

Salomėja Zaksaitė

Agresijos demaskavimas Oskaro Koršunovo ir Larso von Triero kūryboje

Santrauka. *Straipsnyje svarstoma, kaip tam tikri primesti vaidmenys engia žmogų, ir kartu aiškinamasi, kaip sąmoningai pa(si)rinkti vaidmenys padeda suvokti savo prigimtį ir tampa „tikresni“ už tikrovę. Tekstą sudaro trys dalys. Pirmojoje pristatoma dramaturginė teorija, socialiniai, psichologiniai bei meniniai eksperimentai, atskleidžiantys žmonių įsijautimą į socialinius vaidmenis ir jų diktuojamus elgesio scenarijus. Antroje dalyje aptariama režisieriaus Oskaro Koršunovo pastatytų spektaklių trilogija Hamletas, Dugne ir Žuvėdra, o trečioje – Larso von Triero sukurtų filmų trilogija Antikristas, Melancholija ir Nimfomanė. Šias trilogijas sieja bendros dichotomijos: tiesa prieš melą; individuali atsakomybė prieš kolektyvinę prisitaikėliškumą; laisvė prieš priespaudą; gyvybė prieš mirtį; atvirumas prieš apsimestinumą; tikrovė prieš fikciją; gili vaidyba prieš paviršutinišką teatrališkumą. Analizuojami meno kūriniai kartu su psichosocialiniais eksperimentais atskleidžia, kad realistiškas vaidinimas (eksperimentavimas) gali padėti surinkti tokių sukrečiančių, žmogaus prigimtį „apnuoginančių“ duomenų, kuriuos išgauti be vaidybos priemonių būtų labai sunku.*

Pagrindiniai žodžiai: *agresija, sąžinė, psichosocialiniai eksperimentai, teatras, kinas.*

Keywords: *aggression, conscience, psychosocial experiments, theatre, cinema.*

Įžanga

Straipsnyje nagrinėjamos smurto, kaltės, apgaulės ir sąžinės temos Oskaro Koršunovo teatro ir Larso von Triero kūryboje¹. Impulsą tam suteikia klasikinė Šekspyro mintis, kad teatras skirtas atverti žmogaus sąžinę. Kartu – tai ir kelias, vedantis agresijos savyje atpažinimo ir skausmingo išsivalymo link. O. Koršunovas šią

mintį savotiškai atkartoja tardamas, kad tikrovė yra lyg vynuogės, o teatras – vynas. Teatro funkcija – atkurti ir perkurti tikrovę taip, kad ji liktų tarsi ta pati, bet dar tikresnė, autentiškesnė ir savotiškai senesnė, archetipiška, – atitinkamai tokiu būdu tikrovė gali tapti ir nuogesnė, žiauresnė, be „pagražinimų“ (susitikimas su Koršunovu 2015). Panašiai pasisako ir L. von Trieras teigdamas, kad savo filmuose jis nevengia

¹ Už medžiagą rengiant straipsnį autorė dėkinga Ervinui Koršunovui ir VšĮ „Menų ir mokymo namai“. Trumpesnis šio teksto variantas publikuotas periodiniame kultūros žurnale *Naujas Žindinys-Aidai* (Zaksaitė 2017).

ekstremalių smurtinių scenų (konkrečiai buvo kalbama apie moters lyties organų žalojimą), nes kitaip jis meluotų, o menininkas, atvirščiai, savo kūriniais siekia kuo didesnio nuoširdumo (Interviu su režisieriumi Larsu von Trieru 2009; 1–2.30 min.).

Straipsnyje analizuojamos dvi agresijos demaskavimo ir atpažinimo dimensijos. Viena vertus, meno kūriniai kartu su psichosocialiniais eksperimentais padeda atskleisti, kad realistiškas vaidinimas (eksperimentavimas) gali padėti surinkti tokių sukrečiančių, žmogaus prigimtį „apnuoginančių“ duomenų, kuriuos išgauti be vaidybos priemonių būtų labai sunku. Kitas smurto ypatumas, gvildinamas tekste, yra susijęs su jo atkartojimu. Svarstoma, kada spektaklyje ar filme suvaidintas smurtas gali skatinti ne smurto imitavimą, o atvirkštinį procesą, t. y. kada suvaidinta agresija gali padėti nuo jos apsisvalyti. Kitaip tariant, kokioms sąlygoms esant atliekamas vaidmuo ne paviršutiniškai imituoja tikrovę, o savotiškai „sugriebia“ jos esmę. Tai yra santykinai nedaug tyrinėta. Dažniausiai būna atvirkščiai: medijų (šio straipsnio kontekste – filmų ir spektaklių) įtaka nusikalstamumui neretai analizuojama „blogąja“ prasme teigiant, kad medijos propaguoja agresiją, pateikia supaprastintą pasaulio vaizdą ir gali prisidėti prie destruktivaus elgesio. Ryšys tarp smurto medijose ir smurto tikrovėje paremtas, be kita ko, empatija, kuri gali būti tiek pavojingas ginklas, tiek naudingas įrankis, galintis daryti didelę įtaką socialiniam gyvenimui.

Empatijos mechanizmą (kartais klasingai užmaskuotą) sudaro dviejų žmonių (vieno fiktyvaus, kito realaus) pasaulių sugretinimas, kai vienas iš tų dviejų, žiūrovas, priverčiamas perleisti

savo galią kitam (fiktyviajam, t. y. personažui) priimti sprendimus. Tačiau štai kas baisu: kai renkasi žmogus, jis tai daro realioje, gyvybiškai svarbioje situacijoje, savo paties gyvenime, o kai renkasi personažas (ir taip paskatina rinktis žmogų), jis tai daro fiktyvioje, nerealoje situacijoje, kur nėra tikrų faktų, niuansų ir komplikacijų. (Boal 2014; 78)

Skirtis tarp „pigaus“ ir „prabangaus“ smurto juntama Jameso Gilligano, ilgą laiką dirbusio Jungtinių Amerikos Valstijų kalėjimų ir psichiatrinė ligoninių sistemoje, tekstuose. Pasak jo, agresyvų elgesį provokuoja ne pats smurto demonstravimas medijose, bet jo pateikimas kaip pramogos, o ne kaip tragedijos (Gilligan 2002; 96–97). Iškalbingos paralelės gali būti išvedamos su vėliau aptariamu Larso von Triero filmu *Nimfomanė* (2013). Nors šiame kūrinyje gausu sekso scenų, sueitis vaizduojama taip nemaloniai ir atvirai, kad, pasak filme vaidinančios aktorės Stacy Martin, labai abejotina, kad atitinkamos scenos gali ką nors sujaudinti ir, skirtingai nei pornografinė produkcija, „paskatinti“ lytinį aktą (Interviu su aktore Stacy Martin 2014; 8–9 min.).

Straipsnį sudaro trys dalys: pirmojoje pristatoma dramaturginė teorija, taip pat socialiniai, psichologiniai ir meniniai eksperimentai, kuriuose buvo vaidinama siekiant atsakyti į šokiruojančius klausimus apie žmogaus prigimtį. Antroje dalyje analizuojama Oskaro Koršunovo trilogija – *Hamletas*, *Dugne* ir *Žuvėdra*. Trečioje dalyje nagrinėjama Larso von Triero trilogija – *Antikristas*, *Melancholija* ir *Nimfomanė*. Šias trilogijas sieja bendros pasikartojančios (o kartais ir prasilenkiančios ar iš dalies sutampančios) dichotomijos: tiesa ir melas; individuali atsakomybė ir kolektyvinis prisitaikėliškumas;

gyvybė ir mirtis; atvirumas ir apsimestinumas; tikrovė ir fikcija; laisvė ir spauda.

1. Moksliniai ir meniniai eksperimentai: sprunkant nuo individualios atsakomybės

Sociologijoje dramaturginės analizės pradininku laikomas Ervingas Goffmanas. Jis teigė, kad socialinės analizės šerdis yra ne paskiras individas, bet tai, ką jis įvardija savo „vaidinimo komanda“. E. Goffmanas kartu nurodė, jog kasdienė interakcija yra socialinės tvarkos pagrindas, o tokios interakcijos aktoriai turi platų repertuarą vaidmenų, kuriuos jie parenka kiekvienai situacijai (Goffman 2000; 92–115). Socialinis gyvenimas vyksta scenoje ir užkulisuose, pavyzdžiui, sportas yra ir *reginys*, *scena*, t. y. pačios varžybos, ir *užkulisiai* – drabužinės, treniruotės, pasirengimas varžyboms.

E. Goffmano dramaturginė analizė pagrįsta „dviejų savasčių“ (angl. *two selves*), priklausančių tam pačiam žmogui, teze. Viena asmenybė yra viešo vaidmens atlikėjas, kruopščiai valdantis publikos įspūdžius ir (ribotą) prieigą prie užkulisinės informacijos; antroji asmenybė – pasislėpęs užkulisinis manipulatorius. Sekdamas amerikiečių sociologu Robertu E. Parku, E. Goffmanas teigė, kad žodis „asmuo“ etimologiškai veda prie žodžio „kaukė“ senovinės reikšmės. Tokia „dviejų savasčių“ tezė paremia nuostatą, kad socialinis gyvenimas neretai yra savanaudiškai neautentiškų santykių samplaika. Iškalbingos istorinės paralelės gali būti vedamos „dvi savastis“ lyginant su Vakarų diplomatija – E. Goffmanas pažymėjo, kad būta dviejų pareigybių: nuncijaus ir prokuratoriaus. Nuncijus turėjo teisę tik reprezentuoti (šali),

tačiau negalėjo už ją derėtis, o prokuratorius galėjo tik derėtis, tačiau ne reprezentuoti (Fine, Manning 2003). Panašaus susidvejinimo esti šiuolaikiniuose verslo, švietimo, medicinos ir kituose santykiuose.

Vienas iš šiuolaikinių mąstytojų, moderniai interpretuojantis vaidmenų teoriją, yra Izraelio istorikas ir filosofas Yuvalis Noah Harari. Šis mokslininkas teigia, kad žmonijos pažanga buvo grįsta ne objektyvia (biologine) realybe, bet fikcijomis ir gebėjimu gausybei žmonių bendradarbiauti patikint atitinkamomis fikcijomis ir priimant jas kaip „savas“. Ilustruodamas fikcijų raišką, mokslininkas juokauja, kad jokia šimpanzė nesutiktų atiduoti banano mainais už tai, kad kažkada po mirties ji patektų į beždžionių rojų ir gautų daug bananų už savo gerus darbus. „Bendrai naudojamų“ fikcijų pavyzdžiai – religija, ideologija, valstybės, pinigai, žmogaus teisės, juridiniai asmenys, *Google*, Europos Sąjunga, liberalizmas, komunizmas, humanizmas ir pan. Taip išcina, kad žmonės visą laiką gyvena dvejoje realybėje – objektyvioje ir fiktyvioje – išgalvotoje (Harari 2016; 38).

Susidvejinimas dar gali būti vadinamas autentiškumo ar integralumo stoka, susvetimėjimu ar nutolimu nuo savęs. Pavyzdžiui, antroje straipsnio dalyje nagrinėjamos pjesės *Žuvėdra* ironija yra ta, kad jos personažai gyvena tarsi knygų herojai ir dėl to jų žodžiai tampa nesavi, lyg ne jų (Strongin 1981–1982; 369). Kartu pažymėtina, kad aptariamas susidvejinimas nebūtinai yra neigiamas reiškinys (kaip minėta, pasak Y. N. Harari, būtent tai skatino žmonijos pranašumą prieš gyvūnus), jį galima pavadinti ir patraukliau, pavyzdžiui, „dramaturginiu

bendradarbiavimu“. Santykis tarp tikros ir primestos žmogaus savaties buvo tiriamas toliau aprašomuose eksperimentuose: Stanfordo kalėjimo eksperimente, Stanley Milgramo eksperimente ir menininkės Marinos Abramovič performanse-eksperimente.

„Stanfordo kalėjimo“ (dar vadinamo Philipo G. Zimbardo) eksperimentu siekta tirti psichologinį „suvoktosios valdžios“ (angl. *perceived power*) poveikį, sutelkiant dėmesį į kovą tarp (tariamų) kalinių ir kalėjimo prižiūrėtojų. Eksperimentas – kalėjimo simuliacija – buvo atliktas Stanfordo universitete 1971 m. ir vadovaujamas psichologijos profesoriaus P. Zimbardo. Buvo atrinkti dvylika „kalinių“ ir dvylika „prižiūrėtojų“ – iš viso 24 dalyviai. Buvo tokių „kalinių“, kurie jau antrą eksperimento dieną neištvėrė kalėjimo atmosferos: penki iš jų buvo paleisti anksčiau laiko dėl emocinės depresijos, įsiūčio ir nerimo priepuolių. Penktajam iš jų atsirado rimtų psichosomatinio pobūdžio sutrikimų – išbėrė dalį kūno. Likusieji tapo labai paklusnūs ir netgi susivienijo su „prižiūrėtojais“ prieš kolegą „kalinį“, mėginusį skelbti bado streiką. Bėgant dienoms likusieji demonstravo pasyvumą, priklausomybę ir subordinacinį afektą (Zimbardo et al. 1973; 10, 15).

„Prižiūrėtojai“ eksperimente atliko savo darbą ir kartais net savanoriškai vykdė pareigas dirbdami viršvalandžius ir negaudami už tai papildomo atlygio. Kai kurie „prižiūrėtojai“ buvo griežti, bet teisingi, kai kurie sadistiškai peržengė taisykles – buvo žiaurūs ir priekabiadavo, keli iš jų liko pasyvūs ypatingos kontrolės ar valdžios

nedemonstruodami. Vienas „prižiūrėtojas“ buvo nuliūdęs dėl kalinių kančių ir teigė svarstęs paprašyti galimybės apsikeisti vaidmenimis – tapti vienu iš jų, bet to nepadarė (Zimbardo et al. 1973; 10–11).

Eksperimentas yra parankus aiškinantis, kaip prarandamas žmoniškumas, dėl dviejų priežasčių:

- 1) P. Zimbardo kalėjimo eksperimentas pats savaime buvo fikcija ta prasme, kad jame nedalyvavo nei tikri kaliniai, nei tikri prižiūrėtojai. Tačiau tai tapo labai paveikiu teatru, nes kai kurie „prižiūrėtojai“ taip įtikėjo savo vaidmeniu, kad perėmė agresyvią savo personažų elgseną. Taip jie pametė save kaip asmenybes ir neatsiribojo nuo vaidmens, patys tapo savotiškai to vaidmens pavergti, prispausti, nebematantys savęs kaip laisvo ir atsakingo žmogaus.
- 2) P. Zimbardo eksperimente neatsitiktinai buvo naudojamos toliau aprašomos priemonės. Eksperimento metu kalėjimo „prižiūrėtojams“ buvo duoti akiniai, neleidžiantys pamatyti jų akių. Jie tarsi buvo su kauke, dingo jų identitetas. Atitinkamai ir „kaliniai“ neturėjo vardų, tik numerius², jiems buvo duodamas laisvas drabužis, po kuriuo jie nedėvėjo apatinio trikotažo, taip pat guminiai sandalai ir kepurė, pagaminta iš nailoninės kojinės. Tokia apranga neutralizavo skirtumus tarp asmenybių, vertė jausti nuolatinį pažeminimą ir priklausomybę. Slogią kalinio dalią nuolat priminė ir niekada nenuimama grandinė ant čiurnos.

² Antroje straipsnio dalyje nagrinėjamos dramos *Dugne* aktorius pasako, kad skaudžiausia – prarasti vardą, net šunys juos turi.

Pasak P. Zimbardo, eksperimentas parodė, kad normalūs žmonės (į eksperimentą buvo tikslingai kviešti asmenys, neturintys sadistinių ar mazochistinių polinkių) esant tam tikroms sąmoningai sukurtoms sąlygoms gana greitai, per šešias dienas, gali tapti despotais ir nužmogėti. Vis dėlto įmanoma ir alternatyvi pozicija: pasak Erico Frommo, tikslų skaičių stoka daro šį eksperimentą netokį įtaigų ir todėl ne taip paprasta daryti tvirtas išvadas. Turint omenyje, kad sadistinę elgseną demonstravo visai ne dauguma prižiūrėtojų, eksperimentas gali byloti ne tik apie destruktivią žmogaus prigimtį, bet ir tai, kad net ir dehumanizuojančiomis sąlygomis žmoniškumas nėra prarandamas (Fromm 2008a [1973]; 98).

Kitas reikšmingas 1960–1961 m. eksperimentas buvo atliktas vadovaujant Jeilio universiteto psichologijos profesoriui Stanley Milgramui (Milgram 1963; 371–378). Eksperimentu buvo matuojamas dalyvių (neva mokytojų) pasirošimas paklusti autoritetui suteikiant kitam žmogui (neva mokiniui) skausmo, nors tai ir prieštarauja jų sąžinei. Pasak E. Frommo, svarbiausias S. Milgramo tyrimo rezultatas buvęs kaip tik tas, kurio autorius neišryškino: dauguma subjektų turi sąžinę ir jiems skaudu, kai paklusnumas verčia prieš ją elgtis (Fromm 2008a [1973]; 90).

Eksperimento dalyviai naiviai manė, kad jie dalyvauja Jeilio universiteto mokymosi eksperimente, kuriuo buvo siekiama ištirti bausmės poveikį atminčiai. Elegantiška Jeilio universiteto laboratorija padėjo sukurti „numanomą teisėtumą“ (angl. *perceived legitimacy*) – autoritetinga institucija neva turėjo įtikinti dalyvius, kad eks-

perimentas yra teisėtas ir jame neapgaudinėjama. Dalyviai – vyrai nuo 20 iki 50 metų – buvo kviešti pagal skelbimą laikraštyje ir siunčiant laišką paštu. Eksperimentatoriaus vaidmenį atliko 31-erių metų, nejautraus elgesio ir gana rūščios išvaizdos biologijos mokytojas. Jis buvo apsirengęs pilkos spalvos laboranto chalatu (šios detalės primena nuasmenintus „Stanfordo kalėjimo“ prižiūrėtojų aprangos atributus). Aukos vaidmenį atliko 47-erių metų buhalteris iš airių ir amerikiečių kapitalo bendrovės, malonių manierų, daugumos stebėtojų laikomas simpatišku.

Auka iš tikrųjų nepatyrė skausmo, bet turėjo suvaidinti, kad jį kratė nuo 15 iki pat 450 voltų – mirtina – elektros srovė. Eksperimentu atskleista, kad, patirdami autoriteto spaudimą, didžioji dalis normalių įvairių profesijų žmonių buvo linkę suteikti kitam žmogui labai daug skausmo, kai žinojo, kad turi tai daryti (t. y. paklusti). 65 proc. (26 iš 40) dalyvių (mokytojų), nemačiusių už sienos buvusio aktorius (mokinio), kurį turėjo bausti už klaidingus atsakymus, nusiuntė mirtiną srovę. Psichologai pakartojo šį bandymą įvairiose pasaulio vietose ir nustatė, kad aklaui autoritetu (eksperimentatoriumi) sekančių žmonių dalis yra artima maždaug dviem trečdaliams.

Tačiau S. Milgramo tyrimo variacijos atskleidė, kad, kai „mokinio“ santykis su „mokytoju“ yra artimesnis, paklusimo koeficientas yra mažesnis. Taigi aukos artumas skatina didesnę empatiją ir mažesnę paklusnumą autoritetui (Haslam et al. 2014; 8).

Ko gero, dar aštriau skausmo suteikimo kitam asmeniui tema buvo atskleista menininkės Marinos Abramovič. „Performanso pramotė“, būdama 23 metų mergina, 1974 m. savo gimta-

jame Belgrade (Serbija) atliko vieną iš labiausiai provokuojančių eksperimentų „Ritmas 0“. Jame M. Abramović naudojo savo kūną mėgindama suvokti žmogaus žiaurumo ribas. Atsakomybę už eksperimento eigą prisiėmė pati menininkė. Pasak M. Abramović, tai buvo istorinis performansas, nes iki tol panašūs kūrėjai neretai buvo suvokiami kaip pernelyg daug publikos dėmesio ištroškę keistuoliai ekshibicionistai. Tačiau šiuo eksperimentu menininkė sukėlė realią grėsmę sau – padėjo ant stalo 72 daiktus (rožę, stiklinę vandens, kvėpalus, žirkles, duonos gabalėlių, vyno, vielos, vynuogių, vinių, skustuvą, užtaisytą pistoletą ir kt.) ir pasakė auditorijai, kad ši gali daryti su ja ir jos kūnu ką nori. Kitaip tariant, menininkė tapo daiktu – tokiu pat kaip ir 72 objektai, padėti ant stalo. Iš pradžių publika nieko ypatingo nedarė: davė vandens, apsuko, pabučiavo, palietė ją tarsi žaisdami. Bet kuo toliau, tuo labiau auditorija įsisiūbavo: įbrėžė jos kaklą ir laižė jos kraują, badė jos pilvą rožių spygliais, paguldė ant stalo ir padėjo tarp kojų peilį. Viena(s) užtaisė pistoletą, įdėjo jį menininkei į ranką, nukreipė į smilkinį ir bandė paspausti gaiduką merginos pirštu – norėdama(s) įsitikinti, ar M. Abramović tikrai nesipriešins. Tuomet kita(s) iš publikos ištraukė ginklą sustabdydamas agresiją – bet ne pati menininkė, nes ji, pagal eksperimento dvasią, privalėjo išlikti pasyviu objektu laukinės auditorijos rankose. Matyt, tada ir buvo svarbiausias momentas, kai publikai buvo suteiktas šansas iš *tikrųjų* suvokti savo atsakomybę. Trečią eksperimento valandą drabužiai skustuvo ašmenimis buvo nuplėšti nuo jos kūno. Pasak M. Abramović, publika į ją projektavo tris (archetipinius) įvaizdžius: Madonos, motinos ir keksės (Demaria 2004; 297).

Praėjus šešioms valandoms, eksperimentui baigiantis, menininkė pradėjo eiti prie žmonių (jau nebe kaip objektas, o kaip ji pati), bet šie nenorėjo į ją tokią žiūrėti ir spruko. Niekas nenorėjo turėti asmeninio santykio su pusnuoge išvargusia asmenybe, atrodė, tarsi jie norėjo pamiršti, kaip mėgavosi ją kankindami. Po eksperimento, antrą valandą nakties sugrįžusi į viešbučio kambarį ir pažiūrėjusi į savo atvaizdą veidrodyje, M. Abramović rado vieną žilą plauką.

Trys aprašyti eksperimentai parodė, kad: 1) kaukė ir teatrališkumas, „lėliškumas“ sukuria susvetimėjimą, distanciją tarp potencialios aukos ir agresoriaus; 2) dirbtinai sukurtas, suvaidintas eksperimentas gali padėti išgauti tokios informacijos, kurią surinkti įprastomis sąlygomis būtų labai sunku; 3) kaukės ir kartu užkulisų nebuvimas prisideda prie didesnio agresoriaus jautrumo ir aiškiau išreikštos empatijos aukai; arba atvirkščiai – verčia bėgti nuo individualios atsakomybės vengiant žvelgti (buvusiai) aukai į akis. Pastaroji įžvalga aktuali ir analizuojant vieno iš didžiausių pasaulio agresorių – Adolfo Hitlerio – asmenybę: pažymėtina, kad generolai fiurerio niekaip neįstengė prikalbinti apsilankyti fronte. E. Frommo nuomone, tokios patologinės baimės matyti lavonus priežastis buvo „gynybinė reakcija prieš žinojimą apie savo paties destruktivumą“ (Fromm 2008b [1973]; 319).

2. O. Koršunovo trilogija *Hamletas, Dugne ir Žuvėdra: aktorių ir žiūrovų akistata su sąžine*

Ekspertimentinė erdvė, tarsi sujungianti mokslinę laboratoriją, performansą ir spektaklį,

gali būti ir teatre. Tai atsiskleidžia spektakliuose, statytuose Oskaro Koršunovo teatre, – trilogijoje, kurią sudaro W. Shakespeare'o *Hamletas* (2008 m.), M. Gorkio *Dugne* (2010 m.) ir A. Čechovo *Žuvėdra* (2014 m.). Šių trijų spektaklių režisierius – O. Koršunovas. Pasak režisieriaus, *Žuvėdroje* tęsiamos temos, kurios atskleidžiamos *Hamlete* ir *Dugne*.

Dugne aktoriai ir žiūrovai sėdasi už vieno stalo, taip visiškai panaikinant rubikoną tarp žiūrovų ir aktorių. *Žuvėdroje* šis procesas vystomas dar radikaliau, tarsi siekiant įspūdžio, jog veiksmas vyksta kartu su žiūrovu. (delfi.lt, Koršunovas 2013)

Taigi šie trys spektakliai sumanyti taip, kad aktoriai nebegalėtų pasislėpti už dekoracijų, kulisų ar vienas už kito. Pirmoji trilogijos dalis – pjesė *Hamletas* – ypač paranki analizuojant apgaulės ir kaltės temas, nes *Hamletas* teatro būdu (metodu) prieina prie gyvenimo esmės, prie tiesos – išsiaiškindamas, kas nužudė jo tėvą. Taikliausia pjesės citata, iliustruojanti šią išvalgą, skamba taip:

*Spektaklis bus tie spąstai, į kuriuos
Pagaut karaliaus sąžinę tikiuos.
(Šekspyras Hamletas; 192)*

Taip *Hamletas* demaskuoja savo dėdę Klaudivijų – liepdamas aktoriams suvaidinti sceną, panašią į jo tėvo žmogžudystę:

*Gerai; aš liepsiu suvaidinti artistams
Ka norint panašaus į mano tėvo mirtį*

*Ir pasikviesiu dėdę; Pats gi aš
Jį, pervėręs kiaurai žvilgsniu, stebėsiu:
Jei šurptelės jisai, man kelias aiškus.
(Šekspyras Hamletas; 192)*

Kaip *Hamletas* ir spėja, Klaudivijus išsiduoda, sprunka neištvėręs tos scenos (toks elgesys primena A. Hitlerio nenorą vykti į frontą, kur akis į akį susidurtų su žuvusių karių kūnais), ir tada *Hamletas* suvokia, kad tėvo šmėkla jam sakiusi tiesą – ne angis jį sode įgėlė, o jo dėdė Klaudivijus nunuodijo savo brolių ir perėmė jo sostą bei žmoną, *Hamleto* motiną Gertrūdą. Tad įtikinamai suvaidintas spektaklis gali padėti išgauti reikšmingų duomenų, vėliau pavirstančių procesiniais įrodymais³. Šekspyro žodžiais,

*Kad nusikaltėliams vaidybos menas
Taip baisiai kartais sukrečia jausmus,
Jog neiškentę vietoje, čia pat,
Jie pripažįsta savo juodus darbus.
Mat žmogžudystė nuostabiu būdu
Pati save išduoda ir be žodžių.
(Šekspyras Hamletas; 192)*

Žvelgiant iš senovės Graikijos filosofijos perspektyvos, *Hamleto* metodas primena Platono išvalgą ir mitą apie olą. Pasak Platono, mes gyvename savotiškame iliuzijų (vaiduoklių) pasaulyje – esame įkalinti vaiduokliškame šešėlių būvyje. Nepažįstame realybės, o tik savo suvokimą ar įsivaizdavimą apie ją. Esame tarsi prirakinti oloje. Anot Platono, filosofinis protavimas gali padėti išsilaisvinti iš iliuzijų

³ Baudžiamajame procese yra sugalvota specialių terminų atitinkamiems „spąstams“ ir jie vartojami įvairiose srityse. Be bene plačiausiai žinomo nusikalstamos veikos imitacijos modelio, yra ir modernesnių, labiau specifinių koncepcijų, pavyzdžiui, parodomieji pinigai (angl. *flash money*). Taip vadinami pinigai, kurie parodomi kaip mokumo „įrodymas“ įtariamiesiems siekiant atlikti fiktyvius pirkimus ir taip vėliau nustatant neteisėtas prekių gamybos vietas ar kitaip išardant nusikalstamą organizuotą grupę.

(Platonas *Valstybė*; 265–272). O, pasak Šekspyro, panašu, kad šią funkciją gali atlikti teatras, kurio misija – išlaisvinti žmones iš juos varžančių grandinių, prisiliesti prie tiesos, suteikti žmonėms tvirtesnę atramą nei vaiduokliškas „liūdesys ar nusilpimas“.

*Vaiduoklis, mano neseniai regėtas,
Galėjo būt ir velnias; velnias moka
Pavidalą malonų prisiimti
Ir štai dabar, matyt, pasinaudojęs
Nusilpimu ir liūdesiu manuoju
(O tokiai sielai jis pavojingiausias!),
Mane įstumt gal nori pragaištin.
Tad reikia rasti atramą tvirtesnę.
(Šekspyras *Hamletas*; 392)*

Šekspyras, rašydamas pjesę *Hamletas*, yra pasakęs aktoriams, kad jie turi vaidinti vienam žiūrovui (numanomai – Klaudijui), o teatras gali tapti pelėkautais, pagaunančiais gyvenimo esmę (Šekspyras *Hamletas*; 401). Šiuo aspektu prieinama prie konkretaus pjesės pastatymo Oskaro Koršunovo teatre – svarbiausia detale *Hamleto* pastatyme tampa veidrodis, simbolizuojantis akistatą su sąžine. Žiūrėjimą sau į akis ir nemelavimą: ar aktorius būtum (pats vaidintum), ar žiūrovas (būtų vaidinama tau). Iš čia amžinas klausimas „Kas tu esi?“, užduodamas pačioje spektaklio pradžioje žiūrovams ir sau patiems. Toks klausimas tarsi suponuoja kitus nuosekliai kylančius klausimus: prieš ką visų pirma žmogus kaltas, kieno akivaizdoje jis yra atsakingas, ko jam bijoti žiūrint veidrodyje sau į akis? Atsakymą sufleruoja Šekspyro tekstas:

*Tačiau svarbiausia – nemeluoki sau:
Tada, kaip rytas paskui naktį seka,
Tu ištikimas būsi ir kitam.
(Šekspyras *Hamletas*; 347)*

Melo ir tiesos dichotomija juntama ir kitame Oskaro Koršunovo teatro (toliau – OKT) spektaklyje – *Dugne*, kuriame aktoriai pasodinami dar arčiau žiūrovų, veidrodžių nebelieka – aktoriai, sėdėdami už stalo, tiesiog spokso žiūrovams į veidą. Vienas iš žiūrovų yra tiesiogiai kviečiamas išgerti degtinės kartu su aktoriumi už žmoniškumą.

Dramoje rusiškojo socialinio realizmo būdu vaizduojami nakvynės namų gyventojai. Tokiu būdu Maksimas Gorkis suteikė balsą atstumtiesiems. Kalbėti visuomenės paribių balsu, įgarsinti juos ir kartu humanizmo vertybes teatre buvo santykinai nauja (Marsh 2000; 507–520). Erdviniu požiūriu tokie ribiniai žmonės būna ten, kur lengva pakliūti, bet sunku išeiti. Be to, nėra ir kur eiti. Kaip ir *Hamlete*, vienas iš pagrindinių leitmotyvų – karčios tiesos ir saldaus melo priešprieša: kartkartėmis personažai liūliuoja save apgaule ir nenori pažiūrėti tiesai į akis, o protarpiais, lyg viską suvokdami, tą pačią tiesą prakeikia jos neapkęsdami. *Dugne* personažai šalia šalto cinizmo, alkoholio, patyčių, smurto ir išnaudojimo demonstruoja empatiją ir gilią filosofines išvalgas. Įdomu, kad „dugnas“ gali būti verčiamas ir kaip *gelmės*.

Nakvynės namų gyventojai nėra laisvi, nors tiesiogine prasme nėra ir įkalinti. Tačiau jie įkalinti savo pačių mąstyme (nes jie nėra laisvi, nėra ir atsakingi, jie tarsi perduoda savo kaltes kitiems, dostojevskiškai žvelgiant – visai žmonijai). Laisvė neišvengiamai susijusi su atsakomybe. Tačiau būti iki galo laisvam, atsakingam pačiam sau, neišduoti savęs – tai yra labai sudėtinga. Šiuo aspektu priartėjama prie Fiodoro Dostojevskio religinio supratimo apie nuodėmę ir kaltę, aprašyto lietuvių filosofo

Antano Maceinos (1974). Pasak A. Maceinos interpretuotos F. Dostojevskio alegorijos apie Didįjį Inkvizitorių, kaltė nebėra neklusnumas viršesniai ar geriau žinančiam autoritetui: nuodėmės šaltinis yra pats žmogus, nebėra garsių ir aiškių įsakymų, yra tik tylą – žmogaus sąžinė.

Neatsitiktinai paskutiniai žodžiai iš *Hamleto* spektaklio ir vieni paskutinių Šekspyro pjesėje yra šie: *toliau – tylą*. Tyla yra poetinė-simbolinė istorijoje veikiančio neregimojo Kristaus išraiška. F. Dostojevskio aprašytam inkvizitoriui atrodo, kad per sunku būti atsakingam tik sau, savo sąžinei (lyg veidrodžiui). Todėl žmogui reikia valdovo, šeimininko, kuriam jis galėtų nusilenkti. Panašiai danų režisieriaus L. von Triero dramoje *Manderlis* (2005) karti tiesa skaudžiai išsakoma „buvusio“ seno vergo lūpomis: juodaodžiai nebuvo pasirengę laisvei, kaip ir amerikiečiai nebuvo pasirengę priimti jų kaip lygiaverčių žmonių, todėl, nors vergija formaliai buvo panaikinta, *de facto* juodaodžiams geriau dar kiek laiko pagyventi priespaudoje, nes laisvė jiems buvusi per sunki.

Nusilenkimas kitam ir *savęs paneigimas* yra pirmasis inkvizitoriško žmogaus džiaugsmas. Liūdesys ar džiaugsmas kyla ne iš paties žmogaus išgyvenimo, ne iš jo asmens tragedijos ar palaimos, bet iš autoriteto nurodymų (Maceina 1974; 201). S. Milgramo eksperimentas atskleidė panašius dalykus: paklusnumo eksperimente matyti, kad autoritetui iki tam tikros ribos (konkrečiai – iki 300 voltų elektros srovės) pakluso visi dalyviai. Maža to, nuo 315 voltų elektros srovės mokytojas nebegirdėjo mokinio beldimo (nuo šio skaičiaus jis „girdėdavo“ tylą), tačiau didžioji dalis dalyvių vis tiek tęsė eksperimentą,

nes jiems taip buvo paliepta (Milgram 1963; 374–375).

Maceiniškosios interpretacijos plėtotei kelią atveria pats *Dugne* pastatymas – spektaklis pradedamas nuo ketvirtojo veiksmo, įvykus žmogžudystei ir išėjus Seniui, kuris teikė nakvynės namų gyventojams bent šiek tiek paguodos. O. Koršunovo pastatyme Senio (Dievo, vilties, beketiškojo Godo) nebėra. Didžiausia ir vienintelė kaltė – pačiam save išduoti. Šiuo aspektu nebėra esminio skirtumo tarp žmogžudystės ir savižudybės.

Prie analogiškos išvados galima prieiti peržiūrėjus trečiąją OKT trilogijos dalį – spektaklį *Žuvėdra*. Pjesės ir spektaklio pabaigoje nusižudo jaunas dramaturgas Konstantinas Trepliovas. Prieš kurį laiką jis simboliškai nušauna žuvėdrą, atneša ją prie savo motinos Irinos Arkadinos kojų, bando nusižudyti – bet nesėkmingai. Taigi Trepliovas kartu ir nusižudo, ir nužudo – žuvėdra simbolizuoja jo motiną, kurios dėmesio, supratimo ir įvertinimo Konstantinas troško. Tačiau jo negavęs, atstumtas motinos neįautrumo, egoistinio šalčio, suvaidintos užuojautos ir teatrališkumo, jis savo paskutiniu veiksmu tarsi mėgina susigrąžinti motinos (ir visų kitų asmenų) ovacijas – kerštaudamas visam pasauliui ir visų pirma pačiam sau.

Tokia yra tradicinė kūrinio interpretacija. Tačiau ir pjesėje, ir koršunoviškame pastatyme gausu neiškumų: nėra taip jau akivaizdu, ar išties nusižudė Trepliovas, nes tai vyksta už užuolaidos. Apie A. Čechovo dramą, įskaitant *Žuvėdrą*, yra pasakyta, kad jos suteikia „subalansuotą gyvenimo skonį“ tuo požiūriu, kad į kiekvieną pozą, personažą ar mintį gali būti žiūrima dviem ar daugiau požiūrių: taip

atsiranda čechoviškos dviprasmybės, o kiekvienas veiksmas kartu tampa ir savo paties kritika (Strongin 1981–1982; 380).

Spektaklyje nuolat tikrinama, „trinama“ riba tarp tiesos ir apgaulės, tarp tikrovės ir iliuzijos, tarp paukščio ir jo iškamšos. Nėra aišku, kada šalia žiūrovo sėdinti moteris yra Irina Arkadina, o kada aktorė Nelė Savičenko. Toks neaiškumas vėlgį gali būti aiškinamas tyla, tik jau kita jos dimensija. Filosofas Martinas Buberis tylai suteikė simbolinę prasmę – tai ne vien žmogaus sąžinė, bet ir pamatinis negalėjimas paaiškinti tam tikrų paradoksų. Vienas didžiausių iš jų – teodicijos problema, atverianti kelią klausimui, kaip įmanoma velniška valia, jei egzistuoja Dievas. M. Buberis teigia, kad į šį klausimą nėra atsakymo, ir tam pasitelkia prarajos metaforą – ji tokia gili ir tamsi, tarsi dieviška paslaptis, ir prieš šią bežadę bedugnę belieka tylėti (Buberis 1952–1953; 60). Įdomu, kad tarsi „netyčia“ (bent jau vėlesniame, 2017 m. spektaklio pastatyme) O. Koršunovo režisuota *Žuvėdra* užbaigiama ne originaliais A. Čechovo pjesės žodžiais apie sprogsų eterio buteliuką, o tyla – kaip yra užbaigiamas ir *Hamletas*.

Užpildyti tylą ir suteikti truputį aiškumo galėtų teisinė perspektyva. Paranku įsivaizduoti hipotetinę situaciją, galinčią kilti iš S. Milgramo eksperimento: kas būtų atsakingas, jeigu aktoriui per klaidą iš tikrųjų tektų didelė dozė elektros srovės? Taip pat ir P. Zimbardo eksperimentas kelia abejonių, ar teisėtai *tikri* policijos pareigūnai netikėtai suėmė eksperimento dalyvius jų namuose (kartais smalsių kaimynų akivaizdoje) prieš pasodinant juos į tariamą kalėjimą (Frommas 2008a [1973];

94–95). O jei aprašyta menininkė M. Abramovič būtų buvusi nužudyta savo eksperimento metu, ar tikrai žudikas nebūtų patrauktas baudžiamojon atsakomybėn? Atitinkamai, kas būtų atsakingas, jei spektaklio *Dugne* metu daužomos lėkštės šukės kuriam nors už stalo sėdinčiam aktoriui (-ei) ar žiūrovui (-ei) pataikytų į akį? O *Žuvėdroje* tikro šūvio garsas gali, jei ir neapkurtinti, tai stipriai išgąsdinti jautresnių nervų publiką. Filosofas Nerijus Milerius taikliai pažymėjo, kad O. Koršunovas savo spektakliais tarsi seikėja skausmą pramogų ištroškusiems žiūrovams (žr. Braškytė 2009; 577). Stebėtinai panašią mintį yra pasakęs minėtas istorikas Y. Harari, teigdamas, kad tikra yra (tik) tai, ką galima iškentėti. Kitaip sakant, žmonių išgalvotos fikcijos – pinigai, bankai, valstybės, nacijos, korporacijos – nėra tikros, nes jos nejaučia skausmo. Skausmo „testas“, pasak Y. Harari, yra vienas iš geriausių ir paprasčiausių atskiriant, kas yra tikra, o kas ne (Harari 2017; 41–43 min.). Apie išskirtines daug emocijų keliančias kančios scenas filmo *Antikristas* spaudos konferencijoje kalbėjo ir aktorė Charlotte Gainsbourg – būtent tokias scenas (o ne tas, kuriose aktorė yra nuoga) jai buvo sunkiausia vaidinti (*Antikristo* spaudos konferencija 2009a; 4 min.).

Grįžtant prie iškeltos klausimo – kas būtų atsakingas už klaidas, žalą ar skausmą – baudžiamosios atsakomybės prasme, ko gero, atsimuštume į vadinamojo kazuso (nelaimingo atsitikimo) kategoriją, kai paradoksaliai niekas neliktų kaltas. Tačiau drausminės ar civilinės atsakomybės prasme įrodinėjimo standartas yra žemesnis, o atsakomybės ribos platesnės, atitinkamai daug tikėtiniau, kad už „per klaidą“

padarytą žalą būtų atsakingas tiek spektaklio režisierius⁴, tiek aktorius (-ė), daužės (-iusi) lėkštę, kurios šukės pataikytų į kitus aktorius ar publiką, atitinkamai – tiek eksperimento sumanytojas S. Milgramas, tiek eksperimento dalyvis, nusiuntęs elektros srovę. Be to, manytina, kad „kalinių“ P. Zimbardo eksperimente areštavimas galimai pažeidžia bent kelias tarpusavyje susijusias Europos žmogaus teisių ir pagrindinių laisvių apsaugos konvencijos 3-iaje ir 8-ame straipsniuose įtvirtintas teises: teisę į orumą, teisę į privatų gyvenimą bei teisę į kankinimų ir nežmoniško elgesio draudimą.

Dėl 1974 m. M. Abramović eksperimento ribų kyla dar daugiau juridinių abejonių – vargu ar koks nors šių laikų teisėjas priimtų eksperimento sąlygas ir vadintų tai teisėtu eksperimentu, o tai laikytina baudžiamąją atsakomybę šalinančia aplinkybe. Daug didesnė tikimybė, kad, taikant dabartinius žmogaus teisių apsaugos standartus, už nužudymą atsakingas asmuo neišvengtų baudžiamosios atsakomybės ir būtų nuteistas bendra tvarka. Dėl žalos sveikatai nėra taip aišku – ko gero, tiek ankstesnių, tiek vėlesnių laikų teismas smurtinius eksperimento veiksmus interpretuotų kaip leistinus, panašiai kaip toleruojami sveikatos sutrikdymai bokso ringe ar ledo rutulio aikštelėje.

Vis dėlto teisinė perspektyva paranki ne tik hipotetiškai įsivaizduojant klaidos galimybę ir aiškinantis eksperimentų atlikimo ribas. Teisės taikymo aspektu meno kūriniai galėtų būti laikomi nusikaltimų ir kitokio destruktivaus elgesio prevencijos priemonėmis. Minėti spektakliai galėtų būti vaidinami tam tikroms ribinėms žiūrovų grupėms – kaliniams, socializacijos centrų auklėtiniams, nuolat su agresija susiduriantiems sportininkams ar nakvynės namų gyventojams. Manytina, kad toks pasirinkimas būtų nemenkas išbandymas ir patiems aktoriams bei režisieriui – ar tikrai jie vaidina įtikinamai, ar išties pažįsta savo personažų vidinį pasaulį ir nebijo pažūrėti jiems į veidą? Pasirinkimas vaidinti marginalioms socialinėms grupėms atitinka brazilų režisieriaus ir žmogaus teisių gynėjo Augusto Boalio metodiką: šis režisierius dirbo, be kita ko, su kaliniais Rio de Ženeire ir San Paule. A. Boalis teigė, kad žmonės kalėjime nėra laisvi erdvėje, bet jie laisvi laike, skirtingai nei mes – kurie esame laisvi erdvėje, bet dažniausiai prispausti laike. Tad, turint omenyje, kad kaliniai turi nemažai laisvo laiko, A. Boalis engiamųjų teatrų⁵ siekiama išgyventi skirtingos rūšies laisvę – tokia, kurioje kaliniai pajėgtų įsivaizduoti praeitį bei dabartį ir aktyviai susikurti savo ateitį, užuot tik pasyviai jos laukę

⁴ Čia pat pažymėtina, kad, turint galvoje absurdiškai žaismingą O. Koršunovo stilių, labai abejotina, ar režisierius rimtai žiūrėtų į panašius teisinius klausimus. Tikėtina, kad dėl skausmo seikėjimo jis atsakytų Daniilo Charmso žodžiais: „Viena senė dėl per didelio smalsumo išvirto pro langą, nukrito ir užsimušė. Pro langą išlindo kita senė ir ėmė žiūrėti žemyn į užsimušusiąją, bet dėl per didelio smalsumo taip pat išvirto pro langą, nukrito ir užsimušė. Paskui pro langą išvirto trečia senė, paskui ketvirta, paskui penkta. Kai išvirto šeštoji senė, man nusibodo į jas žiūrėti, ir aš nuėjau į Malcevo turgų, kur, šnekama, vienam neregiumi padovanojo megtą šaliką“ Charms D. 2007. *Išvirstančios senės*. Prieiga internetu: <http://www.tekstai.lt/buvo/versti/charmsas/nutikimai.html>

⁵ A. Boalis teatrą naudojo kaip socialinių ir politinių pokyčių skatinimo priemonę. Engiamųjų teatre auditorija tampa aktyvi, žiūrovai analizuoja ir transformuoja tikrovę, kurioje patys gyvena.

(Boal 2001; 5). Kas ne mažiau svarbu – JAV jau būta patirčių, kai buvo analizuoti Šekspyro kūriniai teigiant, kad kaliniai pajuto stiprią sąsają tarp savęs ir išlaisvinančių dramaturgo žodžių (Interviu su Laura Bates 2013).

O. Koršunovas, kaip ir galima numanyti, turi savo viziją, kam reikėtų vaidinti tokius spektaklius kaip *Dugne* ar *Hamletas*. Jo pasirinkimas vaidinti ne tam tikriems adresatams, o *visiems žiūrovams*, ir kartu *bet kam* (Bergmano festivalio vaizdo įrašas 2012; 38–40 min.) atliepia Gintauto Mažeikio interpretuojamoms Hannah'os Arendt mintims apie blogį – Dugną – kiekviename iš mūsų. Svarbiausia H. Arendt idėja esanti ta, kad blogis gali būti banalus – nusikratoma atsakomybės, nes „aš esu biurokratas“ arba „tokie įstatymai“ ar dar dėl kažko kito. Asmeninė atsakomybė ir sąžinė sutapatinama su fiurerio valia, (propagandine) televizija, konkrečiomis aplinkybėmis, su „bendra tvarka“. Vienas iš blogio bruožų yra neatsakingumas (Mažeikis 2017; 15–18 min.). H. Arendt *blogio banalumo* ištakos – kriaušės vagystė, aprašyta šv. Augustino, kur jis prisipažino vaikystėje pavogęs kriaušę šiaip sau, be ypatingos priežasties, ne todėl, kad būtų buvęs alkanas ar kad kaimyno kriaušės būtų buvusios gardesnės už jo tėvų sodo. Žengdami dar giliau, prie pat (religinės) blogio egzegezės, prieitume minėto filosofo M. Buberio analizuotą Kaino broližudystę. M. Buberis daro stebėtinai panašią išvadą (apie blogio banalumą): broližudystei nebuvo nei priežasties, nei motyvo. Pavydas ar pyktis nėra pakankami mėginant paaiškinti monstrišką Kaino poelgį. Kainas netgi nežinojo, kad esama tokio veiksmo kaip žmogžudystės – jis buvo pirmagimis ir pirmasis, kuris nužudė.

Tad ne motyvas buvo lemiamas veiksnys, sąlygojęs nusikaltimą, bet tiesiog proga. Neapsisprendimo sukuryje Kainas smogia savo broliui Abeliui, o Dievo bausmė tarsi atspindi neramį ir svyruojančią Kaino sielą – būti bėgliu ir klajūnu žemėje, slapstantis nuo Dievo veido (Buberis 1952–1953; 89).

Tad tiek analizuota trilogija, tiek straipsnyje aptartų filosofų gvildentos (religinės) temos suponuoja, kad žmogžudys yra ne tik tas, kuris išoriškai nužudo kitą žmogų, bet ir tas, kuris nužudo žmogų savyje. Kuris susijaukia savo paties sieloje, pasiduoda buvimui „kaip visi kiti“ ar „kaip kažkas kitas“ ir taip išduoda save. H. Arendt ir jos cituojamo žmogžudžio A. Eichmanno žodžiais, – kuris pasilieka prie aklo klusnumo, arba „lavono klusnumo“ (vok. *Kadavergehorsam*, Arendt 2015; 207). Kad ir kas tas aklo klusnumo šaltinis būtų – autoritetas, įsakymas, pinigai, šlovė, valdžia, publikos aplo-dismentai, šeima, statusas, kažkieno primestas gyvenimo būdas ar pan. – Zygmudas Baumanas ir Leonidas Donskis nuolankų pasidavimą atitinkamiems reiškiniams pavadino „takiuoju blogiu“. Šis blogis, skirtingai nuo savo pirmtako, amoraliai angažuoto „kietojo blogio“, nuolat maino pavidalus, atima iš žmonijos svajones ir veikia kaip paklusnumo protagonistas. Su šiuolaikinių blygybių takumu glaudžiai susijusi *adiaforizacija*, referuojanti į kančias, kylančias iš „užmigdytų moralinių impulsų“, atsirandančių veikiau iš nesidomėjimo ar abejingumo nei dėl atviros ar nesąmoningos antipatijos, nepritarimo ar priešiškumo (Bauman, Donskis 2017; 16, 67).

Tokios įžvalgos gali kelti ir sumaištį, ir šurpą aiškinantis, ar tikrai žudikas visais gyvenimo atvejais yra „blogas“, ir atvirksčiai, ar visuomenės

gerbiamas, lydimas sėkmės ir rūpestingas pilietis būtina turėtų būti „geras“?

Kova tarp gėrio ir blogio skatina į *Hamletą* pjesę bei spektaklį žiūrėti ir iš teologinės perspektyvos. Vienas iš aiškiausių momentų, kuriuo referuojama į religines temas, yra tada, kai Hamletas (nepaisant pasitaikiusios progos) nežudo besimeldžiančio Klaudijaus, nes pats bijo Dievo rūstybės – nenori, kad Klaudijus tokiu būdu patektų į rojų, o jis pats – į pragarą. Įdomu, kad Hamletas nuolat abejoja, svyruoja, o viena iš svarbiausių tokio neapsisprendimo priežasčių yra metafizinio pobūdžio: Hamletas nėra tikras, kad pasirodęs vaiduoklis išties buvo jo tėvo šmėkla, gal veikiau velnias, prisiėmęs „malonų pavidalą“ (Alsaif 2012; 134). Kad abejonės išnyktų, Hamletas spendžia spąstus savo dėdei Klaudijui, surežisuodamas minėtą spektaklį pavadinimu „Pelėkautai“. Spąstų arba pelėkautų scena yra viena iš svarbiausių pjesės *Hamletas* scenų, kuri gali būti suvokiama ir platesne prasme: kaip gėrio kova su blogiu, amžinybės su laikinumu. Šiuo aspektu galima atsigręžti į šv. Augustino pamokslus, kuriuose jis kalbėjo apie krikščionišką kryžių kaip apie spąstus šėtonui (lot. *muscipula diaboli*). Jėzaus kraujas yra masalas, o kryžius – pelėkautai. Kai Kristus buvo nukryžiuotas, šėtonas manė, kad jis laimėjo. Tačiau Velykų rytą velnias suprato, kad apsigavo (Scott-Macnab 2015; 6–7).

Be kita ko, laikantis tokios interpretacijos, koršunoviškame *Hamleto* pastatyme neįmanoma pražiūrėti didžiulės baltos žiurkės, pasirodančios prieš pat spektaklį, skirtą Klaudijui (*Hamleto* spektaklio vaizdo įrašas 2013; 13 min.). Žiurkė meno kūrinuose ar folklore gali simbolizuoti velnią, antai, L. Donskio

teigimu, viduramžių legendoje charizmatiškasis Hamelno miesto žiurkininkas iš tikrųjų yra užsimaskavęs Šėtonas (Bauman, Donskis, 2017; 157).

Nuolat apie save primenantį žiurkė ar pelė tarsi autorinis kūrybos antspaudas matyti ir kituose O. Koršunovo režisuotuose spektakliuose: *Ten būti čia*, *Istabioji ir graudžioji Romeo ir Džiuljetos istorija*, *Jelizaveta Bam* ir kitur. Apskritai žiurkės įvaizdis (galintis reikšti benamį, godų, nuožmų išdaviką, tačiau kartu ir stebėtinai prisitaikantį, išradinę, sumanų gyvį) gajus tiek teatre, tiek kine, tiek literatūroje, o kai kur daromos aiškios aluzijos į Šekspyro *Hamletą*. Pavyzdžiui, režisieriaus Martino Skorsezės filme *Kuždesių sala* (2010) vienas psichiatrinėje ligoninėje uždarytas kalinys sako kitam (neva maršalui), kad jis tėra žiurkė labirinte, jis nieko iš tikrųjų netiria, o tik *ieško savęs* specialiai jam sukurtame vaidmenų žaidime (Zaksaitė 2015).

Ambivalentiškas įvaizdis būdingas ir A. Čechovo žuvėdrai, kuri reiškia tiek laisvą ir kilnų paukštį, tiek maitėdį, „įkalintą“ ne bekraščiamame vandenyne, o baigtiniame ežere (Strongin 1981–1982; 366–380). O. Koršunovo režisuotame spektaklyje ežero ribotumas pateiktas dar ryškiau, tarsi sutirštintai – spektaklyje raibuliuojantis vandens telkinys yra „aptvertas“ plika balta siena.

Pažymėtina, kad ir *Dugne* pastatymas OKT teatro studijoje primena paskutinės vakarienės ir pelėkautų motyvus, nors M. Gorkio dramos tekstas to tiesiogiai neimplikuoja. Šiuo aspektu teologinė interpretacija artima XX a. septintajame dešimtmetyje Egipte atrastai apokrifinei Evangelijai pagal Judą. Pasak šios Evangelijos, Judas buvo artimiausias Jėzaus Kristaus draugas,

patikėtini – jam buvo pavesta ypatinga misija apgauti Šetoną suvaidinant išdaviką, perduodantį Kristų suimti ir vėliau nužudyti. Jėzaus mirtis, remiantis šia Evangelija, nėra blogis, nes ji buvo būtina atpirkimui ir mūsų nuodėmių atleidimui (Meyer 2008; 8–16). Kelios detalės *Dugne* neučia referuoja į aptariamą gnostines studijas: paskutinė vakarienė prie pailgo stalo (tas baldas kažkuo primena savo „antrininką“ iš aprašyto 1974 m. M. Abramovič eksperimento); Senio, teikiančio viltį, išėjimas; aktoriaus (Judo?..) pasikorimas paskutinėje spektaklio scenoje, – visa tai tarsi liudija velnio pergale. Tačiau išlieka retorinis klausimas: galbūt toks abejotinos vertės laimėjimas tėra dar vienas koršunoviškas masalas, skirtas nelabajam prigauti?

Taigi O. Koršunovo darbuose apgaulė galbūt naudojama tam, kad būtų atskleista tiesa, kitaip tariant, teatras naudojamas tam, kad būtų „apnuoginta“ tikrovė, kuri savo ruožtu taptų dar tikresnė, grynesnė, be pagražinimų, atitinkamai – žiauresnė. Savotiškai panaši technika naudojama ir S. Milgramo eksperimente: jo dalyviai buvo apgauti tam, kad būtų „apnuoginta“ tiesa, bylojanti apie tai, kad paklusnumas autoritetui gali būti labai pavojingas.

3. Larso von Triero trilogija „Depresija“: žiūrėjimas į ekraną beišskant nenupudruoto veido

Kino režisierius Larsas von Trieras kelia tokius egzistencinius ir eschatologinius klausimus, kurie išeina iš kino dramaturgijos ribų. Be to, jo darbo metodika yra *per se* eksperimentiškai „čechoviška“: būna taip, kad aktoriai filmavimo aikštelėje nežino, kada jie yra kadre, kada ne, kada filmavimas yra įprasto, kada dokumen-

tinio pobūdžio (ypač tai pasakytina dirbant su rankose nešiojama kamera, kuri tarsi leidžia pamiršti apie savo egzistavimą). Tokiu būdu filmo personažai sutampa su aktoriais kaip individais ir taip atskleidžia savo pačių fiktyvumą (Koutsurakis 2011; 270).

Objektyvumo dėlei pažymėtina, kad dėl danų režisieriaus nuolat gvildenamų ribinio elgesio, pasiaukojimo, kančios, agresijos ir kitų temų galima būtų nagrinėti ir kitas L. von Triero trilogijas ar atskirus filmus. Išskirtinio dėmesio nusipelno *Dogvilis* (2003), kuris techniniu požiūriu panašesnis į asketiškai nufilmuotą teatrą nei į įprastą filmą.

Dogvilis yra nedidelis Didžiosios depresijos paveiktas Amerikos miestelis, o jo gyventojai – iš pažiūros mieli ir paprasti, kaip ir „visi“ turintys nedidelių žmogiškų silpnybių. Tačiau kai į miestelį atkeliauja sprunkanti nuo gangsterių Greisė, žingsnis po žingsnio „nedidelės silpnybės“ virsta sadistišku pažeidžiamo žmogaus išnaudojimu, sudaiktinimu ir pavertimu objektu, skirtu savo poreikiams tenkinti. Greisė, atkakliai bandydama pateisinti ir pamilti miestelio žmones, galų gale neišlaiko ir filmo pabaigoje, staiga įgijusi neribotą valdžią, įsako iššaudyti visus miestelio gyventojus, išskyrus šunį Mozę, kuris, anot jos, vienintelis turėjęs teisę ant jos pykti, nes kažkada ji atėmusi iš Mozės kaulą.

Kūrinys apibūdinamas kaip socialinis eksperimentas, kuriuo siekiama išsiaiškinti, kaip solidarumas ir bendražmogiški abipusiškai naudingi mainai transformuojasi į priešišumą, bausmę ir visa apimančią kerštą (Koutsurakis 2011; 191). Svarbu paminėti spaudoje pasirodžiusią žinią, jog *Dogvilis* buvo vienas iš mėgstamiausių nuteistojo Anderso Breviko filmų. Į tai

L. von Trieras atsakė, kad jeigu *Dogvilis* įkvėpė A. Breiviką išžudyti Utiojos saloje buvusius žmones, jis dėl to atsiprašo, tačiau filmo tikslas buvo lavinti publiką, parodant jai galimybę atsiriboti nuo keršto, o ne skatinti smurtauti (Holivudo reporteris 2011).

Žudoma ir L. von Triero trilogijoje „Depresija“ (*Antikristas* (2009), *Melancholija* (2011) ir *Nimfomanė* (2013)). Visuose trijuose filmuose esama tiek ciniškai absurdiškų ir kraštutiniai žiaurių scenų, tiek utopiškos vilties (kuri yra mažiau pastebima, bet tai, matyt, ir sudaro filmų jėgą, kad, nepaisant juodo klampaus purvo, jie vis tiek išlieka šviesūs, nors tokiai šviesai išvelgti reikia labai stiprių „akinių“). Panašu, kad aiškiausia utopijos metafora aptariamose trilogijoje yra *Antikristo* Edenas – miško trobelė, kurioje širdgėlos kankinama pora apsigyvena siekdama terapinių tikslų. Kitas utopinis elementas yra planeta Melancholija, kuri, prieš susidurdama su Žeme, yra sentimentaliai fetišizuojama (ypač tai pasakytina apie depresyvos būsenos Justine), priskiriant jai ilgesio, lūkesčio ir tikėjimo simbolius. O nimfomanė, nepaisant savo nemoralaus gyvenimo būdo, nuolat ieško „slapto sekso ingrediento“ – meilės (Morusiewicz 2015: 67–68).

Antikristas (2009), pasak L. von Triero, yra pats asmeniškiausias jo sukurtas kūrinys, paremtas teze, kad ne Dievas, o velnias sukūrė pasaulį. Filme vaizduojama pora, mėginanti išgyventi savo sielvartą mirus sūneliui (vėliau lyg ir paaiškėja, kad moteris tyčia leido sūnui mirti nepastebėdama, kaip jis eina praverto langą link). Vyras tarsi susitvarko su slegiančia situacija, o moterį kamuoja nerimo ir baimės priepuoliai – ji bijo gamtos, įtikėjusi, kad iš

jos kyla blogis, blogis neva kyla iš visų moterų, kurios yra velnio įrankis. Vyras, kuris pagal profesiją yra psichiatras, nuveža moterį į atokią miško trobelę (toje trobelėje prieš metus ji gyveno su žvusu sūnumi), kur jis bando ją išgydyti hamletišškai konstruodamas tokias situacijas, kuriose ji turėtų akis į akį susidurti su savo baime ir ją įveikti. „Tradicinė“ šios filmo vietos interpretacija yra tokia, kad vyras su savo psichoterapiniais mėginimais tik apsikvailino – iš tikrųjų jo technikos slėpė vyrišką agresiją. Antra vertus, galbūt vyras iš tikrųjų nesuprato moters vidinio pasaulio ir, užuot jai padėjęs, tik paaštrino jos bėdas, ją įsiutino ir galiausiai pats tapo destruktivus. Tačiau, mano požiūriu, tokia interpretacija yra ribota. Filme pasikartoja sukrečianti detalė – moteris tyčia sūneliui atvirksčiai audavo batus – kairįjį ant dešinės kojos, o dešinįjį – ant kairės. Šaltas batų „dėliojimas“ nesiderina su frustruota įsiučio ir nerimo kamuojuama moterimi – atvirksčiai, tai liudija tikslingą ir racionalų agresijos nukreipimą į niekuo dėtą vaiką.

Veikiau išeitų taip, kad velnias arba blogis iš tikrųjų įsikūnijo į moterį (vėliau jis taip pat sėkmingai įsikūnija ir į vyrą), ir tada, kai velniui (Jai) vyras parodė veidrodį – vaiko su atvirksčiai apautais batais nuotrauką – tada moteris įniršo ir puolė vyrą. Būtent ši akimirka savo siužetu itin primena šekspyriškąją spektaklio sceną, kurioje L. von Triero „Jis“ būtų Hamletas, o „Ji“ – Klaudijus. „Jis“ hamletišku metodu išsiaiškina, kad „Ji“ atsakinga už sūnelio žūtį – ne vien filosofine prasme, bet tiesiogiai.

Taigi moteriai šiuolaikinė psichoterapija nepadeda (atsižvelgiant į tai, kas pasakyta – rimtas klausimas, ar moteriai apskritai kokia

nors psichoterapija galėtų padėti), ji tampa vis žiauresnė tiek vyrui, tiek sau, o ir pati gamta tampa vis atšiauresnė jiems abiem ir racionalios vyro pastangos nugalėti tamsiąsias jėgas atsimuša tarsi žirniai į sieną. Filmo pabaigoje vyras nužudo moterį taip atkartodamas XVI a. raganų medžioklę – neva nugalėdamas blogį ir sunaikindamas velnio sėklą. Šitaip racionalus vyro pradas atsiskleidė kaip ne ką mažesnis blogis nei nepaaiškinamos moters baimės – filmo pabaigoje įgaudamas moralinio aklumo formą, kai nebuvo ypatingos priežasties žudyti moterį (kažin ar tada vyrui vis dar grėsė mirtinas pavojus), bet jis vis tiek ją nužudė.

L. von Trieras nedavė personažams nei vardų, nei pavardžių, o mišką, kaip minėta, pavadino Edenu – taip priartindamas filmą prie „pasakos suaugusiems“ ir suteikdamas savo kuriamai istorijai universalų charakterį (Dinić 2015; 4). Filme, kaip tikroje pasakoje, kalba gyvūnai ir medžiai, lapė sako, kad „chaosas valdo“, giria yra tarsi gyva – ir kas dar įdomu, tai yra autobiografiška – L. von Trieras yra leidęs į šamaniškus ritualus, kuriuose kalbėjusi lapė (Interviu su režisieriumi Larsu von Trieru 2009; 14–15 min.)⁶.

L. von Triero *Antikristas* yra tarsi kokių nors racionalių siūlymų parodija (įskaitant ir šiame straipsnyje aptartą siūlymą vaidinti pažeidžiamoms socialinėms grupėms). Filmas tarsi įspėja, kad bandymas pažaboti agresiją kryptingai pasitelkiant menines, mokslines ar terapines priemones gali nuvesti daug toliau

nei žmogus pajėgia įsivaizduoti. Atitinkamai buvimas „akis į akį“ su smurtu gali veikti visai ne kaip katarsis, padedantis išsivaduoti iš smurto, o kaip smurto katalizatorius, savotiškas „žaidimas su ugnimi“. Ir apskritai danų režisieriui nėra būdinga akcentuoti rezultatų: L. von Trieras yra ekstremaliai nuoširdus leisdamas sau būti ir visiškai neracionalus, ir politiškai nekorektiškas, nenuoseklus ir drąsus pri(si)pažindamas, kad jis kūrė aptariamą trilogiją nesiekdamas kažkokių ypatingų tikslų – tai jam buvo tiesiog priemonė, leidžianti būti maksimaliai atviram sau pačiam ir gydytis nuo jį kamuojančios depresijos.

Melancholijoje (2011) vaizduojamos dvi seserys – Justine ir Claire, – iš kurių viena ruošiasi tekėti, o kita organizuoja vestuves. Justine serga ir jai sunku tai nuslėpti nuo būsimo vyro. „Liūdesio ligos“ prasme hamletiškai motyvai filme randa tiesioginį (vizualų) atgarsį: kūrinio pradžioje vaizduojama Justine, plaukianti vandenyje, šis vaizdas itin primena tapytojo Johno Everetto Millais paveikslą „Ofelija“; ji dėl Šekspyro kūrinio yra vienas iš charakteringiausių depresijos kamuojamų personažų literatūroje ir apskritai mene (TheNerdwriter 2016).

Justine taip pat sunku valgyti, praustis, atlikti bet kokius kūno judesius. Ilgainiui frustracija ją taip užvaldo, kad ji tampa agresyvi net savo mylimam arkliui. Filmo pabaiga sutampa su pasaulio pabaiga – su Žemės planeta susiduria kita planeta – Melancholija, sušokdama makabrišką mirties šokį. Justine išlieka stoikiškai rami apokalipsės akivaizdoje, o Claire sunku su tuo

⁶ Verta pažymėti, kad aptartas O. Koršunovo žiurkės įvaizdis taip pat autobiografiškas – po vienos repeticijos aktorai buvo tokie pavargę, kad tamsoje vaikėsi žiurkę – ir būtent tuo metu režisieriui atėjo į galvą kuriamo spektaklio *Ten būti čia* sprendimas.

susitaikyti. Tokia yra viena iš filmo pamatinių įžvalgų – kad depresiški žmonės yra kur kas geriau pasirengę katastrofoms, tačiau čia pat kyla klausimas, ar išties tokia savybė yra reikalinga šiandienos pasaulyje.

Į tokį klausimą vaizdžiai reaguoja Claire, kuri lyg ir galėtų suvokti bei priimti viso ko baigtį, tačiau jos motiniška prigimtis negali susitaikyti su tuo, kad jos sūnus, Leo, taip pat žus. Sugrįžtant prie atsikartojančių koršunoviškų temų, vaikas, kaip tyrumo ir vilties simbolis, nėra ryškus *Hamlete*, *Dugne* ir *Žuvėdroje*, tačiau kitame spektaklyje, *Katedroje*, vaikelis kūrinio finale įgyja būtent tokią vilties ir tikėjimo reikšmę, kokią L. von Triero Claire turbūt jam ir norėtų priskirti – baltais marškinėliais aprengotu angelo, kuris pakelia akis į viršų, apsidairo ir lėtai perbraukia kabančias grandines tarsi kanklių stygas (Zelčiūtė 2014; 169–170).

Filme Claire dažnai vaizduojama tarsi velkanti savo sesers kūną, nes Justine depresija nuvedė ją iki katatoninės būklės. Vienoje scenoje Claire ir namų tvarkytoja stengiasi įkelti Justine į vonią, tačiau bergždžiai – Justine nepajėgia net pamerkti savo kojos į vandenį. Paskui jos vilioja Justine prie pietų stalo masindamos ją mėgstamu mėsos kepsniu, tačiau Justine tik surinka, kad maisto skonis atsiduoda pelenais. Čia norisi stabtelėti, nes ši scena keistai primena teologines temas, nagrinėtas anksčiau. Kas būtų, jeigu Justine įsivaizduotume kaip velnio personifikaciją, kuri viliojama mėsos kepsniu? Kaip minėta, velnias buvo apgautas suviliojant jį masalu – Kristaus krauju. Bet šįkart, L. von Triero filme, velnias yra gudresnis, jis taip lengvai į spąstus nepatenka ir pasaulis pražūva – žemė (tikėtina) paskęsta pelenuose po to, kai į ją

trenkiasi kita žvaigždė. Taip išeina, kad Justine, žvelgiant iš aptariamąsias teologines perspektyvas, visame filme tebuvo velnio įrankis, išpėjimas žmonijai, kad viskas greitai baigsis, neverta stengtis, o pats gyvenimas – blogis.

Nimfomanė (2013) yra paskutinė, trečioji, trilogijos „Depresija“ dalis. Filme vaizduojami du žmonės – pusamžis intelektualus skaistuolis viengungis Seligmanas ir jo meninis „antipodas“ – Joe, turėjusi begales seksualinių patirčių. Šie žmonės susitinka prie viengungio namų, kur moteris guli gatvėje – purvina, sumušta ir (kaip paaiškėja vėliau) dvokianti šlapimu. Tokia siužeto kūrimo technika paremta ironijos ir kontrasto principu: žmogus, kuris apie seksą žino tik iš knygų, diskutuoja apie tai ir apie kitas temas su kitu žmogumi, kuris kunkuliavo gyvenimu ir pasakoja šiam intelektualui savo istoriją tarsi pati rašytą knygą. Pasak Seligmaną vaidinančio aktoriaus Stellano Skarsgārdo, iš knygų pažinti gyvenimą yra labai sunku. Tam yra menas – ir tai yra L. von Triero filmų stiprybė – juose nėra prikišamai nurodoma, pamokoma ar išdėstoma, jo kūriniai yra atviri, keisti ir dviprasmiški (Interviu su aktoriumi Stellanu Skarsgārdu 2014; 1–2 min.).

Filmas baigiamas absurdiškai logišku būdu: Seligmanas bando su jau miegančia Joe lytiškai suartėti (aiškindamas sau, kad čia nieko tokio, nes ji tai yra dariusi su tūkstančiu vyrų), tačiau Joe, kuri, papasakojusi savo baisią istoriją, pajuto palengvėjimą (pagaliau suradusi „tikrą“ draugą, kuris ją išklause), tokios proziškos atomazgos visiškai nesitiki ir nušauna Seligmaną.

Pats kūrinys yra ilgas, ir su nagrinėjamosiomis temomis viena iš labiausiai susijusių yra „Veidrodžio“ dalis. Ši dalis prasideda nuo sudužusio

veidrodžio ir Joe, žvelgiančios į savo atvaizdą. Veidrodyje ji pamato ir savo sužalotas genitalijas, o kompiuterio ekrane – užsimezgušį 11 savaičių kūdikį, į kurį vengia žiūrėti reikalaujama aborto. Gydytojas atsisako daryti operaciją, Joe pirmą nepasikonsultavus su psichologe, bet ji nenori kalbėtis su psichologe ir nusprendžia daryti abortą namuose. Momentas, kai Joe pati rėkdama nužudo savo kūdikį, yra, ko gero, labiausiai sukrečiantis visame filme. Tai tarsi apvainikuoja Joe gyvenimą – kaip ji perkreiptu veidu vaitodavo iš malonumo, panašiai ji rėkė iš skausmo, vielos pakaba pašalindama buvusio malonumo vaisius. Viską pati atlikusi savo rankomis ir žinodama, kaip *iš tikrųjų* atliekamas abortas, ji tarsi nepatyrusį vaiką nuginkluoja Seligmaną, kuris pasakoja apie teisę į abortą kaip pernelyg daug gudrių knygų prisiskaitęs studentas. Apnuogintas žiaurumas, matomas šios operacijos metu, lyg aidas atsikartoja paskutinėje filmo scenoje, kur Joe nužudo *dar vieną* žmogų, t. y. patį Seligmaną.

Septintoji filmo dalis baigiama nimfomanės manifestu, kuriame Joe pasityčioja iš priklausomybių terapijos, didžiuodamasi pareiškia, jog negali būti lyginama su kitomis besigydančiomis moterimis ir su terapeute, kad ji myli save, savo lyties organus ir savo purviną baisų geismą. Akstiną manifestui vėlgi duoda veidrodis – jame Joe pamato save dar visai mažą, tą akimirką ji tarsi praregi, kad ji visą gyvenimą buvo nimfomanė, toks jos pašaukimas ir ji nuosekliai ėjo link to. Veidrodis (sudužęs ar sveikas, iškreiptas ar tiesus, atspindintis sąmonę ar pasąmonę – tai jau atskira, platesnių studijų reikalaujanti problema) tarsi padeda jai atsakyti į hamletiską klausimą „Kas tu esi?“ ir priimti save tokią, kokia ji yra.

Išvados ir rekomendacijos

Perfrazuojant J. Gilliganą, galima pasakyti, kad pjesėje *Hamletas* yra nemažai smurto, tačiau niekas neabejoja ten patiriamos kančios didumu, tad realybėje atkartoti atitinkamą smurtą veikiausiai neturėtų norėtis. Vadinasi, nebesmurtauti turėtų skatinti toks spektaklis ar filmas, kuriame smurtas suvaidinamas realioje, įtikinamoje, gyvybiškai svarbioje situacijoje. Kai *de facto* nebevaidinama. Antra vertus, istoriniu bei filosofiniu požiūriu, anot Y. Harari, žmonija, pasitelkdama savo vaizduotę, nuolat vaidina – tai, iš esmės, ir apibrėžia, ir atskiria žmones nuo (likusių) gyvūnų: tiesiog vienos fikcijos (arba vaidinimai) yra naudingesnės, išmoningesnės, įtikinamesnės, paveikesnės ar plačiau paplitusios už kitas.

Šia prasme teatras ir kinas tarsi praranda savo autonomiją. Tai nėra vienintelės fikcijos šiandienos pasaulyje – tik vienos iš daugelio (įskaitant teisę, nusikaltimus, mokslą, bankus ar politiką), išskirtinės nebent tuo, kad šios fikcijos nesideda esančios kažkuo kitu nei fikcija. Tad teatras ar kinas yra savotiškai nuoširdesnė, „archetipiška“ fikcija. Ši įžvalga padeda pasiūlyti racionalią idėją – sujungti vieną fikciją su kita, pavyzdžiui, sujungti teatrą su kriminologine edukacija, orientuojantis į konkrečius adresatus. Spektakliai, kuriuose vaizduojamas smurtas, galėtų būti vaidinami tikslinei, į destrukciją linkusiai auditorijai: nuteistiesiems įvairiomis baudžiamojo poveikio priemonėmis ar bausmėmis, įskaitant ir laisvės atėmimo bausmę, psichiatriniais ligoniams, nakvynės namų ar vargingų socialinių būstų gyventojams, slaugos ligoninių pacientams, maištingiems paaugliams, socializacijos centrų auklėtiniams, kovinių sporto šakų sportininkams ir pan. Lietuvos Respubli-

kos baudžiamojo kodekso prasme tikslinė grupė apibūdintina dar konkrečiau – tai *inter alia* asmenys, kuriems skirta baudžiamojo poveikio priemonė, įtvirtinta 67 str. 2 d. 9 p. – dalyvavimas smurtinį elgesį keičiančiose programose.

Po spektaklio publika kartu su aktoriais ir režisieriumi (-e) galėtų diskutuoti apie personažus, jų atliekamus veiksmus ir patį kūrinį. Tada žiūrovas nebūtų tik pasyvus stebėtojas ir „informacijos asimetrijos“ subjektas. Atitinkamai taip turėtų būti įmanoma išvengti to, kas galbūt įvyko su *Dogviliu* ir A. Breiviku ar su kitais agresiją neva propaguojančiais filmais: vykstant išsamiai kritinei diskusijai, vargu ar kūrinys būtų interpretuojamas vienpusiškai, t. y. kaip patogu į smurtą linkusiam asmeniui.

Kartu būtina pažymėti, kad pasiūlyta idėja, kad ir kaip natūraliai ji skambėtų, turėtų būti įgyvendinama labai atsargiai: vaidinimas tikslinei publikai aktoriams būtų pavojingesnis nei

vaidinimas įprastiems žiūrovams. Atitinkamai atsirastų tam tikrų teisinių klausimų, jei kartais vaidinamas smurtas peraugtų į realią agresiją. L. von Trieras tokį pavojų, be kita ko, vaizdžiai atskleidė pirmajame savo pilno metražo filme *Nusikaltimo elementas* (1984): kai pernelyg susitapatinama su smurtautoju ir įsiskverbiamą į jo protą, gali atsitikti taip, kad pradėdama tiesiogine, o ne vien perkeltine prasme eiti jo pėdsakais ir dirbti jo metodais. Tad kokią perkeltinę kainą sumokėtų menininkai už tai, kad vaidinamas smurtas ir jo sukeltas skausmas taptų *gyvybiškai svarbus ir tikras?*

Antra vertus, menine prasme reikėtų kalbėti ne apie tiesioginę ar perkeltinę kainą, o perforomuoluoti klausimą panašiai kaip galbūt klausytų režisierius A. Tarkovskis (iš kurio L. von Trieras sėmėsi įkvėpimo ir ne kartą tai deklaravo): kokią amžiną viltį ir pasitikėjimą teikia menas, kad ir kokia auka už tokį meną būtų atnašaujama.

LITERATŪRA

Alsaif, Omar Abdulaziz. 2012. „The Significance of Religion in *Hamlet*“, *Journal of English and Literature* 3 (6): 132–135.

Arendt, Hannah. 2015. *Eichmanas Jeruzalėje. Ataskaita apie blogio banalumą*. Vilnius: Aidai.

Bauman, Zygmund; Donskis, Leonidas. 2017. *Takasis blogis*. Vilnius: Versus aureus.

Boal, Augusto. 2001. *Games for Actors and Non-actors*. London: Routledge.

Boal, Augusto. 2014. *Engiamųjų teatras*. Vilnius: Astėja.

Braškytė, Alma (sud.). 2009. *OKT: būti čia*. Vilnius: O. Koršunovo teatras.

Buber, Martin. 1952–1953. *Good and Evil*. New York: Charles Scribner's Sons.

Charms, Daniil. *Nutikimai*. Prieiga internetu: <http://www.tekstai.lt/buvo/versti/charmsas/nutikimai.html> (žiūrėta 2018 01 18).

delfi.lt. 2013. „O. Koršunovo/Vilniaus miesto teatre – penkiolika veiklos metų vainikuosianti *Žuvėdra*“. Prieiga internetu: <http://www.delfi.lt/veidai/kultura/o-korsunovovilniaus-miesto-teatre-penkiolika-veiklos-metu-vainikuosianti-zuvedra.d?id=62299011> (žiūrėta 2017 09 19).

Demaria, Cristina. 2004. „The Performative Body of Marina Abramović. Rerelating (in) Time and Space“, *European Journal of Women's Studies* 11 (3): 295–307.

Dinić, Vesna. 2015. „Provocation by Space: Shocking Images of Forest in Lars von Trier's *Antichrist*“, *EKPHRASIS. Provocation as Art* 2: 39–47.

Europos žmogaus teisių ir pagrindinių laisvių apsaugos konvencija. *Valstybės žinios*, 1995, Nr. 40-987.

Fine, Gary Alan; Manning, Philip. 2003. „Erving Goffman“ in Ritzer George (ed.) *The*

Blackwell Companion to Major Contemporary Social Theorists. Blackwell Reference Online. Prieiga internetu: http://www.blackwellreference.com/public/tocnode?id=g9781405105958_chunk_g97814051059585 (žiūrėta 2018 05 11).

Frommas, Erichas. 2008a [1973]. *Žmogaus deskrutyvumo anatomija. I tomas*. Vilnius: Vaga.

Frommas, Erichas. 2008b [1973]. *Žmogaus deskrutyvumo anatomija. II tomas*. Vilnius: Vaga.

Gilligan, James. 2002. *Smurto prevencija*. Vilnius: Eugrimas.

Goffman, Erving. 2000. *Savęs pateikimas kasdieniame gyvenime*. Vilnius: Vaga.

Gorkis, Maksimas. 1988. *Dugne. Apsakymai, dramos*. Vilnius: Vaga.

Harari, Yuval. *Sapiens. Glausta žmonijos istorija*. 2016. Vilnius: Kitos knygos.

Haslam, Nick; Loughnan, Steve; Perry, Gina. 2014. „Meta-Milgram: An Empirical Synthesis of the Obedience Experiments“, *PLoS One* 9 (4): 1–9.

Holivudo reporteris. 2011. „Norway Killer Names “Dogville” His Favorite Film, Director Lars von Trier Responds“. Prieiga internetu: <https://www.yahoo.com/entertainment/norway-killer-names-dogville-favorite-film-director-lars-061502049.html> (žiūrėta 2018 05 24).

Interviu su mokslininke Laura Bates apie Šekspyro tekstų studijavimą griežtojo režimo Indianos valstijos kalėjime. 2013. Prieiga internetu: <http://www.npr.org/2013/04/22/178411754/teaching-shakespeare-in-a-maximum-security-prison> (žiūrėta 2018 01 18).

Koutsourakis, Angelos. 2011. „A Film Should be Like a Stone in Your Shoe: A Brechtian Reading of Lars von Trier“. Daktaro disertacija, University of Sussex. Prieiga internetu: <http://sro.sussex.ac.uk/7458/> (žiūrėta 2018 01 17).

Lietuvos Respublikos baudžiamasis kodeksas, *Valstybės žinios* 2000, Nr. 89-2741.

Maccina, Antanas. 1974. *Didysis inkvizitorius*. Čikaga: Ateitininkų sendraugių skyrius.

Marsh, Cynthia. 2000. „Truth, Lies and Storytelling in *The Lower Depths*“, *Canadian Slavonic*

Papers / Revue Canadienne des Slavistes 42 (4): 507–520.

Meyer, Marvin. 2008. „Introduction“ in Rodolphe Kasser, Marvin Meyer, Gregor Wurst and Francois Gaudard (eds.) *The Gospel of Judas. Second edition*. Washington, DC: National Geographic Society.

Milgram, Stanley. 1963. „Behavioral Study of Obedience“, *Journal of Abnormal and Social Psychology* 67 (4): 371–378.

Morusiewicz, Rafał. 2015. „All the Jocks, Queens and Foxes: On the Fringes of the Male Hetero-Heterotopia in Von Trier’s “Depression Trilogy”“, *EKPHRASIS. Provocation as art* 2: 57–71.

Platonas. *Valstybė*. 2000. Vilnius: Pradai.

Scott-Macnab, David. 2015. „Augustine’s Trope of the Crucifixion As a Trap for the Devil and Its Survival in the English Middle Ages“, *VIATOR. Medieval and Renaissance Studies* 46 (3): 1–20.

Strongin, Carol. 1981–1982. „Irony and Theatricality in Chekhov’s *The Sea Gull*“, *Comparative Drama* 15 (4): 366–380.

Susitikimas su O. Koršunovu Lietuvos nacionaliniame dramos teatre. 2015. Prieiga internetu: http://www.teatras.lt/lt/spektakliai/susitikimas_su_o_korsunovu_kurybiniu_vakaru_ciklas_lndt_-_75/ (žiūrėta 2018 06 19).

Šekspyras, Viljamas. *Hamletas*. Iš anglų kalbos vertė A. Churginas. Prieiga internetu: www.dramustalcius.lt/download/hamletas (žiūrėta 2017 09 19).

Zaksaitė, Salomėja. 2015. „Beketiškos baigmės ir šachmatai“. Prieiga internetu: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2015-07-20-beketiskos-baigmes-ir-sachmatai/133215> (žiūrėta 2018 06 19).

Zaksaitė, Salomėja. 2017. „Žmoniškumo paieškos žmogžudiuose. Teatras kaip medija atskleidžiant kaltę, bausmę ir atsakomybę“, *Naujasis Židinys-Aidai* 6. Prieiga internetu: <http://slaptas.nzidinys.lt/a/2017/10/23/salomeja-zaksaitė-zmoniškumo-paieskos-zmogzudiuose-teatras-kaip-medija-atskleidžiant-apgauale-kaltę-ir-atsakomybę-nza-nr-6/> (žiūrėta 2018 06 19).

Zelčiūtė, Dovilė. 2014. *Kelionė su Oskaru Koršunovu*. Vilnius: Alma littera.

VAIZDO ĮRAŠAI

Antikristo spaudos konferencija. 2009a (1 dalis). Prieiga internetu: <https://www.youtube.com/watch?v=VcbOQLpHXcw>; 4 min. (žiūrėta 2018 01 17).

Antikristo spaudos konferencija. 2009b (2 dalis). Prieiga internetu: <https://www.youtube.com/watch?v=qXdoko5oPqc>; 1–2.30 min. (žiūrėta 2018 01 17).

Bergmano festivalio vaizdo įrašas. 2012. O. Koršunovas kalba apie spektaklį *Dugne*. Prieiga internetu: <https://www.youtube.com/watch?v=PUuY36eLhKY> (žiūrėta 2018 01 18).

Harari, Yuval. 2017. „Nationalism vs. globalism: the new political divide“. Prieiga internetu: <https://www.youtube.com/watch?v=szt7f5NmE9E> (žiūrėta 2017 09 28).

Interviu su aktores Stacy Martin. 2014. Prieiga internetu: <https://www.youtube.com/watch?v=ZyTGjR5WAjw>; 8–9 min. (žiūrėta 2018 01 17).

Interviu su aktoriumi Stellanu Skarsgård. 2014. Prieiga internetu: https://www.youtube.com/watch?v=3-lK_cajQAc (žiūrėta 2017 09 19).

[com/watch?v=UIa-V0yDuGo](https://www.youtube.com/watch?v=UIa-V0yDuGo); 1–2 min. (žiūrėta 2018 01 17).

Interviu su režisieriumi Larsu von Trieru. 2009. Prieiga internetu: <https://www.theguardian.com/film/audio/2009/jul/22/lars-von-trier-antichrist>; 14–15 min. (žiūrėta 2018 01 17).

Šekspyras, V. Hamletas. 2013. Režisierius Oskaras Koršunovas. Spektaklio vaizdo įrašas, 2 dalis. Prieiga internetu: <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/54526/v-sekspyras-william-shakespeare-hamletas> (žiūrėta 2017 09 19).

TheNerdwriter. 2016. *Melancholia: Depression on Film*. Prieiga internetu: <https://www.youtube.com/watch?v=FPkANZ9HGWE> (žiūrėta 2018 05 24).

Z. Baumano ir L. Donskio knygos „Takasis blogis“ pristatymas 2017 m. Vilniaus knygų mugėje, apie H. Arendt kalba G. Mažeikis. Prieiga internetu: https://www.youtube.com/watch?v=3-lK_cajQAc (žiūrėta 2017 09 19).

ABSTRACT

UNMASKING AGGRESSION IN THE WORKS OF OSKARAS KORŠUNOVAS AND LARS VON TRIER

This article explores issues related to how social roles, when imposed, become oppressive to an individual, and how consciously chosen roles become “more true” than the reality itself and advance the investigation of human nature. The text consists of three parts. In the first part, we discuss dramaturgical theory as well as the psychosocial and artistic experiments about the social power of enacted social roles. The second part is an analysis of a trilogy directed by Lithuanian theatre director Oskaras Koršunovas – *Hamlet*, *The Lower Depths* and *The Seagull*. It is followed by an examination of the trilogy of Danish cinema director Lars von Trier – *Antichrist*, *Melancholia* and *Nymphomaniac*. Both trilogies embrace certain common dichotomies: truth vs. lie; individual responsibility vs. collective conformism; freedom vs. oppression; life vs. death; openness vs. hypocrisy; reality vs. fiction; deep play vs. superficial theatricality. The analyzed works of art, combined with the psychosocial experiments, reveal that realistic play (experimentation) can help to grasp shocking data about human behavior that would be extremely difficult to obtain without dramaturgical acting.

Sveikatos ir sporto centras
Mykolo Romerio universitetas
Ateities g. 20

LT-08303 Vilnius

El. paštas: salomeja.zaksaitė@gmail.com