

# Dokumentinio teatro trilogija Nacionaliniame teatre: recepcija ir visuomenės kaita

*Vaidas Jauniškis*

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, 01110 Vilnius  
El. paštas [vaidas.jauniskis@lmta.lt](mailto:vaidas.jauniskis@lmta.lt)

Straipsnyje analizuojami vieni pirmųjų dokumentinio teatro pavyzdžių Lietuvoje, pasiūlę radikaliai kitokią teatro sampratą, ir jų recepcija. Dvylika metų, skiriančių skeptiškai sutiktą „Rimini Protokoll“ spektaklį nuo natūraliai priimtos Nacionalinio dramos teatro trilogijos, atspindi ir visuomenės kaitą. Remiantis Pierre'o Bourdieu kultūros lauko produkcijos teorija tiriama, kaip nauji meno kūrinio kodai – realių žmonių dalyvavimas scenoje – keitė teatro meno suvokimą ir jo vaidmenį visuomenėje ir kaip pokyčiai menų kūrinių recepcijoje buvo susiję su visuomenės transformacijomis.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: dokumentinis teatras, Bourdieu, „Rimini Protokoll“, perskaitomumas, performatyvumas, politiškumas

Teatro sociologijos pradininkas Jeanas Duvignaud savo darbuose tyrinėjo teatro ir visuomenės abipusę įtaką, visuomenės teatralizacijos aspektus ir teatrą kaip kolektyvinių visuomenės veidrodį. Teatrologė ir teatro sociologė Maria Shevtsova prilygina teatrą seismografui: „jis fiksuoja po socialiniu paviršiumi vykstančius virpulus, perspėdamas auditoriją apie pavojus, kurie gali likti paslėpti, o gali ir išsiveržti“<sup>1</sup>. Tad į teatrą galima žiūrėti ir kaip į politinius pokyčius signalizuojančią, o kartais ir juos suaktyvinančią sferą. Meno kūrinių stebėjimas ir bandymai susieti juos su visuomenės judesiais gali pateikti netikėtų rezultatų ir net perspėti apie pasekmes – taip Vokietijos Gynybos ministerijoje gimė literatūrologų ir politikų darbo grupė „Cassandra“, kuri bando „patikrinti prielaidą, kad tam tikru požiūriu analizuojama literatūra gali tapti <...> iš anksto perspėjančia sistema“<sup>2</sup>.

Tačiau menininkų intencijos ir tuo metu radikaliomis atrodančios raiškos priemonės dažnai susiduria su inertiška publikos reakcija ir kūrinio nepriėmimu. Kaip teigia sociologas Pierre'as Bourdieu, „Meno gamybos priemonių transformacija būtinai vyksta anksčiau nei meno suvokimo priemonių transformacija, o suvokimo būdų transformacija gali vykti tik lėtai, nes reikia išrauti tam tikrą meno kompetencijos rūšį (socialinio kodo internalizacijos produktą, taip giliai įsišaknijusį įpročiuose ir

1 Shevtsova 2009: 39.

2 Ochędowska 2025.

atmintyje, kad jis veikia sąmonės lygmeniu) ir pakeisti ją kita, pasitelkiant naują internalizacijos procesą, kuris būtinai turi būti ilgas ir sudėtingas.“<sup>3</sup>

Todėl naujo pobūdžio kūriniam reikalinga ir kitokia receptija, nauji išsiugdyti dešifravimo metodai, atviresnis žvilgsnis, pačių žiūrovų išėjimas iš saugios įprastos zonos. Šiame tekste nagrinėjama, kaip visuomenės reakcija į kitokio savo esmės teatro kūrinį atspindėjo pačios visuomenės transformaciją. Tam pasitelkta Bourdieu kultūrinės lauko produkcijos teorija ir kūrinio perskaitomumo aspektai.

Kai į „Sirenų“ festivalį 2005 m. buvo atvežtas vokiečių kūrėjų „Rimini Protokoll“ spektaklis „Sabonation, arba Eikite namo ir sekite žinias“, dalis teatrinės publikos ir kritika sunkiai priėmė siūlomas žiūrėjimo taisykles, kurios pasirodė besančios naują teatro kryptimi: scenoje savo tikras istorijas pasakojo bedarbiai – tikri bankrutavusios belgų avialinijų kompanijos „Sabena“ darbuotojai. Tai buvo dar naujas Lietuvos žiūrovams postdraminio teatro pavyzdys, grįstas dokumentinio teatro principais: scenos iliuziją pakeitė tikro gyvenimo pavyzdžiai, aktorius ir jų kuriamus personažus – realūs žmonės, dramaturgo tekstą – autentiški prisiminimai ir pasakojimai. Tai sukėlė klausimų tiek dėl estetikos, atlikimo, tiek dėl paties principo, laužančio įprastą teatro mechanizmą. Kritikas Valdas Gedgaudas, pavadinęs spektaklį atviriausiu ir tiesmukiausiu socialinio teatro pavyzdžiu, rašė: „Aktoriai mėgėjai nuoširdžiai, entuziastingai daro, ko paprašyti: scenoje regime psichoterapijos seansą, reikalingą visų pirma patiems aktoriams, bet su aktuali (t. y. geros kokybės) teatru „Sabena“ istorija neturi nieko bendra. Tai daugiau akcija, buvusių aviakompanijos darbuotojų psichinės būklės korekcija.“<sup>4</sup>

Teatrologė Rasa Vasinauskaitė straipsnyje „Socialinis teatras – „išdūrinėjimo“ menas“ nubrėžė realaus gyvenimo ir teatro skirtį: „Sabonation“ autentika nediskutuojama, žmonių patirtys ir darbo netekties, svajonių žlugimo, ateities praradimo skausmas nekompensuojamas, tad dar ciniškesni atrodo šiandienos teatro ir festivalių mechanizmai, pasiruošę į vieną katilą sumesti bei parodomaisiais seansais paversti ir individualios terapijos praktiką, ir kūrybines ambicijas tenkinančią meninę veiklą“<sup>5</sup>.

Nepolemizuojant dėl spektaklio vertinimo galima matyti, kad čia pasireiškia meno kūrinio gimimo aplinkybių ir jo vertinimo (arba – kūrėjų ir vertintojų) skirtingos sąlygos ir iš to gimstantis neadekvatumas: tai, kas jau buvo įprasta Vakarų Europos scenos menų sferoje daugiau nei dešimtmetį, Lietuvoje atrodė radikali naujovė. Pasak Bourdieu, „kūrinio objektyvios prasmės (kuri gali neturėti nieko bendra su autoriaus ketinimais) atkūrimas yra visiškai adekvatus ir iš karto įvykdomas tuo atveju – ir tik tuo atveju – kai kultūra, kurią autorius sudėjo į kūrinį, yra identiška kultūrai ar, tiksliau, meninei kompetencijai, kuria žiūrovas pasinaudoja kūriniumi

3 Bourdieu 1993: 225.

4 Gedgaudas 2005.

5 Vasinauskaitė 2005.

iššifruoti“<sup>6</sup>. „Rimini Protokoll“ atveju kūrėjų ir vertintojų kultūrų ir kompetencijų kodai akivaizdžiai nesutapo, ir, kaip vėliau matysime, tai leidžia svarstyti ne tiek apie suvokėjų estetines ar etines nuostatas, kiek apie kultūrinės scenos meno situacijos skirtingose šalyse ypatumus.

Tačiau rašydama apie Jono Tertelio 2017 m. spektaklį „Žalia pievelė“ kritikė Goda Dapšytė reziumavo: „Prireikė dvylikos metų, kad toje pačioje LNDDT Mažojoje scenoje pamatytume „Žalią pievelę“, kurios veikėjai ir atlikėjai – įvairaus amžiaus Visagino gyventojai, tiesiogiai ar per artimuosius paveikti ir tebeveikiami Ignalinos atominės elektrinės uždarymo. <...> Tai, kas vos prieš dešimtmetį laikyta svetimkūniu, dabar atrodo ne tik sektinas pavyzdys, bet ir norma.“<sup>7</sup>

„Žalios pievelės“ sugretinimas su „Rimini Protokoll“ darbais, kurių dažname spektaklyje veikia realūs žmonės, savo srities specialistai, nėra tik iliustratyvus – jų įtaka tiesioginė. Vienas spektaklio koncepcijos autorių Rimantas Ribačiauskas Vilniuje yra dirbęs su vokiečių kompanija, rengdamas jų projektus Lietuvos publikai<sup>8</sup>. Antroji spektaklio režisierė, taikomojo teatro kūrėja ir edukatorė Kristina Werner iš Vokietijos puikiai susipažinusi su dokumentinio teatro stilistika<sup>9</sup>. Tad nauja estetika Lietuvos publikai ne tik buvo pristatyta „iš pirmų rankų“, – „Žalioje pievelėje“ buvo galima matyti beveik tiesiogines „Rimini Protokoll“ spektaklių citatas ar net pačią struktūrą, paremtą veikėjų galerija ir montažo principu. (Tokia struktūra – pažintis su galerijos „personażais“ – atsikartoja ir vėlesniuose spektakliuose „Dreamland“ ir „Nežinoma žemė. Šalčia“.) Apie savo buvusį darbą ir apie savo miestą scenoje pasakojo Visagino atominėje elektrinėje dirbusieji, buvo pasitelkta daug technologijas analizuojančios kalbos (nuo klimato, ekologijos iki viešųjų pirkimų biurokratijos), dekoracijos buvo įvežamos ant ratukų. Pastaroji detalė – ne tik scenografinis ir inžinerinis sprendimas, bet ir gyvenimo be šaknų metafora, kurią ir „Rimini Protokoll“ panaudojo 2008 m. spektaklyje „Airport Kids“, kalbėdami apie diplomatų, transnacionalinių korporacijų darbuotojų, plastikos chirurgų šeimų vaikus, nuolatos priverstus keisti gyvenamąją vietą paskui tėvų keičiamas darbo vietas. Vaikai į sceną atsiveždavo savo gyvenimą atspindintį rekvizitą ant oro uostų keltuvų ar kitokių nestabilių platformų ant ratukų.

Postdraminis teatras ir jo dokumentinė kryptis – socialiai atsakingo teatro sfera, skatinanti žiūrovą ne tiek išgyventi kartu, kiek mąstyti apie rodomą situaciją. Tokie jos elementai ryškūs nuo pat Erwino Piscatoro teatro laikų, kai jis 1920–1930 m. teatrui pritaikydavo montažo principus, sceną suskaidydamas į atskiras, viena

<sup>6</sup> Bourdieu 1993: 216.

<sup>7</sup> Dapšytė 2005.

<sup>8</sup> Apie savo teatrinės patirtis jis pasakojo: „Tada sekė stažuotė mažoje kompiuterinių žaidimų studijoje, po to – darbas su „Rimini Protokoll“ Vilniuje, stažuotė „Blast Theory“ Braitone, Didžiojoje Britanijoje“ (Šabasevičienė 2017). Abi šios teatro trupės – tarpdisciplininės, jų menas – stipriai socialiai angažuotas, tyrinėjantis miestų gyventojus, jų sluoksnius ir ribines grupes.

<sup>9</sup> Balevičiūtė 2019.

kitą komentuojančias erdves<sup>10</sup>. Hanso-Thieso Lehmanno manymu, dokumentinio teatro jėga būtent yra iliuzijoje, bet kitokioje – tikėjime, kad žiūrovai dalyvauja istoriniame veiksmo ir viską gali patys nuspręsti, nors jau viskas seniai nuspręsta: „Šis teatras kalba apie tokius dalykus (politinę ir moralinę kaltę dėl atominio ginklo bandymų, Vietnamo karą, imperializmą, atsakomybę už koncentracijos stovyklų siaubą), kurių ateitis istoriškai ir politiškai jau buvo nuspręsta, ir, aišku, anaipol ne teatre. Todėl dokumentinis teatras susiduria su panašiais sunkumais, kaip ir bet kokia istorinė drama: jis bando padaryti neįmanoma – seniai žinomus istorinius įvykius parodyti kaip nelabai aiškius ir tik per dramatinį veiksmažį juos iš esmės atskleisti.“<sup>11</sup>

Tačiau nereikėtų ignoruoti kuriamos iliuzijos, kad žiūrovai gali keisti realybę, poveikio: orientacija į pilietinės visuomenės formavimą ryški nuo senovės Graikijos teatro laikų. Performatyvus lūžis, Vakarų Europoje vykęs XX a. 6–7-uoju dešimtmečiais, o Vidurio ir Rytų Europoje stebimas nuo 10-ojo dešimtmečio, pakeitė teatro scenos kalbą ir suteikė galimybę ją įžengti tikriems atlikėjams – autoriams, besidalijantiems su žiūrovais savo realiomis patirtimis. Personažų ar koturnų atsiskyrimas leido priartinti scenos realybę prie žiūrovų salės. „Žalia pievelė“ buvo bene pirmas spektaklis Lietuvoje, kuriame aktorius scenoje pakeitė tikri savo profesijų atstovai, reprezentavę patys save, o spektaklis buvo iš dešimties žmonių monologų sudėliotas pasakojimas apie Visagino atominę elektrinę, paties miestelio kūrimąsi, jo gyventojus ir pamažu išauginantis globalesnes temas – atomo panaudojimą, ekologiją, ES politiką. Spektaklyje skambėjo trys kalbos, ir jos taip pat buvo autentiškumo ženklas: nepriklausoma energetikos konsultantė Helene Ryding angliškai pasakojo apie Černobylio katastrofos padarinius Jungtinėje Karalystėje, devyni visaginiečiai kalbėjo rusiškai arba lietuviškai. Kritikės Monikos Jašinskaitės pastebėjimu, „Nors tai ne pirmas daugiakalbis spektaklis LNDT scenoje, šįkart toks sprendimas daugiau nei pateisinamas – su kalba spektaklio dalyviai atsineša savo įprastą, autentišką raišką“<sup>12</sup>. Tai taip pat nauja autentiškumo apraška meno scenoje.

Spektaklio statytojams kalba buvo svarbi ne vien kaip spektaklio rezultatas, bet ir kaip metodas prisijaukinti scenos meno neragavusius žmones. Režisierius Jonas Tertelis teatro programėlėje prisimena kūrybos procesą: „Dokumentika scenoje“ kam nors gali skambėti kaip oksimoronas – scena žmogų paverčia personažu. Dėl to dirbant su visaginiečiais, neprofesionaliais aktoriais, didžiuliu iššūkiu tampa paieškos, kaip įveikti scenos keliamus iššūkius, baimes, prožektorių šviesą ir žiūrovą supažindinti su visiškai tikru, nesuvaidintu žmogumi.“<sup>13</sup>

10 Innes 2010: 16–17, 100–102.

11 Lehmann 2010: 82–83.

12 Jašinskaitė 2017.

13 „Žalia pievelė“ 2017.

Žvelgiant iš teatro istorijos pusės, „Žalioje pievelėje“ galima pamatyti kardinalų teatro atsigręžimą į performatyvumą. Pristatyti autentiškiems patiems atlikėjams nebuvo įprasta, pati teatro scena juos viliodavo vaidinti. Tikėtina, kad tai vyko ir dėl to, jog kai kurie atlikėjai buvo ragavę mėgėjiško teatro (vienas vyriškis vaidino jame, kitas laisvalaikiu dirbo klounu, viena moteris buvo Sankt Peterburgo valstybinio kultūros instituto absolventė). Bet vaidybą galėjo skatinti ir spektaklio struktūra. Kaip taikliai pastebėjo Monika Jašinskaitė, asmeninės pusės buvo atskleistos tik spektaklio pabaigoje, žmones užpylus informacija, ir „tai lemia spektaklio struktūrą nuo *temos – prie žmogaus, o ne nuo žmogaus – prie temos*, kaip siūlytų spektaklio žanras. <...> kaip tik tai nesukuria stebuklingojo, poveikį lemiančio dokumentinio teatro betarpiškumo“<sup>14</sup>. Šis pastebėjimas primena atvirkštinį „Rimini Protokoll“ principą – pirmiausia supažindinti publiką su realiais žmonėmis ir tik tuomet juos įtraukti į globalesnį paveikslą. Tačiau nebūtinai tokia struktūra galima kaip vienintelė. Teatologės Ramunės Balevičiūtės teigimu, „visaginiečių – nepaprastai simpatiškų žmonių – pasirodymas spektaklyje vertingiausias kaip socialinis aktas“<sup>15</sup>. Tad šiandien būtų sunku kūrėjus kaltinti teatro ar festivalinių mechanizmų ciniškumu, kaip prieš 12 metų „Sabonation“ žiūrovams pasirodė tiesiog neįprastas kvietimas savanoriškai pasidalyti savo patirtimi.

Po pusmečio, 2017 m. lapkričio 25 d., toje pat scenoje premjerą šventė spektaklis „Dreamland“, kurį Milda Brukštutė įvardijo kaip „antrą dalį“<sup>16</sup>. Keli tos pačios „Žalios pievelės“ kūrybinės grupės nariai, LNDDT darbuotojai (tekstų autoriai Kristina Savickienė ir Rimantas Ribačiauskas) su jaunu režisieriumi Mantu Jančiausku ėmėsi nagrinėti tai, kas žiniasklaidos buvo ignoruojama, ir būtent šiame spektaklyje medijų vaizdus pakeitė gyvi žmonės. Penketas migrantų, gavusių leidimą gyventi Lietuvoje ar jo laukiančių pabėgėlių sulaikymo centruose, pasakoja, kaip į juos pateko ir kokia realybė jų laukė palikus savo šalį. Čia kritikai išvelgė nebe vaidybos nereikalingą atsiradimą, kaip „Žalioje pievelėje“, o pernelyg nugludintą ir medijuotą formą, kai gyvenimo realybė susiduria su jos pristatymu scenoje.

„Didžiausią statiką, mano nuomone, kuria dramaturginių elementų tiražavimas: visą spektaklį galima suskirstyti į teminius klasterius <...>, kiekvieno kurių metu po lygiai leidžiama pasisakyti visiems į Lietuvą iš Artimųjų rytų, Turkijos, Afganistano, Rusijos atvykusiems imigrantams. Regis, būtent tokia tvarkinga, lyg glazūruota dramaturgijos forma (teksto autoriai – Rimantas Ribačiauskas, Kristina Savickienė) ir sukuria prielaidą negalėjimui čia ir dabar atsiverti: ilgainiui apima jausmas, kad visą spektaklį visi tik laukia, ir laukia, ir laukia savo eilės pasisakyti“<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Jašinskaitė 2017.

<sup>15</sup> Balevičiūtė 2017.

<sup>16</sup> Brukštutė 2017.

<sup>17</sup> Statkevičienė 2017.

Teatrologės akcentavo „labai tvarkingą, švarų reginį“, kuriame „viskas nebe žmogiška – čia viskas estetiška“<sup>18</sup>. Kartu suabejota tokio dokumentinio teatro nuoširdžia misija: „Kai pagalvoji, kas yra tas susidomėjimas, pradedi abejoti tuo, kad mes dabar tapome jautresni ir smalsesni. Tiesiog tokia yra mada.“<sup>19</sup>

Faktus ir gyvus žmones gožiančią reginio estetizaciją galima matyti ir kaip dokumentalumo priešingybę. Performanso, šokio tyrinėtoja Gabriele Klein kelia klausimą apie šiandieninę visa ko estetizaciją, kuri verčia susirūpinti pasirenkamų formų adekvatumu tikslams: „[estetizacija] lemia išoriškumo ir įvaizdžio dominavimą, todėl kiekvienas įvykis tampa išpūdingu reginiu, turinys – vaizdais, veiksmas – performansu, savirefleksija – poza, protestas – spektakliu, o socialiniai ryšiai redukuojami iki estetinių santykių. Dėl to, pasak kai kurių sociologų ir filosofų kritinės pozicijos, estetikos „pavojus“ yra tas, kad ji griaua bendruomenę.“<sup>20</sup>

Režisierius Jančiauskas tokį stiliaus pasirinkimą paaiškina paprastesniu argumentu – „siekėme išvengti politikos“<sup>21</sup>. Tai skamba oksimoroniškai, kai ne tik pati forma keičia įprastas teatro aplinkybes, bet ir tema neišvengiamai susijusi su politinėmis šalies ir jos gyventojų pažiūromis, tolerancija svetimšaliams, o patys veikėjai tik dėl politikos yra atsidūrę svetimame krašte. Režisieriaus nuostata visiškai atspindi dominavusią ankstesniais laikais „politikos depolitizavimo“ liniją: „kuo tema politine ar socialine prasme aktualesnė, tuo labiau norisi ją nagrinėti kitaip, atrasti joje poezijos, universalumo, bendražmogiškų dalykų, nes tai atpažįstama kiekvienam“<sup>22</sup>. Pagrįstai kyla klausimas: koks buvo šio spektaklio kūrėjų tikslas, kas jame buvo svarbiausia ir kam tokiu – universalumo – atveju reikėjo kviesti į sceną pabėgėlius iš kitų šalių?

Į šiuos paabejojimus dėl uždaro spektaklio erdvės ir sterilios estetikos paradoksaliai atsakė pats gyvenimas, pasiūlęs patirti real politik. Nepraėjus nė mėnesiui po premjeros patys Nacionalinio teatro darbuotojai susidūrė su migrantų priėmimo teisine sistema: spektaklio veikėjas, Pabradės pabėgėlių priėmimo centre pustrėčių metų gyvenantis afganistanietis Zabi Ahmadi, pabėgęs iš gimtosios šalies dėl talibų persekiojimo, sulaukė neigiamo Migracijos departamento sprendimo dėl prieglobsčio, jo skundą atmetė ir pirmos instancijos teismas. Spektaklio „Dreamland“ kūrybinė trupė atviru laišku kreipėsi į šalies vadovus, prašydami padėti spektaklyje vaidinančiam afganistaniečiui gauti prieglobstį Lietuvoje, o drauge organizavo piketą prie Lietuvos vyriausiojo administracinio teismo. Spektaklio veikėjas tapo realių užteatrinųjų įvykių katalizatoriumi. „Mums taip ir atsitiko – per porą savaitių supratome, su kokia sudėtinga biurokratine ir teisine sistema susiduria pabėgėliai,

18 Brukštutė 2017.

19 Ten pat.

20 Klein 2018: 129.

21 „Dreamland“ 2017.

22 Ten pat.

į kokią neveltį ji gali juos įstumti. Buvo labai įdomu, netgi azartiška pabandyti tą sistemą perlaužti“, – pasakojo Ribačiauskas<sup>23</sup>. Galiausiai Ahmadi buvo suteiktas leidimas gyventi, o „Žalios pievelės“ ir „Dreamland“ kūrėjai buvo pristatyti 2017 m. Nacionaliniams lygybės ir įvairovės apdovanojimams<sup>24</sup>. Šis atvejis liudija, kaip dokumentinis, socialiai angažuotas teatras visiškai neintencionaliai išsina iš meno sferos ir tampa realaus gyvenimo dalimi: kūrėjų norai atskleisti pabėgėlių problemas scenoje tapo jų pačių tikrovės dalimi<sup>25</sup>.

Gal todėl, jau pavargę nuo realių žmonių ir jų keliamų rūpesčių, kitą spektaklį, kurį taip pat galima priskirti neoficialiai trilogijai ar dokumentinio teatro ciklui, Nacionalinio teatro kūrėjai statė su aktoriais. „Nežinoma žemė. Šalčia“ pasirodė dar po pusmečio nuo „Dreamland“, 2018 m. kovo 16 d., – taigi per metus tame pačiame teatre buvo sukurti trys to paties Lietuvos dar reto žanro spektakliai. Pastarajame aktoriai pasitelkė dokumentiniame teatre dažnai naudojamą verbatim techniką, užrašdami ir atkurdami autentišką žmonių kalbą su visais jos niuansais, intonacijomis, šnektos ypatumais. Tačiau režisierius Tertelis nusprendė ne tik nekartoti „Žalios pievelės“ autentiškumo, bet ir nesuvesti aktorių su jų „kalbos šaltiniais“, leisdamas vien klausytis pokalbių su šalčininkiečiais įrašų, o aktoriai stengėsi atkartoti ir smulkiusias intonacijas. „Todėl herojus spektaklyje sukuria aktoriai, ir tik šalčininkiečiai juos atpažįsta (tai liudijo diskusija po spektaklio); kitiems žiūrovams jie mažai kuo skiriasi nuo fiktyvių šiuolaikinės pjesės personažų.“<sup>26</sup>

Dokumentinis teatras šįkart kuriamas būtent per atpažinimo mechanizmą, kuris veikia, kai spektaklis rodomas šalčininkiečiams. Tada teatras atlieka veidrodžio funkciją, bet kai kam veidrodis pasirodė kreivas. Po spektaklio premjeros miestelio kultūros centre politinio elito atstovai, pasak kraštą puikiai pažįstančio žurnalisto Aleksandero Radczenkos, įvertino jį kaip „pusantros valandos vien negatyvo“; „Ne tik nepaneigėte nė vieno stereotipo apie Šalčininkus, bet dar ir naujų etikečių mums priklijavote“<sup>27</sup>. Sostinės žiūrovams atpažinimo efektas negaliojo, o norėję išvysti krašto specifiką, tiek žiūrovai, tiek kritikai turėjo nusivilti: „...Šalčia“ rodoma ne tik Vilniuje, bet ir Šalčininkuose, o tai – visiškai skirtingi kontekstai.“<sup>28</sup>

Spektaklio stiprioji pusė buvo aktoriai, juvelyriškai tiksliai intonavę ir tarsi pristatę jiems patiems nematytus jų kalbos autorius. Bet kritikai pažymėjo, kad „...Šalčia“ buvo gerokai šaltesnė už „Žalią pievelę“ su tikrais žmonėmis, ir tai ne atlikimo problema. Trūko tiek aiškesnės dramaturginės temos, tiek detalesnės pažinties su to krašto

23 Kaminskaitė 2019.

24 „NLIF apdovanojimai“ 2021.

25 „Zabi tapo ne tik spektaklio dalyviu, bet ir visų mūsų draugu <...> vyko aktyvi viešųjų ryšių kampanija, kurios metu stengėmės suprasti teisinę Zabi situacijos subtilybes, rašėme pranešimus spaudai, davėme interviu. Šiame etape pagelbėjo labai daug žmonių – teisininkai, žurnalistai“ (Kaminskaitė 2019: 62).

26 Tumanovičiūtė 2018.

27 Radčenko 2018.

28 Jašinskaitė 2018.

specifika. Radzenkos nuomone, pažintis su krašto gyventojais buvo per trumpa, kad galėtum rasti raktą į uždara, istoriškai susiformavusį lenkų bendruomenės charakterį, todėl ir sociologinės apklausos čia būna netikslios<sup>29</sup>.

Akivaizdu, kad čia susikerta kontekstai, ir kūrėjai tarsi lieka per vidurį – lygiai taip spektaklyje jie ir veikia ant scenos-pakylos, įterptos tarp abipus įsitačiusių žiūrovų. Kūrėjai tarsi neapsisprendžia, kuriai pusei kalbėti – šalčininkiečiams ar „likusiai Lietuvai“ (t. y. labiausiai Vilniui), kurių recepcijos kodai skiriasi dėl patirties ir socialinių sąlygų ar, kaip rašo Bourdieu, socialinio kodo: „meno kūrinio perskaitomumas priklauso nuo skirtumo tarp daugiau ar mažiau sudėtingo ir subtilaus kodo, kuris reikalingas kūriniui, ir asmens kompetencijos, apibrėžiamos pagal tai, kiek jis vadovaujasi socialiniu kodu, kuris pats yra daugiau ar mažiau sudėtingas ir subtilus“<sup>30</sup>. Visagino elektrinės darbuotojai buvo ta autentiška materija, leidusi abiem pusėms prisiliesti prie problemų ar susipažinti su specifika (net ir Visagino gyventojams nėra žinomos jėgainės buhalterijos subtilybės). Čia per tarpininkus-aktorius pateikta autentika nutolina ir teatro dokumentalumą, palikdama šnektą kaip tam tikrą egzotiką, pagrįstai keliančią klausimą publicistui apie lenko paveikslą scenoje: „prisiminkite bent vieną Lietuvos serialą ar filmą, kuriame būtų herojus lenkas. O pozityvus herojus lenkas? Deja, jeigu koks mažumų atstovas ir pasirodo mūsų filmuose, tai kaip karikatūra.“<sup>31</sup> Spektaklis, net to neketinęs, tik sustiprino šią tendenciją.

Ši neformali LNDDT spektaklių trilogija – vieni pirmųjų sąmoningai pasirinkto dokumentinio teatro žanro pavyzdžių Lietuvoje<sup>32</sup>. Performatyvaus dokumentalumo atsiradimas scenoje yra svarbus pokytis Lietuvos teatre. Tokia kryptis nėra būdinga tradicinio teatro kūrėjams, meną suprantantiems kaip fikciją, iliuziją, dažnai sekančią literatūros kūriniu ir scenoje pristatančią personažus. Kūno, fiziškumo neigimas per vaidybą, personažų kūrimą buvo (ir lieka) svarbi teatrinė tradicijų dalis: analizuodama kūniškumą Erika Fischer-Lichte primena XVIII a. teatrą tyrinėjusio vokiečių teologo Johanno Jakobo Engelio „Idėjas apie mimiką“ (1785/1786 m.) ir nurodo, kad bet kokių atveju fizinis aktorius kūnas yra aktyvus, jis veikia žiūrovą, net jei aktorius jį bando paslėpti po personažo kauke ar kostiumu: „jei kūnai nebeženklina personažo

29 „<...> esame be galo uždara bendruomenė, įtariai žvelgianti į kiekvieną, kuris mus bando tirti, analizuoti, suprasti. Mūsų valstietiška kilmė ir istorinė patirtis suformavo tokių mūsų charakterį. <...> Šalčininkai – tai pirmiausia miestas, kuriame susiduria, koegzistuoja, konfliktuoja ir bendradarbiauja trys ar keturios kalbos bei kultūros: lietuvių, lenkų, rusų ir baltarusių. Ir būtent šios kalbinės, kultūrinės, etninės įvairovės ir mozaikos trūksta spektaklyje. <...> Iš esmės „Nežinoma žemė. Šalčia“ pasakoja universalią istoriją apie Lietuvos provinciją. Pernelyg universalią“, – rašė Radčenko.

30 Bourdieu 1993: 224.

31 Radčenko 2018.

32 Tačiau tai nėra pirmieji dokumentinio teatro žanro spektakliai Lietuvoje, šie – tik pirmieji, pristatantys scenoje realius žmones. Dokumentinio teatro spektakliais pagal įvairias teorijas galima laikyti nemažą dalį darbų, besiremiančių dokumentais ar autentiška medžiaga (todėl istorikai šiam teatro žanrui priskiria ir Shakespeare'o pjeses, parašytas pagal istorines kronikas), o aktorius, cituojančius dokumentus, galėjome matyti jau Atgimimo laikotarpiu spektakliuose apie tautos patirtas traumas (pvz., Rimo Tumino ir Valdo Kukulo „Čia nebus mirties“, 1988).

sielos ar proto būsenų, žiūrovas pradeda „jaudintis“ dėl akto ar aktorės. Tai „neišvengiamai sugriauna iliuziją“.<sup>33</sup> Apšvietos amžiaus suformuotas dualizmas, ribos, skiriančios meną nuo gyvenimo (taigi ir sceną nuo salės), performatyvumo estetikoje netenka prasmės, nebent tiek, kiek jos yra naikinamos ir iš to kuriamas naujas, kitoks kūrinys. „Todėl performatyvumo estetiką, išardančią kaip tik tokias dichotomines sąvokų poras, argumentuojančią ne „arba – arba“, o „ne tik, bet ir“, galima suvokti kaip mėginimą vėl užkerėti pasaulį, XVIII a. nustatytas ribas paverčiant slenksčiais.“<sup>34</sup>

Į Lietuvą performatyvumo estetika dėl politinės sanklodos, propagavusios iliuzinio teatro nuostatas ir stanislavskišką personažų kūrimo sistemą, atėjo tik apie 1990-uosius. Dailininkai ir kompozitoriai savo pirmuosius performansus ar akcijas datuoja 1988–1989 m., bet jų atramos taškai yra visai kiti, susieti ne su teatro, o vizualiųjų, conceptualiųjų menų ar performanso istorija. Teatro scenoje būta vos kelių performatyvaus atlikimo paraiškų; dėl uždarų, savo autonomiją saugojusių meno sričių ir dėl svetimos teatrui performanso meno prigimties performatyvų lūžį scenoje galime stebėti tik trečiajame tūkstantmetyje, kai režisieriai panaudoja ir ryškina aktorių savybes – ne tiek fizinį kūną, tinkamą personažui, kiek asmenybines nuostatas, jų gyvenimo būdą. Performatyvumas teigia realybę, autentiškų žmonių dalyvavimą, realias transformacijas. Atsiranda ir noras atrasti kitokias, ne teatrines, erdves – autentiškus butus, apleistas gamyklų teritorijas, gamtą – ir panaudoti jų teikiamas savybes.

Neformali LNĐT trilogija yra ir politinio, socialiai angažuoto teatro pavyzdys. Ji į sceną atvedė kitokius veikėjus – tikrus žmones su savo aplinka, problemomis, autentiška gyvenimo patirtimi (aktoriai, bandę preciziškai atkurti realius piliečius, taip pat yra to tiesioginiai atbalsiai). Tai būtų galima pavadinti antiiliuzine kryptimi, kuri susidūrė su tradicija ir teatine inercija – Jančiausko noras „išvengti politikos“ žymi kur kas įprastesnę režisūrinę nuostatą suteikti vertikalų matmenį, metaforinį gylį „proziškiems“ reiškiniams, taigi, ir juos apibendrinti. Dokumentiniame teatre atliekami tyrimai priartėja prie žurnalistikos ir net ją pakeičia: dažnai marginalios grupės žiniasklaidos ignoruojamos kaip nekeliančios didesnio rezonanso ar visuomeninei „svetimos“. Panašių pozicijų laikydavosi ir teatro kūrėjai: tokie veikėjai anksčiau nekėlė susidomėjimo dėl to, kad buvo „svetimi“ (imigrantai ar gyvenantys kitoje kultūrinėje terpėje), jų gyvenimai nebuvo perteikiami aštriomis socialinėmis pjesėmis, tarsi nepasiekdavo dramaturgijai reikalingų ribinių situacijų (negausios išimty – apie 2000-uosius starytos populiarios britų brutalistų pjesės su mums dar tolimesniais, bet dramaturgiškai gerai aprašytais narkomanais, prostitutėmis ir kitais miesto egzotikos pavyzdžiais). Šiuo atžvilgiu dokumentinis teatras leidžia matyti kasdienio gyvenimo dramas, pastebėti jas realybėje ir kalbėti apie kultūriškai nutolusių regionų ir skirtingų patirčių realius mūsų šalies piliečius be egzotizavimo prieskonio.

<sup>33</sup> Fischer-Lichte 2013: 128.

<sup>34</sup> Ten pat: 323.

Spektaklių trilogijos recepcija atspindi pasikeitusią situaciją tiek teatre, tiek sociokultūrinėje Lietuvos erdvėje, – scenoje esantys realūs žmonės ir jų gyvenimo reprezentacija nebekelia klausimų ir kritikos kaip 2005 metais. Dvylika metų tapo sąlygine laiko trukme, per kurią naujas reiškinys teatro visuomenės buvo priimtas ir sutiktas taip, kad naujoji scenos kalba nebestebino. Tai žymi ir mūsų teatro kūrėjų poslinkius ne tik link novatoriškesnių estetinių sprendimų, bet apskritai link kitokio požiūrio į teatrą: anksčiau ironiškai ar negatyviai minėtos bendruomeninės iniciatyvos, kolektyvinė kūryba, menas kaip terapija, žiūrovų dalyvavimas teatriniam vyksme šiandien nebekelia šypsnių, o tai liudija pasikeitusį požiūrį ir į meno funkcijas visuomenėje, ir pačios visuomenės kaitą. Tai, kas anksčiau buvo nesuprantama net kritikams, meno žinovams, Bourdieu vadinamiems virtuozais, po kurio laiko tampa lengvai iškoduojuama daugelio visuomenės narių: „<...> nors novatoriškiausios meno formos pirmiausia savo žinią perduoda tik keletui virtuozų (jų avangardinės pozicijos visada iš dalies paaiškinamos pozicija, kurią jie užima intelektualiniame lauke ir apskritai socialinėje struktūroje), esminga yra tai, kad jos skatina gebėjimą laužyti visus kodus, žinoma, pradėdant nuo kasdienio gyvenimo kodo, ir šis gebėjimas įgyjamas per patirtį su kūriniais, kuriems reikalingi skirtingi kodai, ir per meno istoriją kaip nusistovėjusių kodų lūžių seką.“<sup>35</sup>

Tad meno percepcijos kontekste yra svarbios ir kasdienio gyvenimo transformacijos. Galima matyti, kaip stipriai šalies – ir pasaulio – kultūros laukas keitėsi per tuos 10–12 metų. Vienas reikšmingų pokyčių yra susijęs su naujomis tendencijomis įvairiose meno ir medijų srityse, kuriose pristatomas realus žmogus. Paskutiniaisiais XX a. dešimtmečiais pasaulyje išryškėjo biografinės, išpažintinės literatūros banga, pokalbių su realiais žmonėmis knygos. Reportažų iš karštų taškų žanrai papildė literatūros ir kinematografo sritis, kino režisieriai kuria ne tik biografinius filmus apie garsius žmones (vis dažniau juos priartindami prie eilinių), bet ir apie „epizodinius“, „mažuosius žmones“, analizuoja realias situacijas su kasdienos herojais. Amžių sandūroje pasaulio televizijų reitinguose ima pirmauti realybės šou ir jų „herojai iš gatvės“, 2002 m. Lietuvoje transliuojamas pirmas realybės šou „Akvariumas“. Didžiuosius pasakojimus ir svarbius vardus keičia mažieji kasdienos pasakojimai bei jų „nestilizuoti“ estetika, o nereikšmingi veikėjai išgarsėja vien dėl medijų konstruojamo ir rinkos pageidaujamo žvaigždžių kūrimo mechanizmo. Dokumentinio teatro kryptis su „kasdienybės ekspertais“, kaip „Rimini Protokoll“ atlikėjus įvardijo Hamidi-Kim, „nebesiekia sukurti visaapimančios pasaulio interpretacijos, bet mano, kad pati „pasaulio“ sąvoka nustojo egzistuoti kaip prasminga visuma ir todėl negali būti įprasminama ar transformuota“<sup>36</sup>.

Neabejotinai svarbus veiksnys, paveikęs žmogiškuosius santykius ir jų dinamiką, yra socialiniai tinklai. Zygmuntas Baumanas knygą „Vartojamas gyvenimas“ pradeda

35 Bourdieu 1993: 226.

36 Hamidi-Kim 2020: 138.

nuo 2006 m. *The Guardian* straipsnio apie tai, jog „per pastaruosius 12 mėnesių internetiniai „socialiniai tinklai“ iš sensacijos virto kasdienybe“<sup>37</sup> ir toliau stulbinamai auga. Sociologas mini ir didėjančią interneto pažinčių puslapių pelną<sup>38</sup>. Nors Baumanas dėmesį kreipia į žmonių santykių suprekinimą, drauge šie pavyzdžiai atskleidžia naują realybę, kurioje viešinti savo intymumą ar vidinį gyvenimą tampa įprasta. Įžymybe, bet tam tikruose ratuose, šiandien sakytume – „burbuluose“, gali tapti bet kas, Andy Warholo „15 minučių šlovės“ išsipildo su kaupu, ir jau ne tik dėl medijų mechanizmo, bet ir dėl technologijų raidos, leidžiančios kiekvienam tapti įtakingam savame rate. Todėl cilinių žmonių dramos ne tik darosi įprastos, jos tampa trokštamoms ir ima rungtis dėl dėmesio, ateina subjektyvumo fetišizmo era. Teatre, kaip ir priklauso madoms oponuojančiai institucijai, įvyksta paradoksas: jei technologijas vis labiau reguliuoja algoritmai, tai teatras būtent gyvų realių žmonių dalyvavimu ir pritraukia žiūrovus pažiūrėti žmogiškų klaidų, nesusiklosčiusių gyvenimų ar neišsprendžiamų problemų. Kaip teisingai pažymėjo Baumaną komentuodamas Leonidas Donskis, *Facebook* „tampa viešosios erdvės pakaitalu, sykiu ir naujaja – takiaja – viešąja erdve“<sup>39</sup>, todėl susitikimas teatre su gyvu žmogumi ir jo žvilgsniu bando atsverti ekranines neliečiamas patirtis. Spektaklis ir jame dalyvaujantis „toks kaip aš“ yra ne vien prekė, tiksliau – nebe prekė, o santykio ir pažinties su kitais, dažniausiai nepažįstamais, kūrimas.

Spektakliuose pasirodantys realūs žmonės su savo išviešinamomis problemomis kelia klausimą apie auditorijos santykį su jai rodomu objektu ir šių dviejų pusių nelygiavertiškumą, kai kūrėjų (ir žiūrovų) atstovaujama vidurinė klasė panaudoja žemesnės klasės (ar net atsidūrusios už įstatymo ribų) žmones ir jų istorijas savo laisvalaikio praleidimui, Aristotelio minėtai pramogai. Teatre įprastai siekiama atsitiktinę žiūrovų minią drauge su atlikėjais paversti viena spontaniška bendruomene<sup>40</sup>, ir tai priklauso nuo paties kūrinio įtaigumo ir taikomų kūrybos strategijų. Nelygiaverčių pusių susitikimuose žiūrovų solidarumas gali pasirodyti kiek abejotinas, nes pasyvus, parodomasis ir trumpalaikis. Tai atsitinka su bet kuriuo dokumentiniu kūriniu, kurį žiūrėdamas suvokėjas solidarizuojasi tik kurį laiką. Claire Bishop, nagrinėdama dalyvaujamojo teatro (*participatory theatre*) aspektus, pažymi žiūrovo ir atlikėjo dvejoją situaciją: „aktyvaus–pasyvaus binariškumas visada baigiasi aklaviete: arba žiūrovas peikiamas, nes jis nieko nedaro, o atlikėjai scenoje kažką daro, arba, atvirkščiai, tie, kurie vaidina, yra prastesni už tuos, kurie sugeba žiūrėti, svarstyti idėjas ir kritiškai vertinti pasaulį. <...> Aktyvaus–pasyvaus elgesio binariškumas yra reduktyvus ir neproduktyvus, nes pasireiškia tik kaip nelygybės alegorija.“<sup>41</sup>

37 Bauman 2011: 7.

38 Ten pat: 32.

39 Ten pat: 323.

40 Turner 1969: 136.

41 Bishop 2012: 38.

Aptariama trilogija nėra dalyvaujamojo teatro pavyzdys, bet žiūrovo pasyvumas (sėdėti ir stebėti) nereiškia, kad jis visiškai neaktyvus ir nereflektuoja jam rodomos situacijos. Nelygybės aspektas išskyla mąstant apie žiūrovų ir atlikėjų santykį, ypač kai performatyvumu paneigiamos teatrališkumo ir iliuziškumo kategorijos. Tačiau įmanoma ir kita kūrėjų strategija: spektaklio estetika, švara ir pavyzdinė tvarka, disonuojanti su migrantų pasauliu ar jo įsivaizdavimu, atitiktų tikslinės auditorijos – vidurinės klasės – skonį. Vadinasi, skonį tų, kurie yra įtakingesni už migrantus, disponuoja tam tikra galia, galbūt priima įstatymus ir keičia situaciją. Lehmannas teigė, kad „dokumentiniame teatre nuo bylos nagrinėjimo ar tyrimo baigties mažai kas priklauso“<sup>42</sup>, vis dėlto kaskart žengdami į sceną menininkai tiki, kad jų kuriama iliuzija (net ir kruopščiai dokumentinė, ji iš dalies yra fikcija) gali keisti situaciją.

Trilogijos atveju kūrėjų intencijos kalbėti apie viešoje erdveje ignoruojamas problemas pareikalavo iš jų ir realiai spręsti problemas – dokumentinis teatras paliudijo esąs labai arti tikrovės. Žinoma, teatralai galėjo imtis realių teisinių žygių ir kaip suinteresuotoji pusė – dėl deportuoto žmogaus spektaklis negalėtų būti rodomas arba reikėtų atrasti ir paruošti kitą asmenį. Bet jie ryžosi išeiti iš savos komforto zonos dėl bendražmogiškų dalykų ir imtis nebe režisūros, o jiems svetimų darbų. Scenoje išviešintos „nematomų žmonių“ problemos rodo kūrėjų solidarumą su spektaklio veikėjais, ir vėliau tai tampa realiu pilietiniu veiksmu, tam telkiant bendruomenę priešintis sistemos inercijai. Tik kyla retorinis klausimas, ar ne tokios uždaros estetiškos stilistikos spektaklis nebūtų sutelkęs daugiau žiūrovų, tapusių pirmiausia ta laikina bendruomene, kuri vėliau būtų galėjusi virsti tikrais pagalbininkais?

Estetizacija verčia telkti dėmesį į išorinius dalykus, ir kūriniai gali tapti pernelyg uždarais, geriausiu atveju perduodančiais informaciją. Tačiau trilogijos kūrėjų pirminės intencijos išdavė angažavimąsi svarbioms temoms, ir tai yra reikšmingas pokytis bendrame teatro lauke: politika nėra vengtina sritis, o menas nepaliekamas tik meno sferai. Kitas svarbus aspektas – šiame skyriuje aptarti spektakliai yra sukurti jaunosios kartos kūrėjų, augusių nepriklausomoje Lietuvoje. Vėlesni jų kūrybinių biografijų faktai tik patvirtina nuostatą ne tik keisti meno suvokimą, bet ir kreipti jį į socialiai angažuotas temas – kurti spektaklius apie žydų getą Vilniuje, apmąstyti miesto-uosto bendruomenės situaciją, organizuoti laisvų žmonių susitikimą su kalinčiais<sup>43</sup>. Tai liudija apie besikeičiančias vertybes, apie pamažu keičiamas įprastas funkcionavimo meno lauke taisykles, o drauge – ir apie visuomenę, kuri jau yra pasirengusi priimti naujas taisykles.

Gauta 2025 09 29

Priimta 2025 10 31

<sup>42</sup> Lehmann 2010: 82.

<sup>43</sup> Mantas Jančiauskas ir Rimantas Ribačiauskas 2019 m. sukūrė spektaklį-promenadą „Glaistas“ („Operomanija“), 2023 m. – „Vedami“ (menų agentūra „Artscape“); Jonas Tertelis 2020 m. pastatė spektaklį „Jūrinės šviesos“ Klaipėdos jaunimo teatre.

## Literatūra ir šaltiniai

1. Balevičiūtė, R. Žalia atominė pievelė tarp dokumentikos ir teatro. *7 meno dienos*. 2017 05 26.
2. Balevičiūtė, R. Atverdama galimybes kiekvienam kurti meną, aš priartėju prie pasaulio, kuriame norėčiau gyventi. *Teatro žurnalas*. 2019. Nr. 15.
3. Bauman, Z. *Vartojamas gyvenimas*. Vilnius: Apostrofa, 2011.
4. Bishop, C. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso, 2012.
5. Bourdieu, P. *Field of Cultural Production. Essays on Arft and Literature*. Columbia University Press, 1993.
6. Brukštutė, M. Dreamland. Atstumas, per kurį priimtinas gyvas žmogus. 15min.lt. 2017 12 03. Prieiga per internetą: <https://www.15min.lt/kultura/naujiena/teatras/spektaklis-dreamland-atstumas-per-kuri-priimtinas-gyvas-zmogus-283-889934>
7. Dapšytė, G. Dokumentinis teatras: žinios iš Lietuvos. *Kultūros barai*. 2005. Nr. 7.
8. „Dreamland“. Spektaklio programėlė. LNDT, 2017.
9. Fischer-Lichte, E. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013.
10. Gedgaudas, V. Socialiųjų „Sirenų“ ruduo. *Šiaurės Atėnai*. 2005 10 15.
11. Hamidi-Kim, B. The Politics of Theatre in France Today. *World Political Theatre and Performance. Theories, Histories, Practices*. Brill, Rodopi, 2020.
12. Innes, C. D. *Erwin Piscator's Political Theatre. The Development of Modern German Drama*. Cambridge University Press, 2010.
13. Jašinskaitė, M. Europos šiandiena „Žalioje pievelėje“. *Menų faktūra*. 2017 05 26. Prieiga per internetą: <https://menufaktura.lt/recenzija/europos-siandiena-zalioje-pieveleje/>
14. Jašinskaitė, M. „...Šalčia“: papasakoti, kaip mes pasakojame, kaip jie pasakoja. *Menų faktūra*. 2018 04 06. Prieiga per internetą: <https://menufaktura.lt/recenzija/salcia-papasakoti-kaip-mes-pasakojame-kaip-jie-pasakoja/>
15. Kaminskaitė, A. Už scenos ribų gimstantis teatras. *Teatro žurnalas*. 2019. Nr. 14.
16. Klein, G. Kolektywne ciała protestu. Choreografie społeczne i materialność społecznych struktur. *Choreografia: polityczność*. Red. Marta Keil. Art Stations Foundation, 2018.
17. Lehmann, H.T. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.
18. NLIF apdovanojimai (Atviros visuomenės pilietis). *of.lt*. 2021 10 20.
19. Ochędowska, M. Iš anksto perspėjancios knygos. *Literatūra ir menas*. 2025 01 24. Prieiga per internetą: <https://literaturairmenas.lt/literatura/monika-ochedowska-is-anksto-perspejancios-knygos>
20. Radčenko, A. „Nežinoma žemė. Šalčia“ – puikus, bet pernelyg universalus spektaklis“. *Šiaurės Atėnai*. 2018 05 18. Prieiga per internetą: <http://www.satenai.lt/wp-content/uploads/2018/02/Nr.10-1290-2018-05-18.pdf>
21. Shevtsova, M. *Sociology of Theatre and Performance*. Qui Edit, 2009.
22. Statkevičienė, D. Apie grožį: dokumentiniai veidai. *Menų faktūra*. 2017 12 04. Prieiga per internetą: <https://menufaktura.lt/recenzija/apie-grozi-dokumentiniai-veidai/>
23. Šabasevičienė, D. Visaginas – mūsų likimo miestas. Interviu su R. Ribačiausku. *Teatras.lt*, 2017 04 20. Prieiga per internetą: [https://www.teatras.lt/lt/naujienos/lndt-naujienos/visaginas\\_-\\_musu\\_likimo\\_miestas\\_interviu\\_su\\_r\\_ribaciausku/](https://www.teatras.lt/lt/naujienos/lndt-naujienos/visaginas_-_musu_likimo_miestas_interviu_su_r_ribaciausku/)
24. Tumanovičiūtė, I. Horizontalė, vertikalė ir mikrobūtis. *7 meno dienos*. 2018 04 06.
25. Turner, V. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Aldine de Gruyter, 1969.
26. Vasinauskaitė, R. Socialinis teatras – „išdūrinėjimo“ menas. *7 meno dienos*. 2005 10 07.
27. „Žalia pievelė“. Spektaklio programėlė. LNDT, 2017. Prieiga per internetą: <https://teatroteka.lt/spectacle/TT-6875/programs/6876>.

Vaidas Jauniškis

## Reception of Documentary Theatre in Lithuania and the Societal Change

### Summary

The article analyses three performances staged by the Lithuanian National Drama Theatre in 2017–2018: *Žalia pievelė* (*Green Meadow*) was based on real life stories of the workers of the Ignalina nuclear power plant, *Dreamland* showed real-life stories of refugees, and *Nežinoma žemė. Šalčia* (*Unknown Land. Šalčia*) was documentary research in the town of Šalčininkai. This informal trilogy is one of the first examples of postdramatic documentary theatre in Lithuania. When Rimini Protokoll brought their project *Sabonation. Go home & follow the news* to Sirenos '05 Vilnius international theatre festival, critics were sceptical about the 'exploitation' of real people on stage. Twelve years later, reception of new performances shows how much documentary theatre has become acceptable and even insufficiently documentary. What has changed in those twelve years?

According to Pierre Bourdieu, 'the readability of a work of art for a particular individual varies according to the divergence between the more or less complex and subtle code required by the work, and the competence of the individual, as defined by the degree to which the social code, itself more or less complex and subtle, is mastered.' Reception of the trilogy reflects the transformations both in theatre and in Lithuania's sociocultural space. Postdramatic theatre (which is precisely what the documentary genre is) has become commonplace in Lithuania, and the new young generation is enthusiastically creating it. Although political theatre is not common in Lithuania, it is a legacy of the older theatre generation, which avoided talking about forbidden topics. The denial of the actor's body and physicality through acting and character creation was (and remains) an important part of the theatrical tradition, while real people on stage destroy the illusory nature of theatre. Performativity affirms reality, the participation of authentic people and real transformations on stage. Artists are beginning to look for other, non-theatrical spaces – authentic apartments, abandoned factories, real environments – and exploit their unique aspects.

One of the significant changes is related to new trends in various fields of art and media that present real people. In the last decades of the twentieth century, biographical literature and books of conversations with real people became popular around the world. The genres of reporting from hot spots complements the fields of literature and cinema, with film directors creating not only biopics but also films about 'common people', analysing real situations with heroes of the everyday. At the turn of the century, reality shows and their 'heroes from the street' began to dominate global television ratings. On social media, it is no longer experts in a particular field but influencers and streamers who are important.

It is important to mention that the plays discussed were created by a young generation of artists who grew up in independent Lithuania. This provides evidence of changing values and the gradual acceptance of new rules of functioning in the field of art.

KEYWORDS: documentary theatre, Bourdieu, Rimini Protokoll, readability, performativity, politicality