

(NE)ARTIMAS MIESTAS: LIETUVIŠKOS ERDVĖS PROBLEMA ŠIUOLAIKINIAME LIETUVOS TEATRE

Reikšminiai žodžiai: nacionalinė tapatybė,
šiuolaikinis Lietuvos teatras, šiuolaikinė
dramaturgija, lietuviška erdvė.

Nacionalinis teatras, jo spektakliai ir žiūrovai tradiciškai siejami su sumažintu tautos atspindžiu, forumu, kuriame sprendžiama nacionalumo problema. Paskutinįjį XX a. ir pirmąjį XXI a. dešimtmečiais gausėjančios teatro tapatybės sampratos neišvengiamai apima ir platesnes teatro nacionalumo bei teatro vaidmens nacionalinės tapatybės konstravime problemas. Tad kintamą socialinį, politinį ir kultūrinį posovietinės Lietuvos teatro foną galima laikyti prielaida ir paskata naujam nacionalinės tapatybės dėmenų apmąstymui ir įvertinimui.

Šiuo požiūriu posovietinės Lietuvos kultūros erdvėje galima išvelgti dvi skirtingas pozicijas, kurių esmę sudaro *nacionalinės* ir *transnacionalinės* tapatybės sklaida. Naujausi sociologiniai tapatybės reikšmių tyrimai Lietuvoje atskleidžia, kad žmonių, idėjų, technologijų ir kultūrų mobilumą provokuojantys globalizacijos procesai, įterpdami vis daugiau bendrakultūrių elementų į lokalias sociokultūrinės erdves, esmingai apsunkina unikalių, išskirtinių „savų“, lengvai identifikuojamų socialinių ribų paiešką. Reikšminga tai, kad, siekiant apibrėžti svarbiausius lietuvių tautinės tapatybės bruožus, sureikšminama moralinė-emocinė tapatybės dimensija, neretai virstanti lemiamu tautinės tapatybės kriterijumi¹. Kai stabilios ir homogeniškos nacionalinės tapatybės vaizdiny neatitinka dinamiškos, daugialkambės, multikultūrinės ir polietinės realybės, atitinkamai nacionalinės ir transnacionalinės tapatybės problema įgauna pamatinės moralinės-etinės priešpriešos statusą.

Homogeniškos nacionalinės tapatybės problematiką šiuolaikiniame Lietuvos teatre žymi tradicijos tąsa, ir pagrindiniu iššūkiu jai tampa paradigminė slinktis nuo „gamintojų“ prie „vartotojų“ visuomenės etinės sanklodos. XIX a. pab.–XX a. susiformavusi lietuvių teatro funkcijų koncepcija buvo esmingai veikiamą XIX a. savito mentaliteto modelio, kurio etosą formavo darbo etika, darbą suvokusi kaip moralinį imperatyvą. Gaminti, t. y. dirbti, buvę tolygu atlikti visuomeninę funkciją². Gaminimą implikuojantis etosas atsispindėjo ir prieš Pirmąjį pasaulinį karą sukonstruotoje teatrinės produkcijos sampratoje: teatras savo specifinėmis priemonėmis privalėjo generuoti lietuvių bendruomenę³. Tarpukariu Lietuvos teatro scena tapo įtakinga lietuvių visuomenės emancipavimosi proceso dalyve: bandymams inscenizuoti modernų, „europietišką“ gyvenimo būdą teatras tiekė nuorodas modernios tapatybės „fasadui“ – „dekoracijoms“, „išorei“ ir „raiškos būdams“⁴. Vėliau sovietinė ideologija suformavo specifinio politiškumo ir nacionalumo ilgesį, marginalizuojantį „neliaudinius“, „netautinius“, lietuviybės prasme neautentiškus diskursus⁵. Po 1990 metų nacionalinės tapatybės idėja teatre iškyla nepakitusi, tačiau paskutiniojo XX a. ir pirmojo XXI a. dešimtmečių socialinė, politinė ir kultūrinė aplinka priverčia ją naujai apmąstyti ir modifikuoti. Tęstinumą ir stabilumą sureikšminančio „gaminančio“ subjekto etikai čia priešinama kintamumą ir laikinumą akcentuojanti „vartojančio“ subjekto etika⁶. „Likvidi“ pastarojo tapatybė apverčia vertybių

hierarchiją ir jos pozityvistinę šaknų-kalbos-papročių-sėslumo-tikybos-pilietiškumo šerdį.

Šią dinamiką savitai atspindi nacionalinės dramaturgijos pokyčiai. Lygindami pirmosios ir antrosios nepriklausomybių metu parašytas ir iš teatrų scenų žiūrovus pasiekusias lietuvių autorių dramas, galime ne tik išvelgti jose atsiskleidžiančius lietuviškos tapatybės sampratos slinkčių bruožus, bet ir apčiuopti nekintamus ar mažai kintamus dėmenis, sudarančius stabilią nacionalinės tapatybės reprezentavimo paradigmą.

XIX–XX a. sandūroje užsimezgsios lietuvių teatro nacionalinio savitumo paieškos buvo tiesioginės XVIII a. romantizmo paradigmoje susiformavusios nacionalinio teatro sampratos palikuonės. Johannui Gotfriedui Herderiui (1744–1803) kalbos „dvasia“ drauge buvo ir nacionalinės literatūros „genijus“, Gottholdas Ephraimas Lessingas (1729–1781) nacionalinės dramaturgijos estetines ypatybes grindė tautos „dvasios“ savitumais. Ne mažiau aktualus atrodė ir pragmatiškasis romantinės nacionalinio teatro vizijos lygmuo. Friedrichui Schilleriui (1759–1805) teatras – tai „praktinės išminties mokykla, visuomeninio gyvenimo gairė, patikimas, slapčiausias žmogaus sielos kertes atveriantis raktas“⁷. Čia pat Schilleris rašė: „Tautos dvasia laikau tautos santarmę pažiūrose ir polinkiuose į daiktus, kuriuos kita tauta suvokia ir jaučia skirtingai. Teatras yra veiksmingiausia tokios santarmės sukūrimo prielaida, nes aprėpia žmogaus žinių visumą, visas gyvenimiškas situacijas, nušviečia visas širdies kertes; taip pat teatras apjungia visus sluoksnius bei visuomenines klases ir tiesiausiu keliu pasiekia protus ir jausmus.“⁸ Taigi schilleriškai apibrėžta nacionalinio teatro samprata, turėjusi paantraštę „Teatras kaip moralinė institucija“, buvo noriai adaptuota XIX a. pabaigos – XX a. pradžios Lietuvoje ir esmingai veikė nacionalinio teatro pavidalo ir funkcijų viziją. Atitinkama linkme formavosi ir lietuvių dramaturgijos temos, kurios ilgainiui tapo topais, tvirtinančiais, eksponuojančiais ir platinančiais nacionalinės lietuvių tapatybės bruožus.

Nacionalinės dramaturgijos topai – stabilūs iš fiksuotų charakterių, įvaizdžių ir situacijų sudarytų vaizdinių šablonai – išryškėjo jau pirmaisiais XX a.

dešimtmečiais, ir, pagal autoriaus valią, tautai patiekė jos pačios iškilų ar ydingą atvaizdą. Amžių sandūros ir pirmosios nepriklausomybės tarpsnio istorinėje dramaturgijoje (Aleksandras Fromas-Gužutis, Vydūnas, Vincas Krėvė, Balys Sruoga ir kiti) funkcionavusi nacionalinės tapatybės topika išsamiai atskleista Aušros Martišiūtės monografijoje *Pirmasis lietuvių dramaturgijos šimtmetis*⁹. To paties laikotarpio nacionalinės tapatybės formavimui ir sklaidai kasdieniškesniu, populiariesniu lygmeniu įtakingiausias buvo Petro Vaičiūno (1890–1959) dramatos: pirmosios nepriklausomybės Valstybės teatras pastatė trylika jo kūrinų, kurie betarpiškiausiai ir nuosekliausiai žiūrovams tiekė juos supančios tikrovės vaizdus ir tvirtino „santarmingumą“ autentiškos lietuviškos būties problemų sferoje. Lietuviškos tapatybės apmatas Vaičiūnas brėžė remdamasis keliomis dichotomijomis, priešpriešindamas miestą ir kaimą, aistrą ir pareigą, savą ir svetimą. Dramaturgijos topų raidos perspektyvoje atsikleidžia ir XX a. pabaigos – XXI a. pradžios dramatos kūrinuose įrašyta nacionalinės lietuvių tapatybės samprata, o šio straipsnio tikslas – pažvelgti į vieną jos reprezentavimo šiuolaikinio teatro scenoje sandų: lietuviškosios erdvės modeliavimo ypatybes.

2005 metais dramaturgas Marius Ivaškevičius Vilniuje pristatė savo paties režisuotos pjesės *Artimas miestas* premjerą. Dviejų veiksmų pjesės veiksmas vyksta Malmės ir Kopenhagos miestuose. Šis kūrinys nėra pirmasis ar vienintelis pavyzdys lietuvių dramaturgijoje, kur veiksmo vieta nukeliama į užsienį, tačiau toks autoriaus pasirinkimas savaime esti ypatingas vien todėl, kad lietuvių dramaturgijai ir čia vaizduojamam pasauliui, Redos Pabarčienės žodžiais tariant, būdingesni horizontaliai išsidėstantys, plėtėjantys koncentrai, kurių centre atsiduria kaimas, vėliau – miestas, dvaras, užsienis¹⁰.

Kaimas, ūkininkų sodybos, pernelyg nenutolę miesteliai – XIX–XX a. sandūros lietuvių dramaturgijoje dominuojanti veiksmo vieta. Tarpukariu dramaturgai aprėpia ir miestą – Vaičiūno dramų veiksmo vieta dažniausiai „mišri“¹¹. Čia pasirodo ir neapibrėžtos, tačiau akivaizdžiai kosmopolitinės veiksmo erdvės pavyzdys Igno Šeinaus komedijoje *Diplomatatai* (1937). Sovietinės okupacijos periodo lietuvių dramaturgijos veiksmo vieta į miestą ryžtingiau

„persikrausto“ tik šeštąjį septintąjį XX a. dešimtmečiais. Ideologiniais-propagandiniais sumetimais, ypač aštuntąjį dešimtmetį, veiksmo vieta kartais nukeliama ir į tarptautinę aplinką. Tačiau fundamentalesnė kaimo artumo pajautos erozija pasireiškia amžiaus pabaigoje debiutavus jauniausios kartos dramaturgams ir režisieriams.

Kaimas, kaip tapatybinę etinių-moralinių vertybių sistemą platinantis topas, lietuvių dramaturgijoje įsitvirtino dėl kelių priežasčių. Pirmiausia, kaimą ir kaimo kultūrą dramos kūrinuose įcentrinanti topika betarpiškai rodė, kad liaudiška, t. y. kaip lietuviška atpažįstama, pasaulėžiūra esti gyvybinga ir, svarbiausia, atspari istorinio proceso iššūkiams. O teatras buvo efektyvi priemonė išeksponuoti nacionalinio gėrio, doros bei idealų kovą su „svetimu“ blogiu ir tironija. Atitinkamai nacionalinė dramaturgija tapo viena priemonių, tenkinančių gilų įsitikinimą, kad lietuvių tapatybė – tai ypatingos apsaugos reikalaujantis reiškinys. Pasekmingai dramos kūrinuose išsaknių konvencionalizuoti ir tendencingi patriotinės kaimo idilės vaizdiniai: patriotinė kaimo „magija“ rėmėsi jo tapatinimu su tėvynės alegorija. Kaimas iškilo kaip uždara ir prisodrinta kultūrinė sistema, kuriai nereikalingi miestų, kitų tautų ar civilizacijų pasiekimai. Vietoje jų svarbiausia buvo išlikti savimi, išsaugoti autonomiškumą „svetimųjų“ atžvilgiu ir užtikrinti autentiška laikomos tapatybės tęstinumą.

Jau ankstyvosiose dramose lietuviško kaimiško etoso ir kasdienybės praktikų pozityvumas apibrėžiamas antinomijos miesto ir dvaro kultūros pagrindu. Fromo-Gužučio dramoje *Ponas ir muzikai* (1893) išsyk brėžiama kolizija tarp lietuvių ūkininkų simbolizuojamo gėrio ir neįvardintos, tačiau neabejotinai svetimos tapatybės dvaro blogio: sėsliai ir natūralų gamtinį-fiziologinį ciklą atkartojančiai gyvensenai priešpriešinama pakrikusi, miesto ir laiko pertekliaus suluošinta dvarininko moralė. Natūralumo ir antinatūralumo priešprieša pagrįsta miesto ir kaimo antinomija – senas Vakarų kultūros leitmotyvas, išryškėjęs dar Švietimo epochoje. Rinkos ekonomikos plėtra ir urbanizacija XVIII a. bei industrializacija ir išaugusi gyventojų migracija XIX a. Europoje rodėsi iškreipiančios ligtolinius patriarchalinės šeimos modeliu, rankų darbu ir

sėslumu grįstus bendruomenės santykius ar individo funkcijas. Pasak Raoulio Girardeto, bene mėgstamiausia XVIII a. prancūzų literatūros tema – savo gimtąjį kaimą palikęs ir didelio miesto minioje pasiklydusio jauno valstiečio „sugedimas“: „Ak. Štai kas yra tikroji laimė. Aš tik čia ją suradau“, – dūsauja į gimtąją Bretanę sugrįžęs Nicola Retifas *Mano tėvo gyvenimas* (*La vie de mon pere*, 1779).¹² Po kiek daugiau nei pusantro šimto metų Vaičiūno *Naujuosiuose žmonėse* (1933) iš Prancūzijos Lietuvon grįžusi Laima prabils taip pat: „Čia kaip kokioj laimės saloj.“¹³ Gyvą miesto destruktivumo alegoriją aptinkame ir Gustavėo Flauberto romane *Jausmų ugdymas* (*L'Éducation sentimentale*, 1869), kuriame rašytojas tarsi antrina Jeano Jacqueso Rousseau ištarme – „Žmonės nėra sukurti gyventi skruzdėlyne. Kuo jie labiau susigrūdę, tuo greičiau smunka jų moralė. Miestai žmonių giminei pražūtingi.“¹⁴ O kaimas geba iš naujo perstyguoti ir moraliai sutvirtinti miestu pasibodėjusį sugrįžėlį: „Čia šventa ramybė. Kvepia dobilai, mylinti žmona“, – taria Zigmas Sakalas *Naujuosiuose žmonėse*¹⁵.

Taigi nuosekliausiai pirmosios XX a. pusės lietuvių teatro scenoje teiktas kaimo įvaizdis – tai sakrali, idiliška ir hermetiška erdvė – *locus amoenus* – maloni vieta, žemiškasis rojus, bemat atpažįstamas iš stereotipinių bruožų: plataus horizonto, vėsių paunksmių, čiurlenančių upelių, gaivinančių kvapsnių ir dainuojančių bei prigimties nuskirtus darbus atliekančių žemdirbių. Lietuviškas kaimas Vaičiūno dramose, pasak Pabarčienės, dažniausiai vaizduojamas tarsi erdvus po ąžuolu, sodybos kieme ir laukuose plytintis pasaulis. Remarkose dramaturgas nurodo: „Iš kairės pusės kyšo kertė namų, iš senų rąstų pastatytų. <...> Dešiniau keli berželiai <...> Prie namų žydi jurginai ir kitos kaimo gėlės.“¹⁶ (*Tėviškės pastogėje*, išleista 1941), „už langų jurginai“ (*Liepsnojančios širdys*, 1929), geltonuojantys javų laukai (*Naujieji žmonės*, 1933)¹⁷. Savo pjesių herojų veiksmus ir istorijas Vaičiūnas kreipia įcentrine, t. y. kaimo, kryptimi, čia jie turi pasukti patyrę didžiausią išbandymą – išbandymą miestu¹⁸. Atitinkamai ir kaimas čia apibrėžiamas santykiu su savo antinomija – *locus terribilis*, t. y. miestu. Tačiau lietuviškasis *locus amoenus* atliko ne tik klasikines pastoralinio pasaulio funkcijas. Dobrochna Ratajczakowa pastebi, kad

Abiejų Tautų respublikos padalijimo padarinius skaudžiai išgyvenusių XVIII a. pab. – XIX a. lenkų dramaturgų kūrinuose nusitęsianti antipatija miestui įgauna papildomą – patriotinę dimensiją. Miestuose, skirtingai nei kaime ar kaimiškose sodybose, dominuoja svetimi – rusų, austrų ar prūsų – valdininkai, primestinė kultūra. Vadinasi, miestas – *locus terribilis* – siaubinga vieta, ne tik nužmogina, bet ir nutautina, o pastoralinė kaimo erdvė tampa nacionalinės tapatybės saugykla¹⁹. Šis aspektas nebejotinais taikytinas ir lietuviškos kaimo ir miesto antinomijos pajautai. Vaičiūnas savo pjesių herojus palankiai išlydi į miestą ar į užsienį, tačiau tik su sąlyga, kad jie grįš atgal²⁰. Dramaturgas nedviprasmiškai rodo, kad svetimos kultūros įtaka vertinga tik tuomet, kai ji ne pažeidžia, o tik sutvirtina ar praturtina lietuviškos tautinės tapatybės šerdį. Taip tarpukario žiūrovams – naujiesiems miestiečiams – demonstruodamas *Tuščių pastangų* ar *Naujųjų žmonių* personažų gyvenimų istorijas, Vaičiūnas jų moralės kompasus kreipė atgal, lietuvių Arkadijos – kaimo link.

Kaimas, kaip vertybių ir tapatybės sistemos koordinatė, išlieka gyvybingas ir antrosios nepriklausomybės lietuvių dramaturgijoje, tačiau, pasak Martišiūtės, XXI a. pradžios dramose kaip tik miestas ar miestai tampa žmogaus tapatybės atspindžiu²¹. Gretinant Vytauto V. Landsbergio, Mariaus Ivaškevičiaus, Mariaus Macevičiaus, Sigito Parulskio ir kitų dramaturgų jau posovietiniu laikotarpiu parašytas ir teatrų scenas pasiekusias dramas, matyti, kad miesto vaizdiniai antrosios nepriklausomybės dramaturgijoje išlieka negatyvūs ir daugeliu aspektų primena tradicinį *locus terribilis* topą.

„Tesusirenka čia visi – pasiilgę rojaus, poilsio ir ramybės vietos, amžino laimingumo vietos, kur nebėra ko bijoti barbarų...“ – skaito Vilius [Orvidas – M. P.] savo sodybos lankytojų atsiliepimų knygoje²². Vytauto V. Landsbergio pjesėje *Vilis* (2005) aptinkame vieną ryškiausių tradicinės kaimo vaizduosenos atkartojimų šiuolaikinėje dramaturgijoje. Landsbergio kūrinyje išskylanti Orvido sodyba – tai ne tik tipiška *locus amoenus*, hermetiška Arkadija, bet ir moralinių-etinių nuorodų talpykla. Vaizduodamas Orvido istoriją, dramaturgas brėžia tradicines koordinatas: įcentrinį judėjimą šaknų link, prisodrintos, atokios ir natūralios būties utopiją,

kurioje dingsta „išorėje“, t. y. mieste, įgyti negalavimai. Įcentrine trajektorija pirmiausia juda pats Vilius – silpnos sveikatos atsiskyrėlis dėl prievartos mechanizmo (sovietinės armijos) fiziškai sutvirtėja, daug pamato, „stačia galva“ neria į „pasaulietišką“ gyvenimą: šokiai dėvint karišką uniformą („kareivius tuomet leisdavo nemokamai“), automobilio („žiguliuko“) pirkimas, pirkinio „laistymas“ („prisipirkom pilną bagažinę vyno“) ir – bausmė – stenokardijos priepuolis. Tačiau gelbsti „namai“, sistemingas badavimas ir joga: Vilius simboliškai perima tėvo akmenkaldžio kaltą ir tampa savamokslu skulptoriumi.

„Namų“ ir „pasaulio“ priešprieša Landsbergio pjesėje veikia keliais lygmenimis. Tai ir vieta, kurioje dvasinė dinamika pakeičia fizinę, ir erdvė, kuri traukia „išcentruotus“. „Jeigu žmogus ateina, jei jis šaukiasi pagalbos, tai reikia padėti, – sako Vilius, – galbūt jis yra šėtono nelaisvė. Ir jį reikia gelbėti.“²³ Dabar esantis „velnio laikotarpis“, ir sodyboje pasirodo jo pasekmės – narkomanai, kaliniai, barbarai. Vienas jų – scenoje nepasirodantis buvęs nusikaltėlis Vladas, kuris, mieste neradęs užuovėjos, ją randa ir gyja Orvidų sodyboje. Tačiau Vilius nesivaina savo, kaip „dvasininko“, nuopelnų: „Aukščiausiasis daro per mane.“²⁴ Būti „dvasininku“, t. y. dvasios žmogumi, – dar viena *locus amoenus* teikiama galimybė, nes čia negalioja žemiškosios gerovės interesai. Šią naują priešpriešą Landsbergis personifikuoja taip pat scenoje nepasirodančia Viliaus mama, kurios „gyvenimas visą laiką buvo kaupimas“²⁵. Apčiuopiamų gėrybių troškimas Viliaus „soliaryje“ tėra dar viena išorės pasaulio atplaiša, ją drauge su kitais „šėtono simboliais“ turi pergalėti dvasia ir „grįžimas gamton“²⁶. Spektaklio pabaigoje (rež. Vytautas V. Landsbergis, premjera Vilniaus *Lėlės* teatre 2005) Vilius (akt. Vilius Kirklionis) kyla žvakėmis apstatytais laiptais ir dingsta anapus scenos lubų skliauto – iškeliauja į vakaro danguje sužibusią žvaigždę kurti naujos sodybos. O žemėje lieka Mergaitė (akt. Almira Grybauskaitė), jai pavedama ne tik globoti sodybą, bet ir užtikrinti čia tarpstančių vertybių tęstinumą. Taigi Landsbergio pjesėje kaimiškas *locus amoenus* įsitvirtina tarsi nekintamas ir puoselėtinamas moralinių-etinių koordinacinių sistemos centras.

Tačiau kituose šiuolaikinės dramaturgijos pavyzdžiuose lietuvišką tapatybę nužyminti idealios būties erdvė komplikuojasi. Galima sakyti, kad emocinio ir moralinio komforto terpės, pavyzdžiui, „namų“ ir „pasaulio“, priešprieša čia išlieka ryški, bet juos skiriančios ribos tampa porėtos ir atviros laisvai „savo“ ir „svetimo“ apykaitai bei asimiliacijai. Atitinkamai, netekusi aiškiai apibrėžto centro, komplikuojasi ir moralinių-etinių koordinacijų sistema.

Žemiškosios Arkadijos, šiuo atveju nebe kaimo, o „namų“ ar tiesiog emocinio komforto zonos, antinomija – miestas dramaturgų kūrinuose išlaiko savo trauką ir, panašiai kaip Vaičiūno pjesių personažams prieškariu, šiuolaikinių dramų veikėjams tampa viliojančia svajonių ir vilčių išsipildymo vieta. Mieste, sostinėje, užsienyje verda „kitoks“ gyvenimas: laukia „tokios moterys, su kuriomis jam (Vyruui iš Sigito Parulskio pjesės *Nesibaigianti vienatvė dviem* 2001–2002) viskas pavyksta“²⁷, nebereikia „knistis šitam mėšlyne, kur visi tik ir žiūri, kaip vienas kitam gerkles perkąst“ (Birutei iš Mariaus Macevičiaus pjesės *Antoškos kartoškos*, 2006)²⁸, kur galima sutikti kitą savo paties „aš“ (Anikai iš Mariaus Ivaškevičiaus pjesės *Artimas miestas*). Tačiau klaidingų svajonių ir vizijų vedamus šiuolaikinių dramų personažus miestas nuvilia: urbanistinė terpė dažniausiai pasirodo esanti priešiška ir destruktivi.

Mariaus Macevičiaus pjesės *Antoškos kartoškos* (premjera KVDT 2006, rež. Ramunė Kudzmanaitė) fabula vystoma miesto interjeruose – Vilniaus oro uosto salės, autobusų stotis, kambariai Vilniaus ir Klaipėdos daugiabučiuose. Rusicizmą prisodrinta leksika, dramaturgo akcentuojamas veikėjų tautybės neapibrėžtumas ar kultūrinės nuorodos liudija pjesės veikėjų priklausomybę transnacionalinei miesto, tiksliau, specifinės jos atmainos – posovietinio miesto, kultūrai. Tačiau neokonservatyvus Macevičiaus požiūris į kūrinio centre atsideriančią ekonominės emigracijos problematiką atveria gilesnę pjesės geneologiją. Bergždžios laimės paieškos svetur – pašėpiant, kaip brolių Keturakių *Amerika pirtyje* (1895), ar moralizuojant, kaip Antano Turskio *Be sumnės, arba kaip tai ant svieto einasi* (1889) – kritikuotos jau ankstyvosios lietuvių dramaturgijos laikotarpiu, o tarpukariu Vaičiūno

simpatiją pelnydavo tik Lietuvon grįžtantys, laikini išeiviai. Macevičius *Antoškos kartoškose* savitai plėtoja šį paprotį, rinkdamasis pirmąjį, t. y. satyros, kelią, tačiau reikšminga tai, kad, skirtingai nei pirmtakų tekstuose, sėslumo atsisakymas jo pjesėje nebėra nuosprendis: dramaturgas Lietuvos išsižadėjimo konfliktą vaizduoja dialektiškai, atverdama jį skirtingiems vertinimams. Pirmiausia, galimo sugrįžimo trajektorija čia nebeturi aiškaus galutinio tikslo. Jei Turskio Jokūbas iš Amerikos grįžta į lietuvių kaimo idilę, o Keturakių Agota taip iš jo ir neišvyksta, Macevičiaus Birutė palieka (nuspėjamai) niūrų urbanistiniame fone besiklosčiusį atsitiktinių būstų ir santykių chaosą.

„OLGA. <...> (*Skambina telefonu.*) <...> Раиса Павловна, душечка, простите что в такой поздний час вас тревожу... скажите, не нашлось-бы у вас уголка для моей Бируточки?.. тут такое дело... <...> там уже и милиция и следствие начато... <...> а такой интеллигентный человек!.. <...> Так подсобите, Раиса Павловна?.. Очень вам спасибо <...> (*Grįžta pas Birutę ir Antaną.*) Viskas.

BIRUTĖ. Kas?

OLGA. Eini, klojies svetainėj, o ryt – pas Raisą Pavlovną į bendrabutį.

BIRUTĖ. Gerai. Ačiū, mama.“²⁹

Tačiau iškalbinga tai, kad būtent būsto ir įprastų šeimos saitų atsisakymą Macevičius paverčia pagrindine pjesės kolizija. Butas pajūryje, rūpestis sergančiu sūnumi ir mirusios motinos kapu yra kaina, kurią Birutė sumoka už naujo (vėlgi nuspėjamai nesėkmingo) gyvenimo Anglijoje viziją.

„BIRUTĖ. Na, viso gero... (*Bučiuojasi su Kazimieru ir Stase.*)

STASĖ. Sėkmės tau...

KAZYS. Sėkmės...

BIRUTĖ. Šita, Stasele, aš palikau šiek tiek pinigų – gali surasti Antanui padorią slaugę?

Aš vėliau daugiau atsiųsiu, o, šiaip, aš jį išvis išsivešiu...

STASĖ. Gerai...

KAZYS. Rasim.

BIRUTĖ. Ir mamai, mamai, jai visada patikdavavo pelargonijos, – padėk nuo manęs...

KAZYS (*užsiplieskia*). O patil!..³⁰

Taigi sėslumo, kurį simbolizuoja Birutės butas, ir šeimyninių ryšių praradimas Macevičiaus pjesėje tampa tradicinės etinės diskusijos objektu, tačiau joje išryškėja jau nebe griežtai tautinė ar geografinė, o moralinė-emocinė šiuolaikinių lietuvių tapatybės dimensija.

Emocinio komforto, svajonės išpildymo siekio ir atpildo istorija dramatinizuoja Ivaškevičiaus pjesėje *Artimas miestas*. Svetimas miestas čia – nustelbtų troškimų realizacijos pažadas ir kūrinio veikėjai, sutuoktinių Svantės ir Anikos pora, peržengia saugios, pažįstamos ir savos erdvės ribą, t. y. jų likimą dramaturgas vaizduoja jau anapus moralinio pasirinkimo, ties kuriuo Macevičius užbaigia Birutės istoriją savo *Antoškos kartoškose*. Kopenhaga Malmės gyventojams Anikai ir Svantei kasdieną iškyla tarsi kitokio, nepatirto, tačiau viliojančio gyvenimo alternatyva. Tačiau, skirtingai nei ekonominiai, labiau apčiuopiami sumetimai Macevičiaus pjesėje, čia reikšminga savirealizacijos galimybė, prielaida patirti kitą ir tik nujaučiamą savo paties asmenybės pusę. Žaisdamas sociopsichologiniais stereotipais (Kopenhagoje tvirtas Svantensonų giminės atstovas Svantė susitinka savo jautriąją, iracionaliąją pusę, o kukli fru Svantenson – Anika tampa išradingos kūniškosios meilės žyne), Ivaškevičius greta nužymi tradicinę antinomiją tarp „savos“ ir „svetimos“ erdvių. Malmė Svantensonams – gerai sutvarkytas ir patogus miesčioniškas rojus: „<...> jūs mane su kažkuo supainiojot, – sako Anika. – Kadangi mes Malmėje turime butą prie jūros. Prie Lundo turim vasarnamį. Ruošiamės pirkti jachtą. <...> visi mokykloje žavisi mūsų vaikais. Svantė nupirko akcijų ir sakė, kad jos jau pakilo. <...> O aš esu jo žmona.“³¹ Tačiau miesčioniškasis *locus amoenus* su bendruomenės

pagarba ir idiliškomis slidžių lenktynėmis aplink ežerėlį, kasdien pjaunama veja prieš namą ir pan. numato ir legitimius elgesio modelius. „Šeimos vyro ir tėvo“ bei „namų šeiminkės“ formatų spaudimas kaip ir „kito“ savęs nuojauta Svantę ir Aniką paskatina rinktis trumpas iškylas į svetimą ir „kitokią“ erdvę – Kopenhagą, kurioje dramaturgas sukonzentruoja tipiškus *locus terribilis* atributus. Pirmiausia, skersai Eresuno sąsiaurio tarsi „kekšė“ žiburiais nuolat „tau šviečiantis“ miestas vilioja pamatine įprastos aplinkos inversija – čia ne tik dar gali „pasibūti jaunas“, bet ir negalioja įprastos taisyklės, atsiranda galimybė pasimatuoti kitą savęs paties versiją. Ivaškevičiaus Kopenhagoje ne tik apvirsta stereotipiniai elgesio modeliai, pavyzdžiui, parsišvinėja vyras, o moteris disponuoja galia, bet tvyro egzotiška anonimiškumą užtikrinanti atmosfera, kviečianti išbandyti profaniškų malonumų „puokštę“. Tačiau svarbiausias „svetimos“ erdvės bruožas, skiriantis ją nuo įprastos terpės, – tai tariamybė. Kaip ir Vaičiūno pjesių miestus nusakančio „kaukių“ įvaizdžio atveju, Ivaškevičiaus Kopenhagoje viskas netikra, viskas – miestą patiriančiojo idiosinkrazijų vaisius. Atitinkamai miestas virsta klaidžia nesusipratimų, neatitikimų bei apgaulės vieta, ir Anikos istorijoje atsivadimas jo vyliui tampa tragiškas. Taigi išcentrinis judesys svajonės išpildymo, emocinio nerimo patenkinimo link Ivaškevičiaus pjesėje susilaukia bausmės, o miesto, kaip svetimos erdvės, teikiamos galimybės atsiveria kaip destruktivi jėga.

Klaidinantys miesto apžavai, kaip tragiškos klaidos prielaida, dramatinizuoja ir jauniausios kartos dramaturgės Marijos Korenkaitės (g. 1984) pjesėje *Pabėgimas į „Akropolį“* (premjera 2008, rež. Aidas Giniotis). Kūrinio fabulai rašytoja aktualizuoja standartinę topiką: paauglė iš provincijos pasprunka į miestą, tiksliau – jo sumažintą kopiją, savarakišką mikrokosmosą – stambų prekybos centrą: „Tas „Akropolis“ didelis didelis. Kaip miestas. <...> Ten visko yra... <...> Ten galima būti visą dieną, ir vis vien visko nespėsi pamatyti.“³² Tačiau išsvajotame „mieste“ („Tai pati gražiausia vieta, kokią tik esu mačiusi...“³³) laukia ne tik cinizmas ir apgaulė, bet ir prievarta, galiausiai mirtis. Demonizuodama miestą ir tradiciškai pasakodama apie čia sudūžtančias svajones, Korenkaitė nenutolsta nuo miesto

destruktyvumo vaizduosenos standarto, tačiau reikšminga tai, kad pjesėje naikinantys miesto apžavai aiškina brėžiant aiškias sąsajas su vartojimo kultūra.

Jau Vaičiūno pjesių miesto vaizdiniuose svarbus „svetimumo“ dėmuo buvo juose gyvenantys, tačiau nieko aiškiai „negaminantys“ miestiečiai: mieste dirbami darbai – netikri, grįsti apgaule, spekuliacijomis, fiktyviomis profesijomis. Tačiau taip sukaupotos lėšos suteikia tik mieste prieinamus malonumus, tilpusius erdviame veiksmazydyje „poniavoti“ – važinėti automobiliais, puoštis, mėgautis prabanga ir neįprastais santykiais³⁴. Korenkaitė šią ne gaminančią, o vartojančią miesto dimensiją apibendrina savo miesto – prekybos centro – įvaizdžiu, dėdama tarp jų lygybės ženklą. Kaip ir Vaičiūnui, Korenkaitė miesto kultūra atstovauja tariamoms, t. y. nenatūralioms, vertybėms, tačiau dramaturgė, pabrėždama tragišką jų patrauklumą, drauge savo kūrinių nukreipia prieš manipuliacines vartotojiškos kultūros strategijas. Miestą-prekybos centrą gaubiančią patrauklumo aurą, kurią *Pabėgimo* veikėja Živilė klaidingai sutapatina su idealia, šviesia ir pozityvia būtimi, Korenkaitė tiesiogiai kildina iš „miesietiško“ cinizmo – sąmoningo manipuliavimo iki tikslinių grupių redukuotų žmonių svajonėmis ir troškimais. Perkamos emocijos čia sąmoningai permaskuojamos tarsi laimės pagrindas, ir įtikėjimas vartojimo teikiama pilnatve tampa tragiškos baigties prielaida.

Vartojimo ideologijos kritiką *Pabėgime* pabrėžė ir pjesę teatro laboratorijoje *Atviras ratas* pastatęs Aidas Giniotis. Melodramiškus fabulos dėmenis spektaklyje nustelbia ir neutralizuoja Bertolto Brechto mokyklos kompozicija: naratyvas suskaidomas, ir siužeto dalys atskiriamos „zongais“ – aktorių čia pat atliekamomis komentuojamojo pobūdžio dainomis. Taip, pasak Rido Viskausko, pastatyme įrašomas kvietimas mąstyti, sukuriama emocinė distancija, skatinanti ne išgyventi, o įvertinti pjesėje vaizduojamą istoriją³⁵. Taigi Korenkaitė savo pjesėje ir Giniotis pagal ją pastatytame spektaklyje išeksponuoja dar vieną miesto specifikos žymenį, tačiau ir šiuo atveju miestas išlieka *locus terribilis* – destruktivi ir emociniam-moraliniam komfortui antinomiška erdvė.

Analizuotieji lietuviškos erdvės reprezentacijos šiuolaikiniame Lietuvos teatre ir dramaturgijoje pavyzdžiai atskleidžia savitas jos raidos tendencijas. Svarbiausia jų laikytina tai, kad posovietinėje Lietuvoje įvykę kultūriniai virsmai netapo prielaida ir paskata radikaliai lietuviškos erdvės žymėjimo ir vaizduosenos kaitai. Priešingai, XX a. pab. – XXI a. pr. nacionalinės dramaturgijos kūriniuose reprezentuojama lietuviška erdvė turi daugiau sąsajų su tarpukariu tarpusia Lietuvos nacionalinės tapatybės vaizdinija. Lietuvio *locus amoenus*, skirtingai negu leistų tikėtis XX–XXI a. sandūros kultūros realybė, dramaturgijoje linkstama vaizduoti tarsi hermetiška, nors ir nebe kaimo ribos apibrėžiama emocinio komforto zona. Todėl Mariaus Ivaškevičiaus, Vytauto V. Landsbergio, Mariaus Macevičiaus ir kitų dramaturgų kūriniuose sudramatintą lietuviškos erdvės riboženklių topiką galima laikyti abiem Lietuvos nepriklausomybių laikotarpiams galiojusį lietuviškumo bruožų jungiamąją grandimi.

Nuorodos

- ¹ Kuznecovienė, Jolanta. *Šiuolaikinės lietuvių tautinės tapatybės kontūrai*. In: *Sociologija. Mintis ir veiksmas*, 2006, Nr. 2, p. 104.
- ² Plačiau: Bauman, Zygmunt. *Praca, konsumpcjonizm i nowi ubodzy*, Kraków: Wydawnictwo WAM, 2006.
- ³ Petrikas, Martynas. *Lietuvių teatro kritika kaip socialinės veiklos laukas 1920–1940. Daktaro disertacija*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2009, p. 31–33.
- ⁴ Petrikas, Martynas. *Teatras ir miestas: modernumo inscenizavimo patirtys*. In: *Kultūra ir miestas* / Sud. A. Rimkutė, Vilnius: Vilniaus universitetas, 2011, p. 151.
- ⁵ Putnaitė, Nerija. *Šiaurės Atėnų tremtiniai. Lietuviškosios tapatybės paieškos ir Europos vizijos XX a.*, Vilnius: Aidai, 2004, p. 114–115.
- ⁶ Bauman, Zygmunt. *Konsumowanie życia*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009, s. 94.
- ⁷ Cituota pagal: Ratajczakowa, Dobrochna. *Teatr narodowy: idea*. In: *Dialog*, 2010, Nr. 4, s. 17–18.
- ⁸ Cituota pagal: Ratajczakowa, Dobrochna. *Ibid*, s. 18.
- ⁹ Martišiūtė, Aušra. *Pirmasis lietuvių dramaturgijos šimtmetis*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006.
- ¹⁰ Pabarčienė, Reda. *Petro Vaičiūno pasaulis*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1996, p. 113.
- ¹¹ *Ibid*, p. 112.
- ¹² Girardet, Raoul. *Politiniai mitai ir mitologijos*, Vilnius: *Apostrofa*, 2007, p. 153–154.
- ¹³ Cituota pagal: Pabarčienė, Reda. *Ibid*, p. 117.
- ¹⁴ Cituota pagal: Girardet, Raoul. *Ibid*, p. 154–155.

- ¹⁵ Cituota pagal: Pabarčienė, Reda. *Ibid.*, p. 117.
- ¹⁶ Vaičiūnas, Petras. *Dramos ir komedijos*. T. II, Vilnius: Vaga, 1971, p. 395.
- ¹⁷ Pabarčienė, Reda. *Ibid.*, p. 117.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 118.
- ¹⁹ Plačiau: Ratajczkova, Dobrochna. *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, Wrocław: Wiedza o kulturze, 1994.
- ²⁰ Pabarčienė, Reda. *Ibid.*, p. 147.
- ²¹ Martišiūtė, Aušra. *Sakralaus ir demoniško miesto vaizdiniai lietuvių dramaturgijoje*. In: *Literatūra*, 2006, Nr. 48 (1), p. 57.
- ²² Landsbergis, Vytautas. V. *Trys pjesės*, Vilnius: *Dominius Lituanus*, 2009, p. 111.
- ²³ *Ibid.*, p. 110.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 111.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 134.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 137.
- ²⁷ Parulskis, Sigitas. *Nesibaigianti vienatvė dviem*. In: 7 *meno dienos*, 2002 m. liepos 12 d., http://www.culture.lt/7md/?leid_id=530&kas=straipsnis&st_id=213 [žiūrėta 2011-02-18].
- ²⁸ Macevičius, Marius. *Antoškos kartokos*, Kaunas: Kitos knygos, 2009, p. 55.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 16.
- ³⁰ *Ibid.*, p. 70.
- ³¹ Ivaškevičius, Marius. *Artimas miestas*, Vilnius: Apos-trofa, 2005, p. 37.
- ³² Korenkaitė, Marija. *Pabėgimas į „Akropolį“*. In: *XXI amžiaus lietuvių dramaturgija* / Sud. A. Martišiūtė-Linartienė, D. Šabasevičienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2010, p. 432.
- ³³ *Ibid.*, p. 433.
- ³⁴ Pabarčienė, Reda. *Ibid.*, p. 118.
- ³⁵ Viskauskas, Ridas. *Liūdna tiesa apie bėgančiuosius*. In: *Literatūra ir menas*, 2009 m. kovo 20 d., http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3229&kas=straipsnis&st_id=14427 [žiūrėta 2011-02-19].

Martynas PETRIKAS

Vytautas Magnus University, Lithuania

DISTANT CITY: ISSUE OF NATIONAL SPACE IN CONTEMPORARY LITHUANIAN THEATRE

Keywords: national identity, contemporary Lithuanian theatre, contemporary Lithuanian dramaturgy, national space.

Summary

The article presents the analysis of the examples of representation of a space that could be defined as 'national' in contemporary Lithuanian theatre and drama. The development of national space imagery on stage reveals that cultural transitions in the post-soviet Lithuania made no prerequisites or incentives for radical changes in depiction on stage. On the contrary, at the end of the 20th and the beginning of the 21st century the Lithuanian space represented in national drama is more likely to relate to the imagery of the national identity that thrived during the interwar period.

The analysis departs from the popular Petras Vaičiūnas drama during the period of the first independence, namely, the imagery of Lithuanian *locus amoenus* (pleasant place) in his works. The playwright depicted the Lithuanian village by emphasizing a strict dichotomous distinction from the city, i.e. *locus terribilis*, that both assimilates and dehumanizes. Thus, pastoral village space in the inter-war dramas became the synonym of the national identity reservoir.

A Lithuanian *locus amoenus*, despite cultural reality of the turn of the 20th century, tends to be depicted in the contemporary Lithuanian drama as hermetic, though defined beyond the boundaries of a rural space.

The analysis of Vytautas V. Landsbergis play *Vilis* (2005) presented in the article reveals one of the clearest examples of traditional rural imagery recurring in contemporary drama. The Orvidai homestead (the homestead created by the folk artist Kazimieras Vilius Orvidas in the Soviet times is an open museum for the exhibition of works that synthesize modern, sacred and folk art) described in Landsbergis play is not only a typical *locus amoenus*, hermetic Arcadia, but also a reservoir of moral-ethical links. By depicting the history of Orvidas the playwright draws tradi-

tional coordinates: a centripetal movement towards the roots, the utopia of enriched, remote and natural being that heals all the ailments acquired in the, outside, i.e. the city.

However, in other contemporary drama examples the topography of ideal realm for Lithuanian identity becomes complicated. If the opposition between 'the home' and 'the world' remains significant, though the separating boundaries hereby become porous and open for free circulation and assimilation of 'the own' and 'the alien'. Subsequently, having lost a clearly defined centre, the system of moral-ethic coordinates becomes complicated.

'The city', as the antinomy of the earthly Arcadia, in this case not only a village, but a 'home' or emotional comfort zone, retains its attractiveness in dramas, and becomes for the characters of contemporary drama, similarly as for the characters of Vaičiūnas' plays in the pre-war period, the enticing place for the fruition of dreams and hopes. However, false dreams and visions about the city, the capital, or the overseas disappoint the drama characters: urbanistic medium most oftenly appears to be hostile and destructive.

The analysis of the Lithuanian national space landmarks in Marius Ivaškevičius, Vytautas V. Landsbergis, Marius Macevičius and other contemporary playwright dramas in this article reveals that imagery of Lithuanian *locus amoenus* reveals the continuation of distinctive Lithuanian identity features that existed in the period of Lithuanian independence rather than their change.

Gauta 2012 06 23

Parengta spaudai: 2012 10 30