

Lietuvos [nacionalinis] teatras: postkolonijinis žvilgsnis

Rasa Vasinauskaitė

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

El. paštas vasinauskaite@yahoo.fr

Per beveik tris dešimtmečius nuo nepriklausomybės atgavimo Lietuvos teatras patyrė tokius pat pokyčius, kokius per šį laiką išgyveno Lietuvos kultūra ir visuomenė. Ypač pastarąjį dešimtmetį teatras virto aktyviu sociokultūrinio lauko dalyviu ir vis dažniau kelia probleminius atminties, tapatybės, politinio ir socialinio angažuotumo klausimus, jiems pasitelkia drąsesnes raiškos formas bei priemones. Svarbus ne tik tokių formų, pvz., dokumentinio ar politinio teatro, bet ir iki šiol ignoruotų temų, pvz., emigracijos ir imigracijos, lyčių nelygybės, socialinės diskriminacijos, centro ir periferijos skirties, religinės, etninės ir europinės tapatybės sankirtų, atsiradimas. Šios transformacijos, suponuotos pasikeitusios geopolitinės Lietuvos situacijos ir kartų kaitos, atspindi naujus meninius ir socialinius iššūkius ir ragina į teatro lauką žvelgti per postkolonializmo (teorijos) prizmę. Tai yra skatina apčiuopti ir įvardyti tokius nusistovėjusius ar naujai atsiradusius teatrinio mąstymo, raiškos ir kalbos elementus, kurie liudija ir sovietinės praeities, ir europinės / globalios integracijos refleksiją.

Vis dėlto postkolonijinė prieiga paranki ne vien analizuojant sovietinį ir postsovietinį Lietuvos teatro būvį. Postkolonializmo konceptai gali būti taikomi ir tiems laikotarpiams, kai Lietuva priklausė Rusijos imperijai ar kūrė tautinę valstybę. Tiek XIX a. pabaigos lietuviškų vakarų fenomenas, tiek XX a. 3-jo dešimtmečio lietuvių tautinio / nacionalinio teatro idėja yra persmelkti kolonijinio / imperinio ir postkolonijinio / postimperinio diskursų, kurie sugulė ir į realistinės, ir romantizuotos istorinės dramaturgijos naratyvus, sukibirkščiaivo ne tik estetiniais, bet ir etniniais konfliktais. Kadangi Lietuvos teatro istorija iki šiol nebuvo tyrinėta iš postkolonijinės perspektyvos, straipsnyje apžvelgiamos tokios prieigos galimybės, iš naujo įvertinamos svarbiausios nacionalinio / tautinio teatro kūrimo aplinkybės.

RAKTAŽODŽIAI: Lietuvos teatras, lietuviški vakarai, nacionalinis teatras, postkolonializmas, Rusijos imperija

Lietuvoje postkolonializmo teorija aktyviau susidomėta apie 2007–2008 metus. Tuomet pasirodė pirmieji literatūrologų darbai, skirti sovietinio laikotarpio lietuvių literatūros kūriniams, postkolonijinė prieiga imta taikyti komparatyvistiniuose Baltijos šalių literatūros tyrimuose. Tiesa, apie tai, kad postkolonijinė žiūra būtina permąstant tiek sovietinį palikimą, tiek ir postsovietinį būvį, kalbėta pirmuoju nepriklausomybės dešimtmečiu, tačiau tik dar po dešimtmečio postkolonializmas kaip XX a. literatūros teorija buvo įtraukta į aukštojo mokslo studijas, imta taikyti magistro darbuose ir disertacijose.

Vis dėlto Lietuvos teatras ir dramaturgija postkolonijinės revizijos išvengė. Gerokai aktyvesni čia latvių bei estų kolegos. Vienas ryškiausių pastarojo dešimtmečio

tyrimų – latvių filologo Benedikto Kalnačo (Benedikts Kalnačs) „Postkolonijinė Baltijos drama. Modernumas, kolonializmas ir postkolonializmas latvių, estų ir lietuvių dramaturgijoje“¹. Kadangi Latvijoje knyga išleista 2011 m., į ją nepateko po 2010 m. rašytos / statytos pjesės, o autoriaus pasirinkta lyginamoji literatūrologija skatino skirti daugiau dėmesio tiems dramaturgijos raidos etapams, kurie visose trijose Baltijos šalyse daugiau ar mažiau sutapo. Kalnačo dėmesys knygoje sutelkiamas nacionalinės savimonės formavimuisi ir pirmajam kolonijiniam pasipriešinimui XIX a. II pusėje, modernumo „programai“ XX a. I pusėje, antrajam kolonijiniam pasipriešinimui ir socrealistinio kanono įveikimui XX a. 7–9-uoju dešimtmečiu ir postkolonijinei „programai“ XX–XXI a. sandūroje. Remiantis šiais etapais iš tikrųjų galima apibrėžti ir svarbiausius politinius bei visuomeninius poslinkius Baltijos šalyse, ir pristatyti labiausiai juos reprezentuojančius (o iš tikrųjų šiandien kanoninius) draminius kūrinius. Postkolonijinę prieigą Kalnačas vertina kaip neišvengiamą – į postkolonializmo studijas, jo manymu, turėtų patekti visos tiek imperinę, tiek socialistinę / komunistinę kolonizaciją patyrusios šalys. Neatsitiktinai 2016 m. išversta į anglų kalbą² jo knyga atsidūrė tarptautiniame postkolonijinių tyrimų lauke.

Užsienio teatro studijose postkolonializmo teorija plačiai taikoma nuo paskutiniojo XX a. dešimtmečio. Šiuo laiku „globalaus pasaulio“ tyrimai, paveikti postmodernizmo ir poststruktūralizmo konceptų, atsigręžė į buvusias kolonijas. Pasirodė vertingos, rezistencinį nacionalinio ir diasporinio teatro vaidmenį Pietų Afrikos, Naujosios Zelandijos, Australijos, Indijos, Karibų jūros, Pietryčių Azijos, JAV ir kt. regionuose analizuojančios studijos³. Tokio teatro panašumas skirtingos kolonijinės patirties, kultūrinių bei politinių aplinkybių šalyse⁴ rodo ypatingą jo reikšmę formuojant kritinį kolonializmo ir imperializmo diskursą, aktualizuojant etninių, kalbinių, rasinių tapatybių problematiką.

Pasak teoretikų, postkolonializmas neturi temporalinių ribų ir nereiskia laiko po nepriklausomybės; tai greičiau „priešinimasis kolonializmo diskursams, galios struktūroms, socialinei hierarchijai“, nes ir pati kolonizacija veikia kaip klastingas mechanizmas, kuris neapsiriboja administracinėmis ar valdžios institucijomis, o „keičia kalbą, švietimą, religiją, meną, juolab populiariąją kultūrą“⁵. Postkolonializmas kaip tik ir yra reakcija į tokį kolonializmą, kuris nėra determinuotas laike, ir postkolonijinė dramaturgija ar teatras, literatūra ar kinas virsta tekstine / kultūrine priešinimosi kolonizacijai išraiška. Postkolonializmas – tai ir kritinis diskursas, ir skaitymo strategija, kuri, viena vertus, atveria tam tikruose tekstuose užfiksuotą

1 Kalnačs 2011.

2 Kalnačs 2016.

3 Gainor 1995; Gilbert, Tompkins 1996 (2002); Crow, Banfield 1996; Balme 1999; Ampka 2004 ir kt.

4 Savo nacionalinio teatro istorijai daug dėmesio skiria airių teatro tyrėjai. Apie airių postkolonijinius tyrimus žr. Flannery 2009.

5 Gilbert, Tompkins 2002: 2.

postkolonijinį aspektą, antra vertus, apnuogina ir dekonstruoja tebeveikiančias kolonijines valdžios struktūras ir institucijas⁶. Dar kitaip tariant, postkolonijinė literatūra kaip „kultūrinės kritikos ir kultūros kritikos forma“ užkerta kelią dominuojančių ar hegemoninių kultūros kodų ir reikšmių kūrimui bei sklaidai visuomenėje. O teatras dėl savo viešos socialinės / performatyvos prigimties šią kritiką ne tik sustiprina, bet ir užpildo aktyviu politiniu turiniu – skirtingai nuo literatūrinio teksto, spektaklis gali virsti politine manifestacija ir įtraukti gerokai platesnius visuomenės sluoksnius. Todėl, pasak Gilbert ir Tompkins, teatralai neapsaugoti ir nuo cenzūros, ir nuo laisvės atėmimo bausmių⁷.

Šiandien postkolonializmo teorija turi tiek pat šalininkų, kiek ir priešininkų. Postkolonijiniai literatūros tyrimai, daugiausia sutelkti į europinę kolonizaciją patyrusias šalis, susilieja su lyginamosiomis literatūros studijomis, o pastarosios, atsižvelgdamos į diskriminuojantį (anglų) kalbos⁸ ar Vakarų kanono dominavimą, buvusių kolonijų autorių kūriniuose kaip tik ir ieško šias diskriminacines struktūras ardančių lingvistinių, naratyvinių, semantinių strategijų. Antra vertus, laiku ir geografija neapibrėžiamas postkolonializmas vis dažniau įvardijamas kaip neokolonializmas arba neoimperializmas, tad literatūros ir meno, apskritai kultūros tyrimuose pasitelkiama postkolonializmo teorija šiandien virsta daugiakrypte bei daugiasluoksne prieiga, įtraukiančia atminties ir istorinės / kolektyvinės traumos, kolonijinių ir antikolonijinių, nacionalinių ir tapatybinių diskursų, modernybės ir modernėjimo procesų studijas. Tai, kad kiekvienos konkrečios šalies istorija ir dabartis vienokiu ar kitokiu būdu buvo ir iki šiol yra įtraukta į kolonijinius / postkolonijinius ryšius, o šie ryšiai kiekvienoje šalyje buvo ir iki šiol yra (dėl augančio multikultūriškumo, globalaus mobilumo ir imigracijos) patiriami / reflektuojami skirtingai, paskatino postkolonializmo teorijos šalininkus kalbėti apie tarptautinių Postkolonijinių Europos studijų poreikį⁹. Į šias studijas pastarąjį dešimtmetį pateko ir Skandinavijos bei Šiaurės šalys, ir savą dekolonizacijos istoriją tebekuriančios Baltijos, Rytų bei Vidurio Europos šalys.

Davidas Chioni Moore'as savo garsiajame straipsnyje (1995) retoriškai klausė, kodėl postsovietinė erdvė (Baltijos ir Vidurio bei Rytų Europa, Kaukazas ir Vidurinė Azija) dingo iš postkolonializmo lauko?¹⁰ Pasak teoretiko, šiam milžiniškam ir margam regionui su jo kalbomis, ekonomika, politika, rezistencija, išsivadavimu ir viskuo, kas vyksta po jo, gali būti taikomas „postkolonializmo terminas“ taip pat, kaip jis buvo taikomas Pietų Azijai po 1947 m. ir Afrikai po 1958 metų. Moore'as stebisi, kad klasikiniam Ellos Shohat tekste „Pastabos apie postkolonijinį pasaulį“ („Notes on

6 Ten pat: 2–3.

7 Ten pat: 3.

8 Vadinamoji anglofoniškoji postkolonializmo teorija (*Anglophone postcolonial theory*), aprėpanti Britanijos kolonijų postkolonijinės literatūros tyrimus.

9 Götsche, Dunker 2014.

10 Moore 2006: 17.

the Post-Colonial“, 1992), kuriame suminėtos visos kolonijinių būvį patyrusios Trečiojo pasaulio šalys, neatsirado vietos vadinamajam Antrajam pasauliui – socialistinėms šalims. Ar taip atsitiko todėl, kad dauguma postkolonializmo teoretikų yra kairiųjų pažiūrų ir marksistai, ar todėl, kad čia aptinkami pernelyg sudėtingi ir nevienareikšmiai kolonizatoriaus ir kolonizuotojo ryšiai, grįsti ne tradicine, o atvirkščia Vakarų ir Rytų priešprieša? Pasak Moore'o, jei Rusijos imperijos kolonijinę ekspansiją į Rytus dar galima traktuoti kaip Rytų ir Rytų susitikimą, tai sovietų ekspansiją į Vakarų šalis po Antrojo pasaulinio karo derėtų vadinti tokia „atvirkštine kultūrine kolonizacija“, kai Rytai kolonizuoja Vakarus. Pripažinti tokią apverstą / išvirkščią kolonijinę situaciją, pasak mokslininko, europiečiu besijaučiančiam individui nėra lengva¹¹. Moore'o straipsnis neatsitiktinai pateko į vieną pirmųjų postkolonijinei Baltijos šalių situacijai apmąstyti skirtų rinkinių¹². Lietuvių kilmės amerikiečių mokslininkės, literatūros tyrinėtojos Violetos Kelertas inicijuotas ir sudarytas leidinys turėjo didžiulę įtaką postkolonializmo teorijos sklaidai ir suaktyvėjusiems sovietmečio tyrimams Lietuvoje.

Postkolonializmo teorijai „prigijus“ postsocialistinėse šalyse, buvusios SSRS šalys virto ir postsovietinių, ir postkolonijinių tyrimų dalimi, nors, pasak mokslininkų, šie tyrimai anaipol nėra išsamūs, o unikaliai kiekvienos šalies istorinei ir sociokultūrinei situacijai, tiek iki, tiek ir po sovietinės okupacijos, reikalingos specifinės prieigos. Nepakankama ir pačios Rusijos imperinė / postkolonijinė refleksija permąstant ne tik politinius, bet ir kultūrinius kolonizavimo, savikolonizavimo procesus¹³. Toks permąstymas reikalingas norint geriau suprasti ir palyginti postsovietinio fenomeno, būdingo buvusioms SSSR respublikoms, ambivalentišką prigimtį. Kad toks ambivalentiškumas glūdi ir pačioje sovietinės okupacijos / kolonizacijos prigimtyje, rodo iki šiol aštrias diskusijas visuomenėje sukelti vieša kritinė rezistencinių ir prisitaikymo procesų okupacijos laikotarpiu refleksija. Antra vertus, pastarojo dešimtmečio lietuvių istorikų, kultūrologų ir menotyrininkų darbuose vis dažniau atsisakoma vienakrypčio, binarinėmis opozicijomis grįsto okupanto ir okupuotojo santykių vertinimo, į sovietinį paveldą ir meninius artefaktus žvelgiama ne vien kaip į trauminį, bet ir kultūrinį palikimą.

* * *

Lietuvos teatro raidoje aptinkame nemažai faktų ir reiškinių, kuriuos galima suprasti tik iš postkolonijinės perspektyvos. Juolab tiek pirmosios nepriklausomybės, tiek sovietiniu ir net ankstyvuju postsovietiniu laikotarpiais teatro istorijos ir kritikos diskursuose jautėsi nuolatinė trintis tarp „svetimų“ ir „savų“ estetinių bei ideologinių scenos meno doktrinų, tarp kosmopolitinio / europietiško ir tautinio / nacionalinio teatro naratyvų.

¹¹ Ten pat: 20, 26.

¹² Kelertas 2006.

¹³ Žr. Etkind 2011.

Lietuvos teatro istoriografija skaido teatro raidą į periodus, sutampančius su valstybės raidos etapais. Didieji „blokai“ atskiria teatro Lietuvoje ir lietuvių teatro gyvavimo laikotarpius: pirmasis siejamas su Lietuvos Didžiąja Kunigaikštyste (karališkojo, mokyklinio jėzuitų, dvarų ir didikų teatrai XVI–XVIII a.) ir Šiaurės vakarų kraštu Rusijos imperijos sudėtyje (Vilniaus miesto teatras XIX a.), antrasis – su nepriklausoma Lietuvos valstybe (nacionalinis Valstybės ir jo filialų teatras 1920–1940), sovietinės (1944–1990) ir postsovietinės (nuo 1990 m.) Lietuvos laikotarpiais. Nuo XX a. 3-iojo dešimtmečio pradėta rašyti nacionalinio teatro istorija atsigręžę ne tik į XIX a. pabaigoje – XX a. pradžioje paplitusį tautinį judėjimą, kurio neatsiejama dalimi virto slaptieji ir viešieji lietuviški vakarai, bet ir įtraukė Abiejų Tautų Respublikos kultūrinį (ir teatrinį) palikimą, taip sustiprindama ir nacionalines, ir europines besiformuojančios tautinės valstybės šaknis. Antra vertus, teatro Lietuvoje ir lietuviškai kalbančio teatro skirtis, brėžta ir tarpukariu, ir sovietmečiu, buvo naudinga tiek rusų, tiek lietuvių teatro istorikams. „Visuotinė“ Europos teatro istorija, grįsta didžiųjų Europos šalių nacionalinių teatrų kūrimosi pavyzdžiais, atrodė itin paranki rašant nacionalinę teatro istoriją, o atsižvelgiant į Rusijos „internacionalinę politiką“, – ir pabrėžtinai „vientisą“ Rusijos imperijos bei SSRS teatro istoriją. Vientisą tiek, kiek į ją buvo galima įtraukti Vilniuje gastroliavusias ar rezidavusias lenkų, rusų, vokiečių, žydų scenos meno garsenybes, o patį miestą laikyti ne tik imperijos provincija, bet ir vienu iš kultūrinių centrų, kuriame veikė rusų teatras; ir vientisą tiek, kiek „laisvai“ savo teatro istorijas po 1917 m. ar 1945 m. galėjo rašyti „broliškos“ daugiatautės Sovietų Sąjungos respublikos. Tad žvelgiant į Lietuvos ir lietuviško teatro istoriją per postkolonializmo prizmę, galima sakyti, kad joje susipina ir dvigubos kolonizacijos, ir dekolonizacijos patirtis, turėjusi ir iki šiol turinti neabejotiną įtaką meniniams ir struktūriniais teatro procesams, lietuvių teatro istorijos interpretacijoms.

Marvinas Carlsonas ir Stephenas Elliotas Wilmeris, apibrėždami istorinę ir idėjinę nacionalinio teatro koncepciją, išskiria du jo tipus: imperinį, steigiamą autokratiinių vyriausybių ir monarchijų (pvz., *Comédie-Française* Paryžiuje, 1680; *Burgtheater* Vienoje, 1741; *Royal Theatre* Kopenhagoje, 1788) kaip valdžios stabilumo ir tautos / kalbos / kultūros vientisumo bei pažangos reprezentantą, ir besiformuojantį nacionalinio išsivadavimo eigoje kaip pačios tautos gimimo, jos etninės ir kalbinės nepriklausomybės, pilietinio sąmoningumo išraišką¹⁴. Antrajam tipui priskiriama dauguma XIX–XX a. Europos, Azijos ir Afrikos šalių įsteigtų nacionalinių teatrų. Pastarieji, visų pirma grįsti lingvistine emancipacija, pasirodė lankstūs keičiantis istorinėms ir politinėms aplinkybėms, o virsdami kolonijinio išsivadavimo simboliais ir paminklais, įgaudavo ir imperinio teatro bruožų. Pasak Carlsono, pagal „europinį“ standartą jau XX a. II pusėje kurti (pvz., Afrikos ir Lotynų Amerikos šalių) nacionaliniai teatrai iš tikrųjų tik mėgdžiojo XVIII–XIX a. Europos imperinius

14 Wilmer, Carlson 2008: 9, 13, 22.

teatrus – įsteigti sostinėse, globojami ir finansuojami valdžios, atstovaujantys nacionalinės politikos ir kultūros interesams, prabėgus kuriam laikui jie nebevaidino savo visuomenėse jokio kultūrinio vaidmens¹⁵. Pati nacionalinio / tautinio teatro samprata yra europinės kilmės, kaip ir modernus „nacijos / tautos“ konceptas, suformuotas po Prancūzijos revoliucijos ir paveiktas romantizmo idėjų¹⁶. Suprantama, kad XIX a. Rytų, Vidurio ir Šiaurės Europos šalyse kilusi nacionalinių teatrų steigimo banga sutapo su „naujų“ tautų ir valstybių, pasipriešinusių imperinei Prancūzijos, Vokietijos, Austrijos, Rusijos hegemonijai, atsiradimu. Ir suprantama, kad prie tokių teatrų ištakų buvę kultūros nacionalistai būtent Nacionalinio teatro institucijai suteikė išskirtines tapatybės formavimo teises. Pasak Wilmerio, kultūros nacionalistai, įkvėpti Johanno Gottfriedo Herderio, suskato ieškoti tokių savitų tautos ir jos kultūros bruožų, kurie apibrėžtų tapatybę ir legitimuotų pačios (tautinės) valstybės egzistavimą: ėmė rinkti ir kaupti folklorinį ir etnografinį palikimą, mitus ir legendas, rašyti ir perrašyti tautos ir jos herojų istorijas. Dramos gimtąja ar vietos kalba atsiradimas virto esminiu ir labiausiai matomu kultūros nacionalistų judėjimo rezultatu, o Nacionalinio teatro pastatas – intelektualų mažumos būdu ir priemone skleisti nacionalines idėjas masėms ir švęsti bendras pastangas¹⁷. Apibendrinamas Wilmeris teigia, kad vis dėlto XVII–XVIII a. Paryžiaus, Vienos ar Kopenhagos monarchų įsteigti ir subsidijuojami stacionarūs teatrai netiesiogiai paskatino dramos gimtąja kalba ir nacionalinio repertuaro atsiradimą XIX a. gimusių Europos valstybių nacionaliniuose teatruose. Nepaisant skirtingų istorinių ir socialinių aplinkybių, šias valstybes vienija bendri procesai – nacionalinio charakterio ir kultūros homogenizacija, esencialistinis požiūris į organišką tautos gimimą bei raidą¹⁸.

Nacionalinės kultūros homogenizacija, esminių tautos bruožų reprezentacija meninės raiškos priemonėmis būdinga visoms XIX a. pabaigoje – XX a. pradžioje nepriklausomybę paskelbusioms nacionalinėms / tautinėms valstybėms. Ir teatras, kaip viena labiausiai visiems socialiniams sluoksniams prieinamų medijų, kreipdamasis į žiūrovus gimtąja kalba, suvaidino išskirtinį vaidmenį. Tačiau tokį pat teatro vaidmenį puoselėjo ne tik nacionalinių valstybių, bet ir imperinės kultūros politikos formuotojai¹⁹. Nacionalinė Lietuvos kultūros homogenizacija rėmėsi etnine ir lingvistine „selekcija“, tad XIX a. pabaigoje paplitę ir tautinio sąjūdžio dalimi virtę lietuviški spektakliai teisėtai laikomi nacionalinio teatro ištakomis. Tačiau svarbu ir tai, kad net ir įkūrus Nacionalinį – Valstybės – teatrą (1920 / 1922 m.), jame jautėsi akivaizdi Rusijos kultūrinė įtaka.

15 Carlson 2008: 27.

16 Ten pat: 21.

17 Wilmer 2008: 13–14, 15, 16.

18 Ten pat: 18, 19.

19 Apie Europos imperijų nacionalinės kultūros puoselėjimą žr. Leerssen 2006; Berger, Donovan, Passmore 1999.

Kultūrinė Rusijos imperijos hegemonija stiprėjo ir dėl griežtėjančios carinės politikos kolonizuotuose regionuose, ir dėl vietos elito lojalumo vietinei ir centrinei valdžiai. Po 1795 m. Lietuvos žemėms atsidūrus Rusijos imperijos sudėtyje, o Vilniui virtus generalgubernatorijos centru, dar 1780 m. įsteigtas Viešasis miesto teatras ir jo vadovai darėsi (privalėjo darytis) vis nuolaidesni imperijos reikalavimams, scenoje vyravusią lenkų kalbą palaipsniui išstūmė rusų kalba (nuolat vaidinama rusiškai nuo 1845 m.). Lietuvos teatro istoriografijoje XIX a. Vilniaus miesto teatras laikomas ir miestietiškos, ir daugiatautės teatrinės kultūros židiniu, atspindėjusiu tuometines scenos meno (dramos ir muzikinio teatro) tendencijas, repertuarines ir estetines bei stilistines naujoves, prilygusias didžiausioms Europos scenoms ir kartu puoselėjusias vietos kūrėjų²⁰. Tačiau kartu tai buvo ir vienas iš Rusijos imperijos Šiaurės vakarų krašto teatrų, kurio veikla, struktūra ir valdymas, perduoti į vietos administracijos rankas, atliko tokias pačias rusų nacionalinės kultūros sklaidos funkcijas kaip ir kiti imperijos teatrai, jam galiojo tos pačios ideologinės priežiūros ir cenzūros taisyklės²¹. Pastarosios, ypač XIX a. pabaigoje, atspindėjo imperijoje propaguojamą Nikolajaus I kultūros politiką, grįstą trimis „atramomis“ – ortodoksija, autokratija, tautybe. Kitaip tariant, sustiprinta imperijos vidaus rusifikacijos politika neišvengiamai rėmėsi ir sustiprinta nacionalinės rusų kultūros sklaida, nepaisant to, kad pačioje Rusijoje nuolat girdėjosi kritiškų balsų dėl nacionalinės kultūros žlugdymo cenzūros „rankomis“ ir valdžios „pataikavimo“ europietiškam teatrui. Tai, kad Rusijos imperija anaip tol nebuvo uždara užsienio menininkams, kurie po pasirodymų Sankt Peterburge ir Maskvoje leisdavosi į gastroles po imperijos pakraščius, rodo ir Vilniaus miesto aktyvus teatrinis bei muzikinis gyvenimas. Teatrui pradėjus vaidinti vien rusų kalba, Vilniaus miesto trupėje ėmus dirbti (kad ir po kelis sezonus) vis daugiau rusų artistų, suaktyvėjus kritikai²², rusų kalba ir teatrinė kultūra virto neatsiejama vilniečių kasdienybės dalimi.

20 Apie Vilniaus miesto teatrą XIX–XX a. pr. plačiau žr. Bakutytė 2011.

21 Nuo 1804 m. priimtas ir kelis kartus keistas Cenzūros įstatymas rėmėsi svarbiausiais leidžiamų viešinti (spausdinti / vaidinti) kūrinių kriterijais – buvo draudžiami tie kūriniai, kurie „kenkia tikėjimui, sostui, dorovei ir asmeninei piliečių garbei“. Nuo 1882 m. leisti steigti privatūs viešieji ir liaudies teatrai „liberalizavo“ teatro lauką ir suaktyvino meninius ieškojimus; pvz., garsusis Maskvos dailės teatras iš pradžių taip pat buvo sumanytas kaip „visiems prieinamas“ (*общедоступный*). Nepaisant griežtesnės cenzūros, „liaudies teatrai“ dėl žemos bilietų kainos buvo populiarūs tarp skirtingų sluoksnių žiūrovų, jų repertuaras iš esmės nesiskyrė nuo imperatoriškų scenų – be rusų autorių pjesių, čia buvo vaidinamos itin mėgtos prancūzų melodramos, farsai, vodeviliai. Apie Rusijos imperijos liaudies teatrus ir cenzūrą žr. Swift 2002. Apie lietuvišką vakarų dramų cenzūrą žr. Avižinienė 2015.

22 1833–1864 m. lenkų kalba ėjusį *Kuryer Litewski* (*Литовский вестник*) 1834–1863 m. papildė straipsnių vertimai rusų kalba, o 1864–1915 m. laikraštis buvo leidžiamas vien rusų kalba; nuo 1841 m. vadinosi *Виленский вестник* (*Kuryer Wileński*) ir stengėsi apžvelgti visus svarbiausius teatrinis įvykius. XIX a. pab. dramų srityje įsivyravusią rusų kultūrą rodo ir pasikeitęs Vilniaus miesto teatro repertuaras (naujausių rusų autorių dramų, rusų kompozitorių operų pastatymai), dažnos Sankt Peterburgo bei Maskvos imperatoriškų teatrų artistų gastrolių, rusų antreprenierių (pvz., Aleksejus Kartavovo, Konstantino Nezlobino) sėkminga veikla, taip pat sėkminga iš Vilniaus kilusių ar Vilniaus teatre dirbusių scenos menininkų karjera imperijos metropolijoje bei užsienyje. Plačiau žr. Bakutytė 2011.

Rusų kalba, po 1863 m. sukilimo Šiaurės vakarų krašte įvesta kaip visuotinė ir privaloma, reiškė ne tik kultūrinę etninių grupių diskriminaciją, bet ir akulturaciją, turėjusią tiek kultūrinių, tiek politinių pasekmių. Metodiška ir tikslinga visų pirma krašto depolonizacija (ir LDK istorinio tarpsnio atminties, ir katalikiškos konfesijos), lietuviškos spaudos ir rašto lotyniškais raidėmis draudimas (1864–1904) stiprino priešpriešą ne vien tarp valdžios ir gyventojų, bet ir tarp lenkų bei lietuvių, skatino etnocentristines nuotaikas. Spartėjanti migracija po Rusijos teritoriją, studijų bei darbo galimybės didžiuosiuose imperijos miestuose augino vidurinį lietuvių inteligentų ir intelektualų sluoksnį, vertinusį rusų kultūrą kaip pavyzdinę, o kai kuriuos jos bruožus – ir tinkamus pasisavinti. Teatro srityje šis pasisavinimas vyko itin sparčiai, ir, galima sakyti, Sankt Peterburgo bei Maskvos teatrai, arba XIX a. pabaigos – XX a. pradžios imperinė rusų teatrinė ir muzikinė kultūra, virto tuo pamatu, ant kurio savo tautinio teatro modelį projektavo jau nepriklausomos Lietuvos teatro kūrėjai. Tiesa, svarbiausiu skiriamuoju šio teatro (galima būtų sakyti – ir etninės, ir net religinės lietuvio tapatybės) ženklu išliko gimtoji kalba, tačiau būtent jos, kaip ir vaidybos bei režisūros pagrindų, ne vienerius metus teko mokytis nacionalinio teatro artistams.

Pasak Alexei'aus Millerio, lingvistiškai heterogeniškose valstybėse, ypač imperijose, visų kalbų vartojimas vyriausybėje, teismuose ir švietime yra neišvengiama praktika. Be natūralaus tikslo – užtikrinti šių institucijų funkcionavimą, gali būti išskiriami ir tie atvejai, kai vyriausybė kišasi į tokią kalbinę sritį, kuri susijusi su tapatybės formavimu ir lojalumu. „Kalba yra vienas svarbiausių etninio simbolizmo elementų, todėl raštas ir abėcėlė yra daugiareikšmiai simboliai, kurie formuojant tapatybę visada vaidina svarbiausią vaidmenį. Tad nieko keista, kad valdžia dažnai reguliuoja kalbos, žodyno ir ortografijos vartojimą. Tai vyksta tiek imperijose, tiek save kaip tautines įteisinančiose valstybėse. Nepaisant to, į lingvistinių procesų ir tapatybės formavimo sąveikos problemą iki šiol buvo žvelgiama bemaž vien per nacionalizmo ir tautiškumo prizmę.“²³ Pasak autoriaus, analizuojant lingvistinę situaciją imperiniame kontekste, reikia atsižvelgti į keletą svarbių dalykų. Visų pirma – į ypatingą sąveiką tarp sprendimų priėmimo centro ir tų periferinių bendruomenių, kurių kalbinė sritis yra reguliuojama. Ši sąveika yra abipusė ir vyksta dviem kryptimis – ne tik nuo centro į periferiją, bet ir atvirkščiai. Taip pat joje dalyvauja keletas „veikėjų“, vienas kurių – vietos administracija. Kai kuriais atvejais pastaroji gali būti importuota – taip nutiko Šiaurės vakarų krašte po 1863 m. sukilimo (o, pvz., iki 1830–1831 m. sukilimo imperija pasiklioė vietos elitu ir netiesioginėmis valdymo formomis visame Vakarų pasienyje). Abiem atvejais – kai vietos elitas atstovaujamas valdžioje arba kai iš jos pašalintas – vietos administracijos planai ir idėjos gali skirtis nuo centro planų ir idėjų. Kitaip tariant, vietos valdžios institucijos turi įtakos imperinio centro sprendimų priėmimui įvairiais, net ir lingvistiniais, klausimais, o vietiniai, arba „gimtieji“, valdininkai visada turi

23 Miller 2008: 67.

įtakos šiems procesams. Kitas svarbus aspektas – tai nacionalinio naratyvo struktūra, kuri neleidžia tinkamai „aprašyti“ imperiniame kontekste vykstančių procesų. Nacionaliniai pasakojimai eliminuoja imperinės valdžios motyvų ir (vietos) biurokratijos konfliktus, neatsižvelgia į tai, kad imperijų tapatybinė politika priversta būti gerokai lankstesnė nei nacionalinių ar nacionalistinių valstybių. Istoriko teigimu, imperinė valdžia dažnai verčiau rūpinasi ne kultūrinio ir kalbinio homogeniškumo sukūrimu, o tuo, kaip suderinti tam tikrą etninės tapatybės versiją su lojalumu dinastijai ar imperijai. Šiuo požiūriu „rusifikacija“ kaip visuotinė nacionalinė imperijos politika gali būti suprasta ne vien kaip tapatybinė / etninė asimiliacija, bet ir kaip bandymas užsitikrinti vietos elito lojalumą ne tiek politinėmis / represinėmis, kiek kultūrinėmis formomis, t. y. orientacija į centrą kaip prioritetinį kultūros modelį ir įtakų šaltinį²⁴. Antra vertus, būtent XIX a. II pusėje imperinė Rusijos valdžia sprendė bendros kalbos sukūrimo problemą ir politiniais (lenkų kalbos uždraudimas Vakarų šiaurės krašte po 1863 m. sukilimo)²⁵, ir administraciniais tikslais. „Graždankos“ – lietuviškų žodžių rusiškais rašmenimis (kirilica) – spaudos draudimo metais įvedimas, kuriuo didžiavosi rusų administracija, šiandien gali atrodyti absurdiška, vien fasadinė rašmenų, o ne turinio, kurį reikėjo papildomai išversti, suvienodinimo priemonė. Juolab kad „rašmenys“ nebuvo kontroliuojami visoje imperijoje ar už jos sienų, kaip tai nutiko su lietuvių kalba, kuri spaudiniais ir knygomis sklido iš Mažosios Lietuvos ir net užsienio. Kitaip tariant, valdžia nekontroliavo visos etninės lietuvių teritorijos, gimtąja kalba lietuviai susikalbėjo net imperijos metropolijose, tad nieko keista, kad etninė lietuvių tapatumo problematika tautinio judėjimo kontekste buvo sprendžiama ne tik pasipriešinimu imperinei rusų kalbai, bet ir iki šiol viešojoje erdvėje vyravusiai lenkų kalbai. Iš dalies tai paaiškina vieno svarbiausių ir klasikinę dekolonizacijos sampratą atitinkančio lietuvių teatro kultūros fenomeno – lietuviškų vakarų ir mėgėjiško teatro sąjūdžio – specifiką, jo etnocentristinį pobūdį.

* * *

Lietuvos nacionalinio teatro istorijoje lietuviški slaptieji ir viešieji vakarai, arba mėgėjiško teatro sąjūdis, užima ypatingą vietą. Šio sąjūdžio tapatinimas su tautinio atgimimo judėjimu paskutiniaisiais XIX a. dešimtmečiais nekelia abejonių; vakarų „sunki realybė“ ir kartu masiškas vaidinimų paplitimas po visas lietuvių kolonijas

²⁴ Miller 2008: 54.

²⁵ Kalbos draudimai varijavo tam tikrose imperijos dalyse ir pačiai administracijai kėlė juoką; pvz., lenkai, įlipę į traukinį Varšuvoje, galėjo kalbėti lenkiškai iki pat Vakarinės sienos, už kurios taip kalbėti buvo draudžiama; paskui, kirtę rytinę Šiaurės vakarų krašto sieną, vėl galėjo kalbėti lenkiškai, nes čia, pvz., Pskovo gubernijoje, kalba nebuvo draudžiama. Tiesa, lenkų kalba rusų valdžiai kėlė problemų jau nuo 1830–1831 m. sukilimo, po kurio buvo uždarytas Vilniaus universitetas, o jį pakeisti turėjusiame Kijevo universitete lenkų kalba buvo uždrausta. Jau tuomet buvo kilusi mintis visuotinai įvesti kirilicos rašmenis, tačiau šis sumanymas tuomet atrodė sunkiai įgyvendinamas (Miller 2008: 70, 72).

(lietuvių diasporas tiek imperijos teritorijoje, tiek užsienyje, ypač JAV) aprašyti ne vieno dalyvio, analizuoti ir buržuazinės, ir sovietinės bei postsovietinės Lietuvos teatro bei dramaturgijos istorikų. Lietuviški vakarai lengvai įsirašė(-o) į nacionalinį (teatro) naratyvą, nes svarbiausias jo „veikėjas“ – lietuvių kalba – šiame naratyve atliko dar vieną svarbią funkciją. Slaptieji vakarai, dėl kalbos draudimo ir žandarų persekiojimo vykdavę atokiuose kaimuose ir sodžiuose, visų pirma atliko švietėjišką, auklėjamąją funkciją, kaip žiūrovus, o dažnai ir dalyvius, sutraukdavo daugiausia mažaraščius valstiečius, jungė skirtingas socialines grupes ir trynė ribą tarp skirtingo išsilavinimo, kilmės, pažiūrų lietuvių. Antra vertus, nors slaptieji vakarai gerokai skyrėsi nuo 1904 m. pradėtų rengti viešųjų ir legalių lietuviškų vaidinimų, kurių visuomeniškumą ir labdaringą pobūdį užtikrino kultūros bei meno draugijų veikla, mėgėjiško teatro sąjūdis sutelkė kultūrinės ir pasaulietinės inteligentijos gretas ir sustiprino jos vaidmenį formuojant istorinio, kultūrinio bei kalbinio tautos tapatumo idėją.

Šiandien žinome, kad dalyvavimas mėgėjiškuose spektakliuose ir draugijų veikloje turėjo įtakos ne vieno būsimo Lietuvos politiko ar menininko idėjiniam pasirinkimui, kūrybinei biografijai. Tarp jų – ir nepriklausomos Lietuvos lyderiai bei institucijų vadovai (pvz., Antanas Smetona, Mykolas Sleževičius), ir bolševikai, komunistinės Rusijos šalininkai bei statytiniai. Liliana Riga, analizavusi bolševizmo gimimo Rusijos imperijos pakraščiuose aplinkybes, teigia, kad revoliucinė ideologija imperijos pakraščiuose sėkmingai tarpo sustiprėjus būtent etninėms, o ne socialinėms įtampoms: etninė, kalbinė ir religinė diferenciacija, prievartinis rusinimas, Lenkijos-Lietuvos pasienio regionuose augęs nepasitenkinimas tiek lenkiška, tiek rusiška asimiliacija skatino nacionalistinius judėjimus, ir ne vienas bolševikas nuėjo aktyvaus nacionalisto kelią²⁶. Vienas tokių – Vincas Mickevičius-Kapsukas, knygnešys, entuziastingas lietuviškų spektaklių žiūrovas ir palaikytojas, kurio įspūdziais, aprašydami Vakarų poveikį bei reikšmę tautiniam atgimimui, sovietiniu laikotarpiu dažnai naudojosi lietuvių teatro istorikai. Vis dėlto nepriklausomos Lietuvos laikotarpiu marginalizuota, o sovietiniu – kanonizuota Kapsuko biografija savaip pavyzdinė. Ji panaši į daugelio tų, kuriuos, pasak Rigos, kaip politinę jėgą eliminavo ne tik carinė politika, bet dar labiau regioninė etnopolitika bei jai atstovaujantis kultūros elitas. Išbrauktas iš buržuazinės Lietuvos (kultūros) istorijos sovietmečiu Kapsukas „susigrąžino“ savo vietą ir tautinio sąjūdžio, ir lietuviškų vakarų naratyve. Naratyve, kuris po 1918 m. nepriklausomybės paskelbimo adoravo kultūros veikėjų pasiaukojamą kalbos ir tapatybės išsaugojimą, patriotinių jausmų žadinimą (lietuviškų vakarų poveikis kaip tik ir grindžiamas etninės bendrystės, tautos suvienijimo motyvais), tačiau visiškai eliminavo politinius, socialinius ir ideologinius motyvus, kurių turėjo tiek į socialistines (vėliau – komunistų), tiek nacionalistines partijas įsitraukę veikėjai. Sovietinėje teatro istoriografijoje, natūralu, lietuviškų vakarų fenomenas buvo vertinamas kaip

26 Riga 2012 96–98, 102.

„aršios kovos arena“ ir viena svarbiausių anticarinės „kovos prieš socialinę ir nacionalinę priespaudą priemonių“²⁷. Kitaip tariant, po 1945 m. rašytoje lietuvių teatro istorijoje pabrėžiamos išskirtinai liaudiškos, arba, Balio Sruogos žodžiais tariant, „juodžemiškos“, nacionalinio teatro ištakos, nes būtent šis sluoksnis sudarė daugumą lietuviškų vakarų žiūrovų ir net vaidintojų, kuriems ir buvo skirti pirmieji realistiniai lietuviški dramatiniai kūriniai²⁸.

Vis dėlto lietuviškų vakarų ir draugijų spektaklių vertinimo tiek „buržuazinėje“, tiek postsovietinėje Lietuvos teatro istorijoje taip pat negalima laikyti vienareikšmiu. Realizuojant profesionalaus nacionalinio teatro viziją, liaudiškos jo ištakos virto jei ne stabdžiu, tai rimta kliūtimi, su kuria nuo pat Valstybės teatro įkūrimo kovojo tiek praktikai, tiek kritikai. Pasak Šarūnės Trinkūnaitės, „gerokai ilgiau nei kaimyninėse šalyse užsitęsęs lietuvių mėgėjų scenos laikotarpis darėsi vis opesne XX a. pradžios Lietuvos kultūros problema“²⁹. Tiesa, kaip problemą ją visų pirma matė patys tokio teatro organizatoriai ir iniciatoriai, vertindami savo darbo vaisius ir negalėdami pasidžiaugti, „kad tie sermėgiuoti žmonės duoda Tėvynei vyrus, kurie moka ne tiktai apsieiti be ponų protekcijos, bet moka ir priversti svetimtaučius savo tautą gerbti ir pažinti“³⁰. Jaunas Balys Sruoga, savo 1911–1916 m. reportažuose spaudoje ne kartą kritikavęs lietuvių draugijų mėgėjiškus spektaklius, 1931 m. išleistoje studijoje „Lietuvių teatras Peterburge 1892–1918. Lietuvių teatro istorijai medžiaga“ tiksliai įvardijo tokio teatro specifika – juodžemiškumo ir universitetiškumo fuzija: sumanytojai, iniciatoriai – įvairūs inteligentai, dažniausiai studentai; jie režisuodavo ir vaidindavo drauge su valstiečiais sodžiuose ir miesteliuose, o didmiesčiuose – drauge su prasčiokais, darbininkais ir amatininkais, sodžiaus ateiviais. „Vakaro sumanymas, režisūra, „teatras“, iš dalies net „vaidyba“ buvo iš civilizacijos, iš „universitetinės srities“, – sumanymo realizuotojai, aktoriai su savo psichine struktūra, su savo palinkimais ir supratimais – grynai juodžemiškas pradai. Naujoviškos civilizacijos formos pripildoma nelyginant priešcivilizacinės (išeitų lyg ir priešistorinės) kultūros sultimis!“³¹ Tačiau svarbu ne tik tai, kaip Sruoga įvardijo šį teatrinių vakarų reiškinį, o tai, kad 3–4-ojo dešimtmečių sandūroje, prabėgus bemaž dešimtmečiui po profesionalaus Valstybės teatro įkūrimo, įtampa dėl struktūrinės, idėjinės ir meninės jo apibrėžties ne tik neslūgo, bet tolydžio didėjo. Nacionalinis teatras, steigtas kaip Lietuvos

27 Maknys 1972: 74.

28 Pvz., Žemaitės, Gabrielės Petkevičaitės-Bitės, Juozo Tumo-Vaižganto, Liudvikos Didžiulienės-Žmonos, Petro Pundzevičiaus-Petliuko ir kt. Itin populiarai tarp mėgėjų – Keturakio komedija „Amerika pirtyje“, o štai nepaisant dažnai statyto Aleksandro Fromo-Gužučio (1822–1900) „Pono ir mužikų“, kiti šio lietuviškai rašiusio dramaturgo kūriniai mėgėjų scenoje neprigijo. Laikomas žemaičių bajorų teatro tradicijas tęsusių autoriumi (žr. Martišiūtė-Linartienė 2007), Fromas-Gužutis ir jo švietėjiški, skirtingų draminių formų (nuo romantinės-istorinės tragedijos iki misterijos), savaip lietuvių istoriją, tradicijas ir savimone interpretuojantys kūriniai mėgėjų scenai buvo per sudėtingi, o jo politinės įžvalgos dėl lenkų ir lietuvių sandraugos šiuo laiku atrodė netgi žalingos.

29 Trinkūnaitė 2009: 45.

30 Ten pat: 41.

31 Sruoga 2006: 48–49.

valstybingumo ir kultūrinio savitumo reprezentantas, pasirodė besąs „sulipdytas“ iš skirtingų kultūrinių įtakų, mokyklų, estetinių srovių ir net sunkiai kalbąs lietuviškai.

Akivaizdu, kad kurtas sporadiškai iš mėgėjų ir daugiau ar mažiau profesionalių, Rusijos teatrinės mokyklas išėjusių scenos menininkų³², nacionalinis lietuvių teatras nuo pat pradžių formavosi kaip sudėtingas imperinį ir „liaudišką“ modelį jungiantis organizmas. Imperinį – nes su tokio teatro patirtimi ir įspūdziais, jo visuomeninės ir meninės vertės supratimu į Lietuvą iš Maskvos bei Sankt Peterburgo grįžo būsimieji jo režisieriai. Ir – „liaudišką“, demokratišką, nes skirtas įvairiems socialiniams sluoksniams ir etninėms grupėms, tačiau kalbantis lietuviškai, jis turėjo ugdyti ir estetinius, ir patriotinius savo žiūrovų jausmus. Kad tokio hibridinio teatro gyvavimas nebuvo sklandus, rodo nuolatinė jo vadovų kaita ir kritika dėl žemo meninio lygio, atsitiktinio repertuaro, stilistinio eklektiškumo, režisūros ir vaidybos problemų, taip pat dėl „neapsisprendimo“, kokius uždavinius teatras vykdo – meninius ar politinius. Teatro kaip valstybinės ir reprezentacinės institucijos politizavimas (ypač po 1926 m. perversmo, autoritarinės Smetonos valdžios įvedimo ir sustiprėjusios tautininkų partijos įtakos visose kultūros srityse) turėjo įtakos šių dviejų modelių „kritiniam susidūrimui“, rezonavusiam ir spektakliuose, ir viešojoje / kritinėje jų bei visos teatro veiklos recepcijoje³³. Tačiau kartu šį „susidūrimą“ galima laikyti vienu iš specifinių jauno lietuvių nacionalinio / tautinio teatro bruožų – jis atspindėjo ilgus metus imperijos vykdytą, tačiau iki galo taip ir nerealizuotą krašto akulturaciją bei asimiliaciją, o užsitęsusios ir dažnai nevaisingos *sceninės tautinės* raiškos paieškos – ne tik bandymą vaduotis iš kolonijinės / imperinės praeities, bet ir šio proceso sudėtingumą ir prieštarumą.

Žinoma, tiek Valstybės teatro kūrimo, tiek jo kaip nacionalinio / tautinio teatro idėjos įgyvendinimo būdai priklausė nuo gausybės veiksnių – ne tik etninių ir kultūrinių, bet ir psichologinių, socialinių, politinių ir ideologinių, kurie veikė ir pačios Lietuvos valstybės formavimąsi bei kaitą pirmosios nepriklausomybės dešimtmečiu. Galima sakyti, kad Valstybės teatras, pirmąjį dešimtmetį bandęs perkurti ir savo reikmėms pritaikyti kolonizatoriaus, arba imperinį, modelį, 2-ojo dešimtmečio pradžioje siekęs reformuotis ir eksperimentuoti, dešimtmečio pabaigoje atrodė virtęs vadinamosios buržuazinės kultūros ir nacionalistinės valdžios politikos ideologu. Ir turbūt iš dalies todėl, kad trumpu reformų laikotarpiu (1929–1935 m., kai teatrui vadovavo Andrius Oleka-Žilinskas) buvo spėta įsteigti Valstybės dramos filialus periferijoje – Šiauliuose (1931) ir Klaipėdoje (1935), kad jaunesnioji profesionalų

32 Visi šio teatro pirmojo dešimtmečio režisieriai (Juozas Vaičekus, Konstantinas Glinskis, Borisas Dauguvietis, Antanas Sutkus, Andrius Oleka-Žilinskas) bei aktoriai buvo išėję arba mėgėjiško teatro „mokyklą“, arba imperatoriškų, privačių, „liaudies teatrų“, taip pat Maskvos dailės teatro studijų mokyklą. Tai reiškia, kad visi jie atvyko į Lietuvą su XIX a. pab. – XX a. pr. rusų teatrinės kultūros pagrindais ir pavyzdžiais.

33 Kritiškais teatrui laikomi 1931–1934 m., kai jam vadovavęs Maskvos dailės teatro ir MDT 2 studijos aktorius bei režisierius Andrius Oleka-Žilinskas, taip pat jo pakviestas Michailas Čechovas spaudos buvo apkaltinti rusų kultūros ir bolševikinių idėjų propagavimu.

karta puoselėjo demokratiškesnio ir kritiškesnio scenos meno idėjas, kad nacionalinis naratyvas ilgainiui neteko etninių priešpriešų aktualumo, o sceną pasiekė geriausias rusų ir užsienio teatrinės tradicijos bei naujovės, lietuviško teatro ir lietuvių kalbos skambesys nenutilo nei vokiečių, nei sovietų okupacijos metais.

Vienas aktyviausių ir įtakingiausių šiuolaikinių postkolonializmo teoretikų Billas Ashcroftas savo knygoje „Postkolonijinė transformacija“ (2001) iš naujo įvertina postkolonijiniuose diskursuose įsitvirtinusias „pasipriešinimo“, „kalbos“, „istorijos“, „alegorijos“ ir kt. sąvokas. Pabrėždamas, kad dekolonizacija visų pirma yra transformacija, parodanti tautos gyvybingumą ir atsparumą, autorius teigia, jog pasipriešinimas „nebūtinai reiškia dominuojančios kultūros atmetimą, visišką nedalyvavimą jos formose ir diskursuose. Ne tik tokia izoliacija yra neįmanoma, bet ir efektyviausias postkolonijinis pasipriešinimas visada buvo kalbos, rašto ar kitų kultūros diskursų politinės kontrolės priemonių išplėsimas iš imperijos rankų ir perkėlimas į „kolonizatoriaus sceną“, kad būtų atskleista kultūrinio skirtumo trintis, arba pasinaudojimas kolonizatoriaus kultūros aspektais, kad būtų sukurta transformuojanti postkolonijinės kultūros produkcija. Taip kolonizuotas subjektas „interpoliuoja“ dominuojantį diskursą, ir šis žodis „interpoliuoja“ apibūdina daugybę pasipriešinimo / rezistencijos praktikų.“³⁴ Tad ne ginkluota kova, o ambivalentiški santykiai su kolonizatoriumi – jo kalbos ir kultūros pasisavinimas kaip kapitalo, kuriuo galima pasinaudoti postkolonijinės transformacijos procesuose, taip pat interpoliacija kaip kolonizuotojo įsiterpimas, įsikišimas, prasiskverbimas į dominuojantį diskursą – yra viena iš svarbiausių kolonizuotos tautos pasipriešinimo ir savos kultūros išsaugojimo strategijų.

Gauta 2019 06 05

Priimta 2019 06 12

Literatūra

1. Ampka, A. *Theatre and Postcolonial Desires*. London, New York: Routledge, 2004.
2. Ashcroft, B. *Post-Colonial Transformation*. London, New York: Routledge, 2001.
3. Ashcroft, B.; Griffiths, G.; Tiffin, H. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. 2nd edition. London, New York: Routledge, 2002.
4. Avižinienė, B. Viešų lietuviškųjų vakarų repertuaro cenzūra XIX a. pabaigos – XX a. pradžios Rusijos imperijoje. *Colloquia* 34. Vilnius: LLTI, 2015: 34–59.
5. Bakutytė, V. *Vilniaus miesto teatras: egzistencinių pokyčių keliu 1785–1915*. Vilnius: LKTI, 2011.
6. Balme, Ch. B. *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
7. *Baltic Postcolonialism: On the Boundary of Two Worlds: Identity, Freedom and Moral Imagination in the Baltics*. Ed. by Violeta Kelertas. Amsterdam, New York: Rodopi, 2006.
8. Berger, S.; Donovan, M.; Passmore, K. *Writing National Histories. Western Europe since 1800*. London, New York: Routledge, 1999.
9. Crow, B.; Banfield, Ch. *Introduction to Post-Colonial Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

³⁴ Ashcroft 2001: 54.

10. Etkind, A. *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience*. Cambridge: Cambridge Polity Press, 2011.
11. Flannery, E. *Ireland and Postcolonial Studies. Theory, Discourse, Utopia*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
12. Gilbert, H.; Tompkins, J. *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. London, New York: Routledge, 2002.
13. Götsche, D.; Dunker, A. (Eds.). *(Post-) Colonialism across Europe. Transcultural History and National Memory*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2014.
14. *Imperialism and Theatre. Essays on World Theatre, Drama and Performance*. Ed. by J. Ellen Gainor. London and New York: Routledge, 1995.
15. Kalnačs, B. *20th Century Baltic Drama: Postcolonial Narratives, Decolonial Options*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2016.
16. Kalnačs, B. *Baltijas postkoloniālā drāma. Modernitāte, koloniālisms un postkoloniālismslatviešu, igauņu un lietuviešu dramaturģijā*. Rīga: Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2011.
17. Leerssen, J. *National Thought in Europe. A Cultural History*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
18. Maknys, V. *Lietuvių teatro raidos bruožai*. I. Vilnius: Mintis, 1972.
19. Martišiūtė-Linartienė, A. *Žemaičių bajorų teatro dramaturgija. Aleksandro Fromo-Gužučio kūryba*. Vilnius: LLTI, 2007.
20. Miller, A. *The Romanov Empire and Nationalism. Essays in the Methodology of Historical Research*. Budapest, New York: Central European University Press, 2008.
21. Moore, D. Ch. Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique. *Baltic Postcolonialism: On the Boundary of Two Worlds: Identity, Freedom and Moral Imagination in the Baltics*. Ed. by V. Kelertas. Amsterdam and New York: Rodopi, 2006: 11–43.
22. *National Theatres in a Changing Europe*. Ed. by S. E. Wilmer. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
23. Riga, L. *The Bolsheviks and the Russian Empire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
24. Sruoga, B. *Raštai*. T. 11. Vilnius: LLTI, 2006.
25. Swift, E. A. *Popular Theater and Society in Tsarist Russia*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2002.
26. Trinkūnaitė, Š. Mėgėjų teatro sąjūdis XIX a. pabaigoje – XX a. pradžioje. *Lietuvos teatras. Trumpa istorija*. Vilnius: KFMI, 2009.

Rasa Vasinauskaitė

Lithuanian nationhood theatre through post-colonial gaze

Summary

In the development of Lithuanian theatre, we find a number of facts and phenomena that can only be understood from a post-colonial perspective. Especially during the first independence, Soviet and even early post-Soviet periods, the discourse of theatre history and criticism felt a constant friction between “alien” and “own” aesthetic and ideological doctrines, between cosmopolitan and national [theatre] narratives. In this article, the origins of the national theatre are associated with the movement of national liberation from the Russian Empire at the end of the 19th century and the movement of amateur theatre (the Lithuanian evenings) as a process of ethnic, linguistic and cultural decolonization. Amateur theatre movement united cultural and secular intelligentsia and strengthened its role in shaping the idea of historical, cultural and linguistic identity, later realized in the national theatre model. However, the National/State Theatre, established in 1920/1922 as a representative institution of the statehood and cultural identity of independent Lithuania, seemed to be “stuck” from different cultural influences, schools, aesthetic currents and spoke badly Lithuanian. Sporadically created by amateurs and more or less professional artists who left Russian theatrical schools, the national Lithuanian theatre has formed from the beginning as a complex body combining *imperial* and *popular* models. *Imperial* – because with the experience and impressions of such theatre and with such understanding of its social and artistic value, its future directors returned to Lithuania from Moscow and St. Petersburg, and *popular*, democratic – because intended for various social and ethnic groups, but speaking Lithuanian, it had to develop both aesthetic and patriotic feelings of its audience. The politicization of the State Theatre as a representative institution (especially after the introduction of the authoritarian Antanas Smetona power in 1926 and the influence of the Nationalist Party in all areas of culture) influenced the “crucial collision” of these two models in both the performances and their public/critical reception. At the same time, these two models and their friction can be understood as one of the specific features of the young Lithuanian national/nationhood theatre: the stage reflected a long, but unrealized, acculturation and assimilation of the nation, while the often infertile search for national scenic expression reflected not only an attempt to liberate from the colonial/imperial past, but also the complexity and contradiction of this process.

KEYWORDS: Lithuanian theatre, national theatre, post-coloniality, Russian Empire