

Santvarkų kaita Lietuvos teatre pokolonijiniu aspektu

Vaidas Jauniškis

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, 01110 Vilnius
El. paštas vaidas.jauniskis@lmta.lt

Straipsnyje aptariamos įvairios pokolonijinių studijų teorijos ir per jų prizmę žvelgiama į spektaklius, pastatytus daugiausia pirmąjį atgautos Lietuvos nepriklausomybės dešimtmetį. Iš įvairių pokolonijinių teorijų pasirinktos kultūrinės atminties studijos, traumų analizė kolektyvinės atminties aspektu, postmodernizmo siūlomi diskursai posovietinėje erdvėje. Tyrime nagrinėjamas teatrų pasirinktas repertuaras kaip gyva ir reprezentatyvi reakcija į visuomenės kaitą; analizuojami taip pat besikeičiantys transformacijas atspindintys metodai.

RAKTAŽODŽIAI: postkolonializmas, atminties studijos, tapatybė, trauma, cenzūra, metaforiškumas, postmodernizmas

Lietuvoje išsamesni scenos meno sričių tyrimai pokolonijiniu¹ aspektu vis dar gana reti. Skirtingų sričių menotyrininkai tokių studijų link juda įvairiu greičiu: jei literatūrologai jau išleido ne vieną monografiją, kurioje vienaip ar kitaip aptariamas postkolonializmo aspektas, menotyrininkai taip pat akcentuoja šių tyrimų svarbą, tai teatrologijoje galima skaičiuoti tik paskirus straipsnius². Kodėl taip atsitiko – ne šio straipsnio tyrimas, bet neatmestinas ir nenoras liestis prie praeities, kurios liudininkai yra gyvi, kuri dar vis veikia, kuri šiandien gali būti, anot Vytauto Rubavičiaus, „suherojinama pasitelkus minėtą „tyliosios rezistencijos“ vaizdinį – ji pateikiama kaip įvairialypis kultūrinis pasipriešinimas sovietinei ideologijai, užmirštant realias sugyvenimo ir susigyvenimo su valdžia strategijas, kurios laidavo ne tik mokslinę veiklą, bet ir kultūrinę galią“³.

Imantis nagrinėti nepriklausomos Lietuvos teatro pirmųjų dešimtmečių repertuarą ir režisūrinės raiškos kaitą pokolonijiniu aspektu reikia iš karto pasakyti, kad

1 Šiame straipsnyje vartoju nuosekliai (priesaga ir priešdėlis) sulietuvinatą terminą „pokolonijinis“ kaip teiktinesnį greta skolinio „postkolonializmas“.

2 Lietuvos dramaturgija sulaukė latvių dramaturgijos tyrinėtojo Benedikto Kalnačo rimto pokolonijinio tyrimo monografijoje *Baltijas postkoloniālā drāma. Modernitāte, koloniālismsun postkoloniālisms latviešu, igauņu un lietuviešu dramaturģijā* (Rīga: Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2011, 272 p.), kuri vėliau išleista anglų kalba (Kalnačs 2016). Rasa Vasinauskaitė pokolonijiniu žvilgsniu tyrinėjo profesionalaus Lietuvos teatro kūrimosi XIX pabaigoje–XX a. pirmoje pusėje aspektus (Vasinauskaitė 2019). Paminėtinas Dementavičiūtės-Stankuvienės Mariaus Ivaškevičiaus dramos „Išvaymas“ tyrimas remiantis pokolonijinėmis teorijomis (Dementavičiūtė-Stankuvienė 2015), cenzūros veiklos sovietiniame teatre tyrimas Edgardo Klivio straipsnyje „Ardomasis prisitaikymas: cenzūra ir pasipriešinimo jai būdai sovietinio laikotarpio Lietuvos teatre“ (Klivis 2010).

3 Rubavičius 2003: 14.

pokolonijinės studijos neapima tik iš engimo išsilaisvinsusių tautų laikotarpio. Jos tiria ir kolonijinį, okupacijos laiką kaip padėjusį pamatą tolesniems veiksams, kaip net kelias kartas siekiančių traumų priežastį. Tai ne tik natūralus istorinio priežastingumo metodas, bet ir galimybė suvokti gilesnius padarinius, pamatyti tam tikrus scenarijus, veikimo modelius, jau atsitikusius anksčiau kitose geografinėse koordinatėse.

Nors atrodytų keista lyginti Afrikos dekolonizavimą su Sovietų Sąjungos iširimu, panašūs santykių su užkariautojais mechanizmai veikia visur, ir Lietuvos situacijai nusakyti neretai tiktų Afrikos intelektualo, politinės filosofijos atstovo Franzo Fanono knygoje „Juoda oda, baltos kaukės“ (*Black Skin, White Masks*, 1952) išsakytos pastabos apie dekolonizuotų tautų bandymą prisitaikyti prie metropolijos gyvenenos (mimikrija) ar užstrigimą praeities didybėje. Atminties studijos ir įvairios traumų gydymo strategijos aktualios daugeliui tautų (sociologo Maurice'o Halbwachso, egiptologų Jano ir Aleidos Assmann teorijos). Todėl tam tikrų autorių pokolonijinių teorijų taikymas leidžia ir kiek kitaip pažvelgti į ilgą laiką vyravusį mitą apie išskirtinę Lietuvos teatro meno poziciją Europos ar net pasaulio kontekste. Beatodairiškai nuvainikuoti šį mitą nebūtų teisinga – Lietuvos teatro kokybę liudija tarptautinis jo pripažinimas ir daugybė gastrolių į svarbius teatro forumus pirmaisiais nepriklausomos Lietuvos dešimtmečiais, daug svarbių tuomet gautų prizų (tarp jų – ir aukščiausi apdovanojimai, Europos teatro naujųjų realybių premijos Eimuntui Nekrošiui 1994 m. ir Oskarui Koršunovui 2006 m.). Tačiau būtų svarbu šį meną įvertinti neatsiejant metaforinio teatro fenomeno nuo patirties, bendros daugeliui tautų, ir galbūt nedeleguoti jo išskirtinumo vien kūrėjų talentams.

Metaforų galia ir stabdis

Metaforinis teatras buvo tai, kas pirmuoju nepriklausomybę atgavusios Lietuvos dešimtmečiu sudomino ir užsienio teatralus kaip išskirtinė lietuvių teatro ypatybė ir kaip pasididžiavimo elementas veikė pačius Lietuvos žiūrovus. Net ir tie teatru nesidomintys, kurie nė karto nematė Nekrošiaus, Rimo Tumino ar Koršunovo spektaklių, girdėjo jų pavardes, kurios jau pakeitė ilgametę sovietinės Lietuvos reprezentavimo toje pačioje Sovietų Sąjungoje trijulę „Banionis–Sabonis–Čiurlionis“. Tačiau kalbant apie teatro išskirtinumą reikia nepamiršti, kad metaforos kaip poetinė figūra yra būdinga visiems menams, nes jos esmė – prasmės perkėlimas iš vieno objekto į kitą suteikiant objektui papildomą prasmę ir išplečiant suvokimo lauką. Lietuvoje tai pirmiausia suklestėjo sovietiniu laikotarpiu, ir scenos mene metaforinis kalbėjimas buvo labai ryškus dėl įsigalėjusios cenzūros.

Šis diktatūrų režimo paskatintas fenomenas pastebimas daugelyje pavergtų tautų ar engiamų gyventojų sluoksnių, jis sutinkamas nuo paties Ezopo kurtų pasakėčių Graikijoje iki buvusių sovietinių respublikų ar šiandienos autoritarinių režimų. Jis

ne kartą nagrinėtas ir Lietuvos teatrologijoje⁴, nes garsiausi paskutinių sovietmečio dešimtmečių kūrėjai juo naudodavosi itin dažnai, ir ne vien norėdami perteikti paslėptą kalbą, bet ir panaudoti metaforą kaip tiesiog tinkamą poetinę režisūros priemonę. Todėl noras apeiti draudimus persipynė su meninėmis ambicijomis ir net stiprino viena kitą. Ryškiausias tokios metaforinės režisūros kūrėjas Nekrošius į meno valdininkų draudimus ir reikalavimus reaguodavo azartiškai: „Reikia padaryti dar meniškiau, reikia dešimt kartų stipresnio sumanymo.“⁵

Taip pats režisierius nesitenkino vien parašyto kūrinio perkėlimu į sceną, o, pabrėždamas aktualias ar jam svarbias ypatybes, ėmėsi koreguoti pasirinktą statyti meno kūrinį, metaforomis suteikdamas daug daugiau peno apmąstymams nei rašytinio kūrinio kalba. Tą strategiją tiksliai liudija teatrologės Ramunės Marcinkevičiūtės knygos apie režisierių pavadinimas – *Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžių*. Tradiciškai režisierius kaip dramaturgijos interpretatorius čia įgauna didesnę galią ir tampa tikruoju scenos kūrinio autoriumi, – neatsitiktinai ir Europos teatro naujosios realybės prizas Nekrošiui 1994 m. buvo pagrįstas formule „už perkeliama į sceną tekstų dramaturginę adaptaciją“ (*Per il lavoro drammaturgico di riadattamento dei testi che porta in scena*)⁶.

Ezopinės kalbos neoficiali legitimacija cenzūros sistemoje buvo išsigelbėjimas norint kalbėti svarbiomis ir draudžiamomis, visuomenei rūpimomis temomis ir dar oficialiais kanalais. „Cenzoriai skaitė tik paviršutiniškai ir negalėjo gerai įsigilinti, nes potekstės ir aliuzijos į kitus tekstus buvo per daug sudėtinga įrodyti. Autorius ir skaitytojas buvo bendrininkai, ir į šį ratą cenzorius nebuvo įtrauktas.“⁷ Tačiau potekstės taip pat liudija ir paklusimą sovietinei sistemai, ir savicenzūrą, ir atvirą žiūrovo kūrybai elementą (elipsė kūrinyje leidžia prisodrinti tą ertmę savų reikšmių)⁸.

Toks metodas paradoksaliai lavino žiūrovus įžvelgti paslėptas reikšmes. Kaip tvirtina teatrologė Goda Dapšytė, „vėlyvojo sovietmečio teatras jau kalbėjosi su kitokia nei režimo įtvirtinimo metais, sovietinės komunikacijos ir edukacinės sistemos išlavinta publika“⁹. Teatrologė kelia versiją ir apie metaforinį teatrą kaip šalutinį sistemos produktą, kuris „nebuvo sąmoningų ir kryptingų pastangų rezultatas, o buvo sukurtas ieškant alternatyvų sistemos viduje“¹⁰.

4 Paminėtini būtų: Klivis, E. Metaforinio teatro poetika. 8–9 dešimtmečių Lietuvos teatro režisūra: tekstai ir kontekstai. Daktaro disertacija). Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2004; Dapšytė, G. Sovietinės cenzūros poveikis Lietuvos teatro diskurso raidai. LMTA daktaro disertacija. Vilnius, 2015; taip pat ezopinė kalba nagrinėta įvairiems kūrėjams skirtose monografijose.

5 Marcinkevičiūtė 2002: 178.

6 Premio Europa 1994.

7 Kelertas 2006: 5.

8 Metaforinį kalbėjimą teatre įvairiais aspektais yra aptaręs Klivis (Klivis 2010).

9 Dapšytė 2015: 104.

10 Ten pat: 120.

Su sistema buvo žaidžiama jos taisyklėmis. Tai puikiai iliustruoja Nekrošiaus atvejis, kai jis 1983 m. statė spektaklį pagal Čingizo Aitmatovo romaną *Ilga kaip šimtmečiai diena* (Vilniaus jaunimo teatras). Kaip rašė Marcinkevičiūtė, „Impulsą prabilti apie luošinamą nacionalinę savimonę jam davė ne lietuvių literatūra, bet kirgizo Čingizo Aitmatovo romanas“¹¹. Per spektaklio aptarimą Meno taryboje iš anksto numatydami puolimą teatro atstovai gynybai pasitelkė būtent Aitmatovo romaną ir rašytojo pavardę: romanas jau buvo išleistas ir pripažintas Sovietų Sąjungoje, o autorius buvo apdovanotas Lenino premija¹².

Metaforos yra nuolatinis kūrybos palydovas vėlyvuojū sovietmečiu ir pirmaisiais nepriklausomybės metais, ir ne vien Lietuvos teatre – estų literatūrologė Tiina Kirss, aptardama Enes Mihkelson romaną „Įvardijimo darbas“, taip pat mini metaforas kaip produktyvų prasmių perkėlimo ir jų išplėtimo metodą¹³; Almantas Samalavičius nagrinėja kūno deformacijas kaip sovietinių traumų metaforas Ričardo Gavelio *Vilniaus pokeryje*¹⁴. Metaforiškas kalbėjimas ir užuominos prieš valdžią klestėjo ir brandžiuoju socializmo laikotarpiu sovietinėje dramaturgijoje ir filmuose – ypač populiarios buvo Jevgenijaus Švarco dramos-parabolės „Šešėlis“, „Drakonas“ ir pagal jas statyti Marko Zacharovo filmai „Paprastas stebuklas“ (1978), „Nužudyti drakoną“ (1988) ar „Tas pats Miunhauzenas“ (pagal Grigorijaus Gorino scenarijų, 1979). Analogiškų parabolinių ir metaforų gausu stipriai cenzūruojamame Irano kinematografe¹⁵, – šioje diktatorių valdomoje šalyje režisieriai buvo ir yra sodinami už grotų ar neturi teisės kurti filmų. Šis kūrybos metodas veikia įvairiose geografinėse platumose, patiriančiose totalitarizmo ar okupacinio režimo sankcijas. Tačiau reikia pažymėti, kad lietuvių teatras itin sėkmingai sujungė poetinę kalbą su paslėptų prasmių tektais ir ištobulino šį metodą iki meninių aukštumų ir teatro menininkų tarptautinio pripažinimo.

Pocenzūrinio laikotarpio metaforos grįžta į tekstą kaip natūrali poetinė priemonė, jau be rūpesčio apeiti draudimus, tačiau ilgametis jų naudojimas suformavo ir darbo principus, ir įsismelkė į režisūros kaip kūrybos sampratą: ilgą laiką spektaklis be metaforinio kalbėjimo buvo pačių režisierių suprantamas kaip nevisavertis.

Todėl atvira komunikacija, tiesiai reiškiamos mintys apie dabartį per rodomą nebūtinai išdidintą atspindį scenoje buvo neįprasta teatro kūrėjams. Tokio kalbėjimo galia yra itin ryškus vyresnės teatro kūrėjų kartos bruožas. Vyresnės kartos teatras taip pat įtvirtino režisieriaus, kaip viso spektaklio (prilygintino *Gesamtkunstwerk*) autoriaus, demiurgo poziciją.

Tačiau jis, perduodamas kaip mokymo priemonė ir kaip teatro samprata, ap-tinkamas ir jaunesnės kartos darbuose, ir nenorą perteikti parašytą pjesės tekstą be

11 Marcinkevičiūtė 2002: 171.

12 Ten pat: 174.

13 Kirss 2006: 387–407.

14 Samalavičius 2006: 409–428.

15 Çiçek 2022.

kardinalių režisūrinių intervencijų šiandien galima suprasti ne vien kaip režisūrinio teatro tradicijos tęsą, bet ir kaip jaunesnei kartai perduodamą traumą – negebėjimą kalbėti atvirai ir tiesiai.

Nors ilgainiui atsirado postdraminio teatro pavyzdžių ir imta taikyti kolektyvinės kūrybos metodus, režisūrinis teatras toliau tvirtino savo nepriklausomybę nuo literatūros kūrinį. Kai kuriais atvejais buvo netikslu teigti net ir tai, kad spektaklis pastatytas „pagal“ tam tikrą kūrinį. Čia galima būtų išvelgti ne vien naująsias postdramines tendencijas ar kitokias menines aspiracijas, bet ir tai, kad nepasitikima rašytiniu žodžiu lygiai taip pat, kaip nebuvo pasitikima oficialiu partijos diskursu socializmo metais. Šiandien nuėjęs į jaunųjų kūrėjų spektaklį visiškai negali būti garantuotas, kad susipažinsi su repertuare nurodyto autoriaus pjese – greičiau tai bus itin laisva traktuotė pakeičiant veikėjų lytis ir situacijas (Artūro Areimos „Faust is Dead“ pagal Marką Ravenhillą, Artūro Areimos teatras, 2021), perkeliant laiką į visiškai kitą parametą (Gildo Aleksos „Titas“ pagal W. Shakespeare'o „Titas Andronikas“, „Teatronas“, 2022), visiškai nuo kūrinio nutolusi laisva improvizacija (Antano Obcarsko „Voicekas“ pagal Georgą Büchnerį, Lietuvos nacionalinis dramos teatras, 2018).

Galima tai vertinti ir kaip ankstesnių teatro tradicijų pagrįstą laisvę siekti teatro meno autonomijos ir atsiriboti nuo literatūros kūrinio, ir kaip postmodernistinius žaidimus, tačiau drauge tai verčia abejoti pagarba autoriaus darbui ar implikuoja nepasitikėjimą juo. Bet kokiu atveju tai yra netiesioginio sakymo palikimas, pasiūkiantis visai kitoje epochoje.

Sąskaitos su istorija

„Kolonializmas nepasitenkina vien įkalindamas žmones savo gniaužtuose ir ištuštindamas čiabuvių smegenis nuo bet kokios formos ir turinio. Pagal savotišką iškreiptą logiką jis atsigręžia į žmonių praeitį, ją iškraipo, subjauroja ir sunaikina.“¹⁶ Taip Frantzas Fanonas 1963-aisiais rašė apie Afrikos tautų patirtas nelaimes, ir jo pastebėjimai tik patvirtina universalius kolonializmo veikimo būdus.

Pokolonijinių tyrimų panoramoje svarbią vietą užima atminties studijos. Prancūzų sociologo Maurice'o Halbwachso „kolektyvinės atminties“ teorija (1950) teigia, kad individuali atmintis nėra autonomiška, ji priklausoma nuo socialinių struktūrų, t. y. bet kokios žmonių komunikacijos, ir yra daugelio versijų, kuriomis dalijamasi bendraujant, suma¹⁷. Todėl pati atmintis nėra istorija, tai yra praeities konstravimas iš daugelio skirtingų perspektyvų.

Istoriko Pierre'o Nora „atminties vietų“ (*lieux de mémoire*) teorija tęsia Halbwachso įžvalgas; jis taip pat atskiria atmintį nuo istorijos, tačiau ir nesutinka, kad

¹⁶ Fanon 1963: 210.

¹⁷ Cituojama pagal Erll 2011: 15.

egzistuoja kolektyvinė atmintis: „Mes tiek daug kalbame apie atmintį, nes tiek mažai jos liko.“¹⁸ Atminties prikėlimą jis mato per tam tikrų taškų ženklumą. Bet „lieux“, vietos yra labiau *loci*, ne vien geografinės koordinatės, – tai ir datos, ir tam tikri kanoniniai tekstai ar įvykiai, kurie pagal senovinės mnemotechnikos pavyzdį katalizuoja gerokai didesnius vaizdinius ir formuoja tam tikrą kultūrinį kanoną, tampa identiteto ramsčiais¹⁹.

Atkurtoje Lietuvos valstybėje buvo svarbu atsigręžti ir permąstyti, kaip kolonizatoriai vertė suprasti praeitį. Todėl ištarti anksčiau uždraustą žodį, išsakyti patirtas traumas, nuoskaudas yra esminis veiksnys norint (at)kurti išderintą, sudarkytą identitetą – tiek tautos, kolektyvinį, tiek asmeninį²⁰. Tremtis, okupacija, KGB veikla, partizanų kovos, disidentai – šios temos tapo vyraujančiomis scenoje pirmaisiais nepriklausomybės metais („Pabudimas“²¹, „Penki stulpai turgaus aikštėje“²², „Žvakidė“²³, „Kalnų kalba“²⁴ ir kt.). Gražinama išėivijos kūryba – statomos Antano Škėmos, Algirdo Landsbergio, Kosto Ostrausko ir kitų išėivijų dramaturgų pjesės buvo ir bandymas tiesti tiltus į atskirtą nuo šaknų tautos ir inteligentijos pusę. Iki šiol jos reikšmingumas ir netekties mastas sunkiai suvokiamas – okupacijos metais Vokietijos dīpukų stovyklose atsīdūrė net 60 proc. Lietuvos rašytojų draugijos narių²⁵, iš šalies emigravo net 70 proc. rašytojų²⁶. Tačiau staigus susīdomėjimas išėivija kėlė ir klausimų. Apie kino ir teatro premjeras kritikė Rūta Oginskaitė rašė:

„Procesas natūralus, bet jis prasīdėjo taip staiga ir įgijo tokį mastą, kad kiekvieno naujo pastatymo jau, žiūrėk, lauki nerimaudamas: Antano Škėmos, Kosto Ostrausko, Kazio Almeno, Mariaus Katiliškio, Algirdo Landsbergio veikalo pasirinkimą nulėmė kūrybinė būtinybė ar „laiko reikalavimų“ hipnozė, ilgametė vaju dresūra? <...> Ši srovė, kad ir labai reikalinga visos lietuvių literatūros susīlijimui, neišvengiamai atneš ir „dirbtinių pabudimų“ (taiklus S. Valiulio apībūdinimas), ir telieka svajoti, kad kuo dažniau priplauktume ne tik prie kultūros, bet ir prie meno faktų.“²⁷

Deja, į meno pusę kritikai žvelgė rezervuotai, dažnai įvertindami tik patį pastatymo faktą, o režisūroje ar net dramaturgijoje išvelgdami pažįstamas schemas: „Škėma dramaturgas yra Atgimimo Laurinčiukas. Tos pat melodramatiškos istorijos su politiniu padažu“, – diagnozavo Rūta Vanagaitė²⁸. Vis dėlto neabejotina, kad tiesiai

18 Ten pat: 23.

19 Ten pat: 22–24.

20 Plačiau žr. Gailienė 2021.

21 Antanas Škėma, „Pabudimas“, rež. Jonas Vaitkus, Lietuvos valstybinis akademinis dramos teatras, 1989.

22 Algirdas Landsbergis, „Penki stulpai turgaus aikštėje“, Kauno valstybinis dramos teatras, 1989.

23 Antanas Škėma, „Žvakidė“, rež. Gytis Bernardas Padegimas, Šiaulių dramos teatras, 1988.

24 Harold Pinter, „Kalnų kalba“, rež. Jonas Jurašas, Kauno valstybinis akademinis dramos teatras, 1991.

25 Lietuvių rašytojų draugija, 2023.

26 Žr. Lietuvių išėivijos literatūra. Prieiga per internetą: <https://www.vle.lt/straipsnis/lietuviu-iseivijos-literatura/>

27 Oginskaitė 1990: 12–13.

28 Vanagaitė 1989.

ištartas žodis, iškeltos temos, išsakyti skausmai viešojo erdvėje (o tokia ir yra teatras) buvo labai svarbūs ne tik politiniu, bet gal net dar labiau – psichoterapiniu lygiu.

„Visuomeninis ir politinis traumos pripažinimas yra labai svarbus veiksnys įveikiant *praeities traumas* [išskirta Gailienės – V. J.]. Visi simboliniai tokio pripažinimo ženklai – atminimo dienos, memorialai, kančių minėjimai, didvyrių ir labiausiai nusipelnusių žmonių pagerbimas, kai dalyvauja valstybių vadovai, aukšti pareigūnai, plačioji visuomenė, – be kitų, turi ir labai svarbią terapinę reikšmę.“²⁹

Pirmiausia tai buvo kolektyvinės atminties susigrąžinimas. Šis procesas prasidėjo jau anksčiau – net su SSRS lyderio Michailo Gorbačiovo „viešumo“ politika, kada jau buvo leidžiama skelbti nutylėtas istorines datas, ypač susijusias su Stalino nusikaltimais, ir žiniasklaida, pirmiausia pačios Rusijos, drąsiai pildė šias baltas dėmes. Bandydamas sekti paskui žiniasklaidą ir gatvės mitingus, teatras rizikavo gerokai atsilikti ir tapti neaktualus – ir dažnu atveju taip vyko, o salės tuštėjo.

Kai kurios trupės ėmėsi bandyti naujas formas. Šiandien itin stipriai susiduriama su medijuota atmintimi, perteikiama per vaizdus, potyrius, skaitmeninį turinį. Dramaturgė ir atminties tyrėja Anna Reading siūlo terminą *globital memory – globalised digital memory* trumpinį, globali skaitmeninė atmintis³⁰. Teatras, pasitelkdamas medijas, dažnai siūlo grupines, bendruomeniškas patirtis (pvz., Birutės Mar režisuoti „Ledo vaikai“ Lietuvos nacionaliniame dramos teatre 2015 m.). Dar prieš medijų įsigalėjimą teatre greta įprastų formų jau atsirado bendrą patirtį siūlantys spektakliai. „1984. Išgyvenimo drama“³¹ – taip vadinosi Jono Vaitkaus režisuotas interaktyvus spektaklis, kurio žiūrovai tris valandas praleido slėptuvėje po žeme, savanoriškai patirdami sovietinių pareigūnų pažeminimus ir kitokius išbandymus. Spektaklis vaidinamas iki šiol, jį galima užsisakyti įvairiomis progomis („bernavakariams, mergvakariams, gimtadieniams, įmonės vakarams ir t. t.“) ir dabar jau yra tapęs tiesiog atraktyviu laisvalaikio praleidimu. („Šis pasiūlymas skirtas visiems, norintiems susipažinti su totalitarinės valstybės piliečio gyvenimu bei patirti gerą adrenalino dozę“, skelbiama internetiniame puslapyje „Laisvalaikio dovanos“³².) Virtualiai bandoma prikelti praeitį, kurią Alison Landsberg, pasinaudodama Marshallo McLuhano „medijų plėtinių“ teorija, vadina protezine atmintimi, kai kūrinys priverčia išgyventi to nepatyrusius:

„Protezinė atmintis kyla asmeniui bendraujant praeities istoriniu pasakojimu patyriminėje erdvėje – tokioje kaip kino teatras ar muziejus. Kontakto metu gimusi patirtis įaudžia asmenį į didesnę istoriją. Proceso metu žmogus ne tik suvokia istorinį naratyvą, bet

²⁹ Gailienė 2021: 106.

³⁰ Erll 2011: 131.

³¹ „1984. Išgyvenimo drama“ (vėliau pervadinta į „Išgyvenimo drama sovietiniame bunkeryje“), rež. Jonas Vaitkus, projektas „Vilnius – Europos kultūros sostinė 2009“, 2007.

³² Išgyvenimo drama sovietiniame bunkeryje dviem. Prieiga per internetą: <https://www.laisvalaikiodovanos.lt/dovana/isgyvenimo-drama-sovietiniame-bunkeryje-2asmenims/>.

susiduria su gilesniu ir asmeniškiesniu praeities, kurioje negyveno, atsiminimu. Paveiki protezinė atmintis gali suformuoti asmens nuostatas ir veiklą.³³

Traumos gydymui labai svarbi yra ir kita pusė – atsiteisimas su skriaudėjais. Jei potrauminio gijimo procesas priklauso nuo visuomenės suteikiamo statuso nukentėjusiajam, nuo galimų kompensacijų, tai drauge „labai svarbus ir kaltųjų įvardijimas ir nubaudimas“, antraip buvusią auką tai veikia ne tik psichologiškai – neįvykęs teisingumas formuoja nuoskaudas ir supratimą, kad valstybėje nėra teisybės³⁴. Deja, Lietuvoje iš genocidą vykdžiusių 50 000 asmenų iškelta vos 213 baudžiamųjų bylų, o teismai bausmėmis nuteisė septynis asmenis, iš kurių realiai kalėjo trys³⁵. Komunistų diktatūros Vokietijoje traumas tyrinėjančio Christiano Proso teigimu, „Jei nusikalstamų režimų piktadariai lieka nenubausti, tai yra patogeninis retraumuojantis veiksnys gyvoms likusioms jų aukoms.“³⁶

Teatras šioje situacijoje taip pat gali padėti – ir jis veikia ne vien kryptingai, sąmoningai, kaip Proso atveju (mokslininkas dalyvauja projektuose, tiriančiuose teatro įtaką gydant traumas)³⁷. Kai kuriuos spektaklius galima būtų priskirti simbolinio atsiteisimo kategorijai, kai į sceną ateina sarkazmas, pastišas, ironija, nukreipta į buvusių budelius. Pačioje Nepriklausomybės pradžioje Gintaras Varnas kūrė „Šėpos teatrą“ su realiais tuo metu veikusiais politikais ir pašiepė komunistų partijos narius. Antrąjį pasaulinį karą sukėlę pasaulio lyderiai sulaukė Herkaus Kunčiaus karnavališko sarkazmo Audriaus Nako 2000 m. pastatytame spektaklyje „Domingo de Ramos (Verbų sekmadienis)“ (Didysis Vilniaus teatras), kur veikė akvarelistas Adolfas (Hitleris), žurnalistas Benutas (Mussolinis), agronomas Heinrichas (Himmleris) ir kiti Trečiojo reicho vadai. Herkaus Kunčiaus literatūroje ypač stipri patyčia skirta socializmo statytojams (romanai *Geležinė Stalino pirštinė*, *Kolūkio dienoraščiai*, *Lietuviškos apybraižos*); sceną pasiekė satyriškas „Matas“ apie realius Lietuvos komunistų partijos vadus (rež. Albertas Vidžiūnas, Nacionalinis dramos teatras, 2006). Koršunovo pastatyta „oberiutinė trilogija“ Lietuvos valstybiniame akademiniam dramos teatre („Ten būti čia“, 1990; „Senė“, 1992; „Labas Sonia Nauji metai“, 1994) taip pat iš dalies gali būti priskirta šiai kryptiai kaip rodanti sovietinės Rusijos gyvensenos absurdo scenas, veikusias ir Lietuvos gyventojų mąstyseną.

Istorija revizuojama postmodernizmo atributais – fragmentų vėriniais, scenoje pasirodo ironija ir autoironija, dekonstruojama sovietinė sistema, taikoma absurdo ar siurrealizmo stilistika. Viena vertus, tai kompensacinis mechanizmas už draudimų laikotarpį, kita vertus – adekvati reakcija į pervartų metus ir didžiųjų pasakojimų nuvainikavimo išraiška. Tai galima būtų vertinti ir kaip scenines pastangas nuversti

33 Ertl 2011: 133.

34 Gailienė 2021: 107, 134.

35 Ten pat: 131.

36 Ten pat: 134.

37 Daugiau žr. <https://www.christian-pross.de/english/resume.html>.

paminklus odiozinėms sovietmečio figūroms – Aleida Assmann tai vadina neutralizavimo strategija: „Neutralizuojamas reiškinys atsiduria viena ar keliomis pakopomis žemiau negu buvo, daugmaž staiga prarasdamas anksčiau turėtą svarbą. Šventi simboliai, įkūnijantys esmines vertybes, iš kultūrinės atminties centro perkeliama į periferiją“, jie įmuziejunami ar kitaip marginalizuojami. Bet tam, „kad atsirastų naujas vertinimas, turėtų radikaliai pasikeisti visuomenės požiūris“³⁸. Pjesių, satyrų atvejais prieš nustumiant svarbias nesenos praeities figūras į tolimiausių atminties kampą joms atkeršijama iš jų pasityčiojant.

Jano Assmanno sukurta *kultūrinės atminties* samprata teigia, kad „visuomenės susikuria savo pačių įvaizdžius ir tvirtina tapatybę per kartų kartas, kurdamos atminties kultūrą ir tai darydamos skirtingais būdais“³⁹. Assmannas išskiria oralinį (perduodamą per mitus, dainas, ritualus ir jų kartojimus) ir rašytinį (perteikiamą rašytinėmis priemonėmis ir jų interpretacija, kritika) būdus. Atminties kultūros politika gali būti karšta ir šalta, t. y. dinaminė, vedanti visuomenę į priekį (šiandieninis Izraelis), ir išaldanti nekintančią praeitį atsiminimuose (viduramžių judaizmas ir senovės Egiptas). Šių schemų taikymas Lietuvos teatrui būtų įdomus tyrimas, ir neabejotinai abiem pusėms būtų rasti tinkantys pavyzdžiai. Tačiau jų paskirtis yra panaudoti praeities žinias, kad ateityje pavyktų išvengti panašių traumuojančių patirčių.

Nauji diskursai ir postmodernizmo invazijos

Postkolonializmo tyrimus lydi diskusijos, kiek jis yra susijęs su postmodernizmu, kiek vienas *post-* prieštarauja kitam *post-*. „Pokolonijinis troškimas – tai dekolonizuotų bendruomenių troškimas sukurti savo tapatybę... Akivaizdu, kad jis glaudžiai susijęs su nacionalizmu, nes tos bendruomenės dažnai, nors ne visada, yra tautos“, – teigia šių dviejų sričių sintezės tyrinėtojas Simonas Duringas. Čia pat jis pateikia priešingybę – „postmoderni mintis yra mintis, atsisakanti Kitą paversti Savimi“⁴⁰. T. y. tai, ką priprato daryti kolonizuotos visuomenės – matyti save per kitą, kolonizatorių, postmodernus žvilgsnis tik stiprina. Apie postmodernizmą Violeta Kelertas rašė kaip apie „patogų metodą kolonizuotai sąmonei įvairiose kultūrinėse veiklose, nes jis trikdė kolonizatoriaus vienašališką diskursą ir leido išvengti cenzūros“⁴¹, o dekolonizuotoje šalyje postmodernizmas tampa šokiruojančiu metodu naujai įsivyraujančiam diskursui trikdėti. Šias dvi kryptis bando apibendrinti pokolonijinių šalių literatūros tyrinėtojas Ato Quaysonas: „postmodernizmas negali visiškai paaiškinti šiuolaikinio pasaulio būklės, netapdamas pirmiausia pokolonijiniu, ir atvirkščiai“⁴².

38 Assmann 2021: 18.

39 Erll 2011: 33.

40 During 1995: 125.

41 Kelertas 2006: 5.

42 Quayson 2005: 106.

Neretai abu *post-* pasireiškė panašiu laiku, kai tam tikrų tautų ar bendruomenių dekolonizacija sutapo su globalios ekonomikos įsigalėjimu, medijų diktatu ir pasauliui tapus, pasak Marshallo McLuhano, globaliu kaimu. Nors didžiojo tautų išsivadavimo iš imperijų laikas yra XX a. 5–7 dešimtmečiai, Lietuvos atveju postmodernizmas atkeliavo į šalį būtent dėl atvertų sienų ir atmetos ideologijos (didžiojo pasakojimo).

Rimo Tumino 1992 m. spektaklio „Galilėjus“ (Vilniaus mažasis teatras) prota-gonistas savo pirmajame monologe sako:

„Aš manau, kad viskas prasidėjo nuo laivų. Nuo neatmenamų laikų jie šliaužiojo palei krantus, bet staiga paliko juos ir pasileido per jūras marias. Mūsų senajame žemyne pasklido gandas, kad yra kitų žemynų. <...> Tada aš supratau: senieji laikai praėjo. Atėjo nauji. <...> Su švenčiausiomis tiesomis dabar niekas nesiceremonija. Visata per naktį neteko savo centro ir atsirado daugybė centrų. Dabar kiekvienas taškas, net pats mažiausias, gali būti centras, kiekvienas ir nė vienas, nes pasirodė, kad pasaulyje labai daug vietos.“⁴³

Galilėjaus monologas skelbia naują pasaulio atradimų epochą, bet parašytas taip, kad tiesiog idealiai perteikia postmodernizmo idėjas: vienos tiesos atmetimą, bendro diskurso pabaigą, autoriteto ir centro krizę, multikultūralizmo ir multidisciplinos įsiveržimą į vienvaldžių tiesų ir jų atstovų teritorijas. Tai žymu per visą Tumino spektaklį, nestokojantį (auto)ironijos, šiam režisieriui būdingo žaidybiškumo, pri-taikyto ir epiniam Brechto stiliui⁴⁴. Čia vaidyba grįsta ne psichologiniu Stanislavskio metodu, bet epiniu pasakojimu, kuris neigia aristotelišką susitapatinimo ir katarsio idėją, vyravusią scenoje visą socialistinį laikotarpį.

Ato Quaysonas postmodernizmo genezę įvardijo kaip kalbos sankirtą su ap-kalbamų objektu: „kalba neįvardija objektyvios realybės, ir tai reiškė perėjimą nuo poststruktūralizmo į postmodernizmą. Šis įtrūkis tarp ženklo ir referento suvokia-mas kaip homologiškas įtrūkimas tarp istorijos ir jos reprezentavimo, tarp autoriaus intencijų ir teksto reikšmės.“⁴⁵

Čia susiduria dvi skirtingos strategijos: atgimimo ir pirmaisiais nepriklausomybės metais kultūrinėje erdvėje gausaus tautinio naratyvo, bandžiusio kompensuoti oku-pacijos padarytą žalą ir negalėjimą laisvai reikšti savo minčių. Tačiau pokolonijinėje visuomenėje postmodernizmas tampa reakcija į didžiuosius pasakojimus, ir dažnai kritika, žaidybiškumas, ironija tenka tautiniam naratyvui, bandymams rekonstruoti istoriją ir atkurti atmintį. Tai labiau buvo susiję ne tiek su temos mastu, kuris jau formavosi į naują naraciją apie valstybę su didžia praeitimi, kiek su forma ir iš soviet-mečio perimtais tautiškumo reprezentacijos pavyzdžiais, ryškiausiai išsiliejančiais Dainų švenčių metu⁴⁶.

43 Tuminas 1996.

44 Žr. plačiau Balevičiūtė 2012: 86.

45 Quayson 2005: 90.

46 Merkinaitė 2021.

„Galilėjus“, estetikos kaitos atžvilgiu reikšmingas spektaklis, kritikų buvo santūriai įvertintas, ir tai taip pat žymėjo nepatiklų žvilgsnį į kintančią teatrinę kalbą, pranašaujančią naujus laikus scenoje. Visai kitokios teatro kritikų ir publikos reakcijos sulaukė 1997 m. Koršunovo su Sigitu Parulskiu sukurtas spektaklis „P.S. byla OK“ (Lietuvos valstybinis akademinis dramos teatras), jau pačiu pavadinimu – kūrėjų inicialais – žymėjęs autobiografines jų intencijas.

Ihabo Hassano schematiškai išskirti postmodernistiniai bruožai – kūrinio atvirumas, žaismė, hepeningas, dekonstrukcija, intertekstualumas, išskydimas, paviršius, mažoji istorija⁴⁷ – tinka nusakant Koršunovo spektaklio „P.S. byla OK“ elementus. Kelios istorijos, pateiktos fragmentais, kurių apibendrinimu tampa biblinės Abraomo ir Izaoko sakmės interpretacija, pasmerkia vyresniąją kartą dėl prisitaikymo ir netikėjimo buvusios tvarkos idealais („Man nusibodo tavo pusiau tiesa“). Izaokas nužudo savo tėvą Abraomą už mimikriją, prisitaikymus, už (ne)tikėjimą kaip už nuodėmę. Kartu jaunoji karta nevengia savo istorinių šaknų, suvokia savo identitetą („Taip, aš kaltas. Ir žinau, už ką“).

Spektaklio žiūrovai taip pat pasidalijo kartomis: vyresnės kartos atstovai piktinosi Parulskio leksika ir minimu „trispalviu snargliu“, vadino spektaklį „užgaulia beprasmybe“ ir kalbėjo, jog „būtina mūsų visuomenės darbų ir žygių, ypač jaunųjų žmonių meno kūrybos kontrolė. <...> moralinė kontrolė“⁴⁸. Jaunieji kritikai gynė ir puoselėjantį savo stilių režisierių (Liuga 1997), ir pasirinktą spektaklio formą, ir atsakomybę prieš temą (Jauniškis 1997).

Tais pačiais metais Nekrošius pastatė „Hamletą“ (LIFE produkcija), kuriame Tėvo šmėkla paskatina princą Hamletą keršyti ir finale rauda prie mirusio sūnaus, suvokdama savo kaltę; dar viena Hamleto mito dekonstrukcija, permetanti svorį pjesės epizodiniam veikėjui, šmėklai. Kartų konflikte akivaizdus atminties motyvas. „P.S. byloje OK“ dalis veiksmo vyksta prie šiukšlių duobės, kuri simbolizuoja atmintį, o Hamletas skatinamas keršyti per metaforą – tėvo šmėklos įteikiamą ledo luitą, kuri reikia atitirpinti ir išimti iš jo užšaldytą peilį – atgaivinti atmintį.

Tėvažudystės motyvą 1998 m. pratęsė Bernard'o Marie-Kolteso „Roberto Zucco“, o 2002 m. – Sofoklio „Oidipas karalius“ (abu Lietuvos nacionaliniame dramos teatre), kuriame varijuojama ta pačia tema: sūnus ieško savo tėvo žudiko (scenoje vyresnioji karta įvilka į nomenklatūrinius kostiumus), kol išsiaiškina, kad žudikas – jis pats. Įdomu, kad šis patricido motyvas buvo gajus ir kaimyninėje Lenkijoje, kur net sumuodamas jaunosios kartos spektaklius kritikas Piotras Gruszczyński knygą taip ir pavadino – „Tėvažudžiai“⁴⁹ (*Ojcobójcy*, 2003), turėdamas galvoje ne tik statomus tuos pačius siužetus („Hamletas“, „Roberto Zucco“), bet ir jaunosios kartos estetinį maištą prieš savo mokytojus.

47 Quayson 2005: 89–90.

48 Andrašūnaitė 1997.

49 Gruszczyński 2003.

Bandymai sutaikyti

Ne visur praeitis buvo priešinama su dabartimi – spektakliais iš užmaršties būdavo prikeliama aktualūs veikėjai ir jais imamas grįsti naujas naratyvas, ir stilius jau nebe patetiškas, o labiau reflektyvus, net kiek nostalgiškas. Jonas Jurašas spektaklyje „Smėlio klavyrai“ (Kauno valstybinis dramos teatras, 1990) į salę pripila smėlio, kurį veikėjai („archeologai“) žarsto ir atkasinėja Kristijono Donelaičio personažus. Dramaturgė Aušra Marija Sluckaitė šį žanrą pavadino „atminties archeologija“.

Kaip išimtis įvairių dekonstrukcijų fone atrodo Sigito Parulskio „Iš gyvenimo vėlių“ (Šiaulių dramos teatras, 1995), kurią režisierius Vytautas Landsbergis paverčia švelnia, taip pat iš fragmentų sudėliota mozaika apie Jono Basanavičiaus meilės istoriją, ją subtiliai primityvistinės tautodailės stiliumi perpindamas su Basanavičiaus surinktomis pasakomis. Tai – lyg bandymas sutaikyti dvi kryptis: tautinis naratyvas gali egzistuoti naujomis sąlygomis, tik tam reikia suteikti atitinkamą spalvą.

Marius Ivaškevičius kalbą paverčia esminiu kūrybos metodu – žaidžiama stiliais, vertimais, žargonu, smetonlaikio šneka. Kaip rašė Simonas Duringas, „Postkolonializme kalbos klausimas yra politinis, kultūrinis ir literatūrinis. Ne transcendentine prasme, kai frazė kaip nepritarimas paskatina politinius sprendimus, bet materialia, kai su kalba pasirenkama ir tapatybė.“⁵⁰ Ivaškevičiaus „Madagaskare“ (Valstybinis Vilniaus mažasis teatras, 2004) švelnios ironijos žvilgsnis sulydomas su nepatirtos praeities nostalgija (medijuota atmintis!), į realias istorines asmenybes žvelgiama iš šiandienos pozicijų su globėjiška užuojauta, žinant, kas su jomis atsitiko ir kas buvo prarasta. Taip susiejami du priešingi postmodernizmo poliai – ironija tautiniam naratyvui atmiešiama suvokimu, kad būtent juo remiasi mūsų egzistencija, tradicijos ir ateitis. Simboliška, kad šis kūrinys buvo įtrauktas į mokyklos programas ir taip pripažintas kaip ne vien literatūros, bet ir tautos kanonas.

Ivaškevičiaus „Išvarymas“ (rež. Oskaras Koršunovas, Lietuvos nacionalinis dramos teatras, 2011) yra idealus postkolonisto susitikimo su nauja metropolija modelis. Čia žaidžiama ne tik kalba, bet ir tapatybių schemomis – pagrindinis herojus „savo tapatybę suvokia lygindamasis su kitais lietuviais (I dalis), kitais imigrantais (II dalis) ir anglais (III dalis)“⁵¹. Personažai tarsi įkūnija įvairias pokolonializmo studijų teorijas. Čia ir lakaniškas savęs suvokimas per kitą, ir bandymas išsivaduoti iš Kito žvilgsnio (Fanono įžvalgos apie nacionalinę kultūrą⁵²), bandymas prisitaikyti prie dominuojančiojo ir akiai kopijuoti gyveneną, madas, daiktus (Quaysono literatūriniai tyrimai, Arjuno Apadurai socialinių ženklų teorijos⁵³), ir civilizacijų konfliktas Kristaus mūšyje su Čingischanu, ir netradicinis kolonizuotojo santykis su nauja metropolija kaip dar

⁵⁰ During 1995: 126.

⁵¹ Žr. plačiau Dementavičiūtė 2015.

⁵² Fanon 1995: 153–157.

⁵³ Quayson 2005: 97–98.

vienas kompensacinis režimas. Anot Baltijos kraštų ir Sovietų Sąjungos kolonijinius santykius aptarusio Davido Chioni Moore'o, „pokolonijinė kompensacinė trauka posovietinėje erdvėje pasireiškia kitaip, nes postkolonijinis troškimas nuo Rygos iki Almatos yra nukreiptas ne į žlugusią šeiminingą Rusiją, bet į ją sugriovusį blizgantį euroamerikietišką MTV ir Coca-Cola žvėrį“⁵⁴. Tai – dar vienas pavyzdys, kaip galima nagrinėti nevalingai dramoje užkoduotus pokolonijinius fenomenus.

Apibendrinant – pokolonijinių studijų teorijų panaudojimas scenos menuose leidžia pamatyti, kokias strategijas teatro kūrėjai taiko reaguodami į visuomenės ir santvarkų kaitą. Pasirenkami būdai gali būti ir visiškai neintencionalūs, natūraliai gimę iš kūrėjo išsilavinimo, gyvenimo būdo, kūrybos metodo – to, ką sociologas Pierre'as Bourdieu vadina *habitus*⁵⁵. Tačiau jų taikomi modeliai reflektuoti cenzūrą, istoriją, atmintį visiškai atitinka jau analizuotus kitose dekolonizuotose šalyse ir leidžia ne tik lyginti jų poveikį, bet ir įgalina nuspėti tų strategijų rezultatyvumą ateityje.

Davidas Chioni Moore'as rašė, kad pokolonijinės šalis „nusako įtampa tarp laisvės troškimo ir priklausymo kažkam istorijos, tarp troškimo būti autochtoniškoms ir fakto, kad esi hibridinės, pusiau kolonijinės prigimties, tarp pasipriešinimo ir bendrininkavimo, tarp imitacijos (mimikrijos) ir autentiškumo“⁵⁶. Ši įtampa – solidus šaltinis jau parašytoms ir dar tik rašomoms ar būsimoms dramoms, pjesėms, spektakliams. Įtampa neišvengiamai kils jas rašant ar statant, nes atmintis ir užmarštis siejasi su autoriumi – kas ir kokiomis intencijomis rašo. Vytautas Rubavičius išklė Derrida archyvo koncepciją: „Praeitis nėra vien tam tikri duomenys apie buvusius dalykus, kurie tyliai laukia, kol įdėmus nešališkas tyrinėtojas nubrauks nuo jų dulkes, – jos suvokimas rodo, kaip esmingai ji susijusi su ateitimi. Gvildendamas archyvo sąvokos turinį, Jacques'as Derrida iškelia svarbų ir lyg savaime aiškų, tačiau istorikų bei literatūrologų dažniausiai nutylimą dalyką – apie praeitį mes sužinome (jei apskritai sužinome) tik ateityje.“⁵⁷

Pokolonijinius tyrimus galima tęsti ir stebint, kokios yra minėto sukaupto simbolinio kapitalo išlaikymo strategijos, kaip jos veikia dabarties teatrą ir kultūros politiką, kaip gali kisti ir kinta archyvas ir kiti pjūviai, atspindintys svarbią mūsų kultūros istorijos dalį. Akivaizdu, kad teatro meno tyrimai pokolonijinių studijų siūlomomis priegomis būtų įdomus ir rezultatyvus darbas, nes leistų analizuoti ne tik neseną istoriją, bet ir fiksuoti dabarties tapatybės formavimą bei, remiantis analogijomis su kitais kraštais, matyti ateities kontūrus.

Gauta 2023 03 28

Priimta 2023 04 04

⁵⁴ Moore 2006: 21.

⁵⁵ Plačiau žr. Bourdieu 2003: 157–160.

⁵⁶ Moore 2006: 12.

⁵⁷ Rubavičius 2003: 13.

Literatūra ir šaltiniai

1. Andrašiūnaitė, R. „Ir mane durną“. Rasos Andrašiūnaitės pokalbis su teatrologu dr. Antanu Vengriu. *Literatūra ir menas*. 1997 03 22.
2. Assmann, A. *Užmaršties formos*. Vilnius: Kultūros barai, 2021.
3. Balevičiūtė, R. *Rimas Tuminas: teatras, tikresnis už gyvenimą*. Žaidimas Rimo Tumino teatre. Vilnius: Metodika, 2012.
4. Bourdieu, P.; Wacquant, L. J. D. *Įvadas į refleksyviąją sociologiją*. Vilnius: Baltos lankos, 2003.
5. Çiçek, B. Metaphors of Mental Unrest: Making Subjectivity and Resistance in Modern Iranian Film and Fiction. *Monograf*. 2022. 16: 35–60. Prieiga per internetą: <http://www.monografjournal.com/wp-content/uploads/2022/02/4-berfin-cicek.pdf>
6. Dapšytė, G. Sovietinės cenzūros poveikis Lietuvos teatro diskurso raidai. LMTA daktaro disertacija. Vilnius, 2015: 104. Prieiga per internetą: <https://www.lituanistika.lt/content/73329>
7. Dementavičiūtė-Stankuvienė, D. Diasporinė tapatybė šiuolaikiniame Lietuvos teatre. *LOGOS*. 2015. 84: 188–194. Prieiga per internetą: <https://etalpykla.lituanistika.lt/fedora/objects/LT-LDB-0001:J.04~2015~1491228439561/datastreams/DS.002.0.01.ARTIC/content>
8. During, S. Postmodernism or Post-colonialism Today. *The Post-Colonial Studies Reader*. Ed. by B. Ashcroft et al. London and New York: Routledge, 1995.
9. Eimuntas Nekrošius Varšuvos nacionaliniame teatre režisūros Adomo Mickevičiaus „Vėlines“. Prieiga per internetą: <https://www.15min.lt/kultura/naujiena/teatras/eimuntas-nekrosius-varsuvos-nacionaliniame-teatre-rezisuos-adomo-mickeviciaus-velines-283-477227>
10. Erll, A. *Memory in Culture*. Palgrave Macmillan, 2011.
11. Fanon, F. *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press, 1963.
12. Fanon, F. *National Culture*. *The Post-Colonial Studies Reader*. Ed. by B. Ashcroft et al. London and New York: Routledge, 1995.
13. Gailienė, D. *Ką jie mums padarė. Lietuvos gyvenimas traumų psichologijos žvilgsniu*. Vilnius: Tyto alba, 2021.
14. Gruszczyński, P. *Ojcołójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze Polskim*. Warszawa: W.A.B., 2003.
15. Jauniškis, V. Mirsiantiems. *Kultūros barai*. 1997. Nr. 5.
16. Kalnačs, B. *20th Century Baltic Drama: Postcolonial Narratives, Decolonial Options*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2016.
17. Kelertas, V. (Ed.). *Baltic Postcolonialism. On the Boundary of Two Worlds: Identity, Freedom, and Moral Imagination in the Baltics*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2006.
18. Kirss, T. Interstitial Histories: Ene Mihkelson's Labor of Naming. *Baltic Postcolonialism. On the Boundary of Two Worlds: Identity, Freedom, and Moral Imagination in the Baltics*. Ed. by V. Kelertas. Amsterdam, New York: Rodopi, 2006.
19. Klivis, E. Ardomas prisitaikymas: cenzūra ir pasipriešinimo jai būdai sovietinio laikotarpio Lietuvos teatre. Prieiga per internetą: <https://etalpykla.lituanistikadb.lt/fedora/objects/LT-LDB-0001:J.04~2010~1367171739218/datastreams/DS.002.0.01.ARTIC/content>.
20. Kryževičienė, J. E. Nekrošius: be publikos mes tučtuojau mirtume. Prieiga per internetą: <https://www.lrt.lt/naujienos/tavo-lrt/15/8438/e-nekrosius-be-publikos-mes-tuctuojau-mirtume>
21. Lietuvių rašytojų draugija: septynių dešimtmečių istorija. Prieiga per internetą: <https://parodos.lnb.lt/exhibits/show/lietuviu-rasytoju-draugija/stasys-santvaras>
22. Liuga, A. Prarasto tikėjimo beiškant. *7 meno dienos*. 1997 03 28.
23. Liuga, A. *Laiko sužeistas teatras*. Vilnius: baltos lankos, 2008.
24. Marcinkevičiūtė, R. *Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžių*. Vilnius: Scena, Kultūros barai, 2002.
25. Merkinaitė, S. Nerija Putinaitė: „Sovietmečiu tautiniai elementai pasitelkti kaip tikėjimo pakaitalas“, 2021. Prieiga per internetą: <https://www.bernardina.lt/nerija-putinaite-sovietmeciu-tautiniai-elementai-pasitelkti-kaip-tikejimo-pakaitalas/>
26. Moore, D. Ch. Is the *Post-* in Postcolonial the *Post-* in Post-Soviet? Towards 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, New York: Rodopi, 2006.

27. Oginskaitė, R. Belieka užsirūkyti? *Kultūros barai*. 1990. Nr. 3: 12–14.
28. Premio Europa, 1994. Prieiga per internetą: <https://www.premioeuropa.org/iv-edizione/>
29. Quayson, A. Postcolonialism and Postmodernism. *A Companion to Postcolonial Studies*. Ed. by H. Schwarz and S. Ray. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2005.
30. Rubavičius, V. Sava sovietinė patirtis – suvokimas ir nutylėjimas. *Kultūros barai*. 2003. Nr. 11. Prieiga per internetą: <https://etalpykla.lituanistika.lt/fedora/objects/LT-LDB-0001:J.04~2003~1369509642642/datastreams/DS.002.0.01.ARTIC/content>
31. Samalavičius, A. Lithuanian Prose and Decolonization: Rediscovery of the Body. *Baltic Postcolonialism. On the Boundary of Two Worlds: Identity, Freedom, and Moral Imagination in the Baltics*. Ed. by V. Kelertas. Amsterdam, New York: Rodopi, 2006.
32. Tuminas, R. Bertoldas Brechtas, „Galilėjaus gyvenimas“, 1996. Prieiga per internetą: <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/14090/spektaklis-bertoldas-brechtas-galilejaus-gyvenimas-i-d>
33. Vanagaitė, R. Nijolė ar Laima? *Literatūra ir menas*. 1989 10 23.
34. Vasiuškaitė, R. Lietuvos [nacionalinis] teatras: postkolonijinis žvilgsnis. *Menotyra*. 2019. T. 26. Nr. 2: 49–63.
35. Venclova, T. *Vilties formos*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1991.

Vaidas Jauniškis

Changes in the Repertoire of Lithuanian Theatre from a Postcolonial Perspective

Summary

The article reviews various theories of postcolonial studies and looks at the theatre productions of the early years of independence through their prism. It examines the repertoire chosen by the theatres as a reaction to the changes in society and analyses constantly changing methods used to represent the transformations.

From this perspective, metaphorical language that brought fame to Lithuanian theatre is linked not only to the talent of the creators, but also to censorship and Aesopian language as a way of circumventing the regime. Paradoxically, this method is still used by young directors.

When Lithuania regained its independence in 1990, theatre took up themes that had been forbidden until then. Memory was one of the main themes for the society to (re)create a fragmented and shattered identity, whether it was national, collective, or personal. Some theatres have attempted to bring back ‘prosthetic memory’ (Alison Landsberg) through experiential performances.

Along with postcolonialism comes the time of postmodernism. Both the old Soviet narrative and the new pan-patriotic narrative are deconstructed. Irony, sarcasm, fragmentation, and intertextuality flourish on stage.

Language becomes very important in the new plays, when ‘a choice of language is a choice of identity’ (Simon During). The issue of identity takes centre stage because, according to David Chioni Moore, ‘postcolonial lands are characterised by tensions between the desire for autonomy and a history of dependence [...], between resistance and complicity, and between imitation (or mimicry) and originality’.

KEYWORDS: postcolonialism, censorship, metaphor, trauma, postmodernism, identity, collective memory