

**Jurgita STANIŠKYTĖ**  
*Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas*

## TARP NAUJOJO REALIZMO IR MITO: DABARTIES VERSIJOS ŠIUOLAIKINIAME LIETUVOS TEATRE

**Reikšminiai žodžiai:** Lietuvos teatras, naujoji drama, posovietinė kultūra, realizmas.

Teatro menas, kaip gyvos komunikacijos tarp tikrovės, scenos ir žiūrovo erdvė, glaudžiai sąveikauja su įvairiomis socialinio gyvenimo sferomis. Atrodytų, kad kalbėjimas apie dabartį arba prisilietimas prie šios dienos yra pagrindinė gyvojo teatro meno privilegija, tačiau pastarųjų dešimtmečių Lietuvos scenos meno ir šiuolaikinės sociopolitinės realybės santykių negalėtume apibūdinti nei kaip abipusio dialogo, nei kaip aistringų ginčų. Dar 1989 metais vykusioje Kultūros barų diskusijoje filosofas Evaldas Nekrašas reziumavo: „Manau, kad lietuvių teatras šiandien neatlieka savo tikrosios misijos. Jis labai mažai kalba apie mus pačius. Šitame laike ir šitoje erdvėje.“<sup>1</sup> Šis teiginys pasirodė besanti ne tik itin teisinga, bet ir lemtinga posovietinio Lietuvos teatro diagnozė, lydėjusi scenos meno praktiką visus du dešimtmečius. 1997 metais teatro kritikas Audronis Liuga, pratęsdamas beveik dešimtmečio senumo diskusijos dalyvių mintis, kaip pagrindines Lietuvos teatro intravertiškumo, uždaro ir savotiško meninio autizmo priežastis nurodė ne tik teatrą „žeidžiantį laiką“, bet ir režisieriaus teatro tradiciją bei autorefleksyvią Lietuvos režisūros įžymybių laikyseną, metaforiškai įvardijamą kaip latentinį troškimą iš vidaus užsirakinti dramblio kaulo bokšte. „Teatras darosi intravertiškas. Jo objektu vis dažniau tampa paties režisieriaus pasaulėžiūra, jo gyvenimiškas ir kūrybinis likimas. (...) Antrinė vaizdo realybė – tai individualios režisieriaus kūrybos triumfas ir savotiškas teatro maištas prieš gyvenimą, bandant pabėgti nuo jo į vaizduotės pasaulį.“<sup>2</sup> Neaktualaus,

nesocialaus ir apolitinio teatro etiketė tapo savotišku posovietinio Lietuvos teatro „kanonu“, o būtinybę jį įveikti ar paneigti, tęsti ar paaiškinti jaučia beveik visi lietuviškojo teatro lauko dalyviai.

Išsamiau analizuojant dabarties ir teatro santykių problemą, pirmiausia svarbu pažymėti jos tiesioginį sąryšį su reprezentacijos, t.y. tikrovės ir jos meninės išraiškos, samprata. Klasikinės ir modernios reprezentacijos teorijos darė prielaidą, kad realybė egzistuoja nepriklausomai nuo reprezentacijos, kuri ją tik išreiškia. Pagal šią logiką teatras, norėdamas būti šiuolaikiškas ir aktualus, privalo scenoje vaizduoti tikrovę – ją atspindėti, transformuoti jos vaizdinius pagal kūrėjų viziją ar kritikuoti visuomenėje egzistuojančius *status quo*, demonstruodamas galimas alternatyvas. Tokia socialinio, arba aktualaus, teatro samprata vyrauja posovietiniame Lietuvos teatre, kai teatro kūrėjai, pirmiausia ieškodami šiuolaikinės visuomenės problemas ar tiesiog abstraktaus dabarties žmogaus jausenas analizuojančių dramos tekstų, siekia kalbėti apie dabartį. Būtent dramaturginėmis priemonėmis kritinis teatro potencialas gaivintas pirmąjį Lietuvos Nepriklausomybės dešimtmetį, o kitokio aktualumo formos, pasireiškiančios per aktoriaus, autentiško poveikio, asmeninio pasakojimo, mito ar klasikinio kanono dekonstrukcijos, spektaklio – tikrovės tyrimo ar biofikcijos panaudojimą, Lietuvos scenoje pradėjo rasti tik XXI a. pirmame dešimtmetyje. Galime teigti, kad šiuolaikiniam Lietuvos scenos menui puikiai tinka teatrologo Hans-Thies Lehmanno teiginys, jog teatras ir

drama daugelio žmonių sąmonėje taip susiję, kad, nepaisant visų radikalių teatro pokyčių, dramos koncepcija išlieka slapta normatyvine teatro idėja<sup>3</sup>.

Vis dėlto sceninės dramos tekste įkūnytos tikrovės formos gali būti įvairialypės. Viena vertus, šiuolaikinis teatras, prisimindamas natūralistinį Emilio Zola priesaką be apgaulės, melo ar išmonės „tyrinėti tikrovę“, siekia tiesiog dokumentuoti šiuolaikinę realybę. Tapęs mimetiniu poindustrinės reginių visuomenės veidrodžiu, teatras kartu tarsi atspindi ir save. Deja, tokia „naujoji mimezė“ retai įgyja kritinį pavaldą, nes pakartotas veiksmas, suvaidinta norma ar taisyklė įgyja ritualo statusą, tad „teatrališkasis realizmas“ ne tik neišlaisvina nuo vyraujančių tikrovės simuliacijos formų ar manipuliacinių mechanizmų, bet ir įtvirtina bei įteisina spektaklio visuomenės kalbą čia ir dabar. Neretai šiuolaikiniame Lietuvos teatre atsitinka ir taip, kad dokumentinė dramos teksto realybė spektaklyje perrašoma ryškiais režisūriniais įvaizdžiais, ir, „įvilktą“ į teatrinių konvencijų rūbą, tampa teatrališka neigiama šio žodžio prasme – dirbtinė, pakartota, pretenzinga.

Analizuojant, kaip scenos meno priemonėmis kuriama ir įprasminama šiuolaikinė realybė, šiame straipsnyje išskiriami ir aptariami du šiuolaikiniame Lietuvos teatre egzistuojantys dabarties vaizduosenos variantai: Marko Ravenhillo pjesės *Shopping and Fucking* ir Sofoklio dramos *Edipas karalius* pastatymai Oskaro Koršunovo teatre.

## IMPORTUOTA TIKROVĖ

Apie tai, kad Lietuvos teatras ne tik vengia tiesiai bei atvirai žvelgti į praeitį, bet ir nenoriai konstatuoja dabartį, kalbėta seniai. Jeigu pirmaisiais Nepriklausomybės metais posovietinį Lietuvos teatrą dar šiek tiek domino kolektyvinės atminties formos, asmeninei atminčiai ar patirčiai jis liko beveik visai abejingas. Autobiografija, dokumentinė drama ar tiesioginis pasakojimas – tai raiškos formos, svetimos ar tiesiog neatrastos vyresniųjų Lietuvos teatro kūrėjų, o ir iš jaunųjų savąją jauseną bei patirtis teatre nauja scenos kalba perteikti bandė nedaug kas. Oskaras Koršunovas su bendraminčiais kone vienintelis viešai deklaravo norą „suvokti, kas vyksta su tavimi, tavo šalyje, pasaulyje, kokia yra dalykų tvarka“<sup>4</sup>.

Lietuvos teatras, atsidūręs „lūžio teritorijoje“, vengė kalbėti apie dabartį tiesiogiai, o jeigu ir užsimindavo apie jos egzistavimą anapus teatro sienų, tai tik per simbolį, alegoriją ar metaforą.

Tuo metu, kai 2001 m. britų teatro kritikas Michealas Billingtonas su neslepiaumu džiaugsmu savo straipsnyje *Guardian* konstatavo, kad jaučiasi taip, lyg sugrįžtų „senos geros“ dienos, – politinio teatro iniciatyvos Didžiojoje Britanijoje tarsi atgimsta iš naujo ir sparčiai plinta<sup>5</sup>, kai Vakarų Europoje vyksta dokumentinio, pažodinio (*verbatim*) ar biofikcijos teatro bumai<sup>6</sup>, Lietuvoje vykstančiose viešose diskusijose konstatuota, jog „teatras prarado sąsajas su tuo, kas realiai vyksta gyvenime, su mūsų buities, o ir kartu būties problemomis“<sup>7</sup>. Taip teigė režisierius Oskaras Koršunovas, pridurdamas, kad „teatras tapo nevisuomenišku, nesocialiu menu, skirtu gurmanams. (...) Deja, tai, kas su mumis vyko ir vyksta – gana skaudūs procesai – teatro buvo apeita“<sup>8</sup>. Radikalai naikinti „realybės trūkumą“ postsovietiniame Lietuvos teatre režisierius apsisprendė pasitelkęs 1996 metais parašytą britų dramaturgo Marko Ravenhillo pjesę *Shopping and Fucking*, kuri, Koršunovo žodžiais, galėtų kontaktuoti su realybe, o kartu ir priešintis šiandieniniam Lietuvos teatrui<sup>9</sup>. Britų teatro kritikos apibūdinamos kaip tiesmuko kalbėjimo, režiančio „tiesiai į veidą“, pavyzdžiai, demonstruojantys smurto vaizdinius ir atvirą kūniškumą, prabylantys gatvės žargonu ir fiziologija, šokiruojantys grubia raiška ir padorioje bendruomenėje nutylimomis temomis (Aleks Sierz), kitų kaltinamos lėkštumu, cinizmu ir netiesa (Don Shewey), Ravenhillo pjesės į Lietuvos teatro sceną atvedė „naujojo realizmo madą“<sup>10</sup>. Lietuvos kūrėjus šios pjesės viliojo galimybė neatsilikti nuo vakarietiško teatro konteksto, grąžinti kitokį („naują“) realizmą ir priartėti prie „karštos“ dabarties. Ne veltui spektaklį anonsojančių publikacijų antraštės šalia žodžio „skandalas“ mirgėjo sąvokomis „O. Koršunovo realistinis teatras“ ar „Koršunovo realizmas“.

Ravenhillo pjesės, pasak teatro kritikų, – tai atsakas į besikeičiančią Britanijos kultūrinę ir politinę tvarką. Atskleidžiančios gyvenimo „post-“ eroje, kai, perfrazuojant Zygmundą Baumaną, moralinė sąmonė yra nuskausminta, bet dar neamputuota, sunkumus ir spinduliuojančios nerimą, frustraciją

ir sąmyšį. Įkandin paties dramaturgo, pareiškusio, kad jo pjesių herojai stengiasi suteikti pasauliui prasmę, kai to nebepali padaryti nei religija, nei ideologija, Ravenhillo (ir kitų „naujųjų realistų“) dramos apibūdinamos kaip moralinės pozicijos paieškos poideologiniame pasaulyje. Visas senosios britų dramaturgų kartos utopijas – tiek konservatorišką individualizmą, tiek kairuolišką socialinį teisingumą – „naujieji realistai“ nurašė į nuostolius kaip „senių svajas, kurias nugalejo istorija“. Šis giluminis kartų konflikto užtaisas, imanentiškai slypintis visose Ravenhillo pjesėse, kartu su nostalgija altruizmui ir tarpasmeniniams ryšiams, noru atsiverti kitoniškumui ir nemaža ambivalencijos doze leidžia teatro kritikams nagrinėti šias pjeses kaip baumaniškosios „postmodernios etikos“ versijas ar bent jau tokios etikos galimybių studijas. Ravenhillo pjesėse kritikai įžvelgia ir vartotojiškai visuomenei būdingo egocentrizmo, šiuolaikinio narcisizmo ir hedonizmo kritiką, kuri, kartu su pjesėse daugiau ar mažiau ironiškai reiškiamu „vienos tiesos“ ilgesiu, leidžia jas apibrėžti kaip postmodernios „mikropolitikos“ pavyzdžius. Visos tėvams pasaulio tvarką aiškinusios sistemos susikompromitavusios, tačiau vaikai jaučia nostalgiją „didžiajai tvarkai“, kuri pjesėse prasiveržia įvairiausiais – utopiniais, košmariškais, ciniškais ir ironiškais būdais. „Aš noriu komunizmo ir rasinės segregacijos. Noriu piršto ant branduolinio mygtuko. Noriu gėjų maro.... Noriu žinoti, kur aš esu“, – sako Timas iš Keleto tikslų polaroidinių nuotraukų. Atrodytų, kad pjesės herojai kartu su autoriumi negali apsispręsti, ar jie ilgisi vertybių, tikrumo, etinių ryšių, o gal tiesiog ieško galimybių priimti „teisingą“ sprendimą be moralės normų spaudimo. Poideologinės eros dilema, kai siekiama pasielgti „moraliai“, pavyzdžiui, pripažinti kito skirtingumą, nesistengiant „ištiesinti“ jo kitoniškumo tapatybės principu, kartu abejojant, ar toks poelgis gali įvykti, neturint jokių vertybinės sistemos (moralės) principų, ir atspindi imanentinį šiuolaikinės visuomenės principą – ambivalenciją.

Koršunovo režisuotas britiškos realybės įsiveržimo seansas žiūrovą atakavo materialios tikrovės konkretumu: baldais, televizoriaus ekranais, gatvės rūbais, buteliais, plastikų, maistu, technomuzika, natūralistiniais gestais. Kartų konfliktas ir prasmės

paieškos tarsi liko spektaklio paraštėse, o žadėtasis „realistinio teatro“ sugrįžimas virto dekoratyviniu realizmu ar, tam tikra prasme, simuliacija, neišgyventa patirtimi. Tai jokių būdu ne Jeano Baudrillardo apibrėžtas simuliakras, neturintis jokio ryšio su bet kokia realybe, o greičiau atvaizdas, slepiantis tikrovės nebuvimą<sup>11</sup>. Pjesės realybę režisierius perteikė tiksliai ir pagal kanoną režė tiesiai publikai į veidą. Tačiau 1999-tųjų Lietuvos ir 1996-tųjų Londono tikrovės skyrėsi – mimezio principu pateiktoje dabarties šukėje publika dar neatpažino savęs, o stebėjo filmą apie šiuolaikinės Britanijos bėdas, kurios vieniems atrodė labai „cool“, kitus gąsdino, tačiau mažai kam buvo savos. Daugelis kritikų atkreipė dėmesį į dekoratyvų, madingą ir kiek dirbtinį spektaklio pobūdį. „Atšiaurus realizmas ir Koršunovo pastatymo dėsniai šiek tiek išsiskiria, nes režisierius vis dėlto pateikia estetizuotą ir patraukliai įpakuotą šių dienų aktualijų modelį, kuris ir provokuoja kultūringai“, – teigė Indrė Daunytė<sup>12</sup>. Panašiai apie *Shopping and Fucking* tikrovę, kaip sudekoratyvintą ir estetizuotą britišką brutalumą, „patalpintą į madingų daiktų lentyną“, savo straipsnyje pasisakė ir Ramunė Marcinkevičiūtė<sup>13</sup>.

Toks neatitikimas atsirado ne tiek dėl režisūrinės strategijos ar pjesės pobūdžio, kiek dėl paties (neo) mimetinio principo taikymo. Realybės efektas scenoje atsiranda kaip sceninio vaizdinio ir žiūrovo sąveikos rezultatas. Labai svarbi sąlyga tam, kad spektaklis atsivertų žiūrovui ne kaip realybės interpretacija ar išmoninga transformacija, o kaip tikrovės atspindys – tai žiūrovo suvokimo įpročiai ir ideologinės schemas. Bernardas Dortas vienas pirmųjų iškėlė hipotezę, jog, nepaisant įsitvirtinusių stereotipų, natūralistiniame teatre suvokėjas atliko labai svarų autentifikacijos vaidmenį. Būtent suvokėjas „patvirtindavo“ realistinės reprezentacijos tikrumą, sutikrindamas jos sceninę versiją su jo patiriama (ar ideologinių schemų jam įdiegta) tikrovės versija. Spektaklio *Shopping and Fucking* pasiūlyta realybės versija dar nebuvo palaikoma postsovietinės Lietuvos tikrovės taip, kad publika ją suvoktų, perfrazuojant Johną Tomlinsoną, kaip artimą patirtį ar asmeninius santykius, besirutuliojančius apie savojo gyvenamo pasaulio šerdį<sup>14</sup>. Nors posovietinėje Lietuvoje daugeliui jau buvo suteikta „vartotojo

pilietybė“, dar ne visi galėjo naudotis jos teisėmis, ne visiems ji buvo tapusi įsisąmoninta tapatybe. Ne veltui po spektaklio surengtoje diskusijoje pasisakiusių žiūrovų lūpomis skambėjo tam tikrą atsiribojimą ženklinančios intonacijos: „baisu“, „aš taip ir negyvenu“, „kaip apsaugoti vaikus nuo tokio gyvenimo“<sup>15</sup>. Taip spektaklio „naujasis realizmas“ virto mimikrija, fiziniu, o ne mentaliniu artėjančios, bet dar svetimos tikrovės pamėgdžiojimu.

Tikrumo pojūtį spektakliui suteikė ne šiuolaikinės temos, tikrovės objektai ar kalba (kurią kritikas Vaidas Jauniškis itin taikliai apibūdino kaip dirbtinę „teleserijinę lietuviškai britišką“<sup>16</sup>), o aktorių vaidyba. Viena vertus, lyg iš tikrovės išplėsti, kita vertus – obsceniški ir „kreivi“ pjesės personažai provokavo aktorius ieškoti vaidmenį formuojančių dėmenų anapus įsijautimo doktrinos ir balansuoti ant trapios linijos tarp autentiškumo ir pozos. Aktorių vaidybą šiame spektaklyje galima apibūdinti kaip socialinius vaidmenis realybės šou: veikėjai egzistuoja erdvėje, kuri tarsi savaime atitolina, įtarpina bet kokį autentiškumą ar tiesioginį poveikį; aplinkos (prodiuserių / režisieriaus / dramaturgo) siūlomas vaidmuo nuaustas iš stereotipų ir pozų, bet atlikėjų pastangos priešintis ar paklusti situacijai ilgainiui ima atrodyti labai natūraliai, kaip gyvūnų zoologijos sode – nenatūralioje aplinkoje jie atrodo iš tikrųjų pavargę arba perdėtai nervingi. Kaip reziumavo Daunytė, Koršunovo *Shopping and Fucking* aktualumo vardiklis – tai emocinis ryšys, gimstantis per aktorių ir provokaciją mąstyti<sup>17</sup>.

#### MITOLOGIZUOTA PATIRTIS IR SIMBOLINĖS DABARTIES FORMOS

Dabarties refleksija, arba patirtis, perteikiama per reprezentacines sistemas: verbalius ar neverbalius pasakojimus. Taip, kaip „naratyvo“ problema istoriografijoje, simbolinės dabarties reprezentacijos formų pasirinkimas teatre taip pat yra pamatinis klausimas, atveriantis dabarties interpretavimo problematikos spektrą. Kaip jau minėjome, sovietmečiu Lietuvos teatras mieliau rinkosi simbolinius dabarties įvardijimo tropus: alegorija, simbolis, metafora tapo kertiniais sceniniais tikrovės interpretavimo ženklais. Taip Lietuvos teatre stipriai

įsitvirtino simbolinės režisūrinio mąstymo formos, o pačių tikrovės perteikimo ar formavimo būdų (reprezentacijos) analizė ar dekonstrukcija, kaip jau minėjome šios dalies įvade, pirmaisiais Nepriklausomybės dešimtmečiais Lietuvos teatro kūrėjų beveik visiškai nedomino. Posovietiniame Lietuvos teatre simbolinis dabarties reprezentavimas (kritikų įvardijamas „antrinės vaizdo realybės kūrimu“) daugelyje spektaklių buvo tęsiamas. Moderniam binariniam požiūriui būdingas ir latentiskai Lietuvos scenos meno lauke egzistuojantis neigiamas mimetinio vaizdavimo, kaip pačios banaliausios tikrovės perteikimo formos, vertinimas veikė ir posovietinio teatro kūrėjus, provokuodamas ne tyrinėti ar gilintis į dabarties realybę, o demonstruoti savąjį stulbinamos ir unikalią fantazijos pasaulį, prie „kaitrios“ dabarties situacijos prisiliečiant, anot taiklaus Rasos Vasinauskaitės pastebėjimo, tik „pirštų galiukais“<sup>18</sup>.

Kalbant apie teatro ir jo socialinės aplinkos (visuomenės) santykius būtina prisiminti XX a. pabaigoje socialiniuose moksluose, antropologijoje, etnologijoje ir kultūrinėse studijose įsitvirtinusias socialinio konstrukcionizmo tendencijas, siekiančias įvairius socialinius procesus analizuoti per teatro modelio ar metaforos prizmę<sup>19</sup>. Teatro analizei šias įžvalgas pritaikęs amerikiečių teatro teoretikas ir praktikas Richardas Schechneris, pasitelkęs antropologo Victorio Turnerio tyrimus, apibrėžė socialinės ir estetinės dramos dinamikos struktūrą<sup>20</sup>. Schechneris teigė, kad Turnerio keturių etapų socialinės dramos modelis yra ne tik universalus ir pritaikomas visoms socialinėms organizacijoms – ši struktūra yra atpažįstama ir daugelyje klasikinių teatro dramų. Teatre socialinės dramos dažnai naudojamos kaip medžiaga spektakliui arba pjesei, o socialinėje dramoje visada egzistuoja paslėptos teatrinės technikos. Turneris, antrindamas teatrologo įžvalgoms, konstatavo, jog estetinė drama visada egzistuoja kaip tam tikras matomas ar nematomas, netgi sąmoningas ar nesąmoningas socialinės dramos metakomentaras.

Šiuolaikiniame Lietuvos teatre galima aptikti nemažai latentinės ar tiesioginės socialinės ir estetinės dramos reversijos pavyzdžių. Čia neprilygstamas meistras – režisierius Jonas Vaitkus, kurio spektakliuose užkoduotos socialinės dramos radikalizuoja ar aktualizuoja klasikos ar modernios dramaturgijos

pastatymus<sup>21</sup>. Vis dėlto aktualiausi šiuolaikinio teatro kontekste yra ne tiek socialinės dramos potekstės, kiek bandymai tikrinti, kokios simbolinės reprezentacijos tinka, siekiant suteikti sceninę formą šiuolaikinei socialinei tikrovei. Būtent toks siekis užčiuopti gilumines struktūras, organizuojančias (jungiančias ar išskaidančias) subjektyvius pasakojimus apie dabarties jauseną, matomas Koršunovo režisuotame spektaklyje *Oidipas karalius* (pagal Sofoklio pjesę, 2002, OKT).

Edipo komplekso tematika ir psichoanalitinė jos interpretacijų amplitudė buvo plėtojama daugumoje ankstesnių Koršunovo darbų kaip kartų konflikto, atminties / užmaršties formų ir pasąmoninių troškimų problemos variacijos, tad režisieriaus „grįžimas“ prie pamatinio teksto atrodė logiškas ir nuoseklus. Jeigu pirmuose savo darbuose Edipo komplekso manifestacijos išreiškė, anot Edgaro Klivio, „savijautą generacijos, kurios patirties nepajėgus nušviesti nei protas, nei mitas“<sup>22</sup>, spektaklio *Oidipas karalius* teminis ir reprezentacinis audinys – mitas interpretuojamas kaip nenugalima, nesibaigianti ir neišvengiama lemtis, galios forma, veikianti visuose kontekstuose. Teatro kritikas Audronis Liuga įžanginėje spektaklio recenzijos dalyje konstatuoja, kad „šiuo spektakliu režisierius pateikia savo atsakymą į klausimą, kaip mūsų laikais gali būti suvokiama antikinė tragedija“<sup>23</sup>. Tikslinant šį teiginį, reikėtų sakyti, jog Sofoklio teksto interpretacija režisierius bando parodyti, kaip šie laikai gali būti suvokiami per antikinės tragedijos – mito – kodą.

Mitas kaip mąstymo modelis ir mitas kaip „kalbėjimo tipas“ (reprezentacijos tipas), apibūdinti Claude'o Lévi-Strausso ir Rolando Bartheso, suteikia galimybę žvelgti į jį ne tik kaip į kilmės istorijos pasakojimo versiją, bet ir kaip į tikrovės struktūravimo ir organizavimo būdą. Mitologinio kodo tvarumas ir transistorinis mitinių modelių pobūdis leidžia naudoti jį kaip kultūrinį scenarijų naujiems socialiniams reiškiniams įvardinti. Istorikas Raphaelis Samuelis mitą apibūdina kaip simbolinės tvarkos arba santykio tarp įsivaizduojamo ir realaus metaforą ir teigia, kad, tyrinėdamas socialines transformacijas išgyvenusiųjų pasakojimus, priėjo prie išvados, jog mitas veikia ne tik kaip represinė malšinanti galia, bet ir kaip sistema (struktūra),

suteikianti galimybę atsidūrusiems radikalios kaitos situacijoje sujungti praeitį ir dabartį.<sup>24</sup> Koršunovą kaip tik ir domina Edipo mito struktūra ir galimybė ją apropriuoti, panaudoti savo reikmėms, kartu aiškiai demonstruojant, jog ir dabartis (tikrovė), ir individas (subjektas) egzistuoja kultūros sistemoje. Režisierius teigia:

Galvodamas apie teatro misiją, manau, kad ji turi padėti išvelgti mūsų kasdienybės, rutinos prasmę, rasti joje vertybių skalę, kuri dingsta kasdienybės veiksmė, kasdieninių santykių rutinoje. Atrasti kasdienybėje universalius mitologinius kodus, likimines gyvenimo akimirkas – manau, kad tai irgi yra šiandienos teatro pašaukimas. Išvelgti reikšmę ten, kas atrodo nereikšminga, buitiška, be vertės. Išvelgti būtį, egzistencinį matmenį buityje. Išgirsti, kaip kasdieninėje mūsų kalboje, paprastame pokalbyje autobuso stotelėje suskamba pamatiniai dalykai, ir nebereikia cituoti klasikų ar Šventojo Rašto.<sup>25</sup>

Interpretuodamas Sofoklio *Edipą karalių*, Koršunovas naudoja mitą kaip modelį ar matricą šių dienų, pirmiausia kaitos situacijos, patirtims išreikšti. Spektaklis demonstruoja visa apimančios praeities galios – tvaraus mito, persekiojančio žmogaus sąmonę, bet išliekančio nematomo tikrovėje, ekspoziciją. Koršunovo režisuotame *Oidipe karaliuje* antikinė tragedija yra projektuojama į šiuolaikinį socialinį kontekstą. Edipo mitas interpretuojamas kaip nenugalima, nesibaigianti ir neišvengiama lemtis, galios forma, veikianti visuose kontekstuose. Kaip tiksliai pastebėjo lenkų kritikas Lukaszas Drewniakas, „mitui neleista nuo mūsų atsitraukti, tai mūsų pasirinkimo, žodžių ir gestų matrica“<sup>26</sup>. *Oidipo karaliaus* situacija susiejama su dabartimi per atpažįstamą socialinį kontekstą: spektaklio pradžioje Edipas vaizduojamas kaip šiuolaikinis „sėkmės menedžeris“, Tėbų „meras“, dėvintis pilką biurokrato kostiumą ir kalbantis deklaratyviu „problemas sprendžiančio“ politiko tonu. Pasak Marcinkevičiūtės, „sėkmės menedžerystė ir sėkmės griuvėsių idėjinis artumas labai atvirai deklaruoja dabartinių teatro trisdešimtmečių savijautą – Edipas atpažįstamas kaip savas protagonistas“<sup>27</sup>.

Spektaklio scenografija (scenografė Jūratė Paulėkaitė) grąžina žiūrovus į vaikystės erdvę – sovietinę vaikų žaidimo aikštelę („atpažįstamą, matytą, tokią kaip monolitinių šeškinų kiemuose“<sup>28</sup>) su žinomais objektais: smėlio dėže, sūpuoklėmis, pavėsine – grybu, gigantišku pliušiniu meškučiu (Korifėjus, aktorius Irmantas Jankaitis), peliukais mikiais (choras) ir Pinokiu (Teiresijas, aktorė Eglė Mikulionytė). Dar daugiau, šios aikštelės prototipas – režisieriaus vaikystės kiemas Vilniaus Žirmūnų rajone<sup>29</sup>. Toks scenografės sprendimas suteikia dar vieną konkretumo ir atpažįstamumo lygmenį spektaklio prasmei struktūrai. Išgryninta scenos erdvė, minimalistinė ir šalta, lydima gyvų perkusijos smūgių, mušančių griežtą antikos ritmą mechaninių choro judesių ritualui. Tai mito erdvė, kurioje susiduriame su realiais į vaikystę nurodančiais objektais. Šie tikrovės simboliai spektaklyje tampa antikinės tragedijos kodais ir demonstruoja asmeninės praeities ir atminties neišvengiamumą.

Spektaklio subtekstas – jo nuorodos į šiuolaikinę tikrovę. Simbolinė Edipo (Dainius Gavenonis) transformacija nuo ideologinio „politinio lyderio“ prie fragmentuoto subjekto – tai tarsi lakaniškojo perėjimo nuo įsivaizduojamo būvio į simbolinį inscenizacija. Spektaklio pradžioje, kai Edipo „aš“ dar nėra apibrėžtas, o jo tikroji tapatybė nežinoma, jis tarsi egzistuoja įsivaizduojamoje plotmėje. Šiai įsivaizduojamai būsenai spektaklio erdvėje atstovauja aiškūs ir atpažįstami socialinės realybės ženklai, supantys Edipą. Vientisą savivaizdį jis atpažįsta kituose, tarsi psichoanalitinės teorijos vaikas, stebėdamas save veidrodyje. „Kol tebesame įsivaizduojamos būties karalijoje, tol neįstengiamo teisingai atpažinti savosios tapatybės, laikydami ją pastovia ir išbaigta, taip pat ir tikrovės, kuri atrodo nesikeičianti“, – teigia Lacanas<sup>30</sup>. Spektaklio pabaigoje, sužinojęs savo tikrąją tapatybę ir Tėvą, Edipas, pagal lakanišką scenarijų įžengęs į simbolinės tvarkos erdvę, tampa suskilusiu subjektu. Šį subjekto išskaidymą spektaklio erdvėje vizualiai įkūnija choro narių dėvimos kaukės, padarytos iš Edipo veido kopijų. Kai tikroji Edipo tapatybė yra įvardijama, realybė, kurią spektaklyje reprezentavo socialiniai dabarties ženklai, ima nykti. Pilkojo Edipo kostiumo atplaišos ir liekanos apsieja aplink jo

kūną antikinio chitono kontūru – atpažįstamas tikrovės paviršius transformuojasi į abstraktų mitą. Šiuolaikinės socialinės hierarchijos ir galios žaidimai galimi tik nežinomybės, šiame spektaklyje sužinoti tiesą reiškia prarasti galios branduolį ir tiesioginį sąlytį su tikrove – išsidūręs akis nusižudžiusios Jokastės sagėmis Edipas pasaulio nebe matys. Kaip knygos apie šiuolaikines Edipo mito interpretacijas įvade teigia literatūrologas Haroldas Bloomas, Edipo išsarmės esmę jis apibūdintų ne kaip amžiną pasąmoninę kaltę, o kaip nežinojimo būtinybę, nes tik nežinojimas mus apsaugo nuo žlugdančio realybės poveikio<sup>31</sup>.

Spektaklio erdvėje Edipo tragedija virsta kova tarp užmaršties (nežinojimo) ir prisiminimo (pažinimo). Pasak Drewniako, Koršunovas spektaklyje atskleidžia bausmės mechanizmą už tai, kad praeitį bandoma atmesti, paneigti<sup>32</sup>. Edipo mitas moko, kad praeitis visada sugrįžta, ir, kaip vaizdžiai mus bando įtikinti Koršunovas, – ji moka kalbėti dabarties kalba. Idėja, kad praeitis glaudžiai siejasi su dabartimi, kad šešėliai ir liekanos yra dabarties dalis, spektaklyje atskleidžiama per pakartojimus, sinchroniškumą, per aktorių kartų jungtį, per socialinių simbolių (kostiumų, gestų, daiktų, žaislų) transformacijas. Spektaklyje *Karalius Oidipas* dabarties ženklai tampa antikinės tragedijos kodais, kurie demonstruoja, kad ir šiuolaikinės visuomenės ar individo dramos vyksta pagal archajinės reprezentacijos modelius. Koršunovo režisūriniai įvaizdžiai ne tik panaikina Edipo mito abstraktumą, bet ir perrašo kanoninę reprezentaciją šiandienos ženklais, paverčia ją „nuolat vykstančia kiekvieno iš mūsų istorija“<sup>33</sup>. Būtent perrašo, o ne pakartoja. Pakartojimai siejasi su tradicija, įpročiu ir kolonizuoja sąmonę, blokuodami jos kūrybiškumą, – tačiau pagal psichoanalitinį scenarijų mes esame pasmerkti kartoti. Perrašymas revizuoja kanoną ir atblokuoja sąmonę.

Apibendrinant galima teigti, kad nors ir formuota per realistinės estetikos kodą, spektaklio *Shopping and Fucking* sceninė kalba virto dekoratyvia, nes vaizdavo ne dabartinę Lietuvos visuomenės situaciją, o jos įsivaizduojamą projekciją. Dramos siūloma britiškoji tikrovės versija dar nebuvo palai koma postsovietinės Lietuvos realybės taip, kad

žiūrovai ją atpažintų kaip savą. O simbolinė giluminių subjektyvias dabarties situacijas įprasminančių struktūrų analizė spektaklyje *Karalius Oidipas* tapo aktualių postsovietinės Lietuvos visuomenės būsenos tyrimu.

#### Nuorodos

- <sup>1</sup> Mareckaitė, Gražina; Nekrašas, Evaldas; Šliogeris, Alvydas. *Pasaulis yra čia*. In: *Kultūros barai*, 1989, Nr. 2, p. 25–28.
- <sup>2</sup> Liuga, Audronis. *Laiko sužeistas teatras*. In: *Teatras*, Nr. 1, 1997, p. 9.
- <sup>3</sup> Lehmann, Hans-Thies. *Postdraminis teatras*, Vilnius: Menų spaustuvė, 2010, p. 47.
- <sup>4</sup> *Teatru per laiką. Režisierius Oskaras Koršunovas apie OKT*. In: *OKT: būti čia*, Vilnius: OKT, 2009, p. 15.
- <sup>5</sup> Billington, Micheal. *Theatre of War*. In: *Guardian*, 2001, vasario 17, p. 4.
- <sup>6</sup> Terminą *verbatim theatre* (pažodinis teatras) 1987 m. suformulavo Derek Paget straipsnyje *Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques*. In: *New Theatre Quarterly*, 1987, Nr. 3 (12), p. 317–336. Panašias interviu technikas naudojančios trupės JAV priskiriamos dokumentinio teatro žanrui.
- <sup>7</sup> *Teatras laiko verpete. Diskusija*. In: *Lietuvos Teatras*, 1999/2000, nr. 4/1, p. 6.
- <sup>8</sup> *Ibid*, p. 6.
- <sup>9</sup> *Ibid*, p. 6.
- <sup>10</sup> Po *Shopping and Fucking* pastatymo Lietuvos teatro scenoje pasirodė tai pačiai britų „naujojo realizmo“ srovei priskiriamos dramaturgės Sarah Kane pjesių *Geismas* ir *Išteisintieji* pastatymas (rež. Povilas Laurinkus ir Koršunovas, 2002, OKT) bei *Psichozė 4.48* (rež. Valius Tertelis, 2004, KVDT) ir *Išteisintieji* (rež. Jonas Vaitkus, 2000, NDA), taip pat Ravenhillo pjesės *Keletas tikslų polaroidinių nuotraukų skaitymas* (rež. Laurinkus, 2000, NDA).
- <sup>11</sup> Baudrillard, J. *Simuliakrai ir simuliacija*, Vilnius: Baltos lankos, 2002, p. 13.
- <sup>12</sup> Daunytė, Indrė. *Naujoji komunikacija ieško vartotojų*. In: *Teatras*, 1999, nr. 2 (6), p. 43.
- <sup>13</sup> Marcinkevičiūtė, Ramunė. *Kitas jautrumas*. In: *Lietuvos teatras*, 1999/2000, nr. 3/4, p. 72–73.
- <sup>14</sup> Tomlinson, John. *Globalizacija ir kultūra*, Vilnius: Mintis, 2002, p. 208.
- <sup>15</sup> *Žiūrovai apie Koršunovo spektaklį*. In: *OKT: būti čia*, Vilnius: OKT, 2009, p. 143–151.
- <sup>16</sup> Jauniškis, Vaidas. *Taip norėtusi raketos paklydėlės*. In: *OKT: būti čia*, Vilnius: OKT, 2009, p. 141.
- <sup>17</sup> Daunytė, Indrė, *Ibid*, p. 42.

<sup>18</sup> Vasinauskaitė, Rasa. *Kas slypi už romantizuotos realybės kaukės?* In: *Lietuvos Teatras*, 1999/2000, Nr. 4/1, p. 63.

<sup>19</sup> Šioms tendencijoms atstovauja tokių mokslininkų, kaip Ervingas Goffmanas, Miltonas Singeris, Kenethas Burke'as, Juditha Butler, Victoras Turneris, Gregory Batesonas, J. L. Austinas, darbai, suteikę galimybę tyrinėti kultūrinius, lingvistinius ar socialinius spektaklius ir perkelti teatrališkumo metaforą iš estetinės į plačią kultūrinę-visuomeninę erdvę. Jeigu E. Goffmanas į socialinius institutus mėgina pažvelgti kaip į teatro vaidinimą, M. Singeris, V. Turneris tyrinėja kultūrinius vaidinimus, J. L. Austinas – performatyvią kalbą (kalbos aktus), K. Burke'as analizuoja psichologinius vaidmenis, G. Batesonas – žaidimo ir vaidinimo psichologiją, J. Butler – lytiškumą kaip spektaklį.

<sup>20</sup> Turneris teigė, kad visų socialinių dramų struktūrose pasikartoja keletas etapų: pirmiausia, pažeidžiama nusistovėjusi tvarka, įvyksta pažeidimas (veiksmas arba situacija, kuri sukrečia socialinį vienetą – šeimą, bendruomenę, visuomenę); toliau seka pažeidimo sukelta krizė – prieš ją dažnai įvyksta krizę žymintis arba jos atsiradimą paskatinantis įvykis, o toliau aktyvizuojami tos krizės sprendimo mechanizmai – šie du etapai yra patys dramatiškiausi, ir būtent čia svarbų vaidmenį atlieka kultūrinis vaidinimas. Paskutinis etapas – reintegracija (krizė išsprendžiama, pažeidimas panaikinamas), kuri arba patobulina pirminį kultūrinį modelį, arba pripažįstama, jog skilimas (krizė) yra neišvengiamas ir permanentinis. Žr. Turner, Victor. *Dramas, Fields, and Metaphors*, Ithaca: Cornell University Press, 1974.

<sup>21</sup> Pavyzdžiui, Jono Vaitkaus spektaklis *Stepančikovo dvaras* (pagal Fiodorą Dostojevskį, 1999, LNDT).

<sup>22</sup> Klivis, Edgaras. *Matas: prarasto laiko beiėskant*. In: *Lietuvos scena*, 2006, Nr. 2, p. 11.

<sup>23</sup> Liuga, Audronis. „Oidipo karaliaus“ švaraštis. In: *OKT: būti čia*, Vilnius: OKT, 2009, p. 221.

<sup>24</sup> Iš psichoanalitinės pozicijos Edipo kompleksą nagrinėjęs Jacques Lacanas jį interpretavo kaip struktūrą, o ne reikšmę, kaip signifikantą, o ne signifikatą.

<sup>25</sup> *Teatru per laiką*, *Ibid*, p. 19.

<sup>26</sup> Drewniak, Lukasz. *Šviesa ir smėlis*. In: *OKT: būti čia*, Vilnius: OKT, 2009, p. 236.

<sup>27</sup> Marcinkevičiūtė, Ramunė. *Oidipas*. In: *OKT: būti čia*, Vilnius: OKT, 2009, p. 225. Pasak režisieriaus, žaidimų aikštelė buvo tiesiog paimta iš jo kiemo Vilniaus Žirmūnų rajone. Žr. *Teatru per laiką. Režisierius Oskaras Koršunovas apie OKT*. In: *OKT: būti čia*, Vilnius: OKT, 2009, p. 28.

<sup>28</sup> *Ibid*, p. 229.

<sup>29</sup> *Teatru per laiką*, *Ibid*, p. 28.

<sup>30</sup> Eagleton, Terry. *Įvadas į literatūros teoriją*, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 194.

<sup>31</sup> Bloom, Harold. *Sophocles Oedipus Rex*, New York: Infobase Publishing, 2007, p. 4.

<sup>32</sup> Drewniak, L. *Ibid*, p. 237.

<sup>33</sup> *Teatru per laiką*, *Ibid*, p. 32.

## BETWEEN NEW REALISM AND MYTH: VISIONS OF CONTEMPORARY SOCIETY ON LITHUANIAN THEATRE STAGE

**Keywords:** Lithuanian theatre, new drama, post-soviet culture, realism.

### Summary

The article analyses different ways of interpreting and presenting social realities on contemporary Lithuanian theatre stage. While analysing Lithuanian performances of the last two decades one might state that the increasing number of works deal with the problems of contemporary social reality, new identities and sociocultural phenomena. However there is a substantial difference between performances produced during the first decade of the Independence and the ones produced during the second one. During the first decade Lithuanian theatre directors tried to contemplate about emerging realities and social problems with the help of contemporary drama texts, whereas during the second decade the new modes of reflection of relevant societal topics began to take shape: personal stories, unmediated presence of actors, deconstruction of canonic texts or images. With the help of two case studies – performance of Mark Ravenhill's *Shopping and Fucking* (1999, OKT) and *Oedipus the King* (2002, OKT) by Sophocles, both directed by Oskaras Koršunovas the analysis of different possibilities of reflecting contemporary realities onstage is performed. At the same time article raised more general questions about the notions and strategies of social / political theatre in post-soviet Lithuania.

Gauta: 2012 07 28

Parengta spaudai: 2012 09 25