334, 335.

11 Brechto žodyne tai reiškia pažįstamą objektą padaryti tolimu, susvetimėjusiu (*verfremdung*).

12 Ten pat: 340.

13 Ten pat.

14 Ten pat: 342.

nuoseklios, logiškos fabulos demontavimu, kai kiekvienas formalus elementas dialektiškai sąveikauja su turiniu. Kitaip tariant, formalūs efektai tokioje dramoje ir spektaklyje turi būti atsiejami nuo prasminės turinio (veiksmo) logikos, o jų nuolatinė kaita – stimuliuoti ir stiprinti kritinę žiūrovų poziciją. Demontavimo priemone Brechtas pasirenka *montažą*. „Sukurti įvykio ar charakterio atribojimą – visų pirma reiškia atimti iš įvykio ar charakterio viską, kas savaime suprantama, pažįstama, akivaizdu, ir sukelti tuo įvykiu nuostabą ir susidomėjimą“¹⁵. Vadinasi, atribotų, istoriškai determinuotų įvykių ir charakterių vaizdavimas scenoje įmanomas tik per rodomo ir atliekamo / suvaidinamo montažą, kur iš diskretiškai gretinamų raiškos priemonių ir turinio atkarpų sukurama nauja spektaklio fabula. Anot Georges'o Didi-Hubermano, montažas yra esminis brechtiškosios poetikos (ir visos pokario poetikos) elementas, kurį galima vadinti „*moderniuoju metodu* par excellence“¹⁶. Montažą, suprastą kaip kadruotė, pertrūkiai, pasislinkimai, suvėlinimai – kaip tam tikros tvarkos, nuoseklumo išskaidymą ir per tokį išskaidymą naujos tvarkos bei naujos logikos sukūrimą – Didi-Hubermanas įvardija „montuotojo dialektika“¹⁷. Pastaroji svarbi tuo, kad montažo elementai atsiduria tam tikroje pozicijoje vienas kito atžvilgiu. Demontažas suponuoja remontažą, kuris aktyvina suvokėjo (žiūrovo) veiklą. Antra vertus, Brechtas, anot Didi-Hubermano, siekia ne parodyti tikrovę, ne eksponuoti tiesą, o *paversti tikrovę problemiška* – akcentuojami kritiniai taškai, įtrūkiai, aporijos, pakrikimai¹⁸, kurie, apnuogindami visuomeninius / klasinius prieštaravimus, priverčia suvokėją priimti tam tikrą kritinę / vertinamąją poziciją, arba, kalbant Brechto žodžiais, – tapti *partiniu*. Kol visuomenę, anot Brechto, sudaro tarp savęs kovojančios klasės, meno „nepartiškumas“ reiškia priklausomybę dominuojančiai klasei¹⁹.

Brechtui politiškumas reiškė struktūrinius, estetinius ir idėjinius *spektaklio* pokyčius²⁰. Šie pokyčiai, paremti naujos neklasinės visuomenės ir naujo žmogaus su(si)formavimo utopija, aktualizuojantys istoriškumą kaip progreso perspektyvą, įlieja Brechto teatrą į modernizmo projektą. T. y. įlieja į tą Didžiųjų pasakojimų ir ideologijų lauką, kuriuos po trijų dešimtmečių kritikuos postmodernizmo teoretikai²¹. Kartu nereikia pamiršti, kad Brechto praktika – tai konkrečių istorinių aplinkybių rezultatas, ir Brechto teatro politiškumas neatsiejamas nuo jo marksistinės bei antinacistinės, antifašistinės laikysenos; antra vertus, būtent šios aplinkybės vertė Brechtą oponuoti teatro tradicijai, tačiau ne kardinaliai jai priešpastatant savo eksperimentus, o suteikiant teatrui naują estetinę ir teorinę pagrindą esant naujai istorinei tikrovei. Neatsitiktinai epinio / dialektinio teatro, kaip ir Brechto asmenybės atžvilgiu 6–7-ajame dešimtmėčiais formavosi dvi pozicijos: nuo jo kanonizavimo (ypač Prancūzijoje, po Roland'o Barthes'o ir Bernard'o Dort'o straipsnių²²)

15 Ten pat: 341.

16 Didi-Huberman 2009: 86.

17 Ten pat: 98.

18 Ten pat: 108, 109.

19 Brecht 2005: 72.

20 Materialistinė / marksistinė dialektika skatina suvokti teatrinę pramogą kaip išlaisvinančią praktiką – žiūrovai gali pasijusti pilnateisiais naujos visuomenės kūrėjais, nes teatras jiems rodo galimybes išspręsti prieštaravimus ir problemas (žr.: Brecht 2005: 36).

21 Žr.: Lyotard 2010.

22 Po Brechto teatro „Berlino Ensemble“ gastrolių Paryžiuje 1954 m.

iki neigimo ar užmaršties, kaip atlikus savo istorinę misiją²³. Kad ir kaip būtų, XX a. pab. ir XXI a. pr. teatras nebeįsivaizduojamas be Brechto, o at(si)ribojimo / distancijavimo technika, kaip ir pramoginis ar divertismentinis spektaklio aspektas, yra vienas ryškiausių postmodernaus scenos meno bruožų.

Kaip kardinalią priešpriešą brechtiškai politinio teatro formai galima paminėti amerikiečių grupę „Living Theatre“. Viena jos įkūrėjų vokiečių kilmės Judith Malina – tiesioginė Piscatoro mokinė, „išėjusi“ jo pamokas Niujorke. Malina nuomone, Piscatoras ir Brechtas „išrado“ tikrą politinį teatrą, nors pirmasis susitelkė prie jo politiškumo, antrasis – prie epiškumo²⁴. Kartu su Julianu Becku 1947 m. įkurtas „Living Theatre“ turėjo oponuoti komerciniams spektakliams ir atstovauti gyvo teatro, kuris keičiasi kartu su gyvenimu ir istorija ir taip atspindi žmogaus bei visuomenės raidą, pozicijai²⁵. Piscatoro pamokos, jo nuostata, kad neturėdamas ką pasakyti aktorius neturi teisės lipti į sceną, „Living Theatre“ įkūrėjams tapo esminėmis. Tačiau, anot Malina, statydami spektaklius 7-ajame dešimtmetyje jie bandė sujungti dviejų teatro reformatorių – Brechto ir Antonino Artaud – estetikas. Sujungti politinio ir žiaurumo / fizinio teatro idėjas ir savo spektakliais-performansais keisti žmonių dvasią, kviesti juos išsilaisvinti iš vidinių ir kovoti prieš išorinius suvaržymus. „Mes kūrėme daug visiškai neleistinų dalykų, troškome sugriauti visus draudimus“²⁶.

Nuo pat veiklos pradžios „Living Theatre“ istorija skirstoma į keletą periodų, rodančių vis stiprėjančią revoliucinę ir anarchišką jo kūrėjų poziciją. 6-ojo dešimtmečio pradžioje eksperimentavęs su dramaturginiais tekstais, dešimtmečio pabaigoje teatras įsitraukė į visuomeninius judėjimus, nukreiptus prieš JAV politiką ir karą Vietname. Politiškai angažuotą grupės laikyseną (1959–1970) atspindėjo pacifistinės idėjos ir siekis griauti ne tik įprastus teatrinis kanonus ar konvencijas, bet ir ribą tarp teatro ir tikrovės, sąlyginės kūrybos ir gyvenimo, akcentuoti tiesioginį teatrinės veiklos pobūdį. „Teatras egzistuoja dėl tam tikrų publikos poreikių. Publikai reikalinga revoliucija. Vadinasi, jei teatras turi kažkam tarnauti, jis privalo tarnauti praktiškai, stoti į revoliucijos kelią. Aktoriai turi vesti publiką į revoliucinę veiklą. Be šito nėra dabarties teatro, be šito nėra angažuoto čia ir dabar teatro“²⁷, – 1969 m. kalbėjo Julianas Beckas.

„Living Theatre“ performansai ir hepeningai, juolab teatro įkūrėjų pasisakymai ir skandalai – tik dalis 7-uoju dešimtmečiu ir 8-ojo dešimtmečio pradžioje kilusios naujos kritinių ir politiškai aktyvių teatrinų eksperimentų bangos, kuri įtraukė skirtingus tiek JAV, tiek Europos menininkus. Fredricas Jamesonas taip apibūdina šį sąjūdį: „Tai buvo aistringos politikos tarpsnis, o naujovės mene, ypač naujovės teatre, netgi kurtas labiausiai į estetiką

23 Prancūzų teoretikė Florence Dupont knygoje „Aristotelis, arba Vakarų teatro vampyras“ teigia, kad „brechtizmas“ dėl savo apnuoginto [nors iš esmės skurdaus] teatrinio buvęs toks populiarus 6–7-uoju dešimtmečiais, šiandien yra ir estetiškai, ir ideologiškai miręs. Be to, Brechto antiaristoteliškumas tėra dar vienas žingsnis įtvirtinant būtent Aristotelio principus teatre: mitą (*muthos*) Brechtas pakeičia fabulos (*Fable*) sąvoka, teatrinės priemonės naudoja kaip teksto iliustraciją, žiūrovą paverčia tiesmukų spektaklio reikšmių „skaitytoju“ (Dupont 2007: 153–155). Panašiai Brechtą vertina ir vokiečių postdraminio teatro teoretikas Hansas-Thiesas Lehmannas, akcentuodamas, kad brechtiškoji epinio teatro teorija yra „klasikinės dramaturgijos atnaujinimas ir išbulbinimas“ (Lehmann 2010: 46–47).

24 Malina 1999: 52.

25 Ten pat: 53.

26 Ten pat: 60. Vienas svarbiausių 1968 m. „Living Theatre“ įvykių – kelionė į Prancūziją ir dalyvavimas Avinjono festivalyje. Už tai, kad nepakluso festivalio direktoriui Jeanui Vilarui, vieną kontroversiškiausių savo spektaklių – „Paradise Now“ – rodė gatvėje, o ne teatre, ir vien bilietus nupirkusiems žiūrovams, trupė su policija buvo išlydėta iš miesto ir iš Prancūzijos. Po šio įvykio „Living Theatre“ ne tik išgarsėjo Europoje, bet ir įgijo šalininkų bei pasekėjų.

27 Bertin-Maghit 2004: 58.

ir mažiausiai į politiką linkusių atlikėjų bei režisierių, skatino tvirtas įsitikinimas, jog teatro spektaklis taip pat yra *praxis* forma, o permainos teatre, nors ir mažiausios, taip pat prisideda prie didžiųjų permainų gyvenime, pasaulyje ir visuomenėje, kurios dalis ir sykiu veidrodis yra teatras. <...> Teatrinės naujovės taip pat buvo simbolinis estetiško protesto ženklas, formos naujovės suprantant kaip socialinį ir politinį protestą, o ne vien estetinė ir teatrine prasme, nors ši ir buvo tų naujovių terpė²⁸. Būtent šiuo laiku, skirtingai nuo „kompromisinių“ 1945–1968 m., teatras imasi ne tik ideologizuotos valdžios politikos kritikos, bet ir renkasi radikalią, žiūrovų reakcijas provokuojančią, publikos vieningumą skaldančią ir supriešinančią estetiką. Ir būtent 7–8-uju dešimtmečiais paplitusi spektaklio kaip performanso forma aktualizuoja ne tiek Brechto, kiek Artaud idėjas²⁹, ypač pastarojo žiaurumo teatro sampratą, apnuoginančią metafizines teatro galias ir griauinančią tradicinius sceninio vaizdavimo principus. Kitaip tariant, performansas tampa ne tik socialinio ar politinio protesto, bet ir pasipriešinimo ankstesnėms meninės / estetinės reprezentacijos formoms išraiška.

„Mažoji“ teatro politika

Hansas-Thiesas Lehmannas, savo knygoje „Postdraminis teatras“ (1999) apžvelgdamas paskutinių dviejų, trijų XX a. dešimtmečių teatro praktiką, teigia, kad „teatras – jau nebe masinis reiškiny“³⁰, o „mažumų patirtis“³⁰. Vokiečių teatrologas kalba apie pakitusią teatro funkciją visuomenėje, teatro įvairovę bei daugialypumą, demonstruojantį ir įvairias raiškos priemones, ir komunikacines galimybes. Savo teoriją autorius grindžia dramos modelio, kaip pasaulio vientisumo įrodymo ir normatyvinės teatro idėjos, transformacija į daugybę teatrinę praktikų, kurios virsta savarankiškais teatro rūšimis, meninėmis „mikrostruktūromis“. Toks šiuolaikinio teatro išskaidymas į „molekulinę“ sistemą tiesiogiai susiškaukia su postmodernizmo teorijomis – akcentuojami ne reikšmės ar prasmės, o formalieji (estetiniai) teatrinę praktikų aspektai, kuriuos vienaip ar kitaip paveikė masinė kultūra, naujosios technologijos ir medijos, performatyvusis menas. T. y. akcentuojami tie „marginaliniai“ reiškiniai ir ieškojimai, kurie „neatitinka aukštų meninio turinio ir formos reikalavimų“³¹, tačiau kuriuose teatras tampa atvira viešos diskusijos erdve, o suvokimas virsta patirtimi.

Lehmanno požiūrį į 8–10-ojo dešimtmečių teatrą neabejotinai veikė ryškiausios postmodernizmo teorijos figūros. Išskirti norėčiau prancūzų filosofus Gilles'į Deleuze'ą ir Félixą Guattari, nes būtent jų vartota „mažumo(s)“ (*mineur, minorité*) samprata, kuriai jie suteikė politinį aspektą, turi sąsają su Lehmanno pozicija politinio teatro atžvilgiu.

Akcentuodami daugumos ir mažumos priešpriešą, Deleuze'as ir Guattari pabrėžė daugumos, kaip dominuojančios, pastovios ir stabilios [institucijos, ideologijos, lyties, kalbos ir pan.] struktūros būseną, o mažumai [kalbinėms ar socialinėms grupėms, tautinėms ar kūrybinėms bendruomenėms ir pan.] būdingą kaitos ir *tapsmo* būseną. Šiuo atveju svarbios ne kiekybinės, o kokybinės daugumos ir mažumos vertės, juolab tai, kad mažuma (jos svarbiausia savybė – daugialypumas³²) vienintelė gali pasipriešinti normalizuojančiai ir ho-

28 Jameson 2002: 95.

29 Galima prisiminti 7–8-ojo dešimtmečių Jerzy Grotowskio, Tadeuszo Kantoro, Peterio Brooko spektaklius, kuriuose adaptuotos epinio ir žiaurumo / fizinio teatro technikos turėjo įtakos šių režisierių aktualaus teatro modeliams.

30 Lehmann 2010: 21.

31 Ten pat: 182.

32 Daugiau žr.: Žukauskaitė, A. Daugialypumo sąvoka Gilles'io Deleuze'o ir Alaino Badiou filosofijoje. *Intensyvumai ir tėkmės: Gilles'io Deleuze'o filosofija šiuolaikinio meno ir politikos kontekste*. Vilnius: LKTI, 2011: 128–194.

mogenizuojančiai daugumos [valdžios, valstybės, kapitalizmo ir pan.] sistemai. Mažumos ir *tapsmo mažuma* koncepcijas meno srityje aptinkame Deleuze'o ir Guattari knygoje „Kafka: apie mažąją literatūrą“ (1975) ir Deleuze'o studijoje „Vienu manifestu mažiau“ (1979) apie italų režisieriaus Carmelo Bene teatrą. Mažosios arba mažumų literatūros (kaip ir mažojo ar mažumų teatro) samprata čia igyja politinę reikšmę, nes, viena vertus, aktualizuoja [tautinės, kalbinės, kultūrinės ir pan.] mažumos marginalizacijos situaciją ir taip legitimuoja egzistenciją tų, kurie politinėje erdvėje nėra matomi³³; antra vertus, įteisina apskritai kūrybos autonomiją, nes, filosofų nuomone, būtent menas formuoja naujus „subjektyvumo modalumus“ ir aktyvina *tapsmo* būseną. „Menas atsiranda iš „estetinės srities autonomijos“, jis autonomiškai kuria naujus jautimus, suteikiančius jam politinę galią“³⁴. Kitaip tariant, tiek „mažoji kūryba“, tiek apskritai menas gali būti ir yra politiškas tiek, kiek jis priešinasi standartizuotam suvokimui, ardo daugumos struktūrų primetamas normas ir, įvaldydamas naujas technikas, provokuoja naujas recepcijos ir percepcijos galimybes. Šiuo požiūriu *tapsmo* samprata tiesiogiai susišaukia su tokiomis meninio (re)prezentavimo formomis, kurios vaizduoja ne esamas tapatybes, o per vaizdavimo pobūdį jas kuria ir suteikia joms „kalbą“³⁵.

Lehmanno požiūris į XX a. pab. teatro politiškumą ir politinį teatrą nėra vienareikšmiškas. Sutikdamas, kad teatras yra neabejotinai *socialus menas* ir jo analizės neįmanoma visiškai depolitizuoti, teoretikas akcentuoja, kad teatro politinis angažavimasis jau slypi ne temose, o suvokimo formose, ir teatro politika atsiskleidžia „per ženklų naudojimo būdą“. „Teatro politika – yra *suvokimo politika*“³⁶, – teigia Lehmannas, pavadindamas ją dar ir *atsakomybės estetika*. Suvokimo arba recepcijos politika šiuo atveju grindžiama ne politiškai angažuoju turiniu, o tiesioginę estetinę ir emocinę žiūrovų patirtį žadinančia forma. Tiesioginė, nemedijuota recepcija Lehmannui itin svarbi – XX a. pab. technologijos pakeitė suvokimo būdus, paversdamos žiūrovą abejingu jų vartotoju; o teatras, net ir naudodamas medijas, gali ir privalo žadinti jusles ir jausmus, būtinus žmogaus refleksus, kurie „lemiamu momentu padėtų laiku sureaguoti“³⁷.

Tiek prancūzų filosofai, tiek Lehmannas į meninės kūrybos politiškumą žvelgia per estetiką ir recepciją. Todėl politiška jiems yra ne tiek kritikuojanti, aktualizuojanti socialinius konfliktus ar siekianti pakeisti tikrovę kūryba, o tokia kūryba, kuri *pasivyvaus* pasipriešinimo estetiką paverčia aktyvia rezistencija. Kitaip tariant, teatro politiškumas grindžiamas ne ideologija, o recepcija, ir politinėmis tampa tokios raiškos priemonės ar technikos (estetinės strategijos), kurios oponuoja bet kokiam idėjiniam, kultūriniam ir estetiniam stabilumui, normatyvumui, objektyvumui.

Estetika yra politika

Tarp populiariausių meninių šiuolaikinio politinio „pasisakymo“ formų – performansas. Kaip viena demokratiškiausių (akcentuojantis kolektyvinę kūrybą ir atlikėjų bei žiūrovų interaktyvumą) ir besiremiančių socialinio / politinio įvykio momentine refleksija artistinių praktikų, performansas demonstruoja savo vienkartinę ir / ar nuolat kintančią, kūnišką ir

33 Cit.: ten pat: 181.

34 Zepke 2011: 273.

35 Daugiau žr.: Žukauskaitė 2011: 186–219.

36 Lehmann 2010: 278, 279.

37 Ten pat: 280.

su esamuju laiku susaistytą prigimtį. Dėl šios priežasties performansas problemizuoja bet koki meninio veiksmo stabilumą ar stagnaciškumą, juolab teatrinį iliuziškumą. Performanso teoretikai Bazas Kershawas ir Peggy Phelan neatsitiktinai performansą prilygina politiniam menui, kuris ne vaizduoja laisvės idėją, o rodo, kaip ši laisvė kuriasi. Performansas, anot Phelan, tai trumpalaikė, ekonomiškai nenaudinga, „reprezentacijų reprezentacijos apyvartoje nedalyvaujanti“ meninė forma, kurios neįmanoma išsaugoti, atgaminti, dokumentuoti³⁸. Būtent performansas, ištrūkstantis iš vaizdų ir istorijų gaminimo mechanizmų, yra pamerktas bet kokios reprezentacijos kritikai ir rezistuoja „spektaklio visuomenei“. Antra vertus, anot Gabriele's Klein, performansas – tai spektaklio tipas, kuris ardo populiariąją kultūrą ir meną, kūrybos procesą ir kūrinį, autorių ir objektą, aktorių ir publiką skiriančias ribas³⁹. Galima sakyti, kad tarp performanso ir teatro vyksta nuolatiniai mainai – ne tik performansas įgyja teatrinio vaidinimo formą (ir trukmę), bet ir teatras vis labiau artėja prie performanso, atsisakydamas spektakliui būdingų elementų (dramos kūrinio, aktorių kuriamų vaidmenų, scenografijos ir pan.), ieškodamas netradicinės erdvės, kurdamas naujus scenos ir žiūrovų, teksto ir interpretacijos, aktoriaus ir vaidmens ryšius. Lehmanno žodžiais tariant, teatras keičia ženklų naudojimo politiką ir, dekonstruodamas struktūrinius spektaklio elementus, aktyvina tiesioginį scenos ir salės dialogą – spektaklis priartėja prie tikrovės refleksijos, susišaukiančios su kasdiene socialine praktika.

Žvelgiant į pastarųjų metų ryškiausius lietuviško teatro pavyzdžius, matyti varijuojami performanso ir epinio teatro elementai, kurie skirtingiems spektakliams suteikia ir skirtingą politiškumo, socialinio angažuotumo aspektą. Pavyzdžiui, Oskaro Koršunovo „Dugne“ pagal Maksimo Gorkio pjesę (2010) redukuojamas iki tokios „sceninio pasakymo formos“, kuri eliminuoja pilnaverčius vaidmenis ir fabulą, o „inscenizuoti“ pasirinktas paskutinis pjesės veiksmas paverčia spektaklį koncentruotu įvykiu-diskursu. Čia vienodai dera performatyvumas ir distancijuota vaidyba, skirtingų epizodų montažas ir provokatyvus tiesioginis aktorių kreipimasis į žiūrovus. Politinio / socialinio skambesio spektaklis įgyja sukuriant netikėtas recepcijos aplinkybes ir naujas „dugno“ bei „žmogaus“ konotacijas – aktoriai ir žiūrovai atsiduria tarsi už vieno stalo, skirtis tarp „dugno“ ten ir „žmogaus“ čia ir atvirkščiai nuolat destabilizuojama. Kitoks šio režisieriaus „Išvaymas“, kurtas pagal Mariaus Ivaškevičiaus pjesę (2011). Čia, skirtingai nei „Dugne“, dominuoja epinio ir pramoginio (postbrechtiško) teatro elementai: atsiranda naratorius-komentatorius, įvykiai rutuliojasi esamuju laiku ir retrospekcijos būdu, scenas jungia gyvai grojanti populiariosios muzikos grupė. Antra vertus, būtent „Išvaymas“, „pasakojantis“ lietuvių emigrantų Londone likimus, savo aktualumu priartėja prie laike ir erdvėje išplėtos performanso formos, kurioje susilieja politika ir estetika, masinė kultūra ir jos kritika, demonstruojama žmogaus tapatybės krizė. Pateikdamas skirtingų nacionalinių, religinių, socialinių tipų galeriją ir brėždamas kiekvieno iš emigrantų prisitaikymo naujoje aplinkoje linijas, režisierius problemizuoja autentiškos žmogaus savikūros galimybę. Ji tampa neįmanoma globalioje, daugiakultūroje erdvėje, manipuluojančioje, nepriklausomai nuo individo, jo kalbine, kūniška ar dvasine laisve. Savikūra čia prilyginama savigriovai, naujasis „aš“ – tapatybių fragmentams, kuriuos kamufluoja tam tikrą statusą demonstruojantis drabužis ar gyvenimo būdas. Visi spektaklio veikėjai yra įsukti į kovos už būvį

38 Phelan 1993: 146.

39 Klein 2011: 10.

ir išgyvenimo ratą, iš kurio ištrūkti be aukos neįmanoma. Taip spektaklio problematika pasislenka nuo emigracijos prie integracijos, kuomet, norint pritapti prie naujų laiko ir aplinkos reikalavimų, tenka aukoti kalbą, istoriją, religiją, net žmogiškąjį orumą.

Jono Vaitkaus statytas Henriko Ibseno „Visuomenės priešas“ (2011) demonstruoja dar kitokį politiško teatro pavidalą. Spektaklio centre atsiduria valdžios manipuliavimo žmogumi, laisvo pasirinkimo ir tiesos bankroto problematika. Režisierius pakeitė pjesės pavadinimą⁴⁰ – žodis „tauta“ šiuolaikinės politikos fone neteko savo prasmės, užtat visuomenė, priešingai, įgijo galių ir tapo politinės valios vykdytoja, nes asmeninės gerovės ir naudos klausimais jos ir valdžios tikslai sutampa. Režisieriui perkėlus pjesės įvykius į šiuolaikinį kontekstą, sujungus sceną ir salę ir paskleidus veiksmą po visą teatrinę erdvę, tokia visuomenė tapo spektaklio žiūrovai. Neatsitiktinai ypatingą reikšmę režisierius suteikė 4-ajam pjesės veiksmui, pavertęs jį „spektakliu spektaklyje“ – politinių-rinkiminių debatų akcija. Vaizdo kameros ir projekcijos, šių debatų metų išdidinusios protagonistų veidus, atvėrė amžiną valdžios ir asmenybės, ideologijos ir tiesos antagonizmą. Beje, „Visuomenės priešas“ atsiradimas ir itin audringa politikų reakcija į jį sutapo su paastrėjusia valdžios ir politine krize šalyje, o tai tik dar labiau sustiprino kritinę spektaklio vertę. Po vieno vaidinimų vykusios diskusija, kurioje dalyvavo skirtingų politinių pažiūrų ir partijų atstovai, ryžęsi atviram pokalbiui apie spektaklio sukeltus išpūdžius, parodė, kad toks teatras, skirtingai nuo žiniasklaidos ar kitų visuomenės informavimo priemonių, juolab televizijos, tampa vienintele institucija, kurioje, Deleuze'o žodžiais tariant, įmanomas žmogaus tapsmas laisvu ir sąmoningu.

Tiek „Dugne“, tiek ir „Išvaymas“ ar „Visuomenės priešas“, kiekvienas savaip ištrūkdamis iš „scenos rėmo“ ir įtraukdami žiūrovus į aktyvią teatrinio / performatyvaus veiksmo recepciją, ne tik modeliuoja šiuolaikinės visuomenės veidą ir jos skaudulius. Šie spektakliai demonstruoja itin svarbią abiem režisieriams dominuojančios socialinės, politinės ir net kultūrinės ideologijos kritiką ir deklaruoja naują *subjektyvumą*, priešpastatomą visuotinėms etinėms ir estetinėms normoms, socialiniam ir politiniam hierarchizavimui. Šis subjektyvumas grindžiamas teatro atsakomybe prieš „mažąją visuomenę“, kuriai teatras, ypač Lietuvoje arba posovietinėse šalyse, šiais neoliberalios politikos ir postindustrinės ekonomikos laikais tampa svarbiausia tikrovės pažinimo ir žmogaus tapatybės savikūros vieta.

Apibendrinant galima pasakyti, kad politinis / politiškas teatras keičiasi kartu su istorinėmis, kultūrinėmis aplinkybėmis ir, naudodamasis ankstesnėmis bei sukurdamas naujas estetines strategijas, lieka ištikimas vienam tikslui – steigti viešos diskusijos apie socialų pasaulį erdvę ir per estetinę-etinį patyrimą formuoti atsakingą už savo veiksmus šiame pasaulyje žmogų.

Gauta 2012 05 03

Priimta 2012 06 07

Literatūra

1. Arendt, H. *Qu'est-ce que la politique*, trad. Sylvie Courtine-Denamy. Paris: Seuil, 1995.
2. Arendt, H. *Tarp praetities ir ateities*. Vilnius: Aidai / ALK, 1995.
3. Benjamin, W. *Nušvitimai*. Vilnius: Vaga / ALK, 2005.
4. Bertin-Maghit, J.-P. The Living Theatre. *Les cahiers d'Artes. Les années 70. De l'experimentation à l'institutionnalisation*, 2004. 1.

40 Ibseno pjesės pavadinimas „Tautos priešas“.

5. Brecht, B. *Petit organon pour le théâtre*. Paris: L'Arche, 2005.
6. Didi-Huberman, G. *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*. Paris: Minuit, 2009.
7. Dupont, F. *Aristote ou le vampire du théâtre Occidental*. Paris: Flammarion, 2007.
8. Jameson, F. *Kultūros posūkis. Rinktiniai darbai apie postmodernizmą (1983–1998)*. Vilnius: LRSL / ALK, 2002.
9. Kershaw, B. *The Radical in Performance*. London. New York: Routledge, 2000.
10. Klein, G. Qu'est-ce qu'une performance au juste? *Passage*, 2011/3. 57.
11. Lehmann, H.-T. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.
12. Lyotard, J.-F. *Postmodernus būvis*. Vilnius: Baltos lankos, 2010.
13. Malina, J. Brecht à notre usage. *Avec Brecht*. Paris: Actes Sud-Papiers, 1999.
14. Phelan, P. *Unmarked: The Politics of Performance*. London, New York: Routledge, 1993.
15. Zepke, S. Menas ir sąsajos estetika: autonomija, jutimai ir biopolitika. *Intensyvumai ir tėkmės: Gilles'io Deleuze'o filosofija šiuolaikiniame meno ir politikos kontekste*. Sud. A. Žukauskaitė. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.
16. Žukauskaitė, A. *Daugialypumo sąvoka Gilles'io Deleuze'o ir Alaino Badiou filosofijoje. Intensyvumai ir tėkmės: Gilles'io Deleuze'o filosofija šiuolaikinio meno ir politikos kontekste*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.
17. Žukauskaitė, A. *Gilles'io Deleuze'o ir Félixo Guattari filosofija: daugialypumo logika*. Vilnius: Baltos lankos, 2011.
18. Брехт, Б. *Об экспериментальном театре. Называть вещи своими именами. Програмные выступления мастеров Западно-Европейской литературы XX века*. Москва: Прогресс, 1986.

Rasa Vasinauskaitė

(Anti) ideology: the forms of political theatre on contemporary stage

Summary

The article analyses the concept of political theatre and its development in the 20th and 21st centuries. Appealing to the standpoint of Hanna Arendt towards politics and art, the article accentuates the concept of theatre as a public space for the development of sociality of individuals-citizens and treats the performance as an aesthetical and political activity of the theatre, which constitutes the values (determination) of the audience. Analyzing the forms of political theatre and art of the 20th century, the author differentiates between transgression typical of the underground modernism of the beginning of the 20th century and resistance of the postmodern art of the end of the 20th century. Analyzing the theory of Bertold Brecht, the most influential representative of the political theatre of the first half of the 20th century, the author points the aspects of epic / dialectic performance, distance performance and critical reception. Discussing the works of the politically engaged American company "Living Theatre", the performance-like form of the spectacle is accentuated. Appealing to the viewpoint towards political theatre developed by Hal Foster, Peggy Phelan, Hans-Thies Lehmann, Gilles Deleuze and Félix Guattari, the author distinguishes aesthetical resistance, which is characteristic of the performance art and performative forms of theatre. Having in mind political and socially-critical performances by Lithuanian theatre directors Oskaras Koršunovas and Jonas Vaitkus produced in 2010–2011, the author states that a political aspect of the contemporary performance is based not on its theme, but on its aesthetics, which becomes the criticism of general norms, social and cultural hierarchisation and cultural ideology. This criticism reflects the responsibility of the theatre towards "a small society", which in the times of neoliberal politics and post-industrial economics qualifies theatre as the main space of cognition of reality and creation of human identity.

KEY WORDS: epic theatre, ideology, modernism, performance, political theatre, post-dramatic theatre, post-modernism