

# „Mūsų“ / „mano“ istorija: atminties ir patirties sankirtos teatrinėse istorijos reprezentacijose

Šarūnė  
TRINKŪNAITĖ

Lietuvos muzikos ir teatro  
akademija

**ANOTACIJA.** Šio straipsnio tikslas yra išskirti ir ištirti lietuvių teatrologijoje dar netirtų atminties (kolektyvinio „archyvų fondo“) ir patirties (subjektyvaus požiūrio) sankirtų formas teatrinėse XXI a. pradžios istorijos reprezentacijose koncentruojantis į tris svarbiausias įdomiausiai tradiciją reflektuojančias / reformuojančias ir radikaliai skirtingas pozicijas manifestuojančias šiuolaikinės istorijos aktualizacijos vietas – Mariaus Ivaškevičiaus ir Rimo Tumino „Madagaskarą“ (2004), Oskaro Koršunovo „Katedrą“ (2012) ir Godos Dapšytės, Janio Balodžio bei Valterio Silio „Barikadas“ (2014).

**REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:** teatras, istorijos reprezentacija, tradicija, romantizacija / deromantizacija, atmintis, patirtis, „naujasis istorizmas“, utopija, atminties vieta, hiperteatras.

1982 m. savo straipsnio apie ano laiko teatro ir nacionalinės istorijos susitikimų prasmę pavadinime pavartodama pirmojo daugiskaitos asmens įvardį – paklausdama: „Kas mes istorijai? Kas mums istorija?“, – teatrologė Irena Aleksaitė (Aleksaitė 1982: 4) iš esmės apibendrino istorinės lietuvių scenos raidą akivaizdžiausiai vienijančių teatro ir istorijos santykio aspektą.

Išties – lietuviška teatrinės istorijos reprezentacijos tradicija, taip pat ir jos korekcijų / inovacijų pastangos formavosi, regis, ryškiau nekvestionuodamos „mūsų istorijos“ – istorijos kaip kolektyvinės / bendros (instituciškai įtvirtintos / visuotinai pripažintos) atminties zonos – sampratos. Šia prasme istorijos dramatinizacijos / teatrificijos istorija klostėsi – žinoma, reikia pridurti: dėl politinės istorijos peripetijų buvo priversta klostytis – kaip telkiančią, vienijančią istorijos reikšmę ginančio romantinio projekto tąsa: XX a. pirmojoje pusėje istorija teatre funkcionavo kaip oficialios tautinės ideologijos / mitologijos (nacionalinės dvasios stiprybės emblemų – herojinės Pilėnų žūties, Vytauto kulto, Žalgirio pergalės ir pan.) kanonizavimo strategija arba viešas bendrųjų skausmo vietų (tokių kaip Lietuvos valstybingumo griūtis XV–XVI a.) atminties išgyvenimo būdas; XX a. antrojoje pusėje ji veikė kaip demonstratyvus svetimos galios pasikėsinimų akivaizdoje nenutrūkusios tautinės tapatybės liudijimas (vienijančios Lietuvos valstybingumo pradžios atminties poetizacijos įrankis) ir – neabejotinai svarbiausia – ypatinga kolektyvinės rezistencijos patirties galimybė (simbolinę „pogrindį“ buriančios istorijos maištininkų atminties metaforizacijos forma).

Istorija teatre buvo „mūsų istorija“ ir tikriausiai net sunku įsivaizduoti, kad ji galėjo būti kitokia: kitokios nereikėjo. Žinoma, „mūsų istorija“ jokių būdu nereiškė individualaus požiūrio nebuvimo. Aišku, kiekvienu atveju neišvengiamai skirtinga žanrinė, estetinė ir stilistinė istorijos ornamentacija atspindėjo vienokį ar kitokį „mano“: kas-ysk įdarbinamos skirtingos „teatrinės energijos“ – dramaturginės, režisūrinės, aktorinės, scenografinės, muzikinės ir kt. kūrybinės energijos, per kurias, pasak Freddie Rokemo, „praėties įvykis subjektyviai yra ištraukiamas iš praėties“ ir tampa „esamasis“ (Rokem 2000: 189–190, 194) – veikė kaip konkretizuojančios / individualizuojančios. Tačiau šis „mano“ iš esmės (arba – pirmiausia) buvo individualaus santykio su teatru, o ne su istorija manifestacija. T. y. gręždamasis į istoriją teatras neklausė ir neprovokavo klausiti: kas aš istorijai ir kas man istorija? – vengė / apsiėjo *be diskusijos* su istorija, be to, ką analizuodamas istorijos reprezentacijas moderniaame XX a. teatre F. Rokemas vadina „subjektyvia (brechtiška) istorijos įvykių demonstracija“ (ir, beje, kritiškai įvertina kaip „istorijos liudijimo“ teatre stabdį) (Ibid.: 112, 116). Tikriausiai galima sakyti: istorija lietuvių teatre egzistavo kaip nekvestionuojamos / idealios tiesos instancija (moralinės dabarties sąžinės „termometras“), o istorijos herojai, nepaisant skirtingų dramatinės istorijos aspektų, įvairių psychologizacijos formų ir unikalių meninės raiškos antspaudų, kuriais juos antspaudavo išskirtinių aktorinių individualybių (Petro Kubertavičiaus, Regimanto Adomaičio, Laimono Noreikos, Vytauto Paukštės, Algirdo Voščiko, Rūtos Staliliūnaitės ir kt.) prisilytėjimai, scenoje veikė ir buvo svarbūs visų pirma kaip Lietuvos ar idealaus, nors ir sudėtingo lietuvių išsipareigojimo Lietuvai metaforos.

Šia prasme lietuvių teatras į istoriją žiūrėjo iš saugiai pagarbaus atstumo: poetizavo, romantizavo, o 8-ajame dešimtmetyje išdrąsėjusių modernios sceninės raiškos išbandymų – Jono Jurašo ar Jono Vaitkaus spektaklių – atvejais ją naudojo kaip disidentinio santykio su dabartimi metaforizacijos įrankį<sup>1</sup>. Savaip logiška, kad mėginimai įveikti ar sumažinti šį poetizacijos / romantizacijos / metaforizacijos implikuojamą atstumą su istorija – tokie kaip Juditos Vaičiūnaitės mini pjesė „Dialogai su Emilija“ (1980), radikaliai išplėtojusi dar Justino Marcinkevičiaus „Mindaugė“ (1969) fragmentiškai pasitelktą istorikų ir istorijos bei istorikų diskusijos „metodą“, t. y. pagrindusi istorijos refleksijos kaip privataus pokalbio su istorija formą ir pasiūlusi privataus pokalbio su istorija kaip vienintelio tikro (nes subjektyvaus, nes „mano“) istorijos pažinimo idėją, – savo laike

1 Ko gero, atviriausiai apie istorijos tik kaip priedangos / apsauginės skraistės funkciją prisipažino Kauno dramos teatre J. Vaitkaus režisuota Juozo Grušo „Unija“ (1978): istorija (kuria įkūnijo scenos gilumoje sukabinti puošnūs istoriniai kostiumai) joje egzistavo kaip savotiška atsisakymo kurti istorinį spektaklį užuomina – kaip beveik nereikalingas šiuolaikinio politinio spektaklio fonas / dekoras, beveik tuščias ženklas, kaukė.

nesusirado bent kiek patikimesnių sąjungininkų ir pasiliko teatro ir apskritai istorinės lietuvių dramos raidos periferijoje: į veiksmo areną joje išėjęs istorijos kaip savo atminties ir patirties ieškantis anoniminis „aš“ dalijimosi bendrais prisiminimais fone – natūralu – atrode neaktualus, perdėm atskilęs, vienišas<sup>2</sup>.

Tačiau kaip tik šis savo istorijos ir savo atminties kaip patirties ištroškęs „aš“ iškilo, išryškėjo Nepriklausomybės pradžioje, kai tradicinės / kanoninės teatro įsipareigojimo „mūsų istorijai“ formos – istorijos kaip moralinės stiprybės šaltinio ir simbolinio maišto prieš „svetima“ strategijos – dėsninga, staiga tapo atgyvenusios ir nebefunkcionalios. T. y. kai vienijančios istorinės atminties galią negailestingai sutrikdė ir užblokavo tai, ką prancūzų istorikas, vienas autoritetingiausių vadinamosios „naujosios istorijos“ atstovų, Pierre'as Nora vadina „susvetimėjusia atmintimi“ – atmintimi, kuri žiūri, bet „nebemato praeities“, nori, bet nebegali pajusti istorijos tęstinumo organikos (o tai reiškia: „mes atrandame tiesą apie savo atmintį tik atradę, kaip susvetimėję su ja esame“; Nora 1997: 12).

„Susvetimėjusi atmintis“ teatre save liudijo visų pirma kaip ginčo su poetine-romantine „mūsų istorijos“ reprezentacijos tradicija pastangas ir individualaus santykio su istorija paieškų intencijas. Prasidėjo „mūsų istorijos“ agonija. „Mūsų istorija“ neteko centro – išsiskaidė ir pavirto mikroistorijų montažu: Rimo Tumino režisuota Sauliaus Šaltenio „Lituanica“ (1996) formulavo istorijos kaip individualių kasdienybės patirčių istorijos sampratą ir istorinės atminties peizažą pildė paprasto, kasdienio, eilinio žmogaus – su visomis mažomis jo nuoskaudomis ir džiaugsmiais, juokingumu ir dramomis, irzuliu ir gerumu, menkumu ir grožiu, prisitaikėlišku ir drąsa – problematika (mėginimas susivienyti bendros istorinės atminties patvirtinimo praktikai – tas užkampio artistų repetuojamas herojinio Dariaus ir Girėno skrydžio spektaklis – joje atrode kaip naivios, „išrūgusioje mitologinėje tešloje“ (Šaltenis 2006: 294) dar tebemirkstančios vaikystės žaidimas)... „Mūsų istorija“ tapo neberekalinga – tik užkarda nuo savęs ir savęs pasaulyje atradimo: Sigitos Parulskio ir Oskaro Koršunovo „P. S. Byloje O. K.“ (1997) atmintis pabrėžtinai ignoravo istorinės tautos praeities archyvus ir veikė kaip pasaulio kultūros istorijos ir slopintų asmeninių traumų, universalių kolektyvinių archetipų bei kasdienos banalybių ir t. t. atmintis (atsiminti visų pirma reiškė godžiai atsiverti – visam

2 Šioje pjesėje veiksmas vyko kaip vis asmeniškėjantis anoniminio Istoriko ir Emilijos Pliaterytės dialogas: „mūsų Emilijos“ / „mūsų istorijos“ ieškantis Istorikas jo metu palaipsniui artėjo prie „savo Emilijos“ / „savo istorijos“, o per tai – prie savęs ir savo atminties bei esmingai keičiančios patirties („Aš myliu tave, Emilija, myliu, nors gyvenu po pusanatro šimtmečio. Tavo karštas kraujas teka mano gyslomis, tavo tyros mintys praskaidrina man galvą, tavo veido bruožų ieškau tūkstančiuose gyvų veidų... <...> Aš viską prisiminsiu. Aš nieko niekuomet neužmiršiu“, – kalbėjo jis finale; Vaičiūnaitė 1980: 103).

tam nebecenzūruojamo pasaulio chaosui, kurio plūstančiuose drumstuose istorijos ir dabarties srautuose šventos tautinės-istorinės atminties relikvijos šmėkščiojo tik kaip piktokai ironiškos replikos apie iš nosies tekančią „geltoną, žalią ir raudoną snarglį“ (Parulskis 2006: 125) ir pan.)... „Mūsų istorija“ atrodė pasibaigusi – nuo dabarties aklinai užsidariusi – praeitis: S. Parulskio ir Algirdo Latėno „Barboros Radvilaitės testamentas“ (2002) dekonstravo romantinę legendinės meilės istorijos mitologiją ir pasakojo apie realią / realistinę, šiurkščią, fizišką – ginekologinių problemų kankinamą, besikeikiančią, nirštančią – „kalę“ Barborą „paburkusiais paakiais ir kraujosruvų išvagotu veidu“ (Parulskis 2002: 3, 11) (iš radijo taško sklindančios J. Grušo pjesės ištraukos jame skambėjo kaip nebeužkliudantis negrįžtamai praėjusio laiko ir naivaus jo grožio aidas: nebegyvos, vien tik parodija gyvinamos atminties vietos)...

Tolesnė istorijos reprezentacijų lietuvių teatre istorija klostėsi, viena vertus, tęsdama „mūsų istorijos“ griūtį, t. y. tvirtindama individualaus santykio su istorija paieškų būtinybę, o kita vertus, – įdomu! – tarytum mėgindama vienaip ar kitaip reabilituoti / naujai atrasti ir *įkurti* „mūsų istoriją“, t. y. ieškodama potencialių vienijančios istorinės atminties objektų. Visiškai dėsninga: pastaruoju dešimtmečiu istorija vėl tapo madinga teatro tema. Ji vėl įgijo telkiančios jėgos – tik telkiančios kitaip nei anksčiau. Būtent: originalaus rakurso ir apibendrinimo judesius sintezuojančios istorijos inscenizacijos demonstravo galią užklupti, provokuoti, kurti karštų „už“ ir „prieš“ diskusijų erdvę.

Ko gero, paveikiausią savo sandą šios „mano“ / „mūsų“ istorijos paieškos įgijo kaip alternatyvios istorijos versijos – netikėto (dažniausiai komiško) istorijos efekto – paieškos. Neabejotinai ryškiausiai jos atsispindėjo Mariaus Ivaškevičiaus ir R. Tumino „Madagaskare“ (2004) – spektaklyje, kuris – dabar jau galima drąsiai sakyti – istorijoje nuobodžiauti ėmusiam XXI a. lietuvių teatrui tarytum atvėrė duris į nacionalinės istorinės praeities kaip įdomių, netgi efektingų siužetų saugyklą.

## „Madagaskaras“: teatrinė „naujojo istorizmo“ versija

„Madagaskaras“ liudijo: jis efektingai atrado originalų bendrosios istorinės atminties archyvų skaitymo būdą – naujai permastė kanoninę XX a. pirmosios pusės lietuvių kultūros istorijos chrestomatiją ir gaiviu žvilgsniu įsižiūrėjo į nutylėtas jos periferijas. Šia prasme galima / būtina pridurti – teatriniam istorijos skaitymams „Madagaskaras“ savaip pritaikė „naujojo istorizmo“ metodologiją – metodologiją, kuri, – formuluoja „naujojo istorizmo“ autoritetai Catherine Gallagher ir Stephenas Greenblattas, – siūlo „susitikti su istorija kaip su ypatingu, specifiniu ir individualiu“, kuri įpareigoja „iškelti netikėtą faktą ir jį apmąstyti“ naujai, kuri remiasi „nenuspėjamų, staigių istorijos blyksnių ir iš-

nykimų pojūčiu“, kuri mėgaujasi „netikėtumu, spontaniškumu, improvizacija“ ir atveria ar bent jau pretenduoja atverti istoriją kaip „galimybių istoriją“ (Gallagher, Greenblatt 2001: 16). Kitaip sakant, istorijos atmintį „Madagaskaras“ pasiūlė įteisinti kaip tai, kas randasi iš tikrų, nesumeluotų, pabrėžtinai, beveik iki pedantiškumo, autentiškų faktų ir jais išradingai manipuluojančios kūrybingos vaizduotės harmonijos.

Ko gero, viena pagrindinių „Madagaskaro“ sėkmės priežasčių buvo jo gebėjimas visuose savo sceninės retorikos lygmenyse – faktų atrankos, kalbos organizavimo, scenovaizdžio konstravimo ir, svarbiausia, aktorinės raiškos plotmėse – preciziškai išlaikyti šią istorinio autentiškumo (istorinės rekonstrukcijos) ir originalios interpretacijos (istorinės vaizduotės) pusiausvyrą, t. y. išbūti kažkokiam sunkiai apčiuopiamame, trapiame, beveik neįvardijamame absoliučios empatijos su istorija ir žaismingai ironiškos improvizacijos istorija *paribyje*. Nuoseklu: toks „Madagaskaras“ trikdė regėjimą, jame tarytum dvejinosi; jis vėrė, – rašė teatro kritikė Daiva Šabasevičienė, – ligi skausmo „atpažįstamą, bet ir nelyg čia pat, netikėtai atrandamą“ (Šabasevičienė 2004: 37) kitokią, neįprastą, nežinomą Lietuvą: lyg nauju švytėjimu pildė ir XX a. pirmosios pusės lietuvių kultūros istorijos gyvenimo, ir tą gyvenimą gyvenančio lietuvio, ir – turbūt svarbiausia – lietuvio apskritai sampratą / tapatybes. Būtina pridurti: „Madagaskaras“ jas ne tik pildė, bet ir konceptualizavo: Lietuvos kultūros istorijoje jis įžiūrėjo beribius ekscentriškos lietuviškos vaizduotės (kaip tradicinio lietuviško lyrizmo alternatyvos) išteklius ir išlaisvino juos kaip potencialią naują lietuviybės įsivaizdavimo bei patyrimo galimybę, t. y. paženklino kaip lietuviškumo fenomeno, kurį akivaizdžiai teigė egzistuojant, pagrindą. Šia prasme „Madagaskaras“ vykdė ne tik istorinės atminties, bet ir tautinio identiteto galimybių „patikros projektą“.

Žinoma, šias galimybes „Madagaskaras“ tikrino juokdamasis – akivaizdžiai žavėdamasis jomis, bet ir tarytum iki galo nepatikėdamas, nedrįsdamas patikėti. Galima pasakyti ir taip: atsiminti istoriją jame visų pirma reiškė atrasti istorijoje savotiškų „triuškų“ – keistybių, ekstravagancijų, netikėtų nuokrypių, smagių nuotykių – vietas ir tiesiog įžvelgti jose pretekstą juoktis, t. y. pretekstą istorinės atminties teritoriją išlaisvinti iš ją okupavusių kančios, skausmo, liūdesio reminiscencijų. Kita vertus, „Madagaskaro“ juokas turėjo aiškią liūdesio – liūdesio dėl istorijos – potekstę. Jis juokėsi, tačiau iš esmės kalbėjo apie visiškai nejuokingą *utopijos* galią ir žmonių likimuose, ir tautos istorijoje, o tai reiškia: kalbėjo apie istoriją kaip utopiją, apie istorinę atmintį kaip utopijos atmintį ir šia prasme dar vieną utopinį projektą; mąstyti apie istoriją čia reiškė mąstyti apie fantastiškus Pokšto (Ramūnas Cicėnas) sumanymus „sutvarkyti lietuviybės ūkį“, „save pasisėjant judajame kontinente“, apie Salės (Gintarė Latvėnaitė) svajones „visą save kaip puokštę balčiausių lelijų“ įteikti „Jam – tam jaunikaičiui“, nesvarbu kokiam, „by tik

būtų ne lenkas“, apie Oskaro (Mantas Vaitiekūnas) „televizijas“, raginančias „ant Rosijos nusivožusio mėnulio <...> kraterius užsėt lietuvybe“ (Ivaškevičius 2004: 34, 48, 30, 52). Ir turbūt todėl „Madagaskaras“ taip kruopščiai, taip smulkmeniškai, taip preciziškai – iki autentiškų lingvistinių detalių – konkretizavo istoriją, tarytum mėgindamas bent šitaip įveikti utopizmą: bent trumpam, spektaklio metu, istorijos utopiją paversti istorijos realybės fikcija. Įdomu!: „Madagaskaras“, aišku, iš esmės skyrėsi, bet šiuo požiūriu buvo ir savaip šalia beveik tuo pačiu metu pasirodžiusios Gintaro Varno režisuotos Tankredo Dorsto ir Ursulos Ehler „Nusiaubtos šalies“ (2004), kuri, pasakodama apie utopistinius viduramžių Europos užmojus ir dramatiškas, veik fatališkas jų pasekmes, taip pat reflektavo – tik stengdamasi ne paslėpti, ne įveikti, o išryškinti, išdidinti – istorijos kaip utopijos idėją<sup>3</sup>.

Vis dėlto šis teatrinėse XXI a. 1-ojo dešimtmečio vidurio istorijos reprezentacijose pastebimai suplazdėjęs istorijos utopizmo pojūtis, atrodo, savaip išgąsdino. Matyt, būtent jis vienaip ar kitaip paskatino opozicinių „antiutopinės istorijos“ strategijų praktikas: viena vertus, inicijavo istorinio-dokumentinio teatro žanro pastangas (ginkluodamasis tikrų faktų citatomis teatras tarytum lietė, čiupinėjo istoriją – gynė ją nuo išnykimo / ištirpimo blyškiuose utopijos rūkuose (Vytauto V. Landsbergio „Bunkeris“, 2006; Alberto Vidžiūno režisuota Arvydo Juozaičio „Salomėja“, 2007)), kita vertus, paakino teatrą išbandyti laisvą istorinę fantaziją (nevaržomai fantazuodamas teatras galėjo nutolti nuo istorijos, o kartu ir pabėgti nuo jos utopizmo potyrių (A. Vidžiūno ir J. Vaitkaus režisuota A. Juozaičio „Širdis Vilniuje“, 2012)).

Šiame istorija eksperimentuojančio teatro peizaže kiek netikėtai – it savotiška ramybės / tvirtybės sala – iškilo O. Koršunovo režisuota Just. Marcinkevičiaus „Katedra“ (2012), ženklinusi visiškai sąmoningą teatro apsisprendimą stabtelėti su Nepriklausomybės pradžia prasidėjusioje sceninių istorinės atminties eksperimentų istorijoje.

3 Labai iškalbina: „Madagaskaras“ ir „Nusiaubta šalis“ pasirodė pačiose Lietuvos stojimo į Europos Sąjungą išvakarėse, t. y. savomis utopizmo filosofijos teatralizacijomis jie atspindėjo šių politinių permainų vienaip ar kitaip provokuojamą nerimą / nežinią. Šioje vietoje prasminga pacituoti šiandien noriai ir plačiai tebeprisimenamą unikalųjį XX a. pirmosios pusės vokiečių filosofą Walterį Benjaminą, savo veikalė „Apie istorijos sampratą“ (1940) kalbėjusį apie glaudų istorinės atminties suintensyvėjimo ir „pavojaus akimirkos“ ryšį: „Istoriškai artikuliuoti praeitį – nereiškia pažinti, „kaip viskas buvo iš tikrųjų“. Tai reiškia užvaldyti prisiminimą tokį, koks jis sužimba pavojaus akimirka“ (Benjamin 2005: 327).

## „Katedra“: „atminties vietos“ steigtis

O. Koršunovo „Katedra“ sutrikdė: ji – visiškai akivaizdu – atsirado ne tam, kad pasiūlytų radikalią istorinio XX a. teatro tradicijos alternatyvą ar bent jau daugiau ar mažiau ironišką jos versiją, o tam, kad ją garsiai primintų. Tai reiškia: šia „Katedra“ teatras išdrįso (būtent – išdrįso: XXI a. 2-ojo dešimtmečio pradžioje tam reikėjo drąsos!) pareikšti ir apginti savo teisę į pasikartojimą, būtojo savo laiko atgaivinimą, jo – su visu nebemadingumu / senamadiškumu – rekonstrukciją. O. Koršunovas sukūrė spektaklį, kuriame prisiminti istoriją reiškia prisiminti visų pirma nacionalinio teatro istoriją. Būtent – prisiminti: „Katedroje“ O. Koršunovas tarytum statė katedrą dėl jau kadais į lietuvių scenos archyvus atgulusios ir, atrodo, nebeprikeliamai sudulkėjusios literatūrinio-aktorinio teatro tradicijos: žadino ją – citavo, redagavo / koregavo, pildė, plėtė – ir kartu vertė atmintimi, visa dažydamas blyškiu, savaip nostalgišku, lyg išblukusios senovinės fotografijos koloritu. Tikriausiai galima sakyti: šitai „Katedra“ steigė tai, ką P. Nora prasmingai vadina „atminties vietomis“ (*lieux de memoire*) – paskutinėmis „ritualinėmis beritualės visuomenės“ vietomis; vietomis, kurios vienintelės dar saugo beišnykstantį „istorinio tęstinumo likučių pojūtį“, moko „lavinti [lavinti jau reikalingą praeities] nostalgiją“ ir kurios kuriamos tam, kad „sustabdytų laiką, uždelstų užmaršties procesus, užfiksuotų daiktų padėtis, nemirtingą padarytų mirtį ir materializuotų tai, kas nematerialu“ (Nora 1997: 1, 7, 15).

Šitai galima pratęsti taip: savo „Katedroje“ O. Koršunovas steigė keliaskluksnės – keližanrės, keliakodės, keliafigūrės – „atminties vietą“. Aplink pasakojamą Lauryno Stuoškos-Gucevičiaus ir katedros statymo istoriją joje tarytum judėjo – jungdamosi, persiklopdamos, užslinkdamos viena ant kitos, atsitraukdamos ir vėl susiliesdamos – asociatyviai ar tiesiogiai išskylančios skirtingos atmintys: XVIII a. Lietuvos istorijos ir sovietmečio, istorinės–poetinės lietuvių dramos tradicijos ir sceninės „Katedros“ istorijos, lietuvių teatro, Nacionalinio akademinio dramos teatro ir O. Koršunovo teatro istorijos, galų gale paties Just. Marcinkevičiaus ir kultūrinės jo recepcijos „vaiduokliai“ (*ghosts*), „teatrą kaip [galingą / nesustabdomą] atminties mašiną“ analizuojančio Marvino Carlsono žodžiais tariant<sup>4</sup>. T. y. „Katedroje“ O. Koršunovas tarytum išdaugino / išplėtė „mūsų istorijos“ reikšmių diapazoną – pavertė ją „mūsų istorijomis“: prisiminti „mūsų istoriją“ joje reiškė

4 Teatras, – rašo M. Carlsonas, – yra „amžinas susizavėjimas pakartotiniu pasirodymu (*reappearance*)“; visada ir visur jis yra „apsėstas to, kas sugrįžta, kas vėl pasirodo šįvakar“, o tiksliau: „viskas – aktorių kūnai, naudojami rekvizitai, kalba, pati erdvė – teatre yra persekiojama vaiduoklių (*is now and has always been haunted*) ir šis persekiojimas yra esminė teatro reikšmės dalis“ (Carlson 2011: 15).

prisiminti ir „mūsų“ kultūros, ir „mūsų“ dramaturgijos, ir „mūsų“ teatro, ir „mūsų“ žmonių istoriją.

Vis dėlto būtina pridurti: „Katedra“ akivaizdžiai steigė „atminties muziejų“, bet kartu lygiai taip pat akivaizdžiai liudijo *nesibaigiančią* – gyvą, dinamišką, atsinaujinančią, save pačią koreguojančią ir šia prasme „mano“ – atmintį. Ko gero, ryškiausiai šitai matyti iš ambivalentiško jos santykio su iki jos buvusiomis lietuvių teatro „Katedromis“, visų pirma su pirmąją Akademiniam dramose teatre pasirodžiusia Henriko Vancevičiaus interpretacija (1971): oria, – rašo I. Aleksaitė, – iškilminga, pakilia, tačiau „be karštos širdies, gyvo jausmo, temperamento“ (Aleksaitė 2006: 24). Viena vertus, O. Koršunovas kvietė šitai prisiminti: tarytum citavo H. Vancevičių, į savo „Katedrą“ retkarčiais terpė (silpnėsiosioms, šiandien bent jau šiek tiek dirbtinokai skambančioms Just. Marcinkevičiaus dramose scenoms pritaikyto) ano patetiško, deklamatyvaus, „bejausmio“ teatro „iškarpas“, kuriomis it spalvotomis albumo įklijomis liudijo buvusio scenos laiko egzotiką. Tačiau iš esmės jis darė tai, ko nepavyko iki galo padaryti H. Vancevičiui: koregavo jį ir ieškojo „karštos širdies“, „gyvo jausmo“, „temperamento“, t. y. atkakliai kaip niekad anksčiau sceninėje „Katedros“ istorijoje susitelkė į aktorinės raiškos jautrumo kokybę. O tai reiškia: būtojo laiko atmintį O. Koršunovas aktualizavo kaip savotišką impulsą, provokuojantį atrasti bei įveiksminti / įteisinti *savo ir savo laiko* nuoširdumą praeičiai – „Katedrai“, Just. Marcinkevičiui, Lietuvos temai.

Šį savo laiko nuoširdumą O. Koršunovo „Katedra“, ko gero, ryškiausiai atspindėjo protagonistu. Lauryne (Marius Repšys) ji tarytum apnuogino tai, ką ankstesnės lietuvių teatro „Katedros“, Just. Marcinkevičiaus herojumi vienaip ar kitaip sprendusios tautos herojaus ir tautos santykio problematiką, buvo palikusios nuošalėje ir kame garsiau ar tyliau girdėjosi savotiška replika šiuolaikinei sceninių žmogaus reprezentacijų tematikai<sup>5</sup>. Būtent: „Katedra“ neneigė Lauryno tautiškumo / lietuviškumo – priešingai: pabrėžė, išdidino, padarė jį beveik matomą, bet kartu vis ragino įsižiūrėti į po juo slypinčią „kosmopolitišką“ hamletišką pastangų susigaudyti savyje šerdį: pasakojo skausmingą dvasinio žmogaus brendimo / dvasinės saviieškos – idealų radimo ir praradimo, akistatų su savo silpnybėmis, „šobliom kapojančių“ ir „ugniu deginančių“ (Marcinkevičius 2005: 299) abejonių, vilčių ir nevilčių, etc. – istoriją. Taigi, regis, visiškai „nekoršunoviškoje“ „Katedroje“ O. Koršunovas plėtojo vieną pagrindinių pastarojo laiko savo temų, o ją plėtodamas pasakojo ne tik „mūsų“, bet ir savo istoriją. Tiksliau sakant, hamletizuodamas „Katedrą“ „mūsų istoriją“ jis tvirtai susiejo su pasaulinės kultūros istorija ir kartu ryžtingai vertė

5 Išsamesnė O. Koršunovo „Katedros“, kaip iš lietuvių teatro istorijos atminties ir jos permąstymo sandūrų konstruojamo spektaklio, analizę žr.: Trinkūnaitė 2013: 30–35.



„mano istorija“ – individualia „mūsų istorijos“ patirtimi, asmeniškai „istorijos muziejaus“ ekspozicijų interpretacija, subjektyvia „atminties vietos“ peizažų ornamentacija.

Šią „Katedroje“ aiškiai ir tvirtai suformuluotą teatrinės istorijos reprezentacijos, kaip atminties vietos, sampratą lietuvių teatras prasmingai tęsė: J. Vaitkaus režisuotame Kazio Binkio „Atžalyne“ (2013) vienu iš pagrindinių veikėjų tapo Gerardo Binkio, rašytojo sūnaus, balsas – savotiškas „žodinės istorijos“ (*oral history*) herojus, nematomas, bet neabejotinai autentiškas istorijos liudininkas, kuris savo pasakojimais apie kultūrinį tarpukario Lietuvos gyvenimą, jaunąją paskutinių jos metų kartą ir pan. efektingai dekoravo spektaklio erdvę – kūrė „atminties scenografiją“. Kita vertus, šios „atminties vietos“ steigčių pastangos tučtuojau sulaukė savotiško atkirčio: netrukus po „Atžalyno“ pasirodžiusiame įdomiame tarptautiniame teatro projekte – Godos Dapšytės ir latvių Janio Balodžio bei Valterio Silio „Barikadose“ (2014) – „atminties vieta“ tarytum sugriuvo, o vietoj jos pamėgino įsikurti „atminties laboratorija“.

## „Barikados“: istorinė dokumentika ir hiperteatras

Į istorinės lietuvių scenos peizažą „Barikados“ įsiveržė kaip jaunatviškas *atvirumo / sąžiningumo* istorijai gestas. Jos neslėpė: kruvinojo 1991-ųjų Sausio įvykių atminties teatralizacijai čia susibūrė tie, kurie anuomet, kai tie įvykiai vyko, laimingai žaidė su lėlėmis (Toma Vaškevičiūtė), „žiūrėjo multikus“ (Ainis Storpirštis), „domėjosi fotoaparatais ir jų objektyvais“ (M. Repšys), tie, kuriems „jų tėvus pražildžiusi“ (Balodis, Dapšytė 2014: 14, 34, 56) istorija yra tik įrašai istorijos dokumentų, žodžiai girdėtų pasakojimų, sakiniai prakalbintų liudininkų atsiminimų. Kitaip sakant, „Barikados“ buvo pirmasis lietuvių teatro kalbėjimo istorija neprisidengusio / istorijos nesimuliuojančio „aš“ vardu kartas. Šiuo spektakliu lietuvių teatras pirmąsyk paklausė: kaipgi galima papasakoti / įkūnyti tai, kas iš esmės yra visiems žinomos istorijos perpasakojimas / perkūnijimas, o ne išgyvenimas – atmintis, o ne patirtis – ir toliau: kaip ta atmintis virsta, gali virsti subjektyvia patirtimi, t. y. kaip, kada, iš kur atsiranda patirties santykio su kolektyvinės atminties saugyklomis galimybė.

Šios galimybės paieškos, ko gero, ryškiausiai atsispindėjo specifinėje – savaip neramioje, besiblaškančioje, nuolatinio „per(si)junginėjimo“ strategijas manifestuojančioje – „Barikadų“ pasakojimo metodologijoje. Nerimaudamos „Barikados“ tarytum tyrė – tikrino – pačių įvairiausių teatrinių esamojo ir būtojo laiko santykio formų patikimumą. Jos tikrino, atmetinėjo ir vėl tikrino kurdamos dinamišką „mūsų“ ir „mano“ istorijos fragmentų mirguliavimo erdvę: gausiai citavo stropiai išžvalgytų įvairiažanrės istorinės faktografijos archyvų ištraukas, konstravo žaismingų (nors kartais, tiesa, ne itin skoningų)

improvizacijų istorija intarpus, steigė jautrumo dramatiškos praeities atminčiai zonas, griovė jas agresyvokos interakcijos antpuoliais, modeliavo Sausio 13-osios imitacijos / rekonstrukcijos mini siužetus, tolo nuo jos ir klaidžiojo atokiais aplinkkeliais, leido kiekvienam savo dalyviui intymiai, asmeniškai pasisakyti – atrasti ir apmąstyti savo Sausio 13-ąją... Tikriausiai galima teigti: efektingai žaisdamos priartėjimo ir nutolimo – istorinės dokumentikos ir istorinės spekuliacijos, istorijos herojaus ir aktoriaus, mokslinės istorijos rekonstrukcijos ir subjektyvaus istorijos patyrimo – ribomis „Barikados“ kovojo už šiuolaikiškai judrią, temperamentingą, be centro (t. y. daugiabalsę / hibridišką) teatrinio istorinės atminties įprasminimo formą.

Kita vertus, šios formos eksploatacija akivaizdžiai eliminavo – užgožė, pasiglemžė – turinį: teatras / žaidimas „Barikadose“ tarytum suspendavo istoriją, t. y. susibūrę teatro menininkai daug dirbo kaip istorikai (rinko medžiagą, siejo ją, lygino, dėlėjo, struktūravo, citavo, etc.), bet vėliau ryžtingai atsisakė būti „hiper istorikais“ – abejonių nekeliančiais, anot F. Rokemo, „grynais (*pure*) istorijos liudininkais“ (tam reikia tikro, nesumeluoto skausmo santykio) (Rokem 2000: 73) – ir pasirinko būti *hiperaktoriais* / *hiperteatralais* (tam visiškai pakanka pasitikėjimo savo teatriniais įgūdžiais), o šitaip pasirinkę savotiškai (ir turbūt slapčia nuo pačių savęs) atšaukė tai, dėl ko susibūrė: atsitraukė nuo Sausio 13-osios atminties temos kaip pagrindinio savo refleksijos objekto.

Išties paradoksalu: „Barikados“, drąsiai pareiškusios ambiciją nugalėti visokį pasipriešinimą ir „užvaldyti“ istoriją, – tvirtinusios: „mes turim (aš turiu) teisę kalbėti šia tema“, net jei „kažkam tai nepatinka“ (Balodis, Dapšytė 2014: 14), – iš esmės vyko kaip hiperteatre pasislėpęs šio kalbėjimo atidėliojimas ar vengimas. Tiksliau sakant, jos vyko kaip sceninis hiperteatro ir istorinės atminties *nesuderinamumo* aktas. Kita vertus, būtent todėl „Barikados“ savotiškai (ir turbūt reikia pridurti – pavojingai) priartėjo prie kultūrinės Sausio 13-osios reikšmės kvestionavimo slenkščio. T. y. jos – bent jau numanomai, potencialiai – vėrė erdvę vienokioms ar kitokioms, tačiau bet kuriuo atveju veik pribloškiančiais, galbūt netgi šiek tiek gąsdinančiais netikėtoms Sausio 13-osios atminties ontologijos sąsajoms su tuo, ką P. Nora vadina „didžiųjų istorijos įvykių infliacija“ ar jų „nebe liktimi“<sup>6</sup>. Nors tiksliau turbūt būtų sakyti: „Barikados“ stropiai mėgino įveikti

6 Analizuodamas kartos idėjos fenomenalumą ir akcentuodamas „identifikaciją su įvykiais“ išstūmusios „identifikacijos su karta“ faktą (kuris, beje, gali būti įdomiai reflektuojamas „Barikadų“ kontekste: juk prieš premjerą reklamos kampanijų metu šio spektaklio kūrėjai pabrėžė ne tiek savo suinteresuotumą Sausio 13-ąja, kiek savo kaip Sausio 13-osios dalyvių vaikų kartos solidarumą), P. Nora rašo: „Ne didieji įvykiai išnyko – veikia priešingai. Pasikeitė įvykių prigimtis: juos subanalino jų pačių daugybiškumas, „sufantomino“ pats jų suvokimo ir patyrimo būdas, dėl to jų poveikis išsiplėtė iki gerokai didesnės nei kada nors anksčiau auditorijos“, t. y. istorijos įvykiai pavirto „mikroįvykiais“: jie „atomizavosi / suatomėjo“ (Nora 1997: 508).

„nebelikusių / nebeliekančių įvykių“ filosofiją ir įprasmingi „įvykio likti“, tačiau pasidavė – neįveikė, neįprasmino ir kaip tik tuo įgijo / suteikė sau prasmę.

Tiesa, šią savo prasmę „Barikados“ kažkodėl ginčijo. Ginčijo ir galiausiai, finale, garsiai paskelbė savotišką gyvos išlikusio „mūsų istorijos“ įvykio atminties deklaraciją: prisiminę / atgaivinę Sausio 13-osios herojus, kurie, ką tik apgynę televizijos bokštą, nurimę, tačiau dar pakilūs prie laužų jaukiai dainavo Maironį ir iki graudulio naiviai ruošėsi būti mai laisvai Lietuvai, „barikadininkai“ tapo klusniais jų ainiams; susikibę už rankų, įkvėptai giedodami: „Bunda jau Baltija! Lietuva! Latvija! Estija-a-a-a!“, jie tarytum rašėsi taikos su pačiomis konvencionaliausiomis istorinės atminties formomis sutartį...

Kitaip sakant, istorinės atminties reprezentacijų istorija, apsukusi sudėtingą alternatyvių savo pavidalų paieškų ratą, „Barikadų“ finale sugrįžo ten, kur ir prasidėjo. Ji akivaizdžiai sugrįžo į didaktinio-patriotinio romantizmo idėjų kontekstą.

*Įteikta 2014 11 25  
Priimta 2014 12 15*

## LITERATŪRA

- Aleksaitė, I. Kas mes istorijai? Kas mums istorija? (Keturių istorijos pamokos scenoje). *Teatras*, 1982, Nr. 7.
- Aleksaitė, I. Valstybinis akademinis dramos teatras. *Lietuvių teatro istorija. Trečioji knyga. 1970–1980*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2006.
- Balodis, J.; Dapšytė, G. *Barikados*, 2014. Rankraštis (iš asmeninio pjesės autorių archyvo).
- Benjamin, W. *Nušvitimai*. Esė rinktinė. Iš vokiečių kalbos vertė L. Katkus. Vilnius: Vaga, 2005.
- Carlson, M. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2011.
- Gallagher, C.; Greenblatt, St. *Practising New Historicism*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001.
- Ivaškevičius, M. *Madagaskaras*. Vilnius: Teatro ir kino informacijos ir edukacijos centras, 2004.
- Marcinkevičius, Just. *Trilogija ir epilogas: Mindaugas. Mažvydas. Katedra. Daukantas*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2005.
- Nora, P. General Introduction: Between Memory and History. *The Realms of Memory: The Construction of the French Past. Conflicts and Divisions*. Under the direction of P. Nora. New York: Columbia University Press, 1997.
- Parulskis, S. *Barboros Radvilaitės testamentas*, 2002. Rankraštis (iš Jaunimo teatro archyvo).
- Parulskis, S. *3 pjesės*. Vilnius: Baltos lankos, 2006.
- Rokem, F. *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. Iowa City: University of Iowa Press, 2000.
- Šabasevičienė, D. Teatrinė kelionė į Madagaskarą. *Krantai*, 2004, Nr. 1.
- Šaltenis, S. *Kalės vaikai*. Vilnius: Žaltvykslė, 2006.
- Trinkūnaitė, Š. To Be Continued: „Katedra“ po „Katedrų“. *Lietuvos scena*, 2013, Nr. 2(31).
- Vaičiūnaitė, J. *Pavasario fleita*. Vilnius: Vaga, 1980.

## “Our”/ “my” history: The convergences of memory and experience in theatrical representations of history

SUMMARY. The specificities of Lithuanian political history of the 20th century have determined the heroic-romantic nature of theatrical representations of national history (historical memory as “our” sacred collective memory). However, Lithuania’s independence had the effect of estranging historical memory which resulted in the questioning of “our” history onstage and searching for a possible personal relationship to national historical memory. The fall of “our” history proceeded, while simultaneously provoking more and more recognizable attempts to rediscover, reestablish and renew the concept of “our” history. This ambivalence of “our”/“my” history can be fully traced in three different, but equally important contemporary theatre productions: 1) “Madagaskaras” (“Madagascar”, 2004) presented an original/unconventional way of reading the archives of collective historical memory and its concealed peripheries, a way that implied the strategies of “new historicism” methodology; 2) “Katedra” (“The Cathedral”, 2012) established and honoured a kind of “realm of memory/memories” as well as attempted to colour it with today’s true sincerity of personal nostalgia; 3) “Barikados” (“Barricades”, 2014) openly analysed the possibilities of turning historical memory into personal experience, while playing with the concepts of historicist and actor, witness and re-teller, quoting history and improvising/fantatising about history, honouring historical memory and distancing oneself from it, etc.

### KEYWORDS:

theatre, representation  
of history, tradition,  
romanticization/  
deromanticization,  
memory, experience,  
“new historicism”, utopia,  
realm of memory,  
hyper-theatre.