

## Vaidas Jauniškis

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

### Lietuvos scenos menų lauko kaita: priežastys ir prielaidos

Straipsnyje remiantis Pierre'o Bourdieu *lauko* teorija nagrinėjama Lietuvos scenos meno lauko struktūros ir estetikos kaita per 30 metų. Analizuojami politinio (galios) lauko reikšmingiausi sprendimai, leidę į kultūros sritį ateiti naujoms žaidėjoms – nevyriausybinėms organizacijoms. Chronologine tvarka bandoma atsekti meno įvykius (festivalius, forumus, kitus poveikio taškus), kuriuos galima būtų identifikuoti kaip esminius, padariusius įtaką teatro ir šokio kūrėjams. Tekste pateikiama su lauko kaita susijusi statistika, Lietuvos kultūros politika lyginama su tuometinėmis tendencijomis Europoje.

Reikšminiai žodžiai: laukas, Bourdieu, trečiasis sektorius, Klaic, festivalis, LIFE, „Sirenos“

Lyginant šiandienos teatrų repertuarą su nepriklausomybės pradžios, galima pastebėti ne vien išaugusią kūrinių gausą ir išsiplėtusią autorių geografiją, bet ir gerokai įvairesnę žanrų panoramą. Anksčiau žiūrovus ir jų lūkesčius orientuodavo inscenizuojamų pjesių apibūdinimai (komedija, tragedija, vienaveiksmė drama) ir iš esmės tradicinis jų interpretacijos būdas, priklausomas nuo režisieriaus metodo. Dabar pačių darbų nusakymą diktuoja kūrybos metodai, o žanrų pasiūla gerokai gausesnė: atsiranda kolektyvinės kūrybos darbai, „kulminacinis spektaklis“<sup>1</sup>, „muzikiniai paveikslėliai“<sup>2</sup>, „garso patirtis“<sup>3</sup>, „barokinio teatro triukšmų mašinų performansas“<sup>4</sup>, „spektaklis-istorinė ekskursija“<sup>5</sup>, „imersinis spektaklis-žaidimas“<sup>6</sup> ir t. t. Einama gerokai toliau rašytinio kūrinio rėmų, jei toks

<sup>1</sup> „The Final Final“, rež. Gildas Aleksa, „Teatronas“, 2020.

<sup>2</sup> „Radvila Darius, Vytauto“ – Karolis Kaupinis, Birutė Kapustinskaitė ir kt., „Operomanija“, 2020.

<sup>3</sup> „Glaistas“, rež. Mantas Jančiauskas, dramaturgas Rimantas Ribaičiauskas, „Operomanija“, 2019.

<sup>4</sup> „Blogi orai“, idėjos autorius ir režisierius Arturas Bumšteinas, „Operomanija“, 2017.

<sup>5</sup> „Užpustyti“, choreografė Agnija Šeiko, „Šeiko šokio teatras“, 2019.

<sup>6</sup> „No Fake“, režisierius Tadas Montrimas, „Sirenų“ produkcija, 2020.

kūrinys apskritai buvo, o inspiracijų semiamasi iš aplinkos, medijų, aktualijų, istorijos, gyvų žmonių pasakojimų ir kt. Režisieriai taip pat nėra vienvaldžiai lyderiai – jie net išvardijami vienoje gretoje su dramaturgais, kompozitoriais kaip lygūs kūrybinės grupės nariai. Galima konstatuoti, kad keičiasi ne vien kūrybos būdai, bet ir komunikacija su žiūrovais spektaklio metu – vyksta paradigminė scenos meno kaita. Teatras stipriai priklauso nuo visuomenės pokyčių, jis reaguoja į juos ar net kiek skatina, tačiau jo kaita gerokai ryškesnė pastaruosius 10–15 metų nei pirmuoju nepriklausomybės dešimtmečiu. Šiame straipsnyje ir aptariamos priežastys ir prielaidos, suformavusios sąlygas vyksti struktūrinei ir estetinei sceninės kalbos kaitai.

### Laukas ir jo veikimo būdai

Norint išsiaiškinti struktūrinius scenos menų pokyčius ir jų dinamiką, reikia apžvelgti lauką, kuriame jie atsiranda ir veikia. Taip analizuoti tam tikro laikotarpio kultūros situaciją siūlo prancūzų sociologas Pierre'as Bourdieu, 1966 m. lauko sąvoką pavertęs stipriu sociologinių tyrimų konceptu ir panaudojęs jį tirdamas XIX a. Prancūzijos literatūros lauką, Prancūzijos švietimo įstaigų situaciją, įvairius kairiosios pakraipos judėjimų aspektus.<sup>7</sup>

Bourdieu pasiūlytas metodas svarbus tuo, jog atkreipia dėmesį į įvairių agentų veiksmus nepastovioje, nuolat kintančioje struktūroje ir ją apibrėžia sociologų vartojama *lauko* sąvoka. „Lauko struktūrą nusako kas akimirką susiklostantys jėgos santykiai tarp žaidėjų.“<sup>8</sup> Todėl „mąstyti lauko požiūriu reiškia mąstyti *santykių požiūriu, reliacionistiškai*“<sup>9</sup>.

Bourdieu pasiūlyta trinarė schema leidžia matyti, kokį lauką tam tikru metu sudaro ir kaip jį formuoja veikiantieji asmenys – veikėjai arba agentai (*ageants*), kokios yra jų užimamos pozicijos (*positions*) šiame lauke ir kokios pozicijų išraiškos (*prise de position*). Čia nenagrinėsime

<sup>7</sup> Plačiau žr. Bourdieu (1970); Bourdieu (1992); Bourdieu (2000).

<sup>8</sup> Bourdieu (2003), 133.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 130.

konkrečių menininkų pozicinio žaidimo, apsiribosime paties lauko apžvalga ir jo kaita.

Lauko sąvoka Bourdieu nusako institucijas, veikiančias tam tikroje aptariamoje srityje, individus, jų formuojamas struktūras ir santykius. Lauke sąlygas diktuoja susiformavę ritualai, įsigalėję papročiai ir nerąšytos taisyklės, kuriomis vadovaujamosi sprendžiant ar pareiškiant savo nuomonę (poziciją), kai galutinis tikslas – pelnyti kuo daugiau socialinio, kultūrinio ir / ar ekonominio kapitalo – kaip suteikiančio galią valdyti patį lauką. Taisyklės užtikrina lauko hierarchinę struktūrą ir vidaus etiketą. Bet laukas kinta, todėl nuolatos yra nustatomas iš naujo – per konfliktus, individų ar grupių pozicijų raiškas, kuriomis generuojamas kapitalas. Patys individai taip pat kiekvienas turi savo sumetimų (kaip nurodo Bourdieu – interesų) ir ateina į lauką su įgytu kapitalu, polinkiais ir talentais (dar viena sociologo sąvoka – *disposition*). O drauge veikia visų dispozicijų *habitus* – tai polinkių, išsilavinimo, įpročių sistema, kuri yra pirmiausia asmeninė („*Habitus* – socializuotas subjektyvumas“<sup>10</sup>). Tačiau struktūra, į kurią ateinama, taip pat turi savo susikurtą *habitus*. Tad, pasak Bourdieu, „lauką būtų galima apibrėžti kaip objektyvių santykių tarp pozicijų tinklą arba išsidėstymą“<sup>11</sup>, tai dinamiška struktūra, nuolatos kintanti, kiekvieno žaidžiančiojo koreguojama pagal savo strategiją. „Literatūros ar meno laukas – tai jėgų laukas, o kartu jis – ir kovos laukas, kuriame siekiama tą jėgų pasiskirstymą pertvarkyti ar išlaikyti.“<sup>12</sup>

Sociologas lauką prilygina kortų lošimui, kai į žaidimą investuojamas kapitalas (turint tikslą jį padidinti), „žaidėjai sutinka, jog žaidimą verta žaisti, jog jam verta eikvoti energiją [...]. [K]aip kiekviename lošime kinta santykinė kortų vertė, taip skirtingų kapitalo rūšių (ekonominio, socialinio, kultūrinio, simbolinio) hierarchija skirtinguose laukuose esti skirtinga“<sup>13</sup>. Laukas, pokalbyje su sociologu Bourdieu reziumuoja Loicas

<sup>10</sup> *Ibid.*, 164.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 131.

<sup>12</sup> Bourdieu (2011), 275.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 132.

J. D. Wacquantas, „yra svarbiausias tarpininkas tarp jame dalyvaujančiųjų veiklos ir socialinių bei ekonominių aplinkos sąlygų“<sup>14</sup>.

Todėl tiriant vieno lauko (mūsų atveju – meno ar kultūros) ypatumus, svarbu neužsidaryti tik jame, nes jį veikia kiti, platesni ir galingesni, laukai. Būtina kreipti dėmesį į meno lauką veikiančias ir jį formuojančias aplinkybes, nes meno laukas dažnai atsiduria galios lauko viduje ar bent jau priklauso nuo jo sprendimų ir (galingesnių) žaidėjų pozicijų. Net menininkų profesijoms būdingas nesuinteresuotumas<sup>15</sup> (kurį šiandien vadintume finansiniu neišsprusimu) neleidžia šiems nepaisyti ar išvengti didesnio lauko, kuriame jie yra, taisyklių. Menininkai, intelektualai lieka, kaip Bourdieu sakė, „dominuojančios klasės nustelbtoji frakcija“<sup>16</sup>. Todėl judesiai ir sprendimai meno lauke yra sąlygoti jau susiklosčiusių platesnio lauko aplinkybių. Vis dėlto apžvelgti visą kultūros lauką ir jo žaidėjų įsitraukimą, ėjimus, įtaką, pozicijų raišką platesniame galios lauke būtų ne šio straipsnio uždavinys (jei toks totalus veiksmas apskritai būtų įmanomas atsekti). Mums rūpi išsiaiškinti kultūros lauką ir jo dinamiką veikusias aplinkybes.

### Statistinės tendencijos

Net ir ne pernelyg atidus žvilgsnis į pastarųjų dvidešimt metų Lietuvos teatrų repertuarą gali fiksuoti keletą akivaizdžių kaitos ženklų. Pirmiausia – pastatytų spektaklių skaičius. 2000-aisiais Lietuvos teatruose pastatyta 68 spektakliai, 51 iš jų – dramos<sup>17</sup>, 2010-aisiais iš viso pastatyta 106 spektakliai, 2019-aisiais – 227<sup>18</sup>. Tai tiesiogiai susiję ne tik su kultūros

<sup>14</sup> *Ibid.*, 140.

<sup>15</sup> Bourdieu (2011), 285.

<sup>16</sup> Bourdieu (2003), 140.

<sup>17</sup> Statistika nėra visiškai tiksliai: 48 dramos spektaklius nurodo Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejaus leidinys „Lietuvos dramos teatrų premjerinių spektaklių programos 1991–2000“ (Vilnius, 2007, parengė Sigita Ramelis ir Rima Grašienė), bet jame trūksta bent jau trijų, pastatytų Oskaro Koršunovo teatre. Galimas daiktas, nepastebėti dar keli, bet tai esmės nekeičia. Deja, po 2000-ųjų muziejus šią kruopščią statistikos rinkimo veiklą nutraukė.

<sup>18</sup> Lietuvos statistikos departamento duomenys. Pateikiami 2019 m. duomenys, nes 2020 m. teatrų veikla jau buvo smarkiai paveikta pandemijos.

vartojimo ekonomika, kuri reikalauja vis naujų produktų, o kultūros įstaigos ir jų vadybos mechanizmai taip pat reaguoja į poreikį naujais vardais ir pastatymais. Yra ir kitas svarbus veiksnys, per porą dešimtmečių keitęs visą teatro peizažą: galime matyti, kad repertuarą turtina vis daugiau įsisteigiančių teatro trupių.

Vis dėlto beatodairiškai remtis teatrų statistika yra keblu, nes šie duomenys nebuvo nuosekliai fiksuojami ir jokiai institucijai tai daryti nebuvo pavesta: Kultūros ministerijai labiausiai rūpėjo jai atskaitingų valstybinių teatrų duomenys, tad nevyriausybinių trupių laukas buvo visiškai paliktas už jos dėmesio ribų. O Lietuvos statistikos departamentas kartoję Kultūros ministerijos duomenis, taip pat pridėdavo ir kitų anketas užpildžiusių trupių rodiklius ir šią imtį jis laiko reprezentatyvia. Tačiau nepaisant statistikos netobulumo ir nedidelių paklaidų, galima matyti ir tam tikrą dinamiką, ir aiškius jos vektorius.

XXI a. pačios pradžios spauda ir teatrų repertuarai skelbia, kad, greita vienuolikos valstybinių teatrų ir dviejų nacionalinių<sup>19</sup>, dar galima buvo suskaičiuoti vos keletą (iki 10) nepriklausomų trupių (jas vėliau tapo įprasta vadinti nevyriausybiniėmis scenos meno organizacijomis, NVO). 2004 m. Lietuvos Seimui priėmus Lietuvos Respublikos teatrų ir koncertinių įstaigų įstatymą ir Kultūros ministerijai sukūrus Profesionalaus scenos meno teatro statuso suteikimo mechanizmą, jau galima nuosekliau sekti slinktis profesionalaus scenos meno terpėje. 2005 m. toks statusas iškart suteiktas dvylikai jau anksčiau įsisteigusių teatrų, drauge skaičiuojant ir dvi šiuolaikinio šokio trupes („Aura“ ir Anželikos Cholinės šokio teatras), nors jų realybėje buvo ir daugiau<sup>20</sup>; 2010 m. jų padaugėjo iki 26, o 2021 m. buvo 49<sup>21</sup>. Nepaisant tam tikrų statistinių trūkumų, šis skaičius

<sup>19</sup> Valstybiniam Kauno dramos teatrui 2012 m. spalį suteiktas nacionalinio teatro statusas, *lrl.lt* (2012).

<sup>20</sup> Suteikti trupėms profesionalaus teatro statusą trukdė ne vien atlikimo vertinimai, bet ir formalūs įstatymo reikalavimai, kaip antai, „1. Kiekvieno teatro ir koncertinės įstaigos, nepaisant jų teisinės formos, pavadinime turi būti nurodyta „teatras“ ar „koncertinė įstaiga“ (žr. Lietuvos Respublikos teatrų ir koncertinių įstaigų įstatymą (2004)). Todėl Vyčio Jankausko šokio trupė, tik persivadinusį Vyčio Jankausko šokio teatru, tokį statusą gavo 2008 m., kaip ir Eimunto Nekrošiaus „Meno fortas“, persivadinęs viešąja įstaiga „Teatras „Meno fortas““.

<sup>21</sup> Juridinių asmenų prašymų pripažinti profesionaliojo scenos meno įstaiga registras (2022).

ir jo generavimo būdas lieka patikimiausias, fiksuojantis trupių kaitą, juo remiasi ir kitos statistinės priemonės, taip pat patvirtinančios šią dinamiką: Lietuvos Respublikos statistikos departamento duomenimis, 2011 m. teatrų buvo 26, 2020 m. nevyriausybiniais teatrais laikytos 36 įstaigos.<sup>22</sup> Valstybinio audito ataskaitoje (2018 m.) minima, kad šalia 13-os valstybinių teatrų 2017 m. šalyje buvo dar 10 savivaldybių teatrų ir 24 kitų fizinių ir juridinių asmenų įsteigti teatrai.<sup>23</sup>

Tai anaip tol neatspindi viso margo ir gyvo scenos menų peizažo – kai kurioms, dažniausiai mėgėjiškoms trupėms toks statusas nebuvo suteiktas<sup>24</sup>, kai kurie aktyvūs kultūros centrai, veikiantys ir scenos menų srityje, buvo priskirti prie profesionalių įstaigų tik 2017 m. Bet ir nepreciziškai tikslī statistika neginčijamai fiksuoja scenos menų lauko spartų augimą. Tokią tendenciją ir bendrą plėtrą patvirtina įvairių organizacijų, mėgėjų ar profesionalų, teikusių paraiškas Kultūros tarybai scenos meno srityse ir vykdžiusių šių sričių projektus, skaičius. 2014 m. šokio srities konkursui pateikta 54 įstaigų paraiškos, finansavimą gavo 25, 2020 m. – 90, paremta – 53. Cirko srityje 2014 m. sulaukta 10 paraiškų, paremta 7, 2020 m. – 22, paremta 16. Teatro srityje 2014 m. sulaukta 144 paraiškų, paremti 94 sumanymai, 2020 m. atitinkamai – 230 ir 127.<sup>25</sup> O Scenos meno kritikų asociacijos iniciatyvoje „Lietuvos teatras skaičiais“ 2020 m. buvo „pakviesta dalyvauti virš 80 scenos meno organizacijų, kuriančių ir viešai atliekančių teatro ir šokio spektaklius bei cirko pasirodymus“<sup>26</sup>.

Trumpai apžvelgus tik sausus skaičius, galima būtų reziumuoti, kad NVO laukas per porą dešimtmečių stipriai išsiplėtė ir tampa vis aktyvesnis. Valstybiniuose teatruose spektaklių ir kitų renginių 2011 m. parodyta 2752, o nevalstybinėse įstaigose – 1768; 2019 m. atitinkamai 2880 ir 4243<sup>27</sup> (žr. 1 lentelę). Panašu, kad valstybinių teatrų režimas nusistovėjęs, o NVO patrigubėjo drauge su jų pačių gausėjimu.

<sup>22</sup> Kultūros įstaigų veikla (2021).

<sup>23</sup> Valstybės kontrolė (2018).

<sup>24</sup> Juridinių asmenų registras (2022).

<sup>25</sup> Lietuvos kultūros tarybos archyvas (2022).

<sup>26</sup> Scenos meno kritikų asociacija (2019).

<sup>27</sup> Kultūros įstaigų veikla (2021).

## 1 lentelė. Teatrų veikla

		2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019
Teatrų skaičius	Valstybinis teatras	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13
	Nevalstybinis teatras	27	26	26	26	26	24	24	39	37	38
Teatrų žiūrovų skaičius, tūkst.	Valstybinis teatras	587	594	625	645	659	719	753	767	709	765
	Nevalstybinis teatras	271	256	233	407	564	735	526	628	643	698
Surengta spektaklių ir kitų renginių	Valstybinis teatras	2 689	2 752	2 760	2 732	2 710	3 113	3 361	3 521	2 830	2 880
	Nevalstybinis teatras	1 898	1 768	1 757	2 190	2 910	2 988	2 806	3 757	3 910	4 243
Pajamos už bilietus, tūkst. EUR	Valstybinis teatras	4 140	4 379	4 639	5 022	5 467	6 370	6 773	7 138	8 353	7 882
	Nevalstybinis teatras	1 127	920	929	1 658	4 540	5 048	5 738	6 798	6 393	7 345

Šaltinis: Lietuvos Respublikos statistikos departamentas

Vis dėlto skaičiai neatskleidžia ne tik meninės pusės ar kūrėjų pozicijos – jie yra faktas, kurio vertę galima matyti tik lyginant jį su analogiškais kituose kontekstuose (šalimis, auditorijomis, ekonominėmis ar politinėmis sąlygomis). Tačiau toks augimas, kaip tam tikras šalies kultūros politikos rezultatas, atspindi ir pačios visuomenės bei jos katalizatorių, individų ar jų grupių, situaciją. Tai rezultatas to, kaip už kultūrą atsakingi asmenys (politinės ir ekonominės galios laukas) reaguoja į kaitą, įvairių sričių atstovų (kultūros lauko) poreikius ar reikalavimus, kokius priima sprendimus, kaip mato savo pačių santykį su kultūros apskritai ar su meno, atskirų jo sričių laukais.

Teatro laukas nėra atskirtas nuo pokyčių visuomenėje – tiek greitai besikeičiančioje, tiek ir stagnuojančioje. Stagnacijos būseną taip pat gali sukelti kūrėjų reakciją ir paskatinti imtis reformų. Scenos menas reaguoja į besikeičiančias aplinkybes, tranzitinį būvį, atskiri asmenys ir institucijos pačios inicijuoja reformas dėl įvairių priežasčių – būdami įkvėpti gerų pavyzdžių, nepatenkinti „viršūnių“ sprendimais, matydami politinę nejautrą ir inerciją besikeičiančiame kultūriniame peizaže.

### Politinių sprendimų įtaka

„Paradoksalu, bet politikai, uždarę šimtus gamyklų ir atleidę šimtus tūkstančių darbininkų, pademonstravo visišką nenorą imtis repertuarinių

kompanijų, bijodami, kad bus apšaukti kultūriniais barbarais ir nacionalinės kultūros išdavikais“, – taip apie bendrą situaciją 2011 m. rašė buvęs Nyderlandų teatro instituto vadovas, Europos teatro tyrinėtojas Draganas Klaicas.<sup>28</sup> Juo labiau tai pasakytina apie paveldėtą iš komunistinio režimo teatrų padėtį pokomunistinėje Europoje, tad rastis naujoms, nevalstybinėms trupėms buvo itin sunku. Pirmieji nepriklausomi teatrai atsirado dar sovietinėje Lietuvoje<sup>29</sup>, o pirmais laisvos valstybės metais įsisteigė dar keletas teatro trupių, svarbių naujos kalbos ir estetikos paieškų požiūriu, bet gyvavusių po keletą metų: buvo nelengva naujoms institucijoms laikytis tik iš savo menkų pajamų ir nesistemingų rėmėjų lėšų be jokios paramos iš valstybės, sunkiai įžiūrėjusios kultūros reformų svarbą savo dienvakarijė. Tad daugelis troškusių nepriklausomybės teatralų po kurio laiko grįžo į valstybinį sektorių.<sup>30</sup>

Scenos meno vadybininkė, ilgametė NVO veiklų tyrinėtoja Jolita Balandytė išskiria tris scenos meno NVO augimo etapus: 1988–1994 m. – organizacijų kūrimąsi kooperatyvų ar uždarų akcinių bendrovių pagrindu (dėl įstatymų bazės stokos); „auksinį trečiojo sektoriaus amžių“ scenos menų srityje – 1995–2000 m., kai buvo sukurtas tinkamas teisinis pagrindas; ir laiką nuo 2000 iki 2007 m., knygos rašymo metų (nors iš esmės tas laikotarpis tęsiasi iki šiol), kai „valdžia bendroje šalies kultūros sistemoje rado joms bent jau šiokią tokią, kad ir pačių organizacijų netenkiančią, nišą“<sup>31</sup>.

Toks lėtas, palaipsnis naujų institucijų pripažinimas žymi paties vadinamojo „trečiojo sektoriaus“ svarbos nesuvokimą neseniai totalitarizmą palikusioje visuomenėje ir politikų erdvėje. Bet jau 2005 m. atliktas nevyriausybinių scenos menų sektoriaus tyrimas atskleidė, kad nemažai šio tipo organizacijų visuomenės „vertinamos taip pat arba panašiai, kaip ir valstybinės“<sup>32</sup>, respondentai jas vertino kaip puikias mūsų šalies amba-

<sup>28</sup> Klaic (2012), 42.

<sup>29</sup> Pirmuoju privačiu teatru laikytinas „Keistuolių teatras“, 1989 m. įsikūręs kaip kooperatyvas (žr. plačiau Kregždaitė (2015), 20) – dėl Michailo Gorbačiovo pradėtos perestroikos kurso įteisintas naujas ūkinis vienetas liberalėjančioje komunistinėje santvarkoje.

<sup>30</sup> Apie tai plačiau žr. Jauniškis (2005); Jauniškis (2019).

<sup>31</sup> Balandytė (2007), 280–281.

<sup>32</sup> *Ibid.*, 293.



sadores užsienyje, o meninė veikla pažymėta aukštu lygiu, ypač rengiant svarbius tarptautinius festivalius<sup>33</sup>. Vis dėlto dėmesys NVO vaidmeniui šalies visuomenėje, ypač krizių metais (pvz., 2008–2009 m.), nebuvo deramai įvertintas<sup>34</sup> – būtent šios įstaigos pasižymi greita reakcija į pokyčius, nes tą pirmiausia leidžia jų pačių demokratiška valdymo struktūra. Šios institucijos žymi naujų struktūrų ir naujos ekonominės bei socialinės veiklos formavimąsi, kuris veikė ir scenos menų tendencijas tiek repertuaro, tiek naujų lauko žaidėjų ir jų pozicijų raiškos erdvėje. Kalbant apie trečiąjį sektorių reikia turėti omenyje, kad jis jau pačiu savo egzistavimu, t. y. nepriklausomų kūrėjų iniciatyvomis, kuriamu menu, užsiimama pozicija ir jos tvirtinimu, veikia politinį šalies spektrą ir aktyvina visuomenę. Net statistinis NVO egzistavimas, nenagrinėjant pačios jų veiklos, jau žymi tam tikrą šalies demokratijos lygį, ypač dabartinėje situacijoje turint omenyje nevyriausybinį organizacijų uždraudimą Baltarusijoje 2021 m.<sup>35</sup>, jų prilyginimą užsienio agentams Rusijoje. Todėl sukurtas deramas teisinis pamatas NVO laisvam funkcionavimui XXI a. pirmu dešimtmėčiu veikė ir pačių organizacijų veiklas, ir tai neišvengiamai atsiliepė scenos menų laukui – tada ėmė gausiai kurtis nepriklausomos trupės, norinčios ir galinčios teigti savo idėjas ir estetiką, o drauge burti publiką ir bendruomenę.

Žinodamas trečiojo sektoriaus galią demokratizuoti visuomenę ir organizacijų likimą įvairiose totalitarinėse šalyse, JAV filantropas George'as Sorosas jau 1990 m. spalį, tik praėjus pusmečiui po Lietuvos nepriklausomybės paskelbimo, įsteigė Atviros Lietuvos fondą – pirmąjį ištiesusį ranką nevyriausybiniam sektoriui, nubrėžusį misiją „plėtoti veiklą pilietinės visuomenės, švietimo, mokslo, kultūros, teisės, laisvos visuomenės raiškos, nepriklausomos žiniasklaidos srityse. Taip pat stiprinti pagrindinių žmogaus teisių apsaugą Lietuvoje ir Europoje [...], stiprinti bendruomenes, nevyriausybines organizacijas, prisidėti prie jų įgalinimo“. Nuo įsikūrimo iki 2008 m. fondas skyrė 70 mln. JAV dolerių

<sup>33</sup> *Ibid.*, 287, 291, 294.

<sup>34</sup> Pasak Trilupaitytės „naktinis mokesčių perversmas“ atvėrė prarają tarp oficialių deklaracijų, t. y. krizę suvaldyti siekusių konservatorių valdžios skatinamo piliečių kūrybiškumo, ir realiai kultūros sektoriaus išgyvenamų naujosios mokesčių politikos pasekmių“; žr. Trilupaitytė (2014), 80.

<sup>35</sup> *Amnesty International* (2021).

įvairioms paskirų meno kūrėjų stipendijoms, stažuotėms, festivaliams, knygų leidybai, net pats tapo įvairių organizacijų steigėju.<sup>36</sup>

Pirmaisiais nepriklausomybės metais pastebima aktyvi parama ir iniciatyvos iš Lietuvoje reziduojančių užsienio ambasadų ir jų kultūros centrų, bet vėliau tai tapo labiau išimtimi nei taisykle, ir čia negalima kalbėti apie sistemingesnį finansavimą. Labdaros ir paramos įstatymas, priimtas 1993 m. ir daug kartų tobulintas, nesukūrė mokesčių instrumentų aktyviau remti įvairias, taip pat ir kultūrinės iniciatyvas, o bankai ir kitos finansinės grupės buvo labiau suinteresuotos dėtis su solidesnėmis kultūros įstaigomis, garantuojančiomis ir patiems rėmėjams prestižą ir matomumą – su Vilniaus festivaliu, Nacionaliniu operos ir baletu teatru, Nacionaline filharmonija. Taip gana tvirtas valstybinis kultūros sektorius dar labiau įtvirtino savo reikšmę tiek socialinių ryšių, tiek ekonominio kapitalo pasaulyje, o nevyriausybinis buvo paliktas verstis iš esmės minėtomis maloniomis finansinėmis išimtimis, netapusiomis sistema.

Tik 1998 m. įsteigtas ir kitais metais realiai pradėjęs veikti Kultūros ir sporto rėmimo fondas prie Kultūros ministerijos<sup>37</sup> buvo ilgai lauktas valstybės ženklas pasirūpinti ne tik seniau įkurtomis įstaigomis, bet ir naujomis iniciatyvomis: fondas sudarė sąlygas į jį kreiptis ne tik valstybiniam teatram, bet ir nepriklausomoms trupėms.

Bendrą kultūros srities pertvarką bandė išjudinti tarptautinių kultūros politikos ekspertų vizitai į šalies aukščiausias institucijas, jų parengti dokumentai tapo pirmomis kultūros politikos nuostatomis, tačiau praktinės naudos tai nešė itin menkos, į tai besikeičiančių vyriausybių ir politikų dėmesio kreipta nedaug.<sup>38</sup> Kaip buvo konstatuota 2009 m. Krokuvėje surengtoje konferencijoje, apžvelgiančioje kultūros kaitas pokomunistinėje Europoje, „Rytų Europa neabejotinai pasiekė didžiulės pažangos, ypač lyginant su jos būkle 1989 m. ir prieš tai. Tačiau praradimų ir silpnųjų apžvalga prabėgus dviem dešimtmečiams rodo, kad mūsų kultūros pozicija likusio pasaulio atžvilgiu, ypač lyginant su kita Europos dalimi, pagerėjo mažiau, nei siektina ir įmanoma“<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Plačiau žr. Atviros Lietuvos fondas (2023).

<sup>37</sup> Lietuvos Respublikos kultūros ir sporto rėmimo fondo įstatymas (1998).

<sup>38</sup> Apie bendrą situaciją ir konkrečius priimtus dokumentus žr. Stanevičiūtė (2018).

<sup>39</sup> Cituota pagal Stanevičiūtė (2018), 72.

2004 m. priimtas Lietuvos Respublikos teatrų ir koncertinių įstaigų įstatymas<sup>40</sup> tik užfiksavo esamą padėtį be jokių naujesnių impulsų, kurių jau reikalavo realybė (sutarčių sistema, teatrų kaip viešųjų įstaigų statusas, socialinės garantijos atlikėjams), o atsiradusios tik 2014 m. įstatymo projektuose šios realijos sukėlė daug pasipiktinimo ir faktiškai buvo vėliau iš pataisyto įstatymo pašalintos<sup>41</sup>.

Didžiausiu lūžiu kultūros politikoje galima laikyti 2010 m. Lietuvos Respublikos Seimo patvirtintas Lietuvos kultūros politikos kaitos gaires<sup>42</sup>. Jos ne tiek paskatino peržiūrėti esmines politikos šioje sferoje nuostatas ir principus, „įtvirtinti kultūrą kaip strateginę valstybės raidos kryptį, teikiant prioritetą kultūros politikai“, kiek realiai įpareigojo keisti kultūros finansavimo sistemą, t. y. „demokratizuoti kultūros politikos modelį – atskirti politikos formavimą ir įgyvendinimą, Mokslo tarybos pavyzdžiu įsteigiant Kultūros tarybą“<sup>43</sup>. Tokios institucijos įsteigimas įvertintas kaip „strateginės reikšmės žingsnis per visą Lietuvos nepriklausomybės laikotarpį, atskiriant kultūros politikos formavimą ir įgyvendinimą, stiprinant kultūros lauko demokratizacijos ir savireguliacijos mechanizmus“<sup>44</sup>. Taip buvo įtvirtintas vienas svarbiausių pokyčių kultūros politikoje – atskirtas kultūros finansavimas nuo politikų įtakos, sukuriant meno lauko savireguliacijos mechanizmą. Drauge Kultūros rėmimo fonde (toliau – KRF), kurį ėmė administruoti Kultūros taryba, reikšmingai pagausėjo lėšų visam kultūros sektoriui. Tačiau į fondą galėjo kreiptis visos institucijos, tiek valstybės ir nacionalinės, tiek nevyriausybinės viešosios įstaigos, ir tai kėlė didžiulę įtampą tarp konkuruojančių nelygiomis pozicijomis įstaigų (valstybinės su disponuojamu turtu, pastatais ir atlyginimais darbuotojams varžėsi tolygiai su NVO, neturinčiomis jokie egzistavimo pamato) ir kūrė milžinišką finansinę disproporciją. Tik 2017 m. Kultūros ministerijoje buvo sukurta ir Seimo patvirtinta Profesionaliojo scenos meno veiklos nacionalinė programa su 3 mln. Eur biudžetu, padalytu pusiau,

<sup>40</sup> Lietuvos Respublikos teatrų ir koncertinių įstaigų įstatymas (2004).

<sup>41</sup> *Lrytas.lt* (2014).

<sup>42</sup> Lietuvos Respublikos Seimo nutarimas „Dėl Lietuvos kultūros politikos kaitos gairių patvirtinimo“ (2010).

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Stanevičiūtė (2018), 46.

po 1,5 mln. Eur valstybiniais teatrams ir koncertinėms įstaigoms, taip paliekant KRF nevyriausybiniam scenos menų sektoriui (išskyrus valstybinių teatrų edukacines programas). Varžymosi trinties tarp teatrų dėl KRF finansavimo pamažėjo, tačiau skaičiai ir toliau fiksuoja didžiules šių dviejų laukų disproporcijas: šalies scenos meno įstaigos (teatro, šokio ir cirko) iš KRF 2018–2019 m. gaudavo apie 2,2 mln. Eur (2021 m. – 2,67 mln. Eur<sup>45</sup>), ir ši suma nelygintina su valstybinių teatrų gaunamomis asignacijomis. Šios varijuoja tarp nacionaliniams teatrams skiriamų 21 mln. 2019 m. ir 32 mln. 2022 m. (kartu su lėšomis rekonstrukcijoms ir kitoms investicijoms)<sup>46</sup>, kitiems valstybiniais tenka apie 10 mln.<sup>47</sup> Ši dinamika nėra adekvati nei proporcijų su valstybės įstaigomis požiūriu, nei juo labiau atsižvelgiama į NVO sektoriaus augimą ir jo poreikius.

Sistamai keisti visada trūko politinės valios atnaujinti kultūros politiką ir reformuoti paveldėtą seną sistemą. Politikai iš esmės visur yra linę „nesivelti į diskusijas, pasiremdami biudžetinais suvaržymais, vis nukeldami esmines reformas, rengdami galimybių studijas, organizuodami dar kitas diskusijas ar profesionalų konferencijas“<sup>48</sup>. Tai pasireiškia ne vien pokomunistinėse šalyse, tai konstatuojama visoje Europoje: ryžtingesnius užmojus pačioje jų pradžioje gesina agresyvūs repertuarinių teatrų protestai, o šių vadovai daugelyje šalių tapo pagrindiniais sistemos sargais (angl. *gatekeepers*). Jie bando išsaugoti savo privilegijuotas pozicijas ir, padedami profsąjungų, aktyviai blokuoja reformų procesus.<sup>49</sup>

Kultūros politikos tyrinėtojo ir aukščiausių Europos institucijų (Europos Tarybos, Europos Komisijos ir kt.) konsultanto Peterio Inkei (2009) analizė parodė, kad pokomunistinėse šalyse tradicija labiau buvo tęsiama nei nutraukiama, buvo dedama daugiau pastangų išsaugoti paveldėtą infrastruktūrą, o ne padaryti ją efektyvesnę per institucines ir sisteminės reformas.<sup>50</sup> Nors Lietuvos kultūros politiką valstybės teatrų at-

<sup>45</sup> Lietuvos kultūros tarybos ataskaita (2021).

<sup>46</sup> Lietuvos Respublikos 2019 metų valstybės biudžeto ir savivaldybių biudžetų finansinių rodiklių patvirtinimo įstatymas (2019); Lietuvos Respublikos 2022 metų valstybės biudžeto ir savivaldybių biudžetų finansinių rodiklių patvirtinimo įstatymas (2022).

<sup>47</sup> Remiamasi teatrų finansinėmis ataskaitomis, pateikiamomis jų interneto svetainėse.

<sup>48</sup> Klaic (2012), 10.

<sup>49</sup> *Ibid.*, 41.

<sup>50</sup> *Ibid.*

žvilgiu Valstybės kontrolė įvertino itin prastai (neužtikrintas veiksmingas scenos meno politikos formavimas, neįvertintas teatrų tinklas, neaišku, kuo skiriasi nacionalinės įstaigos nuo valstybinių, ir t. t.)<sup>51</sup>, niekas nesikeičia. Tai drauge išryškina ir sistemos sargų, ir valdančiųjų pozicijas galios lauke bei jų pozicijų raišką.

Finansinių galimybių disproporcija atspindi ir organizacines bei estetines scenos meno lauko ypatybes. Mažų trupių saviorganizacijos ir idėjų generavimo bei įgyvendinimo mechanizmai yra nelyginti paslankesni, greitesni nei didelių valstybinių repertuarinių teatrų. Mažoms trupėms permąstyti savo kryptį, keistis, įsisavinti naujus metodus, megzti tarptautinius ryšius yra kasdienybė – ir iššūkis dideliems teatrams.<sup>52</sup> Kaip susumavo Draganas Klaicas, repertuariniai teatrai sunkiai išlaiko meninę kryptį, kai reikia pastatyti 5–8 spektaklius per sezoną, užimti visus aktorius, išdėlioti laike 15–25 spektaklius – tada „teatras tampa produkcijos fabriku, kuriame griežtas planavimas pasidaro svarbesnis už kūrybinį procesą, o neužimti aktoriai priversti ieškotis darbo kitur“<sup>53</sup>. Valstybinių repertuarinių teatrų ir nepriklausomų (*autonomous*) trupių santykį jis įvardija per tokius skirtumus kaip

institucionalizacijos mastas ir laipsnis; darbuotojai ar bendradarbiai, įtraukti į produkcijos kūrimą; ir darbo specializacijos lygis bei priklausoma nuo įstaigos dydžio funkcijų hierarchija. Intensyvus serijinis repertuarinių teatrų produkcijos modelis – ir lėtai kuriama vienintelė grupės produkcija, kai kitas spektaklis gali pasirodyti tik po metų, šį jau suvaidinus kuo daugiau kartų.<sup>54</sup>

Repertuariniuose „kultūros fabrikuose“ diktuoja smulkiai sukalibruotos operacijos, griežtai nustatyti laiko rėmai. „Meniniai procesai riziкуoja būti užgožti planavimo ir logistinių sudėtingo mechanizmo detalių, jie neleidžia pakęsti improvizacijos, spontaniškumo, požiūrio pakeitimo.“<sup>55</sup>

<sup>51</sup> Valstybės kontrolė (2018).

<sup>52</sup> Didėsių proveržių Lietuvos repertuarinių teatrų tarptautinėje veikloje galima matyti XXI a. antrame dešimtmetyje, ir tai drauge išduoda didelių teatrų bandymus pritaikyti jau seniau NVO išbandytas strategijas, taip pat ir socialiai aktyvių spektaklių kūrimą.

<sup>53</sup> Klaic (2012), 38.

<sup>54</sup> *Ibid.*, 48.

<sup>55</sup> *Ibid.*, 50.

### Trečiojo sektoriaus iniciatyvos

Dar vienas svarbus repertuarinių teatrų ir NVO skirtumas yra pačių trupių sąlygos egzistuoti. Pirmuose kūrėjai ir atlikėjai disponuoja jiems priskirtais pastatais (paveldėta ir neinvestuojama taisyklė *trupė=pastatas*), stabiliu, nors ir nepakankamu uždarbiu ir gali labiau rūpintis kūryba, antri greta noro kurti (dėl kurio ir susibūrė) turi rūpintis išlikimu ir įsitvirtinimu šalies kultūriniame žemėlapyje. Pirmasis šio amžiaus dešimtmetis pažymėtas naujų trupių kūrimusi: iš ano šimtmečio atėjo „Meno fortas“ ir Oskaro Koršunovo teatras, „Aura“, Anžėlikos Cholinos ir Vyčio Jankausko šokio teatrai, bet šalimais kūrėsi naujos trupės, ir visoms joms stokota patalpų tiek repeticijoms, tiek pasirodymams. 2002 m. šokio kritiko ir vadybininko Audronio Imbraso ir jo bendražygių dėka įkurta VšĮ „Menų spaustuvė“ tais pačiais metais panaudos sutartimi su Vilniaus miesto savivaldybe perėmė buvusios spaustuvės Vilniuje apleistas patalpas.<sup>56</sup> Iš pradžių beveik griuvėsiuose, o vėliau atnaujintose erdvėse (jos buvo tuomet vienintelės, profesionaliai įrengtos ir skirtos šiuolaikiniam šokiui Vilniuje!) buvo rodomi naujų jaunų trupių spektakliai, vyko įvairūs tarptautiniai seminarai, inicijuotos jaunųjų kūrėjų skatinimo programos teatro ir šiuolaikinio šokio, o vėliau ir cirko srityse. Sukurtos galimybės reziduoti menininkams iš Lietuvos ir kitų šalių, intensyviai keistasi patirtimi su kitų miestų vadybininkais dėl tokių erdvių veiklos. „Menų spaustuvės“ modelis buvo patrauklus ir kitiems būsimiems centrams, su jos vadovais konsultavosi 2008 m. atsidaręs „Anykščių menų inkubatorius“, 2015 m. Klaipėdoje įgyvendintas projektas „Kultūros fabrikas“, įvairūs Lietuvos ir užsienio menų centrai.

Ne tik erdvės pasiūla kuria paklausą – naujų trupių atsiradimas susijęs su pasikeitusiomis ir sunkiai bendradarbiaujančiomis šalies švietimo ir kultūros sistemomis: nors aukštojo mokslo švietimo įstaigos ir toliau rengia aktorius (tai skatina daryti studijų krepšelių sistema), jie labai retai kada būdavo renkami atskiram teatrui, o pačių valstybinių teatrų taip pat nedomina visas kursas, jie ilgainiui pasirenka tik atskirus aktorius. Todėl baigusieji studijas mato galimybę likti aktyvūs tik kurdami savo trupes, o drauge – pateikti savo balsą, poziciją, teatro kalbą. Taip po studijų Lietu-

<sup>56</sup> Menų spaustuvė (2002).

vos muzikos ir teatro akademijoje 2006–2014 m. bendrakursiai jungėsi į menų studiją vaikams „Terra Bella“, trupes „Liūdni slibinai“, „trupė liūdi“, „No Theatre“, „Degam“, „Bad Rabbits“, įsikūrė Artūro Areimos teatras, šokio trupė „Airos“. Procesas tęsiasi, kituose miestuose į trupes buriasi iš valstybinių teatrų išėję ar kitas aukštąsias mokyklas baigusieji – Kaune atsiranda „Laimingi žmonės“, „Mens Publica“, Klaipėda praturtėja „Apeironu“, „Teorema“, „trupe p.s.“, kuri, gavusi profesionalaus teatro statusą, tapo Klaipėdos jaunimo teatru, itin aktyvinančiu uostamiesčio sceną.<sup>57</sup> Vienos trupės išliko, kitos iširo, aktoriai ar šokėjai jas keičia ar dalyvauja valstybinių teatrų pastatymuose. 2013 m. Kultūros ministerijos pateikti duomenys rodo, kad valstybiniai teatrai greta jau esamų kolektyvo narių per sezoną pasikviečia dar daugiau aktorių iš šalies: valstybinių teatrų spektakliuose atlikėjų skaičius buvo 368, kviestinių atlikėjų – 421.<sup>58</sup>

Mažų trupių augimą skatino pirmaisiais šio amžiaus metais dažnai vykdamą Vakarų Europos scenos meno ekspertų vizitai, jų vedamos laboratorijos teatro profesionalams, dalijimasis patirtimi. Lietuvoje vyko svarbūs pasauliniai tinklų susitikimai, kuriuos inicijuodavo ar šeiminkais tapdavo nevyriausybinės organizacijos: Lietuvos šokio informacijos centras tapo naujų talentų paieškos tinklo „Aerowaves“ nariu, rengė metinį susitikimą 2009 m. Vilniuje; šokio centras ir Klaipėdos menininkų asociacija „Žuvis akis“ organizavo Šiaurės ir Baltijos šalių šokio tinklo „keðja“ susitikimus (2013, 2016); „Menų spaustuvė“ priėmė Europos postindustrinių scenos meno erdvių tinklą „Trance Europe Halles“ (TEH, 2007), didžiausią tarpautinį scenos menų tinklą „Informal European Theatre Meeting“ (IETM, 2009). Kiekvienas toks susitikimas daugino kontaktus, naujas žinias, išsiplėsdavo į kitus susitikimus, trupių gastroles. Pažymėtinas 2005 m. vykęs Europos kultūros programų centro, Britų tarybos ir Lietuvos Respublikos kultūros ministerijos rengtas tarptautinis forumas „Galimybė Europoje: kūrybinės industrijos ir regioninė plėtra“, kuriame dalyvavę kūrybinių industrijų sektoriaus profesionalai iš Lietuvos ir Jungtinės Karalystės akcentavo dar tuomet itin menkai žinomas sąvokas *kūrybinės industrijos, kultūros*

<sup>57</sup> Kregždaitė (2015), 30–37.

<sup>58</sup> Kultūros ministerijos 2013 m. duomenys, pateikti Teatrų ir koncertinių įstaigų įstatymo projekto darbo grupei. Taip pat žr. *brytas.lt* (2014).

*industrijos*.<sup>59</sup> Kaip tik ši nauja leksika leido kultūros sektoriui plačiau atverti valdžios duris, prisitaikyti prie jau veikiančios agresyvios neoliberalios tvarkos šalies ūkyje ir argumentuoti kultūros svarbą šalyje ekonominiais rodikliais. Tačiau ilgainiui ir politikų laukas prisijaukino patogią jiems terminiją, ne tik išpopuliarindamas ir kartu neapibrėžtai vartodamas kūrybiškumo, industrijų sąvokas, bet ir pelnydamas sau rinkiminius ar simbolinio kapitalo balus, patraukdamas paskui save pelno siekiančius pragmatikus.<sup>60</sup>

Kartu su gausėjančiomis trupėmis ir adekvačiai didėjančia jų kūryba kyla kitas, kiek šalutinis, bet taip pat politinius aspektus apimantis klausimas dėl kultūros produkcijos rinkos ekonomikos sąlygomis, kurią Zygmuntas Baumanas pabrėžia kaip būtiną reguliuoti valstybiniu nacionalinės kultūros politikos lygmeniu:

Triuškinantis srautas renginių ir veiklų, niekad netrunkančių ilgiau nei vidutinė publikos susidomėjimo trukmė, – turtingiausias šiandienų rinkos pajamų šaltinis [...]. Viena iš [valstybės] funkcijų – tai rinkų gynimas nuo jų pačių, nuo jų liūdnei pagarsėjusio nepajėgumo save riboti ir kontroliuoti ir lygiai tiek pat liūdnei pagarsėjusio polinkio nuvertinti visas vertybes, kurių nepavyksta įkainoti ir derėtis dėl jų kainos [...].<sup>61</sup>

Tad galima konstatuoti, jog XXI a. pradžioje kultūros laukas susiduria su didesnės galios laukais ir jų tvarkoma gerokai civilizuotesne nei pirmuoju nepriklausomybės dešimtmečiu rinka ir jos pageidavimais, su žiūrovų skaičiaus, atbalsių socialinėje erdvėje lemiamu populiarumu ir galimu pelnu. Iš kitos pusės – imama reguliuoti kultūros politika ir įstaigų finansavimas per valstybės įteisintus mechanizmus. Savo ruožtu teatrai siunčia visuomenei savo pranešimus per kiekvieno scenos lauko žaidėjo reiškiamą poziciją repertuaru, kūrybos metodais, estetinėmis nuostatomis.

## Teatro kalbos kaita

Teatro skleidžiamos ištarmės perdavimo mechanizmai gali būti įvairūs, bet čia svarbu būtų atskirti paslėptą, tropais užmaskuotą mintį (būdingą XX a.

<sup>59</sup> Biliūnaitė (2005).

<sup>60</sup> Apie politikų ir viešojo diskurso hipokrizę žr. Trilupaitytė (2009).

<sup>61</sup> Bauman (2015), 140, 142.



pabaigos metaforiniam interpretaciniam teatrui) nuo atvirų teiginių, pasireiškiančių tiesiogine ištarne. Oficialiais kanalais perduodama paslėpta žinia buvo gajus vėlyvojo sovietmečio metaforinio teatro metodas, kai žiniai skleisti buvo naudojami klasikiniai tekstai, drauge leidžiantys atrasti sąlytį su tos dienos situacija. Ezopinės kalbos neoficiali legitimacija cenzūros sistemoje buvo išsigelbėjimas norint kalbėti svarbiomis ir draudžiamomis, visuomenei rūpimomis temomis. Tomas Venclova ezopinę kalbą nusako kaip „metonimiją, gretiminį prasmės perkėlimą“, turėdamas omenyje kūrėjo nagrinėjamą leistiną sritį, kai tikimasi, kad per ją bus suprasta ir draudžiamoji (šalis, situacija, asmuo).<sup>62</sup> Bet čia būtų svarbu skirti poetinę metaforą kaip pastangą *atskleisti* nematytą reiškinių pusę nuo ezopinės kalbos strategijos *paslėpti* tai, kas draudžiama, perkeliant prasminius akcentus.

Šis ne vien sovietinis, bet apskritai diktatūrų režimo fenomenas ne kartą nagrinėtas ir Lietuvos teatrologijoje.<sup>63</sup> Šiandien šį perkėlimo metodą galima būtų vadinti vyriausios, sovietmečiu kūrusios kartos menininkų kalba, ir čia svarbus kūrėjų amžiaus aspektas. Sigitas Geda 1985 m. rašė: „Negražus man pasaulis, kur negalima ištarti žodžio Dievas ir tauta. Vienintelis būdas gyventi – kuo nors juos pakeisti, t. y. turėti paslankiąją sąmonę. Šį terminą aš susikūriau, beje, vaikščiodamas Nidos kopose.“<sup>64</sup> Paslankioji sąmonė – kaip būdas išlikti ir kurti. O abi – *atskleidimo* ir *paslėpimo* strategijas savo spektakliuose puikiai derino Eimuntas Nekrošius, net cenzūroje gebėjęs išvelgti pozityvią pusę: „[...] tais laikais buvo normalu, jeigu kas ateidavo, išsikviesdavo ir sakydavo, kad reikia pakeisti tam tikrą sceną, epizodą, nes nepraeis. Ir jokių pykčių. Pakeisdavai, ir tiek. Nuo to spektakliai nenukentėdavo. Pavyzdžiui, kokią tiesmukišką, plakatinę sceną nuimdavai ir pakeisdavai kita. Ir išeidavo menas.“<sup>65</sup>

Kartu tai paradoksaliai lavino žiūrovus išvelgti paslėptas reikšmes, ir, kaip tvirtina teatrologė Goda Dapšytė, „vėlyvojo sovietmečio teatras jau kalbėjosi su kitokia nei režimo įtvirtinimo metais, sovietinės komuni-

<sup>62</sup> Venclova (1991), 421.

<sup>63</sup> Žr. plačiau Klyvis (2004), Dapšytė (2015), įvairiems kūrėjams skirtos monografijos.

<sup>64</sup> Kmita (2022), 177.

<sup>65</sup> Kryževičienė (2013).

kacijos ir edukacinės sistemos išlavinta publika<sup>66</sup>. Tačiau tokios sceninės kalbos suklestėjimas leidžia kelti klausimus ir dėl metaforinio teatro kaip šalutinio sistemos produkto, kuris „nebuvo sąmoningų ir kryptingų pastangų rezultatas, o buvo sukurtas ieškant alternatyvų sistemos viduje“<sup>67</sup>. Ir paradoksas – kai sovietinės cenzūros nebeliko (o tai įvyko ne anksčiau kaip 1988-aisiais<sup>68</sup>) ir teatras galėjo savo mintis reikšti be trukdžių – atvira komunikacija, tiesiai išsakomos mintys apie dabartį per rodomą jos atspindį scenoje buvo neįprastos teatro kūrėjams. Daugelyje pocenzūrinio laikotarpio spektaklių dar vis galima matyti taikomą tą patį metodą, tik jau be ketinimų vengti tiesaus kalbėjimo dėl cenzūros, o kaip esminį poetinio teatro bruožą. 2015 m. Varšuvoje statydamas Adomo Mickevičiaus „Vėlines“ Nekrošius tvirtino lenkų žurnalistei: „Tikrai eisiu asociacijų keliu. Taip dirbu ir jau nepasikeisiu.“<sup>69</sup>

Tai galima būtų vertinti ir kaip menininkų *habitus* pasireiškimą, persiduodantį kitoms kartoms: vyresnės kartos kūrėjai patys kūrė ir tvirtino ezopinę kalbą ir poetinę režisūrą; jų spektaklių žiūrovai užaugo tokios teatro kalbos aplinkoje ir iki šiol pripažįsta tokios kalbėsenos tipą kaip „tikrąjį teatrą“; o jaunesnės kartos kūrėjai buvo mokomi aukštosiose mokyklose vyresnės kartos kūrėjų ir jų metodų. Tad priskirti metaforos teatrą tik vienai kartai būtų netikslu.

Bandant užčiuopti repertuaro kaitą, svarbi tampa teksto skirtis: ar reakcijai į šiandieną pasitelkiama seniau parašyta pjesė, klasikinis siužetas, ar naujas, specialiai „čia ir dabar“ situacijai parašytas (ar perrašytas) dramaturgo darbas, iš improvizacijų radęs kolektyvinės kūrybos vaisius. Kitas dėmuo – kūrinio objektas ir tikslinė auditorija: kiek teatrui rūpi kalbėti apie visuomenę, tam tikras jos grupes, solidarizuotis su jomis, kelti joms rūpimus klausimus, o kiek – tiesiog kalbėti amžinomis bet kada

<sup>66</sup> Dapšytė (2015), 104.

<sup>67</sup> *Ibid.*, 120.

<sup>68</sup> Rimantas Kmita knygoje apie Gedą rašo: „Nors Sovietų Sąjungoje prasidėjo perestroika su demokratijos, atvirumo šūkiiais, cenzūra dirbo savo darbą toliau“ (p. 192). Kmita pateikia Gedos cenzūravimo 1987 ir 1988 m. atvejus; žr. Kmita (2022), 192–194.

<sup>69</sup> Eimuntas Nekrošius Varšuvos nacionaliniame teatre režisuos Adomo Mickevičiaus „Vėlines“, <https://www.15min.lt/kultura/naujiena/teatras/eimuntas-nekrosius-varšuvos-nacionaliniame-teatre-rezisuos-adomo-mickeviciaus-velines-283-477227> [žiūrėta 2022 11 06].

ir bet kur tinkamomis temomis. Į sceną greta įprastų bet kuriam laikui dramų ateina išnaudojami Škotijos darbininkai su anarchistinėmis idėjomis Gregory'io Burke'o „Gagarino gatvėje“ (rež. Jonas Vaitkus, Lietuvos teatro ir kino informacijos ir edukacijos centras, 2002), šalies paveikslą iš dienos interneto komentarų sudurstantys aktoriai „Lietuvos dienoje“ (rež. Cezaris Graužinis, „cezario grupė“ ir „Audronio Liugos produkcija“, 2007) ar šalį kaip tiksnią nesutarimų bombą įsivaizduojantys „Poliklinikos“ personažai (rež. Agnius Jankevičius, „Menų spaustuvė“, 2008). Politinės ištarmės, bandymai nagrinėti spektaklio meto visuomeninę situaciją, įvairius socialinio gyvenimo aspektus, atvirai kreiptis į žiūrovus, pareikšti savo poziciją scenose – tokie pavyzdžiai vis dažniau aplanko Lietuvos scenas nuo 2 dešimtmečio pradžios, o Vakarų Europoje jų buvo kur kas daugiau ir ypač padažnėja priklausomai nuo susiklosčiusios politinės situacijos (pvz., dešiniųjų politikų pergalės įvairiose šalyse 2009–2011 m., populistų politikų iškilimas JAV, klimato kaitos klausimai).

Ši buvusi neįprasta Lietuvos scenoje tendencija nagrinėti socialines, politines temas kaip pagrindines spektaklyje stiprėja. Kuo galima būtų paaiškinti tokių kūrinių gausėjimą, kokie veiksniai ir gal net įvykiai lėmė šį pokytį? Tam reikėtų peržvelgti svarbiausius teatro lauko kaitos bruožus ir įvykius, skatinusius permainas estetikos srityje.

### Estetinės prielaidos keistis

Kad galėtum bendrauti tam tikra kalba, būtina sąlyga yra girdėti pavyzdžius, suprasti juos ir bandyti kartoti, o kuo turtingesnė aplinka garsų, vaizdų ir galimybės girdėti kitų šneką, tuo geriau lavinamas gebėjimas kalbėti. Tai – apie kūdikių vystymąsi ir jų gebėjimo kalbėti lavinimą.<sup>70</sup> Scenos kalbai vystytis taip pat visada būtini pavyzdžiai – kad juos kuo preciziškiau pakartotum (japonų, kinų dinastijų teatro mokyklos) ar paneigtum, išrastum savo kalbą ir bandytum aplinkinius priversti įsiklausyti į neįprastą skambesį. Kalbos supratimas priklauso ne tik nuo kalbėtojo, bet ir nuo aplinkinių gebėjimo klausytis.

<sup>70</sup> Carey (2013).

Kaip jau minėta, iki paskutinių sovietinio režimo dešimtmečių Lietuvoje tvirčiausiai šaknis buvo įleidęs metaforinės režisūros teatras, o profesionalusis Lietuvos teatras visą sovietmetį rėmėsi Konstantino Stanislavskio sistema – kitos tiesiog nebuvo dėstomos ir praktikuojamos mokyklose ideologiniais sumetimais. Ir jei pirmas nepriklausomybės dešimtmetis bei dalis antrojo dėl stiprių pastatymų ir pripažinimo užsienyje yra laikomi Lietuvos teatro „aukso amžiumi“<sup>71</sup>, vis dėlto metaforinės kalbos svarba laisvos visuomenės sąlygomis menkėja, nes nebelieka draudžiamų temų.

Kai 1993 m. įvyko pirmasis tarptautinis teatro festivalis LIFE, jo skelbiamas šūkis „įleisti gaivaus oro“ tiksliai atspindėjo teatrinę situaciją: atsivėrusios valstybės sienos keitė pasaulėžiūrą ir testavo laisvės ribas, leido migruoti žmonėms ir prekėms, bet dar ne teatriniams dialektams, vaidybos būdams ir kitokios režisūros metodams. Lietuvos teatrų (anuomet – beveik tik valstybinių) atstovai festivalį sutiko ne tik santūriai, bet ir kaltindami jį žudant Lietuvos scenos meną: „Nelaimingiausi, atrodo, buvo Lietuvos teatrai, kurių irgi tada būta ne per daug. Daugiausia valstybiniai. [...] ėmė skliti nerimo garsai: kad LIFE kasa duobę Lietuvos teatrui, kad LIFE susigrobs visus žiūrovus ir Lietuvos teatrams nieko neliks, o jau pinigus tikrai susigrobs visus.“<sup>72</sup> Šis faktas šiandien tik liudija, kaip stipriai buvo priešnamasi kitokiai estetikai, drauge – o gal pirmiausia? – baiminantis dėl finansinio nestabilumo (nepaisant to, kad pirmosios LIFE laidos buvo įgyvendinamos neturint jokios valstybės paramos, ir tai festivalio rengėjai itin akcentuodavo). Kartu tai buvo ir varžybos dėl galios pozicijų, ypač susvyravus valstybės teatrų monopolijai, kai festivalis ėmė taikyti vadybos abėcėlę – ir mokyti jos kitus teatrus.<sup>73</sup>

LIFE buvo reikšmingas to meto žiūrovams, tiek pristatydamas iškilus pasaulio teatro kūrėjus, tiek ir supažindindamas su kitokiais kūrybos praktikomis, vaidybos mokyklomis. Jei šiandieniai jaunesnių kartų kūrėjai nematė tų spektaklių, vis dėlto galima būtų įtarti grandininės reakcijos padarinius: LIFE atvežamas menas griovė ideologijų suformuotas

<sup>71</sup> Plačiau apie to meto reiškinius ir tendencijas žr. Mūsų teatro istorijos (2015).

<sup>72</sup> Oginskaitė (2018), 6.

<sup>73</sup> *Ibid.*

ribas, neakivaizdžiai savo pristatomais pavyzdžiais ruošė būsimus dėstytojus, kritikus, prodiuserius ir drauge žiūrovus, kurie į festivalį stulbinamu greičiu išpirkdavo tuomet itin brangius (3–10 JAV dolerių) bilietus.<sup>74</sup>

Tačiau ne tik festivalis, buvęs vienas ryškiausių teatrinių įvykių pirmąjį nepriklausomybės dešimtmetį, bet ir atsivėrusios sienos, besiplėtojantys tarptautiniai ryšiai, užsienio prodiuserių vizitai<sup>75</sup> į Lietuvos kūrėjų, pirmųjų prodiuserių galvas ir scenas pamažu atnešė naujų kūrybinių vėjų ir kitokio mąstymo. Greta festivalių rengtos laboratorijos, seminarai siūlė kitokios aktorių vaidybos ir buvimo scenoje metodus, trupės nepriklausomybės ir kūrėjų pozicijos manifestavimo galimybe.<sup>76</sup>

LIFE su savo aiškia misija pristatyti garsius scenos vardus ir naujus scenos fenomenus nutrūko 2001 m., o jau nuo 1999-ųjų kitokią, aktyviai šviečiamąją, teatrų angažuojančią misiją buvusios Vilniaus spaustuovės erdvėse bando kurti Audronio Liugos vadovaujamas teatro forumas „Naujosios dramos akcija“. Pristatyti naujas lietuvių ir užsienio autorių pjeses buvo įtraukiami kone visi aktyvesni Lietuvos scenos kūrėjai. Greta to „per dešimtmetį nuo komunizmo ir Berlyno sienos griūties atsirado nauji teatrinės traukos taškai ir vardai, naujas eksperimentinių (alternatyvių) festivalių, laboratorijų ir akcijų žemėlapis“<sup>77</sup>. Iš to žemėlapio buvo išrenkami nedidelių trupių, naujos dramaturgijos, nepriklausomo teatro kūrėjų darbai, Lietuvai pristatyta ir vietiniams teatrams „instaliuota“ britų *in yer face* drama (atidėkime į šalį klausimą, kiek tai buvo aktualu mums patiems, o kiek tai buvo europinė mada), rusų „naująjį

<sup>74</sup> *Ibid.*, 4.

<sup>75</sup> Šiuo požiūriu paminėtini asociacijos THEOREM, telkusios progresyviausius Europos teatrų ir festivalių, vizitai 1998 m. į Rytų Europos šalis: prodiuseriai ne tik įvertino mūsų kūrėjus, bet ir paskatino koprodukcijas su svarbiomis Vakarų Europos scenomis ir renginiais. Apie asociaciją žr. Artfactories (2003).

<sup>76</sup> Ypač išsiskyrė Didžiosios Britanijos Karališkojo nacionalinio teatro laboratorija, rengta Vilniaus menininkų namuose 1992 m., kurioje su garsiais Lietuvos aktoriais, režisieriais, scenografais ir dramaturgais dirbo ne mažiau garsūs aktoriai Antony Sheras, Annabel Arden, Juliet Stevenson, dramaturgas Nicky Wrightas, dailininkė Alison Chitty. Sheras tai aprašė savo biografijoje „Beside Myself. An Actor's Life“ (2010), 229. Sesijos svarbą kūrėjams liudija ir faktas, kad ją savo kūrybinėje biografijoje mini ir Gintaras Varnas; žr. <https://kamane.lt/Kurejai/Personalijos/Gintaras-Varnas-rezisierius>.

<sup>77</sup> Vasinauskaitė (2018), 18.

sentimentalizmą“ reprezentavo dramaturgas ir atlikėjas Jevgenijus Griškovecas, postdraminio teatro principus – flamų trupė „Needcompany“; buvo rengiamos diskusijos, plėtėsi šalių geografija ir estetinio patyrimo laukas. Vis dėlto dėl paties renginio laboratorinio modelio (teatrai stato jiems festivalio rengėjo padalytas pjeses ir parodo eskizus, kai kurie jų vėliau virsta repertuaro dalimi) ir cechinio uždarmo (nemažą žiūrovų dalį sudarė patys kūrėjai) šis forumas neplėtė publikos rato, nesulaukė didesnio socialinio ar finansinio palaikymo ir baigėsi 2011 m.

Dar nuo 1997 m. organizuojamas „Naujasis Baltijos šokis“ – didžiausias šiuolaikinio šokio festivalis Baltijos šalyse – kasmet pristatydamo garsias užsienio trupes, greta jų atrasdamas vietos lietuvių debutams. 1999 m. tose pačiose buvusiose „Tiesos“ spaustuvės patalpose, būsimoje „Menų spaustuvėje“, Audronis Imbrasas pradėjo rengti šiuolaikinio šokio festivalį „Vilniaus šokio spaustuvė“. Kaip „Naujosios dramos akcijos“ forumas „reiškė bendrumą ir alternatyvą, dėmesingumą ir palaikymą tų, kurie, vaidindami ant betoninių grindų, įsivaizdavo esą scenoje“<sup>78</sup>, taip ir šokio bendruomenės telkimas buvo svarbus šio meno krypties ir plėtrai. Turint omenyje šiuolaikinio šokio, ilgus metus ignoruotos ir tik mėgėjams priskirtinos meno srities situaciją, šie festivaliai buvo reikšmingi žingsniai ne tik plėsti, lavinti publiką ir pačius atlikėjus, bet ir kultūros politikoje įrašyti šokį greta kitų meno sričių.

Festivalių įtaką vietiniams kūrėjams puikiai iliustruoja šokėjos Agnės Ramanauskaitės prisiminimai apie „Naująjį Baltijos šokį“:

Tuo metu man buvo nesuprantama, kaip išvis tai galima vadinti šiuolaikiniu šokiu ar teatru? Supratimas neatėjo staiga vieną dieną, tai vyko bėgant metams ir tam įtakos turėjo spektakliai, matyti tarptautiniuose festivaliuose.

Kuo daugiau matai skirtingų spektaklių iš kuo įvairesnių pasaulio šalių, tuo labiau plečiasi akiratis, nebe taip bijai rizikuoti ir kurti, nes esi matęs ir didesnių „nesąmonių“ [...] tai, kas vyko būtent tuo metu visame pasaulyje, kas populiariau, kas madinga, kas keitėsi, kaip keitėsi – šiais klausimais festivalis buvo pats geriausias mokytojas. Šviečiamoji programa ne tik paprastiems žiūrovams, bet ir mums, profesionalams.<sup>79</sup>

<sup>78</sup> *Ibid.*, 21.

<sup>79</sup> Stumbrys (2018), 28.

Festivaliui kaip būtinybei lavinti žiūrovus savotiškai antrina 2004 m. pradėto rengti tarptautinio festivalio „Sirenos“ tarybos vadovas režisierius Oskaras Koršunovas. „Šiuolaikinio žiūrovo poreikiai negali formuotis be tos įvairovės, kurią suteikia tik festivaliai“<sup>80</sup> – skelbia jis įžanginiame žodyje festivalio buklete. „Sirenos“ savo programai nusakyti pasirenka medicininės metaforas: išjudinti nesisteminę fragmentišką teatrinę vyksmą „pajėgtų tik kasmetinis tarptautinis festivalis, įpildamas į merdintį kūną šviežio kraujo“. Festivalio meno vadovė Elona Bajorinienė konstatuoja, kad po paskutinio LIFE 2000 m. „Lietuvoje akivaizdžiai sutriko teatrinų mainų apykaita [...] „Sirenų“ sumanytojai viliasi, kad kūrybinės idėjos vėl ims cirkuliuoti abiem kryptimis – ne tik iš Lietuvos, bet ir į Lietuvą“<sup>81</sup>. Drauge pabrėžiamas ne užsidarymas laboratorijose, o kontaktai su Rytų ir Vidurio Europos kūrėjais, susiformavusi „naujausia geopolitinė realybė“ (turima omenyje Lietuvos priėmimas į ES ir NATO) ir ypač akcentuojama naujos publikos būtinybė. Todėl padedant Kultūros rėmimo fondui ir Vilniaus miesto savivaldybei bei privatiems rėmėjams pirmojoje festivalio laidoje atsiranda ką tik iškilę garsūs „naujosios Europos“ vardai – latvis Alvis Hermanis su spektakliu „Ilgas gyvenimas“ ir Lenkijos kūrėjas Krzysztofą Warlikowskis su spektakliu „Apvalytieji“ – ir ne mažiau paveikiu šio pilietiškai aktyvaus kūrėjo susitikimu su visuomene.<sup>82</sup>

Antroje „Sirenų“ laidoje aiškiai įvardijama kryptis – socialinis teatras, nes „Rytų Europos teatro tradicija neturi stipraus socialinio teatro geno. Todėl jis čia tik įdomesnis ir reikalingesnis – kaip injekcija, stiprinanti ir visuomenės, ir teatro imuninę sistemą“ – rašo įžanginiame žodyje Bajorinienė.<sup>83</sup> Čia vengrų režisierius Árpádas Schillingas spektakliu „Blackland“ brutaliai atakuoja savo vyriausybę, „Rimini Protokoll“ siūlo spektaklį su atleistais iš darbo oro bendrovės darbuotojais „Sabonation, arba Eikite namo ir sekite žinias“, Rodrigo Garcia surengia totalinį

<sup>80</sup> Sirenos (2004), Oskaras Koršunovas.

<sup>81</sup> Sirenos (2004), Kodėl teatro festivalis?

<sup>82</sup> „Warlikowskis kalbėjo apie savo, kaip menininko, atsakomybę ir būtinybę atsiliepti į holokausto tragediją Lenkijoje. Mūsų platumose toks angažavimasis buvo visiškai netikėtas. Ypač toks giliai asmeniškasis, be lašo deklaratyvumo“ – apie „Sirenas“ rašė teatro kritikė Alma Braškytė; žr. Braškytė (2018), 23.

<sup>83</sup> Sirenos (2005), 7.

performansą didžiojoje Nacionalinio teatro scenoje, į jį įtraukdamas ir visą žiūrovų salę. Vėlesnėse festivalio laidose pristatomos išskirtinės Europos postdraminio teatro figūros, tokios kaip Janas Fabre, Heineris Goebbelsas, Romeo Castellucci, belgų teatras LOD, estų „No99“, tarp-tautinė trupė „Gob Squad“ ir kitos. Tai jau didelio masto, plačiai nuskambėję spektakliai, keliantys pilietiškumo, menininko pozicijos klausimus. O greta jų organizuojamos Jerzy'io Grotowskio, Tadashi Suzuki sistemų ir kitų kūrėjų laboratorijos, rengiamos diskusijos. Galbūt tai nėra lemian-tys veiksniai mokytis kitokios kalbos ar kurti naujo teatro manifestus, bet šie lašeliai įkvepia kūrėjus ir judina vandenį.

Prie išvardytų reikėtų pridėti dar keletą tarptautinių Lietuvos festi-valių, iš kurių seniausias, trunkantis iki šiol yra nuo 1988 m. šokio teatro „Aura“ kasmet rengiamas to paties pavadinimo šiuolaikinio šokio festi-valis Kaune. Klaipėdoje ir Vakarų Lietuvoje nuo 2005 m. vyksta inter-disciplininis festivalis „Plartforma“, pristantis tiek šiuolaikinį šokį, tiek gatvės teatrą, instaliacijas ir kitas menininkų raiškas. Visų šių festivalių funkcija, pagal Klaico pasiūlytą klasifikaciją, būtų kompensacinė.<sup>84</sup> Tai bene seniausia XX a. susikūrusių didžiųjų Europos festivalių (Edinburgo, Avinjono, „Holland“ festivalio Amsterdame) prisiimta užduotis – pasiū-lyti publikai įvairialypę tarptautinę programą, kurios jie negalėjo pama-tyti įprasto sezono metu. O kartu pateikti naujų sceninių metodų, kalbų, stilistikos panoramą. Bet jei kituose Europos festivaliuose tvirtinami ry-šiai su tam tikromis šalimis (pvz., Avinjone aktyviai pristatomas buvusių Prancūzijos kolonijų menas, Briuselio festivalis „Kunstenfestivaldesarts“ bendradarbiauja su vietinėmis migrantų bendruomenėmis), Lietuvoje nuo pat LIFE rengiamos laboratorijos vietiniams teatro kūrėjams, pažin-dinama su kitokiais kūrybos metodais, t. y. festivaliai vykdo akivaizdžiai šviečiamąją funkciją, kompensuodami ir mokymo programų spragas. Drauge užsienio ekspertams pristatomi ir vietiniai kūrėjai, taip tvirtinant naujus vardus tarptautinėje teatro rinkoje, – tad festivaliai imasi ir plėtros (angl. *developmental*) funkcijos.<sup>85</sup>

<sup>84</sup> Klaic (2012), 137.

<sup>85</sup> *Ibid.*, 138.



Teatro menui vystytis svarbi yra teorinė, refleksijų dalis. Lietuvos scenos menų studijos kasmet pasipildo kūrėjų monografijomis ar solidžiais Lietuvos teatro istorijos tomiais, tačiau akivaizdžiai stokojama šiuolaikinių pasaulio teatrologijos įžvalgų. Norėdama bent kiek užglaistyti šią didžiulę spragą 2010 m. „Menų spaustuvė“ išleido vienos svarbiausių Europoje to dešimtmečio knygos – Hanso-Thieso Lehmanno „Postdraminis teatras“<sup>86</sup> – vertimą lietuvių kalba. Joje ne tik fiksuojamas naujas teatro vystymosi etapas ir išsamiai aptariami ryškiausi postdraminės krypties Vakarų teatro kūrėjai ir jų metodai. Tai – ir svarbus teorinės teatro minties pavyzdys, pastarųjų dešimtmečių scenos meną ir filosofiją sumuojanti panorama, kartu pažindinanti Lietuvos žiūrovus su atsirandančiais naujos scenos kalbos kūriniais.

2013 m. lietuvių kalba išleista dar viena svarbi teatro tyrimų knyga – vokiečių teatrologės Erikos Fischer-Lichte „Performatyvumo estetika“<sup>87</sup> pristatė skaitytojams Lietuvos scenos menų sferoje tuomet mažai girdėtą performatyvumo fenomeną ir jo teorinius bei istorinius aspektus. Sunku būtų įrodyti šių knygų tiesioginę įtaką lietuvių kūrėjų scenos darbams, bet Lietuvos kritikų refleksijose neabejotinai pagausėjo šiose studijose pasiūlytų teorinių prieigų.

Su nepriklausomos valstybės atkūrimu atsivėrė ne tik sienos – tapo pasiekiami anksčiau sunkiai gaunama informacija. Dešimtas dešimtmetis sutapo su technologine revoliucija, interneto teikiamos paslaugos suaktyvino informacijos ir komunikacijos apykaitą. Tai savo ruožtu pagreitino šalies kūrėjų įsiliejimą į europinius įvairių organizacijų ir menininkų tinklus, suteikė galimybę tobulinti savo žinias svetur, keliauti į vasaros stovyklas, įvairias kitose šalyse rengiamas laboratorijas. Šiuo požiūriu ypač aktyvus yra šokio laukas, kurio atstovai vyksta į Vienoje rengiamą „Impulstanz“ festivalį su daugybe laboratorijų, nuo 2002 m. savo kūrybą pristato tarptautinėje šokio mugėje „Tanzmesse nrw“ Diuseldorfe<sup>88</sup> ir

<sup>86</sup> Lehmann (2010).

<sup>87</sup> Fischer-Lichte (2013).

<sup>88</sup> „Tarptautinėje šokio mugėje Diuseldorfe – dėmesys Lietuvos šokėjams“, skelbia LŠIC informacija, <http://dance.lt/new/2014/09/22/tarptautineje-sokio-mugeje-diuseldorfe-demesys-lietuvos-sokejams/>.

kt., studijuoja prestižiškiausiose Europos šiuolaikinio šokio mokyklose „P.A.R.T.S.“ Briuselyje, „Codarts“ universitete Roterdame, Liono nacionalinėje konservatorijoje ir kt. Tai – tiesioginė kitų mokyklų ir paskirų mokytojų įtaka.

Greta to neabejotinai veikia ir netiesioginės inspiracijos. 2005 m. pasauliniame tinkle startuoja „Youtube“ platforma, vėliau pagreitį įgautą 2004 m. sukurtas „Vimeo“ kanalas, labiau pritaikytas besidomintiems menu, čia dedami spektaklių įrašai ir jų ištraukos. Tai tampa didžiule enciklopedija ir šiandien daugeliui savaime suprantamu informacijos šaltiniu, tad būtų klaida ignoruoti šiuos fenomenus ir jų įtaką, tačiau jie reikalautų atskiro tyrimo.

Sociologas Manuelis Castellsas, 1996 m. analizuodamas internetą kaip vieną tuomet tik besivystančių informacijos kaupimo ir dalijimosi priemonių, teigė, kad pasaulinis tinklas „sudaro sąlygas lygiateisio bendravimo principu mezgti silpnus saitus su svetimais žmonėmis“. Castellsas numatė, kad nors ir silpni, tie saitai leidžia bendrauti skirtingų socialinių charakteristikų žmonėms ir išplečia visuomeniškumo sritį. O net ir būdamos virtualios, bendruomenės „yra stipresnės nei paprastai apie jas mano stebėtojai“<sup>89</sup>.

Todėl socialiniai tinklai veikia ne tik juose esančius – tai yra dar vienas svarbus faktorius, keičiantis pačią būtį ir jos suvokimą, o per kūrejus – ir scenos estetiką bei režisūrinius sprendimus. Antrosios kartos žiniatinklio (*Web 2.0*), dar vadinamo „dalyvavimo tinklu“ (angl. *participatory web*), sukūrimas 1999 m. internetą pavertė dinamiška bendravimo priemone, ėmė skatinti dalyvavimo kultūrą, pateikė atitinkamam vartotojui pritaikomą turinį ir bendradarbiavimo platformas, sukūrė galimybes vartotojams telktis į bendruomenes.

Šiandien teatro krypties pokytis akivaizdus: minimas dalyvavimo teatras, režisierių interaktyvūs sprendimai, tiesioginės patirties (kitaip – imersinis) teatras, tiesioginės transliacijos spektaklių metu, įvairios medijos bei kitos XXI a. technologinės naujovės. Nors visiškai naujais fenomenais to negalima būtų vadinti, tokių reiškinių užuomazgas, tik pa-

<sup>89</sup> Castells (2005), 355.

sitelkus kitas technologijas, galima rasti ir ankstesniuose dešimtmečiuose ar net šimtmečiuose. Fischer-Lichte, analizuodama ne tik 2001 m. Franko Castorfo spektaklius, bet ir prieš šimtą metų buvusį Erwino Piscatoro teatrą, tokį žiūrovo aktyvinimą apibūdina kaip teatro politiško estetiką, nes per medijas ir jų „dabartiškumą“ salė ir scena susijungia į vieną erdvę.<sup>90</sup> Tai signalizuoja ir apie aktyvesnę visuomenę.

Šių svarbų pokytį pastebi ir vokiečių meno teoretikė Dorothea von Hantelmann, remdamasi vokiečių sociologu Gerhardu Schulze ir jo studija „Patirties visuomenė“ (1992). Schulze'ė teigia, kad pokario deficito visuomenei XX a. 7–8 dešimtmečiais virtus gausos visuomenė, aktualesnė tapo ne materialinės gėrybės, o patirtys ir jų pasirinkimai; statuso ženklą – materialų objektą ėmė keisti subjektyvūs patyrimai (ritualai, parodomasis vartojimas) ir intersubjektyvūs santykiai. Drauge vertybinės nuostatos (nuo materialių gėrybių iki parodomąjo vartojimo ir vėliau – patirčių vaikymosi) žymi ir visuomenės raidą iš feodalinės į aristokratiškąją, vėliau – buržuazijos – iki šiandieninės demokratijos. Meno sferoje, priduria von Hantelmann, imamas akcentuoti dėmesys jį suvokiančiam, patiriančiam subjektui.<sup>91</sup> Todėl muziejai keičia konceptualiuosius kuratorystės sprendinius į patirtinius išbandymus lankytojams. Pastarieji 25–30 metų Lietuvoje taip pat žymėjo kelią iš deficito visuomenės į gausos, ir dabar greta medžiagiško pasaulio gėrybių formuojamas patyrimo troškulytis ir jo mados. Jei, pasak von Hantelmann, vizualiajame mene tai galima nesunkiai sujungti (įsigyti paveikslai kaip turtas ir investicija siūlo ir patirtį juos kontempliuoti), scenos menuose individualus patyrimas yra laikinas ir negali būti įgytas, bet jis taip pat svarbus, nes žiūrovai kviečiami prisijungti ir savo veiksmis kurti „nuosavą“ spektaklį. Ir šiandien siūloma žanrų įvairovė ir patirtys kelia patiems teatro kūrėjams klausimą, kiek tai susiję su tiesiog naujos formos įsisavinimu, novatorystės teigimu, o kiek teatras visiems, esantiems vieną vakarą bendroje erdvėje, siūlo spręsti visuomenei reikšmingas užduotis.

<sup>90</sup> Fischer-Lichte (2011), 125–139.

<sup>91</sup> Hantelmann (2014).

## Išvados

Pierre'o Bourdieu aprašytame kultūrinės produkcijos gamybos mechanizme meno laukas veikia galios lauke, o jie abu gaubiami valdančiojo poliaus klasinių santykių lauko.<sup>92</sup> Menininkų ar meno institucijų autonomija yra iliuzinė ir itin trapi. Kaip tik čia ir išsiskiria santvarkos kaitos raiškos, kokias teigia meno laukas ir galios laukai. Pirmieji rungtyniauja ir kaunasi dėl estetinių ribų (lauko riba, kaip teigė Bourdieu, ir yra kovos objektas<sup>93</sup>, t. y. pirmoji atsikovojamą ar užgrobiamą teritoriją dalis), o galios lauke esantieji tiesiog kuria sąlygas pirmiesiems būti arba ne. Žinoma, čia galima svarstyti apie tradicijų ir palikimo perėmimą, kurį laimi jau „įšventintieji“, t. y. pripažinti menininkai, disponuojantys pirmiausia savo socialiniu kapitalu (kuris jiems ir padeda išlikti). Tačiau per 30 nepriklausomybės metų galima stebėti kintančią kovos dėl pripažinimo dinamiką: pirmajame dešimtmetyje estetika ir buvo kovos objektas – kovos ne vien dėl estetikos, bet ir dėl pačios nepriklausomo / nepripažinto menininko sampratos ir teisės jam egzistuoti. Estetika buvo būdas pareikšti savo poziciją, net būnant visiškai neautonominėje erdvėje (Oskaro Koršunovo „P. S. byla OK“ Valstybiniame akademiniam dramos teatre).

Vėlesniais dešimtmečiais vyko susidūrimai vienoje plotmėje – įsisteigusios trupės savo skaičiumi ir pozicijų raiška jau vertė neįmanoma ignoravimo taktiką, kurią ilgą laiką joms taikė valdantysis polius. Estetiniai pokyčiai ir ieškojimai tapo pačių meno lauko kūrėjų (gamintojų) varžymosi objektu, ir čia galima būtų kalbėti apie stabilesnes šio lauko ribas: nebereikia įrodinėti savo teisės egzistuoti tame lauke, įšventintieji menininkai pripažįsta pradedančiųjų autonomiją, pateikiama stilių įvairovė sukuria demokratijos ir tolerancijos vaizdą. Tačiau sukurtos minimalios sąlygos egzistuoti kuria iliuziją apie rūpinimąsi menininkais (tai valdančiajai klasei yra labai svarbu), šie nustoja reikšti stipresnes pozicijas, stabilumas virsta stagnacija, o nepriklausomų menininkų sukauptas kultūrinis kapitalas netampa nei socialinis, nei ekonominis, ir visa tai leidžia valdantiems poliams toliau tvirtinti savo galias.

<sup>92</sup> Bourdieu (2011), 283–284.

<sup>93</sup> *Ibid.*, 289.

## Publikuoti šaltiniai

- Amnesty International*. Belarus: Sweeping closure of dozens of NGOs as the crackdown on civil society continues. Amnesty International, 2021 07 23, [www.amnesty.org/en/latest/press-release/2021/07/belarus-sweeping-closure-of-dozens-of-ngos-as-the-crackdown-on-civil-society-continues](http://www.amnesty.org/en/latest/press-release/2021/07/belarus-sweeping-closure-of-dozens-of-ngos-as-the-crackdown-on-civil-society-continues).
- Ar užtikrinama efektyvi teatrų ir koncertinių įstaigų veikla, *Valstybės kontrolė*, 2018, <https://www.valstybeskontrolė.lt/LT/Product/Download/3646>.
- Atviros Lietuvos fondas, 2023, <https://olf.lt/apie/istorija/>.
- Grašienė Rima, Ramelis Sigitas, *Lietuvos dramos teatrų premjerinių spektaklių programos 1991–2000*, Vilnius: Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus, 2007.
- Juridinių asmenų prašymų pripažinti profesionaliojo scenos meno įstaiga registras, Kultūros ministerijos archyvas, 2022.
- Kultūros įstaigų veikla, 2021, <https://osp.stat.gov.lt/lietuvos-svietimas-kultura-ir-sportas-2021/kulturos-istaigu-veikla>.
- Lietuvos kultūros tarybos archyvas, 2022.
- Lietuvos kultūros tarybos ataskaita visuomenei 2021, [www.ltk.lt/apie-ltk/2021-m-ltk-ataskaita-visuomenei](http://www.ltk.lt/apie-ltk/2021-m-ltk-ataskaita-visuomenei).
- Lietuvos Respublikos 2019 metų valstybės biudžeto ir savivaldybių biudžetų finansinių rodiklių patvirtinimo įstatymas, <https://e-seimas.lrs.lt/portal/legalAct/lt/TAD/bdd75970fe1711e89b04a534c5aaf5ce>.
- Lietuvos Respublikos 2022 metų valstybės biudžeto ir savivaldybių biudžetų finansinių rodiklių patvirtinimo įstatymas, [www.e-tar.lt/portal/lt/legalAct/74091770632711eca9ac839120d251c4/asr](http://www.e-tar.lt/portal/lt/legalAct/74091770632711eca9ac839120d251c4/asr).
- Lietuvos Respublikos kultūros ir sporto rėmimo fondo įstatymas, 1998, <https://e-seimas.lrs.lt/portal/legalAct/lt/TAD/TAIS.65628?jfwid=mg301ugyo>.
- Lietuvos Respublikos Seimo nutarimas „Dėl Lietuvos kultūros politikos kaitos gairių patvirtinimo“, 2010, <https://e-seimas.lrs.lt/portal/legalAct/lt/TAD/TAIS.377620>.
- Lietuvos Respublikos teatrų ir koncertinių įstaigų įstatymas, 2004 m. birželio 1 d., <https://e-seimas.lrs.lt/portal/legalAct/lt/TAD/TAIS.235372?jfwid=idkbbm8kox>.
- lrytas.lt*, Teatralų pasipiktinimą sukėlęs projektas bus taisomas, [www.lrytas.lt/kultura/meno-pulsas/2014/12/05/news/teatralu-pasipiktinima-sukeles-projektas-bus-taisomas-4319488](http://www.lrytas.lt/kultura/meno-pulsas/2014/12/05/news/teatralu-pasipiktinima-sukeles-projektas-bus-taisomas-4319488).
- lrt.lt*, 2012, [www.lrt.lt/naujienos/kultura/12/6946/kauno-dramos-teatrui-nacionalinio-teatro-statusas](http://www.lrt.lt/naujienos/kultura/12/6946/kauno-dramos-teatrui-nacionalinio-teatro-statusas).
- Menų spaustuvė, 2002, [www.menuspaustuve.lt/lt/apie-mus/istorija/2002](http://www.menuspaustuve.lt/lt/apie-mus/istorija/2002).
- Scenos meno kritikų asociacija, *Lietuvos teatras skaičiais 2019 m.*, [smka.lt/activity/2019-3](http://smka.lt/activity/2019-3).

- Sirenos, Tarptautinis Vilniaus teatro festivalis „Sirenos“, katalogas, 2004.  
 Sirenos, Tarptautinis Vilniaus teatro festivalis „Sirenos“, katalogas, 2005.  
 Valstybės kontrolė, *Ar užtikrinama efektyvi teatrų ir koncertinių įstaigų veikla*, 2018 09 28, <https://www.valstybeskontrolė.lt/LT/Product/Download/3646>.

## Literatūra

- Artfactories (2003), [www.artfactories.net/Theorem-East-west.html](http://www.artfactories.net/Theorem-East-west.html).
- Balandytė Jolita, Aktyvūs ir kūrybingi. „Trečiojo sektoriaus“ kronika, *Meno aritmetika. Kultūros vadyba Lietuvoje*, sudarė Edmundas Žalypys, Vilnius: Tyto alba, 2007, p. 280–281.
- Bauman Zygmunt, *Kultūra takiojoje modernybėje*, Vilnius: Apostrofa, 2015.
- Biliūnaitė Agnė, Galimybė Europoje: kūrybinės industrijos ir regioninė plėtra, *Literatūra ir menas*, 2005 12 16.
- Bourdieu Pierre, Passeron Jean-Claude, *La reproduction: Éléments d'une théorie du système d'enseignement*, Paris: Les Éditions de minuit, 1970.
- Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Éditions du Seuil, 1992.
- Bourdieu Pierre, *Les structures sociales de l'économie*, Paris: Éditions du Seuil, 2000.
- Bourdieu Pierre, Kultūrinės produkcijos laukas, arba Atvirkščias ekonomikos pasaulis, *XX amžiaus literatūros teorijos*. Chrestomatija aukštųjų mokyklų studentams, I d., Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011, p. 273–328.
- Braškytė Alma, Asmeninio žvaigždyno konsteliacijos, arba 14 meilės rašelių kasmetiniam oro ir gyvenimo sutankėjimui, *Teatro žurnalas*, 2018, Nr. 9–10.
- Carey Bjorn, Talking directly to toddlers strengthens their language skills, Stanford research shows, *Stanford University News*, 2013 10 15, <https://news.stanford.edu/news/2013/october/fernald-vocab-development-101513.html>.
- Castells Manuel, *Tinklaveikos visuomenės raida. Informacijos amžius. Ekonomika, visuomenė ir kultūra*, I t., Vilnius: Poligrafija ir informatika, 2005.
- Dapšytė Goda, *Sovietinės cenzūros poveikis Lietuvos teatro diskurso raidai*, daktaro disertacija. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2015.
- Fischer-Lichte Erika, Gdy wylania się nieprzewidziane. Łączenie estetycznego z politycznym, *Amalgamaty sztuki. Intermedialne uwikłania teatru*, Gdansk: Fundacja Teatrum Gedanense, 2011.
- Fischer-Lichte Erika, *Performatyvumo estetika*, Vilnius: Menų spaustuvė, 2013.
- Hantelmann Dorothea von, The Experiential Turn, *Walker Art Center*, 2014, <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/>.

- Jauniškis Vaidas, *Romantika baltomis apykaklėmis, Pažymėtos teritorijos*, Vilnius: Tyto alba, 2005, p. 213–227.
- Jauniškis Vaidas, *Matrix: Reloaded, Contemporary Lithuanian Theatre. Names and Performances*, Vilnius: Tyto alba, 2019, p. 143–150.
- Klaic Dragan, *Resetting the Stage. Public Theatre Between Market and Democracy*, Bristol, UK/Chicago, USA: intellect, 2012.
- Kliviš Edgaras, *Metaforinio teatro poetika. 8–9 dešimtmečių Lietuvos teatro režisūra: tekstai ir kontekstai*, daktaro disertacija, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2004.
- Kmita Rimantas, *Ugnies giesmės. Tūkstantis Sigitos Gedos veidų*, Vilnius: Tyto alba, 2022.
- Kregždaitė Rasa, *Nevalstybinių teatro trupių formavimasis nepriklausomoje Lietuvoje*, magistro baigiamasis darbas, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2015.
- Kryževičienė Jolanta, E. Nekrošius: be publikos mes tučiuojau mirtume, *lrt.lt*, 2013, [www.lrt.lt/naujienos/tavo-lrt/15/8438/e-nekrosius-be-publikos-mes-tuctuojau-mirtume](http://www.lrt.lt/naujienos/tavo-lrt/15/8438/e-nekrosius-be-publikos-mes-tuctuojau-mirtume).
- Lehmann Hans-Thies, *Postdraminis teatras*, Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.
- Mūsų teatro istorijos II: aukso amžius? *Menų faktūra*, 2015 04 16, [www.menufaktura.lt/?m=1052&s=66253](http://www.menufaktura.lt/?m=1052&s=66253).
- Stanevičiūtė Rūta, Tarptautinio politinio konteksto raida, Makselis Rasius, Stanevičiūtė Rūta, Bajorinienė Elona, *Lietuvos kultūros politikos modelio sukūrimas. Lietuvos kultūros politikos formavimo perspektyvų analizė*, 2018, p. 61–77, [www.kulturostyrimai.lt/wp-content/uploads/2018/04/Lietuvos-kult%C5%ABros-politikos-modelis.-Lietuvos-kult%C5%ABros-formavimo-perspektyv%C5%B3-analiz%C4%97.pdf](http://www.kulturostyrimai.lt/wp-content/uploads/2018/04/Lietuvos-kult%C5%ABros-politikos-modelis.-Lietuvos-kult%C5%ABros-formavimo-perspektyv%C5%B3-analiz%C4%97.pdf).
- Stumbrys Albinas, Agnė Ramanauskaitė: „Festivalis buvo geriausias mokytojas“, *Teatro žurnalas*, 2018, Nr. 9–10.
- Trilupaitytė Skaidra, Kūrybinės industrijos: nauja kultūros politikos galimybė ar naujosios ekonomikos ideologija?, *Kultūros barai*, 2009, Nr. 5.
- Trilupaitytė Skaidra, Kiekvienas yra menininkas? Kritinės pastabos apie postmoderniąją kūrybiškumo sampratą, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Nr. 72: *Kultūros vadyba ir kultūros politika: kūrybingos veiklos modeliai*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2014.
- Vasinauskaitė Rasa, NDA, arba Kitokio teatro laikas, *Teatro žurnalas*, 2018, Nr. 9–10.
- Venclova Tomas, *Vilties formos*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1991.

## Changes in the Lithuanian Performing Arts Field: Causes and Assumptions

### *Summary*

The research is based on Pierre Bourdieu's theory of *champs* and analyses the changes in the structure and aesthetics of the Lithuanian performing arts field over the past 30 years. Cultural field has been heavily influenced by the more powerful political and economic field, and this was particularly obvious in the late 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries across the whole Eastern Europe after the fall of iron curtain. NGOs have been constantly contesting for their place and have become very important players on the international level. They have built networks, developed national cultural strategies, established festivals and other art events, and those initiatives have fundamentally changed the aesthetics of the theatre and dance fields. However, the minimal conditions for existence that have been provided for NGOs create the illusion that the prevailing powers care for artists. Then the artists cease to be strong voices, stability turns into stagnation, and the cultural capital accumulated by independent artists does not become a social or economic one, allowing the ruling poles to further consolidate their power. The text presents statistics related to the changes in the field and compares Lithuanian cultural policies with the European trends of the time.

Keywords: field, Bourdieu, NGO, Klaic, Aesopian language, festival, LIFE, *Sirenos*