

Renata Semaškienė

Vilniaus senasis teatras

Vilniaus senojo teatro tapatybės paieškos dviejų istorinių lūžių akivaizdoje

Straipsnyje analizuojama Vilniaus senojo teatro (1986–2022 m. Lietuvos rusų dramos teatro) tapatybės kaita dviejų esminių istorinių lūžių – 1990 m. Lietuvos nepriklausomybės atkūrimo ir 2022 m. Rusijos karo prieš Ukrainą – kontekste. Remiantis institucijos istorine raida ir repertuaro pokyčiais, nagrinėjama, kaip geopolitinės aplinkybės veikė teatro savivoką, kalbinę orientaciją ir kūrybinius pasirinkimus. Aptariamas teatro virsmas iš sovietinės inercijos veikimo modelio į daugiakalbę, sociopolitiškai angažuotą ir vertybiškai apibrėžtą kultūros instituciją. Straipsnyje taip pat svarstoma, kaip postkolonijinės ir posovietinės tapatybės konfliktai formuoja teatro santykį su auditorija, kultūros politika ir meninės autonomijos samprata.

Reikšminiai žodžiai: Vilniaus senasis teatras, Lietuvos rusų dramos teatras, kultūros politika, teatro tapatybė, geopolitiniai lūžiai

Teatras – tai ne tik meninės kūrybos forma, bet ir galingas visuomeninių, politinių bei kultūrinių procesų reflektorius. Jis veikia kaip kolektyvinės vaizduotės instrumentas, per kurį formuojami ir transformuojami kolektyviniai naratyvai, istorinė atmintis ir socialinės tapatybės. Kaip vieša ir kolektyvinė meno forma, teatras turi unikalų potencialą ne tik atspindėti visuomenės būklę, bet ir ją formuoti – siūlyti alternatyvias tikrovės versijas, kritikuoti esamą tvarką ar įtvirtinti vyraujančias ideologijas. Tačiau šis potencialas dažnai egzistuoja nuolatinėje įtampoje tarp meninės autonomijos ir išorinių – politinių, ideologinių, ekonominių – veiksnių įtakos. Ši įtampa tampa ypač ryški lūžiniais istorijos laikotarpiais, kai keičiasi politiniai režimai, subyra vertybinės sistemos ar restruktūrizuojamos visuomenės galios ašys. Tokiose situacijose meninės institucijos atsiduria kryžkelės taške, kai joms tenka apsispręsti, ar veikti kaip neutralioms stebėtojoms, išlaikantioms tariamą apolitiškumą, ar kaip aktyvioms kultūrinėms veikėjoms, formuojančioms poziciją, o kartais net rizikuojančioms dėl jos. Vienas iš

tipiškiausių tokių lūžių yra valstybės tapatybės kaita – situacija, kai keičiasi ne tik politinė santvarka, bet ir kultūrinės hegemonijos pagrindai: kas laikoma „mūsų“, o kas „svetima“; kokiomis kalbomis kalbama scenoje; kokios kultūrinės formos įgyja ar praranda legitimumą. Tokiu atveju teatras, kaip tapatybės reprezentacijos ir jos kūrimo vieta, neišvengiamai tampa politinio konflikto ar vertybinės diskusijos dalimi.

Vilniaus senasis teatras (nuo 1986 iki 2022 m. – veikęs kaip Lietuvos rusų dramos teatras), būdamas viena seniausių profesionalių teatrinių institucijų Lietuvoje, per savo veiklos šimtmetį daugybę kartų buvo įtrauktas į tokių transformacijų sūkūrį. Teatro geografinė, kalbinė ir kultūrinė padėtis lėmė, kad jis nuolat veikė įvairių galios diskursų sankirtoje – tarp centro ir periferijos, tarp tautinės kultūros ir imperinės tradicijos, tarp meninio eksperimento ir ideologinio prisitaikymo. Nors teatras pastatas pastatytas dar 1913 metais¹, čia nagrinėjamas vėlyviausias jo laikotarpis – nuo 1986 iki 2022 m. (Lietuvos rusų dramos laikotarpis), kai du ypač reikšmingi istoriniai įvykiai – 1990 m. Lietuvos nepriklausomybės atkūrimas ir 2022 m. Rusijos karas Ukrainoje – išryškino šio teatro funkcionavimo kompleksškumą. Abu šie įvykiai ne tik radikalčiai pakeitė Lietuvos politinį klimatą, bet ir sukūrė naujas normatyvines ribas – kokia kultūra, kalba ar vertybės gali ir turi būti atstovaujamos viešojoje erdvėje, o kokios kelia diskusijų ar net pasipriešinimo.

1990 m. teatro pozicija buvo aiški. Vadovaujamas sąjūdiečių aktorių, teatras palaikė Lietuvos nepriklausomybę, keitė pavadinimą ir taip artikuliuavo naują, lojalų Lietuvos valstybei identitetą. Tai nebuvo tik simbolinis gestas, bet kultūrinės orientacijos ir vertybinės priklausomybės aktas. Tuo metu teatro pavadinimas buvo pakeistas į Lietuvos rusų dramos teatrą², taip pristatant save kaip „Lietuvos rusų“ teatrą.

2022 m. situacija kartojo, bet kitomis aplinkybėmis. Prasidėjus karui Ukrainoje, rusų kalba ir kultūra viešojoje erdvėje susidūrė su dideliu iššūkiu. Ji ėmė sietis nebe su kultūriniu daugialypumu, bet su agresyvia geopolitika. Šiame kontekste sprendimas keisti pavadinimą į Vilniaus se-

¹ <https://vsteatras.lt/istorija/apie-lietuvos-rusu-dramos-teatra>

² *Ibid.*

nąjį teatrą tapo neišvengiamas ne tik administracine, bet ir vertybine bei simboline prasme. Tai buvo pagrįstas bandymas iš naujo apibrėžti teatro vietą Lietuvos kultūrinėje ekosistemoje, viešai atsikant iki tol dominavusios tapatybės formos ir siekiant kurti atviresnę, daugialypę, tačiau aiškiai Lietuvos vertybėmis grįstą meninę erdvę. Abu šie lūžiai atskleidė teatro identiteto dvilypumą – tai institucija, turinti ilgą istoriją, pastaruosiu metu susijusią su rusų kalba ir kultūra, bet tuo pat metu siekianti būti neatsiejama Lietuvos kultūrinės bei politinės realybės dalimi. Tokia dvilypė pozicija reikalauja nuolatinės refleksijos ir balansavimo tarp paveldėtos tradicijos bei kintančių visuomenės lūkesčių. Tai daro šį teatrą ypatingu atveju, leidžiančiu analizuoti ir klausimus apie meno institucijų vaidmenį valstybės tapatybės formavime, politinių vertybių peržiūroje ir kultūrinio daugialypumo integracijoje.

Straipsnio tikslas ir tyrimo metodologija

Šio straipsnio tikslas – išanalizuoti Vilniaus senojo teatro identiteto transformacijas dviejų svarbių istorinių lūžių kontekste: 1990 m., kai Lietuva atkūrė nepriklausomybę, ir 2022 m., kai Rusijos pradėtas karas Ukrainoje privertė teatrą peržiūrėti savo pavadinimą, misiją ir strateginę kryptį.

Pagrindinis straipsnio klausimas – kaip Vilniaus senasis teatras, keisdamasis politinių ir visuomeninių permainų kontekste, formuoja savo santykį su nacionaline tapatybe ir menine nepriklausomybe?

Siekiant atsakyti į šį klausimą, taikomi keli metodai:

Istorinė analizė leidžia atsekti teatro raidos kontekstą, jo sąsajas su valstybės politiniais ir kultūriniais pokyčiais. Dokumentų, kitų archyvinių šaltinių, repertuaro analizė – ypatingas dėmesys skiriamas dviem spektakliams („Kvietimas į ešafotą“ ir „Reforma“), pastatytiems 1989 ir 2024 metais, jų teminėms ir estetinėms nuostatom.

Straipsnyje siekiama ne tik rekonstruoti teatro tapatybės raidą, bet ir pasiūlyti teorinę interpretaciją, kaip meninės institucijos lūžiniais laikotarpiais artikuliuoja savo santykį su valstybe, kultūra ir visuomene. Teoriniais atspirties taškais pasirinkta Ato Quaysono nuostata, kad postkolonializmas ir postmodernizmas negali būti analizuojami atskirai – jie vienas kitą

papildo³. Per postmodernias meninės išraiškos priemones išreiškiamas post-kolonijinis troškimas ne tik reflektuoti praeitį, bet ir formuoti naują, laisvą tapatybę. Platesniam kontekstui suvokimui pasitelkiamos Auksės Balčytienės ir Kristinos Juraitės įžvalgos. Pasak jų, pereinamosios visuomenės (šiuo atveju – Baltijos šalių visuomenės) iš esmės pasmerktos būti nuolatinės kaitos būsenoje, nes jos neturi tvirtos socialinės ir ideologinės bazės. Todėl impulsyvumas, nestabilumas ir nepastovumas tampa dominuojančiomis kultūrinėmis savybėmis visame regione⁴.

1988–1990 m. Lietuvos nepriklausomybės lūžis ir teatro pozicija

1988–1990 m. laikotarpis Lietuvos istorijoje žymėjo esminį politinio, kultūrinio ir visuomeninio virsmo momentą, kai iki tol sovietinėje sistemoje veikę kultūros laukai pradėjo radikaliai permąstyti savo vaidmenį ir poziciją nacionalinės valstybės atkūrimo kontekste. Šioje transformacijoje dalyvavo ne tik politinės organizacijos ar akademinė bendruomenė, bet ir kultūrinės institucijos, kurios savo veikla prisidėjo prie tautinio sąmoningumo stiprinimo ir simbolinio atsiskyrimo nuo sovietinio ideologinio režimo.⁵ Viena tokių institucijų tapo Lietuvos rusų dramos teatras, tuomet dar žinomas kaip Valstybinis rusų dramos teatras, kuris šiuo laikotarpiu veikė kaip netikėtas, bet svarbus nepriklausomybės sąjūdžio sąjungininkas.

1988 m., kylant visuomeniniam atgimimui, teatro vadovybę perėmė aktyvūs Sąjūdžio dalyviai – aktoriai Artiomus Inozemcevas, Michailas Jevdokimovas ir Vladimiras Jefremovas. Tai buvo ne tik menininkai, bet ir sąmoningi piliečiai, kurie suprato kultūros galios politinį potencialą. Jų vadovavimo laikotarpiu teatras įgavo naują, ne tik meninę, bet ir pilietinę

³ Quayson, 2005, 106.

⁴ Balčytienė, A., & Juraitė, K., 2015, 28.

⁵ Nuo 1988 m. vidurio kultūrinio ir visuomeninio sąjūdžio centre ašimi tapo Lietuvos Persitvarkymo Sąjūdis. Jo iniciatyvinė grupė, sudaryta 1988 m. birželio 3 d. Vilniuje iš 35 žinomų kultūros ir mokslo veikėjų (tarp jų – 17 LKP narių), suformavo naują pilietinės mobilizacijos branduolį, kuris išplito visoje Lietuvoje. Žr.: Antanas Šulga, Vytautas Tininis, Lietuva pertvarkos ir Atgimimo sąjūdžio metais (1988–1990), vlc.lt, <https://www.vlc.lt/straipsnis/lietuva-pertvarkos-ir-atgimimo-sajudzio-metais-1988-1990/>

П Р И К А З

ор. Вильнюс № 33...

19 января 1990 г.

Содержание

репертуар на март 1990г.

Настоящим утверждается репертуар театра на март 1990г.

- 1.четв.19,30 Экспромт
- 2.пятн.19,30 Мастер и Маргарита
- 3.суб. 19,30 Ночные забавы Мастер и Маргарита- Рокишкис
- 4.воск.12,00 Журавлиное пёрышко
- 4.воск.19,30 Генералы в юбках
- 6.вторн.19,30 Лакейские игры
- 7.среда 19,30 Подонки
- 8.ч.тв. 19,30 Мастер и Маргарита
- 9.пятн. 19,30 Экспромт
- 10.суб. 19,30 Генералы в юбках
- 11.воск.12,00 Два клёна
- 11.воск.19,30 Приглашение на казнь
- 13.вторн.19,30 Экспромт
- 14.среда 19,30 Лакейские игры
- 15.четв. 19,30 Генералы в юбках
- 16.пятн. 19,30 Подонки
- 17.суб. 19,30 Генералы в юбках
- 18.воск. 12,00 Белоснежка и семь гномов
- 18.воск. 19,30 Тайнственное происшествие в отеле "Гринфингерс"
- 20 вторн.19,30 Приглашение на казнь
- 21 среда 19,30 Домашние песни
- 22 четв. 19,30 Тайнственное происшествие в отеле "Гринфингерс"
- 27.в.орн.19,30 Театр мадемуазель Клерон - п р е м ь е р а

Директор театра



Е.ВОЛЬ

kryptį. Nepaisant to, kad teatras buvo rusakalbis, jis iš karto aiškiai ir vienareikšmiškai išreiškė palaikymą Lietuvos nepriklausomybei, įsiliedamas į visuotinį pasipriešinimo sovietinei sistemai judėjimą. Vienas iš svarbiausių ir drąsiausių žingsnių 1989 m. buvo surengti Aleksandro Solženicyno kūrybos skaitymus. Tai buvo vienas iš ryškiausių ženklų, kad teatras atsigręžia į antisovietinę tematiką, remia Lietuvos atgimimo idėjas ir išsivaduoja iš sovietinio ideologinio spaudimo. Solženicynas, kaip gulagų sistemos liudytojas ir tremties metraštininkas, ilgą laiką buvo griežtai draudžiamas Sovietų Sąjungoje.

Šiuo atveju kalbinis pasirinkimas įgauna dvejopą prasmę: politinę, kai teatras aiškiai deklaruoja lojalumą Lietuvos nepriklausomybei ir atsigręžia į antisovietinę vertybinę kryptį, bei kultūrinę, kai sąmoningai išlaiko ryšį su savo istorinėmis, rusų kalbos formuotomis šaknimis, tačiau naujomis prasmėmis įprasmina savo tapatybę jau nepriklausomos valstybės kontekste: „Kalba yra ne tik komunikacijos priemonė, bet ir svarbus tapatybės formavimo veiksnys, ypač tautinių mažumų kontekste, kur kalbos pasirinkimas gali reikšti politinę ar kultūrinę poziciją.“⁶ Ši teatro vadovų laikysena neliko nepastebėta – Artiomas Inozemcevas 1999 m. buvo apdovanotas Didžiojo Lietuvos Kunigaikščio Gedimino 5-ojo laipsnio ordinu⁷, o Michailas Jevdokimovas buvo palaidotas Menininkų kalnelyje Antakalnio kapinėse – garbingoje vietoje, skirtoje iškilioms Lietuvos kultūros asmenybėms. Visą tai liudija apie valstybės suteiktą pripažinimą už jų indėlį į nepriklausomos Lietuvos kūrimą.

Simboliškai svarbiu tapo 1989 m. Grigorijaus Gladijaus režisuotas spektaklis „Kvietimas į ešafotą“ („Приглашение на казнь“) pagal V. Nabokovo romaną tuo pačiu pavadinimu, kuris buvo neatsitiktinai parodytas Lietuvos nepriklausomybės paskelbimo 1990-ųjų kovo 11 dieną (1 pav.).

Nors Nabokovo romanas parašytas dar 1930 m., jo tematika – individo likimas totalitarinėje sistemoje, mirties bausmės absurdiškumas, kova dėl vidinės laisvės – įgijo ypatingą aktualumą tuometinės politinės situacijos fone. Spektaklis tapo ne tik meniniu reiškiniu, bet ir simboliu veiksmu, per kurį teatras siuntė žinutę apie laisvės ir pasipriešinimo

⁶ Šliavaitė, Frėjutė-Rakauskienė, Marcinkevičius, 2023, 178.

⁷ Lietuvos Respublikos Prezidento dekretas, 1999.



2. Scena iš spektaklio „Kelionė į ešafotą“ (1989). Vilniaus senojo teatro archyvas

T. BULANBUC

4. Spektaklio „Kelionė į šafotą“ programėlė (1989). Vilniaus senoji teatro archyvas

svarbą. Jame vaizduojama absurdiška teisinė sistema, kurioje žmogus neteisiamas nežinia už ką, atitiko tuometį lietuvių tautos būvį – situaciją, kai laisvės siekis turėjo įveikti ilgą represijų ir neteisybės šešėlį. Kaip rašo Tomas Venclova, „Sovietinis Vilnius buvo miestas, kur kiekvienas jautresnis žmogus gyveno dvigubą gyvenimą – vieną oficialų, kitą vidinį. Laisvė, nors ir neįvardyta, egzistavo kaip vidinė būseną, kuriai reikėjo saugoti pėdsakus net kalboje, mene, gestuose“⁸. Tokia meninė pozicija atliepė ir postkolonijinės teorijos akcentuojamą įtampą tarp laisvės troškimo ir istorinės priklausomybės, tarp pasipriešinimo ir bendrininkavimo. Kaip teigia Ato Quaysonas, postkolonializmas ir postmodernizmas negali būti analizuojami atskirai – jie vienas kitą papildo⁹. Šiuo atveju spektaklis buvo būtent tas tarpinis reiškiny, kuriame pasitelkiant postmodernias menines priemones išreiškiamas postkolonijinis troškimas ne tik reflektuoti praeitį, bet ir formuoti naują, laisvą tapatybę. Nabokovo kūrinys, perinterpretuotas naujame istoriniame kontekste, įgavo alegorinį krūvį – tai buvo kvietimas ne į ešafotą, bet į naują valstybės aušrą, į sprendimą gyventi be baimės ir priespaudos. Spektaklio režisierius Gladijus, pasirinkęs modernistinę ir psichologiškai įtemptą estetiką, dar labiau sustiprino kūrinio filosofinę prasmę ir padėjo teatrui įsitvirtinti kaip intelektualiai ir politiškai aktualiai scenai (2–3 pav.).

Verta paminėti ir tai, kad režisierius yra ukrainietis – tai dar vienas ženklas, kad teatras jau tada ieškojo tarpkultūrinių jungčių ir meninio dialogo, viršijančio vien tautinę ar kalbinę priklausomybę.

Po Lietuvos nepriklausomybės atkūrimo buvo pakeistas teatro pavadinimas iš „Valstybinio rusų dramos teatro“ į „Lietuvos rusų dramos teatrą“. Pavadinime atsiradęs žodis „Lietuvos“ išreiškė aiškią teatro tapatybės poziciją: teatras yra Lietuvos kultūros dalis, nors ir veikiantis rusų kalba. Tai buvo bandymas naujai suformuoti lojalios, bet kultūriškai savitos, tautinės mažumos kultūrinės institucijos modelį. Šis veiksmas vertintinas kaip nacionalinės priklausomybės deklaracija, leidusi teatrui išlikti gyvybingam ir aktualiam net kintančioje kultūrinėje ir politinėje aplinkoje.

⁸ Venclova, 2006, 205.

⁹ Quayson, 2005, 106.



3. Scena iš spektaklio „Kelionė į ešafotą“ (1989). Vilniaus senojo teatro archyvas

Nors tuo metu rusų kalbos statusas Lietuvoje keitėsi, o sovietinis paveldas buvo peržiūrimas, teatras nebuvo marginalizuotas – priešingai, jis sugebėjo transformuotis, susirasti naujus bendraminčius ir žiūrovus, išlaikydamas savo meninį lygį bei istorinį identitetą.

1988–1990 m. laikotarpis teatrui buvo transformacijos metas, kuriame aiškiai pasireiškė jo gebėjimas reaguoti į istorinius pokyčius ir išreikšti savo poziciją kultūros ir politikos sandūroje. Ši aktyvi laikysena tapo svarbiu pagrindu tolimesniam teatro egzistavimui nepriklausomoje Lietuvoje, o jo repertuaras ir veiksmai – kultūrinės rezistencijos forma, kuria buvo kuriama nauja, laisva visuomenė.

Tapatybės paieškos po 1990 m.: Lietuvos rusų dramos teatro misija

Atkūrus nepriklausomybę, Lietuvos rusų dramos teatras tapo vienintelė valstybės finansuojama rusų kalba veikiančia teatro institucija šalyje. Nors 1990 m. kovo 11 d. jis nedviprasmiškai parėmė Lietuvos nepriklausomybę parodydamas spektaklį „Kvietimas į ešafotą“ (rež. G. Gladijus), jau netrukus teatrui teko spręsti, kaip savo meninę ir institucinę veiklą pritaikyti naujoje kultūrinėje ir politinėje tikrovėje, kurią veikė tiek posovietinis identitetų pertvarkymas, tiek besiformuojanti nacionalinė kultūros politika.

1990–1991 m. tuometinio Lietuvos rusų dramos teatro repertuaras atspindėjo institucijos pastangas ieškoti savo meninio ir vertybinio identiteto jau nepriklausomos Lietuvos sąlygomis. Po 1990 m. kovo 11 d. nepriklausomybės paskelbimo teatro meninė programa buvo orientuota į tarptautinę, o ne rusų klasikos dramaturgiją, o tai rodo savotišką kultūrinės krypties perorientavimą. 1990 m. pastatymuose dominavo prancūzų (Jeanas Anouilhas, Georges Marsanas) ir religine tematika paremta rusų simbolistų dramaturgija (Dmitrijus Merežkovskis) – tai spektakliai, kalbėję apie žlugusias ideologijas, tikėjimo ir autoriteto konfliktus, režimo dekadansą. Tai galima interpretuoti kaip netiesioginę refleksiją į tuo metu vykstančius istorinės griūties procesus.

1991 m. repertuaras dar labiau išsiplėtė teminiu ir geografiniu požiūriu – atsirado amerikiečių (Tennessee Williamsas, Thorntonas Wilderis, Williamas Saroyanas), vengrų – vokiečių (George Taboris) ir rusų disidentinės dramaturgijos (Julijus Kimas) kūrinių. Spektakliai buvo režisuojami tiek vietinių, tiek kviestinių kūrėjų. Ypač reikšminga buvo Taborio pjesė „Mein Kampf“, kurios groteskinė forma išryškino totalitarizmo, ideologinio fanatizmo ir smurto absurdiškumą – tai tapo kultūrine distancija nuo bet kokių autoritarinių naratyvų. Kimo pjesės pasirinkimas taip pat rodo teatro orientaciją į refleksyvią, politinį sąmoningumą skatinančią dramaturgiją, bylojančią apie moralinius pasirinkimus, pilietinę atsakomybę ir asmeninį orumą ideologinio spaudimo sąlygomis.

Šio laikotarpio formuotas repertuaras leidžia teigti, kad 1990–1991 m. teatras kryptingai siekė ne tik deideologizuoti savo tapatybę, bet ir

išplėsti kultūrinį akiratį, pasirinkdamas pasaulinės dramaturgijos kūrinius, kurie padėjo įtvirtinti teatro kaip demokratinės raiškos erdvės vaidmenį naujos Lietuvos kontekste (1 lentelė).

1 lentelė. 1990–1991 premjeros. Vilniaus senojo teatro archyvas

1990 m.			
J. Anouilhas	Sijonuoti generolai	V. Tumanovas; N. Livontas	1990
Ž. Marsanas	Publikai žiūrėti draudžiama	L. Vladimirovas; A. Žibikas	1990
D. Merežkovskij	Kristus ir Antikristas	B. Lucenko; Z. Margolinas	1990
1991 m.			
J. Kimas	Madmuazel Kleron teatras	J. Volisas; V. Archipovas	1991
A. Nicolaj	Rudens istorija		1991
T. Williamsas	Žemiškoji karalystė	M. Jevdokimovas; R. Atkočiūnas; A. Žibikas	1991
Ž. Taboris	Mein Kampf	A. Vilkinas; A. Šlenova	1991
W. Saroyanas	Sudie, teatre	V. Kokorinas; V. Nikonenko	1991
F. Zaltenas	Bembis	I. Kučeras; L. Nagolova; M. Kurčenko	1991
T. Wilderis	Per plauką nuo pražūties	A. Sanatinas; V. Boeras	1991

Po 1990 m. teatras bandė veikti kaip rusų kultūros atstovas demokratinėje Lietuvoje. Šiame kontekste rusų kalba buvo traktuojama ne kaip ideologinė, bet kaip kultūrinė vertybė, kurią galima puoselėti nepriklausomoje valstybėje. Visgi reali teatro veikla parodė, kad kultūrinės diplomatinės misija išliko siaura. Teatras ilgą laiką apsiribojo darbu su rusakalbe auditorija – spektakliai buvo statomi tik rusų kalba, beveik be pastangų atverti turinį platesnei visuomenei. Šis pasirinkimas lėmė savotišką teatro izoliaciją nuo likusio Lietuvos teatro lauko. Reali ilgalaikė strategija, kuri stiprintų teatro, kaip tarpvalstybinės kultūrinės erdvės, statusą nebuvo suformuota.

Teatras išlaikė valstybės finansavimą, remiantis požiūriu, kad jis atstovauja tautinių mažumų kultūrai ir prisideda prie kultūrinės įvairovės. Tačiau šis statusas skatino teatrą veikti atsargiai ir politiškai neutraliai. Vengta programinių pareiškimų ar aiškesnių pozicijų dėl Lietuvos kultūrinės politikos krypties, tautinių mažumų vaidmens joje ar pačios rusų kalbos statuso. Vis dėlto, 2014 m. Rusijai pradėjus karinę agresiją prieš Ukrainą ir aneksavus Krymą, teatras priėmė sprendimą ir atsisakė vyksti į suplanuotas gastroles į Rusiją: „Kadangi mes taip pat esame įstatymus gerbiantys piliečiai ir Lietuvos Vyriausybė jau pareiškė savo poziciją dėl revoliucinių įvykių Ukrainoje, dėl Rusijos dalyvavimo juose, dėl Krymo prijungimo prie Rusijos referendumo neteisėtumo ir dėl Krymo, kaip suverenios Ukrainos dalies, aneksijos neteisėtumo – mes taip pat viešai skelbiame apie mūsų politinį lojalumą tokiai mūsų Vyriausybės pozicijai.“¹⁰. Tai buvo retas atvejis, kai teatras, nors ir nepadarydamas to plačiu pareiškimu, vis dėlto parodė moralinę atsakomybę ir atsisakė dalyvauti kultūriniuose mainuose, kurie galėjo būti interpretuojami kaip solidarumo su agresoriumi ženklas. Kita vertus, Lietuvos kultūros institucijos ilgą laiką taip pat netaikė strateginės integracijos – Lietuvos rusų dramos teatras liko nuošalyje nuo nacionalinių teatro diskusijų ir festivalių. Jis nebuvo aktyviai įtraukiamas į bendras kūrybines programas su kitais valstybiniais teatrais, o menininkų migracija tarp teatro ir kitų institucijų buvo itin ribota. Teatras funkcionavo tarsi atskira kultūrinė sala, kuri, nors ir nekėlė grėsmės nacionalinei tapatybei, taip pat neprisidėjo prie jos atsinaujinimo ar praturtinimo.

Nuo 1992 m. Lietuvos rusų dramos teatras formaliai išlaikė valstybinės mažumos teatro statusą, tačiau realiai vis labiau įsitvirtino kaip kultūriškai konservatyvi institucija, kurios repertuaras ir estetinė raiška išliko orientuoti į klasikinės rusų dramaturgijos tęstinumą. Repertuare įsitvirtino Antonas Čechovas, Aleksandras Ostrovskis, Maksimas Gorkis, Nikolajus Gogolis, Fiodoras Dostojevskis, Aleksandras Puškinas ir kiti. Tokie spektakliai kaip „Lošėjas“ (1992), „Dėdė Vania“ (1997), „Trys serys“ (1998), „Šuns širdis“ (2005), „Ana Karenina“ (2005), „Eglutė pas

¹⁰ <https://alkas.lt/2014/03/17/lietuvos-rusu-dramos-teatras-atsisake-vyksti-gastroliu-i-rusija/>

Ivanovus“ (2011), „Eugenijus Oneginas“ (2013), „Zoikos butas“ (2014) kūrė saugų, atpažįstamą klasikinio teatro modelį, atliepė rusakalbės vyresnės kartos žiūrovų lūkesčius, tačiau neatliepė transformuojamos visuomenės kultūrinių poreikių ir modernėjančios scenos meno kalbos.

Estetiniu požiūriu teatras laikėsi psichologinio realizmo tradicijos, o forma buvo pastovi: dekoratyvi, realistinių interjerų scenografija, literatūrinis aktoriaus žodis, klasikinė režisūra. Naujesni spektakliai taip pat dažniausiai buvo statomi rusų kalba, be titrų ar daugialypės kalbinės reprezentacijos, o šiuolaikinės dramaturgijos įtraukimas buvo pavienis ir neturėjo sisteminio charakterio. Repertuarą papildydavo pavieniai eksperimentai (pvz., „Vaginos monologai“, 2003; „Lūšies valanda“, 2001), tačiau jie dažnai buvo vertinami kaip epizodiniai nukrypimai, o ne naujos strategijos ženklai.

Teatro misija – atstovauti rusų kultūrai Lietuvoje – ilgainiui virto rutina, kurioje trūko kritinės refleksijos apie pačios kultūros formų ir turinio kaitą. Kultūrinės diplomatijos idėja – būti tarpininku tarp rusakalbės bendruomenės ir Lietuvos kultūros lauko – liko neartikuliuota meninėje praktikoje. Nors teatras nedalyvavo oficialioje prorusiškoje retorikoje, jo repertuaras dažnai atspindėjo nesipriešinimo poziciją, kuri tapo strategiškai saugiu pasirinkimu, bet nepadėjo kurti šiuolaikinės meninės tapatybės. Teatras buvo finansuojamas valstybės, tačiau jo veikla daugeliu aspektų vyko lyg atskiroje trajektorijoje, nepriklausomai nuo bendros kultūrinės strategijos. Toks uždarumas buvo sąlygotas ne tik teatro, bet ir Lietuvos kultūros institucijų suformuoto riboto įtraukimo modelio, kuriame tautinių mažumų kultūra dažnai traktuojama kaip „šalia egzistuojanti“, bet neintegruota į nacionalinio meno srautą: „Nors oficialiai deklaruojama tautinių mažumų įtrauktis, praktikoje dažnai trūksta realių priemonių, leidžiančių mažumoms aktyviai dalyvauti kultūriniame gyvenime ir būti matomoms viešojoje erdvėje.“¹¹ Taip susiklostė situacija, kurioje teatras išlaikė gyvybingą repertuarinę veiklą, bet netapo aktyviu šiuolaikinio kultūrinio diskurso dalyviu. Tapatybės transformacija, kuri buvo užuomazginė 1990–1991 m. repertuare, palaipsniui sustingo, o pati institucija tapo tam

¹¹ Šliavaitė, K., Frėjutė-Rakauskienė, M., Marcinkevičius, A. 2023, 145.

tikru „atminties muziejumi“, kuriame saugoma klasikinė rusų kalba ir dramaturgija, tačiau neieškoma šiuolaikinės kultūrinės išraiškos būdų.

Mano pastebėjimu, tik nuo 2015 m. Vilniaus senojo teatro repertuaras pradėjo kryptingai keistis – jame vis dažniau atsirasdavo šiuolaikinės dramaturgijos kūrinių, atliepiančių aktualias visuomenės ir individo patirtis: nuo vidinių konfliktų ir tapatybės paieškų iki socialinių traumų bei globalių iššūkių. Greta klasikinių autorių, tokių kaip Čechovas, Dostojevskis ar Gogolis, pradėjo skleisti nauji dramaturginiai balsai: Ivanas Vyrypajevs, J. Puliniči, M. Durnenkovas, Gabrielė Labanauskaitė, Dorota Masłowska, taip pat lietuvių kūrėjai – Marius Ivaškevičius, Gintaras Varnas, M. Valiukas. Be to, buvo imtasi projektų, paremtų dokumentika, esė forma ar performatyvumu – pavyzdžiui, „Spektaklis, kuris neįvyko“ (2022).

Tokie spektakliai kaip „Dreamworks“ (2015), „#Tėvynė“ (2016), „Utopija“ (2020), „Mums viskas gerai“ (2018), „Dievų aušra“ (premjera turėjo įvykti 2022) ženklino teminį lūžį: teatras nuo buitine stilistika passtatytos klasikos pradėjo orientuotis į tekstus, analizuojančius globalizacijos, migracijos, šeimos dekonstrukcijos, socialinio neteisingumo ir identiteto krizės temas. Repertuarą papildė ir vizualinės dramaturgijos (pvz., „Camera Obscura“, 2016), ir muzikinio teatro (pvz., „Into the Woods“, 2019) eksperimentai.

Visa tai liudijo ne pavienius bandymus, bet nuoseklų šiuolaikinės dramaturgijos įsitvirtinimą kaip vieną iš kertinių teatro tapatybės dalių. Tokia dviguba repertuaro struktūra – ištikimybė rusų literatūros kanonui ir paraleliai auganti teminė bei estetinė drąsa – išliko iki pat 2020-ųjų, kai teatro strategijoje pradėjo ryškėti aiškesni atvirumo, aktualumo ir daugia-balsiškumo principai. Šie pokyčiai galiausiai 2022 m. materializavosi instituciniu lygmeniu – per teatro pavadinimo keitimą į Vilniaus senąjį teatrą. Galbūt čia vėl verta prisiminti Ato Quaysono idėją, kad postkolonijinė transformacija reiškiasi ne tik turinio, bet ir formos lygmeniu – per simbolinius veiksmus, kurie permąsto erdvės, atminties ir tapatybės ženklus. Šiuo atveju pavadinimo keitimas tampa ne tik administraciniu aktu, bet ir savotišku kultūriniu perrašymu, siekiant atsiskirti nuo kolonijinio paveldo ir įsitvirtinti naujoje kultūrinėje topografijoje.¹²

¹² Quayson, 2000, 132.

Todėl pastarasis dešimtmetis gali būti suvokiamas kaip pereinamasis laikotarpis, kurio metu šiuolaikinė dramaturgija iš periferinės repertuaro dalies tapo vis labiau neatsiejama nuo teatro tapatybės transformacijos, artindama jį prie atviros, šiuolaikiškos meninės institucijos modelio.

2022 m. lūžis: karas Ukrainoje ir teatro transformacija

2022 m. Rusijos pradėtas plataus masto karas Ukrainoje sukėlė ne tik geopolitinį, bet ir kultūrinį lūžį visoje Europoje. Rusų kalbos ir kultūros institucijos atsidūrė sudėtingoje padėtyje – joms teko atsiriboti nuo imperinio diskurso, kurį Kremliaus režimas darė vis agresyvesnį, ir kartu peržiūrėti savo vaidmenį viešojoje erdvėje. Ši situacija tapo esminiu iššūkiu ir šių aplinkybių kontekste, Lietuvos rusų dramos teatras buvo priverstas pasikeisti pavadinimą į Vilniaus senąjį teatrą. Tai nebuvo tik formalus administracinis aktas – tai buvo vertybinis posūkis, lydėjęs naujos teatro strategijos ir meninio kurso suformavimą. Pavadinimo keitimas 2022 m. rugsėjo 26 d. buvo priimtas LR Kultūros ministerijos įsakymu Nr. IV-779 „Dėl Lietuvos rusų dramos teatro pavadinimo ir nuostatų patvirtinimo“, reaguojant į karo kontekstą ir vis augantį spaudimą viešojoje erdvėje peržiūrėti rusakalbių institucijų tapatybę. Nuo 2011 m. teatrui vadovaujant Olgai Polevikovai, teatras pasižymėjo iš esmės klasikiniu repertuaru, išlaikė ištikimybę rusų kalbai ir ne kartą sulaukė kritikos dėl meninės stagnacijos, kaip ir dėl pavadinimo. Pavadinimo keitimas į Vilniaus senąjį teatrą ne tik atsisakė žodžių „rusų“ ir „dramos“ – kartu buvo atsisakyta tapatybės, kuri dešimtmečius buvo formuojama kaip rusų kultūros tvirtovė Lietuvoje. Naujasis pavadinimas priminė teatro ištakas: teatras įkurtas 1913 m. Vilniaus lenkų bendruomenės iniciatyva kaip pirmasis nuolatinis profesionalus teatras mieste.¹³ Jo veikla buvo orientuota į lenkų kultūrinį gyvenimą ir teatrinę tradiciją. Todėl pavadinimo keitimas į Vilniaus senąjį teatrą simboliškai atkūrė šios institucijos istorinį tęstinumą, grąžindamas dėmesį į daugiatautę, daugiakalbę Vilniaus teatrinę kultūrą XX a. pradžioje. Tuo pat metu šis žingsnis reiškė sąmoningą institucinio veikimo atsiribojimą nuo asociacijų su šiuolaikine Rusijos kultūros politika ir karo propagandiniais naratyvais.

¹³ <https://vsteatras.lt/istorija/apie-lietuvos-rusu-dramos-teatra>

Šis sprendimas buvo reikšmingas ir dėl to, kad jį jau lydėjo aiški vieša komunikacija: teatras pasmerkė karą Ukrainoje, pabrėžė, kad nepritaria Rusijos agresijai ir siekia kurti teatrą, atvirą visų tautybių žiūrovams. Toks pareiškimas reiškė ne tik aiškią poziciją, bet ir bandymą pakeisti teatro vietą nacionalinėje kultūros politikoje – nebe kaip vienos „mažumos atstovo“, bet kaip šiuolaikinės Lietuvos daugialypės tapatybės kūrėjo.

Jau 2023 m. pabaigoje Vilniaus senajame teatre buvo inicijuoti esminiai repertuaro pokyčiai, signalizuojantys apie naujos strateginės krypties pradžią. Tuo metu Audronis Imbrasas buvo paskirtas į laikinai einančio teatro vadovo pareigas dėl užsitęsusio vadovo konkurso proceso ir buvusios vadovės sprendimo apskūsti rezultatą. Reaguodamas į viešojoje erdvėje kilusias diskusijas dėl kai kurių spektaklių ir jų kūrėjų ryšių su prorusišku kultūriniu kontekstu, teatras ėmėsi sprendimų, kurie buvo grindžiami ne vien meninėmis, bet ir vertybinėmis, etinėmis bei politinėmis aplinkybėmis. Kaip rodo 2024 m. sausį pasirašytas teatro vadovo įsakymas dėl spektaklių nurašymo, iš repertuaro buvo pašalinti kūriniai („Ledas“, „Triušis Edvardas“, „Kalniukas“, „Atminimo malda“, „Prakeikta meilė“, „Caras Saltanas“), susiję su autoritarinių režimų apologetika, kontraversiškais menininkais ar jau nebeatliepiantys teatro, kaip atviros ir atsakingos institucijos, tapatybės.¹⁴ Tokiu būdu dar iki oficialaus vadovo pasikeitimo teatre pradėtas kryptingas tapatybės ir vertybių peržiūros procesas, kuris tapo pamatu naujai formuluojamai strategijai. Reikėtų paminėti ir faktą, kad 2018 m. rugpjūčio 7 d. Lietuvos kultūros ministerijos įsakymu Nr. ĮV-612 buvo pakeisti Lietuvos rusų dramos teatro nuostatai, kuriuose atsirado teiginys „Lietuvos rusų dramos teatras (toliau – Teatras) yra biudžetinė įstaiga, kurios paskirtis – įgyvendinti valstybės profesionaliojo scenos meno politiką, skatinant kitatautės kultūros (kalbos, literatūros, muzikos, dramaturgijos ir kt.) pažinimą“.¹⁵

2024 metais oficialiai vadovavimą perėmus Audroniui Imbrasui, šis vidinis virsmas įgavo aiškesnę formą – buvo pradėta nuosekliai įgyvendinti jo nauja teatro strategija, grįsta idėja, kad Vilnius – daugiatautis miestas,

¹⁴ <https://vsateatras.lt/spektakliai/reforma>

¹⁵ *Lietuvos rusų dramos teatro nuostatai*, 2018.

kurio kultūrinis gyvenimas negali būti uždaras nei kalbiniu, nei estetiniu požiūriu. Buvo suformuluotos kelios esminės veiklos kryptys: daugiakultūriškumas – repertuare atsirado spektaklių lietuvių kalba, planuojami kūriniai lenkų ir ukrainiečių kalbomis. Rusų kalba turi likti viena iš kelių, bet jau nebe dominuojančių, raiškos priemonių. Tokiu būdu teatras aiškiai atsisakė kalbinės tapatybės kaip vienintelės legitimacijos formos. Taip pat plėtojamas daugiažanriškumas – pristatomi šiuolaikinio šokio, muzikos, imersiniai spektakliai, o ateityje planuojama ir opera. Šie pokyčiai pakeitė ilgametę teatro estetinę trajektoriją, kuri iki tol rėmėsi tradicinės psichologinės dramos kanonais. Vienas iš reikšmingiausių Vilniaus senjo teatro transformacijos simbolių tapo režisieriaus Agniaus Jankevičiaus spektaklis „Reforma“ (premjera – 2024 m. rugsėjis). Šis kūrinys tapo ne tik socialinės ir kultūrinės kritikos instrumentu, bet ir metateatrinio komentaru pačiai institucijai, kurioje jis buvo sukurtas. Jau pats pavadinimas „Reforma“ įgavo dvigubą, beveik manifestinį krūvį. Viena vertus, spektaklyje kalbama apie švietimo sistemos, regionų ir socialinės periferijos problemas, bet kita vertus, šis žodis tiesiogiai rezonavo su nauja teatro strategija, kuri oficialiai deklaravo siekį atsinaujinti: būti daugiakalbiu, daugiakultūriu, daugiažanriu teatru. Ši paralelė nebuvo atsitiktinė. „Reforma“ tapo teatro savirefleksijos aktu, kurio dėka institucija per meninę veiksmą signalizavo savo pokyčių kryptį. Tai buvo sąmoningas pasirinkimas ne tik kalbėti apie socialinius reiškinius, bet ir panaudoti sceną kaip būdą artikuliuoti vidinį institucijos virsmą. Būtent tokia funkcija spektaklį pavertė svarbiu teatro identiteto kaitos dokumentu – ne programiniu tekstu ar viešu pranešimu, bet gyvu, scenoje įvykstančiu veiksmu.

„Reformas“ forma – groteskas, farsas, socialinė satyra – taip pat atspindėjo naują teatro meninę orientaciją. Ilgus metus dominavęs psichologinis realizmas buvo pakeistas stilizuota, aktyvia, žiūrovą įtraukti kviečiančia struktūra. Estetinė kalba – fragmentiška, šuoliuojanti tarp žanrų ir tonacijų – atliepė teatro siekį išsilaisvinti iš buvusios dramaturginės ir sceninės inercijos. Be to, spektaklyje veikiančios trys pagrindinės moterys – mokytojos Laimė, Vakarė ir Viltis – tapo savotiška aliuzija į teatro vidinius balsus, kurie permąsto, ką reiškia šviesti, kalbėti ir veikti „ištuštėjusiame“ lauke, ar tai būtų mokykla, ar instituciškai stagnuojantis teatras. Svarbu,

kad „Reforma“ buvo pastatyta lietuvių kalba. Tokiu būdu tai buvo ne tik forma, bet ir veiksmas, demonstruojantis, kad daugiakalbystės principas nėra deklaratyvus, jis įgyvendinamas konkrečiais kūrybiniais sprendimais. „Reforma“ – tai ne tik spektaklis apie provincijos ištuštėjimą ir socialines grėsmes, bet ir simbolinis, teatrui viduje svarbus pareiškimas apie paties teatro institucinio, meninio ir vertybinio identiteto permąstymą. Tai buvo ne tiek iliustracija naujos strategijos turiniui, kiek refleksyvus jos atgarsis pavadinimu, forma ir laiku – tam tikra teatrinė metakomunikacija apie tai, kur ir kaip ši institucija žvelgia į save po istorinės tapatybės lūžio. Pasak Ato Quaysono, postkolonijiniuose kontekstuose meno praktika tampa ne tik kultūrinės išraiškos, bet ir institucinės savianalizės forma ar ženklų, per kurį institucija permąsto savo istorinę padėtį, simbolinius orientyrus ir buvimo būdus viešojoje erdvėje.¹⁶

Instituciniai pokyčiai neišvengiamai paveikė ir auditorijos struktūrą. Iki 2024 m. teatro pagrindiniai lankytojai buvo rusakalbiai žiūrovai, dažniausiai vidutinio ir vyresnio amžiaus, lojalūs klasikinio repertuaro gerbėjai. Po pokyčių pastebimos kelios paralelinės tendencijos:

Tradicinė auditorija sumažėjo – dalis žiūrovų nesutiko su teatro krypties kaita, jautėsi atstumti nuo buvusio repertuaro ir kalbos. Tačiau tai buvo neišvengiamas ir strategiškai sąmoningas procesas.

Atsirado negausios naujos auditorijos – jaunesni, kultūrinio eksperimento ieškantys žmonės, studentai, menininkai. Pastebėtas ir išaugęs susidomėjimas tarp lietuviškai kalbančios auditorijos. Augo spektaklių lankomumas tarp neetninių rusų – ukrainiečių, baltarusių, kurių politinė ir kultūrinė tapatybė griežtai atsiskiria nuo imperinės Rusijos naratyvo. Šie pokyčiai leido teatrui peržiūrėti savo misiją: nuo „Lietuvos rusų bendruomenės kultūrinio atstovo“ link „Vilniaus miesto atviro, šiuolaikinio teatro“. Vis dėlto, naujų auditorijų atsiradimas nereiškia automatinio priėmimo ar įsitraukimo. Teatrui vis dar tenka įveikti nematomus barjerus ne tik savo viduje, bet ir žiūrovų sąmonėje.

Šioje situacijoje kyla dar vienas klausimas – ar vien profesionalumas pakankamas meninės institucijos pripažinimui? Objektiviai vertinant,

¹⁶ Quayson, 2000, 131–135.

Vilniaus senojo teatro trupė yra viena profesionaliausių šalyje. Jos aktoriai – aukščiausios kvalifikacijos menininkai, kurių didžioji dalis geba profesionaliai vaidinti ir lietuvių kalba. Tačiau socialinio pripažinimo aspektas priklauso ne vien nuo meninio lygio. Kaip yra teigęs sociologas Ervingas Goffmanas, kiekviena grupė tam tikroje visuomenėje turi „tapatybės ženklus“, lemiančius jos vertinimą ir statusą.¹⁷ Jei etninė ar lingvistinė kilmė tampa tokiu „ženklu“, kuris sukelia atmetimą ar abejingumą, profesionalumas lieka antrame plane.

Ignoravimas yra tylusis atmetimas. Šią tylos galią, kaip atmetimo formą, aptaria ir Sara Ahmed, pabrėždama, kad „tyla – tai veiksmas“.¹⁸ Jis dažniausiai nėra radikalus, tačiau jo pasekmės ilgainiui tampa sisteminės. Tokia neregima atskirtis, veikianti per kultūrinės „savitumo“ ir „svetimumo“ dichotomiją, įsitvirtina kolektyvinėje sąmonėje, transformuodama socialinius įpročius ir meninės vertės suvokimą. Kai visuomenė nesąmoningai pasirenka tam tikras kultūrinės erdves laikyti „savais“ ar „svetimais“, ji apriboja ne tik šių erdvių galimybes, bet ir savo pačios kultūrinį akiratį. Todėl teatro transformacija yra ne tik institucinis sprendimas – tai ir kvietimas žiūrovui peržengti išankstinių nuostatų ribas. Atvirumas kultūrai – ne tik tolerancijos, bet ir sąmoningo apsisprendimo reikalas.

Taip, 2022 m. karas Ukrainoje tapo katalizatoriumi radikaliai teatro transformacijai, kurios ilgai laukta, bet iki tol neįvykdyta. Pavadinimo keitimas, vadovybės pasikeitimas, meninės strategijos permąstymas ir auditorijos atnaujinimas atskleidė ne tik gebėjimą reaguoti į geopolitinius pokyčius, bet ir institucionalų apsisprendimą veikti pagal šiuolaikinės kultūros logiką. Tačiau ši transformacija nėra tokia lengva ir tebėra procese – ji priklauso nuo strateginio nuoseklumo, politinės valios, meninės drąsos ir gebėjimo kurti prasmingą dialogą su įvairialype auditorija, taip pat ir su rusakalbe.

¹⁷ Goffman, E., 1963.

¹⁸ Ahmed S., 2004.

Išvados

Vilniaus senojo teatro atvejis yra išskirtinis Lietuvos kultūros lauke – tai vienintelė valstybinė scenos meno institucija, kurios tapatybė ilgą laiką buvo formuojama kintančių geopolitinių, kalbinių ir kultūrinių jėgų sandūroje. Nuo pat 1913 m., kai lenkų bendruomenės iniciatyva atsiradęs profesionalus teatras Vilniuje, tarpukariu, sovietmečiu ir po nepriklausomybės atkūrimo teatras vis iš naujo turėjo permąstyti savo vietą visuomenėje: kam jis skirtas, kokiomis kalbomis kalba, kokias istorijas pasakoja, kokias vertybes gina.

Šiame straipsnyje analizuoti du lūžio momentai – 1990 m. Lietuvos nepriklausomybės atkūrimas ir 2022 m. Rusijos karas prieš Ukrainą. Straipsnyje išskleidžiama, kad teatro tapatybė yra ne statiškas paveldas, o nuolat perrašomas, konfliktų ir sprendimų veikiamas procesas. Viena vertus, teatre akivaizdus istorinio tęstinumo aspektas: dalis repertuaro, kūrybiniai principai ir net kūrybinė komanda ilgą laiką formavosi veikiami sovietmečiu susiformavusios institucinės inercijos. Kita vertus, tiek 1990 m., tiek 2022 m. buvo būtini istoriniai lūžiai, kuriuose teatras priėmė ar buvo priverstas priimti vertybinius sprendimus – pirmiausia pripažindamas Lietuvos nepriklausomybę, o vėliau atsiribodamas nuo agresorės Rusijos kultūrinės įtakos. Teatro identiteto dvilypumas šiame kontekste yra ne trūkumas, o iššūkis: kaip išlaikyti istorinę atmintį, bet kartu kurti naują kultūrinę misiją? Ar kalbinis paveldas yra vertybė, ar našta? Ar teatro priklausymas tautinei mažumai reiškia autentišką įvairovės atstovavimą, ar istorinę izoliaciją? Šie klausimai rodo, kad teatras negali būti apibrėžiamas vien kalba ar repertuaru – jis egzistuoja tarp institucinio ir kūrybinio lauko, tarp politinio konteksto ir meninės autonomijos. Politinių įvykių įtaka teatrui, nagrinėjama per šiuos du lūžius, išryškina menininkų ir institucijos dvilypę padėtį. Viena vertus, teatras siekia būti meninės raiškos erdve, nepriklausoma nuo ideologijos ar politinio spaudimo. Kita vertus, nei 1990 m., nei 2022 m. teatrui nebuvo leista likti neutraliai meno erdvei. Atvirkščiai – abu kartus iš teatro buvo reikalaujama pozicijos, kurios neįmanoma buvo išvengti: tiek nepriklausomybės atžvilgiu, tiek Rusijos karo prieš Ukrainą akivaizdoje. Tokiu būdu meninė autonomija tapo ne atskir-

ties, o įsipareigojimo forma – teatro pasirinkta laikysena kūrė jo viešąjį įvaizdį ir atvėrė arba užvėrė duris dialogui su visuomene. 2022 m. pavadinimo keitimas į Vilniaus senąjį teatrą ženklino esminį kokybinį lūžį: ne tik išorinio įvaizdžio korekciją, bet ir struktūrinį požiūrio pokytį į teatro vaidmenį Lietuvos kultūros politikoje. Nauja strategija, kurią įgyvendina naujoji vadovybė, siekia transformuoti teatrą iš rusakalbės mažumos kultūrinio rezervato į polifoninę, daugiakultūrę meno instituciją, gebančią kalbėti keliomis kalbomis, įvairioms auditorijoms, skirtingais žanrais, bet susiduria su visuomenės abejingumu ir išankstinėmis nuostatomis. Svarbu pabrėžti, kad šis procesas nėra baigtinis ar be įtampos. Teatras vis dar balansuoja tarp buvusios žiūrovų bendruomenės lojalumo ir naujų auditorijų pritraukimo, teatro vidinio disbalanso.

Vilniaus senasis teatras, analizuojamas šiame straipsnyje, gali būti laikomas institucija, veikiančia postkolonijinėje, fragmentuotoje ir simboliškai „slidinėjančioje“ tapatybių erdvėje, kurioje istoriniai paveldai, politinės nuostatos ir kultūriniai lūkesčiai nuolat persipina ir kinta. Po 1990 m. atkūrus nepriklausomybę, teatro tapatybė nebebuvo grindžiama vien kalba ar repertuaru – ji tapo derybų lauku, kuriame susidūrė sovietinio laikotarpio institucinė inercija, naujos demokratinės valstybės siekis perkurti kultūrinį peizažą ir tarpinė, dažnai politiškai neutrali, meninė laikysena. 2022 m. pavadinimo keitimas, kurį išprovokavo geopolitiniai įvykiai, ir vėlesni meniniai sprendimai rodo, jog teatras įžengė į polifoninį, bet neapibrėžtą kultūrinį lauką, kuriame reikia ne tik iš naujo konstruoti savo misiją, bet ir atsakyti į klausimą – kieno vardu kalbama ir kam atstovaujama.

Šioje situacijoje aktualu remtis platesniu Vidurio ir Rytų Europos kultūros ir institucinių transformacijų kontekstu, kuris leidžia Vilniaus senjo teatro tapatybės kaitą suvokti ne kaip išimtį, o kaip bendrą regiono kultūros institucijų būklę, kurioje nuolatinė transformacija tampa ne trukdžiu, o pagrindiniu veikimo režimu. Teatro atvejis rodo, kad ši „slidinėjanti tapatybė“ – tai ne silpnumo ženklas, bet potencialas būti refleksyvia, jautria pokyčiams ir galinčia siūlyti įvairialypius atminties, kalbos ir reprezentacijos modelius šiuolaikinėje Lietuvoje.

Šaltiniai ir literatūra

- Balčytienė, A., & Juraitė, K., "Systemic Media Changes and Social and Political Polarization in Europe", *Researchgate.net*, 2015.
- Įsakymas Nr. IV-779 „Dėl Lietuvos rusų dramos teatro pavadinimo ir nuostatų patvirtinimo“, *Lietuvos Respublikos kultūros ministerija*, 2022.
- Jauniškis, V. Santvarkų kaita Lietuvos teatre pokolonijiniu aspektu, *Menotyra*, 30(1), 2023.
- „Kelionė į ešafotą“ pranešimas spaudai, *Vilniaus senojo teatro archyvas*, 1989.
- Lietuvos Respublikos Prezidento dekretas, *Vilniaus senojo teatro archyvas*, 1999.
- Lietuvos rusų dramos teatro nuostatai, *Vilniaus senasis teatras*, 2018.
- Lietuvos rusų dramos teatras atsisakė vykti gastrolių į Rusiją, *alkas.lt*, 2014.
- Martišiūtė, A. Vilniaus senasis teatras rodo spektaklius pagal prorusiškų autorių kūrinius, paprašė leisti juos naudoti nemokamai, *LRT.lt*, 2023.
- Nauja pradžia: jubiliejinis III-asis Senojo teatro sezonas – daugiakalbiai spektakliai, žanrų įvairovė, *Bernardinai.lt*, 2024.
- Peršonytė, R. Rusų dramos teatro aktorė ukrainietė Jevgenija Gladij jaučiasi paskendus beribėje tamsoje, *Lrytas.lt*, 2022.
- Spektaklis „Reforma“, *Vsteatras.lt*, 2024.
- Šabasevičius, H., „Vienas teatras – daug istorijų“, *Vsteatras.lt*, 2024.
- Vilniaus senojo teatro nuostatai, *Vsteatras.lt*, 2023.
- Vilniaus senojo teatro vadovo įsakymas dėl spektaklių nurašymo ir išbraukimo iš repertuaro, *Vilniaus senojo teatro archyvas*, 2024.
- Ahmed, S. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- Goffman, E. *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. Prentice-Hall, 1963.
- Quayson, A. Postcolonialism and Postmodernism. *A Companion to Postcolonial Studies*, Ed. By H. Schwarz and S. Ray. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2025.
- Šliaivaitė, K., Frėjutė-Rakauskienė, M., & Marcinkevičius, A. *Lietuvos valstybingumo atkūrimas tautinių mažumų perspektyvose: etniškumas, įtrauktis, pasirinkimai*, 2023.
- Venclova, Tomas. *Vilnius. Asmeninė istorija*. Vilnius: R. Paknio leidykla, 2006.

Renata Semaškienė

The Identity Transformation of Vilnius Old Theatre in the Context of Two Historical Turning Points

Summary

This article analyzes the identity transformations of Vilnius Old Theatre (formerly the Lithuanian Russian Drama Theatre) in the context of two major historical turning points: the restoration of Lithuanian independence in 1990 and the Russian invasion of Ukraine in 2022. As one of the oldest professional theatre institutions in Lithuania, established in 1913 by the Polish community of Vilnius, the theatre has long operated at the crossroads of shifting political, linguistic, and cultural forces. Its unique historical trajectory—marked by Soviet institutionalization and post-independence cultural realignment—offers a revealing case study of how state-funded cultural institutions articulate and reshape their identities amid geopolitical change. The study investigates how the theatre navigated the transition from a Soviet-era Russian-language theatre into a contemporary multicultural institution seeking to reflect Lithuania's evolving democratic values. The 1990s marked an initial effort to align with the newly independent state through symbolic acts (e.g., renaming the theatre to include the term “Lithuanian”) and through programming choices that distanced the repertoire from Soviet ideological narratives. However, from the 1990s to the early 2010s, the theatre largely maintained a classical Russian repertoire and realist aesthetics, catering primarily to a Russian-speaking audience and remaining relatively isolated from the broader Lithuanian theatre field. A significant shift began after 2015, as the theatre increasingly incorporated contemporary dramaturgy and thematically diverse performances. These included works by Ivan Vyrpajev, Marius Ivaškevičius, Dorota Masłowska, and others, which addressed topics such as identity, migration, and social fragmentation. Nonetheless, this renewal did not yet constitute a coherent institutional strategy. The full-scale transformation occurred in 2022 following the outbreak of war in Ukraine. Responding to the moral and political urgency of the moment, the theatre officially changed its name to Vilnius Old Theatre, symbolically distancing itself from imperial cultural associations and reclaiming its historical, multiethnic roots. Under new leadership and artistic direction, the institution adopted a strategy of multilingualism, multigenre experimentation, and sociopolitical engagement, exemplified by productions such as *Reforma* (2024), which served as a metatheatrical commentary on institutional renewal. The article draws on historical analysis, archival research, and repertoire studies to explore how the theatre's shifting identity reflects broader tensions between cultural tradition, national belonging, and

artistic autonomy. It argues that Vilnius Old Theatre is no longer merely a minority institution but is becoming an active participant in shaping contemporary Lithuanian cultural discourse. The theatre now functions as a critical site for rethinking post-Soviet identity, multilingual expression, and the role of the arts in times of political transformation.

Keywords: Vilnius Old Theatre, Lithuanian Russian Drama Theatre, cultural policy, theatre identity, geopolitical shifts