

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

TEATRO IR KINO FAKULTETAS

VAIDYBOS IR REŽISŪROS KATEDRA

GABRIELĖ URŠULĖ BARTOŠEVIČIŪTĖ

TEATRO MENAS: REŽISŪRA

„Feminizmas teatre: tarp dialogo ir kraštutinės ideologijos“

MAGISTRO BAIGIAMASIS DARBAS

Vadovai: lekt. Vaidas Jauniškis ir prof. Helmutas Šabasevičius

Vilnius, 2020

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

SAŽININGUMO DEKLARACIJA DĖL TIRIAMOJO RAŠTO DARBO

2020 m. 09 mėn. 28 d.

Patvirtinu, kad mano tiriamasis rašto darbas (tema) „Feminizmas teatre: tarp dialogo ir kraštutinės ideologijos“ yra parengtas savarankiškai.

1. Šiame darbe pateikta medžiaga nėra plagijuota, tyrimų duomenys yra autentiški ir nesuklastoti.
2. Tiesiogiai ar netiesiogiai panaudotos kitų šaltinių ir/ar autorių citatos ir/ar kita medžiaga pažymėta literatūros nuorodose arba įvardinta kitais būdais.
3. Su pasekmėmis, nustačius plagijavimo ar duomenų klastojimo atvejus, esu susipažinęs(-usi) ir jas suprantu.



(Parašas)

Gabrielė Uršulė Bartoševičiūtė

(Vardas, pavardė)

SANTRAUKA

Šiame darbe aptariami socialinio, politinio, ekonominio, visuomeninio judėjimo – feminizmo sąlyčiai su teatro lauko statistika, kūrybinio proceso metodais, jo raiška teatro scenoje. 2019 m. pasirodžius statistikai, kuri indikuoja, kad Lietuvoje nuo 2005 m. neįvyko joks progresas lyčių lygybės srityje, svarbu kalbėti kaip sisteminis ir internalizuotas seksizmas koreliuoja su teatro lauke vykstančiais meniniais ir socialiniais – visuomeniniais procesais. Darbas suskirstytas į keturias dalis ir atlieka pilnavertę feminizmo apžvalgą per kelias perspektyvas. Darbas pradedamas atsispiriant nuo Simone de Beauvoir pasiūlyto moters kaip „Kito“ fenomeno analizės: kalbama apie moterį, kurią sukonstravo vyriškoji akis, siekiama įvietinti ir įlaikinti feminizmą, apibrėžti jo bangas ir bendrais bruožais apžvelgti jo raišką teatre. Antroji darbo dalis tiria autorės siūlomą inovatyvią prieigą prie teatrinio kūrybinio proceso organizavimo įtraukiant feminizmą kaip kūrybinę strategiją. Tokia strategija siekia apimti tiek scenoje vaizduojamą pasaulį, tiek repetitinius, darbo struktūravimo, kontekstualizavimo procesus, naudojantis interseksionalaus feminizmo principais. Trečiojoje dalyje aptariama potencialus priešingas feminizmo efektas, t.y. retorika ir fenomenai, cenzūruojantys ir eufemizuojantys teatrinį diskursą. Paskutinėje dalyje pateikiamas spektaklio „Requiem for a Woman“ pavyzdys (rež. Uršulė Bartoševičiūtė, Valstybinis Jaunimo teatras, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Islandijos menų universitetas. Premjera – kultūros bare KABLYS+KULTŪRA, 2020 m. rugpjūčio 19 ir 20 dienomis). Čia aptariamas spektaklio kūrybinis procesas, kurio metu feminizmas buvo taikomas kaip kūrybinė strategija ir skatino dialogą tarp visų grupės narių. Šis darbas siekia kurti papildytą teatrinę teoriją ir praktiką, gebančią apimti ir sisteminti interseksionalaus feminizmo poreikį teatre.

SUMMARY

This paper investigates the relations of the social, political, economic and societal movement feminism insofar as it affects theatre within the statistics of the field, methods of creative process and its expression. The statistics released in 2019 indicate that Lithuania has not made any progress in the field of gender equality since 2005, and therefore it is crucial to examine how systematic and internalized sexism correlates with artistic and social – societal processes. This paper is divided into four parts and acts as a full-fledged study of feminism in theatre using diverse perspectives. This research uses the premise of women as “Other” proposed by Simone de Beauvoir: contemplating on woman, which was created by and for Man, it aims to give feminism a time and location frame, describe its waves and find its manifestation within theatre in general terms. In the second part, the author offers an

innovative approach to the organisation of creative process by including feminism as a creative strategy. This strategy aims not only for the world portrayed on stage, but also for rehearsal processes and structuration of work, contextualisation, and usage of the tools proposed by intersectional feminism. In the third part, potentially adverse effects of feminism are discussed i.e. censorship and euphemizing of rhetoric and phenomena in theatrical discourses. The last part, studies the example of the show “Requiem for a Woman” (dir. Uršulė Bartoševičiūtė, produced by Lithuanian State Youth Theatre, Lithuanian Music and Theatre Academy and Iceland University of the Arts, premiered at culture bar KABLYS+CULTURE on 19 and 20 of August 2020). The creative process where feminism was employed as a creative strategy and stimulated a healthy dialogue amongst all members of the creative team is scrutinized in this part. This research aspires to create a supplemented theatrical theory and practice that is capable of encompassing and systematizing the need of intersectional feminism in theatre.

TURINYS

<u>IVADAS</u>	6
1. <u>FEMINIZMO RAIŠKA TEATRE. MOTERIS, KURIĄ SUKONSTRAVO VYRAS</u>	9
2. <u>FEMINIZMAS KAIP KŪRYBINĖ STRATEGIJA</u>	16
2.1. <u>FEMINISTINĖ ETIKA</u>	21
3. <u>FEMINIZMAS KAIP CENZŪRUOJANTI IDEOLOGIJA</u>	22
4. <u>SPEKTAKLIO „REQUIEM FOR A WOMAN” PAVYZDYS</u>	27
<u>IŠVADOS</u>	36
<u>Literatūros sąrašas</u>	38

IVADAS

Šio darbo tikslas – tyrinėjant feminizmo teoretikės Simon de Beauvoir ir feminizmo ir teatro ryšius tyrinėjančių autorių Sue Ellen Case bei Kim Solga knygas, feministinio teatro kūrinių pavyzdžius, Lietuvos teatrų statistiką bei spektaklio „Requiem for a Woman“ kūrybinį procesą, bandyti išsiaiškinti kaip feministinis diskursas riboja, arba kaip tik atveria kuriamo spektaklio temų laukus, kūrybinį procesą ir visuomeninį progresą lyčių lygybės atžvilgiu. Svarbu tirti feminizmo, kaip socialinio, kultūrinio, politinio ir ekonominio judėjimo, kurio siekis proteguoti lygias vyrų ir moterų teises, bei aiškiai kurti ir struktūruoti legalią, moterų teises ginančią politiką, kuri yra įgali tiek padėti megzti dialogą tarp skirtingų asmenų ir autentiškų nuomonių, tiek įsteigti cenzūruojantį aparatą, kuris antifeministinį ar seksistinį diskursą išbraukia kaip nekorektišką, apraiškas visuomenėje, kurios vėliau atsispindi šiuolaikinio teatro kūriniuose.

Šios temos analizė šiandieninėje Lietuvoje tampa dar aktualesnė po to, kai 2019 metų spalio 15 dieną buvo pavišinti naujausi Europos lyčių lygybės instituto (angl. *European Institute for Gender Equality, EIGE*) Lyčių lygybės indekso duomenys,¹ kurie nurodo, kad nuo 2005 metų Lietuvoje lyčių lygybės indeksas ne augo, o nukrito per 0,3 balo, o nuo 2015 m. per 1,3 balo. Lyčių lygybės indeksas buvo matuojamas tiriant šiuos aspektus: švietimas, ekonomika, darbas, smurtas, laikas, galia (ang. *power*), sveikata ir intersekcionali (ang. *intersectional*) nelygybė (čia ir toliau bus naudojamas terminas intersekcionalumas, plačiau paaiškinamas dešimtame puslapyje). Šiuo metu Lietuva pagal lyčių lygybę užima 23-ią vietą iš 28 Europos Sąjungos valstybių ir lenkia tik Slovakiją, Rumuniją, Lenkiją, Vengriją ir Graikiją. Turime pripažinti egzistuojantį atotrūkį tarp vyrų ir moterų, besireiškiantį daugelyje sričių, tokių kaip socialinių lyčių vaidmenų kuriami lūkesčiai, spaudimas tuoktis, gimdyti ir rūpintis šeima, prioretizuoti šeimą, o ne karjerą, ekonominė atskirtis pagal lytį (eng. *paygap*), neinstitucionalizuota, tačiau dažnai patiriama moterų dirbama dviguba darbo diena (viena – oficialiame darbe, kita – namuose, atliekant namų ruošos darbus, rūpinantis vaikų gerbūviu), ir t.t. Tokie lūkesčiai neaplenkia ir teatro

¹ Europos lyčių lygybės instituto (angl. *European Institute for Gender Equality, EIGE*), Lyčių lygybės indeksas *Gender Equality Index 2019. Work – life balance*. (Čia ir toliau, jeigu nenurodyta kitaip, visus angliškų šaltinius į lietuvių kalbą vertė Gabrielė Uršulė Bartoševičiūtė).

srities tiek kūrybinio proceso organizavimo metu, tiek scenoje vaizduojamais, realų gyvenimą atspindinčiais diskursais.

Lyčių statistiką Lietuvos teatriniam lauke galime analizuoti Scenos meno kritikų asociacijos inicijuotame projekte „Lietuvos teatras skaičiais“ (2019). Remiantis autorės Monikos Jašinskaitės surinkta statistika, teatro režisūra išlieka vyrų dominuojama profesija. Tiesa, 2017 – 2018 teatro sezone tarp pradedančiųjų režisierių iki 34 metų amžiaus 60% sudaro moterys režisierės.² Turėtume pažymėti, kad aukščiausią teatro meno apdovanojimą Lietuvoje – Auksinį scenos kryžių – už geriausią režisūrą yra gavusi vienintelė moteris režisierė – Yana Ross (už spektaklį „Mūsų klasė“, Lietuvos nacionalinis dramos teatras, 2013).

Būtų beveik neįmanoma atlikti kokybiško kiekybinio tyrimo, apžvelgiančio stiprius, išplėtotus, reikšmingus moterų personažus pasaulinėje ir nacionalinėje dramaturgijoje, tačiau iš empirinės patirties aktyviai tyrinėjant ir domintis klasikine dramaturgija, išryškėja aiški kiekybinė ir kokybinė moterų personažų takoskyra – dažnai moteriški personažai yra konstruojami kaip vyriškus personažus aptarnaujantys ar papildantys. Tai dažniausiai vyrų žmonos, našlės, motinos, sekretorės, asistentės, tarnaitės. Taigi jų apibrėžtis dažnai susijusi ne su jų pačių autentiškumu, ar tam tikromis asmens savybėmis, o su socialine ar vedybine priklausomybe nuo vyro. Matyti, kad situacija iš lėto kinta šiuolaikinėje dramaturgijoje – dirbant su pjesėmis, parašytomis XXI amžiuje, ryškėja stiprių ir pilnaverčių moterų personažų gausa ir kokybė.

2017 m. Lietuvos kultūros taryba atliko tyrimą „Lietuvos teatrų rinkodara: būklė ir rekomendacijos“³, kuris, atlikus keturių teatrų lankytojų apklausą, indikuoja, kad teatre daugiausiai lankosi moterys (nuo 65% iki 83% respondentų skirtinguose teatruose). Pasak tyrimo rezultatų: „Interviu su teatrų rinkodaros specialistais patvirtino, kad moterys yra aktyviausia ir lojaliausia teatro lankytojų auditorija, kuri imasi iniciatyvos ir į teatrą atveda

² Scenos meno kritikų asociacijos atliktas Lietuvos teatro statistinis tyrimas *Lietuvos teatras skaičiais*, Jašinskaitė, Monika 2019. Prieiga internete: <http://smka.lt/activity/1663/> [žiūrėta 2020.01.18]

³ KALANTA, Marius, NAUJOKAITYTĖ, Rita, JASIENĖ Gintė ir kiti, tyrimas *Lietuvos teatrų rinkodara: būklė ir rekomendacijos*, tyrimo organizatoriai: Menų agentūra *Artscape*, Asociacija *Kūrybinės jungtys*, 6 priedas, 2017. Prieiga internete: <https://www.ltk.lt/files/lietuvos-teatru-rinkodara-bukle-ir-rekomendacijos0113.pdf> [žiūrėta 2020.09.19]

kitas grupes, pavyzdžiui, vyrus ir vaikus.“⁴ Taigi galime teigti, kad Lietuvoje yra susiklosčiusi neinstitucionalizuota, tačiau neakivaizdžiai mizogininė sistema, kuomet į daugiausiai vyrų režisuojamą, rašomą ir vaidinamą teatrą eina daugiausiai moterys ir, palaikydamos jų kūrybą, sudaro galimybes jiems toliau kurti. Teatro žiūrovės stebi teatrą, kuris iš esmės nėra įgalus perprasti, suvokti ir reflektuoti moteriškosios gyvenimo patirties aspektų. Toks procesas normalizuoja vyrišką režisūrinį dominavimą ir lėtina lauko feminizavimo procesus.

Kaip minėta anksčiau, feminizmas savo esme yra interseksionalus, taigi šis darbas neišvengiamai tyrinės socialinius ir kultūrinius precedentes ir statistiką, nes jie daro esminę įtaką tam, kaip menininkai kuria, atspindėdami visuomeninę situaciją. Analizuoti feminizmą teatre, neaprepiant platesnės jo galios ir įtakos lauko, reikštų ignoruoti šio judėjimo esmę. Šio darbo inovatyvumas slypi poreikyje feminizmą pradėti taikyti kaip kūrybinę strategiją. Šiame darbe bus analizuojamas konkretaus spektaklio pastatymo procesas, kūrybinės komandos strategijos, nagrinėjant feministines temas, tiriant ar jos atveria lauką diskusijoms ar, atvirkščiai, cenzūruoja ir šį diskursą paverčia sakralia konstanta, kur bet koks suabejojimas kritiška ar kraštutine feministine perspektyva laikomas *nepolitkorektišku*.

⁴ KALANTA, Marius, NAUJOKAITYTĖ, Rita, JASIENĖ Gintė ir kiti *supra* note 3. pp. 32

FEMINIZMO RAIŠKA TEATRE. MOTERIS, KURIĄ SUKONSTRAVO VYRAS.

Prieš pradėdant kalbėti apie feminizmo, t.y. kultūrinio – socialinio judėjimo raišką teatre, svarbu paminėti, kad daug mokslininkų visų pirma ir įvardija šios sąvokos neapibrėžtumą, nekonkretumą. To priežastis slypi tame, kad šis judėjimas, kitaip nei siauresni politiniai ar ideologiniai judėjimai, apima ne siaurą problematiką, konkrečios nelygybės apraiškas, siaurus precedencius, o apsprendžia pusei pasaulio gyventojų aktualias temas, jų gyvenimo kokybę, patirtis, patiriamą diskriminaciją, kuri reiškiasi visuose gyvenimo aspektuose ir nenutinka izoliuotai. Tai yra moteriškosios patirties, gyvenant iš esmės patriarchaliniame pasaulyje, įgarsinimas. Rosemarie Tong knygoje „Feministinė mintis“ teigia: „Interdiscipliniškumas, interseksionalumas ir susipynimas yra būdvardžiai, geriausiai apibūdinantys būdą, kuriuo galvoja feministės“⁵, Kazimierz Ślęczka knygoje „Feminizmas“ teigia: „Kas, tiesą sakant, yra feminizmas? Kol kas mielai išsisukčiau neatsakydamas į šį klausimą, ypač jei jis būtų įpareigojantis. Feminizmas – daugialypis reiškinys.“⁶

Siekiant suvaldyti šį plačiai apibrėžiamą judėjimą, svarbu *įlaikinti* ir *įvietinti* jo šaknis. Parafrazuojant Barbara Rahder ir Carol Altilia straipsnį „Kur eina feminizmo planavimas? Asignavimas ar transformacija?“⁷, siūloma štai tokia feministinių bangų laiko juosta: Pirmoji banga (1830 – 1900) – kovojama už teisę balsuoti, teisę į nuosavybę ir už politinės galios praplėtimą. Judėjime dalyvavo daugiausiai baltaodės moterys. Dauguma šių moterų buvo prohibicionistės, aboliucionistės ir sufražistės. Antroji banga (1960 – 1980) vyko po Antrojo pasaulinio karo, per kurį žuvo daug vyrų karių. Moterys kovojo už savo teisių praplėtimą darbo rinkoje, reprodukcinės teises. Kaip ir Pirmojoje bangoje, judėjime dominavo moterys. Aplink feministinius judėjimus veikė daug už mažumų teises kovojančių grupių – juodaodžių moterų, prieš Vietnamo karą pasisakančių, gėjų ir lesbiečių judėjimai. Šį laikotarpį galime įvardinti kaip liberalųjį feministinį.

Trečioji banga (1990 – 2000) – iškėlė daug klausimų apie liberalųjį feminizmą ir savo optiką nukreipė į marginalizuotas moteris, kurios netilpo į Antrosios bangos feminizmo diskursus.

⁵ TONG, Rosemarie, *Feminist thought. A more comprehensive introduction*, trečiasis leidimas, Westview Press, 2009, pp. 1

⁶ ŚLĘCZKA, Kazimierz, *Feminizmas. Šiuolaikinio feminizmo visuomeninės ideologijos ir koncepcijos*, vertė ALEKSAITĖ, Irena ir MALAKAUSKAITĖ, Leonija, „Minties“ leidykla, 2005

⁷ RAHDER, Barbara ir ALTILIA, Carol *Where is feminism in planning going? Appropriation or transformation. Planning Theory* Vol. 3, No. 2, 2004, Sage Publications, Ltd pp. 109, 110. Prieiga internete: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1473095204044777>

Ši banga privertė baltaodes moteris pergaltoti savo pozicijas dėl kitokių, t.y. kitos rasės, neįgalumo, seksualinės orientacijos, klasės, religijos moteris. 1968 metais Didžiojoje Britanijoje panaikintas Lordo Valdytojo (angl. *Lord Chamberlaine*) teatro cenzūros aparatas ir jo išleisti įstatymai, draudę teatre naudoti necenzūrinę kalbą, nepadorų heteroseksualų elgesį ir užuominas apie homoseksualumą. Taigi, antrosios bangos feminizmas sutapo su teatro liberalėjimo periodu ir intersekcionaliojo feminizmo atsiradimu.

2004 metais parašytas straipsnis veikiausiai sunkiai būtų galėjęs numatyti koks išplėtotas, populiarus ir plačiai prieinamas taps feminizmas. XXI amžiuje galime matyti esmingą, feminizmą ypatingai sustiprinusį *MeToo* judėjimą, intersekcionalaus feminizmo diskurso plėtrą, kuri siekia įrodyti, kad feministinė perspektyva privalo egzistuoti įvairiuose sektoriuose (ekonomikoje, politikoje, švietime, kultūroje, sociologijoje, antropologijoje, semiotikoje, ontologijoje ir t.t.) ir gali persikloti. Ketvirtosios bangos feminizmas nebesidomi tik ekonomine ar kultūrine lygybe, tačiau kreipia daug dėmesio į moterų lytį, kaip į žmonių grupę, kuri darė ir daro įtaką įvairiems sektoriams, tačiau buvo sistemingai tildyta ir marginalizuota ir dabar turi išsikovoti savo vietą moksliniuose diskursuose. Feminizmas nebėra precedentas, tai – veikiau visaapimantis kontekstas.

Intersekcionalus feminizmas – antropologinė studijų kryptis, pirmą kartą apibrėžta 1989 m. Kolumbijos universiteto teisės profesorės Kimberlė Crenshaw. Ji akcentuoja ir kritiškai vertina santykius tarp vyrų ir moterų, tirdama kaip lytis (angl. *gender*), įkūnijimas (angl. *embodiment*) ir seksualumas (angl. *sexuality*) skleidžiasi per sudėtingus galios mechanizmus ideologijose ir socialinėse institucijose.⁸ Besiremddama socialinės ir kultūrinės antropologijos enciklopedija, Kristina Sagaidak magistro darbe „Lesbietės ir biseksualios moterys Lietuvoje: nuo spintos iki Gedimino prospekto“ pabrėžia: „<...> intersekcionalumo studijos įkvėptos juodaodžių feminisčių bei feminisčių iš besivystančių šalių kritikos, kuri teigė, jog skirtumų formos (arba diskriminacijos rūšys) negali būti tiriamos tiesiog sudedant įvairias skirtumų formas (pvz. lytis plius rasė), nes rasė, klasė ir kiti žymenys transformuoja patį lyties/lytiškumo charakteristiką (character) ir prigimtį (nature)“⁹. Kitaip tariant moterys

⁸ BARNDARD Alan ir SPENCER Jonathan, *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*, Routledge, Second Edition, 2010, pp. 284.

⁹ SAGAIKAK Kristina, Magistro baigiamasis darbas *Lesbietės ir biseksualios moterys Lietuvoje: nuo spintos iki Gedimino prospekto*, VDU, Kaunas, 2015. Prieiga internete: <http://talpykla.elaba.lt/elaba-fedora/objects/elaba:11571898/datastreams/MAIN/content?gathStatIcon=true> [žiūrėta 2020.09.15]

patiria kelių sluoksnių nelygybę: jos diskriminuojamos sumuojant visus žymenis, neatitinkančius Simone de Beauvoir analizuoto, baltaodžio heteroseksualaus vyro kaip absoliuto. Ši prieiga sudaro kompleksinį priespaudos (angl. *oppression*) vaizdą ir suponuoja, kad prieš visų nelygybių formas galima priešintis vieningai.

Įvairiuose Turkijos regionuose susituokusios moterys dažniausiai palieka savo namus ir persikelia gyventi į vyro namus. Nuotakos vadinamos žodžiu *gelin*, etimologiškai reiškiančiu „tos, kurios ateina“. Lietuvių kalboje moterys, etimologiškai analizuojant, nuteka, išteka. Šie gyvenamosios vietos perkėlimo įvardinami žodžiais ateiti, nutekėti, t.y. ne persikelti ar sukurti naują konstruktą, o ateiti, atvykti, nutekti, nutekėti į jau egzistuojantį. Simone de Beauvoir knyga „Antroji lytis“¹⁰, kartais vadinama feminizmo biblija, suteikia mums filosofinę – feministinę perspektyvą į patriarchato veikimo mechanizmą. Visų pirma ji sukonstruoja moters kaip *Kito* koncepciją, kuria teigia, kad moteris visada suprantama ir apibrėžiama per vyrą, ji yra objektas vyriškojoje matricijoje, kurioje Jis yra absoliutas, o Ji – tik antitezė, papildinys. Ieškodami moters, sukonstruotos vyro, galime nupiešti štai tokią alegoriją: užsienio kalba pradedame galvoti visiškai sklandžiai ir laisvai tada, kai ją naudodami, mintyse jos nebeverčiame į savo gimtąją kalbą, t.y. atitinkami žodžiai turi sau pakankamą prasmę, jie nėra susieti ir priklausomi nuo kitos kalbos, o tampa viršmentaliniai. Taip galėtume įvardinti ir moteriškosios lyties konstruktą. Absoliutus išsivadavimas būtų įmanomas tik jeigu patriarchalinio pasaulio modelio nepriimtume kaip atskaitos taško, nuo kurio judant, per lyginamąją analizę teigiame arba neigiame feministinio diskurso aspektus: nelygybę, socialinių vaidmenų kraunamą našą ir t.t. Androcentrizmas kaip tik ir ieško paaiškinimo, kas išstumia moteris į paraštę, kai nieko apie vyrus paaiškinti nereikia, nes jie yra normalūs žmonės.¹¹

Parafrazuodama feministinės teisės teoretikę Catharine A. MacKinnon, Hilde Lindemann analizuoja siekį nepaneigti skirtumų tarp vyrų ir moterų, bet apgalvoti juos ir socialinius ypatumus, kuriuos esame įpratę konstruoti kaip neigiamus: jautrumas, globėjiškumas, aistringumas, pabandyti perbrėžti kaip visuomenei reikalingus ir naudingus. H. Lindemann sako: „Šie skirtumai, kaip tokie, turi simetrinę santykį: jei aš skiriuosi nuo tavęs, tai tu nuo manęs skiriesi lygiai tuo pačiu būdu ir tuo pačiu atstumu“¹². Taigi šie

¹⁰ BEAUVOIR, de, Simone, *Antroji lytis*, vertė TAURAGIENĖ, Violeta, ir BUČIŪTĖ, Diana, Vilnius: Pradai, 1949, pp. 483

¹¹ LINDEMANN Hilde *An Invitation to Feminist Ethics*, Oxford University Press, 2019. pp. 26

¹² LINDEMANN Hilde *supra* note 11. pp. 9, 10.

skirtumai matuojami ne atskaičiuojant nuo vyro, o atskaičiuojant nuo objektyvaus, visas lytis apimančio atskaitos taško, ir skirtingų lyčių pavyzdžiai nutolę nuo jo simetriškai tiek pat.

Vienareikšmiškai šnekėti apie teatrą kuriančias, kritikuojančias, arba stebinčias moteris sunku pirmiausia dėl to, kad kritinis diskursas istoriškai yra patriarchalinis – teatro istoriografijose matome daugiausiai vyrų kūrėjų analizę, per vyrų kritikų, arba vyrų stebėtojų akis. Išsamios feministinės teatro istoriografijos radosi tik aštuntajame dešimtmetyje (svarbiausios autorės: Sue-Ellen Case, Kim Solga, Therese De Lauretis ir kitos). Pirmame knygos „Feminizmas ir teatras“¹³ skyriuje autorė Sue-Ellen Case teigia, kad išlikusių reikšmingų, moterų dramaturgių tekstų nėra, taigi galime teigti, kad dramaturgijos perspektyva iki XVII amžiaus buvo išskirtinai vyriška. Moteriškus vaidmenis Šekspyro tekstuose atlikdavo vyrai, jie dažnai vaizduojami komiški. Apibendrinant esminius dramaturginius tekstus nuo Antikos iki XVII amžiaus, vaizduojamos viešosios erdvės – beveik visada vyriškos, o privačios – moteriškos, taigi moters problematika ir kasdienybė klostosi tik privačiose, intymiose vietose ir netampa vieša, aktualia problema. Europos lyčių lygybės institutas, apibrėždamas šį fenomeną, naudoja terminą viešumo ir privatumo dichotomija, t.y. „įlytinta dichotomija, atsirandanti dėl vyriškumo siejimo su viešumu, o moteriškumo – su privatumu“¹⁴ Šią mintį papildė filosofas Kazimierz Ślęczka, teigdamas: „<...> visuomenės gyvenimo *viešojoje srityje* (kuri suteikia valdžią, gerą darbo užmokestį ir turi prestižą) vyrauja vyrai. Bet ir moterys turi savo vyravimo sritį – tai namai, namų ūkis ir šeima, trumpai sakant, *privati sritis*. Kaip ir anksčiau, nepaisant šioje srityje įvykusių pilietinių ir teisinių pokyčių, šeimoje ant moters pečių užkrauta – kartais beveik visa – atsakomybė.“¹⁵

Catherine Castellani interviu „Kas šiaip ar taip yra feministinė pjesė? Kas ji yra *versus* kas ji turėtų būti“¹⁶ dramaturgė, aktorė, režisierė Sandra A. Daley-Sharif teigia, kad pjesę feministine padaro pilnaverčiai, išplėtoti moteriški vaidmenys. Šie personažai, pasak intervantės, gali būti marginalūs, reprezentuoti tradicionalistines profesijas: prostitutės,

¹³ CASE Sue-Ellen, *Feminism and theatre*, New York: Routledge, 1988.

¹⁴ Europos lyčių lygybės institutas, *EIGE*, terminų žodynas *Gender Equality Glossary and Thesaurus*. Prieiga internete: <https://eige.europa.eu/lt/thesaurus/terms/1335?lang=lt> [žiūrėta 2020.09.26]

¹⁵ ŚLĘCZKA, Kazimierz, *supra* note 7

¹⁶ CASTELLANI, Catherine, *What IS a Feminist Play Anyway? What Is vs. What Should Be*, 2017. Prieiga internete: <https://witonline.org/2017/03/16/what-is-a-feminist-play-anyway-what-is-vs-what-should-be-by-catherine-castellani/> [žiūrėta 2020.01.15]

striptizo šokėjos, narkomanės motinos, tačiau jos turi būti vaizduojamos su pagarba jų gyvenimui ir atspindint jų pilnavertiškumą, tam, kad moterų pozicija būtų reali ir žmogiška (angl. *human*). Taigi, galime daryti išvadą, kad feministinė, pilnavertė ir reali perspektyva į moters vaidmenį, gali padėti nebūtinai griauti stereotipus, vaizduojant ją kaip feministę, atspindint generalizuotą, standartinį visuomenės požiūrį į feministes, kaip į griežtas, vyriškas, maskulinistiškas, piktas moteris, o net gi vaizduojant tradicionalistinius ženklus, profesijas, jose rasti valią sukurti personažą nešaržuojant jos problematikos.

XX amžiaus dramaturgų klasikų – August Strindberg, Henrik Ibsen, George Bernard Shaw, Arthur Miller, Sam Shephard kūrinų centre jau dažniau atsiranda moteris, tačiau ji yra visuomeninį arba šeimyninį sąmyšį keliantis dėmuo. Tarp visų šių autorių ryškiausia mizoginija pasižymi Augustas Strindbergas, kurio konstruojama moteris – visada priešiška, griauanti jėga, kuri tampa šeimos ar visuomenės irimo priežastimi. Dramaturgo polemika dorovės, šeiminių ištikimybės, prostitucijos, moterų seksualumo pripažinimo temomis būdinga visoms natūralistinėms jo pjesėms. Natūralistinėse pjesėse („Tėvas“, „Panelė Julija“, „Kreditoriai“) jaučiame patriarchyto, kuriam tuo metu iškilo reali grėsmė, ginamąją aktą dramine forma. Dramaturgas mizoginiška savo perspektyva yra labai tiesmukas ir nedaugžodžiaujantis: „Ir dabar, kada ruošiuosi iš naujo vesti, sąmoningai išsirinkau jauną merginą, kurią auklėsiu savo nuožiūra, nes moteris visada yra vyro vaikas. O jeigu ji netampa juo, vyras tampa žmonos vaiku, ir tada visas pasaulis apvirsta aukštyn kojom!“¹⁷

Lietuvoje pastaruoju metu vis daugiau vyrų režisierių pradeda analizuoti moters figūrą istoriniame, socialiniame kontekste, savo spektaklių centre išryškindami moters herojės dramą. Ryškiausi pastarųjų metų pavyzdžiai – Povilo Makausko režisuotas spektaklis „Trojietės“ (2019), Jaša Kočeli „Elektra“ (2020) (abu darbai pristatyti Nacionaliniame Kauno dramos teatre). Pasak to paties teatro pranešimuose apie kitų dviejų spektaklių – „Pavojingi ryšiai“ (rež. Agnius Jankevičius, 2019) ir „Senos damos vizitas“ (rež. Aidas Giniotis, 2019) – centre yra: „<...> stipri, charizmatiška, įtakinga moteris savo gyvenime sukūrusi įspūdingas žaidimo taisykles, pasiekusi tikslą ir už viską sumokėjusi savo kainą.“¹⁸

¹⁷ STRINDBERG, August, *Kreditoriai*, vertė SABONIS, Stasys, 1888.

¹⁸ Nacionalinis Kauno dramos teatras, pranešimas spaudai, prieiga internete: <https://dramosteatras.lt/lt/jau-trukus-dvi-pramogines-premjeros/> [žiūrėta 2020.09.20]

Įdomu pastebėti, kad būtent šiame teatre moterys režisierės sudaro mažą repertuare rodomų spektaklių dalį. Šiandien teatre rodomi Kamilės Gudmonaitės, Eglės Kižaitės, Monikos Klimaitės, Inesos Paliulytės, Agnės Sunklodaitės, Aldonos Vilutytės ir Uršulės Bartoševičiūtės režisuoti spektakliai sudaro 35% visų spektaklių. Iš jų didžiojoje scenoje rodomi 2 spektakliai, arba nepilni 5% ¹⁹. Taigi moters – herojės, jau kitokios nei dramaturgų – klasikų, vaidmuo vis tiek konstruojamas vyro rankomis.

Priešingas pavyzdys – Kamilės Gudmonaitės režisuotas spektaklis „Panika“ (Nacionalinis Kauno dramos teatras, 2019) – tai moters režisierės įžvalgos apie vyriškumą. Režisierė kelia klausimus: „<...> Su kokiais iššūkiais šiandien susiduria vyrai, ko iš jų tikisi visuomenė ir šeima? Kokius reikalavimus jiems kelia šis laikmetis? Kokios neurozės slepiasi po tvirto, šeimą išlaikančio ir dominuojančio vyro vaidmenimis?“ ²⁰

Atsižvelgiant į anksčiau minėtą Monikos Jašinskaitės kiekybinį tyrimą, ²² pastebime, kad didžiąją dalį aktyviai teatre dirbančių vyresniosios kartos režisierių grupę sudaro vyrai. Valstybinių ar municipalinių teatrų didžiosiose scenose sukurti spektakliai, kurie, neišvengiamai, yra geriausiai finansuoti ir labiausiai prieinami žiūrovui, dominuoja išskirtinai vyrai režisieriai. Taigi režisūrinė, idėjinė perspektyva, kurią kiekybine prasme gauname dažniausiai, yra vyriškoji.

Apžvelgiant svarbiausią feminizmo raiškos teatre literatūrą, paaiškėja, kad dauguma analitinių knygų ir straipsnių nagrinėja istoriografinį šio proceso aspektą. Feminizmas kaip strategija šaltiniuose neapibrėžta, o jų tikslu lieka pabrėžti ir atkreipti dėmesį į moteriškosios realybės atspindėjimo stoką, istoriškai patriarchalinį valstybinio teatro veikimo principą ir turinį, pavienius reikšmingus nepriklausomų trupių kūrinius. Tokios prieigos stoką galime paaiškinti tuo, kad teatro, kaip valstybės finansuojamo aparato, mašinerija nėra perprogramuota, į ją dirbti įleidžiama neproporcingai mažiau moterų režisierių, dramaturgių, o nepriklausomi kūrėjai dėl riboto finansavimo neiškyla į praktinį ar teorinį teatro lauko paviršių ir toliau hermetiškai vykdo savo veiklą. „Norint sustabdyti diskriminavimą pagal lytį darbo vietoje (arba bet kur kitur), pirmiausia turite ne paslėpti, o pastebėti, kad su moterimis

¹⁹ Nacionalinio Kauno dramos teatro repertuaras. Prieiga internete: <https://dramosteatras.lt/lt/spektakliai/visi/> [žiūrėta 2020.09.17]

²⁰ Nacionalinio Kauno dramos teatro spektaklio „Panika“ pristatymas. Prieiga internete <https://dramosteatras.lt/lt/spektaklis/panika/> [žiūrėta 2020.09.17]

nėra tiesiog elgiamasi kitaip. Kaip teigia MacKinnon, jeigu lytis yra tik skirtingumo dëmuo (angl. *matter of difference*), tai viskas yra gerai. Bet jeigu lytis yra jėgos dëmuo (angl. *matter of power*), kuri sistematiškai subordinuoja moteris vyrams, tada problema yra ne lyties skirtume, o skirtumuose, kuriuos sukelia lytis (angl. *not the gender difference but the difference gender makes*).²¹

²¹ LINDEMANN Hilde *supra* note 11, pp. 32. Autorė čia taip pat cituoja MACKINNON Catharine A. *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law*, Harvard University Press, 1987.

FEMINIZMAS KAIP KŪRYBINĖ STRATEGIJA

Imantis statyti spektaklį, režisierius ir kūrybinė komanda visada kreips dėmesį į įvairius socialinius, kultūrinius, religinius, istorinius ir pan. kontekstus, domėsis pjesės ištakomis, arba, kurdami ją kolektyvinės kūrybos principu (angl. *devised theatre*), remsis ne tik autentiška, izoliuota, autorine kūrėjo patirtimi, bet ir kontekstu, kuriame ši patirtis gimsta. Jeigu feminizmą priimtume kaip dar vieną kūrybinės strategijos dedamąją, veikiausiai atvertume dažnai pamirštą sceninio vyksmo dalį – kiekvieno kūrėjo lytiškumą ir to įtaką visiems scenoje vykstantiems (meniniam, repeticiniam, kūrybiniam, tarpasmeniniam) procesams.

Dialogu reikėtų vadinti tokį kūrybinį procesą, kur feminizmo diskursų aiškinimas žadina ir skatina aktyvų kuriančiųjų pokalbį, disputą ar konfliktą, kurio metu išankstiniai nusistatymai nenuitildo ir necenzūroja oponento, o, priešingai, sudaro galimybę feministinę perspektyvą taikyti ne tik kaip temą, bet kaip kūrybinio darbo strategiją. Kraštutine ideologija, priešingai, laikytina tokia asmens pozicija, kurioje jo ar jos radikaliosios feministinės pažiūros verčia oponentą cenzūruoti savo kalbą, veiksmus ir kūrybą, skatina būti veikiau korektišku, negu provokuojančiu oponentą ar atviru nuomonės pokyčiui.

Bet kokio asmens patirtis visada bus lytiška, nes jį supantis pasaulis konstruojamas būtent taip, ir lytinis skirtumas persmelkia visus gyvenimo aspektus. Žmonės atskiria visuomeniniai susitarimai: tualetai, drabužiai skirti vienai arba kitai lyčiai, prisilietimai patikrinimo punktuose, arba policijos apieškojimo metu, atliekami tikrinant tik tos pačios lyties asmeniui, arba bet kuris atvejis, kuomet žmogaus prašoma parodyti asmens dokumentą. Tuo metu asmuo yra *reidentifikuojamas* – jo tapatybė sulyginama su tapatybės dokumentu, kuriame, neišvengiamai, bus nurodyta ir lytis. Simone de Beauvoir teigia: „Moterimi negimstama: ja tampama. <...> Tikrai kitų tarpininkavimas gali sukurti individą kaip *Kitą*“.²² Dėl to lytinis aspektas negali būti išbrauktas kūrybinio proceso metu. Natūralu, kad moteris aktorė gali pasirinkti išeiti ilgesnių motinystės atostogų nei vyras, ir jai reikės laiko sugrįžti į pradinę fizinę ir emocinę parengtį, šios reprodukcinės realybės neturėtume nurašyti kaip *anti-feministinės*.

²² BEAUVOIR, de, Simone, *supra* note 11, pp. 313

Nuo 2010 – ujų kaip niekada drąsiai pradėjome kalbėti apie nutildytas žmones – visuomenėse vyksta procesai, suteikiantys viešai, socialiniuose tinkluose ar gatvėse manifestuoti kasdienį (*angl. casual*) rasizmą, seksizmą, ksenofobiją ir pan. Jeigu iki tol šie precedentai vyko, šiandien, socialinių tinklų ir lengvos prieigos prie informacijos pagalba, judėjimai rezonuoja daug garsiau. Tarp kitų verta paminėti #metoo ir #timesup precedentes, atsisukusius į seksualinio priekabiavimo aukas, Black Lives Matter – į rasinį profiliavimą, Lenkijoje vykęs *Black Friday*²³ – į moters pasirinkimą darytis abortą. *SlutWalk*²⁴ Kanadoje pagarsino prievartos kultūrą ir siekė nebekaltinti aukos dėl įvykio. Islandijoje vyko masinis moterų protestas gatvėse, nedarant vieną dieną, reikalaujant vienodo atlygio nepaisant lyties. Kai JAV prezidentas Donaldas Trumpas 2017 metų sausį paskelbė kandidatuosiantis rinkimuose, po pavišinto video įrašo, kuriame jis vartoja ypatingai seksistinę verbaliką, į gatves protestuoti išėjo Kinijos, Indijos, Vokietijos, Didžiosios Britanijos, JAV moterys. Taigi kažkada, atrodytų, laimėta kova už lygiateisiškumą antrame 2000 m. dešimtmetyje tapo labai artikuluota ir garsi.

Kalbant apie feministinį teatrą, turime suvokti, kad narpliojame socialinio teatro rūšį ir jame telpančius porūšius – dokumentinį, politinį teatrą. Tai reiškia, kad išėjus bet kokiam feministiniam teatro kūriniiui, mes jį turime vertinti tos šalies, kultūros kontekste ir suvokdami tos šalies moterų padėtį, istoriją. Indų menininkė Mallika Taneja 2013 metais Naujajame Delyje pradėjo organizuoti pasivaikščiojimus „Midnight walking“. Jų metu prie menininkės prisijungia kitos moterys ir po vidurnakčio eina pasivaikščioti įvairiomis miesto dalimis. 2016 metais menininkė nusprendė pabandyti 24 valandas be sustojimo, kėsdama nuovargį, eiti per Naująjį Delį. Taneja teigia, kad akimirka, kai protas nugali materiją yra centrinė protesto kaip tokio, idėja. „Nei vieną akimirką žmogus nepamiršta žvilgsnio (*angl. gaze*), kurį miesto gatvės meta ant moters kūno. Šis nuolatinis stebėjimas padaro ėjimą performatyviu aktu. Gyvenimo Delyje sudėtingumas slypi tame, kad tam tikru paros laiku pasivaikščiojimas vienai moteriai net negali būti svarstytinas“.²⁵ Galime daryti išvadą, kad socialinė realybė, kurioje turi egzistuoti skirtingų šalių moterys, yra tokia kardinaliai

²³ 2018 m. kovo 23 d. tūkstančiai lenkių išėjo į gatves pasipriešinti Katalikų bažnyčios kišimuisi į abortų įstatymo griežtinimą.

²⁴ 2011 m. balandžio 3 dieną Toronte, Ontarijuje įvyko pirmosios SlutWalk eitynės, sutraukusios apie 3000 žmonių. Vėliau tokios eitynės vyko: 2011 m. Australijoje, JAV, Islandijoje, 2012 Šveicarijoje, 2011 ir 2018 Didžiojoje Britanijoje ir t.t.

²⁵ Menininkės Mallika Taneja pasivaikščiojimų „Midnight walking“ pristatymas. Prieiga internete: <http://www.cifas.be/en/workshops/mallika-taneja> [žiūrėta 2020.01.19]

skirtinga, kad pasivaikščiojimas naktį tampa performatyviu aktu, koku nebūtų laikomas labiau išsivysčiusiose šalyse.

Analizuodama menininkės Lauren Barri Holstein kūrybą, autorė Kim Solga teigia: „Holstein praktika nukreipta peržiūrai to, kas emociškai ir psichologiškai įvyksta jaunos moters kūnui, kuris yra plėšomas tarp istorinio feminizmo, kuris siekė jas įgalinti, ir šiuolaikinės „*post-femistinės*“ populiariosios kultūros, kuriose minėtasis įgalinimas įmanomas tik per moterų kūno seksualizavimą, liūdinančiais konvenciniais būdais“²⁶. Pasiklydęs tarp visų bangų, ir naujai gimęs XXI amžiuje, feminizmas savyje šiandien siekia talpinti viską – ir istorinį diskursą, pagarbą moterims, iškovojuosioms mums teisę balsuoti, teisę į nuosavybę ir savo kūno integralumą, tuo pačiu metu bandydamas rasti savo vietą greitame, populiariosios kultūros, moters seksualizavimo apogėjuje.

Statyti moters dramaturgės pjesę – reiškia garsinti moters balsą. Michelene Wandor, spręsdama, kodėl grožinės literatūros autorės yra dažniau spausdinamos, skaitomos ir žinomos, nei dramaturgės, kalba apie du probleminius taškus – leidybą ir kontrolę. Leidyba tuo metu priklausė nuo pjesės pastatymo sėkmės, o kadangi moterų autorių pjesės nebuvo statomos, jos negalėjo išpopuliarėti ir būti išleistos. Kontrolė, kurią moteriai suteikia galimybė savo tekstus įteikti aktoriui, Wandor aprašo taip: „<...> ji (moteris dramaturgė – aut. past) padaro kai ką daugiau: ji duoda tekstą ir prasmes, kuriomis kiti turi sekti. Savo balsu, perduotu per dialogus ir pjesės struktūrą, ji komunikuoja su savo žiūrovu. Ji taip pat kontroliuoja kitų balsus. Ji įteikia atlikėjui žodžius, kuriais jie privalo kalbėti. Atidžiai prižiūrimam vyro, kaip viešosios kultūrinės kūrybos saugotojo, dominavimui, tokia kelių balsų ir viešoji įsivaizduojamo pasaulio kontrolė (aktas ant viešos scenos) padaro moterį dramaturgę daug didesniu pavojumi, nei moteris novelistė.“²⁷

1970 – 1980 užgimęs ir plėtotas feministinės antropologijos diskursas talpina fenomeną, kurį galėtume įvardinti kaip „feministinę etiką“, kurią derėtų pritaikyti kaip siūlomos kūrybinės strategijos esmę. Socialinės ir kultūrinės antropologijos enciklopedijoje pažymima: „Užuot paprastai dokumentuotų kultūrinės kintamąsias, feministinė antropologija pademonstravo darbo teorijos ir etikos svarbą feministinei epistemologijai, atsižvelgdama į

²⁶ SOLGA Kim, *Theatre & Feminism*, Pelgrave, 2016. pp. 48

²⁷ WANDOR, Michelene, „The Impact of Feminism on the Theatre.” *Feminist Review*, no. 18, 1984, pp. 77. Prieiga internete: www.jstor.org/stable/1394862. [Žiūrėta 2020.09.20]

tai, kokią poziciją (angl. *positionality of knowledge*) užima antropologiniai ir istoriniai tiriamos grupės ypatumai“²⁸. Kitaip tariant, tokia antropologija yra jautri, etiška ir siekianti išklaudyti tyrimo objekto žymenis. Čia svarbu praplėsti ir *positionality of knowledge* terminą, kurį poststruktūralistinio feminizmo mokslininkė Donna Haraway išvedė priešindamasi kai kurioms Marksistinio feminizmo šalininkėms, teigusioms, kad moterys gali sukurti ir išlaikyti stabilesnes žinias (angl. *knowledge*) dėl savo klasės-lyties pozicijos. Haraway kalbėdama apie absoliutaus žinojimo neįmanomumą nepriklausomai nuo lyties, *positionality of knowledge* terminu paaiškina poreikį visų pirma iš naujo apibrėžti ir pakeisti absoliutųjį objektyvumą pozicionuotu žinojimu (angl. *situated knowledge*). Toks žinojimas yra *įvietintas*, įkūnytas ir geografiškai apibrėžtas. Čia turima omenyje ir baltaodžio heteroseksualaus Europiečio vyro nubraižytas Eurocentristinis pasaulio modelis, tiek kūnas, tautybės pagalba priklausantis tam tikrai tautai, tiek vidus-išorė, privatus-viešas, moteriškas-vyriškas dichotomija ²⁹

Kalbėdami apie naujos perspektyvos teatre atsiradimą, jį turėtume sieti su dar XX amžiuje gimstančiu dailininko teatru, vėliau į režisūros sritį atkeliaujančiais architektais, dar vėliau – fizikais, vizualiaisiais menininkais ir kitų, įvairiausių sričių profesionalais. Tokie teatrinės apytakos dėsniai abipusiai – taip kaip teatras šiandien bando tapti vis politiškesnis, dokumentalesnis, socialesnis, taip ir jį supantis gyvenimas ateina į sceną tikriausia to žodžio prasme, šios dvi realybės persikloja ir jų ribos niveliuojasi. Teatre asimiliuojasi, mutuoja ir nunyksta kai kurios specialybės – lengvai įsivaizduojame spektaklį be dramaturgijos *per se*, skirtą vienam žiūrovui, *įvietintą*, patyriminį (angl. *immersive theatre*) teatrą ir pan. Bene vienintelis iš esmės nenunykstantis dėmuo teatro scenoje – aktorius / veikiantysis. Jo funkcijos ir tikslingumas kinta, tačiau jo kūnas kaip toks vis dar dalyvauja teatrinuose stebinčiojo – atliekančiojo mainuose. Lytinis ir seksualinis žmogaus gyvenimas lygiai taip pat yra destigmatizuojamas ir atsiduria teatriniam diskurse.

Apibendrinant paaiškėja, kad teatrinį taisyklių perbraižymas ir pilnavertiškesnis požiūris į kūrėją ir žiūrovą, reikalauja naujos teatrinės teorijos ir praktikos, gebančios apimti

²⁸ BARNDARD, Alan ir SPENCER, Jonathan, *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*, Second Edition, New York: Routledge, 2010.

²⁹ PEAKE, Linda J., *Feminist methodologies* iš knygos *The AAG International Encyclopaedia of Geography*, 2017, pp. 2-3

ir sisteminti tokias šiuolaikinio teatro tendencijas. Galime patvirtinti, kad intersekcionalumas irgi yra feministinė strategija.

FEMINISTINĖ ETIKA

Pasak Hilde Lindemann feministinė etika yra siekis „<...> suprasti, kritikuoti ir pataisyti mūsų moralinius įsitikinimus ir veiksmus, naudojant lytį kaip centrinę analizės kategoriją“³⁰. Etikos ir filosofijos diskursuose ši etikos kategorija radosi 1970 m. kartu su intersekcionalaus feminizmo raidos pradžia. Glaudžiai susijusios kategorijos yra, tarsi, viena kitos dalis. Šiame darbe svarbu pasiūlyti, kad būtent per etikos ir epistemologijos įrankius galime įdarbinti feminizmą spektaklio kūrybinio proceso metu.

Minėtoje knygoje autorė nuodugniai ir skrupulingai dekonstruoja terminus: etika, feminizmas, lytis, moralė, neutrali lytis, androcentrizmas, opresija, intersekcionalumas, mikroagresija, asmens identitetas, socialinio kontrakto teorija, bioetika, smurtas, prievarta ir t.t. Kiekvieną iš šių paminėtų sričių, idėjų ar koncepcijų galime pritaikyti teatre dvejopai: konstruojant spektaklį ir jo kūrybinį procesą, taigi konstruojant išgyvenamąją ir meninę realybes, nes, kaip teigia autorė: „<...> feministinė etika nėra etikos šaka – tai būdas užsiimti (angl. *way of doing*) etika“, o vėliau aptarusi kelias skirtingus, su feminizmu tiesiogiai nesusijusius, moralės ar etikos diskursus analizuojančius darbus, ji apibendrina, sakydama: „Visi šie autoriai yra etikai (angl. *ethicists*), ir jie daro tai, ką daro etikai. Tiesiog jie daro tai feministiniu būdu.“³¹

Išgyvenamojoje realybėje, kasdienybėje režisieriui ruošiantis ir vykdant repeticijų planą, visada svarbu atsižvelgti į socialinę jo suformuotos grupės aktorių realybę. Mažus vaikus auginantys aktoriai negalės pasilikti repetuoti po sutarto laiko, nes turi šeiminius įsipareigojimus ir atsakomybę prieš savo vaikus, nėščios, ką tik pagimdžiusios aktorės turi kitokį fizinį pasiruošimą ir t.t.

³⁰ LINDEMANN, Hilde, *supra* note 12, pp. 7

³¹ Ibid. pp.7

FEMINIZMAS KAIP CENZŪRUOJANTI IDEOLOGIJA

Politinis korektiškumas – tai procesas, besireiškiantis per kalbą, kurio metu yra permąstomi ir neutraliais keičiami plačiai paplitę ir aktyviai naudojami žodžiai, terminai galintys įžeisti kitą jo religijos, tikėjimo, išvaizdos, lyties, orientacijos ar kt. atžvilgiu. Žodžių eufemizavimo proceso pradžią tiksliai nustatyti sunku, tačiau labai ryškus šio proceso suaktyvėjimas jaučiamas nuo 2010 metų, kuomet visuomeninių socialinių judėjimų dėka, visuomenės optika atsisuko į iki tol marginalizuotus, paslapyje gyvenančius žmones, ypačiai – į seksualinės prievartos aukas, translyčius asmenis ir pan.

2019 metais internetinis žodynas www.dictionary.com pasipildė 300 naujų žodžių³², tarp kurių tokie žodžiai kaip: *womxn* (siūloma reikšmė: moteris, daugiausiai naudojamas interseksionaliame feminizme kaip alternatyva, išvengiant vyriškosios žodžio kilmės su pabaiga -man, arba -men (liet. *vyras*), norint įtraukti translytes ir nebinarines moteris), *kolorizmas* (siūloma reikšmė: diskriminacija odos spalvos atžvilgiu, favoritizmas šviesesnės odos spalvų žmonėms, netinkamas elgesys su tamsesnės odos spalvos žmonėmis arba jų pašalinimas, dažniausiai viduje tos pačios rasinės grupės ar tautybės), vyriškasis žvilgsnis (angl. *male gaze*), (siūloma reikšmė: vizualinių ir kūrybos industrijų prielaida, kad numatyta, arba norimą pasiekti tiksline auditoriją sudaro heteroseksualūs vyrai ir moterų įtraukimas į naratyvą ar meną turi siekti patenkinti šią tiksline auditoriją per moters objektyvizavimą arba seksualizavimą.). Pastarasis žodis paminėtas ir apibrėžtas dar 1975 m. kino teoretikės Laura Mulvey knygoje „Vizualinis malonumas ir pasakojamasis kinas“. Žodžiai „womon“, „womyn“, „wimmin“, „herstory“ radikalųjų (kultūrinių) feminisčių naudoti jau 1970. Taigi šie eufemizuojantys žodžiai naudoti jau apie 50 metų, tačiau instituciškai įtvirtinti, legitimizuoti tik dabar ir šiandien radikaliosios dešinės politiniuose diskursuose dažnai naudojami kaip *neoliberalizmo* kritika, esą ši naujakalbė siekia cenzūruoti kalbą.

Laura Mulvey anksčiau minėtoje knygoje teigia: „Seksualinio disbalanso valdomame pasaulyje, žiūrėjimo malonumas buvo perkirstas į dvi dalis: aktyvųjį/vyrišką ir pasyvųjį/moterišką. Sprendimo galią turintis vyriškasis žvilgsnis projektuoja savo fantazijas į moteriškąją figūrą, kuri atitinkamai ir sukonstruota. Savo tradicinėje, ekshibicionistinėje

³² SPECTOR Nicole, „‘Male gaze’, ‘imposter syndrome’ and ‘womxn’ among Dictionary.com's new words of 2019“. Prieiga internete: https://www.nbcnews.com/better/lifestyle/male-gaze-imposter-syndrome-womxn-among-dictionary-com-s-new-ncna991421?fbclid=IwAR3iXF13bCN3A_3vrZaDGS4E3ofLgaG6eRW-WVAz5ciVo00DY5baf7PXD [žiūrėta 2020.09.15]

rolėje, moterys yra tuo pačiu metu stebimos ir rodomos pabrėžiant jų stiprią vizualinę ir erotinę įtaką, konotuojančią trauką žiūrėti.³³ Dvidešimto amžiaus pabaigoje, taigi maždaug tuo pačiu metu, kai L. Mulvey knyga buvo išleista, feministinė mintis jau stengiasi pabrėžti binarinio pasaulio nepilnavertiškumą: suabejoja binarine lyčių sistema ir griežta seksualumo kategorizacija ir imasi suvokti seksualumą ir *ilytintą* (angl. *gendered*) elgesį kaip spektrą.

Labai taikliai L. Mulvey išdėstyta perspektyvą, rašydamas apie Lietuvos dailės muziejaus 2007 metais pristatytą, Ievos Dilytės kuruotą parodą „Žvilgsnio galia“, rašo sociologas Artūras Tereškinas: „Jau minėjau, kad moters kūną konstruoja vyro žvilgsnis. Tai gerokai nuvalkiota tiesa. Reikėtų prisiminti ir tai, jog moters kūnas tėra žaidimų aikštelė vyro fantazijoms. Didžiumą jų galėtume vadinti sadistinėmis. Moteris – pasiaukojanti motina, moteris – nekalta auka, moteris – depresyvi savižudė, moteris – bejėgė ir nualinta būtybė, moteris – apimta neaiškaus poorgazminio nuovargio, moteris – atnašaujanti Kristui, moteris, mieganti ant jūros kranto, bet atrodanti tarsi negyva.“³⁴ Šie pastebėjimai taikytini ir Lietuvos teatro lauke – jei kalbama apie moterį aktorę, režisuojamą vyro, susidursime objektyvizuotais įvaizdžiais, arba, dažniau, su personažais, kurie visų pirma apibrėžiami per priklausomybę nuo vyro.

Objektyvios ir racionalios feminizmo kritikos šiuolaikiniuose diskursuose maža. Yra įvykęs meta-cenzūros aktas, kuomet politiškai korektiškas ir dėl to vietomis cenzūruojantis eufemizavimas, cenzūruoja feminizmą tiek, kad šis praranda galimybę abejoti savimi. Cenzūruojančiu aparatu feminizmą gali laikyti būtent tie menininkai, kurie dažniausiai kaltinami seksistiniu ar mizoginišku požiūriu į moteris. Kaip pastebi teatro kritikė Aušra Kaminskaitė, straipsnyje „Pakibę „Auksiniai scenos kryžiai“ ir dvi Lietuvos teatro panoramos“, aptardama nominaciją geriausio režisieriaus kategorijoje, skirtą seksualiniu priekabiavimu apkaltintam, nuo darbo Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje laikinai suspenduotam, režisieriui Jonui Vaitkui, teigia: „Liūdniausia ne pats faktas, kad kaltinimų sulaukęs režisierius nominuotas svarbioje kategorijoje ir galbūt turės galimybę užbaigti metų apdovanojimus savo pasirodymu scenoje ir kalba. Didžiausią nerimą kelia tai, kad eterį tam suteikia pati teatro bendruomenė. Žmonės, kurie yra matę, girdėję, galbūt, neduok Dieve, ir patyrę manipuliacijas bei seksualinį ar psichologinį smurtą, patys legitimuoja tokias

³³ MULVEY, Laura, „Visual and Other Pleasures“ Palgrave Macmillan UK, 1989, p. 19

³⁴ TERESKINAS, Artūras, „Moterų kūnai: tarp vyrų fantazijų ir skausmo“, parodos „Žvilgsnio galia“ katalogas, Lietuvos dailės muziejus, Vilnius, 2007, pp. 32, prieiga internete: <http://gap.lt/wp-content/uploads/2007/02/Zvilgsnio-galia.pdf> [žiūrėta 2020.08.30]

praktikas, parodydami savo lauko žmonėms, kad šiandieniniame Lietuvos teatre smurtinės praktikos gali būti toleruojamos, jei tik jų fone atsiradęs kūrinys yra pakankamai aukšto lygio.“³⁵

Kaip teigia teatrologė Goda Dapšytė, politiniai spektakliai, kurių apraiškos Lietuvoje labai ribotos, dažnai yra labai stipriai angažuoti, siekiantys provokuoti, demaskuoti ir tokiu būdu dažnai praranda meninę kokybę ar išskirtinumą, nes jų pagrindinis tikslas ir intencija – ne meninis produktas, o politinis pareiškimas.³⁶ Spektaklis, nagrinėjantis feministinius diskursus, moters padėtį šiuolaikinėje visuomenėje neišvengiamai taps politišku, nes, kalbės apie individą visuomenėje, o toks santykis jau pats iš savęs yra politinis.

Politiško teatro meninį nuvertėjimą jau 1984 m. žurnale „Feminist review“ aptaria Michelene Wandor, teigdama:

„Ankstyvasis teatro laisvėjimas nuo buržuazinių suvaržymų turėjo kontraversiškų savo iššūkių. Socialistinis ir feministinis *agitprop* teatras siekė demokratizuoti visus teatro procesus: idėjų pasirinkimą, teatrines formas, naujų žiūrovų paieškas. Tai sukūrė vidinę demokratiją, kurioje grupės kūrė kolektyviniu (angl. *devised*) principu, rašė ir atliko savo pačių kūrinius, vietoj to, kad veiktų kaip laisvai samdomi darbininkai, kaip kad būtų tradiciniame teatre. Tvyrojo jausmas, kad visi gali daryti viską ir kad įgūdžiai yra sukeistini; ir nors tai išlaisvino daugumą žmonių išbandyti įvairius naujus dalykus, tai taip pat reiškė, kad specifiniai įgūdžiai nuvertėjo prieš kolektyvinio darbo sukuriamą politinį teisingumą. Šis ankstyvasis feministinis teatras nesiekė kurti kritikos teatro industrijos atžvilgiu, bet nususuko nuo jos, siekdamas naudoti naujas formas kaip žavinčias ir užburiančias propagandos formas“.³⁷

1970 – 1980 užgimęs ir plėtotas feministinės antropologijos diskursas savyje talpino fenomeną, kurį galėtume įvardinti kaip „feministinę etiką“, kurią derėtų pritaikyti kaip siūlomos kūrybinės strategijos esmę. Socialinės ir kultūrinės antropologijos enciklopedijoje

³⁵ KAMINSKAITĖ Aušra, „Pakibę „Auksiniai scenos kryžiai“ ir dvi Lietuvos teatro panoramos“ 15min.lt, <https://www.15min.lt/kultura/naujiena/teatras/pakibe-auksiniai-scenos-kryziai-ir-dvi-lietuvos-teatro-panoramos-283-1318958> [žiūrėta 2020.09.10]

³⁶ DAPŠYTĖ Goda „Sovietinės cenzūros poveikis Lietuvos teatro diskurso raidai“, Daktaro disertacija, Vilnius, LMTA, 2015, pp. 113, 67

³⁷ WANDOR, Michelene, *supra* note 27, pp. 77

pažymima: „Vietoj to, kad paprastai dokumentuotų kultūrinės kintamąsias, feministinė antropologija pademonstravo darbo teorijos ir etikos svarbą feministinei epistemologijai, atsižvelgdama į pozicionalumą (angl. *positionality of knowledge*) antropologiniams ir istoriniams tiriamos grupės ypatumams“³⁸. Kitaip tariant, tokia antropologija yra jautri, etiška ir siekianti išklausti tyrimo objekto žymenis.

Hilde Lindemann įžangoje į knygą „An Invitation to Feminist Ethics“ persvarsčius kas visgi yra feminizmas ir koks jis daugiaprasmis, prieina išvados, kad feminizmas nėra apie skirtumus, o apie jėgą ir jos asimetrišką išsidėstymą įvairiose istorinėse atkarpose, kultūrose, kurios vyro rūpesčius iškelia aukščiau moters. Jeigu priimame tokį autorės žvilgsnį, galime daryti išvadą, kad jėga slypi vyre. O tas, kuris turi jėgą, gali kontroliuoti – leisti, arba – ypatingai svarbu – cenzūruoti.³⁹

Metodas, arba teatrinis principas, kuomet kūrėjų kritikuojamas fenomenas pristatomas rimtai, įtikint fenomeno teisingumu, reikalingumu, tikslingumu, vadinamas „Griaunamuoju tvirtintimu“. Šį terminą geriausiai apibūdina autorės Inke Arns ir Sylvia Sasse, teigdamos: „Griaunamas/subversyvus tvirtinimas (angl. *subversive affirmation*) yra meninė / politinė taktika, kuri leidžia menininkui / aktyvistui dalyvauti tam tikruose socialiniuose, politiniuose ar ekonominiuose diskursuose ir juos teigti, asignuoti, arba vartoti tuo pačiu metu juos nuvertinant. <...> Griaunamas tvirtinimas ir perdėtas identifikavimasis (angl. *over-identification*) <...> yra kritikos formos, per teigimą, įsitraukimą ir identifikaciją žiūrovą / klausytoją perkeliančios į būtent tokią būseną ar situaciją, kurią jis ar ji vėliau kritikuotų / kritikuos.“⁴⁰. Sekant šiuo metodu, spektaklyje „Iš kūno ir kraujo“ Nacionaliniame Kauno dramos teatre (rež. Uršulė Bartoševičiūtė, 2020) buvo formuojamos Ados – Kaino žmonos ir vaiko motinos personažas. Būdama rami ir nedaugžodžiaujanti Ada, apsupta tik vyrų personažų (ir tuo pačiu aktorių) yra matoma tik kaip inkubatorius šeimos atžalai ir dažniausiai užduodamas klausimas: „Ar ne laikas tau gimdyt dar?“ ilgainiui tampa komišku. Tokios personažo konstrukcijos esmė ir yra – per absoliutų įsitraukimą teigti, kad visi personažai ir kūrybinė komanda tiki, kad toks yra šios moters socialinis vaidmuo ir

³⁸ Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology, *supra* note 9, pp. 286

³⁹ LINDEMANN Hilde, *supra* note 12, pp. 10

⁴⁰ ARNS Inke, SASSE Sylvia „Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy of Resistance“, pp. 445, prieiga internete: http://www.inkearns.de/wp-content/uploads/2011/01/2006_Arns-Sasse-EAM-final-book.pdf [žiūrėta 2020.09.25]

nepasiūlyti tokiai pozicijai alternatyvos, paprieštaravimo ar socialinės kritikos. Tokiu būdu siekiama žiūrovo sąmoningo sceninio veiksmo dekonstrukcijos, kuomet tik per detales pabrėžiama tikroji komandos pozicija. Tai ir anksčiau minėtas klausimas, ir scena, kurioje aktorė Jurgita Maskoliūnaitė, nebereprezentuodama personažo, pasitelkdama aktoriaus Henriko Savickio kūną, demonstruoja būdus, kuriais lengviausia nužudyti žmogų, taip referuodama neapykantą, kurią jaučia nejautriems šeimos nariams ir po mažakalbės kauke paslėptą pasiruošimą veikti.

Šio metodo įžvelgti nepavyko kritikei Miglei Munderzbakaitei, kuri recenzijoje apie spektaklį teigia: „Ados personažas, apibrėžtas nėštumo, mažiausiai atskleistas. Per visą pasakojimą ji pasižymi keliomis savybėmis: yra pasiryžusi palaikyti savo vyrą Kainą, ir atrodo, kad jai rūpi būsimas vaikas. Nei Byronas, nei Vildžius nesiima šios veikėjos charakterio plėtotės. Stipresni moterų personažai mūsų (ir ne tik) dramaturgijoje bei teatre vis dar tebėra problema. Nors ją išspręsti nėra taip paprasta, situacija pamažu keičiasi, ir galima rasti teigiamų pavyzdžių.“⁴¹. Taigi turime įvertinti, kad tokia feminizmo meta-kritika gali būti cenzūruojanti kūrėją, nes, nenorėdamas pataikauti seksistiniam naratyvui, jis gali susilaikyti nuo seksistinės, mizogininės scenos vaizdavimo, nes toks aktas gali būti suprastas dviprasmiškai ir įgalinti žiūrovą ar kritiką tokį veiksmą priimti kaip menininko socialinę poziciją, o ne visuomenės kritiką.

Galime daryti išvadą, kad feminizmas, kuris veikia paslėptas po „griaunamojo tvirtinimo“ principu sukuria subtilią ontologinę ribą tarp teatrinės realybės ir žmogiškosios aktoriaus realybės ir užkrauną atsakomybę stebėtojai kritiškai vertinti scenoje vykstančius procesus, suvokiant, kad apie seksizmą ar feminizmą įmanoma kalbėti ne tik socialinio aktyvizmo metodais ar kalba, o ir per veikėjuose besireiškiantį mizoginizmą, kuris tik ilgainiui pasidaro varginantis ir sukuria galimybę pabandyti pajauti tai, ką jaučia diskriminuojamos moterys.

⁴¹ MUNDERZBAKAITĖ, Miglė, „Kraujas, lemiantis kalnę“, „7 meno dienos“, prieiga internete: <https://www.7md.lt/teatras/2020-02-14/Kraujas-lemiantis-kalte> [žiūrėta 2020.09.25]

SPEKTAKLIO „REQUIEM FOR A WOMAN“ PAVYZDYS

2020 m. rugpjūčio 19 ir 20 dienomis Vilniuje, kultūros bare KABLYS+CULTURE pristatytas spektaklis „Requiem for a woman“, paremtas serbų dramaturgės Majos Pelević pjesė „Orange Peel“, pasakojo fragmentuotą vienos, jokių vardų nepavadintos moters kelionę, transformaciją iš mergaitės – į moterį, iš moters – į motiną, iš motinos – į auką.

Pagrindinę pjesės veikėją supa skirtingi personažai: archetipiški, stereotipiški ar absurdiški žmonės, užstrigę patriarchaliniame pasaulio modelyje, kurį iš inercijos, patogumo ar saugumo išjudina ir palaiko tiek vyrai, tiek moterys, tikėdami moters, kaip silpnosios lyties pozicija, moters – tik kaip moters pozicija. Svyruojant tokiame pasaulio modeliui, į visas disciplinas, regis, veržiasi stiprios, nepriklausomos moterys, tačiau šis procesas vis dar nepakankamai reikšmingas, kad būtų apčiuopiamas statistikoje, o feministinis diskursas dažnai išstumiamas kaip integrali savaime suprantamos realybės dalis.

Dramaturgės Majos Pelević kūryba Lietuvoje anksčiau nebuvo statyta. Pjesė „Orange Peel“ (liet. „Apelsino žievelė“) suskirstyta į 22 scenas, jose veikia keturi personažai: *She*, *He*, *Problematic* ir *Mature*. Pjesės tekstas – matematiškas, dirbtinai fragmentuotas, vietomis specialiai per daug besikartojantis, nutolęs nuo emocinės personažų būvio analizės, o veikiau siekiantis užpildyti vakuuminę erdvę mums gerai atpažįstamais mažais pasikalbėjimais (angl. *small talk*).

Dramaturgė analizuoja moters pastangą keisti savo išvaizdą, lyg tai būtų esminis būdas pakeisti savo gyvenimą, kuris kelia disforiją, savo kūno dismorfiją. Penktoji pjesės scena ir vadinasi „Pakeisk savo išvaizdą – pakeisk savo gyvenimą“ (angl. *change your appearance – change your life*).

Dalis scenų neveikia tradicinės kanoninės dramaturgijos principu – jose nėra dialogų ar monologų. Trečioji scena sarkastiškai pasiūlo dešimt žingsnių, skirtų tobulam pasimatymui, ketvirtoji veikia kaip pagrindinės pjesės veikėjos *She*, anketa: „Lytis? Moteris. Amžius? 30. Ūgis? 175. Svoris? 55. Plaukų spalva? Ruda. Akys? Žalios. Celiulitas? Taip. Strijos? Taip. Pūslės? Taip...“.⁴²

⁴² PELEVIĆ, Maja, *Orange Peel*, Belgradas, Serbija, 2005 pp. 9

Pjesėje svarbus lytiškumo klausimas. Tai suprantame iš dramaturgės siūlomos teksto semantikos, semiotikos: tradiciškai, stereotipiškai moteriškoje erdvėje – grožio salone – kelis kartus susitinka trys moterys *personažės*: *She*, *Problematic* ir *Mature*. Dramaturgė renkasi neskirti pjesių personažams vardų, o dvi moteris pavadina būdvardžiais, naudojamais apibūdinti žmogaus savybę, arba veido odos tipą. Tokia subtili dramaturgės autoironija savo lyties atžvilgiu prasitęsia visoje pjesėje. Pjesės pavadinimas taip pat indikuoja odos būklę – celiulitą – kurią moterys turi žymiai dažniau nei vyrai (celiulitą turi apie 85 % visų moterų ir tik apie 10 % visų vyrų⁴³). Ši odos kondicija taip pat netelpa į standartinį objektyvizuotos moters paveikslą Vakarų šalyse.

Pjesės veikėjai yra ne psichologinio realizmo atstovai, turintys išplėtotą psichologinę, filosofinę orkestruotę, o greičiau veikia kaip funkcijos, atspindinčios (ne)išsipildančius socialinių vaidmenų lūkesčius, kasdien patiriamą seksizmą, kuris buitinėje kalboje atrodo visiškai nekaltas ir pan.

Tiek pjesės originale serbų kalba, tiek angliškame pjesės variante (į anglų kalbą vertė Svetlana Dimcovic) raidžių junginys HE (liet. Jis) , atsirandantis bet kurioje teksto vietoje rašomas pusjuodžiu šriftu, pavyzdžiui: „*Just so you know I'm leaving **tHE** kids with your mot**HEr**. **WHEN**? Those three days. Why? I fancy **tHE** carpenter who made our bed.*”⁴⁴ Lygiai taip pat, kiekvieną kartą, kai remarka nuorodo, kad tekstas priklauso personažui **SHe**, jos pavadinime ryškiai įskaitome junginį *He*. Toks meroniminis žaidimas tarsi nurodo, kad vyriškojo *He* personažo esatis yra persismelkusi ne tik per pagrindinę veikėją, bet ir per kiekvieną žodį, kuriame atsiranda jo lytį nurodantis raidžių junginys.

Paskutinioji pjesės scena pavadinta „Manifestas ir pabaiga“. Manifestą Lietuvių kalbos žodynas apibrėžia kaip: 1. iškilmingą aukščiausios valdžios kreipimąsi į gyventojus kokių svarbiu reikalu; 2. programinio pobūdžio kreipimosi į ką raštas.⁴⁵ Keista, kai dramaturgijoje atsiranda oficiozinė, iškilminga, didaktiška, proklamacinė kalba, kurios iki finalinės scenos pjesėje nebuvo. Tačiau dramaturgė manifesto termino sukeliama lūkesčio

⁴³ KRAVITZ, Len ir ACHENBACH, Nicole J., „Cellulite: A Review of its Anatomy, Physiology and Treatment“. Prieiga internete: <https://www.unm.edu/~lkravitz/Article%20folder/cellulite2.html> [žiūrėta 2020.09.20]

⁴⁴ PELEVIĆ, Maja, *supra* note 40, pp. 9

⁴⁵ Valstybinis Lietuvių kalbos žodynas, prieiga internete <http://www.lkz.lt/?zodis=manifestas&lns=-1&les=-1&id=19013380000> [žiūrėta 2020.01.19]

neišpildo. Jos manifestas prasideda remarka: „<...> Tu užlipai į katedros viršų ir rėki iš visų plaučių. Nėra pompastiškos pabaigos. Nėra perteklinių žinučių. Nėra logiško vystymosi. Nėra identifikacijos. Yra niekas“.⁴⁶ Būtent finalinėje scenoje randame atviriausiai feministinę išvadą, jaučiame dramaturgės poziciją feminizmo atžvilgiu: „Feministė O ne Aš tikrai ne feministė Ir manęs nedomina ką reiškia šis žodis Viskas ką galiu pasakyti – kad to Paties skambesyje, galite rasti mano sukonstruotą figūrą, kuri būtų *afeministiška* išlyginta membrana <...> Labai feministiniai organai. Feministinė širdis. Feministinės kepenys. Ir, žinoma, rausvos feministinės įsčios. <...> Fenomenalus kūnas su tokiomis galimybės konstruoti, reprodukuoti, dekonstruoti ir masturbuotis.“⁴⁷ Autorė prieš šį monologą nenurodo, kad jį sako kažkuris iš personažų. Galime interpretuoti, kad šis manifestas yra autorinis – asmeninė dramaturgės pozicija. Juntame nusivylimą, sarkazmą pačiam feminizmo terminui, kuris tėra pats sau pakankamas raidžių junginys, fiktyvus konstruktas, nebegalintis savyje talpinti to, ką sako dramaturgė. Veikiau įžvelgiame sarkazmą pjesės skaitytojo inercijai ją bandyti priskirti prie tam tikros socialinės – politinės grupės, o ne išgirsti autentiškų moterų istorijas.

Spektaklio kūrimo metu didelis dėmesys buvo kreipiamas diskusijoms su kūrybine komanda apie tai, kiek feminizmas kaip formalus žodis mus įkalina, arba, atvirkščiai, atveria. Jeigu jį laikysime tik dar vienu terminu, apsprendžiančiu kūrėjų socialinę poziciją, supaprastinančiu ir stabdančiu gilesnę analizę, jis gali virsti teorijoje užstrigusia konstanta, pavadinimu. Tačiau jeigu atversime galimybę objektyviai vertinti ir analizuoti kas feminizmas yra kasdienybėje, kaip jis reiškiasi ne tik teoriniuose diskursuose, bet mūsų gyvenamajame laike, pasirinktoje dramaturgijoje ir išlaikysime nuotolį nuo šios problematikos, tokia prieiga kūrėjams gali suteikti progą lygiateisiškumą, moteriško vaidmens stiprumo tapatumą vyriškam vaidmeniui suvokti kaip papildomą pridėtinę meninę ir socialinę vertę kuriantį dėmenį.

Kuriant spektaklį feminizmas bandytas taikyti kaip kūrybinė strategija. Tai reiškia, kad kūrėjai didelį dėmesį skyrė vaidmenų lytiškumo klausimams, primetamų socialinių vaidmenų analizei, biologinės ir socialinės lyties skirtumams, LGBT+ bendruomenės problemų analizei, dvigubiems standartams, taikomiems tam tikros lyties žmonėms.

⁴⁶ *supra* note 42, pp. 47

⁴⁷ *Ibid.* pp. 48

Analizuodama pirmąsias moteris dramaturges, kūrusias Antikoje, (angl. *playwright*), Sue Ellen-Case visų pirma etimologiškai išnarinėja šį žodį. „Play“ dalis kilusi iš Saksoniško „plega“, reiškiančio atsipalaidavimą, rekreaciją ir dalis „wright“ kilusi iš senosios anglų kalbos žodžio „wryhta“, reiškiančio darbininkas, darytojas. Ellen-Case prieina išvados, kad dramaturgas tai – pjesių darytojas, turėdama omeny, kad dramaturginis veikalas nebūtinai susideda iš dramatinio teksto, jis gali būti teatrinio veiksmo žemėlapis. Pasak autorės, vėliau tokius veikalus matome *commedia dell'arte* ir Molier'o tekstuose, t.y. situacijų ir personažų pasiūlymus, pagrindą improvizacijai, o ne personažo tekstą. Antikos dramaturgės gatvėse kūrė mimų pasirodymus, naudodamos: „mediumą, kurį joms leido naudoti jų kultūros – savo kūną“⁴⁸, arba kitaip – kalbėjo be žodžių. Tokia prieiga prie dramaturginio teksto analizės, dekonstrukcijos ir pavertimo kūno kalba naudota ir „Requiem for a woman“ spektaklio kūrybinio proceso metu. Kai kuriuos dramaturgės išrašytus tekstus kūrėjai bandė paversti kūno kalba, perleisti per mediumą, per kurį objektyvizuota moteris bus išklausyta šiuolaikinėje visuomenėje. Taip spektaklio procese gimė fizinio teatro, šokio etiudai, kurie kalbėjo apie konkurenciją, pavydą, moteris, nepalaikančias kitų moterų. Tiesa, šių etiudų neliko galutiniame spektaklio variante, tačiau tokia prieiga suponavo kelis dalykus: leido aktorėms į savo kūną pažvelgti kaip į kalbą, leisti save objektyvizuoti (nusirengti, erotiškai save liesti ar šokti, siekiant pabrėžti savo kūną kaip valiutą) sąmoningai išlaikant feministinę perspektyvą atriboti save nuo atliekamo personažo, t.y. vaidinti anti-feministiškai, judant tarp žiūrovų gebėti fiziškai manipuliuoti jų vojeristinius polinkius.

Analizuojant įvairius socialinius diskursus, siekiant gilinti spektaklio kontekstus, atkreiptas dėmesys į du socialinius fenomenus: „manspreading“ (liet. „Vyriškas išsiskėtimas“) ir „Patriarchy Chicken“ (liet. „Patriarchato višta“) susiję su kūno ir erdvės santykiu per lyties dėmenį. „Manspreading“ – terminas, apibūdinantis viešojoje erdvėje plačiai, išsiskėtusiai sėdintį vyrą, užimančią daug erdvės (dažnai sutinkamas viešajame transporte, kur sėdinti vyrai užims daugiau nei vieną keleivio sėdynę). „Patriarchy chicken“ – Jungtinėje Karalystėje leidžiamo politikos ir kultūros žurnalo „New Statesman“ sukurtas žaidimas, kurio esmė – nepasitraukti iš savo trajektorijos užleidžiant kelią vyrai. Šie fenomenai buvo tyrinėti per socialinį ir teatrinį aspektus. Komanda dalinosi savo autentiškais patirtimis susijusiomis su savo kūno padėtimi viešojoje erdvėje, o vėliau šias

⁴⁸ *supra* note 14, pp. 29

patirtis naudojo vaidindami – užimdavo erdvę neprisiliedami ir neturėdami fizinio kontakto su žiūrovais, neleido jiems sėsti ant scenografijos pakilų ar judėti po erdvę norint pasipriešinti aktorių trajektorijai.

Seksualumo ir erdvės architektūros istorikas ir tyrinėtojas Mark Wigley parafrazuodamas XV amžiaus architekto Leon Battista Alberti architektūros filosofiją, pastebėjo, kad vyras, suteikdamas fiktyvią idėją, kad moteris valdo visą šeimos ūkį, finansinius ir genealoginius šeimos dokumentus laikydavo savo darbo kambaryje užrakintus. Taigi visa ūkio ekonomika yra dokumentuota ir paslėpta centre erdvės, kurią ji organizuoja. Toks fiktyvus moters įgalinimas valdyti tam tikrą sistemą savo šerdyje išlaiko nepasitikintį ir kontroliuojantį santykį.

Taigi žiūrovų kaip dalyvių kūnai buvo sąlygoti taisyklių, kurias nustatė aktoriaus kūnas. Dominuodami vaidybinėje aikštelėje, aktoriai (ir ypačiai moterys aktorės) turėjo rodyti užtikrintumą ir veiksmų vienareikšmiškumą, kad žiūrovas, negavęs verbalinių ar fizinių judėjimo taisyklių, suprastų jas per tokį patį principą, su kuriuo moterys gatvėje susiduria turėdamos keisti trajektoriją užleisdamos kelią vyrui.

Spektaklio, sukurto kartu su Islandijos menų akademijos studentais aktoriais pradinis atspirties taškas buvo dvigubas. Literatūriniu pagrindu tapo serbų dramaturgės Majos Pelevič pjesė „Orange Peel“. Šį tekstą buvo planuojama įvilkti į muzikinį audinį – integruojant pjesės tekstus, arba muziką naudojant kaip atmosferą kuriantį dėmenį, pjesė verčiama Requiem mišiomis už mirusiąją. Ilgainiui kartu su kompozitoriais Marija Paškevičiūte ir Mindaugu Urbaičiu, kuriant naujas Requiem mišias buvo susidurta su iššūkiais ir šis kūrybinis sprendimas išliko tik dalinai. Atsispiriant nuo G. Fauré, V. A. Mocart, G. Verdi sukurtų mišių variantų, buvo sukurtas garso takelis sunkiai sietinas su jo inspiracijomis. Tačiau ši prieiga išliko raktine kitu aspektu – ji padėjo scenas priskirti tam tikroms lokacijoms, nuotaikoms.

Spektaklio scenografiją (scenografijos dailininkė Elžbieta Kvašytė) sudarė keturios scenos, išdėliotos erdvėje, nurodančios stereotipiškai moteriškas erdves: namus, restoraną, grožio saloną ir, kūrybinės komandos sutartinai vadinamąją, liminalią, erdvę. Pjesės dekonstravimo ir atrakinimo procesas vyko priskiriant scenas ar tekstus tam tikroms erdvėms. Grožio salono erdvėje vyko scenos, kurias pati dramaturgė taip įvietino. Kitų scenų veiksmo vieta, seka ir žiūrovų vaikščiojimo trajektorija buvo sudaryta kūrybinės komandos. Pirmojo spektaklio scena vyko žiūrovų teritorijoje – ne ant iškeltų scenų. Į erdvę įžengęs žiūrovas

pateko į vakarėlį. Toks sprendimas priimtas norint įgalinti žiūrovą laisvai judėti po erdvę – atsitraukti nuo vykstančio veiksmo, arba tapti jo dalimi. Toks principas naudotas atsispiriant nuo specifinės klubo *KABLYS* erdvės, kurioje dažniausiai ir vyksta vakarėliai. Liminali erdvė, reikia pastebėti, kuriama naudojant šiukšlių maišus ir lavos lempas. Šių objektų atsiradimas sąmoningai suponuotas dviejų stereotipų – moters ir namų ūkio santykio ir moters, kaip svajojančios mergaitės įvaizdžio, kur lėtas vaško tekėjimas vizualiai simbolizuoja svajingą jos mąstymo procesą. Liminalioje erdvėje girdime tekstus, kurie atspindi visos komandos socialinę – politinę poziciją ir indikuoja pagrindinės veikėjos transcendencijos ir apsisprendimo vietas: pastojimą, sprendimą nesidaryti aborto, gimdymą (t.y. tapsmą motina), skyrybas ir pan. Restorano ir namų erdvės, sąmoningai, formuotos pagal tradicinę viešos – privačios erdvės išskirstymą pagal lytis. Namų erdvėje girdime pagrindinės veikėjos monologus apie jos disforiją pasauliu, nepasotinamą troškulį ir alkį kažko neapčiuopiamo, tarpinėje realybės ir *virtualybės* užstrigusio, pagiringo žmogaus mintis. Po įvykusios santuokos erdvė pakinta: iš netvarkingų viengungės namų, jie tampa prabangesniais namais, kuriuose ji anksčiau minėtoji *gelin*, ta, kuri atėjo, kuriai priskiriami namų ruošos darbai. Ant baseino dugną imituojančios plėvės išdėlioti šimtai lėkščių, ciniškai parafrazuojančių moters virtuvėje naratyvą. Vieša restorano erdvė sukonstruota taip, kad joje vaidinama tik esant vyrai, vienos moters šios erdvės niekada neapgyvendina. Restorano erdvės grindys – veidrodinės, suteikiančios personažui *He* galimybę kitoms *personažėms* nematant, žiūrėti joms po sijonais. Spektaklio pabaigoje, grožio salono erdvėje vykstant eklektiškai miuziklo scenai, vienintelis spektaklio aktorius vyras atsigula nuogas ir praskiria stalą, ant kurio dugno yra šuns nasrų iliustracija, atspindint ant veidrodinių grindų. Tokia scenos kompozicija įkalina gulintį vyro kūną šuns nasruose.

Spektaklio žiūrovai po erdvę judėjo laisvai. Kiekvienas jų prie durų gavo ant galvos tvirtinamą lemputę. Taip buvo siekta dviejų efektų: priėjus prie aktoriaus su lempute, skleidžiama šviesa iškelia veidą lyg filmuojant video kamera su blykste. Tai sukuria savotišką atskirties, atsiribojimo pojūtį, kuomet čia pat esantis aktorius, skleidžiantis šilumą, kvapą, visgi atsiskiria neapčiuopiama šviesos siena. Šio sprendimo ištakos siekia vujerizmo teatre ir stebėjimo malonumo koncepcijas. Vėlyvajame dvidešimtame amžiuje randame kelis svarbius teatro teoretikus, siūlančius atkreipti dėmesį į sensorinio patyrimo reikšmę žiūrovo spektaklio suvokimui, arba, pasiūlymą perkelti dėmesį nuo interpretacinių pastangų prie pirminių patyriminių percepcijų. Dvidešimt pirmajame amžiuje taip pat iškyla nauja empirinė estetikos sub-disciplina – neuroestetika. Šis sub-disciplina pirmą kartą pavadinimą gavo iš

Londono Koledžo Universiteto (angl. *University College London*) profesoriaus Semiro Zeki, kuris jau du dešimtmečius dėsto ir tiria nervinių bazių grožio percepciją stebint meno kūrinius.

Standartinė teatrinė šviesos – tamsos sąranga vyrauja dėl daugelio subjektyvių kūrybinių priežasčių – lygiai kaip kino kamera, šviesa koncentruoja žiūrėjojo žvilgsnį, nukreipia jo dėmesį į ten, kur kūrėjas pageidauja jį koncentruoti. Žiūrovas „panardinamas“ tamsioje erdvėje, kad vieningai stebėtų sceninį veiksmą. Esti spektaklių, kuriuose žiūrovai mato vieni kitus, (Jono Tertelio „Nežinoma žemė. Šalčia“ LNDT, 2018, Jono Vaitkaus „Visuomenės priešas“ LNDT 2016, Yana Ross „Request Concert“ TR Warszawa 2015), tačiau vis dar yra įkurdinti tamsoje. Tamsos ir šviesos, tai yra, tamsoje stebinčiųjų ir šviesoje veikiančiųjų dinamika iš esmės vyravo Europos teatro scenoje kelis šimtmečius. XIX a. pab. – XX a. pr. A. Artaud, B. Brecht, G. Craig ir kitų teatro kūrėjų bandymai žiūrovą išvesti į šviesą, aktorių patalpinti ir įveiksminti tarp žiūrovų, kvestionuoti teatro hierarchinę sąrangą beliko avangardiniais bandymais ir iš esmės neperkonstravo šios erdvinės schemos, kuri, su tam tikromis išlygomis, dominuoja iki pat šiandienos daugelyje nacionalinių ir valstybinių teatrų.

Šio spektaklio tikslas – dvigubas. Politinis – socialinis, siekiantis kreipti dėmesį ir kvestionuoti tradicinę, universalią ir kanoninę transformaciją, kurią moteris turi arba renkasi išgyventi, t.y. prasidėjus menstruacijoms ji iš mergaitės virsta moterimi, jos įvaizdis viešajame pasaulyje (angl. *domain*) keičiasi – iš jos tikimasi pradėti įgyvendinti jai primetamą socialinį vaidmenį. Dabar ji – vaisinga, todėl turi pradėti išmokti patikti, būti patrauklia. Atlikus apeigą, ji paskelbiama personažo *He* žmona ir dabar turi įgyvendinti su šiuo statusu ateinančius lūkesčius. Besiremddama Sigmundo Freudo teorija, Simone de Beauvoir teigia: „Taigi dažniausiai pasiryžtama tuoktis ne iš meilės <...> Jis implikuotas pačios to [aut. past. santuokos] instituto prigimties: santuokos tikslas – nukreipti ekonominę ir seksualinę vyro ir moters sąjungą visuomenės labui, o ne užtikrinti jų asmeninę laimę“⁴⁹ Pastojusi iš moters *She* transformuojasi į motiną. Vėliau – savo vyro ir vaiko auką. Šiuo spektakliu kūrėjai siūlo atleisti moteriai ir pasiūlyti pergaltoti kaltę, kurią jai krauname – už tai, kad paragavo uždrausto pažinimo vaisiaus, už tai, kad, sekant Biblija, pasiuntė mus visus kentėti žemėje, savo darbais mus ištrėmusi iš rojaus, už tai, kad yra per daug aktyvi, per daug

⁴⁹ BEAUVOIR, de, Simone, *supra* note 10, pp. 483.

vyriška, per daug stipri savo lyčiai, turi celiulitą, per garsiai šneka ir nebūtinai nori gimdyti vaikus.

Spektaklio kūrimo procesui didelę reikšmę sudarė dviguba, t.y. dviejų skirtingų šalių menininkų perspektyva. Suvokiame, kad socialinė realybė, kurioje gimė ir užaugo islandų menininkai, kardinaliai skiriasi nuo lietuviškosios realybės. Susvyravus griežtai patriarchaliniam pasaulio modeliui, į visas disciplinas veržiasi aktyvios moterys, todėl šio spektaklio kūrėjai jaučia poreikį tirti, koks tas šiuolaikinės moters identitetas besikeičiančioje, galios ir jėgos sistemas persveriančioje visuomenėje. Kokio elgesio tikimasi iš moters: ji vis dar verčiama rūpintis savo kūnu ir išvaizda labiau, negu vyras. Moteris vis dar jaučia spaudimą tuoktis, gimdyti vaikus, nebūti „palaiduose“ santykiuose. Visuomenėje vis dar egzistuoja keista, sunkiai apibrėžiama kvota, kuri nurodo toleruotiną seksualinių partnerių skaičių, nurodanti, kad ji vis dar geidžiama, patraukli ir seksuali, tačiau ne per daug, kad nepasirodytų laisvo elgesio. Šią patriarchalinę mašiną išjudina ir palaiko ne tik vyrai, jos darbą stimuliuoja ir moterys, kurios iš inercijos, patogumo ar saugumo vis dar tiki moters, kaip silpnosios lyties pozicija.

Antrasis spektaklio tikslas – meninis. Spektaklio kūrybinio etapo metu, komanda siekė feminizmą naudoti kaip kūrybinę strategiją. Taigi necenzūruodami savo žodžių ar veiksmų, kūrė kaip įmanoma objektyvesnį vyksmą, kuriame vyras netaptų atskaitos tašku, pabrėžiant moterišką patirtį. Analizuodami ekstremalius grožio kulto pavyzdžius, t.y. kūno modifikavimą per intervencines procedūras, aktoriai ir režisierė ieškojo kaip vyriškasis žvilgsnis ir moters kaip Kito koncepcija veikia moterų kasdienybę – kokių radikalių veiksmų jos imasi norėdamos patikti, vilioti. Grožio industrijos analizė vėliau buvo atskleista per visas grožio salone vykstančias scenas.

Lisa Peck – pedagogė, teatro režisierė, teatro „RAPT“ meno vadovė, nuo 2015 metų dėstanti Susekso Universitete (Jungtinė Karalystė), besispecializuojanti aktorius ruošimo technikose, straipsnyje „Katie Mitchell: feministė režisierė kaip pedagogė“ analizuoja dažnai pamirštamą repeticijų procesą per aktorius ir režisieriaus santykį kaip aktorius ir pedagogo santykį. Toks požiūris taškas atsispiria nuo K. Stanislavskio knygos „Aktorius saviruoša“, kurioje darbo metodas būtent pedagoginis, repetitinis, suteikiantis pastabas, atskleidžiantis aktorius tobulėjimą per subjektyvią dienoraščio formą. Autorė išskiria aštuonis verbalinės ir

neverbalinės komunikacijos faktorius, kurie buvo naudojami ir spektaklio „Requiem for a Woman“ sukūrimo metu:

- „1. Kaip asmeninės ir socialinės žinios yra perduodamos;
2. Kaip kuriama pasitikėjimo ir santykiškumo atmosfera;
3. Kaip palaikomas pažeidžiamumas (angl. *vulnerability*);
4. Kaip repeticijų erdvėje veikia autoritetas;
5. Kaip pasirinkimai ir veiksmai yra pristatomi ir struktūruojami aktoriui;
6. Kaip išsakomos instrukcijos, paaiškinimai ir pastabos;
7. Kaip individualus ir grupės progresas paskirstomas tam tikroje laiko atkarpoje;
8. Kaip lytis (angl. *gender*) veikia mokymąsi.“⁵⁰

Apibendrinant spektaklio „Requiem for a Woman“ kūrybinį procesą, reikia pažymėti, kad tai buvo mokymosi procesas, kuomet visi grupės nariai empiriškai išbandė pasiūlytą feministinę prieigą prie teksto, kontekstų, savo kūno ir jo ribų, ir pan. Išskaidytas spektaklio vyksmas sukūrė fragmentuotą standartinės moters gyvenimo transformacijos liudijimą, o po erdvę laisvai judantys žiūrovai, nebebūdami įkurdinti saugioje žiūrovinėje tamsoje, savo kūnu prisidėjo prie spektaklio vyksmo kaip Simone de Beauvoir siūlomo „tapimo moterimi“ teisėjai, kol aktorės savo „moteriškumą“ įrodinėja, konstatuoja ir įtvirtina per kanoninius grožio kulto įsteigtus ženklus.

⁵⁰ PECK Lisa, *Katie Mitchell: feminist director as pedagogue. Stanislavski Studies*, 5 (2), 2017. Prieiga internete: <http://sro.sussex.ac.uk/id/eprint/70763/1/Corrected%20from%20Paul's%20edit%20Peck%20Katie%20Mitchell%20PF%20edited%20v2.pdf> [žiūrėta 2020.09.20] pp. 233-246.

IŠVADOS

Apibendrinant aptartus socialinius, kultūrinius, politinius, visuomeninius diskursus, statistiką, spektaklių pavyzdžius ir naujo kūrinio procesą, galime teigti, kad, egzistuojant sisteminiam seksizmui, apimančiam daugelį sričių, feminizmas turi rasti savo kelią į Lietuvos teatro scenas ir repeticijų sales.

Nors seksizmo apraiškos neinstitucionalizuotos, moters reprodukcinė sveikata, teisė į balsavimą, nuosavybę yra užtikrinta įstatymų, tačiau stebint vis labiau radikalią kaimyninės Lenkijos Nacionalinės valdžios ir kai kurių kraštutinės dešinės Lietuvių politikų ir partijų poziciją moterų teisės į abortą klausimais, kyla tam tikras nesaugumo ir neužtikrintumo jausmas. Vyrų ir moterų lygybė, priešingai nei Islandijos atveju, Lietuvos Respublikos Konstitucijoje neįtvirtinta, o Stambulo konvencijos ratifikavimo procesas vilkinamas jau nuo 2017 m. Nors valstybė garantuoja apmokamas vaiko priežiūros atostogas abiem tėvams, moterys žymiai dažniau aukoja karjerą ir atsiduoda šeimai, arba dirba taip vadinamą, dvigubą darbo dieną. Moterys taip pat dažnai nepriimamos į darbą, ypačingai į vadovaujančias pozicijas, baiminantis, kad jos pastos ir sustabdys darbo procesą. Statistiškai už tą patį darbą uždirbdamos 15% mažiau nei vyrai, moterys vis dar patiria kitokią socialinę realybę. Svarbus ir nepalyginamai skaitlingesnės vyrų smurtavimo prieš moteris apraiškos artimoje aplinkoje (98% nukentėjusiųjų yra moterys⁵¹) ir šio diskurso klaidingas reprezentavimas žurnalistikoje. Lygių galimybių kontrolierė Agneta Skardžiuvienė teigia: „Beveik prieš metus Tarnyba (Lygių galimybių kontrolieriaus tarnyba – aut. past.) inicijavo apklausą, po kurios paaiškėjo, kad net pusė Lietuvos gyventojų sutinka su nuomone, jog moterys, patiriančios savo vyrų arba partnerių smurtą, yra pačios dėl to kaltos.“⁵² 2014 m. statistikos duomenimis, viena iš trijų moterų yra patyrusi intymaus partnerio smurtą.⁵³

⁵¹ VASILIAUSKIENĖ, Lilija Henrika, DIRMOTAITĖ, Evelina, VASILIAUSKAITĖ, Zuzana, *Metodinės rekomendacijos specializuotos pagalbos centrų darbuotojams, savanoriams bei apsaugos nuo smurto artimoje aplinkoje įstatymų įgyvendinančių institucijų darbuotojams ir specialistams*, Vilniaus Moterų namai, Antrasis leidimas, 2017. Prieiga internete: <https://socmin.lrv.lt/uploads/socmin/documents/files/veiklos-sritys/seima/seimos-politika/Metodinės%20rekomendacijos%202018.pdf> [žiūrėta 2020.09.28] pp. 6

⁵² Lygių galimybių kontrolieriaus tarnyba, pranešimas spaudai. Prieiga internete: <https://lygybe.lt/index.php/lt/naujienos/vyru-smurtas-pries-moteris-ko-turetu-vengti-zurnalistai/926> [žiūrėta 2020.09.28]

⁵³ Europos Sąjungos pagrindinių teisių agentūra, *Smurtas prieš moteris. ES masto apklausa. Apibendrinti rezultatai*, 2014. Prieiga internete: https://fra.europa.eu/sites/default/files/fra-2014-vaw-survey-at-a-glance-oct14_lt.pdf [žiūrėta 2020.09.28], pp. 17

Moters gyvenimo socialiniai, reprodukciniai, biologiniai, teisiniai ir t.t. aspektai neaplenkia ir teatro scenos: rekomenduojama teatrų vadovus, režisierius ir kitus, vadovaujamuosiose pozicijose esančius darbuotojus, stengtis suteikti moterims darbuotojoms visas socialines garantijas ir užtikrinti vienodą darbo užmokestį. Valstybinių ir municipalinių teatrų struktūrose rekomenduojama siekti didesnio moterų režisierių įtraukimo į teatro procesus, ypačiai statant gerai finansuotus, didžiosiose salėse rodomus spektaklius, kuriose šiandien vyrų režisierių darbai užima kritiškai didelę dalį. Kūrybos procese šios socialinės – ekonominės – politinės realijos negali būti išstumtos į paraštes ignoruojant realybę, iš kurios į žiūrovų salę susirenka statistiškai daugiausia moterų žiūrovių.

Remiantis sėkmingu, kūrybišku ir produktyviu spektaklio „Requiem for a Woman“ pastatymo procesu, kurio metu buvo naudotasi interseksionalaus feminizmo siūlomomis priemonėmis, užtikrinamas verbalinės ir neverbalinės komunikacijos jautrumas individualioms aktorių patirtims, nuodugniai tyrinėtas erdvės ir moters kūno, kaip dominuojančio vieneto, santykis, aptarti feminizmo istorijos ir jo raidos teatre aspektai, socialiniai lūkesčiai ir dichotominė pasaulio sąranga, siūloma bandyti įdarbinti šias metodikas, arba apsvaistyti lyties, kūniškumo, seksualumo, galios, jėgos, erdvės santykius statant scenos meno kūrinį.

Feminizmo teatre kryptis yra analizuota anksčiau, tačiau dažniausiai per istoriografinę arba performatyviąją perspektyvą. Srities, kur feminizmas naudojamas kaip įrankis teatro kūrinio kūrimo procese dar nėra, taigi šis darbas inovatyviai pasiūlo dar vieną įmanomą dedamąją formuojant scenoje vykstantį veiksmą, analizuojant literatūros kūrinius feminizmo istorijos perspektyvoje, kontekstus, visuomeninius neramumus ir sukilimus, o taip pat ir moterų komandos narių darbo sąlygas: intymios informacijos, susijusios individualiomis patirtimis patriarchaliniame pasaulyje konfidencialumas, jų socialinė padėtis ir įsipareigojimai šeimai.

Šios temos pasirinkimas, analizė ir praktinio darbo procesas buvo įkvėptas Islandijos, kaip gerosios praktikos, pavyzdžio. Pagal Pasaulio Ekonomikos duomenis jau dešimtmetį lyderiaujanti lyčių lygybės srityje⁵⁴, ši šalis per savo visuomeninę sanklodą, kultūrą ir meną įrodo kaip plačiai pritaikomas ir įdarbinamas gali būti feminizmas.

⁵⁴ Pasaulio Ekonomikos Forumas (angl. *World Economic Forum*), *The Global Gender Gap Report*, 2018. Prieiga internete: http://www3.weforum.org/docs/WEF_GGGR_2018.pdf [žiūrėta 2020.06.20], pp. 8, 10, 18.

Literatūros sąrašas

1. ARNS, Inke, SASSE, Sylvia *Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy of Resistance*, knygoje *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, London: Afterall, 2006. Prieiga internete: http://www.inkearns.de/wp-content/uploads/2011/01/2006_Arns-Sasse-EAM-final-book.pdf
2. BARNDARD, Alan ir SPENCER, Jonathan, *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*, Second Edition, New York: Routledge, 2010
3. BEAUVOIR, de, Simone, *Antroji lytis*, vertė Violeta Tauragienė ir Diana Bučiūtė, Vilnius: Pradai, 1949
4. BRUSTEIN, Robert, *Male and Female in August Strindberg*, The Tulane Drama Review, vol. 7, no. 2, pp. 130–174, 1962. Prieiga internete: www.jstor.org/stable/1125070
5. CASE, Sue-Ellen, *Feminism and theatre*, New York: Routledge, 1988.
6. CASTELLANI, Catherine, *Kas šiaip ar taip yra feministinė pjesė? Kas ji yra vs. kas ji turėtų būti*, 2017. Prieiga internete: <https://witonline.org/2017/03/16/what-is-a-feminist-play-anyway-what-is-vs-what-should-be-by-catherine-castellani/>
7. Enciclopedia Britannica. Prieiga internete: <https://www.britannica.com/topic/political-correctness>
8. Europos lyčių lygybės instituto (angl. *European Institute for Gender Equality, EIGE*), Lyčių lygybės indeksas *Gender Equality Index 2019. Work – life balance*.
9. Europos lyčių lygybės institutas (angl. *European Institute for Gender Equality, EIGE*), *Gender Equality Glossary and Thesaurus*. Prieiga internete: <https://eige.europa.eu/lt/thesaurus/terms/1335?lang=lt>
10. Europos Sąjungos pagrindinių teisių agentūra, *Smurtas prieš moteris. ES masto apklausa. Apibendrinti rezultatai*, 2014. Prieiga internete: https://fra.europa.eu/sites/default/files/fra-2014-vaw-survey-at-a-glance-oct14_lt.pdf
11. DAPŠYTĖ, Goda, *Sovietinės cenzūros poveikis Lietuvos teatro diskurso raidai*, Daktaro disertacija, Vilnius, LMTA, 2015.
12. JAŠINSKAITĖ, Monika, *Lietuvos teatras skaičiais*, Scenos meno kritikų asociacijos inicijuotas Lietuvos teatro statistinis tyrimas, 2019. Prieiga internete: <http://smka.lt/activity/1663/>
13. KAMINSKAITĖ, Aušra, *Pakibę „Auksiniai scenos kryžiai“ ir dvi Lietuvos teatro panoramos* 15min.lt, <https://www.15min.lt/kultura/naujiena/teatras/pakibe-auksiniai-scenos-kryziai-ir-dvi-lietuvos-teatro-panoramos-283-1318958>
14. KALANTA, Marius, NAUJOKAITYTĖ, Rita, JASIENĖ Gintė ir kiti, tyrimas *Lietuvos teatrų rinkodara: būklė ir rekomendacijos*, tyrimo organizatoriai: Menų agentūra Artscape, Asociacija *Kūrybinės jungtys*, 6 priedas, 2017. Prieiga internete: <https://www.ltkk.lt/files/lietuvos-teatru-rinkodara-bukle-ir-rekomendacijos0113.pdf>
15. KRAVITZ, Len ir ACHENBACH, Nicole J., *Cellulite: A Review of its Anatomy, Physiology and Treatment*. Prieiga internete <https://www.unm.edu/~lkravitz/Article%20folder/cellulite2.html>
16. LINDEMANN, Hilde, *An Invitation to Feminist Ethics*, Oxford University Press, 2019
17. Lygių galimybių kontrolieriaus tarnyba, pranešimas spaudai. Prieiga internete: <https://lygybe.lt/index.php/lt/naujienos/vyru-smurtas-pries-moteris-ko-turetu-vengti-zurnalistai/926>
18. Menininkės Mallika Taneja pasivaikščiojimų „Midnight walking“ pristatymas. Prieiga internete: <http://www.cifas.be/en/workshops/mallika-taneja>
19. MULVEY, Laura, *Visual and Other Pleasures*, Palgrave Macmillan UK, 1989
20. MUNDERZBAKAITĖ, Miglė, *Kraujas, lemiantis kalbę*, žurnalas 7 meno dienos. Prieiga internete: <https://www.7md.lt/teatras/2020-02-14/Kraujas-lemiantis-kalte>
21. Nacionalinis Kauno dramos teatras: repertuaras. Prieiga internete: <https://dramosteatras.lt/repertuaras>
22. Nacionalinis Kauno dramos teatras, pranešimas spaudai. Prieiga internete: <https://dramosteatras.lt/lt/jau-netrukus-dvi-pramogines-premieros/>
23. Nacionalinis Kauno dramos teatras, spektaklis *Panika* (rež. Kamilė Gudmonaitė), aprašymas <https://dramosteatras.lt/lt/spektaklis/panika/>
24. Pasaulio Ekonomikos Forumas (angl. *World Economic Forum*), *The Global Gender Gap Report*, 2018. Prieiga internete: http://www3.weforum.org/docs/WEF_GGGR_2018.pdf
25. PEAKE, Linda J. „Feminist methodologies“ iš knygos „The AAG International Encyclopaedia of Geography“, pp.2,331-2,340. Publikavo: John Wiley and Sons, 2017
26. PECK, Lisa, *Katie Mitchell: feminist director as pedagogue*. *Stanislavski Studies*, 5 (2), 2017. Prieiga internete:

- <http://sro.sussex.ac.uk/id/eprint/70763/1/Corrected%20from%20Paul's%20edit%20Peck%20Katie%20Mitchell%20PF%20edited%20v2.pdf> [žiūrėta]
27. PELEVIĆ, Maja, *Orange Peel*, į anglų kalbą vertė DIMCOVIC, Svetlana, Belgradas, Serbija, 2005.
 28. RAHDER, Barbara ir ALTILIA, Carol *Where is feminism in planning going? Appropriation or transformation. Planning Theory* Vol. 3, No. 2, Sage Publications, Ltd, 2004. Prieiga internete: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1473095204044777>
 29. SAGAIDAK, Kristina, „Magistro baigiamasis darbas lesbietės ir biseksualios moterys Lietuvoje: nuo spintos iki Gedimino prospekto“, VDU, Kaunas, 2015, prieiga internete: <http://talpykla.elaba.lt/elaba-fedora/objects/elaba:11571898/datastreams/MAIN/content?gathStatIcon=true>
 30. SOLGA Kim, *Theatre & Feminism*, Pelgrave, 2016.
 31. SPECTOR Nicole, 'Male gaze', 'imposter syndrome' and 'womxn' among Dictionary.com's new words of 2019, prieiga internete: https://www.nbcnews.com/better/lifestyle/male-gaze-imposter-syndrome-womxn-among-dictionary-com-s-new-ncna991421?fbclid=IwAR3iXF13bCN3A_3vrZaDGS4E3ofLgaG6eRW-WVAz5ciVo00DY5baf67PXDA
 32. STRINDBERG, August, *Kreditoriai*, 1888.
 33. ŚLĘCZKA Kazimierz, *Feminizmas. Šiuolaikinio feminizmo visuomeninės ideologijos ir koncepcijos*, vertė ALEKSAITĖ Irena ir MALAKAUSKAITĖ Leonija, Vilnius: „Minties“ leidykla, 2005
 34. TEREŠKINAS, Artūras, „Moteryų kūnai: tarp vyrų fantazijų ir skausmo“, parodos „Žvilgsnio galia“ katalogas, Lietuvos dailės muziejus, Vilnius, 2007. Prieiga internete: <http://gap.lt/wp-content/uploads/2007/02/Zvilgsnio-galia.pdf>
 35. TONG, Rosemarie, *Feminist thought. A more comprehensive introduction*, trečiasis leidimas, Westview press, 2009.
 36. VASILIAUSKIENĖ, Lilija Henrika, DIRMOTAITĖ, Evelina, VASILIAUSKAITĖ, Zuzana, *Metodinės rekomendacijos specializuotos pagalbos centrų darbuotojams, savanoriams bei apsaugos nuo smurto artimoje aplinkoje įstatymą įgyvendinančių institucijų darbuotojams ir specialistams*, Vilniaus Moterų namai, Antrasis leidimas, 2017. Prieiga internete: <https://socmin.lrv.lt/uploads/socmin/documents/files/veiklos-sritys/seima/seimos-politika/Metodinės%20rekomendacijos%202018.pdf>
 37. WANDOR, Micheline, *The Impact of Feminism on the Theatre*, Feminist Review, no. 18, 1984. Prieiga internete: www.jstor.org/stable/1394862