

VYTAUTO DIDŽIOJO UNIVERSITETAS / VYTAUTAS MAGNUS UNIVERSITY
MENŲ FAKULTETAS / FACULTY OF ARTS

ISSN 1822-4555 (Print)
ISSN 2335-8769 (Online)



Meno istorija ir kritika 11
Art History & Criticism

MENAS, VIEŠUMA, BENDRUOMENĖS
ART, PUBLIC SPACE, COMMUNITIES

VYTAUTO DIDŽIOJO
UNIVERSITETAS

VERSUS AUREUS

2015

REDAKCINĖ KOLEGIJA

Pirmininkė

Prof. dr. Rasutė Žukienė (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva)

Nariai

Prof. dr. Joakim Hansson (Gotlando universitetas, Švedija)

Dr. Rūta Kaminska (Latvijos dailės akademija, Latvija)

Prof. dr. Vojtěch Lahoda (Čekijos mokslų akademijos Meno istorijos institutas, Čekija)

Prof. dr. Aliaksandr I. Lakotka (Baltarusijos nacionalinės mokslų akademijos K. Krapivos meno, etnografijos ir folkloro institutas, Baltarusija)

Prof. dr. Małgorzata Sugiera (Jogailaičių universitetas, Lenkija)

Prof. dr. Bronius Vaškėlis (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva)

Prof. dr. Kęstutis Paulius Žygas (Arizonos universitetas, JAV)

Redakcijos valdyba

Dr. Tomas Pabedinskas (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva) – atsakingasis sekretorius

Nariai:

Dr. Daiva Citvarienė (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva)

Doc. dr. Edgaras Klivis (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva)

Doc. dr. Jūratė Tutlytė (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva)

Doc. dr. Aušrinė Cemnolonskė (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva)

Numerio sudarytojas

Doc. dr. Edgaras Klivis

Žurnale spausdinami straipsniai yra recenzuojami dviejų redakcijos kolegijos narių arba jų paskirtų recenzentų.

Leidybą rėmė



Lietuvos
mokslo
taryba

EDITORIAL TEAM

Editor-in-chief

Prof. Ph. D. Rasutė Žukienė (Vytautas Magnus University, Lithuania)

Members

Prof. Ph. D. Joakim Hansson (University of Gotland, Sweden)

Ph. D. Rūta Kaminska (Art Academy of Latvia, Latvia)

Prof. Ph. D. Vojtěch Lahoda (Institute of Art History of Czech Academy of Sciences, Czech Republic)

Prof. Ph. D. Aliaksandr I. Lakotka (The K. Krapiva Institute of Study of Arts, Ethnography and Folklore of the National Academy of Sciences of Belarus, Belarus)

Prof. Ph. D. Małgorzata Sugiera (Jagiellonian University, Poland)

Prof. Ph. D. Bronius Vaškelis (Vytautas Magnus University, Lithuania)

Prof. Ph. D. Kęstutis Paulius Žygas (University of Arizona, United States of America)

Editorial Board

Ph. D. Tomas Pabedinskas (Vytautas Magnus University, Lithuania) – the executive secretary

Members:

Ph. D. Daiva Citvarienė (Vytautas Magnus University, Lithuania)

Assoc. Prof. Ph. D. Edgaras Klivis (Vytautas Magnus University, Lithuania)

Assoc. Prof. Ph. D. Jūratė Tutlytė (Vytautas Magnus University, Lithuania)

Assoc. Prof. Ph. D. Aušrinė Cemnolonskė (Vytautas Magnus University, Lithuania)

Associate editor

Assoc. Prof. Ph. D. Edgaras Klivis

All papers published in the journal are peer-reviewed by members of Editorial Board or its appointed experts.

Publication sponsored by



Lietuvos
mokslo
taryba

TURINYS / CONTENTS

Skaidra Trilupaitytė

Meninis protestas ir (politikos) kritika: kai kurie XXI a. pirmojo dešimtmečio Vilniaus pavyzdžiai / 5
Artistic Protest and (Political) Critique: Vilnius Examples of the first decade of the XXI century

Daiva Citvarienė

Bendruomenių atmintis šiuolaikinio meno projektuose / 22
Communal Memory in Contemporary Art Projects

Rūta Mažeikienė

Kolektyviniai naratyvai: bendruomenę įtraukiančio teatro kūrybinės praktikos / 34
Collective Narratives: Community Based Theatre Practices

Virginija Vitkienė

Dialoginė estetika kaip bendruomeninio meno metodas / 46
Dialogical Aesthetics as the Method of Community Art

Edgaras Klivis

Completing (Public) Spheres: Theatre and the Media in the Baltic States / 64
Sąveikaujančios (viešosios) sferos: teatras ir medijos Baltijos šalyse

Viltė Migonytė

Pramogavimo bei sveikatinimo aspektai Lietuvos moderniojo kurorto genezėje:
Palangos ir Birštono atvejai / 75
The Aspect of Play and Wellness in The Genesis of Modern Resort: Palanga and Birštonas Cases

In memoriam prof. Algimantui Miškiniui / 89

MŪSŲ AUTORIAI / OUR AUTHORS / 90

Skaidra TRILUPAITYTĖ

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Vilnius, Lietuva

MENINIS PROTESTAS IR (POLITIKOS) KRITIKA: KAI KURIE XXI A. PIRMOJO DEŠIMTMEČIO VILNIAUS PAVYZDŽIAI

Santrauka. Straipsnyje aptariami meniniai protestai ir opozicijos formos demokratinėje visuomenėje. Naudojantis skirtingomis teorinėmis prieigomis siekiama išgryninti ir pagrįsti meninio protesto ir (politikos) kritikos sąvokas menotyriminiame lauke. Dėmesys kreipiamas į neoliberalizmo politinio konsensuso kritiką, todėl streiko, protesto ir kitos panašios kategorijos šiuo atveju siejamos ne su abstrakčiu „kritiniu diskursu“, bet su konkrečiomis meninėmis praktikomis. Demokratinį politinės raidos modelį pasirinkusioje posovietinėje Lietuvoje aštresnių meninių protestų matėme nedaug. Galbūt faktas, jog ryškių autoritarizmo tendencijų Baltijos šalyse, kitaip nei kai kuriose kitose posovietinėse valstybėse, praktiškai nebuvo, prisidėjo prie to, jog ir politinio ar socialinio maišto tradicija iki XXI a. pirmojo dešimtmečio vidurio šiuolaikiniame mene nebuvo aktuali. Galime minėti bene vienintelį nuoseklesnį lietuviško meno opozicionierių – nuo elitinio „sostinės meno“ deklaratyviai atsiribojusį skandalingąjį Alytaus kūrėją bei politinį aktyvistą Redą Diržį.

Įsimintiniausi su šiuolaikinio meno pasauliu susiję politinio pasipriešinimo veiksmai vyko 2005 m. Vilniuje prie uždaryto „Lietuvos“ kino teatro, įsteigus „Pro-testo laboratoriją“. Taigi šiame straipsnyje pasirinkti XXI a. pirmojo dešimtmečio Vilniaus šiuolaikinės urbanistinės politikos ir protesto, kaip (politikos) kritikos, pavyzdžiai reflektuoja konkrečių menininkų (pvz., Nomedos ir Gedimino Urbonų) kūrybos trajektorijas. Pradžioje, remiantis anglosaksiška kritinių kultūros studijų tradicija, trumpai apibūdinamos meninio aktyvizmo ir protesto sampratos, minimi kai kurie lokaliniai atvejai. Pasitelkiant aktyvistų grupės *Bavo* įžvalgas, apsibrėžiama prieš neoliberalias darbotvarkes nukreiptos meninės kritikos funkcija. Taip pat analizuojamas buvusio „Lietuvos“ kino teatro gynimo Vilniuje atvejis ir *fluxistinė* vilnietiška politika bei jos kritika.

Reikšminiai žodžiai: meninis protestas, neoliberalizmas, Vilniaus urbanistinė (*fluxistinė*) politika, *Bavo*, hiperidealizmo strategijos, Nomeda ir Gediminas Urbonai

ĮVADAS

Lietuvos kultūrinėje žiniasklaidoje apie kritinį diskursą kalbama gana dažnai – intelektualo ar menininko kritiškas požiūris paprastai vertinamas kaip savotiškas šiuolaikiškumo ženklas, tapęs geidžiamu bruožu ir epitetu, tinkamu pozityviai (ir kontrasto principu) apibūdinti vieną ar kitą asmenybę. Platesnėje kultūrinėje terpėje kritinės asmenybės tipažas sietas su žinomais intelektualais ir kūrėjais vyrais (ypač išeivijos filosofais). Šiuolaikiniame mene populiarus kritinio diskurso sąvoka kažkada atliepė dichotominės nuostatos, nes po Nepriklausomybės atgavimo itin aktuali buvo tradicinio (ir neva sovietmečio įpročius tęsiančio) bei naujojo meno opozicija. Neatsitiktinai tarp jaunesnės kartos atstovų populiarus dailės kritikas ir kuratorius Raimundas Malašauskas 1998 m. teigė, jog žinomo menininko

Deimanto Narkevičiaus „samprotavimai apie meno prielaidas ir funkcijas bei menininko vaidmenį nūdieniame pasaulyje“ yra išskirtinai „reflektyvūs“¹, o pats Narkevičius „yra viena analitiškiausių vietinio meno metadiskurso, daugiausia sudaryto iš kritikų ir biurokratų samprotavimų, figūrų“². Pristatydamas Narkevičių kaip embleminį kritinio menininko tipą, Malašauskas neišskleidė aplinkos atžvilgiu itin skeptiškai nusiteikuso menininko politinių pažiūrų; kuratorius tiesiog akcentavo loginį mąstymą, išsilavinimą ir gebėjimą teikti „informaciją“, visa tai kontrasto principu priešino kitų Lietuvos dailininkų nerafinuotiesiems, neinformuotiems ir paties meno situacijos iš šalies nereflektuojantiems svarstymams³.

Tačiau turint minty kultūros sociologijoje analizuojamus meninės karjeros dėsningumus, nenuostabu,

jog „eretikai“ nuolat sukyta prieš „ortodoksus“ (pagal Pierre'ą Bourdieu), o pozicijų meno lauke kaita ilgainiui koreguoja ir ankstesnius, ir vėlesnius įvaizdžius. Taigi ir menininkams taikomi epitetai kinta, ypač keičiantis vertintojų kartoms. Narkevičiaus, kaip posovietinio „kritinio menininko“, įvaizdis buvo ypač nepastovus⁴. Todėl kalbant apie aplinką kritikuojančius menininkus svarbu atsižvelgti į tuos atvejus, kai meno kūrėjams pavyksta užimti kritinę poziciją ne vien dėl nepasitenkinimo „neinformuotais“ vyresniaisiais kolegomis ar kaip visada „per mažo“ valstybės dėmesio šiuolaikiniam menui. Kur kas svarbesnis šiuo atveju viešojoje erdvėje, tačiau nebūtinai meno lauke (tarp kolegų), demonstruojamas pasipriešinimas dominuojančiai politinei bei finansinei galiai. Lietuvos menotyros literatūroje itin plačiai kalbama apie įvairias pasipriešinimo valdžiai formas sovietmečiu (pvz., nuo pirmojo Nepriklausomybės dešimtmečio pabaišos išpopuliarėjusi *tyliojo modernizmo* metafora), tačiau šiame straipsnyje aptariami meniniai protestai ir opozicijos formos demokratinėje visuomenėje. Naudojantis skirtingomis teorinėmis priemonėmis čia siekiama išgryninti ir pagrįsti meninio protesto ir (politikos) kritikos sąvokas menotyros lauke. Dėmesys kreipiamas būtent į neoliberalizmo politinio konsensuso kritiką, todėl streiko, protesto ir kitos panašios kategorijos šiuo atveju siejamos ne su „dramblio kaulo bokšte“ tarpstančiu ir daugiaprasmėmis intelektualinėmis įžvalgomis dažnai iliustruojamu „kritiniu diskursu“. Pasirinkti XXI a. pirmojo dešimtmečio Vilniaus šiuolaikinės urbanistinės politikos ir protesto, kaip (politikos) kritikos, pavyzdžiai reflektuoja konkrečių menininkų (pvz., Nomedos ir Gedimino Urbonų) kūrybos trajektorijas. Pradžioje, remiantis anglosaksiška kritinių kultūros studijų tradicija trumpai apibūdinamos meninio aktyvizmo ir protesto sampratos, minimi kai kurie lokaliniai atvejai. Pasitelkiant aktyvistų grupės *Bavo* įžvalgas apsibrėžiama prieš neoliberalias darbotvarkes nukreiptos meninės kritikos funkcija (sk. „Menininkų protestai mieste“). Analizuojamas buvusio „Lietuvos“ kino teatro gynimo Vilniuje atvejis (sk. „Protestai prie buvusio „Lietuvos“ kino teatro“) ir *fluxistinė* vilnietiška politika bei jos kritika (sk. „Menininkai ir *fluxistinis* Vilnius“).

MENININKŲ PROTESTAI MIESTE

Esamą politinę galią klibinančio intelektualinio ir meninio protesto šaknys siekia dar romantinių, Didžiosios Prancūzijos revoliucijos kontekste išskristalizavusį menininko sukilėlio arba disidentų modelį, populiarėjusį kartu su moderniojo meno lauko autonomijos idėja. XX a. viduryje britų kultūros studijų pradininkas Raymondas Williamsas išryškines *protestuojančių* ir *pritariančių* kultūros judėjimų charakteristikas apibūdino menininko, kontroliuojančio savo kūrybos sklaidą, veiklos scenarijų⁵. Tačiau Williamso scenarijus, kuriame menininkai sąmoningai konstruoja savos produkcijos ir recepcijos erdvę, šiandien yra sumišęs su didžiosiomis kultūrinės plėtros programomis, kurių patys menininkai paprasčiausiai nėra pajėgūs kontroliuoti. Pavyzdžiu gali būti struktūriniu požiūriu itin sudėtingi Europos kultūros sostinių projektai, kurių galutiniai rezultatai (ar politinis „įpakavimas“) menininkų paprastai net nedomina.

JAV miestų sociologė Sharon Zukin, naudodamasi JAV didžiųjų miestų pavyzdžiais, prieš porą dešimtmečių taip pat atskleidė, jog menininkai mieste nekuria tokių procesų kaip gentrifikacija, tačiau net ir kritiškai nusiteikusių menininkų veikla beveik neišvengiamai tampa gentrifikacijos ženklu. Kai nekilnojamojo turto kainos ir nuomos mokesčiai stipriai išauga (o tai ir yra pagrindinė menininkų niekaip nekontroliuojamos gentrifikacijos pasekmė), gentrifikacija lemia mažiau turtingų menininkų periferizaciją⁶. Su meno pasauliu pastaraisiais dešimtmečiais flirtuojančių politikos ir verslo institucijų pavyzdžiai rodo, jog postindustriniuose miestuose kritinis meninis diskursas kasdien patenka į ambivalentišką ir gundančią postmoderniosios estetikos teritoriją, kuri 1991 m. vykusiuose (ir vėliau publikuotuose) pokalbiuose tarp Bourdieu ir politiniu radikalizmu garsėjančio menininko Hanso Haacke'o apibūdinta kaip neokonservatyviosios revoliucijos grobiama simbolinė erdvė⁷. Panašioje teorinėje perspektyvoje galima aptarti ir šiandienos antikininių bei antiglobalizacijos protestų kontekste gimusio meninio aktyvizmo formas (angl. *artivism*), nuolat skirtingose politinėse situacijose kylančias moralines dilemas ar platesnį tokių veiksmų poveikį.

Reikia pripažinti, jog posovietinėje (ir iš esmės nuoseklų demokratinį politinės raidos modelį pasirinkusioje) Lietuvoje aštresnių meninių protestų matėme nedaug. Galbūt pats faktas, jog ryškių autoritarizmo tendencijų Baltijos šalyse, kitaip nei kai kuriose kitose posovietinėse valstybėse, praktiškai nebuvo, prisidėjo prie to, jog ir politinio ar socialinio maišto tradicija iki XXI a. pirmojo dešimtmečio vidurio šiuolaikiniame mene nebuvo aktuali. Minėtinas bene vienintelis nuoseklesnis lietuviškojo meno opozicionierius – nuo elitinio „sostinės meno“ deklaratyviai atsiribojęs skandalingasis Alytaus kūrėjas bei politinis aktyvistas Redas Diržys. Profesionalaus menininko išsilavinimą turintis Diržys savo protesto prieš *establišmentą* niekaip nesiejo su kultūros institucijų aprobuotais veiksmais bei ignoravo tai, kas mene paprastai siejama su karjera ir simboliniu kapitalu. Kosmopolitinė Alytaus aktyvisto orientacija šiuo atveju turi mažai ką bendro su lokale kultūros terpe ar trumpalaikiais skandalais⁸,

nes nuo nacionalinės dailės ir institucinių konvencijų atsiribojęs Diržys ne sykį pabrėžė saitus su kairiųjų, ypač anarchistinių, idėjų šalininkais užsienyje. Sekdamas radikaliu tarptautiniu *fluxus* judėjimu, o ilgainiui ir XX a. septintuoju dešimtmečiu formuluotais situacionistų internacionalo šūkais, Diržys tiesmukai atkartoto 1968-ųjų metų revoliucijos teiginius, prancūziškąjį politinį aktyvizmą bei utopinę dvasią (pvz., Guy Debord'o citatas) perkėlęs į posovietinės šalies kontekstą. Todėl Alytaus kūrėjas nuolat kritiškai atsiliepdavo ne tik apie prestižines vilnietiškas meno institucijas ar didžiąsias kultūrinės programas (tokias kaip „Vilnius – Europos kultūros sostinė“), bet ir apie karjera susirūpinusius žymesnius Lietuvos šiuolaikinio meno kūrėjus⁹.

Taigi, nors su politiniais ar socialiniais klausimais susijusio meninio aktyvizmo šiuolaikiniame (užsienio) mene yra apstu, dėl pačių įvairiausių priežasčių apie Lietuvą to paties pasakyti, deja, negalime. Nepaisant bene vienintelio mūsų mene Diržio,



1 pav. „Amerika mums padės!“ „Pro-testo laboratorijos“ akcija, kviečianti reanimuoti JAV prezidento George'o W. Busho kalboje Vilniuje išsakytą mintį: „nuo šiol kiekvienas Lietuvos priešas yra ir JAV priešas“. Vilnius, 2005.
Fot. Nomeda Urbonas

„iš apačios“ retsykliais kylantys politiniai neramumai, mitingai ar streikai čia retai sujudina meno pasaulio ribas. Natūralu, jog ir Lietuvos menotyroje protesto ar šiuolaikinio meninio aktyvizmo formos sulaukdavo nebent fragmentiško dėmesio. Maišto idėjoms simpatizuojantys anarchizmo šalininkai „kritiniame“ Lietuvos šiuolaikiniame mene sektinų pavyzdžių, žinoma, taip pat nerado, tačiau juos žavėjo su kairiąja politine mintimi susijęs menininkų pasipriešinimas valdžiai kitose šalyse. Anarchistai į lietuvių kalbą vertė ir kai kuriuos pažintinius tekstus; prie tokių galima priskirti 2008 m. kultūros savaitraštyje „Šiaurės Atėnai“ (taip pat ir kai kuriuose kituose internetiniuose portaluose) pasirodžiusį Dariaus Pocevičiaus išverstą rusų kultūrologo ir socialinio aktyvisto Aleksejaus Cvetkovo tekstą „Meninis avangardas ir socialinis protestas“, kuriame minėti įvairiausi XX a. užsienio meno streiko pavyzdžiai¹⁰. Nenuostabu, jog pasipriešinimo politiniam režimui tradicija ryški būtent Rusijos kultūroje (taip pat ir šiuolaikiniame mene), nes ten nestokojama nei drastiškų politinių represijų, nei pačios įvairiausios opozicijos. Vakarų šalyse gyvenantys Rusijos menotyrininkai taip pat neretai aptaria politinius meninio aktyvizmo klausimus¹¹, o anarchizmui savotiškai prijauciantys Lietuvos mastytojai politinio ir kultūrinio protesto reiškinių analizuoja minėdami *Pussy Riot* ir kitų Rusijos grupių pavyzdžius¹².

Trumpai tariant, nežiūrint to, jog kritinio diskurso ir alternatyvos sąvokos Lietuvos meno tyrinėtojų vartotos (ir tebevartojamos) dažnai, reali esamos politikos kritika čia ilgą laiką gerokai skyrėsi nuo užsienio tendencijų. Pabrėžtina ir tai, jog Lietuvoje XX a. paskutiniojo dešimtmečio autoritetingi visuomenės kritikai savo nepasitenkinimą esama situacija grindė toli gražu ne kairuoliškomis nuotaikomis. Vis dėlto jau pirmojo XXI a. dešimtmečio viduryje tarp kai kurių jaunosios kartos intelektualų, pavienių menininkų ar studentų brendo ir naujesnės, t. y. ne sovietmetį ar posovietmečio nesklandumus smerkiančios, opozicijos poreikis. Tarptautinių intelektualų mainų ir naujų idėjų plėtros požiūriu reikšmingos buvo tokios iniciatyvos kaip bendraminčius subūrusi 2004 m. įkurta radikalios politinės

minties leidykla „Kitos knygos“. Tūkstantmečių sandūros vakarietiškoje populiariojoje ir akademiniėje erdvėje išpopuliarėjusi globaliojo kapitalizmo kritika ar neigiamos neoliberalizmo sąvokos konotacijos neilgai trukus ir Lietuvoje kai kam pasirodė tokios „savaime suprantamos“, jog tarsi ir neberekalavo išsamesnių paaiškinimų. Skirtingų kartų ir pažiūrų intelektualai tuo metu kritiškai pažvelgė į naujųjų monopolininkų užvaldytą virtualią ir fizinę Lietuvos erdvę ar net emociškai pasipiktino „fašistiniu ir komunistiniu libertarizmu“ bei „globaliuoju liberalizmu“¹³.

Spontaniška opozicija naujam politiniam *mainstreamui* formavosi ne tik „mėgdžiodant“ tai, kas egzistavo užsienio intelektualinėje erdvėje, bet ir kaip reakcija į lokalinės politikos kismą. Ne paskutinėje vietoje čia buvo būtent „naujojo autoritarizmo“ apraiškos. Pasak viešosios erdvės gynimo klausimais gana aktyviai pasisakinėjusio filosofo Gintauto Mažeikio, autoritarizmo tendencijos vietinėje urbanistinėje politikoje sustiprėjo po 2000 m., kai vyko „kritiškos, dialogiškos viešosios nuomonės, kompetentingų alternatyvų suspendavimas“¹⁴. Aptaręs pilietinio gyvenimo viešumoje nesėkmes demokratinėse visuomenėse, kai dėl politinės apatijos ir susvetimėjimą skatinančių biurokratinių politinio dalyvavimo mechanizmų buvo prarastos viešųjų erdvių funkcijos, Mažeikis teigė, jog tokių erdvių nykimą lėmė „susitelkimas tik dėl privačių gerovės interesų, visų svarbiausių funkcijų delegavimas korumpuotai valdžiai ir ją aptarnaujančiam biurokratiniam aparatui“¹⁵. Šiame kontekste galime tarti, jog lietuvišką jaunosios kartos kairiųjų, ypač anarchistų, idėjinė orientacija į analogiškus tarptautinius judėjimus iš dalies inspiravo ir vietinius urbanistinius protestus. Neatsitiktinai kai kurios akcijos mieste lygintos su 1968 m. įvykiais – pats protesto troškimas ir anuometinis jaunimo entuziazmas siūlė lygiuotis į embleminius „maištingumo dvasios“ pavyzdžius. Pvz., 2005 m. kovo 11-ąją didelis būrys su nevyriausybinėmis organizacijomis susijusių jaunuolių minėjo Nepriklausomybės dieną taikiai protestuodami prieš bendrovės „Vilniaus prekyba“ planus vietoje Vilniaus „Lietuvos“ kino teatro pastatyti daugiabutį gyvenamąjį namą¹⁶.

Dalindamasis išpūdžiais iš šios akcijos, Kasparas Pocius kultūrinėje spaudoje teigė, jog „nuotaiką, kuri brendo mummyse tą pavasario dieną, kai protestavome, galima būtų palyginti su 1968 metų neramumų Paryžiuje ar Prahoje nuotaikomis“¹⁷.

Neigiamos reakcijos į pirmojo dešimtmečio viduryje ryškėjusį neoliberalistinį politikos posūkį ilgainiui kilo ne tik urbanistikoje, tuo metu taip pat išpopuliarėjo neformalių grupių renginiai, viešos paskaitos, seminarai ir pan. Protestų banga lydėjo aukštojo mokslo neoliberalizavimo reformą – opojuojant šiai reformai 2008 m. gimė nepriklausoma savišvietos iniciatyva LUNI¹⁸. Buvo ir kitų viešas menines provokacijas ir panašias praktikas paskatinusių motyvų. Kaip reakcija į patriarchalines vizualinio meno institucines tradicijas ryškėjo feministinis meninis aktyvizmas (galima paminėti anoniminės menininkių grupės „Cooltūristės“ intervencijas į egzistuojančias kultūrines struktūras). Vilniuje 2013 m. birželio mėnesį vyko mikroprotestai, nukreipti prieš paminklinius užmojus Lukiškių aikštėje. Pastaruoju atveju kūrybinė grupė „laimikis.lt“ aikštėje keletą dienų dėjo miniatiūrinius transparantus (jie buvo dokumentuojami, o fotografijos talpinamos socialiniuose tinkluose, skatinant viešas diskusijas). Beje, daugybė fragmentiškų pavyzdžių rodo, jog objektyviai apibrėžti, kas yra meninis protestas demokratinėje visuomenėje, būtų pakankamai sunku, nes kone kiekvieną kartą tik dokumentiniu pavidalu išliekantis veiksmas ir realus politinis poveikis priklauso ir nuo prisiimtų rizikos (ją gimdo nepaklusimas autoritetui ar net įstatymui), ir nuo protesto turinio bei formos.

Meninės (kapitalizmo) kritikos funkcijai apibrėžti šio straipsnio atveju pasitelkiamos nepriklausomų tyrėjų ir kultūrinių aktyvistų grupės *Bavo*¹⁹ įžvalgos. Politines meno bei architektūros dimensijas analizuojanti grupė kalbėjo apie nelengvą kritikuojančio menininko situaciją postpolitiniais laikais ir rėmėsi Bourdieu, Slavojaus Žižeko, Jacques'o Lacano, Jacques'o Ranciere'o ir kitais kritinės pozicijas eksplikuojančiais apmąstymais²⁰. Pasak *Bavo*, šiandien populiarus „meninė kritika“ pernelyg lengvai pasiduoda „kilnioms“ politinėms intencijoms ir todėl yra labai vertinama nuolat „sava

kritikuojančios“ *meinstryminės* politinės sistemos. *Bavo*, pvz., kalbėjo apie ambivalentišką „nevyriausybinų organizacijų meno“ reiškinį, kuris yra puišus šios sistemos sąjungininkas. Juk menininkai neoliberalizmo programose yra nuolat skatinami švelniomis priemonėmis „pataisyti“ politinės sistemos kuriamus negatyvius šalutinius efektus ir darbuotis nuolat mažėjančio biudžetinio finansavimo sąlygomis. Jie yra traktuojami kaip savotiški sistemos „vaistai“. Tačiau „kilnūs“ meniniai tikslai, kaip ir „išitraukiančiųjų“ menininkų siekis surasti ir pateikti valdantiesiems praktinius ir platesnės masės patrauklius problemų sprendimus, anot *Bavo*, gimdo „pragmatinį aklumą“. Siekiant pačių optimaliausių sprendimų neoliberalios tvarkos sąlygomis, radikali tokios tvarkos kritika tampa nebeįmanoma. Viena vertus, iššūkį sistemai metančiam menininkui šiandien leidžiama sakyti ką tik nori – jam/jai leidžiama viską kritikuoti ir eksperimentuoti su kokia tik nori medžiaga. Dar daugiau – iš kritikuojančio menininko netgi yra tikimasi, jog ji/jis, jausdama(s) tam tikrą „demokratinę pareigą“, būtent taip ir darys. Tačiau egzistuoja ir vienas „bet“. Jeigu tokie menininkai pradės pernelyg rimtai kritikuoti pačią sistemą (tai reiškia – fundamentaliai kvestionuoti ideologines šiandienos pasaulio tvarkos koordinates, tokias kaip reprezentatyviosios demokratijos politinės formos, laisva rinka ar nacionalinė valstybė), jie bus iš karto diskvalifikuojami kaip legitimūs diskusijų partneriai. Tokiais atvejais socialiniais kritikais tapę menininkai iš karto traktuojami kaip nekompetentingi, nieko neišmanantys „kvaileliai“, kuriems geriausiu atveju pasiūloma likti savojo amato lauke, nesikišant „ne į savo reikalus“. Ranciere'o požiūriu, šis „nekvifikuotumo“ pripažinimas, tam tikras nubrėžtos „linijos peržengimas“, atima iš subjekto teisę reikštis politinės retorikos plotmėje ir palaiko hierarchinį *status quo*, kuriame politika yra traktuojama kaip specializuotų ekspertinių žinių laukas, apgyvendintas išimtinai politikos profesionalų – vienintelių legitimų politinio meno „meistrų“²¹.

Bavo analizavo konkrečius atvejus ir priemones, kuriomis tiesiog retoriškai patvirtinami tam tikri nusistovėję autoritetai ir periodiškai

neutralizuojama pernelyg pavojinga kritika. Tai daroma, viena vertus, galios agentams optimistiškai pritariant kritikams ir, kita vertus, kaip niekur nieko toliau tęsiant „įprastus reikalus“. Tokios situacijos pasipriešinimui *Bavo* pasiūlo perteklinės identifikacijos su sistema (angl. *over-identification*) strategijas ir kalba apie menines praktikas, kurios vienintelės yra pajėgios realiai demaskuoti tai, ką Peteris Sloterdijkas vadina šiandienos gyvenimą persmelkiančiu cinizmu²². Panašiai, beje, samprotavo ir įvairiais radikaliais užsienio teoretikais neretai besiremiantis minėtasis Diržys. Kaip ir *Bavo*, jis teigė, jog net neva sąmoningi, t. y. sistemos logiką „perpratę“ ir ją kritikuojantys menininkai, kaip ir tradiciniai „meno darytojai“, yra nuolat viliojami „apvilkti“ savo idėjas „konceptualiausiomis“, t. y. sudėtingomis, meninėmis formomis ir tuo būdu likti kultūros kuriamų iliuzijų erdvėje²³. Todėl Alytaus aktyvistas atsakydavo meno rinkoje itin aktualios individualios autorystės ar autentiško kūrinio idėjos, taip siekdamas užkirsti kelią kontrkultūros inkorporavimui į kapitalizmo diskursus.

Toliau straipsnyje analizuojami du ryškesni menininkų opozicijos Vilniaus urbanistinei politikai atvejai.

PROTESTAI PRIE BUVUSIO „LIETUVOS“ KINO TEATRO

Lietuvoje ko gero įsimintiniausias meninio aktyvizmo veiksmas kilo šalia buvusio „Lietuvos“ kino teatro Vilniuje, kai 2005 m. kovo 31 d. jo patalpose ir šalimais susibūrė ligi tol precedentų neturėjusi visuomeninė iniciatyva – „Pro-testo laboratorija“, iliustravusi kai kurių radikalesnių menininkų ir kitų visuomenės grupių kovą prieš neskaidrius privatizacijos procesus. Protestas prasidėjo siekiant išsaugoti ką tik uždarytą kino teatrą ir priešais esančią aikštę, kuri valstybinės žemės nuomos sutartimi buvo išnuomota „veiklai, susijusiai su kinu“. Menininkų ir visuomenininkų pasipiktinimą sukėlė tai, jog sklypą lengvatinėmis sąlygomis privatizavusi bendrovė siekė pasitvirtinti detaliojo planavimo sąlygas, leidžiančias nugriauti kino teatrą, o jo vietą – valstybinės žemės sklypą bei aikštę – užstatyti daugiabučiu

daugiaaukščiu gyvenamuoju namu (būsimajame pastate planuota įrengti ir dvi nedideles kino sales, tačiau aptakūs sklypo vystytojų pažadai įtikino toli gražu ne visus).

Svarbu pabrėžti, jog protestą išprovokavo ne nostalgija prastos kokybės sovietinei gelžbetoninei estetikai (taip mėgdavo teigti buvusio kino teatro gynėjų kritikai, vaizdavę menininkus kaip „bevilčių romantikus“), bet nepasitenkinimas viešą erdvę palaipsniui nusavinančia finansine galia. Dėl šios priežasties į tolimesnes diskusijas, nukreiptas prieš miesto erdvių komercializacijos procesus, įsijungė ne vienas įvairių pažiūrų intelektualas ir politikos apžvalgininkas. Vieno iš protesto dalyvių, teisininko ir kultūros publicisto Tomo Bakučionio žodžiais tariant, kino teatras „Lietuva“ tapo chrestomatinium pavyzdžiu „proceso, kurio esmę suvokėme per vėlai, o ji negailestinga ir žiauri – viešosios gėrybės pusvelčiui atiduodamos į turtingųjų ir galingųjų rankas, tokiu būdu jiems įgaunant dar daugiau galios“²⁴. Tuometinę kovą už pastato išlaikymą visuomenės reikmėms istoriškai galima vertinti alternatyvių lietuviškų sambūrių bei iniciatyvų kontekste²⁵ arba kaip urbanistinių bei partizaninių judėjimų analogiją (kaip jau minėta aukščiau, dar prieš įsikuriant „Pro-testo laboratorijai“, 2005 m. kovo 11 d. didelis būrys su nevyriausybinėmis organizacijomis susijusių privatizacijai nepritarusių jaunuolių surengė akciją prie prekybos centro „Maxima“; panašaus pobūdžio akcijų, ne tik Vilniuje, dešimtmečio viduryje vyko ir daugiau).

Kalbant apie kultūrinę viešąją erdvę bei kolektyvines kūrybos bei komunikacijos formas, „Pro-testo laboratorijos“ atvejis ne sykį aptartas ir lietuviškoje akademinėje literatūroje²⁶. Kitaip nei ankstesniuose ši protesto atvejį aptariančiuose tekstuose, šiuo atveju akcentuojami ne komunikacijos būdai ar meninis performatyvumas, bet naujosios *prichvatizacijos* akivaizdoje susiformavęs teisinis sąmoningumas²⁷. Piliečius, teisinėmis priemonėmis pradėjusius kvestionuoti valdininkų veiksmus detaliojo planavimo procedūrose, pasitelkdama teismą ėmė persekioti privati bendrovė – keturiems kovos už kino teatro erdvės išsaugojimą dalyviams buvo iškeltos teisinės bylos²⁸. Ne vieną akciją buvusio kino teatro

prieigose inicijavo medijų menininkai Gediminas ir Nomedas Urbonai, siūlę kurti pilietinę visuomenę ne konsensuso, bet antagonizmo būdu²⁹. Urbonų meninė praktika tuo metu išsiskyrė įvairiais mikro-socialiniais bendruomeniniais tyrimais, o 2007 m. už reikšmingą indėlį į medijų meną (taip pat ir ilgiau nei metus veikusią „Pro-testo laboratoriją“) jie buvo apdovanoti Lietuvos nacionaline kultūros ir meno premija. Kita vertus, minėtasis protestas nereiškė vien Urbonų meninės saviraiškos, nes 2005 m. balandžio 9 d. susikūręs neformalus visuomeninis judėjimas „Už Lietuvą be kabučių“ iliustravo būtent kolektyvinį apsisprendimą³⁰. Apie grėsmes viešajam interesui prabilo didelis būrys miesto gyventojų³¹, nepritaręs nekilnojamojo turto plėtros bendrovių siūlymui eliminuoti kino teatrą ir miesto aikštę. Buvusio kino teatro vietoje organizuotuose renginiuose gyvai diskutuota įvairiais urbanistikos klausimais, todėl čia rinkosi ne tik dailininkai, bet ir architektai, miesto planuotojai, paminklosaugininkai, žaliųjų atstovai, anarchistai ir kitokios nekonvencionalios grupės.

Žiniasklaidos diskusijose tuo metu aktyviai dalyvavęs Karolis Klimka ne sykį siūlė „pasižvalgyti anapus formalios biurokratinės politikos“, atkreipiant dėmesį į legitimuotą politinį veiksma įgalinančią ideologiją. Anot Klimkos, viešosios erdvės užgrobimo procesai „būtų neįmanomi, jei įsigalėjusios jėgos nebūtų pasirūpinusios teisinėmis, administracinėmis ir propagandinėmis sąlygomis savo verslams“³². Kaip vėliau pastebėjo menotyrininkė Lina Michelkevičė, „netgi galima teigti, kad viešojoje erdvėje, kaip terminas ir kaip tema, į visuomenės lūpas pateko būtent prasidėjus <...> „Pro-testo“ laboratorijai. <...> Viešybė buvo išnaudota kaip bendruomenių formavimosi, augimo, derybų ir konfliktų stebėjimo laboratorija, savo daugialypiškumu kone prilygusi psichologų vykdomiems tęstiniais tyrimams“³³. Tęsiant su teisiniu sąmoningumu susijusį viešosios erdvės klausimą, reiktų paminėti, jog protestai suaktualino kai kurių direktyvų įgyvendinimo Lietuvoje poreikį, visų pirma judėjimo dalyviams pradėjus rimtai traktuoti žmogaus teisę į kokybišką aplinką³⁴, kurią suteikė Lietuvoje nuo 2002 m. tik formaliai galiojusi Orhuso konvencija (teisminių procesų

metu pripažinta, jog anksčiau Lietuvoje vadovautasi klaidingu šios konvencijos vertimu)³⁵. Tarptautinės konvencijos garantuojamas teisės judėjimo dalyviai priėmė „už gryną pinigą“, tai gana neįprasta kasdieniniame gyvenime, kuriame, pasak Bavo, galioja „sveiko proto“ skatinamas suvokimas, jog visi idealai realybėje yra vienaip ar kitaip „korumpuoti“ ir todėl reikalaujantys nuolatinių kompromisų, be kurių jie nė negali būti realizuojami. Siekdami skaidresnių ir demokratiškesnių procedūrų miesto valdyje, judėjimo nariai kiek paradoksaliai pritarė ir bendram neoliberalų principui bet kokius „nesusipratimus“ spręsti teisiniu keliu, ir rinkos ekspertų nuomonei, jog būtent valdžia, o ne verslas lemia neskaidrius, galbūt korupciniais ryšiais paremtus sprendimus. Kitaip nei kartojo protesto priešininkai, judėjimo dalyviai savo pasipiktinimą nukreipė ne į kino teatrą privatizavusią bendrovę, bet į ydingais sprendimais pasižyminčias valdžios institucijas³⁶. Tiesiog prieš galimai korumpuotus valdininkus nusistatę laisvosios rinkos apologetai šioje (kaip ir bet kokiaje kitoje) situacijoje siūlė vienintelį „teisingą“ ir „paskutinį“ valdžios žingsnį – besąlygišką privatizaciją. Tačiau savivaldybei oponavę judėjimo dalyviai siekė žengtelėti šiek tiek toliau, t. y. teisingumo kryptimi (ir kai kuriose akcijose naudojo „hiperidealizmo“ strategijas).

Pasibaigus „Pro-testo laboratorijos“ veiksmams, meninės akcijos prie buvusio „Lietuvos“ kino teatro nebeorganizuotos, nors tam tikrų politinio protesto veiksmų čia būta ir vėliau. Pvz., Lietuvos kairieji aktyvistai, prisijungdami prie Europoje vykusių „Skvotų ir autonominių erdvių dienų“ minėjimo, 2008 m. balandžio mėn. Lietuvoje organizavo savus renginius ir balandžio 12 d. surengė akciją „Laisva erdvė – laisvam žmogui!“ Organizatorių pranešime teigta, jog „ši vieta mums primena kapitalistiniame merkantilizmui nepasiduodantį žmogiškąjį išdidumą ir ryžtą kovoti dėl viešosios erdvės“. Vienas pagrindinių aktyvistų, aukščiau minėtasis Pocius, tuo metu žiniasklaidai sakė: „menas viešose erdvėse įmanomas, kai jį kuria laisvi žmonės, kai iniciatyvos gimsta ne biurokratų, o tikrų menininkų – kiekvieno iš mūsų – galvose, kitaip tokie renginiai tampa sovietinių paradų atmaina, nuleista iš aukščiau. Manau,

kad „Skvotų ir autonominių erdvių dienų“ renginiai tapo puikia atsvara „Vilniaus – Europos kultūros sostinės“ programos renginiams³⁷. Nors vizualiai buvęs „Lietuvos“ kino teatro pastatas tapo „niekieno žeme“, spontaniški gestai (pvz., grafitis) čia neatrodė visiškai „nekalti“, nes savininkai akivaizdžiai buvo išgąsdinti čia užgimusių protesto tradicijos. Pvz., 2008 m. gegužės mėnesį policija aiškinosi, kas ant uždaryto kino teatro fasado užrašė frazę „Lietuva visiems“, nes dėl pastatui padarytos neva „materialinės žalos“ ir didelėmis raidėmis išpurkšto užrašo – „vandalizmo akto“ – į policiją kreipėsi pastato savininkė bendrovė „Rojaus apartamentai“³⁸. 2012 m. „Rojaus apartamentai“ bankrutavo, o statinys taip ir liko „apsėstas“ teisinių nesėkmių ir nelegalumo bacilų (skandalas dėl fasado „subjaurojimo“ kilo ir 2013 m., kai pirmajam gatvės meno festivaliui „Vilnius Street Art“ sukurtą Ernesto Zacharevičiaus spalvotą piešinį po keletos savaičių slapta užpurškė anoniminiai grafitininkai).

Toliau aptariamoms drąsiais išpuoliais ir absurdo akcijomis pasižymėjusio tarptautinio kairuoliško meno – *fluxus* – politinės apropiacijos strategijos bei jų kritika Lietuvos mene.

MENININKAI IR FLUXISTINIS VILNIUS

2006–2009 m. Lietuvoje plačiai reklamuotas Ermitažo-Guggenheimo muziejaus būsimasis padalinys Vilniuje. Anot vizionieriškų neoliberalių politikų (visų pirma – Vilniaus mero Artūro Zuoko), pasaulinio muziejaus įkūrimas turėjo tapti tiesiausiu keliu kur kas efektyviau nei ligi tol įtraukti nedidelės ir pasaulyje ne itin gerai žinomos posovietinės šalies sostinę į globalios naujosios ekonomikos srautus. Tam tikslui pasinaudota ir tarptautiniame meno pasaulyje cirkuliuojančiomis lietuvių kilmės menininkų pavardėmis. Vilniaus mero įžvalgomis, beje, dėl įvairių priežasčių kliojęsi nemažai kultūros sferos žmonių. Jų įsitikinimas, jog žymaus tarptautinio muziejaus atsiradimas Vilniuje yra vienintelė galimybė Lietuvai „atgauti“ Joną Meką ir Jurgį Mačiūną, išreiškė susižavėjimą efektingomis šiuolaikinės architektūros formomis ir rodė norą „pagaliau reformuoti“ posovietines kultūros institucijas. Kita vertus, būtina simbolinės emancipacijos sąlyga čia buvo besąlygiškas paklusimas „aukštesnės lygos žaidėjų“ (šiuo atveju – Guggenheimo konsorciumo) diktuojamoms taisyklėms. Deja, viešaisiais ryšiais grįsta „simbolinė geografija“ turėjo nedaug



2 pav. GVS (Guggenheim Visibility Study / Guggenheimo matomumo studija): Socialinio būsto procesija. Vilnius, 2008. Fot. Nomeda Urbonas

ką bendro su kasdieninės kultūros politikos instrumentais, todėl neva ekonominę ar kultūrinę sostinės proveržį teigiančios globalaus muziejaus vizijos (matomos nebent kompiuterio ekrane) mažai ką sakė ir ilginiui užgeso.

Šis muziejaus kūrimo vajas žiniasklaidoje buvo aprašytas daugybę sykių; galima nebent trumpai pri(si)minti, jog 2007 m. Vilniaus savivaldybė už 5 mln. JAV dolerių (daugiau nei 12 mln. litų) iš Jono Meko (o tiksliau – Niujorko *Maya Stendhal* galerijos) įsigijo *fluxus* kūrinių kolekciją. Pirkimo kontrakto sąlygos neviešintos, tačiau jau 2007 m. birželio mėn. į Lietuvos sostinę atgabenus pirmą kolekcijos dalį, iškilmingai paskelbta, jog kolekcijai saugoti prabangiame verslo centre „Vilniaus vartai“ įkuriamas Jono Meko vizualiųjų menų centras (JMVMC). Žiniasklaidos pranešimuose minėta, jog šis įvykis turėjo sukelti ne tik kultūrininkų, bet ir visų šalies piliečių pasididžiavimą. Vis dėlto iš pažiūros keistą verslo ir meno jungtį nutiesę bei pasaulinę *fluxus* sostinę simboliškai Vilniuje kūrę politikai (ypač meras Zuokas) numatė, kad grožėtis vizualiai neišvaizdžia avangardo dokumentika pasaulio turistai vargu ar veršis (kaip kad tuo metu oficialiai žadėta), todėl

turizmo plėtros tikslams (ir nusipirktajai kolekcijai vėliau patalpinti) Vilniui buvo pasiūlytas naujas miesto „veidas“ – neva provincinį Lietuvos sostinės gyvenimą išjudinsiantis muziejus³⁹.

Taigi Ermitažo-Guggenheimo muziejaus kūrimo atveju galima kalbėti ir apie painias vizionieriško kultūrinio planavimo schemas. Gausiai reklamuota institucija Vilniuje turėjo „užtikrinti“ tarptautinės elito klasės dėmesį vietiniam eksperimentiniam menui, vis dėlto taip ir liko neaišku, kodėl efektingų dirgiklių ištroškę turistai turėtų susidomėti lietuviškomis *fluxus* meno šaknimis. Įvairiausi *fluxistiniai* užmojai pastaruoju dešimtmečiu sulaukdavo ne vieno šiuolaikinės kultūros atstovo pritarimo. Tačiau toli gražu ne visuotinių aplodismentų. Maištingojo avangardo pavertimas postindustrinės urbanistinės plėtros ir kapitalo dauginimo priemone, kaip ir autentišką gyvenimo pojūtį naikinančios rinkodarininkų kurpiamos strategijos, žavėjo ne visus⁴⁰. Bene ryškiausią pasipiktinimą sostinės savivaldybės veiksmai provokavo tarp anarchistų; neigiamą požiūrį į neoliberalistinę *fluxizmo* politiką ne kartą deklaravo ir Diržys, savo kūryboje plėtojęs *mačiūnišką* antimeninę *fluxus* nuostatą. Kartu su



3 pav. GVS: Socialinio būsto procesija. Vilnius, 2008. Fot. Nomeda Urbonas

kitais menininkais ir anarchistais, pasivadinusiais Fluxus laidojimo ir atminimo įamžinimo komitetu (FLAĖK), 2007 m. gruodžio 4 d. šalia „Vilniaus vartų“ Diržys surengė teatralizuotą *fluxus* mirties minėjimą (pagal senuosius lietuvių papročius renginys pavadintas „Fluxus keturnedėliu“). Skelbime teigta, jog „šia akcija Lietuvos menininkai, dar galutinai nenusivylę tuščiai deklaruojama meninio žodžio laisve, protestuos prieš avangardinės kultūros prekybą ir meno suvalstybinimą“. Vilniaus savivaldybės pirktas, gal ir svarbi, tačiau paprastam žiūrovui vargu ar lengvai pamatoma, kolekcija bei pats JMVMC įkūrimas reiškė vien tai, jog, pasak FLAĖK:

atvirai ir įžūliai buvo išniekintas FLUXUS vardas, kuris meno gerbėjams visame pasaulyje asocijuojasi su avangardu ir andergraundu, neturinčiu nieko bendro su oficialiąja ar populiariąja kultūra. Paprasčiau tariant, Lietuvos politikai ir verslo struktūros, siekdamos savo vienadienių politinių ir komercinių tikslų, pasinaudojo J. Meko silpnybėmis ir ėmė savanaudiškai eksploatuoti FLUXUS – šiuo vardu prisidengę politikai nutarė padidinti reitingus, o verslininkai – kapitalą. Štai kodėl mes tiesiai sakome: „FLUXUS MIRĖ“. Štai kodėl J. Meko centras „Vilniaus vartuose“ mums yra FLUXUS kapo vieta.⁴¹

Fluxus apropiacijos atveju vizionieriškas neoliberalizmas, nuolat siūlantis nestandartinius sprendimus ir iš(si)vadavimą iš biurokratinės rutinos, pavirto klampia, neviešinamomis sutartimis pridengta anti-biurokratine „pilkąja zona“, arba metaforine prasme „juodąja skykle“, pasiruošusia siurbti realius biudžeto pinigus. *Bilbao efekto* vąjį lydėjo brangus, tačiau fiktyvus kultūros ekonomikos „tyrimo“ pavyzdys – muziejaus galimybių studija, kurioje piešiama vizionieriška Lietuvos sostinės ateitis. Tačiau būsimos muziejaus veikimo „modelis“ kritiškai nusiteikusiems intelektualams atrodė ne mažiau miglotai nei tolimi kūrybinės ekonomikos pažadai⁴².

Ermitažo-Guggenheimo projekto kritinėse menininkų refleksijose galima išskirti Urbonų iniciatyvą. Neformalias bendruomenes savo kūryboje nuolat buriantys kūrėjai suorganizavo idėjinį

požiūriu pakankamai niuansuotą meninę politinę platformą, kuri išreiškė ne tik atvirai ironišką komentarą iš šalies, bet ir *fluxizmo* „papildymą iš vidaus“. Situacionistine dvasia kultūrinį kapitalizmą smerkęs Diržys iš principo nediskutavo su vizionieriškais politikais. Tačiau ironiškas ar netgi „superaktyvus“ Urbonų įsijungimas į muziejaus plėtros „reikalus“ jų kritiką leidžia aptarti *Bavo* apibūdintos perteklinės identifikacijos kontekste. Pastaroji strategija reiškė ne atvirą protestą, bet sugestijavo ribines patirtis ir entuziastingą „pagalbą“ globaliai Guggenheimo korporacijai. Atsiliepdami į buvusio mero ir tuometinės Vyriausybės optimizmą 2008 m. Urbonai sukūrė tarptautinę „Guggenheimo tyrimo ir palaikymo grupę“ Lietuvos sostinėje bei kituose miestuose, kuri siekė plėsti būsimos Ermitažo-Guggenheimo muziejaus viešųjų ryšių ribas⁴³. Su šūkiu „nenustumkite mūsų nuo Guggenheimo – leiskite mums dalyvauti!“ Urbonų suburti Lietuvos ir Norvegijos studentai 2008 m. vasarą Vilniuje surengė kūrybines dirbtuves bei performatyvias akcijas, kurios, bent jau kolektyvinės autorystės ar bendradarbiavimo iniciatyvų prasme, galėjo būti lyginamos su veiksmis prie buvusio „Lietuvos“ kino teatro. Tačiau komunikacijos būdai šiuo atveju skyrėsi.

Protestų dėl buvusio „Lietuvos“ kino teatro metu 2005 m. kovota už demokratinę miesto plėtrą, o neskaidriems valdininkų ir politikų sprendimams buvo pasipriešinta teisminiais būdais. „Guggenheimo tyrimo ir palaikymo grupės“ atveju prieš muziejų neprotestuota, greičiau atvirkščiai. Savadarbių globalaus muziejaus maketų pristatymas, legendinių *fluxus* virtinukų baliai, buvusio mero Zuoko bei menininkų posakius pardavinėjantys aukcionai, politikų apropijuotą „oficialųjį *fluxus*“ dokumentuojančios žaismingos akcijos JMVMC, pasiūlymai naujai permąstyti architektūrinę muziejaus struktūrą bei kartu išspręsti Vilniaus socialinio būsto problemas, ženklino, pasak paradoksalia *fluxistine* kalba prabilusių projekto dalyvių, „laikiną ir pastovią laboratoriją, kuri integruojasi į Lietuvos sostinės gyvenimo realybę“. Perfrazuodami akivaizdžiai simuliakrinį, t. y. prasmės požiūriu „tuščią“ vilnietiškos galimybių studijos žodyną, minėtosios

grupės dalyviai išreiškė džiugų pritarimą žiniasklaidos erdvę perpildžiusiai Ermitažo-Guggenheimo svajonei ir išsakė pozityvaus dalyvavimo miesto kultūros procese tikslus:

Laboratorijos „Gugenheimo grupė“ dėmesio centre – tema „performatyvos meno praktikos“ ir tam tikra meninė produkcija, susijusi su konkrečiu diskursu – Gugenheimo-Ermitažo projektu Vilniuje, kuris apima Fluxus, Jono Meko kolekciją, litvakų kultūros centrą, 2 nekomercinio kino teatrus ir jaunimo ugdymo centrą... Šios laboratorijos rėmuose būtų bandoma sukurti laikiną Gugenheimo atvejo Vilniuje meninio tyrimo grupę ir atlikti Gugenheimo modelių pritaikymo realybėje studijas. <...> Mes – kultūros žmonės, studentai, inžinieriai ir architektai neliekame pasyvūs – reaguojame laiku. <...> Gugenheimas neturėtų būti privatizuotas kurio nors vieno asmens, politiko ar grupės suinteresuotų asmenų. Norime pasakyti, kad šis ambicingas projektas turi priklausyti mums visiems.⁴⁴

Šis pabrėžtinai pozityvus įsijungimas į muziejaus kūrimą, kaip ir deklaruojamas susirūpinimas „svarbiu ir ambicingu globalios kultūros projektu“, reiškė, jog neoliberalistinio miesto vizijos „iš viršaus“ simboliškai pratęstos dar „išradingesnėmis“ ir „įspūdingesnėmis“ absurdiškojo *fluxus* priemonėmis. Tuo būdu ir politinio diskurso išviešinimo bei „pasmerkimo“ judesys, metaforiškai kalbant, buvo išvers-tas „į kitą pusę“, nes muziejaus palaikymo grupė „ištraukė“ iš minėtojo diskurso kritikos geluonį ir pasiūlė projekto sklaidą „visame gražume“. 2008 m. rudenį prisimindamas šį projektą Urbonas teigė:

mus domina galios režimai, o Gugenheimas toks ir yra. Jis pateikiamas kaip svarbiausias, geriausias, prioritetinis. Kiti kultūros projektai suprantami kaip pinigų išmetimas veltui, o Gugenheimas – kaip puiki investicija. Tai mus ir traukia. Kol kas šis muziejaus projektas yra tik fikcija, tačiau mes jį jau matome beveik realų. Tai jau savaime panašu į medijų meną. Projektas egzistuoja dar tik kompiuterio

ekrane, o pateikiamas kaip tikrovė. <...> kyla klausimai: kodėl nepasirinktas koks nors kitas svarbus pasaulio muziejus? Kodėl vėl veikia įprastas frančizės fenomenas? Kodėl nekuriamas unikalus tarptautinis modelis Lietuvoje, nes jam užtektų skiriamų lėšų? Šie klausimai sukuria mūsų diskusijų projekto lauką.⁴⁵

Šio pobūdžio kritinė nuostata reiškė ne tiek „korumpuoto“ kapitalistinio meno pasaulio pasmerkimą, kiek nuolatinį savo pačių pozicijos permąstymą aplinkos atžvilgiu, tai implikavo periodišką galios ribų reviziją. Urbonas savo iniciatyvas vadino „ne maištu, o kasdieniu galios autoritetų, ribų persvars-tymu, nuolatinio abejojimu“; jam antrinant žmona Nomeda taip pat teigė, jog jų kūryba yra „ne maiš-tas, o paprasčiausiai kritinis požiūris. Mums nuolat kyla klausimų, o ne noras ką nors kritikuoti“ (pasak Nomedos, „Pro-testo laboratorija“ taip pat „atsirado iš nuostabos, kad nebuvo jokio protesto“⁴⁶). 2013 m. birželio 2–3 d. Kaune ir Vilniuje vykusiam Pasaulio lietuvių ekonomikos forume Urbonas vedė disku-siją „Regioninė plėtra ir urbanizacija“, o vėliau savo mintis išsakė leidinyje „Mokslo Lietuva“ publikuo-tame pokalbyje. Forume taip pat dalyvavusio pasaulyje žymaus politiko, buvusio Bogotos (Kolumbija) mero Antano Mockaus metodus Urbonas priešino Vilniaus mero vykdomai postmoderniai *fluxisti-nei* politikai. Populistinėje vilnietiškoje politikoje, menininko teigimu, pasitelkiami aplinką estetizuo-jantys menai ir medijos: „Kuriami vaizdai, kurie skleidžiami per masinio informavimo priemonės, tais vaizdais formuojamas tam tikras „kūrybinis“ ar net „fluxus“ įvaizdis. A. Mockus žengė visai kitą žingsnį, kuriuo siekiama dekonstruoti pačią val-džios galių sistemą ir per tai pritraukti žmones“⁴⁷. Demokratijos principų Urbonas nepriešino inova-cijų politikai (esminiam neoliberalistinių darbo-tvarkių „štrichui“), greičiau atvirkščiai. Tačiau svar-biausia yra tai, jog technologijų ir inovacijų meni-ninkas neiškėlė *virš* demokratijos⁴⁸.

Kita vertus, tam tikrais atvejais politikų apropiuo-tas *fluxus* vardas Vilniuje siejosi ir su demokratine menininkų savivalda. Viešaisiais ryšiais išgarsėjusio mero Zuoko iniciatyva buvusios Sveikatos minis-terijos patalpose Vilniaus Gedimino prospekte

2010 m. įkurta „Fluxus ministerija“ (funkcionavusi kiek ilgiau nei metus, o vėliau perkėjusi savo veiklą į Kauną) paskatino įvairias jaunimo veiklas. Menininkų organizuotų kultūrinių įvykių metu, kaip ir per masines miesto šventes, prospektas laikinam atgydavo, nes „Fluxus ministerija“ kuriam laikui iš tiesų išjudino globalioje meno rinkoje nedalyvaujančių („prasimušti dar nespėjusių“) ir patalpų kūrybai stokojančių, ypač mažiau žinomų, kūrėjų gretas. Neva alternatyvią opozicinę iniciatyvą (skvoto modelį) simuliuojanti institucija subūrė *ad hoc* atsirandančias ir nykstančias laikinas bendruomenes, Tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjungos ir kitų sričių atstovus, tačiau „spontaniškos veiklos“ modelis politine prasme buvo gana ambivalentiškas. Linas Eriksonas pastarosios institucijos pavyzdį pasitelkė kalbėdamas apie neoliberalaus valstybinio kapitalizmo vadybinę logiką, kurią šiandien geriausiai iliustruoja viešąsias paslaugas teikiančias valstybines įmones „iš vidaus“ valdančios korporacijos. Pasak Eriksono, „tokios visuomenės simboliu galėtų būti „Fluxus ministerija“ – menininkai buvusio viešojo sektoriaus griuvėsiuose (Sveikatos apsaugos ministerijoje – kertinės viešojo sektoriaus institucijos apleistame pastate), vadybininkų prižiūrimi, vykdo projektus“⁴⁹. Ryškus sąmoningos ir kritinės meninės refleksijos pavyzdys čia buvo Gintarės Valevičiūtės ir Miko Žukausko „Fluxus ministerijos“ atidarymo proga prie durų eksponuota neva rimta ir išsami „Fluxus menininko Artūro Zuoko kūrybinės veiklos apžvalga“. Panaudojant sarkazmą ir perteklinės identifikacijos strategijas, o taip pat ironizuojant kuratorių naudojamą kultūrinių renginių pri(si)statymo žodyną čia paskvilio forma apžvelgti skandalingi mero veiklos faktai⁵⁰. Šalia įprastos kultūrinės urbanistinių projektų kritikos vilnietiškas *Bilbao efektas* kultūrinėje žiniasklaidoje provokavo ir satyros žanrą⁵¹, kuris vėliau pasitelktas kritikuojant valstybinio kapitalizmo logiką atliepiančio inkubatoriaus „Rupert“ realijas⁵².

BAIGIAMOSIOS PASTABOS

Nors įvairias vienkartinės fragmentiškas šiandienos mieste organizuojamas protesto akcijas nuosekliai fiksuoti (ar juolab sistemiškai analizuoti)

nėra lengva, apibendrinant tai, kas pasakyta, galime daryti kai kurias išvadas. Aptariant pilietinių akcijų mieste reiškinius bei jų galimas koreliacijas su skirtingomis demokratinio dalyvavimo formomis, tikslinga analizuoti konkrečius urbanistinių akcijų atvejus, o ne menamas meninio ir politinio protesto tendencijas, nes spontaniški protesto veiksmai (ar juolab jų politinis poveikis) yra sunkiai prognozuojami. Vilnietiškas meninio aktyvizmo (angl. *artivism*) fenomenas aiškiausiai buvo artikuliuotas urbanistinėje politikoje, priešinant kultūros industrijų privatizavimui bei kai kuriems miesto vadovų siekiams. Lietuvos sostinėje pirmojo dešimtmečio viduryje matėsi aktyvesnių piliečių pastangos nebežaisti posovietinio kapitalizmo institucijoms įprastose „reikalų tvarkymo“ sistemoje, tokiam pasipriešinimui mobilizavosi ir *kritinė masė* (dažniausiai jaunų) miestiečių.

Pirmuoju dešimtmečiu bene įsimintiniausi (ir todėl akademinėje literatūroje jau ne kartą reflektuoti) su šiuolaikinio meno pasauliu susiję politinio pasipriešinimo veiksmai vyko 2005 m. prie uždaryto „Lietuvos“ kino teatro įsteigus „Pro-testo laboratoriją“. Žvelgiant teisinio sąmoningumo aspektu šiandien svarbu pažymėti, jog šis meninio aktyvizmo atvejis turėjo ir realų poveikį – viešosios kultūrinės erdvės teisinis gynimas lėmė tai, jog privatizuota miesto vieta išlaikė išimtinai kultūrinės funkcijas (2015 m. paskelbta, jog buvusio „Lietuvos“ kino teatro vietoje bus statomas ne daugiabutis ar biurai, bet Modernaus meno muziejus). Vilniuje matėme ir ironiškų bei sarkastiškų akcijų (anarchistų prie JMVMC organizuotas „Fluxus laidojimo keturnedėlis“, „Guggenheimo grupės“ veiksmai 2008 m. ir pan.), kuriose naudotos perteklinės identifikacijos strategijos. Tačiau Guggenheimo muziejaus projektas Vilniuje žlugo ne dėl menininkų sarkazmo, bet dėl itin brangiamo ir painiamo urbanistiniame projekte glūdėjusių finansinių ir kt. problemų.

Demokratinio kolektyvinio dalyvavimo požiūriu, *žymaus menininko* figūra aukščiau minėtose protesto akcijose nėra kuo nors išskirtinė. Vis dėlto kalbant apie platesnį visuomenės kritikų viešųjų intelektualų vaidmenį, galima būtų teigti, jog politiškai labiau rizikuoja ne tiek aplinką kritikuojantis

viešasis autoritetas, kiek tas kritikas, kuris suspen-
duoja savo, kaip menininko, „nepriklausomybę“
(t. y. patį meno autonomijos principą) dėl pilietinės
pozicijos poveikio. Pavyzdžiui, Urbonas ne vien
peikė egzistuojančios tvarkos nesklandumus; jis
ryžosi pažeisti autonominio meno pasaulio ribas ir
buvo „tampomas po teismus“. Beje, Urbono profe-
sinė karjera sugestijuoja itin solidų kultūrinį ir sim-
bolinį kapitalą⁵³ (šio kapitalo sąmoningai atsisako
prestižines institucijas ignoruojantis Diržys), tačiau
tam tikrose situacijose aktyvistu tampantis meni-
ninkas ima sąmoningai baksnoti politinės sistemos
„centrinį nervą“ bei akcijomis, protestais, pasisaky-
mais kelti *teisingumo* reikalavimus. Toks neoliberal-
istinės sistemos „nervo tampymas“ tampa įmanomas
tik peržengus individualios saviraiškos ribas. Tęstinių
veiksmų, mikroprotestų socialiniuose tink-
luose ar pavienių akibrokštų kontekste ilgainiui
daugiaprasmiškos tapo ne tik politinio dalyvavimo,
piketavimo, bet ir „miesto šventės“, viešo kultūri-
nio renginio sampratos bei „erdvinės“ nuosavybės
klausimai (ypač antruoju XXI a. dešimtmečiu, kada
matėme ir riaušėmis pasibaigusius įvykių; minėtinos
2013 m. LGBT Vilniuje organizuotos *Baltic Pride*
eitynės bei su jomis susijusios politinės peripetijos
šiuliakiniam mene). Tačiau naujos politinio akty-
vizmo viešojoje erdvėje strategijos, žiniasklaidos
pozicijos ar net aktyvizmą iš apačios simboliškai
„koreguojančios“ geopolitinės įtampos būtų jau kita
tema.

Nuorodos

¹ MALAŠAUSKAS, Raimundas. Deimantas Narkevičius: kritinio menininko tipas. *Dailė*. 1998, nr. 32, p. 61.

² Ibid, p. 62.

³ Pabrėždamas „konceptualaus ir analitiško mąstymo stygių lietuvių meno diskurse“, Malašauskas teigė, jog „artikuliuota ir abstrahuota“ kritika „nepainiotina su emociniu kritiškumu arba estetiniais svarstymais, kuriais visada vieni kitus stebino menininkai“, nes Narkevičiaus, panašiai kaip ir kito kritiško Lietuvos menininko Artūro Railos, žodinė raiška, Malašausko nuomone, „peržengia“ kultūrinę ir meninę estetinę problematiką bei „ryžtasi kvestionuoti pačią teritoriją, t. y. konkrečios meno rūšies arba paties meno idėją iš tam tikros sociologinės, arba politinės, perspektyvos“. Ibid.

⁴ Daugiau nei po dešimties metų tarp nepriklausomų dailės kritikų šis itin sėkmingas menininkas buvo įsi-
vaizduojamas labiau kaip patogiai naujojoje institucinėje
meno konjunktyroje įsitvirtinęs veikėjas nei socialinis
kritikas (angl. *social critic*). Pasak Monikos Krikštopai-
tytės, „Narkevičius, žinoma, yra neatskiriama ŠMC kūno
koja, nes pats save vis kuravo į visas įmanomas parodas,
bet ar jo filmas „Scena“ yra kritika, abejoju. Manau, tai
kaip visuomet yra kažkas „daugiau“, tiksliau, abstraktus
giluminis nepasitenkinimas, o paprastai sakant – mizan-
tropija“. Žr. Apie normalybę, tėvus ir teroristus (pokalbis
pagal parodos „Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų“
katalogo tekstą „Apie post-posovietinį meną, meninin-
kus ir žiūrovus“). 7 *Meno dienos*. 2010, spalio 15 d. Pri-
eiga per internetą: [http://archyvas.7md.lt/lt/2010-10-15/
laisvoji_tribuna/apie_normalybe_tevus_ir_teroristus.
html](http://archyvas.7md.lt/lt/2010-10-15/laisvoji_tribuna/apie_normalybe_tevus_ir_teroristus.html) [žiūrėta 2012 10 10]. Krikštopaitytei pritaręs dailės
kritikas Kęstutis Šapoka ironiškais palyginimais žengė dar
toliau. Šapokos teigimu, Narkevičius yra „mūsų laikų Vin-
cas Dilkas. Na, jei ne Dilka, tai bent Gediminas Jokūbonis.
Reikia – padarys Leniną, reikia – Maironį, papūs vėjas kita
kryptimi – padarys Hitlerį ar Lukašenką. Tokius žmones,
kurie vadovaujami vieninteliu principu – būti „viršūnėje“ –
net savotiškai gerbiu. Dvaro dailininkai visais laikais buvo
gerbiami, vertinami ir skatinami“. Ibid.

⁵ Kaip teigė tuometinių Williamso veikalo (*Kultūra
ir visuomenė, Ilga revoliucija*) nubrėžta kryptimi sekęs
miestų kultūros tyrinėtojas Malcolm Mylesas, socialinės
kaitos procese svarbu „nepaleisti iš akių“ nuolatinės alter-
natyvos tam tikrus naratyvus reprodukuojančioms hege-
moniškos kultūros institucijoms. Žr. MILES, Malcolm.
Cities and Cultures. Oxford: Routledge, 2007, p. 47.

⁶ ZUKIN, Sharon. *The Cultures of Cities*. Oxford: Black-
well, 1995.

⁷ BOURDIEU, Pierre ir Hans HAACKE. *Free exchange*.
Stanford, CA: Stanford University Press, 1995.

⁸ Ko gero šiuliakinis Lietuvos menas (ir ne tik vaiz-
duojamasis) gali būti apžvelgiamas kreipiant dėmesį į tam
tikrą lokalinių „pasipiktinimų“ istoriją. Įvairius kultūros
politikos įvykius lydėję skandalai (pvz., dėl viešų ir priva-
čių interesų susipynimo, lobistinės veiklos, nepotizmo ir
pan.) čia dažnai reflektavo minėtuosius permanentinius
dinamiško meno lauko dėsningumus.

⁹ Naujosios ekonomikos „profesionalais“ tapę sėkmingi
menininkai, pasak anarchisto Diržio, tarnauja kapitalo
dauginimo strategijoms ir parazituoja (nematomose)
išnaudojimo struktūrose, puoselėdami kapitalistinės
visuomenės iliuzijas.

¹⁰ CVETKOV, Aleksej. Meninis avangardas ir socialinis
protestas. *Šiaurės Atėnai*. 2008, rugpjūčio 22 d.

¹¹ GROYS, Boris. On Art Activism. In: *e-flux* [interak-
tyvus]. 2014, birželis. Prieiga per internetą: [http://www.e-
flux.com/journal/on-art-activism/](http://www.e-flux.com/journal/on-art-activism/) [žiūrėta 2014 10 02].

¹² MAŽEIKIS, Gintautas. Protestas ir distribucija:
Femen ir Pussy Riot Atvejai. *Politologija*. 2013, nr. 1 (69),
p. 30–59.

¹³ Žr. POCIUS, Kasparas. Viešosios erdvės tuštėjimo
metas. *Šiaurės Atėnai*. 2004, lapkričio 6 d.; JUOZAITIS,
Arvydas. Liberalizmo aklavietė? *Šiaurės Atėnai*. 2004,
kovo 27 d.

¹⁴ MAŽEIKIS, Gintautas. Alternatyvus pilietinis ugdymas ir socialinė propaganda. In: *Problemos. Priedas*. 2006, p. 62–63.

¹⁵ Ibid, p. 63.

¹⁶ Žiniasklaida tuo metu rašė apie būrį jaunuolių, nuo kino teatro patraukusių prie VP priklausančio „Maxima“ prekybos centro; pasibaigus akcijai eisenos dalyviai prekybos centro langus apklijavo įvairiaspalvėmis popierinėmis gėlytėmis su užrašais. Nors akcija buvo nesankcionuota ir tuometinė „Lietuvos“ kino teatro vadovybė teigė prie jos niekaip neprisidėjusi, policijos pareigūnai ir apsaugos darbuotojai nesiėmė jokių priemonių, o spaudoje akcentuotas taikus, kultūringas, visiems priimtinas akcijos pobūdis. Žr. Keli šimtai jaunuolių gynė kino teatrą, žygiuodami parduotuvėje „Maxima“. *ELTA*. 2005, kovo 12 d.

¹⁷ POCIUS, Kasparas. Gyvenimo kūrimas savomis rankomis. *Literatūra ir menas*. 2005, balandžio 8 d.

¹⁸ Plačiau žr. LEONIDOVNA, Aira ir Kasparas POCIUS. Anarchizmas Lietuvoje: nuo gatvės akcijų iki klaidžiojančio universiteto. In: *Tautos paraštės ir nepatogūs pilietiškumai*. Sudarytoja L. Žigelytė. 2013, Vilnius: Žiemos žodžiai, p. 98–104.

¹⁹ Plačiau apie Bavo žr. <http://www.spatialagency.net/database/why/political/bavo> [žiūrėta 2013 12 20].

²⁰ BAVO. Always Choose the Worst Option. Artistic Resistance and the Strategy of Over-Identification. In: *Cultural Activism Today: The Art of Over-identification*. Editors Bavo. 2007, Rotterdam: Episode Publishers.

²¹ Ibid, p. 19.

²² Pasitelkdami Žižeko samprotavimus apie kapitalistinio didžiojo naratyvo santykį su skirtingais kalbiniais režimais, Bavo parodo, jog ideologinė subversija šiandien įmanoma tik „atvertus atgal“ ir sąmoningai sutirštinus tikėjamą idealu, t. y. praktikuojant „hiperidealizmą“. Šis „hiperidealizmas“ yra pajėgus bent jau „supurtyti“ įprastą visuomenėje išsikerojusį suvokimą, jog visi idealai realybėje yra daugiau ar mažiau korumpuoti ir todėl kasdieniniame mūsų gyvenime nė negali būti pilnai realizuojami, taigi net ir patys didžiausi idealistai privalo daryti kompromisus. Bavo kalba apie tokias menines praktikas, kurios įprastam visuomeniniam cinizmui priešpriešina „įžeidžiančio optimizmo“ gestus ir kurių iš pirmo žvilgsnio net ir neįmanoma identifikuoti kaip performatyvaus meno veiksmo. Toks ultimatyvus optimizmas, arba savotiškas tikėjimo idealu deklaravimas *ad absurdum*, galiausiai paradoksaliai išprovokuoja ir radikalizuoja žmonių nepasitenkinimą dar iki to momento, kai jis yra atpažįstamas kaip meninis aktas.

²³ Anot Diržio, „kažkodėl daugumai meno žmonių atrodo, kad meninėmis priemonėmis diskredituoti represines politines ir ekonomines struktūras yra garbingas užsiėmimas, bet faktiškai tokiu būdu jie tik dar labiau stiprina ideologinį ir kultūrinį neoliberalizmo antstatą, kuris ir remia tas pačias struktūras“. DIRŽYS, Redas. „Meno streikas 2009“. Motyvacija ir įgyvendinimo būdai. *Šiaurės Atėnai*. 2008, rugpjūčio 8 d.

²⁴ BAKUČIONIS, Tomas. Kino teatras „Lietuva“: nugriauti negalima išsaugoti [interaktyvus]. www.bernardinai.lt. 2007, rugpjūčio 13 d. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/>

straipsnis/2007-08-13-tomas-bakucionis-kino-teatras-lietuva-nugriauti-negalima-issaugoti/9912/print [žiūrėta 2007 10 10].

²⁵ Šių reiškinų apžvalgą šiandien sunku būtų pristatyti kaip nors „sistemiškai“, visų pirma dėl antisisteminio įvairių iniciatyvų, kurioms netinka vienprasmiai apibūdinimai, charakterio; dėl empirinių duomenų margumo sunku kalbėti ir apie įvairių pilietinio aktyvizmo chronologiją. Vertingų nuorodų galima rasti kai kuriuose prisiminimuose apie neformalias aktyvistų iniciatyvas. Žr. ŽIGELYTĖ, op. cit.; REPEČKAITĖ, Daiva. Kairiųjų ir už viešąsias erdves kovojančių judėjimų metraštis [interaktyvus]. *Asmeninis tinklaraštis*. 2014, birželio 2 d. Prieiga per internetą: <http://www.daivarepeckaitė.com/2014/06/kairiųjų-ir-uz-viesasias-erdves-kovojanciu-judejimu-metraštis/> [žiūrėta 2014 06 09].

²⁶ Kalbant apie „Pro-testo laboratorijos“ atvejo platesnį (ne meninį) vertinimą galima paminėti, jog, pvz., Mažeikis į kino teatro gynimo akcijas žvelgė XX a. šeštojo–septintojo dešimtmečio situacionistų ir vėlesniame antiglobalistų akcijų bei įvairių politinių protesto performansų kontekste. Žr. MAŽEIKIS, op. cit., 2006, p. 69; MAŽEIKIS, op. cit., 2013, p. 53–55. Deinstitutionalizuotos kontrpropagandos aspektu argumentacijos viešojoje erdvėje ypatumus „Lietuvos“ kino teatro gynimo atveju išanalizavo Modestas Grigaliūnas. Žr. GRIGALIŪNAS, Modestas. Pilietinis pasipriešinimas ir kontrpropagandos deinstitutionalizavimo prielaidos. *Informacijos mokslai*. 2010, nr. 53, p. 45–62. Žr. p. 54–60.

²⁷ Būtent teisinio sąmoningumo, ginant viešąjį interesą, pritrūkdavo ankstesniais kultūros industrijų privatizacijos atvejais (pvz., kai neigiamas kai kurių kultūros atstovų reakcijas 2004 m. sukėlė Lietuvos kino studijos privatizavimas), nepaisant viešai reiškiamo pasipiktinimo. 2007 m. į politikos lygmenį iškelta ir LR Seimui ne kartą siūlyta viešojo intereso įstatymo idėja susiformavo ne be judėjime šalia „Lietuvos“ kino teatro dalyvavusių teisininkų pagalbos. Teismuose taip pat padaugėjo bylų, susijusių su viešojo intereso gynimu.

²⁸ Plačiau apie bylų eigą, „Lietuvos“ kino teatro privatizavimo istoriją, protesto renginių chronologiją, žiniasklaidos reakcijas ir kitas iniciatyvas žr. http://www.vilma.cc/LIETUVA/en_index.php.

²⁹ Anot Nomedos ir Gedimino Urbonų, tik „atsiradus žodžiui, teorijai, supančiai jį, diskusijai, atsiranda ir kritinė mintis, ir kritinė masė, reikalinga protestui materializuotis“. Žr. LITVINAITĖ, Agnė. Ne griauti, o statyti. *Atgimimas*. 2005, spalio 21 d.

³⁰ Viešai kritikuodami politines ir socialines *prichvatizacijos* pasekmes menininkai skundėsi ne vietinių dailės organizacijų ar kultūros politikos „atsilikimu“. Urbonas savo pasisakymuose žengė į viešo intelektualo raiškos erdvę – samprotaudamas apie urbanistinės politikos problemas, jis akcentavo, jog „miestas priklauso visiems, ne vien uždarnosios bendrovės akcininkams“. Žr. URBONAS, Gediminas. Viešas laiškas LRT direktoriui [interaktyvus]. www.bernardinai.lt. 2008, balandžio 18 d. Prieiga per internetą: <http://archyvas.tst.bernardinai.lt/index.php?url=articles/77433> [žiūrėta 2008 04 18]. Nors Urbonai kai kurių vietinių meno pasaulio dalyvių vėliau ir buvo kaltinami, jog kolektyvinius „Pro-testo laboratorijos“

veiksmus panaudojo savo pačių simbolinio kapitalo (CV) stiprinimui, autorystės modifikacijos niekaip nepaneigia kolektyvinio sąmonėjimo fakto. Su tariamu menininkų „savanaudiškumu“ nelabai dera ir tas faktas, jog Urbonas buvo tarp keturių savivaldybės veiksmus oficialiai kvestionavusių aktyvistų, kuriems nekilnojamojo turto bendrovė iškėlė teisminį ieškinį.

³¹ Daugelio kultūros žmonių pasirašytoje peticijoje (ją patvirtino ir 7000 tūkstančiai Lietuvos gyventojų parašų) teigta, jog „komerciniu sprendimu privatizuoti „Lietuvos“ kino teatrą buvo pasikėsinta sunaikinti unikalų miesto kultūrinio savitumo elementą ir nuskurdinti miestiečių gyvenimą, paneigiant viešąjį interesą turėti europine tradicija išsiskiriančią kino kultūros erdvę“. Plačiau žr. *Peticija*. 2006, liepos 11 d. [interaktyvus]. Prieiga per internetą: <http://www.culture.lt/peticija/>.

³² KLIMKA, Karolis. Kas nužudė pieno barą? [interaktyvus]. *www.delfi.lt*. 2008, liepos 18 d. Prieiga per internetą: <http://www.delfi.lt/news/ringas/lit/kklimka-kas-nuzude-pieno-bara.d?id=17764111#ixzz2zKFPCkd5> [žiūrėta 2014 08 14].

³³ MICHELKEVIČĖ, Lina. Bendražygiai, bendrininkai, bendrautojai: bendradarbiavimo tendencijos Lietuvos šiuolaikiniame mene. In: *Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų*. 2010, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, p. 152.

³⁴ Tai rodė ir platesnis prieš „laukinės plėtos“ procesus nukreipto nepasitenkinimo kontekstas. 2007 m. balandžio 11 d. veiklą pradėjo iš skirtingų organizacijų ir bendruomenių sudaryta alternatyvi kultūros paveldo komisija. Tokios „iš apačios“ kilusios urbanistinės iniciatyvos, deja, buvo trumpalaikės ir liko kultūros politikos paraštėse vien todėl, jog neatstovaudamos nei finansų, nei politinės galios institucijoms, jos plačiau veikė nebent žiniasklaidos erdvėje. Kur kas aktyviau nuo 2008 m. Lietuvoje ėmė veikti ir kai kurie verslininkai, panašiai kaip ir kitose užsienio valstybėse pradėję rengti vadinamuosius strateginius teisinius ieškinius prieš visuomenės dalyvavimą priimančią sprendimus dėl aplinkos, tuo būdu siekdami įbauginti atskirus jos narius.

³⁵ Ši praktikoje nuolat pažeidinėta konvencija, kaip teigė tarptautinės kultūros paveldo apsaugos ekspertė ir judėjimo „Už Lietuvą be kabučių“ aktyvi dalyvė Jūratė Markevičienė, „suteikia visuomenei tris pagrindines teises: gauti informaciją apie aplinką, dalyvauti priimančiam valdžios sprendimams dėl aplinkos ir teisę kreiptis į teismus aplinkos klausimais“. Žr. RAUKTYTĖ, Dalia. Jūratė Markevičienė: Kodėl Lietuvoje stringa Orhuso konvencija? [interaktyvus]. *www.bernardinai.lt*. 2012, sausio 3 d. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2012-01-03-savaite-pokalbys-jurate-markeviciene-kodel-lietuvoje-stringa-orhuso-konvencija/74728> [žiūrėta 2012 01 03].

³⁶ Viename viešų pareiškimų judėjimo „Už Lietuvą be kabučių“ dalyviai teigė: „judėjimas „už Lietuvą be kabučių“ niekada nekėlė sau tikslo kovoti su privačiu verslu. Mūsų oponentas visada buvo tik valdžios institucijos, priimančios neskaidrius, viešąjį interesą pažeidžiančius sprendimus, būtent prieš tokius sprendimus mes kovojame teisinėmis, Konstitucijos mums suteiktomis priemonėmis, taip, kaip įprasta brandžios demokratijos šalyse“. Žr. Judėjimo „Už Lietuvą be kabučių“ atsakymas

p. Arthurui Simonsenui [interaktyvus]. 2010, sausio 14 d. Prieiga per internetą: http://www.vilma.cc/LIETUVA/en_index.php.

³⁷ DOBRIAKOVAS, Jurijus. Kasparas Pocius: „Akropolis“ nėra viešojo erdvė [interaktyvus]. *www.balsas.lt*. 2008, balandžio 16 d. Prieiga per internetą: <http://www.balsas.lt/naujiena/192007/akropolis-nera-viesojo-erdve> [žiūrėta 2012 12 07].

³⁸ Netiesiogiai įtarti bei apklausti akcijos „Laisva erdvė – laisvam žmogui!“ dalyviai.

³⁹ Pačiau žr. TRILUPAITYTĖ, Skaidra. Globalūs XXI a. muziejai, SRGF ir Vilniaus kultūrinio planavimo retorika. *Kultūros barai*. 2007, nr. 9. Viešojoje erdvėje, kalbant apie būsimą muziejų, ne vienerius metus buvo minimi Jono Meko ir Jurgio Mačiūno vardai, kuriuos nesėkmingai siekta paversti *brandu*, analogišku paties Guggenheimo *brandui*.

⁴⁰ Aptardamas Vilniaus kultūrinio planavimo charakteristikas kultūros kritikas Jurijus Dobriakovas skeptiškai žvelgė į itin madingomis tapusias *fluxistines* etiketes. Anot jo, „šiais metais tarp madingiausių Vilniuje (turiu galvoje viešąją retoriką) sąvokų buvo „Fluxus“, pagal kurio principus, pasirodo, sostinėje vyksta kone visi procesai ir „viešos erdvės“, kurios staiga turėjo būti užpildytos menu ir kultūriniu vyksmu. Dabar tiek „Fluxus“, tiek „menas viešose erdvėse“ skamba kaip šampai. Ir to buvo galima tikėtis. Tai, kad Vilniuje padaugėjo didelio masto kultūrinių iniciatyvų, savo viešojoje komunikacijoje ir misijos apibrėžimuose naudojančių „skolinius“ iš kadaise marginalių ar tiesiog iki viešosios sferos neiškeltų reiškinių, nėra blogai. Tačiau man vis dėlto labiau patinka „iš apačios“ gimstanti kultūra, kuri galbūt nėra tokia „sušukuota“ ir iškalbinga, bet yra daug tikresnė ir mažiau populistinė“. Žr. DOBRIAKOVAS, Jurijus. Ar esu Vilniaus ambasadorius? [interaktyvus]. *www.balsas.lt*. 2007, gruodžio 28 d. Prieiga per internetą: <http://www.balsas.lt/naujiena/178149/ar-esu-vilniaus-ambasadorius> [žiūrėta 2007 12 29].

⁴¹ FLAIK. Meninė protesto akcija: FLUXUS keturnėdėlis [interaktyvus]. *www.tekstai.lt*. 2007, lapkričio 27 d. Prieiga per internetą: <http://www.tekstai.lt/buvo/news/keturned.htm> [žiūrėta 2013 08 10].

⁴² Nepaisant teisinių ir finansinių projekto kazusų maskuojančio politikų optimizmo, ne paslaptis buvo, jog, Gintaro Aleknonio žodžiais tariant, „teisiniais, ekonominiais siūlais supinamas toks privačių ir visuomenės interesų kamuolys, kuriame visa rizika ir atsakomybė paliekama valstybei“. Mat didžiųjų strateginių projektų, šiuo atveju – Ermitažo-Guggenheimo muziejaus Vilniuje – kūrėjai „net ir visiško kracho atveju gaus pelną, o nuostolius padengsime mes visi. Ypač pavojinga, kad tokie projektai tampa sistema. Savęs apgaulinėjimo sistema“. Žr. ALEKNONIS, Gintaras. Strateginiai sprendimai [interaktyvus]. *www.lrt.lt*. 2008, birželio 20 d. Prieiga per internetą: http://www.alfa.lt/straipsnis/187863/strateginiai-sprendimai#.VBij_fmSyyY [žiūrėta 2008 06 22].

⁴³ Guggenheimo grupė [interaktyvus]. 2008, birželio 6 d. Prieiga per internetą: <http://www.vilma.cc/2G/?cat=3> [žiūrėta 2015 06 15].

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ MEŠKAUSKAITĖ, Audronė. Nomeda ir Gedinimas Urbonai. Medijomis laisvės ir utopijos link

[interaktyvus]. *www.bernardinai.lt*. 2008, spalio 30 d. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2008-10-30-nomeda-ir-gediminas-urbonai-medijomis-laisves-ir-utopijos-link/3537> [žiūrėta 2015 01 20].

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ ZEMLICKAS, Gediminas. Erdvė, kur susitinka technologijos, menai ir humanitarika (pokalbis su Gediminu Urbonu). Mokslo Lietuva. 2013, rugpjūčio 8 d.

⁴⁸ Urbonas politiką apibūdino kaip „įstatymais, technologijomis, urbanistiniu planavimu užtikrinančią žmonių dalyvavimą. Ir šis žmonių dalyvavimas visai nelėtina proceso, kaip kad atrodo Vilniaus merui. Kaip tik atvirkščiai, kaip rodo tinklo kultūrų tyrimai, darni plėtra, kurioje dalyvauja piliečiai, užtikrina demokratiją ir greitesnius sprendimus. Tiek „Lietuvos“, tiek kitų sostinės kino teatrų, vaikų žaidimų aikštelių, sporto ar kultūros centrų atvejais, kai kilo konfliktai tarp gyventojų ir administratorių biurokratų (ne verslininkų, ir ne investuotojų – noriu pabrėžti), visa košė užvirė, nes valdininkai nesugebėjo naujoviškai ir inovatyviai įvertinti atsiveriančių perspektyvų“. Žr. ZEMLICKAS, *ibid.*

⁴⁹ ERIKSONAS, Linas. Valstybinio kapitalizmo keliu? 7 *Meno dienos*. 2010, rugsėjo 1 d. Prieiga per internetą: http://archyvas.7md.lt/lt/laisvoji_tribuna/valstybinio_kapitalizmo_keliu.html [žiūrėta 2013 09 19].

⁵⁰ VALEVIČIŪTĖ, Gintarė ir Mikas ŽUKAUSKAS. „Fluxus“ menininko Artūro Zuoko kūrybinės veiklos apžvalga [interaktyvus]. *www.anarchija.lt*. 2010, balandžio 23 d. Prieiga per internetą: <http://www.anarchija.lt/menas/23529-fluxus-menininko-arturo-zuoko-kurybines-veiklos-apzvalga> [žiūrėta 2015 06 15].

⁵¹ MANN, Pinavija. Priežastis ir pasekmė. Pjesė, atskleidžianti gyvybingos, į ateitį žvelgiančios visuomenės ambicijas. 7 *Meno dienos*. 2008, balandžio 25 d. Prieiga per internetą: http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20110307041026/http://www.culture.lt/7md/?leid_id=799&kas=straipsnis&st_id=8300 [žiūrėta 2015 06 10].

⁵² INCUBATENTS. A Play About Creative Incubators. *Mute* [interaktyvus]. 2013, gruodžio 3 d. Prieiga per internetą: <http://www.metamute.org/community/your-posts/play-about-creative-incubators> [žiūrėta 2014 10 02].

⁵³ Apie Urbonų kūrybą vietiniame meno teorijos diskurse šiandien įprasta kalbėti apeliuojant į sparčiai populiarėjantį „meninio tyrimo“ konceptą. Žr. NARUŠYTĖ, Agnė. Pirmasis pokalbis apie meninį tyrimą: (kodėl gi) menininkui (reiktų) vėl į akademiją? [interaktyvus]. *www.artnews.lt*. 2014, vasario 28 d. Prieiga per internetą: <http://www.artnews.lt/pirmasis-pokalbis-apie-menini-tyrima-kodel-gi-menininkui-reiktu-vel-i-akademija-22912> [žiūrėta 2014 05 16].

Skaidra TRILUPAITYTĖ

Lithuanian Culture Research Institute, Lithuania

ARTISTIC PROTEST AND (POLITICAL) CRITIQUE: VILNIUS EXAMPLES OF THE FIRST DECADE OF THE XXI CENTURY

Summary

The article discusses artistic protests and forms of opposition in the democratic society. Taking into account different theoretical approaches, the attempt is made to clarify the notions of artistic protests and (artistic) political critique in the field of Lithuanian art research. The attention is paid to the neoliberal political consensus and its opposition. The categories such as strike, protest and disobedience are related not to more or less abstract „critical discourse“, but to concrete artistic practices. Little evidence exists of sharp protests in post-soviet Lithuania, which deliberately chose democratic path of development, in opposition to some other post-soviet states (i.e. there have been no obvious tendencies of authoritarianism in the Baltic States and this fact could have caused feckless state of political or social disobedience). In the contemporary art, the phenomenon of protest was non-existent until the second half of the first decade of the XXI century (one could notice only one consistent oppositionist and radical activist of contemporary art – the scandalous artist from Alytus Redas Diržys, who consciously distanced himself from the “art of capital”). The most memorable artistic actions of urban protest so far took place in 2005 next to foreclosed “Lietuva” movie theatre in Vilnius, where the protest laboratory was established and activists protested against (illegal) privatization of public space. In this article, the chosen examples of protests during the first decade of the XXI century reflect some creative artistic trajectories (such as Nomeda and Gediminas Urbonas – the couple

quite famous and well established in art world). First, the artistic critique against neoliberal agendas is defined along with the description of activist group Bavo, later on, the cases of artistic protest next to "Lietuva" movie theatre and the fluxist Vilnius urban policy (and the opposition against it) are analyzed.

Keywords: artistic protest, Vilnius urban policy, *Bavo*, strategies of hyper-idealism, Nomeda and Gediminas Urbonas

Gauta 2015-06-26

Paruošta spaudai 2015-12-17

21

• MENINIS PROTESTAS IR (POLITIKOS) KRITIKA:
KAI KURIE XXI A. PIRMOJO DEŠIMTMETĖIO VILNIAUS PAVYZDŽIAI

SKAIDRA TRILUPAITYTĖ

Humanitarinių mokslų daktarė, Lietuvos kultūros tyrimų instituto vyresnioji mokslo darbuotoja.

Ph. D. in Humanities, senior researcher at the Lithuanian Culture Research Institute.

Adresas / Address: Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius, Lithuania.

El. paštas / E-mail: skaidra_t@yahoo.com.

Daiva CITVARIENĖ

Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas, Lietuva

22

DAIVA CITVARIENĖ

BENDRUOMENIŲ ATMINTIS ŠIUOLAIKINIO MENO PROJEKTUOSE¹

Santrauka. Viena svarbiausių temų, išskylančių daugelyje *dalyvavimo* estetika paremtų meno projektų, – bendruomenių istorija arba atmintis. Straipsnyje atskleidžiamos bendruomenių vaidmens šiuolaikinėje kultūroje ištakos, aptariamos šiuolaikinio *atminties* *bumo* priežastys, įvertinama atminties kultūros reikšmė pilietinės visuomenės ugdymui, bendruomenių kolektyvinės savimonės kūrimui. Aptariamas dichotomiškas atminties vaidmuo, galintis skatinti atminties karus arba tapti sutaikymo ir teisingumo įtvirtinimo priemone. Tekste atkreipiamas dėmesys į kontrastminties vaidmenį kaip į konflikto ir pokyčių potencialą, analizuojami tie šiuolaikinio meno atvejai, kuriuose didelė reikšmė skiriama bendruomenių atminčiai.

Straipsnyje pristatomas tyrimas atskleidžia, kad bendruomenių ar vietų atmintį analizuojantys meno projektai ne tik dalyvauja socialiniame atsiminimo procese, bet ir prisideda prie atminties formų: kas ir kaip atsimenama. Šie meniniai projektai tampa tam tikromis mnemoninėmis praktikomis, kuriomis objektyvizuojama atmintis. Dauguma jų kuria naratyvus, kurie veikia kaip kontrastmintis, t. y. analizuoja socialinių, etninių mažumų atmintis, nutylėtas, užmirštas, marginalizuotas istorijas, kurios nepatenka į kolektyvinės ar kultūrinės atminties lauką. Atmintis dažnai tampa istorinio, socialinio teisingumo įrankiu, skatinančiu sutaikymo, dialogo galimybę. Tačiau atmintis gali tapti ir konflikto, pasipriešinimo katalizatoriumi. Vis dėlto Lietuvos menininkai vengia konfliktuojančių atminčių tyrimų, retai ryžtasi kalbėti apie etninių, socialinių ir kitų mažumų atmintis, taigi dažnai veikia saugiame kultūriniame kontekste, vengdami įžengti į „ginčytinas teoritorijas“.

Reikšminiai žodžiai: atminties bendruomenė, kolektyvinė atmintis, kontrastmintis, bendradarbiavimas, bendruomenę įtraukiantis menas

Bendruomenių ir įvairių socialinių grupių įtraukimas į šiuolaikinio meno projektus tampa vis dažnesne kūrybine praktika. Radikalčiai peržengdamas savo autonomijos ribas, šiandieninis menas ne tik didesnę dėmesį skiria socialinei aplinkai, bet ir ieško naujų dialogo ir bendradarbiavimo su visuomene būdų. Dalyvavimo ar kolaboravimo su skirtingomis visuomenės grupėmis (etninėmis, religinėmis, seksualinėmis mažumomis, socialiai pažeidžiamomis grupėmis ir t. t.) strategijomis besiremiantys projektai vis dažniau užpildo galerijų, muziejų ir didžiųjų meno festivalių programas, o bendruomeninis ar bendruomenę įtraukiantis menas jau keletą dešimtmečių tapo daugelio pasaulio valstybių kultūros politikos ašimi: meno projektai imti vertinti pirmiausia dėl reikšmės ir naudos, kurią jie teikia visuomenei. Daugelio Vakarų valstybių kultūros

politikos gairėse, kultūros ir meno fondų programose menininkui suteikiamas aktyvus visuomenės ir ypač bendruomenių socialinės raidos procesų katalizatoriaus vaidmuo, kuriuo jis gali stimuliuoti bendruomenės susidomėjimą ir pasididžiavimą savo istorija. Nepaisant kritiškų balsų, teigiančių, jog bendruomenės įtraukiančiais meno projektais siekiama maskuoti socialinės nelygybės problemas, *dalyvavimas* tapo vienu svarbiausių raktažodžių socialinės įtraukties diskurse, o didžioji tokių projektų tyrėjų dalis pripažįsta poreikį radikalčiai keisti meno, menininko ir visuomenės galios santykių pusiausvyrą. Šie paradigmatai pokyčiai kultūros lauke paskatino ne tik permąstyti šiuolaikinių meno projektų tikslus, bet ir kurti naujus ateities meno ir visuomenės bendradarbiavimo modelius, skatinančius dialogą ir dalyvavimą, formuoti meno projekto,

¹ Tyrimas finansuotas LMT lėšomis, įgyvendinant projektą „[Ne]matomos bendruomenės: bendruomeninių menų atvejai“, MIP-094/2013.

kaip diskursyvios, dinamiškos, interaktyvios erdvės, sampratos modelį, kuriame sprendimų ir kultūrinės galios svertai suteikiami bendruomenėms.

Viena svarbiausių temų, išylančių daugelyje dalyvavimo estetika paremtų meno projektų – bendruomenių istorija arba atmintis. Šio straipsnio tikslas – atskleisti bendruomenių vaidmens šiuolaikinėje kultūroje ištakas, aptarti šiuolaikinio *atminties bumo* priežastis, įvertinti atminties kultūros reikšmę pilietinės visuomenės ugdymui, bendruomenių kolektyvinės savimonės kūrimui. Taip pat aptariamas dichotomiškas atminties vaidmuo, galintis skatinti atminties karus arba tapti sutaikymo ir teisingumo įtvirtinimo priemone. Straipsnyje atkreipiamas dėmesys į kontrastinties vaidmenį, kaip į konflikto ir pokyčių potencialą, analizuojami tie šiuolaikinio meno atvejai, kuriuose didelė reikšmė skiriama bendruomenių atminčiai.

BENDRUOMENĖS – SOCIALINĖS IR KULTŪROS POLITIKOS RAKTAŽODIS

Lietuvos politikos viešojoje retorikoje bendruomenių sąvoka dažniausiai vis dar siejama su socialinių problemų sprendimu¹, o kultūros sektoriuje šis socialinės politikos propaguojamas bendruomenių judėjimas teisinio pavidalo neigavo. Kita vertus, pastarųjų metų oficialiuose Lietuvos Respublikos mokslo ir kultūros gairių dokumentuose vis dažniau galime išvysti tokius raktažodžius kaip „įtraukti ir kūrybinga visuomenė“, „socialinė sanglauda“, „tvarys vystymasis“, bendruomenių indėlis į gerovės valstybės kūrimą², vis garsiau imama kalbėti apie kultūros ir mokslo projektų bei institucijų atnešamą pamatuojamą naudą visuomenei. Ši retorika beveik identiška ir socialiai angažuoto meno praktikų pasisakymams kaip vėlyvas aidas atskamba iš Vakarų politikų lūpų: ne vieną dešimtmetį Didžiosios Britanijos konservatorių ir leiboristų politinėse programose buvo deklaruojamas rūpestis viešųjų paslaugų efektyvumu, jų kokybės užtikrinimu, siekta įvertinti, ar valstybės finansuojamos kultūros įstaigos ir kultūros, meno projektai yra verti jiems skiriamo finansavimo³. Devintojo dešimtmečio Didžiosios Britanijos ir Jungtinių Amerikos Valstijų „naujosios dešinėsios“ politikoje išryškėjo siekis sumažinti valstybės vaidmenį rinkoje, nuo „valstybės globos“

pereiti prie „bendruomenės globos“, pasukti nuo „gerovės valstybės“ mokesčių sistemos prie tokios, kurioje pirmenybė teikiama verslo sektoriui⁴. Šioje politikoje akcentuojamas savarankiškumas, savanorių sektorius ir bendruomenės reikšmė. Sustiprėjusios bendruomenės ir savanorystė laikomi priemonėmis taupyti viešojo sektoriaus lėšas ir suteikti bendruomenių raidos projektams didesnę tvarumą.

Didžiosios Britanijos politikos centre bendruomenių judėjimo raida išliko ir dešimtajame dešimtmetyje: Vyriausybės dokumentuose nuolat pabrėžiamos bendruomenės sanglaudos vertybės, bendruomenių atsinaujinimas ir tvarys bendruomenių kūrimas, taip pat tokios sąvokos kaip „aktyvi“, „sveika“, „kūrybinga“ ir „pasitikinti“ bendruomenė⁵.

Meno lauke bendruomeninio ar bendruomenės įtraukiančio meno praktikų ideologija rėmėsi demokratinėmis dalyvavimo idėjomis, t. y. siekiu įgalinti marginalias visuomenės grupes veikti opozicijoje bet kokiems elitinės kultūros hierarchijos modeliams. Kita vertus, įvairūs bendradarbiavimo, kolektyviškumo ar bendruomeniniai aspektai tapo vienomis svarbiausių temų pastarųjų dešimtmečių šiuolaikinio meno parodose, ypač kalbančiose antikapitalistinio (antineoliberalistinio) diskurso rėmuose. Pasak meno kritikės Claire Bishop, „Greta *utopijos* ir *revoliucijos* kolektyviškumas ir bendradarbiavimas tapo pastarojo dešimtmečio nuolatinėmis pažangiausio meno ir parodų temomis <...> Net jei meno kūrinys nėra tiesiogiai *dalyvaujamojo* pobūdžio, nuorodos į bendruomenę, kolektyviškumą (prarastą ar aktualizuojamą) ir revoliuciją yra pakankamos išreikšti kritinę distanciją neoliberalios naujosios pasaulio tvarkos atžvilgiu“⁶.

Atminčių bendruomenės. Bendruomenė, suburta atminties (dažnai trauminės) ir bendros patirties pojūčio, paprastai apibrėžiama kaip „atminties bendruomenė“. Sociologė, kolektyvinės atminties tyrinėtoja Iwona Irwin-Zarecka teigia, kad atminties susieta bendruomenė neturi apibrėžtų ribų, ji auga ir gali įtraukti visus empatiškus praeities įvykių liudininkus, nes šių grupių narius paprastai sieja ne tiek bendra patirtis ir atsiminimai, kiek reikšmė, suteikiama praeities įvykiams⁷. Didžioji mūsų bendravimo dalis vyksta įvairiose atminčių

bendruomenėse, tai suteikia mums saugumo (jaukumo) jausmą ir padeda užmegzti socialinius ryšius⁸. Be to, atminčių bendruomenės taip gali tapti „filtrais“, jungiančiais istoriją ir biografiją ir lemiančiais būdus, kuriais priimamos viešai artikuliuojamos atmintys⁹. Atminčių bendruomenės tampa tyrimų objektais ir šiuolaikinio meno praktikose. Menininkus domina tos visuomenės grupės, kurios iki šiol neturėjo galimybės kalbėti apie savo istoriją, kurių atmintis ilgą laiką buvo palikta užmarščiai ar nustumta į Istorijos pakraščius.

ATMINTIES KULTŪRA ŠIANDIEN

XX a. pabaiga, kaip, beje, ir XIX amžius, buvo paženklinta *atminties krizės*: šiuolaikinės visuomenės kaltinamos „nepagydomai sergančios amnezija“, neturinčios „gyvos atminties“, istorinio sąmoningumo ir t. t. Kita vertus, jos apibūdinamos kaip kenčiančios nuo „atminties apsidėmimo“, išgyvenančios muziejų maniją, minėjimų epidemiją ir aistrą paveldui¹⁰.

Anot kai kurių atminties tyrinėtojų, šios viešo ir privataus memorializavimo strategijos liudija apie šiuolaikinės visuomenės išgyvenamą užmaršties baimę. Kai kurie autoriai perspėja, kad atminčiai tapus svarbiu socialinių ir kultūrinių tapatybių raidos elementu, dažnai ji įtvirtina save ir kaip vienintelį tapatybės legitimavimo būdą, dėlto neretai atmintis sakralizuojama ar paverčiama „surogatine“ religija. Prie šio atminties sakralizavimo prisideda ne tik didėjanti skirtingų grupių atminčių reikšmė, bet ir įvairių praeities saugojimo judėjimų, muziejų, paveldo reikšmės augimas¹¹.

„Atminties problemą“ (taip ją apibrėžia kai kurie mokslininkai) liudija nacionalinių naratyvų erozija ir nykstančios ribos tarp dabarties ir praeities bei istorinio tęstinumo fragmentacija į „grynas, nesusijusias dabartis laike“¹². Anot Andreaso Huysseno, šios viešo ir privataus memorializavimo strategijos liudija apie šiuolaikinės visuomenės išgyvenamą užmaršties baimę¹³. Kita vertus, šiandieninės kritinės atminties kultūros, rodydamos dėmesį žmogaus teisėms, mažumų ir lyties problemoms, įvairių nacionalinių bei tarptautinių praeičių perversinimui, skatina naujos istorijos rašymą, garantuodamos ateitį atminčiai. Taigi atminties kultūros, susietos su

demokratizavimo, kovos už žmogaus teises procesais, viešųjų pilietinės visuomenės erdvių plėtra, gali padėti išgydyti praeities žaizdas, brandinti ir plėsti sugyvenamas erdves¹⁴.

Taigi šiandieninės atminties kultūros skatina naujos istorijos rašymą, anot prancūzų istoriko Pierre'o Nora, atmintis naujo žavesio ir svarbos įgavo kaip „mažumų ir protestuojančių grupių teisių reikavimas. Ji pasireiškė kaip nuskriaustųjų, ižeistųjų ir nelaimingųjų revanšas, kaip istorija tų, kurie neturėjo teisės į Istoriją“, o istorikas šiandien nėra vienintelis, turintis teisę apdoroti praeities produkciją, šia teise jis dalijasi ir su menininkais¹⁵. Atmintis, gaivindama praeitį, leidžia mums pajusti laiko tęstinumą, kurti ne tik naujus ateities modelius, bet ir atsakyti į dabarties klausimus, ne „kas buvo“ ar „kas bus“, bet „kas yra“¹⁶.

Daugelis autorių sako, kad atmintis praturtina pilietinę visuomenę, ugdo mūsų demokratinę teisę į tiesą. Atmintis, prisidedanti prie savimonės kūrimo, leidžia mums naujai įvertinti savo galimybes, skatina savarankiškai veikti¹⁷. Be to, atmintis, suprantama kaip tai, kas perduodama iš praeities dabarčiai, yra esminė bet kokio kolektyvo funkcionavimui, nes kiekvienai grupei reikia kolektyvinės savimonės. Ši atminties ir tradicijos grandinė įgalina visuomenes eiti į priekį, save reprodukuoti bei keistis.

Paulas Ricoeuras, Tzvetan Todorovas ir Avishai'us Margalitas tvirtina, kad atminties vertė turi būti įvertinta pagal tai, kaip ji geba padėti kitiems. Anot šių autorių, atmintis pati savaime nėra nei gera, nei bloga, o praeities vertė priklauso nuo to, kaip praeitį naudojame ir kaip ją prisimename. Praeities atmintis gali būti mums naudinga, jei ji ne tik reprodukuoja atmintį, bet ir didina teisingumą, t. y. ji tarnauja teisingoms priežastims ir tikslams. Atmintis, naudojama įtvirtinti etnines, nacionalines ar kitokias sienas, tam tikras praeities versijas kaip „teisingesnes“, gali skatinti konfliktus. Tačiau kuomet atmintis yra atvira, ji gali tapti bendradarbiavimo ir dialogo su praeitimi priemone¹⁸.

Tačiau atmintis ne tik suteikia visuomenės grupėms tapatybę ir stabilumą, bet ir talpina savyje pasipriešinimo, konflikto ir pokyčių potencialą. Konfliktuojanti arba kontratmintis (Michelio Foucault

pasiūlyta sąvoka *contre-mémoire*) apibūdina kitus balsus, kurie buvo priversti ilgai tylėti. Šių balsų susigrąžinimas leidžia mums geriau matyti dominavimo ir galios santykius¹⁹. Kaip alternatyvus naratyvas, kvestionuojantis dominuojantį diskursą, kontratmintis turi tiesioginę politinę reikšmę²⁰. Kvestionuodama vyraujančią praeities modelį, kontratmintis atmintį paverčia „ginčytina teritorija“. Tai ypač tampa aktualu, kai tam tikra grupė saugoja „auksinių laikų“ atmintį, kuri kontrastuoja su dabartyje patiriamu tokios patirties trūkumu. Tokios konfliktuojančios atmintys gali tapti tiksinčiomis laiko bombomis²¹.

Peteris Burke'as savo konfliktuojančių atminčių teorijoje pabrėžia, kad kolektyvinė atmintis nėra homogeniška, kiekviena kolektyvinė atmintis (pranc. *mémoire collective*) yra nuolatinės kovos dėl praeities vizijos produktas. Dažnai tai kova tarp pavergėjo ir pavergtojo, tarp dominuojančių bendruomenių ir, pvz., imigrantų bendruomenių. Tai kova, bandant ištaisyti tariamai neteisingas istorinės tiesos interpretacijas ir siekiant išsaugoti ypatingą grupės tapatybę²².

Atminties tema tapo itin reikšminga ir šiuolaikinio meno praktikoje. Šiame tekste pabandysiu bendrais bruožais apžvelgti, kokia reikšmė jai suteikiama bendruomenės įtraukiančiuose meno projektuose.

ATMINTIS IR ISTORIJA ŠIUOLAIKINIO MENO PROJEKTUOSE

Šiandien atmintis vertinama nebe kaip informacijos sandėlis, bet kaip esminė sąlyga emociniam pasaulio ir savęs suvokimui. Atminties ir istorijos temos meno pasaulyje vyrauja jau kelis dešimtmečius, joms skiriami didieji meno renginiai ir festivaliai. Menininkų domėjimasis archyvais ir istorine medžiaga paskatino teoretikus sukonstruoti tokias naujas sąvokas kaip *menininkas tyrinėtojas* (Halas Fosteris) ar *menininkas istorikas* (Markas Godfrey). Taigi menas tapo viena iš mnemoninių praktikų, padedančių objektyvizuoti atmintį.

Atmintis yra praeities patirtis, tai vaizdų konstravimas, kuris iškelia atsiminimus prieš mūsų akis ir atskleidžia, ką ta patirtis reiškia²³. Atminties temos šiuolaikinio meno projektuose ne tik padeda geriau

pažinti save ir pasaulį, bet ir naujai įvertinti praeitį²⁴. Meninė kūryba atminties problematikos lauke dažnai prisideda prie „didžiųjų naratyvų“ kvestionavimo, kontratminčių, ilgai nesulaukusių istorikų dėmesio, atvėrimo. Be to, šios meninės praktikos, kvestionuodamos ontologinius teiginius, palaikomas kai kurių atminties tyrimų (pvz., vietos reikšmės atminties procesams, socialinė, kūno atmintį ir t. t.), ženkliai prisideda prie atminties studijų²⁵.

Šiuolaikinio meno projektuose atmintis yra įvairiais būdais reprezentuojama, išbandoma, ginčijama. Dažnai jai suteikiama nauja prasmė, praeitis naujai kontekstualizuojama socialiniame ar kultūriniame lauke. 9-ojo dešimtmečio pradžioje Vakarų Europos menininkų kūryboje atmintis tapo svarbi tema, kalbant apie šalies nacionalinę istoriją ir kultūrinės ištakas²⁶.

Jau kelis dešimtmečius šiuolaikiniame mene istorinis žanras tapo madingu. Tačiau, kitaip nei istorinė tapyba ar totalitarinis XX a. menas, šiuolaikinis menas nesiekia įamžinti istorinių įvykių, bet mėgina kvestionuoti būdus, kuriais tie įvykiai yra įamžinami. Šiuolaikiniai menininkai, žvelgiantys į praeitį, siekia suvokti istorijos prigimtį – kas, ką atsimena, kaip ir kodėl? Jie analizuoja istorinių tyrimų ir atsiminimų turinį bei metodus.

Nuolatinį domėjimąsi praeitimi Lietuvoje, kaip ir daugelyje kitų Rytų Europos šalių, būtų galima interpretuoti kaip atsaką į destabilizuojančias permainas – kaip baimės ar nerimo dėl dabarties simptomą. Bet į atmintį taip pat galima pažvelgti ir kaip į efektyvų būdą egzistencinio nerimo ir įtampos būsenoms palengvinti, kaip būdą kaupti simbolinį kapitalą²⁷.

Okupacijos metais menininkai (ir ne tik) neturėjo galimybės kalbėti apie savo istoriją – nei apie tautos istoriją, nei apie savo šeimų istorijas, likimus tų, kurie buvo ištremti, nužudyti ar kankinti. Taigi atgavus Nepriklausomybę, atėjo metas, pasak Nora, iš naujo įtvirtinti tautos tapatybę. Kaip ir daugelis posovietinių šalių menininkų, jau kelis pastaruosius dešimtmečius lietuvių kūrėjai permąsto tautos istoriją, dažnai pasitelkdami kontratmintis – sovietmečiu užmirštas ar nutylėtas istorijas. Deimantas Narkevičius, Kęstutis Grigaliūnas, Nomedas ir

Gediminas Urbonai, Gintaras Makarevičiaus, Mindaugas Lukošaitis ir kiti sukūrė ne vieną šeimos, valstybės, skirtingų socialinių, etninių ir kt. visuomenės grupių istorijas ir atmintis tyrinėjantį projektą, neretai papildantį tas atminties erdves, kurios ilgą laiką buvo nutylėtos istorikų tyrimuose.

Kita vertus, bendradarbiavimo strategijomis paremtų ir bendruomenių atmintį analizuojančių projektų nėra gausu. Lietuvoje vis dar gajus individualaus menininko mitas, o kūrybinė veikla vis dar suvokiama kaip individuali ir itin subjektyvi patirtis. Lietuvos kultūros politikos nuostatos, priešingai nei Vakaruose, dar neskatina menininkų imtis socialiai atsakingų ir įtraukių meno projektų. Galbūt dėl šių priežasčių, menininkai saugiau jaučiasi savo uždarose individualiose teritorijose ir vengia tyrinėti tas nutylėtas istorijas ir konfliktiškas atmintis, kurios istoriją paverčia „ginčytina teritorija“. Vis dėlto, reikia paminėti, kad Kristinos Inčiūraitės, Vitos Gelūnienės ir Edmundo Carrollo bei kitų menininkų kūrybinė praktika – vienas pirmųjų žingsnių, kuriant bendradarbiavimo strategijomis ir dialogo estetika paremtus projektus.

Jeigu Vakarų valstybėse galima skirti gana aiškią ribą tarp bendruomeninių menų (paremtų dalyvavimo ir kolektyvinės kūrybos praktika), bendruomenės įtraukiančio meno, socialiai angažuoto ar politinio aktyvizmo meno formų, tai Lietuvoje, kur bendruomeninių menų tradicijos praktiškai neegzistuoja, tokią skirtį daryti būtų itin sudėtinga.

Šiame tekste analizuojami bendruomenės įtraukiantys meno projektai ir įvairios bendradarbiavimo su skirtingomis socialinėmis grupėmis praktikos, kurių svarbus dėmuo – bendruomenių atmintis. Šiuose projektuose menininko ir bendruomenės santykis įvairuoja nuo kolektyvinės kūrybos ir aktyvaus dalyvavimo praktikų iki santūraus bendradarbiavimo, kai menininkas naudojasi bendruomenės istorija ar jos narių sukurta medžiaga ir išlieka galutinio meninio produkto autoriumi. Šiuo atveju, akcentuodama bendruomenių atmintį analizuojančius meno projektus, sąmoningai nesiekama daryti griežtos skirties tarp šių praktikų, nepriklausomai nuo to, kiek pati bendruomenė buvo įtraukta į projekto kūrybos procesą. Šiame tekste apžvelgiami

įdomiausi bendruomenių atmintis tyrinėjantys šiuolaikinio meno projektai bei mėginama išskirti pagrindines mnemonines menininkų naudojamas strategijas.

Istorijos kūrimas. Britų menininkas Stuartas Brisley savo projekte „Istorija gyvojoje atmintyje“ (1976–1977) naudoja vieną iš bendruomeninių menų praktikų – istorijos kūrimo modelį ten, kur istorijos praktiškai nėra²⁸. Projektas buvo skirtas naujam pokario Peterlio miesteliui, kuris buvo vienas iš aštuonių „naujų miestų“ (didžioji dauguma gyventojų buvo kalnakasiai), suprojektuotų po Antrojo pasaulinio karo. Peterlyje susidūręs su istorijos, kultūros ir bendruomenės trūkumu, menininkas ėmėsi kurti gyvą archyvą: kartu su vietine bendruomene kaupė fotografijas, interviu su gyventojais, užsakė oficialios istorijos kūrimą, t. y. ėmė kurti miesto istoriją nuo 1900-ųjų iki savo atvykimo dienos (reikia pastebėti, kad toks istorijos kūrimo modelis buvo perimtas iš bendruomeninių menų praktikos – Rytų Londono rašytojų mėgėjų grupė „Hackney Writers Workshop“ kūrė savo istoriją pasitelkdami asmenines gyvenimo istorijas²⁹). Projekto metu buvo surinkta apie 2000 fotografijų ir virš 100 interviu. Kitaip nei daugelyje šiuolaikinio meno darbų, inspiruotų vadinamojo „archyvų impulso“, kuriuose įvairios istorijos ir dokumentai pateikiami estetiškose ekspozicijose, Brisley projektas buvo suvoktas kaip bendruomenės paveldo išraiška.

Kitas konstruojamos atminties pavyzdys – Pierre'o Huyghe'o projektas „Strymsaido dienos kvailys-tės“ („Streamside Day Follies“, 2003). Menininkas „išrado“ miestelio šventę ir sukūrė jo bendruomenei tam tikrą tradicijos bei kolektyvinės atminties pojūtį³⁰. Projektas tapo tam tikru nuolat permąstomu paminklu, suteikiančiu miestelio gyventojams bendrystės jausmą³¹. „Strymsaido dienos kvailys-tės“ tarsi iliustruoja įprotinės atminties apibrėžimą, pagal kurį papročiai yra nesąmoningai integruojami į kultūrą, o ne į asmenines istorijas ar sąmoningai įgytą žinojimą. Kaip pastebi Paulas Connertonas, kuomet socialinė grupė imasi suderintos iniciatyvos pradėti iš naujo, nauja pradžia neišvengiamai apima „atsiminimo elementą“³².

Rekonstruojama atmintis. Reikia pastebėti, kad vaidinimas ar rekonstrukcija yra viena efektyviausių atsiminimo formų, dėl kurios reliacinio ir eksperimentinio pobūdžio prisiminimai gali tapti itin ryškūs ir gyvi³³. Jeremy'io Dellerio „Orgreivo mūšis“ („Battle of Orgreave“, 2001) – tai vienas garsiausių bendruomenės įtraukiančių meno atvejų: rekonstruotas garsus Britanijos istorijos įvykis – 5000 streikuojančių kalnakasių ir 8000 raitų policininkų aršus susidūrimas 1984 m. Orgreivo miestelyje Jorkšyre (Orgreave, Yorkshire)³⁴. Tai buvo vienas iš keleto smurtinių susidūrimų, kuriuos kalnakasybos industrijos srityje paskatino Margaret Thatcher politika, ne tik susilpninusi profsąjungų judėjimą, bet ir suteikusi Konservatorių vyriausybei galimybę nevaržomai įgyvendinti laisvosios rinkos programą³⁵. Delleris subūrė buvusius kalnakasius, vietinius gyventojus ir istorinių įvykių rekonstrukcijų organizacijas kartu atkurti šį istorinį susidūrimą originalioje jo vietoje.

Iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad šis projektas, leidžiantis kalnakasiams iš naujo išgyventi trauminius įvykius bei kai kuriems jų pasikeisti rolėmis su policininkais, yra terapinio pobūdžio. Tačiau jo eiga parodė, kad jis ne tik neužgėdė žaizdos, bet ją atvėrė. Vis dėlto šiuo projektu į viešąją sąmonę buvo sugrąžintas įvykis, kuriuo valstybė susilpnino ir supriešino darbininkų klasę. Menininkas simboliškai jį įrašė į Didžiosios Britanijos istoriją. Be to, kaip pastebi Claire Bishop, dėl prieštaringos vizualinės performanso formos (ji šiek tiek priminė miestelio šventę) ir dramatiško jo turinio būtų neteisinga „Orgreivo mūšiui“ suteikti kokią nors socialinę funkciją ar redukuoti jį iki paprastos žinutės³⁶. Projektu siekta pakeisti istorinę atmintį, kalbėti ne tik apie šį kalnakasių streiką, tradicinį kairiųjų diskursą, bet ir simboliškai apginti visus tuos, kurių teisės į teisingumą buvo pažeistos³⁷.

Konfliktuojančios atmintys. Atminties tyrinėtojai teigia, kad netgi patys asmeniškiausi atsiminimai yra neatsiejami nuo socialinio konteksto, t. y. tai, kas atsimenama, yra „intersubjektyvios praeities atmintis, praeities, išgyventos kartu su kitais žmonėmis“³⁸. Pokomunistinių šalių atminties studijos liudija ir tai, kad esminiai požiūrio į praeitį pokyčiai paprastai sutampa su svarbiomis socialinėmis

transformacijomis, kurios paveikia visas mnemonines bendruomenes³⁹.

Konfliktuojančių atminčių diskursas ypač aktualus pokomunistinių valstybių visuomenėms. Estija yra viena tų posovietinių valstybių, kurioje estai ir šios šalies rusakalbiai yra bene labiausiai segreguotos bendruomenės⁴⁰. Estijos menininkė Kristina Norman ne viename savo projekte analizuoja rusakalbių mažumos problemas⁴¹, vienas garsiausių jos projektų „Po karo“ („After-War“, 2009) buvo pristatytas Venecijos bienalėje, o 2010 m. ir Vilniuje Šiuolaikinio meno centre.

Norman keletą metų sekė konfliktą, išplėskusį 2007 m. balandį tarp dviejų didžiausių Estijos bendruomenių – estų ir rusakalbių Estijos piliečių bei nepiliečių (turinčių pilkajį svetimšalio pasą), kuris išryškino valstybės integracijos politikos problemas, dviejų bendruomenių dialogo stoką ir sociopolitinę nelygybę. Kaip teigia pati menininkė, galias istorines tradicijas turinti opozicinė Estijos kultūra virto atminčių karu ir kova dėl paminklo, kuris dviem atminčių bendruomenėms įkūnijo skirtingas atmintis⁴².

Paminklas Talino išlaisvintojams buvo skirtas Antrajame pasauliniame kare (Rusijoje vadinamu Didžiuoju Tėvynės karu) žuvusiems Raudonosios Armijos kareiviams, tačiau estams tai buvo sovietų okupacijos simbolis. Nepaisant aktyvių rusakalbių bendruomenės protestų, 2007 m. balandį Estijos vyriausybė išmontavo „Bronzinio kareivio“ skulptūrą (jos gynėjų pramintą „Alioša“) iš jo originalios vietos Talino centre ir perkėlė už 2,5 km į karių kapines. Senoji paminklo vieta buvo apsodinta krūmais ir gėlėmis – lyg paminklo ten nė nebūtų buvę. Šis įvykis po Nepriklausomybės atgavimo laikomas labiausiai traumuojančiu ir daugiausiai diskusijų Estijos visuomenėje sulaukusi įvykiu, išprovokavusiu rusakalbės bendruomenės protestus ir dviejų naktų riaušes⁴³.

Menininkė, siekdama sukurti tam tikrą simbolinę kompensaciją, pagamino paminklo pakaitalą ir daug mažų kopijų, kurias išdalijo naujojoje paminklo vietoje, kurioje paminėti Pergalės dieną rinkosi rusakalbių bendruomenė. Anot menininkės, akcijos tikslas buvo sužinoti, ar šios paminklo kopijos gali

turėti naują reikšmę, skirtingą nuo tos, kuri suteikiama tikrajam paminklui⁴⁴. Savo meninėmis intervencijomis Norman įžengė į ginčytiną dviejų konfliktuojančių atminčių kovos teritoriją. Naudodama „atminties bendruomenės“ koncepciją Norman reaktivavo traumatizuotą marginalizuojamos bendruomenės šerdį, ji sukūrė paminklą paminklui bei pasiūlė „Bronzinio kareivio“ atminimo ir atminties demokratizavimo būdą⁴⁵. Marco Laimre, analizuodamas Norman kūrybą, pastebėjo, kad menininkė erdvinėje instaliacijoje „After-War“ panaudojo visus penkis Burke'o išskirtus kolektyvinės atminties perdavimo kanalus: *sakytinės atminties* kanalą, per kurį tiesiogiai perduodama istorinė atmintis ir tradicijos; *rašytinį kanalą*, t. y. rašytinius dokumentus, kurie perduoda tam tikrą istorinę praeitį; *vizualinį kanalą*, kuris kuria vizualinį ryšį su praeitimi; *veiksmo* (angl. *action*) *kanalą*, kuriuo ritualinės veiklos reguliariai įamžina tam tikrus praeities įvykius, ir *erdvinį* (angl. *spatial*) *kanalą*, reprezentuojantį topografinę atminties dalį⁴⁶.

Atmintis kaip politika. Deimantas Narkevičius 2014 m. Sankt Peterburge, Manifestos bienalėje pristatė projektą „Liūdno karo dainos“. Menininkas bendradarbiavo su Sankt Peterburgo Kazokų kultūros fondu, kurį sudaro įvairių amžiaus grupių žmonės, miestiečiai, dauguma neturintys jokių etninių sąsajų su kazokais, susibūrę į bendruomenę, iš užmaršties bandantys prikelti ne tik kazokų dainas, bet ir gyvenimo būdą, tradicinę kazokų etiką⁴⁷. Narkevičius sudomino šimtmečius nenusistovėjusi (neįvykusi) politinė autonomija bei šis praeities „atgaivinimo“ siekis, grįžimas į neegzistuojančią praeitį, praeities Utopiją⁴⁸. Performanso autoriaus tikslas – griauti ištvirtintus stereotipus ir keisti kazokų bendruomenių įvaizdį, dažnai siejamą su prievarta, nusikaltimais ir fundamentalistiniu šiuolaikinės Rusijos nacionalizmu⁴⁹. Šio choro pasirodymas Manifestos bienalėje byloja apie troškimą parodyti pasauliui taikų ir orų kazokų kultūros veidą. Nepaisant autoriaus demonstruojamų apolitiškų projekto intencijų, folklorinės tradicijos bei muzikinės dainų struktūros akcentavimo, šis kūrinys neišvengiamai dalyvauja sociopolitiniame diskurse. Kazokų bendruomenės pasirinkimas Manifestos bienalės Sankt Peterburge

kontekste objektyvizuoja (ar aktyvuoja) ne tik dichotomišką kazokų istorinę tapatybę, bet ir bendrą rusų bei ukrainiečių istorinę atmintį. Kita vertus, kūrinio idėjoje ir jo formoje glūdintis ideologinis antagonizmas, viešo performanso ir gyvenimo tikrovės prieštaravimas yra šio projekto meninio veiksmingumo pagrindas, paverčiantis projektą itin politišku. Tačiau politiškumas čia turėtų būti suvokiamas Jacques'o Rancière'o *metapolitikos* sąvokos prasme, t. y. kaip destabilizuojantis veiksmas, sukuriantis pasipriešinimą tam, kas yra viešai sakoma ir manoma⁵⁰. Kitaip tariant, projektas kelia dvejonę apie suformuotos kazokų bendruomenės tapatybės tvirtumą ir išryškina jos dichotomišką bei ambivalentišką pobūdį, kurio nebegalima ignoruoti.

Vis dėlto, analizuojant projektą iš atminties temos perspektyvos, kyla klausimas, ar sudėtinga dviejų tautų istorinė atmintis šiandieniniame gyvo konflikto kontekste gali tapti dialogo ar sutaikymo priemonė – kaip sugestuoja jau minėti atminties kultūros teoretikai? Šiandien kazokai savo tapatybę konstruoja remdamiesi istoriniu šios bendruomenės, kaip karinės struktūros, vaidmeniu Rusijos imperijoje, kartu siedami ją su šiuolaikiniu Rusijos nacionalizmu⁵¹. Be to, prieštaringa kazokų bendruomenių Rusijoje ir Ukrainoje istorija bei išplisęs dviejų valstybių konfliktas ir itin kontraversiškas kai kurių kazokų grupių vaidmuo jame lemia tai, jog stinga istorinio ar ideologinio pagrindo kalbėti apie bendrą vienijančią šių tautų atmintį⁵².

Vietos atmintis. Vieta yra itin reikšminga atminties sąlyga. Erdviniai nuorodos taškai – tam tikros vietos, aikštės, pastatai, gatvės – suteikia mums atspirtį ir leidžia įtvirtinti prisiminimus, kurie ne tik iškyla daiktų pasaulyje, bet ir įtraukia mūsų pojūčius⁵³. Griuvėsiai, kraštovaizdžiai, paminklai ar miesto architektūra yra susieti su praeities įvykiais bei simbolinėmis asociacijomis ir vaidina svarbų vaidmenį padedant saugoti atmintį⁵⁴. Kita vertus, Maurice'as Halbwachsas teigia, kad kiekviena grupė palieka savo pėdsaką tam tikroje erdvėje, t. y. atsiminimai yra „įkurdinami“ kraštovaizdžiuose, kuriuos mes nešiojamės savyje: kuomet grupė tampa integralia erdvės dalimi, ji transformuoja tą erdvę pagal savo pasaulėvaizdį, bet taip pat ji prisitaiko ir prie materialų savybių, kurios jai priešinasi, taigi erdvė palieka

pėdsaką grupėje ir atvirkščiai⁵⁵. Vietos atmintis trunka tol, kol yra grupė žmonių, kuriems ji turi specifinę reikšmę, ir kuriems rūpi ją išsaugoti. Taigi materialios vietos formuoja kolektyvinę atmintį ir veikia tos atminties pakitimus.

Kita vertus, materialios vietos leidžia atpasakoti laiką, įkūnija praeitį ir ateitį. Be istorijų, pasakojamų apie vietas, šios būtų tuščios. Per istorijas (o menas kūriniui prisideda prie tų istorijų kūrimo) vietos tampa apgyvendintos. Šiose vietose slypi mūsų tapatybės paslaptis, atsakymas į klausimus: kas mes esame?

Kalbant apie vietos reikšmę atminties procesuose, verta paminėti du Kaune įgyvendintus projektus, kuriuose bendruomenių atmintis objektyvizuojama per tam tikrą vietą. Nyderlandų menininkė Jeanne van Heeswijk (kartu su Marceliu van der Meijsu) 2009 m. ketletą savaitių dirbo Kauno pilies autobusų stotyje, kurdamą projektą „Belaukiant sugrįžimo, arba Galimybių diena“ („Waiting for Return. A Probable Day“). Visą šį laiką menininkė praleido stotyje, klausydama čia dirbančių ar tiesiog praeinančių žmonių pasakojimų, su vieta susijusių istorijų bei idėjų ir siūlymų stoties ateičiai. Projektas įtraukė stoties autobusų ir mikroautobusų vairuotojus, keleivius, praeivius, stoties prekeivius ir verslininkus, miesto architektus, menininkus, politikus ir kitus, susirūpinusius senamiesčio vizijų kūrimu. Taip projektas ne tik suteikė tam tikrą viešą demokratinę pilietinę platformą, bet ir subūrė stoties *atminčių bendruomenes*, kurioms ši autobusų stotis tapo svarbi atminties vieta.

Nuo 2009 m., Vita Gelūnienė ir Edmundas Carrolas, bendradarbiaudami su užsienio menininkais, jau kelerius metus aktyviai veikia Žemuosiuose Šančiuose ir kuria bendruomenę įtraukiančius tarpdisciplininius meno projektus „Miesto tyrimai: viešumo patirtys. Draugiška zona“. Šių menininkų kūrybinė praktika grįsta siekiu bendradarbiauti su vietos bendruomenėmis ir institucijomis (seniūnija, parapija, dienos centrais), kurti ir stiprinti vietos gyventojų pilietiškumo pradus. Kita vertus, menininkų projekte itin svarus veiksnys yra Šančių mikrorajonas, jo erdvės, vietos ir jų atmintis. Pvz., 2014 m. „Draugiškos zonos“ kūrybinė grupė įsikūrė

apleistoje erdvėje tarp Juozapavičiaus prospekto ir Suomių gatvės, kur užterštoje vietovėje savo laisvalaikį mėgsta leisti aplinkinių namų vaikai. Rengdami kūrybines dirbtuves, ekskursijas, pokalbius ir diskusijas, menininkai siekė atkreipti dėmesį į šiuo dien vietos politikų užmirštą ir aplinkinių gyventojų neprižiūrimą XIX a. įkurtą kareivinių teritoriją (vadinamą „Kopūstų lauku“), burti vietos atminčių bendruomenes, įtraukti jas į kūrybinį procesą bei dialogą, skatinti jų įsitraukimą į savo aplinkos kūrimą⁵⁶.

Abu šiuos aptartus atvejus vienija panaši strategija – dėmesys vietos atminčiai (kuriamai ar atkuriamai), kuri leidžia šiems menininkams suburti tam tikras *atminties bendruomenes*, siejamas vietos ir rūpesčio jos ateitimi. Svarbu ir tai, kad Lietuvos *dalyvavimo* meno kontekste šie projektai bendruomenių įtraukimo ir dalyvavimo strategijomis bene labiausiai atitinka vakarietiškoją bendruomeninių menų sampratą.

Autobiografinė atmintis. Dainius Liškevičius sukūrė ne vieną atminties temą tyrinėjantį projektą. Vienas naujausių – „Muziejus“ – buvo pristatytas ir 2015 m. Venecijos bienalėje. Menininkas dažnai perima *menininkui archyvarui* būdingas strategijas: archyvavimas ir kolekcionavimas tampa viena pagrindinių jo kūrybos praktikų, kaip ir alternatyvių (tradiciniams, „muziejiniais“) kolekcijų kaupimo ir atminties saugojimo būdų kūrimas.

Kitame Liškevičiaus projekte „Ramybė“ (2014 m. jis eksponuotas Nacionalinėje dailės galerijoje) ne tik „muziejiškai“ ir dokumentiškai pristatoma vieno namo istorija, bet ir tyrinėjama bendruomenės atmintis. Šioje instaliacijoje pasakojama viena tipinio blokinio namo Kaune istorija. Jo gyventojai – atvykę iš įvairių Lietuvos vietovių, dažniausia gavę kompensaciją už nusavintus namus ir žemę. Šiame name, be sovietmečiu draudžiamų tradicinių švenčių, buvo kuriamos ir savos tradicijos. Visa bendruomenė kartu švęsavo namo įkūrimo jubiliejų, su šeimomis vykdavo į kurio nors namo gyventojų dar išlikusių tėviškę, buvo organizuojamos ekskursijos po svarbias istorines vietas⁵⁷. Namo teritorija išsiskyrė išpuoselėta aplinka, kurioje bendruomenė viešai demonstravo draudžiamus patriotinius

jausmus: nepriklausomos Lietuvos vėliavos spalvomis buvo dekoruojami suoliukai, laiptinių grindys, pašto dėžutės ir t. t. Namo bendruomenė (namo pirmininkas – buvęs tremtinys) tam tikra prasme kūrė prarasto kaimo idilę ir tęsė ikiokupacinės Lietuvos kultūrinės tradicijas.

Vieta. Vieta, iš kurios žmogus yra kilęs ar kurioje gyvena, yra vienas svarbiausių žmogaus gyvenimo faktorių, lemiančių žmogaus tapatybės formavimąsi. Jos istorinės, fizinės ir kultūrinės savybės lemia tai, ką mes žinome ir kaip mes matome, išreiškia ir atspindi joje gyvenančiųjų (ar gyvenusiųjų) požiūrį ir vertybes⁵⁸. Be to, *vieta* sujungia laiką ir erdvę, čia nuolat vyksta fiziniai ir simboliniai pokyčiai, pripildantys vietą daugybe istorijų ir suteikiantys jai istorinę reikšmę bei simbolinę vertę⁵⁹.

Projekte „Ramybė“ menininko vaikystės namas tampa reikšminga reprezentacijos priemone, tam tikra mnemonine sistema, persipynusia su menininko ir bendruomenės istorija. Taigi namas tapo *atminties vieta*, leidžiančia grįžti į praeitį ir sugrąžinanti tą praeitį į dabartį.

Bendruomenė ir kontratmintis. Šis autobiografinis pasakojimas žymi individualios ir kolektyvinės atminties sandūrą. Liškevičiaus projekto naratyvas konstruojamas kaip autobiografinis pasakojimas (vienas pagrindinių parodos naratyvinių elementų – autoriaus vaizdo pasakojimas, kuriame jis dalijasi prisiminimais apie savo „tėviškę“). Autobiografinė atmintis svarbi tuo, kad ji yra informacijos apie mūsų gyvenimą šaltinis, suteikia tapatybės ir tęstinumo pojūtį. Ši rekonstruojama praeitis yra neatsiejama nuo to, kaip žmogus save suvokia. Anot Davido C. Rubino, prisimindami mes elgiamės labiau ne kaip vaizdo įrašų magnetofonai, bet kaip autobiografinių tekstų autoriai. Nors savo „įrašus“ mes sąžiningai perduodame, mūsų prisiminimai niekada nėra baigti ir tikslūs⁶⁰. Atmintis dažnai yra ne reprodukcija, o rekonstrukcija, kurioje egocentriškumas yra normalus atsiminimo veiksmo elementas. Autobiografiniai elementai svarbūs tuo, kad jie žymi asmeninių ir kolektyvinių istorijų susikirtimą bei apibrėžia asmens tapatybę⁶¹.

Kita vertus, šis autobiografinis pasakojimas yra ir kolektyvinės atminties naratyvas. Jame pasakojama ne tik autoriaus, bet ir *atminties bendruomenės*

istorija. Kaip išvykęs studijuoti į Vilnių menininkas atsisveikino su savo „tėviške“, taip kažkada ir „Ramybės“ gyventojai buvo priversti atsisveikinti su savo vienkiemiais, paliktais namais ir artimaisiais (daugumai jų, perėjusių gulagus, teko išsikurti tipiškuose sovietiniuose blokuose) ir prisitaikyti prie naujo – kolektyvinio gyvenimo modelio (ironiškai šiame kontekste skamba sovietmečio hitas „Žalioj stotelėje“ ir dainininkės džiugiai kartojami atsisveikinimo su tėviške žodžiai). Vis dėlto ši bendruomenė, prievarta įkurdinta sovietinėje tikrovėje, į ją atsinešė savo ankstesnio gyvenimo tradicijas ir įpročius, liudijančius gyvą įprotinę atmintį. Bendruomenės narių saugojamos ir tęsiamos tradicijos – aplinkos priežiūros, tarpukario švenčių ir pan. – liudija apie tai, jog atminimo ritualai yra socialinės atminties perdavimo priemonės, t. y. jie funkcionuoja kaip mnemoniniai įrankiai⁶². Be to, kaip pastebėjo Vytautas Rubavičius, „nors sovietinė ideologija dėjo pastangas sukurti naują tarybinį žmogų internacionalistą, tačiau miestiečiais tapusių kaimo žmonių sąmonėje lietuviybė buvo suleidusi gilius šaknis – valdžiai taip ir nepavyko paskatinti nutautėjimo vyksmo“⁶³. Taigi „Ramybė“, kaip *atminties vieta*, saugoja ne tik menininko, bet ir bendruomenės istoriją, įkūnijančią kolektyvinę lietuvių tautos atmintį: bendruomenės pirmininko ir jo žmonos rezistencinė gyvenimo istorija tampa gyvu šios atminties liudijimu.

Liškevičiaus projektas yra ir sovietmečio kontratminties pasakojimas. Sovietinėje Lietuvoje kovą su oficialia valdžia skatino troškimas palaikyti kontratmintį ir išsaugoti etninę tapatybę. Kontratmintis šiuo atveju suvokiama kaip etninė atmintis, besiremianti sakybine ir vietine tradicija, perduodama ir saugojama šeimose⁶⁴. Sovietų okupuotoje Lietuvoje prieš hegemoninę valstybę nukreipta pagrindinė „virtuvinių bendruomenių“ (Svetlanos Boym terminas) kontratmintis ir jos palaikomas tautiškumas buvo vienas pagrindinių tautinės tapatybės teigimo ir reprodukavimo resursų⁶⁵. Šiandien šios sovietmečio kontratmintys tampa priemonėmis, leidžiančiomis perrašyti nacionalinės istorijos naratyvus, o kažkada tik šeimos ir artimų draugų rate saugoti prisiminimai, iškelti į viešumą, tapo medžiaga naujos istorijos kūrimui⁶⁶.

Kita vertus, projektas liudija ir tam tikrą užmaršties baimę. Kaip jau minėta, daugelis atminties tyrinėtojų teigia, kad šiuolaikinėje netikrumo ir užmaršties visuomenėje atmintis tampa tam tikru „inkaru“ (žr. Huyssen, Nora). Tai tarsi bandymas užfiksuoti tai, kas nyksta, kas grąšiasi pradingti be pėdsako – atmintis apie vaikystę, apie bendruomenę, kurios fiziškai greitai nebeliks. Taigi tai ir istorinio teisingumo paliudijimas.

Vertinant šį projektą *dalyvavimo* estetikos kontekste, reikėtų konstatuoti, kad jame pagrindinį vaidmenį atlieka autonominė individualaus menininko figūra, tęsianti avangardinio meno tradicijas. Bendruomenės dalyvavimo ar įsitraukimo lygmuo čia lieka antraeilis. Nepaisant to, šio projekto dokumentiškam pobūdžiui būdingas tam tikras empatiškumas, tapatinimasis su jo herojais. Jei remsimės bendruomeninių menų praktiko ir teoretiko Grantio Kesterio nuostatomis, dialogiška estetika yra neatšiejama nuo empatiškos identifikacijos. Per empatiją ne tik išmokstame užslopinti savo poreikius, bet ir iš naujo apibrėžti savo tapatybę bei sąsajas su kitais⁶⁷. Be to, nors bendruomenė projekto kūrimo proceso metu buvo tik autoriaus objektas, jos istorijos viešas pristatymas tapo svarbiu įvykiu šios bendruomenės gyvenime. Sovietmečiu saugotos vertybės, tylios šeimų istorijos šiandien prisidėjo prie nacionalinio lietuvių tautos istorinio naratyvo kūrimo⁶⁸.

Apibendrinant šią *atminties* projektų apžvalgą galima teigti, jog bendruomenių ar vietų atmintį analizuojantys meno projektai dalyvauja socialiniame atsiminimo procese ir prisideda prie atminties formų: kas ir kaip atsimenama. Šie meniniai projektai tampa tam tikromis mnemoninėmis praktikomis, kuriomis objektyvizuojama atmintis. Dauguma jų kuria naratyvus, kurie veikia kaip kontratmintis, t. y. analizuoja socialinių, etninių mažumų atmintis, nutylėtas, užmirštas, marginalizuotas istorijas, kurios nepatenka į kolektyvinės ar kultūrinės atminties lauką. Atmintis gali tapti istorinio, socialinio teisingumo įrankiu, skatinančiu sutaikymo, dialogo galimybę. Tačiau atmintis gali tapti ir konflikto, pasipriešinimo katalizatoriumi. Vis dėlto Lietuvos menininkai vengia konfliktuojančių atminčių tyrimų, retai ryžtasi kalbėti apie etninių, socialinių ir kitų mažumų atmintis, taigi dažnai

veikia saugiamo kultūriniame kontekste, vengdami įžengti į „ginčytinas teoritorijas“.

Nuorodos

- ¹ Pvz., 2012 m. Socialinės apsaugos ir darbo ministerijos iniciatyva pradėta įgyvendinti Vietos bendruomenių savivaldos programa turėjo prisidėti prie bendruomenių raidos procesų ir, svarbiausia, – paskatinti bendruomenių įsitraukimą į socialinių problemų sprendimą. Žr. BUŠINSKAITĖ, Lina. Ministras D. Jankauskas: „Bendruomenės ateityje taps dar stipresne ir vieningesne jėga“ [interaktyvus]. Prieiga per internetą: <http://www.socmin.lt/lt/naujienos/pranesimai-spaudai/ministras-d.-jankauskas-sqdy.html?backlink=%252Flt%252Fpaieska%252Fresults%252Fp0.html> [žiūrėta 2014 02 03].
- ² Žr. LIETUVOS RESPUBLIKOS VYRIAUSYBĖ. Dėl Prioritetinių mokslinių tyrimų ir eksperimentinės (socialinės, kultūrinės) plėtros ir inovacijų raidos (sumanios specializacijos) kryptių patvirtinimo. Nutarimas Nr. 951. 2013, spalio 14 d.
- ³ REEVE, John ir Vicky WOOLLARD. Influences on Museum Practice. In: *Responsive Museum: Working with Audiences in the Twenty-First Century*. Editors C. Lang, J. Reeve, V. Woollard. Alderchot: Ashgate, 2006, p. 32.
- ⁴ CROOKE, Elizabeth. *Museums and Community: Ideas, Issues and Challenges*, London–New York, Routledge, 2007, p. 33.
- ⁵ Ibid, p. 45.
- ⁶ BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Arts and Politics of Spectatorship*. London–New York: Verso, 2012, p. 12.
- ⁷ IRWIN-ZARECKA, Iwona. *Frames of Remembrance: the Dynamics of Collective Memory*. New Brunswick–ew York: Transaction Publishers, 1994, p. 47.
- ⁸ Ibid, p. 54.
- ⁹ Ibid, p. 56.
- ¹⁰ MISZTAL, Barbara A. *Theories of Social Remembering*. Maidenhead–Philadelphia: Open University Press, 2003, p. 46.
- ¹¹ Ibid, p. 47.
- ¹² Northeast Asia's Memory Problem. In: *Northeast Asia's Difficult Past*. Editors B. Schwartz, M. Kim. New York: Palgrave Macmillan, 2010, p. 1.
- ¹³ HUYSEN, Andreas. Present Pasts: Media, Politics, Amnesia. In: *The Collective Memory Reader*. Editors J. K. Ollick, V. Vinicky-Seroussi, D. Levy. Oxford: Oxford University Press, 2011, p. 431.
- ¹⁴ Ibid, p. 435.
- ¹⁵ NORA, Pierre. Pasaulinė atminties viešpatija [interaktyvus]. Prieiga per internetą: <http://www.eurozine.com/articles/2007-10-08-nora-lt.html> [žiūrėta 2014 02 03].
- ¹⁶ LANKAUSKAS, Gediminas. Apie sensorinę socializmo atmintį. *Lietuvos etnologija: socialinės antropologijos ir etnologijos studijos*. 2006, t. 6 (15), p. 52.
- ¹⁷ MISZTAL, Barbara A. Collective Memory in a Global Age: Learning How and What to Remember. *Current Sociology*. 2010, vol. 58 nr. 1, p. 29.
- ¹⁸ Ibid, p. 34–35.

- ¹⁹ MISZTAL, Barbara A. *Theories of Social Remembering*, op. cit., p. 65.
- ²⁰ Ibid, p. 66.
- ²¹ WULF, Meike. *Theory Building: Dynamics of Collective Memory in Estonia*. Seminar on Estonia [interaktyvus]. Uppsala, 2000, February, p. 6. Prieiga per internetą: http://www.academia.edu/968407/Theory_Building_Dynamics_of_Collective_Memory_in_Estonia, [žiūrėta: 2014 09 11].
- ²² Ibid, p. 7.
- ²³ MISZTAL, Barbara A. *Theories of Social Remembering*, op. cit., p. 119.
- ²⁴ GIBBONS, Joan. *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. London–New York: I. B. Tauris, 2007, p. 5.
- ²⁵ TILL, Karen E. Artistic and activist memory-work: Approaching place-based practice. *Memory Studies*. 2008, vol. 1 (1): 99–113, p. 99.
- ²⁶ Galima paminėti devintojo dešimtmečio menininkus: Anselmas Kieferis, Salvatore Paladino, Komaras ir Melamidai ir kt.
- ²⁷ LANKAUSKAS, op. cit., p. 52–54.
- ²⁸ Plačiau apie projektą žr. http://www.stuartbrisley.com/pages/27/70s/Works/Artist_Project_Peterlee_History_Within_Living_Memory/page:27.
- ²⁹ BISHOP, op. cit., p. 173.
- ³⁰ Plačiau apie projektą žr. http://www.diaart.org/press_releases/main/68.
- ³¹ GIBBONS, op. cit., p. 111.
- ³² CONNERTON, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge: University press, 1989, p. 35.
- ³³ GIBBONS, op. cit., p. 117.
- ³⁴ Žr. http://www.jeremydeller.org/TheBattleOfOrgreave/TheBattleOfOrgreave_Video.php
- ³⁵ BISHOP, op. cit., p. 30.
- ³⁶ Ibid, p. 32.
- ³⁷ Dellerio projektas neapsiribojo gyva susirėmimo rekonstrukcija, įgyvendinta 2001 m. liepos 17 dieną. Šį projektą taip pat sudarė pilnametražis Mike'o Figgiso filmas *The Battle of Orgreave* (2001), sakytinės istorijos leidinys *The English Civil War Part II: Personal Accounts of the 1984–85 Miners' Strike* (2002), archyvas *The Battle of Orgreave Archive [An Injury to One is an Injury to All]*, (2004).
- ³⁸ MISZTAL, Barbara A. *Collective Memory in a Global Age*, op. cit., p. 27.
- ³⁹ MISZTAL, Barbara A. *Theories of Social Remembering*, op. cit., p. 12.
- ⁴⁰ WULF, op. cit., p. 10.
- ⁴¹ Pvz., vaizdo instaliacijoje *Kontakt* (2005) menininkė tyrinėja „svetimšalio“ paso fenomeną Estijoje; videofilme *Прибалты* (2006) analizuojamas rusakalbių bendruomenės gyvenimas ir „tikras“ rusiškumas; dokumentiniame filme *Monoliit* (2007) kalbama apie „Bronzinio kareivio“ skulptūros konfliktą ir kt.
- ⁴² NORMAN, Kristina. Poetic Investigations. In: Norman, Kristina. *After-War*. Catalogue of the Estonian exhibition at the 53rd International Art Exhibition–La Biennale di Venezia. Estonia: Center for Contemporary Arts, 2009, p. 7.
- ⁴³ LAIMRE, Marco. Kristina Norman's After War. In: Norman, Kristina. *After-War*, op. cit., p. 46.
- ⁴⁴ NORMAN, op. cit., p. 25.
- ⁴⁵ LAIMRE, op. cit., p. 35.
- ⁴⁶ Ibid, p. 42.
- ⁴⁷ Iš autorės interviu su Deimantu Narkevičiumi. Autorės asmeninis archyvas.
- ⁴⁸ Ibid.
- ⁴⁹ Įdomu ir tai, kad šis kazokų choras dažnai sulaukia Rusijos nacionalistinių grupuočių kvietimų koncertuoti. HORNING, Sonja. *Everything is Near: Culture Softens Violence in Manifesta 10* [interaktyvus]. Prieiga per internetą: <http://www.artslant.com/ew/articles/show/40028> [žiūrėta 2014 12 10].
- ⁵⁰ Citata iš: BISHOP, op. cit., p. 25.
- ⁵¹ 2005 metų įstatymas įtvirtino kazokų, kaip militarinės grupuotės Rusijos valstybėje, vaidmenį. Rusijos valstybė taip pat suteikė įgaliojimus kazokų kariniams veiksams ir Rytų Ukrainoje bei Kryme. Žr. HORNING, op. cit.
- ⁵² Iš autorės interviu su istoriku dr. Kąstyčiu Antanaičiu. Autorės asmeninis archyvas.
- ⁵³ TRUC, G  r  me. Memory of places and places of memory: for a Halbwachsian socio-ethnography of collective memory. *International Social Science Journal*. 2011, vol. 62, p. 149.
- ⁵⁴ MISZTAL, Barbara A. *Theories of Social Remembering*, op. cit., p. 16.
- ⁵⁵ HALBWACHS, Maurice. *On Collective Memory*. Editor L. A. Coser. Chicago–London: The University of Chicago Press, 1992, p. 52.
- ⁵⁶ *Miesto tyrimai: viešumo patirtys. Draugiška zona 5*. Pranešimas spaudai [interaktyvus]. Prieiga per internetą: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100005664707259&fref=ts> [žiūrėta 2014 10 30].
- ⁵⁷ Iš autorės interviu su menininku. Autorės asmeninis archyvas.
- ⁵⁸ GIBBONS, op. cit., p. 78.
- ⁵⁹ Ibid.
- ⁶⁰ Citata iš: MISZTAL, Barbara A. *Theories of Social Remembering*, op. cit., p. 78.
- ⁶¹ Ibid.
- ⁶² CONNERTON, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge: University press, 1989, p. 4–5.
- ⁶³ RUBAVIČIUS, Vytautas. Kultūrinė atmintis: lietuviybė ir kitas. *Literatūra ir menas*. 2013, gegužės 24 d. Prieiga per internetą: <http://literaturairmenas.lt/2013-05-24-nr-3428/830-publicistika/1298-vytautas-rubavicius-kulturine-atmintis-lietuviye-ir-kitas> [žiūrėta: 2014 03 20].
- ⁶⁴ WULF, op. cit.
- ⁶⁵ LANKAUSKAS, op. cit., p. 51.
- ⁶⁶ Ibid, p. 53.
- ⁶⁷ KESTER, Grant. Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art. In: *Theory in Contemporary Art Since 1985*. Editors Z. Kucor, S. Leung. Chichester: Blackwell, 2005, p. 11.
- ⁶⁸ Anot projekto autoriaus, bendruomenės nariai dalyvavo parodos atidaryme, aktyviai planuoja jos pristatymą Kauno mieste. Iš autorės interviu su Dainium Liškevičium. Autorės asmeninis archyvas.

COMMUNAL MEMORY IN CONTEMPORARY ART PROJECTS

Summary

One of the most important topics that arise in many art projects based on the aesthetic of participation is communal history and memory. This article reveals the origins of the role communities play in contemporary culture, discusses the causes of the current “memory boom”, and evaluates the significance of memory culture in the nurture of civic society and creation of communities’ collective consciousness. Moreover, the article discusses the dual nature of memory — its ability to encourage memory wars as well as its ability to facilitate reconciliation and the establishment of justice. The text also pays attention to counter-memory’s potential for conflict and change, and analyzes those strains of contemporary art which grant an important role to communal memory.

The study discussed in the article reveals that art projects which analyze the memory of communities or localities do not just simply participate in the social process of remembering and contribute to what is remembered and how. These art projects become a type of mnemonic practice, objectivizing memory. Most of these art projects create narratives which function as counter-memory, i.e. they analyze the memories of social and ethnic minorities, the suppressed, forgotten, and marginalized histories which are excluded from the field of collective or cultural memory. Memory often becomes a means of historical and social justice, encouraging reconciliation and the possibility of dialogue. However, memory can likewise become a catalyst for conflict and confrontation. Lithuanian artists tend to avoid exploring conflicting memories and rarely have the resolve to talk about the memories of ethnic, social and other kinds of minorities. Therefore, they often operate in a safe cultural context, eschewing the foray into contested territories.

Keywords: communities of memory, collective memory, contre-mémoire, collaboration, community based art

Gauta 2015-11-04

Paruošta spaudai 2015-12-14

DAIVA CITVARIENĖ

Humanitarinių mokslų daktarė, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto Menotyros katedros lektorė

Ph. D. in Humanities, a lecturer at Vytautas Magnus University, Faculty of Arts, Department of Art
History and Criticism

Adresas / Address: Muitinės g. 7, LT-44280 Kaunas, Lithuania

El. paštas / E-mail: d.citvariene@mf.vdu.lt

Rūta MAŽEIKIENĖ

Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas, Lietuva

34

R Ū T A M A Ž E I K I E N Ė

KOLEKTYVINIAI NARATYVAI: BENDRUOMENĘ ĮTRAUKIANČIO TEATRO KŪRYBINĖS PRAKTIKOS¹

Santrauka. Bendruomenę įtraukiantis teatras laikomas ne vien šiuolaikinio teatro sudedamąja dalimi. Šis specifinis teatrinis judėjimas priklauso platesniam meno praktikų laukui, kuriame svarbiausia kūrybine sąlyga laikomas bendruomenės dalyvavimas ir į(si)traukimas į kūrybinį procesą. Ankstyvuosius bendruomenę įtraukiančio teatro projektus tradicinė teatrologija buvo linkusi vertinti kaip estetinių tikslų nesiekiančią bendruomenės saviraiškos formą, tačiau bendruomenės dalyvavimu ir bendradarbiavimu grįsti kūrybiniai projektai laipsniškai virto tokiu pastebimu šiuolaikinio teatro praktikos dėmeniu, kad šio reiškinio tyrimai neišvengiamai įsiskverbė ir į šiuolaikinės teatrologijos diskursą.

Pastaraisiais dešimtmečiais skirtingose pasaulio vietose nuvilnijusi bendruomenę įtraukiančio teatro projektų gausa skatina teatrologus permąstyti tradicinius teatro reiškinų vertinimo kriterijus ir ieškoti naujų analizės metodų, tinkamų šio reiškinio tyrimams bei interpretacijai. Šiame straipsnyje siekiama aptarti bendruomenę įtraukiančio teatro fenomeną, pristatyti šiam reiškiniui nusakyti vartojamus terminus, išskirti ryškiausias dalyvavimu ir bendradarbiavimu grįstas kūrybines strategijas, padedančias menininkams kurti kolektyvinius naratyvus, išreiškiančius tam tikrų bendruomenių problematiką, interesus bei lūkesčius.

Lietuvos teatro kontekste bendruomenę įtraukiančio teatro projektai nėra įprastas reiškinys, tačiau vienokiu ar kitokiu lygmeniu bendruomenės įsitraukimą, dalyvavimą, bendradarbiavimą skatinančių kūrybinių projektų pasitaiko. Straipsnyje analizuojamas režisierės Vegos Vaičiūnaitės ir aplinkos teatro trupės „Miraklis“ spektaklis *Pro Memoria* Šv. Stepono 7, sukurtas 1995 m., menininkams bendradarbiaujant su daugiakultūre vieno Vilniaus senamiesčio kvartalo bendruomene, ir Kauno šokio teatro „Aura“ šokio spektakliai, sukurti bendradarbiaujant su senjorais (*Tylus ėjimas*, 1999, choreografai: *Liz Lerman Dance Exchange* (JAV) nariai, Birutė Letukaitė), judėjimo negalią turinčiais žmonėmis (*Kelias*, 2001, choreografė Lois Taylor), neregiais (*re-gi-ne-re-gi*, 2002, choreografė Letukaitė).

Reikšminiai žodžiai: menas, teatras, bendruomenė, bendruomenę įtraukiantis teatras, bendradarbiavimas, kolektyvinė kūryba, pasakojimo technika

ĮVADINĖS PASTABOS

Bendruomenę įtraukiantis teatras laikomas ne vien šiuolaikinio teatro sudedamąja dalimi. Šis specifinis teatrinis judėjimas priklauso platesniam meno praktikų laukui, kuriame svarbiausia kūrybine sąlyga laikomas bendruomenės dalyvavimas ir į(si)traukimas į kūrybinį procesą. Nors pirmieji XX a. 7-ojo dešimtmečio pabaigoje – 8-ojo dešimtmečio pradžioje pasirodę bendruomenę įtraukiančio teatro projektai buvo laikomi marginaliomis kūrybinėmis praktikomis, per keletą dešimtmečių tokio tipo teatras tapo globaliu meniniu reiškiniu, laipsniškai

užėmusiu svarią poziciją šiuolaikiniame mene¹. Dabartinė bendruomenę įtraukiančio teatro praktika – daugialypis meninės raiškos laukas, apimantis ne tik skirtingus tikslus keliančius kūrybinius projektus (vienais norima suburti tam tikroje sociokultūrinėje terpėje veikiančius asmenis į bendriją, kitais siekiama konkrečių socialinių pokyčių, trečiais mėginama išsaugoti lokalią kultūrą ir pan.), bet ir itin įvairias meninio veikimo formas (nuo, pavyzdžiui, pasakojimo technikos ar fizinio teatro išraiškos priemonių panaudojimo iki tarpdisciplininių, tarpžanrinių meninės raiškos būdų). Šio reiškinio

¹ Tyrimas finansuotas LMT lėšomis, įgyvendinant projektą „[Ne]matomos bendruomenės: bendruomeninių menų atvejai“, MIP-094/2013.

tyrėjų nuomone, bendruomenę įtraukiančiam teatrui būdingų veikimo principų ir naudojamų išraiškos formų įvairovė liudija ne tiek apie šio reiškinių fragmentaciją, kiek apie bendruomenę įtraukiančio meno idėjos paplitimą skirtinguose meninio lauko kontekstuose². Ankstyvuosius bendruomenę įtraukiančio teatro projektus tradicinė teatrologija buvo linkusi vertinti kaip estetinių tikslų nesiekiančią bendruomenės saviraiškos formą, tačiau bendruomenės dalyvavimu ir bendradarbiavimu grįsti kūrybiniai projektai laipsniškai virto tokiu pastebimu šiuolaikinio teatro praktikos dėmeniu, kad šio reiškinių tyrimai neišvengiamai įsiskverbė ir į šiuolaikinės teatrologijos diskursą³. Pastaraisiais dešimtmečiais skirtingose pasaulio vietose nuvilnijusi bendruomenę įtraukiančio teatro projektų gausa skatina teatrologus permąstyti tradicinius teatro reiškinių vertinimo kriterijus ir ieškoti naujų analizės metodų, tinkamų šio reiškinių tyrimams bei interpretacijai.

Lietuvos teatro kontekste bendruomenę įtraukiančio teatro projektai nėra įprastas reiškinys, tačiau vienokiu ar kitokiu lygmeniu bendruomenės įsitraukimą, dalyvavimą, bendradarbiavimą skatinančių kūrybinių projektų pasitaiko. Kaip vieną ankstyviausių bendruomenę įtraukiančio teatro pavyzdžių galima prisiminti režisierės Vegos Vaičiūnaitės ir aplinkos teatro trupės „Miraklis“ spektaklį *Pro Memoria Šv. Stepono 7*, sukurtą 1995 m., menininkams bendradarbiaujant su daugiakultūre vieno Vilniaus senamiesčio kvartalo bendruomene. Atskiros dėmesio verti Kauno šokio teatro „Aura“ šokio spektakliai, sukurti bendradarbiaujant su senjorais (*Tylusėjimas*, 1999, choreografai: *Liz Lerman Dance Exchange* (JAV) nariai, Birutė Letukaitė), judėjimo negalią turinčiais žmonėmis (*Kelias*, 2001, choreografė Lois Taylor), neregiais (*re-gi-ne-re-gi*, 2002, choreografė Letukaitė). Pastaruoju metu bendruomenę įtraukiančio teatro kontekste minėtini tokie kūrybiniai projektai kaip, pavyzdžiui, „Psilikono teatro“ kūrėjų Auksės Petruilienės ir Dariaus Petrulio spektaklis *Šančių lapė pasikorė* (2013), sukurtas bendradarbiaujant su Šančiuose įsikūrusios „Tėvo namų“ (skirtų iš įkalinimo įstaigų išėjusių žmonių integracijai ir socialinei reabilitacijai) bendruomenės nariais ar grupės „Guts United“ (režisierių Marit

Sirgmetės, Estija, ir Simonos Biekšaitės, Lietuva, kūrybinis duetas) spektaklis *Feast Fashion* (2014), sukurtas bendradarbiaujant su dvylika Estijos kaimo Kadrina socialiai remtinų bedarbių.

Taigi, nors Lietuvos teatro praktikoje tokio pobūdžio projektų pasitaiko, teatrologiniame diskurse bendruomenę įtraukiančio teatro klausimai iki šiol beveik nebuvo paliesti: apie tai užsimenama tik viename ar kitame teatro kritikos straipsnyje, edukaciniais tikslais bendruomenę įtraukiančio teatro idėjos pristatytos metodiniame leidinyje *Kultūros animacija*⁴. Tokiame kontekste natūraliai kyla poreikis aktualizuoti bendruomenę įtraukiančio teatro problematiką, susiejant bendrąsias šios krypties meno tendencijas su lokaliomis kūrybinėmis praktikomis. Šiame straipsnyje siekiama aptarti bendruomenę įtraukiančio teatro fenomeną, pristatyti šiam reiškiniiui nusakyti vartojamus terminus, išskirti ryškiausias dalyvavimu ir bendradarbiavimu grįstas kūrybines strategijas, padedančias menininkams kurti kolektyvinius naratyvus, išreiškiančius tam tikrų bendruomenių problematiką, interesus bei lūkesčius.

TERMINŲ ĮVAIROVĖ IR BENDRUOMENĖ ĮTRAUKIANČIO TEATRO APIBRĖŽTIS

Vakarietiškoje teatrologinėje literatūroje jau senokai įsitvirtinęs terminas „bendruomenę įtraukiantis teatras“ (angl. *community-based theatre*) Lietuvos teatro bei teatrologijos kontekste dar nėra prigijęs ir neretai yra suvokiamas neteisingai. Reikia pastebėti, jog Lietuvos kultūros lauke aktyviai veikiant mėgėjiškiems bendruomenių ir liaudies teatrams, bet kokia su bendruomene susijusi teatrinė sąvoka pirmiausia suponuoja saviveiklinio teatro raiškos lauką. Tačiau *bendruomenę įtraukiantis teatras* nėra tai, ką mes tradiciškai suvokiame kaip mėgėjišką liaudies teatrą.

Vakarietiškame teatrologijos diskurse su bendruomene susiję scenos meno projektai dažniausia įvardijami sinonimiškai vartojant keletą terminų: „bendrystės teatras“ (angl. *theatre of common ground*), „mainų teatras“ (angl. *theatre of exchange*), „įtraukiantysis teatras“ (angl. *theatre of inclusion*), „dalyvaujamasis teatras“ (angl. *participatory theatre*),

„liaudies teatras“ (angl. *grassroots theatre*), „bendruomenės teatras“ (angl. *community theatre*), „bendruomenę įtraukiantis teatras“ (angl. *community-based theatre*), „bendruomenę įtraukiantys atlikėjų menai“ (angl. *community-based performance*). Skirtingų sąvokų gausa liudija ne tik tokio pobūdžio kūrybinių praktikų įvairovę, bet ir skirtingų požiūrių bei kritinių, analitinių nuostatų galimybes. Tokie terminai kaip „liaudies teatras“, „bendruomenės teatras“, „bendruomenę įtraukiantis teatras“, „bendruomenę įtraukiantys atlikėjų menai“ akcentuoja šiam menui esmiškai būtiną ryšį (menininko, kūrybinio proceso, meno kūrinio) su *bendruomene* ir yra parankūs apibrėžiant bei analizuojant konkrečios bendruomenės vaidmenį meno kūrinio sukūrimo procese. Tokie terminai kaip „mainų teatras“, „įtraukiantysis teatras“ arba „dalyvaujамasis teatras“ žymi menininko ir bendruomenės ryšio specifiką ir yra pasitelkiami išryškinant įvairias bendruomenės *dalyvavimo* kūrybos procese galimybes bei formas⁵.

Nežiūrint į tai, kad bendruomenę įtraukiančio teatro kūrybinės praktikos yra įvardijamos skirtingais terminais, įvairių autorių⁶ tekstuose pateikiamos šio meno apibrėžtys skamba labai panašiai:

Tai – teatras, kuris yra glaudžiai susijęs su tam tikra bendruomene, kurio spektakliai išreiškia tos bendruomenės rūpesčius, kuris vienu ar kitu lygmeniu kūrybiniame procese remiasi bendruomenės bendradarbiavimu.⁷ (Mark S. Weinberg)

Šio meno lauką sudaro menininkai arba menininkų grupės, kuriančios tam tikroje bendruomenėje ir jos vardu, t. y. meninės raiškos formomis aktualizuojantys tos (konkrečios) bendruomenės narių vertybes, interesus bei lūkesčius.⁸ (Robert H. Leonard)

Teatras, kuris vienokia ar kitokia forma atliepia tos bendruomenės, kurioje yra kuriamas ir vaidinamas, poreikius.⁹

Iš pateiktų apibrėžimų aiškėja, kad bendruomenę įtraukiančio teatro projektus vienija ne tiek saviti estetiniai principai (nors galima išskirti keletą dažniausiai pasikartojančių kūrybinių strategijų, kurias

vėliau aptarsime), kiek esmiškai būtinas sąlytis su bendruomene. Tad bendruomenę įtraukiančiam teatrui, kaip ir platesniam bendruomeninio meno judėjimui, yra svarbus socialumo dėmuo. Kaip taikliai pastebi šio teatro teoretikas ir praktikas Eugene'as van Ervenas, bendruomenę įtraukiantis teatras yra tokia kultūrinė praktika, kuri „veikia atlikėjų menų ir sociokultūrinės intervencijos sankirtoje“¹⁰. Teatrologai sutaria, kad nors bendruomenę įtraukiančio teatro projektams yra būdinga itin plati stilių, žanrų ir meninių formų įvairovė, juos vienija esminė tokio meno sąlyga – veikimas konkrečioje socialinėje *bendruomenėje*¹¹. Teatro teoretikė ir praktikė Jan Cohen-Cruz rašo, kad bendruomenę įtraukiančio teatro spektakliai dažniausiai atliepia tam tikrą kolektyviai svarbią temą ar problemą: „tai toks menininko ar menininkų grupės ir tam tikros bendruomenės bendradarbiavimas [angl. *collaboration*], kai bendruomenės nariai laikomi pirminiu spektaklio inspiracijos šaltiniu, galbūt net spektaklio aktoriais ir didele būsimos publikos dalimi“¹². Apibendrinant įvairių tyrėjų nuomones galima teigti, kad „tikras“ bendruomenę įtraukiančio teatro projektas turėtų kilti iš *bendruomenės* (spektaklio idėją ir realizaciją, t. y. turinį ir formą turėtų inspiruoti konkrečios žmonių grupės savitumas ir poreikiai), būti kuriamas *su bendruomene* (spektaklis turi būti ne individualios režisieriaus veiklos, bet kolektyvinės kūrybos, kurioje pilnavertiškai dalyvauja bendruomenės nariai, rezultatas) ir *bendruomenei* (spektaklis turėtų būti nukreiptas į bendruomenę, t. y. spektaklio kūrėjų dėmesio centre turėtų būti ne vien tie bendruomenės nariai, kurie tiesiogiai dalyvauja pastatyme, bet ir tie, kurie yra numatomi kaip potencialūs žiūrovai)¹³.

SOCIALINĖ BENDRUOMENĘ ĮTRAUKIANČIO TEATRO DIMENSIJA

Bendruomenę įtraukiančio meno išskirtine savybe galima laikyti tai, jog menininkai į kūrybinį procesą siekia įtraukti tokias bendruomenes, kurių narių socialinės ir pilietinės teisės yra daugiau arba mažiau pažeistos. Šio reiškinio tyrėjai pabrėžia, kad bendruomenę įtraukiantis menas „pripažįsta ir išreiškia tuos balsus, kuriuos užgožia engiantys dominuojančių (valdžios) struktūrų monologai“¹⁴, šis menas

„kyla iš tų asmenų ir tarnauja tiems, kurie visuomenėje turi mažiausią galią“, juo siekiama „išreikšti ir apginti vertybes tų, kurie neturi jokių privilegijų“¹⁵. Taigi bendruomenę įtraukiančio teatro kūrėjai dažniausia bendradarbiauja su tokiomis socialinėmis grupėmis, kurios priklauso žemesniems socialiniams sluoksniams (pvz., darbininkai, valstiečiai), įvairioms mažumoms (pvz., seksualinės, tautinės), visuomenės atstumtiesiems (pvz., benamiai, neigaliejai) ar tokomis bendruomenėmis, kurių interesai silpnai arba iškreiptai reprezentuojami pagrindinėje meno scenoje (vadinamajame teatro *meistryme*, angl. *mainstream*). Orientuodamiesi į šias asmenų grupes menininkai siekia padėti „periferinėms“ (socialine, kultūrine, etnine, ekonomine, seksualine ir kt. prasme ignoruojamoms, engiamoms, į viešojo gyvenimo pakraščius nustumtoms) bendruomenėms „kolektyviai ir demokratiškai išreikšti“ savo problemas ir džiaugsmus „savo pačių, nors ir estetiškai medijuotais balsais“¹⁶.

Nors bendruomenę įtraukiančio teatro režisieriams yra svarbi estetinė spektaklių kokybė¹⁷, tačiau, orientuodamiesi į specifines, socialiai pažeidžiamas bendruomenes, menininkai savo projektams kelia aiškius socialinius tikslus. Apibendrinamas skirtingų teatrų ir teatro grupių patirtį, Bazas Kershawas teigia, kad (be estetinių tikslų) tokio tipo teatras siekia sustiprinti bendruomenės apsisprendimą ir saviidentifikacijos procesą, paskatinti bendruomenę aktyviam veiksmui sociokultūriniame lauke, stiprinant ar lengvinant bendruomenės ideologinę poziciją dominuojančioje sociopolitinėje tvarkoje¹⁸. Suteikdami bendruomenės nariams galimybę tyrinėti ir reprezentuoti savo asmenines ir kolektyvines tapatybes bei vertybes menininkai tarpininkauja bendruomenės savivokos ir savikūros procese. Kershawo nuomonei pritaria Susan C. Haedicke ir Tobinas Nellhausas, teigdami, kad kūrybinio proceso metu menininkai ne tik kvestionuoja dominuojančias kultūros formas, bet ir estetiškai išreiškia tam tikros (dažniausiai maginalizuotos arba ignoruojamos, nutildytos) bendruomenės problemas, tikslus, vertybes ir vizijas¹⁹. Taigi bendruomenę įtraukiančio teatro projektų meninė forma visada yra pajungiama „dialoginiams kūrybinio veikimo principams“, „ryšiui tarp kūrėjų, bendruomenės ir

tos socialinės aplinkos, kurioje gyvenama, dirbama bei kuriama“ bei „meno kūrinio veikimui socialinio pokyčio linkme“²⁰.

ESTETINIS BENDRUOMENĖ ĮTRAUKIANČIO TEATRO MATMUO

Svarbiausios bendruomenę įtraukiančio teatro charakteristikos – *dialogiškumas*, *procesualumas*, *menininko* ir tam tikros bendruomenės *bendradarbiavimas*, tiesioginis bendruomenės *dalyvavimas* kūrybiname procese – griauja tradicinės menininko, meno kūrinio ir žiūrovo sampratą, ardo nusistovėjusį požiūrį, kad menas yra autonomiška kūrybinė veikla, kvestionuoja įsitikinimą, kad neprofesionalių, su kūryba nesusijusių asmenų (bendruomenės narių) dalyvavimas kūrybiname procese neišvengiamai menkina estetinę meno kūrinių vertę. Įvertinant tradiciniam teatrui nebūdingą neprofesionalių atlikėjų įtraukimą ir bendruomenę įtraukiančio teatro kūrėjų įsitikinimą, kad spektaklio kūrimo procesas yra ne mažiau (o kartais ir labiau) reikšmingas nei rezultatas (spektaklis), tradicinė teatrologija bendruomenę įtraukiančio teatro praktiką neretai vertina kaip estetinių tikslų nesiekiančią bendruomenės saviraiškos formą²¹. Skeptišką tradicinės teatrologijos laikyseną lemia ir tai, kad bendruomenę įtraukiančio teatro poetika skiriasi nuo tradiciniame teatre vyraujančių kūrybos principų.

Bendruomenę įtraukiančio teatro spektakliuose radikaliai kvestionuojama tradicinė teatro samprata ir plečiamos teatrinės raiškos lauko ribos. Lyginant su tradicinio pobūdžio teatru čia keičiamas požiūris į visus svarbiausius teatro elementus: *dramos tekstą* (dažniausiai nevaidinamas iš anksto sukurtas, užrašytas dramaturgo tekstas), *sceninę erdvę* (spektakliams paprastai pasitelkiamos netradicinės, neteatrinės erdvės), *aktorių* (neretai vaidina bendruomenės nariai arba jie kuria kartu su profesionaliais aktoriais), *režisierių* (spektaklio pastatymas suvokiamas ne kaip režisūrinė teksto interpretacija, o kaip kolektyvinė kūryba, kylanti iš bendruomenės narių patirčių ir galimybių), ir, galiausiai, *žiūrovą* (viena vertus, žiūrovai neretai būna prisidėjusieji prie spektaklio kūrimo, kita vertus, net ir tuos žiūrovus, kurie nebūna tiesiogiai susiję su spektaklio kūrimu, stengiamasi įtraukti į vyksmą ir paversti,

Augusto Boalio žodžiais tariant, „žiūr-aktoriams“ (angl. *spect-actor*), intelektualine ar fizine prasme aktyviai dalyvaujančiais teatriname veiksmo). Nors menininkai naudoja labai skirtingas meninės raiškos formas (nuo, pavyzdžiui, pantomimos ar fizinio teatro išraiškos priemonių panaudojimo iki tarpžanrinių, tarpdisciplininių kūrybos būdų), galima išskirti keletą dažniausiai naudojamų kūrybinių principų: 1) bendruomenę įtraukiančio teatro pirmtako, „Engiamųjų teatro“ kūrėjo, Augusto Boalio teatrinį metodiką adaptavimas²²; 2) populiarių, neretai istorinių, tradicinių, lokaliai kontekstui reikšmingų teatrinų technikų pritaikymas; 3) šio teatro lauke itin paplitęs pasakojimo technikos (angl. *storytelling*) panaudojimas²³. Van Erveno teigimu, daugybę skirtingais stiliais, žanrais, atlikimo technikomis paženklintų bendruomenę įtraukiančio teatro kūrybinių praktikų vienija „lokalių ir / arba asmeninių istorijų (o ne jau parašytų tekstų) panaudojimas; istorijų, kurios per improvizaciją ir kolektyvinę kūrybą, padedant profesionaliems režisieriams <...> arba vietiniams mėgėjams menininkams, transformuojamos į spektaklį“²⁴. Taigi bendruomenę įtraukiančio teatro praktikoje, ardant tradicinę nuostatą, kad spektaklis yra dramos teksto suvaidinimas, atsisakoma iš anksto parašyto dramaturgo teksto ir praktikuojamas kolektyvinių naratyvų kūrimas, kai spektaklio siužeto pagrindu tampa individualūs, asmeniniai, subjektyvūs bendruomenės narių pasakojimai. Tad bendruomenę įtraukiančio teatro praktiką galima įvardyti kolektyvinių naratyvų teatru.

Subjektyvias žmonių patirtis išreiškiančių asmeninių istorijų pasakojimas laikomas kertiniu bendruomenę įtraukiančio teatro kūrybiniu metodu. Kur slypi šio metodo populiarumas? Teatro tyrėjai įžvelgia keletą priežasčių²⁵. Visų pirma, istorijų pasakojimas laikomas demokratiška²⁶ kūrybingo dalijimosi individualia patirtimi forma, absoliučiai atitinkančia ideologines šio meno lauko nuostatas. Pasakojimas atskleidžia ne tik individualų kalbėtojo santykį su aplinkiniu pasauliu, bet ir neretai padeda atverti dominuojančiame sociokultūriniame lauke mažai reprezentuojamus ar kontraversiškus požiūrio taškus. Bendruomenę įtraukiantis teatras pagrįstas įsitikinimu, kad dalyvavimas kūrybiniame procese

įgalina dalyvių asmeninius naratyvus „reprezentuoti, perkurti, perrašyti ir interpretuoti tokiais būdais, kurie meta iššūkį kultūrinei ortodoksijai“²⁷. Veiksminga ir tai, kad subjektyvus, pirmuoju asmeniu išsakomas pasakojimas yra dialogiškas. Pasakotojas, rodos, tiesiogiai kreipiasi į klausytoją, ieško kontakto, atsako, sugestijuoja bendruomenę įtraukiančiam teatrui svarbią dialogo galimybę²⁸. Galiausiai, asmeninių istorijų pasakojimas, net ir labiausiai pažeidžiamą, menkiausią socialinę ar visuomeninę galią turintį asmenį neišvengiamai paverčia kalbančiu subjektu, t. y. tuo, kuris kalba, kuris išreiškia save ir šioje kalbančio Aš vardu situacijoje tampa žinančiu, teigiančiu, išmanančiu, kitaip tariant, svarbiu²⁹. Pasitelkus pasakojimo techniką, kūrybinis procesas tampa priemone įvairioms socialinės grupės išreikšti save, suteikia galimybę vyraujančių visuomenės grupių išstumtiems balsams prabilti, pasiūlyti savitą pasaulio, šiandienos ir istorijos matymo viziją.

Taigi tokio meno kūrėjai laikosi nuostatos, kad pasakojimas yra ir veiksmingas bendruomenės narių savivokos bei (savi)lokacijos kitų atžvilgiu instrumentas, ir socialinių pokyčių linkme nukreipiantis mechanizmas (naratyvų pasakojimas / reprezentavimas ne tik atskleidžia, bet ir konstruoja sociokultūrinės vertybės bei nuostatos³⁰). Be to, bendruomenę įtraukiančiam teatrui būdingas subjektyvių, lokalių, asmeninių, mažųjų istorijų pasakojimas atspindi postmodernios epochos mąstymui būdingą nepasitikėjimą „totalizuojančiais“ „didžiaisiais naratyvais“ (Jeano-François Lyotard'o terminas)³¹, kuriančiais vyraujančias kolektyvines tapatybes ir išreiškiančias aprioriškai priimamų, nekvestionuojamų idėjų visumą.

NUO ASMENINIŲ PASAKOJIMŲ PRIE KOLEKTYVINIŲ NARATYVŲ: ATVEJŲ STUDIJS

Rinkdami asmenines konkrečios bendruomenės narių istorijas menininkai pasitelkia daugybę skirtingų veikimo strategijų. Vieni naudoja interviu formą ir objektyviai dokumentuoja skirtingų asmenų patirtis, kiti kviečia bendruomenės narius neformaliai pokalbiui-diskusijai, kurio metu mėgina išprovokuoti istorijų pasakojimus, tretii – inicijuoja kūrybines dirbtuves ir skatina tam tikros socialinės grupės atstovus išreikšti savo patirtis neverbalinėmis

meninės raiškos formomis: judesiu, gestu, šoku, daina, muzikavimu, performansu ir pan. Nepaisant skirtingų veikimo būdų, daugelyje bendruomenę įtraukiančio teatro projektų laikomasi nuostatos, kad kūrybinio projekto turinys ir forma turi kilti tiesiogiai iš bendruomeninio konteksto: menininko sugebėjimai ir vaizduotė turėtų pasitarnauti specifinės žmonių grupės poreikiams³². Kadangi šio meno projektuose yra svarbi kūrybinio bendradarbiavimo ir kolektyvinės kūrybos idėja, bendruomenę įtraukiančio teatro režisierius dažniausia veikia ne kaip autonominis, nuo sociokultūrinių aplinkybių atitolęs menininkas, o kaip asmuo, kurio kūrybinę vaizduotę provokuoja kolektyvinės bendruomenės narių patirtys ir lokalios erdvės atmosfera.

Nors bendruomenę įtraukiančio teatro projektams būdinga plati meninės raiškos formų skalė, tačiau tokio tipo spektaklių turinys dažniausiai fokusuojamas į dvi bendruomenių savivokai reikšmingas temas – *tapatybę* ir *istoriją*³³. Šioje straipsnio dalyje pasitelkdami porą atvejų studijų pažvelgsime, kaip šios temos artikuliuojamos bendruomenę įtraukiančio teatro principais paženklintose vietinėse kūrybinėse praktikose.

ISTORIJOS (PER)RAŠYMAS SPEKTAKLYJE *PRO MEMORIA ŠV. STEPONO 7*

Bendruomenę įtraukiančio teatro kūrėjai laikosi nuostatos, kad istorijos rašymo procese (plačiąja prasme) turi lygiavertiškai dalyvauti visi sociokultūrinio lauko dalyviai: ir tie, kurie užima dominuojančias pozicijas, ir tie, kurie dėl kokių nors priežasčių yra nustumti į šio lauko paribius ir nefigūruoja oficialios istorijos diskurse. Todėl bendruomenę įtraukiančio meno projektuose istorijos rašymo ar perrašymo teisė suteikiama visų socialinių grupių atstovams. Rinkdami tam tikros bendruomenės pasakojimus ir archyvinę medžiagą, fiksuodami kasdieninio gyvenimo nutikimus, menininkai įvairiomis formomis įtraukia į lokalios istorijos rašymą paprastus žmones ir tokiu būdu arba konstruoja alternatyvią lokalios istorijos versiją, t. y. perrašo oficialią istoriją, arba pateikia polifonišką istorinį naratyvą.

Šiuo aspektu įdomu pažvelgti į vieną ankstyviausių tokio pobūdžio kūrybinių projektų – dailininkės, scenografės, aplinkos teatro trupės „Miraklis“³⁴

vadovės Vegos Vaičiūnaitės režisuotą spektaklį *Pro Memoria Šv. Stepono 7*, sukurtą 1995 m., menininkams bendradarbiaujant su daugiakultūre vieno Vilniaus senamiesčio kvartalo bendruomene. Šis atvejis įdomus dar ir tuo, kad bendradarbiavimas su bendruomene nebuvo numatytas kaip išankstinis šio projekto tikslas ar uždavinys. Tačiau kūrybinio proceso pradžioje pastebėjusi, kad projektui pasirinkta vieta turi itin glaudų sąryšį su lokalia bendruomene, menininkė pasirinko kūrybinio bendradarbiavimo kelią, leidžiantį prabilti vietinės bendruomenės balsams ir kristalizuotis kolektyviniams naratyvams. Unikalūs, intuityviai bendradarbiavimo metodais grįstas spektaklio kūrimo procesas atskleidžia ne tik bendruomenę įtraukiančio teatro projektams būdingus kūrimo principus, bet ir patvirtina tokiuose projektuose slypinčią kūrybinę potencialą, kai net ir laisvas, iš anksto nestruktūruotas bendradarbiavimas gali atverti kelius kolektyvinės vaizduotės proveržiams.

1995 m. „Vilniaus dienų“ renginiams Vaičiūnaitė ketino sukurti instaliaciją apleistame Vilniaus senamiesčio name, pažymėtame 7-uoju Šv. Stepono gatvės numeriu. Tų metų vasarą atsitiktinai pro šio namo vartus pažvelgusi režisierė, jos pačios teigimu, išvydo „turbūt patį baisiausią Vilniaus kiemą“, kuris jai „pasirodė kaip nusiaubto miesto simbolis“, buginanti istorinės miesto atminties metafora³⁵. Žinodama, kad tame griūvančiame, apleistame name, stovinčiame senojo Vilniaus žydų kvartalo prieigose, anksčiau gyveno daugiausia žydų tautybės gyventojai, Vaičiūnaitė ketino sukurti „laikiną genocido muziejų“: visą pastatą apimančią instaliaciją, susidedančią iš milžiniškų lėlių „paukštžmogių“, senų fotografijų, knygų, natų ir užrašų³⁶. Tačiau pradėjusi dirbti su šiuo memorialiniu projektu, menininkė susidūrė ne tik su ypatinga šio namo praeitimi, bet ir su unikalia šios daugiakultūrės erdvės dabartimi, t. y. su Šv. Stepono gatvės gyventojais.

Vaičiūnaitės žodžiais tariant, „šis namas nejučia pritraukė įvairių nuostabių žmonių“³⁷: ne tik projektu susidomėjusius skirtingų sričių menininkus (tapytoją, lėlių dailininkę, skulptorę butaforę, roko grupės „Skylė“ muzikantus, šviesų ir pirotechnikos meistrus), bet ir, svarbiausia, itin margos, įvairiautės šio kvartalo bendruomenės narius (ištisas dienas

gatvėje leidžiančius vaikus, namo istoriją menančius aplinkinių namų senolius, atsitiktinius praeivius ir pan.). Aiškinantis šio namo istoriją, renkant senas fotografijas bei knygas, klausantis vietinių gyventojų prisiminimų bei pasakojimų, stebint kasdienius vietos vaikų užsiėmimus pamažu ėmė ryškėti didesnės apimties procesualaus meninio veiksmo kontūrai. Nors seniausius Šv. Stepono gatvės istorijos faktus spektaklio kūrėjai sužinojo iš istorinių tyrimų, tačiau didžiulė šios vietos praeities dalis tebebuvo gyva kvartalo gyventojų atmintyje: asmeniniuose ir kolektyviniuose prisiminimuose, vietinės reikšmės legendose, anekdotiško pobūdžio pasakojimuose. Iš vietos gyventojų pasakojimų menininkė sužinojo apie Šv. Stepono 7-ojo namo kieme sušaudytus netoliese buvusios žydų mokyklos mokytojus bei mokinius, apie žiaurias su trėmimais susijusias pokario metų sovietų represijas, apie įvairiausių vietos gyventojų įpročius bei papročius, apie kadaise čia gyvenusią jauną merginą, kurios ilga, balta, žemę siekianti vestuvinė suknelė „vilkosi žeme ir išsitepė“³⁸. Būtent šie skirtingų tautybių (lietuvių, rusų, lenkų, žydų) žmonių pasakojimai, o ne istoriniuose šaltiniuose užfiksuota namo (kvartalo) praeitis tapo spektaklio *Pro Memoria Šv. Stepono 7* teatrinio veiksmo pagrindu. Anot Vaičiūnaitės, spektaklio dramaturgija „atsirado iš medžiagos, kurią diktavo pati vieta, supantys žmonės“³⁹. Taigi pati vieta ir su ja susijusi bendruomenė išprovokavo spektaklio kūrėjams visiškai netikėtą teatrinį pasakojimą, kuris, nors ir neturėjo nuoseklios siužetinės linijos, tačiau sugestyviai įvaizdijo tam tikrus šio namo istorijos momentus (spektaklyje ryškūs pamokos, vestuvių, vaikiško žaidimo, karo, laidotuvių, aukojimo epizodai). Taip, tarsi nejučia, tai, kas turėjo tapti vieno menininko sukurta instaliacija, virto unikaliu bendradarbiavimo ir dalyvavimo principu paremtu specifinės vietos spektakliu.

Pro Memoria Šv. Stepono 7 kūrimo procese spektaklio kūrėjai, pasirinkę bendradarbiavimo ir dialogiško santykio su bendruomene kelią, sukūrė tokią situaciją, kurioje pats miesto kvartalas, erdvė ir jos gyventojai tapo „dramaturgu, režisieriumi, aktoriumi“⁴⁰. Daugiaplanį, simultanišką, nelinijinį šio spektaklio pobūdį lėmė ne estetiniai menininkų ieškojimai, bet savita šios vietos natūra ir

vietos bendruomenės pasakojimai. Tokia meninė forma įvaizdijo ne oficialiai žinomą, istoriniuose šaltiniuose užfiksuotą šios vietos istoriją, bet subjektyvias istorijas, atgaivino ne lokalią atmintį, bet atmintis, identifikavo ne vietos tapatybę, bet atvėrė skirtingas tapatybes. Kitaip tariant, leido prabilti įvairiems balsams ir meninėmis formomis (at)kurti savąją lokaliai vietovės istorijos versiją.

KITONIŠKUMO REPREZENTACIJOS ŠOKIO TEATRO „AURA“ SPEKTAKLIUOSE

Atsižvelgiant į bendruomenę įtraukiančio teatro tikslą – „kurti tam tikroje bendruomenėje ir jos vardu: meninės raiškos formomis aktualizuoti tos (konkrečios) bendruomenės narių vertybes, interesus bei lūkesčius“⁴¹ – natūralu, kad didžioji dalis tokio pobūdžio kūrybinių projektų aktualizuoja individualios arba kolektyvinės *tapatybės* tematiką. Bendruomenę įtraukiančių menų kūrėjai pastebi, kad teoriniame (sociologiniame, filosofiniame ir pan.) diskurse senokai dekonstruota tradicinė binarinėmis opozicijomis paremtos tapatybės samprata („baltaodis sveikas vidutinio amžiaus vidurinėsios klasės atstovas“ *versus* „kitas“) tebėra gajį kasdienybės praktikose. Net ir demokratiškose visuomenėse neretai egzistuoja ryškus socialinis išsisluoksniaavimas, *kito* kategorijos tapatybes išstumiant iš sociokultūrinio lauko centro, o neretai ir pasmerkiant socialinei atskirčiai bei diskriminacijai. Kvestionuodami šią situaciją, bendruomenę įtraukiančio meno kūrėjai gręžiasi į daugiau arba mažiau marginalizuotas visuomenės grupes, siekia inicijuoti šių grupių savivokos procesą, sužadinti norą tyrinėti ir reprezentuoti savo asmenines ir kolektyvines tapatybes. Bendruomenę įtraukiančio teatro žiūrovai (įvairių visuomenės grupių atstovai) yra skatinami permąstyti savo individualų požiūrį į skirtingas visuomenės grupes, išsivaduoti nuo marginalias tapatybes, bendruomenės lydinčių išankstinių nuostatų ir stereotipų⁴².

Lietuvoje atsiranda ir tokių bendruomenę įtraukiančio meno principais grįstų kūrybinių projektų, kuriuose vizualizuojamos *kitokios* tapatybės. Vienas iš ryškesnių pavyzdžių – Kauno šokio teatro „Aura“ kūrybiniai projektai, sukurti bendradarbiaujant su senjorais (*Tylus ėjimas*, 1999, choreografai:

Liz Lerman Dance Exchange (JAV) nariai, Birutė Letukaitė), judėjimo negalią turinčiais žmonėmis (Kėlias, 2001, choreografė Lois Taylor), neregiais (*re-gi-ne-re-gi*, 2002, choreografė Letukaitė).

Įdomu tai, kad šokio teatro „Aura“ vadovės choreografės Birutės Letukaitės kelias į tokio pobūdžio projektus prasidėjo nuo pažinties su viena garsiausių bendruomenę įtraukiančio teatro kontekste kuriančių šokio trupių – Liz Lerman įkurta *Liz Lerman Dance Exchange* (JAV). Iš pradžių Letukaitė Gdanskio šokio festivalyje (Lenkija) pamatė šios trupės spektaklį, kuris nustebino neįprastai skirtingo amžiaus šokėjų sudėtimi⁴³, vėliau dalyvavo Silezijos šokio teatre (Bytomas, Lenkija) organizuotose amerikiečių choreografų kūrybiniuose seminaruose, skirtuose darbui su skirtingomis socialinėmis grupėmis (senjorais, neįgaliaisiais, jaunimu), ir, galiausiai, 1999 m. kone atsitiktinai⁴⁴ į Kauną atvykę penki *Liz Lerman Dance Exchange* (JAV) trupės nariai pravedė „Auroje“ savaitės trukmės šokio seminarus, kurių metu buvo suformuota ir senjorų grupė. Penkias dienas trukusį *Liz Lerman Dance Exchange* trupės narių darbą su Kauno senjorais vėliau pratęsė choreografė Letukaitė ir sukūrė spektaklį *Tylusėjimas*, kuris buvo įtrauktas į tų metų Kauno modernaus šokio festivalio programą.

Bendruomenę įtraukiančio teatro pasaulyje itin vertinama amerikiečių choreografė Lerman nuo 1976 m., kai buvo įkurta *Liz Lerman Dance Exchange* trupė, propaguoja įvairaus amžiaus trupės idėją ir inicijuoja kūrybinius projektus, kuriuose šokiu reprezentuojamos įvairios kitokios kolektyvinės (skirtingų rasių, etninių grupių, tautybių, religijų, socialinio statuso ir amžiaus, seksualinės orientacijos ir kt.) ir individualios tapatybės. Kurdama *įvairių kartų* (angl. *intergenerational*) šokio projektus ši menininkė pasitelkia netradicinio tipo šokėjus (neprofesionalus, vyresnio amžiaus ar kitų tradiciniame šokyje nereprezentuojamų visuomenės grupių atstovus), skatina demokratinio pobūdžio kūrybinį procesą, naudoja „bendradarbiavimu paremtus kūrybos metodus, kildinančius šokio judesius ir tekstus iš struktūruotų šokėjų improvizacijų“⁴⁵. Savo choreografiniais darbais kvestionuodama tradicinės šokio (išimtinai jaunų, gražių, sveikų, treniruotų kūnų estetika grįsto meno) ir

šokėjo sampratas, Lerman siekia pakeisti spektaklio dalyvių (šokėjų / žiūrovų) požiūrį į skirtingas socialines grupes bei stereotipinį kitokių tapatybių suvokimą. Šokio tyrėjos Jessica Berson žodžiais tariant, Lerman tiki, jog „šokis gelbsti gyvenimus“, kad „įtraukiant į spektaklius įvairaus amžiaus, rasės, religijos ir seksualinės orientacijos šokėjus, galima pakeisti spektaklio žiūrovų mąstymą“⁴⁶.

Panašių intencijų vedina choreografė Letukaitė inicijavo kūrybinius projektus, įtraukiančius senjorus ir neįgaliuosius. Kaip teigė pati choreografė, jai rūpėjo atkreipti žmonių dėmesį į socialiai pažeidžiamas visuomenės grupes, „į žmones, esančius tarp mūsų, tačiau visuomenės ignoruojamus“⁴⁷. Panašiai kaip ir kiti bendruomenę įtraukiančio teatro lauke kuriantys menininkai, Letukaitė siekė paskatinti žiūrovus kitaip pažvelgti į senjorus ir neįgaliuosius, pakeisti savo požiūrį į kitoniškumą, atsisakyti stereotipinių nuostatų apie šias visuomenines grupes. Minėti „Auros“ šokio spektakliai susilaukė nemenko visuomenės (žiūrovų, šokio kritikų) susidomėjimo ir palaikymo. Pavyzdžiui, kartu su *Liz Lerman Dance Exchange* trupės šokėjais sukurtas spektaklis *Tylusėjimas*, kuriame 20 senjorų ir „Auros“ šokėjų grupė judesiu vizualizavo konfliktiškus tėvų bei vaikų santykius ir skirtingas (jaunimo ir senjorų) tapatybes, įvairaus amžiaus žiūrovų buvo įvardytas kaip „itin jaudinantis projektas“, privertęs kitaip pažvelgti į vyresniojo amžiaus žmones. Vienoje recenzijoje pažymima, kad spektaklyje dalyvavę senjorai (ir šokėjai, ir žiūrovai) tvirtino, jog šiame projekte, kitaip nei kasdienybėje, pasijuto esą reikalingi: „gyvenimas tęsiasi“⁴⁸.

Taigi Letukaitės pastangas įtraukti į kūrybinį procesą įvairių visuomenės grupių atstovus galėtume vertinti vienareikšmiškai pozityviai. Tačiau kūrybinių projektų rezultatai, t. y. minėti spektakliai gali būti kritikuotini dėl keleto aspektų. Visų pirma, šiuose spektakliuose neišvengiama tokio siekiamam rezultatui priešingo efekto, kurį šokio kritikai neretai atpažįsta ir kitų choreografų (taip pat ir Lerman) pastatymuose, įvaizdijančiuose kitokios tapatybės reprezentacijas. Šokio tyrėjos Berson žodžiais tariant, nors, pavyzdžiui, kurdama spektaklius su senjorais, Lerman siekia sugriauti visuomenėje nusistovėjusius kitokios tapatybės įvaizdžius, tačiau

neretai „generuojami stereotipiniai“, nors ir teigiami, įvaizdžiai, dar kartą patvirtinantys vyraujančius požiūrius ir „neintencionaliai reprodukuojantys dominuojančias struktūras“⁴⁹. Arba, priešingai, pateikiant kur kas pozityvesnius tam tikrų bendruomenių tapatybių įvaizdžius nei yra nusistovėję visuomenėje, šie kolektyvinių tapatybių vaizdiniai „išlieka izoliuoti ir apriboti“, t. y. neveiksmingi.

Antras klausimas, kuris neišvengiamai kyla vertinant bendruomenę įtraukiančio meno projektus, o ypač šokio spektaklius, – estetinė meno kūrinio vertė. Kadangi šiame mene tradiciškai vertinamas šokėjų meistriškumas bei šokio technika, bendradarbiaudami su skirtingų socialinių grupių atstovais, choreografo turi surasti tokią estetinę spektaklio formą, kuri ir sugriautų tradicinę šokio sampratą, ir neleistų abejoti naujos meninės kalbos poveikumu. Nemažai šokio kritikų atkreipia dėmesį į tai, kad, įtraukdami pažeidžiamas bendruomenės grupes, choreografo kartais manipuliuoja publikos emocijomis arba ne visai pagrįstai teigia, jog kūrybinis procesas yra svarbesnis už rezultatą. Žinoma, jei spektaklio kūrimo procesas yra traktuojamas kaip bendruomenę vienijantis procesas, estetinė meno kūrinio vertė neturėtų būti laikoma nekvestionuojama vertybe. Tačiau tokiais atvejais, kai bendruomenės nariai pasitelkiami kolektyviai išreikšti ir įkūnyti tapatybės reprezentacijas, būtina pateikti šias reprezentacijas tokiu būdu, kuris nekeltų abejonių dėl estinės meno kūrinio vertės.

Taigi tinkamas balansas tarp profesionalių šokio meno standartų ir šiam menui reikalingo demokratiško bendruomenės *dalyvavimo* bei *bendradarbiavimo* yra bene sudėtingiausias bendruomenę įtraukiančio šokio projektų uždavinys. Šokio teatro „Aura“ atveju, projektas *Tylus ėjimas*, kuriame buvo sėkmingai derinamas senjorų bendruomenės subūrimas⁵⁰ ir profesionalūs reikalavimai estetinei spektaklio pusei, gali būti vertinamas kaip neabejotinai sėkmingas⁵¹. O kūrybinis projektas *re-gi-ne-re-gi*, kurio idėjos kūrime dalyvavo ne tik choreografė Letukaitė, bet ir darbo su neregiais patirtį turintis skulptorius Robertas Antinis, laikytinas mažiau sėkmingu. Nors šiame spektaklyje dalyvavo dvi regos negalią turinčios merginos, tačiau jų funkcija apsiribojo neregio, kaip visuomenės *kito*, reprezentacija.

Šio projekto negalėtume vertinti kaip neregų bendruomenę vienijančio proceso, juolab, kad šios socialinės grupės atstovai net ir neturėjo galimybės pamatyti spektaklio. Tokiu atveju spektaklis vertintinas kaip bendruomenę įtraukiančio teatro projektas, kuriame bendruomenę traktuojama kaip tema, o bendruomenės atstovai įtraukiami, siekiant sustiprinti socialinį ir estetinį temos poveikumą. Visgi, kaip pažymima spektaklio recenzijoje, nors menininkai mėgino „santūriai panardinti žiūrovus į neregio pasaulį“, „leido suprasti, kaip jaučiasi dienos šviesos nematantis žmogus“, tačiau „spektaklio idėja greitai buvo išsemta, ėmė kartotis tos pačios linijos, elementai“⁵². Taigi estetinė spektaklio pusė nebuvo tokia paveiki, kad pasirinkta bendruomenės tema įgautų reikiamą skambesį. Tęsiant kūrybines bendruomenę įtraukiančio šokio paieškas panašia linkme norėtusi, kad choreografo ne tik kūrybiškai bendradarbiautų su tam tikromis socialinėmis grupėmis, radikaliai kvestionuotų išgalėjusias anaip tol ne pozityvias *kitoniškumo* sampratas, bet ir surastų tokias estetiškes formas, kurios įgalintų visavertę *kitokių* kūnų, t. y. „kūnų, kurie ilgą laiką nebuvo įleidžiami į šokio sceną“⁵³, kūrybinę raišką.

BAIGIAMOSIOS PASTABOS

Atlikus bendruomenę įtraukiančio teatro tyrimų ir kūrybinių praktikų analizę aiškėja, kad bendruomenę įtraukiantis teatras yra kompleksiškas ir komplikotas šiuolaikinio meno reiškiny. Šio teatro kūrėjai kvestionuoja teatro kaip autonomiškos, savipakankamos, nuo sociumo atitrūkusios estinės veiklos sampratą ir ieško tokių meninės raiškos formų, kurios padėtų nutiesti tamprius menininko, meno ir bendruomenės, visuomenės ryšius. Nors teoriniame lygmenyje bendruomenę įtraukiantis teatras yra sklandžiai charakterizuojamas kaip kuriamas iš bendruomenės, su bendruomene ir bendruomenei, praktinėje plotmėje lygiavertiškai suderinti ir išpildyti šiuos menininko ir bendruomenės bendradarbiavimo aspektus yra gana sudėtinga. Bendruomenę įtraukiančio teatro geriausi kūrybiniai pavyzdžiai rodo, kad tai yra ilgas, laiko ir įvairių (kūrybinių, psichologinių ir pan.) pastangų reikalaujantis procesas. Galbūt dėl šios priežasties kai kuriuose projektuose bendruomenės narių

į(si)traukimas į spektaklio kūrimą atrodo deklaratyvus, teoriškai atspindintis bendrąsias šio meno nuostatas, tačiau praktiškai nepasiekiantis šios krypties kūrybinėms praktikoms būdingų tikslų.

Teatrologo Marko S. Weinbergo teigimu, tam, kad bendruomenę įtraukiantis teatras būtų efektyvus, jis turėtų atsižvelgti į keturis dalykus: pirma, išeiti iš įprastų teatro scenų, dažniausiai lankomų dominuojančių visuomenės grupių atstovų, į netradicines viešąsias erdves, labiau prieinamas žiūrovams iš įvairių socialinių sluoksnių; antra, kūrybinio proceso metu sukurti ir palaikyti bendruomenės, kurioje žmonės gali veikti kaip pokyčių iniciatoriai, jausmų; trečia, kvestionuoti ir radikalčiai peržiūrėti tradicinius teatrinės reprezentacijos bei naratyvo kūrimo principus, paprastai patvirtinančius dominuojančius kultūros, istorijos, individualios ir kolektyvinės tapatybės modelius; ketvirta, užtikrinti pilnavertišką bendruomenės dalyvavimą kūrybiniame procese, tokiu būdu neišvengiamai atsisakant išankstinių kūrybinių formulių ir atsiduodant tokiems estetiškiems eksperimentams, kuriuos diktuoja unikali tam tikros bendruomenės tapatybė⁵⁴. Jeigu Lietuvos menininkai, kuriantys bendruomenę įtraukiančio teatro kūrybiniais principais grįstus spektaklius, atsižvelgtų į šias rekomendacijas, galima būtų tikėtis tokių kūrybinių projektų, kuriuose įtaigiai siėtųsi ir estetinės, ir socialinės dimensijos.

Nuorodos

¹ COHEN-CRUZ, Jan. *Local Acts: Community-based performance in The United States*. New Jersey: Rutgers University Press, 2005, p. 1.

² VAN ERVEN, Eugene. *Community Theatre: Global Perspectives*. London–New York: Routledge, 2001, p. 2.

³ Plačiau apie tai žr. KUFTINEC, Sonja. A Cornerstone for Rethinking Community Theatre. *Theatre Topics*. 1996, vol. 6, nr. 1, p. 91–102.

⁴ ŽUKIENĖ, Rasa, Rūta MAŽEIKIENĖ ir Linara DOVYDAITYTĖ. *Kultūros animacija*. Metodinė priemonė. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2007.

⁵ Nors minėti terminai dažniausia yra vartojami sinonimiškai, tačiau neišvengiama šiokios tokios painiavos ir neatitikimų. Plačiau žr. MAŽEIKIENĖ, Rūta. Atlikėjų menai kaip lokalsios bendruomenės animacija. In: ŽUKIENĖ, Rasa, Rūta MAŽEIKIENĖ ir

Linara DOVYDAITYTĖ. *Kultūros animacija*, op. cit., p. 137–151.

⁶ Bendruomenę įtraukiančio teatro lauke svarbūs autoriai: Markas S. Weinbergas, Eugene'as van Ervenas, Petra Kuppers, Jan Cohen-Cruz, Bazas Kershawas, Susan C. Haedicke, Tobinas Nellhausas, Sonja Kuftinec.

⁷ WEINBERG, Mark S. Community-Based Theatre: A Participatory Model for Social Transformation. In: *Audience Participation: Essays on Inclusion in Performance*. Editor S. Kattwinkel. London: Praeger Publishers, 2003, p. 186.

⁸ LEONARD, Robert H. *Grassroots, Community-based Theater: A View of the Field and Its Context* [interaktyvus]. Prieiga per internetą: <http://roadside.org/asset/grassroots-community-based-theater> [žiūrėta 2015 12 01].

⁹ <http://dlibrary.acu.edu.au/staffhome/siryan/academy/theatres/..%5Ctheatres%5Ccommunity%20theatre.htm> [žiūrėta 2014 08 24].

¹⁰ VAN ERVEN, Eugene. *Community Theatre: Global Perspectives*, op. cit., p. 1.

¹¹ Žr., pavyzdžiui, VAN ERVEN, Eugene. *Community Theatre: Global Perspectives*; COHEN-CRUZ, Jan. *Local Acts: Community-based performance in The United States*.

¹² COHEN-CRUZ, Jan. *Local Acts...*, op. cit., p. 2.

¹³ Plg. bendruomenę įtraukiančio meno praktikų ir teoretikų apibūdinimus: „of the people, by the people, and for the people“ (GEER, Richard Owen. Of the People, By the People and For the People: The Field of Community Performance. In: *The Citizen Artist: 20 Years of Art in the Public Arena*. An Anthology from High Performance Magazine 1978–1998. Editors L. F. Burnham, S. Durland. New York: Critical Press, 1998); „in, for and with the community“ (VAN ERVEN, Eugene. *Community Theatre...*, op. cit., p. 256.).

¹⁴ WEINBERG, Mark S. Community-Based Theatre..., op. cit., p. 186.

¹⁵ *From the Ground Up: Grassroots Theatre in Historical and Contemporary Perspective*. Editors D. Cocke, H. Newman, J. Salmons-Rue. Ithaca: Cornell University Press, 1993, p. 13.

¹⁶ VAN ERVEN, Eugene. *Community Theatre...*, op. cit., p. 255.

¹⁷ Apie tai liudija ne tik pačių menininkų pasisakymai, bet ir teatro kritikų bei teoretikų vertinimai. Plačiau žr. VAN ERVEN, Eugen. The artistic states in community theatre. In: VAN ERVEN, Eugen. *Community Theatre...*, op. cit., p. 248–254.

¹⁸ KERSHAW, Baz. *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*. London–New York: Routledge, 1992, p. 62.

¹⁹ *Performing Democracy: International Perspectives on Urban Community-Based Performance*. Editors S. C. Haedicke, T. Nellhaus. Michigan: The University of Michigan Press, 2001, p. 18–21.

²⁰ Ibid, p. 8.

²¹ Plačiau žr. COHAN-CRUZ, Jan. Criticism. In: COHEN-CRUZ, Jan. *Local Acts...*, op. cit., p. 105–129.

²² Plačiau apie Augusto Boalio „Engiamųjų teatro“ projektą žr. BOAL, Augusto. *Theatre of the Oppressed*. London: Pluto Press, 2000; BOAL, Augusto. *The Aesthetics of the Oppressed*. London–New York: Routledge, 2006; BOAL, Augusto. *Legislative Theatre: Using Performance to Make Politics*. London–New York: Routledge, 2006;

BOAL, Augusto. *Troškimų vaivorykštė: Boalio teatro ir terapijos metodas*. Iš anglų k. vertė Vytautas Nauckus. Vilnius: Menų ir mokymo namai, 2014; *Playing Boal: Theatre, Therapy and Activism*. Editors M. Schutzman, J. Cohen-Cruz. London–New York: Routledge, 2005.

²³ Plačiau apie kūrybinius bendruomenę įtraukiančio teatro principus žr. KUPPERS, Petra. *Community Performance: An Introduction*. London–New York: Routledge, 2007; COHEN-CRUZ, Jan. *Local Acts: Community-based performance in The United States*. New Jersey: Rutgers University Press, 2005; KERSHAW, Baz. *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*. London–New York: Routledge, 1992.

²⁴ VAN ERVEN, Eugene. *Community Theatre...*, op. cit., p. 2.

²⁵ Plačiau žr. COHEN-CRUZ, Jan. *Local Acts...*, op. cit., p. 129.

²⁶ Kaip pastebi Jan Cohen-Cruz, asmeninių istorijų, nesvarbu realių ar fiktyvių, dokumentinių ar metaforiškų, turi visi žmonės. COHEN-CRUZ, Jan. *Local Acts...*, op. cit., p. 129.

²⁷ GOVAN, Ema, Helen NICHOLSON ir Katie NORMINGTON. *Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practices*. New York–Canada: Routledge, 2007, p. 73.

²⁸ Bendruomenę įtraukiančio teatro praktikai svarbios brazilų pedagogo Paulo Freire'o idėjos, išplėtos studijoje *Engiamųjų pedagogika* (FREIRE, Paulo. *Kritinės sąmonės ugdymas*. Iš anglų k. vertė Vilija Poviliūnienė. Vilnius: Tyto alba, 2000), kurioje propaguojamas *dialoginis mokymo procesas*, skatinantis besimokančius ne besąlygiškai priimti tokias pasaulio suvokimo formas (vertybes, nuostatas, įsitikinimus ir pan.), kurias diktuoja galingesnės ir / arba gausesnės visuomenės grupės, o savarankiškai apmąstyti pasaulį ir kritiškai įvertinti savo santykį su juo. Dialoginė pedagogika padeda asmeniui išsilaivinti ir tapti *veikiančiu subjektu*, taip pat veikia kaip priemonė, padedanti pasiekti socialinių ir politinių pokyčių. Plačiau apie Freire'o idėjų taikymą bendruomeninių menų kontekste žr. MAŽEIKIENĖ Rūta. Meninė praktika kaip įgalinanti ir išlaisvinanti veikla. In: ŽUKIENĖ, Rasa, Rūta MAŽEIKIENĖ ir Linara DOVYDAITYTĖ. *Kultūros animacija*, op. cit., p. 108–119.

²⁹ COHEN-CRUZ, Jan. *Local Acts...*, op. cit., p. 129.

³⁰ GOVAN, Ema, Helen NICHOLSON ir Katie NORMINGTON. *Making a Performance...*, op. cit., p. 75.

³¹ LYOTARD, Jean-François. *Postmodernus būvis. Šiuolaikinį žinojimą aptariant*. Vilnius: Baltos lankos, 1993.

³² KERSHAW, Baz. *The Politics of Performance...*, op. cit.

³³ Plačiau apie istorijos ir tapatybės temą bendruomenę įtraukiančio meno projektuose žr. GOLDBARD, Arlene. *New Creative Community: The Art of Cultural Development*. Oakland: New Village Press, 2006, p. 69–73.

³⁴ Spektaklio kūrimo metu susibūrusi Vilniaus muzikinių gatvės renginių trupė „Miraklis“ vėliau pasivadino aplinkos teatru „Miraklis“ ir tapo pirmuoju (ir kone vienuinteliu) tokio tipo teatru Lietuvoje, iki 2002 metų sukūrusiu 9 spektaklius.

³⁵ VAIČIŪNAITĖ, Vega. Aristokratiškasis „Miraklio“

menas griuvėsiuose. Kalbėjosi V. Jauniškis. *Lietuvos rytas*. 1996, spalio 22 d., p. 43.

³⁶ GASPARAVIČIUS, D. Naujų raiškos priemonių ieškojimo kryptys šiuolaikiniame Lietuvos teatre. Aplinkos teatro trupė „Miraklis“. In: *Teatrologiniai eskizai*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2000, p. 48.

³⁷ VAIČIŪNAITĖ, Vega. Aristokratiškasis „Miraklio“ menas griuvėsiuose, op. cit., p. 43.

³⁸ SAKALAUSKAS, T. Pragarų vartai. In: *Vegos Vaičiūnaitės „Miraklis“*. Sudarytoja A. Merkevičiūtė. Vilnius: Kultūros barai, 2013, p. 34.

³⁹ Visada kelyje. Su „Miraklio“ grupės vadove, scenografe, režisiere Vega Simona Vaičiūnaite kalbasi Eglė Černiauskaitė. In: *Vegos Vaičiūnaitės „Miraklis“*, op. cit., p. 90.

⁴⁰ JAUNIŠKIS, V. Dabar: anuometinio miesto ilgesys. *Teatras*. 1998, nr. 4, p. 59.

⁴¹ LEONARD, Robert H. *Grassroots, Community-based Theater...*, op. cit.

⁴² Plačiau apie tapatybės temos reprezentaciją žr. GOLDBARD, A. *New Creative Community...*, op. cit., p. 71–73.

⁴³ MAŽEIKIENĖ, Rūta. Judesys yra tik forma: interviu su choreografe Birute Letukaite. *Kultūros barai*. 2012, nr. 12, p. 33–39.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ BERSON, Jessica. Old Dogs, New Tricks: Intergenerational Dance. In: MARSHALL, Leni ir Valerie BARNES LIPSCOMB. *Staging Age: The Performance of Age in Theatre, Dance, and Film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, p. 176.

⁴⁶ Ibid, p. 185.

⁴⁷ GEČIAUSKIENĖ, V. „Aura“ atsinaujina. *Laikinoji sostinė*. 1999, vasario 24 d., nr. 44 (934), p. 8.

⁴⁸ KAZEMĖKAITĖ J. Modernusis šokis – jaunam ir senam, neįgaliam. *Ūkininko patarėjas*. 1999, spalio 5 d., nr. 115 (952), p. 7.

⁴⁹ BERSON, Jessica. Old Dogs, New Tricks: Intergenerational Dance, op. cit., p. 178.

⁵⁰ Ir spektaklio kūrimo, ir pristatymo visuomenei metu buvo kreipiamasi į įvairias senjorus vienijančias visuomenines organizacijas, pvz., į Lietuvos pagyvenusių žmonių asociaciją, Lietuvos pensininkų sąjungą „Bočiai“, Pagyvenusių moters veiklos centrą, Kauno pensininkų sąjungą, Moters užimtumo centrą ir kt., t. y. buvo mėginama pasiekti kuo platesnį vyresniojo amžiaus žmonių ratą, įtraukti juos į šį kūrybinį procesą, sukuriant bendruomeniškumo jausmą. GEČIAUSKIENĖ, V. Modernusis šokis tinka ir pagyvenusiems. *Laikinoji sostinė*. 1999, rugsėjo 4 d., nr. 206 (1096), p. 9.

⁵¹ Kai kurie šio spektaklio kūrime dalyvavę senjorai iki šiol bendrauja, dalis lanko šokio užsiėmimus; spektaklio pasirodymą lydėjo nemažai recenzijų, kuriose dėmesio susilaukė ne tik socialiniai ir psichologiniai šio pastatymo aspektai, bet ir estetiškos pusė (spektaklio naratyvinė linija, įvairaus amžiaus grupės šokėjų raiška ir kt.).

⁵² ŠALNAITĖ, Rūta. Šokio eksperimentai. *7 meno dienos*. 2002, liepos 12 d., p. 5.

⁵³ BERSON, Jessica. Old Dogs, New Tricks: Intergenerational Dance, op. cit., p. 185.

⁵⁴ Plačiau žr. WEINBERG, Mark S. *Community-Based Theatre...*, op. cit., p. 185–198.

COLLECTIVE NARRATIVES: COMMUNITY BASED THEATRE PRACTICES

Summary

Community-based theatre is not only an integral part of contemporary theatre. This specific theatrical movement belongs to the wider field of such art practices, in which the participation of the community and community involvement into artistic process is considered to be the most important creative condition. Community-based theatre is an effective means for communities to share collective stories, get involved into social and political dialogue and break down the exclusion of marginalized groups.

In recent decades, community-based theatre became such a widespread field that it encourages theatre researchers to rethink traditional criteria of performance analysis and to search for new analytical tools suitable for the analysis and interpretation of this phenomenon. This article aims to discuss the phenomenon of community-based theatre and to present such participatory and collaborative creative strategies which help artists create collective theatre narratives expressing problems, interests and beliefs of certain communities.

Community-based theatre projects are not widespread in Lithuanian art context. However, there are some creative projects which promote community involvement, participation and collaboration between artists and community members to some extent. The article refers to theoretical issues of community-based theatre and focuses on two case studies: the production "Pro Memoria Šv. Stepono 7" ("Pro Memoria Saint Stephen's Street, Number 7"; theatre company *Miraklis*, directed by Vega Vaičiūnaitė in 1995 in collaboration with multicultural community of one quarter of Vilnius old town) and the performances by Kaunas dance theatre *Aura* "Tylus ėjimas" ("Silent walk", 1999) created in collaboration with elders, "Kelias" ("Road", 2001) created in collaboration with disabled, "re-gi-ne-re-gi" ("see-do-not-see", 2002) created in collaboration with blind people.

Keywords: art, theatre, community, community-based theatre, collaboration, collective creation

Gauta 2015-11-03

Paruošta spaudai 2015-12-08

RŪTA MAŽEIKIENĖ

Humanitarinių mokslų daktarė, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto prodekanė, Teatrologijos katedros docentė.

Ph. D in Humanities, a Vice-Dean of the Faculty of Arts, an Associate Professor at the Department of Theatre Studies, Vytautas Magnus University.

Adresas / Address: Muitinės g. 7, Kaunas LT-44280, Lithuania.

El. paštas / E-mail: r.mazeikiene@mf.vdu.lt.

Virginija VITKIENĖ
Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas, Lietuva

DIALOGINĖ ESTETIKA KAIP BENDRUOMENINIO MENO METODAS¹

Santrauka. Straipsnyje siekiama problemiška išskleisti bendruomeninių menų raidos, sampratos ir praktikų kaitą Vakarų kultūroje XX a. pabaigoje – XXI a. pradžioje ir, remiantis Granto H. Kesterio dialoginės estetikos teorija bei šioje srityje praktikuojančių menininkės Jeanne van Heeswijk bei kūrybinės grupės „Artway of Thinking“ (Stefania Mantovani ir Federica Thiene) metodikų pavyzdžiu, įvertinti Lietuvoje vykstančius bendruomeninių menų atvejus, ypač projekto „Draugiška zona“ kūrybinės grupės iniciatyvas. Kesterio dialoginės estetikos, kaip giluminio, dialogo ir kūrybinio bendradarbiavimo grįstos meninės praktikos, samprata padeda atskleisti šią dieną aktualias socialaus meno formas ir kryptis.

Apibendrinant Šančių mikrorajone įgyvendinamą „Draugiškos zonos“ projektą, galime išvelgti ryškų dialoginės estetikos, besiremiančios etine prieiga prie vietos gyventojų ir jiems rūpimų klausimų, kūrybinę praktiką. Vita Gelūnienė ir Edmundas Carrollas, bendradarbiaudami su žymiais bendruomeninių ir socialinių menų ekspertais, siekia taikyti dialoginius kūrybos metodus: „Artway of Thinking“ bendros kūrybos metodu grįstoje diagramoje išskleista keturių etapų veiklos schema, kurioje pradedama nuo komandos narių savižinos ir vietos bei funkcijų kolektyvinėje praktikoje paskirstymu, vėliau tyrinėjamas ir stebimas kontekstas (vieta), generuojamos idėjos, veikiama bei integruojami veiklos rezultatai. Menininkai taip pat naudoja iš Heeswijk praktikos atėjusį „štabo“ principą, viešojo meno projektuose sukurdami konkrečią susitikimo ir dialogo praktikų vietą (namus arba pripučiama palapinę).

Išskiriami projekto privalumai: ilgalaikiškumas ir menininkų rezidavimas teritorijoje. Ilgametis „Draugiškos zonos“ projektas, susijęs su vienu mikrorajonu, leidžia išbandyti įvairius kūrybinius viešojo meno metodus, sukuria pasitikėjimo atmosferą tarp vietos gyventojų ir jų teritorijoje veikiančių meno aktyvistų. Tyrimo, stebėjimo procesas tampa nuolatine tyrėjų komandos užduotimi ir gyvenimo būdu.

Pastebėti ir sunkumai bei iššūkiai: vietos bendruomenės narių pasyvumas konkrečių veiksmų atlikimui bei komunikacija su išore (spauda) ir su vietos bendruomene. Abiem atvejais toks veiklos modelis nėra suprantamas kaip savaiminis. Tad būtinas mediatorių vaidmens stiprinimas, į komandą įtraukiant viešųjų ryšių specialistus.

Reikšminiai žodžiai: dialoginė estetika, bendruomeninis menas, socialiai angažuotas menas, bendros kūrybos metodologija, vietos specifika

IVADAS

Jungtinėje Karalystėje, Jungtinėse Amerikos Valstijose, Olandijoje ir kitose Vakarų kultūros šalyse bendruomeniniai menai įvairiomis formomis gyvuoja apie trisdešimt metų. Tačiau tik XXI a. pirmajame dešimtmetyje imta gilintis į šias raiškos formas teoriškai, ypač įvardijant metodologines prieigas ir ieškant vertinimo aspektų. Lietuvos meno praktikos išplėtimas į bendruomenines teritorijas yra ženklus tik nuo XXI a. pradžios. Bet ir dabar

dauguma Lietuvos menininkų bendradarbiavimą su ne meno lauko bendruomenių nariais pasitelkia epizodiškai. Dažniausia jau egzistuojančios bendruomenės dalyvauja meno projektuose (Kristinos Inčiūraitės, Dainiaus Liškevičiaus, Artūro Railos atvejais) kaip menininkų tyrimo objektai. Kai kuriais atvejais (Nomedos ir Gedimino Urbonų projektai) – įsijungdami į socialinio aktyvizmo veiklas, pasiūlytas menininkų. Menininkai fiksuoja jų (meno lauko išorinių dalyvių) gyvenimo momentus, atsiminimus, kolekcionuoja jų daiktus bei visų sukaupytą

¹ Tyrimas finansuotas LMT lėšomis, įgyvendinant projektą „[Ne]matomos bendruomenės: bendruomeninių menų atvejai“, MIP-094/2013.

istorijų, artefaktų ir savo interpretacijų pagrindu kuria meno produktą – meno objektų (fotografijų, videofilmų, objektų ir iš jų sukomponuotų instaliacijų) parodą galerijoje ar muziejuje. Tokia paroda, veikianti meno rinkos dėsnį, kaupia simbolinio (ir materialaus) kapitalo dividendus menininkui: kūrinius gali įsigyti muziejai ar privatus kolekcionieriai, jie turi materialinę formą ir vertę. Tad kūriniai funkcionuoja kaip šiuolaikinio meno mitologijos ir rinkos dalis, bendruomenių vaidmuo čia simboliškas – kaip meno priemonės ar medžiagos, kuri, be abejonės, yra įdomesnė ir kontekstualesnė nei medis, bronzos, drobė, dažai ar kitos klasikinio vaizduojamojo meno priemonės.

Nuosekliai, kaip kūrybinę strategiją, nuo 2008 m. bendruomeninio meno projektus inicijuoja ir įgyvendina Vita Gelūnienė kartu su Edmundu Carrollu, kuris į Lietuvą iš Airijos atvyko turėdamas teorinius ir praktinius darbo su bendruomenėmis pagrindus (Airijoje kultūros politika yra grįsta bendruomenių dalyvavimu ir pilietiškumo ugdymu). Minėti menininkai yra įgyvendinę penkis tęstinio projekto viešųjų erdvių ir tyrimų projektus „Draugiška zona“ (2008–2014), kurių metu nuo globalesnių Kauno miesto viešųjų erdvių problemų susikoncentravo į mikrorajono, kuriame patys gyvena (Šančių) bendruomeninį mikroklimatą ir šio rajono problemines teritorijas (2014 m. menininkai pradėjo inicijuoti bendruomenės veiklas apleistoje mikrorajono erdvėje, kuri dėl čia esančių raugintų kopūstų sandėlių, – juose imperialistinės Rusijos ir sovietinės armijos laikotarpiu buvo laikomos kareivių maisto atsargos, – gyventojų vadinama „Kopūstų lauku“, šiuo metu virtusiu neoficialiu rajono šiukšlynu).

Šiame straipsnyje siekiama problemiška išskleisti bendruomeninių menų raidos, sampratos ir praktikų kaitą Vakarų kultūroje XX a. pabaigoje – XXI a. pradžioje ir, remiantis Grantu H. Kesterio dialoginės estetikos teorija bei šioje srityje praktikuojančių menininkų Jeanne van Heeswijk (Nyderlandai) bei kūrybinės grupės „Artway of Thinking“ (Stefania Mantovani ir Federica Thiene; Italija) metodikų pavyzdžiu, įvertinti Lietuvoje vykstančius bendruomeninių menų atvejus, ypač projekto „Draugiška zona“ kūrybinės grupės iniciatyvas. Heeswijk, Mantovani ir Thiene kūrybinės veiklos modeliai

tyrime laikytini atspirties tašku ne tik todėl, kad šių menininkų tarptautinis pripažinimas, apdovanojimai ir įvertinimai už indėlį į bendruomeninių menų vystymą yra iškalbingi, bet ir dėl Carrollo bei Gelūnienės bendradarbiavimo su minėtomis menininkėmis kūrybiniuose projektuose Europoje ir Lietuvoje, taip pat „Draugiškos zonos“ projekte. Grantas H. Kesteris dialoginės estetikos, kaip giluminės, dialogu ir kūrybiniu bendradarbiavimu grįstos meninės praktikos, samprata padeda atskleisti šiandien aktualias socialaus meno formas ir kryptis. Nors dialogu ir bendradarbiavimu paremtas meno atvejų pastaraisiais dviem dešimtmečiais Europos ir JAV kontekste gausu, tačiau dėl vertinimo įrankių stokos jie yra neįkontekstinti meno lauke ir teoriškai nepagrįsti ne tik Lietuvoje, bet ir tarptautiniu mastu. Tokioms meno praktikoms analizuoti reikalingos ne tik estetikos ar meno teorijos prieigos, bet ir politinės filosofijos, socialinės teorijos bei kultūros studijų žinios. Pagrindinis šio meno skirtumas yra tas, kad jis (dažniausia) nesukuria baigtinio objekto, kurį galima įvertinti naudojantis meno-tyrai ar meno filosofijai būdingais instrumentais. Pats procesas čia yra meno kūrinys (daugelis dėl to abejoja, ar tokia veikla yra menas ir kuo ji skiriasi nuo socialinės veiklos), o jeigu fizinis rezultatas jos eigoje yra sukuriamas, jis, būdamas iš esmės šalutiniu produktu, negali būti vertinamas kaip projekto ar meno kūrinio kokybės matas. Kesterio teigimu:

Objektinis (daiktiškasis) menas (su nedažnomis išimtimis) yra nuo pradžios iki pabaigos sukurtas menininko ir tuomet pateiktas žiūrovo vertinimui. Tokiu atveju žiūrovo reakcija negali turėti ir neturi atsakomojo poveikio meno kūrinio sandarai ar turiniui. Fizinis objektas išlieka visiškai statišku. Dialoginių meno kūrinių prasmės, priešingai, atsiskleidžia per performatyvaus dalyvavimo veiksmą.¹

Kitaip nei baigtinio objekto atveju, kai kūrinys kelia klausimus ir diskusijas žiūrovams, šių projektų metu kilusios diskusijos pačios savaime yra integrali meno kūrinio dalis.

Lietuvoje bendruomeninio meno (socialinio meno formos) praktikos teoriniu aspektu yra analizuotos pavieniuose straipsniuose. Lina Michelkevičė,

2009 m. publikuotame tekste „Dalyvavimo estetika: analitinių ir kritinių prieigų paieškos“² glaustai aptaria socialinio meno vertinimui itin reikšmingas Nicolas Bourriaud, Grant H. Kesterio ir Claire Bishop teorijas bei skirtingus jų išeities taškus, siekdama tekstuose apčiuopti tokių meno formų analizei adekvatus vertinimo kriterijus, kurie ir yra pagrindinis minėtų užsienio teoretikų veikalų tyrimo objektas. Michelkevičė pristato teorijas, trumpai aptaria Kesterio suformuluotos dialoginės estetikos teorinius aspektus paminėdama Nomados ir Gedimino Urbonų projektus („Transaction“, nuo 2000, „Pro-testo laboratorija“, nuo 2005). Urbonų projektai yra gana plačiai analizuoti socialinio meno problemų kontekstuose bei pristatyti žiniasklaidoje, tad šiame straipsnyje plačiau nebus aptariami. Linara Dovydaitytė straipsnyje „Socialinio meno galimybės ir ribos: projekto *Šančiai – draugiška zona* atvejis“³ pristato terminologinę socialinio meno diskusiją ir išskiria teoretikų Bishop, Bourriaud, Kesterio tekstuose siūlomus vertinimo kriterijus socialinių menų analizei. Minėtame tekste menotyrininkė išsamiai išanalizuoja vieną „Draugiškos zonos“ projekto etapą – 2013 metų projektą, pristatydama vietos tyrėjų įgyvendintas bendruomenines veiklas. Straipsnis itin reikšmingas vertinimo metodologija, nes Dovydaitytė praktiškai pademonstruoja konkretaus atvejo analizę, įžvelgdama projekto daromą poveikį ir tam tikrus (tam etape turbūt užprogramuotus) trūkumus.

Šiame tekste dėmesys koncentruojamas į bendruomeninio meno proceso (o ne vertinimo) metodologiją, t. y. analizuojama, kaip menininkas ar socialinis aktyvistas organizuoja veiklą bendruomenėje ar konkrečioje teritorijoje ir kokius metodus naudoja tikslų pasiekimui. Pristatomos trijų menininkų grupių veiklos metodologija, visas jas vienija dialogu ir diskusijomis grįstos praktikos. Tad straipsnio pradžioje pateikiama išplėsta Kesterio *dialoginės estetikos* samprata, vėliau gilinamasi į atskirus socialinių, įtraukiančių bendruomenę, menų atvejus.

DIALOGINĖ ESTETIKA KAIP ETINIŲ NUOSTATŲ METODAS

Dialoginės estetikos sąvoka, tapusi Kesterio teorijų pamatu, išskleidžiama jo monografijoje

Pasikalbėjimų kūriniai: bendruomenė ir bendravimas šiuolaikiniame mene (Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art). Autorius analizuoja nuo 1990 m. JAV ir Europoje pastebimą ryškų šiuolaikinio meno posūkį, žymintį bendradarbiavimo, socialiai angažuoto meno formas. Šią kaitą ženklina struktūrinės veiklos, atsietos nuo galerijos, muziejaus ar bienalės. Tokio meno apraiškų vietos – parkai, apleisti statiniai, geležinkelio stotys ir prekybos centrai. Šis reiškinys natūraliai kvestionuoja panašių veiklų meno statusą, o ypač – meno kūrėjo (menininko) ir žiūrovo (suvokėjo) santykius ir hierarchiją, iki tol dominavusią muziejuje ar galerijoje. Kesteris šiuos pasikeitimus meno diskurse įprasmina per dvi skirtingas meno praktikų ir santykio su žiūrovu paradigmas. Pirmoji būtų neatsiejama nuo postkonceptualizmo ir poststruktūralizmo teorijų permąstymo JAV ir Vakarų Europoje XX a. 9-ajame dešimtmetyje. Kesteris tokią avangardo minties kryptį apibūdina kaip „ortopedinę“ arba „žiūrovą koreguojančią“ praktiką, kurios šaknys glūdi modernistinėse prielaidose apie bukinantį masinės kultūros poveikį ir statistinio žiūrovo neabejotinai sumišusią sąmonę, kurią reiktų pakoreguoti⁴. Pagal tokį požiūrį žiūrovas stokoja kritinio mąstymo ir konteksto refleksijos, o menininkas yra tas, kuris yra įvaldęs pavyzdinį kritinį įžvalgumą ir gali įkvėpti žiūrovą tapti tam tikru kelrodžiu. Šis modelis neatsiejamas nuo antagonistinio požiūrio į kitas, ne „aukštąsias“, kultūros formas (pavyzdžiui, populiarioji kultūra ar kičas), kurias tikrasis menas turi pareigą konfrontuoti, dekonstruoti, atskleisti jų lėkštumą. Ir dažniausiai tai daro formomis, kurios be specialaus išsilavinimo ar paaiškinimo žiūrovui nėra suprantamos⁵. XX a. pradžios modernizmo menininkams ir įžvalgiems kritikams buvo būdingas požiūris, kad menas turi radikaliai kvestionuoti žiūrovo tikėjimą bet kokio racionalumo galimybe. Toks požiūris buvo paremtas įsitikinimu, kad pripažintos ir įsitvirtinusios diskurso sistemos (vizuali, lingvistinė ir kt.) yra pavojingai abstrakčios ir grubiai sudaiktinančios būtį. Todėl meno paskirtis turėtų būti šokiruoti ir prikelti mus iš šio apgaulingo nusiramimo, priversti žiūrovą pamatyti pasaulį naujai. Tokiomis nuostatomis grįstas menas tapo sistema,

paliekančia žiūrovą anapus jam pažinių pasaulio suvokimo būdų ir netgi jo paties savižinos⁶.

Antrasis Kesterio analizuojamas modelis paremtas bendruomeninių menų praktikomis, kurių teorinės ir veiklos iniciatyvos neatsiejamos nuo JAV ir Didžiosios Britanijos. Konservatyviose bendruomeninio meno praktikose, kurių ištakos siektų XIX a. pabaigos visuomenės reformas, menininkas atlieka kūrybinį procesą tam, kad sustiprintų neturtingų, darbininkų klasės visuomenės narių pasitikėjimą savimi, savigarbą, nes jų skurdas ar beturtystė suvokiamas kaip individualaus moralinio nuopuolio padarinys, o ne sisteminis engimas. Kesteris dvejopai kritikuoja bendruomeninius menus. Visų pirma dėl politiškai (neokonservatyvizmo) nulemtų tokių praktikų atsiradimo. Anot politikų, menas turi tarnauti kaip įrankis, „taisant“ reguliuojamos rinkos neapsižiūrėjimo klaidas, vietoj to, kad jos būtų taisomos sistemiškai. Kitas kritikuotinas aspektas bendruomeninio meno praktikose, anot Kesterio, yra tokio meno kūrėjų požiūris į bendruomenę kaip pažeistą, sergančią, reikalingą gydytojo ir gydymo.

Peršasi išvada, kad abu – avangardistų bei bendruomenės menų atstovų – veikimo principai paremti hierarchizuotu ir instrumentiniu meno kūrėjo (kaip aukštesnio / mokytojo / lavintojo) ir žiūrovo (reikalingo paaiškinimo / išauklėjimo / padrąsinimo) santykiu. Visgi veikimo modeliai išties skiriasi. Modernistai žiūrovui pateikdavę meną kaip objektą su juo jokio santykio nepalaikydavo. Galima sakyti, jų žiūrovas buvo abstraktus. O bendruomeninių menų kūrėjai laužo įprastą menininko, meno kūrinio ir žiūrovo hierarchijos formas, atverdami galimybę žiūrovui tapti kūrybos proceso dalyviu, jo baigties lėmėju.

XX a. paskutiniajame dešimtmetyje pastebimai išaugo menininkų ir meno praktikų sąmoningai atsisakančių abiejų minėtų modelių ir trokštančių nehierarchizuoto santykio su žiūrovu. Jų veiklos strategijas Kesteris vadina „dialoginėmis“⁷. Dialogu paremtais projektais siekiama aktyvinti visuomenės grupes ir atstovus veikiant partnerystės, o ne lenktyniavimo, principais. Tokių projektų dalyvių (nebe žiūrovų) indėlis, žinios ir patirtis tampa esminiu

kūrinio turinio ir eigos elementu. Anot Kesterio, vertinant tokių meno kūrinių turinį, reikia atsispirti nuo kertinių dialoginio meno skiriamųjų bruožų, kurie yra: (1) atsidavimas ne vienalaikiai patirčiai, bet procesui, (2) situacijų, kuriose bendradarbiaujant generuojamos pozityvią kaitą įgalinančios išvalgos, kūrimas, bei (3) sąmoningos pastangos problematizuoti meno ir kultūros sąvokas bei sampratą⁸. Šios krypties menininkai prisijungiantiems, o dažnai vėliau ir savarankiškai veikiantiems bendruomenės nariams pasiūlo ne veikimo turinį, bet kontekstą.

Vienas dažniausiai aptariamų Kesterio dialoginio meno pavyzdžių yra 1994–1995 m. Austrijos menininkų grupės „WochenKlausur“ įgyvendintas Ciuricho (Zürich) ežero projektas⁹. Specialiai užsakytame laive buvo surengtas diskusijų ciklas – prie vieno stalo pakviesti miesto valdžios atstovai, policininkai, žurnalistai, politikai ir sekso industrijos dalyviai (prostitutės, suteneriai). Diskusijos metu buvo aptariama sudėtinga problema: miesto prostitučių, kenčiančių nuo narkotikų priklausomybės ir dažnai neturinčių būsto, socialinės garantijos, jų nesaugumas, mirštamumas, stigmatizavimas ir dažnas tapimas smurto aukomis. Per kelias savaites į diskusijas įsijungė daugiau nei 60 svarbių asmenų, neretai palaikančių skirtingas pilietines ir politines pozicijas, tačiau neoficiali aplinka, gyvas problemos pateikimas ir suvokimas lėmė neretorines ir todėl daug efektyvesnes aptariamąsias problemas sprendimo paieškas. Per šį projektą bendru politikų ir savivaldybės atstovų sprendimu buvo įkurtas pensionas, kuriame nuo narkotikų priklausomos sekso industrijos atstovės galėtų pernaktuoti, jaustis saugios ir gauti tam tikrą pagalbą. Centras iki šiol per dieną priima apie 20 tokių moterų. „WochenKlausur“ menininkų kolektyvas daugiau nei dešimtmetį toliau vysto panašius projektus ne tik Šveicarijoje, bet ir Italijoje, Japonijoje, Vokietijoje bei Austrijoje. Kesteris apibendrina:

<...> šiems menininkams pats procesas – prieglobsčio namų idėjos realizacija – buvo meno veiksmas, „konkretni intervencija“, kurioje tradicinės meno medžiagos (marmurą, drobę ar pigmentus) pakeitė „sociopolitiniai

santykiai“. Šiuolaikinio meno aktualumas išryškinamas ne susirūpinime formaliomis objekto savybėmis, o būdais, kuriais estetinės patirtys gali sukelti abejones įprastų vertinimų tikrumu ir teisingumu bei žinojimo sistemų neklystamumu.¹⁰

Kitas panašiu metu (XX a. 10-ame dešimtmetyje) JAV įgyvendintas projektas apie du šimtus gimnazistų sukvietė pokalbiui ant garažo stogo Oklande (Oakland), Kalifornijos valstijoje. Garsios menininkės Suzanne Lacy inicijuoto projekto „Degantis stogas“ („The Roof is On Fire“) dalyviai sėdėdami automobiliuose diskutavo apie savo gyvenimo stilių, požiūrį, stereotipinį jų vertinimą mokykloje, visuomenėje, gatvėje. Šios diskusijos metu jaunuoliai, daugiausia Lotynų ar afroamerikiečiai, susirinkusiems miestiečiams ir žiniasklaidos atstovams galėjo pristatyti save taip, kaip jie norėtų būti vertinami aplinkinių. Šis dialogas tapo nenumatyta šešių savaitių diskusijų ciklo bei bendradarbiavimo projekto tarp vyresniųjų klasių moksleivių ir Oklando policijos departamento narių pradžia. Tapę asmeniniais pažįstamais ir net bičiuliais jaunuoliai kardinaliai pakeitė požiūrį į vietos policiją, dalis jų tapo savanoriais, daugelis iš jų nusifilmavo policijos vaizdo įrašė, kuriame propaguojamas bendruomeniškumu pagrįstas saugumas.

Abiejų projektų atveju (Ciuricho ir Oklando) žiniasklaidos vaidmuo buvo reikšmingas projekto sklaidai, tačiau žurnalistai buvo kviečiami tik į vėlesnius diskusijų etapus – viešus performansus, pradžioje stengiantis sukurti kuo saugesnę aplinką atviroms ir vaisingoms diskusijoms, kurių metu iki tol priešiškos visuomenės grupės dalydamosi patirtimi sugriaudavo stereotipinius priešiškus.

Ieškodamas dialoginės estetikos apibrėžčių, Kesteris analizuoja vokiečių teoretiko Jürgeno Habermaso „diskurso“ ir „viešosios erdvės“ sąvokas. Viešojoje erdvėje visi esame apriboti tam tikrų veikimo taisyklių, kitokių nei privačiame gyvenime. Dialoginio meno praktikoms aktualu sukurti diskursyvią aplinką, kurioje, pasak Habermaso, kiekvienas galintis kalbėti subjektas turėtų teisę dalyvauti diskurse, kiekvienas turėtų galimybę nesutikti ir turėti teisę išreikšti savo požiūrį, troškimą ar poreikį.

Toks egalitarinis dialogas ugdo solidarumo pojūtį tarp diskusijos dalyvių. Net jeigu sutarimas nėra pasiekiamas, diskusija padeda giliau pažinti save ir kitą, nes stengdamiesi perteikti savo požiūrį, mes verbalizuojame ir sisteminame savo mintis taip, kad jos būtų kuo aiškesnės pašnekovui. Be to, galime geriau suvokti, kaip mus supranta pašnekovas ir kritiškiau bei savireflektyviai įvertinti savo poziciją ir nuomones¹¹. Remiantis Habermaso diskurso teorija, menininkas praranda iki modernizmo saulėlydžio jį mistifikavusią individualizuoto genialumo ir herojiškumo aurą, kuria jis geba transformuoti primityvumą ar degradaciją į didingą meną. Vietoj to, dialoginė estetika atskleidžia visai kitą menininko paveikslą, apibrėžiamą atvirumu, išsiklausymu, pasirengimu tapti priklausomu nuo žiūrovo ar bendradarbio – bendruomenės nario. „Wochen-Klausur“ „laivo“ projekto atveju buvo sukurta ideali aplinka dialogui. Iki tol pratę prie viešų kalbų parlamente, savivaldybėje, televizijoje ar rinkiminėse kampanijose, viešojoje erdvėje būdami oponentais, laive vidury ežero, be mikrofono ir fotoobjektyvų šie politikos veikėjai galėjo nusimesti įvaizdžio kūrimui ir palaikymui būtinas kaukes ir klausydami, klausdami, kalbėdami, išreikšdami savo nuomonę, patirtį, kompetenciją, argumentus prieiti prie bendro konkrečios problemos sprendimo. Šio projekto modelis ir rezultatai, pasak Kesterio, „atskleidžia esminį dialoginio meno principą – atvirą pokalbį, kuris pats savaime nėra tik įrankis sprendimui pasiekti, bet kartu ir savęs keitimo, savižinos ir savikūros procesas“¹². Tad empatija, pastangos išgirsti ir suprasti kitą yra būtina dialoginės estetikos sudedamoji dalis. Lacy inicijuota juodaodžių jaunuolių ir policijos pareigūnų diskusija („Degantis stogas“, 1993) paneigė retorines vyraujančios kultūros nuostatas – buvo susikoncentruota į tai, ką apie save ir kitus nori pasakyti jaunuoliai, dėl rasės ar socialinio sluoksnio stereotipiškai vertinami kaip nusikaltėliai. Būtų paprasčiau tiesiog pamokyti teisingai mąstyti ir gyventi (tuo paremta visa modernioji filosofija ir sociologija) nei išklaustyti, ką jie turi pasakyti. Empatijai apibrėžti Kesteris naudoja ir Emmanuelio Levino opozicinėmis *retorinės* ir *etinės* kalbos sąvokomis. Retorinė kalba bendruomenių meno diskurse kritikuotina, nes

„jos tikslas įtikinėti kitą (iš čia – manipuluoti kitu), o etinė kalba – nebūtinai kalba įprastąja reikšme, bet kalbėjimas nukreiptas į dar nepažintą pašnekovą“¹³.

BENDROS KŪRYBOS METODAS, PASIŪLYTAS „ARTWAY OF THINKING“

„Mes tikime, kad menininko atsakomybė yra supratingumu paremtas veiksmas, įkvepiantis ir skatinantis atsakingus asmens, bendravimo įgūdžių ir visuomenės pasikeitimus. Mes pripažinome kūrybinių komandų vertę ir tarpdisciplininės kūrybos privalumus. Šias vertybes laikome savo veiklos pamatu, tad siekiame aktyvinti grupinius kūrybinius procesus socialiniuose ir viešuosiuose kontekstuose“, – teigia kūrybinės grupės ir organizacijos „Artway of Thinking“ („Meninis mąstymo būdas“) nariai. Menininkės Stefania Mantovani ir Federica Thiene bei architektas Valteris Tronchinas nuo 1992 m. pradėjo tyrimus ir veiklą viešosiose erdvėse Italijoje, 1996 m. įsteigė organizaciją, su kuria vykdo tarpdisciplininę veiklą bendruomenėse ir viešosiose miesto erdvėse. Grupės tikslas yra praktiškai analizuoti socialiai angažuotus komandinius kūrybinius procesus. Šiam tikslui menininkai pasitelkia įvairių sričių profesionalus, asmenybes, siekia generuoti novatoriškas idėjas ir taikyti kūrybingumą, suvokimo galias ir talentą. „Artway of Thinking“ veikimo principas, anot pačių menininkų, išsiskiria tuo, kad jo metu generuojamas ne konkretus objektas, bet žmogiškieji (bendradarbiavimo veiklomis ir sprendimais grįsti) procesai.

Per pastaruosius dvidešimt metų „Artway of Thinking“ komanda įgyvendino apie 40 projektų Italijoje ir kitose šalyse. Tai liudija didelę sukaupą patirtį, o taip pat rodo, jog bendruomeninių menų projektai yra ilgalaikės veiklos – per metus kokybiškai ir nuosekliai galima įgyvendinti vieną kitą, kartais iniciatyvos trunka keletą metų, žingsnis po žingsnio suteikiant vietos bendruomenėms patikimesnius įrankius išsikeltų iššūkių sprendimams. Be meno projektų, ši komanda įvairiose pasaulio vietose įgyvendina ir mokymus-seminarus. Jų metu dalijasi komandinio darbo patirtimi ir tyrimų metodologija. Ši kūrybinė grupė analizuotina ir kaip itin išsamus kūrybinio bendradarbiavimo metodas, ir kaip

meno forma, nes, anot JAV kuratorės Mary Jane Jacob, apie dešimtmetį „Artway of Thinking“ grupės generuota, o dabar jau apie penkiolika metų plačiai taikoma *Bendros kūrybos diagrama* ir mokymas ją pritaikyti „iš esmės tapo jų meno praktika <...>“¹⁴.

Bendros kūrybos metodologija skirta sustiprinti tarpdisciplinines komandas, kurios inicijuoja ir vysto kaitos projektus. Metodika padeda sumažinti dalyvių stresą (išsiskaidymą), padidina grupinio darbo efektyvumą (susikoncentravimą). Metodas labiausiai tinkamas tarpkultūriniais ir tarpdisciplininiais projektams, siekiantiems inovacijų kūrimo. Jis veikia per kultūrinį bendradarbiavimą. Septynių principų taikymas padeda kiekvienam grupės individui atpažinti savo stiprybes ir gebėjimus, juos taikyti funkciškai ir kompleksiškai su kitais komandos nariais ir kartu pasiekti tvirtų rezultatų.

Bendra kūryba (angl. *co-creation*) yra neįprastas terminas, kurį menininkai apibrėžia kaip individualistinės menininkų veiklos alternatyvą. Kurti drauge yra esminis „Artway of Thinking“ komandos principas. Tad šia schema apibendrinta metodologija apibrėžia grupinio darbo fazes, kurių metu siūlomi tam tikri pratimai, praktinės priemonės,



1 lent. Bendros kūrybos metodologija. Grafinis brėžinys pagal „Artway of Thinking“ pateikiamą schemą. Prieiga per internetą: <http://artway.info/pdf/006-CO-CREATION-METHODOLOGY-summary.pdf>

kryptys. Ji struktūruota trijų akademinio proceso fazių pagrindu: analizė (stebėjimas), idėjos generavimas (ir bendrinimas) ir restitucija (at)kūrimo veiksmas), dar pridėdant ketvirtąją – integraciją, kuri praplečia procesą „metabolizuodama“ inovacijas. Kiekvienas proceso dalyvis laikomas „fermentu“, skatinančiu kūrybingumą ir inovatyvumą grupės veikloje ir bet kurioje duotoje aplinkoje.

Metodologijoje laikomasi nuostatos, kad (1) kiekviename asmenyje yra „grupė“ bei (2) kiekvienas kūrinys atspindi jo bendrą kūrėją¹⁵. Žvelgiant filosofiniu aspektu, „Artway of Thinking“ kūrėjai, panašiai kaip ir Josephas Beuysas, yra įsitikinę, kad kūrybingumas – tai energija, pasiekiamą kiekvienam asmeniui; svarbiausias laikas yra dabartis; atsakingas kūrybinis veiksmas stiprina asmeninį tobulėjimą; bendradarbiavimas yra asmenybės „pabudimo“ procesas, o situacijos ar aplinkos pasikeitimas yra tvarus, jei ištekliai, apribojimai ir potencialas yra pusiausvyroje¹⁶.

Pagrindiniai metodo principai yra kūrybingumas, įvairių disciplinų veiklos, kompleksiskumas ir dovanos ekonomikos modelis, paremtas solidarumu. Kolektyvinio kūrybinio proceso įgyvendinimas remiasi „Keturiomis tvarumo ramsčiais“, kuriuos apibrėžė UNESCO 2001 metais – ekologija, ekonomija, socialiniu teisingumu ir kultūrine įvairove. Kaip teigė Mantovani ir Thiene, duodamos interviu garsiai kuratorei ir bendruomeninių menų pradininkei Jungtinėse Amerikos Valstijose Jacob, „mes suvokiame menininką kaip tą, kuris veikia kartu su kitais profesionalais, kad kurtų šiuolaikinę visuomenę, <...> paskatintų socialiai atsakingas transformacijas visuomenėje. Su šiuo menininko įvaizdžiu kyla pagrindinis mūsų tyrimo klausimas – KAIP?“¹⁷ Į šį klausimą po kelių dešimtmečių patirties viešojo meno projektuose menininkės atsako, jog joms kurti meną reiškia kurti santykius, kuriais įprasminamos gyvenimiškos patirtys. Neįmanoma pakeisti aplinkos, jeigu nepasikeičia pats asmuo. Tad pagrindinė užduotis – keisti pačiam, keisti asmeninius santykius su aplinka ir visuomene.

Remdamiesi filosofais, gamtos mokslų ir socialinėmis teorijomis, menininkai išryškina, jog kiekvienas žmogus turi keturis „matmenis“: intelektinį,

emocinį, fizinį ir energetinį. Juos būtina kasdien ir kiekvienoje situacijoje harmonizuoti, kad būtume stabilūs ir produktyvūs. Intelektas, emocija, kūnas ir potencialas yra centrinio (PATS) diagramos žiedo (žr. 1 lentelė) kategorijos. Pažinus save ir judant išorės link, kontaktuojama su aplinka, tad antras diagramos ratas – APLINKA, kurioje mes naudodami intelektą kaupiame žinias (konteksto tyrimai, rašytinės žinios, apklausos ir kita); pasitelkę emocijas kuriame santykius su aplinkiniais; fizinius (kūniškais) resursais generuojame materialiuosius resursus, reikalingus veiksams; galiausiai, energetinis (motyvacinis) užtaisas yra augimo, kaitos, potencialo ir inovatyvių idėjų gimimo sąlyga. Keturi žiedo PATS ir keturi žiedo APLINKA matmenys menininkai siūlo vertinti kaip atramas kolektyviniam kūrybiniam procesui.

Išorinis diagramos žiedas nurodo išorinio proceso (kūrybinio projekto) eigos fazes: stebėjimas, bedramintijimas, veiksmas, integravimas. Kūrinys, anot „Artway of Thinking“ komandos, yra kūrėjo refleksijos rezultatas, o grupės kūrybinio projekto atveju tuo „kūrėju“ („kolektyviniu kūnu“) turi tapti kelių žmonių komanda. *Stebėjimas* (angl. *observation*) yra informacijos rinkimas konkrečios situacijos sisteminei vizijai. Informaciją reikia kaupti visuose keturiuose lygmenyse – žinių, santykių, išteklių ir galimybių. Kad sukaupta informacija būtų kritiškai susisteminta, grupės stebėtojai rūpinasi išorinis stebėtojas, pateikiantis kritiškus klausimus, argumentų kalbą ir pan. Tuomet gana chaotiškoje *bendramintijimo* fazėje komandos dalyviai dalijasi požiūriais, supratimais, jausmais, nuomonėmis, kol prieinama bendro sutarimo, leidžiančio pradėti kartu veikti. *Veiksmo* fazėje pagrindinis diagramoje įvardytas dėmuo yra tvarumas – sąvoka dažniausiai vartojama ekologijoje. Kūrybiniame procese tvarumą italų menininkai aiškina kaip harmoningą santykį tarp išteklių ir apribojimų, tarp grupės ir natūralios bei socialinės ekosistemos. Kad grupės dinamika būtų tvari, jai reikia būti atvirai grupės narių funkcijų pokyčiams projekto eigoje. Tvarumas, kuris pagal Jungtinių tautų ataskaitą „Mūsų bendra ateitis“ (1987 m.) apibrėžiamas ekonominės, socialinės raidos, aplinkos apsaugos ir kultūros kontekste, yra būtinas produktyvumui ir integracijai¹⁸. „Artway of

Thinking“ kritikuoja tokias šiuolaikinių menininkų strategijas, kuriose naudojamas tik veiksmas, apeinant kitas tris esmiškai svarbias kūrybinio proceso dalis, netgi stebėjimą. Anot menininkų, kūrinio (rezultato) neįmanoma „integruoti į realybę“. Pavyzdžiui, galime paimti teoretiko bei kuratoriaus Nicolas Bourriaud apibrėžto *reliacinės estetikos* (santykių estetikos) meno kuriamas situacijas – menininkų sukurtas erdves atsitiktinių žmonių pokalbiams, susitikimams, pasivažišinimui. Pasak reliacinės estetikos teorijos autoriaus, „šiuolaikinio meno kūrinio neįmanoma laikyti tik erdve, kurią galima praeiti. Šiuolaikinio meno kūrinys pristatomas kaip laiko periodas, kuriuo reikia gyventi (ir jį išgyventi) kaip neribotos diskusijos pradžią“¹⁹. Tad reliacinė estetika, remiantis Bourriaud XX a. pabaigos kuratorystės pavyzdžiais, akcentuoja santykį *čia* ir *dabar*, bet neieško priežastinių santykių grandinių. Tokių menų praktikų kaip parodų atidarymai (ir jie dabar laikytini estetikos objektu), bendri pietūs su nepažįstamaisiais, dažniausiai vykstantys meno institucijų erdvėse, ribos „Artway of Thinking“ diagramoje yra aiškiai apibrėžtos antroje skiltyje (emocijos, santykiai, vienybės pojūtis per bendramintijimą). Jos sukuria laikiną vienybės jausmą, bet neskatina (neturi tikslo) bendram veiksmui ar integracijai. Stebėjimo per tyrimą ir žinių kaupimą tokiose meno praktikose kaip Liam Gillick plakamų kokteilių vakarėliai ar Rikrijt Tiravanija verdama ir dalijama sriuba Venecijos gondoloje atsitiktinai ja besikeliančiams kultūros turistams taip pat nėra. Tad „Artway of Thinking“ metodologijos požiūriu, toks modelis yra dalinis, nebaigtas, neintegruotas. *Integracijos* fazė reikalauja nemažai laiko, kad „nauji“ dalykai taptų kolektyvinės sąmonės dalimi. Integracija, peržengdama kūrybinės grupės tyrimo, minties ir veiksmo amplitudes, paliečia ir keičia visuomenę. Menas, integruotas į realybę, gyvenimą, turi įtakos visuomenės pokyčiams, bendrai sąmonei ir socialinei ekologijai.

„ARTWAY OF THINKING“ PROJEKTAS „MS3“ (MESTRE, VENECIJOS UOSTO RAJONAS)

Šio metodo taikymas gali būti iliustruotas vienu iš kelių dešimčių įgyvendintų „Artway of Thinking“ projektų, trukusių daugiau kaip penkerius metus

(2001–2005). Jo integracija paveikė viso rajono ir miesto socialinę konstituciją. 2001 m. grupė buvo pakviesta dalyvauti Venecijos bienalės lydinčiame projekte – Riccardo Caldura kuruotos parodos „TerraFerma“ atidaryme Venecijos Mestre (uosto) rajono kultūros centre. Kadangi miestas išreiškė pageidavimą, kad į procesą būtų įtraukti jauni žmonės, „Artway of Thinking“ buvo geras pasirinkimas dėl patirties dirbti grupėse, reflektuoti ir kūrybiškai animuoti konkrečios vietos situaciją. Pirmiausia Mantovani ir Thiene subūrė jaunų architektų, menininkų ir sociologų komandą kūrybinėms dirbtuvėms, kurių metu buvo išsiaiškinti atskirų asmenų gebėjimai, talentai, charakterio dominantės (intelektas, emocija, fizinis veiksmas) ir pasirenkta grupės veikimui. Antrajame etape per 24 valandas nauja komanda turėjo tyrinėti, stebėti, apklausti, surinkti kuo daugiau informacijos apie Mestre rajoną iš vietos gyventojų, dirbančiųjų, dvasininkų, studentų, turistų. Jau šių trumpų apklausų metu užsimezgė ryšiai ir santykiai, turėję įtakos projekto eigai ir dinamikai, nes kai kurie atsitiktinai gatvėse sutikti apklaustieji vėliau dalyvavo *veiksmo* fazėje. Sukaupus įvairiopą informaciją (ir apie žinias, ir apie emocijas, ir apie galimybes bei ribas) ir suvokus fizinį teritorijos vaizdą, idėjos generavimo (*bendramintijimo* fazės) metu buvo išgryninta šio mikrorajono problema – vietos gyventojų ir uosto infrastruktūros bei jūreivių (per metus jų uoste apsilankydavo per 300 000) atskirtis. Nors 3000 metų kultūros istorijoje venecijiečių tapatybė buvo neatsiejama nuo atviros jūros ir jūreivystės, XX a. gyvenamieji rajonai fiziškai buvo užblokuoti nuo priėjimo prie jūros dideliais pramoniniais ir logistiniais statiniais. Kita vertus, laikinai uoste prisišvartavę įvairių tautybių jūreiviai neturėjo jokios galimybės integracijai į vietos bendruomenės gyvenimą ar socialines paslaugas – kavines, kirpyklas, ligonines, banką ir pan. Tad ištis, konstatavo tyrėjai, egzistavo su skirtingi (atskirti) miestai viename mieste, o abiejų pusių atvėrimas viena kitai pasitarnautų kultūrinei ir socialinei gerovei. Veiksmas (trečia fazė), kurio ėmėsi grupės nariai, buvo ne pelno siekiančios organizacijos, vienijančios vietos jaunimą ir uosto administracinius vienetus, įsteigimas. Organizacija siekė sudaryti fizinę sąlygą jūreiviams patekti iš uosto

į miestą ir naudotis įvairiomis paslaugomis. Nors organizacija minėtos bienalės metu uosto teritorijoje surengė kultūrinę programą, inicijavo prieigų prie jūros atvėrimą, tačiau infrastruktūros uždaviniai buvo per dideli savanoryste grįstai komandai, tad imta ieškoti jau egzistuojančių struktūrų ir institucijų, su kuriomis kartu pavyko įgyvendinti ne tik transporto (specialiųjų viešojo transporto maršrutų, jūreivius gabenančių į miestą ir atgal), viešojo maitinimo ir pramogų paslaugų, bet ir įstatymų pakeitimus, pagal kuriuos jūreiviai pripažinti socialine mažuma (prieš tai minėtas trečdalis milijono žmonių nebuvo apibrėžti įstatymuose, lyg neegzistuoję, todėl negalėjo integruotis). Po kelerių metų „Artway of Thinking“ komandos nariai paliko įsteigtą organizacijų tarybas ir pareigas jose, perleisdami integracinį procesą vietos aktyvistų iniciatyvoms, kultūrinių ir socialinės integracijos projektų veikloms.

VIETOS IR VIETOS EKSPERTŲ REIKŠMĖ PAGAL JEANNE VAN HEESWIJK

Jeanne van Heeswijk (Nyderlandai), apdovanota pagrindiniais prizais, skirtais bendruomeninių menų praktikams²⁰, savo kūrybine veikla kelia ir siekia atsakyti į klausimus: kaip paversti bendruomenės veiksmus pastoviais, o ne tik palaikomais vyriausybės ar savivaldybės dotacijų; kaip galima savo įgūdžius, žinias ir gebėjimus nukreipti į bendruomenės vystymą; kaip reaguoti ir veikti greitų globalizacijos pokyčių akivaizdoje, kai nė vienas jų nevyksta teisinga kryptimi; kaip pasiekti, kad galėtume kartu įsivaizduoti kitokią kasdienę aplinką ir naujas saviorganizacijos formas²¹. Menininkei svarbiau ne metodas, o konkreti vieta, su kuria ji sieja didžiausius iššūkius ir lūkesčius. „Mano meninė praktika nėra darbas su bendruomene, ir aš labai priešinuosi darbui, kurio rezultatai nustatomi iš anksto. Man įdomu tapatintis su grupe, kurią vadinu vietos ekspertais, o ne dirbti su iš anksto apibrėžtomis tikslinėmis grupėmis“, – teigė menininkė viešoje paskaitoje Kaune²². Vietos ekspertais menininkė vadina gyventojus, dirbančius toje vietovėje ar reguliariai besilankančius dėl tam tikros infrastruktūros. Jie geriausiai žino vietos specifiką, poreikius, trūkumus, trukdžius. Tačiau komandoje reikalingi ir išorės ekspertai – profesionalai, kurie turi žinių

ir priemonių vienoms ar kitoms problemoms identifikuoti ir spręsti. Heeswijk įsitikinusi, kad menininkai ir aktyvistai turi suteikti bendruomenėms galimybę patiems kurti savo ateitį, o ne laukti kieno nors „didžiojo plano“, skirto miestui ir aplinkai. Menininkas turi atrasti būdus padėti bendruomenėms mokytis kolektyviai prisiimti atsakomybę už vietą, kurioje gyvena ir dirba. Jos kūrybinis metodas daugiau įtraukia ne komandos narius (menininkus ir aktyvistus), kaip „Artway of Thinking“ metodikos atveju, bet vietos bendruomenę nuo pat pirmųjų projekto etapų. Pakviesta dirbti tam tikroje vietovėje, Heeswijk gali inicijuoti projektą be iš anksto numatytos komandos, kurią (būtinai) formuoja iš vietos žmonių bei organizacijų, nes pagrindiniais ekspertais laiko ne save ar kitus profesionalus, bet vietinius gyventojus. Dažnai ilgalaikiam projektui Heeswijk įkuria stovyklą („štabą“) neveikiančioje parduotuvėje, bare, stotelėje – vietoje, į kurią su vis naujomis idėjomis, užduotimis ir naudingais žmonėmis sugrįžta jos kalbinti vietos ekspertai. Kurdama situacijas viešosiose erdvėse, ji stengiasi išprovokuoti bendravimą ir sąveikas tarp vietos žmonių, praeivių, renginio dalyvių. Provokacijomis galima laikyti tokius skirtingus veiksmus kaip kalbėjimą su medžiais, madų demonstravimą gatvėse, duonos kepimą. Visus vyksmus sieja siekis sukurti galimybes naujiems susidūrimams ir dialogui, kurie galiausiai yra sumaniai ir subtiliai nukreipiami vietos žmonių poreikiams, troškimams ir siekiniams įgyvendinti. Jos darbas su kiekviena bendruomene trunka kelerius, kartais 5–6 metus (ji apsistoja vietovėje kuriam laikui, o vėliau reguliariai grįžta), nes menininkei svarbu suvokti situaciją iš vidaus, įsiklausyti į daugybę nuomonių, padėti atrasti būdus, ryšius ir kompetencijas, reikalingas kiekvienos konkrečios bendruomenės poreikiui įvardyti, iširti ir patenkinti.

Teikdama praktines rekomendacijas, Heeswijk pastebi, kad bendruomenės motyvaciją ir tikslingas veiklas skatina bendras kūrybinis procesas, ypač bendros gamybos formos, kuriomis skleidžiasi atskirų individų kūrybiškumas. Pavyzdžiui, Roterdame, kur menininkė pradėjo savo veiklą XX a. dešimtajame dešimtmetyje, jos iniciatyva juodaodžių emigrantų mikrorajonuose įkurti ir iki šiol

veikia maisto (turgus) ir aprangos (siuvimo) verslai, ne tik padedantys užtikrinti finansinį emigrančių moterų stabilumą, bet ir socialinę integraciją per valstybinės kalbos mokymąsi ir bendradarbiavimą.

„Visuose savo projektuose aš laikausi nekeičiamos sąlygos: kartu sukurti [*co-produce*] pokyčius, kartu sukurti aplinką. Todėl būtina kartu dirbti, mokytis ir tiesiog leisti laiką kartu“²³, – apibūdina savo metodiką Heeswijk. Ji mano, kad projektai privalo būti skirti ir orientuoti konkrečiai vietai, konkrečiam kontekstui ir konkretiems žmonėms. Panašu, kad menininkė netiki egzistuojančių socialinių konstrukto tvarumu žmogui, jos tekstuose dažnai akcentuojamas valdžios institucijų ir gyventojų (bendruomenės narių) nesusikalbėjimas, skirtingos prieigos prie problemos. Menininkė kritikuoja biurokratinę visuomenės sanklodą ir nuolat skatina ieškoti naujų, dovanos ekonomika, „mainų tinklais“ bei bendra gamyba grįstų bendruomeninių sanglaudos formų. Teoriniu požiūriu ji yra ideologė, turinti radikalių visuomenės „perkrovimo“ vizijų, tačiau kūrybinėje praktikoje taikanti vienintelį principą – pasitikėjimą iniciatyvomis „iš apačios“, veiksmais, kylančiais pačioje bendruomenėje ir motyvuotais jų poreikiu. Anot Heeswijk, kultūros gamyba turi būti susijusi su vieta, o ne su tiksline grupe²⁴. Kultūros veiklas konkrečioje bendruomenėje ji prilygina žemės kultivavimui, atkreipdama dėmesį į bendrą šių žodžių šakninę kilmę (angl. *cultivate*, *culture*). Tad darbas su bendruomene, panašiai kaip žemdirbystė, yra ilgalaikis, sunkiai prognozuojamas, kiekvieną sezoną kitokius rezultatus sukuriantis procesas.

**JEANNE VAN HEESWIJK PROJEKTAS
„2UP 2DOWN / HOMEBAKED“
(ANFILDO RAJONAS, LIVERPULIS)**

Liverpulio (Liverpool) bienalės kvietimu 2009 m. Heeswijk inicijavo projektą (tebevykstantį iki šiol) ištuštėjusiame, tiksliau – regeneracijos (perstatymo) ištuštintame Anfildo (Anfield) gyvenamajame kvartale šiauriniame Liverpulyje, netoli futbolo aikštynų. Nors kotedžų būklė dar buvo neblogo (anot žurnalistų, jeigu pastatai stovėtų Londone, kainuotų milijonines sumas²⁵), tačiau vizualiai neatitiko miesto vizijos ir urbanistinio perplanavimo perspektyvų šiame rajone sukurti prabangų kvartalą.

Tad kai kurie pastatai stovėjo užkaltais langais, kitus kasdien griovė buldozeriai. Kvartalo bendruomenė buvo negrįžtamai suardyta, buvusiems gyventojams sumokant rinkos vertės kompensacijas, už kurias naujųjų prabangių būstų čia (daugeliu atvejų – gimtinėje) jie nebeįsigis. Smulkieji verslai ir socialinės sferos paslaugų tiekėjai (bažnyčios, klubai, bibliotekos) priversti užsidaryti be jokių kompensacijų. Keletas gatvelių vis dar liko apgyvendintos, tad jų gyventojai užsitęsusiame regeneracijos procese pasijuto lyg gyventų dykvietėje ir socialine, ir kultūros prasme. Heeswijk viename iš ištuštintų namų įkūrė „stovyklą“, kur prie arbatos ir kavos keletą mėnesių bendravo su vietos gyventojais. Projektas „2Up 2Down“ funkcionavo kaip platforma vietos gyventojams patiems „imti iniciatyvą į savo rankas“ ir sukurti realų fizinį savo gyvenamojo rajono pokytį. Įvairaus amžiaus ir pomėgių savanoriai skyrė laiką ir energiją šiam ilgalaikiam projektui generuoti. Tarpdisciplininiai ekspertai, šiuo atveju architektų grupė URBED, padėjo bendruomenei permodeliuoti tuščią apleistą pastatą, pritaikant jį bendruomenės reikmėms ir sukuriant pozityvią alternatyvą pastarųjų dešimtmečių regeneracijos projektams, paremtiems griovimu ir valymu (valymas susijęs su vietos gyventojų „išrovimu“ iš savo vietos). Pačių gyventojų iniciatyva patalpos buvo renovuotos, įkuriant kepyklėlę, dirbančią nuo ankstyvo ryto, čia žmonės galėjo nusipirkti šviežių bandelių į namus ar užkąsti kartu. Kepimo krosniai įsigyti lėšos rinktos per finansavimo internetu *Kickstarter* platformą. Projekto eigoje įkurtos kelios darbo vietos. Šalia kepyklėlės paslaugų pastate įrengtos socialinėms reikmėms skirtos erdvės, tad jis tapo ir kvartalo kultūros centru, kuriame 2009–2011 m. veikė Liverpulio bienalės renginiai, pačių kvartalo gyventojų kūrybinės iniciatyvos. Bienalės metu į rajoną ir naująjį jo kultūros židinį buvo organizuojami specialūs maršrutai, žmonės buvo vežiojami po griaujamus kvartalus, jų gidai buvo buvę kvartalų gyventojai, pasakoję vaikystės prisiminimus, savos tapatybės, neatskiriamos su šia vieta, formavimo istorijas, kurias su žeme sulygina miesto planavimo architektai. Projekte išryškėjo Heeswijk kūrybinėje praktikoje akcentuojama pilietiškumo iniciatyvų, teisės pačiam kurti savo aplinką ir spręsti

jos likimą perspektyva. Šiuo metu patys vietos gyventojai įkūrę bendriją disponuoja vieta, tapusia simboliu miestiečių valios išreiškimo ir atsakomybės prisiėmimo simboliu. Heeswijk, kaip ir kituose inicijuotuose projektuose, sugrįžta į bendruomenes tik tuomet, jei yra kviečiama konsultacijoms.

VIEŠUMO PATIRTYS „DRAUGIŠKOS ZONOS“ PROJEKTE

Edmundas Carrollas ir Vita Gelūnienė 2008 m. Kaune inicijavę tęstinį „Draugiškos zonos“ projektą iki 2014 m. jau įgyvendino penkis projekto ciklus. Tai iki šiol bene vienintelis Lietuvoje menininkų kuratorių duetas, kuris dirba su bendruomenėmis dialoginės estetikos principais, gilindamiesi į tarptautines praktikas, patys dalyvaudami tarptautiniuose projektuose, seminaruose, mokymuose, konsultuodamiesi ir konsultuodami, dalyvaudami bendruomeninių menų tyrimuose. Carrollas yra Airijoje mokslus baigęs ir kūrybinę karjerą pradėjęs filosofijos mokslų daktaras, kurį laiką koordinavęs bendruomeninius menus ir viešojo meno projektus „City Arts“ organizacijoje Dubline. Gelūnienė – menininkė, VDA Kauno dailės fakulteto docentė, Tekstilės katedros vedėja (2011–2014), Kauno bienalės vadovė (2005–2008). Tad ne atsitiktinai projektas inicijuotas Kauno bienalės, kuri gimė ir vystėsi kaip tarptautinė šiuolaikinės tekstilės paroda, kontekste, jos sklaidos kanalais buvo palaikomas ir viešinamas. Savo radikalų posūkį bendruomeninių veiklų link, Gelūnienė reflektuoja kaip institucinę kritiką. Apsisprendimą ir pagrindinę motyvaciją (turėti gyvą santykį su atsakovu) Gelūnienė pagrindžia taip:

Ne kartą esu pasisakiusi apie tai, kad muziejai ir galerijos dažnai engia menininkes ir menininkus ne tik jų sąskaita didindami savo kapitalą ir nemokėdami honorarų, bet ir reikalaudami iš jų mokesčių už patalpų nuomą, už dalyvavimą parodose, už savo darbų transportavimą, draudimą, parodos viešinimą, ir dar daugiau – už dalyvavimą konkursuose, į kurių finalines atrankas galima ir nepatekti. Visai natūralu, jei šiose menui skirtose įstaigose parodą aplanko vos keletas žiūrovų,

kurie pirkti meno kūrinių nei neketina. Tai kam dirba menininkai ir menininkės ir su kuo jie ir jos siekia savo kūriniais užmegzti ryšį? Kai atsakiau sau į šiuos klausimus, tuomet ir atsisakiau studijinės kūrybinės praktikos. Dabar pirmenybę kūryboje skiriu **aplinkos refleksijai bei dialogams su kitais. Tai nėra bendruomeninis menas, tai – vieta, jos specifika ir žmonių santykiais paremtas menas** (jei kam labiau patinka, galima tai vadinti ir darbu ar veikla, bet priešingai nei kitos veiklos ir darbai, Lietuvoje už šį darbą atlygis yra gaunamas tik iš projektinių lėšų [paryškinimas – str. autorės]).²⁶

Penkiose projekto dalyse kūrėjai išbandė skirtingus veiklos metodus, tikslino projekto siekius ir viziją. Nuo pat pirmojo 2008–2009 m. sandūroje Kauno viešosiose erdvėse pristatyto projekto menininkai deklaravo, jog projekte siekia analizuoti menininko ir miesto santykį, viešumo patirtis mieste. Pirmajame projekte miesto vaizdo ekranuose specialiomis valandomis ir tarpuose tarp reklamų buvo transliuojami menininkų Ingos Likšaitės, Auksės Petruilienės ir Dariaus Petrulio, Eglės Gandos Bogdanielės (bendraautorai Aleksas Gailieša ir Audrius Lašas) trumpametražiai animuoto vaizdo filmai. Poetiško, humoristinio, metaforinio turinio kūriniai rezonavo su reklaminiais ekranų šaukiniais, stiprino miesto, kaip gilesnės (ne tik vartojimo) būties vietos, suvokimą²⁷. „Draugiškos zonos autobusas“ vežiojo užsiregistravusius miestiečius specialiais naktiniais maršrutais po Kauno miestą, sustodamas prie reklaminiuose ekranuose rodomų meno kūrinių. Dvi valandas trukusiuose pasivažinėjimuose po Kauną meno dalyviai galėjo pasiklausyti menotyrininkų ir menininkų komentarų apie meną bei jo kūrimo procesą, diskutuoti apie miesto viešąsias erdves ir jų kuriamą (sukurtą) santykį su kiekvienu miesto gyventoju – ar kaip su svečiu, prašalaičiu, ar tų erdvių teisėtu turėtoju ir naudotoju.

Jau antrajam „Draugiškos zonos“ projektui 2009 m. Gelūnienė ir Carrollas pasikvietė olandų menininkę Heeswijk, iš šios partnerystės tikėdamiesi ne tik meno projekto kokybės, bet ir metodologinių praktikų gilinimo naudos. Kadangi, kaip jau minėjome

ankstesniame poskyryje, Heeswijk aktualizuoja konkrečią vietą, projektui įgyvendinti buvo ieškoma vieša, praityje gyvybinga, o šiuo metu apleista, tapatumą praradusi miesto vieta, kurios atmintis galėtų būti sužadinta per menines praktikas. Tokia vieta tapo senamiestyje netoli Kauno pilies esanti autobusų stotelė, sovietmečiu – užmiesčio autobusų stotis. 2009 m. stotelės infrastruktūra buvo avarinio lygio, pastogė aptverta apsaugine *stop* juosta, aikštelė duobėta, suoleliai sulūžę. Tačiau stotelės teritorijoje „klestėjo“ alaus baras-užeiga, kebabinė, viešas tualetas, spaudos kioskas. Tai buvo stotelės bendruomenė (vairuotojus, keleivius, vietos girtuoklius) vienijantys taškai. Heeswijk kartu su projekto partneriu aplinkovaizdžio architektu Marceliu van der Meijsu atvyko į Kauną. Pavasarinio vizito metu „prisijaukino“ vietos bendruomenę, laiką leisdamas stotelės bare ir stotelėje. Menininkė rinko į užmiestį viešuoju transportu vis dar keliaujančiųjų prisiminimus apie jų gyvenimo įvykius, pažintis šioje vietoje, buvo susitikusi su miesto valdžia, susipažino su aplinkinių įstaigų, restoranų, galerijų personalu, kartu generavo ir atmintį apie vietą, ir jos ateities vizijas. Iš surinktų istorijų menininkė sukompiliavo 14-os dalių performansą „Belaukiant sugrįžimo“, kurio atlikėjais ir filmo aktoriais tų pačių metų rudenį tapo vietos bendruomenės nariai. Filmas kitą pavasarį su Heeswijk komentaru pristatytas VDU salėje, parodytas stoties teritorijoje dideliame lauko ekrane, taip pat 2010–2011 m. demonstruotas keliuose kino festivaliuose²⁸. Prie projekto kūrybiškai prisijungė virš 50 įvairių profesijų ir visuomenės sluoksnių žmonių (menininkė ypatingą dėmesį skyrė socialinės skirties eliminavimui, nes minėtoji vieta tuo metu buvo „marginalų“ teritorija). Performansuose vaidino ir dalyvavo 27 žmonės, stebėjo ir buvo į juos įtraukti tą dieną stotyje dirbę vairuotojai bei keleiviai (apie 200 žmonių). 2011 m. stoties teritorija buvo sutvarkyta Kauno miesto savivaldybės (pašalinti pavojingi statiniai, atnaujinti suoliukai).

VITOS GELŪNIENĖS IR EDMUNDO CARROLLO PROJEKTAS „DRAUGIŠKA ZONA“ (ŠANČIAI, KAUNAS)

Nuo 2011 m. „Draugiškos zonos“ projekto veiklos apsisistojo vienoje vietoje – Šančių mikrorajone

Kaune. Iki 2014 m. pabaigos čia įgyvendintos trys projekto laidos (3–5), kurios nuosekliai pratęsia vieną kitą. Pirmajame Šančių projekto etape – konteksto tyrimuose – šiame mikrorajone gyvenantys kuratoriai organizavo kūrybines dirbtuves kartu su įvairių sričių profesionalais – menininkais, sociologais, architektais, istorikais, o dirbtuvėms vadovauti buvo pakviesta menininkų grupė „Vagabond Reviews“ (Airija), kurią 2007 m. įkūrė menininkė bei mokslininkė Ailbhe Murphy ir nepriklausomas rašytojas bei mokslininkas Ciaranas Smyth'as²⁹. Pirmą kartą projekto pavadinimas „Draugiška zona“ tapo platesnio projekto „Miesto tyrimai: viešumo patirtys“ paantrašte. Šiame etape projekto iniciatoriai siekė išsiaiškinti viešumo sąlygas ir atverti galimybes menininkams ir kultūros aktyvistams stiprinti jų gebėjimus dirbti viešumoje. Klausimai, kuriuos kartu su airių aktyvistais kėlė organizatoriai, buvo tokie: ar galima vėl sukurti kultūros ir viešumo ryšį, taikant privataus gyvenimo perkėlimo į viešąją erdvę taktiką; ar viešasis menas teikia galimybes perkurti institucines kultūros vartojimo formas ir meninio švietimo modelius; kaip atrodytų naujos architektūrinės, kultūrinės ir pedagoginės miesto erdvės projektas; ar kultūrinės praktikos formomis galima atgaivinti agoros, kaip priemonės kalbėti ir būti viešumoje, idėją³⁰. Tarpdisciplininė aštuonių profesionalų komanda³¹ dalyvavo keturių dienų intensyviose kūrybinėse praktinėse meno dirbtuvėse, kuriose per lauko tyrimus (rajo gyventojų lankymą, pokalbius gatvėse, stebėjimą) bandė atskleisti šiam rajonui būdingas viešumo tipologijas. Projekto bazė (arba „stovykla“) įsikūrė viename iš rajono privačių namų (kuratorių namuose): iš ten buvo vykdomos tiriamosios ekspedicijos po vietines gatves ir gatveles, vyko dalijimasis sukauptomis žiniomis ir žmonių pasakojimais, medžiagos analizė, jos katalogizavimas, apdorojimas vizualiai. Paskutinę projekto dieną (2011 m. lapkričio 26 d.) Šančių gyventojai (su kuriais buvo bendrauta) buvo kviečiami į „Atvirą priėmimą“ tyrėjų bazėje – namuose. Nors vietos gyventojų lankytojų tądien nebuvo gausu (atvirą renginį aplankė daugiausia Kauno kultūros lauko atstovai), bet projekto dalyviai tyrėjai jautėsi praktiškai išbandę šiuo metu Lietuvoje gan retus lauko tyrimus, pasisėmę patirties bendruomeninių veiklų ir aktyvizmo praktikoje.



Projektas „Draugiška zona 5“. „Kopūstų lauko“ teritorijos tyrimai, 2014. Kuratoriai: Vita Gelūnienė, Edmundas Carrollas. Nuotraukos organizatorių

Su mažais pakeitimais ši tyrėjų komanda pasiliko dirbti ir 4-ajame „Draugiškos zonos“ projekte, kuris įsiliejo į tarptautinį, po Jungtinę Karalystę, Airiją, Nyderlandus ir Lietuvą keliaujantį miesto viešųjų patirčių tyrimų projektą, organizuotą 2012–2013 m., kurį finansavo Europos sąjungos programa „Kultūra 2007–2013“. Projekto ekspertai, tarp jų greta „Vagabond Reviews“ narių buvo ir Heeswijk (Nyderlandai), Jacob (JAV), Susanne Bosch (Vokietija), Fiona Woods, Niallas Crowley, Ailbhe Murphy, Ciaranas Smyth'as, Niallas O'Baillias ir Johnas Mulloy (Airija), Fernando Marques Penteado (Brazilija–Portugalija), Nomeda ir Gediminas Urbonai (Lietuva–JAV), Gelūnienė (Lietuva) ir Carrollis (Airija–Lietuva). Tyrimais ir veiklomis siekta atkreipti dėmesį į nedidelių, parašėse atsidūrusių, miesto bendruomenių kultūras, nustatyti bendruomenių kultūros sklaidos ir prieinamumo problemas, iš naujo įvertinti kultūros institucijų funkcijas, atkreipti dėmesį į nematerialią ir nesaugomą šių bendruomenių kultūrą keturiose Europos šalyse. Kiekvienoje šalių jie pasitelkė tarpdisciplinines vietos profesionalų tyrėjų komandas. Kaune (Šančiuose) su tyrėjais dirbo menininkės Aukšė Petrulienė, Jūratė Jarulytė ir Monika Žaltauskaitė Grašienė, miesto teoretikai ir kultūros aktyvistai Kotryna Valiukevičiūtė, Arnoldas Stramskas, Viktorija Rusinaitė, Dionizas Bajarūnas ir Gediminas Banaitis (Skrandis). Pavasarį atlikę informacijos kaupimo ir apdorojimo darbus, tyrėjai birželio pabaigoje viešame trijų dienų renginyje, vykusiame pripūstame name Šančių centrinėje gatvėje, pristatė projekto raidos etapus ir rezultatus. Aukšė Petrulienė ir Darius Petrus, dirbę su „Tėvo namų“ bendruomene, atliko „Psilikono teatro“ spektaklį *Šančių lapė pasikorė*, kurio fabulą sukūrė grįžusieji iš įkalinimo namų. Žaltauskaitė Grašienė kartu su paaugliais, Šančių pradinės mokyklos mokiniais ir pagyvenusios moters veiklos centro „Juozapinė“ narėmis, Juozapavičiaus ir Liepojos gatvių sankirtoje užveisė bendruomenės daržą, kuriame pasodino pomidorų, moliūgų, agurkų, serbentų, rabarbarų ir darželio gėlių (tokio mišraus daržo principas pasirinktas pagal Šančių gyventojų daržininkystės tradicijas). Sodinukus atsinešė patys darželio sodintojai. Jūratė Jarulytė kartu su Šančių vidurinės

mokyklos vaikais bei Neigaliojo jaunimo užimtumo centro nariais įgyvendino tris grafičio projektus: karvytėmis papuošė Šančių sporto maniežo sieną, Neigaliojo jaunimo užimtumo centro kiemelio sieną ir vieną jaunosios grafičio menininkės privatų kiemelį Juozapavičiaus prospekte³². Kiti tyrėjai fotografavo unikalią medinę daugiabutę Šančių gyvenamųjų namų architektūrą ir pristatė parodą pripučiamoje palapinėje, rengė ekskursijas po Šančių mikrorajoną, kūrė atminties žaidimus, organizavo diskusijas palapinėje, į kurią buvo pakviesti seniūnijos, savivaldybės, parapijos, bendruomenių centrų atstovai, žurnalistai. Diskusijos ir šančiečių pasirodymas pripučiamame name buvo reikšmingas faktorius, leidęs vietos gyventojams pajusti savo reikšmę ir potencialą kaupiant, pasakojant, saugant, interpretuojant savo vietos istoriją. Žmonės dalijosi prisiminimais ir konkrečiais rajono regeneracijos ir rekreacijos pasiūlymais. Trijų dienų vieša projekto programa³³ atskleidžia, kiek daug vietos gyventojų, darbuotojų ar tarnautojų buvo įtraukti į Šančių renginius. Išsamiai tyrėjų projektų pobūdį analizuojanti Linara Dovydaitytė pastebi ir tai, kad vietos spauda tik perspausdino spaudos žinutes ir niekaip nereflektavo bendradarbiavimo veiklų, taip reikšmingų šiam projektui³⁴. Projekto trūkumu (jau vidiniu) ji įvardija viešo renginio metu išryškėjusią klasinę skirtį, nes prie diskusijų stalių dominavo ekspertai, tarnautojai, žinovai, jie bendravo anglų kalba, taip sukurdami ne visiems vietos gyventojams, atsitiktiniams praeiviams draugišką klimatą. Be abejonės, stipriosios projekto pusės – suintensyvintas bendruomeniškumas, inicijuotos bendros veiklos, aplinkos tvarkymas, istorijos kaupimas, pasakojimas, atgaivinimas.

2014 m. „Draugiškos zonos 5“ projektas buvo tęsiamas vietos tyrėjų ir ekspertų. Kūrybinė menininkų ir aktyvistų komanda (tyrimus ir veiklą pageidavo tęsti beveik visi tyrėjai) po ilgų diskusijų nusprendė siaurinti veiklos lauką ir sutelkti dėmesį į „Kopūstų teritoriją“ Šančiuose. 2014 m. liepos ir rugsėjo mėnesiais Kaune, Žemuočiuose Šančiuose, praėjime tarp Juozapavičiaus prospekto ir Suomų gatvės tris kartus įsikūrė stovyklavietė su pripučiamu baltu namu „Draugiška zona“. Šiuo veiksmu kūrybinė projekto grupė siekė suaktyvinti dėmesį pamirštai

ir apleistai XIX a. įkurtai kareivinių teritorijai (dėl ten buvusių carinės kariuomenės poreikiams pastatytų raugintų kopūstų sandėlių iki šiol žaismingai vadinamą „Kopūstų teritorija“), atskleisti šios vietos galimybes, užmezgti ryšius su vietiniais žmonėmis ir sustiprinti jų indėlį į savo aplinkos kūrimą. Projekto kuratoriai teigia, jog dar nepriartėjo prie bendruomenės (netgi neigia bendruomenės, kaip realaus konstrukto, sampratą), tad šiuo etapu koncentruojasi į konkrečią vietą, kurioje gyvena žmonės, ieško, kuo ta vieta ypatinga, kokios yra jos problemos. Anot Gelūnienės, kiti žmonės, kurie taip pat domisi tomis pačiomis vietomis, jungiasi, veikia ar tiesiog būna kartu, dalijasi patirtimi – tokiu būdu formuojasi komanda³⁵. Šiuo projektu tyrėjai (Žaltauskaitė Grašienė, Valiukevičiūtė, Stramskas, Rusinaitė, Petrulis, Petrulienė, Gelūnienė, Carrollas, Bajarūnas ir Arvydas Liorančas) siekė ne tiek konkretaus fizinio rezultato (nemažai prisidėjo tvarkant itin apleistą, šiukšlėmis užverstą vietovę), kiek pažvelgti į buvimo viešumoje patirčių ypatumus ir nustatyti jų teikiamas galimybes, vystant bendradarbiavimo taktikas dalyvavimu grįstoje kultūrinėje praktikoje³⁶. Kūrybinės grupės veikla kiekvieną kartą išskleidžiant palapinę skirtingais lygiais įtraukė vietos gyventojus į meninį procesą ir dialogą: pirmą kartą (2014 m. birželį) be jokios išankstinės reklamos pasistatę laikiną pripučiamą namą tyrėjai mezgė kontaktus su tiesioginiais vietos naudotojais – „vietos ekspertais“ (pagal Heeswijk), nustatydami, kurių gatvių gyventojai kasdien kerta šią teritoriją, norėdami pasiekti pagrindinę mikrorajono gatvę, polikliniką ar parduotuvę, kokio amžiaus vaikai žaidžia užteršto dirvožemio duobėje (XX a. pabaigoje daugiabučio pamatams iškasta duobė taip ir liko neužpildyta po to, kai buvo nustatytas pavojingas teršalų kiekis, o namo statybos nutrauktos), kas atveža čia išmesti šiukšles, senus drabužius, o kas žino, kurioje vietoje tokių rasti, kur paaugliai rengia pasimatymus ir panašiai. Antrą kartą pripūstame name rugpjūčio mėnesį menininkai ir tyrėjai jau pasiūlė vietos gyventojams ir praeiviams bendros veiklos viziją planuojant teritorijos regeneraciją. Valiukevičiūtė ir Stramskas pasiūlė interaktyvaus „Gėlių saliono“ paslaugas (vietos pievoje skintų gėlių ir erškėčių puokštes su pristatymu į namus

pasirinktu adresu Šančiuose), „Monumento šiukšlėms“ kūrimą (tapant ant gelžbetonio blokų), teritorijos planavimo kūrybines dirbtuves, kuriose daugiausia vaikai paišė įsivaizduojamą parką, žaidimų aikšteles ir dviračių takus dabartinėje šiukšlyno zonoje, Petrulių „Kopūstgalvio cirko“ animuotą spektaklį, projektuotą viename kopūstų sandėlyje, kupiname šiukšlių. Trečiajame projekto ture rugsėjo mėnesį dominavo performatyvios ir diskursyvos praktikos. Žaltauskaitė Grašienė pakvietė į „Šančturo“ ekskursiją, kurios metu karnavališkai „išpuoštus“ susirinkusiuosius vedžiojo po kelių hektarų teritoriją, pasakodama istorijas, surinktas iš vietos žmonių. Rusinaitės ir Bajarūno stalo žaidimas „Vieną kartą Šančiuose“ įtraukė į bendrų pasakojimų kūrimą skirtingų kartų atstovus, o Gelūnienės ir Carrollo rengtų pokalbių, filmų peržiūrų ir diskusijų metu buvo siekiama atskleisti su teritorija susijusius vietinių žmonių poreikius ir vizijas, svarstyta, kaip apleistos Šančių erdvės gali vėl tapti naudingos žmonėms.

Pasibaigus *veiksmo* viešojoje erdvėje fazėms, Gelūnienė ir Carrollas ėmėsi *integracijos* uždavinių – inicijavo juridinės Šančių bendruomenės įkūrimą. Kartu su vietos žmonėmis apmaščius „Kopūstų teritorijos“ ypatumus ir lokaciją, nuspręsta šioje vietoje kurti poilsio ir sporto parką. 2014 m. pabaigoje užsakyti dirvožemio taršos tyrimai, rengtos paraiškos konkreitiems tvarkybos darbams. „Draugiškos zonos“ projektas tęsiamas, aktyvuojant vietos žmonių bendruomeniškumą.

IŠVADOS

Apibendrinant Šančių mikrorajone įgyvendinamą projektą, o taip pat ir kitus čia aptartus projektus, galime išvelgti ryškų dialoginės estetikos, besiremiančios etine prieiga prie vietos gyventojų ir jiems rūpimų klausimų, kūrybinę praktiką. Vita Gelūnienė ir Edmundas Carrollas, bendradarbiaudami su žymiais bendruomeninių ir socialinių menų ekspertais, siekia taikyti šiam metui aktualius kūrybos metodus – „Artway of Thinking“ *Bendros kūrybos* diagramoje išskleista keturių etapų veiklos schema, kurioje pradedama nuo komandos narių savižinos ir vietos bei funkcijų kolektyvinėje praktikoje

paskirstymu, vėliau tiriamas ir stebimas kontekstas (vieta), tuomet generuojamos idėjos, veikiama, integruojami veiklos rezultatai. Menininkai taip pat naudoja iš Jeanne van Heeswijk praktikos atėjusį „štabo“ principą, viešojo meno projektuose sukurdami konkrečią susitikimo ir dialogo praktikų vietą (namus arba pripučiamą palapinę).

Projekte pastebimi šie privalumai, turintys ir turėsiantys teigiamos įtakos bendruomeninei veiklai. Pirma, tai projekto ilgalaikiškumas. Menininkai nejaučia spaudimo sukurti konkretų produktą per tam tikrą laiko periodą – jie tyrinėja ir ieško būdų realioms vietos ir santykių bendruomenėje pasikeitimams. Antras privalumas, kurio neturi italų ar olandų menininkai, aptarti šiame tekste, tai kūratorių rezidavimas teritorijoje, kurioje jie kūrybiškai veikia. Ilgametis „Draugiškos zonos“ projektas, susijęs su vienu mikrorajonu, leidžia išbandyti įvairius kūrybinius viešojo meno metodus, sukuria pasitikėjimo atmosferą tarp vietos gyventojų ir jų teritorijoje veikiančių meno aktyvistų. Tyrimo, stebėjimo procesas tampa nuolatine tyrėjų komandos užduotimi ir gyvenimo būdu.

Projekto kūrėjai, be abejonės, susiduria ir su sunkumais bei iššūkiais. Vienas jų – vietos bendruomenės nariai yra gana pasyvūs konkrečioms veiksmams. Dažniausia jie norėtų, kad kažkas sutvarkytų jų aplinką, bet nenori to imtis patys. Menininkų iniciatyvos aplinkos kūrimui (kaip parodė 2013 m. bendruomeninis daržas, kurio augalų vietos gyventojai nelaistė, nes jiems daržas nepatiko) nėra adaptuojamos. Reikia pastebėti, jog Lietuvoje, kaip ir daugelyje posovietinių šalių, bendruomeniškumas ir kolektyvinės praktikos dėl patirtos skausmingos priverstinės kolektyvizacijos ir dvigubų standartų pasaulėvokos iki šiol vertinamos labai atsargiai. Lietuvoje ypač vyresnėje kartoje vyraujanti nuomonė, kad „nuo manęs niekas nepriklauso“, „kažkas kitas turi padaryti sprendimus“, turi įtakos ir meno praktikoms neinstitucinėse erdvėse. Žmonės menininkų iniciatyvas vertina gan įtariai, nelaiko jų „savomis“, pasyviai įsijungia į konkrečius fizinės kaitos darbus (pavyzdžiui, menininkams siūlo vietoj „bereikalingų“ diskusijų organizuoti talkas, t. y. jiems sutvarkyti aplinką, kurią daugybę metų patys teršia).

Didžiausiu iššūkiu su bendruomenėmis dirbantiems menininkams (taip pat ir „Draugiškos zonos“ komandai) Lietuvoje galėčiau įvardyti komunikaciją ir su išore (spauda, meno ir kultūros periodika), ir su vietos bendruomene. Abiem atvejais toks veiklos modelis nėra suprantamas kaip savaiminis. Socialinė menininko veikla nėra menas tradicine prasme, nėra socialinė rūpyba, tad, neturėdami „įrankių“ vertinimui, žiniasklaidos apžvalgininkai gali tik perspausdinti projekto organizatorių pranešimus spaudai, neanalizuodami paties vyksmo. Iš „Draugiškos zonos“ pastarųjų metų viešų renginių dalyvių sudėties galima pastebėti, kad auditorija yra pasidalijusi į vietos bendruomenę ir Kauno miesto kultūrininkus, kurie iš kultūrinio smalsumo, įpročio ir pasitikėjimo menininkais aktyviai stebi procesus Šančiuose. Kai kuriuose renginiuose kultūrininkų, kuriems organizatorių kondensuotai pateikiama informacija yra suvoktina dėl specifinės terminijos įvaldymo, dalyvauja daugiau nei vietos žmonių. Bendruomenei, ypač tokių specifinių vietų, reikalingi paprastesni informacijos, uždavinių formulavimo, bendravimo būdai – tokios paskirties projektams būtina komunikacinė reforma, supaprastinimas. Tad šalia didelių pastangų lavintis bei stiprinti komandos narių tiriamuosius ir praktinius įgūdžius būtinas ir mediatorių vaidmens stiprinimas, galbūt į komandą įtraukiant viešųjų ryšių specialistus.

Nuorodos

- ¹ KESTER, Grant H. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Los Angeles–London: University of California Press, 2004, p. 10.
- ² MICHELKEVIČĖ, Lina. Dalyvavimo estetika: analitinių ir kritinių prieigų paieškos. *Acta Academiae Artium Vilnensis*. 2009, nr. 52, p. 255–265.
- ³ DOVYDAITYTĖ, Linara. Socialinio meno galimybės ir ribos: projekto „Šančiai – draugiška zona“ atvejis. In: *Miesto tyrimai: viešumo patirtys: Esė rinkinys*. Sudarytojai V. Gelūnienė, E. Carroll. Kaunas, 2014.
- ⁴ KESTER, op. cit., p. XVI.
- ⁵ Ibid, p. XVI.
- ⁶ Ibid, p. 12.
- ⁷ KESTER, op. cit., p. XVII.
- ⁸ Ibid, p. XVIII.
- ⁹ Projektas vadinosi „Pagalba nuo narkotikų priklausomoms moterims“ („Intervention to Aid Drug-Addicted

Women“, Shedhalle, Zurich, Switzerland (1994, February–March, 1995, February).

¹⁰ KESTER, p. 3.

¹¹ Ibid, p. 110.

¹² Ibid, p. 111.

¹³ Ibid, p. 120.

¹⁴ JACOB, Mary Jane. Kultūrinių galių paskirtis. In: *Miesto tyrimai: viešumo patirtys*, op. cit., p. 3.

¹⁵ ARTWAY OF THINKING. Co-creation Methodology [interaktyvus]. Prieiga per internetą: <http://artway.info/pdf/006-CO-CREATION-METHODOLOGY-summary.pdf>

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Integrating Art and Life (Artway of Thinking interviewed by Mary Jane Jacob). In: *Chicago Makes Modern*. Editors M. J. Jacob, J. Baas. Chicago: The University of Chicago Press, 2012, p. 434. Prieiga per internetą: <http://artway.info/pdf/002-Integrating-Art-and-Life-web14.pdf>.

¹⁸ Ibid, p. 442.

¹⁹ BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du Réel, 2002, p. 14–15.

²⁰ Jeanne van Heeswijk 2011 m. buvo apdovanota „Annenberg“ prizų (*Annenberg Prize for Art and Social Change*), 2012 m. jai skirtas unikalus „Curry Stone“ prizas už socialinį dizainą (*Curry Stone Prize for Social Design Pioneers*), 2014 m. jai skirta „Bard“ koledžo Keitho Haringo stipendija (*Keith Haring Fellowship in Art and Activism at Bard College*). Autorė atstovavo Nyderlandams pripažintose tarptautinėse parodose – Venecijos (2004), Taipėjaus (2005), Busano (2006) bienalėse.

²¹ van HEESWIJK, Jean. Bendruomenių vystymo radikalizavimas. In: *Miesto tyrimai...*, op. cit., p. 1.

²² Ibid, p. 2.

²³ *Stop waiting, start making: Lessons in liveability from Jeanne van Heeswijk* [interaktyvus]. Prieiga per internetą: <http://www.designindaba.com/articles/interviews/stop-waiting-start-making-lessons-liveability-jeanne-van-heeswijk>.

²⁴ van HEESWIJK, Jean. Bendruomenių vystymo radikalizavimas, op. cit., p. 5.

²⁵ MOORE, Rowan. Liverpool's neighbourhoods, blighted in the name of regeneration, are now being helped by the city's art Biennial. *The Guardian* [interaktyvus]. Prieiga per internetą: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/sep/23/liverpool-biennial-review-hmr-anfield#start-of-comments>

²⁶ Interviu su Vita Gelūniene, 2014 11 05, V. Vitkienės archyvas.

²⁷ Visus vaizdo įrašus galima peržiūrėti Kauno bienalės puslapyje: http://www.bienale.lt/2007/index.php?option=com_content&task=view&id=91&Itemid=75

²⁸ Plačiau apie projektą: http://www.jeannetworks.net/projects/waiting_for_return/;

GELŪNIENĖ, Vita ir Ed CARROLL. Waiting to Return: A Kaunas Biennial Project at the Old Bus Station adjacent to Kaunas Caste [interaktyvus]. Prieiga per internetą: http://issuu.com/friendlyzone/docs/article_for_the_old_town_conference;Belaukiant_sugrįžimo_arba_Galimybių_diena_Waiting_for_Return._A_Probable_Day. Filmas. Režisieriai Jeanne van Heeswijk, Marcel van der Meijs, Lietuva–Nyderlandai, 2009. Prieiga per internetą: <http://vimeo.com/15508749>.

²⁹ „Vagabond Reviews“ derina menines intervencijas ir tyrimus, siekdama nubrėžti tarpdisciplinines kritinio tyrimo trajektorijas į įvairias socialinės praktikos sritis. Šios platformos projektai apima tarptautinius tyrimus, kurių metu Dublino savivaldybės ir Airijos meno tarybos užsakyamu ieškoma naujoviškų meno paramos modelių viešojoje erdvėje. Su Dublino bendruomenės vystymo projektu „Fatima Groups United“ buvo atlikta bendradarbiavimu ir menu grįsta tyrimų iniciatyva „Cultural Review“. Vėliau „Vagabond Reviews“ su Dublino „Rialto“ jaunimo projektu sukūrė tyrimų iniciatyvą „The Arcade Project“, kurios tikslas yra tyrinėti meninės pedagogikos praktikos principų taikymą jaunimo užimtumo programose. 2011 m. Dublino universitetinio koledžo sociologijos fakulteto magistro studijų programai „Vagabond Reviews“ parengė magistro kurso modulį meninių tyrimų tema.

³⁰ *Draugiška zona 3. Miesto tyrimai: viešumo patirtys* [interaktyvus]. Prieiga per internetą: <http://www.kulturpoli.lt/old/main.php/id/4158/lang/1/nID/8323/page/4>.

³¹ Kūrybinė grupė: Viktorija Rusinaitė (internetinio muzikos ir kultūros portalo Ore.lt redaktorė), Gediminas „Skrandis“ Banaitis (kultūros veikėjas ir politikas), Jūratė Jarulytė (menininkė), Karilė Nefaitė (architektė), Veronika Urbonaitė-Barkauskienė (sociologė), Ina Žurkuvienė (žurnalo „Miesto IQ“ vyr. redaktorė), Maryja Šupa (sociologė) ir Monika Žaltauskaitė Grašienė (menininkė). Plačiau apie tai: <http://www.vdu.lt/lt/485/>.

³² Projektas „Šančiai – draugiška zona“ [interaktyvus, žiūrėta 2014 09 15]. Prieiga per internetą: <https://experiences-of-publicness.wikispaces.com/2013+06+%C5%A0an%C4%8Diai+Dz4+LT>

³³ *Šančiai – draugiška zona birželio 24–26 dienomis, ir ne tik* [interaktyvus]. Prieiga per internetą: <http://www.bienale.lt/2013/lt/naujienuos/sanciai-draugiska-zona/358/>.

³⁴ DOVYDAITYTĖ, Linara. Socialinio meno galimybės ir ribos: projekto „Šančiai – draugiška zona“ atvejis. In: *Miesto tyrimai: viešumo patirtys*, op. cit.

³⁵ Interviu su Vita Gelūniene, 2014 11 05, V. Vitkienės archyvas.

³⁶ *Miesto tyrimai: viešumo patirtys. Draugiška zona 5. Tarpdisciplininis meninis tyrimas* [interaktyvus, žiūrėta 2014 10 10]. Prieiga per internetą: <http://tgt.vdu.lt/index.php/tarpdisciplinismenistryrimas>

DIALOGICAL AESTHETICS AS THE METHOD OF COMMUNITY ART

Summary

This article aims to examine the changes in concept, development and practices of community art in the Western culture from the end of 20th century to the beginning of 21st century, and based on theory of dialogical aesthetics by Grant H. Kester as well as using methodical examples of practicing artists, such as Jeanne van Heeswijk and the cultural association “Artway of Thinking” (Stefania Mantovani and Federica Thiene), evaluate cases of community art projects taking place in Lithuania, especially focusing on the initiatives of the creative project “Friendly Zone”. The notion of Grant H. Kester’s dialogical aesthetics as a dialogue-based socially-engaged creative practice helps to reveal forms and directions of socially-engaged art practices which are relevant today.

Examining the project “Friendly Zone”, which takes part in Šančiai (district of Kaunas, Lithuania), we can see a clear example of creative practice based on dialogical aesthetics with an ethical access to local inhabitants and their concerns. By working together with well-known community and socially-engaged art experts, Vita Gelūnienė and Edmund Carroll aim to apply methods of dialogical creativity: co-creative diagram of “Artway of Thinking” displays four stages of activities. It starts with self-recognition and placement of each member of the team as well as naming their functions in collective practice. Later, the context (place) is explored and monitored. Then, ideas are generated and implemented, the results of which are integrated. The artists also use the principle of a “headquarter” from Jeanne van Heeswijk’s practice, creating a certain meeting and dialogue-based point (house or inflatable tent) in public art projects.

The text points out these advantages of the project: long-term effects and artists’ residency in the area. The long-term project “Friendly Zone”, taking place in a single district, allows to test different creative methods involving public art, creates an environment of trust between local inhabitants and art initiatives taking place in the area. The process of examining and observing becomes a permanent task and, even, a way of life for the people involved.

Nonetheless, difficulties and challenges also exist: the passivity of the members of local community towards certain activities as well as communication with both the outside (the press) and the local community. In both cases, this model of activity is not seen as the end in itself. Thus, it is necessary to strengthen the role of mediators by including people with skills of public relations into the team.

Keywords: dialogical aesthetics, community arts, socially engaged art, co-creative methodology, site-specific

Gauta 2015-10-25

Paruošta spaudai 2015-12-07

VIRGINIJA VITKIENĖ

Humanitarinių mokslų daktarė, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto Menotyros katedros lektorė.
Ph. D. in Humanities, lecturer at Vytautas Magnus University, Faculty of Arts, Department of Art History
and Criticism.

Adresas / Address: K. Donelaičio g. 58, LT-44248 Kaunas, Lithuania.

El. paštas / E-mail: v.vitkiene@mf.vdu.lt.

Edgaras KLIVIS

Vytautas Magnus University, Kaunas, Lithuania

64

•
E D G A R A S K L I V I S

COMPLETING (PUBLIC) SPHERES: THEATRE AND MEDIA IN THE BALTIC STATES

Summary. The article deals with two interconnected issues: the issue of theatre interacting with the media and digital network, and the problem of theatre functioning as a public sphere. Both questions are addressed by the analysis of three case studies from contemporary Baltic theatre: two productions of Henrik Ibsen's "An Enemy of the People" staged by Lithuanian director Jonas Vaitkus in 2011 and Latvian director Alvis Hermanis in 2013, and the political project of Estonian theatre NO99, called "Unified Estonia" performed in 2010. The focus of the analyses is not on the dramatic or aesthetic structures of the productions, but on their communication as in all three cases the communication using the media and the network was an important part of the theatrical events. How the theatre producers in the Baltic States approach and deal with mass media and the digital web? What new concepts of the relationship between live physical, placed dialogue and distributed media communication are there in contemporary public sphere? What could be the contribution of the communicative practices of contemporary theatres to the development of democracy and the public sphere? Should theatres offer a radical subversion or rather a critical intervention into the political democracy dominated by electronic, digital or social media?

The theoretical background of the analyses is supported by the Habermasian concept of the public sphere, but it also considers the contradictions of this theory as well as its further development in contemporary reflections on the media, social media and the network by Therese F. Tierney, Geert Lovink, Christopher Balme and Luke Goode. The concept of distributed aesthetics is discussed as a proper analytical tool for conceptual analysis of the political projects in contemporary Baltic theatre.

The analysis of the three theatre productions in Estonia, Latvia and Lithuania point out how local artistic practices through mass media can reach an indefinite number of recipients and inspire further discussions in the places and communities that were usually ignored by traditional routes of theatre communication. The article stresses the possibility and the need for contemporary theatre to shift, intervene, move beyond live experiences, be in more than one place and time in the age when public and democracy does the same.

Keywords: public sphere, Baltic theatre, theatre communication, the media, social networks, distributed aesthetics, Henrik Ibsen

INTRODUCTION

On a bright morning of October 2011, Mantas Adomėnas, – PhD holder in Classical philosophy from University of Cambridge, a member of Lithuanian Parliament representing Christian Democrats and a famous somewhat of an eccentric public figure, was on his way to work when suddenly he was arrested by the posters on the street. The posters contained no images, just individual sentences stating: "People in our country are slaves of political parties" and "Is it right clever ones to be ruled by the stupid?" As Adomėnas soon discovered, those

two sentences were advertising a new stage production in the Lithuanian National Drama Theatre and they were merely quotes from the play by Henrik Ibsen "An Enemy of the People" (1882) directed by Jonas Vaitkus. The production of Ibsen was to become a flagship for the revival of National Theatre under the leadership of Martynas Budraitis – a newly appointed director. The change of administration brought in a new vision of what the national theatre should be like, and the bottom-line of this vision was a turn of the national stage to a place for public discussion on the most relevant social issues.

In fact, marketing strategies of the new National Theatre had already captured public attention a month before the incident with Adomėnas when one particular poster, advertising the forthcoming theatrical season, was officially banned by the government and was ordered to be covered up or removed. It was one of the series of posters with photographic portraits representing different social identities of contemporary Lithuanian society with short statements (such as “I will emigrate”) pointing both to the demographic realities in Lithuania and to the scheduled future stage productions of Lithuanian National Theatre, addressing those realities. The banned picture was of a young woman with a postscript “I will kill” that triggered the alarm in the media about the possible impact of this on the teenagers. The posters were covered up, but in such a way that the sign of censorship was visible and it nevertheless worked as a promotion for the theatre. The new posters attacking political parties and the ruling elite could be seen thus as a continuation and further development of a kind of “banner politics” style, that theatre chose for marketing.

After finding all of this out, the parliamentarian Mantas Adomėnas still decided to pursue the issue of “An Enemy of the People” posters which he defined as nothing other but a malicious intention to undermine the trust and solidarity between citizens and their state, in short – an anti-state propaganda. Not that he started another censorship campaign. Instead, Adomėnas informed the media of his plans to commit personally to the promotion of the new law of Culture Patronage with the intention to liberate artists and artistic institutions from the need of offensive tabloid marketing of their art.¹ His arguments along with the counterarguments by Budraitis started a discussion that has spread across social media, press, news portals and online discussions, turning into a media event.

I would like to address this rather casual event of the cultural everyday life of Lithuania and discuss the attempts of the cultural and artistic institutions of the Baltic states to intervene in a public sphere, to leave the closed circuit of the production and consumption of aesthetic objects for civic sphere where democracy is being created and maintained.

Relating to theatrical examples (including also cases from Latvia and Estonia), I would like to analyse how after more than twenty years since the liberation of artistic culture from the Soviet censorship, Baltic theatre artists and producers are looking for new ways to redeem the social status that artistic production used to have in the late Soviet years.

In the last decade of 20th century and the beginning of 21st one, Baltic cultures confronted with new social forces, such as the dominant position of popular culture, the significance of mass media, the logic of marketing and culture industries – the forces that challenged the older models of communication of cultural institutions and their audiences. Former social significance of theatre institutions and artists, based on the concept of a theatre as a site of political resistance to the Soviet regime disguised under allegories and interpretations of classical and modern drama, became inadequate since the abolition of censorship. The ways of addressing and communicating political issues in art used in Western cultures were almost unknown due to Iron Curtain and had no traditions in the Baltic cultures to rely upon. It is only in the course of the last ten years that new strategies, concerning new adequate models of political theatre, started appearing in Estonia, Latvia and Lithuania. However, more important is that those new attempts concerned not only the aesthetic structures of particular theatrical productions (which could range from traditional stage interpretations of classical or modern drama to postmodern performance framework), but also the approach to communication, audiences, marketing and media.

The central focus of this article concerns the models characterising the interrelationship between theatre institutions and the media: How the theatre producers approach and deal with mass media and the digital web in the Baltic States? What are the benefits and threats of communication models that they have already tested? And as a broader issue for discussion – what new concepts are emerging about the relationship between live physical dialogue and distributed media communication in contemporary public sphere? Finally, how can art communication (rather than artistic symbolic content) contribute to

constituting the meanings and practices of democracy?

Another important issue of this article is the inconsistencies of the Habermasian public sphere, namely the inversely proportional relationship between *quality of discourse* and *quantity of participation*². The rational democratic debate can only achieve proper quality in a live *exclusive* communication among a limited number of participants (similar to live theatrical communication). On the one hand, that makes theatre a significant place. On the other hand, within the framework of mass media and national politics, the exclusiveness of theatrical communication condemns it to insignificance and marginal position. As mass involvement in the democratic politics increases and the public sphere becomes more *inclusive*, the suitable arena for the public discussions can only be found in mass media. The media, however, often appears to be a “travesty of democratic debate” seeking eventually to subject the public communication to instrumental aims and deforming the principle of the priority of unbiased rational argument. In other words, mass communication in the media compromises the quality of discussion. In the face of these contradictions, what could be the contribution of the communicative practices of contemporary theatres (providing they are defined not only as a marketplace of aesthetic production but also as a space for meaningful social interaction)? Should we see them as utopian reconstructions of the unmediated physical communication taking place here and now or creative laboratories for the testing of different mixtures of live and mediated, physical and virtual? Should it offer a radical subversion or rather a critical intervention into the political democracy dominated by electronic, digital or social media?

A LITHUANIAN DISCUSSION

The reaction of Mantas Adomėnas was by no means provoked by the very subject-matter of what the posters said – after all the two sentences were abstract slogans, aiming at no one in particular. There are popular daily TV shows (such as long-time political satire show *Dviračio šou* / *Dviračio*

žinios as well as *Be tabu* / *Be tabu savaitė*, *Radijo šou* etc.) that address similar political issues and offer ironic comments about the political parties on a much more direct and personal basis through satirical impersonations of major political figures of the country.³

The problem that Adomėnas addressed was rather if it is justifiable to employ the politically vulnerable issues and provocations (however distant and abstract) for the aims as trivial as marketing of cultural production, a performance? The premise of such indignation is that even if one is forced to agree that this marketing strategy worked (and it did), the use of political issues as mere marketing instruments demonstrates disrespect for the people who place the matters of democracy above economic profit or who simply find them important – more important than the box office of a theatre. Even more so as this theatre is a major state supported theatrical institution in the country.

However, things that Adomėnas saw as offensive exploitation of political public issues for private (or almost private) needs, the theatre producers saw as engagement into the public sphere.” Although the posters were intentionally provocative, they certainly were not aiming against the state – rather they were an invitation to come to the National Theatre to discuss the most relevant public issues,” the director of the National Theatre Martynas Budraitis said in the press conference that was called immediately after Adomėnas attack.⁴ In a somewhat similar way as with the banned poster of a young woman confessing of her plans to kill, in this case the theatre also took an opportunity of media attention and delivered personal invitations for the leaders of the parties to come to the opening night of the performance. The subsequent visit of the members of political elite to the performance was covered in a number of further comments (both in social networks and news portals) as a public marketing event.

As the marketing campaign started snowballing, more comments followed. Another famous public figure, a professor of social sciences Saulius Spurga joined the discussion with a comprehensive

comment on the performance and its marketing strategies, making the same point as Adoménas, that theatre should avoid fostering hysteric atmosphere in the society or escalating scandal: “As if we don’t have enough of those,” he wrote in his Internet blog.⁵ The commercial media, the tabloid press and TV news are full of disturbing information, undermining trust and hope of the people with respect to their state and government. “It is interesting to see,” says the author, “that the process is now led by nothing other but the National Theatre itself.”⁶

At this point Spurga brought out a deeper concern: even in case we agree that the theatre was actually intentionally engaging in the public sphere (rather than just public relations), should we also approve of the way it was done, namely by obeying the logic and modes of commercial mass media, sensationalist, manipulative and instrumentalist by its very definition? Even if National Theatre was not just using the political issues but was ready to actually address them, did it really have to engage in the same turmoil of a travesty of democratic debate of tabloid media? The posters with loud populist slogans, involvement with the popular press and news portals, taking use of political figures for more media coverage are the strategies of communication perceived by many as alien to the traditional cultural status that theatre occupies in Lithuania and the ways the national theatres are supposed to deal with the popular media. The comments of both Adoménas and Spurga point out that it is still a violation of discourse ethics and a case of what Jürgen Habermas called *refeudalization* of the public sphere of civil society, when self-representation rather than discussion is the primary motive of public appearance.⁷

However, the position of the theatre people was that the employment of populist tabloid slogans and popular media coverage was not an impudent plan to take advantage of political instabilities in the country nor was it a mere extension of the systematic instrumentality of the media but a price to pay for the authorization to enter the media dominated public sphere, the “master forum” (to use the term by Jürgen Gerhards) of the media by submitting naturally to the rules of the media. From the perspective of Jim McGuigan, who has pointed out three

broad stances regarding the politics of the cultural public sphere, such crafty use of the media logic was not a *radical subversion* (similar to the position of underground artistic practices during the Soviet period in Eastern Europe), nor was it a mere *uncritical populism* as the political commentators like Spurga seem to suggest. The communication strategies of the Ibsen’s production by National Theatre were rather a case of *critical intervention*, calling the popular media into play without, however, reducing the political issues raised by Ibsen’s production to a mere sensational populist entertainment.⁸ This claim can be supported by the performance itself, as corruption of the media was one of the central issues addressed on the stage both through interpretation of Ibsen’s play and deliberate use of screens and projections.

AN ENEMY OF THE PEOPLE

When Henrik Ibsen published “An Enemy of the People” in November 1882, his reputation in Norway and among European intellectuals was quite ambiguous: a conservative for many years, after publishing “Ghosts” in 1881, he was accused of anarchism and nihilism. Reflecting the unexpected turn in the evolution of his political beliefs in January of 1882, he wrote: “I am more and more confirmed in my belief that there is something demoralizing in politics and parties. I, at any rate, shall never be able to join a party which has the majority on its side.”⁹ The play that had appeared the same year depicted the revolt of the individual against corrupt political and economic authority and thus conveyed the new ideological position of the playwright and at least in some countries turned him and the play into symbols of anarchist revolt.

The main character of the play Dr. Thomas Stockmann, living with his family in a small resort town in Norway, suddenly discovers that the water used for the healing baths which are the means of support for the town people are severely contaminated by the tanneries. Naturally, Stockmann is ready to announce this discovery publicly, warning both the vacationists and the locals about the threat that they are all exposed to. Surprisingly for him however,

the mayor of the city (which happens to be his own brother Peter), representatives of the local press and the majority of the townspeople hold to the opinion that discovery of the ecologic threat should be kept in secret, as it is the only way to keep on making money from the resort services. Gradually, the relationship of Stockmann and the community of the town turn into mutual antagonism: Stockmann eventually is vilified as an enemy of the people, he and his family members lose their jobs and become besieged in their house. Stockmann experiences a transformation of his whole personality as he gradually comes to understanding that not only the majority is not always right, but on the contrary, the majority is always wrong, ignorant and eventually undermining its own well-being.

The production of "An Enemy of the People" by Jonas Vaitkus in Lithuanian National Drama Theatre effectively exposes the clash of Stockmann and the "compact majority" through a particular theatrical device, namely the use of actors (or claqueurs), seated between the spectators and impersonating the Norwegian townspeople. That way the public forum of local citizens is reconstructed not only on stage but all over the theatrical space so that the audience itself becomes involved. This involvement, however, is also frustrating, as the actual interference of spectators into the fictional play is not supported and they are left to physical passivity and the bitter feeling of delusion of democracy and public participation.

The producers have also underlined other important issues raised in Ibsen's play, including moral corruption of the authorities, the mechanisms of populism and above all the failure of the mass media to support critical publicity and debate. Both Ibsen and Lithuanian producers point out how seemingly liberal press (both from the Right and the Left) eventually uphold the position that the media should follow the public opinion instead of opposing or shaping it. Ibsen depicts Stockmann trying to mobilize the critical and unbiased position of local journalists only to find out they are a bunch of conformists. In the stage production, the projected representations of authorities like the mayor Peter Stockmann on the big screens above the performance area point out

the mutual flirting between power and the media and the manipulative potential of the mass media.

The critical attitude of the National Theatre artists towards popular media in the Ibsen's production was brought out distinctly during the public discussion held in the National Theatre after one of the opening performances of "An Enemy of the People" and involved theatre artists, politicians and political activists. As the discussion turned towards the issues of the media, the director Jonas Vaitkus commented the situation of the press in Lithuania. According to him, "There is not even one free newspaper or any independent media that you could read without suspicion of being 'bought'. Take any article and you will get a feel there is something hidden between the lines."¹⁰ Such direct critique of the media was further supported by the director of the National Theatre Martynas Budraitis who related to the media in his official Director's Address in the website of the theatre. Budraitis declared his own vision of the national theatre relating it to the malfunctioning of the media as the public sphere and the responsibility of culture institutions in maintaining a critical and realistic discussion: "The mass media is profiteering from the extreme pressures, the TV is madly multiplying the production of the lowest kind erasing all memories of culture, the society is balancing on the brink between ultimate pessimism and ultimate optimism. What is the position of artists, culture people in all this, and what is the attitude and the responsibility of theatre? Between optimism and pessimism there is realism and reality [...] ways to embrace reality as it is. And this is the challenge for the artists and the theatre."¹¹

Subsequently, although the rhetoric used in the posters of the National Theatre and the marketing campaign of the production of "An Enemy of the People" could be comparable to "propaganda" or at least sleazy marketing, the production itself and the discussions it inspired had a very critical character.

STOCKMANN IN RIGA

Quite a similar discussion on the interconnectedness of theatre attempting to function as a public sphere and the popular media a little more than a

year later took place in Latvia. In the spring of 2013, the Latvian stage director Alvis Hermanis staged Ibsen's "An Enemy of the People" in his New Riga Theatre engaging with the media on a much more decisive and conceptual ways. Hermanis and his theatre proclaimed that this will be the first political performance in the history of theatre of contemporary Latvia – not an innocent mockery of the politicians, but a truly provocative discussion. Theatre thus will attempt for the first time in recent decades to address actual political issues not on the symbolic level and not just through live communication to elite theatrical audience.

In fact, Ibsen's production by New Riga Theatre was just one part of a larger complex project which was launched almost at the same time as the opening night of the new performance. Apart from the performance, this artistic project also included the publication of what Hermanis called a "manifesto-interview" in one of the major periodicals of Latvia "Diena"¹². As the issues addressed in the interview were similar to those of the performance, Ibsen's production was used as an occasion to give a public account on Hermanis attitude towards recent political developments in the city of Riga just before municipality elections.

The manifesto-interview titled "We become dependent on lumpens" addressed a number of questions, such as subsidies for culture, recent language referendum in Latvia, ticket prices for public transport and even recent politics of Barrack Obama. However, the main focus of the whole project was critique aimed at populist politics of one of the major Latvian political powers – the Harmony centre (the alliance of left wing pro-Russian parties). In opposition to the majority supporting the Harmony centre Hermanis brings out a proposition to change the elective constitution of Latvia and to acknowledge the right to vote only for the individuals with higher education and only for those who pay taxes, leaving thus *lumpens*, the uneducated masses of mostly Russian population, outside the field of democracy.

The openly provocative appearance of the director of the performance with the particular political

agenda and the production of "An Enemy of the People" both relate to the problems and ambiguity of the aggregative model of democracy and point out that under the conditions of such democracy the decisions made by majority often counteract the interests of the same majority. The clever ones (the educated, the minority) in the meantime are forced to submit to the stupid (in the play Stockmann makes a comparison to well-bred and ill-bred dogs) and the whole society heads towards destruction and collapse. Relating the classical play by Ibsen to a very specific political situation in Latvia, Hermanis not only makes a link between fiction and social reality but extends the performance outside the theatrical space as he himself takes the role of Thomas Stockman settled in the public sphere of contemporary Latvia.

The baldly provocative project triggered a massive reaction from political scientists, bloggers, Twitter and Internet commentators, and the popular media of Latvia. Every response published or republished in the internet news portals such as *Delfi* immediately drew at least 400 to 500 comments. The discussions actually transgressed national media as many Russians reacted to what they perceived as overt Russophobia of Hermanis. Two months after the beginning of the whole campaign, however Hermanis decided to terminate the project after what he called a catastrophic failure of the political theatre in Latvia on the 11th of July.¹³

The reason for this "failure" seemed to be twofold. First, the reluctance of the political elites in Riga to acknowledge artists as equal participants of the political discussion or, to be more specific, as valid and legitimate players beyond the limits of aesthetic domain and evening entertainment. Similar to the case of Lithuanian National Drama Theatre when political leaders and commentators severely attacked artistic project that attempted to reach beyond the preconceived limits of traditional artistic culture, the move of Hermanis was also ignored as invalid. Second, the common reaction to the political campaign of local "Stockman" eventually took a violent turn in the form of anonymous threatening messages received by Hermanis.

DISTRIBUTED AESTHETICS: COMPLETING PUBLIC SPHERES

In order to define the true political meaning of the two examples of the Baltic theatre and to evaluate what theatre producers from Latvia and Lithuania were trying to achieve – and that is theatre working as a public sphere outside the live performance framework – we have to escape the restricting oppositions of theatre and media, aesthetic production and marketing, artistic creativity and communication. I propose that unless we reject the point of view picturing media network as something fundamentally alien to the true theatrical communication, we are not ready to open up for the new contemporary modes of theatrical public sphere or in fact the public sphere as such.

The backdrop of this approach is a general condition of modernity, namely the fact that mediated experiences are insistently penetrating our physical everyday existence. The process is described by Anthony Giddens as follows: “One thing we can say with some certainty is that in very few instances does the phenomenal world any longer correspond to the habitual settings through which an individual physically moves. Localities are thoroughly penetrated by distanced influences, whether this be regarded as a cause for concern or simply accepted as a routine part of social life. All individuals actively, although by no means always in a conscious way, selectively incorporate many elements of mediated experience into their day-to-day conduct.”¹⁴

In a more recent and specific account on social media, Therese F. Tierney claims there is a historical development of spatial publics and networked publics, that both started as independent progressions but got gradually related and now appear in complex assemblages.¹⁵ In a book “The Public Space of Social Media”, she proposes a framework of three publics: spatial public (urban spaces such as Zuccotti park but also artistic events, performances where people physically come together), media public (the media) and networked public (the Internet) only to eventually point out how in contemporary world these separate categories get increasingly interwoven, and entangled in the forms of interaction, allegiances

and assemblages that cut across a variety of institutions, spaces, forums and technologies. According to Tierney, in contemporary world “spatial publics and networked publics can no longer be understood as discrete operational spheres because the two are increasingly entangled. [...] networked publics and physical publics are not separate or competing spheres; they are completing spheres”¹⁶ where the physical events stimulate network events and the other way around, and when the human actions on the physical and mediated levels can co-produce each other as we have seen in for example Arab spring.

Certainly, public sphere is created in every performance, since in every performance people gather together in order to voluntarily involve into a definition and discussion of the problems that they find important. However, shouldn't we acknowledge that in the cases when theatre is making and attempting to be something other than just production and consumption of aesthetic objects, there is a certain value in the expansion of theatrical event outside the limits of its physical development on stage, of “here and now” of direct theatrical communication through press conferences, media outlets and digital networking as part of the same publicity? As the communication of theatre and society is inextricably integrated into a bigger public communication, theatre as a public sphere can function more effectively in deliberate and well calculated collaboration with the media rather than mutual ignorance.

For a more particular approach, I would like to refer to the term *distributed aesthetics*, that theatre researcher Christopher Balme uses in his new book “The Theatrical Public Sphere”, borrowing it from the publications of Geert Lovink (for example his book on blogging and critical Internet culture, 2008). In a nutshell, distributed aesthetics is a kind of aesthetics that includes the network (mostly the Internet networks) rather than leaving it outside the aesthetic experience, aesthetic production or aesthetic activity. According to Lovink, distributed aesthetics concerns experiences that are sensed, lived and produced in more than one place and time, dealing simultaneously with the dispersed

and the situated. Relating to performances such as “Please Love Austria” by Christoph Schlingensief, “Call Cuta” by Rimini Protocol and “The Artist is Present” by Marina Abramovich, Christopher Balme points out that in these examples the traditional “place of performance” is turned into a “hub around which a public sphere of interaction can emerge, but such a hub – conceived as a concrete place – is not essential for distributed theatrical aesthetics to function.”¹⁷

The discussions around the Lithuanian and Latvian productions of “An Enemy of the People” show that it is more adequate to interpret them as attempts to reach out for *distributed aesthetics* rather than hold on to the older binary opposition between the artistic event and its communication. Both productions (although on different scale) exemplify the case when the creative content and dramatic images are carried to the other side of the borders of live theatrical experience and start circulating through networked media or when performative event transgresses the physical forum of face-to-face interaction and extends the theatre beyond the institutional as well as physical framework.

Eventually, the theatrical productions of “An Enemy of the People” were turned into a spectacular media events that sent ripples through major newspapers, digital media networks, internet news portals as well as a number of news groups, social networks, chat rooms and personal blogs (way beyond the traditional limits of the community of theatre critics, bloggers and commentators).

The digital media and network communication, expanding the significance of the theatrical event, can always be depreciated by the suspicion that it is intended as marketing strategy. Theatre that uses these strategies does seem to move away from its “nature” – a live and interactive discussion. Compared to the live forum of theatre mass media may seem monologic. In the theatrical framework of live discussion, situated in a concrete physical space, the arguments are addressed to a particular individual who exists in the same physical and speech context. Naturally, theatrical communication can achieve such degree of accuracy and mutual understanding

which is unimaginable in mass media. Through mass media, however, local artistic practices can reach an indefinite number of recipients (which is in itself an attractive perspective for theatre which is trying to retain the political significance in the 21st century) and inspire further discussions in the places and communities that were usually ignored by traditional routes of theatre communication. The analysis of the examples of Baltic theatre showed how artistic institutions are trying to replace the older nostalgic and utopian ways (which can still be effective for local small public spheres) and find courage and ambition to face the radical transformation of social relations.¹⁸ Namely the transformation, according to Luke Goode, characterised by “social interconnections (both between individuals and institutions and between citizens themselves) which are increasingly underscored by *absence* rather than presence” where we are affected by consequences of actions whose authors are physically (and often cognitively) absent.¹⁹

Relating to the proposition by Luke Goode to stop tragic complaints about the lost “reality” in the world of digital and electronic media, it is possible to take another point of view towards theatre interacting with the media and network, “one that acknowledges the inescapability of mediation but refuses to allow one form of mediation to have the last word.”²⁰

CONCLUDING REMARKS AND ONE MORE EXAMPLE

The examples of Lithuanian and Latvian Ibsen make us aware that distributed aesthetics only works as far as the artistic production itself is willing to accept the instability and certain amount of danger brought about by distribution and distributed media. Distributed aesthetics is not only about art’s intervention into popular media sphere, it is also about allowing the media and social networks to intervene (to transform and to enhance) the artistic communication as both libidinal economy of symbolic content and closed circuit of production and consumption. In this sense, the Lithuanian National Drama Theatre production eventually still remained locked within the traditional distinctions,

as the moment the audience crossed the entrance to theatre building, any network that mattered before was left outside and was displaced by autonomous theatrical live communication. Moreover, this communication was positioned as a true alternative public space. However, at the same moment when the theatre “shut the door closed”, its relation to the networks of public life outside the walls of theatrical institution became merely symbolical.

The project by Alvis Hermanis went a step further. His theatre production could only function as a segment (an important segment by all means) of the media and network project that started with the manifesto-interview. The fact that the project failed, however, manifested the presence of deep contraposition between the live elite theatrical communication and unpredictable mass communication of the media. The brutal reality of the media eventually appeared inconsistent with the safer theatrical public sphere.

A few years earlier, in 2010, the project by Estonian theatre NO99 titled “Unified Estonia” was launched and eventually turned into a major political and media event – a critical campaign against the use of political technologies and populist strategies intersecting contemporary democracies in the Baltic States. The campaign started with the press conference where the theatre company announced about the establishment of a new political movement headed by theatre directors Tiit Ojasoo and Ene-Liis Semper. During the 44 days between the initial press conference and the final convention of the new “party” in Tallinn, the fictitious political movement gradually developed a firm recognition among the electorate (a year before parliamentary elections in Estonia) and turned into a media sensation. The “mega performance” of NO99 had media coverage on a daily basis and the traditional physical locale of theatrical communication eventually was utterly dispersed into hundreds of mediated events, reproduced, broadcasted, networked and shared. Even the final convention performed in front of 7 000 spectators was also aired live on the Internet. In fact, according to Luule Epner, “this 44-day project both began and ended in mass media.”²¹ In the project of NO99, in other words, the networked

communication and distribution did not revolve around some original live theatrical event any more. This absence of theatrical event was a symbolical reference to the absence of “political event”, i.e. a proper initial political project based on rational discussion and genuine concern for social problems.

Similar to the subsequent productions of Latvians and Lithuanians, it is most revealing to interpret “Unified Estonia” as a reaction towards the gradual rise of expenditures on political advertising and public relations in Estonia (seen as a reversed reflection of the correspondent decrease in public discussions and the functioning of the public sphere) and the ambiguous role of mass media as both public forum and sensationalist entertainment. A massive political advertising, viral videos (“voting schools”), active participation in pre-elective TV and radio broadcasts, interviews in the press and all kind of provocations (carefully pre-calculated in collaboration with the media experts such as Daniel Vaarik) were mimicking similar populist technologies used by other political parties in earlier elections.

By submitting to the rules of the media, the movement of “Unified Estonia” went further than similar Latvian and Lithuanian projects as its “overidentification” with the media – an extreme and exaggerated adoption of their rules – had no supposed alternative (in the form of live theatrical performance). Politically this meant there were no safe and transparent enclaves of “qualitative democracy” (at least there were no such things any more). We have to learn to think and act within the media as it is. Aesthetically it meant something similar – the possibility and the need for theatre to shift, intervene, move beyond live experiences, be in more than one place and time in the age when public and democracy does the same.

When theatre is completing the media in the general public sphere and the media outlets are used to complete and to expand what the performance initiated or started, theatre is also important as a way to find out what character this completion has or may have. In other words, theatre is a good opportunity to research on the minor scale of the dynamic tension (including completion,

competition, collaboration, mimicry, opposition, etc.) between the physical event and media coverage, physical space and stream of comments, close communities in physical space (theatre audience) and general networked publics, presence and technological representations, embodied and discursive politics, structural media and human action as well as transitions from digital to non-digital political participations and back.

Notes

- ¹ ČERNIAUSKAS, Šarūnas. Politikus su kvailiais sutapatinti teatro reklama papiktino M. Adomėnį. [interaktyvus]. www.delfi.lt. Prieiga per internetą: <http://www.delfi.lt/news/daily/lithuania/politikus-su-kvailiais-sutapatinti-teatro-reklama-papiktino-madomena.d?id=51038317> [žiūrėta 2011 10 24]. Žiūrovai įvertino teatro provokaciją. *Verslo žinios*. Prieiga per internetą: <http://laikrastis.vz.lt/index.php?act=mprasa&sub=article&id=41065> [žiūrėta 2011 10 28].
- ² CRAIG, Calhoun. Introduction: Habermas and the Public Sphere. In: *Habermas and the Public Sphere*. Editor C. Calhoun, The MIT Press, 1993, p. 1–25.
- ³ For a comprehensive analysis of “seriocomic” television programs and their significance for contemporary public sphere in Lithuania see: KAVALIAUSKAITĖ, Jūratė. Seriocomic Television: The Public Sphere à la “Colbert Report”. In: *Lithuanian Political Science Yearbook 2006*. Vilnius: Institute of International Relations and Political Science, 2006, p. 54–86.
- ⁴ LNDT vadovas Martynas Budraitis: nesutinku, kad teatro reklama yra antivalstybinė. [interaktyvus]. www.teatras.lt. Prieiga per internetą: http://www.teatras.lt/lt/naujienos/naujienos/lndt_vadovas_martynas_budraitis_nesutinku_kad_teatro_reklama_yra_antivalstybine/.
- ⁵ SPURGA, Saulius. „Visuomenės priešas“ – provokacijos imitacija“ [interaktyvus]. www.sauliuspurga.lt. Prieiga per internetą: <http://sauliuspurga.lt/visuomenes-priesas-provokacijos-imitacija/>.
- ⁶ Ibid.
- ⁷ HABERMAS, Jürgen. Public relations do not genuinely concern public opinion but opinion in the sense of reputation. The public sphere becomes the court before whose public prestige can be displayed – rather than in which public critical debate is carried on. In: *Structural Transformation of the Public Sphere*. Cambridge: The MIT Press, 1991, p. 201.
- ⁸ See: MCGUIGAN, Jim. *Cultural Analysis*. SAGE Publications, 2010, chapter “The Cultural Public Sphere”, p. 8–21.
- ⁹ GOSSE, Edmund. *Henrik Ibsen*. Prieiga per internetą: www.gutenberg.org.
- ¹⁰ „Visuomenės priešas“ pakvietė atvirai diskutuoti: Jono Vaitkaus spektaklio aptarimas Nacionaliniame dramos teatre. *Kultūros barai*, nr. 2, 2012, p. 19. Prieiga per internetą: <http://www.delfi.lt/pramogos/kultura/eklvivis-visuomenes-priesas-teatras-kaip-viesoji-sfera.d?id=61105565#ixzz3Q7YaTUyf>.
- ¹¹ BUDRAITIS, Martynas. Teatro vadovo žodis [interaktyvus]. www.teatras.lt. Prieiga prie internetą: <http://www.teatras.lt/lt/teatras/vadovo-zodis/>.
- ¹² ZIRNIS, Egils. *Alvis Hermanis: klūstam atkarīgi no lumpeņiem*. Prieiga per internetą: <http://pastebin.com/R7bEeK4G>.
- ¹³ See: Alvis Hermanis: „Tautas ienaidnieka“ katastrofālā izgašanās [interaktyvus]. www.delfi.lv. Prieiga per internetą: <http://www.delfi.lv/kultura/news/theatre/alvis-hermanis-tautas-ienaidnieka-katastrofala-izgasanas.d?id=43394641>.
- ¹⁴ GIDDENS, Anthony. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1991, p. 187.
- ¹⁵ TIERNEY, Thérèse F. *The Public Space of Social Media: Connected Cultures of the Network Society*. Routledge, 2013, p. 22.
- ¹⁶ Ibid, p. 19.
- ¹⁷ BALME, Christopher B. *The Theatrical Public Sphere*. Cambridge University Press, 2014, p. 177.
- ¹⁸ GOODE, Luke. *Jürgen Habermas: Democracy and the Public Sphere*. London, Ann Arbor: Pluto Press, 2005, p. 93.
- ¹⁹ Ibid.
- ²⁰ Ibid, p. 113.
- ²¹ EPNER, Luule. Postdramatic Textual Strategies: The Case of Theatre NO99. In: *Text in Contemporary Theatre: The Baltics within the World Experience*. Editors G. Zeltina, S. Reinsone. Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 166–181.

Edgaras KLIVIS

Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas, Lietuva

SĄVEIKAUJANČIOS (VIEŠOSIOS) SFEROS: TEATRAS IR MEDIJOS BALTIJOS ŠALYSE

Santrauka

Straipsnyje paliečiamos dvi tarpusavyje susijusios temos: teatro, žiniasklaidos ir skaitmeninių tinklų sąveika bei teatras, veikiantis kaip viešoji sfera. Abu klausimai pateikiami per trijų Baltijos šalių šiuolaikinio teatro atvejų analizę: analizuojami du Henriko Ibseno *Visuomenės priešas* pastatymai (Jono Vaitkaus spektaklis, 2011, ir latvių režisieriaus Alvio Hermanio interpretacija, 2013) ir estų teatro NO99 politinis projektas *Vieningoji Estija* (2010). Analizė skirta ne tiek šių kūrinių draminiams ar estetiniams struktūroms, bet jų komunikacijai, nes žiniasklaidos ir interneto tinklo panaudojimas buvo svarbi visų trijų teatrinių įvykių dalis. Koks šiandien yra teatro kūrėjų Baltijos šalyse santykis su žiniasklaida ir skaitmeniniu tinklu? Kokiomis sąvokomis šiandien galima aprašyti santykį tarp gyvo, fizinio, įvietinio dialogo ir medijų sferos? Koks galėtų būti teatro komunikacinių praktikų indėlis į demokratijos ir viešosios sferos raidą? Ar teatras gali radikaliai ir kritiškai paveikti demokratiją, kurioje dominuoja elektroninės, skaitmeninės ir socialinės medijos?

Teorinį tyrimo pagrindą sudaro Jürgeno Habermaso viešosios sferos samprata, tačiau atsižvelgta ir į šiai teorijai būdingus prieštaravimus bei jos tolesnę raidą Thérèse F. Tierney, Geerto Lovinko, Christopherio Balme's ir Luke'o Goode'o šiuolaikinės teorinės žiniasklaidos, socialinių medijų ir tinklų refleksijose. Sąvoka „skeisties estetika“ (angl. *distributed aesthetics*) yra siūloma kaip tinkamas analitinis įrankis politinių projektų šiuolaikiniame Baltijos šalių teatre tyrimui.

Trijų teatro spektaklių iš Estijos, Latvijos ir Lietuvos analizė atskleidžia, kad masinėmis medijomis *įvietintos* meninės praktikos įgyja galimybę pasiekti neribotą suvokėjų skaičių ir paskatinti tolesnes diskusijas tokiose vietose ir bendruomenėse, kurias tradicinė teatro komunikacija paprastai aplenkėdavo. Straipsnyje akcentuojamas šiuolaikinio teatro poreikis keistis ir peržengti gyvosios patirties ribas, išsiveržti iš vieno laiko ir vienos erdvės, nes tokia sklaida atitinka šiuolaikinės demokratijos formas.

Reikšminiai žodžiai: viešoji sfera, Baltijos šalių teatras, teatro komunikacija, žiniasklaida, socialiniai tinklai, *skeisties* estetika, Henrikas Ibsenas

Gauta 2015-11-05

Paruošta spaudai 2015-11-30

EDGARAS KLIVIS

Humanitarinių mokslų daktaras,

Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto Teatrologijos katedros docentas.

Ph. D. in Humanities, Associated Professor at Vytautas Magnus University, Faculty of Arts,

Department of Theatre Studies.

Adresas / Address: Muitinės g. 7, Kaunas LT-44280, Lithuania.

El. paštas / E-mail: e.klavis@mf.vdu.lt.

Viltė MIGONYTĖ

Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas, Lietuva

PRAMOGAVIMO BEI SVEIKATINIMO ASPEKTAI LIETUVOS MODERNIOJO KURORTO GENEZĖJE: PALANGOS IR BIRŠTONO ATVEJAI

75

PRAMOGAVIMO BEI SVEIKATINIMO ASPEKTAI LIETUVOS
MODERNIOJO KURORTO GENEZĖJE: PALANGOS IR BIRŠTONO ATVEJAI

Santrauka. Tarpukario laikotarpis Lietuvos kurortų istorijoje yra vienas iš svarbiausių jų raidos etapų. Šiuo laikotarpiu kurortuose vykstantys pokyčiai siejami su moderniosios laisvalaikio tradicijos susiformavimu. Poilsio kultūrą ir kurortinę aplinką tuo metu charakterizavo pamatinės modernizmo sąvokos, tokios kaip *šviesa* ir *higiena*. Straipsnyje analizuojami didžiausi Lietuvos tarpukario kurortai – Palanga ir Birštonas – iki institucionalizuojant laisvalaikį kaip reiškinį (1918–1932) ir *de jure* etapu (1932–1940). Daroma išvada, jog *de facto* laikotarpiu kurortai buvo vystomi visų pirma atsižvelgiant į socialinius visuomenės poreikius bei jų istorinį pobūdį. Palangoje buvo gryninama pramogų, o Birštone – sveikatinimo veikla. Po 1932 m., priėmus Kurortų įstatymą, kurortų tipai supanašėjo, o jų aplinkoje ryškėjo modernistiniai miestų bruožai.

Reikšminiai žodžiai: kurortai, tarpukaris, modernybė, Palanga, Birštonas, sveikatinimas, pramogavimas

IVADAS

XIX a. pabaigoje – XX a. pradžioje, vykstant industrializacijos procesams, Europoje formavosi sveikos aplinkos užmiesčio kultas kaip priešprieša purvinam miestui. Buvo akcentuojama žmogaus nepaliestos gamtos nauda rekreacijai¹. Dėl šios priežasties natūralus kraštovaizdis tapo aktualiu didžiųjų pasaulio miestų plėtrai. 1902 m. modernistinių idėjų vizionierius Ebenezeras Howardas suformulavo kertinę „miesto-sodo“ (angl. *Garden Cities of To-Morrow*) koncepciją, kurioje išskyrė miestų fizines charakteristikas, nukreiptas į darnų vystymąsi, gyvenamųjų zonų ir žaliųjų plotų derinimą bei zonavimą². Funkciniu miesto zonavimo principu bandyta sistematizuoti miesto gyvenimą, sukurti sveikesnę aplinką. „Miestų-plaučių“ (teritorijų, apsuptų gamtiniu karaku, angl. *Green belt*) erdvinėje struktūroje atsirado standartizuota rekreacinių funkcijų raiška. Požiūrio kaitą į miesto ir gamtos santykį atspindėjo siekis sujungti urbanistinio ir užmiesčio gyvenimo ypatybes. Howardo modelis tapo vėlesnių urbanistinių idėjų prototipu ir paskatino pritaikyti parko savybes laisvalaikio organizavimui miestų viduje (sukurti miestą, orientuotą į socialines reikmes, angl. *Social City*) bei steigti poilsio ir pramogų miestelius, vadintus „malonumų sodais“³.

XX a. pirmojoje pusėje modernių miestų planavimas Europoje pakoregavo poilsiautojų žemėlapi ir padidino sezoninių migracijų intensyvumą į sveikatingumo ir pramogų oazes. XIX–XX a. sandūroje spartūs urbanistinės aplinkos pokyčiai (pritaikytas laisvas planavimas, integruojamos žaliosios zonos ir kt.) formavosi paveikti naujos pasaulėžiūros, pagal kurią miestų statybos modernumas siejosi ne tik su estetiniais principais, bet visų pirma su *švara* ir *higiena*. Čekų architektūros teoretiko Karelo Teigėo teigimu, „daugiabučiai, išskylantys miesto centre, turi tik ekonominę naudą, o vilos statomos dėl išskirtinio patogumo, higienos ir reprezentatyvumo. Visi šie bruožai yra bene svarbiausi faktoriai, užtikrinantys gyvenimo kokybę“⁴. „Miesto-sodo“ apgyvendinimo modelis pradėtas taikyti ir užmiesčio teritorijoms, balneologinėms ir pajūrio vietovėms, į kurias vasarotojai iš perpildytų miestų vykdavo ilsėtis nuosavose ar nuomotose vilose⁵.

XX a. pradžioje įsitvirtinusi laisvalaikio samprata paskatino sparčią urbanistinę poilsio kultūros plėtrą tarpukario Lietuvoje. Nors minimas istorijos tarpsnis yra populiarus mokslo darbuose, atskirų kurortų funkcinį tipą pūvis architektūrologų iki šiol netyrinėtas. Straipsnyje analizuojami didžiausi tarpukario Lietuvos kurortai – Birštonas ir Palanga.

Į šių miestų architektūrą žvelgiama per jų santykį su gyvenimo būdu ir besilisinčio žmogaus veikla, todėl tekste tyrinėjamos kurortų atkūrimo priežastys 1918–1932 m. bei įvardijamos jų formavimosi aplinkybės ir kryptys antruoju tarpukario laikotarpiu (1932–1940). Pagrindine tyrimo medžiaga tapo pirminiai šaltiniai – Lietuvos centrinio valstybės ir Kauno apskrities archyvų informacija (kurortų atstatymo bylos, planai) bei to meto oficiozai („Lietuvos aidas“, „Lietuvos žinios“), leisti didžiausiu tiražu ir labiausiai atspindėję to laikotarpio įvykius. Straipsnyje svarstoma tezė, jog atkūrus Nepriklausomybę svarbiausiuose šalies kurortuose pirmuoju tarpukario laikotarpiu pradėta aiškiau klasifikuoti dar carinėje Rusijoje susiformavusius poilsio veiklų tipus. Šiam procesui įtakos turėjo ne tik gamtinės vietovių ypatybės. Kurortų atkūrimo svarstymus nacionaliniu lygiu *de facto* visų pirma paskatino socialiniai veiksniai, daugiausia nulemti Pirmojo pasaulinio karo padarinių ir autentiškos istorinės aplinkos.

Po 1932 m., kai kurortai įgijo *de jure* statusą (Palanga ir Birštonas tapo „pirmos grupės“ kurortais⁶), prasiidėjo miestovaizdžių modernizacijos procesai. Ryškėjo užuominos į modernistinį „miesto-sodo“ modelį ne tik fizinėje vietovių struktūroje (intensyvėjo statybos ir naujų rekreacinių teritorijų planavimas, formavosi aiškesnis funkcinis zonavimas), bet ir reiškėsi kaip socialinis fenomenas (įvairėjo poilsio veiklų šakos). Didėjantis poilsio kultūros vartojimas paskatino kurortų tipologinį supanašėjimą.

KURORTŲ ATGAIVINIMAS *DE FACTO* (1918–1932)

Tarpukariu kurortai savo statusą formaliai įgijo prabėgus daugiau kaip dešimčiai atkurtos Nepriklausomybės metų. Tačiau miesteliai, kurie iki Pirmojo pasaulinio karo buvo aiškiai suvokti kaip kurortinės vietovės, šią funkciją tęsė ir XX a. antrajame–trečiajame dešimtmetyje. Tarpukario pradžioje kurortų atstatymo būtinybė visos šalies mastu tapo reikšmingu uždaviniu. Jų atkūrimo svarbą išprovokavo to meto Lietuvoje susiklosčiusios socialinės aplinkybės. Viena iš jų, kuriai daugiausia įtakos turėjo karo padariniai, – šalyje aktyviai pradėta vystyti sveikatinimo prevencija. Reikšmingiausi buvo Birštono ir

Palangos kurortai, turėję skirtingą istorinį kontekstą ir gamtines ypatybes. Pirmuoju tarpukario laikotarpiu tapo itin svarbi poilsio vietovių specializacija: „jeigu, sutvarkę Birštoną, turėsime tikrą ir labai ligoniams naudingą kurortą, tai Palangą turime priskaičiuoti jau prie kitos gydymo įstaigų rūšies. Palangą pavadinsime veikiau vasarine klimatine stotimi, t. y. ta vieta, kur bent vasarą galima pasinaudoti ko tyriausiu oru, na ir jūros maudyklomis“⁷.

Miestuose, didėjant naujakurių skaičiui, paraleliai iškilo ir labiausiai to meto Lietuvos gyventojus alinančių susirgimų (tuberkuliozės, venerinių ligų) ūmėjimo grėsmė. Daug dėmesio skirta miestų sanitarijos klausimams spręsti. Viešajame diskurse vis dažniau iškildavo vietinės radikalesnės „miesto-sodo“ versijos, pavyzdžiui, 1930 m. laikraštyje „Savivaldybė“ išspausdintas Leberechto Migge „Žalasis manifestas“, atitikęs „rekreacijos bei pasipriešinimo dvasią didmiesčių gyvenimui“, anot autoriaus: „miestai privalo nuosavus žemės plotus apimti. <...> Bendrieji sodnai privalo būti ne tingiai ir puošniai romantiški, bet gausiai ir aktyviai žali: sporto parkai, žaidimo aikštelės ir maudyklės“⁸. Todėl naujų gydymo įstaigų statybos klausimai Sveikatos departamento protokoluose tapo vieni svarbiausių per pirmąjį Nepriklausomybės dešimtmetį.

Būtiniais sveikatos klausimams spręsti tinkamiausios buvo balneologinės vietovės. Valdžios veiksmai visų pirma kryo į didžiausią nepriklausomos Lietuvos kurortą – **Birštoną**⁹, anot Juozo Tumo-Vaižganto, dar prieškarįje mineralinio vandens gydomosiomis savybėmis garsėjusį visoje Rusijoje: „lankė jį svečiai iš pat Petrapilio. Jo vandenų kilmę žinojo gydytojai ir dėjo juos antron vieton po Kaukazo purvų, net aukščiau už Odesos limaną, o jau lygiai su pačiu Vysbadenu. Savo gydomąją jėgą Birštonas yra toli peršokęs savo kaimyną Druskininkų kurortą“¹⁰.

Sveikatinimo veiklos iki Pirmojo pasaulinio karo Birštone suvoktos kaip pelninga prekybos šaka. Balneologinis kurortas tuo metu buvo labiau orientuotas į laisvalaikį nei į gydymą¹¹, nes „vienintelė gydomoji priemonė tebuvo mineralinės vonios“¹². Tokia situacija lėmė, jog „plačioji Rusijos visuomenė, norėdama pasigydyti ar pailsėti, dešimtis tūkstančių

važiuodavo ligšiol į įvairius užsienio, ypač gi Vokietijos ir Austro-Vengrijos kurortus. Tuo tarpu gi kad ir Lietuvos kurortai nekaip tesiverčia, viena dar jų laimė, kad mūsų miestų žydai juos palaiko¹³. Be maudyklių, Birštone dar veikė pramogų salė su orkestro koncertais (į ją neretai koncertuoti atvykdavo ir žymūs lietuvių dainininkai, pvz., Kipras Petrauskas¹⁴), du bufetai¹⁵. Kurorte vasarodavo ne viena žymi asmenybė, pvz., Peterburgo Dailės akademijos menininkas, mozaikininkas Nikodemus Silvanavičius¹⁶, kunigaikštienė Stefanija Radvilienė, bajoras Leopoldas Leščinskis, istorikas Vladislovas Sirokomlė.

Lemiamas žingsnis, daręs įtaką ne tik Birštono, bet ir kitų Lietuvos kurortų formavimuisi, žengtas 1924 m., Birštoną pradėjus valdyti Lietuvos Raudonojo Kryžiaus draugijai. Organizacija rūpinosi, jog Vyriausybė svarstytų įstatymo projektą: „apie kurorto pripažinimą visuomeninės reikšmės poilsia viete. Birštono gydymo įstaiga gaus apsauginį statusą ir bus atleista nuo valstybės bei savivaldybės mokesčių už gydymo priemones, viešbučius ir restoraną be svaigiųjų gėrimų“¹⁷. Raudonasis Kryžius paskatino Medicinos tarybą 1930 m.¹⁸ parengti pirmąjį Lietuvos kurortų įstatymo projekto siūlymą, kurio pagrindu 1932 m. Vyriausybė patvirtino Kurortų įstatymą.

Iki 1940 m. kurorto atstatymo darbus koordinavęs Raudonasis Kryžius Birštoną, visų pirma, vystė kaip sveikatingumo kurortą, skirtą ypač po karo nukentėjusiųjų bei sunkiomis ligomis sergančiųjų gydymui ir profilaktikai. Šiam tikslui buvo steigiamos naujos gydyklos, sanatorijos, išnaudojami gamtiniai ištekliai, pritaikomi jiems įrengimai (biuветės, šaltinių būdelės ir kt.; 1 pav). Pramoginis kurorto turinys, priešingai nei cariniu laikotarpiu, buvo atraeilis¹⁹: „vienintelės Birštono pramogos – dūdų orkestro gastrolės... ir du kartu savaitėje čia rengiami vakarėliai (*resurs*), <...> šokama čia iki ryto, muzika visai nebloga. Kitų pramogų, kaip teatro bei koncertų ir knygyno, reikalas Birštone dar neįsivaikomas“²⁰.

Viziją, jog Birštonas turi tapti garsus išskirtinai sveikatinimo paslaugomis ne tik Lietuvoje, bet ir užsienyje, aiškiai palaikė ir kurorto administratorius Jurgis Venckūnas. 1928 m. kurorte jau lankėsi svečiai ne tik iš Lietuvos, bet ir iš Vokietijos ir Amerikos: „vasaros metu svetimtaučiai ne maža išpūdžių atsivežą iš kurortų ir sulig tais išpūdžiais sprendžia apie tautos kultūros būklę“²¹. Daktaro teigimu, Birštonas – vienintelis Lietuvoje atkurtas mineralinių vandenų kurortas, turintis didelę visuomeninę reikšmę, todėl svarbu, kad išlaikytų „pavyzdingas pozicijas“, „nes į kurortą daugiausiai atvyksta išsilgę belaukdami sveikatos ligoniai“²².



1 pav. Birštono mineraliniai šaltiniai tarpukariu. Atvirutė iš Vytauto Sinkevičiaus asmeninio rinkinio

Palangoje, kitaip nei Birštone, nebuvo tuo metu taip reikalingos gydomosios infrastruktūros. Čia nuo XIX a. antrosios pusės kultūrinėmis pramoginėmis veiklomis mėgavosi aristokratiškos šeimos, atvyk-davusios ne tik iš prūsų žemių, bet ir iš Lenkijos bei Padolės²³. Kitaip tariant, tuo, kuo buvo Lenkijoje Zakopanė, Lietuvoje turėjo tapti Palanga – „Baltiškąja Zakopane“²⁴.

Po Pirmojo pasaulinio karo didelę žalą patyrusiame pajūrio kurorte reikėjo skubių atstatymo darbų. Grafi Tiškevičiai nebeįstengė finansuoti visų jiems priklausiusių vilų remonto, todėl trečiajame dešimt-metyje daugelį jų pardavė turtingesniems Lietuvos piliečiams. Iki ketvirtojo dešimtmečio miestelio tvarkymu rūpinosi Palangos kurorto komitetas²⁵, turėjęs vieną iš pagrindinių nelengvų iššūkių (pra-moginis laisvalaikis ankstyvuojų tarpukario lai-kotarpiu karo nualintoje šalyje nebuvo prioriteti-nis) – parengti kurorto vystymosi gaires. Svarbus šiuo klausimu steigiamasis susirinkimas 1921 m.²⁶ vyko Karo ligoninėje, jame pažymėta, jog kurorte ženkliai sumažėjo turtingesnių poilsiautojų. Pasak prof. Parčanskio, tokį kurorto lankomumą lėmė dažnesni vidurių šiltinės susirgimų atvejai bei Palangą „sunaikinusi vokiečių ir latvių okupacija“²⁷. Šis faktas byloja, jog kurorte nebuvo vystoma svei-katingumo infrastruktūra, o pramogų ir laisvalaikio erdvės, tapusios ligų užkrato židiniu, buvo apleistos.

Svarstyta, jog tolimesnis kurorto vystymasis turi kelias galimas kryptis. Viena iš jų – nacionalizavi-mas, poilsio insfrastruktūros steigimas kariškiams, valdininkams ir t. t., „bet tai nėra geras pasiūlymas, tą rodo Rusijos pavyzdys“²⁸. Taip pat aptarta gali-mybė Palangą perduoti privačioms iniciatyvoms, tokiu atveju turtingesni važiutų į gretimąją „Švar-cortą“²⁹, neturtingi – į gretimus kaimelius, arba siūlyta „sutverti europinio mastabo kurortą“³⁰. Dėl vietovės gamtinių ir geografinių privalumų („atvira jūra, puikus pliažas, begalo puikus parkas“³¹), nutarta, remiantis užsienio patirtimi (Sočio ar Ševe-ningeno³²), sekti paskutiniuju pasiūlymu. XX a. trečiojo dešimtmečio pradžioje persvarstyta kuror-tiškumo vizija aiškiai tęsė istoriškai susiklosčiusį aristokratišką Palangos pobūdį – kurti miestelį kaip europietišką vasarvietę su moderniai išvystyta lais-valaikio struktūra, įvairialype pramoginio turinio pasiūla, orientuota į labiau pasiturinį poilsiautoją.

Palangos atkūrimo diskurse nebuvo aplenktas ir sveikatinimo klausimas, tačiau šis aspektas arti-mesnis labiau profilaktinės („saulės vonių“) medi-cinos kryptimi nei orientuotas į sunkiųjų susirgimų gydymą: „šis kurortas tinka skrupulu sergantiems vaikams. Sergą limпамomis ligomis ir tuberkulioze neįsileidžiami“³³. Poilsio veiklų įvairovė Palangoje papildyta integruojant profilaktinę mediciną. Šiam tikslui suformuotas poreikis atstatyti vienintelį



2 pav. Šiltųjų vonių pastatas Palangoje tarpukariu. Atvirutė iš Petro Kaminsko asmeninio rinkinio

kurorte ir šaltuoju sezono metu veikiantį senąjį vonių pastatą (2 pav.), o taip pat ieškoti alternatyvių sveikatinimo šaltinių. Kitaip tariant, pramoginiams reiškiniams siekta priskirti gydomąsias galias, pažymint tai kaip dar vieną prevencinės medicinos kryptį: „amžių ir viso pasaulio prityrimas parodė, kad klimatinis ir vandens gydymas duoda geresnių pasekmių jei tas gydymas atliekamas apystovose teigiamai veikiančiose į žmogaus psichiką. Kitų priemonių tarpe yra muzika kuria plačiai naudojamos, kaip pagalbine priemone netik klimatinio, bet ir prie kitų gydymo būdų“, todėl 1924 m. Palangoje buvo rekomenduojama organizuoti Karo orkestro koncertus kurhauze, nes tai „prisidėtų prie sudarymo kalbamųjų naudingų apystovų ir visokių bendruomenės pramogų“³⁴.

Taigi iki XX a. ketvirtąjo dešimtmečio pradžios keitėsi pagrindinių šalies kurortų vaidmuo. Šiuo laikotarpiu pradėta labai aiškiai formuoti „vedamąją“ rekreacinės veiklos kryptį, stiprinti Birštone gydomąsias ir Palangoje pramogines funkcijas. *De facto* etape suformuluotos didžiųjų kurortų plėtros vizijos tapo pagrindu ne tik jų vėlesniam rekreacinės aplinkos vystymuisi, bet ir modernaus gyvenimo būdo pradžia Lietuvoje.

ETAPAS *DE JURE* (1932–1940)

Kur kas aktyvesnis kurortų vystymo etapas prasidėjo 1932 m. paskelbus Lietuvos kurortų įstatymą³⁵. Naujajame dokumente iš esmės formuluojamos dvi galimos kurortų vystymosi kryptys – sveikatingumo ir laisvalaikio pramogų, kurios, beje, buvo aiškiai išskirtos dar pirmuoju tarpukario laikotarpiu (*de facto* lygmenyje) atkuriamų pagrindinių Lietuvos kurortų vizijose. 1930 m. oficialiai kurortinėmis vietovėmis ketinta skelbti tik gydomąsias vietas: „visuomeninės reikšmės vietų vardas bus pripažįstamas, atsižvelgiant į vietos ypatumus ir esamus įrengimus ligoniams gydyti“³⁶. Dvilypio kurortiškumo interpretacija 1932 m. įstatyme liudija, jog šiuo laikotarpiu transformuojasi ir kurortų, kaip reiškinio, samprata. Miestovaizdis virsta daugiafunkcinių rekreacinių procesų erdve, aktyviai propaguojama viešajame diskurse: „mūsų laikais proto darbininkai be nuolatinio didesnio periodinio atilsio nebegali

apsieiti. Kasdieninis proto darbas iščiulpia protines ir fizines jėgas. <...> Dėl to vasarojimo ir atilsio reikalas yra būtinas, kad mūsų jėgos būtų išlaikytos kūrybiniam darbui reikalingoje lygsvaroje. Kita sąlyga yra pasirinkti sau atitinkanti poilsio vieta sulig savo individualiais reikalavimais – į sodžių, į pušynais gausingas vasarvietes ar jūros ir ežerų maudykles“³⁷.

Besiplečianti mišri urbanistinė poilsiaavimo erdvė po 1932 m. pradėdama sieti „su žmogaus būtinybių (gyvybinių, prekybinių ir kt.) tenkinimu“³⁸. Kitaip tariant, kurortų vystymas suvokiamas kaip procesas, kurio metu asmens poreikiai (šiuo atveju – laisvalaikio ir sveikatinimosi) turi įtakos architektūrinėms urbanistinėms formoms ir lemia tolesnę jų raidą. Nors tarpukariu daugelyje Europos šalių miestovaizdis buvo kuriamas pasitelkiant radikalesnius CIAM (angl. *International Congress of Modern Architecture*) idėjomis paremtus modernizmo architektūros ir planavimo sprendimus, to meto Lietuvos kurortuose panašaus pobūdžio restruktūrizacija vykdama nebuvo. Jų planavimas apsiribojo teritorijų plėtra, orientuota į kiek aiškesnį funkcinių suskirstymą.

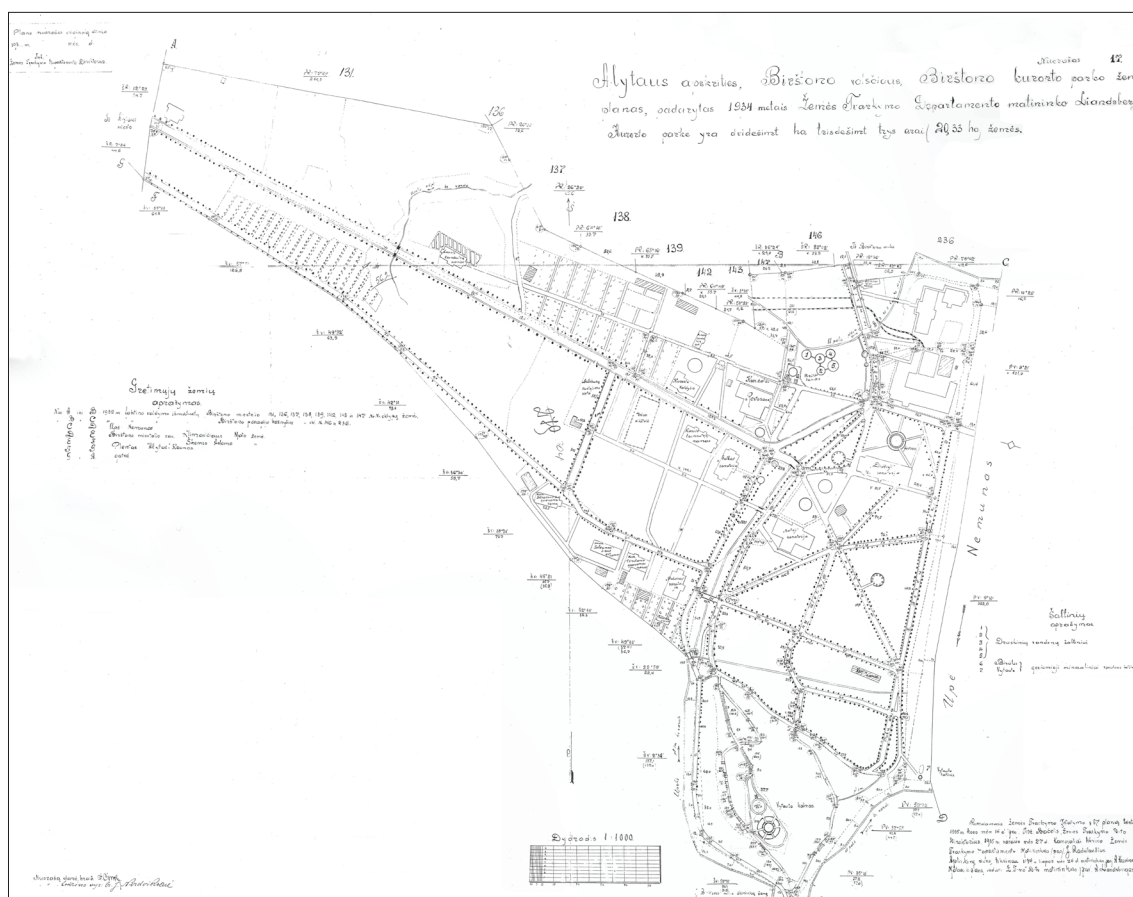
Vienas iš svarbesnių veiksnių, Lietuvoje nulėmusių tiek naujų sveikatingumo kurortų steigimą, tiek spartesnę Lietuvos vasarviečių atkūrimą bei jų įvaizdžio transformacijas XX a. ketvirtajame dešimtmetyje – Kurortų įstatyme numatytos galimos rinkliavos sąlygos: „ligi 15 litų iš kiekvieno į kurortą atvykusio asmens ir ligi 40 litų iš kiekvienos šeimos“³⁹. Todėl dar prieš Pirmąjį pasaulinį karą pradėję vystytis ir *de facto* etape savo funkcijas tęsę kurortai galėjo kur kas efektyviau atnaujinti ne tik esamą, bet ir kurti naują infrastruktūrą, pajvairinti veiklų profilį, atitinkantį platesnio atvykstančiųjų rato poreikius: „Birštone, Palangoje svetimšalis dar gali gyventi, bet kitur Lietuvoje jam stačiai nėra kur prisiglausti. <...> Ar svetimšalis, važiuodamas į Lietuvą vasaroti, vešis iš Berlyno, Prahos ar Stockholmo ir stalus, kėdes, lovas? <...> Dar blogesnis reikalas su valgymu. <...> Jis [užsienietis] nori, kad jam žąsinas būtų pakeptas, negaudys vidury lauko. O šitokių dalykų mūsų gražioje kurotinėse vietose, išskyrus 2–3 niekas nedaro“⁴⁰.



3 pav. Birštono vaizdas tarpukariu. Dešinėje Nemuno pusėje – Alkniakiemio teritorija. Atvirutė iš Vytauto Sinkevičiaus asmeninio rinkinio

Birštono kurortą valdantis Raudonasis Kryžius tapo vienas pirmųjų, pasinaudojusių gautomis teisėmis. Visos iš kurorto eksploatacijos gautos lėšos buvo investuojamos į modernizavimą ir plėtrą⁴¹. Svarbi

šiuo atveju buvo 1929 m. Jurgio Venckūno pastaba, išsakyta lyginant Birštoną su Vokietijos kurortais. Birštoną jis siūlė perplanuoti taip, jog sveikatingumo veiklos ir apgyvendinimas sudarytų vientisą, uždarą



4 pav. Birštono kurorto parko žemės planas, inž. Mačiulskis, 1934 m. LCVA, f. 1567, ap. 3, b. 1242

gydyklų miestelį: „Birštonas visomis pajėgomis turi siekti tai, kad turėtų pirtį ir viešbutį vienoje vietoje. Toks Birštono atstatymas duotų galimumo kurortui veikti net ištisus metus. <...> Naujasis pirties namas užkerta kelią Birštonui vystytis sanatorijos pavidalo pagrindais“⁴². Modernistiniais principais paremta planavimo vizija buvo artima ir sostinės siekiamybei miesto zonas suskirstyti funkcinio pagrindu. Birštono atveju tokias urbanistines reformas reikėtų vertinti kaip vietinę modernybės interpretaciją, lėmusią savitą šios vietovės charakterio išraišką.

Iš archyvinių šaltinių matyti, jog į tam tikras Vencūno pastabas buvo atsižvelgta. 1932 m. Miškų departamentas inicijavo Birštono miestelio dalies plano sudarymą, jame numatyta plėsti kurortą kairiojoje Nemuno pusėje, priešais mineralinių gydyklų kompleksą – statyti vasarnamius miško parke⁴³ (3 pav.). Naujų statybų paklausą šioje kurorto dalyje liudija jau 1934 m. „Lietuvos aide“ pasirodžiusi žinutė, jog Žemės ūkio ministerijos Miškų departamentas nuomoja likusius 25 sklypus Alksniakiemio pušyne vasarnamiams statyti⁴⁴. Lyginant su 1921 m. Birštono planu⁴⁵, 1934 m. senoji kurorto dalis jau buvo ženkliai praplėsta pietvakarių kryptimi⁴⁶ (4 pav.). Sklypai suformuoti ir atokiau nuo pagrindinės kurorto arterijos – „sveikatingumo miestelio“ (šiaurės vakarų kryptimi)⁴⁷.

Vadovaujant Birštono vyriausiajam architektui Vytautui Landsbergiui bei pasitelkus architektus

Antaną Jokimą, Arną Funką, Nikolajų Mačiulskį bei Joną Kova-Kovalskį, 1937 m. nutarta perplanuoti Alksniakiemio teritoriją dėl per didelės žalos medžiams: vasarnamių rajoną perkelti giliau į mišką, kur numatytas gerokai didesnis kurorto praplėtimas (suplanuoti 96 sklypai). Senojoje vasarvietės dalyje liko šeši namai, iš kurių trys vasarnamiai, kita žemė skirta parkui: „kadangi visi miestai kovoja už didesnių parkų užsodinimą, Birštonas, be abejo, bus gerai padaręs, apsodindamas šį mišką kurorto poilsio ir sveikatos reikalam“⁴⁸. Plėtros darbai Alksniakiemyje nevyko taip sparčiai, nes tik 1939 m. Miškų departamentas šią teritoriją perdavė Birštono kurortui.

Siekiant pritraukti daugiau vasarotojų, palaipsniui pradėta keisti Birštono istorinės dalies įvaizdį. Miestelį ketinta projektuoti kaip Pietų Lietuvos sveikatingumo turizmo centrą, didelį dėmesį skiriant ne tik gydyklų įrengimui, bet visų pirma parko ir likusios teritorijos sutvarkymui⁴⁹ (5 pav.). Kurorto miestovaizdis buvo sodrinamas laisvalaikio funkcijomis: atremontuotas ir praplėstas kurhauzas, kėglių namas, pastatyta poilsio aikštelė su lauko kavine, planuojamos pramogos (orkestro koncertai restorane ir viešose miesto erdvėse⁵⁰, ekskursijos Nemuno kilpose motorinėmis valtimis⁵¹, veikė maudyklės plažė⁵², kad „vienai čia atvyktų pasilsėti, grynų oru pakvėpuoti, gražiais čionykščio Nemuno krantais pasigėrėti, kiti vietos purvų ir kitų rūšių



5 pav. Birštonas. Kurorto fontanas parke tarpukariu. Atvirutė iš Vytauto Sinkevičiaus asmeninio rinkinio

voniomis pasinaudoti⁵³. 1939 m. kurorte poilsiauvai daugiau kaip trisdešimt tūkstančių žmonių, tarp kurių vasaroti atvyko svečiai net iš Meksikos, Pietų Afrikos ir Palestinos⁵⁴. Praplėtus ir modernizavus ne tik gydyklą, bet ir apgyvendinimo vietas (sanatorijas, viešbučius), kurortas galėjo priimti svečius ištisus metus⁵⁵.

Jei Birštone gydomąsias veiklas tam tikra prasme papildė laisvalaikio turizmo funkcijos, tai pirmajame tarpukario laikotarpyje išskirtinai pramogines funkcijas vyščiūsiuje **Palangoje** po 1932 m. į kurorto urbanistinį audinį siekta integruoti daugiau reabilitacijai bei aktyviam laisvalaikiui skirtų kompleksų. Svarbu tai, jog tokiu būdu buvo sekama *de facto* etape suformuotos vizijos link. Pvz., 1932 m. Palangoje numatyta įrengti teniso aikštelę, nes sezono metu vykdavo varžybos⁵⁶: „cementinė kainuoja pigiau, bet reikalinga turėti kokia nors moderninę aikštelę, o tai bus žvirinė“⁵⁷. 1933 m. burmistras daktaras Jonas Šliūpas teigė: „nors sunkūs finansiniai laikai ir neleidžia neturtingai Palangai daryti iš karto kokių didelių užsimojimų vasarotojų patogumams, bet vis dėlto planingas kurorto tvarkymas galės Palangai ir šiemet keletą žingsnių pažangos suteikti. <...> Statomi nauji graf. Tiškevičienės maudyklių namai, nemažai vilų, remontuojamas Birutės kalnas <...>“⁵⁸. Vertėtų pridurti, jog XX a. ketvirtojo dešimtmečio pradžioje finansinius sunkumus Palangoje šiek tiek padėjo spręsti kurorto

mokestis. Panašiai kaip ir Birštone, čia Kurortų įstatyme numatytos rinkliavos sąlygos buvo pritaikytos kiek anksčiau – 1931 metais⁵⁹.

Nepaisant to, pirmieji kurorto modernizavimo darbai *de jure* etapo pradžioje nevyko sklandžiai⁶⁰. Keletą metų po Kurortų įstatymo priėmimo Palangos miestovaizdžio kaitos finansinės galimybės ir organizaciniai procesai mažai kuo skyrėsi nuo Birštono: 1932 m. 11 ha parko sklypas vis dar buvo „be nuolatinės priežiūros“⁶¹. Sklypų skirstymo planai sudaromi be išankstinio projekto, nesvarstant naujojo apstatymo pobūdžio⁶².

Įdomu, jog nepaisant sunkios finansinės situacijos, Palangoje vis tik siekta išsaugoti pramoginio pobūdžio veiklos tradicijas. Pavyzdžiui, 1932 m. kurorto sezono pajamos siekė 43 470 litų. Palangoje „gydoma ir muzikos garsais, kurie, susipynę žmogaus organizme su gydomaisiais vandenimis, teikia idealią išprakitavimo priemonę“⁶³, todėl didžiausios sezono išlaidos buvo skirtos orkestro išlaikymui (11 000 litų). Pvz., tilto remontas kainavo 4 900 litų, gatvių tvarkymas – 2 800 litų ir kt.⁶⁴

Didžiausi miestovaizdžio pokyčiai kurorte vyko nuo 1933–1934 iki 1938 m.: „statant naujus statinius“⁶⁵ buvo laikomasi statybos įstatymų, <...> įkurtas miesto parkas [inž. V. Rimgaila], kuriame pastatyta estrada, vaikų žaidimo aikštelė“⁶⁶ ir kt. (6 pav.). 1937 m. suburta nauja kurorto administracija (jos



6 pav. Vaikų žaidimų aikštė Palangoje tarpukariu. Atvirutė iš Petro Kaminsko asmeninio rinkinio



7 pav. Lietuvos Karo invalidų sanatorija Palangoje. Archit. Edmundas Karanauskas, 1935 m. Atvirutė iš Petro Kaminsko asmeninio rinkinio

vadovu paskirtas Antanas Vizbaras), sutvarkytos Palangos gatvės, pastatytas stadionas, mieste padaugėjo ir poilsiautojus aptarnaujančių įmonių, parduotuvių (veikė dešimt restoranų, septynios kepyklos ir cukrainės, tiek pat valgyklų ir užkandinių, dvi fototeljė ir kt.)⁶⁷, suprojektuota autobusų stotis⁶⁸ ir oro uostas⁶⁹. Kurorte lankėsi svečiai iš užsienio, žymūs kauniečiai, kariškiai, sportininkai, politikai ir kiti visuomenės veikėjai⁷⁰.

Siekiant pajavairinti kurorto veiklas gydymosiomis reabilitacinėmis funkcijomis, suteiktos sąlygos senojoje Palangos dalyje vilas⁷¹ ir sanatorijas įkurti

įvairioms tarpukario organizacijoms (Mokytojų sąjungai, Policijos sporto klubui, Lietuvos karo invalidų sąjungai ir kt.; 7 pav.), steigti privačius gydymo kabinetus⁷². Šiltųjų maudyklių pastate buvo atliekamos pašildinto jūros vandens, mineralinės ir gydomųjų žolių vonios bei įvairios gydymo procedūros; sezono metu papildomos vonios veikė ir Palangos progimnazijos patalpose⁷³: „Palangoje gydymas tikrai modernišką. Pirmą į gydyklą, o tik paskui į kopas ir jūrą! Vasarotojai sekmadienius atpažįsta iš antplūdžio. Tikrai ne jūros vandens antplūdžio, bet sekmadieniais atvykstančios publikos. Ir ne tiek



8 pav. Palanga, bendros maudyklės tarpukariu. Atvirutė iš Petro Kaminsko asmeninio rinkinio



9 pav. Palangos pajūryje tarpukariu. Atvirutė iš Vytauto Sinkevičiaus asmeninio rinkinio

pliažė ir kopose, kiek įvairiose Palangos gydyklose ir sanatorijose⁷⁴ (8, 9 pav.).

Lyginant 1914 m.⁷⁵ ir 1934 m.⁷⁶ (10 pav.) Palangos planus, matyti, jog kurortas teritoriškai nesiplėtė, o gatvių tinklas išliko beveik nepakitęs, pakoreguota tik šiaurinė parko teritorija. Iš esmės vyravo XIX a. kurortų raidai būdinga struktūra, siejama su pagrindiniu pasivaikščiojimo taku (promenada), nusidriekiančiu išilgai jūros kranto. Palei pagrindinę jūros link vedančią gatvę ir pasivaikščiojimo taką telkėsi prabangiausi pastatai. Gatvės išdėstytos toli viena nuo kitos, suformuotuose erdviuose sklypuose vilos buvo apsuptos medžių, todėl užtikrino gyventojams komfortą⁷⁷.

Nuo 1938 m., kai Palangos šiaurinėje dalyje įvyko gaisras ir buvo sudarytas gatvių sutvarkymo projektas⁷⁸, kurorte daugiausia vyko teritorijos „valymo“ ir „gražinimo“ darbai (sklypų „tankinimas“, viešųjų erdvių pritaikymas kurortiškam laisvalaikiui). Tarpukariu buvo pratęsta Tiškevičių ambicija apriboti kurorto teritoriją pagal iš anksto (1877 m.) parengtą planą⁷⁹: „kad vasarvietės nesikurtų ten, kur nepageidaujama, ne kurortinėje zonoje, reikės uždrausti už tos zonos ribų kitokią kaip žemės ūkio pobūdžio statybą. O dabar, kol dar pajūrio išplanavimas nepadarytas, kad būtų užtikrintas to išplanavimo įgyvendinimas, reikia uždrausti bet kokią statybą nesutvarkytoje pajūrio dalyje, nes vėliau tokia neplaninga statyba gali sukliudyti ar apsunkinti

darnų pajūrio sutvarkymą“⁸⁰. Perplanuojant gaisro paliestas kurorto teritorijas (inž. Vadimas Lvovas)⁸¹, nutarta palikti buvusį Palangos funkcinį suskirstymą⁸². Tik 1939 m. pabaigoje Palangoje numatyti aiškesni planai periferijų urbanizacijai: „apskrities viršininkas Vaišnys su komisijomis svarsto ir planuoja Palangos praplėtimą. Antroje pusėje Naglio kalno pradės statyti erdvų pastatą, vasarojančiųjų pramogoms“⁸³. Tačiau dėl 1940–1941 m. įvykių daugelis sumanymų⁸⁴ taip ir liko neįgyvendinta.

Apibendrinant galima teigti, kad *de jure* etapu Kurortų įstatymas atvėrė galimybes kurortams ženkliai papildyti savo biudžetą ir modernizuoti aplinką. Nors Palangoje (pramoginės ir Birštone) sveikatinimo funkcijos išliko formuojančios kurortų įvaizdį, vis tik pastebimos didelės pastangos sukurti platų veiklų diapazoną, orientuotą į patrauklų laisvalaikį. Remiantis funkcinio zonavimo principais (taikyta „miesto-sodo“ koncepcija), buvo gerinama individo susidūrimo su aplinka kokybė, kuriami atostogų įspūdžiai.

IŠVADOS

De facto etapu kurortinė aplinka Lietuvoje tapo kur kas „grynesnė“. Šio laikotarpio socialiniai veiksniai bei administraciniai procesai didžiuosiuose šalies kurortuose lėmė gydomųjų ir pramoginių veiklų tipologinę diferenciaciją. Birštone buvo stiprinama sveikatingumo, o Palangoje vystoma pramogų funkcija. Kurortinių veiklų kryptims visų pirma

įtakos turėjo istoriškai paveldėtas medžiaginis ir kultūrinis palikimas. Antra, užsienio kurortų praktikos (Vokietijos, Olandijos) tapo impulsu formuoti aiškesnius ateities scenarijus ir nubrėžti ryškesnę jų vystymosi viziją.

XX a. ketvirtajame dešimtmetyje laisvalaikis, kaip ir kitos gyvenimo sritys, buvo veikiamos besiplečiančios rinkos su gausia prekių pasiūla, tad rekreacinės

veiklos tapo bendrųjų visuomenės modernėjimo procesų dalimi. Plėtėsi kurortų reiškinių samprata. Viešajame diskurse buvo propaguojamas modernus gyvenimo stilius, reiškęs ir fizinę, ir dvasinę higieną. Šie aspektai atsispindi ir Palangos bei Birštono planuose. Kurortuose siekta įvairinti veiklų asortimentą, dėmesys labiau telktas į madingus, vartotojiškos populiariosios gyvensenos elementus, įperkamus net ir vidutinės klasės miestiečiui.



10 pav. Palangos kurorto plano schema, 1934 m. LCVA, f. 380, ap. 1, b. 1279, l. 5

De jure laikotarpiu didžiųjų Lietuvos kurortų fizinėje aplinkoje buvo organizuojami modernaus miestovaizdžio kūrimo procesai. Ypač daug resursų skirta parko, kaip vieno svarbiausių modernaus miesto urbanistinių elementų, sutvarkymui ir kurortinės reikšmės suteikimui. Pastarieji tapo labiau orientuoti ne į teritorijų restruktūrizavimą, bet į jų aiškesnį funkcinį zonavimą ir rekreacinių veiklų sodrinimą.

Tarpukario antrajame etape pakilęs pragyvenimo lygis (valdininkijos sluoksniu gausa ir finansinės galimybės) turėjo įtakos platesniam susidomėjimui Lietuvos kurortais. Dėl to augo rekreacinių vietų lankomumas ne tik šiltuoju sezonu. Viešosiose kurortų erdvėse mezgėsi nauji socialiniai santykiai, formavosi aristokratiškoji bendruomenė, buvo skatinama nuolatinė gerų patyrimų būsena.

Nuorodos

- ¹ Lot. *recreatio* – atkūrimas; fizinių ir dvasinių jėgų ir sveikatos atgavimas.
- ² HOWARD, Ebenezer. *Garden Cities of To-Morrow*. Second edition. Editors F. J. Osborn, L. Mumford. London: Faber and Faber, 1946, p. 138–147.
- ³ GRIŠKAITĖ, Reda. *Mineralinis miestelis arba kurortinės kultūros pradžia Lietuvoje*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2003, p. 31.
- ⁴ TEIGE, Karel. *The Minimum Dwelling*. Cambridge–London: The MIT Press, 2002, p. 164.
- ⁵ Ibid, p. 66.
- ⁶ Kurortams tvarkyti įstatymas. *Diena*. 1932, sausio 10 d., p. 1.
- ⁷ KAIRIŪKŠTIS, Povilas. Mūsų kurortų klausimu. *Lietuva*. 1923, gegužės 24 d., p. 1.
- ⁸ Reakcija prieš miestus. *Savivaldybė*. 1930, nr. 5, p. 5.
- ⁹ XX amžiaus pradžioje Sankt Peterburge besikurianti pajininkų bendrovė išreiškė ketinimus atnaujinti Birštono kurortą ir jo maudykles. *Viltis*. 1911, kovo 9 d., p. 3–4.
- ¹⁰ VAIŽGANTAS. Nemunas. Biršonas. *Atspindžiai*. 1923, nr. 2, p. 43.
- ¹¹ GABRYS, Juozas. *Trumpas Lietuvos aprašymas*. Vilnius: Vilniaus Žinių spaustuvė, 1905, p. 53.
- ¹² Augančiame Birštone. *Lietuvos aidas*. 1939, liepos 1 d., p. 14.
- ¹³ Mūsų kurortų ateitis. *Viltis*. 1914, rugsėjo 21 d., p. 1–2.
- ¹⁴ Teatras. *Viltis*. 1912, rugpjūčio 1 d., p. 4.
- ¹⁵ Бирштанские Минеральные Воды. *Ковенская губернская ведомости*. 1873, 5 Мая, p. 3.
- ¹⁶ LIETUVOS RESPUBLIKA. Kultūros paveldo inspekcija. *Pasitarimo dėl buv. Silvanavičiaus vasarnamio (Birštonas B. Sruogos gt. nr. 15), 1991 01 02 LR Kultūros paveldo inspekcijos nutarimu nr. 08-12 įtraukto į laikinąją kultūros paminklų apskaitą, tolesnio panaudojimo ir remonto darbų protokolas*. Vilnius, 1991.
- ¹⁷ SVEIKATOS APSAUGOS DEPARTAMENTAS. Birštono kurorto perdavimo Raudonajam Kryžiui sutartis, 1924. In: *LCVA*, f. 380, ap. 1, b. 432, l. 117.
- ¹⁸ Projekto siūlyme dėstomi ir Raudonojo Kryžiaus Vyriausybei formuluoti teiginiai: „įstatymas apims priklausancias valstybei, savivaldybėms bei privatiems asmenims tinkamas gydytis mineralinių vandenų versmes, gydumuosius dumblius ir tinkamas gamtos turtais klimatiniam gydymui vietas. <...> Turinčių visuomeninės reikšmės gydymo vietų įmonės ir jas aptarnaują įrengimai, viešbučiai, salės, kioskai, restoranai be svaigalų, elektros stoties, vandentiekis, susisiekimo priemonės manoma atleisti nuo valstybinių ir savivaldybės mokesčių“. Žr. Tvarkys ir apsaugos kurortus. *Lietuvos aidas*. 1930, gegužės 21 d., p. 4.
- ¹⁹ Dar prieš Pirmąjį pasaulinį karą į Birštoną medikų atsiųstiems pacientams visų pirma turėjo būti atliekama rekomenduota gydymo programa, o tik po to „pataisytiems ligoniams ir juos atlydėjusiems sveikiesiems taisomos pramogos“. Žr. *Birštonas ir jo gydomieji dalykai*. Vilnius: Vilniaus spaustuvė, 1910, p. 7.
- ²⁰ KOLUPAILA, S. Lietuvos mineraliniai vandenys. *Naujoji romuva*. 1931, gegužės 24 d., p. 498.
- ²¹ SVEIKATOS APSAUGOS DEPARTAMENTAS. Birštono kurorto atstatymo ir jo eksploatacijos reikalu, 1922–1924. In: *LCVA*, f. 380, ap. 1, b. 432, l. 401–428.
- ²² Ibid, l. 401–428.
- ²³ Palanga. *Lietuva*. 1922, rugsėjo 8 d., p. 5.
- ²⁴ OMILANOWSKA, Malgorzata. Franco Schwechteno, Edouardo Andre ir Stanislawo Witkiewicziaus projektai Palangoje. In: *Metraštis* 9 (I). Vilnius: Lietuvos dailės istorijos muziejus, 2005, p. 86–114.
- ²⁵ Palangos kurortas. *Lietuva*. 1923, nr. 108, p. 1.
- ²⁶ KRAŠTO APSAUGOS MINISTERIJA. Karo Sanitarijos skyrius. Byla nr. 20, 1922. In: *LCVA*, f. 4, ap. 1, b. 111, l. 1.
- ²⁷ Ibid, l. 1.
- ²⁸ Ibid, l. 3.
- ²⁹ Švarcortu (vok. *Schwarzort*) tarpukariu buvo vadinas Juodkrantės kaimas. Žr. Lietuvos Sachara – Kuršių Užmaris. *Lietuvos žinios*. 1924, birželio 3 d., p. 2.
- ³⁰ KRAŠTO APSAUGOS MINISTERIJA. Karo Sanitarijos skyrius. Byla nr. 20, 1922. Op. cit., l. 1–2.
- ³¹ Ibid, l. 1.
- ³² RUPEIKA, M. Palangos kurortas. *Lietuvos aidas*. 1922, balandžio 4 d., p. 3.
- ³³ *Lietuvos pajūrys*. Kaunas: Spindulio spaustuvė, 1931, p. 10.
- ³⁴ KRAŠTO APSAUGOS MINISTERIJA. Karo Sanitarijos skyrius. Byla, nr. 18, 1924. In: *LCVA*, f. 4, ap. 1, b. 151, l. 136.
- ³⁵ Kurortų įstatymas. *Vyriausybės žinios*. 1932, gruodžio 22 d., p. 1.
- ³⁶ Tvarkys ir apsaugos kurortus. *Lietuvos aidas*. 1930, gegužės 21 d., p. 4.
- ³⁷ BAIDOTAS. Mūsų kurortai ir vasarvietės. Vasaravimo prasmė. *Lietuvos aidas*. 1933, balandžio 29 d., p. 3.
- ³⁸ BORISEVIČIŪTĖ, Morta ir Saulius GUDAS. *Semantinis miesto vystymosi modelis*. Vilnius: Savastis, 1992.

- ³⁹ Kurortų įstatymas, op. cit., p. 1.
- ⁴⁰ Turistai ir mūsų viešbučiai. *Lietuvos aidas*. 1932, gegužės 30 d., p. 4.
- ⁴¹ SVEIKATOS APSAUGOS DEPARTAMENTAS. Birštono kurorto perdavimo Lietuvos Raudonojo Kryžiaus draugijai sutartis, 1922–1924. In: *LCVA*, f. 380, ap. 1, b. 432, l. 8.
- ⁴² SVEIKATOS APSAUGOS DEPARTAMENTAS. Birštono kurorto atstatymo ir jo eksploatacijos reikalai, 1922–1924. In: *LCVA*, f. 380, ap. 1, b. 432, l. 401–428.
- ⁴³ Birštono vasarvietės schema, Alksniakiemio valstybiniame Miške. Inž. Taškūnas, 1932. In: *KAA*, f. 219, ap. 1, b. 850.
- ⁴⁴ Birštone išnuomojami 25 sklypai vasarnamiams statyti. *Lietuvos aidas*. 1934, kovo 10 d., p. 5.
- ⁴⁵ Birštono kurorto žemės braižinys, 1921. In: *LCVA*, f. 1248, ap. 2, b. 510.
- ⁴⁶ Birštono kurorto parko žemės planas. Inž. Mačiulskis, 1934. In: *LCVA*, f. 1567, ap. 3, b. 1242.
- ⁴⁷ *LCVA*, f. 1734, ap. 1, b. 254, l. 68.
- ⁴⁸ Kaip bus tvarkomas Birštono kurortas. Pasikalbėjimas su kurorto dir. dr. Matulioniu ir inž. arch. V. Landsbergiu. *XX amžius*. 1937, nr. 124, p. 9.
- ⁴⁹ Birštono kurortą apžiūrėjus. *XX amžius*. 1937, nr. 128, p. 8.
- ⁵⁰ „Tiesiogiai iš Kauno per garsiakalbį transliuojamos pasaulinės garsenybės: G. Kurč, Karuzas, Šaliapinas, Kreisleris, K. Petrauskas, Toskanini, operos ir simfonijos. <...> Nekuriems padarydavo didelį išpūdį prašvitruojanti dūdų orkestro komanda.“ Žr. *LCVA*, f. 1734, ap. 1, b. 251.
- ⁵¹ Birštono kurorte tikras perversmas. *Lietuvos aidas*. 1935, nr. 120, p. 13.
- ⁵² Lankykime savąjį Birštoną. *Lietuvos aidas*. 1935, nr. 149, p. 9.
- ⁵³ Moterų klinikos vasaros skyrius Birštone. *Lietuvos aidas*. 1932, nr. 116, p. 5.
- ⁵⁴ Šiomet Birštonas turėjo daugiau kaip 30,000 svečių. *Lietuvos aidas*. 1939, spalio 10 d., p. 8.
- ⁵⁵ Darbymečio dienos Birštone. *Lietuvos aidas*. 1939, nr. 190, p. 5.
- ⁵⁶ V. R. M. Sveikatos departamento kanceliarija. Byla nr. 12, 1932. Susirašinėjimas su Palangos kurortu. In: *LCVA*, f. 380, ap. 1, b. 1279, l. 22.
- ⁵⁷ *Ibid*, l. 3.
- ⁵⁸ Palangos kurortas šiais metais. *Lietuvos aidas*. 1933, nr. 113, p. 8.
- ⁵⁹ Palangoje nustatyta: vienam asmeniui mėnesio įmoka – 15 litų, visam sezonui – 30, trijų ar daugiau asmenų turinčiai šeimai – 25 ir 50 litų, valstybės tarnautojams ir moksleiviams – 10 ir 20 litų, nuo mokesčių buvo atleidžiami kareiviai, invalidai, vaikai iki 10 metų, vietos gyventojai, ekskursijų dalyviai, atvykę ne ilgiau nei 3 dienoms. Žr. V. R. M. Sveikatos departamento kanceliarija. Byla nr. 12, 1931. Palangos kurortas. In: *LCVA*, f. 380, ap. 1, b. 1187, l. 76.
- ⁶⁰ V. R. M. Sveikatos departamento kanceliarija. Byla nr. 12, 1931. Palangos kurortas. In: *LCVA*, f. 380, ap. 1, b. 1187, l. 53.
- ⁶¹ V. R. M. Sveikatos departamento kanceliarija. Byla nr. 12, 1932. Susirašinėjimas su Palangos kurortu. In: *LCVA*, f. 380, ap. 1, b. 1279, l. 4.
- ⁶² GENIENĖ, Zita. Palangos miesto ir kurorto raida XIX–XX amžiais. In: *Palangos istorija*. Klaipėda: Libra Memelensis, 1999, p. 274.
- ⁶³ Palangos mirgančios smulkmenas. *Lietuvos aidas*. 1934, liepos 28 d., p. 8.
- ⁶⁴ V. R. M. Sveikatos departamento kanceliarija. Byla nr. 12, 1932. Susirašinėjimas su Palangos kurortu, op. cit., l. 19–18.
- ⁶⁵ Palangoje statoma daug vasarnamių. *Lietuvos aidas*. 1934, balandžio 19 d., p. 8.
- ⁶⁶ GENIENĖ, op. cit., p. 274.
- ⁶⁷ *Ibid*, p. 277.
- ⁶⁸ Autobusų stočiai nupirko visą kvartalą. *Lietuvos aidas*. 1937, spalio 11 d., p. 6.
- ⁶⁹ Pradedame orinį keleivių susisiekimą su pajūriu. *Lietuvos aidas*. 1938, rugsėjo 5 d., p. 3.
- ⁷⁰ Iš Palangos vasarvietės. *Lietuvos aidas*. 1937, birželio 24 d., p. 6.
- ⁷¹ Palanga. *Lietuvos aidas*. 1937, rugpjūčio 7 d., p. 9.
- ⁷² ČIŽAS, J. *Lietuvos kurortai*. 2-oji papild. ir patais. laida. Kaunas, 1938, p. 4.
- ⁷³ EDIKLIENĖ, E. Kėstučio gatvė. Aplankas. In: *Palangos viešoji biblioteka, Kraštotyros skyrius*, 8 deš., p. 155.
- ⁷⁴ Palangos mirgančios smulkmenas. *Lietuvos aidas*. 1934, liepos 28 d., p. 8.
- ⁷⁵ OMILANOWSKA, Malgorzata. *Pabaltijo Zakopanė. Palanga Tyszkiewiczzių laikais*. Vilnius: Standartų spaustuvė, 2014, p. 88.
- ⁷⁶ Palangos kurorto plano schema, 1934. In: *LCVA*, f. 380, ap. 1, b. 1279, l. 5.
- ⁷⁷ *Ibid*, p. 90.
- ⁷⁸ Palangos miesto gatvių sutvarkymo projektas, 1938. In: *LCVA*, f. 1622, ap. 7, b. 179.
- ⁷⁹ OMILANOWSKA, op. cit., p. 24.
- ⁸⁰ Lietuvos pajūrio išplanavimo reikalai. *Lietuvos aidas*. 1939, gegužės 17 d., p. 4.
- ⁸¹ Projekte iki 18 metrų praplatintos Jūratės, Žvejų, Birutės gatvės, Kretingos gatvė sujungta su Daukanto gatve ir lanku jungėsi su Maironio gatve. Pertvarkyta ir praplėsta turgavietė. Projekte numatyta sureguliuoti Roužės upės vagą, sutvarkyti eismą. Ganyklų gatvė paskirta sunkiojo transporto eismui, Birutės gatvė – lengvojo. Pakoreguotos 160 sklypų ribos, paruoštas Palangos vandentiekio ir kanalizacijos įrengimo projektas. 1939 metais išdegusioje teritorijoje išplanuota 120 sklypų. Žr. GENIENĖ, op. cit., p. 286–288.
- ⁸² ALANTAS, V. Palanga architektūros požiūriu. *Lietuvos aidas*. 1938, rugpjūčio 10 d., p. 4.
- ⁸³ Palangos naujienos. *Lietuvos aidas*. 1939, rugsėjo 17 d., p. 4.
- ⁸⁴ Pavyzdžiui, inžinieriaus Rimgailos projektuota svetainė. Žr. Palangos svetainė bus šiomet statoma. *Lietuvos aidas*. 1939, kovo 3 d., p. 6.

Viltė MIGONYTĖ

Vytautas Magnus University, Lithuania

THE ASPECT OF PLAY AND WELLNESS IN THE GENESIS OF MODERN RESORT: PALANGA AND BIRŠTONAS CASES

Summary

In the history of the development of Lithuanian resort, one of the most important periods was Interwar. The changes of resorts were related to the formation of modern leisure tradition during this period. The modernist ideas, such as *light* and *higiene*, characterized the leisure culture and resort environment at the time. The article analyses the most important and two biggest Lithuanian resorts, Palanga and Birštonas, in the context of two periods: *de facto* (1918–1932) and *de jure* (1932–1940). Based on two case studies, the research showed that the development of resorts was influenced by social public needs and the historical background. Play was reinforced in Palanga and health activities – in Birštonas. After the year of 1932 (when the Law of Resorts was introduced), such types of resort became more similar. The modernist urban features became more evident in their environment.

Keywords: resort, interwar, modernity, Palanga, Birštonas, wellness, play

Gauta 2015-11-02

Parengta spaudai 2015-11-26

VILTĖ MIGONYTĖ

Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto doktorantė.

Ph. D. student at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University.

Adresas / Address: Muitinės g. 7, LT-44280 Kaunas, Lithuania.

El. paštas / E-mail: v.migonyte@mf.vdu.lt.

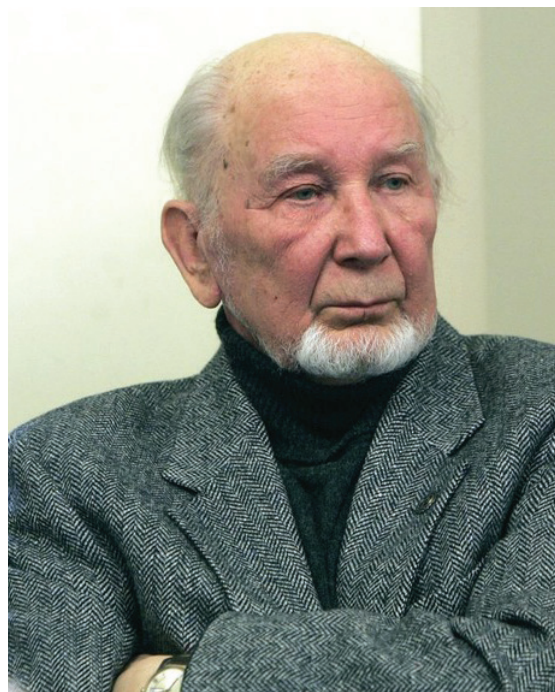
IN MEMORIAM ALGIMANTAS MIŠKINIS

(1926 06 25–2015 10 10)

Šį rudenį atsisveikinome su architektūrologu, kolekcininku, habil. dr. Algimantu Miškinu. Jis buvo vienas ryškiausių Lietuvos urbanistikos istorikų, paskelbęs daugiau kaip tūkstantį mokslinių ir populiarinamųjų straipsnių, parašęs virš trisdešimtys knygų. Daugiausia dėmesio akademikas skyrė mažesniems miesteliams – tyrė jų raidą nuo gyvenviečių susidarymo iki tapimo miesteliais ir peraugimo į miestus. Remdamasis ilgai kaupta archyvine tyrimų medžiaga, Algimantas Miškinis nepailsdamas rašė monografijas apie Lietuvos urbanistikos paveldą ir jo vertybes, nagrinėjo miestų, miestelių istoriją ir architektūrą, gilinosi į jų tolesnę plėtrą paveldosaugos aspektu. Lietuvos urbanistikos istorijos ypatumus Algimantas Miškinis nuosekliai atskleidė paveldotyros darbų serijoje *Lietuvos urbanistikos paveldas ir jo vertybės* išleistose monografijs: *Užnemunės miestai ir miesteliai* (1999), *Rytų Lietuvos miestai ir miesteliai* (2 knygos, 2002, 2005) *Vakarų Lietuvos miestai ir miesteliai* (2 knygos, 2004, 2007), *Vidurio Lietuvos miestai ir miesteliai* (2009); knygose apie Kalvariją (1994), Marijampolę (1995), Kudirkos Naumiestį (1998), Šakius ir Linkuvą (1999), Žeimelį (2000), Vaškus (2005), Rozalimą (2007). Labai vertingi akademiko darbai kaunistikos srityje – atlikti Kauno urbanistinės raidos tyrimai išryškino skirtingų miesto ląstelių savitumus; surinkta gausi ikonografinė medžiaga apie Kauną ir jo asmeninė filokartijos kolekcija tapo veikalo apie Laisvės alėją pagrindu (2009).

Algimantas Miškinis buvo aistringas meno kūrinių kolekcininkas. Lituanistinius objektus jis kaupė ne tik dėl meninės, bet ir dėl istorinės jų vertės bei sąsajų su Lietuvos istorija. Paskutiniais gyvenimo metais Algimantas Miškinis rūpinosi kolekcijos likimu, siekė ją dovanoti savo gimtajam Kaunui. Deja, jo dailės ir ikonografinių vaizdų kolekcija buvo išskaidyta, nes ne visi sugebėjo įvertinti kolekcininko kilnumą ir rinkinio vertes.

Didžiąją savo gyvenimo dalį (1966–2000) akademikas Algimantas Miškinis dirbo Lietuvos statybos ir architektūros mokslinio tyrimo institute, skaitė paskaitas įvairiose Kauno aukštosiose mokyklose. 1996–2000 m. jis dėstė urbanistiką Vytauto Didžiojo universiteto studentams, svariai prisidėjo prie pirmųjų menotyros magistrų ir daktarų rengimo Menų fakultete, architektūrologų ir dailėtyrininkų disertacijų gynimų. Amžininkų, kolegų ir buvusių jo studentų atmintyje liko šviesus šio kilnaus, mokslui ir kultūrai pasišventusio žmogaus paveikslas.



ALGIMANTAS MIŠKINIS

Evaldo Butkevičiaus nuotrauka

MŪSŲ AUTORIAI / OUR AUTHORS

DAIVA CITVARIENĖ

Humanitarinių mokslų daktarė, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto Menotyros katedros lektorė
Ph. D. in Humanities, a lecturer at Vytautas Magnus University, Faculty of Arts, Department of Art History and Criticism.

Adresas / Address: Muitinės g. 7, LT-44280 Kaunas, Lithuania

El. paštas / E-mail: d.citvariene@mf.vdu.lt

EDGARAS KLIVIS

Humanitarinių mokslų daktaras, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto Teatrologijos katedros docentas

Ph. D. in Humanities, Associated Professor at Vytautas Magnus University, Faculty of Arts, Department of Theatre Studies

Adresas / Address: Muitinės g. 7, LT-44280 Kaunas, Lithuania

El. paštas / E-mail: e.klivis@mf.vdu.lt

RŪTA MAŽEIKIENĖ

Humanitarinių mokslų daktarė, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto prodekanė, Teatrologijos katedros docentė

Ph. D in Humanities, Vice-Dean of the Faculty of Arts, Associate Professor at the Department of Theatre Studies, Vytautas Magnus University

Adresas / Address: Muitinės g. 7, LT-44280 Kaunas, Lithuania

El. paštas / E-mail: r.mazeikiene@mf.vdu.lt

VILTĖ MIGONYTĖ

Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto doktorantė

Ph. D. student at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University

Adresas / Address: Muitinės g. 7, LT-44280 Kaunas, Lithuania

El. paštas / E-mail: v.migonyte@mf.vdu.lt

SKAIDRA TRILUPAITYTĖ

Humanitarinių mokslų daktarė, Lietuvos kultūros tyrimų instituto vyresnioji mokslo darbuotoja

Ph. D. in Humanities, senior researcher at the Lithuanian Culture Research Institute

Adresas / Address: Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius, Lithuania

El. paštas / E-mail: skaidra_t@yahoo.com

VIRGINIJA VITKIENĖ

Humanitarinių mokslų daktarė, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto Menotyros katedros lektorė

Ph. D. in Humanities, a lecturer at Vytautas Magnus University, Faculty of Arts, Department of Art History and Criticism

Adresas / Address: Muitinės g. 7, LT-44280 Kaunas, Lithuania

El. paštas / E-mail: v.vitkiene@mf.vdu.lt

**Recenzuojamų
mokslinių straipsnių leidinio**



Meno istorija ir kritika
Art History & Criticism

Redakcinės kolegijos adresas:

Menų fakultetas
Vytauto Didžiojo universitetas
Muitinės g. 7,
LT-44280, Kaunas
mik@mf.vdu.lt

Leidinyje *Meno istorija ir kritika* publikuojami meno istorijos, kritikos ir kultūros paveldo moksliniai tyrimai ir apžvalgos.

ŽURNALAS YRA ĮTRAUKTAS Į *MLA INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY* DUOMENŲ BAZĘ, STRAIPSNIAI VISU TEKSTU YRA TEIKIAMI VYTAUTO DIDŽIOJO UNIVERSITETO IR *eLABa* DUOMENŲ BAZĖS ELEKTRONINĖSE SVETAINĖSE. ŽURNALAS SUTEIKIA ATVIRĄ PRIEIGĄ PRIE VISATEKSČIŲ STRAIPSNIŲ PER *Open Journal Systems*.

STRAIPSNIŲ ATMINTINĖ

Žurnalas netaiko straipsnių pateikimo ar publikavimo mokesčių.

Žurnalas netaiko teisinės atsakomybės išimčių politikos.

Žurnale publikuojamų straipsnių autorinės teisės be apribojimų priklauso autoriams. Straipsnių autoriams nesuteikiamos straipsnių publikavimo teisės.

- Šiam žurnalui pateikiamuose straipsniuose turi būti įvardyta mokslinė problema, atskleistas jos aktualumas ir ištirtumas, apibrėžtas tyrimų objektas, suformuluoti tikslai ir uždaviniai, išdėstyti tyrimų rezultatai, pateiktos išvados, nurodyti šaltiniai ir literatūra. Santraukose glaustai pristatoma problematika ir išvados. Santraukos pateikiamos ir lietuvių, ir anglų kalbomis.
- Straipsnio tekstas pateikiamas tokia tvarka: autoriaus vardas, pavardė; straipsnio pavadinimas; santrauka ir reikšminiai žodžiai lietuvių kalba, įvadas; tyrimų rezultatai; išvados; nuorodos; iliustracijų sąrašas; straipsnio pavadinimas, santrauka ir reikšminiai žodžiai anglų kalba. Teksto pabaigoje nurodoma: institucijos, kuriai priklauso autorius, pavadinimas lietuvių ir anglų kalbomis bei adresas; autoriaus vardas ir pavardė, pedagoginis laipsnis ir mokslinis vardas; elektroninio pašto adresas.
- Straipsnio apimtis – ne didesnė nei 1 autorinis lankas (40 000 spaudos ženklų, įskaitant tarpus); santraukų apimtis – nuo 0,5 iki 1 puslapio (1 000–2 000 spaudos ženklų). Tekstas turi būti parengtas Microsoft Word rašykle ir surinktas Times New Roman 12 dydžio šriftu, 1,5 eilės tarpu.

- Žurnalo redakcinei kolegijai pateikiama straipsnio ir visų jo priedų elektroninė versija. Publikavimui skirtos iliustracijos turi būti geros kokybės, JPG arba TIF formato. Kiekvienos iš jų nurodoma autoriaus pavardė, kūrinio pavadinimas, sukūrimo metai ir iliustracijos numeris.
- Žurnale spausdinami straipsniai yra recenzuojami dviejų redakcijos kolegijos narių, valdybos narių arba jų paskirtų recenzentų.
- Nuorodos turi atitikti ISO 690:2010(E) Numeric system standartą: <http://biblioteka.vdu.lt/bibliografine-nuorodos>.

Peer-reviewed journal



Meno istorija ir kritika
Art History & Criticism

Address:

Faculty of Arts
Vytautas Magnus University
Muitinės g. 7,
LT-44280, Kaunas, Lithuania
mik@mf.vdu.lt

.....•

Art History & Criticism is a scholarly journal specialising in the academic research and reviews in the fields of art history, criticism, and cultural heritage.

THIS MAGAZINE IS PLACED IN *MLA INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY* DATABASE, ARTICLES WITH ENTIRE TEXT ARE PLACED IN VYTAUTAS MAGNUS UNIVERSITY AND *eELABa* DATABASE INTERNET PAGE. THE JOURNAL PROVIDES OPEN ACCESS TO FULL TEXT ARTICLES THROUGH *Open Journal Systems*.

A GUIDE FOR AUTHORS

The journal does not charge APCs or submission charges.

The journal does not have a waiver policy.

The journal allows the authors to hold the copyright without restrictions.

The journal does not allow the authors to retain publishing rights.

- Articles should include a delineation of the scholarly problem with reference to why it is relevant and what has been done in the field so far; a well defined object of research; aims and objectives of the text; presentation of the results of research and conclusions; list of references and bibliography. The summaries should briefly present the issue and conclusions of the article in English and Lithuanian (if available).
- The text of the article should be presented as follows: author's first name and surname; the title; the summary and the keywords in Lithuanian (if available), the introduction; results of the research; the conclusions; list of references; the list of illustrations; the summary and the keywords in English. The name and the address of the institution of the author in Lithuanian (if available) and English, the first name and surname of the author, the degree and the e-mail should be indicated at the end of the text.
- The article should not exceed the limit of one printer's sheet (40 000 characters with spaces); the length of the summaries should be approximately 0.5 – 1 page (1000–2000 characters). Text should be processed with Microsoft Word and typeset in 12 point Times New Roman with line spacing 1.5.

- The author should deliver the editors the electronic version of the article and all annexes. The illustrations should be of a high quality and suitable for printing in JPG or TIF formats. Each illustration should contain the author's name, the title of the work of art, dating of the work and the number of the figure.
- All papers published in the journal are peer-reviewed by members of Editorial Team, Editorial Board or its appointed experts.
- References should comply with stylistic and bibliographic requirements of ISO 690:2010(E) Numeric system <http://biblioteka.vdu.lt/bibliografine-nuorodos>.

Meno istorija ir kritika / Art History & Criticism. T. 11. Menas, viešuma, bendruomenės / Art, Public Space, Communities / sud. Edgaras Klivis. – Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, Vilnius: Versus aureus, 2015. 96 p.: iliustr.

ISSN 1822-4555 (Print)

ISSN 2335-8769 (Online)

VDU Menų fakultete leidžiamo mokslinio žurnalo „Meno istorija ir kritika“ vienuoliktasis numeris yra skirtas XX ir XXI amžių meno ir visuomenės bei smulkesniųjų jos ląstelių – bendruomenių – sąveikavimo, ryšių ir įtampų aptarimui.

Remiantis dailės ir teatro pavyzdžiais, straipsniuose analizuojamos meninio protesto ir politinės kritikos, teatro ir medijų sąveikos. Šiuolaikiniame meno pasaulyje populiarios atskirų visuomenės grupių, specifinių bendruomenių kūrybinės praktikos tiriamos bendruomenių atminties, kolektyvinių naratyvų, dialoginės estetikos požiūriais. Vieninteliame Lietuvos architektūrai skirtame straipsnyje į XX amžiaus pradžios modernėjančių kurortų pastatus žvelgiama kaip į besisluoksniuojančio socialinio naujų poreikių išdavą.

MENO ISTORIJA IR KRITIKA
ART HISTORY & CRITICISM

11

MENAS, VIEŠUMA, BENDRUOMENĖS
ART, PUBLIC SPACE, COMMUNITIES

Kalbos redaktorės / Language editors:
Ramutė Dragenytė (lietuvių k. / Lithuanian language)
Elena Gytaitė (anglų k. / English language)

Maketavo / Designed by: Almina Zajauskienė

Viršelio iliustracija / Cover illustration: „Amerika mums padės!“ „Pro-testo laboratorijos“ akcija, kviečianti reanimuoti JAV prezidento George'o W. Busho kalboje Vilniuje išsakytą mintį: „nuo šiol kiekvienas Lietuvos priešas yra ir JAV priešas“.

Autorius Nomedas Urbonas, 2005 / “America will help us!” Invitation of “Pro-test lab” to reanimate the thought of USA President George W. Bush that was said during his visit in Vilnius “anyone who would choose Lithuania as an enemy has also made an enemy of the United States of America”. Author Nomedas Urbonas, 2005

2015 12 22. Tiražas / Print run 300. Užsakymo Nr. / Order No K15-142

Išleido:

Vytauto Didžiojo universitetas
K. Donelaičio g. 58, 44248 Kaunas
www.vdu.lt | leidyba@bibl.vdu.lt

„Versus aureus“ leidykla
Rūdninkų g. 10, 01135 Vilnius
www.versus.lt | info@versus.lt