

(Ne)sukilusios?: trys 8-ojo dešimtmečio Lietuvos teatro moterų Anouilh'ai

Šarūnė Trinkūnaitė

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

El. paštas: sarune_tri@yahoo.com

Straipsnio tikslas yra XX a. 8-ojo dešimtmečio Lietuvos teatre išskirti moterų teatro zoną ir, remiantis feministinės teatro metodologijos įrankiais, išanalizuoti simbolinį moterų režisūros solidarizavimąsi liudijusius tris jų spektaklius pagal Jeano Anouilh'o dramaturgiją – Natalijos Ogaj „Euridikę“ (1972), Dalios Tamulevičiūtės „Medėja“ (1974) ir Irenos Bučienės „Antigonę“ (1978): 1) nustatyti juose pasakojamų moters maišto istorijų santykį su ano meto sceninių moters istorijos reprezentacijų diskursu ir 2) iširti jų pasakojimo strategijų sąlyčius su „moteriškąja“ / „vyriškąja“ teatro kalbos specifika.

RAKTAŽODŽIAI: moterų režisūra, moterų teatras, moteris(-ys), vyras(-ai), feminizmas, dramaturgija, herojė / protagoništė, moters reprezentacija, *l'écriture féminine*, homogeniškumas / heterogeniškumas

Lietuviškoji moterų režisūros istorija 8-ajame dešimtmetyje įgavo naują pagreitį – tarytum išsipurtė visas marginalumo komplekso nuosėdas ir ryžtingai pareiškė ambiciją būti matoma¹. Būtent: dar 7-ojo dešimtmečio pradžioje nedrąsiai pasigirdę², o netrukus, 7-ojo dešimtmečio pabaigoje – 8-ojo dešimtmečio pradžioje, pastebimai suintensyvėję ir sustiprėję³ režisūriniai „moterų balsai“ 8-uoju dešimtmečiu tapo integralia Lietuvos teatro peizažo dalimi.

Šie moterų režisūros „paūmėjimai“ sutapo su Vakarų Europoje ir JAV įsismarkavusio feministinio teatro sąjūdžio laiku ir – bent jau tam tikra prasme – jį ataidėjo. Tačiau iš esmės jie plėtojosi atsietai nuo karščiausių feminizmo idėjų ir siekių. Lietuvos teatro režisūros moterys, nors turėjo išties geras profesinės karjeros galimybes ir jomis sėkmingai naudojosi (o galbūt kaip tik dėl to), nebuvo – ko gero,

1 Ligi tol moterų režisūros istorija iš esmės klostėsi kaip moterų diskriminacijos – jų išstūmimo (Unės Babickaitės-Graičiūnienės atvejais) arba perstūmimo į tradiciškai periferinėmis laikomas, pvz., vaikų teatro, teritorijas (Elenos Žalinkevičiūtės-Petrauskienės ar vėliau – Stefos Nosevičiūtės atvejais) – istorija; tiesa, šios istorijos tėkmę šiek tiek pakoregavo Kazimiera Kymantaitė, kuri nuo pat 1945 m. iki 1993 m. buvo *matoma* Lietuvos valstybinio akademinio dramos teatro režisierė.

2 1962 m. debiutavo Aurelija Ragauskaitė (Lietuvos valstybiniame akademiniam dramos teatre pastatė Vadimo Korostylio „Karalių Pif-Pafą, bet ne tas svarbiausia“).

3 1968 m. į Lietuvos teatro areną viena paskui kitą įžengė Natalija Ogaj (Šiaulių dramos teatre pastatė Aleksanderio Fredro komediją „Damos ir husarai“) ir Irena Bučienė (Lietuvos valstybiniame jaunimo teatre pastatė Nikolajaus Pogodino „Rudę“); 1970 m. apie save paskelbė Dalia Tamulevičiūtė (Lietuvos valstybiniame jaunimo teatre pastatė Tatjanos Jan „Mergaitę ir pavasari“); 1972 m. prisistatė Regina Steponavičiūtė (Šiaulių dramos teatre pastatė Ignatijaus Dvoreckio „Septyniolikos metų vyrą“).

nė nenorėjo / negalėjo būti – tikros „vakarietišku“ teatro feminisčių „seserys“⁴. Visų pirma jos, atrodo, nepuoselėjo intencijų kaip nors ryškiau apibrėžti, apginti ir įteisinti autentišką savo kūrybos teritoriją, t. y. įsteigti savo – moterų – teatrą – tą, kuris, lakoniškai įvardydama pagrindinį feministinio projekto užmojį rašo Sue-El-len Case, eksploatuoja „naujosios poetikos“ strategijas, leidžiančias „dekonstruoti tradicines moterų reprezentacijos bei percepcijos sistemas ir „perkelti“ moteris į subjekto poziciją“⁵. Dar daugiau: į svarbiausių Lietuvos teatro įvykių areną šios moterys žengė dažniausia ignoruodamos tai, ką, pratęsdama S.-E. Case, Jill Dolan vadina „moters vietos reprezentacijoje krize“⁶ (nors, ko gero, tiksliau būtų sakyti – ne ignoruodamos, o tiesiog atitardamos šios „krizės“ neegzistavimo oficialiojoje sovietmečio „lygių galimybių“ kultūroje idėjai) ir režisūrinės savo reputacijas kūrėsi pirmiausia kaip vyro / vyriškumo reprezentacijų istorijos – jos tąsos ar tam tikrų korekcijų – dalyvės⁷.

Kita vertus, Lietuvos teatro moterys kartas nuo karto – priešokiais, nenuosekliai, bet vis tik gana pastebimai – bandė *nukrypti* ir įteisinti alternatyvias – moters – istorijas pasakojančio teatro nišą. Bandė, žinoma, kiekviena skirtingai⁸. Ir vis dėlto bent jau vieną kartą šie jų bandymai kažkaip netikėtai sutapo, savotiškai manifestuodami moterišką „vyriškoje“ Lietuvos teatro žemėje „išsibarsčiusių“ moterų solidarumą. O būtent: 8-uju dešimtmečiu vienas paskui kitą pasirodė trys jų Anouilh'ai – Natalijos Ogaj „Euridikė“ (Šiaulių dramos teatras, 1972; parašyta 1941)⁹, Dalios Tamulevičiūtės „Medėja“ (Jaunimo teatras, 1974; parašyta 1946)¹⁰ ir Irenos Bučienės „Antigonė“ (Vilniaus akademinis dramos teatras, 1978; parašyta 1944)¹¹ – trys skirtingos, bet viena kitą ataidinčios ir savaip pratęsiančios moters istorijos, dramatinės, – formuluoja Jeano Anouilh'o kūrybos tyrėjai, – „gilaus nesuderinamumo tarp [moters] herojės ir [vyrų] pasaulio problemą“¹².

4 Šioje vietoje galima visiškai pagrįstai kalbėti apie tai, kad 7–8-ojo dešimtmečių Lietuvos moterims netikėtai atsivėrusios plačios profesinės karjeros galimybės kilo ne tiek iš feminizmo, kiek iš diegiamos sovietinės moters kaip lyderės ideologijos (plačiau apie tai žr. Marcinkevičiūtė 2011: 450).

5 Case 2008: 115.

6 Dolan 2012: 14.

7 Bent jau tokį „nuosprendį“ pateikia Lietuvos teatro istorija: A. Ragauskaitė stipriausiai pasireiškė Vinco Mykolaičio-Putino „Valdovo“ (1974) ir Balio Sruogos „Pajūrio kurorto“ (1975) inscenizacijomis, D. Tamulevičiūtė įdomiausiai atsiskleidė Sauliaus Šaltenio dramaturgijos – „Škak, mirtie, visados škak“ (1976) ir „Jasono“ (1978) – spektakliais, I. Bučienė reikšmingiausiai pasisakė Arthuro Millerio „Kainos“ (1970) ar Johno Millingtono Synge'o „Narsuolio iš Vakarų pakrantės“ pastatymais, etc.

8 Plačiau apie 8-ojo dešimtmečio Lietuvos moterų teatrą kaip apie savotiškas moterų teatro „salas“ žr. Marcinkevičiūtė 2011: 450–456.

9 Kurdama šį spektaklį N. Ogaj bendradarbiavo su trimis vyrais: jo scenografija rūpinosi dailininkai Igoris Markarjevičius ir Antanas Krištopaitis, o muziką parinko Aleksejus Vasinas.

10 Šį spektaklį D. Tamulevičiūtė kūrė kartu su dailininke Viktorija M. Šinkūniene.

11 Statydamą šį spektaklį I. Bučienė bendradarbiavo su dviem moterimis – scenografe Virginija Idzelyte bei kostiumų dailininke Gražina Rameikaite – ir vienu vyru – kompozitoriumi Alfredu Klimu.

12 Gassner, Quinn 2002: 303.

Nepripažinimas: maištininkės pozicija

J. Anouilh'o dramaturgija, žinoma, priklauso ne specifinę moterišką (juo labiau – ne feministinę), o universalią egzistencinę problematiką analizuojančios – lytiškai nespecifikuotos / „androginiškos“ – dramaturgijos teritorijai: jo moterys protagonistės iš esmės yra (be)translytės – tiesiog moteriškus vardus įgavusio „to paties klasikinio dramos herojaus [pvz., Hamleto], kuris, pasak dramatologų, atsiduria susiteršusio (suteršto) savo būties ir tikslo grynumo akistatoje“, versijos¹³.

Vis dėlto 8-ojo dešimtmečio Lietuvos moterų teatre ši J. Anouilh'o „androgenika“ neišvengiamai aptirpo. Į jo areną įžengusios jaunos, gražios ir stiprios, nors dar tik pradedančios, plačiau dar nežinomos, dar „šviežios“ moterys, kurių moteriškumas, nepaisant nekupiūruotų J. Anouilh'o užuominų apie translytiškumą¹⁴, nekėlė jokių abejonių, – Kristina Andrejauskaitė-Euridikė, Vanda Marčinskaitė-Medėja¹⁵ ir Eglė Gabrėnaitė (šiek tiek vėliau – ir Regina Arbačiauskaitė)-Antigonė – egzistencinėms / egzistencialistinėms „susiteršusio būties ir tikslo grynumo akistatų“ istorijoms suteikė akivaizdžių moters istorijos prasmę¹⁶.

13 Gassner, Quinn 2002: 303. Šia prasme visiškai dėsninga, kad J. Anouilh'o dramaturgija – nei Lietuvoje, nei anapus jos ribų – niekada nebuvo išskirtinė moterų „nuosavybė“; veikiau priešingai – ją sistemingai „savinosi“ vyrai (plg.: lietuvišką sceninę J. Anouilh'o recepciją pradėjo Igoris Ivanovas („Žana (Vyturys)“, Jaunimo teatras, 1967), Vaclovas Blėdis / Juozas Miltinis („Keleivis be bagažo“, Panevėžio dramos teatras, 1969) ir Mamertas Karklelis („Vagių balius“, Šiaulių dramos teatras, 1971); po „anujiško“ moterų sujudimo jį statė Jonas Vaitkus („Antigonė“, Kauno dramos teatras, 1986; atnaujinta 1989 m. Vilniaus akademiniam dramos teatre), Algimantas Pociūnas („Orniflis, arba Lengvas vėjelis“, teatras „Vaidila“, 1994), Stanislovas Rubinovas („Orkestras“, Kauno jaunimo kamerinis teatras, 2001), etc.).

14 Pvz., Medėja: „O saule – jeigu aš tikrai iš tavęs kilusi, – <...> kodėl mane padarei moterimi? Kam šitos krūtys, tasai silpnumas, toji žaizda, prasivėrusi giliai viduje? Ar ne gražus būtų buvęs jaunuolis Medėja? <...>. Moteris! Moteris! Kalė! Kūnas, sutvertas iš saujos purvo ir vyro šonkaulio!“ (Anuji 1974: 7–8); Auklė Antigonei: „Betgi tu neatrodei kaip kitos, nesikraipai kiaurą dieną prieš veidrodį, nesidažai lūpų, nesistengi atkreipti į save dėmesio. <...> Amžinai su ta pačia suknele, prastai susišukavusi...“; Antigonė: „Aš ir taip pakankamai prisiverkiau, kad esu mergina“ (Anouilh 1978: 4–5, 10); etc.

15 Tiesa, D. Tamulevičiūtės protagonistės pasirinkimas rėmėsi kiek kitokiais kriterijais: antracilių charakterinių vaidmenų atlikėja V. Marčinskaitė buvo „tik pradedanti“ siauresne – stiprių dramatiškų herojų įkūnijimo – prasme; būtina pridurti, kad, leisdamai jai šitaip pradėti, D. Tamulevičiūtė metė drąsų iššūkį aktorių naudojimo standartams – savaip pratęsė jokių stereotipų nepripažįstančią Medėją.

16 Plg. su „universaliais“ – arba, kaip dažnai apie juos buvo sakoma, „intelektualiais“ – vyrų Anouilh'ais, kurie pabrėžtinai ignoravo moters kaip spektaklio protagonistės poziciją: pasak Danos Rutkutės, I. Ivanovo „Žanoje (Vyturyje)“ „ryškių ir išbaigtų charakterių apskritai nebuvo – ir ne todėl, kad nė vienas aktorius <...> nebūtų sugebėjęs tokių sukurti, o todėl, kad režisierius nekėlė aktoriams tokio uždavinio – pasikliaudamas autoriumi, kuriam daugiau rūpėjo parodyti kiekvieno veikėjo santykį su pagrindiniu pjesės konfliktu, negu piešti išbaigtus gyvenimiškus charakterius [Žana d'Ark vaidino Elvyra Žebertavičiūtė]“ (Žano Anujo „Vyturys“ 1967: 18); anor Egmonto Jansono, J. Vaitkaus „Antigonėje“ taip pat niekas neišsiskyrė: „normalūs, kasdieniški vaikinai ir merginos“, visą laiką užmerktom akim sėdintys ant „juodų aukštom atkaltėm kėdžių“, pasakojo istoriją, kurioje „nėra teisių ir neteisių, kur tiesa ir melas, idealizmas ir pragmatizmas turi lygias teises, kur viskas reliatyvu, viskas supainiota, sumazgyta ir suraizgyta [Antigonę vaidino Ingeborga Dapkūnaitė, o vėliau – Diana Anevičiūtė, Neringa Bulotaitė, Ramūnė Skardžiūnaitė]“ (Jansonas 1986: 3); etc.

Dar daugiau: šios moterys režisūros valia įkūnijo, regis, ne tik / ne tiek „susiteršusio savo būties ir tikslo grynumo akistatą“, bet ir / kiek poleminio santykio su vyrų / vyriška pasaulio tvarka galimybę. T. y. moterys režisierės savo herojėms pabrėžtinai atkakliai teigė moters teisę į būtį anapus vyrų / vyriško dominavimo ribos, o tiksliau – anapus vyrų reprezentuojamos „nuobodulio visuomenės“, parafrazuojant vėlyvojo sovietmečio (1964–1984) Lietuvą apibendrinančią Tomo Vaisietos metaforą¹⁷, slenksčio. Štai: klajojančios trupės aktorė Euridikė, – pasakojo N. Ogaj, – provincijos stoties geležinkelio bufete netikėtai įsimylėjo klajojančią muzikantą Orfėją (Pranas Piaulokas), bet vieną dieną lygiai taip pat netikėtai nuo jo pabėgo – kaip ir prieš tai nuo savo impresarijaus Diulako (Stasys Paska), o paskui sugrįžusi skausmingai atsitrenkė į vyrų / vyriškos logikos rėmus („Ak, kaip sunku, kaip sunku amžinai viską [jums – vyrams] aiškinti“¹⁸) ir finale, prasižengdama J. Anouilh'o nurodymams, darsyk pabėgo, galutinai palikdama Orfėją „gyventi ordinarinių žmonių visuomenėje, tame banalybės, praktiškumo pasaulyje“, kuriame, formulavo Egmontas Jansonas, „nėra vietos [moters įkūnijamai į „pasiaiškinimų“ žodžius nesutelpančiai] meilei ir teisybei“¹⁹. Meilės emigrantė Medėja, it tąsyk vis dėlto apsigalvojusi, pasilikusi ir netrukus dėl to pasigailėjusi Euridikė, – N. Ogaj tarytum tęsė D. Tamulevičiūtė, – tiesiog duso nuo pasibodėjimo visais „jais“ („Kažkas juda manyje, <...> kažkas, sakąs „ne“ jų džiaugsmui tenai, kažkas, sakąs „ne“ jų laimei“) ir svajojo apie kitą, kitokį pasaulį („Norėčiau rasti šalį, kurioje Medėja būtų valdovė“, kurioje „nebūtų nieko, ko Medėja negalėtų padaryti“²⁰), kol galiausiai ryžtingai sukilo prieš savo Jasoną (Rolandas Butkevičius), prieš Kreontą (Jonas Pakulis) – ateities Jasoną, prieš visus, kurių „tiesa, – rašė Audronė Girdzijauskaitė, – kiekybiškai dominuoja, kurių rankose jėga – galimybė leisti įstatymus, valdyti“: pasidavusi „aistringam [savo sielos] šauksmui“, ji „sugriovė viską ir padarė tai negailėstingiausiu, žiauriausiu būdu“²¹. Karaliaus Oidipo duktė Antigonė, – savotiškai reziumuodama, kalbėjo I. Bučienė, – nebekartojosi Medėjos jaunystės klaidų – nebetikėjo „jasonais“: ji iš anksto atsisakė suprasti, įsitraukti ir pritapti („Aš nenoriu suprasti. <...> Aš čia atėjau ne suprasti. Aš čia atėjau pasakyti jums „ne“ ir numirti“²²), o „mirties akivaizdoje, klausydamasi konformistinių [savo dėdės] Kreonto (Juozas Meškauskas, vėliau – ir Henrikas Kurauskas) pafilosofavimų“,

17 Žr. Vaisieta 2012.

18 Anujis 1972: 80.

19 Jansonas 1972: 6. Beje, ši ryžtinga „Euridikės“ finalo korekcija sukėlė gana karštas diskusijas; po Šiaulių dramos teatro gastrolių Vilniuje vykusiam aptarime kritikai ginčijosi: Irena Aleksaitė „polemizavo su tokiu [N. Ogaj] sprendimu, laikydama jį menkinančiu [pabr. – Š. T.] J. Anouilh'o filosofiją bei Orfėjo charakterį, tuo tarpu kiti – Irena Veisaitė, E. Jansonas – teigė, kad ši metamorfozė esanti prasminga, pateisinta, gal būt, suteikianti spektakliui net daugiau tragizmo“ (Svarstant šiauliečių problemas 1972: 3).

20 Anujis 1974: 4, 9.

21 Girdzijauskaitė 1975: 6.

22 Anouilh 1978: 36.

net stigdama žodžių gynė savo pasirinkimą, kai it pašėlusi – maištaujančios moters poziciją pabrėžiančias režisūrinės intervencijas referavo kritika – rašė ir rašė kreida ant sienos „Ne Ne Ne...“²³.

Šia prasme moteriškoji J. Anouilh'o trilogija ženklino radikalią moters *representacijos* pastangą. T. y. ji ženklino ryžtingą 8-ojo dešimtmečio moterų režisūros atsiskyrimą nuo moters viktimizacijos istorijų „epochos“ – „moteriškaisiais“ 5–6-ojo dešimtmečių Kazimieros Kymantaitės spektakliais (Žemaitės „Marčia“ (1945), Antano Vienuolio „Paskenduole“ (1956), etc.²⁴) paskelbtos „epochos“, į kurią, tiesa, jau buvo pradėjusios kėsintis 8-ojo dešimtmečio pradžioje moterų teatro repertuare pamažu besitvirtinusios komplikuotos moterų kasdienybės istorijos (pvz., D. Tamulevičiūtės režisuota Enno Vetemaa „Vakarienė penkiems“, 1972²⁵) ar (virš, trans)kasdieniški moters ekscentrizmo siužetai (pvz., I. Bučienės režisuotas Karelo Čapeko „Makropulo receptas“, 1973²⁶), – ir savotišką jos solidarizavimąsi su naujos – moters maišto istorijų – „epochos“ steigtimi.

Kita vertus, šios naujos maišto istorijų herojės vis dėlto nebuvo radikaliai, apčiuopiamai naujos. Visų pirma jos atspindėjo „vyriškos“ simbolizacijos / universalizacijos / abstrahacijos, o ne „moteriškos“ konkretizacijos / lokalizacijos / specifikacijos polėkį. T. y. jos įkūnijo *anoniminę* – mitinę, mistinę, transcendentinę – moterį, kuri, liberaliajam oponuojančio materialistinio feminizmo požiūriu, iš esmės pratęsė vyrišką „nesančios moters“ tradiciją ir šia prasme reiškė ne maišto prieš vyrų / vyrišką pasaulio sanklodą, bet – priešingai – susitaikymo su ja gesta²⁷. Dar įdomiau: moteriškosios J. Anouilh'o trilogijos raidoje šis gestas – šis „nesančios moters“ atpažinimo ir pripažinimo aktas – vis stiprėjo. Būtent: konkrečios istorinės-geografinės moters realybės kontūrai, kurie, regis, gana aiškiai prasišvietė pro išorinį N. Ogaj „Euridikės“ herojės pavidalą formavusį (šiuo-)tuolaikinės moters įvaizdį²⁸, D. Tamulevičiūtės „Medėjos“ protagonistės neapibrėžtume – savotiškame jos „tarpiškume“ ar „mišrume“, įprasmintame visų pirma pabrėžtinai eklektiška kostiumo dizaino retorika, – tarytum aptrupėjo²⁹, o I. Bučienės „Antigonėje“ galiausiai visiškai nutolo – ištirpo. Savaip paradoksalu: I. Bučienės Antigonė gerokai garsiau, stipriau ir įtaigiau už savo pirmtakes sakė savo „Ne“, tačiau nebuvo

23 Jonaitis 1979: 18.

24 Plačiau žr. Girdzijauskaitė 1983: 37–47, 56–67.

25 Plačiau žr. Vasinauskaitė 2006: 105–107.

26 Plačiau žr. Aleksaitė 2006: 63–64.

27 Plačiau apie feminizmą tipologijas ir jų skirtumus žr. Case 2008: 62–94; Dolan 2012: 1–18; Carlson 1993: 527–535.

28 Ko gero, būtent šis konkretus įvaizdis buvo tai, kas savaip tolimo nuo J. Anouilh'o ir „vyriškai“ kritikai atrodė kaip jo trivializacija: „K. Andrejauskaitė, – rašė E. Jansonas, – dar ne visuomet pajėgia perprasti sudėtingą Ž. Anujo dramaturgijos formą, pernelyg tiesmukai sprendama [kai kurias] scenas“ (Jansonas 1972: 6).

29 „Moteriškoji“ kritika šitai iškart pastebėjo ir įvardijo kaip konkretizacijos stoką: „skirtingo stiliaus [Medėjos ir kitų herojų] kostiumai nevykę, – rašė A. Girdzijauskaitė, – <...> jie primena estradinius kostiumus ir su konkrečiais personažais neturi jokio ryšio“ (Girdzijauskaitė 1975: 6).

pavojinga, nes buvo *ne čia* (arba – buvo tik balsas, bet ne kūnas); basa, lengvu, baltu chitonu aprengra, ji, kaip ir jos sesuo Ismenė – būsimoji Antigonė (Vaiva Mainelytė), egzistavo akivaizdžiai anapus visų (šiuo-)tuolaikinių vyrų pasaulio „dress kodų“, t. y. egzistavo kaip simbolinė netikro – prarasto / susvajoto-susapnuoto / utopinio – erdvėlaikio užuomina³⁰.

Žinoma, tai reiškė laipsnišką atrastos maištininkės pozicijos atsisakymą. Kitaip sakant, moteriškojoje J. Anouilh'o trilogijoje pasakojama moters maišto istorija, kuri plėtojosi kaip vis ryškesnė „nesančios“ moters maišto istorija, vis akivaizdesnė buvo ir „nesančio“ – neįmanomo arba tik retoriškai įmanomo – maišto istorija³¹. Šia prasme Lietuvos teatro moterų režisūra savaip pasidavė – tarytum užgniauzė, pasitelkiant prancūzų feministės Héléne Cixous metaforą, medūzos juoko energiją.

Prisitaikymas: ne Medūzos balsas

1975 m. pasirodžiusiame manifestiniame savo esė „Medūzos juokas“ („Le Rire de la Méduse“) H. Cixous įkvėptai paragino moteris susitelkti naujo – moteriško – tekstualumo steigčiai: „moteris turi rašyti save <...> – perkelti save į tekstą“³².

Tam tikra prasme 8-ojo dešimtmečio Lietuvos teatro režisūros moterys tai girdėjo. Ko gero, galima galvoti: scenoje perrašydamos J. Anouilh, jos savaip rašė ir save – savo nuoskaudas, savo lūkesčius, savo įsitikinimus, savo įsivaizdavimus, etc. Nors, tiesa, kalbėti apie konkretesnę identifikacijos ar empatijos santykį įmanoma, regis, tik I. Bučienės +atveju³³: „Antigonė“, pasak Irenos Aleksaitės, jai buvo „ypač artima pjesė“, „leidusi aistringai teigti savo tiesą, savo idealus“³⁴; E. Gabrėnaitės

30 Šitą I. Bučienės moterų keistumo ar nerealumo įspūdį tiksliai ir gražiai perteikė Valdas Vasiliauskas, palygindamas Antigoną su „žvėreliu“, patekusių į „beviltišką situaciją“ (Vasiliauskas 1979: 5).

31 Šioje vietoje, aišku, galima kalbėti ir apie implikacijas, kilusias dėl skirtingų moterų režisierių pozicijų organizacinėse ano meto teatro struktūrose. O būtent: I. Bučienė – kitaip nei N. Ogaj, kuri, statydama „Euridikę“, vadovavo Šiaulių dramos teatrui, ar D. Tamulevičiūtė, kuri, pastačiusi „Medėją“, tapo Jaunimo teatro vyriausiąja režisierė – visą laiką buvo tik viena iš „pavaldžiųjų“ hierarchinės Vilniaus akademinio dramos teatro sistemos dalių ir, regis, aiškiai juto bet kokios pasipriešinimo galimybės nebuvimą („Dvasinė ramybė, kūrybinė rimitis, – vėliau prisiminė ji, – Akademiniam teatre niekada neviešėjo. Priešingai, čia nuolatos tvyrojo nerimas, baimė, įtarumas, nepasitikėjimas vienas kitu, atvira žiauri **nemeilė** [išskirta – I. B.] kitaip galvojantiems. <...> [Teatro meno vadovas ir vyriausiasis režisierius Henrikas Vancevičius], nejučia jausdamasis už teatro sienų, buvo labai tvirtas pačiame teatre. Tėviškai atlaidus ir minkštas visiems pataikūnams, kantriai „auklėjantis“ visus atskalūnus, siekiantis **absoliučios vienvaldystės** [pabr. – Š. T.] teatre“ (Bučienė 2001: 37).

32 Cixous 1976: 875.

33 Nėgi priešingai – N. Ogaj ir D. Tamulevičiūtės atvejais galima kalbėti apie savotiškos (dis-)identifikacijos ar (dis-)empatijos (o gal tiesiog kruopščiai slepiamos identifikacijos ir empatijos?) santykį: matyt, neatsitiktinai N. Ogaj iškart po savo „Euridikės“ ėmėsi Pedro Calderóno komedijos „Dama vaiduoklė“ (1973), kuri tarytum sklaidė – žaismingai parodijavo – moters maišto patosą (juo labiau kad būtent K. Andrejuskaitė joje vaidino „nematomąją“, „vaiduokliškąją“ Donją Anhelą – „išvirkščiąją“ Euridikę); D. Tamulevičiūtė su Medėja apskritai daugiau nebeturėjo nieko bendra – nuo jos tarsi pabrėžtinai atsiribojo, o savąja *alter ego*, regis, pasirinko aktorę Nijolę Gelžinytę (plačiau žr. Marcinkevičiūtė 2011: 452–453) – tam tikra prasme „išvirkščiąją“ V. Marčinskaitę.

34 Aleksaitė 2006: 68.

Antigonę, Ramunės Marcinkevičiūtės nuomone, galima drąsiai „laikyti simboline I. Bučienės teatro moterimi“³⁵.

Kita vertus, šis idėjinio artimumo ryšys – akivaizdu – pasiliko anapus tekstu-
alumo specifikos: nelėmė jos. T. y. moteriškosios J. Anouilh'o trilogijos „rašymo“
būdai esmingai skyrėsi nuo *l'écriture féminine* strategijų – nuo to, ką turėjo omenyje
H. Cixous, kalbėdama apie „jungimo, reguliavimo, homogenizavimo“ principo
išsisklaidymą „medūziškoje“ heterogeniškumo laisvėje, kuri įteisina „nesenkantį
nuolatinių susidūrimų ir daugybinių transformacijų – vieno į kitą, kito į dar
kitą: t. y. nesibaigiančio „tarp“ – plukdomą srautą“, tekantį „daugybe kryptių“,
provokuojantį „daugybę reikšmių“ ir aidintį „daugybe kalbų“³⁶. Žinoma, tai jokių
būdu nereiškia, kad Lietuvos teatro moterų Anouilh'ų *l'écriture* buvo vien tik
kontra-*l'écriture féminine*. Nebuvo: vyrų / vyrišką logocentrizmą (mąstymo kon-
ceptualumą) atakuojantis moteriškas daugybiškumas / „srautiškumas“ (akoncep-
tualumas) tam tikra prasme jame atsispindėjo. Ir visų pirma, ko gero, kaip tyčinė
ar netyčinė šių Anouilh'ų protagonistė atotrauka nuo įsipareigojimų nuosekliai
psichologinei vaidmens logikai³⁷. Regis, būtent apie tai kalbėjo ano meto teatro
kritika, kai – visiškai dėsninga: iš pradžių abejodama, bet palaipsniui vis entu-
ziastingiau pritardama – pabrėžė sceninį herojės „išloginimą“ – jos *jausmiškumo*
išlaisvinimą: „K. Andrejauskaitė daugiau gilinasi į jausmų pasaulį [pabr. – Š. T.],
neieškodama loginio savo herojės poelgių pagrindo“, – dar šiek tiek kritiškai
Euridikę reflektavo E. Jansonas³⁸; „Medėjos charakterio liniją V. Marčinskaitė
perduoda labai ekspresyviai, ir ta ekspresija nestokoja jausmo [pabr. – Š. T.]“, – jau
akivaizdžiai palaikydama rašė A. Girdzijauskaitė³⁹; „E. Gabrėnaitė [Antigonėje]
pateikia mums visą išgyvenimų spektrą [pabr. – Š. T.] – čia ir vitališka gyvenimo
meilė, ir tragiškos atomazgos suvokimas, ir pasiryžimas eiti iki galo, ir panieka
kiekvieną žingsnį apskaičiuojantiems žmonėms, ir neapykanta tiems, kas negali
pasakyti „ne!“ <...>, ir tragiška vienatvė, ir fizinė mirties baimė“, – neslėpdamas
susižavėjimo, formulavo Eugenijus Jonaitis⁴⁰.

Ir vis dėlto neįmanoma užginčyti: šis jausminis daugialypiškumas / daugiakryp-

35 Marcinkevičiūtė 2011: 455.

36 Cixous 1976: 882, 883, 885.

37 Beje, feministinės teatro teorijos teigia esminį nuoseklios psichologinės vaidmens kūrimo metodologijos ir moteriškos prigimties nesutapimą: „psichologinio personažo konstravimo būdai, besiremiantys Konstantino Stanislavskio technika“, – rašo S.-E. Case, – moterims absoliučiai netinka – „jie savotiškai engia moterį aktorę, sprausdami ją į sistemą, sugestijuojančią neadekvačią sceninę moters reprezentaciją“ (Case 2008: 122).

38 Jansonas 1972: 6.

39 Girdzijauskaitė 1975: 6.

40 Jonaitis 1979: 17–18. Plg. su kitokia – „vyriškai“ kritine – Vilniaus akademinio dramos teatro aktoriaus Laimono Noreikos pozicija „moteriško“ heterogeniškumo atžvilgiu: „Šiandien žiūrėjau iš salės [„Antigonę“], – pasakoja jis savo dienoraščiuose, – ir tiesiog stebėjau jos [I. Bučienės] bėdas. Ji išmintinga moteris, žino, ko nori. <...> Bet ji pati ar nesuvokia, kaip svarbu veiksmo linijas nusibrėžti, vaidmens partitūrą „sulasinėti“, o gal mano, kad čia vien aktoriaus darbas, o gal laiko tai bergždžiu darbu“ (Noreika 1999: 140–141).

tiškumas labiau išsitemo „vyriškuose“ logocentrinio / konceptualiai įcentrinto teatro modelio rėmuose, negu laučė ir griovė juos. Tiksliau sakant, moteriškoji J. Anouilh'o trilogija aiškiai rėmėsi nuoseklia konflikto raida pagrįsto teatro kalbos principais (neabejotinai implikuojamais pačios J. Anouilh'o dramaturgijos) ir šia prasme savotiškai oponavo iš *l'écriture féminine* gimstančiam „medūziškam“ neišsenkančių „perteklių, transgresijų ir metamorfozių“ teatrui – teatrui, kuris, analizuodama H. Cixous ir režisierės Ariane'os Mnouchkine bendradarbiavimą „Indiadoje, arba Jų sapnų Indijoje“ („L'Indiade, ou l'Inde de leurs rêves“, 1987), rašo Judith G. Miller, „atsisako priežastinės logikos ir linijinės veiksmo plėtotės; privilegijuoja ambivalentiškus charakterius su įvardijimams sunkiai pasiduodančiomis psichologinėmis motyvacijomis ir lytiškumo identifikacijomis; išsprogdina mimetinius laiko ir erdvės rėmus; vengia įprasminti dialogą kaip svarbiausią komunikacijos įrankį“⁴¹. Paradoksalu, tačiau šia prasme kur kas „moteriškiau“ Lietuvos teatro režisūros moterys „rašė“, kai režisavo, pvz., Samuilą Maršaką (N. Ogaj „Katės namai“, 1970), S. Šaltenį (D. Tamulevičiūtės „Škak, mirtie, visados škak“ ir „Jasonas“) ar James M. Barrie (I. Bučienės „Piteris Penas“, 1976), t. y. kai režisavo ne moterų ar moterų ir vyrų santykių, bet keisto „tarpinio“ herojaus (gyvūno, paauglio, berniuko) istorijas, kurios steigė keistą „tarpinį“ vaikų / paauglių / vaikystės pasiilgusių suaugusiųjų teatro žanrą: būtent jos, oficialiai „ne visai rimtos“, savaip periferinės, leido nebaudžiamai išsprūsti iš konceptualaus režisūrinio teatro konvencijų ir su pasimėgavimu atrasti heterogeniško – bent jau už įprastą heterogeniškesnio – žaismės / fantazijos / improvizacijos teatro laisvę⁴².

J. Anouilh pasirodė bešąs pernelyg atsparus heterogenizuojančiam „medūzos juoko“ užkratui – neįveikiamas. Nors, tiesa, Lietuvos teatro moterys, regis, nė neturėjo intencijų jį įveikti – nesitapatino su žudančiomis „medūzomis“: pasakodamos maištingų J. Anouilh'o moterų istorijas, jos veikiau mėgino *prisitaikyti* nei maištauti – rinkosi paklusti „vyriškos“ teatro kalbos tvarkai, o ne mesti jai iššūkį ir kurti savo. Tiksliau sakant, jos ryžtingai pasiūlė pakeisti teatro protagonisto lytį, tačiau lygiai taip pat ryžtingai atsisakė gilintis į potencialių lyties ir kalbos sąsajų galimybes – tarytum atšaukė pirminę lyčių skirtumo hipotezę. Šia prasme moteriškoji J. Anouilh'o trilogija savotiškai simbolizavo sukilusios „medūzos“ sutrikimą / įstrigimą. Galima tik pridurti: jį labai tiksliai, labai vykusiai apibendrino iš esmės nevykusi finalinė

41 Miller 1999: 132.

42 O „legalaus“ / „rimtojo“ teatro teritorijoje moterys turėjo – ir dažniausia, regis, stengėsi – laikytis griežto konceptualios teatro kalbos „etiketo“; kritika tai kruopščiai prižiūrėjo, atrodo, tik ir laukdama progos išbarti moteris už režisūros akonceptualumą (t. y. „nevyriškumą“) – už anapus minties / prasmės perkeliančią stiliaus savitiksliskumą (žr. „Euridikę“ pasekusių N. Ogaj spektaklių pagal P. Calderoną ar Jevgenijų Švarcą kritiką (Mareckaitė 2006: 304–305)), už prasilenkimą su autoriaus-vyro idėjomis ar savos autorinės koncepcijos miglotumą (žr., pavyzdžiui, I. Bučienės režisuotą Friedricho Dürrenmatto „Vaidinam Strindbergą“ (1974) ar Antono Čechovo „Vyšnių sodą“ (1978) kritiką (Aleksaitė 2006: 65–68)), už prasminės visumos nebuvimą – negebėjimą jos „surinkti“ (žr., pavyzdžiui, D. Tamulevičiūtės pastatytos A. Čechovo „Žuvedros“ (1979) kritiką (Vasinauskaitė 2006: 121–124)), etc.

D. Tamulevičiūtės „Medėjos“ metafora – auksu blizgančiuose tinkluose įsipainiojusios „medūziškos“ herojės įvaizdis⁴³...

Gauta 2016 05 11
Priimta 2016 05 18

Literatūra

1. Aleksaitė, I. Valstybinis akademinis dramos teatras. *Lietuvių teatro istorija. Trečioji knyga. 1970–1980*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2006.
2. Anouilh, J. *Antigonė* (pjesės vertimo į lietuvių kalbą rankraštis; vertė A. Gudelis). Vilnius: LMTA IV rūmų bibliotekos archyvas, 1978.
3. Anuji, Ž. *Medėja* (pjesės vertimo į lietuvių kalbą rankraštis; vertė D. Linčiuvienė). Vilnius: LMTA IV rūmų bibliotekos archyvas, 1974.
4. Anujis, Ž. *Euridikė* (pjesės vertimo į lietuvių kalbą rankraštis; vertė J. Keliuotis). Šiauliai: Šiaulių dramos teatro archyvas, 1972.
5. Bučienė, I. Mano darbas Akademiniam dramos teatre. *Menotyra*. 2001. 1(22).
6. Carlson, M. *Theories of the Theatre (A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present)*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993.
7. Case, S.-E. *Feminism and Theatre*. Reissued edition with a foreword by E. Aston. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
8. Cixous, H. The Laugh of the Medusa. *Signs*. 1976. 1(4).
9. Dolan, J. *The Feminist Spectator as Critic*. Second edition. The University of Michigan Press, 2012.
10. Gassner, J.; Quinn, E. (editors). *The Reader's Encyclopedia of World Drama*. Mineola, N.Y.: Dover Publications, 2002.
11. Girdzijauskaitė, A. *Kazimiera Kymantaitė*. Vilnius: Mintis, 1983.
12. Girdzijauskaitė, A. Nuo Medėjos iki Jasono. *Literatūra ir menas*. 1975 02 15, 7(1472).
13. Jansonas, E. Mitas ir tiesa apie Euridikę ir Orfeją. *Literatūra ir menas*. 1972 07 29, 30(1339).
14. Jansonas, E. Pirmieji jaunųjų spektakliai. Laiškai iš Kauno dramos teatro. *Komjaunimo tiesa*. 1986 02 2, 37(10442).
15. Jonaitis, E. Nedidukė mergaitė... [sezono vaidmenys]. *Kultūros barai*. 1979. 8(176).
16. Marcinkevičiūtė, R. Patirčių realizmas. *Patirčių realizmas. Dalios Tamulevičiūtės kūrybinės biografijos studija*. Vilnius: Kultūros barai, 2011.
17. Mareckaitė, G. Šiaulių dramos teatras. *Lietuvių teatro istorija. Trečioji knyga. 1970–1980*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2006.
18. Miller, J. G. Medusa and the Mother / Bear: the Performance Text of “L’Indiade”. *Collaborative Theatre: The Théâtre du Soleil Sourcebook*. Compiled and edited by D. Williams. London and New York: Routledge, 1999.
19. Noreika, L. *Aktorius dienoraščiai*. Vilnius: Scena, 1999.
20. Svarstant šiauliečių problemas. *Literatūra ir menas*. 1972 09 23, 38(1347).
21. Vaisieta, T. *Society of Boredom: Lithuania in the Late Soviet Period (1964–1984)*. Summary of Doctoral Dissertation. Vilnius: Vilnius University, 2012.
22. Vasiliauskas, V. Taip ir ne. *Literatūra ir menas*. 1979 05 5, 18(1792).
23. Vasinauskaitė, R. Valstybinis jaunimo teatras. *Lietuvių teatro istorija. Trečioji knyga. 1970–1980*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2006.
24. Žano Anujo „Vyturis“. *Kultūros barai*. 1967. 6(30).

43 Tai buvo „labai jau dirbtina“, – rašė A. Girdzijauskaitė, – ir „kvepėjo <...> butaforijos cechu“, „finalinė Medėjos scena <...> neteko jėgos ir tikrumo“ (Girdzijauskaitė 1975: 6).

Šarūnė Trinkūnaitė

(Non-)Rebellious?: Three Jean Anouilh's plays in the Lithuanian women theatre in the 1970s

Summary

Three Jean Anouilh's plays staged by Lithuanian women theatre directors in the 1970s – “Eurydice” by Natalija Ogaj (1972), “Medea” by Dalia Tamulevičiūtė (1974) and “Antigone” by Irena Bučienė (1978) – signalled a visible shift in the Lithuanian history of woman's representation on stage: they discarded the image of a victimized woman for a rebellious one. However, the new rebellious woman was increasingly marked rather as a “non-existing” one – just as a sign of lost or utopian time-space, which also meant a gradual refusal of the rebel's position. In a way, this ambivalence of rebellion-conciliation or challenge-surrender was echoed on the level of language specificities in these productions: they obviously privileged “feminine” alogic and emotional multidimensionality instead of “masculine” successive development in the display of the characteristics of their protagonists, though in general they tried to follow the authoritative rules of a logo-centric/conceptual/mono-vocal theatre language that resisted “feminine” heterogeneity, fluidity and constant transformativity. Speaking in Hélène Cixous's terms, Lithuanian women theatre directors discovered, but at the same time as though suppressed the liberating energy of “the laugh of the medusa”.

KEY WORDS: women theatre direction, women theatre, woman/women, man/men, feminism, dramaturgy, female hero/female protagonist, representation of woman, *l'écriture féminine*, homogeneity/heterogeneity