

Feminizmas ir teatras: esminiai sankirtos taškai

Šarūnė Trinkūnaitė

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

El. paštas: sarune_tri@yahoo.com

Straipsnio tikslas yra apibrėžti ir išanalizuoti pagrindines lietuvių teatrologijoje dar nereflektuotos feminizmo bei teatro sandūros vietas išskiriant feministinės politikos (problematikos / turinio / tematikos) ir feministinės estetikos (formos / išraiškos) aspektus. Feministinė politika yra pristatoma kaip draminių / teatrinių lyčių reprezentacijos kanonų subversijos ir alternatyvizacijos politika, o estetinės feminizmo („moteriško rašymo“) strategijos analizuojamos kaip pamatinių postmodernizmo estetikos principų feminizacijos / feministinio pagrindimo pastangos.

RAKTAŽODŽIAI: feminizmas, teatras, feministinis teatras, moteris, politika, patirtis, reprezentacija, galia, lytis / lytiškumas, estetika, „moteriškas rašymas“

Feminizmo ir teatro suartėjimo pastangos, ryškiai paženklinusios 8–9 deš. JAV bei Vakarų Europos (labiausiai – Anglijos) scenos aikštelę, kurioje atsivėrė plati moteriškos problematikos diskusijų erdvė, ir, ją „apgyvendindama“, susiformavo specifinė (su nedidelėmis išimtimis) moteriško kolaboravimo – moterų dramaturgijos–moterų režisūros–moterų aktorystės–moterų žiūrovių–moterų teatro–kritikos / teorijos – zona, bendriausia prasme buvo išsilaisvinimo iš tradicinio (maskulinistinio / patriarchalinio) teatro priespaudos ir alternatyvaus (feministinio / depatriarchalizuoto) teatro estetikos steigties pastangos¹.

Šios pastangos nepaprastai sparčiai išsišakojo įvairiomis, viena kitą pratęsiančiomis, viena su kita susikertančiomis, o taip pat viena kitai neretai oponuojančiomis kryptimis – išsiskaidė į daugybę politinių–kultūrinių–estetinių feministinio teatro strategijų (vienaip ar kitaip atspindėdamos bendrąją feminizmo tipologiją, teatre „įkūrė“, – rašo viena autoritetingiausių feminizmo ir teatro sankirtos teoretikų Sue-Ellen Case (1988), – „radikaliojo (kartais dar vadinamo kultūrinio) feminizmo, liberaliojo feminizmo, materialistinio feminizmo, socialistinio feminizmo, marksistinio feminizmo, lesbietiškojo feminizmo, radikalus lesbietiškojo feminizmo „skyrius“ ir įkvėpė „tokias teatro kritines pozicijas, kaip psicho-semiotinė feministinė kritika bei *l'écriture féminine* [„moteriškas rašymas“]²), – tačiau visais atvejais išsaugojo jas inspiravusį vieningą

1 Išsamią šių pastangų raidos chronologiją ir pagrindinių jos faktų archyvą galima rasti: Leavitt 1980; Elie 1985.

2 Case 2008: 63. Ši feministinio teatro tipologija yra išplėstinė dažniausiai eksploatuojamos trinarės tipologinės jos schemas versija: dažniausiai kalbama apie skirtingas liberaliojo / buržuazinio feminizmo (kuris remiasi universaliojo humanizmo nuostatomis ir todėl yra „ne visai feministiškas“ – nes kertasi su feminizmo pastangomis kvestionuoti universalumą kaip iš esmės neįmanomą mąstymo atskaitos poziciją), radikaliojo / kultūrinio feminizmo (kuris tvirtina maskulinistinės praeities modelius išgriaunančios, absoliučiai autentiškos moteriškosios kultūros išradimo būtinybę) ir materialistinio feminizmo (kuris gilinasi į lytiškumo kaip kultūrinių-ideologinių galios dinamikų konstrukto tyrimą) kryptis teatre (žr. Wandor 1986: 131; Dolan 1988: 3).

politinį išipareigojimą teatrinės reprezentacijos kaip tvirtinamo moters subjektiškumo reprezentacijos idėjai (t. y. manifestavo moters identiteto / identitetų tyrimo užmojį) ir išlaikė daugiau ar mažiau vieningą *estetinį atkaklumą* moteriškos reprezentacijos, kaip potencialiai autentiškos, unikalios, kitokios reprezentacijos, formų paieškoms (t. y. tyrė, gludino ir mėgino (į/pa)tvirtinti „moteriškos poetikos“ principų egzistenciją).

Kitaip sakant, feministinio teatro intencijos buvo feministinės politikos ir feministinės estetikos bendradarbiavimo (tiksliau – absoliutaus persiliejo) intencijos. Šia prasme feministinis teatras egzistavo kaip politinio feminizmo sąjūdžio estetizacijos / teatrizacijos ir teatro estetikos feminizacijos / politizacijos vieta.

Feministinė politika: išlaisvintos patirtys, susigrąžinti kūnai, *įprobleminta* lytis

Praktiškai feministinis teatras gimė iš maišto prieš mizogininės tradicinio teatro ideologijos prievartą moteriai teatre – visada tik nesančiam, nesvarbiam, nepilnam, netikram, kitam³. Tai reiškia – teatro tradiciją jis suvokė kaip represyvaus „vyriško žvilgsnio“ (*male gaze*)⁴ hegemonijos tradiciją, o ją diagnozavo ir, žinoma, kritiškai reflektavo kaip nepilnos / suklastotos / iškreiptos moters reprezentacijos – moters ignoravimo, objektizacijos ar fikcionalizacijos strategijomis paremtos reprezentacinės sistemos galios tradiciją, t. y. įteisintos nuoskaudos moteriai tradiciją⁵.

Šis įsitikinimas, aišku, provokavo iššūkiui. Jis provokavo lytinių / seksualinių patriarchalinės kultūros stereotipų dekonstrukcijos pastangoms ir teatrinės repre-

3 Šios visoje teatro istorijoje atspindėjusios prievartos ištakos, – rašo S.-E. Case, – buvo Aeschylus'o „Orestėja“, kuri, (neteisingai) kanonizuota kaip demokratijos ir įstatymo teisės pradžią įprasminantis bei vakarietiškosios civilizacijos tradiciją pagrindžiantis tekstas, iš esmės deklaravo lytinę / seksualinę diskriminaciją: ji *nureikšmino / nusuarbino* moterį (ypač aiškiai – „Eumenidžių“ finale, kada, savo protagonistui atleisdama motinžudystę, įtvirtino absoliučią „vyriškos kilmės linijos“ galią) ir padėjo pamatą „viešos mizoginijos racionalizacijos“ tradicijai, tapusiai teatro tradicija ir surformavusiai teatro klasikos kanono sampratą (Case 2008: 14).

4 Post-lakoniškosios psichoanalizės, semiotikos, psicho-semiotikos ir feminizmo idėjas sintezuojančios kritinės „vyriško žvilgsnio“ teorijos įžvalgas teatro studijos „pasiskolino“ iš feministinės kinotyros – E. Annos Kaplan, Teresos de Lauretis, Kajos Silverman ir kt. tyrimų, susitelkusių į trilypio (pagrindinio herojaus–operatoriaus–žiūrovo) „vyriško žvilgsnio“ galių riboti / stereotipizuoti moters reprezentaciją (suteikti moteriai iki-subjekto / ne-subjekto – tik geismo objekto statusą) analizę. Viena įtakingiausių feminisčių ir lyčių politikų Judith Butler etapine tapusioje studijoje „Nerimas dėl lyties: feminizmas ir identiteto subversija“ (*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990), remdamasi psichoanalize, šio „žvilgsnio“ genealogiją paaiškino taip: „Moteris-kaip-objektas [vyru] buvo reikalinga kaip ženklas to, kad jis ne tik niekada nepuoselejo homoseksualinio troškimo [kuri iš tikrųjų buvo pirminis jo troškimas], bet ir niekada nejuto liūdesio dėl jo netekties. Moteris-kaip-ženklas turėjo efektyviai išviešinti ir paslėpti pre-heteroseksualią [biografijos] istoriją – vardan tos, kuri išventina besiūlį heteroseksualumą [paklūsta normatyvinėms priverstinio heteroseksualumo praktikoms]“ (Butler 2007: 97).

5 Teatro feministės šią nuoskaudą malšino alternatyvios feministinės teatro istorijos – užmirštų / nutylėtų praeities scenos moterų susigrąžinimo – pastangomis: S.-E. Case atrado Hrotsvithos von Gandersheim, Aphros Behn, Susannos Centlivre, Sor Juanos Ines de la Cruz ir Mercy Warren dramaturgiją (žr.: Case 2008: 32–45), Heather Jones supažindino su XIX a. kanadietės Sarahos-Anne Curzon kūryba (Jones 1989: 5–14), Susan Cerasano ir Marion Wynne-Davies plačiai pristatė renesanso moterų – Elizabethos Cary ir Mary Wroth – dramaturgiją (Cerasano; Davie 1996) ir t. t.

zentacijos feminizavimo mechanizmų – iš „vyriško žvilgsnio“ įtvirtintų ženklo, fikcijos, idėjos gniaužtų išlaisvinto moters subjektiškumo („tikroviškumo“) atodangos būdų – paieškoms. Šia prasme feministinio teatro sąjūdis plėtojosi kaip moters *tikrovės / realybės* pavaizduojamumo teatre galimybių diegimo, tyrimo ir plėtros sąjūdis. Būtina pridurti – šitaip plėtodamasis jis, kaip ir feminizmas apskritai, kryptingai dalyvavo dekolonizacijos – nematomo (ignoruojamo, ištuštinto, *išvietinto*) perrašymo į matomą (pilnateisį, pilnavidurį, *įvietintą*) – politikoje: užsiėmė teisine-politine reprezentacinių statusų perdalijimo / perskirstymo – lytiškai / seksualiai (o lyties studijų bendradarbiavimo su klasės ir rasės studijomis atvejis – ir socialiai bei rasiškai) „kito“ iniciacijos į „ne kitas, bet toks pats aš“ – praktika.

Feministinio teatro savivoką grindusios šio naujo moters matomumo – dekolonizuotos moters buvimo ir buvimo moterimi realybės – reprezentavimo intencijos visų pirma buvo autentiškų moteriškų patirčių – specifinių moters biologijos, ginekologijos, fiziologijos, seksologijos, kūniškumo, lytiškumo, sociologijos, teisės, ontologijos, teologijos, kultūrinių ryšių, visuomeninių santykių, santykių su vyrais, smurto ir t. t. išgyvenimų – atradimo, įbalsinimo ir išviešinimo intencijos. Kitaip sakant, moters *įsubjektinimo* – moters vertimo teatrinės komunikacijos akto protagoniste – procedūrą feministinis teatras suvokė: 1) kaip jos asmeniškumo / subjektyviškumo / patirtimi-pamatuojamumo įkodavimo veiksmą (asmeniška yra politiška ir kuo drąsiau asmeniška, tuo labiau politiška, – nuolat akcentavo); 2) kaip binarines (patriarchalines) gamtos ir kultūros, materijos ir dvasios, kūno ir psichologijos, asmeniškumo ir viešumo, centro ir periferijos, kasdienybės ir išskirtinumo, paviršiaus ir gelmės, fizikos ir metafizikos ir pan. opozicijas išgriaunančio, t. y. ribojančioms struktūroms atsparaus jos įvairialypumo, daugiasluoksniškumo, daugybiškumo įprasminimo gestą (neribojama, neįnorminama, neapibendrinama ir šiuo požiūriu neideologizuojama yra politiška, – vis tvirtino).

Natūralu, šis atvirumas implikavo probleminį, tematinį, struktūrinį, žanrinį ir estetinį feministinio teatro multivariantiškumą. O jo prieigų įvairovę, ko gero, lakoniškiausiai apibendrino teatrinį radikaliojo / kultūrinio ir materialistinio feminizmo strategijų distinkcija, kuri, – rašo Marvinas Carlsonas, – iš esmės buvo visoje XX a. teatro istorijoje vienaip ar kitaip „įsiženklususi“ teorinių *artaud'iškosios* (šiuo atveju papildytos neo-froidistinės / postruktūralistinės psichoanalizės duomenimis) ir brechtiškosios (šiuo atveju papildytos neo-marksizmo įžvalgomis) pozicijų distinkcija⁶ ir – nuoseklu – atspindėjo kardinaliai skirtingas moters subjektiškumo problematizacijos formas. Būtent, esencialistinės radikaliojo / kultūrinio feminizmo idėjos (garsiau skambėjusios JAV) provokavo teatrą ieškoti unikalaus vidinio moteriškumo – subjektyvios moters realybės – inscenizavimo būdų, o sociali(sti)nės materialistinio feminizmo nuostatos (garsiau skambėjusios Anglijoje) stimuliavo jo

6 Žr. Carlson 1993: 534.

telkimaši ties moters išoriškumo – sociopolitinės jos realybės – problematika. Pirmuoju atveju teatras tarytum griovė save ir manifestavo „naujojo intymumo“ / „naujojo solidarumo“ estetiką: jis, – rašo Josette Féral, – tapo labiau „permormatyvumo“ nei „teatro“ zona⁷ – liovėsi „žadėti iliuzinės identifikacijos su vienokiomis ar kitokiomis sceninėmis fikcijomis galimybę“, – Féral papildė Loren Kruger (1990), – ir ėmė siūlyti „moterims tiesiog pa(si)kalbėti ir pabūti teatre kaip namuose“⁸ (viena iš ankstyviausių feministinių JAV trupių – 1970 m. pradėjęs veikti teatras „Priklausyti moterų teatrui yra normalu“ (*It's All Right to be Woman Theatre*) – pirmuosius spektaklius pradėdavo savotišku „pavogto kūno“ susigrąžinimo miniritualu, kurio metu scenos centre stovinti moteris liesdavo skirtingas savo kūno dalis, o trupė ir auditorija skanduodavo: „mūsų veidai priklauso mūsų kūnams“, „mūsų kūnai priklauso mūsų gyvenimams“ ir pan.; JAV performerė Leslie Labowitz „Briuselio kopūstų laiką“ (*Sproutime*, 1980) organizavo kaip savotišką utopinę „sodininkų bendruomenės“ susirinkimą: žiūroves vedžiojo po daiginamų sėklų loviais nuo lubų iki žemės apstatyto savo namų garažo erdves, o finale pakvietė į sodą atšvęsti – surengė moterišką Briuselio kopūstų puotą; Vanalyne Green savo monospektaklyje „Nuvilk arba išgerk“ (*Trick or Drink*, 1984), naudodama dienoraščių, šeimyninių albumų ir vaikystės knygų fragmentus, dalijosi asmenine „alkoholikų vaiko“ patirtimi ir atvirai pasakojo apie traumuojantį paveldą – bulimiją, seksomaniją ir kt. savo obsesijas). Antruoju atveju teatras – priešingai – ryškino savo teatriškumą ir uoliai eksploatavo atakuojančio agitpropo retoriką: jis pabrėžtinai „brechtizavo“, – rašo Janelle Reinelt (1986), – „asmeninę, emocinę moters patirtį nuolat nardino į kritinę ją formuojančio sociopolitinio konteksto refleksiją“, aktyviai komentavo vienokius ar kitokius „socialinių, ekonominių bei seksualinių visuomenės santykių“ aspektus ir atvirai kvietė feministiniam jų permąstymui⁹ (Londono „Moterų gatvės teatro grupė“ (*Women's Street Theatre Group*) „Cukruje ir prieskoniuose“ (*Sugar and Spice*, 1971) surengė savotišką teatrinę demonstraciją prieš konkurso „Mis pasaulis“ antifeminizmą, kuri demaskavo prasmine scenografinių didžiulio dezodoranto flakono ir gigantiško butaforinio penio įvaizdžių sąsaja; įvairiuose moterų bei darbininkų sąjungų klubuose vaidintame „Raudonųjų kopėčių teatro“ (*The Red Ladder Theatre*) spektaklyje „Kalk geležį, kol karšta“ (*Strike While the Iron is Hot*, 1974) socioekonominio moterų išnaudojimo (nelygaus vyrų–moterų darbo užmokesčio, neapmokestinamo moters darbo namuose ir t. t.) problematikos tyrimas vyko ir kaip politinė agitacija už moterų ir žemųjų / „skriaudžiamųjų“ socialinių sluoksnių teises: „Darbininkai niekada nebus laisvi, kol moterys sukaustytos“ ir „Moterys niekada nebus laisvos, kol darbininkai sukaustyti“, – skelbė šio Bertoldo Brechto „Motinos“ (*Die Mutter. Leben der Revolutionärin Pelagea Wlassowa aus Twer*, 1932) inspiruoto pastatymo

7 Féral 1984: 550.

8 Kruger 1996: 68.

9 Reinelt 1996: 46.

finale iškelti plakatai; „Monstrių pulko“ (*The Monstrous Regiment*) scenoje pasirodęs vienos iš žymiausių feministinės dramaturgijos atstovių Caryl Churchill „Sunkaus būdo Tomas“ (*Vinegar Tom*, 1976) nukėlė į XVII a., į „raganų medžioklę“, o į joje atsiveriantį socialinės, ekonominės ir seksualinės moterų priespaudos peizažą leido reguliariai terptis ano laiko balsams – modernių moterų dainuojamiems zongams, kurie komentavo, demaskavo ir ironizavo patriarchalinės kultūros ideologijos galią atstumti, išstumti, demonizuoti: „blogos moterys – būtent tai jie [vyrai] nori matyti savo spalvotuose sapnuose [*movie dreams*]...“).

Ir vis dėlto feministinis moters išlaisvinimo ir įteisinimo projektas vyko nuolatiniėje savo negalutinumo / pilno neįvykdomumo akistatoje. Tiksliau sakant, jis vyko, nuolat kvestionuodamas pačią pagrindinio politinio savo tikslo – teatrinės reprezentacijos diskurso feminizacijos / feministinės alternatyvizacijos – galimybę, o tai reiškia – pripažindamas reprezentacijos (ir netgi save slepiančios reprezentacijos, kuri taip pat yra reprezentacija), kaip visada įkalinančios ženkle, fikcijoje, atspindyje, t. y. visada represyvios galios ir niekada tikros laisvės, idėją¹⁰: juk „teatro potencialas revizuoti [moterį] įrėminančios (*framing-up*) reprezentacijos įrankius, – rašė Barbara Freedman (1989), – neišvengiamai yra ir jo bendrininkystės su jų įgalinimo mechanizmais potencialas“¹¹.

Šis įsitikinimas, viena vertus, stimuliuojo feministinio teatro telkiamąsi moters, kaip naujojo subjekto, alternatyvumą išryškinančioms autonomiškos jos seksualumo / lytiškumo formos studijoms: jis sąlygojo intensyvias moters „biogramatikos“ (*biogrammar*) – gramatikos, kurią, – tvirtino Linda Walsh Jenkins, – formuoja „patirtys, kūno atpažįstamos / pripažįstamos kaip lytiškumo (*gender*) pagrindas“¹², – tyrimų paraiškas ir provokavo radikalias moters (įtraukiant lesbietes bei „spalvotąsias moteris“) kaip „troškimo subjekto“ (*desiring subject*) perrašymo pastangas, – formulavo Case ir Jeanie K. Forte (tvirtindamos lesbietiškojo subjekto, kaip adekvačiausio „troškimo subjekto“, ir lesbiečių teatro, kaip adekvačiausio feministinio teatro, sampratą)¹³. Kita vertus, iš reprezentacijos „agresyvumo“ – jos neadekvatumo / išteklių ribotumo – pojūčio tea-

10 Reprezentacijos nepatikimumo, o tiksliau – principinio moters subjektiškumo ir reprezentacinės sistemos neadekvatumo teorijos pradininkė buvo prancūzų feministė Luce Irigaray, studijoje „Lytis, kuri nėra viena“ (*Ce sexe qui n'en est pas un*, 1977) suformulavusi moters, kaip paradoksaliausios, prieštaraujančios identiteto, diskurso vietos hipotezę: nesugriaunama „maskulininė / falocentrinė signifikacinė ekonomika“ (net pati kalba), – teigė ji, – paverčia moterį iš esmės „nepareprezentuojama“ ir tuo pačiu metu atveria daugybinių visada netikros / sufalsifikuotos reprezentacijos galimybių erdvę (Irigaray 1981: 99).

11 Freedman 1990: 56.

12 Jenkins 1984: 6–8.

13 Case; Forte 1985: 64–65. Šį radikaliojo / kultūrinio feminizmo nuostatoms simpatizuojančių teatro teoretikų propaguojamą lesbiečių teatro, kaip idealaus feministinio teatro, idėją ekstremaliausiai išplėtojo Jill Dolan, kalbėdama apie lesbietiškojo (ir gėjiškojo) pornoteatro galimybę: radikalus „iš tradicinės estetikos visiškai išstumto <...> gėjiško ir lesbietiško seksualumo“ atradimas – gėjiškos ir lesbietiškos „pornografijos aiškumas“ (*the explicitness of pornography*), – rašė ji, – yra „transgresyviausia atotrūkio (*disruption*) nuo dominuojančių galios ir žinojimo režimų technika“ ir todėl „konstruktyviausias kultūrinių atotrūkų praktikos pasirikimas“ (Dolan 1992: 272).

tras mėgino vaduotis, tematizuodamas jį, versdamas konfliktinės savo ašies pagrindu, problematizuodamas moters, kaip reprezentacijos paženklinto / įrėminto / nulemto subjekto, situaciją. Labiau su radikaliuoju / kultūriniu feminizmu besisolidarizuojantis teatras šią situaciją reflektavo per vienokias ar kitokias prasmines „okupuoto moteriškumo“ – neįmanomo moters (jos anatomijos, kūno, lyties) grynumo – įvaizdžių sekas, kritiškai ar ironiškai skelbiančias sutrikdyto / sužaloto / suklastoto moters identiteto idėją (daugelyje feministinio teatro studijų cituojamame JAV vizualinių menų kūrėjos Carolee Schneeman „Vidiniame rašte“ (*Interior Scroll*, 1975) sceninė situacija – nuoga Schneeman iš vaginos išsitraukė popieriaus lapą ir garsiai skaitė jame surašytas kritines vieno kino režisieriaus pastabas apie jos meno jausmiškumą, „jausmų atkaklumą“, „beveik pačiupinėjimą (*hand-touch*) jautrumą“ ir pan. – „įkūnijo, – rašo Case, – ir kartu ironizavo idėją, kad tarp moters, jos kūno ir kultūrinės jo reprezentacijos, t. y. moteriškam lytiškumui priskiriamos kultūrinės atributikos yra tiesioginis ryšys“¹⁴). Materialistiniam feminizmui artimesnį teatrą labiau domino moters, lyties ir lytiškumo „anti-biologijos“ – o tiksliau: lytinio / seksualinio identiteto konstruktyvumo, performatyvumo ir nuolatinio kaitumo – tyrimai, kuriuose lyčių politikos (arba: lytinės / seksualinės egzistencijos kaip politinės galios (į/per) steigiamos egzistencijos vaizdavimo) intencijos organiškai jungėsi su žaidimo, kaukės, maskaradiškumo ir pan. atviro teatrališkumo strategijomis¹⁵ (prancūzų dramaturgė Simone Benmussa „Ypatingame Alberto Nobso gyvenime“ (*La Vie singulière d'Albert Nobbs*, 1977) pasakojo apie vieną XIX a. moterį, kuri dėl socialinės-ekonominės nelygybės priversta tapti netikru transseksualu – persirenginėti vyru, – pamėgino pakeisti lytinę / seksualinę savo identifikaciją – ėmė svajoti apie lesbietišką partnerystę ir pradėjo susitikinėti su moterimi, – bet tik susijaukė; didžiulės sėkmės sulaukusiam Churchill „Devintajame debesyje“ (*Cloud Nine*, 1985) – pjesėje, kuri manifestavo pabrėžtinai maskaradinę lyties (ir rasės) (ne)realybės sampratą, kurioje savo vyro engiamą žmoną vaidino vyras (o paskui moteris), homoseksualų jos sūnų – moteris (o paskui vyras), dukterį – lėlė (o paskui aktorė), juodaodį tarną – baltasis (o paskui juodaodis), antrajame veiksmo į veikėjų sąrašą įtrauktą mažą mergaitę – suaugęs vyras, pirmajame veiksmo nužudytas engiantis šeimos tėvas, – postuluojuojamos „kūno ir lyties / lytiškumo santykių įkodavimo strategijos“, – rašo Marcas Silversteinas (1994), – išreiškė „fukoišką“ lytinio / seksualinio identiteto dirbtinumo ir priklausomybės nuo jį implikuojančių „kultūrinių aplinkybių“ idėją¹⁶).

14 Case 2008: 57.

15 Feminizmo susidomėjimas lytinio / seksualinio identiteto performatyvumo studijomis (neabejotinai paskatintas Michelio Foucaul „Seksualumo istorijos“ (*Histoire de la sexualité*, 1976–1984)) inicijavo taip vadinamąją „antrąją jo bangą“: ankstyvojo feminizmo iškeltą „lyties realybės“ (*the reality of gender*) idėją, – įvade į antrąjį savo „Nerimo dėl lyties...“ leidimą rašo J. Butler (1999), – vėlyvuoju jo etapu išstūmė „denatūralizuotos“, t. y. „kaičios ir nuolat revizijuojamos lyties realybės“ – lyties, kaip diskurso funkcijos, pasekmės ar efekto, – idėja (Butler 2007: XX, XXIV).

16 Cit. Fortier 2009: 120 (Silverstein, M. *Make Us the Women We Can't Be: Cloud Nine and the Female Integrity*).

Kitaip sakant, feministinis teatras, prasidėjęs kaip feminizmo inicijuotos ideologijų ir galios struktūrų kritikos lytinių / seksualinių vyro ir moters skirtumų aspektu dramatinizacijos / teatrinizacijos sąjūdis, kulminavo kaip *masculine-feminine* opoziciją iš esmės dekonstruojančių lytinio / seksualinio identiteto *komplikuotumo* tyrimų laboratorija. Vienokios ar kitokios šios opozicijos gaivinimo pastangos – tokios, kaip garsieji Eve Ensler „Vaginos monologai“ (*The Vagina Monologues*, 1996), „surinkę“, apibendrinę ir lakoniškai pakartoję pagrindines istorinio feminizmo idėjas, – buvo susijusios jau nebe tiek su politika, kiek su komercija (tarptautinę „Vaginos monologų“ šlovę grindė visų pirma tai, kad juose vienu ar kitu metu vaidino žymios teatro, kino ir *show* pasaulio moterys – Whoopi Goldberg, Jane Fonda, Brook Shields, Calista Flockhart, Cate Blanchett, Oprah Winfrey, Naomi Campbell ir kt.)¹⁷.

Feministinė estetika: teatrinės „moteriško rašymo“ strategijos

Teoriniame feminizmo bei feministinio teatro akiratyje svarbią vietą užėmė taip vadinamojo prancūziškojo feminizmo – Hélène Cixous, Monique Wittig, Luce Irigaray, Chantal Chawaf, Catherine Clément, Julios Kristevos tyrinėjimų – išrasta ir išplėtotą „moteriško rašymo“ teorija. Ši bio-lingvistinė teorija, kuri eksploatavo kalbos simboliškumo ir jos semiotiškumo opoziciją – rėmėsi loginės, t. y. vienbalsiškos, mono-reikšmiškos, vienasluoksniškos vyro (tėvo įstatymo, anot savo esė su Jacques'u Lacanu diskutuojančios Kristevos) kalbos ir poetinės, t. y. daugiabalsiškos, multi-reikšmiškos, įvairiasluoksnės moters („motiniškumo“ / „motinos kūno“, anot Kristevos) kalbos priešprieša¹⁸, – ypač aktuali buvo radikaliajo / kultūrinio feminizmo inspiruotų kultūrinių praktikų kontekstuose (ir kėlė nemažai abejonių materialistinio feminizmo idėjas palaikančiai kritikai: ji tvirtino, kad mėginimai pagrįsti autentiškos „moteriškos morfologijos“ egzistenciją akivaizdžiai manipuliuoja tradicine *feminine-masculine* distinkcija ir tik riboja, redaguoja, cenzūruoja moteriškos saviraiškos formų laisvę).

Žinoma, pagrindines „moteriško rašymo“ tezes feministinio teatro teorija neišvengiamai savaip adaptavo: kalbos simbolikos ir semiotikos priešpriešą perfrazavo visų pirma kaip dramos / teatro naratyvumo ir ne/anti-naratyvumo opoziciją. Tai

17 „Vaginos monologai“ buvo bene pirmoji feministinė pjesė, pastatyta Lietuvoje (jos premjera pasirodė 2003 m. Rusų dramos teatre (rež. Giuliano di Capua); 2010 m. kovo 8 d. įvyko šios pjesės skaitymas, skirtas atkreipti dėmesį į smurtą prieš moteris: „Vaginos monologus“ skaitė literatūrologė ir politikė Marija Aušrinė Pavilionienė, aktorė Birutė Marcinkevičiūtė-Mar, TV laidų vedėja Rūta Mikelkevičiūtė, dainininkė ir aktorė Neringa Nekraščiūtė). Tikriausiai galima sakyti: visą laiką iki-feministinis (nepaisant 8–9 deš. užtelėjusios moterų režisūros bangos) lietuvių teatras su feminizmu pamėgino „susiliesti“ stipriai vėluodamas – iš esmės jau post-feministinėje eroje.

18 Analizuodama J. Kristevos „kūno politiką“, J. Butler rašo: moterišką / poetinę kalbą ji apibrėžė kaip „lingvistinę situaciją, kurioje [iki-kalbiniai] stimulai sulaužo įprastą, vienbalsišką kalbos sampratą ir atskleidžia daugybės garsų bei reikšmių heterogeniškumą“, t. y. kalbos poetiškumas / semiotiškumas, pagal J. Kristevą, yra tai, kas inicijuoja „vienbalsiškos signifikacijos destrukciją“ (Butler 2007: 110–111).

reiškia, kad vienaip ar kitaip ji mėgino įteisinti estetinę vyriško istorijos pasakojimo nuoseklumo (realistiškumo / conceptualumo) ir moteriško jo *fragmentiškumo / instinktyvumo* ar tiesiog nepapasakojamumo (anti-realistiškumo / anti-conceptualumo) dichotomiją. Ją teisindamos ir grįsdamos, feminizmo teoretikės su užsidegimu plėtojo psicho-kultūrinės naratyvo prievartos moteriai idėją ir atkakliai tvirtino: „tik sadizmas reikalauja istorijos, – rašė Laura Mulvey, – verčia kažką įvykti, būtinai įregistruoti pokytį kitame, organizuoti valios ir jėgos kovą, vesti į pergalę / pralaimėjimą ir viską išrikiuoti linijiniame laike su pradžia bei pabaiga“¹⁹; naratyvumas, – Mulvey pritarė Teresa de Lauretis, – implikuoja mazochizmą: vėl ir vėl – ir neišvengiamai – „įstato moterį į slegiamo moteriško subjektiškumo [*opressed subjectivity of femininity*] padėtį“²⁰. Prieš ją sukilti, t. y. moteriškai „neįnaratyvinti“ / išskaidyti visų pirma reškia suglausti, suartinti, sugretinti – „viename mūšio lauke heterogeniškai sutelkti visus prieštaravimus“, – programiniame savo esė „Medūzos juokas“ (*Le Rire de la Méduse*, 1975) kalbėjo Cixous²¹, o jame postuluojamą estetinę „nej/iš-istorinančio sugretinimo“ strategiją iliustravo vienu didžiausių feministinio prancūzų teatro laimėjimų laikomame „Doros portrete“ (*Portrait de Dora*, 1976; rež. Benmussa), kuris fragmentizuodamas pasakojo apie nesėkmingas „sadisto“ Sigmundo Freudo pastangas sukurti nuoseklią savo pacientės Doros ligos biografiją ir pasakodamas nuolat gretino, simultaniškai plėtojo dabarties bei praeities, realybės bei sapno, atminties ir fantazijos minisiužetus.

Netrukus tapo visiškai akivaizdu – ši dramatinio / teatrinio veiksmo, herojaus ir kalbos dekonstravimo – diseminacijos ir polifonizacijos – pastangos buvo *postmoderniosios estetikos* strategijų feminizacijos pastangos, t. y. feministinio teatro estetika formavosi kaip kūrybinė moteriško postmodernizmo įrankių pasisavinimo – postmoderniosios poetikos ir moteriškos problematikos sąsajų – laboratorija. O tiksliau – ji formavosi kaip mėginimai: 1) dramą / teatrą „išveiksminti“ per *poesis* – ją / jį paversti poetine vidinio moters peizažo vokalizacija ar vizualizacija²² (viena žymiausių juododžių JAV dramaturgių Ntozake Shange savo „choreo-poemoje“ „keturios spalvotos mergaitės, kurios sumanė savižudybę / kai išsiskleidė vaivorykštė“ (*for colored girls who have considered suicide / when the rainbow is enuf*, 1970) kūrė asociatyvią minimonologų – moteriško identiteto: „savo balso“ / „savo grožio“ paieškų istorijos fragmentų – seką; Chawaf dramatinėje poemoje „Šiluma: kraujo daina“ (*Chair chaude*, 1976) persiliejančių Motinos, Dukters ir Širdies Plakimo balsų melodija tarytum materializavo poetinę biologinių moters kūno ritmų – pastojimo, nėštumo, motinystės,

19 Mulvey 1975: 14.

20 De Lauretis 1984: 103.

21 Cixous 1981: 279.

22 Plg. L. Irigaray: moteriška morfologija yra „artumo morfologija“, ji kuria formą, kuri yra nuolatiniam savęs formavimo procese“, kuri „apima žodžius ir vis dėlto jų atsisako“, kuri yra „susijusi ne su aiškumu, bet su pačiuipinėjamumu“ (Irigaray 1981: 100–106).

motinos-dukters ryšio – energiją; Marguerite Duras „Rojaus kine“ (*L'Eden Cinéma*, 1977) motinos ir komplikuočių motinos bei vaikų santykių prisiminimų istoriją skaldė į chaotiškos, išbalansuotos – tarp identifikacijos ir atsiribojimo svyruojančios – atminties iškarpas ir iš jų trūkčiojančių jungčių kūrė visa įgaubiančią poetinio keistumo atmosferą); 2) dramos / teatro herojų „išcentrinti“ per *heteroglossia* – įteisinti dialoginės moters, kaip pagrindinės jos / jo herojės vaizduotės ir ne *finalizuojančios*, bet polifoniškos / daugiabalsiškos jos kalbos, sampratą²³ (prancūzų aktorė Michele Foucher *verbatim* technika sukurtame monospektaklyje „Stalas: kalba moterys“ (*La Table: Paroles de Femme*, 1976) eksponavo įvairių moters buities ir kasdienybės patirčių multivariantiškumą; JAV dramaturgė Maria Irene Fornes pjesėje „Fefu ir jos bičiulės“ (*Fefu and her Friends*, 1977), naudodama paralelinio montažo techniką, kūrė savotišką skirtingų moterų balsų – skirtingų biografijų, skirtingų patirčių, skirtingų požiūrių, skirtingų troškimų – chorą, o taip pat akcentavo vidinio moters pasaulio daugiabalsiškumo idėją); 3) psichologinį dramos / teatro motyvuotumą atšaukti per *metamorphosis* – materializuoti išbaigtoms formoms besipriešinančių kūrybinių moters energijų judumo / kaitumo pojūtį²⁴ (iš Ariane Mnouchkine bendradarbiavimo su Cixous gimusiuose dviejuose Théâtre du Soleil spektakliuose – moteriškai apie vyrus kalbėjusiuose, t. y. „negrynai“ feministiniuose „Siaubingoje, bet nebaigtoje Norodom Sihanouko, Kombodžos karaliaus, istorijoje“ (*L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*, 1985) ir „Indiadoje, arba Mūsų svajonių Indijoje“ (*L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*, 1987) – galiojo nuolatinio transformatyvumo dėsnis: jis funkcionavo ir kaip „vienos tiesos negalimumo tematika“, ir kaip „publikos akivaizdoje vykstanti scenos erdvės kaita“, ir kaip „subtilaus lyrizmo bei grubaus juoko registrus „perjunginėjantis“ tekstualumas“, ir kaip „atvira, nepaslėpta aktorius / aktorės transformacija į personažą“, – rašo Judith Graves Miller (1989), plėtodama ne tiek feministinio, kiek bendresnio moterų teatro teoriją²⁵).

Galima pasakyti ir taip: išbandydamas „eliptiška vietoj iliustratyvu, – rašo Case, apibendrinama „naujosios moterų poetikos“ principus, – fragmentiška vietoj ištisa, dviprasmiška vietoj aišku, pertraukiama (*interrupted*) vietoj išbaigta“²⁶, feministinis teatras nedvejodamas solidarizavosi su tradicinę realizmo estetiką kvestionuojančiais ir sceninės iliuzijos strategijas laužančiais scenos ieškojimais. Tik, žinoma, bandė juos sociopolitiškai, o tiksliau, lytiškai / seksualiai – pagrįsti: realizmo estetikos sugesti-

23 Plg. feministinės britų trupės „Monstrous Regiment“ lyderės Gillian Hannos žodžius (1978): „Mes norime paneigti vyrišką jautrumą, kuris yra imperijos kūrėjo jautrumas – jis nori užvaldyti / suvartoti visą pasaulį ir paskui išspjauti jį kaip viengubą [plokščiai apibendrinantį] įvaizdį“ (Cit. Case 2008: 129 (Hanna, G. *Feminism and Theatre*)).

24 Plg. H. Cixous: rašyti moterį reiškia rašyti „nuostabą būti [vienas po kito] keletu“: „moteris <...> patiria malonumą iš savo pačios kaitumo dovanos“; ji yra „erdvus dainuojantis kūnas, <...> gyvas dėl [nuolatinės] transformacijos“ (Cixous 1981: 280).

25 Miller 1996: 243.

26 Case 2008: 129.

juojamas draminio / teatrinio veiksmo, herojaus bei kalbos linijiškumo, nuoseklumo, psichologiškumo, motyvuotumo, išbaigtumo ir pan. technikas teatro feministės interpretavo kaip represyvių, instinktyvios kūrybinės moters prigimties neatitinkančių bei adekvačios jos reprezentacijos įrankius suspenduojančių patriarchalinės kultūros mechanizmų pasekmes ir, prieš maištaudamos, aktyviai naudojosi iš tradicinių psichologinio realizmo konvencijų besilaisvinančios dramos / teatro kalbos atradimais, o taip pat dalyvavo jų „duomenų bazių“ plėtroje. Šia prasme „moteriško rašymo“ dramatinizacijos / teatrinizacijos pastangos buvo feminizmo inicijuotos post-froidiškos bei post-lakaniškos psichoanalizės ir eksperimentinių XX a. 8–9 deš. scenos sąjūdžių išjudintų post-stanislavskinių dramos / teatro estetikų bendradarbiavimo pastangos.

O tai, kad feministinio teatro mėginimai pagrįsti save estetiškai iš esmės rėmėsi įvairių „anapus-lytinių / seksualinių“ postmodernizmo estetikos strategijų variacijomis ir praktiškai egzistavo tik kaip lytinio / seksualinio esensializmo inspiruotas interpretacinis jų priedėlis, reiškia: feminizmą teatre charakterizavo visų pirma specifinio turinio – aktualios feministinės tematikos – pasirinkimai. Galima pasakyti ir taip – feminizmo ir teatro sankirtų zona buvo dvigubą teatro atidumą – jo atidumą lyčių politikos ir jos reprezentacijos problematikai, o taip pat estetinėms savalaikės išraiškos formoms – liudijanti zona.

Gauta 2014 05 06

Priimta 2014 05 12

Literatūra

1. Butler, J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge, 2007.
2. Carlson, M. *Theories of the Theatre (A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present)*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993.
3. Case, S.-E. *Feminism and Theater* (reissued edition with a foreword by E. Aston). New York: Palgrave Macmillan, 2008.
4. Case, S.-E.; Forte, J. K. From Formalism to Feminism. *Theatre*. 1985. 16: 2.
5. Cerasano, S.; Wynne-Davies, M. (eds.). *Renaissance Drama by Women: Texts and Documents*. London: Routledge, 1996.
6. Cixous, H. The Laugh of Medusa. *New French Feminisms* (eds. E. Marks; I. de Courtivron). New York: Schocken, 1981.
7. De Lauretis, T. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
8. Dolan, J. *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1988.
9. Dolan, J. Practicing Cultural Disruptions: Gay and Lesbian Representation and Sexuality. *Critical Theory and Performance* (eds. J. Reinelt; J. Roach). Ann Arbor: UMI Research Press, 1992.
10. Elie, N. *Feminist Theatre*. New York: Scarecrow Press, 1985.
11. Féral, J. Writing and Displacement: Women in Theatre. *Modern Drama*. 1984. 27: 4.
12. Fortier, M. *Theory / Theatre. An Introduction* (second edition). London and New York: Routledge, 2009.
13. Freedman, B. Frame-Up: Feminism, Psychoanalysis, Theatre. *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre* (ed. S.-E. Case). Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1990.
14. Irigaray, L. This Sex Which Is Not One. *New French Feminisms* (eds. E. Marks; I. de Courtivron). New York: Schocken, 1981.
15. Jenkins, L. W. Locating the Language of Gender Experience. *Woman and Performance: A Journal of Feminist Theory*. 1984. 2: 1.

16. Jones, H. Feminism and Nationalism in Domestic Melodrama: Gende, Genre, and Canadian Identity. *Essays in Theatre*. 1989. 8: 1.
17. Kruger, L. The Dis-Play's the Thing: Gender and Public Sphere in Contemporary British Theatre. *Feminist Theatre and Theory* (ed. H. Keyssar). Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: Palgrave Macmillan, 1996.
18. Leavitt, D. L. *Feminist Theatre Groups*. Jefferson, NC: McFarland, 1980.
19. Miller, J. G. Contemporary Women's Voices in Fench Theatre. *Feminist Theatre and Theory* (ed. H. Keyssar). Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: Palgrave Macmillan, 1996.
20. Mulvey, L. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*. 1975. 16: 3.
21. Reinelt, J. Beyond Brecht: Britain's New Feminist Drama. *Feminist Theatre and Theory* (ed. H. Keyssar). Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: Palgrave Macmillan, 1996.
22. Wandor, M. *Carry on Understudies*. London: Routledge, 1986.

Šarūnė Trinkūnaitė

Feminism and theatre: the basic points of convergence

Summary

The article generalises the feminist theatre theory that still has not been brought under consideration in the field of Lithuanian theatre science. The first part of it concerns the issues of feminist politics as they were reflected on stage (subversion of “male gaze”, representation of feminine subjectivity, women’s new visibility, reality of women’s experience, etc.) and analyses the evolution of the feminist theatre as a women’s experience theatre towards the feminist theatre as a sex / gender studies theatre beyond the traditional *feminine-masculine* opposition. The second part of the article reveals the problematics of feminist aesthetics that attempted to discover and to base on the strategies of the unique “women writing” (fragmentarity and poliphony of stage action, multi-voicity of a stage figure, anti-realistic/anti-illusional transformability of stage language, etc.) and presents them as a feminist appropriation of the main principles of postmodernism aesthetics.

KEY WORDS: feminism, theatre, feminist theatre, woman, politics, experience, representation, power, sex / gender, aesthetics, “women writing”