

Intermediali lyties dekonstrukcija bei translytiškumo reprezentacija Lietuvos teatre: spektaklio „Trans Trans Trance“ atvejis

Ieva Tumanovičiūtė

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Kosciuškos g. 10, 01100 Vilnius

El. paštas ieva.tumanoviciute@gmail.com

Feministinio teatro bruožais pasižymintis režisierės Kamilės Gudmonaitės kartu su aktorėmis Dovile Kundrotaitė, Jovita Jankelaityte ir Adele Šuminskaite sukurtas spektaklis „Trans Trans Trance“ (2017) kalba apie moters socialinę lytį (*gender*) ir translytiškumą bei jungia skirtingus menus-medijas. Straipsnio tikslas – tirti intermedialių strategijų ryšį su lyties dekonstrukcija ir translytiškumo reprezentacija teatre. Kūrinys analizuojamas intermedialumo teorijos įrankius derinant su feministine kritika, translytiškumo studijomis ir *queer* teorija.

RAKTAŽODŽIAI: translytiškumas, intermedialumas, socialinė lytis, lyties performatyvumas, feministinis teatras, „Trans Trans Trance“, Kamilė Gudmonaitė, Dovilė Kundrotaitė, Jovita Jankelaitytė, Adelė Šuminskaitė

Įvadas

Lietuvos teatre lyčių vaizdavimo tradiciją lemia vyrų kūrėjų dominavimas. Pagrindinėse šalies teatro scenose iki šiol vyrauja vyrų veikėjų egzistencinės problemos, laikomos „universaliomis“ ir „žmogiškosiomis“. Kartu su ryškiais pokyčiais dalyje neseniai sukurtų darbų moterys vis dar atlieka bebalses, idėjas įkūnijančias „tuščių indų“ funkcijas ar kuria pagrindinių veikėjų mylimųjų arba lemtingų suvedžiotųjų vaidmenis. Lietuvos teatro istorijoje moterys režisierės lieka šešėlyje, nes pagrindinį istorinį pasakojimą sudaro vyrų režisūriniai spektakliai. Šią tradiciją įtvirtina dalis teatrologų, sutelkdami dėmesį į režisierių-autorių kūrinį visumos analizę ir siekdami išskirti individualaus stiliaus bruožus bei temas. Pirmoji profesionali režisierė Kazimiera Kymantaitė debiutavo 1945 m., o moterų režisierių padaugėjo 8-ajame dešimtmetyje, tačiau ir tuomet, ir dabar teatro kūrėjos palyginti retai problemizuoja lytį, renkasi moteris pagrindinėmis veikėjomis, analizuoja specifines jų patirtis, o ypač – priešinasi patriarchaliniams režisūrinio teatro standartams.

Lietuvoje, nors ir būta kelių bandymų, moterys retai buriasi, kad kurtų alternatyvų teatrą – politiškai aktyvų ir pasipriešinantį konvencionaliam vyrų scenos menui bei hierarchinei jo struktūrai. Todėl 2017 m. Oskaro Koršunovo teatre parodytas režisierės Kamilės Gudmonaitės kartu su aktorėmis Dovile Kundrotaitė, Jovita Jankelaityte ir Adele Šuminskaite sukurtas spektaklis „Trans Trans Trance“ – vienas pirmųjų pavyzdžių, priskirtinų ne tik moterų kuriamam, bet būtent feministiniam teatrui, kuris, kitaip nei politinių tikslų neturintis moterų teatras, yra politiškai aktyvus, feministinių idėjų angažuotas ir siekiantis keisti moterų (o šiuo atveju ir translyčių) padėtį visuomenėje¹.

Iš šiuolaikinių teorijų perspektyvos į lyties temą žvelgiantis spektaklis „Trans Trans Trance“ ne tik dekonstruoja moters lytį, bet ir kalba apie translytiškumą. Lyčių ir seksualumo formų egzistuoja daugiau, negu telpa į dviejų opozicinių lyčių (vyras – moteris) skirtimi pagrįstą heteroseksualią sistemą. Plačiąja prasme „translytiškumas“ apima įvairius lyties variantus: translyčius asmenis, transseksualus, interseksualus, persirenginėjančius kita lytimi, neapibrėžiančius savęs pagal lytį, ir kt., taip pat pabrėžia lyties nestabilumą bei kaitos galimybes ir procesą.

Spektaklyje „Trans...“ jungiami skirtingi menai-medijos. Šis intermedialumas reiškia abipusę skirtingų medijų įtaką, pasiūlančią žiūrovui naują suvokimo ir patirties erdvę. Straipsnyje klausiama, kaip intermediali estetika susijusi su lyties dekonstrukcija ir translytiškumo reprezentacija teatre?

Feministiniai teatrai

Vakarų pasaulyje 8-ajame dešimtmetyje paveiktos antrosios feminizmo bangos idėjų moterys pradėjo burtis į teatro trupes, kurių tikslas pirmiausia buvo ne menas, o politinis veiksmas. Feministinio teatro trupėms būdingi demokratiški organizaciniai ir kūrybos principai. Kolektyvinis darbas reiškia, kad visos grupės narės yra vienodai įtrauktos kiekviename kūrybos etape, todėl spektaklis nėra vieno lyderio – režisieriaus – idėjų projekcija. Dažnai tokios kūrybinės grupės pačios kuria spektaklio dramaturgiją – iš pradžių jos apsisprendžia, apie ką nori kalbėti ir kokią temą tirti, o vėliau kartu ieško tinkamiausių formų idėjoms atskleisti. Todėl dažnai spektaklio autorystė yra kolektyvinė, o kūrinyje koliažo principu derinamos įvairios raškos priemonės: komedija, muzika, dainos, kabaretas, skaitymai, performansas ir kt. Visi šie bruožai būdingi ir spektakliui „Trans Trans Trance“. Tačiau feministinių spektaklių estetika priklauso ir nuo feminizmo tipo, kuriam atstovauja konkrečios menininkės. Jų skiriami trys: liberalusis / buržuazinis, radikalusis / kultūrinis ir socialistinis / materialistinis.

Liberalusis / buržuazinis feminizmas progresyviais moterų teisių įstatymais siekia pagerinti moterų padėtį visuomenėje be radikalių politinių, ekonominių ar šeimos

1 Apie skirtį tarp moterų ir feministinio teatrų žr. Goodman 1993: 30–37.

struktūros pokyčių. Teatre tai pasireiškia siekiu įtraukti daugiau moterų į vyrų dominuojamas teatro sritis, tačiau nekeičiant pačių galios struktūrų. Norima sukurti daugiau individualių moterų veikėjų, kurių sėkmė vertinama iš dominuojančios vyrų vertybių perspektyvos. Aktorės, pasitelkdamos stanislavskišką realistinę psichologinę vaidybą, kuria „stiprias“ moteris (nepaisydamos pjesės ideologijos). Šis feminizmo tipas kritikuojamas dėl to, kad atspindi privilegijuotų vidurinės klasės baltųjų moterų interesus ir neatsižvelgia į rasės, klasės, seksualinės orientacijos ir kitus skirtumus tarp moterų.

Radikaliojo / kultūrinio feminizmo atstovės siekia radikalių visuomenės struktūrų pokyčių, kurie dekonstruotų patriarchalinį dominavimą ir iškeltų moterų poziciją. Radikalios feministės skatina atskleisti moterų kūrybiškumą ir kurti moterų kontrkultūrą. Teatre tai lėmė specifinės „moteriškos“ kalbos ir „moteriškos“ vaidybos paieškas (pagal analogiją su „moterišku rašymu“ (*écriture féminine*). Svarbus tapo asmeninės patirties panaudojimas, per skirtingas medijas – dainas, muziką, komediją, dramą ir t. t. – įgyvendinant šūkį „asmeniška yra politiška“. Kai kurios individualios moterų patirtys tampa bendromis ir specifiskai moteriškomis, pvz., menstruacijų ciklo ar gimdymo. Tai veda prie lytimi paremto ritualizuoto teatro stiliaus, kuriame susipina emocijos, mitai ir istorijos. Moterys raginamos susigrąžinti savo kūną iš vyriškojo žvilgsnio (*male gaze*) priespaudos ir paversti jį kūrybos išeities tašku. Radikaliojo / kultūrinio feminizmo pažiūros ir estetika kritikuojama dėl esencialistinio požiūrio į lytį, taip pat todėl, kad neskiriama dėmesio politinei ir materialinei lyčių nelygybei.

Socialistinis / materialistinis feminizmas moterų priespaudą nagrinėja lytį siedamas su klasės, rasės, seksualinės tapatybės ir kt. aspektais, nulemiančiais nelygybę. Taip atkreipiamas dėmesys į politinius, ekonominius ir socialinius veiksnius, dariusius įtaką moters padėčiai visuomenėje skirtingais istoriniais periodais. Šios krypties feministės siekia transformuoti visuomenę, akcentuodamos dvigubą moters priespaudą: lyties ir klasiniu atžvilgiais. Teatre šių pažiūrų atstovės remiasi Bertoldo Brechto teorija ir praktika, kuri nepritaria dominuojančią ideologiją palaikančiai psichologinio realizmo tradicijai. Brechtiški elementai panaudojami socialinės lyties (*gender*) konstrukto tyrimui².

Pagal požiūrį į lytį spektaklis „Trans Trans Trance“ priskirtinas trečiajam feminizmo tipui, nors kelios scenos turi ir antrojo bruožų.

Lyties tyrimas ir intermedialus naratyvas

Spektaklį „Trans...“ sudaro šešiolika scenų. Dešimt iš jų skirtos moters temai ir šešios – translytiškumui. Spektaklio dramaturgiją režisierė ir aktorės kūrė pačios. Iš surinktos informacijos, dokumentinės medžiagos ir asmeninės patirties jos sukūrė

2 Aston 1995: 8–9; Aston (data nenurodyta).

ne tradicinę pjesę su apibręžtais personažais ir vientisu siužetu, bet įvairių etiudų koliažą. Iš atskirų fragmentų sumontuoto „Trans...“ kompozicijos principai liudija, kad spektaklyje naudojamos kino (pvz., Sergejaus Eizenšteino „Atrakcionų montažas“ ir kt.) bei poezijos estetiškos konvencijos, nes scenos jungiamos ne dramatiniais, bet asociatyviais ryšiais, tema susiejančiais atskirus kūrinio epizodus. Pasak intermedialumą teatre tyrinėjančių Liesbeth'os Groot Nibbelink ir Sigridos Merx, medija nebūtinai turi materialiai egzistuoti spektaklyje, kad šis būtų laikomas intermedialiu, – pakanka perimti kitos medijos estetiškas konvencijas³. Spektaklyje „Trans...“ nenaudojamos naujosios vaizdo technologijos, tarkime, ekranas, vaizdo projekcijos ar pan., tačiau pats spektaklio naratyvo konstravimas paveiktas kitų medijų. Anot Nibbelink ir Merx, intermedialumas paskatino naujas dramaturgines strategijas: pirma, susijusias su kitokiais scenų struktūravimo principais (montažu, koliažu, kadravimu ir t. t.); antra – su naujais komunikacijos būdais, paveiktais skaitmeninės dalyvavimo kultūros (forumų, socialinių tinklų)⁴.

Kiekviena „Trans...“ scena-etiudas yra visavertė ir prasminga visuma, kurią galima analizuoti kaip atskirą ir nepriklausomą vienetą, tačiau taip pat svarbu tirti, kaip scenos jungiamos tarpusavyje ir kaip papildo viena kitos prasmes, ypač atkreipiant dėmesį į tai, kaip koreliuoja pirmos ir antros dalių, t. y. dešimties scenų apie moterį ir šešių apie translytiškumą, forma ir reikšmės. Kiekybinė disproporcija rodo, kad spektaklyje daugiau dėmesio skiriama moters lyties tyrimui, tačiau šių atskirų temų jungimas atskleidžia lyties diskursui būdingą prieštaravimą ir paradoksus.

Iš pradžių spektaklyje mirga šviesos blyksniai (*strobe*) ir pagal agresyviai pulsuojančią muziką šoka trys figūros su medžiaginėmis spalvotomis kaukėmis ant veidų. Kol viena jų į mikrofoną ima rėkti: „Tu esi ragana, jei...“, vardydama aplinkybes ir primindama 1692 m. vykusį Salemo raganų teismą. Šio prologo pabaigoje aktorės nusiima kaukes ir prisistato: „Aš esu...“, o po savo vardų vardija įvairių viešumoje žinomų moterų, daugiausia menininkių, mokslininkių ir istorinių asmenybių, vardus. Preciziškos spektaklio kompozicijos vienuolikta scena, pradedanti translytiškumo temą, turi panašią struktūrą kaip ir pirma – ją taip pat sudaro šokis, mitinis / istorinis pasakojimas ir šiuolaikinis kontekstas. Pirmoje scenoje aktorės pasakoja apie moteris ir raganų teismą, o vienuoliktoje – apie Amerikos indėnų translyčius „berdaš“, tuo metu vienai iš jų atliekant indėnų šokį su dirbtiniu falu. Sceną užbaigia specialiai atmetinai papasakota statistinė informacija apie translyčius asmenis Lietuvoje, nes jų neįmanoma apibūdinti taip, kaip, tarkime, moterų, t. y. vien išvardijant jų vardus, nes viešojoje erdvėje translyčiai kol kas beveik nematomi ir nežinomi. Panaši įvadinė scenų į pagrindines temas struktūra suteikia kūrinio kompozicijai vientisumo bei papildo viena kitą, be to, jų šokio fragmentai, kaip motyvai, pasikartoja tolesniuose spektaklio epizoduose.

3 Nibbelink, Merx 2010: 221.

4 Ten pat: 223–224.

Sutampa ir antros bei dvyliktos scenų forma. Jose skamba dokumentiniai įrašai, kuriuose aktorės klausia praeivių: „Kas yra moteris?“ ir „Kas yra translytis?“ Pirmuoju atveju atsakymuose dominuoja stereotipinis moters siejimas su meile, grožiu, švelnumu ir rūpestingumu, t. y. privačia erdve ir moterims priskiriamais motinos, žmonos, namų šeimininkės ir gražuolės vaidmenimis.

Trečioje scenoje aktorė Dovilė Kundrotaitė vaidina modelį Ugnę, atsakančią į gerbėjų klausimus. Jos plaukai išpurenti, ji vilki juodą, trumpą, kūno linijas pabrėžiančią suknelę ir avi aukštakulnius. Iš pradžių aktorė be ironiško santykio įkūnija tobulą gražuolę, kuri, nusiėmusi akinius nuo saulės, išsitraukia firminę planšetę ir skaito bei atsakinėja į gerbėjų klausimus, pavyzdžiui, „Su kokiais mados namais dirbote?“ ar „Ko išmokote?“ Netikėtai ji nusiraugėja, ir šį ekscesą palydi atsiprašymas ir juokas. Ji rodo savo profesionalių fotosesijų nuotraukas, pademonstruoja, kaip per aštuonerių metų karjerą išmoko pozuoti, ir vėl nusiraugėja, šį kartą pratrūkdama beveik isterišku kvatojimu. Ši fiziologinė detalė ardo jos tobulą įvaizdį, o ji pati ima tuo piktdžiugiškai mėgautis. Jos santykis su savimi keičiasi, ji nusprendžia nebepataikauti publikai ir sugriauti apgaulingą savo įvaizdžio luobą. Mandagiai išvardydama, kad per savo karjerą išmoko įveikti valgymo ir kitus psichologinius sutrikimus, problemas su alkoholiu ir narkotikais, įsidėmėjo pagalbos linijos numerį, sceną ji užbaigia jau tyčiniu, planuotu ir ilgu atsiraugėjimu tiesiai į publiką. Tai tampa protestu ir maištu prieš „moters-gražuolės“ vaidmenį, kūno kontrolę ir savo pačios siekį įtikti aplinkiniams.

Ši scena taip pat paliečia vyriško žvilgsnio (*male gaze*), pavertusio moterį geismo objektu, temą. Anot Sue-Ellen Case, „vienas didžiausių radikaliojo feminizmo atradimų, sustiprinusių moterų sąmoningumą savo patirčių atžvilgiu, buvo tai, kad moterų engimas pasireiškė seksualine, erotine priespauda. Vyrų kultūra pavertė moters kūną vyrų geismo objektu, paversdama jį grožio ir seksualumo skleidimosi vieta, skirta vyro žvilgsniui. Iš šios perspektyvos moteris išmoko matyti savo kūną, o tai sutrukdė joms tapatintis su savo išvaizda.“⁵

Antrosios bangos feministės 8-ojo dešimtmečio pradžioje priešinosi grožio kultui demonstracijomis prieš „Mis pasaulis“ grožio konkursus. O feministės menininkės fiziškumą akcentuojančiais performansais bandė išlaisvinti savo kūnus iš vyriško žvilgsnio įtakos. Pavyzdžiui, viename iš JAV moterų teatro trupių pasirodymų, skambant giesmei: „mūsų veidai priklauso mūsų kūnams, mūsų kūnai priklauso mūsų gyvenimams“⁶, atlikėja lietė savo kūno dalis, tarsi išlaisvindama jas iš patriarchalinės kolonizacijos. Spektaklyje „Trans...“ Kundrotaitės kuriamas modelis Ugnė, iš pradžių savo kūno laikyseną ir manieras formuojanti pagal vyrišką žvilgsnį, ima keistis, o drastiškas atsiraugėjimas tampa jos pasipriešinimo gestu, nes „mergaitėms taip elgtis nemandagu“.

Feminizmas išsamiai aptaria ir kritikuoja moterims primetamą grožio ir jaunystės kultą. Viena vertus, ši tema atrodo išsemta, kita vertus, vis dar aktuali, nes kasdienybėje

5 Case 1988: 66. Čia ir toliau pateikiamas straipsnio autorės vertimas iš anglų kalbos.

6 Ten pat.

grožio standartai veikia moteris ir šiandien⁷. Todėl trečia spektaklio „Trans...“ scena kaip lakoniška miniatiūra parodo mados ir kosmetikos industrijos poveikį moterų savivertei ir jų požiūriui į savo išvaizdą. Moters kūno pavertimo grožio ir geismo objektu tema toliau plėtojama penktoje „plastinės operacijos“ scenoje. Dvi baltais chalatais vilkinčios aktorės juodais dažais koreguoja trečios moters kūną: dalis, kurias reikėtų „pašalinti“, „nusiurbti“, „sumažinti“, jos pažymi punktyrine linija ir užtepa juodais dažais. Proceso pabaigoje „tobulinamai“ moteriai groteskiškai užvelkama vaikiška suknelė – ji tarsi vėl tampa gražia mergyte, tobulai įgyvendinančia aplinkinių lūkesčius.

Penkto epizodo pabaigoje aktorės su mediciniais chalatais vardija plastines operacijas pasidariusių moterų padėkas gydytojui. Didžioji dalis komentarų atskleidžia moterų džiaugsmą pagaliau patikti savo vyrams. Kai padėkos tampa absurdiškomis, viena aktorė ima kartoti pirmos scenos šokio judesius. Šis virsta stereotipų, prietarų, prievartos moterų kūnams ir kartu ironiško žvilgsnio į tai ženklų. Svarbu pažymėti, kad šioje scenoje pašiepamos plastinės operacijos, kuriomis grožio ideologijai pasidavusios moterys koreguoja savo kūnus pagal bendrą standartą, įgauna visai kitą prasmę translytiškumo kontekste. Pavyzdžiui, transseksualai siekia lyties keitimo operacijų, kurių dalis apima ir plastinę chirurgiją. Nors šių grupių motyvai skiriasi, vis dėlto plastinės chirurgijos temų šiuose diskursuose sugretinimas rodo, kad kiekvienas asmuo turi teisę į savo kūną ir jo formavimą. Antra vertus, plastinė chirurgija – tai pelningas verslas, kuriam naudinga skatinti moteris „investuoti“ į savo išvaizdą.

Vakarų kultūroje moterų kūniškumas siejamas su reprodukcija ir akcentuojamas labiau nei vyrų. Todėl moteris tradiciškai atitinka antrą binarinių opozicijų protas – kūnas ir kultūra – gamta dėmenį. Devintoje ir dešimtoje spektaklio „Trans...“ scenose koncentruojamasi į tai, kas neatsiejama nuo moters kūniškumo – galimybė gimdyti. Poetiškoje devintoje scenoje radikalaus feminizmo maniera aktorės tarsi bando pasiekti „moteriškumo“ gelmes. Jos tamsoje nusirengia ir, kartu tardamos mistišką tekstą apie „ją“, raudonais žibintuvėliais lėtai vedžioja po savo kūnus – tarsi juos tirdamos ir bandydamos pažinti. Šis grupinis monologas, supinantis gamtos ir laisvės elementus, baigiasi žodžiais: „ji pasirenka, kokia ji“. Taip pereinama prie dešimtos scenos, kurioje aktorė Adelė Šuminskaitė dalijasi su žiūrovais aborto patirtimi. Atviras ir jautrus epizodas pabrėžia skausmingą jaunos moters patirtį, kartu primindamas, kad teisė į abortą yra būtina užtikrinant moterų laisvę ir lygybę. Šios specifines moterų patirtis apmąstančios scenos itin svarbios ir dėl to, kad šioms temoms beveik neskiriamas dėmesys vyrų kuriamuose spektakliuose, t. y. teatras retai tampa jų refleksijos vieta.

7 Pavyzdžiui, aktorė Beata Tiškevič, vykdanti įvairius su moterų emancipacija susijusius projektus, straipsnyje „Kaip aš pamilau savo odą“ aprašė eksperimento, per kurį viešumoje rodėsi be makiažo, patirtį. Žr. Tiškevič, B. Kaip aš pamilau savo odą. Nebegeđa. 2019 kovo 14. [žiūrėta 2019 03 15]. Prieiga per internetą: <https://www.nebegeđa.lt/kaip-as-pamilau-savo-nuoga-oda/>

Pirmoje spektaklio „Trans...“ dalyje, skirtoje moters lyties temai, viena kitą papildo ketvirta bei septinta scenos. Ketvirtoje scenoje, mįslingame etiude be žodžių, dvi rožinėmis suknelėmis vilkinčios aktorės geria arbatą iš rožinių puodelių, viena su kita familiariai bendraudamos kūno kalba, kuri atskleidžia apsimestinį draugiškumą ir slepia neapykantą bei norą pakenkti. Taip prasideda „cukraus žaidimas“. Jos saldina viena kitai arbatą, apsimesdamos, kad skanu, kol cukraus pasidaro groteskiškai per daug ir tenka vėmti į rožinius maišelius, kuriuose jos viena kitai dovanojo cukrų. Etiudo veiksmą lydi „saldi“ daina. Šis kuktus draugių santykių saldumas atspindi dalį moterų bendravimo stereotipų, kurie trukdo ne tik nuoširdžiam draugiškam ryšiui tarp moterų, bet ir jų solidarumui ir galimybei vienytis. Šiems apsimestiniams, konkurenciniams santykiams tarp moterų oponuoja feministinis septintos scenos monologas. Kundrotaitė su bokso pirštinėmis anglų kalba išrėkia kairuolišką feministinį monologą „Nasty Woman“, sukurtą Ninos Donovan. Jį 2017 m. aktorė Ashley Judd pasakė Vašingtone per „Moterų maršą“, nukreiptą prieš JAV prezidentą Donaldą Trumpą. Moterų solidarumo ir bendros kovos dvasią atspindintis monologas papildo spektaklį šiuolaikinio feministinio aktyvizmo kontekstu.

Svarbu atkreipti dėmesį, kaip spektaklio pasakojime veikia motyvai, pavyzdžiui, raugėjimas iš modelio scenos siejasi su ketvirtosios vėmimu nuo cukraus, o modelį Ugnę vaidinusi aktorė vėlesniame epizode tampa aršia feministe kovotoja su bokso pirštinėmis. Pastarosios tampa pagrindiniu aštuntos scenos, atspindinčios kovą su savimi, atributu. Jovitos Jankelaitytės kuriama boksininkė bando su pirštinėmis prisidegti cigaretę: užuot nusiėmusi jas, ji išradingai ieško būdų žiebtuvėliui uždegti. Šis etiudas liudija ryžtą, užsispyrimą, pyktį, norą įveikti save, padaryti ką nors savaip ir t. t. O pabaigoje veikėjos niūniuojama Zemfros daina „Gyventi tavo galvoje“ („Жить в твоей голове“) yra užuomina apie meilę ir geismą tai pačiai lyčiai, tačiau šis motyvas spektaklyje neplėtojamas⁸.

Pirmos dalies centrinėje, šeštoje, scenoje Šuminskaitės performansu apibendrinami kertiniai lyties ir jos performatyvumo prieštaravimai.

Moteriškos lyties performatyvumas: kūnas ir socialinė lytis

Šeštoje spektaklio „Trans...“ scenoje Šuminskaitė, vilkėdama rožinę priglundusią suknelę, žiūrovams vardija savo kūno bruožus ir matmenis, atitinkančius Vakaruose moterims modeliams taikomus išvaizdos standartus „90-60-90“. Kai aktorė nusirengia, tepa kūną aliejumi, susiriša plaukus, valgo anglies tabletes, kad pajuoduotų liežuvį, jos veiksmai atrodo netikėti. Ji įtraukia pilvą, išriečia nugarą, vaikšto ant puspirščių ir virsta nei gyvūnu, nei žmogumi. Jos kūnas deformuojasi ir tarsi groteskiškai sukyla prieš socialines

8 Iš pradžių spektaklio eskizuose į lesbietišką ryšį buvo daugiau tiesioginių nuorodų, bet vėliau kūrėjos jų sąmoningai atsisakė kaip temos, kuriai reikalingas atskiras spektaklis. Apie tai menininkės pasakojo diskusijoje po specialiai LGBT+ bendruomenei parodyto spektaklio per „Vaivorykštės dienas“ 2018 m. gegužės 27 d.

kaukes ir gestus. Nors dabar jame sunku atpažinti lytį, būtybė pritvinkusi geismo. Šioje spektaklio scenoje susipina teatras, performanso menas ir šokis, o svarbiausia tampa fizinė kūno raiška. Todėl žiūrovo suvokimas pereina į vidinės mimikrijos lygmenį. Pasak Maaïke Bleeker, sėdėdamas kėdėje žiūrovo kūnas šoka kartu su atlikėjo kūnu. Autorė remiasi Johno Martino požiūriu, kad visi kūnai turi gebėjimą jausti kitus kūnus tiesiog į juos žiūrėdami⁹. Staigus perėjimas prie kitokio suvokimo sutrikdo ir nustebina spektaklio „Trans...“ žiūrovą, o kartu leidžia jam fiziškai patirti aktorės kūno protestą prieš moteriškos socialinės lyties (*gender*) normalizuotą eisena, judesius, gestus, kalbos manierą ir t. t.

Aktorės kūnas virsta protesto ir maišto išraiška prieš nuolatinį, nuo vaikystės prasidedantį persekiojimą, reikalavimus, lūkesčius ir draudimus konkreitiems kūnams, kad jie atitiktų visuomenės standartus. Virtusi groteskiška būtybe aktorė deklamuoja vaikišką eilėraštį „Turiu laivelį mažą“ apie berniuką, kuriam tėtis sumeistravo laivelį, kad jis taptų jūrininku. Šioje dainoje užkoduoti tradiciniai lyčių stereotipai. Pasak transakcinės analizės psichologijos atstovo Claude'o M. Steinerio, žmonės gyvena pagal scenarijus, kuriuos pasirenka vaikystėje, patirdami tėvų įtaką. Jis teigia, kad individo ego visada yra vienoje iš trijų būsenų: vaiko, tėvo ar suaugusiojo. Knygoje „Scenarijai, kuriais gyvena žmonės“ jis išskiria specifinius vyrų ir moterų scenarijus. Tarkime, vienas jų apibūdina, „<...> kaip maža mergaitė gali tapti gražia moterimi <...>. *Misteriui Amerikai* patinka gražios moterys, kitaip tariant, jo vaiko ego patinka gražios mergaitės. Jis veda gražią moterį, *Misis Amerika*, ir juodu susilaukia dukters. Mažosios *Mis Amerikos* tėvo vaiko ego liepa jos vaiko ego būti gražia maža mergaite, o jos motinos suaugusiojo ego pamoko ją, kaip tą padaryti. Būdama graži moteris, *Misis Amerika* moka naudotis kosmetika, tinkamai rengtis, stovėti bei kalbėti ir perduoda šias žinias dukteriai.“¹⁰

Šis pavyzdys atspindi vieną iš galimų scenarijų, lemiantį moterų psichologines problemas, susijusias su išvaizda, šias spektaklyje atspindi modelio ir plastinės operacijos scenos. Mergaičių socializacija daro įtaką ir jų profesijos pasirinkimui, juk Šuminskaitės etiudas kartu perteikia frustraciją, kad tik berniukams tėčiai meistrauja laivus ir skatina juos tapti kapitonais.

Taip pat šis performansas aktualizuoja tokius teorinius klausimus kaip biologinės (*sex*) ir socialinės lyties (*gender*) santykis bei lyties performatyvumo problema. Esencialistiniu požiūriu žmogus turi vidinę pajautą – „tikrąją“ lyties tapatybę. Tai įrodo translyčiai asmenys. Nors esencializmui prieštaraujanti Judith Butler neneigia, kad egzistuoja individuali lyties pajauta¹¹, tačiau, jos manymu, pati skirtis tarp biologinės (*sex*) ir socialinės lyties (*gender*) neturi prasmės, nes abi jos yra konstruktai,

9 Bleeker 2002: 157.

10 Steiner 2019: 135–136.

11 Butler 2006: 186.

neturintys jokie stabilaus pagrindo¹². Nors lytis performatyvi ir steigiamą pasikartojančiais veiksmais, tai nereiškia, kad individai gali pasirinkti lytį tarsi drabužius iš spintos¹³. Juk tikrovėje daug ką lemia ir aplinkinių požiūris į individo lytį. Tarkime, translyčiams nelengva pasiekti, kad artimieji ir draugai priimtų, kad jų lytis yra kita, nei jiems priskirta gimus. Lyties atribucijos mechanizmus tiriančios mokslininkės Suzanne'a J. Kessler ir Wendy McKenna pabrėžia, kad priskyrimo vienai iš dviejų lyčių mechanizmas yra taip stipriai įsišaknijęs kultūroje, kad jis valdo visas žmonijos sritis, todėl būtent išankstinis pasaulio suvokimas per dvi lytis lemia atsirandančius skirtumus, o ne skirtumai lemia dvi individų grupes¹⁴.

Spektaklyje „Trans...“ „nusimesdama“ moterišką socialinę lytį (*gender*) aktorė virsta kažkuo neapčiuopiamu, nepaaiškinamu (nes už lyties performatyvumo nieko nėra), ir būtent šis įvaizdis atskleidžia teorines lyties diskurso prieštaras bei aktualizuoja teorinę ir praktinę problemą – sudėtingą materialaus, konkretaus kūno, socialinės lyties bei tapatybės sąveiką. Nepaisant teorinio diskurso, abejojančio biologinės ir socialinės lyties skirtimi, tikrovėje ką tik gimusiam kūdikiui priskiriama lytis, o pagal tai kinta visų aplinkinių, ypač tėvų, požiūris į jį. Tarkime, ji arba jis iš karto gauna rožinius arba žydrus drabužius ir daiktus, tėvai kitaip laiko ir elgiasi su skirtingos lyties kūdikiais. Feministinės krypties psichologė Nancy Chodorow teigia, kad vis dėlto socialinę lytį (*gender*) lemia ne vėlesnė socializacija, bet moteriška ar vyriška asmenybė, išsivystanti ankstyvoje kūdikystėje, kaip atsakas į tėvystės praktiką. O taip atsitinka todėl, kad daugiausia tik moterys rūpinasi kūdikiais, todėl dar kūdikystėje ima formuotis skirtingas mergaičių ir berniukų ego. Dėl to, kad moterys dažniausiai praleidžia gerokai daugiau laiko su kūdikiais nei vyrai, atsiranda lyčių skirtumai, nes motinų ir dukterų bei motinų ir sūnų santykiai skiriasi. Kadangi motinos labiau tapatinasi su dukterimis, mergaičių individuacijos ir nepriklausomo ego formavimosi procesas užtrunka. O sūnų motina nesąmoningai greičiau stumia ego formavimosi keliu. Dėl to susiformuoja tokios ir išsityrusios mergaičių ir moterų ego ribos, jos labiau jaučia ryšį su kitais, joms sunkiau atskirti savo poreikius nuo artimų žmonių, atvirkesčiai, berniukų ego stiprus, jie linkę paisyti tik savo interesų. Vėlesniuose vaiko raidos etapuose įtakos turi ir socializacija, galutinai suformuojanti vyriškas ir moteriškas asmenybes. Tokios asmenybės lemia stereotipinį vyrų ir moterų elgesį. Būdas išvengti šių kraštutinumų – lygiavertis abiejų lyčių tėvų dalyvavimas prižiūrint kūdikius¹⁵. Tad antroje spektaklio „Trans...“ scenoje dauguma kalbintų praeivių tiesiog išvardijo tipišką moterišką asmenybę (su silpnu ego) atitinkančius bruožus, pavyzdžiui, „ji turi rūpintis daugiau nei vyras“.

Pirmoje spektaklio „Trans...“ dalyje dešimtyje skirtingų scenų režisierė ir aktorės sukūrė su moters lytimi siejamą įvaizdžių, temų ir idėjų koliažą, parodantį, kad

12 Butler 2017: 291–292.

13 Spargo 1999: 58.

14 Kessler, McKenna 2006: 177–181.

15 Mikkola 2017.

individų skirstymas į dvi lytis lemia tipinį moterų pasirinkimą, lyčių vaidmenų scenarijų nulemtą jų gyvenimą, psichologines problemas ir kt. Kadangi „lytis“ riboja moters asmenybę, pats trijų menininkių susivienijimas ir šios temos tyrimas yra protesto veiksmas ir pastanga susigražinti galią pačioms rinktis ir kurti save. Spektaklis skatina žiūroves išsilaisvinti iš individualių ir kolektyvinių moterų traumų, nulemtų būtent lyties normų, kurios skirtingai konstruojamos įvairiose kultūrose ir istoriškai kinta.

Intermedialios translyčių reprezentacijos strategijos: materialūs ir diskursyvūs kūnai

Antai Ivanos Müller spektaklyje „Kol tai laikėme kartu“ („While we were holding it together“, 2006) nenaudojant naujųjų vaizdo technologijų kuriamas vaizdų pertekliaus efektas. Per visą pasirodymą aktoriai stovi gyvajame paveiksle (*tableau vivant*) ir kartoja frazes, prasidedančias žodžiais „Aš įsivaizduoju...“: „Aš įsivaizduoju, kad mes piknike“, „Aš įsivaizduoju, kad esame XXI a. žmonių kolekcija XXIII a. muziejuje“ ir pan. Taip žiūrovo vaizduotėje keičiasi vaizdai, o tas pats negyvasis paveikslas įgyja skirtingas reikšmes, kol staiga vieno aktoriaus balsas pradeda priklausyti kito kūnui. Šis suvokimą sutrikdantis efektas kuriamas garso įrašymo ir atkūrimo technologijomis. Kai kūnas ir balsas nebesutampa ir tai, ką matome, neatitinka to, ką girdime (nors balsai vis tiek lieka įkūnyti), tada kūnas tampa *kitu*¹⁶. Pasak Nibbelink ir Merx, intermedialios spektaklio strategijos leidžia tuo pačiu metu atskirti ir parodyti materialius bei diskursyvius kūnus bei atkreipti dėmesį į tai, kaip vertiname ir klasifikuojame žmones pagal jų išvaizdą¹⁷.

Panašus efektas naudojamas ir spektaklyje „Trans...“: penkioliktoje scenoje pasirodo figūra su vyrišku kostiumu, aukštakulniais, dramblio kauke bei gėle rankoje ir tuo metu pasigirsta balsas, pasakojantis translyčio patirtį. Iš pradžių atrodo, kad balsas atkuriamas iš garso įrašo, modifikavusio jį taip, kad skambėtų paslaptinai ir būtų sunku nustatyti kalbančiojo lytį bei atpažinti asmenį. Žiūrovui neaišku, ar tai, ką girdi, iš anksto įrašyta? Ar lytį norinčio pakeisti žmogaus, pradėjusio hormonų terapiją, istorija yra dokumentinė? Kalbančiojo balsas sako, kad jį pamatę žmonės sutrinka, nes šiuo metu jo išvaizda neatitinka nei vyro, nei moters kategorijų. Negalėdamas tiksliai nustatyti, iš kur sklinda balsas, žiūrovas jį sieja su kaukėta figūra scenoje, kurią tamsoje apšviečia tik silpna žibintuvėlio, nuolat keičiančio padėtį, šviesa. Būtybė su dramblio galva, nors nepažįstama ir keista, atrodo pažeidžiama ir kukli. Ji tiesia gėlę, todėl neatrodo agresyvi ar pavojinga, panašu, kad ji nori susidraugauti ir būti priimta. Išaiškėja, kad paslaptinasis balsas atsiranda *čia* ir *dabar* aktorei Šuminskaitei kalbant į mikrofoną, sujungtą su garsą deformuojančiu aparatu. Taigi spektaklio kūrėjos, atskleidžiamos translytiškumo temą, pasinaudoja skirtingomis medijomis, kad sukurtų hibridinę, abstrakčią ir šiek

¹⁶ Nibbelink, Merx 2010: 222–223.

¹⁷ Ten pat: 225–226.

tiek nerealią būtybę, simboliškai atspindinčią priešpriešą tarp neigiamo visuomenės požiūrio į translyčius kaip pavojingus, demonizuotus ir mitais apipintus *kitus* bei jų pačių noro būti priimtiems, mylimiems ir mylėti.

Šis dokumentinėmis patirtimis¹⁸ paremtas monologas parodo prieštarigus hormonų terapiją pradėjusio translyčio išgyvenimus. „Niekada nebuvau mokoma būti vyru, tik – kaip už jo ištekėti.“ Jis sutrikęs, nes nežino, kaip elgtis, jį taip pat slegia neigiamos aplinkinių reakcijos, nes jo besitransformuojantis kūnas neatitinka binarinės lyčių sistemos. Jis bijo, kad hormonų vartojimas gali sukelti pasekmes sveikatai, o kelio atgal nėra. Kita vertus, monologas perteikia stiprų norą būti savimi ir galutinį apsisprendimą. Tai atspindi žmoguje slypintį lytinės tapatybės suvokimą ir empiriškai patiriamą teorinę skirtį tarp kūno ir sielos – vidinio savojo „aš“.

Tryliktoje spektaklio „Trans“ scenoje translytiškumo tema tirama pasitelkiant konkretesnę translyčio vaizdinį. „Berniukiškus“ šortus ir marškinius vilkinti Jankelaitytė translyčio žmogaus kančią perteikia monologu iš Sarah'os Kane pjesės „4.48 Psichozė“. Pagrindinis čia keliamas klausimas: „Ar žmogus gali gimti ne savo kūne?“ Jankelaitytės kuriamas translytis išgyvena skausmą ir neapykantą sau, savo kūnui ir savo geismui. Kane asmenybė svarbi mąstant apie alternatyvaus lytiškumo ir seksualumo temų skleidimąsi Lietuvos teatro kontekste. 2004 m. festivalyje „Sirenos“ parodytas Krzysztofo Warlikowskio spektaklis „Apvalytieji“ (2001) ir Oskaro Koršunovo Švedijoje pastatytos šios pjesės įrašas vieni pirmųjų pristatė lytiškumo temas Lietuvos teatro kontekste¹⁹.

Tryliktos „Trans...“ scenos monologas ne tik nurodo į kitus, lyties temas teatre aktualizavusius, kontekstus, bet ir išsiskiria aktorės įsijautimu į vaidmenį. Svarbu atkreipti dėmesį, kad spektaklyje visos aktorės yra „trans“, t. y. jos nekuria vientisų personažų, o laviruoja tarp buvimo savimi ir temos pasakotojų, atlikdamos įvairius veiksmus ar trumpam sukurdamos vaidmenis, – visa tai reiškia, kad jos nuolat turi keistis. Tačiau Jankelaitytės translyčio monologas spektaklyje pasižymi aktorės susitapatinimu su personažu, nes šia scena siekiama, kad žiūrovai patikėtų ir įsijaustų į veikėjo emocijas, jį atjaustų, o ne žiūrėtų kritiškai atsiriboje, nes kita scena, kurioje estetika susijungia su etika, o menas – su tikrove, išbando publiką.

Iš karto po jautraus monologo einančioje keturioliktoje scenoje Šuminskaitė pradeda lėtai ir iš pradžių nestipriai užgaulioti translytį vaidinančią Jankelaitytę. Šuminskaitės veikėja po truputį įsijaučia, kol jos užgauliojimai virsta neapykanta, išradingomis patyčiomis, o pagaliau ir fiziniu kankinimu. Ji taip pat ima megzti kontaktą su žiūrovais ir laukia jų pritarimo smurtui. Patyčių veiksmai – pavyzdžiui, kartu su žodiniais užgauliojimais agresorė verčia translytį laižyti grindis, sukramtyti cigaretę ir pan. – vystomi tol, kol kas nors iš žiūrovų, išreikšdamas prieštaravimą,

18 Spektaklio kūrėjos bendravo su Lietuvos translyčiais asmenimis.

19 Kane „Apvalytuosius“ 2016 m. su savo studentais Koršunovas pastatė ir Lietuvoje, tačiau lyties temos neryškindamas kaip pagrindinės.

juos sustabdo. Scenos pabaigoje agresorę kūrusi aktorė atskleidžia, kad tai buvo „Komentarai iš populiariausių Lietuvos naujienų portalų“. Scenoje žmogiškais santykiais paversta interneto puslapiuose žodžiais išreikšta neapykanta rodo dalies visuomenės neišprusimą, siauraprotiškumą ir tiesiog žiaurumą. Ši spektaklio scena kiekvieną kartą kitokia, nes grįžtamojo ryšio kilpa priklauso nuo konkrečių žiūrovų reakcijos²⁰. Įdomu tai, kad šiame epizode žiūrovai įtraukiami pasitelkus psichologinę vaidybą, kai aktorės įtikina žiūrovus savo veikėjų elgesio ir išgyvenimų tikrumu.

Kadangi Gudmonaitės režisūra pasižymi preciziška forma, spektaklį užbaigia šokis – šį kartą išsilaisvinimo manifestas – pagal grupės „Bauhaus“ dainą „Bela Lugosi’s Dead“. Šiame epizode atsiskleidžia, kad prieš tai buvusioje scenoje su drambliau skambėjęs paslaptingas translyčio monologas buvo *čia* ir *dabar* aktorės Šuminskaitės balsu tariamas ir modifikuojamas technologijomis. Finalinėje scenoje aktorė į mikrofoną išrėkia frazes apie spermatozoido ir kiaušialąstės susitikimą, apie tai, kad niekas iš čia esančiųjų nepasirinko kūno, kuriame gimė, apie tai, kad už kūno egzistuoja kažkas daugiau ir kad galima naikinti ribas. Aktorės išauna konfeti blizgučius iš pailgos talpos, kurią galima interpretuoti ir kaip simbolinį falą, t. y. perimtą kalbos galią pačioms save apibrėžti, o ne būti apibūdinamoms kaip vyrų *kitas*. Kadangi spektaklio scenose motyvai kartojasi, pabaigoje aktorės sušoka indėnų šokį iš vienuoliktos scenos, pradėjusios translytiškumo temą, taip tarsi simboliškai sujungdamos savyje nesuskaičiuojamas lyčių variacijų galimybes ir pasipriešinimą normoms.

Išvados

Režisierės Kamilės Gudmonaitės kartu su aktorėmis Dovile Kundrotaitė, Jovita Jankelaityte ir Adele Šuminskaite sukurtas spektaklis „Trans Trans Trance“ (2017) pasižymi politinių pokyčių siekiančio feministinio teatro bruožais. Fragmentiška, iš atskirų epizodų asociatyviais ryšiais sujungtame kūrinyje, besiremiančiame intermedialiomis strategijomis, permąstoma moters socialinė lytis (*gender*), visuomenės normų primetami individų pasirinkimą ribojantys lyčių vaidmenys bei sudėtinga materialaus, konkretaus kūno, socialinės lyties ir tapatybės sąveika. Skirtingomis medijomis sukurtas hibridinis translytiškumo įvaizdis leidžia išvengti stereotipinės translyčių asmenų reprezentacijos ir pabrėžia priešpriešą tarp neigiamo dalies visuomenės požiūrio į juos kaip pavojingus, demonizuotus *kitus* bei jų siekio būti savimi ir dalyvauti visuomenėje.

Gauta 2019 05 07
Priimta 2019 05 14

20 Atsižvelgdamos į galimas publikos reakcijas, aktorės yra suplanavusios keletą scenos eigos variantų.

Literatūra

1. Aston, E. *An Introduction to Feminism and Theatre*. London, New York: Routledge, 1995.
2. Aston, E. Feminist Theatre. *Drama Online* (data nenurodyta) [žiūrėta 2019 03 15]. Prieiga per internetą: <http://www.dramaonlineibrary.com/genres/feminist-theatre-iid-2485>
3. Bleeker, M. *The Locus of Looking – Dissecting Visuality in the Theatre*. PhD thesis. University of Amsterdam, 2002. [žiūrėta 2019 03 15]. Prieiga per internetą: <http://dare.uva.nl/search?arno.record.id=107762>
4. Butler, J. Doing Justice to Someone: Sex Reassignment and Allegories of Transsexuality. *The Transgender Studies Reader*. Ed. by S. Stryker and S. Whittle. London, New York: Routledge, 2006: 183–193.
5. Butler, J. *Vargas dėl lyties: feminizmas ir tapatybės subversija*. Iš anglų kalbos vertė R. Bertašavičiūtė. Vilnius: Kitos knygos, 2017.
6. Case, S.-E. *Feminism and Theatre*. New York: Routledge, 1988.
7. Goodman, L. *Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own*. London, New York: Routledge, 1993.
8. Kessler, S. J.; McKenna, W. Toward a Theory of Gender. *The Transgender Studies Reader*. Ed. by S. Stryker and S. Whittle. London; New York: Routledge, 2006: 165–182.
9. Mikkola, M. Feminist Perspectives on Sex and Gender. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Ed. by E. N. Zalta. [interaktyvus]. 2017, Winter Edition. [žiūrėta 2019 02 04]. Prieiga per internetą: <https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/feminism-gender/>
10. Nibbelink, L. G.; Merx, S. Presence and Perception: Analysing Intermediality in Performance. *Mapping Intermediality in Performance*. Ed. by S. Bay-Cheng, Ch. Kattenbelt, A. Lavender and R. Nelson. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010: 218–229.
11. Spargo, T. *Foucault and Queer Theory*. Cambridge: Icon Books and New York: Totem Books, 1999.
12. Steiner, C. M. *Scenarijai, kuriais gyvena žmonės: transakcinė gyvenimo scenarijų analizė*. Iš anglų kalbos vertė A. Kvedaraitė-Nichols. Vilnius: Vaga, 2019.

Ieva Tumanovičiūtė

Intermedial deconstruction of gender and representation of transgender in Lithuanian theatre: case study of the performance “Trans Trans Trance”

Summary

This paper analyses the intermedial representation of transgender and gender deconstruction in the performance “Trans Trans Trance” (2017), created by Lithuanian director Kamilė Gudmonaitė and actresses Dovilė Kundrotaitė, Jovita Jankelaitytė and Adelė Šuminskaitė. The performance has features of the feminist theatre and not only explores the gender of woman and transgender identity but also interconnects different arts and media. Several approaches – feminist criticism, transgender studies, queer theory and the concept of intermediality – have been applied to study this performance.

The research results reveal that the fragmentary performance narrative is composed of different episodes and is based on intermedial strategies. They allow to reflect gender of woman and gender roles, that are implied by society norms and could limit individual choices. Also, they highlight a complicated interaction between specific body, gender and identity. Moreover, the hybrid transgender image, created by various media, avoids stereotypization of transgender representation. It also emphasizes that part of the society think about transgender people like about dangerous *others* while they just want to be themselves and participate in the society.

KEYWORDS: transgender, intermediality, gender, gender performativity, feminist theatre, “Trans Trans Trance”, Kamilė Gudmonaitė, Dovilė Kundrotaitė, Jovita Jankelaitytė, Adelė Šuminskaitė