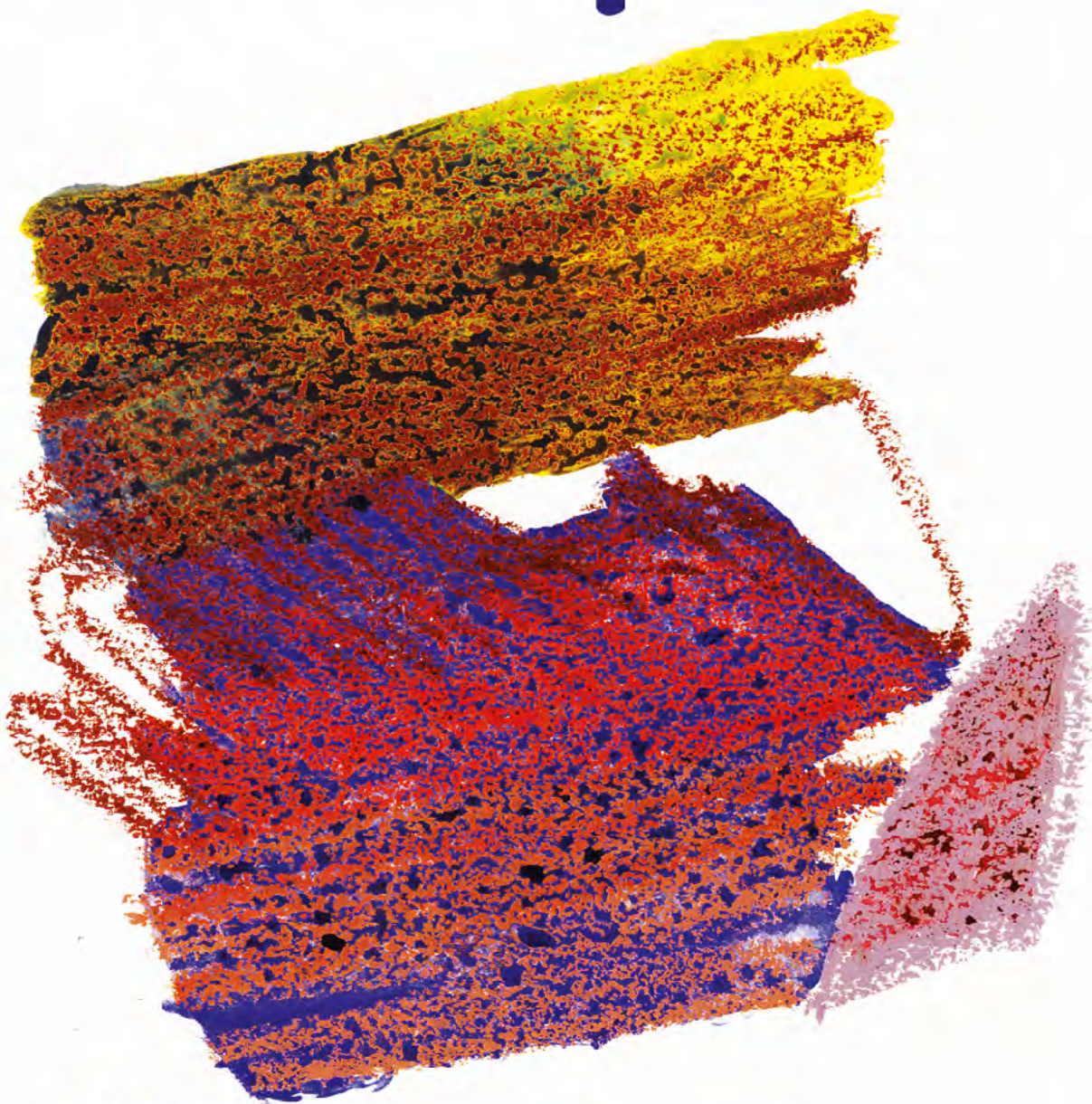


Aisopika



Aesopica

sud./ed. Rūta Junevičiūtė

Aisopika

Ezopinės kalbos ir sąryšių studija /
On Aesopian Language and Interrelations

Aesopica

Pasirausvino švelniai dangus.
Pasimelsvino žemė vos vos.
Tiktai aš koks buvau, toks likau: cementinis
Ir pilkosios (nemeilės) spalvos.

Alfonsas Andriuškevičius

The sky's turned a little more pink.
A little more blue is the earth.
Only me, as I was, I am still:
Cement-like
And gray (of the shade of non-love)

Alfonsas Andriuškevičius

gludinu savo geltoną
antrajai saulėgrižai -
paversiu ją žalia

I revise my yellow
for the second solstice
to turn it into green

Rūta Junevičiūtė

Rūta Junevičiūtė



Turiny

- 2 Alfonsas Andriuškevičius
Pasirausvino švelniai dangus
- 4 Rūta Junevičiūtė
gludinu savo geltoną
- 12 Edgaras Gerasimovičius
*„Aisopika“ ir empatiško nesusikalbėjimo
technikos*
- 24 Anastasia Sosunova
Aisopikai
- 34 Grėtė Šmitaitė
*Reikmė verkti. Ištraukos iš choreografinio
tyrimo*
- 44 Rūta Junevičiūtė
Parodos „Aisopika“ sienos tekstas
- 48 *Masažuojame istoriją: apie ezopinę kalbą*
Diskusijos dalyviai: Goda Dapšytė, Paulius
Jevsejevas, Rūta Junevičiūtė, Valdemaras
Klumbys, Loreta Mačianskaitė, Martynas
Mankus, Julija Reklaitė, Dalia Satkauskytė,
Dainius Vanagas
- 94 Goshka Macuga
Miškas žiūri į mane žmogaus akimis
- 108 Tomas Venclova
Žaidimas su cenzoriumi
- 122 Ana Vujanović
*Atvirai kalbančiųjų rusiška ruletė. Apie
žodžio laisvę, Ezopo kalbą ir perdėtą
susitapatinimą Jugoslavijoje*
- 134 Biografijos

Contents

- 3 Alfonsas Andriuškevičius
The sky's turned a little more pink
- 5 Rūta Junevičiūtė
I revise my yellow
- 13 Edgaras Gerasimovičius
*“Aesopica” and Techniques of Emphatic
Miscommunication*
- 25 Anastasija Sosunova
For Aesopica
- 35 Grėtė Šmitaitė
*Need to Cry. Documentation of choreographic
research*
- 45 Rūta Junevičiūtė
Exhibition “Aesopica” wall text
- 49 *Massaging History: on Aesopian Language*
Participants of the discussion:
Goda Dapšytė, Paulius Jevsejevas,
Rūta Junevičiūtė, Valdemaras Klumbys,
Loreta Mačianskaitė, Martynas Mankus,
Julija Reklaitė, Dalia Satkauskytė,
Dainius Vanagas
- 95 Goshka Macuga
The Forest is Looking at Me With Human Eyes
- 109 Tomas Venclova
The Game of the Soviet Censor
- 123 Ana Vujanović
*Parrhesiasts' Russian Roulette. Some Notes
on Free Speech, Aesopian Language, and
Over-Identification in Socialist Yugoslavia*
- 135 Biographies



„Aisopika“ ir empatiško nesusikalbėjimo technikos

Akivaizdu, kad Rūtos Junevičiūtės parodos „Aisopika“ pavadinimas tiesiogiai nurodo į legendinį senovės graikų pasakėtininką Ezopą (gr. *Aisōpos*). Tiksliau – jo išpuoselėtą perkeltinės prasmės ir didaktinio pasakojimo stilių, palikusį gilų įspaudą Vakarų kultūroje. Terminas „Ezopo kalba“ taip pat nusako Sovietų Sąjungos šalių menininkų plačiai naudotą cenzūros apėjimo techniką – semantiniame klasterio grįžtame draudžiamo turinio perteikimą legalia forma. Tačiau mažiau akivaizdu, kuo Ezopo kalba gali būti aktuali šiandien, kai žodžio ar saviraiškos laisvė Lietuvoje ir daugelyje pokomunistinių Europos šalių yra teisiškai įtvirtinta vertybė, kuria, regis, daugiau ar mažiau sėkmingai kiekvienas mūsų naudojames? Ir kuo Ezopo kalba gali būti svarbi šiuolaikinio meno kontekste, kuris yra prisotintas ar netgi persotintas visų įmanomų perkeltinės prasmės formų?

Parodos „Aisopika“ architektūra buvo pristatyta kaip erdvinis Ezopo kalbos modelis, tačiau, mano galva, paroda sunku įsivaizduoti kaip autorinį šifrą, po kurio atskirais elementais glūdi tikslingai paslėptas, kad ir mįslingas ar komplikotas, turinio sluoksnis. Mažiau apie parodą siūlosi kone priešingas jos supratimas. Parodoje Ezopo kalba, visų pirma, kaip konkretaus laiko kultūrinis reiškinys ir, antra, savo logiką turinti alegorijos forma, kompleksiskai įkūnija kartų skirtį su visomis jos bendravimo nesėkmėmis ir tapatybės komplikacijomis; tačiau tai specifinė kartų skirtis, paženklinta ne vien gyvenimo patirties skirtumo bei imlumo naujovėms, bet ir šią skirtį įgilinusios radikalios politinės santvarkos kaitos. 1991 m. Žlugus Sovietų Sąjungai, daugelyje jos respublikų ir Rytų bloko šalių demokratijos institucionalizavimas bei perėjimas iš planinės ekonomikos į liberalią rinką neišvengiamai nuvilnijo pokyčiais visose privataus ir viešo gyvenimo srityse. Lietuvoje dešimto dešimtmečio vaikų vaizduotė brenimo erzina anksčiau nematytų daiktų ir kone neįtikėtinų galimybių gausos, o jų tėvams prisiderinimas prie naujos simbolinės tvarkos neretai reiškė nerimąstingą savo galimybių, gebėjimų ir bendro gyvenimo naratyvo permąstymą.

Ezopo kalbos, kaip perkeltinės prasmės stilistikos, sėkmė priklauso nuo komunikacinės situacijos, t. y. kalbos akto aplinkybių, detalių bei autoriaus ir suvokėjo interpretacijos įgūdžių. Kuo universaliau apibrėžtas simbolinės tvarkos kontekstas, kuriame komunikacinė situacija plėtojasi, tuo daugiau šansu, kad paslėpta žinia pasieks tinkamą adresatą tinkamu būdu. Šiais laikais, kai Ezopo kalba Lietuvoje neteko savo didžiojo priešo, o su juo ir simbolinio konteksto, kurio atspindyje buvo puoselėjama, ji taip pat neteko savo politinės kritikos galios. Šiandien Ezopo kalba gyvuja politiškai neutralia forma, kaip, pavyzdžiui, sunkiai atsikratomi pompastiško stilizavimo įpročiai, kuriuos taip puikiai reprodukuoja populiariosios politinės satyros TV laidos ir pigių žurnalų tiražai.

“Aesopica” and Techniques of Empathic Miscommunication

The title of Rūta Junevičiūtė's exhibition *Aesopica* clearly refers to the legendary ancient Greek fabulist and storyteller Aesop (Greek: *Aisōpos*). Specifically, to his cultivated style of figurative meaning and didactic storytelling, which has left a deep imprint on Western culture. Aesopian language also describes the technique of circumventing censorship widely used by artists in the Soviet Union – the transmission of forbidden content in a legal form based on semantic deceit. However, it is less obvious how Aesopian language can be relevant today when freedom of speech and expression in Lithuania and many post-Soviet countries are legally enshrined values that we all seem to be enjoying more or less successfully. And how can Aesopian language be relevant in the context of contemporary art, which is saturated or even oversaturated with all possible forms of figurative meaning?

The architecture of the *Aesopica* exhibition was presented as a spatial model of Aesopian language, but, in my opinion, it is difficult to imagine the exhibition as an authorial cipher, underneath the individual elements of which there is a layer of content, however enigmatic or complicated, that is purposefully hidden. Thinking about the exhibition brings about an almost opposite understanding of it. In the exhibition, Aesopian language, first as a cultural phenomenon of a specific time and second as a form of allegory with its own logic, embodies in a complex way the generational divide, with all its communication failures and identity struggles. This is a specific generational divide, marked not only by a difference in life experience and receptiveness to innovation but also by a radical change of political systems that have deepened this divide. With the collapse of the Soviet Union in 1991, the institutionalization of democracy in many of its former republics and countries of the Eastern bloc, and the transition from a planned economy to a liberal market inevitably led to changes in all spheres of private and public life. In 1990s Lithuania, children's imagination was developing alongside an enticing and perceived abundance of previously unseen objects and almost unbelievable possibilities. For their parents, however, adjusting to the new symbolic order often meant worriedly rethinking their own possibilities, capabilities and the narratives of their common lives.

The efficiency of Aesopian language as a means of figurative expression depends on the communicative situation, i.e. the circumstances and details of the speech act and the interpretive skills of the author and the perceiver. The more universally defined the context of the symbolic order in which the communicative situation unfolds, the better the chances that the hidden message will reach the right recipient in the right way. Nowadays, as Aesopian language in Lithuania has lost its great enemy, and with it the symbolic context in which it was nurtured, it has also lost its power of political criticism. Today, Aesopian language lives

Nors ir nustojusi politinės galios Ezopo kalba yra politiška, tik kitokiu būdu nei cenzūros sąlygomis. Nepriklausomai nuo komunikacinės situacijos specifikos, Ezopo kalba visuomet veikia kaip suokaltis tarp autoriaus ir suvokėjo. Šis suokaltis išduoda esminį paslapčių politikos principą - paslaptis egzistuoja, kol ja dalinamasi. Todėl cenzūros sąlygomis Ezopo kalba veikė ir kaip tam tikra socialinio bei politinio skirstymo į „savus“ ir „svetimus“ technika - slaptą prasmę išskaityti galėjo tik tie, kurie buvo pajėgūs ją išskaityti. Šiandien Ezopo kalba tapo daug labiau individualizuota ir socialiai hermetiška, todėl kaip sociokultūrinis reiškinys ji tampa vis sunkiau suprantama: sovietmečio tekstai šiandien darosi vis įtartinesni ir neaiškūs, o atskirų grupių „semantiškai uždari“ pokalbiai pašaliečiui tikriausiai yra paprasčiausia beprasmybė. Nepaisant Ezopo kalbos visuomeniškumo plotmės nykimo, pats terminas savyje saugo socialiai ir politiškai angažuotos kalbos reikšmės fragmentus (ar pretenziją į ją?). O šie fragmentai kartu su kitomis, daug konkretesnį materialų pavidalą turinčiomis ženklų sistemomis - miestų infrastruktūra su pastatais, keliais, viešojo transporto priemonėmis ir t. t. - buvo paveldėti jaunosios kartos. Taigi, mano akimis, parodoje Ezopo kalba svarbi ne tiek kaip konkreti perkeltinės prasmės technika ar bandymas įvertinti jos reikšmę šiandienai, o veikiau kaip radikali simbolinių tvarkų kaitos metafora, kuri savyje talpina konkrečių kartų nesusikalbėjimo ir netapatumo sukurtas traumas, - paskiri objektai parodoje gali būti suvokti kaip terapinių technikų įkūnijimai, kuriais bandoma retrospektyviai apdirbti veiksnius, aktyviai formavusius mūsų individualius bruožus kartos portrete.

„Aisopikoje“ žvilgsnį iš karto pagauna architekto Justino Dūdėno kartu su Junevičiūte suprojektuota lakoniškų geometrinių formų, laisvai stovinti plieno vamzdžių struktūra. Daugiau nei trijų metrų aukščio ir kone keturiasdešimties metrų ilgio konstrukcija lyg griežta pieštuko linija nužymi nominalias parodos ribas pilko Nacionalinės dailės galerijos interjero fone. Plieno struktūra yra nuoroda į parodos autorės vaikystės žaidimų aikštelės ir šios struktūros mastelio kuriamas potyris prašosi būti suprantamas kaip vaiko žvilgsnio perspektyva. Iš tiesų, ši plieno abstrakcija primena daugybę kartų riebiais, ryškiais dažais perdažytas geometrinių formų karstynes, stovėjusias daugelyje sovietinių blokinių namų kiemų. Šių žaidimų aikštelių industrinė estetika, formų ir spalvų taupumas įkvėpti ar tam tikrais atvejais tiesiog nusižiūrėti nuo garsiojo olandų architekto Aldo van Eycko kūrinį bei adaptuoti pagal vietinės masinės gamybos standartus, tačiau, kaip būdinga sovietų iš Vakarų architektūros perimtomis formoms, geriausių ketinimų potencialą sukausto ideologiniai rėmai.

Aldo van Eyckas 1947-1978 m. Amsterdamo skersgatviuose, automobilių sankryžose, parkuose bei subombarduotų ar grieanamų namų sklypuose suprojektavo 734-ias unikalias vaikų žaidimų aikštelės, kurių inventorius buvo kuriamas remiantis *De Stijl* kompozicijos logika - išskirtinai iš pirminių formų bei spalvų, ir reprezentavo ne konkrečius tikrovės objektus, o veikiau savo paprastumu priminė gatvės žibintus, kelio blokus ir kitus funkcinis elementus. Architektas taupų žaidimo inventoriaus formų ir funkcijų abstraktumą suvokė kaip dosnų vaikų vaizduotei - vaikams žaidimo tvarka, ribos ir galimybės nebuvo primetamos iš išorės, jie visa tai turėjo išrasti patys. Žaidimų aikštelių unikalumas rodė ne tik autoriaus kūrybinę išmonę, bet ir tai, kad visas miestas yra savotiška nuolat plečiama žaidimų aikštelė. Kitaip sakant, van Eycko žaidimų aikštelių vieta miesto urbanistiniame audinyje nedviprasmiškai išreiškė architekto požiūrį, kad pokario Amsterdamą turi statyti laisva naujoji karta.

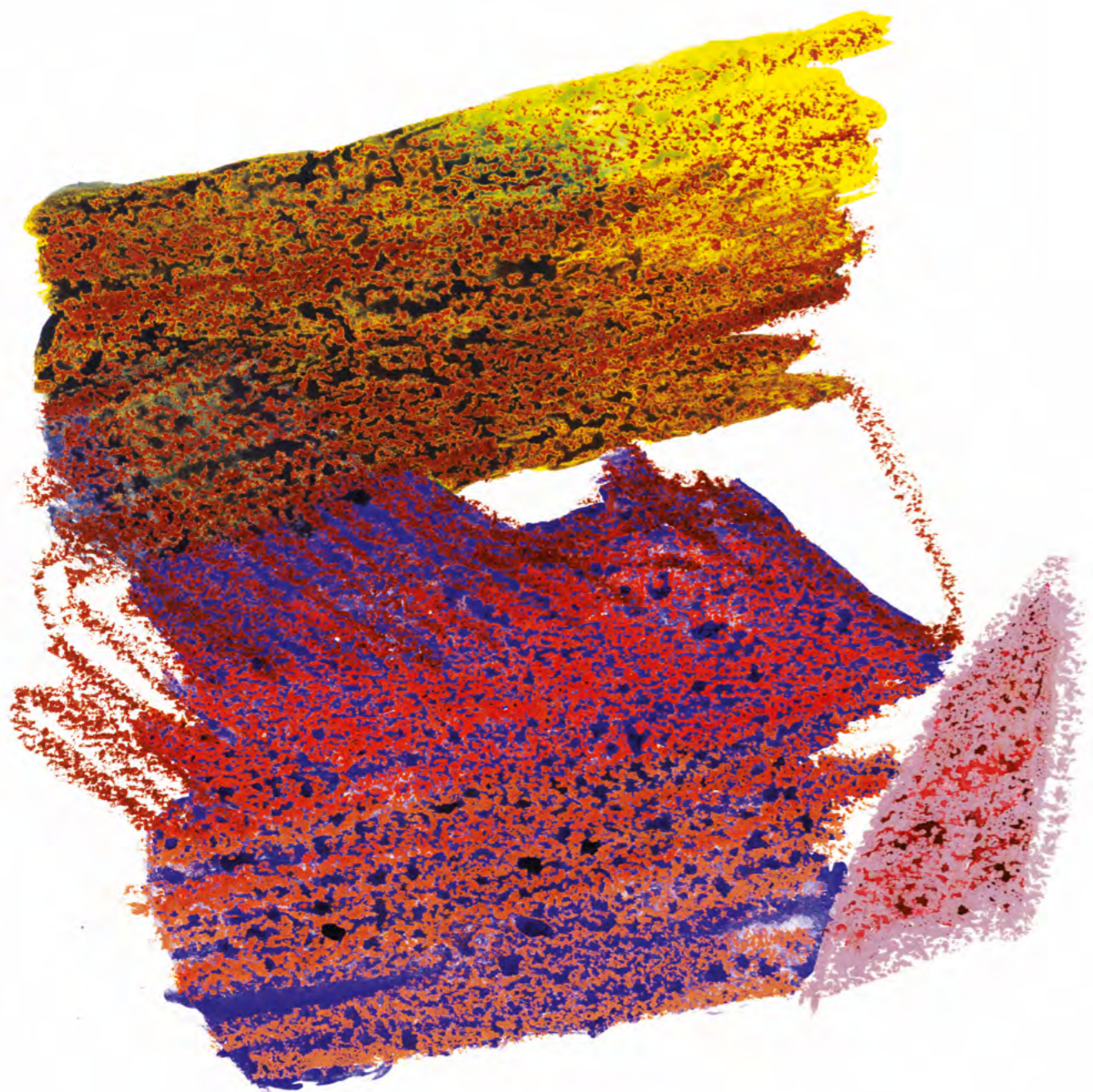
Galvojant apie tai, kokią formą sovietų vaikystės architektūroje įgavo van Eycko įtaka, akivaizdu, kad ji stokoja būtent liberalaus architekto požiūrio į ateitį. Nors toli gražu ne visos sovietų kurtos žaidimų aikštelės buvo vienodos, išskirtiniai pavyzdžiai buvo retos išimtyš

on in a politically neutral form, such as the hard-to-shed habits of pompous stylization so well reproduced in popular political satire on TV and in cheap magazines.

Although it has lost its political power, Aesopian language is still political, just differently to when it was under censorship. Regardless of the specifics of the communicative situation, Aesopian language always functions as a collusion between the author and the perceiver. This collusion betrays a fundamental principle of the politics of secrets: a secret exists as long as it is shared. Therefore, under censorship, Aesopian language also functioned as a technique of socio-political division to separate the "insiders" and "outsiders": the secret meaning could only be understood *by those capable of understanding it*. Today, it is very difficult to comprehend Aesopian language as a socio-cultural phenomenon as it has become much more individualized and socially hermetic: texts from the Soviet era are now increasingly suspicious and obscure, and the "semantically closed" conversations in individual groups are probably meaningless to an outsider. Despite the decline of the social dimension of Aesopian language, the term itself retains meaning in the fragments of (or maybe a claim to?) this socially and politically engaged language. And these fragments, along with other sign systems that have much clearer material forms - urban infrastructure with buildings, roads, public transport, etc. - were inherited by the younger generation. Thus, in my view, Aesopian language is important in this exhibition not so much as a specific technique of figurative meaning or an attempt to assess its significance today but rather as a metaphor for a radical change in symbolic orders, one which encapsulates the trauma created by the miscommunication and by a failure to identify between specific generations. Individual objects in this exhibition can be seen as embodiments of therapeutic techniques that attempt to retrospectively process the factors that have been actively shaping our individual features in a portrait of a generation.

In *Aesopica*, the eye is immediately drawn to the free-standing steel tube structure of laconic geometric shapes, conceived by Junevičiūtė and designed in collaboration with architect Justinas Dūdėnas. Over three meters tall and almost forty meters long, the structure, like a sharp pencil line, marks the nominal boundaries of the exhibition against the gray background of the National Gallery of Art. The steel structure is a reference to the playgrounds of the artist's childhood, and the experience created by the scale of this structure asks to be understood through a child's perspective. Indeed, this steel abstraction is reminiscent of the geometric climbing frames, painted over many times with thick, bright paint, which stood in most courtyards of Soviet apartment blocks. The industrial aesthetics of these playgrounds and an economy of form and color are inspired by, or in some cases simply copied from, the work of famous Dutch architect Aldo van Eyck, and have been adapted to the local mass production standards. However, as is typical of Soviet forms adopted from Western architecture, the potential of the best intentions is shackled by an ideological framework.

Between 1947 and 1978, Aldo van Eyck developed 734 unique children's playgrounds in the streets, crossroads, parks, bombed areas and derelict sites of Amsterdam. The inventory of their elements was created according to the compositional logic of *De Stijl* - a movement exclusively based around primary shapes and colors - and did not represent particular objects from reality but was instead, in its simplicity, reminiscent of street lights, roadblocks and other functional elements. The architect saw the modest abstraction of forms and functions of the playground inventory as generous to the children's imagination - the order, limits and possibilities of play were not imposed on children from the outside: they had to invent it all by themselves. The uniqueness of the playgrounds not only showed the creative ingenuity of



Lietuvoje nuo septinto dešimtmečio miegamųjų rajonų kvartaluose monotoniškai diegto karstynių, čiuožyklių, sūpynių ir smėliadėžių ansamblio taisyklės, anglakalbėje literatūroje dar vadinamo „trijų S“ standartu (*sandbox, swing, slide*), kurio taip vengė olandų architektas. Neabejotina, kad vaikų žaidimų aikštelės atlieka ir socialinės inžinerijos funkcija, t. y. suteikia materialias socialinio liminalumo proceso gaires, o kartais gali būti ir tiesmukas ideologinės indoktrinacijos bei esamos simbolinės tvarkos reprodukcijos įrankis. Plieno konstrukcija „Aisopikoje“ yra kažkur per vidurį tarp šių dviejų požiūrių į vaikystės architektūrą, netiesiogiai rodanti, kokiais skirtingais tikslais abstrakcija gali būti įdarbinta, jei ji pateikiama „naiviai“ vaizduotei.

„Aisopikoje“ be Rūtos Junevičiūtės dalyvauja kiti autoriai, projekte kuriantys daugiabalsės personalinės parodos įspūdį. Daugiabalsiškumas visuomet yra labiau dialogiškas nei dialektiškas, t. y. nukreiptas ne į skirtingų požiūrių sintezę, bet į aktyvų jų koegzistavimą išsaugant individualumą ir prieštaravimus. Taip ir parodoje skirtingų tekstų autorių balsai kartais atliepia vienas kito pasakojimo toną, motyvus ir temas, kartais plėtojasi pačių autorių kūrybinėms praktikoms būdingomis kryptimis. Dialogiškas bendravimas yra grįstas ne tiek įsiklausymu ir reakcija į pašnekovo žodžių turinį, kiek atsižvelgimu į neverbalinius pokalbio elementus – balso toną, veido mimikas, pauzes ir klaidas. Kitaip sakant, dialogiškas pokalbis nesikliauja nerišliai artikuliuota pašnekovo mintimi ir siekia palaikyti bendravimą, atliepiant sakymo intenciją. Viena vertus, daugiabalsiškumas komplikuoja parodą maskuodamas jos komunikacinės situacijos neapibrėžtumą; antra vertus, balsų daugyje gimstanti reikšminių tapatumų ir skirtumų dinamika kuria dialogišką terpę, kuri kviečia į parodos komunikacinę situaciją pasižiūrėti daug empatiškiau, t. y. įsižiūrėti į detales, liekančias už aiškiai artikuliuotų sakinių ir akivaizdumų. Toks požiūris į parodą iš esmės būtų paprasčiausia banalybė, jei dialogiškas ir neverbalinio bendravimo įgūdžių lavinimas joje nebūtų pristatytas kaip savotiška terapinė technika, galinti padėti žmonėms išspręsti psichologinį nesuderinamumą ir suprasti neaiškias gluminančių būsenų priežastis.

Terapinis aspektas tiesiogiai atsiskleidžia choreografės Grėtės Šmitaitės tekste „Reikmė verkti“, kuris parodoje buvo eksponuojamas kaip A2 dydžio afiša, statmenai pritaisyta ant baltos galerijos koridoriaus sienos. Tekstą sudaro ištraukos iš menininkės choreografinio verksmo tyrimo, vykdyto 2017–2019 metais. Verksmas, kaip ir juokas, yra bazinis žmogaus impulsas ir reikmė. Noras verkti priklauso nuo individualios psichologijos ir kultūrinių veiksnių arba apskritai gali būti sukultūrinta gedėjimo forma, kaip, pavyzdžiui, lietuviškos raudos, bet kaip reiškinys pranoksta abu – kaip pasakytų kai kurie filosofai, verksmas ir juokas vienija žmones savo žmogiškumu. Verkimas, nors, tikriausiai, vienodai užkrečiamas kaip ir juokas, yra sunkiau sužadinas, todėl ir sunkiau suklastojamas. Be to, jis yra daug labiau socialiai suvaržytas, nes atveria žmogaus vienišumą ir pažeidžiamumą, o džiugus juokas dažniau yra lengvabūdiškos galios išraiška, kuri, kaip kadaise pastebėjo Walteris Benjaminas, turi jauninančio, apoloniško destruktivumo aspektą. Kaip viename iš Šmitaitės tekste pateiktų fragmentų sako istorikas Domas Boguševičius, „tyla, sukelta skausmo, regis, yra stipresnė emocinė išraiška už patį verkimą. Verkimas yra veikiau išsilaisvinimas, o tyla – savanoriškas susikaustymas.“ Todėl verksmo terapija yra grįsta emocinio susikaustymo palaužimu, pažeidžiamumo ir vienišumo ekspozicija; verksmo pavertimu tikslinga jėga, išlaisvinančia ir į tėkmę suliejančia emocijas ir kūno pojūčius, kurie pertraukia dvejonų ar abejonių, vertinimų, tuoj tapsiančių gerais ar blogais sprendimais, šurmuli. „Reikmė verkti“ papildoma ir netiesiogiai susisieja su parodos kontekste Šmitaitės vestu judesio seminaru dalyviams nuo 50 metų amžiaus pavadinimu „Džiaugsmas kalbėtis“. Kaip galima suprasti iš renginio anotacijoje pateiktos Alfonso Nykos-Niliūno eilėraščių ištraukos „Mano oda dainuoja ir pirštai pasakoja“, renginio siūlomas dialogiškas yra visų pirma kūniškas, o ne

the architect but also suggested that the whole city was a kind of ever-expanding playground. In other words, by integrating playgrounds within the urban fabric of the city, van Eyck unequivocally expressed the view that post-war Amsterdam should be built by a new, free generation.

When we think about the form van Eyck's influence took in the Soviet architecture of childhood, it clearly lacks the liberal architect's view of the future. Although not all Soviet playgrounds were the same, some examples were rare exceptions to the rule of architectural ensembles composed of climbing frames, slides, swings, and sandpits monotonously installed in Lithuanian sleeping districts from the 1960s onwards. This was also known in English literature as the "three S standard" (*sandbox, swing, slide*) that the Dutch architect so carefully avoided. There is no doubt that children's playgrounds also have a social engineering function, i.e. they provide the guidelines for the material process of social liminality and can sometimes be a straightforward tool for ideological indoctrination and reproduction of the existing symbolic order. The steel construction in *Aesopica* is somewhere between these two approaches to the architecture of childhood, implicitly indicating the different purposes that abstraction can be employed for if presented to the 'naive' imagination.

In addition to Rūta Junevičiūtė, *Aesopica* features other authors, creating the impression of a polyphonic solo exhibition. Polyphony is always more dialogical than dialectical, i.e. it is not aimed at synthesizing different points of view, but at their active coexistence while preserving individuality and contradictions. In the same way, the voices of authors of different texts in the exhibition sometimes echo each other's narrative tone, motifs and themes, but often develop in directions that are characteristic of the authors' own creative practices. Dialogic communication is based on listening and reacting not so much to the content of the interlocutor's words, but rather to the non-verbal elements of the conversation – the tone of voice, facial expressions, pauses and mistakes. In other words, dialogic conversation does not rely on an incoherently articulated interlocutor's thoughts and aims to maintain communication by reflecting the intention of the utterance. On the one hand, the polyphony complicates the exhibition by masking the uncertainty of its communicative situation; on the other hand, the dynamics of semantic similarities and differences that emerge from the polyphony create a dialogic environment that invites us to look at the communicative situation of the exhibition much more empathically, that is to say, to look at the details that are beyond explicitly articulated sentences and beyond obviousness. Such an approach to the exhibition would essentially be quite banal if it did not present dialogism and the development of non-verbal communication skills as some sort of therapeutic technique capable of helping people resolve their psychological incompatibility and understand the unknown causes of their vulnerable conditions.

The therapeutic aspect is directly reflected in the text *The Need to Cry* by choreographer Grėtė Šmitaitė, which was exhibited as an A2 placard mounted perpendicularly on a white gallery corridor wall. The text consists of excerpts from the artist's choreographic research on crying, conducted between 2017 and 2019. Crying, like laughing, is a basic human impulse and need. The urge to cry depends on individual psychology and cultural factors, or in general, it can be a cultured form of mourning, like Lithuanian lamentations. Still, as a phenomenon it transcends both – as some philosophers would say, crying and laughter unite people in their humanity. Crying, although probably as contagious as laughing, is harder to evoke and, therefore, harder to fake. It is also much more constrained socially because it exposes people's loneliness

žodiškas. Kaip ir Šmitaitės solo pasirodymuose, verkimas atsiskleidžia kaip esantis jei ne už, tai šalia diskurso ribų ir nesusijęs su naratyvinės dramos tradicijomis, kaip, tarkime, tragedija. Taip pat galima suprasti ir judesio seminare skelbiamą pokalbio džiaugsmą – jis siūlo atkurti dialogą su savimi, su savo kartos žmonėmis ir skirtingų kartų atstovais, tačiau dialogą be žodžių, leidžiantį išvengti mąstymo nesuderinamumo, o gal ir sutaikantį skirtumus.

Kaip slogios būklės įveikos techniką parodoje galima suprasti ir Junevičiūtės videofilma „Stendalio sindromas“. Televizoriaus ekrane rodoma mįslinga kelių žmonių drama be pokalbių, vykstanti viešbučių kambariuose, rausvo dykumos dangaus fone išnyrančios postmodernistinės bažnyčios pastato kieme, kruizinio laivo minigolfo aikštelėje bei šviesomis spindinčiose neįvardyto didmiesčio interjeruose. Vaizdas ekrane dažnai pasidalina į atskirus, paraleliai vykstančius siužetus, viską gaubia įtempta ir nerimastinga Jokūbo Čižiko droninių garsų kompozicija. Filme inscenizuojamas Junevičiūtės pirmoje kelionėje į Pietų Kaliforniją patirtas Stendalio sindromas – psichosomatinų negalavimų visuma, kuri žmogų gali ištikti meno kūrinio ar bet kokio kito estetiškai stulbinančio reiškinio akivaizdoje. Stendalio sindromas dažniausiai pasireiškia tiems, kurie patiria reiškinį pirmą kartą, t. y. dar neturi imuniteto jo poveikio galiai, todėl šis sindromas yra kažkuo panašus į vadinamosios meno kūrinio „auros radiacijos“ uždegiminį poveikį kūnui. Kaip ir bet kokią kitą išorės poveikį žmogui jį galima įveikti arba tikslingai jam atsiveriant, t. y. įgyjant natūralų imunitetą, arba išrandant priešnuodį. Šis priešnuodis Stendalio sindromui yra pats videofilmas, kurio terapinis aspektas slypi jo kontraformoje, ar kontrapatirtyje, numalšinančioje trikdančią būklę: bauginančios vidinės jausenos raiška, galbūt net negalėjimas suprasti jos priežasčių ir galimos raidos, performuojamas naujoje estetinėje formoje, lyg saugioje, kontroliuojamoje aplinkoje, kuri paradoksaliai sulipdo žodžių stoką, dėmesį paskiroms detalėms, aktorių gestams ar tiesiog tuščių kadru vaizdinės informacijos trūkumą į taikią, išpuoselėtą visumą.

„Aisopika“ duris atvėrė parodoms nepalankiu metu. Dėl griežtų karantino ribojimų daug kartų nukėlus atidarymo datą, paroda pagaliau sulaukė savo lankytojų, tačiau aplinkybių diktuojamas atsargumas ir jį lydintis nuovargis sterilizavo parodą persmelkusį jautrų, melancholišką intymumą. Turbūt ir mano parodos patirtis bei šis pasakojimas apie ją visų pirma buvo įkvėptas poreikio sukurti daugiau mažiau nuoseklų naratyvą apie reikšmės dinamiką parodoje. Tačiau vis atsigręžiant į atskirus jos elementus ir kitų autorių vaidmenis joje, „Aisopika“ vis labiau ryškėjo kaip performatyvi komunikacinė terpė, nuolat generuojanti naujas bendravimo sąlygas, bet niekaip neleidžianti savęs paaiškinti. Todėl ir šiame pasakojime daug kas praleista – paroda buvo daug daugiau, nei sutilpo į žodžius. Nors ji buvo apie žodžius ir su neišvengiamu prasmės nuostoliu ar pertekliumi jais perduodamus jausmus. Dialogiškumo plotmė, kuri apima dialogo su savimi, dialogo tarp kartų problematiką konkrečioje sociokultūrinėje terpėje, parodoje tampa savotiška terapine technika žmogaus gyvenimo vientisumui atkurti, ypač galvojant apie tai, kaip bendrumo jausmas suaižėjo karantino laikotarpiu. Dialogiškumas parodoje taip pat tampa savotiška nesusikalbėjimo politikos forma – konstruktyvaus nesugebėjimo prieiti prie bendrų išvadų ir gyventi su skirtumais, nesuvedant visko į totalizuojančią visumą. Tai rūpestingas nesusikalbėjimas, kuriuo tarsi savaime taip puikiai mokame dalintis kartu su visomis nežinomybėmis ir prieštaravimais, brėžiančiais mūsų bendro gyvenimo perspektyvas.

and vulnerability. In contrast, joyful laughter is more often an expression of frivolous power, which, as Walter Benjamin once observed, has an aspect of rejuvenating, Apollonian destructiveness. According to historian Domas Boguševičius, quoted in one of the passages of Šmitaitė's text, 'silence, conditioned by one's suffering, seems an even stronger emotional expression than crying. Crying is rather getting free, silence – voluntary imprisonment.' Crying therapy is therefore based on breaking through the emotional constriction, on the exposure of vulnerability and loneliness; on transforming tears into a purposeful force that liberates and integrates emotions and bodily sensations, which interrupt the turmoil of doubts or uncertainties, of judgements that are about to turn into good or bad decisions, into a flow.

The Need to Cry complements and is indirectly related to *The Joy of Conversation*, the movement workshop conducted by Šmitaitė for participants over the age of 50 in the context of the exhibition. As can be understood from the excerpt of the poem by Alfonsas Nyka-Niliūnas presented in the annotation of the workshop, "My skin sings and my fingers tell" dialogism proposed by the event is primarily bodily, not verbal. As in Šmitaitė's solo performances, crying is revealed as being, if not outside of, then next to the boundaries of discourse and unrelated to the tradition of narrative drama such as, say, tragedy. It is also possible to understand the joy of conversation announced in the movement workshop – it offers to restore the dialogue with oneself, with people of one's own and different generations, but also the dialogue without words, which allows people to avoid incompatibility of thinking, and maybe even reconciles the differences.

Junevičiūtė's video work *Stendhal Syndrome* can also be understood as a technique for coping with a depressing condition. The enigmatic drama of several people, without conversation, shown on the screen takes place in hotel rooms, in the courtyard of a postmodernist church emerging against a pink desert sky, in the minigolf course on a cruise ship, and in the luminous interiors of an unidentified metropolis. The image on the screen is often divided into separate, parallel narratives; all enveloped within the tense and anxious drone sound composition by Jokūbas Čižikas. The film dramatizes Junevičiūtė's experience of Stendhal's Syndrome – a set of psychosomatic ailments that can strike a person in the presence of a work of art or any aesthetically stunning phenomenon – during her first trip to Southern California. Stendhal Syndrome most often occurs in people who experience the phenomenon for the first time, i.e. who are not yet immune to its power. It is somewhat similar to the inflammatory effect on the body of the so-called 'radiation' of the aura of a work of art. Like any other external effect on a person, the syndrome can be overcome either by opening up to it on purpose, i.e. by acquiring a natural immunity or by inventing an antidote. The antidote to the Stendhal Syndrome is Junevičiūtė's video work itself, whose therapeutic aspect lies in its counter-form, or counter-experience, which relieves one from this troubling condition: the expression of a frightening inner feeling, perhaps even an inability to understand its causes and possible development, is reformed in the context of a new aesthetic form, as though in a safe, controlled environment, which paradoxically fuses the lack of words, the attention to detail, the gestures of the actors or the lack of visual information in the empty frames, into a peaceful, refined whole.

Aisopika opened its doors at a bad time for exhibitions. After the opening date was postponed many times due to strict lockdown restrictions, the exhibition finally saw its visitors. However, the caution dictated by the circumstances and the ensuing fatigue sterilized the sensitive, melancholic intimacy that permeated the exhibition. Perhaps my experience of the exhibition, and this account of it, was primarily inspired by the need to create a more



or less coherent narrative about the dynamics of meaning in the exhibition. However, the more I kept looking back at its individual elements and the roles of other authors in it, the clearer it was that *Aesopica* was a performative communicative space, constantly generating new communicative conditions but never allowing itself to be explained. This is why my narrative omits a lot of things - the exhibition was much more than could be put into words, even though it was about words and the feelings they convey with inevitable loss or excess of meaning. The dimension of dialogism, which includes the problematics of dialogue with oneself and dialogue between generations in a specific socio-cultural environment, in this exhibition becomes a kind of therapeutic technique for restoring the integrity of human life, especially when we think about how the feeling of togetherness has broken down during the period of lockdown. In this exhibition, dialogism also becomes a kind of politics of miscommunication - a constructive inability to reach common conclusions and to live with differences without bringing everything into a totalizing whole. It is a caring miscommunication that we seem to be able to share so well, unthinkingly, including all the uncertainties and contradictions that shape the prospects of our common life.

Translated by Erika Lastovskytė

Aisopikai

Mes vis kalbame apie talentingus ar gabius rašytojus, o turėtume kalbėti apie gabius ir talentingus skaitytojus.

Milorad Pavić

Taip jau yra, kad kontūras dažnai asocijuojasi su tūriu. Kartais tas kontūras - pripučiamas ar popierinis, kartais išlankstytas iš metalo. Nepabandžius pačiupinėti neįmanoma suprasti, tačiau net paklibinus tūris išlieka. Kažkoks psichologinis užpildas, kuris niekaip nedingsta iš mano galvos.

Bevalgant užsisakytą XL dydžio picą, kažkas iš mūsų kompanijos tarė: štai kas yra tikrasis Vilniaus barokas. Tai tos picos - *Studentų, Boso, Egzotika* ir panašiais pavadinimais, iš minkštos tešlos, gausiai nubarstytos „Rokiškio“ sūriu, nesuderinamais ingredientais ir džiovintu raudonėliu, mirkomas į pikantišką padažą. Barokas, suprask, - tarsi neskoningas perteklius. Neretai kontrastą tokioms picerijoms sudarantis verslas būna paremtas idėjomis ir vizijomis, kaip turėtų atrodyti amerikietiško ar kitokio vakarietiško stiliaus užkandinė.

Dar Savanorių prospekte yra parduotuvė „Dėvėti drabužiai iš Europos“. Reikėjo kelerius metus pro ją kasdien važinėti, kad galų gale pastebėčiau tos formulotės keistumą. Iš kitos Europos, iš tikros Europos. Politinių vaizdinių kovos - štai kas vyksta kasdien ir visur, iki pat „Vilniaus baroko“ picerijų ir „Amerikietiško pyrago“ užkandinių, kur tiesiogiai gali stebėti, kaip yra vykdomas tavo užsakymas. Gal net giliai planetos širdyje yra tas tūris, branduolinę energiją generuojanti vaizdinių sandūra, ir ant jų laikosi visa šita mėsa.

Man nuolat reikia sau priminti, kad vertėtų nustoti pozicionuoti reiškinius pagal kokį nors centrą ar normą. Kultūriniai dariniai turi daug atraminių taškų ir skersinių, per kuriuos pasiskirsto masė, kartais viena jų uodega išlenda iš nuotekų vamzdžio miesto pakrašty, o kita remiasi į mano pačios petį. Pavyzdžiui, valstybės nepriklausomybės matymas per etninės tapatybės prizmę. Jis diegtas visuomenėje taip ilgai, kad net suaugo su oda. Ne aš viena savo aplinkoje bandžiau visaip atitikti lietuviškumo standartus ir mitus, tarsi tai būtų pilietiškumo varžybos, kurių pabaigoje gauni tik tuštumos jausmą. Tada atsirado kitų standartų ir mitų, o atitikus juos - ir vėl tuštuma.

Vis mažiau, ar tik mes nepratešiamė mus slegiančių idėjų ir sistemų gyvavimo dėl to, kad sutelkiame tiek daug dėmesio į jas, nuo akademių diskusijų iki kasdienio gyvenimo. Kaip tas didžiulis televizorius, į kurį atsukti visi kambario baldai. Tačiau, jeigu juos nusuksime, vis tiek mus pasieks iš ekrano sklindantis srautas. Gal tada geriau jau apie tai kalbėtis, nei bandyti iš visų jėgų susikoncentruoti į ką nors kita, kol transliacija už nugaros vyksta visu garsu ir vis tiek blaško mūsų dėmesį?

Kai susitikau su keliais lingvistais pasikalbėti apie kalbų formavimosi procesą, mes daug šnekėjome apie tai, kaip reikia kalbą „paleisti“, leisti jai kisti, priimti visus tuos poveikius,

For Aesopica

We have always talked of talented or gifted writers; we should talk of gifted and talented readers.

Milorad Pavić

It so happens that outlines are often associated with volume. Sometimes outlines can be inflatable, or marked on paper, or formed from folding metal. You can't really tell without touching them, but even after jiggling it all a little, the volume remains. Some kind of psychological filler that I can't get out of my head.

As we were biting into an XL-size restaurant pizza, one of us suddenly said: this is what the real Baroque of Vilnius is; these pizzas, with tacky names like *Students', Boss', The Exotic One* and so on, made from soft dough, covered abundantly with cheap yellow cheese, incompatible ingredients and dried oregano, traditionally dipped into a piquant sauce of ketchup and mayonnaise. Baroque, hence, is a tasteless surplus. Businesses that aspire to a different idea of taste than this take their cue from American and other Western-style bistros.

And then there is this shop on Savanorių Avenue, called 'Second-hand Clothing from Europe'. It took me several years of passing by it every day to finally notice the strangeness of this wording. From another Europe, from the *real* Europe. Political-image battles, this is what is happening every day, everywhere, including "Vilnius Baroque" pizzerias and "American Pie" bistros, where you can watch your order being prepared live on screen. It may even be somewhere deep in the heart of our planet where that volume lies, that nuclear-power-generating juncture of images that uphold all this meat and matter.

I constantly need to remind myself to stop positioning phenomena around a particular center or norm. Cultural formations have multiple anchor points and crossbars through which the mass is distributed, with one of their tails sometimes sticking out of a sewage pipe somewhere on the outskirts of the city, while the other leans against my very own shoulder. For instance, seeing state independence through the prism of ethnic identity. This outlook has been gradually instilled in society for so long that it's gotten under our skin. I'm not the only one in my environment who has tried to live up to the standards and myths of supposed *Lithuanianness*, as if it were all a competition of civicness, always ending with nothing more than a feeling of emptiness. Then other standards and myths arose, and after meeting them - emptiness again.

I keep wondering whether we are perhaps extending the life of oppressive ideas and systems by focusing on them so much, whether in academic discussions or in everyday life. Like that huge TV that all the furniture in the room is facing. Yet even if we suddenly turned it around, we would still be exposed to the whole stream of information coming from the screen. Perhaps it is better to talk about it then, instead of persistently trying to concentrate on something else while the broadcast behind our back flows out at full volume, distracting us anyhow?

kuriuos ji sugeria. Žvelgiant iš ilgalaikės perspektyvos, žargoninės naujovės vis tiek palies tik kalbos paviršių.

Pavyzdžiui, sakau, pastaraisiais metais rusakalbėje aplinkoje aktyviai diskutuojama dėl feminityvų profesijų pavadinimuose, mat ne visos profesijos turi moteriškas galūnes. Peržvelgus sarašą tų profesijų, kurios tas galūnes turi, galima susidaryti visai neblogą vaizdą apie tai, kokie darbai buvo suprantami kaip moterims tinkami. Vis dėlto rusų kalbos žodžių darybos sistema leidžia diegti moterišką giminę beveik universaliai, nes precedentai jau egzistuoja būtent dėl tų moteriškųjų specialybių - valytojų, mokytojų, sekretorių ir pan. Mano pašnekovai į tokį šių laikų iššūkį sureagavo neigiamai - esą negalima imti ir keisti kalbos, tai nėra instrumentas, kurį galėtum naudoti savo tikslams. Tokį ir panašius prieštaravimus girdžiu dažnai, kai diskutuoju su žmonėmis komunikacijos pokyčių tema. Vieni gina šnekėjimo įpročius - kodėl staiga dėl kažkieno kaprizo turėtų juos keisti, kiti kalba apie kalbos neliečiamumą ir savaiminį jos gyvenimą. Ne, man atrodo, dėl verbalinės raiškos nėra viskas taip jau sudėtinga. Iš tikrųjų drumsti vandenys prasideda ties psichologiniais barjeriais ir ideologiniais nusistatymais.

Tu pasakoji, kad iš dalies šio projekto motyvas buvo poreikis iš naujo įvertinti santykių su tam tikromis emocijomis, kurias linkstama stigmatizuoti, ignoruoti ar kitaip jų vengti, būtent liūdesio ir pykčio. Klausimai, kaip surasti formas, kuriomis žmogaus emocijos galėtų būti išreiškiamos taip, kad būtų sveika ir jam, ir kitiems. Vakar kalbėjomės su draugais, kad mes tik tą ir darom - komunikuojame, diskutuojame, dalinamės potyriais, atsiveriame, tariamės, o mūsų *emailai* dar niekad nebuvo tokie kupini dėmesio kitiems, geranoriški ir mandagūs. Tačiau atrodo, kad mes dar niekad taip *nefeelinome* susikalbėti.

„Jei atlieki judesį mintyse, to irgi užtenka“, - man sakoma, kol aš bandau įjungti iki šiol nenaudotą raumenį ir bent kiek kilstelėti savo koją. Kiek judesio ir masės sudaro veiksmą? Ar užtenka vien minčių, kad plika akimi nematomos struktūros ir sutartiniai bendravimo scenarijai egzistuotų? Ar užtenka vien gerų norų, kad kartu sugyventume? Jei aš galvosiu „artumas, artumas“, jeigu mes vis kartosime „empatija, empatija, empatija“... Gal sveikiausia susikaupusių minčių išraiška kartais gali būti tik jų delegavimas formoms ir medžiagoms kalbėti mūsų vardu? Prieš tai, be abejo, derėtų kaip reikiant užkoduoti savo pozicijas ir nuomones kūrinuose iki gryno vaizdinio, abstrakcijos, kad apsaugotume jas nuo piktos akies. Mes norime susikalbėti, mes nenorime susikalbėti.

Išgyvenimo, komunikacijos ir adaptavimosi technikos, kad išliktų efektyvios, turi nuolat keistis ir prisitaikyti. Kamufliažo raibulių struktūra vis mažiau primena tirštą lają ir vis labiau - pikselius, kad užmaskuotų karius nuo skaitmeninėje erdvėje spaudžiamų gaidukų. Akių makiažo tendencijas diktuoja veido atpažinimo technologijos. Cenzūra irgi tobulėja: cenzūrotojai suprato, kad neapibrėžiant aiškių neleidžiamumo ribų žmonės atlieka savicenzūrą patys, kartais net stropiau, nei drįstum tikėtis. Nenuostabu, kad ezopinės kalbos raiška taip pat nenumaldomai kinta. Būdama ne konkreti laikysena, o tik išraiškos būdas, ezopinė kalba vingiuoja per istoriją, rasdama netikėtų būdų formuoti kraštovaizdį ir talpinti informaciją.

Skaičiau, kad žolininkė Eugenija Šimkūnaitė, rinkdama vaistažoles Karoliniškių pievoje, išpranašavo, jog ateityje apie tą vietą sužinos visas pasaulis. Paskui pievoje iškilo Televizijos bokštas, likusi istorijos dalis mums jau žinoma. Pranašystės ir jų objektai yra susiję keistu keisčiausiais ryšiais. Esame tos kartos, su kuriomis buvo išbandyti įvairūs bioenergetikų, žiniuonių, chiromantų, žolininkų, mistikų, ezoterikų, karmos diagnostikų, būrėjų ir astrologų įgūdžiai bei žinios. Tiek aš, tiek tu esame girdėjusios nemažai individualių pranašysčių. Jos kažkur nugula atminties užkampiuose, o kartais daro įtaką vienokiam ar kitokiam mūsų pasirinkimui

When I once met a few linguists to discuss the process of language formation, we spoke a lot about how we should "let language go", allow it to change, and accept all the impacts it absorbs. From a long-term perspective, slang innovations would only touch the surface of a language anyway.

Take the extensive recent debate on the feminine form of professions in Russia. Not all of these words in the Russian language have feminine suffixes, but looking at the list of professions that do have those endings gives a pretty good idea of which jobs were considered "fitting" for women. Grammar has sedimented social and cultural norms and given some professions a feminine form - cleaners, teachers etc. But then Russian grammar is also flexible enough to change a noun from its default, supposedly "neutral" masculine form to a feminine one by adding a suffix; a simple choice that can acknowledge the gender of the person or group employed in this profession. My linguist-interlocutors responded rather negatively to this challenge to our modern times, claiming we cannot simply decide to change language just like that, since it isn't a tool that can be used according to the fancies of an individual user or community. I often hear such and similar objections in discussions about modern changes in communication. Some defend conversational habits; why should they suddenly change them because of somebody else's *whim*? Others declare the inviolability of language and the "self-contained" nature of its life. No, I believe that verbal expression isn't so complicated and we needn't fall on one side of this argument's fence. After all, turbid waters tend to start with fear and prejudice.

You say that this project's incentive was partially concerned with the need to revise the relationship to certain emotions that tend to be stigmatized, ignored or otherwise avoided. Like sadness or anger. Questions about finding the forms with which a person's emotions can be expressed and in a way that is healthy both for others and themselves. Yesterday my friends and I had this discussion about how this is all we do - communicate, discuss, share experiences, open up, consult each other, and our emails have never been so full of attention towards one another, of kindness, politeness. And yet, we seem to never have been failing so much at truly understanding each other.

"If you make a movement in your mind, that's already enough," I am told as I try to "turn on" this hitherto barely used muscle and lift my leg at least half an inch. How much motion and mass make up an action? Are thoughts all I can offer right now? Is just thinking enough to participate in or maintain our conventions around communication, social situations and those invisible infrastructures that underpin society and culture? Is mere thinking enough for conventional communication scenarios and structures invisible to the naked eye to exist? Is goodwill sufficient for us to live together in peace and harmony? If I keep thinking "closeness, closeness", if we all keep repeating "empathy, empathy, empathy" ... Is it better to express thoughts outwardly, delegating them to materials and forms to think on our behalf? At first, *of course*, having thoroughly encoded our positions and opinions expressed in our works to purely visual imagery; something totally abstract to protect them from the evil eye. We want to be understood, and yet we do not want to be understood.

In order to remain effective, survival, communication and adaptation techniques need to constantly change and conform. The speckled camouflage pattern is less and less reminiscent of thick tree crowns, and looks increasingly more like pixels to protect the soldiers from digitally pulled triggers. Eye makeup trends are dictated by face recognition technology. Censorship is also improving: censors have realized that without setting clear limiting boundaries, people will self-censor themselves, sometimes even more diligently than one would expect. So, it is not

ar nepasirinkimui. Tai pranašystės apie charakterio transformacijas, užblokuotą energiją, įvyksiančius sunkumus, karmos valymąsi.

Žinai tą istoriją iš menininko Iljos Kabakovo jaunystės laikų? Per konfliktą įsikarščiaęs jis sviedė plaktuką į žiauriai iš jo besityčiojantį vaikina. Laimei, nepataikė. Takart jie išsiskyrė. Tačiau Ilja žinojo, kad anksčiau ar vėliau už šį išpuolį jam teks skaudžiai sumokėti. Kada, kaip, kokiomis aplinkybėmis – nežinia, bet buvo aišku, kad tai nutiks. Šis laukimas pavirto košmaru – tai buvo stačiai nepakeliama. Nieko nebuvo baisiau už egzekucijos laukimą. Galų gale vieną dieną Ilja, kaip pats sakė, gavo į galvą, ir visai ne juokais. Bet tai, pasak jo, buves išsilaisvinimas.

Skaitau tavo žodžius, kad mes esame įkūnytos duomenų bazės, ir negaliu su jais nesutikti. Visi turime kokį nors pagrindą, palikimą, ir nežinia, ką su juo daryti, kad jis mums netrukdytų. Ar jis išsipildys kaip karma, kaip pranašystė? Manau, šis klausimas produktyviausias tada, kai lieka atviras. Kol kas man atrodo, kad verta karstyti mums paliktomis struktūromis, tyrinėti šiuos griuvėsius ir įtampą keliančius rudimentus taip pat smalsiai, kaip tyrinédavome vaikystėje apleistus pastatus. Žaisti tradicijomis ir jų moduliais, keisti juos, pasijuokti, praktikuoti ikonoklazmą, ardyti seną rūbą per siūles ir pasisiūti iš jo ką nors nauja pagal savo skonį. Plėtoti asmenines atramines sistemas. Įsiklausyti į svetimas ir gerbti jas.

Būti tuo žmogumi, kurio tau taip trūko, kai buvai paauglė.

„Kai nusidėjėliai pakliuvo į rojų, jų sielos negalėjo atlaikyti rojus palaimos – jie jautė pragariškas kančias“, – pasakojo vienas šventikas per pamokslą mišiose. Galbūt tai buvo pirmasis Stendalio sindromo atvejis rojuje? Bent jau taip man atrodo tavo kelionė po Kaliforniją, apie kurią man pasakojai per pasivaikščiojimą. Saulė ten buvo akivaizdžiai kitokia nei Šeškinėje – ji buvo vaiski ir persikinė, beveik ideali, nuo jos net pykino. Nuo serpantinų sukosi galva, bet ne dėl važiavimo jais, o dėl nepakeliamo šių kinematografiškų vaizdinių atpažįstamumo. „It came true“, – turbūt pasakė tavo ego, visai kaip viena Holivudo aktorė, kuri, užlipusi ant scenos atsiimti savo Oskaro statulėlės, drebančiu balsu ieškojo tinkamų žodžių. Protas atsiskyrė nuo kūno ir žiūrėjo į jį iš aukštai, nesuvokdamas tikrovės, iš ateities, per atstumą, apakintas susidūrimo su prototipais vaizdinių, kuriais jis buvo maitinamas tiek daug metų per plakatus ir ekranus. Viskas, pasirodo, taip ir yra – kaip filme.

Viename interviu Kaderis Attia cituoja Dominique Baqué: „Efektyviausias politinis menas yra totalitarinis menas.“ Šie žodžiai sugražina mane prie mąstymo apie ezopinės kalbos raišką. Kokia svarbi yra negatyvi kūrinio erdvė, ta slapta ertmė anapus krioklio, kaukė, kuri dangsto abejones savo tapatybe. Kita vertus, ezopinei kalbai palanku, jei mes manysime, kad ji negali būti didaktiška ar neperskaitoma, pornografiška, permatoma, lakoniška ar instituciška. *Ezopika* pasmerkta skleisti mažiausiai dviem kalbomis vienu metu – ta, kuria ji bus tikrinama, ir ta, kuria į ją įsiskaitoma. Gal dėl to alegoriška ezopinė raiška, jos daugiaprasmybė ir rizikingumas priartina ją prie erotikos žanro. Dar vieno pasaulio, dydžio sulig pasaulio. Visa tai dengiasi ir veriasi, lyg Salomės septynių skraisčių šokis – pirmasis aprašytas istorijoje striptizas, kurio pabaigoje ant lėkštės patiekiami nei daug, nei mažai – žmogaus galva.

O šiaip manęs nenustoja stebinusi mintis, kad viskam, apie ką mes tik spėjom pagalvoti, jau susuktas *porno*.

Aš norėčiau papasakoti daug istorijų, kad jos viską papasakotų už mane. Tačiau išėjo panašiau į atsaką tavo mintims ir istorijoms, ir man jau pradeda vaidintis, kad tu paprašei parašyti šį tekstą tam, kad savarankiškai išgyvenčiau kažkokią vidinę kelionę. Pažindama kitas šalis, žmones ir kultūras, aš bandau mokytis iš naujo bendrauti, vaduotis iš tikų ir tropų.

surprising that Aesopian language adapts and changes; such coded language is not so much the language of a particular ideological stance, but a strategy to survive, weaving its way through history like a river bed, finding unexpected ways to shape the landscape and hold information.

I read that herbalist Eugenija Šimkūnaitė, as she was collecting herbs in some meadow in Karoliniškės, predicted that the whole world would learn about that place in the future. Later, the Vilnius TV Tower erupted in that meadow, and the rest is history¹. Prophecies weave together things, people, situations in the strangest web of relationships. Various bioenergists, prophets, palm readers, herbalists, mystics, esotericists, karma diagnosticians, wizards and astrologers have used our generation to test their skills and knowledge. You and I both have heard many individual prophecies. They lie somewhere at the back of our memory and sometimes influence our choices or non-choices. These are prophecies about character transformations, blocked energies, forthcoming hardships, karma purification.

There is this story that the artist Ilya Kabakov told about his youth. Having lost his temper over a conflict, he threw a hammer at a guy who had mocked him cruelly. Luckily, he missed him. This time they parted. But Ilya knew that sooner or later he would have to pay for this attack, and pay hard. When, how and under what circumstances, he didn't know exactly, but it was clear that it would happen at some point. The wait became a nightmare – it was simply unbearable. Nothing was scarier than waiting for execution. Finally, one day Ilya, as he himself put it, "got battered," and rather seriously. But this, he claimed, was liberation.

I'm reading your thoughts about how we are embodied databases and couldn't agree more. We all have some basis to ourselves – a legacy we hold – and we don't really know what to do with it so it doesn't bother us. Will it come true as karma, as a prophecy? I think this question is most productive when left open. For now it seems to me that it is, after all, worth climbing the structures left to us by our past, exploring these ruins and stressful rudiments as curiously as we would explore abandoned buildings in childhood: to play with traditions in their various forms, change them, make fun of them, practice iconoclasm, dismantle old clothing stitch by stitch and transform it into something new to our liking; develop personal support systems, learn from those of strangers and respect them.

To be that person you longed for when you were a teenager.

"When sinners got to heaven, their sinful souls could not endure the grace of God, and so it all felt like hellish torment," the priest tells the faithful during his sermon at mass. Perhaps this was the first case of Stendhal's syndrome in heaven? At least that is how I see your trip to California that you told me about during our stroll. The sun there was obviously different than in residential Šeškinė – it was childish and peachy, almost ideal, even nauseating. The serpentine highway made you dizzy, but not for the circling ride itself – it was the unbearable familiarity of these cinematic views. "It came true," your ego must have told you, just like that Hollywood actress who, as she was getting up on stage to retrieve her Oscar statuette, was searching for the right words with a trembling voice. The mind detached itself from the body and observed it from above; from the future, at a distance, without grasping reality, blinded by this confrontation with the prototypical imagery it had been fed for so many years through posters and screens. Everything turned out to be precisely as it had been imagined – just like in a movie.

¹ During the so-called January Killings, on the night of 13 January 1991, Soviet tanks and soldiers approached the Vilnius Television Tower firing blank rounds. The following morning they surrounded the Tower and drove straight through lines of people who were trying to protect it. As a result of Soviet military actions, 14 civilians were killed and 702 were injured, but Lithuanian independence was maintained. The news about this Bloody Sunday spread across the world.

Tačiau mūsų su tavim dialoge vis prašmėžuoja žodžiai *gravitacija, masė, svaris*, kaip nuorodos į jėgas, kurios anksčiau ar vėliau nusveria į savo pusę. Gėdos dirbtuvės. Traukos jėgos ir slėgiai, su kuriais aš susiduriu kasdien savo viduje ir kuriuos noriu išvalyti, cenzūruoti, detoksikuoti, kad jie atitiktų skaidrumo kriterijus. Nagi susitvarkyti, po galais.

Atrodo, visas pasaulis įspraustas į vienas kitam prieštaraujančių lūkesčių rėmus, ir vienintelis būdas jam būti išties pamatytam yra kreiptis į savo „skaitytojus“ metaforomis ir netikėtai tikrovės komponentų deriniais. Kaip kad šiandien, man važiuojant traukiniu į rytus nuo Vilniaus. Skirtingos aplinkybės ir vaizdiniai sukrito į vieną vietą. Vagone šlama tulpių puokštės, dovanotos Moters dienos proga. Nežinau, ar seniai, bet traukinyje naujovė – kažkokia netikėta *ambient lounge* muzika. Kol traukinys važiuoja, garso takelį užgožia bėgių dundėjimas, tačiau sustojus kiekvienoje stotelėje vis panašus vaizdas: tulpės perkaitintam traukinio vagone, pilka diena už lango, Aukštaitijos kaimelis, šuo, pririštas prie būdos, ratlankių papuošimai ant namo, sapnų gaudyklės. Ir kruizinio laivo grojaraštis.

Toks neįprastas skaitinys¹.

2020 m. vasaris-balandis



1 Tai, kas vyksta dabar, leidžia man labai aiškiai pajusti stiprius ryšius tarp žmonių, būtybių, sistemų ir struktūrų. Išlįsti iš savęs. Kaip kad šiandien, balandžio saulei nekaltai apšviečiant kambarį, pro kurio langą laukan liejasi mano nerimas. Visą laiką girdžiu vėjyje plazdančias „stop“ juostas, kuriomis apraizgytos vaikų karstyklės po mano langais. Menininkai kviečiami internete pristatyti teminius kūrinius ir pateikti kūrybingas optimistines vizijas, kai maždaug tuo pat metu centriniai bankai ir valstybių vadovai bando remti korporacijas, atlikdami dirbtinį kvėpavimo sistemai, kuri jau seniai supuvo. Įprastai dėl tokių dalykų išeinama į gatves, bet dabar reikėtų likti namuose. Plinta DIY kultūra ir fermentavimo receptai. Neskubiai atsakinėju į *emails*, kurie prasideda taip: „Tikiuosi, šiais keistais ir neužtikrintais laikais laikotės gerai.“ Visa tai – pulsuoji *ezopika*. Ir toks neįprastas skaitinys.

In one interview Kader Attia quotes Dominique Baqué: “The most efficient political art is totalitarian art.” This idea brings me back to thinking about Aesopian expressions. How important is the negative space of an artwork, the secret cavity on the other side of the waterfall, the mask that obscures doubts with its identity? On the other hand, it is only better for Aesopian language that we assume that it cannot be didactic or illegible, pornographic, transparent, laconic or institutional. Aesopian language is doomed to unfold in at least two languages at a time – the one it will be tested in, and the one in which it will be read and understood. Perhaps this is why allegorical Aesopian expressions, their ambiguity and riskiness, bring them close to the erotic genre, that other world as vast as the subconscious. All of this unfolds and covers itself anew like Salome’s “Dance of the Seven Veils”, the first striptease ever described in the history of dance, ending with something as straightforward as a human head served on a plate. And anyway, it doesn’t cease to amaze me how everything we have ever managed to just briefly think about has already been turned into porn.

I wanted to tell many stories that would in the end write the text for me. But it came out more like a response to your thoughts and stories, and I’m starting to feel like it was you who had asked me to write this text so I could go through some kind of inner journey of my own. By exploring foreign countries, people and cultures, I try to re-learn how to socialize and liberate myself from tics and tropes. However, the words *gravity, mass* and *weight* that keep reappearing in our dialogue are like references to forces that sooner or later outweigh everything and bring them down to their side. A workshop of shame. Pulling forces and pressures I face daily inside myself, wanting to cleanse them, censor and detox them, so that they meet the criteria of transparency. Come on and get your shit together, for God’s sake.

The whole world seems to be squeezed into frames of conflicting expectations, and the only way for it to be truly seen is to address the “readers” with metaphors and unexpected combinations of elements from reality. Like today, when I took an eastbound train from Vilnius. All sorts of different circumstances and images fell into one place. The rustling sound of tulip bouquets marking Women’s Day traveled through the wagon. And then – and I’m not sure when I noticed this – the unexpected novelty of Lithuanian trains: ambient lounge music. As the train ran, its soundtrack was overshadowed by the rumble of the tracks, but at each stop the picture was similar: tulips in an overheated train car, a gray day graying outside the window, some small village in Aukštaitija, a dog tied to a hut, the decorated rims of a house, dream catchers. And this cruise ship-like playlist.

A rather unusual read.²

February-April 2020

Translated by Alexandra Bondarev

2 The whole world seems to be trapped within frames of conflicting individual expectations and the only way for it to be truly seen is to address the “readers” with metaphors and unexpected combinations of elements from reality. What is happening in the world right now allows me to feel very clearly the strong connections between people, beings, systems and structures. Get out of my own head and leave “the box” for a while. Like today, with the April sun innocently illuminating the room that overflows with anxiety. I keep hearing the stop tape surrounding the playground under my window fluttering in the wind. Artists are invited to present thematic works online and suggest creative, optimistic visions, while at the same time central banks and heads of states are trying to support corporations by performing mouth-to-mouth artificial respiration to a system that has long rotted. Usually people would take to the streets for such things, but now it is better to stay home. DIY culture and fermentation recipes are spreading as fast as the virus. I answer all emails starting with “I hope this email finds you well in these strange and uncertain times” with no usual rush. All of this is pure pulsating *Aesopics*. And such an unusual read.



Ištraukos iš Grėtės Šmitaitės choreografinio tyrimo

Reikmė verkti

Premjeros:

Kodėl verkčiau? „Het Veem“ teatras Amsterdame, 2017 m. rugsėjis

Kodėl verkiu? STL teatras Taline, 2018 m. vasaris

Darbą pradėdau nuo fizinės veiksmo praktikos. Veiksmo, kuris veržiasi iš kūno, nes privalo jį palikti. Siekiu atidengti kūnišką reikmę verkti, nepriklausančią nuo įpročio, socialinio vaidmens, kultūrinės terpės.

2017 m. gegužės 6 d., Berlynas

El. laiškas Anai Vujanović

(darbo konsultantei)

Veiksmo terapija tokiose šalyse kaip Japonija yra reklamuojama šūkiu „Tik viena ašara, ir jūs jausitės geriau“. [...] Kaip tokia bendruomeninė veiksmo terapija yra susijusi su egzistenciniu veiksmu būnant tarp artimųjų, draugų, kolegų?

2017 m. birželis, Berlynas

Paraiška Berlyno Senatui (nefinansuota)

Verkiančio kūno uždarymas ir atvirumas. Kūno galia ir trapumas, keičiantys vienas kitą.

Siekiu naudoti dramaturgiją, paremtą kūno jėgų sekinimu (kai kūnas nebegali daugiau verkti, galia grįžta).

Siekiu [...] pasidalinti tuo, kuo nesidalinama.

2017 m. rugpjūčio 30 d., Berlynas

El. laiškas Jeanine Durning (darbo mentorei)

Studijoje pradėti verkti yra apgaulinga. Variklis greitai įsisuka - išleisdamas nusivylimą, pyktį, kūnas įgalinamas veržtis. Savo jėga jis yra pajėgus valdyti situaciją.

2017 m. gegužės 6 d., Berlynas

El. laiškas Anai Vujanović

Ar suvoki, kiek įtampos yra tavo kūne, kad sugebi išlaikyti veiksmą ir nori jį testuoti?

2017 m. rugsėjo 7 d., Niujorkas

Jeanine Durning pastaba po premjeros Amsterdame

Documentation of choreographic research by Grėtė Šmitaitė

Need to Cry

Premieres:

What can I cry for?, Het Veem Theater, Amsterdam, September 2017 and *What do I cry for?*,

Sõltumatu Tantsu Lava, Tallinn, February 2018

I start this work from the physical practice of crying. Crying as something that exits the body because it needs to. My focus is a bodily need to cry beyond habits, social roles and cultural forms, crossing different cultures.

6 May 2017, Berlin

Email to Ana Vujanović (adviser of the work)

Crying therapy in countries like Japan is advertised with slogans like, "Just a drop of tear will make you feel better". [...] How do communal crying therapy acts relate to existential crying with one's relatives, friends or colleagues?

June 2017, Berlin

Funding application for the Berliner Senat (not granted)

Closeness and openness of the crying body

Strength and fragility of the body, changing one another

I am interested in the dramaturgy of bodily exhaustion (when "the body" cannot go on, when "the power" comes back)

I was interested [...]

In sharing what I cannot share.

30 August 2017, Berlin

Email to Jeanine Durning (mentor of the work)

Starting to cry in the studio feels like a weak and tricky place to be at. Though it soon turns the engine on - releasing frustration and anger. The body gets empowered, becomes enabled to gain much control over the situation.

6 May 2017, Berlin

Email to Ana Vujanović

„Kai širdy daug skausmo, ašaros išdžiūsta“, - rašoma lagerį pergyvenusios moters laiške.

Iškentėta kančia lieka neapraudota.

Verksmas leidžia pakeisti situaciją. Jis dažnai tampa atviru priežasties, dėl kurios verkiamas, pripažinimu.

Noriu choreografiškai dirbti su verksmu, kuris formaliai nėra padiktuotas situacijos, ir tokiu būdu leisti verksmui tapti priemone, istorijos paliktą trauminę kūno žymę paverčiančia erdvėje egzistuojančia patirtimi.

2017 m. spalio, Kaunas

Kodėl verkiu? paraiška Lietuvos kultūros tarybai

[...] tyla, sukelta skausmo, regis, yra stipresnė emocinė išraiška už patį verkimą. Verkimas yra veikiau išsilaisvinimas, o tyla - savanoriškas susikaustymas.

2018 m. rugpjūčio 9 d., Kaunas

Domo Boguševičiaus (konsultanto, istoriko) el. laiškas

Alissa Šnaider: *Ar tu esi savo verkiančio balso šeimininkė?*

Grėtė Šmitaitė: *Niekas negali valdyti mano balso geriau nei aš.*

2019 m. sausis, Talinas

„Repeticija trim balsais, arba Kodėl verkiu?“ (interviu *Kanuti Gildi Saal* žurnale)

Rezidencijos metu sukūrėme žaidimą, kuris susideda iš dviejų dalių. Pirmoje aš darau tai, ką turiu daryti, kad pradėčiau verkti (matote šį pratimą, kai sėdžiu štai tame kampe), ir prieš ašaras išstrykštant pradėdu šokti. Pasiekusi tam tikrą tašką, nusprendžiu dar kartą priversti save verkti. Šis ciklas kartojamas. Manipuluoju verksmu siekdama išgauti sąlygą šokiui, ir, jei tęsiu ilgiau, šokis mane pravirkdo. [...] pristatymo struktūra sudaryta panašiu būdu: viena užduotis padeda pagrinda kitai.

2018 m. rugsėjis, Talinas

Choreografinio tyrimo pristatymo kalba STL teatre Taline

Do you realize the amount of stress that your body is going through to be able to sustain this practice, while you wish to continue with it?

7 September 2017, New York

Remark made by Jeanine Durning following the premiere in Amsterdam

“When a lot of distress is held in the heart, the tears cannot find their way out”, writes a woman after having survived a labour camp. The suffering one has lived through remains unlamented.

Crying allows a change in the situation. It often becomes an open way to acknowledge the reason for which one cries. I want to choreographically work with crying that is not reasoned by the present situation, seeking to allow the crying to become the means that turn traumatic marks from history into an experience that exists in the shared space.

October 2017, Kaunas

Funding application for *What do I cry for?* made to the Lithuanian Council for Culture

[...] silence, conditioned by one's suffering, seems an even stronger emotional expression than crying. Crying is rather getting free, silence - voluntary imprisonment.

9 August 2018, Kaunas

Email from Domas Boguševičius (supervisor, historian)

Alissa Šnaider: “Are you a master of your crying voice?”

Grėtė Šmitaitė: “There is no one who can master my voice better than I”.

January 2019, Tallinn

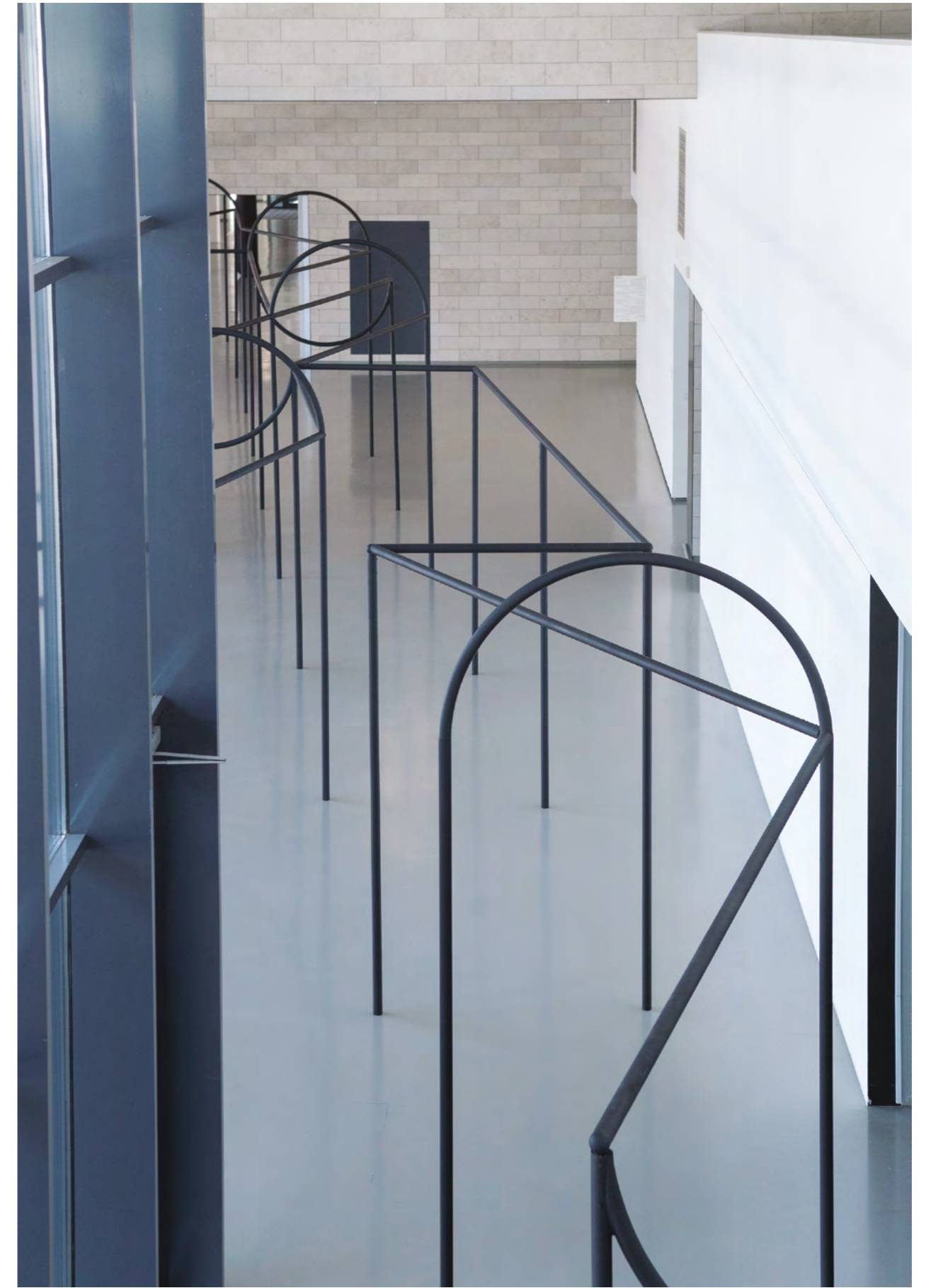
“A rehearsal on paper in three voices or What do I cry for?”

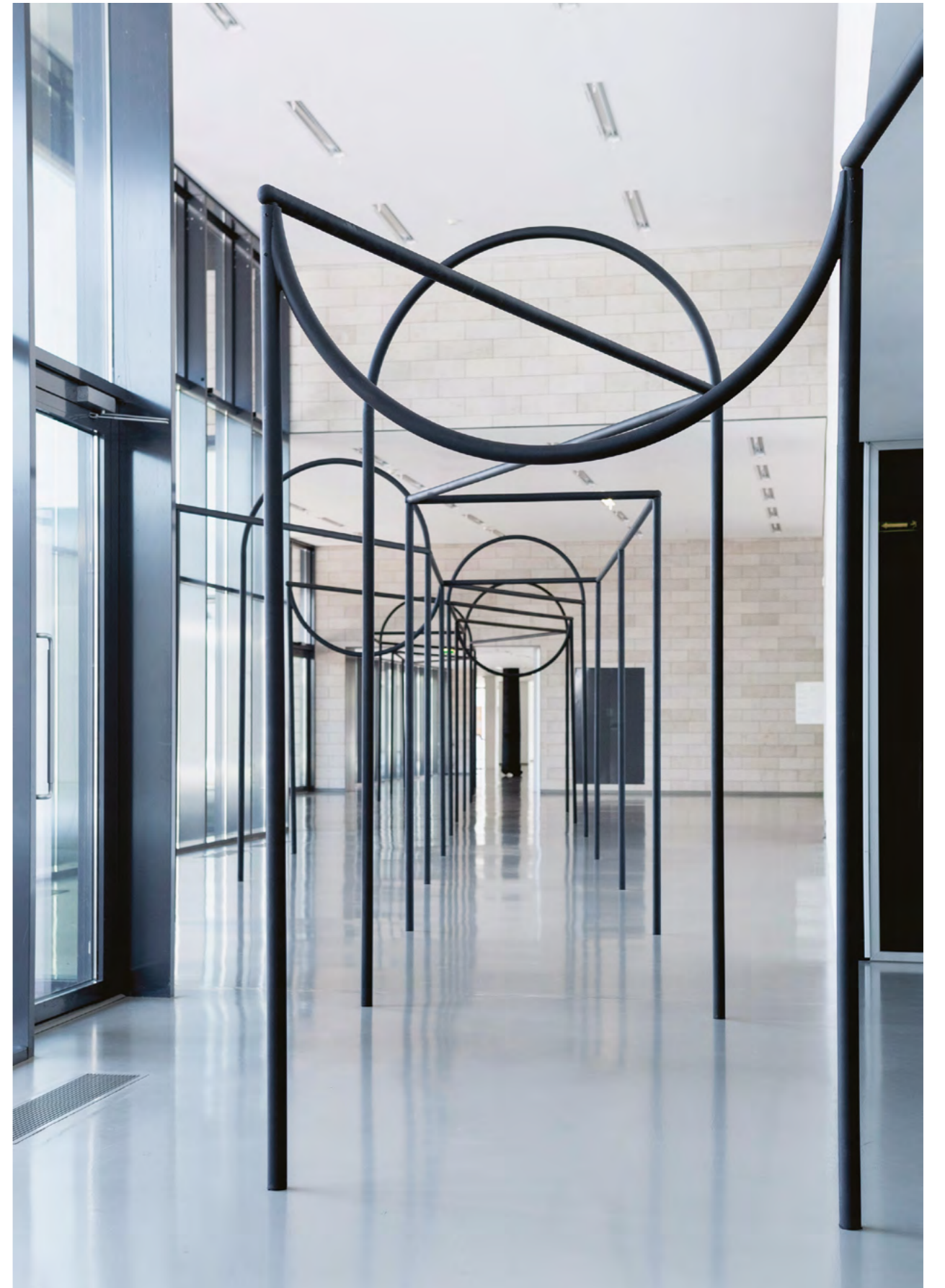
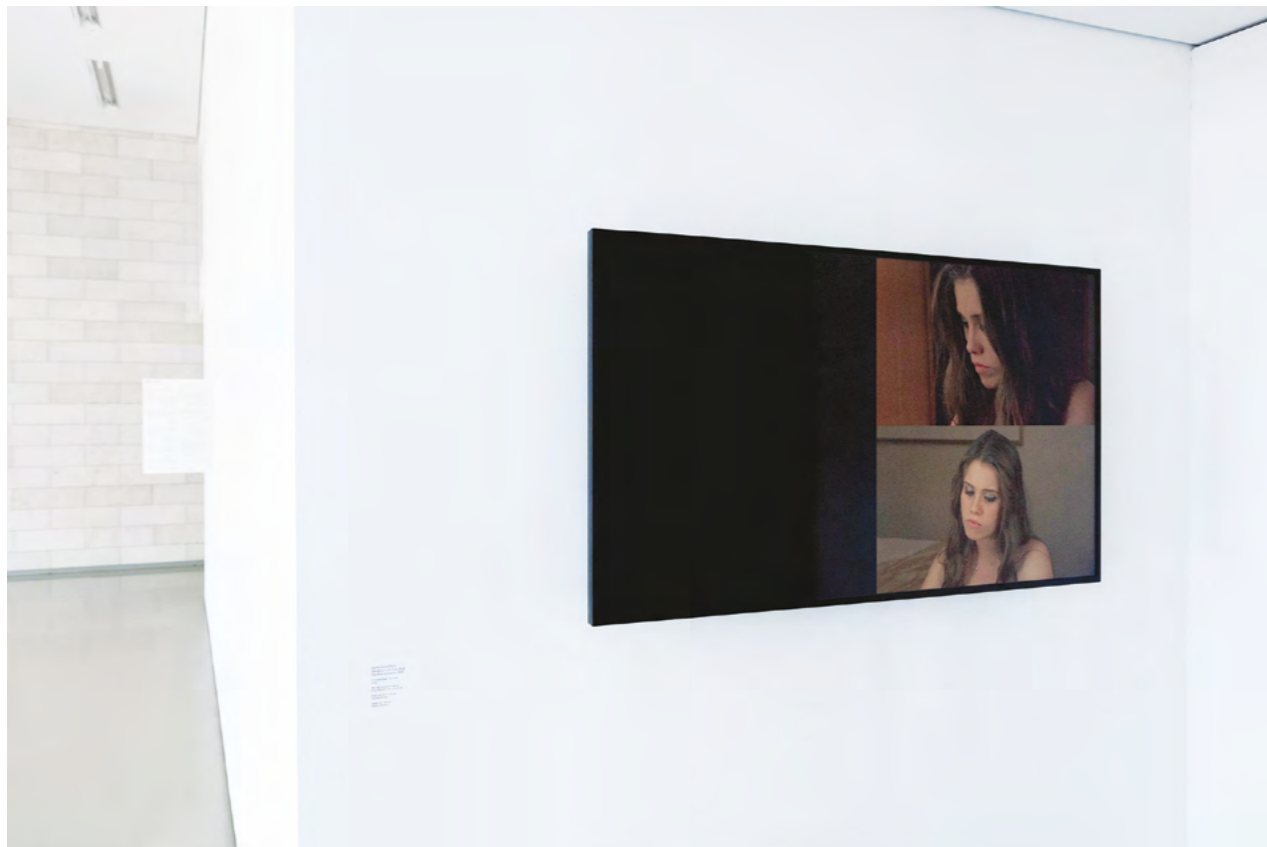
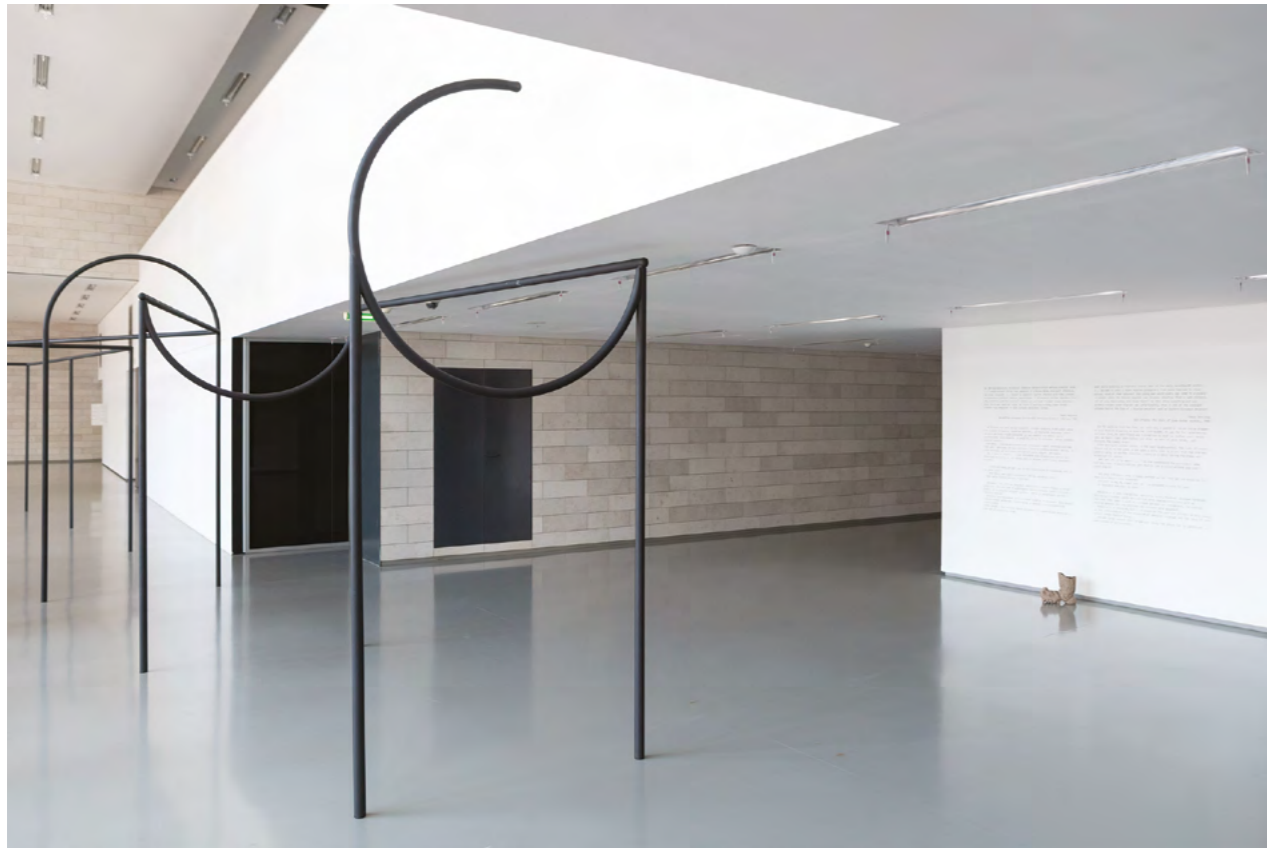
(interview published in the magazine *Kanuti Gildi SAAL*)

[...] During this residency we created a game that consists of two parts. The first is that I do whatever I need to do to start crying (you will see me demonstrate this exact exercise when I sit over there) and once the tears are about to arrive, I start dancing. At some point, I decide to force myself to cry again. This continues in a loop. I manipulate crying to create a condition for dancing, and if I do it long enough, dancing pushes me to cry. [...] the structure of the presentation is made in a similar way: one task creates the ground for the other to happen.

September 2018, Tallinn

Talk for the presentation of the choreographic research at STL theater Tallinn







Parodos „Aisopika“ sienos tekstas

Kai Borisas Godunovas, reliatyviai liberalus septynioliktojo amžiaus pradžios caras, [...] nutarė pasiųsti tuziną rusų jaunuolių iš kilmingų šeimų studijuoti užsienyje, nė vienas nesugrižo. [...] Vienas tų jaunuolių kasdien ateidavo prie rūmų Londone, kuriuose buvo įsikūrusi Maskvos pasiuntinybė, ir iš saugaus atstumo šaukdavo „Visi jūs, maskoliai, pašvinke kvailiai!“ Paskui jis apsigovė ir pagal anglų įstatymus buvo iškilmingai pakartas. Deja, tai viena iš pastovių schemų, pagal kurias klostosi rusų emigranto (ir Rytų Europos emigranto) likimas.

Tomas Venclova

„Bergždžios pastangos: kunigaikščio Andrejaus Kurbskio istorija“, 1988

Už 50 centų tuo metu galėjai nusipirkti lenkiškų kakavinių dražė pakelį arba tiek sumokėti Brigadniui, ilgamečiam penktokui, už reketavimo paslaugas. Vieną kartą su geriausia drauge pasamdėme jį, kad sumuštų kitą mokinį, kurio „pajuokavimas“ mums nepatiko. Ir prieš tai, ir po to su juo sutarėme, tiesiog laikėmės bendros tvarkos.

Persikėlus į kitą mokyklą kaimyniniame mikrorajone elgesio kodeksas pasirodė toks pats – berniukas ne taip pažiūrėjo į anksčiau pradėjusią bręsti mokinę, ir kitas berniukas per pertrauką pasilipęs ant suolo išspyrė jam ragena.

„Ai, ir kas jis toks?!...“ – niekas neatsiminė, koks direktoriaus vardas, bet žinojo, kad ne Gorila, ir visi žinojo, kad jis nevykęs sportininkas, nemokantis angliškai.

– O koks skirtumas, mes juos iš lėto nukaršinsime ar nužudysime, kol jie dar patys stovi?

– Sėsk šalia, mano pykti, pasipasakok. Aš tau paruošiau vietos.

Mano pečiai žvelgia smalsiai ir atvirai.

„Aisopika“ – tai netikras jaustukas. Anot lietuvių kalbos žinyno, jų grupei priskiriami „dariniai, kilę iš sudėtingesnių emocijų atspalvį turinčių struktūrų. Žodžiui ar jų junginiui virstant jaustuku, nyksta jo pavadinamoji reikšmė ir išryškėja emocinė.“

„Aisopika“ yra naujadaras, bet jis remiasi praeitim ir pramanais. Šiuo atveju – ezopinės kalbos interpretacija ir senovės graikų pasakėtininko Aisopo palikimu.

Sveiki atvykę į mano muziejų! Malonu Jus matyti. Čia pasirinkimas nedalyvauti taip pat yra dalyvavimo forma.

Exhibition “Aesopica” wall text

When Boris Godunov, a relatively liberal tsar of the early seventeenth century [...] decided to send a dozen Russian youngsters from noble families to study abroad, none of them returned. One young man would every day come to a palace in London where the Moscow legation was located, shouting, from a safe distance, “All of you, Muscovites, are lousy fools!” He then stole something and was solemnly hanged under English law. Unfortunately, this is one of the constant schemes behind the fate of a Russian emigrant (and an Eastern European emigrant).

Tomas Venclova

“Vain Efforts: The Story of Duke Andrei Kurbsky”, 1988

Back then, for 50 cents, you could buy a packet of Polish cocoa dragées or give them to “Brigadier”, a long-time fifth-grader, to pay for his racketeering services. Once, my best friend and I hired him to beat up another pupil whose joke we hadn't liked. Both before and after we were on good terms, just following the common order.

After moving to another school in the next neighborhood, the code of conduct turned out to be the same: a boy was leering at a girl that had started puberty early, so another schoolboy jumped on a bench during the break and kicked out his cornea.

“Aeh, and who is he again?! ...” – no one remembered the principal's name, but they knew it wasn't Gorilla, and that he was a failed athlete who didn't speak English.

“And what difference does it make, whether we let them get old slowly or kill them while they're still standing?”

“Sit next to me, my anger, tell me. I've prepared a place for you.

My shoulders are open as eyes.

Aesopica is a fake interjection. According to the Lithuanian dictionary, this group includes “words derived from more complex structures with an emotional tone. When a word or a phrase becomes an interjection, its nominal meaning weakens and the emotional one becomes more apparent.”

Aesopica is a neologism, but it is based on the past and fiction. In this case, on the interpretation of the mechanism of Aesopian language and traces of the ancient Greek fabulist Aesop.

Welcome to my museum! Nice to see you. Here, the choice not to participate is also a form of participation.

Translated by Alexandra Bondarev



Masažuojame istoriją: apie ezopinę kalbą

Diskusijos dalyviai

Goda Dapšytė - teatrologė, teatro kritikė, dramaturgė. Tarp mokslinių interesų - sovietinės cenzūros poveikis teatro diskurso raidai.

Paulius Jevsejevas - Vilniaus universiteto A. J. Greimo semiotikos ir literatūros teorijos centro dėstytojas, vertėjas iš anglų bei prancūzų kalbų.

Rūta Junevičiūtė - menininkė, tyrėja, parodos „Aisopika“, vykusios Nacionalinėje dailės galerijoje, 2020 m. gegužės 19 d.-birželio 28 d., autorė.

Valdemaras Klumbys - istorikas, Vilniaus universiteto Istorijos fakulteto dėstytojas, Lietuvos istorijos instituto mokslo darbuotojas. Moksliniai interesai apima socialinę ir kultūrinę sovietmečio istoriją, neginkluotą pasipriešinimą, seksualumo istoriją, propagandos teoriją ir praktiką.

Loreta Mačianskaitė - Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto vyresnioji mokslo darbuotoja, Vilniaus universiteto A. J. Greimo semiotikos ir literatūros teorijos centro dėstytoja.

Martynas Mankus - architektas ir architektūros tyrėjas. Mokslinių interesų sritis - modernizmo ir postmodernizmo architektūra.

Julija Reklaitė - architektė, tuometinė šiuolaikinio meno, rezidencijų ir edukacijos centro „Rupert“ vadovė, Lietuvos kultūros instituto vadovė.

Dalia Satkauskytė - literatūros tyrinėtoja, Vilniaus universiteto A. J. Greimo semiotikos ir literatūros teorijos centro profesorė, Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto vyriausioji mokslo darbuotoja.

Dainius Vanagas - rašytojas, tekstų kūrėjas.

Šiuolaikinio meno, rezidencijų ir edukacijos centras „Rupert“ Vilniuje, 2020 08 27

Massaging History: On Aesopian Language

Participants

Goda Dapšytė - theater scholar, playwright, and critic, researching Soviet censorship and its effects on the development of theatrical discourse, among other topics.

Paulius Jevsejevas - lecturer at Vilnius University's A. J. Greimas Centre for Semiotics and Literary Theory, translator from English and French.

Rūta Junevičiūtė - artist and researcher. Junevičiūtė's exhibition *Aesopica* was presented at the National Gallery of Art in Vilnius (19 May to 28 June 2020).

Valdemaras Klumbys - historian, lecturer at the Faculty of History of Vilnius University and fellow at the Lithuanian History Institute. Klumbys' research focuses on the social and cultural history of the Soviet period, unarmed resistance, the history of sexuality, theory and practices of propaganda.

Loreta Mačianskaitė - senior fellow at the Institute of Lithuanian Literature and Folklore, lecturer at Vilnius University's A. J. Greimas Centre for Semiotics and Literary Theory.

Martynas Mankus - architect and researcher of architecture. His research focuses on modernist and postmodernist architecture.

Julija Reklaitė - architect, former head of Rupert - a center for contemporary art, residencies and education in Vilnius and current head of the Lithuanian Culture Institute.

Dalia Satkauskytė - literary scholar, professor at Vilnius University's A. J. Greimas Centre for Semiotics and Literary Theory, principal fellow at the Institute of Lithuanian Literature and Folklore.

Dainius Vanagas - writer.

Rupert center for contemporary art, residencies and education, Vilnius 27 August 2020

Rūta Junevičiūtė: Susitinkame šalia kūrinio, kuris architektūrinėmis ir vizualiojo meno priemonėmis interpretuoja ezopinės kalbos veikimo schemą - erdvinę struktūrą perteikia trinarę komunikacinę sistemą tarp pranešėjo, cenzoriaus ir skaitytojo, kai pasitelkiant įsteigtą kodą bandoma perteikti kita, dažnai priešinga žinia. Ši struktūra buvo sukurta parodai „Aisopika“ Nacionalinėje dailės galerijoje ir neseniai perkelta į šiuolaikinio meno, rezidencijų ir edukacijos centro „Rupert“ kaimynystę - Valakampių parką. Ta proga pasikalbėti apie Ezopo kalbą pakviečiau įvairių kultūros sričių atstovus, daugelis jų savo darbuose yra nagrinėję cenzūros įtaką ir ezopinės kalbos reiškinių - viešą minčių reiškinio būdą, kai viena žinutės dalis atitinka oficialųjį diskursą, o kita dalis išreiškia priešingas ar draudžiamas minėti reikšmes. Ezopo kalba pasitelkiama valstybinės pancenzūros sąlygomis.

Mane sudomino paradoksas, kad Lietuvoje iki šiol gaji nuomonė, jog ezopinė kalba buvo vietos kultūros kūrėjų pasipriešinimo totalitariniam režimui¹, o ne adaptacijos forma. Be to, dažnai nutylima, kad ezopinė raiška perimta iš tų, kuriems priešintasi, ir kad ji yra senesnė nei sovietinė epocha. Ta pati nacionalinio naratyvo versija, diegta mano vidurinės mokyklos programoje pirmąjį šio amžiaus dešimtmetį, būdinga ir vietiniame dailės istorijos diskurse (pavyzdžiui, su ezopine kalba susijusios sąvokos „tylusis modernizmas“ ar „semi-nonkonformizmas“ perteikia nuosaikaus pasipriešinimo idėjas, nors kalbama ne apie kovą su sistema, o būtent prisitaikymą veikti neperžengiant jos ribų ir jas savotiškai plečiant).

Parodoje „Aisopika“ man buvo įdomu per Aizopo (gr. *Aisōpos*) kalbą, kaip išeities tašką, apsvarstyti kelių kartų tarpusavio ryšį: kaip mąstymo, elgesio, raiškos ir derybų modeliai,

susiformavę totalitariniame režime, perduodami jaunesnei kartai, kuri gyvena visai kitomis sąlygomis? Kaip visuotinė cenzūra galėjo paveikti šiuolaikinį santykio tarp politikos ir meno, taip pat protesto ar atsiribojimo kultūros - vadinamosios vidinės emigracijos - ir menininko vaidmens visuomenėje suvokimą? Kaip neįveiktos istorinės traumos, neužgiję sopuliai, nemalonios praeities nutylėjimai veikia dabartinę socialinio kūno emocinę sveikatą, trukdo pilnavertiškai integruotis?

Atstovaujate skirtingoms profesijoms, taigi diskusiją norėčiau pradėti nuo klausimo: kas gi yra ezopinė kalba architektui, rašytojui, literatūrologui, teatrologui, istorikui? Ar šis terminas mūsų laikais plačiai vartojamas? Kas, Jūsų manymu, šiandien geba iššifruoti perkeltinių reikšmių kodą?

Dalia Satkauskytė: Dabartinis skaitytojas gali nežinoti šios sąvokos, nes Ezopo kalba yra specifinis totalitarinių visuomenių kultūros reiškinys. Šiandien tokius dalykus jau reikia paaiškinti. Bet jeigu nežinai, koks tai reiškinys, - kaip skaityti ne tik literatūrą, bet ir tam tikro laikotarpio kultūros kodus? Ezopo kalbos reikšmės labai kontekstualios ir, pasikeitus aplinkybėms, jos išsivadėja, tampa nebeatpažįstamos, dingsta, ir jeigu nepaaiškinsi tų reikšmių, neparodysi kodo, jos gali likti pasislėpusios. Nežinau, ar Jūs karta jas dar atpažįsta, todėl man labai įdomu, kad Jūs tyrinėjate šį reiškinį.

Vakarų literatūrologijoje Ezopo kalbos terminas vartojamas labai retai, nes tokio reiškinio apskritai nelabai buvo. Jis susiformavo ten, kur veikė politinė cenzūra ir atsirado būtinybė tam tikru būdu ją apeiti, tuo pat metu prisitaikant prie jos. Ezopo kalba yra dvigubo žaidimo pasekmė. Šis reiškinys gyvavo komunistinėse šalyse. Nieko nežinau apie dabartinę Kinijos literatūrą, bet galbūt

Rūta Junevičiūtė: We're gathered around a spatial structure that uses art and architecture as a means to interpret the function of *Aesopian language* - the structure conveys the tripartite communication system of the transmitter, the censor and the receiver where an established code is used to express a different, oftentimes opposite message to the ostensible meaning. It was made for the exhibition *Aesopica* at the National Gallery of Art and was recently relocated to Valakampiai Park, in the vicinity of Rupert - a center for contemporary art, residencies and education on the outskirts of Vilnius. To mark this occasion, I've invited researchers from different cultural fields who have studied censorship and the phenomenon of Aesopian language, to discuss this specific type of public communication, characteristic of regimes with state censorship, in which one part of the message complies with the official discourse, while the other conveys opposite and forbidden meanings. In Lithuania, Aesopian language is still widely perceived as a form of local resistance against the totalitarian regime¹ rather than an adaptation to it. Moreover, what often goes unsaid is that Aesopian expression was adopted from the very thing it resisted and predates the Soviet era. The same version of the national narrative, which was introduced in my high school curricula in the 2000s, can be found in our local art history discourse (for example, Aesopian language-linked terms like "silent modernism" or "semi-nonconformism" give a sense of moderate resistance, even though what they refer to is less about struggling against the system than adapting to act in ways that do not cross the boundaries, but expand them).

In *Aesopica*, I was interested to reflect on the relationship between different

generations, using the language of Aesop (*Aisōpos*) as a starting point: how are models of thinking, behavior, expression and negotiation, developed under totalitarianism, transmitted to the younger generation that lives under an entirely different set of conditions? How did universal censorship of the time affect today's understanding of the relationship between politics and art, between the culture of protest or resignation, the so-called "internal emigration", and the artist's social role? How do unresolved historical traumas, unhealed wounds, and silences of the unpleasant past affect the emotional health of the present social body, and prevent its full integration?

You each represent different professions, so I'd like to open the discussion by asking: what is Aesopian language for an architect, a writer, a literary critic, a theater scholar, and a historian? How popular is the term these days? Who, in your view, is capable of deciphering the code of displaced meanings today?

Dalia Satkauskytė: Today's readers may not be familiar with the term, since Aesopian language is specific to totalitarian societies. It may require an explanation. But if you don't know what it is, how can you read literature or the cultural codes of a specific period? Meanings in Aesopian language are very context-specific. When the situation changes, they are washed out, unrecognizable, and disappear altogether, and unless someone explains them to you or gives you the code, they may remain hidden. I don't know if your generation can still identify them, so I'm quite intrigued that you are studying this phenomenon.

In studies of Western literature, Aesopian language is hardly ever invoked

¹ Pavyzdžiui, Lietuvių literatūros enciklopedijoje pateikiamas toks Ezopo kalbos apibrėžimas: „Ezopo kalba - perkeltinių prasmų stilistika, užšifruojanti priešingas esamam režimui idėjas metaforų, aliuzijų, parafrazių priemonėmis, konstruojanti dvilypį kūrinio planą, aiškų visuomenei ir neįkandamą cenzūrai. Būdinga totalitarizmo šalių literatūroms“ (*Lietuvių literatūros enciklopedija*, red. Vytautas Kubilius [ir kt.], Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2001, p. 136). Įvairiems šiuolaikiniams tyrėjams Lietuvoje kyla abejonių, kiek ir kurioms visuomenės grupėms ezopinės kalbos perkeltinės potekstės buvo aiškios. (Jei nepažymėta kitaip, išnašos Rūtos Junevičiūtės.)

¹ *The Encyclopaedia of Lithuanian Literature* gives the following definition: "Aesopian language is a mode of displaced meaning that encodes ideas antithetical to the ruling regime via metaphors, allusions, paraphrases and constructs a double-layered work which is readable to the public, but impenetrable to censors. Characteristic of literatures in totalitarian countries." (Vytautas Kubilius (ed.), *Lietuvių literatūros enciklopedija*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2001, p. 136). Some contemporary Lithuanian scholars have questioned the extent to which different society groups could read Aesopian double meanings. (Footnotes by Rūta Junevičiūtė, unless indicated otherwise)

ir ten yra kažkas panašaus, nes veikia politinė cenzūra.

Tiesa, ezopinė kalba atsirado ne su komunizmu. Senas Ezopo kalbos tradicijas turi rusų literatūra (nuo XIX a., nuo Nikolajaus Nekrasovo, kai rašytojams reikėjo kritikuoti sistemą).

Apibendrinant galima sakyti, kad Ezopo kalba yra užkoduotas pranešimas, kuriuo perteikiama politinė kritika. Pajuokaučiau, kad tai tragiškas reiškinys, nes netvarus: reikšmės nebesuprantamos, kai pasikeičia politinis kontekstas, kai dingsta „prasmės ekranai“, kaip sakė Marcelijus Martinaitis.

Kartais Ezopo kalba vadinamas bet koks koduotas pranešimas, net šiais laikais. Politinės kritikos, utopių, antiutopių dabar pilna ir vis daugėja. Bet, mano supratimu, tai jau nėra ezopinė kalba griežtąja prasme.

RJ: O kaip Jūs atskirtumėte ezopinę kalbą griežtąja prasme nuo kitokių jos formų? Gal turite pavyzdžių?

DS: Šiuolaikinė kritika visgi yra gana atvira ir nesunkiai atpažįstama. Ir teksto autoriui nelabai pavojinga.

RJ: Ar grėsmės aspektas ir būtų vienas iš skiriamųjų „tikrosios“ ezopinės kalbos bruožų?

DS: Prancūzų rašytojas Michelis Houellebecqas romane „Pasidavimas“ labai aiškiai kritikuoja oficialiąją ideologiją, politinį korektiškumą ir panašiai. Bet tai ne Ezopo kalba. Tai politinė kritika. Ir ji absoliučiai atvira.

Valdemaras Klumbys: Jeigu grįžtume prie Ezopo kalbos pavyzdžių, paminėčiau XIX a. rusų satyriko Michailo Saltykovo-Ščedrino kūrybą, laikomą ezopinės kalbos klasika. Bet ten viskas

taip aišku, kad negali būti aiškiau! Ar tai vis dėlto yra ezopinė kalba?

DS: Taip, labai įdomu. Dėl to ir skaitant kartais kyla klausimas – kaip jie perėjo cenzūrai?! Ne tik kalbant apie Saltykova-Ščedrino – ir apie tą patį Sigitą Gedą. Keista, kad šitokie dalykai neužkliūdavo cenzūrai. Tomas Venclova yra rašęs, kad cenzūros institucinis mechanizmas toks painius – per tą painiavą kažkas ir prasmunka...

Goda Dapšytė: Pabandyčiau patęsti, kaip veikė tuometinis cenzūros institutas. Jeigu mes jį suprantame tik kaip *Glavlitą*², gali pasirodyti, kad ten vien idiotai sėdėjo ir pusės nesuprato. Bet iš tikrųjų buvo ne taip – cenzūros sistema formavosi nuo 1917 metų. Niuansėlių priaugo pakeliui. Dažniausiai kalbėdami apie cenzūros institutą įsivaizduojame jį kaip tekstus tikrinančius nuasmenintus aparatus. Taip nebuvo – ten veikė piliečiai, turintys vienokius ar kitokius įsitikinimus, vertybes, išsilavinimą, norų. Jie gyveno toje pačioje visuomenėje ir skaitė tuos pačius kodus kaip kiti, bet turėjo ir instrukcijų. Tai buvo biurokratinė sistema. Tarp interpretacijos laisvės ir biurokratizmo susidarydavusioje spragoje galėjo praslysti tam tikri dalykai, nes cenzūros atlikimo aktas vyksta dabarties momentu. Jeigu po kelių savaičių pasikeičia kontekstas, nes kas nors įvyko anapus teatro, tekstas bus visai kitas. Tačiau meno kūriniai plinta. Spektaklis jau bus įvykęs, informacija jau bus pasiekusi žiūrovą. Arba ne (jei nebus tinkamai dekoduoja). Kai atsikusame atgal, kūrinis pagauname jau užfiksuotus laike ir erdvėje. O cenzūra buvo visiškai adaptyvi, ji nuolat kito tiesiog todėl, kad ją vykdė žmonės.

RJ: O kaip Jūs pati tyrinėjate efemeriškus ir praeityje įvykusius teatro

because it barely existed. It emerged under political censorship, where it was necessary to find a way around those conditions and, at the same time, adapt to them. Aesopian language is an effect of a double game. It flourished in communist countries. I know nothing about contemporary Chinese literature, but they may have something similar there since they are living under political censorship.

Granted, Aesopian language was not invented under communism. Russian literature has a long tradition of Aesopian language stretching back to the 19th century when the radical poet and writer Nikolai Nekrasov became one of the first to hide criticism of the system between the lines of his writing.

To generalize, Aesopian language is a coded message conveying political critique. I could joke that it is a somewhat tragic phenomenon because it is fleeting: its meanings become unreadable once the political situation changes, once the "screens of meaning", to quote the Lithuanian poet Marcelijus Martinaitis, disappear.

Sometimes any coded message is called Aesopian language, even something created today. Political critiques, utopias, anti-utopias are plentiful and proliferating. In my view, however, they are not Aesopian language in the strict sense of the term.

RJ: How would you distinguish between Aesopian language in the strictest sense and other forms? Do you have any examples?

DS: Today, political critique is quite open and recognizable. It poses hardly any risks to its author.

RJ: So, the degree of risk should be seen as one of the characteristics of "true" Aesopian language?

DS: In *Submission*, the French author Michel Houellebecq is clearly critical of the official ideology, political correctness and so on. But it is not Aesopian language. It's political critique. And it's perfectly open.

Valdemaras Klumbys: When it comes to examples of Aesopian language, I'd say that the writing of the 19th-century Russian author Mikhail Saltykov-Shchedrin is regarded as a classic example. However, it is as obvious as it gets! Is it still Aesopian language?

DS: Indeed, very interesting. And so when you read him, you wonder: how could this have gotten past the censors?! And not just Saltykov-Shchedrin, Sigitas Gedas² as well. Oddly, their writing didn't alert the censors. Tomas Venclova³ once wrote that the censorship machine was so institutionally confused that some things would just slip through.

Goda Dapšytė: I'll try to expand on how the institution of censorship functioned. If we see it as something consisting only of *Glavlit*⁴, we may get the impression that it was staffed by idiots who didn't understand half the things they were reading. But it wasn't so. The censorship system had been developed since 1917. Small refinements got added along the way. Usually, when we speak about the institution of

2 *Glavlit* (rus. *Главное управление по делам литературы и издательств* – Vyriausioji literatūros ir leidybos reikalų valdyba) – SSRS kultūros (literatūros, žiniasklaidos) ir visų rūšių: karinės, politinės, ideologinės ir kitos, išankstinės ir represinės cenzūros institucija. Įsteigta 1922 m. birželį Rusijos Sovietų Federacinėje Socialistinėje Respublikoje, panaikinta 1991 metais. Lietuvoje *Glavlit*o padalinys įkurtas po sovietų okupacijos 1940 metais. *Glavlit*as kontroliavo visą žiniasklaidą, knygų leidybą ir platinimą, kino filmus ir teatro spektaklius, žemėlapius, muziejų ekspozicijas, viešas parodas, masinę dailės produkciją, ypač valdžios atstovų portretus. Draudė skelbti karinius ir pramoninius objektus, minėti kai kurias pareigas einančius asmenis. Vykė ir politinė, ideologinė cenzūra, kuri nebuvo aiškiai reglamentuota. (Žr. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, t. 6, 2004, p. 747, interneto prieiga: <https://www.vle.lt/straipsnis/glavlit/>; žiūrėta 2022 12 04.)

2 Sigitas Gedas (1943-2008) – an acclaimed Lithuanian poet, essayist, playwright, translator, critic, an active participant of the Lithuanian independence movement (from the USSR) "Sąjūdis" and a member of the Lithuanian Parliament. To this day he remains an important literary idol in the national culture, his poems being translated internationally.

3 Tomas Venclova (b.1937) – a prominent Lithuanian poet, essayist, literary scholar, translator, public intellectual and Soviet-era dissident, one of the five founding members of the Lithuanian Helsinki Group which campaigned for the protection of human rights. In 1977, following his dissident activities, he was forced into exile and stripped of his Soviet citizenship; his publications were banned or censored. From 1980 to 2012 he taught Slavonic literature at Yale University (US), where he became Professor Emeritus. His work has been translated into twenty languages.

4 *Glavlit* (Главное управление по делам литературы и издательств, Main Administration for Literary and Publishing Affairs) was the USSR's institution for pre-emptive cultural (literary, media) and other censorship: military, political, ideological, etc. It was established in June 1922 and abolished in 1991. A *Glavlit* department was established in Lithuania in 1940, following the Soviet occupation. It oversaw all media, book publishing and distribution, cinema and theater production, map publishing, museums, public exhibitions, and art production, especially portraits of government officials. It was prohibited to mention military and industrial sites and some state functionaries. It also conducted political and ideological censorship that wasn't clearly defined. (Ref. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, vol. 6, 2004, p. 747, available online: <https://www.vle.lt/straipsnis/glavlit/>)

pastatymus, jeigu reikšmių sutarimas tarp žiūrovo ir režisieriaus kiekvieną kartą rodant tą patį spektaklį galėjo pasikeisti? Kaip atrandate intencionalius slaptus kodus ir kokiais atvejais turite pagrindo įvardyti tikrus Ezopo kalbos pavyzdžius, nors jie kaip tik turėtų būti tarsi nepagaunami?

GD: Tada įsivelia žiūrovai profesionalai pavadinimu „kritikai“. Jie žiūrėjo ir rašė tuo metu, gyvai. Recenzijos išliko, yra aprašyti kodai, kurie išaiškinami arba ne. Tiesiog aprašyta tai, kas vyksta, ir galima daryti tam tikras išvadas ar prielaidas. Be to, yra atsiminimų. Tų pačių profesionalių žiūrovų, kurie pasakoja, kaip jie žiūrėdavo vienus ar kitus spektaklius. Apie paties dekodavimo akta galima spręsti iš atsiminimų. O iš tikrųjų, pagauti už uodegos konkretų įvaizdį – taip, tai sudėtinga. Ir dažniausiai pavyksta tada, kai įtraukiamos papildomos aplinkybės. Imkime konkretų pavyzdį – režisieriaus Eimunto Nekrošiaus „Ilga kaip šimtmečiai diena“. Cenzūros įsikišimas sukūrė ezopinį akta. Turėjo būti pakeliamas stalas ir su juo pakilti Stalino portretas – tokia scena. Cenzūra uždraudė naudoti portretą. Na ir ką – kūrybinė komanda ėmė ir uždažė jį. O visą sceną paliko, nes buvo reikalaujama tik pašalinti Stalino portretą. Taigi toje scenoje kildavo stalas, kuris simboliškai virsdavo Stalino portretu, nes mizanscena liko. Yra legenda, kad portretas persimatė pro dažų sluoksnį. Kad ir kaip būtų, stalo pakilimas reiškia tą patį, ką ir portreto pakėlimas.

Loreta Mačianskaitė: Ir dar „Suliko“ skambėjo. Mėgstamiausia Stalino daina.

GD: Maždaug tokie pavyzdžiai – jų vienetai ir juos reikia „išsitraukti“.

RJ: Taip, įdomu pasvarstyti: kodėl dabar verta ieškoti tų atvejų, juos analizuoti, aptarinėti ir galvoti apie cenzūros pasekmes? Kaip mes žvelgiame į tą praeitį, ką su ja darome, kaip ją transformuojame? Ar išvelgiate ezopinės kalbos sąsają su dabartimi?

Paulius Jevsejevas: Esu kėlęs klausimą, kaip veikia ezopinis tekstas. Apskritai Ezopo kalba ir cenzūra yra bendrininkės. Dėl to man atrodo, kad Ezopo kalba neapsiriboja vienu laikotarpiu. Visur yra cenzūros, visose visuomenėse, tik nebūtinai ji reiškiasi vienodai intensyviai ir vienodai sudėtingai. Esu matęs amerikietiškuose, ypač XX a. septintojo ir aštuntojo dešimtmečių, filmuose grynos ezopinės kalbos pavyzdžių, kuriuos ir aš pajėgus suprasti. Kiek esu įsisavinęs tą kontekstą, galiu „pagauti“. Man atrodo, kad tai labai įdomi sąvoka, vertinga savaime, – bent viena sąvoka, kurią galima eksportuoti, ne tik importuoti. Galbūt ją galima ir kultivuoti, jei to reikia.

Martynas Mankus: Galėčiau trumpai papasakoti apie architektūrą. Buvo įvardyti svarbiausi Ezopo kalbos dėmenys: menininkas, žiūrovas, ar suvokėjas, ir cenzūra. Trijų dėmenų kompozicija. Architektūra iš esmės cenzūros neturi – čia *Glavlito* nebuvo. Kitas aspektas, kad architektūra yra priskiriama vadinamiesiems kietiesiems menams, labai priklausomiems nuo valstybės struktūros ir infrastruktūros. Negali kurti architektūros į stalčių, priešingai nei literatūros ar kitų menų atveju. Architektas visada susietas ir su sistema, ir su pinigais. Architektūra – brangus užsiėmimas, panašus į kiną, nors kinas cenzūrą turėjo. Mano galva, ezopinė kalba architektūroje – kiek spekuliatyvus terminas, aiškiausiai siejamas su vėlyvuuju sovietmečiu ir postmodernizmo architektūra. Architektai mėgsta sakyti, kad jie buvo laisvi, nepriklausomi, nes cenzūros neįjautė. Tik reikėtų nepamiršti, kad ta cenzūra buvo sisteminė. Mėgstama tos kartos architektų frazė: „Mūsų niekas neprižiūrėjo, darėme, ką norėjome.“ Paaiškėja, kad kalbama apie darbą tipinio valstybinio projektavimo skyriuje – ten, kur iš principo nebuvo jokios laisvės! Kitas pavyzdys – „Neringos“ kavinė Vilniuje. Sukurtas nuostabus vakarietiškas modernistinis interjeras, o po laiptais įrengta KGB *būdelė*.

censorship, we imagine it as a depersonalized machine screening texts before publication. Far from it – it was made up of citizens with their own convictions, values, educational backgrounds, and desires. They lived in the same society and read the same codes as everyone else, but they also had instructions. It was a bureaucracy. Some things could slip through the gap between the freedom of interpretation and this bureaucratism since the act of censoring always happens at a specific moment. If, a few weeks later, something happens outside the theater and the context changes, you have a different text. But works of art circulate. A performance will have happened, its message will have reached the audience. Or not (if it's not decoded properly). When we look back, we capture works of art embedded in time and space. And censorship was adapting, it was changing all the time simply because it was performed by people.

RJ: How do you study these ephemeral theater productions of the past if the contract of meaning between the viewer and the director changes from performance to performance? How do you pin down intentionally hidden codes and when do you have enough evidence to identify concrete examples of Aesopian language, even though it's supposed to be so "elusive"?

GD: That's where professional viewers called "critics" come in. They were watching and writing at the time. We have their reviews, and descriptions of codes that got deciphered or not. They describe what's happening on the stage, allowing us to draw certain conclusions or inferences. Moreover, there are memories from those same professional viewers who can relate to how they were watching theater productions. We can tell something about the act of decoding from these memories. But indeed, catching a concrete instance "by the

tail" is difficult. And usually, one succeeds when additional circumstances are in play. For a concrete example, let's look at Eimuntas Nekrošius' *The Day Lasts More than a Hundred Years* (1983)⁵. Censors' interference engendered an Aesopian act. In one scene, actors were supposed to lift a table with a portrait of Stalin on it. The censors objected to the use of the portrait. And what do you think the crew did? They simply painted over it. And left the entire scene as it was, because the only objection was the Stalin portrait. And so the scene involved the lifting of the table, which would symbolically stand in for the Stalin portrait, the *mise-en-scène* remained intact. One legend has it that the portrait was still visible through the layer of paint. Be that as it may, lifting the table had the same meaning as lifting the portrait.

Loreta Mačianskaitė: And they played *Suliko*, Stalin's favorite song.

GD: There are only a few examples like these; they need to be pulled out.

RJ: Yes, an interesting question: why would we find it worthwhile now to seek out such incidents, and analyze and discuss them to consider the effects of censorship? How do we look at the past, what do we do with it, how do we transform it? Do you see any links between Aesopian language and the present?

Paulius Jevsejevas: I have questioned the function of an Aesopian text previously [*in articles I've written*]. Overall, Aesopian language and censorship are accomplices. And, therefore, I do not think that Aesopian language is confined to one period. There's always censorship in every society, only it's not always equally intense and complicated. I've seen instances of pure Aesopian language in American films, particularly of the 1960s and 70s, and I could read them. I get them to the extent that I understand the context. I think

⁵ Eimuntas Nekrošius (1952-2018) was a leading Lithuanian theater and opera director who gained international acclaim for his idiosyncratic theater style. In 1983, Nekrošius adapted the eponymous novel by the Kyrgyz author Chingiz Aitmatov for the stage, which is set in Central Asian steppes during the Cold War and critiques the Sovietization of Kirghizia.



Nuo kūrėjo(s) nepriklauso, kaip architektūros objektas bus naudojamas, bet ji(s) veikia toje sistemoje.

RJ: Reikėjo suprojektuoti ir tą *būdelę*...

Julija Reklaitė: Netgi kavinės planuose ji yra. Ten įrašyta – „transliacijos patalpa“.

MM: Sunku pasakyti, ar buvo suprantama, kokia tai „transliacija“.

RJ: Vienoje paskaitoje apie postmodernizmą architektūroje minėjote, kad nors ir diskutuotina, kiek architektūroje įmanoma pritaikyti ezopinę kalbą, vis dėlto jos pavyzdžių galima rasti. Rengdamasi parodai ir ieškodama vizualinio kodo instaliacijai, mažiau apie postmodernią architektūrą, daugiausiai dėmesio skyriau Denisės Scott Brown ir Roberto Venturi darbams bei tekstams. Įdomu, kad postmodernioje architektūroje taip pat yra „dvigubas kodavimas“, kai vienas kodas skirtas architektams, suprantantiems architektūros kodus, o kitas – įsivaizduojamai liaudžiai, vidurinei ir žemesniajai klasėms.

MM: Kalbant apie vėlyvąjį sovietmetį, kuomet „ant bangos“ buvo postmodernizmo architektūra, atsirado vadinamasis dvigubas kodavimas. Ši samprata perimta iš Umberto Eco, iš semiotikų. Dvigubą kodavimą architektūroje pritaikė teoretikas Charles'as Jencksas. Apie lietuvišką postmodernizmą galime pasakyti, kad tai buvo galbūt vienintelė tendencija, kuri nieko bendro neturėjo su (sovietine) sistema.

Chronologiškai skirstant sovietinę architektūrą, po karo buvo socrealizmo dešimtmetis ir „iš viršaus“ nuleista meninė raiška. Vėliau atsiradęs modernizmas taip pat susijęs su tam tikrais sisteminiiais dalykais. To laikmečio kova su „nesaikingumais“ reiškė posūkį į industrializaciją. Ir tik vėlyvuojū sovietmečiu atsiranda visiškai nepriklausoma, jokiais aktais neaprašyta postmodernizmo tendencija. Tą dvigubą kodavimą architektai perėmė ir naudojo. Ezopo kalbos tuo metu gal

niekas ir neminėjo, na, tam ji ir Ezopo kalba. Bet kai kuriuose objektuose ji atsispindėjo.

Paminėčiau vėlyvojo sovietmečio pavyzdį- Šiaulių Saulės laikrodžio aikštę. Dalyvaujant architektūriniame konkurse miesto jubiliejui pažymėti, buvo galima laisvai rinktis tiek vietą, tiek įprasminimo būdą. Konkursa laimėjo jaunų architektų grupė, pasiūlusi skulptūrinę kompoziciją, kupiną – tai būdinga postmodernizmui – metaforų. Jas visas reikėjo apginti ir argumentuoti. Tokia raiška buvo gal arčiausiai Ezopo kalbos. Pavyzdžiui, Šaulio skulptūra, lyg paimta iš Čiurlionio, – buvo aiškinamasi, kodėl ji nukreipta į rytus. Šalia aikštės – kapinės, kuriose palaidotas filosofas Stasys Šalkauskis. Greta jų architektai suprojektavo koplytėlę, dėl kurios reikėjo pasiaiškinti... Autoriai argumentavo, kad tai yra *besedka*, pavėsinė... Taigi buvo privalomi derinimai, nors ir ne su *Glavlitu*. Architektai turėjo švelninti, amortizuoti sprendimus.

Grįžtant prie temos apie tuos tris dėmenis – turbūt sunku interpretuoti, kas buvo tas kūrėjas ir ar jis suprato, ką darė. Ar auditorija suprato? Ir kas buvo tas cenzorius? Kiek būta cenzūros, kiek savicenzūros, kiek sistemos primestų dalykų? Vis dėlto šiek tiek Ezopo kalbos apraiškų vėlyvajame devintajame dešimtmetyje buvo, bet vėliau ji prarado aktualumą.

RJ: O ar esate pastebėjęs ezopinės kalbos pavyzdžių kaimyninėse ar kitose šalyse? Klausimas visiems – kiek toli, Jūsų žiniomis, apima „ezopinė“ geografija?

MM: Jeigu įvietintume ezopinę kalbą arba įlaikintume, kalbėdami apie sovietmetį, tai jos geografija apimtų vadinamąjį Antrąjį pasaulį, arba Rytų bloką. Apie pavyzdžius kitose šalyse negalėčiau daug pasakyti, bet „liaudies demokratijos šalyse“³ ir visoje Rytų Europoje Ezopo kalbos būta. Buvo labai įdomių istorijų, pavyzdžiui, paskutinį

it's a very interesting concept, valuable per se – at least one concept that we can export. Perhaps we can cultivate it too, if need be.

Martynas Mankus: I can speak briefly about architecture. You've mentioned the main elements of Aesopian language: the artist, the viewer or the perceiver, and the censor. It's a three-way structure. There's ostensibly no censorship of architecture, there was no *Glavlit*. Another aspect is that architecture is considered a "hard art", it relies on state institutions and infrastructure. You cannot make architecture "for the drawer", unlike literature or other arts. An architect is always involved with the system and the money. Architecture is an expensive endeavor not unlike cinema, even though cinema was censored. I dare say that when it comes to architecture, using the term Aesopian language is somewhat speculative; it most clearly fits the architecture of the late Soviet period and postmodernism. Architects like to claim that they were free, independent, because they didn't feel censored. Except that in their case, censorship was systemic. A favorite phrase of the architects of that generation is "no one oversaw us; we did what we wanted". It turns out that what they're talking about is work at a typical state planning department – where there was essentially no freedom at all! Another good example is the Neringa café⁶ in Vilnius. It has a fascinating Western-like modernist interior, but there is a KGB booth under the stairway. The creator has no say in how their architecture will be used, but they operate in the system.

RJ: Someone had to design the booth ...

Julija Reklaitė: It is there even in the blueprints for the café. It is labeled as the "broadcast room".

MM: Hard to say whether they realized what kind of "broadcast" that was.

RJ: In one of your lectures about postmodernism in architecture, you said that even though it's debatable whether Aesopian language applies to architecture, there are examples one can point to. In preparing the exhibition, I was thinking about postmodern architecture, particularly the works and writings of Denise Scott Brown and Robert Venturi. Interestingly, "double coding" also exists in postmodern architecture, with one code intended for architects, who can read architectural codes, and the other for the assumed masses, the "middle and lower classes".

MM: Yes, in the late Soviet period, when postmodernist architecture was in vogue, a so-called double coding did emerge. The concept was adapted from Umberto Eco and other semioticians. Double coding in architecture was introduced by the theoretician Charles Jencks. As for Lithuanian postmodernism, it was perhaps the only style that had nothing to do with the (Soviet) system.

In the chronology of Soviet architecture, the first post-war decade is one of socialist realism and artistic expression mandated from above. The subsequent period of modernist architecture was also linked to systemic developments. The war on "excesses" led to an industrial turn. And it was only in the late Soviet period that a totally independent architecture appeared – a postmodernist style not prescribed by any decrees. Architects adopted and used double coding. No one probably spoke of Aesopian language – and that's perhaps the point – but it did manifest in certain objects.

I'd single out Sundial Square (Saulės laikrodžio aikštė) in Šiauliai as an example of late Soviet architecture. It was the result of a competition to commemorate the town's anniversary, which allowed architects to freely propose the site as well as the form the

3 „Liaudies demokratijos šalys – terminas, kuriuo buvo vadinamos komunistinės orientacijos Rytų Europos šalys, sukurtos pagal Sovietų Sąjungos modelį po Antrojo pasaulinio karo; plačiąja prasme – visos marksistinė tradicija grindžiamos santvarkos šalys.“ *Politikos mokslų enciklopedinis žodynas*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2007, p. 72.

6 The Neringa cafe and restaurant opened in 1956 in Vilnius, and was a famous hangout for the intelligentsia, the bohemians and the elite members of society during the Soviet era. Due to its progressive appeal and music, the KGB spied on the conversations taking place in Neringa and had installed various listening devices there in its interior.

sovietinį paviljoną pasaulinėje parodoje 1992 m. Sevilijos EXPO laimėjo latviai. Mįslinga istorija – kažkaip netyčia tą konkursą laimėjo konceptualus menininkas Ivaras Mailītis su kolegomis. Jie prikodavo visokių slaptų reikšmių. Paviljoną pastatė, bet jis tuo metu jau atstovavo ne SSRS, o Rusijai. Paviljone reikėjo paminėti Sibiro atradimą, ir autoriai pristatė Sibiro berželių... Tik tas Sibiras jiems reiškė visai ką kita. Autoriai į tą projektą integravo visokių perversijų.

Kiek slidesnė tema – kaip permastomos biografijos. Vienas tokių architektūrinių naratyvų – kad Lietuvos modernistai (pirmoji karta, baigusi mokslus pokario Lietuvoje, gimę apie 1930 m.) priešinosi sovietinei sistemai. Jų mąstymas ir „modernizmo idealų atnešimas į Lietuvą“ buvo priešingas stalininio laikotarpio nuotaikoms. Tai Ezopo kalba ar nepaklusnumas?

Žiūrint retrospektyviai, kartais architektai mėgina tam tikrą prieštaravimą, atsisakymą aklaai vykdyti valstybinių projektavimo institutų gaires, tuometinės valdžios patvirtintų architektūros normų ignoravimą ar naudojimąsi totalitarinės sistemos spragomis tapatinti su pasipriešinimu ir čia išvelgia disidentškumą. Kai kurie tyrėjai įvardija, kad disidentškumu architektūroje gali būti laikomas tam tikras vyraujančios ideologijos nesilaikymas arba alternatyvi pedagoginė veikla.

RJ: Buvo visa Architektūros fondo pokalbių serija „Disidentškumas architektūroje“⁴...

MM: Taip, joje buvo svarstoma apie architektūros disidentškumą sovietinėje erdvėje ir prieita prie išvados, kad ši sąvoka subtilesnė nei disidentškumas politikoje. Politiniai disidentai nesutiktų, pavyzdžiui, architektų postmodernistų (sąmoningai besirenkančių kitokią, neoficialią raišką) vadinti disidentais! Architektūroje negali taip atvirai eiti prieš sistemą. Pavyzdžiui, sovietmečio architektūros fenomenas –

popierinė architektūra, kuri neturi tikslo būti pastatyta...

VK: Na kodėl negali? Gali eiti prieš sistemą – projektuodamas prastai. Žmonės bus nepatenkinti ir dėl to kils revoliucija. (*Juokiasi.*) Tiesiai taip niekas, aišku, nekalba, bet jei daugelio prisiminimuose vagystės iš darboviečių ar alkoholizmas laikomas pasipriešinimu, tai ir prastą architektūrą galima juo laikyti.

MM: Čia „veikimas sistemos viduje“.

VK: Kodėl man įdomi Ezopo kalba? Panašiai kaip Pauliui. Tiesiog ji yra įdomi tema pagalvojimui, gali pasukti galvą, kaip kokį Rubiko kubą dėliodamas. Suprasti, kaip ši kalba veikė, kai lyg ir negalėjo veikti, kai kažkas buvo paslėpta, bet tarsai visi matė. Visi suprato ar ne visi? Gal ezopinė kalba – apskritai tik inteligentų žaistas? Tokie klausimai, lydintys Ezopo kalbą, – įdomi mokslinė problema, kurią labai smagu gliaudyti. Bet aš priėjau prie išvados, kad užkoduotos kalbos, kuri paskui būtų iškoduota taip, kaip norėjo autorius, buvo nedaug. Aišku, šito niekaip neapskaičiuosi. Bet manyčiau, kad iš esmės žiūrovai patys kūrė Ezopo kalbą.

DS: Visiškai su tuo sutikčiau...

VK: Ir turbūt labai nedidelė dalis kūrė. Specialiai klausinėju eilinių žmonių, kurie tuo metu gyveno, ne rašytojų, menininkų ar mokslininkų, kaip buvo su ta Ezopo kalba. Pavyzdžiui, viena bibliotekininkė, inteligentė, gimusi jau po Stalino mirties, sakė, kad nujausdavo esant kažką paslėpto ir kartu pykdavo, kodėl tų nusišlėptų dalykų tiesiai nepasako. Visai kitoks santykis nei kultūrinio elito narių. Ezopiniai žaidimai jai buvo neaktualūs. Negana to, nutylėjimai jai tiesiog nepatiko. Įtariu, kad didžioji ezopinės kalbos kūrėjų ir vartotojų dalis buvo kultūrinis elitas ir dalis mokytojų, ypač humanitarai, filologai. O kiek buvo tokių atvejų, kai skaitytojais iš tiesų atkoduodavo taip, kaip autoriai būdavo užkodavę, labai sunku nustatyti. Aišku, buvo

commemoration would take. The winning proposal by a group of young architects envisioned a sculptural composition full of metaphors, as is characteristic of postmodernism. Each metaphor needed to be argued for and defended. This kind of expression perhaps comes closest to Aesopian language. For instance, the inclusion of *The Archer* by sculptor S. Kuzma, reminiscent of M. K. Čiurlionis'⁷ paintings, raised questions about why it was pointing eastwards. There's a cemetery close to the square with the tomb of the philosopher Stasys Šalkauskis. The architects designed a chapel next to it that they needed to defend. They argued that it was a *besedka*, a gazebo. So even though they were not required to engage with *Glavit*, they were required to negotiate and had to tone down, and adapt their proposals.

Let's return to the topic of the three elements – the transmitter, the censor, and the receiver – one would probably be hard-pressed to say who the creator was and whether they understood what they were doing. Did the audience? And who was the censor? What was the extent of censorship and self-censorship, and of other things imposed by the system? Manifestations of Aesopian language did emerge in the late 1980s, but it lost urgency later on.

RJ: Have you noticed instances of Aesopian language in neighboring countries or those further away? I'd like to pose this question to everyone: how extensive is, to your knowledge, the Aesopian geography?

MM: If we take Aesopian language to be embedded in a place or a time, when it comes to the Soviet period, its geography should encompass the so-called "Second World" nations or the Eastern Bloc. I can't say much about other countries, but Aesopian language certainly existed in "people's democracies"⁸ and throughout Eastern Europe. There have been some really curious stories; for example, the last Soviet pavilion at EXPO'92 in Seville was to be built by Latvians. It's all quite mysterious – somehow, by accident, the conceptual artist Ivars Mailītis and his colleagues won the competition. They encoded all kinds of secret meanings. They built the pavilion, but it ended up representing Russia, not the USSR. The pavilion had to include a reference to the discovery of Siberia, so they planted Siberian birches everywhere. Only for them, Siberia had an entirely different meaning.⁹ They integrated all kinds of perversions into the project.

A somewhat trickier subject is how biographies get rewritten. One of our architectural narratives is that Lithuanian modernists (the first generation graduating in post-war Lithuania, born in c. 1930) resisted the Soviet system. Their sensibilities and efforts to "introduce modernist ideals in Lithuania" were the opposite of the Stalin-era moods. Is that Aesopian language or defiance?

In hindsight, architects sometimes try to present their objections, refusals to obediently follow the guidelines of state design institutes, acts of ignoring government-mandated architectural norms and exploiting

⁷ Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911) was a pioneering Lithuanian composer and painter, regarded as one of the nation's most important artists.

⁸ "A phrase invented to describe countries of 'socialist orientation' which could not yet claim to have built socialism itself. It was used first in reference to the 'fraternal allies' of the Soviet Union in Eastern Europe after the Second World War and then those countries that adopted the Soviet model after decolonization." Iain McLean and Alistair McMillan (eds.), *Concise Oxford Dictionary of Politics*, Oxford: Oxford University Press, 2003.

⁹ Siberia – a geographical region lying in Asia that is part of today's Russian federation. After its gradual Russian colonization, Siberia became a penal destination for sending internal exiles within a system of *katanga* between the 17th and 19th centuries, and for mass deportations to the Gulag labor camp system in the 20th century of people from the Soviet Union and from countries occupied by the USSR (including entire nationalities or ethnicities in some cases). The real scope of the Gulag labor camps remains the subject of research and debate to this day, since archival records were not available until the fall of the Soviet Union.

autorių, kurie užkoduodavo siekdami pasakyti kažką, ko negalima ištartai viešai. Tokius atvejus galėtų padėti išaiškinti tik tuolaikiniai šaltiniai – dienoraščiai, laišškai, bet ne vėliau parašyti atsiminimai. Tačiau net taip ištyrinėjus išaiškės tik pavieniai atvejai.

GD: Na, pas mus teatre tai padėjo sukurti naują estetiką...

VK: O taip, teatre ezopinė kalba gal net ryškiausiai reiškėsi.

GD: ...„Metaforinio teatro“⁵ estetika, pradėjusia dominuoti postsovietiniu periodu.

VK: Tuo Lietuvos teatras dabar ir stiprus...

GD: Ir stiprus, ir silpnas. Kažkada studijų metais mane labai erzino visas tas metaforų kultas ir sakymas, kad teatras egzistuoja tik dėl metaforų, nes tarsi jis tik tada yra aukštasis menas, kai su publika nešnekama tiesiai. Mūsų teatre ir šiandien didžioji dalis vyresniosios kartos režisierių teigia, kad „menas galvai“ yra ne menas. Kitaip tariant, jeigu menas skatina mąstyti, o ne jausti, jis menkavertis. Tad pozityvus sovietinis paveldas – tokiu esame linke laikyti metaforinį teatrą – tampa negatyvus, nes tas mąstymas ir ideologinis kodavimas vis tebeveikia. Toks teatras jau skirtas nebe tik tiems, kurie užaugo sovietmečiu, bet ir tiems, kurie jo nepatyrė. Režisieriai, kaip žinomi žmonės, kaip lyderiai, galų gale kaip pedagogai turi autoritetą, jų pareiškimai apie meną, koks jis turėtų ar neturėtų būti, gali paveikti jaunosios kartos kūrėjus. Vadinas, ta ezopinė „kodavimų-dekodavimų“ mąstysena tebeveikia. Bet kai ankstesnio konteksto prasmės pradingsta,

o lieka tik seni veikimo mechanizmai, dalis jaunųjų kūrėjų teatre nebeįžvelgia ideologijos sovietinio periodo kūrinuose, kuriuos stato. Tam tikrus ideologinius momentus jie pateikia taip, tarsi „taigi pas mus dabar tas pats“.

RJ: O ką Jūs turite omenyje sakydama „taigi pas mus dabar tas pats“?

DS: Dabar kontrolė yra totali. Visur reikia nešioti kaukes. Kuo ši kontrolė skiriasi nuo buvusios sovietmečiu?⁶ (*Juokiasi.*)

GD: Pavyzdžiui, šiais laikais statoma sovietinė pjesė apie mokinių ir mokytojų santykius. Tekste paliekami visi tuo metu aktualūs kodai ir niuansai, bet šiuolaikiniai statytojai ideologinio kodo nebeperskaito ir tiesiog jį palieka, sakydami: „Taigi dabar taip pat mokytojus visi puola.“

VK: Vadinas, išaugo iš sovietmečio. Gal ir gerai, kad išaugo iš tų ezopinių kodų? Tekstas įgijo visai kitą prasmę, gal net priešinga, nei turėjo, – ir gerai.

GD: Čia ir klausimas, ar įgijo.

VK: Bet jeigu dabarties kūrėjai ir žiūrovai sovietmečio tekstą supranta tiesiogiai, vadinas, jame yra ir tiesioginė prasmė, ne vien Ezopo kalba. Ir ta tiesioginė prasmė kitokia nei tai, ką žiūrovai išskaitydavo, išskoduodavo tuomet. Gal tai ir natūralu – laikai pasikeitė.

DS: Ar Jūs turite galvoje tokius tikrai ideologinius sovietinius tekstus?

GD: Ne atvirai propagandinį „Šarvuotį Potiomkiną“, bet, pavyzdžiui, „Brangioji mokytoja“⁷. Vėlyvuojū sovietmečiu pagal tą pjesę pastatytas filmas. Taip, ji nėra visiškai propagandinė, bet tenai vaizduojama to laiko

gaps in the totalitarian system as resistance, or dissidence. Some researchers would identify these rejections of the dominant ideology or alternative pedagogical activities as dissidence in architecture.

RJ: The Architecture Fund has organized a dedicated series of discussions on *Dissidence Through Architecture*¹⁰ ...

MM: Yes, the series addressed architectural dissidence in Soviet space and concluded that this notion was more subtle than dissidence in politics. Political dissidents would disagree that, for example, postmodernist architects (who'd purposefully go for alternative, non-official forms of expression) be called dissidents! In architecture, one cannot go against the system openly. For example, there was the Soviet phenomenon of "paper architecture"¹¹, designs that were never intended to be built.

VK: But why can't they? One can go against the system by designing poorly. People will get upset and start a revolution. (*Laughs*) Sure, no one would claim so openly, but if stealing from factories and alcoholism is considered as a form of resistance, then why not bad architecture?

MM: That's "acting within the system".

VK: Why am I interested in Aesopian language? For similar reasons to Paulius. It's an interesting topic to consider, like solving a puzzle, a Rubik's Cube for your brain. To think how this system worked when it supposedly couldn't, when something remained hidden but was perceptible to everyone. To everyone or just to some? Perhaps Aesopian language is just a toy for the intelligentsia? These are interesting questions for researchers to

unpack. However, I would conclude that there wasn't much encoded language that was later decoded exactly as the author intended. Sure, there's no way to know it, but I suppose it was essentially the audience that was creating Aesopian language.

DS: I agree completely ...

VK: And it was probably just a small fraction that did it. I specifically asked ordinary people – not writers, artists or scholars – who lived through those times: what was the deal with this Aesopian language? For example, one librarian, an intellectual born after Stalin, said she could sense there was something hidden but was frustrated – why couldn't they just say it directly? It's an entirely different way of relating to art than that of the cultural elite. Aesopian games were not relevant to her. Moreover, she simply disliked the silences. I suspect that the creators and consumers of Aesopian language were, in the majority, the cultural elite and some teachers, particularly in the humanities and philology. And how often would readers truly decode what the author had encoded – that's very hard to tell. Sure, some authors did encode something they wanted to say publicly but couldn't. Uncovering these cases is possible with the help of contemporary sources – diaries, letters – but not subsequently written memoirs. But even this type of research would only help uncover a handful of cases.

GD: Well, in our field, theater, that did lead to a novel aesthetic ...

VK: Indeed, theater is probably where Aesopian language achieved its most explicit expression.

5 Metaforinio teatro sąvoka yra apibūdinama septintojo dešimtmečio pabaigoje užsimezgusi, aštuntajame ir devintajame dešimtmečiais išsivysčiusi Lietuvos teatro kalba, kai dėl cenzūros kūrybinės ir žodžio laisvės suvaržymų teatrinis pasakojimas kurtas per sceninį veiksma ir sceninę dramaturgiją labiau nei remiantis literatūriniu pasakojimu, per veiksmes, o ne per verbalines scenas. Būdinga neverbalinė raiška, sąlygiškumas, ezopinė kalba, pabrėžtinis vaizdingumas, vizualinės metaforos, kontekstuali simbolika, akcentuojamas režisūrinis veiksmas, siekiama mažiau priklausomybės nuo teksto. Taip bent dalinai vengiama perteikti privalomą propagandinę pastatymų žinia. Būdinga režisierių Eimunto Nekrošiaus, Gyčio Padegimo, Sauliaus Varno, iš dalies Jono Vaitkaus kūrybai.

6 Diskusija vyko per COVID-19 pandemiją, laikotarpiu, kai buvo privaloma viešose erdvėse dėvėti apsaugines medicinines kaukes.

7 1981 m. parašyta pjesė „Brangioji Jelena Sergejevna“. 1988 m. pagal ją pastatytas filmas, 2012 m. – teatro laboratorijos „Atviras ratas“ spektaklis, skirtas vyresnių klasių moksleiviams, režisierė Ieva Stundžytė. 2022 m. spektakliai atšaukti motyvuojant, kad po Rusijos invazijos į Ukrainą pjesės autorė rusų dramaturgė Liudmila Razumovskaja teatrui nepatvirtino savo pilietinės pozicijos Rusijos agresijos atžvilgiu.

10 Available online <https://apokalbiai.lt/en/cycle/dissidence-through-architecture/>

11 Stalin used the term "paper architects" as a derogatory expression, to indicate uselessness and was a term he used to refer to the Constructivists.

visuomenė ir tarpusavio santykiai. Kai tas tekstas perkeliamas į šiandieną, tarsi niekas nebūtų pasikeitę, kyla klausimų. Kūrinys atskiriamas nuo to laiko konteksto, lyg jo niekada nebūtų buvę. Iš tikrųjų ir požiūris į mokyklą, ir pedagogų santykiai su mokiniais – visai nebe tie.

PJ: Kaip čia taip išeina? Gal tokie perkėlinėjimai ir šuoliai, tarsi niekas nebūtų pasikeitę, vyksta dėl to, kad sovietmetis tiesiog ištrintas?

RJ: Taip gal suveikia savotiška amnezija praeities atžvilgiu... Man šis pavyzdys priminė Nacionalinės dailės galerijos atvejį prieš nuolatinės Lietuvos meno ekspozicijos atnaujinimą 2019 metais. Galerijoje, įsikūrusioje buvusio Revoliucijos muziejaus⁸ pastate, po dešimtmečio nuo jos generalinės rekonstrukcijos buvo truputėlį pakeista nuolatinė ekspozicija. Dalis jos eksponatų buvo sukurti įvairiais sovietmečio etapais. Kai kurie darbai – socrealizmo kūriniai, abejotinos meninės vertės, bet įdomūs istoriškai, kaip totalitarinės cenzūros artefaktai. Dešimtmetį jie buvo eksponuojami kaip ir visi kiti darbai, be papildomo konteksto. Tikėtina, kad dalis muziejaus lankytojų nemokėjo jų savarankiškai kritiškai perskaityti. Viliantis, kad lankytojai patys viską žino, ir neprimenant konteksto išeina tam tikra amnezija. Ekspozicijos atnaujinimo metu pagaliau buvo skirta dėmesio ir finansų tai kolekcijos daliai atitinkamai įkontekstinti – architektūriniais ekspozicijos sprendimais ir aiškinamaisiais tekstais.

Tiesą sakant, aš pati labai ilgai nesigilinai į sovietmetį, veikiau jo vengiau, kol supratau, kad ta praeities patirtis padeda suvokti kultūrinę savastį.

VK: Man norisi paprovokuoti. Sakysim, ar labai jau daug kas žino, pavyzdžiui, XVI-XVII a. dailės kūrinių sukūrimo kontekstą? Tiesiog žiūrovas žiūri ir jam gražu. Arba negražu. (Juokiasi.) Menas – visų pirma estetika. Žmogus

skaito *Don Kichotą* – ar aiškinasi, kaip Servantesas jį kūrė, kokios buvo istorinės aplinkybės, ko siekė autorius? Ar tai taip svarbu? Nereikėtų iš visų reikalauti būti menotyrininkais ar istorikais. Kam patinka, kam nepatinka – tai ir skonio dalykas. Ta istorija tiesiog nubyra. Man atrodo, ji ir turi nubyrėti. Gal dabar ateina tas sovietinės istorijos nubyrėjimo laikas? Kai kurie kūriniai ir kūrėjai liks kultūrinėje visuomenės atmintyje, bet dauguma tiesiog išnyks, juos žinos tik istorikai.

Mes iki šiol žiūrime į sovietmetį per istorinio konteksto prizmę. Dar daugiau – mes žiūrime, sakyčiau, sovietiniu žvilgsniu. Tuomet viskas buvo super ideologizuota. Ir mes dabar žiūrime tokiu pat ideologizuotu žvilgsniu, nors ideologija jau kita – antisovietinė. Man atrodo, toks užburtas ratas ir lemia, kad niekaip negalime išsilaisvinti iš sovietmečio. O kaip tik tie, kurie nesupranta sovietinių prasmių ir poteksčių, yra iš to užburto sovietmečio rato išsiveržę. Jie supranta ne geriau, tiesiog kitaip, be ideologizacijos. Ar tai būtinai blogai? Na taip, gal jie nesupranta autoriaus intencijų...

DS: Autoriaus intencijų mes dažnai nesuprantame. Prasmė yra kolektyvinis dalykas.

JR: Bet jeigu taip jau yra, kodėl tada Petro Cvirkos paminklas kliūva? Kodėl reikia versti Žaliojo tilto skulptūras?

VK: Tai politika.

DS: Man atrodo, kalbame apie skirtingus dalykus.

JR: Kalbame apie kontekstą, ar ne? Jeigu jis nubyrėjo, tai va, žiūrėkite, stovi skulptūra – ji man arba graži, arba negraži... Aš provokuoju. (Šypsosi.)

VK: Cvirka iš esmės yra tik kontekstas. Niekas nešneka apie Cvirkos tekstus, visi kalba tik apie kontekstą. Tas pats ir su jo skulptūra. Tai grynai sovietinis mąstymas, kai ne turinys, o kontekstas nulemia vertinimą.

GD: ... the "metaphorical theater"¹² aesthetic that became dominant in the post-Soviet period.

VK: It's now the strength of Lithuanian theater ...

GD: It's its strength and weakness. As a student, I was very annoyed by this whole cult of metaphors, people saying that theater only exists for metaphors – that it is only a truly high art when it doesn't speak to the audience directly. Even today, most of the older generation of Lithuanian theater directors claim that "art for the head" is no art. In other words, if art makes you think and not feel, it is worthless. And thus, this positive aspect of the Soviet legacy – as we tend to think about metaphorical theater – becomes negative, because its modes of thinking and ideological coding persist. And this theater is intended not only for those who grew up in the Soviet era but also for those with no experience of it. Theater directors, as known people, as leaders, as teachers, wield considerable authority; their statements about art – what it should and should not be – can affect young artists. And so this Aesopian "encoding-decoding" approach persists. However, when the meanings of the old context disappear, and only old operating mechanisms remain, some of the younger generations of theater producers can no longer see the ideology in the Soviet-era plays they produce. They present some ideological things as if to say "Hey, what we have now is the same".

RJ: What do you mean by that, "what we have now is the same"?

DS: Control is total now. You must wear a mask everywhere. How is this control different from that of Soviet times? (Laughs)¹³

GD: Take, for example, a modern production of a Soviet play about teacher-student relations. All the codes and nuances of its time remain in the text, but today's artists can no longer read the ideological code, and so they leave it as is, arguing: "Hey, nowadays everyone's attacking teachers too."

VK: It means that they grew out of the Soviet era. Perhaps it's good that they grew out of those Aesopian codes? The text has acquired a new meaning, perhaps the opposite of what it was. And that's fine.

GD: I wonder if it really has.

VK: But if today's artists and audiences can read a Soviet text literally, that means it contains a literal meaning too, not just Aesopian language. And the literal meaning is different from what audiences used to read into it and "decode" at the time. Which is perhaps natural as times have changed.

DS: Do you mean the truly ideological Soviet texts?

GD: Not the openly propagandist *Battleship Potemkin*, but, say, *Dear Teacher*¹⁴. They made a film adaptation of the play in the late Soviet period. Sure, it's not entirely propagandistic, but it depicts Soviet society and the social relations of the time. When the text is transplanted to the present day as if nothing has changed – well, that makes you wonder. The play gets disconnected from its context as if it never existed. In fact,

¹² "Metaphorical theater" describes a theatrical idiom that emerged in Lithuania in the late 1960s and developed in the '70s and '80s. Due to censorship, more weight was given to action on stage than to the literary plot, to the mise-en-scène than to words. The salient features included non-verbal expression, shunning of realism, Aesopian language, emphatic figurativity, visual metaphors, contextual symbolism, emphasis on staging and moving away from the source play. The goal was to, at least partially, undermine the compulsory pro-regime messages. Metaphorical theater is best represented by the productions of Eimuntas Nekrošius, Gytis Padegimas, Saulius Varnas, and to some extent Jonas Vaitkus.

¹³ This discussion took place during the Covid-19 pandemic when facemasks were mandatory in public places.

¹⁴ *Dear Yelena Sergeyevna*, a 1981 play by Lyudmila Razumovskaya. In 1988, Mosfilm adapted it into a film. In 2012, the Vilnius theater laboratory Open Circle produced the play for senior school students, directed by Ieva Stundžytė. In 2022, further performances were cancelled, arguing that the playwright did not express her civic position towards Russia's invasion of Ukraine.

⁸ Revoliucijos muziejus – 1948-1991 m. Vilniuje veikusi sovietinė propagandos įstaiga. 1980 m. muziejus perkeltas į naują architektų Gedimino Baravyko ir Vytauto A. Vieliaus suprojektuotą pastatą, kurio patalpose nuo 1993 m. įsikūrė Nacionalinė dailės galerija. Nuo 1999 iki 2009 m. pastatas buvo uždarytas rekonstrukcijai.



JR: Būtent. Ir kas nutinka atmetus kontekstą?. Man atrodo, kad mes daug kalbame apie cenzūrą, bet nekalbame apie žiūrovą ir jo gebėjimą perskaityti prasmes, kritiškai vertinti ir pasirinkti. Man atrodo, šitas elementas yra svarbus ir susidaro įspūdis, kad intelektualus žiūrovas architektūrai nėra reikalingas, dėl to ezopinės kalbos ten tarsi nereikia. Kaip žiūrovas perskaitys reikšmes, labai svarbu teatre, kur ateina rinktinė, pasiruošusi publika, jai lengviau suprasti. Literatūroje dar kitaip, o architektūroje žiūrovas tarsi eliminuojamas, todėl nebereikia nei ezopinės kalbos, nei gebėjimo ją perskaityti.

LM: Pateiksiu pavyzdį iš teatro istorijos. Prisiminkime spektaklį „Mamutų medžioklė“ pagal Kazio Sajos pjesę, pastatytą Jono Jurašo 1968 m. Kauno dramos teatre. Spektaklis buvo labai mėgstamas žiūrovų, kurie lengvai pagaudavo politines užuominas. Tarkim, vienas veikėjų, būtent Balionų pardavėjas, būdavo nugrimuojamas ir aprenčiamas taip, kad taptų panašus į komunistų partijos pirmąjį sekretorių Nikitą Chruščiovą, žadėjusį nuvesti tarybinę liaudį į komunizmą. Žiūrovai juokdavosi, saugumiečiai pyko, tačiau to juoko negalėjo suvaldyti. Todėl spektaklio rodymus nutraukė. Po metų pjesė buvo išleista kaip knyga, ir „Mamutų medžioklė“ tapo mažiau pavojinga. Dalis politinio juoko slypėjo ne tekste, o teatriniam vyksme, kai scena tiesiogiai kontaktuodavo su sale. Tokio pobūdžio kontaktą kurdavo ir vadinamosios agitbrigados - neprofesionalios satyrinio teatro trupės, labai populiarios sovietmečiu. Jų populiarumą kaip tik ir lėmė publikos atpažįstami politiniai sąmojai.

DS: Lengviausiai atpažįstamas buvo istorinis perkėlimas: jeigu Herkus Mantas, kova su kryžiuočiais, tai buvo interpretuota kaip užuomina į kovą už tautos laisvę. Bet buvo ir subtilesnių atvejų, tokių kaip Martinaičio

Kukučio baladės, kur konkrečios Ezopo kalbos nesuseksi, bet supranti, kad kalbama apie absurda. Tas absurdas gali būti sovietinės sistemos, gali būti apskritai - pasaulio. Tai ir kontekstinė, ir universalią prasmę turinti literatūra, todėl ji nepaseno.

LM: Jeigu nėra to antro kodo, vėliau, pasikeitus aplinkybėms, kai kurie dalykai atrodo labai primityvūs. Tuomet pakakdavo nuorodos į situaciją. Būtent kontekstas sukurdavo reikšmę. Galiu pateikti dar vieną pavyzdį apie teatrinio spontaniškumo reikšmę Ezopo kalbai atsirasti: spektaklis „Skapeno klastos“ Jaunimo teatre, vaidintas nuo 1969 metų. Ne „metaforinis teatras“, o tiesiog klasikinė komedija pagal Molière'ą. Priminsiu, kad 1970 m. buvo kilęs politinis skandalas, kai tėvas ir sūnus Brazinskai užgrobė sovietų keleivinį lėktuvą, pakilusį iš Batumio oro uosto⁹. Vieno spektaklio „Skapeno klasta“ metu aktorius Vilhelmas Vaičekauskas pradėjo improvizuoti minėdamas lėktuvo nuskraidinimą iki pat Turkijos. Salė atpažino užuominą, lūžo iš juoko - atsirado akimirkos suokalbis tarp scenos ir salės. Blogiausia, kad tarp žiūrovų buvo ir tų, kurie užuominą suprato dėl jos kaip tik užsiuto.

GD: Aktorių gaudė paskui. Buvo visokių sankcijų.

LM: Į kalėjimą nepasodino.

VK: Tais laikais už tokius dalykus jau nebesodindavo.

GD: Teatre svarbus gyvas ryšys ir „čia ir dabar“ situacija, su improvizacija ir net be jos. Atsiranda tas perdavimas akimis, kuriuo mes teatre mėgstam džiaugtis ir didžiutis. Yra magijos, ar susišnekėjimo, momentas, konkretaus aktoriaus ryšys kad ir su vienu žiūrovu. Ir tas ryšys aktoriaus ar žiūrovo gali būti atpasakotas kaip įspūdis. Kartais interpretacijos sutampa, kartais ne.

⁹ Pranas ir Algirdas Brazinskai - pirmieji SSRS užgrobė lėktuvą ir juo pabėgė į užsienį asmenys. 1970 m. spalio 15 d. Brazinskai užgrobė lėktuvą, įvykio metu nušovė stiuardesę, sužalojo dar kelis žmones. Privertė lėktuvą nusileisti Turkijoje, prašė politinio prieglobsčio. Atlikę bausmę Turkijos kalėjime, persikėlė į Venesuelą, iš ten nelegaliai išvyko į JAV, kur vėliau sūnus Algirdas nužudė tėvą Praną Brazinską.

our approach to schooling and teacher-student relations are completely different.

PJ: How did that happen? Perhaps these transplantations and jumps as if nothing has changed happen because the Soviet period has simply been erased?

RJ: Maybe it's some sort of amnesia towards the past ... This reminds me of the case of the National Gallery of Art before they renewed the permanent display of Lithuanian art in 2019. The gallery, which occupies a building that used to be the Revolution Museum¹⁵, made some changes to its permanent display a decade after its general reconstruction. Some works in its collection are from different Soviet periods. Some are examples of socialist realism, of debatable artistic value, but interesting historically as artifacts of totalitarian censorship. For a decade, they had been displayed like all the other works - without additional contextual descriptions. It's quite likely that some visitors did not know how to read them critically. It's assumed that visitors will know everything themselves, but when you don't give them the context, what you get is an amnesia of sorts. When the gallery was updating the overall display, they finally dedicated some attention and financial resources to properly contextualize that part of the collection, through architectural solutions and explanatory texts.

For a very long time, to be honest, I myself avoided studying the Soviet era, until I realized that this past experience can offer a better understanding of cultural identity.

VK: Let me be provocative here. How many people really know much about the context of, say, 16th or 17th-century paintings?

People just look at them and admire what they see. Or don't. (Laughs) Art is, first and foremost, an esthetic experience. When people read *Don Quixote*, do they research Cervantes, his historical circumstances, and his authorial intentions? Does all that matter much? We shouldn't expect everyone to be an art historian. Liking or disliking art is also a matter of taste. And its history peels away. As I think it should. Perhaps now is the time for Soviet history to start peeling away? Some works of art and artists will remain in our society's cultural memory, but most will simply disappear; they'll be familiar only to historians.

To this day, we're looking at the Soviet era through the prism of historical context. More than that - I dare say we're looking at it with a Soviet gaze. Back then, things were extremely ideological. Our gaze is still equally ideological, only the ideology now is anti-Soviet. I think it's a vicious circle that prevents us from freeing ourselves from the Soviet era. And those that don't understand Soviet meanings and subtexts are outside of the Soviet vicious circle. Their understanding is not better, just different, without ideologization. Is that necessarily bad? Well, yes, perhaps they don't understand the author's intentions ...

DS: We often don't understand the author's intentions. Meaning is a collective thing.

JR: But if that's the case, why is there so much objection to the Petras Cvirka¹⁶ monument? Why did they have to take down the statues of the Green Bridge¹⁷?

VK: That's politics.

¹⁵ The Revolution Museum was a soviet propaganda institution that operated in Vilnius between 1948 and 1991. In 1980, it relocated to a new building, designed by the architects Gediminas Baravykas and V. A. Vielius. Since 1993, the building has housed the National Gallery of Art. It was closed for renovation between 1999 and 2009.

¹⁶ Petras Cvirka (1909-1947) was a prominent inter-war author with communist sympathies. After the Soviet occupation of Lithuania, he briefly served as the president of the Writers' Union and helped to legitimize Soviet rule. For a long time after Lithuania's independence, a statue of Cvirka in Vilnius largely escaped controversy, but recently became a subject of political debate and was eventually removed in late 2021.

¹⁷ Four sets of statues, representing farmers, scholars, industrial workers and Red Army soldiers were designed in 1952 by different sculptors to decorate the newly reconstructed Green Bridge in Vilnius. They were removed in 2015 amid claims that the socialist realist statues embodied Soviet propaganda.

LM: Pavyzdžiui, aktoriui pasakius žodį „antakiai“ ir mirktelėjus, salėje galėjo kilti juokas visiems supratus, kad turimi omenyje ilgamečio Tarybų Sąjungos vadovo Leonido Brežnevo antakiai (jie buvo itin vešlūs). Dabar atrodo keista – kas čia juokinga?

JR: Pasakykite mūsų kartai „antakiai“... ir... nieko!

Dainius Vanagas: Nuskambėjo įdomus komentaras apie tai, kad žiūrovas pats ieško tos Ezopo kalbos. Tokiu atveju galimi du variantai: kartais rašytojas savo tekste išties ką nors užkoduoja, o skaitytojas šią informaciją išgliaudo arba ne. Bet kartais skaitytojas, gerai išmanydamas Ezopo kalbą, skaito kūrinį ir deda pastangas rasti antra dugną, net jeigu autorius neturėjo jokios intencijos jo sukurti. Tačiau skaitytojui tas nėra motais, jam svarbiausia jausmas: „aha, nulaužiau“ arba „taigi čia tas, atpažįstu!“. Kartais skaitytojas gali įsitraukti į žaidimą, kurio rašytojas netgi nesiūlė. Ezopo kalba yra bendražmogiška patirtis, sukurianti jausmą, kad mes visi turime bendrą paslaptį. Todėl kiekvienas žodelytis, jei tik labai pasistengsi, gali pasidaryti panašus į patį įmantriausią kodą.

DS: Kaip sako filosofė Nerija Putinaitė, svarbu ne konkreti prasmė, o pati ezopinės prasmės galimybė arba prasmės tarpas, į kurį gali prikišti, ko nori. Bet kažkuris iš jų minėjo, kad atsiranda manipuliacija atgaline data, kai rašytojai pradeda aiškinti, jog kažkada buvo pridėję netiesioginės politinės kritikos.

PJ: Retrospektyvus pasipriešinimas.

LM: Antruose leidimuose prirašo, neva atstato dėl cenzūros turėtas išbraukti teksto dalis.

DS: Taip, prirašinėja, prideda.

LM: Apsimeta: rašiau į stalčių ir štai tik dabar ištraukiau.

DS: Ne visada atseksi... Įdomus dalykas toji rekonstrukcija. Įskaitant, tarkim, Vytautą P. Bložę, kuris ištraukia senesnius

eilėraščių variantus. Kaip dabar man žinoti, ar neblefuojama? Galbūt reikėtų susirasti jo rankraščius, jeigu yra.

VK: Tarkime, prie kūrinio yra data: rašyta 1985-1995 metais. Ir suprask, kas rašyta 1985-aisiais, o kas 1995-aisiais?! Ir visada lieka klausimas, ar kažkas matė tokias ezopines prasmes, kokias mes dabar išvelgiame. Gi ir Tomas Venclova yra rašęs apie tokią ezopinę kalbą, kai autorius pasako savo trims draugams, kas tekste užkoduota, ir džiaugiasi labai didele antisovietinę prasmę prakišęs. Be autoriaus pateikto rakto tos potekstės net neįmanoma įžiūrėti, nes užkoduota be galo sudėtingai. Vadinasi, tokia potekstė nefunkcionuoja visuomenėje.

DS: Venclova yra minėjęs tokią ezopinės kalbos strategiją: girti valdžią tokiu saldžiu tonu, tokiu saldžiu, kad jau šleikštu. (*Juokiasi.*) Jeigu žiūrėsime tik teksto, atrodo tarytum valdžios pašlovinimas, bet...

VK: Bet tai iš esmės turbūt buvo ir yra tik pasiteisinimas sau – jokio skaitytojo tai neveikia taip, kaip buvo numatyta.

DS: Arba veikia labai siaurą ratelį. Bet šiandien – kaip visa tai išpauoti? Šiandien pasiimi ir matai valdžios pašlovinimą.

GD: Na taip. Būtent. Kontekstas keičia prasmę.

VK: Na kada nors gal ir bus galima išpauoti, sužinoti konkrečių autoriaus ar skaitytojo interpretacijų, jeigu išlįs daugiau tokių šaltinių kaip Juozo Baltušio dienoraščiai. Jie leis rasti daugiau ezopinių interpretacijų. Bet kol kas tam, matyt, dar per anksti. Atsiminimai – labai abejotinas žanras, ypač kai rašoma apie savo kūrybą. Atsimindamas žmogus nebūtinai specialiai neprisimena ar prisimena tai, ko nebuvo. Gali ir netyčia prisiminti klaidingai. Psichologai ir biologai yra tyrinėję – atmintis veikia dabarčiai, nes jos tikslas – geresnis prisitaikymas prie aplinkos, išlikimas. Todėl žmogus gali atsiminti tai, ko nebuvo. Ir jis gali nuoširdžiai manyti, kad buvo būtent taip. (*Juokiasi.*) Tai net ne melas, tiesiog

DS: I think we're talking about different things.

JR: We're talking about context, aren't we? If it peels away, then look, I can find a statue pretty or not ... I'm being provocative here. (*Smiles*)

VK: Cvirka is essentially just context. No one is talking about Cvirka's writing, just about the context. And the same goes for his monument. It's pure Soviet thinking when judgement is based on context and not content.

JR: Exactly. And what happens when you reject the context? It seems to me that we're talking a lot about censorship, rather than the viewer and their capacity to read meanings, judge and filter them critically. I think it's an important aspect, and my impression is that architecture has no need for an intellectual viewer, so Aesopian language is kind of unnecessary. The viewer's competence to read meanings is very important in theater, which attracts select and well-versed audiences. Literature also functions in its own way, whereas in architecture, it's as if the viewer is eliminated, so there's neither the need for Aesopian language nor the competence to read it.

LM: I have an example from theater history: *Mammoth Hunt* by Kazys Saja¹⁸, directed by Jonas Jurašas¹⁹ at Kaunas Drama Theater in 1968. The audiences loved the production; they could easily grasp its political cues. For example, one character, the Balloon Seller, would be dressed and made up to resemble Nikita Khrushchev, the first secretary of the Communist Party who promised to lead the Soviet people to communism. The audience would laugh, the state security would be furious,

but they couldn't control the laughter. And so they halted the performances. A year later, the play was published as a book and *Mammoth Hunt* became less dangerous. Some of the political comedy did not come from the text but from the action on stage, the scene and the auditorium coming into direct contact. The same kind of contact would be created by the so-called agitbrigades, amateur troupes of satirical theater, very popular in Soviet times. Their popularity came precisely from their political witticisms that the audience could recognize.

DS: The most recognizable technique was historical transposition: if you had Herkus Mantas²⁰ and his fight against the Teutonic Knights, you could read it as a reference to the nation's struggle for freedom. Although there have been more subtle cases, such as Martinaitis' *The Ballads of Kukutis*; one cannot detect the concrete use of Aesopian language in these poems, but it's clear they refer to absurdity. The absurdity can be of the Soviet system, or it can be a more universal, global absurdity. This kind of literature has both contextual and universal meaning, which is why it hasn't become dated.

LM: Unless there's this second code, some things start to appear quite basic after a while, once circumstances change. Back then, a reference to the situation would suffice. Precisely, the context would produce meaning. I have another example of the value of theatrical spontaneity for Aesopian language. *Scapin's Deceits* was first performed at the Lithuanian State Youth theater in 1969. It's not "metaphorical theater", it's your classic Molière. Recall, though, that in 1970, there

18 Kazys Saja (b. 1932) – a prominent Lithuanian playwright renowned for his comparatively modern style and critical view of society and the government of his day.

19 Jonas Jurašas (b. 1936) – one of the key theater directors of his generation. In 1972, he wrote an open letter protesting the censorship of his theater productions – the first public protest of its kind in occupied Lithuania. In 1974, he and his wife, the writer Aušra Marija Sluckaitė-Jurašienė, were among the first public intellectuals in Lithuania to emigrate from the Soviet Union due to the sanctions that followed the director's uncompromised stance.

20 Herkus Mantas was the semi-mythical leader of the 1260 Prussian uprising against the German Teutonic Knights, when Old Prussia was comprised of indigenous Baltic people. He has been the subject of several theatrical and cinematic productions, including a 1975 play by Juozas Grušas.

žmogus nesupranta, kad jo atmintis netiksli, jis pats nejaučia, kad meluoja. Kiekvienas iš mūsų turbūt esame ką nors netiksliai prisiminę ir paskui suprato, kad kažkas iš tiesų buvo ne taip, kaip mums atrodė. Nereikia net ir melo. Na, o jeigu prisideda sąmoningas melas, tokiu autoriumi apskritai neįmanoma pasitikėti.

RJ: Aš pagalvoju apie ateitį. Ar Jūs įsivaizduojate, kaip po dvidešimties metų bus žiūrima į tą laikotarpį, apie kurį kalbame? Jau dabar kai kurie kodai nebeperskaitomi. Ar Jūs įsivaizduojate, kaip mes kalbėsime apie tą laiką po dar vienos kartos?

DS: Nežinau. Matau, kad jaunoji karta kalba kitaip negu mes. Kartais neskiriama kontrolė, egzistavusi komunistiniuose režimuose, ir demokratinių visuomenių valdžios mechanizmai: viskas yra priespauda, viskam vienodai tinka Foucault. Tokios skirties dažnai nedaro jaunimas, pažįstantis tik vieną santvarką. Jaunimas galėtų piktintis, kad prabilau iš galios pozicijų... (*Šypsosi.*) O ką pasakytų istorikai? Kaip jiems būna su jaunaisiais sovietmečio tyrinėtojais?

VK: Tas pats. Visai prasti studentai gali ir visiškai nekritiškai perpasakoti sovietinius oficiozinius autorius: „Sovietinė armija išvadavo Lietuvą iš priespaudos, nuvertė fašistinį Smetonos režimą...“ (*Šypsosi.*) Aišku, taip rašo tik labai prasti studentai. Bet ir geriešiams iš tiesų jau darosi sunku suprasti, kas ir kaip ten buvo. Mokslininkai, žinoma, vis tiek perims vienas iš kito, iš vyresnių – supras. Nors jiems bus sunkiau negu tiems, kurie patyrė sovietmetį. Kita vertus, gal kaip tik galės originaliau pažiūrėti ir interpretuoti.

Vis dėlto dar esame labai susiję su sovietmečiu, net ir aš, gimęs 1979 m., turiu sovietinės patirties, ir ji neleidžia pažvelgti iš šono. Todėl labai sudėtinga atsitraukti nuo sovietmečio, pažiūrėti į jį kitu kampu. Nepatyrusiems bus paprasčiau.

DS: Gal jie neturės tokių skrupulų, į viską žiūrės jau kitaip, nesistengs ieškoti

niuansų, pateisinti, kaip kad daro mūsų karta. Man tiesiog įdomu, ką jie pasakys.

VK: Interpretacija labai priklausys nuo ideologinės aplinkos. Štai Cvirka prisiminėme. Jeigu ir toliau stiprės toks politinis požiūris, tai vėl gali iškilti toks antisovietinis sovietiškas, kai sovietinėmis priemonėmis imamasi kariauti su sovietmečiu. Ir tuomet jau nesismulkinama, neieškoma, kas ten buvo gerai, o kas – blogai, nes viskas buvo blogai.

JR: Tai yra prasmų sumaišymas. Jei atmetame visą kontekstą ir tik žiūrim, gražu ar negražu, tai...

DS: Kaip tu atmesi? Aš prisimenu, kai dar stovėjo Žaliojo tilto skulptūros, pas mus svečiavosi Jevgenijus Dobrenka, garsus sovietologas, sovietinės kultūros tyrinėtojas, ir jo klausė, ar nuimti, o jis sakė: „Tada nugriaukite visą tą kvartala, juk čia stalinistinė architektūra.“ Pėdsakų likę labai daug.

JR: Bet juk tokių minčių pasitaiko viešojoje erdvėje. Kur cenzūros riba?

MM: Juokauja, kad tada ir Lazdynus reikia nugriauti...

VK: Būtinai – gi Lenino premiją gavo.

MM: Ir viską, kas susiję su sovietmečiu...

VK: Tai visus tuomet statytus daugiabučius reikia nugriauti.

MM: Ribų nėra.

GD: Man įdomiau, kaip pasirinkta, ką nugriauti, o ką palikti. Dabar sprendžiam, kai vėlu. Tada, kai nuiminėjo viską iš eilės, nebūtų buvę problema.

VK: Bet tada negalėjo Cvirkos nuimti.

GD: Kodėl?

VK: Tada Cvirka dar nebuvo...

JR: Dekoduotas?! (*Juokiasi.*)

VK: Dar nesimatė, kad jis tik blogas. Vis tiek veikė sovietmečiu suformuotas jo, kaip labai svarbaus rašytojo, įvaizdis.

LM: Dėl Cvirkos – svarbu prisiminti, kad paminklo pastatymo metais tai buvo pirmas lietuviškos kultūros ženklas Vilniuje. Ankstesni paminklai statyti Stalinui, Leninui,

was a political scandal after the Brazinskas father and son duo hijacked a Soviet passenger plane taking off from Batumi Airport in Georgia²¹. During a performance of *Scapin's Deceits*, Vilhelmas Vaičekauskas, one of the actors, started to improvise, referencing the plane flying all the way to Turkey. The audience got the reference and guffawed – there was a momentous conspiracy between the stage and the auditorium. Unfortunately, among those in the audience who got the reference, some became furious.

GD: The authorities were after the actor afterwards. He got sanctioned.

LM: They didn't throw him in jail.

VK: In those days, they were no longer throwing people in jail for that kind of thing.

GD: Live connection is important in theater, the "here and now", with or without improvisation. There's this act of transmission through the gaze, something we take pride in and enjoy in theater. A moment of magic, of mutual understanding between a particular actor and a spectator, even if it is only one member of the audience. And this actor-spectator connection can be recounted later as an impression. Sometimes interpretations match, sometimes they don't.

LM: For instance, the actor says "eyebrows" and winks – and the audience laughs, since everyone gets the reference to the long-time leader of the USSR Leonid Brezhnev's eyebrows (he had a distinctly bushy pair). Today it may seem odd – what's funny about that?

JR: Say "eyebrows" to our generation – nothing will happen!

Dainius Vanagas: I heard an interesting remark that the viewer themselves seeks out Aesopian language. In that case, two scenarios

are possible. Sometimes the author does indeed encode something in their text and then the reader either decodes it or not. But sometimes the reader, proficient in Aesopian language, tries to find the "second meaning" in the text, even if the author did not intend it. The reader doesn't care, they're after this feeling of "Ha, I cracked it!" or "That's it, I recognize it!" Sometimes the reader engages in a game that the author was not even playing. Aesopian language is a common human experience that gives you a sense of a shared secret. And so every little word can resemble a sophisticated code if you look hard enough.

DS: As the philosopher Nerija Putinaite said, what matters is not a concrete meaning, but the possibility of an Aesopian meaning, a gap into which you can put anything you like. But as someone here noted, this may give space for retrospective manipulation, authors claiming they inserted oblique political criticism into their works.

PJ: Retrospective resistance.

LM: They add stuff to new editions of their work, claiming they're only restoring what was taken out due to censorship.

DS: Yes, they add, and rewrite stuff.

LM: They pretend that they'd been writing for the drawer and are now taking it out.

DS: It's not always easy to tell... Reconstruction is a curious thing. Take Vytautas P. Bložė²², who's pulling out older versions of his poems. How am I to know if he's cheating or not? Do I find his manuscripts? If they exist, that is.

VK: Say a piece of writing is dated 1985-1995. Go figure what was written in 1985 and what's from 1995! And there's always the question of whether anyone saw the Aesopian meanings we're reading into it now? Tomas

²¹ Pranas Brazinskas and Algirdas Brazinskas hijacked a plane on 15 October 1970 in order to escape the Soviet Union. During the incident, they shot a flight attendant and injured several people. They forced the plane to land in Turkey and asked for political asylum. After serving jail time in Turkey, they moved to Venezuela and then illegally migrated to the United States, where Algirdas, the son, later killed his father Pranas.

²² Vytautas P. Bložė (1930-2016) was a Lithuanian poet and translator who rose to prominence in the Soviet epoch and had his collection of poems halted from publishing by the authorities. After 1990, he published several collections of his antecedent writings.

Černiachovskiiui. Vilnius buvo visiškai sovietizuotas. Sovietizacijos projekte prasidėjo ir Vilniaus lietuvinimo projektas. Taigi pirmas lietuvis, kuriam pastatytas paminklas, - Cvirka. Ne vadas, ne generolas. Ir dar laisvai užsi-metęs apsiausta. Na, žinoma, tai ne ezopinė kalba, bet jau tam tikras pranešimas apie paradigmu kaita, neseniai prasidėjusio „atlydžio“ laisvėjimą.

Tada tas paminklas turėjo visiškai kitokią reikšmę. Profesorius Kęstutis Nastopka yra liudijęs, kad to meto inteligentai suprato paminklą kaip lietuviškumo apraišką. Atkreipčiau dėmesį, kad Cvirka vaizduojamas su knyga. Tai irgi buvo labai svarbu - knyga kaip lietuviško žodžio paliudijimas. Diskutuojant apie paminklo reikšmę, svarbus konteksto klausimas: vertinant iš skirtingų perspektyvų, aktualūs tampa kiti aspektai.

GD: O kaip žinoti tą kontekstą dabar?

MM: Grižčiau prie klausimo apie architektūros objektų perkontekstualizavimą. Nes tai susiję ne tik su sovietmečiu, bet ir su kitais totalitariniais režimais. Pavyzdžiui, Italijoje yra daugybė pastatų iš fašistinio režimo laikų. Latina (buv. Littoria) mieste yra M raidės formos rūmai, skirti įamžinti miesto įkūrėjo Benito Mussolini atminimą. Na ką tu su juo padarysi? Ir ten iš tiesų labai rimtai mąstoma, kaip tuos pastatus perkontekstualizuoti. Tai buvo mėginama daryti ir su Žaliojo tilto skulptūromis, pasiūlytos Gedimino Urbono ir Audriaus Ambraso intervencijos. Bet Italijoje yra pastatų, ant kurių, pavyzdžiui, fašistiniai šūkių tiesiog iškalti didžiulėmis raidėmis, jų neįmanoma panaikinti. Be abejo, reikia į tą kontekstą gilintis ir apie jį diskutuoti. Yra priemonių - ne tik nugriauti, bet įdėti kitų ženklų. Toks kelias įmanomas.

LM: Pamenu girdėjusi aiškinimą, kad Nacionalinės dailės galerijos architektūriniame sumanyme atpažįstama plazdanti vėliava: skirtinguose aukščiuose išdėstyti kubo formos pastatai sudaro ritminį

ansamblį, neva turintį asocijuotis su vėjyje kylančiu ir besileidžiančiu audeklu.

JR: Pastato idėjoje iš tikrųjų užkoduota tokia mintis.

LM: Ir niekas to nebemato. Kita vertus, tai pamatyti sunku, sumanymas aiškesnis žiūrint ne į patį muziejaus pastatą, o į jo planą ar maketą.

JR: Prieš rekonstrukciją tai dar buvo matyti. Bet iš tikrųjų procesas buvo ilgas, truko daugiau nei dešimtmetį, labai daug metų diskutuota apie tai, pastatas kažkaip transformavosi, ir visai puikiai, ar ne?

MM: Metafora architektūroje - labai svarbus raiškos būdas, ir taip yra nuo istorinių laikų. Nacionalinės galerijos pastato projektui skelbtas konkursas. Kai nori konkurse sustiprinti savo projekto įspūdį, gali imtis kokių nori priemonių. Ir iš esmės gali sakyti, ką tikrai nori. Vyriausybės rūmų (buvusių Lietuvos komunistų partijos Centro komiteto rūmų) architektas V. E. Čekanauskas suprojektavo žemą pastatą. Į klausimą „kodėl ne bokštas?“ jis atsakė, kad partijos būstinės pastatas turi būti paprastas kaip Leninas. Ir projektui buvo pritarta. Tokių istorijų, kai pastatams suteikiamos norimos prasmės, būta daug. O paskui tos prasmės kažkur išnyksta, ir kitos kartos jas tiesiog perkuria savaip.

Iškelčiau klausimą, ar turi perspektyvų ezopinė kalba? Ar ji bus svarbi? Ar ji funkcionuos po 10-20 metų? Ar išliks aktuali?

DS: Jeigu koks diktatorius ateis, tai bus aktuali.

VK: Nebūtinai. Tyrinėtojai, lingvistai, politologai rašo, kad Amerikoje yra toks reiškinys kaip *dog whistle*: kalbėdamas vienai tikslinei grupei pasisakantysis duoda užuominų apie savo ketinimus - „sušvilpia“ - ir ta grupė supranta vienaip, o visi kiti - kitaip arba visai nesupranta. Veikia kaip šunims skirti švilpukai, kurių žmonės negirdi. Faktiškai tai ezopinė kalba. Tokį „švilpavimą“ dažnai naudoja JAV politikai, politologai analizuoja tokius tekstus. Taigi, ezopinė kalba egzistuoja.

Venclova has written about the kind of Aesopian language where the author tells three of his friends what he's encoded and rejoices as if he's pulled off a huge anti-Soviet thing. Without any clues from the author this subtext is imperceptible, it's encoded too deeply. Which means that the subtext does not function socially.

DS: Venclova has mentioned the following strategy of Aesopian language: make your praise of the government so over the top that it's nauseating. (*Laughs*) If you only look at the surface, it appears as glorification, but...

VK: But it probably was and still is little more than self-justification - it wasn't picked up by any reader as intended.

DS: Or it was, but by a very small circle. But how do you untangle all that today? You pick up a text and what you see is a glorification of government.

GD: Well yes. Exactly. Context changes the meaning.

VK: Perhaps it will be possible to untangle, to discover concrete interpretations by the author and contemporary readers if we get more sources like the diaries of Juozas Baltušis²³. That would enable us to discover more Aesopian readings. But it may be too early for that. The memoir is an unreliable genre, especially when it concerns one's own oeuvre. When remembering, we don't necessarily hide things or recall what never was. We may misremember inadvertently. Psychologists and biologists have researched this phenomenon: memory works for the present, its purpose is to better adapt to the environment, to survive. And so a person can remember what never happened. And be genuinely convinced that it did. (*Laughs*) It's not even deception, the person simply doesn't understand that their memories are inaccurate, they don't know they're lying. Every one of us has at

some point misremembered something and then realized things were not what we believed. There's no need for lying. And if there's indeed intentional deception, how can we trust such authors?

RJ: This makes me think about the future. Can you imagine how the period we're discussing now will be seen in twenty years? Even today, some of its codes are no longer readable. Can you imagine how we'll be talking about that era one more generation later?

DS: I don't know. I can see that the younger generation is already talking about it differently. Sometimes they make no distinction between the systems of control that existed in communist regimes and the government mechanisms of democratic societies: everything is oppression, and Foucault applies equally to both. This distinction is often not drawn by the young who have only experienced one kind of regime. They may, of course, object that I'm speaking from a position of power ... (*Smiles*) What would historians say? What do they make of the young researchers of the Soviet era?

VK: Probably the same. Bad students can uncritically reproduce claims by official Soviet authors: "The Soviet army liberated Lithuania from oppression, took down the fascist regime of President Smetona²⁴ ..." (*Smiles*) To be sure, only bad students do that. But even the brighter ones sometimes struggle to understand how things really were. Scholars, of course, will learn from one another, from their elder peers, and will understand. Even though it's more difficult for them than those with direct experience of the Soviet era. On the other hand, this may give them a more original perspective.

After all, we are still very close to the Soviet era, even I, born in 1979, have some Soviet experience and it prevents me from keeping a distance. And so it is very difficult

23 Juozas Baltušis (1909-1991) was a Lithuanian writer, public figure and member of the Communist apparatus who officially held pro-Soviet positions during the occupation of Lithuania by the USSR.

24 Antanas Smetona (1874-1944) was a Lithuanian statesman, journalist and served as the first president of the country between 1919 and 1920 and later as the authoritarian head of state between 1926 and 1940.



DS: Susitarimo reikalas, ką vadinsime Ezopo kalba.

VK: Svarbiausia, kad tai politinis dalykas. Tokius atvejus gana sunku konceptualiai atskirti nuo tos ezopinės kalbos, apie kurią mes diskutuojame, - kai apie kažką tiesiog draudžiama kalbėti.

DS: Bet irgi susiję su tuo, kad susikerta skirtingos ideologijos: atsiranda dominuojančios ideologijos diskursas, kuris primeta žaidimo taisykles.

VK: Taip. Dabar toks dominuojantis diskursas - politinis korektiškumas. Nori pasakyti kažką, kas politiškai nekorektiška, - pasakai netiesiogiai, „pašvilpauji“, taip sakant. Ir priešininkai ieško, demaskuoja, kad toks ir toks pasisakymas iš tiesų reiškia visai ką kita. Tai iš esmės yra ezopinė kalba. Aišku, tokių represijų, kaip sovietmečiu, už jos vartojimą nebus, bet funkcionavimo mechanizmas labai panašus. Lietuvoje tokia ezopinės kalbos forma gal dar nelabai paplitusi, bet JAV, pasirodo, yra. Taigi, ezopinė kalba gali būti ir liberaliosiose demokratijose.

JR: Man įdomu, kaip dabar yra teatre? Seniau Ezopo kalba sukūrė savotišką teatro raišką... Ar egzistuoja transformacija? Kas toliau?

GD: Pasikeitė realybė, o prisirišimas prie atrastos estetikos, prie tam tikros sceninės kalbos liko. Visko buvo: ir bandymų nugalėti metaforinio teatro estetiką, kaip tą drakoną, ir bandymų perimti jo galias. Nes tas dingęs kontekstas turbūt vieninteliam Nekrošiui nebuvo problema. Jam labiausiai pavyko įvaldyti metaforinio teatro kalbą, ji tapo jo kalba. O visais kitais atvejais tokia estetika - man visgi norisi sakyti - trukdė tolimesnei Lietuvos teatro raidai.

Šiandien Adomas Juška, paskutinis Nekrošiaus mokinys, bando kalbėti analogiška estetinė kalba. Nedaug kas iš kitų jaunosios kartos kūrėjų naudoja taip mažai teksto ir taip daug vaizdo, siekdamas intensyvaus daugiaprasmiškumo. Nekrošiaus laikais nebuvo

galimybės kalbėti kitaip. Jau trečią dešimtmetį mokomės kalbėti tiesiai.

DS: Literatūroje lygiai tas pats. Bent jau prozos autoriai metaforinę kalbą labai išstobulino. Anot Jorge'ės Luiso Borgeso, cenzūra - metaforos motina. Pas mus įsivyravo poezija ir lyrinė proza, tai buvo būdas kalbėti užuominomis, leisti į vidinio pasaulio analizę, neretai talentingai, niuansuotai, nekalbėti apie socialinį pasaulį... Mat proza, visu pirma stambioji, yra susijusi ir su socialiniu pasauliu - o lyrikoje gali jo išvengti. Man atrodo, jaunesnioji karta iš to vaduojasi, bet net pasikeitus politinei situacijai ta tradicija yra toks galingas daiktas, kad iš jo sunku išsprukti.

PJ: Čia galima prisiminti rusų poeto ir literatūrologo Levo Losevo knygą *Apie cenzūros naudą* (1984) - turbūt didžiausia studija apie Ezopo kalbą. Ir labai įdomi. Pabaigoje Losevas prieina prie išvados, kad nieko gero iš tos Ezopo kalbos - ji neturininga, nieko naujo nesukuria. Man atrodo, kaip reiškinys Ezopo kalba šiuo metu neturi didelių perspektyvų, nes dabar svarbu visai kiti dalykai - atviras kalbėjimas ir panašiai. Kita vertus, galbūt šis reiškinys plačiaja prasme neperspektyvus, bet manau, kad jis turi labai daug potencialo, tarkime, profesionaliojoje kultūroje, kaip štai Rūtos kūryboje. Galima jį visaip tyrinėti, vartyti, interpretuoti, ir manau, kad labai verta. Gali kada nors ir nustebinti, galbūt prie to bus grįžta visai kitu kampu...

DS: Manau, kitur nevartoja tos Ezopo kalbos sąvokos. Kitas sąvokas vartoja. Tikriausiai pas mus yra iš rusų kultūros atėję.

VK: Akivaizdžiai iš rusų kultūros. Man atrodo, kad net ir čekai jau nelabai vartoja. O Lenkijoje ši sąvoka paplitusi ganėtinai plačiai. Ten tradicija sena, nuo XIX a., tik tuomet taip, berods, neįvardyta. Kuo toliau nuo Rusijos, tuo retesnė ši sąvoka. Nors, kita vertus, apartheido tyrinėtojai Pietų Afrikos Respublikoje tyrinėja ezopines rezistencijos

to remove myself from the Soviet era, and look at it from a different perspective. Those without direct experience will find it easier.

DS: Perhaps they'll be less scrupulous, will look at things differently and won't try to search for nuance and excuses, as our generation does. I'm just interested in what they'll say.

VK: Their interpretation will depend largely on the ideological environment. We've already mentioned Cvirka. If prevailing political attitudes become more entrenched, we may see a resurgence of a kind of anti-Soviet Soviet-ness, a war on the Soviet era by Soviet means. In that event, no one will bother to see nuances, what was good and what was bad, because everything was bad.

JR: That's mixing up meanings. If we reject the entire context and just look at whether it's pretty or not, then ...

DS: How do you mean, reject? I remember before they took down the Green Bridge statues, we had a guest, the famous Sovietologist Evgeny Dobrenko, and researcher of Soviet culture; he was asked whether we should take them down and his response was: "In that case, take down the entire city bloc, this is all Stalinist architecture." Many traces remain.

JR: Yet we do hear suggestions to that effect in the public sphere. Where does censorship end?

MM: People joke that, in that case, we'd have to demolish the entire district of Lazdynai²⁵.

VK: Certainly - after all, it was awarded the Lenin Prize.

MM: And everything that's got anything to do with the Soviet era ...

VK: Then all apartment buildings of that time have to go.

MM: There's no end to it.

GD: I'm more curious about how they chose what to take down, what to keep. We're considering this question now, retrospectively. Back when they were taking everything down, it wouldn't have been an issue.

VK: But they couldn't take Cvirka down back then.

GD: Why?

VK: Cvirka was not yet ...

JR: Decoded?! (*Laughs*)

VK: He was not seen as unambiguously bad. The Soviet-era image of him as an important writer still persisted.

LM: When it comes to Cvirka, let's bear in mind that when they built the monument, it was the first Lithuanian landmark in Vilnius. All earlier monuments had been for Stalin, Lenin, Chernyakhovsky²⁶. Vilnius was completely Sovietized. The Sovietization project also included the project to Lithuanianize Vilnius. And so the first Lithuanian to have a monument was Cvirka. Not a political leader, not a general. What's more, he's standing there with a coat casually draped over his shoulder. Sure, it's not Aesopian language, but it signaled a paradigm shift, the era of the Thaw that had just begun.

The monument had a different meaning back then. Professor Kęstutis Nastopka has attested that intellectuals at the time read the statue as a Lithuanian sign. Let me note that Cvirka is depicted with a book in his hand. That was very important too - the book as an assertion of the Lithuanian word. When we discuss the meaning of a monument, context is important: different perspectives emphasize different aspects.

GD: And how are we to know the context now?

²⁵ Lazdynai is a residential district - a "micro-rayon" - in Vilnius. Designed and constructed in the 1970s, it was considered a successful example of the Soviet-era mass housing programme and received the Lenin Prize in architecture.

²⁶ Ivan Danilovich Chernyakhovsky (1907-1945) was a Soviet general, the commander of the 3rd Belorussian front that fought with Nazi Germany and guerilla armies in the territories of Belarus, Latvia, Lithuania, Poland and East Prussia.

strategijas¹⁰, taigi, negalima šios sąvokos sieti vien su Rusijos imperijos ir SSRS istorija.

D. S.: Tai, kas šiandien vadinama cenzūra, yra skirtingi kontrolės laipsniai, ne visada cenzūra griežtąja šio žodžio prasme. Tekstai, parašyti Ezopo kalba, atliko daugelio diskursų funkcijas, kai nebuvo viešojo diskurso.

VK: Ypač politinio diskurso.

DS: Dabar politinis diskursas egzistuoja, bet jis irgi gali būti veikiamas tam tikrų dominuojančių ideologijų, ir atsiranda noras jas subtiliau apeiti. O kas, jeigu oficialiai sukritikuosi, pavyzdžiui, tą politinio korektiškumo teoriją?. Ar yra tokia galimybė? Yra.

VK: Taip, daug kalbama apie tai, kad politinis korektiškumas yra šiandieninė Vakarų problema.

DS: Taip, ideologija. Kyla naujų problemų.

VK: Tokia padėtis kelia daugybę naujų problemų. Apie dabarties situaciją, kad egzistuoja politinis korektiškumas, kad jis kelia daug neigiamų pasekmių, galima kalbėti. Bet pačias jautriausias temas liesti gali būti pavojinga. Rasiniai klausimai - beveik tabu. Net mokslininkai antropologai vengia priskirti iškastines tūkstantmečių senumo kaukoles kuriai nors rasei, tiesiog neįvardija.

Politinis korektiškumas siejamas su kairiosiomis idėjomis. Bet dabar dažnai teigiama, kad prasideda naujasis konservatizmas. Dešinioji partija Europoje stiprėja. Galima manyti, kad jeigu ši tendencija toliau tęsis, tai mes išvysime naująjį sovietmetį. Kitoki, aišku, bet kai kurios tendencijos gali būti panašios, nes konservatyvios politinės ideologijos linkusios griežtai kontroliuoti, apie ką ir kaip galima kalbėti. Tokiu atveju ezopinė kalba iš naujo sužydėtų visomis spalvomis. Nes tai yra vienas iš būdų žmonėms pasakyti tai,

ką jie nori pasakyti. Išsakyti net sau, ką nori pasakyti. Jeigu tu perskaitai taip pat, kaip ir aš - mes susimirksime, randam bendramintį, jeigu ieškai to paties, galvoji panašiai - ieškai sąjungininko. Svarbiausia, kad ir kitas taip pat mąsto. Svarbiausia, kad ne aš vienas toks. Svarbiausia yra galimybė nebūti vienam atomizuotoje visuomenėje.

GD: Va aš norėjau sakyti, kad Ezopo kalba ir sukuria malonumą turėti sąjungininkų.

VK: Taip, malonumą. Atradimo malonumą, susitikimo džiaugsmą.

PJ: Galime ir atvirkščiai pažiūrėti. Aš pats esu bandęs rašyti apie prosovietinę ezopinę kalbą¹¹, nes jai kaip išraiškos būdai nepriskirtina viena konkreti politinė laikysena. Jeigu interpretuotume Ezopo kalbą kaip kokį nebylų susikalbėjimą, tai ją galima įžvelgti ir dabartinėje dominuojančios kultūros kritikoje. Neseniai skaičiau amerikiečių straipsnį iš juodaodžių bendruomenės perspektyvos, kuris kritikuoja holivudinį kiną, kad holivudinių filmų monstruose paslėpti neigiami juodaodžių įvaizdžiai. Vadinasi, yra nebylus susitarimas demonizuoti juodaodžius ir jį demaskuoja tarsi ezopinė kritika. Tokie tarpbendruomeniniai, tapatybiniai interpretaciniai konfliktai lyg ir turi kažką bendra su Ezopo kalbos apraiškomis. Ezopo kalba, ezopinė kritika vienija.

VK: Taip, ezopinė kalba vienija tuos, kurie jaučiasi nuskriausti. Ir lietuviai jautėsi pažeminti sovietmečiu, etninės, rasinės ar seksualinės mažumos irgi taip jaučiasi. Ezopinė kalba - iš esmės pažemintųjų jausmo išraiška.

MM: Taip, sukuria įsivaizduojamą bendruomenę. Václavas Havelas sakė „begalių galia“¹².

RJ: Kalbant apie pažeminimo, gal galima sakyti, traumos motyvą, aš dar turėjau klausimą, susijusį su teorinėmis prieigomis.

MM: I'd like to return to the question of the recontextualization of architectural objects that apply not just to the Soviet era, but also to other totalitarian regimes. Italy, for example, has many buildings from the fascist era. In the city of Latina (formerly Littoria), there's an M-shaped building that pays tribute to Benito Mussolini, its founder. And what can you do about it? They are putting serious thought into how to recontextualize those buildings. Similar attempts were being made vis-à-vis the Green Bridge statues, with interventions proposed by Gediminas Urbonas and Audrius Ambrasas. In Italy, they have edifices with fascist slogans carved out in big letters that cannot be removed. Sure, one has to study the context and have discussions about it. There are alternatives to demolition, such as adding new signs. It's an option.

LM: I remember once hearing an explication that the architectural concept for the National Gallery of Art building (originally the Revolution Museum) referenced a fluttering flag: cube-shaped elements arranged on different levels form a rhythmic composition that is supposedly reminiscent of a piece of fabric being raised and lowered in the wind.

JR: This idea is indeed encoded in the concept of the building.

L. M.: Yet no one can see it anymore. On the other hand, how could they, the concept is more obvious when you look at the plans or a scale model, but not the finished museum.

JR: It was still visible before the reconstruction²⁷. But the process was lengthy, it lasted over a decade, and involved years of discussion. The building has been transformed - and quite successfully, wouldn't you say?

MM: Metaphor is a very important mode of expression in architecture, and has been since the dawn of history. There was a competition to design the National Gallery of Art building. And if you want to increase the chances of your proposal being successful, you use

whatever methods you can. Essentially, you can say whatever you want. V. E. Čekanauskas, the architect of the Government House (originally the HQ of the Central Committee of the Lithuanian Communist Party), designed a low-rise building. When he was asked "Why not a tower?", he said that the party's headquarters should be simple like Lenin. And the project was approved. There are many similar stories about assigning meanings to buildings. Later, those meanings disappear and new generations reconstruct them in their own ways.

I'd like to pose a question: does Aesopian language have a future? Will it be important? Will it be used in ten to twenty years? Will it remain relevant?

DS: If a dictator comes to power, then it will.

VK: Not necessarily. Researchers, linguists, and political scientists describe this phenomenon called "dog whistling" in the United States: the speaker addresses his target group with hints about his genuine intentions - he "whistles" - and the group understands one thing, while everyone else understands something different or not at all. Like dog whistles that are inaudible to humans. Essentially, it's Aesopian language. This kind of "whistling" is often used by US politicians, their messages get analyzed by political scientists. So Aesopian language still exists.

DS: It's a matter of convention, what gets called Aesopian language.

VK: Crucially, it's political. These cases are rather difficult to distinguish conceptually from the Aesopian language we're discussing - cases when some things just cannot be said.

DS: But that also relates to a clash of different ideologies: there's a dominant discourse that imposes the rules of the game.

VK: Yes. And the dominant discourse of today is political correctness. If you want to say something politically incorrect, you say it indirectly, you "whistle", so to speak. And then

¹⁰ Michael Drewett, „Aesopian Strategies of Textual Resistance in the Struggle to Overcome the Censorship of Popular Music in Apartheid South Africa“, in: *Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age*, Amsterdam: Rodopi, 2004, p. 189-207.

¹¹ Paulius Jevsejevas, „Ezopinė kalba, kaip semiotinis mechanizmas“, in: *Tarp estetikos ir politikos: lietuvių literatūra sovietmečiu*, sud. Dalia Satkauskytė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2015.

¹² Václav Havel, *The Power of the Powerless: Citizens Against the State in Central-Eastern Europe*, New York: M. E. Sharp, 1985. Pogrindyje esė publikuota 1978 m.

²⁷ The National Gallery of Art underwent an ambitious reconstruction between 2005 and 2009 when several annexes were added to the building. The building was closed due to technical impairments in 1999.

Pastebiu, kad posovietinėse, posocialistinėse studijose naudojama postkolonijinė teorija ir tuo pat metu perspėjama išlikti atsargiems ja taikant, nes tai skirtingi reiškiniai. Pavyzdžiui, rusų kilmės antropologas Alexei'us Yurchakas į tai atkreipia dėmesį savo knygoje apie vėlyvojo sovietmečio visuomenę „Viskas buvo amžina, kol nepasibaigė“¹³. Kartu postkolonijinė teorija padeda atrakinti praeitį ir išversti kitų kultūrų publikai buvusio vadinamojo antrojo pasaulio istoriją. Norėjau paklausti Jūsų nuomonės, kodėl vertėtų ar nevertėtų taikyti šią teoriją? Kuo naudinga tokias sąvokas kaip „centras“ ir „periferija“, „kolonija“, „postkolonija“ taikyti Baltijos kraštų atveju?

VK: Man atrodo, kad Ezopas atėjo iš „centro“. Tai sovietai išmokė lietuvius ezopinės kalbos, bent jau tokios, kokia ji buvo sovietmečiu. Sovietinė valdžia per draudimą išmokė, kurie dalykai yra blogi, apie kuriuos negalima kalbėti ar galima tik smerkti, sakysim, Lietuvos nepriklausomybė ar tremtys. Išmokyti skaitytojai bandė tai panaudoti jau ieškodami to, ką norėjo rasti, – sovietinį įrankį panaudojo prieš sovietinę sistemą. Rusai patys turėjo ezopinę kalbą, jie nebuvo kaip kolonistai Vakarų Europoje, kurie gyveno visai kitokią gyvenimą nei kolonizuotieji. Yra Aleksandro Etkindo teorija, kad Rusija yra vidinė kolonija¹⁴ – ji kaip su kolonizuotaisiais elgėsi ir su savo piliečiais, kitaip nei Vakarų Europos metropolijos, aiškiai atskyrusios piliečius nuo kolonizuotųjų. Man postkolonializmo sąvoka, kaip čia pasakius, labai politiškai korektiška. Ji pateikia tam tikrą vaizdinį, jis lyg ir naudingas, bet pernelyg visaapimantis.

GD: Postkolonializme svarbus kaltės išpirkimas. Nes jis atsirado iš kaltės jausmo. Bet man atrodo, kad postkolonializmo sąvoka mums yra sveika tuo, kad leidžia nustoti jaustis išskirtiniams ir pradėti į save žiūrėti platesniame pasauliniame kontekste.

VK: O taip, šito, man atrodo, mums dar labai trūksta.

GD: Jeigu mes jau galime šnekėti, kad buvome kolonija, tai tada patampame pasaulio dalimi, tada galim nebeverksti, kad mes vieni. Kai kurių postkolonijinės teorijos mastytojų teigiama, kad apsivalymas iš kolonijinės būklės vyksta per tiek pat laiko, kiek jinai truko. Taigi dar po dvidešimties metų mes galėsime sužinoti, ar pavyko apsivalyti. Tada pamatysime, kaip tuo metu atrodys ezopinė kalba...

DS: Jaunystėje buvau arši pokolonijinės teorijos taikymo posovietinei erdvei kritikė, nes buvau visiškai formalistė: pasiimu sąvokas, lyginu ir galvoju – čia netinka. Man atrodė, nėra skirtumo, kaip pavadinsi: okupacija ar kolonizacija, svarbu, kad analizuotume reiškinį ir to meto aplinkybes. Ir kad kalbėtume apie patį reiškinį, o ne primestume sąvokas, kurios nieko daug neduoda, išskyrus tai, kad gali nuvažiuoti į tarptautinę konferenciją ir ten tave geriau supras. (*Juokiasi.*) Bet dabar darausi tolerantiškesnė. Tiesa, mane truputį nervina kai kurie postkolonijinės literatūros tekstai, tarsi tiesmukai iliustruojantys teoriją. Bet mane įtikina literatūra, kuri autentiškai perteikia, kaip jaučiasi hibridinės (daugialypės) tapatybės, kelioms kultūroms priklausantis žmogus. Tokios yra britų rašytojos Zadie Smith knygos.

Aš niekada nepatyrčiau tokio hibridiškumo. Man atrodo, iš kito kultūrinio arealo kilusi teorija gali būti labai vaisinga. Kai kurios sąvokos yra kūrybingai vartojamos ir sovietmečio tyrėjų. Pavyzdžiui, „mimetinė rezistencija“, kuri atėjo iš Bhabhos „mimikrijos“. Esama giminytės, nors gal ir netiesioginės. Gana subtilus atvejis, kai perkeliama netiesmukai – panašumas atsiranda analizuojant reiškinį, kuriam šita sąvoka tinka, nors ir su modifikacijomis. Mes, pavyzdžiui, neperėjom į rusų kalbą kaip

13 „[...] išvedinėti bet kokias paraleles tarp socializmo ir kolonializmo, o tai šiuo metu aktualu tendencija, reikia ypač atsargiai, kad būtų išvengta abiejų sutapatavimo ir kad išliktų matomi svarbūs šių projektų politiniai, etiniai ir estetiniai skirtumai.“ Alexei Yurchak, *Everything Was Forever Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005, p. 50.

14 Alexander Etkind, *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience*, Cambridge: Polity Press, 2011.

your opponents search and expose the fact that some of your statements meant something completely different. That's essentially Aesopian language. Sure, there are no Soviet-like repressions for its users, but it functions very similarly. In Lithuania, this type of Aesopian language is not yet widespread, but in the US, apparently, it is. So Aesopian language can exist in liberal democracies too.

JR: I'm interested in how things are in theater today? Previously, Aesopian language gave rise to distinctive forms of theatrical expression ... Has there been a transformation? What's next?

GD: Reality has changed, but an attachment remains to the aesthetic of this particular theatrical language. We've seen everything: attempts to do away with the metaphorical theater esthetic, slay it like a dragon, or take over its powers. Because the loss of that earlier context was a problem for everyone except, perhaps, Nekrošius. He was best at mastering the language of metaphorical theater, making it his own language. In all other cases, I dare say, it impeded the development of Lithuanian theater.

Today, Adomas Juška, the last disciple of Nekrošius, is trying to use a similar esthetic language. Very few other new-generation directors use so little text and so much imagery to achieve intense polysemy. In Nekrošius' time, there was no other way to speak. And now, for three decades, we've been learning to speak directly.

DS: The same goes for literature. At least prose writers have greatly perfected the language of metaphor. According to Jorge Luis Borges, censorship is the mother of metaphor. In Lithuanian culture, poetry and lyrical prose came to dominate the field, as a way to speak in intimation, delve into the inner world, often with much talent and nuance, and shun

the social world ... Because prose, particularly long-form prose, is closely linked to the social world, whereas poetry can avoid it. I think the younger generation is now freeing itself from that, but even in a new political situation, tradition is a powerful thing to escape.

PJ: Here we can invoke the 1984 book *On the Beneficence of Censorship* by the Russian poet and literary scholar Lev Loseff, perhaps the most extensive study of Aesopian language to date. It's very interesting. In the end, Loseff concludes that nothing good comes out of Aesopian language, that it's contentless, and doesn't create anything new. To my mind, Aesopian language as a phenomenon does not have much of a future, because completely different things are important today, such as speaking directly and so on. On the other hand, although it may hold little promise in general, I think it has a lot of potential for professional culture, such as Rūta's work. You can study it, look at it from different sides, interpret it – and I think it's a worthwhile endeavor. We may yet be surprised, it may return in a completely different guise ...

DS: I don't think that other countries use the term “Aesopian language”. They call it by other names. We may have adopted the term from Russian culture.

VK: It's clearly from Russian culture. I believe even the Czechs don't use it that much. Whereas in Poland, the term is rather popular. They have an old tradition, dating back to the 19th century, although back then – it seems – it was not called so. The further from Russia you go, the less popular the term. On the other hand, Apartheid scholars in South Africa study Aesopian strategies of resistance²⁸, so we shouldn't associate this term exclusively with the history of the Russian Empire and the USSR.

28 Michael Drewett, “Aesopian Strategies of Textual Resistance in the Struggle to Overcome the Censorship of Popular Music in Apartheid South Africa”, in: *Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age*, Amsterdam: Rodopi, 2004, pp. 189-207.

kolonizuoti indai - į anglų, nors kai kuriose buvusiose SSRS šalyse turbūt galima kalbėti ir apie analogiją (Kazachstano atveju).

Istorikas Aleksandras Etkindas kalba ir apie vidinę kolonizaciją. Viena vertus, aš pasidariau atlaidesnė, kita vertus, man atrodo, ta teorija jau modifikavosi, reaguodama į besikeičiantį pasaulį. Štai postkolonijinė teorija yra labai aiškiai susijusi su politinio korektiškumo praktikos atsiradimu. Ir dabar, kadangi politinis korektiškumas pradėjo kelti naujų problemų, - kaip visada, vieną problemą išsprendus atsiranda kita, - tai teorija po truputį ėmė modifikuotis. Ir net kai kurie ryškiausi teorijos atstovai pripažįsta, kad svarstyklės truputį pasviro į kitą pusę. Štai Gayatri Chakravorty Spivak: „Ateina pas mane baltaodis studentas laikyti egzamino ir sako: „Aš negaliu kalbėti, nes esu galios pozicijoje.“ Ji teigia tada supratusi, kad tai ji jau perėjo į „poziciją“. Sutinku, reikės penkiasdešimties metų, kad susitvarkytume su praeitimi.

VK: Nebe tiek daug ir liko.

DS: Ne kartą esu sakiusi, kad pirmą posovietinį dešimtmetį buvau labai naivi - maniau, kad jau mūsų karta tai tikrai tuoj atsikratys sovietinio pamušalo... O paskui tas pamušalas pradėjo lįsti ir lenda iki šiol - kad ir kategoriškumai dėl paminklų. Atrodo, nugriausi paminklą ir sąmonė susitvarkys. Reiktų pirmiausia tvarkytis su savo galvomis.

DS: What is called censorship today involves different degrees of control, it's not always censorship in the strict sense. Texts written in Aesopian language served the function of many different discourses when there was no public discourse.

VK: Particularly political discourse.

DS: Political discourse exists today, but it can also be affected by dominant ideologies, which may make one want to bypass them in more subtle ways. What if you officially criticize, for example, that theory of political correctness? Is there such a possibility? There is.

VK: Indeed, many say that political correctness is the Western problem of today.

DS: Yes, an ideology. With it comes new problems.

VK: This situation brings many new problems. It's possible to talk about the current situation, that there is such a thing as political correctness and it has many negative effects. But touching on the most sensitive issues can be dangerous. Questions concerning race are almost taboo. Even physical anthropologists avoid identifying thousand-year-old skulls they unearth with any particular race, they just don't mention it.

Political correctness is associated with the left. But one often hears that we're living through the onset of new conservatism. Right-wing parties in Europe are getting stronger. We may suppose that, should this trend persist, we'll witness a new Soviet era. It will be different, of course, but some things might be similar since conservative ideologies tend to carefully control what can be said and how. In that event, Aesopian language would bloom in a thousand new colors. Because it is a way to say what you want to say. Even to yourself. If you read something in the same way as I do, we wink at one another and we find a like mind,

and if you look for the same thing and think alike, you're looking for an ally. The most important thing is that the other thinks alike. The most important thing is not to be the only one thinking that way. The most important thing is the possibility not to be alone in an atomized society.

GD: I was about to say the same thing, that Aesopian language gives you the pleasure of having allies

VK: Yes, the pleasure. The pleasure of discovery, the joy of an encounter.

PJ: We can look at it from the other side. I've attempted to write about pro-Soviet Aesopian language²⁹, because as a mode of expression, it is not bound to any particular politics. If we take Aesopian language to be a kind of silent conversation, we can find it in today's critique of the dominant culture. I recently read an American article which criticizes Hollywood cinema from the perspective of the black community, arguing that monsters in Hollywood films embody negative black imagery. That means there's a silent agreement to demonize black people and it's exposed by a kind of Aesopian criticism. These identitarian interpretational conflicts between communities may have something in common with manifestations of Aesopian language. Aesopian language, Aesopian criticism unites.

VK: Yes, Aesopian language unites those who feel disadvantaged. And Lithuanians felt humiliated in the Soviet Union, much like ethnic, racial or sexual minorities feel. Aesopian language essentially expresses the sensibilities of the humiliated.

MM: Yes, it creates an imagined community. As Václav Havel said, "the power of the powerless"³⁰.

RJ: A propos this motif of humiliation or, if you will, trauma, I've another question

²⁹ Paulius Jevsejevas, "Ezopinė kalba kaip semiotinis mechanizmas" (Semiotic mechanisms of Aesopic language) in: Dalia Satkauskytė(Ed.), *Tarp estetikos ir politikos: lietuvių literatūra sovietmečiu (Between Aesthetics and Politics: Lithuanian Literature during the Soviet Era)*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2015.

³⁰ Václav Havel, *The Power of the Powerless: Citizens Against the State in Central-Eastern Europe*, New York: M. E. Sharp, 1985. The essay appeared in the Samizdat underground publication in 1978.

about theoretical approaches. I've noticed that post-Soviet, post-socialist studies make use of postcolonial theory and at the same time caution against its application to post-socialist societies, because they are different things. For example, the Russian anthropologist Alexei Yurchak says something to that effect in his study of the late Soviet society *Everything Was Forever Until It Was No More*³¹. At the same time, postcolonial theory allows us to unlock the past and translate the history of the former "Second World" for audiences from other cultures. I'd like to know your take on why we should or shouldn't apply this theory? How useful is it to apply concepts like "center" and "periphery", "colony", "postcolony" to the Baltic countries?

VK: I think Aesop came from the "center". It was the Soviets who taught Aesopian language to Lithuanians, at least in the form that it took in the Soviet era. Through prohibitions, the Soviet authorities taught us what was bad, and what should not be spoken about or only condemned, like Lithuania's independence or deportations. Thus instructed readers then tried to use this in looking for what they wanted to find, they used Soviet tools against the Soviet system. Russians had their own Aesopian language, they weren't like the Western European colonialists who led completely different lifestyles from the colonized. There's a theory by Alexander Etkind that Russia was an internal colony³², it treated its own citizens as the colonized, unlike Western European metropolises that drew a clear distinction. For me, postcolonialism is - how shall I put it? - a very politically correct concept. It gives you a construct that is kind of useful, but all too encompassing.

GD: Atonement plays an important part in postcolonialism. Because it emerged out of a sense of guilt. But I think that, for

us, postcolonialism is a healthy approach because it allows us to quit being unique and start seeing ourselves from a wider global perspective.

VK: Oh yes, that is something that, I believe, we still cannot do.

GD: If we can say that we were a colony, we become part of the world and can stop lamenting that we're utterly alone. Some theorists of postcolonialism claim that ridding oneself of the colonial condition takes as much time as it lasted. And so in twenty more years we'll be able to say if we succeeded. Then we'll know what Aesopian language looks like ...

DS: In my younger years, I was a harsh critic of applying postcolonial theory to the post-Soviet space, I was a total formalist: I'd take a concept, compare things and say, it doesn't work here. I thought, who cares whether you call it "occupation" or "colonization", what matters is to study the phenomenon and its circumstances. And to talk about the phenomenon itself, not stretch concepts that are not all that helpful, except perhaps when you go to an international conference and can be better understood. *(Laughs)* But I'm becoming more tolerant. True, I'm annoyed by some postcolonial writing that seems to straightforwardly illustrate the theory. But I am convinced by literature that authentically conveys what it feels like to have hybrid identities and belong to multiple cultures, such as the books of the British writer Zadie Smith.

I've never experienced that kind of hybridity myself. I think a theory that emerged from a different cultural space can be used very fruitfully. Researchers of the Soviet era use some of these concepts quite creatively. Like "mimetic resistance", which derives from Homi Bhabha's mimicry. There is some affinity, although perhaps it's not

³¹ "At the same time, drawing any parallels between socialism and colonialism, which is a growing trend, must be done with extreme caution to avoid equating one with the other at the expense of the profound political, ethical, and aesthetic differences between these projects." Alexei Yurchak, *Everything Was Forever Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005, p. 50.

³² Alexander Etkind, *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience*, Cambridge: Polity Press, 2011.



straightforward. It's a subtle case of an indirect transposition, affinities emerge when you analyze a phenomenon that fits the concept, albeit with modifications. For example, we didn't switch to Russian like the colonized Indians adopted English, even though some former Soviet states could be more analogous (like Kazakhstan).

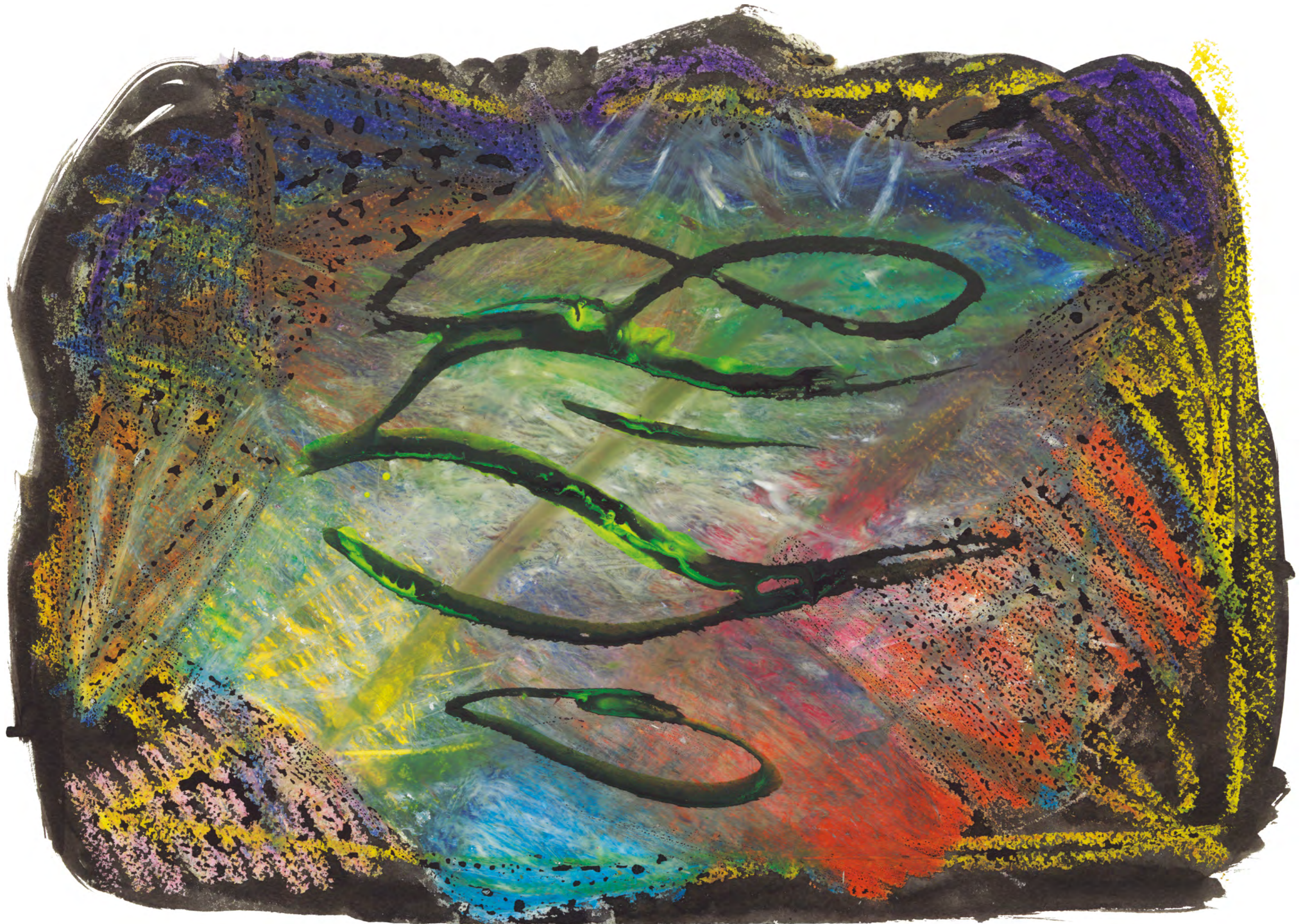
Alexander Etkind also talks about internal colonization. On the one hand, I've become more sympathetic, but on the other, I think the theory has itself been modified in reaction to the changing world. Postcolonial theory is clearly linked to the emergence of political correctness. And now, since political correctness is starting to cause problems - as always, any solution gives rise to new problems - the theory is slowly modifying itself. Even some of its most prominent proponents admit that the balance has changed somewhat. Gayatri Chakravorty Spivak recounts how a white student came to take an exam and said: "I cannot speak, because I'm in the position of power." She says that's when she understood that she was the one who'd assumed the "position". I agree, it will take fifty years for us to deal with our past.

VK: Not that long is left to wait.

DS: As I've said many times, I was very naïve during the first post-Soviet decade, I thought our generation would surely shed our Soviet lining quickly ... And then this lining started to show and it keeps showing itself to this day - like the obstinance in the debate over Soviet monuments. You'd think that once the monument falls, mentality heals. We should first deal with our heads.

Translated by Justinas Šuliokas





Miškas žiūri į mane žmogaus akimis

Įsivaizduojamoje scenoje, vandenyne, grupė žmonių, persirengusių jūros būtybėmis, po protesto susiburia rudadumblų miške. Jų plakatai atliepia aplinkosaugines ir politines problemas – rudadumblų miškų kirtimą, globalinį atšilimą, perteklinę žvejybą, plastiko taršą ir žmonijos sukeltą jūrų gyvūnijos nykimą. Figūras įkvėpė protestuotojai, dalyvaujantys skirtingose pasaulio vietose vykstančiose demonstracijose. Šis išgalvotas peizažas ir yra mano trečiojo žakardinio gobeleno „Who Gave Us a Sponge to Erase the Horizon?“ („Kas davė kempinę, kad nutrintume horizontą?“) tema. Gobelenas buvo sukurtas 2022 m. kaip dar neužbaigtos trimatės serijos, skirtos dabartinei ekologiškai krizei, dalis. Panašia struktūra pasižymėjo ir ankstesni šios serijos kūriniai „Make Tofu Not War“ („Gaminkite tofu, užuot kariavę“) ir „From Gondwana to Endangered, Who is the Devil Now?“ („Nuo Gondvanos iki nykstančiųjų: Kas dabar yra nelabasis?“), kurių peizažai buvo sukomponuoti taip, kad primintų Šiaurės Europos ir Australijos miškus. Trimačiai efektai imituoja mokslinės fantastikos dizainą ir futuristinę viziją, o gyvūnų vaizdavimas remiasi XIX a. tradicija, kai žurnalų vedamuosiuose straipsniuose būdavo spausdinamos karikatūros su politinius simbolius reprezentuojančiais gyvūnais. Taip sudėtingos idėjos, siekiant paveikti rinkėjus, įgudavo lengviau suprantamą humoristinį atvaizdą.

Šūkiuose, kuriais išmarginti protesto plakatai, apstu nuorodų į literatūros kūrinius, kaip antai Orwello *Gyvulių ūkį* ir Ezopo *Pasakėčias*, kuriuose gyvūnai atlieka svarbiausius vaidmenis ir įkūnija žmonių savybes. Viena meno kūrinys minima citata yra perimta iš Nietzsche's „Pamišėlio“ (1882) („Kas davė kempinę, kad nutrintume visą horizontą?“), o kita įkvėpė Ludwigo Wittgensteino *Loginis filosofinis traktatas* (1921) („Tikrasis klausimas apie gyvenimą po mirties yra ne tai, ar jis egzistuoja, bet, net jei jis egzistuoja, kokią problemą tai iš tikrųjų sprendžia“).

Gyvūnais persirengę protestuotojai imituoja kitas rūšis ir imasi to, ką komunikacijos tyrėjas Kevinas DeLuca vadina „atsitapatimu“ (angl. *disidentification*) nuo pripažintų visuomeninių vertybių – pažangos ir žmogaus pranašumo gamtos atžvilgiu. Susitapatindami su ne žmonėmis (gyvūnais), jie „atsitapatina“ ir nuo žmonių – rūšies, atsakingos ir už mūsų natūralios aplinkos sunaikinimą, ir už gyvūnų patiriamas kančias. Kita vertus, gyvūnais persirengę protestuotojai gali tapatintis ir su „Furry Fandom“ judėjimu. „Furry Fandom“ įsikūrė 1980 m. mokslinės fantastikos mėgėjų suvažiavime ir turėjo suvienyti judėjimo narius, ieškančius vietos, kur galėtų pritapti.

Šioje serijoje nagrinėjamos temos aktualios dabartiniame pasauliniame kontekste, tačiau ji remiasi ir mano asmenine, ir XVIII a. siekiančia mano šalies, Lenkijos, istorija.

1989 m. iš Lenkijos atvykus į Jungtinę Karalystę man sunkiai sekėsi pritapti. Būdama jauna moteris, turėjau ieškoti tapatinimosi strategijų naujame kontekste ir kartu atrasti savo kaip menininkės darbo metodiką. Komunistinio režimo laikais žinias gilinau Lenkijoje, kur iki

The Forest is Looking at Me With Human Eyes

In an imaginary scene in the ocean, a group of people dressed as sea creatures gather together in a kelp forest after participating in a protest. Their banners respond to issues of an environmental and political nature – kelp deforestation, global warming, overfishing, plastic pollution and the extinction of the marine life caused by humankind. The figures are inspired by protestors appearing in demonstrations across different parts of the world. This fictional landscape is the subject of my third jacquard tapestry – *Who Gave us a Sponge to Erase the Horizon?* – produced in 2022 as part of an ongoing 3D series that addresses the current environmental crisis. The previous two works of the series; *Make Tofu not War* and *From Gondwana to Endangered Who is the Devil Now?* were structured in a similar way, with scenery constructed to resemble forests in Northern Europe and Australia.

The 3D effects mimic sci-fi design and a futuristic vision, and the depiction of animals references the tradition of 19th century cartoons that were published in magazine editorials and featured animals as political symbols with the power to influence voters by distilling complex ideas into a more comprehensible and humorous representation.

The slogans daubed across the protest banners reference literary works such as Orwell's *Animal Farm* and Aesop's Fables, in which animals play the most significant characters and embody the traits of humans. One quote within the work is from Nietzsche's *The Parable of the Madman*, 1882, (“Who gave us the sponge to wipe away the entire horizon?”) and another is inspired by Ludwig Wittgenstein's *Tractatus*, 1921. (“The real question of life after death isn't whether or not it exists, but even if it does what problem this really solves.”)

Dressed in animal clothing, the protestors mimic other species and engage in what communications scholar Kevin DeLuca calls a “disidentification” with accepted social values of progress and the domination of the human over nature. By identifying with nonhumans (animals), they also “disidentify” with humans – the species responsible for causing both the destruction of our natural environment and animal suffering. On the other hand protestors dressed as animals can also relate to the Furry Fandom movement. Furry Fandom originated at a science fiction convention in 1980 and was supposed to unite its members in finding a place of belonging.

While the series deals with topics relevant to our current global context it also refers back to my personal history and the history of my country – Poland – reaching back to the 18th century.

After leaving Poland in 1989 to come to the UK, I struggled to find a place of belonging. As a young woman, I had to find strategies to identify myself in a newly inherited context, and equally find a methodology of working as an artist. I was partly educated in Poland during the



vidurinės mokyklos baigimo mokiausi vaizduojamosios ir taikomosios dailės, o dešimtojo dešimtmečio pradžioje - Jungtinėje Karalystėje, kur baigiau vizualiojo meno bakalauro ir magistro studijas.

Savaime suprantama, man artimiausia tiesos reprezentacijos tema - ji dažnai iškyla mano kūryboje. Mano šalies istoriniame naratyve vis dar žiojinčios didelės spragos paskatino mane suabejoti savo ankstyvojo išsilavinimo verte ir galbūt iš dalies paakino kūryboje taikyti tyrimo metodą kaip priemonę, kuri padeda suvokti ir iššifruoti aplinką. Tačiau Lenkijoje įgyto išsilavinimo negaliu atmesti ar laikyti nieko vertu, nes jis man suteikė specifinių žinių, sukurtų Rytų Europos kontekste iki 1989 m. (tų metų, kai senoji sistema subyrėjo ir aš išvykau į Jungtinę Karalystę), taigi ir prieinamos informacijos filtravimo įrankių. Šis turimų istorinių naratyvų nagrinėjimas yra būdingas ne man vienai, o ištisoms šioje sistemoje išsilavinimą įgijusių žmonių kartoms.

Nuo 1989 m. technologinė pažanga neabejotinai suteikė daugiau galimybių ieškoti atsakymų ar išsiaiškinti tiesą, palyginti su tuo, kas buvo prieinama mano vaikystėje, kai informacija ir medžiaga buvo išimtinai analoginės ir kruopščiai konstruojamos valdžios institucijų. Nepaisant to, mums prieinami šaltiniai toli gražu nėra patikimi. Kai neseniai paklausiau dirbtinio intelekto virtualaus asistento „ChatGPT“ (kuris nuo pat jo paleidimo 2022 m. lapkritį kursto aistringas diskusijas dėl informacijos tikslumo ir plagijavimo bei isteriją dėl žmonijai keliamos grėsmės), ką jis žino apie Ezopo kalbą Lenkijoje, gavau štai tokį atsakymą:

„Ezopo kalba Lenkijoje pasižymi turtinga istorija ir buvo pasitelkiama kaip priemonė politinės satyros ir kritikos, ypač cenzūros ir autoritarinio valdymo laikais. XIX a. lenkų rašytojai ir poetai vartojo Ezopo kalbą perteikdami kritiškas žinutes apie Rusijos imperiją, kuri buvo aneksavusi Lenkiją. Ezopo kalbos vartojimas šiems rašytojams leido išvengti valdžios persekiojimo ir pasidalyti savo idėjomis su bendraminčiais.

XX a. Ezopo kalba ir toliau buvo vartojama kaip kritiškos raiškos priemonė komunistinio metu. Rašytojai ir intelektualai ją vartojo perteikdami kritiškas žinutes apie režimą, nerizikuodami areštu ar cenzūra. Kai kurie žymiausi lenkų literatūros kūriniai, pavyzdžiui, George'o Orwello *Gyvulių ūkis*, vartoja gyvūnų metaforas totalitarizmui kritikuoti, buvo išversti į lenkų kalbą ir gausiai skaitomi šiuo.

communist regime, where I studied Fine Art and Applied Arts up to secondary school level, and partly in the UK in the early 90s, where I did my BA and MA in Fine Art.

Naturally, the subject closest to my heart, which frequently resurfaces in my work, relates to the representation of truth. Big gaps in the historical narrative of my country continue to surface and have prompted me to question the value of my early education and perhaps, in part, have motivated me to apply a method of research to my work as means of learning and decoding the environment in which I find myself. Equally, I can't consider my education in Poland to be invalid or useless, as it exposed me to a specific body of knowledge produced in the context of Eastern Europe up to 1989 (the year when the old system collapsed and when I departed for the UK) and therefore the tools to filter the information available. This scrutiny of the available historical narratives is not only specific to me but generations of people educated under this system.

Since 1989, technological advancements have certainly given us more possibilities to search answers or find out the truth, compared to what was accessible during my childhood when information and material was purely analog and carefully constructed by the authorities. Nevertheless, the sources available remain from being reliable.

When I recently asked the AI chatbot ChatGPT (which, since it was launched in November 2022 has sparked heated debates around accuracy, plagiarism and hysteria around whether it poses a threat to humanity) what it knew about Aesopian Language in Poland the response was as follows:

"Aesopian language has a long history in Poland and has been used as a means political satire and criticism, particularly during times of censorship and authoritarian rule. During the 19 century, Polish writers and poets used Aesopian language to convey critical messages about the Russian Empire which had annexed Poland. The use of Aesopian language allowed these writers to avoid by the authorities and to share their ideas with like-minded individuals.

In the 20th, Aesopian language continued to be used as a means of critical expression during the communist. Writers and intellectuals used it to convey critical messages about the regime without risking arrest or censorship Some of the most famous works of Polish literature, such as George Orwell's 'Animal Farm' uses animal metaphors to criticize totalitarianism, were translated and widely read in Polish during this.

Today, Aesopian language continues to be used by Polish artists and writers to criticize and political issues in a subtle, yet powerful way. It has become a recognized cultural phenomenon, is taught in Polish schools as an important part of country's literary and cultural heritage."

George Orwell's *Animal Farm* is of course well known to readers in Poland but not for being the most famous example of the use of Aesopian language. The first translation of the book from English into Polish actually happened in 1988 in the UK (by Teresa Jeleńska) but previously, between 1952 and 1957 the book was distributed in a more unconventional way from three sites in West Germany, under a CIA operation codenamed "Aedinosaur". Millions of ten-foot balloons carrying copies of George Orwell's *Animal Farm* were launched, and dropped over Poland, Hungary and Czechoslovakia, where local air forces were ordered to shoot the balloons down.

Some of the copies, however, escaped the destruction of the censor's orders and were reprinted in underground printing workshops to be distributed regardless of prohibition. Understandably, at the time, the CIA considered books as "the most important weapon of strategic (long-term) propaganda".

Šiandien lenkų menininkai ir rašytojai ir toliau vartoja Ezopo kalbą kritikuodami ir politines problemas subtiliai, tačiau paveikiai. Ji tapo pripažintu kultūros reiškiniu, jos mokoma Lenkijos mokyklose, nes tai yra svarbi šalies literatūros ir kultūros paveldo dalis."

Žinoma, George'o Orwello *Gyvulių ūkis* puikiai pažįstamas Lenkijos skaitytojams, bet ne dėl to, kad yra žymiausias Ezopo kalbos vartosenos pavyzdys. Iš tikrųjų ši knyga pirmą kartą išversta iš anglų į lenkų kalbą 1988 m. Jungtinėje Karalystėje (vert. Teresa Jeleńska), bet prieš tai, 1952-1957 m., ji buvo platinama iš trijų Vakarų Vokietijos vietovių kur kas mažiau tradiciniu būdu - vykdamas ČŽA operacija kodiniu pavadinimu „Aedinozauras". Milijonai trijų metrų skersmens balionų su *Gyvulių ūkio* egzemplioriais buvo paleisti į orą virš Lenkijos, Vengrijos ir Čekoslovakijos, kur vietos oro pajėgoms buvo įsakyta numušti balionus. Tačiau kai kurie egzemplioriai išvengė cenzūros numatyto sunaikinimo ir buvo perspauzdinti pogrindinėse spaustuose bei išplatinti nepaisant draudimo. Suprantama, tuo metu ČŽA laikė knygas „svarbiausiu (ilgalaikės) strateginės propagandos ginklu".

Šiuos faktus ar pasakojimus nauji šaltiniai praleido arba atmetė. Atrodo, kad iki šiol „ChatGPT" mašininio mokymosi algoritmai dar nespėjo įgyti patikimų žinių apie kodinę Ezopo kalbą ir jos istoriją, nes uždavus klausimus dažnai pasitaiko klaidų.

Kalbant konkrečiau, „ChatGPT" šiuo metu stinga nusimanymo apie Ezopo kalbos pobūdį Lenkijoje. Priešingai nei tvirtina virtualus asistentas, Ezopo kalba vartota ne tiek siekiant paslėpti prasmę apsiribojant antropomorfinėmis jos apraiškomis, kiek inkorporuojant daugybę gudrybių, leisdavusių prasmę padaryti prieinamą tik nuovokiems skaitytojams ar žiūrovams.

Europą ištikus socioekonominėi krizei, kurią iš dalies sukėlė Rusijos invazija į Ukrainą, vėl grįžti prie Ezopo kalbos ištakų Lenkijoje, kad prisimintume įvykius, paskatinusius jos plėtrą.

Kai Abiejų Tautų Respubliką pasidalijo kaimyninės Rusija, Prūsija ir Austrija-Vengrija, ištrindamos ją iš Europos žemėlapių (pirmas padalijimas įvyko 1772 m., antrasis - 1793 m., paskutinis, trečiasis - 1795 m.), lenkų bajorai, politikai, poetai, rašytojai ir kiti menininkai buvo priversti emigruoti su vadinamosios Didžiosios emigracijos banga. Daugelis jų tapo XIX a. revoliucionieriais, o laisvės alkis įsitvirtino kaip vienas esminių lenkų romantizmo bruožų. Lenkų revoliucionieriai dalyvavo sukilimuose, rengtuose Prūsijos, Austrijos imperijos ir imperinės Rusijos teritorijose ir už jų ribų iki 1918 metų.

Lenkijoje pasilike rašytojai ir menininkai tuo laikotarpiu susidūrė su despotiška cenzūros sistema, pakeitusia komunikacijos taisyklės ir privertusia kultūros kūrėjus ieškoti naujų raiškos priemonių. Jų pasitelkta naujoji slapta kalba leido rašytojams tarp eilučių įterpti užmaskuotų ardomųjų žinučių. Ezopo kalbos mokėjimas tapo raktu į lenkų romantizmo literatūros suvokimą ir ne tik.

Vieną pirmųjų tokio pobūdžio rašymo apraiškų galima priskirti Adamui Mickevičiui, šiandien laikomam svarbiausiu Lenkijos tautiniu poetu, ir jo naratyvinei poemai „Konradas Valenrodas" (1828), kurios veiksmas vyksta Lietuvoje kryžiuočių vykdytos priverstinės šalies christianizacijos laikotarpiu. Ji sukurta remiantis XIV a. didžiojo magistro Konrado von Wallenrode'o, vadovavusio Kryžiuočių ordinui, istorija - Mickevičiaus versijoje jis yra lietuvių kilmės, galiausiai nusigrežia nuo ordino ir stoja į paprastų žmonių pusę. „Išdaviko" sprendimas ginti teisiuosius tapo labai populiariu įkvėpimo šaltiniu. Didžiumą Mickevičiaus laikais leistų knygų iš pradžių reikėdavo pateikti Rusijos imperijos Cenzūros komitetui, tačiau Mickevičiaus poemai pavyko jo išvengti dėl cenzorių tarpusavio konflikto ir ji iškart išpopuliarėjo tarp lenkų skaitytojų. Jie skaitė tarp eilučių, siedami istorinius įvykius su Rusijos priespauda kenčiančiųjų gyvenimais. Ši knyga tapo

These facts or stories have been lost or dismissed by new resources. It seems that, to date, ChatGPT's machine learning algorithms are not up to speed with a solid understanding of Aesopian code language and its history, as mistakes appear frequently when questions are asked.

More specifically, ChatGPT currently lacks an understanding of the nature of Aesopian language in Poland. Despite the chatbot's assertions, Aesopian language was not strictly used to hide meaning under the limits of anthropomorphic manifestations but rather incorporated a whole number of tricks that allowed the meaning to be hidden and only available to an informed groups of readers or viewers.

In the current climate of socio-economic crisis in Europe, partly caused by the Russian invasion of Ukraine, it is worth returning to the origins of the Aesopian Language in Poland to recall the events that motivated its development.

When the Polish-Lithuanian Commonwealth was partitioned between the neighboring countries of Russia, Prussia and Austro-Hungary - erasing it from the map of Europe (the first partition took place in 1772, followed by the second in 1793 and the third and final one in 1795) - Polish noblemen, politicians, poets, writers and artists were forced to emigrate in what was called the Great Emigration. Many of them became revolutionaries of the 19th century. The hunger for freedom became one of the defining aspects of Polish romanticism. Polish revolutionaries participated in uprisings in occupying territories such as Prussia, the Austrian Empire and Imperial Russia and beyond until 1918.

During this period, the writers and artists who stayed in Poland faced an oppressive system of censorship, which changed the rules of communication and forced cultural producers to come up with new means of expression. The new secret language they engaged in enabled writers to insert hidden subversive messages between the lines. Knowing Aesopian language offered a key to understanding to Polish romantic literature and more.

One of the first manifestations of this type of writing can be attributed to Adam Mickiewicz, regarded today as Poland's greatest national poet, and his narrative poem *Konrad Wallenrod* (1828), which is set in Lithuania during the forced Christianisation of the country by the Teutonic Knights. It is based on the 14th-century Grand Master, Konrad von Wallenrode, who led the order of Teutonic Knights - in Mickiewicz's version he is of Lithuanian origin and eventually turns against the order to take side of the ordinary people. The "traitor's" decision to back the right cause became a highly popularised inspirational message.

Most of the books published at the time of Mickiewicz had to be first submitted to the Russian censorial committee, however, Mickiewicz's poem managed to avoid censorship due to a personal conflict among the censors and was instantly popular with Polish readers who read between the lines and made an association between the historical events and the lives of citizens living under Russian domination. The book became a catalyst for the Polish November Uprising of 1830 and Mickiewicz was banned in Russian Poland for years.

During the final Russification of Poland post 1863 (the January Uprising), when the Polish language was completely banned from schools and universities and a new model of communication was implemented, Aesopian language was used to construct political messages that could not be easily detected by the censors. It didn't focus on animal symbolism as stated by ChatGPT but instead used different linguistic devices, such as symbolism, allegories or rhetorical tropes that were implemented to communicate the meaning. Censored books with sections of text removed would be published with dots, in place of the censored text, so that people were aware of that passages or sections had been removed - in doing readers would enter a mind enhancing game



1830 m. sukilimo (Lapkričio sukilimo) paskata, o Mickevičius Rusijos imperijai priklausiusioje Lenkijoje buvo uždraustas ilgus metus.

Paskutiniu Lenkijos rusifikacijos laikotarpiu po 1863 m. sukilimo (Sausio sukilimo) mokyklose ir universitetuose visiškai uždraudus lenkų kalbą ir įdiegus naują komunikacijos modelį, Ezopo kalba buvo vartojama kuriant politines žinutes, kurių cenzoriai lengvai neaptiktų. Priešingai nei teigia „ChatGPT“, Ezopo kalba nesusitelkė į gyvūnų simboliką, bet žinutėms perduoti taikė skirtingas kalbines priemones, tokias kaip simbolizmas, alegorija ar retorinis tropas. Cenzūruotos knygos, pašalinus iš jų dalį teksto, būdavo spausdinamos su punktyrais vietoje cenzūros nepraėjusio teksto, kad žmonės suprastų, jog tos ištraukos ar skyriai yra pašalinti. Taip skaitytojai įsitraukdavo į protą lavinantį žaidimą, kurio tikslas – tuštumoje projektuoti trūkstamas pasakojimo dalis. Spausdintą tekstą būdavo galima papildyti pieštuku, taip tarsis atkuriant teisingą, necenzūruotą jo versiją.

Kai kurie iš svarbiausių romanų, kaip antai Bolesławo Pruso *Lėlé* (1888), buvo parašyti taip, lyg rusų okupacija neegzistuotų, neminint nieko, kas susiję su rusų įtaka. Lenkų skaitytojas žinojo, kokia pastebima tuo metu buvo rusų įtaka, todėl akimirksniu tapo akivaizdu, kad neminėti jos buvo strategija, kurią dar labiau sustiprino kiti dvilypę prasmę galėję turėti elementai.

Tokie žodžiai kaip „žvaigždės“, „liepsna“ ir „audra“ būdavo nesunkiai pritaikomi kaip metaforos ar simboliai, o senovės liaudies dainų įtraukimas sietas su stipria tautine dvasia. Šių motyvų įtaka, kurią galima išvelgti stiprioje emocijų raiškoje ir harmonijoje, ne mažiau ryški Chopino mazurkose, valsuose bei dainose. Apie nūdieną kalbėta remiantis istoriniais lūžiais – pavyzdžiui, Henriko Sienkiewicziaus knygoje *Quo Vadis* (1895-1896), kurioje pasakojama ankstyvosios krikščionybės istorija Nerono Romos laikais, Neronas simbolizuoja rusus, o krikščionys – lenkų kankinius.

Vaizduojamojo meno atstovams svarbiausia buvo remtis gamta. Protėvių žemes vaizduojantys motyvai būdavo pasitelkiami apibūdinant engiamos tautos šaknis ir jos kultūrinę tapatybę. Miško ar pelkės simbolizmas, susaistytas su dvasiniais motyvais ar antgamtinių galių vaizdavimu, leido

to project the missing narrative into the void. The narrative could also be rewritten over the published text with a pencil to assume the correct, uncensored version.

Some key novels, such as Bolesław Prus' *Lalka* (*Doll*, 1888) was written as if the Russian occupation did not exist with no mention of anything related to the Russian presence. The Polish reader knew how imposing the Russian presence was at the time, therefore it instantly became obvious that not referring to it was a strategy, further enhanced by other elements that could have a double meaning.

Words such as "stars", "fire" and "storm" were easily applicable as metaphors or symbols, while the use of ancient folk songs was affiliated with the deep national spirit. In Chopin's mazurkas, waltz's and songs, the influence of these motives is equally present and characterized by deep emotional expression and harmony.

Historical shifts were used to talk about the present time – like in Henrik Sienkiewicz's book *Quo Vadis* (1895-96), which talks about the history of early Christianity in Nero's Rome with Nero symbolising the Russians and the Christians symbolising Polish martyrs.

For visual artists, the use of nature was fundamental. Motifs featuring the ancestral lands were a way of describing the roots of the oppressed nation and their cultural identity. The symbolism of a forest or a swamp married with spiritual motifs or the representation of supernatural powers created mysteries full of double meanings and coded references. Swamps and forests resisted Russian/Soviet reforms but often turned to sites of mourning or witnesses to ethnic cleansing. These hiding places of the displaced revolutionaries or war victims alike became metaphors for resistance and the unknown. To this day, these enigmatic spaces are still active participants in the protests taking place in the territory of Poland, where activists and paramedics search for refugees trapped in a legal conflict with the Polish border authorities.

Between 1905 and 1906 (revolutionary years), censorship in Poland was lifted, but Aesopian language remained a principal language used by Polish writers until the First World War and up to Poland's independence in 1918. However, the strategies of Aesopian Language never dissolved and came back very strongly 30 years later when the Soviets installed a communist government and imposed censorship in Poland. Culture produced in Poland had to once again find a means of freedom and a language of expression and in doing so, returned to strategies learned in the past. Stanisław Lem, rather than using the known trick of the historical shift to the past, instead applied a strategy of visualising the reality in the future as a coded critique towards the communist political system.

The collapse of communism in 1989 and the fall of censorship on 6 June 1990 would seem like an appropriate ending to the long period of Aesopian tradition in Polish literature but instead, the strategic language became a constant presence in its creators' individual expression, both inside and outside of Poland. The institution of censorship left a distinct mark on Polish culture and became so deeply rooted in its conscience that somehow the Polish society required the establishment of a new form of censorship to be implemented after the end of the Cold War.

In 2010, at the invitation of Zachęta National Gallery in Warsaw, I began researching new forms of censorship that surfaced in Poland post-1989. Artmakers, curators, institutions and writers once again became exposed to attacks and scrutiny but this time it came from the public rather than the authorities. I created a calendar of such events that formed the basis of my exhibition *Bez tytułu / Untitled* at the Zachęta gallery in 2011.

kurti misterijas, kuriose apstu dviprasmybių ir užkoduotų nuorodų. Pelkės ir miškai priešinosi rusų / sovietų reformoms, tačiau neretai virsdavo gedulo vietomis ar etninio valymo liudininkais. Išstremtų revoliucionierių ar karo aukų slėptuvės tapo rezistencijos ir nežinomybės metaforomis. Šios paslaptingos erdvės, kuriose aktyvistai ir paramedikai šiandien ieško teisiniame konflikte su Lenkijos pasienio institucijomis įstrigusiu pabėgėlių, iki šiol aktyviai dalyvauja Lenkijos teritorijoje vykstančiuose protestuose.

1905-1906 m. (revoliucijos metais) cenzūra Lenkijoje buvo panaikinta, bet Ezopo kalba išliko pagrindine lenkų rašytojų kalba iki Pirmojo pasaulinio karo ir iki pat Lenkijos nepriklausomybės paskelbimo 1918-aisiais. Tačiau ir vėliau Ezopo kalbos strategijos neišnyko ir su didele jėga sugrįžo po 30 metų, sovietams Lenkijoje įvedus komunistinę valdžią ir cenzūrą. Lenkijoje sukurtai kultūrai teko dar kartą atrasti laisvės priemonę bei kalbinę raišką ir grįžti prie praeityje išmoktų strategijų. Stanisławas Lemas, užuot pasinaudojęs žinoma istorinio perkėlimo į praeitį gudrybe, užkoduotai komunistinės politinės sistemos kritikai pritaikė ateities tikrovės vaizdavimo strategiją.

Komunizmo žlugimas 1989 m. ir cenzūros panaikinimas 1990 m. birželio 6 d. galėtų atrodyti kaip derama ilgo ezopinės tradicijos laikotarpio lenkų literatūroje pabaiga, tačiau ši strateginė kalba tapo nuolatine jos kūrėjų individualios raiškos dalimi tiek Lenkijoje, tiek už jos ribų. Cenzūros institucija paliko ryškius pėdsakus lenkų kultūroje ir taip išsaknijo jos samonėje, kad Lenkijos visuomenei prisireikė sukurti naują cenzūros formą, kuri būtų įtvirtinta pasibaigus Šaltajam karui.

2010 m., gavusi Varšuvoje įsikūrusios Nacionalinės meno galerijos „Zachęta“ kvietimą, pradėjau tirti naujas cenzūros formas Lenkijoje po 1989-ųjų. Meno kūrėjai, kuratoriai, institucijos ir rašytojai vėl tapo išpuolių ir stebėjimo objektais, tik šįkart į juos nusitaisė visuomenė, o ne valdžios institucijos. Aš sukūriau tokių įvykių kalendorių ir jis tapo 2011 m. „Zachęta“ galerijoje surengtos mano parodos „Bez tytułu / Untitled“ („Be pavadinimo“) pagrindu.

Liūdniausiai pagarsėję ir žiniasklaidos tyčia išpūsti įvykiai, tarp kurių buvo meno kūrinių naikinimas ir nacionalistiniai bei antisemitiniai išpuoliai, vyko „Zachęta“ galerijoje rengtu parodų kontekste. Dirbdama su projektu taikiau įstaigos archyvų tyrimo metodą. Surinkau daugybę dokumentų: menininkų, kurių kūriniai buvo eksponuoti „Zachęta“ galerijoje, kūrybos pristatymų aplankuose su spaudos iškarpomis ir nuotraukomis, svečių knygų, elektroninių bei popierinių laiškų, įskaitant ir privačią galerijai adresuotą korespondenciją. Parodos „Be pavadinimo“ tyrimas man leido atrasti ir sugrupuoti daugybę istorinių dokumentų, paveikusių parodos kūrimą ir leidusių suregistruoti istoriškai svarbius įvykius. Šiandien į šiuos įvykius jau galima pažvelgti kitaip, nei jie buvo suvokiami prieš dešimt metų.

Daugybę išpuolių prieš kultūros institucijas visoje Lenkijoje 1989-2011 m. kurstė trauminėje Lenkijos praeityje įsišaknijusios konservatyvios vertybės, grįstos Lenkijos Katalikų bažnyčios puoselėjama isitikinimais ir iš dalies pokyčių baime, kurią sužadino po 1989-ųjų prasidėjusios transformacijos. Dar jaunystėje suvokiau, kad komunistinės valstybės cenzūra po 1989 m. tapo ginklu naujoms dešinioms populistinėms partijoms, tokioms kaip „Lenkijos šeimų lyga“ ar „Teisė ir teisingumas“ (PiS). Pastaroji šiuo metu yra didžiausia politinė partija Lenkijos parlamente, pagarsėjusi abortus draudžiančiais įstatymais, priešišku LGBTQIA+ ir imigracijos atžvilgiu bei antieuropietiškomis nuostatomis. 2011 m. šie išpuoliai, pažymėti pakantumo bet kokiai Lenkijos visuomenės įvairovei stygiaus, neretai būdavo nukreipti prieš menininkus ir su jais bendradarbiaujančias institucijas.

Šiandien PiS bando cenzūruoti ir kontroliuoti visus Lenkijos gyvenimo aspektus, įskaitant žodžio, spaudos bei žiniasklaidos laisvę ir teisinę sistemą. Paradoksalu, tačiau dabar su

The most infamous events, which included the destruction of artworks and nationalistic and anti-Semitic attacks that were deliberately inflated by the media, took place in the context of exhibitions at Zachęta. Working on the project, I applied the method of studying the archives of the institution. I collected many documents; portfolios of artists whose work was presented in Zachęta in binders with press clippings and photographs; guest books; emails, and letters; including private correspondence addressed to Zachęta. The research for *Untitled* helped me to discover and group many historical documents that informed the making of my work for the show and registered events that are historically significant. These events can be seen today in a different light than they did ten years ago.

Numerous attacks on cultural institutions all over Poland between 1989 and 2011 were fuelled by conservative values rooted in Poland's traumatic past - based on a belief system cultivated by the Catholic Church in Poland - and to some extent, a fear of change brought about by the transformations taking place after 1989. Even as a young woman, I knew, post-1989 that communist state censorship had become a weapon used by new right-wing populist parties such as the League of Polish Families or PiS Law and Justice - currently the largest political party in the Polish parliament and known for anti-abortion laws, anti-LGBTQIA+ positions, anti-immigration stands, and anti-EU tendencies. In 2011 these attacks - tainted by a lack of tolerance towards any kind of diversity in Polish society - were often directed at artists and the institutions they collaborated with.

Today, PiS is attempting to censor and control all aspects of life within Poland, including freedom of speech; the judicial system; and freedom of the press and the media. Paradoxically, I recall speaking to the press at the opening of my exhibition at Zachęta in 2011, and listening to some people claim that we were entering the end of an era - and that somehow my exhibition referred more to the past - as Polish society was now open and ready to begin a new chapter. With the fear of theaters and museums being closed down, it is clear that what has instead been established since my investigations in 2011 have exceeded any of my expectations or imagination. The contract of the director of Zachęta itself was terminated in 2021 - regardless of the numerous petitions and letters sent to the minister of culture that railed against his decision. Minister Gliński did not specify the reason for his decision but it seems clear that the gesture can be considered part of a strategy for the administration to control the cultural field, including the representation of Poland at the Venice Biennale (the selection process for which was, until now, facilitated to an extent by the Zachęta Gallery).

Artists and creators living in Poland today have focused their attention to a detailed registration of events taking place in the country; issues related to the lack of freedom and tolerance in Polish society and the recent humanitarian crisis related to the war in Ukraine as well as migration across the Belarusian border. The ecological crisis equally dictates the means of production as well as the nature of the work being made.

The Archive of Public Protests (APP - www.archiwumprotestow.pl) is a collaborative project, a semi-open platform devoted to the registration and distribution of images of the events "connected with social and political tensions in Poland from 2015 until now". They produce well-designed publications available online with issues dedicated to the war in Ukraine and migration over the Polish-Ukrainian border among other topics.

Another group, such as BBnG - Badaczki i Badacze na Granicy (Researchers on the Border - <https://www.bbng.org>) is an interdisciplinary group, comprised of members from the field of culture to research and study the current situation on the border of Belarus. Many people work



Žaidimas su cenzoriumi¹

Sykį vienas tarybinis biologas parašė monografiją „Kolonijiniai polipai“. Nunešė rankraštį į leidyklą ir netrukus gavo laišką iš redaktoriaus: „Jūsų monografija moksliniu požiūriu yra neabejojamai vertinga, tačiau jos pavadinimas idėjiškai netikslus. Per pastaruosius dešimtmečius imperializmo kolonijinė sistema galutinai sužlugo. Todėl terminas „kolonijinis“ įžeidžia tautas, išsivadavusias iš imperialistinės priespaudos. Siūlome pavadinti knygą „Besivystantys polipai“.“

Man sakė, kad tai tikras atsitikimas. Šiaip ar taip, aš nematau čia nieko nepaprasto. Tarybų Sąjungoje ir daugelyje kitų kraštų, kaip žinoma, tam tikri žodžiai ir terminai, tam tikri sakiniai, tam tikros (beveik visos) tikrovės sritys priklauso draudžiamajai zonai. Ne tik neleistina, bet stačiai nepadoru spausdinti kai kurias grafemų, žodžių ar idėjų kombinacijas. Visi turi žinoti, kad tos kombinacijos įžeidžia tautas, išsivadavusias iš imperialistinės priespaudos, arba draugiškos valstybės vadą, arba savąją liaudį, arba tiesiog yra neskoningos. O tai, kas nespausdinama, tarytum liaujasi egzistavę – ar bent pereina į žemesnį egzistencijos lygmenį, į nežalingų fantomų karalystę. Kolonijiniai polipai nepadorūs – ergo, kolonijiniai polipai neegzistuoja. Nepadorūs, taigi neegzistuoja ir kiti dalykai: religija ir homoseksualizmas, kyšiai ir badas, žydai ir nuogos merginos, disidentai ir emigrantai, žemės drebėjimai ir ugnikalnių išsiveržimai, epidemijos ir lytiniai organai. Piktina, ergo neegzistuoja Solženicynas, Brodskis ir Nabokovas. Piktina ir niekada neegzistavo Trockis. Stalinas egzistavo, bet nelabai.

Kritikas Efimas Etkindas neseniai išspausdintame straipsnyje („Sovetskiye tabu“. – „Sintaksis“, Paryžius, 1981, Nr. 9) teisingai nurodė, jog tas polinkis į kalbinius tabu yra magiškojo mąstymo liekana. Galima pridurti, jog magiškas mąstymas lemia ir kita, iš pažiūros priešinga reiškinį. Manoma, jog tam tikras grafemų ir žodžių kombinacijas būtina nuolat kartoti – tada jų ženklinais reiškiniais tarytum nusileidžia iš Platono idėjų pasaulio į tikrovės lygmenį. Jei pakankamai ilgai kartosime, kad tarybinė žemės ūkio sistema yra pati pažangiausia, ant stalų anksčiau ar vėliau atsiras ne tik degtinės, bet ir mėsos. Jei pakankamai ilgai kartosime, kad Mao ar Brežnevas – įžymūs rašytojai, jie kada nors laimės Nobelio premiją.

Todėl totalitarinė cenzūra nėra vien tiktai braukymas: kiekvienam rašančiam anksčiau ar vėliau lieps kažką pridurti. Padorų rašytoją Rytų Europos šalyje lengva atpažinti pirmiausia iš to, kad jis stengiasi nepridurti.

Ar galima įveikti šią visa apimančią tabu ir magiškų paliepių sistemą? Ją įveikia (nors ir nebūtinai) tas, kuris pereina iš „normalios“ literatūros į savilaidos *inferno*. Bet ir šalia savilaidos visko pasitaiko. Pastebėta, jog kiekvieno oficialiosios spaudos bendradarbio pasamoneje

¹ Tekstas pirmą kartą publikuotas 1983 m. *The New York Review of Books*. Čia skelbiamas vertimas iš anglų kalbos pirma kartą išspausdintas 1992 m. Tomo Venclovos esė rinktinėje *Vilties farmos*. Išskyrus pavienės skyrybos korekcijas, kalba netaisyta.

The Game of the Soviet Censor¹

A Soviet biologist once wrote a monograph entitled *Colonial Polyps*. He brought it to a publishing house and soon afterward received a letter back from the editor saying: "Your monograph is undoubtedly of great scientific value; however, the title does not quite hold up ideologically. In the last several decades, the colonial system of imperialism has collapsed once and for all. Therefore, the term *colonial* is offensive to those peoples who have been liberated from imperialist oppression. We suggest that you call your book *Developing Polyps*."

I have been assured that this is a true story. At any rate, I see nothing unusual in it. In the USSR, and in many other countries, as we know, there is a system of prohibitions on certain words and terms, on certain phrases, and on entire (almost all) parts of reality. It is considered not only impermissible but simply indecent to print certain combinations of graphemes, words, or ideas. Everyone is obliged to know that these combinations are offensive to peoples liberated from imperialist oppression, or insulting to the head of a friendly state, or to the Soviet people, or simply to good taste. And what is not published somehow ceases to exist – in any case, it exists to a lesser degree; it crosses over to the world of harmless phantoms. Colonial polyps are indecent; therefore, colonial polyps do not exist. There is much else that is improper and does not exist: religion and homosexuality, bribe-taking and hunger, Jews and nude girls, dissidents and immigrants, earthquakes and volcanic eruptions, diseases and genitalia. Aleksandr Solzhenitsyn, Joseph Brodsky, and Vladimir Nabokov are offensive: ergo, they do not exist. Trotsky is offensive and never did exist. Stalin existed, but not very much.

In a recent article, the critic Efim Etkind points out justly that this predilection for linguistic taboo is a relic of a mythical way of thinking. I could add that this mythical thinking is visible in another outwardly contradictory phenomenon. It is thought that some combinations of graphemes and words must be constantly repeated – then the phenomena they signify somehow descend from the world of Platonic ideas to the level of reality. If you keep saying over and over again that the Soviet system of agriculture is the most progressive, sooner or later not only will vodka appear on the tables but meat as well. If you repeat enough times that Mao and Brezhnev are great writers, they might finally win the Nobel Prize.

Thus totalitarian censorship is never limited to just crossing things out; sooner or later the writer will be asked to add something. We can recognize the decent writers in Eastern Europe first by the fact that they try *not* to add anything.

Is it possible to overcome this all-encompassing system of taboo and magical incantation? A writer who crosses over from "normal" literature to the inferno of samizdat may do so (although not necessarily). It has been remarked that every member of the official press has a

¹ First published in *The New York Review of Books*, 31 March, 1983 issue

įmontuotas vidinis cenzorius, nelyginant Freudo *superego*, kuris diktuoja, kas „praeis“ ir kas „nepraeis“. Jis lengvina tolesniųjų cenzorių – žurnalo redaktoriaus, Glavlit'o atstovo, ideologinio skyriaus viršininko – darbą. Bet beveik kiekvieno rašytojo sąmonėje – išimtys retos ir priklauso visiškos patologijos sferai – slypi ne vien cenzorius, bet ir jo priešininkas: gundantis kipšas juokdarys, nešvanki ir nepataisoma esybė, nuolatos maištaujanti prieš cenzūrą. Ta esybė mėgina išplėsti leidžiamojo pasaulio ribas, pasakyti tai, kas paprastai „nepraeina“, ir patylėti (arba sumurmėti kokią nors nesąmonę) toje vietoje, kur dera reikšti ištikimybę ir lojalumą. Freud'o terminologija čia irgi puikiausiai tinka: mūsų kipšas – tai *id*, pirmykštis malonumo ir mirties (arba bent mirtinos rizikos) instinktas, apgaunąs ne vien išorinius cenzorius, bet ir vidinį *superego*. Kartais *id* užklumpa netgi didžiausius konformistus ir juose prasiveržia itin galingai, įvairdamas jiems nevirtį ir siaubą. Kai kada toks protrūkis gali baigtis savižudybe – kažkas panašaus, kaip tvirtinama, atsitiko garsiam rašytojui neostalinistui Kočetovui. Bet dauguma sutvardo savo *id*, perkelia jį į sąmonės lygmenį, ir jiems karas su cenzūra virsta svaiginančiu, visą gyvenimą pripildančiu žaidimu, rytietiškuoju psichoanalizės variantu.

Visai be cenzūros tikriausiai neįmanoma išsiversti. Kiekviena visuomenė, kol ji lieka visuomene, tam tikru būdu riboja rašytojus ir menininkus. Netgi ten, kur viskas leista, savotiškos (ir anaiptol ne visada švelnios) cenzūros vaidmenį vaidina mados bei rinkos mechanizmai. Bet ar įmanoma absoliuti cenzūra, absoliuti kontrolė? Gal ji nepasiekama, kaip absoliutus nulis lordo Kelvino termometre, nors prie to nulio galima priartėti tiek, jog atstumas daugeliui pasirodys be galo mažas? Kažką panašaus į absoliutų nulį pavaizdavo Orwellas romane „1984-iejį“. Bet gal Orwello knyga – tokia pat utopija, kaip ir Renesanso mąstytojų ar fourieristų knygos, vaizduojančios idealią visuomenės būseną, *brave new world* su idealiais žmonėmis. Gal beviltiškas pragaras žemėje taip pat neįgyvendinamas, kaip ir beviltiškas rojus, ir maždaug dėl tos pačios priežasties: kliudo žmogiškosios prigimties silpnumas, nevisiškas žmogiškųjų institucijų tobulumas.

Juk ir cenzorius – žmogus. Ir jam, kaip Homerui, pasitaiko nusnūsti. Jis nėra visažinis ir aiškiaregis Dievas: priešingai, jo žinojimo lygmuo bei proto galybė kartais menkesni negu vidutinio rašytojo ar vidutinio skaitytojo. Galima pagaminti tokį subtilų tekstą, jog cenzorius jame nesusigaudys. Nors cenzorius dažniausiai yra beveidis ir su autoriumi akis į akį nesusitinka, retkarčiais galima pažaisiti jo jausmais, troškimu kam nors pakenkti, slaptu nepasitenkinimu savo gyvenimu bei profesija – na, ir taip toliau. Antra, totalitarinės cenzūros mechanizmas toks daugialapsnis ir painus, jog jis, kaip ir kiekviena pernelyg sudėtinga mašina, kartkartėmis užsikerta. Instrukcijos keičiasi pernelyg dažnai, ir jų tiek daug, jog jos nebetelpa atmintyje, pagaliau netgi prieštarauja viena kitai. Daug kas priklauso nuo diktatoriaus ūpo ir skonio, o juk ūpas ir skonis (ką jau bekalbėti apie patį diktatorių) – kintami dydžiai. Nepageidaujamas turinys visada prasiskverbs į atsirandančias pauzes, spragas ir tuštumas.

Trečia, yra ezopinės kalbos tradicija, tokia pat sena, kaip ir pati cenzūra. Ta tradicija visada egzistavo Rusijoje ir Rytų Europoje (manau, taip pat ir Kinijoje), ir ji tebėra svarbus tenykščio gyvenimo veiksnys.

Ezopinė kalba tam tikra prasme įgimta literatūrai. Ji priklauso tai pačiai reiškinių kategorijai, kaip simbolis ir elipsė. Tai ypatinga, labai įmantri bendravimo priemonė, ir Rytų rašytojas, atsידūres Vakaruose, dažnai nežino, kuo ją pakeisti: jos praradimas suvokiamas kaip visiškas poetinės kalbos praradimas.

kind of inner censor, a Freudian superego as it were, who dictates what "passes" and "doesn't pass." This superego makes the work of further censors easier – an editor of a journal, a Glavlit² employee, the head of the ideological department. But almost every writer – exceptions are rare and belong in the realm of complete pathology – not only has a censor at work in his subconscious but also has its opponent – a seductive demon-jester, an obscene and incorrigible creature who eternally rebels against the censor. This creature tries to push the limits of what is acceptable, to say what usually would not "pass," and to be silent (or else mumble something nonsensical) when expressions of faithfulness and loyalty are called for.

Freudian terminology is also entirely appropriate here: our demon is a kind of *id*, the primal instinct of pleasure and death (or at least mortal risk) which not only deceives the external censors but the internal one – the superego – as well. The *id* bursts out now and then even in the greatest conformists, and at times with tremendous force, driving them to despair and horror. Sometimes such an outburst can push someone into suicide; they say that something like this happened to the famous neo-Stalinist writer Vsevolod Kochetov. But there are a sufficient number of people who tame their *id*, transferring it to the level of consciousness, and for them the war with censorship becomes completely engrossing, a game that fills up their whole lives, an Eastern European version of psychoanalysis.

A complete absence of censorship is probably inconceivable. Any society, while it remains a society, imposes certain restrictions on its writers and artists. Even when everything is permitted, the mechanics of fashion and the marketplace play the role of a kind of censorship (and often a far from lenient one). But is absolute censorship, absolute control conceivable? Perhaps it is as unattainable as absolute zero on Lord Kelvin's scale, although it can be approached at a distance which seems infinitely minute. Something like absolute zero is illustrated by George Orwell in *1984*. But perhaps Orwell's book is as utopian as the books of the Renaissance thinkers or the Fourierists, who depicted the ideal state of society, the brave new world with ideal people. Perhaps a hopeless hell on earth is just as impossible as a hopeless heaven, and for approximately the same reason: the weakness of human nature and the imperfection of human institutions get in the way.

For after all, the censor, too, is human. Like Homer, he might have to take a nap now and then. He does not possess divine omniscience and perspicacity; on the contrary, his knowledge and the extent of his mind are sometimes inferior to those of the average author or reader. One can compose something so subtle that it will go right over his head. Although the censor is usually faceless, and never communicates with the author eye to eye, once in a great while one can play on his emotions, on his desire to spite someone, on his secret dissatisfaction with his life and profession, on virtually anything at all.

Secondly, the mechanism of totalitarian censorship is so multi-leveled and complex that like any overcomplicated machine it breaks down frequently. One part of the mechanism might fight or compete with another. The instructions change so often, and then there are so many of them, that there is no way of remembering all of them, and they even contradict one another. Much depends on the dictator's taste and mood, but taste and mood, not to mention the dictator himself, are variable quantities. Objectionable content can squeeze through meaningful pauses, empty spaces.

Thirdly, there is the tradition of Aesopian language, which is as ancient as censorship itself. This tradition has always existed in Russia and Eastern Europe (and in China as well,

² The official censorship office of the Soviet Union.

Apie ezopinę kalbą carinėje Rusijoje daug rašė Kornejus Čukovskis (beje, jo studijos šia tema veikiausiai yra ezopinės kalbos pavyzdėlis negu aprašas). Jis nurodė aštuonis jos variantus. Tą klasifikaciją galima supaprastinti, galima ir žymiai sukomplicuoti.

Viena iš paprasčiausių ezopinės kalbos priemonių pavadinčiau metonimija, gretiminiu prasmės perkėlimu (nors terminologiškai tai gal ir ne visai tikslu). Šitaip Nikolajaus I laikais buvo priimta smerkti turkų pašas ar austrų žandarus, dėl kurių šitos greta Rusijos esančios šalys įpuolė į barbarišką vergiją. Kad ir keista, tas primityvus metodas mėgstamas ligi šiol. Dažnas tarybinis autorius plūsta Pinochetą ar kokią Centrinės Amerikos chuntą, tikėdamasis, jog skaitytojai jį deramai supras. Kinų kultūrinės revoliucijos metu buvo madinga demaskuoti Pekino žvėriškumus, pasireiškančius, be kita ko, tuo, kad kinai neįsileidžia į šalį Vakarų literatūros ir laiko Šostakovičių ne muzika, o chaosu. Savotiška sensacija virto ilga poema apie veidmainybę, rasizmą ir karingą bukaprotiškumą šių dienų Amerikoje, nes autorius kartais taip įstatydavo į eilutę žodį „vyriausybė“, jog darydavosi ne visai aišku, kurią vyriausybę jis turi galvoje (žinovai tvirtino, jog abi).

Pats rafinučiausias metonimiškas pakaitalas, žinoma, yra hitlerinė Vokietija. Gal kiekvienas Tarybų Sąjungoje atsimesa velionio režisieriaus Rommo filmą „Kasdieniškasis fašizmas“, sumontuotą iš ketvirtą ir penktą dešimtmečių vokiečių kronikos nuotrupų. Demonstracijos, sporto varžybos, oficialiojo meno parodos tame filme atrodė taip kasdieniškai, jog žiūrovas išeidavo iš kino salės sukrėstas ne tiek paties kasdieniškumo, kiek tokį filmą praleidusio cenzoriaus neįsivaizduojamos aklybės. Beje, panašūs bandymai stato cenzorių į keblią padėtį, nelyginant populiariame tos pačios hitlerinės Vokietijos anekdote. Berlyno tramvajaus keleivis 1944 metais atsidusęs taria: „Kada gi pakars tą nenaudėlį?“ Prie jo prišoka asmuo civiliniais rūbais: „Malonėkite paaiškinti, Genosse, ką Jūs turite galvoje?“ „Churchillį, – sako keleivis, – o ką turite galvoje Jūs?“

Vokietijos pavyzdys rodo, kad gretiminis perkėlimas leistinas ne tik erdvėje, bet ir laike (arba abiejose dimensijose kartu). Galima keikti Romos ar Bizantijos tironus, nors čia dera vengti per stiprių išsireiškimų ir per ryškių analogijų. Nedraudžiama – nors ir nerekomenduojama – nurodyti kai kurias Ivano Žiauriojo klaidas. Knygose apie, sakykime, karbonarų sąjūdį gali rasti naudingos techninės informacijos – kaip elgtis ir kaip nesielgti per KGB tardymą; beje, tose pačiose knygose pasitaiko ir pirmarūšių pamokymų, kaip rašyti įskundimą. Turėjo pasisekimo pjesė, kurios veiksmas vyko psichiatrinėje ligoninėje, skirtoje disidentams gydyti – tiesa, prieš keturis šimtus metų, ispanų inkvizicijos laikais. Taip pat esu matęs tarybiniam humoristiniame žurnale karikatūrą: kalinys pririštas prie kankinimų suolo, jo link eina vienuolis su žnyplėmis, kalinys jam sako: „Prašom neužmiršti, kad 1468 metai paskelbti žmogaus teisių metais.“

Nėra lengva atskirti panašius ezopinės kalbos atvejus nuo įprastinės alegorijos, simbolio, samojų. Tai dar sunkiau, perėjus nuo metonimijos prie metaforos. Banaliausia klišė pasaulyje – laisvės troškimo gretinimas su meilės ilgesiu ar politinės reakcijos lyginimas su tvankiu oru prieš audrą. Bet šitos klišės – tiesa, kiek patobulintos – vartojamos kaip ir seniau. Neseniai mirusio žymaus prozininko romane herojai anka ir dūsta, nes aplink Maskvą dega durpynai. Durpynų gaisras – neprasimanytas faktas, bet juk ir Brežnevo režimas yra faktas. Beje, cenzorius jautresnis metaforai, nekaip metonimijai. Metonimija priverčia pagalvoti, bet kartu ji naudinga valdžiai: juk Nikolajų I, Pinochetą ir Katalikų Bažnyčią plūsti ne tiktai galima, bet ir įsakyta. O metafora – visokie ilgesiai, dusimai, audros – tai jau pesimizmas, neįtelpas į pasaulį, kur pagal definiciją turi viešpatuoti sveikata ir linksmybė, *Blut und Boden*.

Nevisiškai aišku, ar metaforos, ar metonimijos sričiai priskirtina grynoji fantastika. Populiarus dar metodas, kurį pavadinčiau Šecherezados metodu: pasakojimas nutraukiamas

I think) and it continues to be an important component of the way of life there. Aesopian language is in a certain sense inherent in literature. It belongs in the same category of phenomena as allegory and ellipsis. It is a special, very subtle form of communication, and the writer of the East who finds himself in the West often does not know what to replace this language with. Losing it can be perceived as losing poetic language altogether.

Kornei Chukovsky wrote quite a lot about Aesopian language in tsarist Russia. (Incidentally, Chukovsky's works on the subject are rather more specimens of Aesopian language than a description of it.) He defined eight varieties of this type of language. His classifications can be both simplified or made infinitely more complicated.

I would call one of the simplest devices of Aesopian language (although I would be lapsing into some inaccuracy in terminology) metonymy, transferal by association. Thus, during the reign of Nicholas I, it was customary to denounce the Turkish pashas or the Austrian gendarmes who drove their own countries, which were adjacent to Russia, into complete savagery and slavery. Oddly enough, this primitive method is a favorite even now. A Soviet writer lambastes Pinochet or a Central American junta, hoping that readers will "understand him correctly." During the Chinese Cultural Revolution, it was fashionable to expose Peking's brutality, which consisted chiefly of the fact that the Chinese did not allow Western literature into the country and thought Shostakovich was just a lot of racket. A long poem about hypocrisy, racism, and the martinetish stupidity in modern America became a sensation, because the poet would sometimes stick the word "government" into a verse, and it was not entirely clear which government he had in mind (experts maintained that he meant both).

The most sophisticated metonymic substitution is of course Hitler's Germany. Almost everyone in the USSR remembers the film *Ordinary Fascism* by the late director Mikhail Romm. It was spliced together from clips of German newsreels of the 1930s and 1940s. The demonstrations, sports events, and exhibitions of official art in the film looked so ordinary that the viewer left the theater shaken, not so much by the fact of the ordinariness itself as by the unbelievable blindness of the censors who let this film slip by. A situation in which such experiments can be conducted on a censor reminds me of an anecdote, popular in Hitler's Germany. A passenger on a Berlin streetcar in 1944 sighs: "When are they ever going to string up that bastard?" A plainclothesman comes up to him and says: "Genosse, would you be so kind as to explain who you had in mind?" "Churchill," says the passenger, "and who did *you* have in mind?"

This example shows how a transfer by association is possible not only in space but in time (or in both spheres). It is permissible to expose the tyrants of Rome or Byzantium, although here one must avoid strongly worded expressions and analogies that are too obvious. It is not prohibited – although it is not recommended – to point to some of Ivan the Terrible's mistakes. In books on the Carbonari movement, for example, one can extract some valuable technical information on how to behave and how not to behave at KGB interrogations. Incidentally, these books also contain excellent specimens of the political denunciation. A successful Soviet play was set in a psychiatric hospital for dissidents – but it took place four hundred years ago, during the Spanish Inquisition. Somewhat similar was a cartoon in a Soviet humor magazine: a prisoner is stretched out on a rack, and a monk approaches him with pincers in his hand. The balloon coming out of the prisoner's mouth says: "I beg you not to forget that 1468 has been declared Human Rights Year."

It is not so easy to draw the line between such instances of Aesopian language and specific allegory, symbol, or witticism. It is even harder when we turn from metonymy to



įdomiausioje vietoje, bet taip, kad skaitytojas ar žiūrovas dažniausiai gali nuspėti tęsinį. Pavyzdžiui, jeigu filme parodytas vagono siluetas atokiau nuo stoties rūmų, o šalia sargybinio siluetas, ir jeigu veiksmas vyksta Stalino laikais, palyginti nesunku suprasti, jog vagonė greičiausiai ne strateginės medžiagos, o zekai². Pasitaiko netgi akrostichų, bet tai jau pavojinga ir todėl labai reta. Kada akrostichas iššifruotas, sunku nekalta veido išraiška tvirtinti, jog tai grynas sutapimas.

Labiau įprastą metodą aprašė Čukovskis: į pavojingą tekstą primaišoma itin lojalių frazių ir tikimasi, jog skaitytojas, praleidęs įkyrėjusius plepalus, pagaus esmę. Tai vadinamoji „reveransų“ ir „perkūnsargių“ taktika. Daugelis yra ją išstobulinę taip, jog jų rašiniuose praktiškai nieko nėra, išskyrus reveransus.

Galima taip pat pabandyti kitą priemonę: įsprausti įtartinas idėjas į aiškiai neigiamo personažo lūpas. Bet daugelis dėl to skaudžiai nukentėjo; beje, ir ribos čia labai aiškiai nužymėtos. Net jeigu romane veikia patsai šėtonas (kaip Bulgakovo „Meisteryje ir Margaritoje“), jis neturi teisės kritikuoti, sakykime, leninizmo ar liesti vyriausybės narių. Yra dar vienas būdas, kuriuo naudodavosi daug devynioliktojo amžiaus rusų autorių ir Heinrichas Heine: įžūliai tvirtinti kažką visai priešinga tam, ką iš tikrųjų turi galvoje, pavyzdžiui, girti slaptąją policiją tokiu nepakenčiamai saldžiu tonu, kad skaitytojas pajustu, kaip tu jos nemėgsti. Čia ezopinė kalba pažodžiui sutampa su oficialiaja, ir tik kontekstas – pavyzdžiui, pati autoriaus pavardė – leidžia nuvokti tiesą. Galima įtartai, jog šį metodą Tarybų Sąjungoje praktikuoja didžioji dauguma oficialiųjų autorių. Bet gal tai per drąsus spėjimas. Tarp menininkų su savigarba metodas kažkaip nepriėjo. Ir vis dėlto man yra tekę šnekėtis su antireliginio filmo autoriumi, kuris prisiekinėjo, jog savo filmu troško atkreipti žiūrovų dėmesį į krikščionybės dvasinius lobius. Kitas autorius juodžiausiomis spalvomis nutapė pokarinę antistalininę rezistenciją Lietuvoje. Pažįstamiems jis aiškino: „Geriau kalbėti apie ją taip, negu iš viso nekalbėti.“ Neseniai „Literaturnaja gazeta“ koneveikė Brodskį. Esu beveik tikras, kad to dergiančio straipsnio autorius didžiuojasi savo indėliu į laisvės kovą – šiaip ar taip, jis pirmasis paminėjo Brodskio vardą tarybinėje masinėje spaudoje.

Visai įpuolę į nevirtį avangardistai naudoja dar vieną kovos su cenzoriumi metodą. Painiame siurrealistiniame ar abstrakčiame kūrinyje pateikiama užuomina, suprantama tik pačiam autoriui ir tiems keliems draugams, kuriems autorius ją privačiai iššifravo. Tai vadinamasis „špygos kišenėje“ metodas. Beje, pats nukrypimas į avangardo kraštutinumus yra savotiškas protestas prieš cenzūrą. Rusijoje žmogus tuo pasmerkia save savilaidai; bet Lenkijoje ir Vengrijoje, netgi Lietuvoje ir Estijoje yra nevisiškai taip. Ir čia žaidimą laimi cenzorius, nes „leistas“ avangardas netrukus liaujasi bet ką domines, išskyrus autorių ir kritikus profesionalus.

Beje, ar ne visada laimi cenzorius? Ar nereikėtų vadinti šio priverstinio žaidimo geriausioju literatūros manipuliavimo būdu? Žaidimas patraukia žmogų ir suteikia prasme jo gyvenimui: bet autorius, sutikęs žaisti, iš anksto pripažįsta, jog totalitarinė cenzūra neišvengiama ir, tiesą sakant, neįveikiama.

Kol rašiau šį straipsnį, mane kamavo mintis: o gal rašau savotišką politinį įskundimą, atskleidždamas kitą „amato paslaptis“? Todėl minėjau tik mirusius, o kai kada pats griebdavausi metonimių bei metaforų. Ir vis dėlto man atrodo – nieko naujo aš neatskleidžiau. Gudrios ir apgailėtinos priemonės, skirtos cenzoriams apmauti, greičiausiai jau seniai yra išstudijuotos atitinkamų organų ir leidžiamos ligi tam tikrų ribų. Juk kiekvienai valdžiai, o ypač tironiškai, reikalingas atsarginis vožtuvas.

2 Zekas – kalinys.

metaphor. The most banal cliché of all is the comparison of the yearning for change with romantic longing, or political reaction with storm clouds brewing. Yet these clichés – although in a somewhat improved version – are employed as they always have been. In the novel of a major Soviet prose writer who died recently the main characters are blinded and start to suffocate when the peat bogs around Moscow begin burning. The peat bog fires actually exist, but then so does Brezhnev's regime. However, the censor is more sensitive to metaphor than to metonymy. Metonymy can start one thinking, but it also plays into the hands of the authorities. After all, it is not only permissible to denounce Nicholas I, Pinochet, and the Catholic Church, it is prescribed to do so. But the metaphor – this yearning, suffocating, this storm cloud – that is just pessimism, which doesn't fit into a world where by definition only health and happiness reign – *Blut und Boden*.

Another popular device I would call the Scheherazade method: the telling of a tale is broken off at the most interesting place, but in such a way that the reader or viewer can generally guess the ending. For example, if in a movie you see the silhouette of a railroad car on a distant track and then the silhouette of a sentry, and the action takes place in Stalin's day, it is relatively easy to figure out that most likely there are not strategic materials in the car but prisoners. Something like acrostics even occurs: but that is downright dangerous and therefore very rare. When an acrostic is deciphered, it is hard to say with an innocent expression on your face that it was a coincidence.

A far more customary method is described by Chukovsky. A dangerous text is interlaced with entirely well-intentioned phrases in the hopes that the reader will disregard those phrases he is sick and tired of and catch the essential meaning. This is the tactic of “curtsies” and “lightning rods.” Many writers have achieved such perfection in this method that practically nothing besides obsequious expressions is left in the text.

One can also try putting suspect ideas into the mouth of a clearly negative character. But many have failed miserably in doing this and the borders here are exceptionally well marked. Even if the devil himself appears in a novel (as in Bulgakov's *Master and Margarita*) he does not have the right to criticize Leninism, for example, or the personalities of members of the government. Still another tactic was earlier used by many nineteenth-century Russian authors, as well as by Heinrich Heine: to say brazenly something directly opposite to what you mean, for example, to praise the secret police in an unbearable sickly-sweet tone, so that the reader grasps the full degree of the author's dislike. Here Aesopian speech literally coincides with official language, and only the context, e.g., the very name of the author, gives the reader a hint of the truth.

One suspects that in the USSR this method is practiced by most of the official literati. But that is perhaps too bold a suggestion. This method has somehow not taken hold with any self-respecting artists. Still, I had occasion to talk with an antireligious filmmaker who swore that he wanted to draw attention to the spiritual values of Christianity through his film. Another author depicted the postwar anti-Stalin uprising in Lithuania in the gloomiest of colors. He explained to his friends: “It's better to talk about it that way than not to talk about it at all.” Not long ago, Brodsky was vilified in the Soviet *Literary Gazette*. I am almost sure that the author of this abusive article is proud of his contribution to the cause of freedom – one way or another, he was the first to mention Brodsky's name in the popular Soviet press.

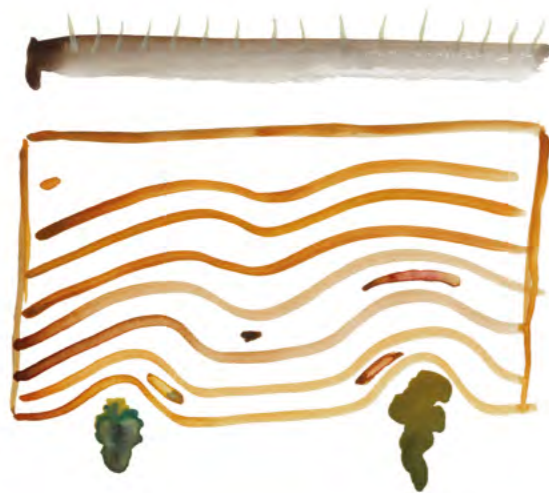
As a last resort, despairing avantgardists know still another way to battle censorship. In a complex, surrealist, or abstract work of art, a clue is given that is understandable only

Žmogus aukoja kvailam žaidimui visas savo jėgas, visą laiką, visą išradingumą. Žaidimas sumenkina meno uždavinius - meno vietoje lieka akies primerkimas, grimasa, adatėlių kaišiojimas. Savaime mažareikšmiai veikalai išauga ligi dangaus, nes juose autoriui pasisekė „kažką prastumti“. Visi neregėtai žavisi gavę gudriai įpakuota, nors jau seniai puikiai pažįstamą daiktą: o jeigu autorius dar bent truputį pažeidė draudimą kalbėti apie seksą arba įterpė kokį nešvankų žodį, susižavėjimas stačiai išsilieja per kraštus. Niekingos asmenybės įgyja neužtarnautas reputacijas kaip tik todėl, kad jos grumiasi su cenzūra. Ar ne cenzorius kuria jų reputacijas - ir, ko gero, sąmoningai?

Cenzorius ardo bet kokią vertybių hierarchiją, temdo protus, taip viską supainioja, jog, rodos, jau niekad nieko nebeatnarplosi. Cenzorius laimi žaidimą jau todėl, kad jį primeta.

Ar pagaliau yra kas nors, išskyrus cenzorių? Gal jau nebėra nei rašytojų, nuo kurių reikia saugoti totalitarinę valdžią, nei pačios totalitarinės valdžios: yra tik cenzorius, palaipsniui užpildęs viską, cenzorius - Besivystantis Polipas.

1983



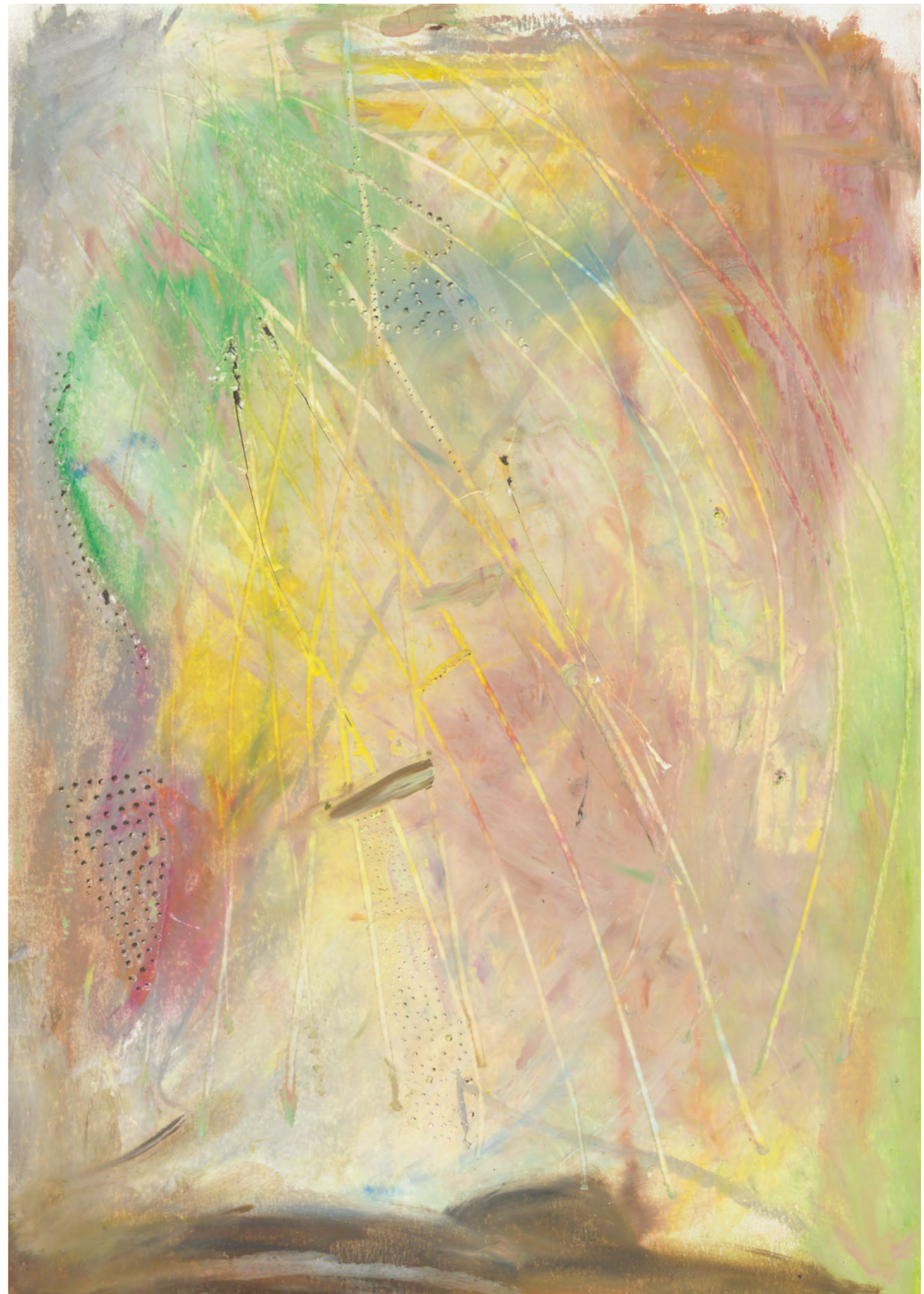
to the author himself and to those few friends for whom he interprets the work. One could call this method "giving them the finger behind their backs." Incidentally, this very departure into the extremes of avant-gardism is in itself a kind of protest against censorship. In Russia, a person dooms himself to *samizdat* by this, but in Poland and Hungary and even in Lithuania and Estonia, that is far from the case. And here the censor wins the game, because the "permissible" avantgarde soon ceases to interest anyone but the author and professional critics.

But doesn't the censor always win? Wouldn't it be proper to call this compulsory game the best method of manipulating literature? The game fascinates and gives meaning to life: but the writer who gets into this game agrees before hand that totalitarian censorship is unavoidable and essentially unshakable. While writing this article, I was bothered by the thought that I might be writing a kind of denunciation myself, exposing "the secrets of the trade." That is why I mentioned only people who have died, and why at times I have also resorted to metonymies and metaphors. Yet still, it seems to me that I haven't exposed anything new. These cunning and pathetic methods whose object is to wrap the censor around your little finger have probably been studied long ago by the authorities and are permitted within certain bounds - any authority, especially a tyrannical one, needs a safety valve.

A person wastes all his strength, all his time, all his inventiveness on this ridiculous game. The game minimizes the tasks of art - art turns into a wink, a grimace, a jab. Things that are of little significance in themselves get blown way out of proportion, just because the author was able to "slip something by." People become over-enthusiastic when they get what everyone knows perfectly well anyway in a clever package. If at the same time the author was even to a small degree able to break the restrictions on sex or on linguistic obscenities, this enthusiasm goes beyond all conceivable bounds. Insignificant figures win themselves undeserved reputations just because they have battled with the censor.

Then isn't it the censor who is creating their reputations for them - and isn't he perhaps doing so on purpose? The censor upsets any hierarchy of values, muddles minds, and mixes things up so that it seems impossible to untangle them. The censor wins, because he imposes the game on everyone else. But is there anything besides the censor? Perhaps there are no longer any writers from which totalitarian authority must be protected, perhaps there is no longer any totalitarian authority itself: there is only the censor, who is gradually taking over everything; the censor is the Developing Polyp.

1983



Atvirai kalbančiųjų rusiška ruletė

Apie žodžio laisvę, Ezopo kalbą ir perdėtą
susitapatinimą Jugoslavijoje

Nagrinėdama Ezopo kalbos klausimą, kaip jo priešingybė remsiuosi žodžio laisve. Vakarų visuomenėje ji siejama su demokratine viešąja sfera, V-IV a. pr. Kr. egzistavusia Atėnų visuomenėje – bent jau pagal istorinę fikciją, – ir liberalia viešąja sfera XVIII a. Europos buržuazinėje visuomenėje. Pagal tokį požiūrį, prie kurio įtvirtinimo be kitų reikšmingai prisidėjo ir Jürgenas Habermasas, šiuose kontekstuose žodžio laisvė remiasi viešosios sferos lygybės ir įtraukimo postulatais, kai kiekvienam piliečiui leidžiama ar net privaloma sakyti tiesą, dalytis informacija ir reikšti savo nuomonę visiems svarbiais klausimais¹. Atėnų piliečiai tokį kalbėjimą, vadintą *parrhesia*², itin vertino kaip pagrindinę laisvės ir demokratijos išraiškos priemonę³. Kaip moderni Europos socialinė institucija, viešoji sfera suvokiama kaip susitarimas, pasiektas remiantis geresniais argumentais, todėl ji užtikrina piliečių autonomiją, kuriai įtakos neturi nei privatūs interesai, nei valstybė. Valstybė nebuvo problema demokratinuose Atėnuose, nes čia, taikant tiesioginės demokratijos principus, žmonės (tiksliau, piliečiai) buvo tapatinami su valstybe, o vyriausybės sąvoka neegzistavo. Moderniais laikais Johno Locke'o liberalizmo teorija⁴ tautą atskyrė nuo vyriausybės kaip jos atstovės, o Habermasas⁵ pabrėžė viešosios sferos tarpininkaujamojo vaidmenį tarp visuomenės ir represinės valstybės. Tokiai trilypėi struktūrai,

1 Ginčytina, ar šie principai kada nors buvo įgyvendinti, todėl laikyčiau juos veikiau programiniais demokratinės visuomenės aspektais. Esama daug kritinių straipsnių, tarp jų žr. Nancy Fraser, „Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy“, *Social Text*, no. 25-26 (1990): 56-80.

2 Senovės Graikijoje susiformavusi sąvoka, reiškianti atvira, drąsu, nuoširdų kalbėjimą, moralinį įsipareigojimą sakyti tiesą (vert. past.).

3 Mano *parrhesia* ir joje slypinčio pavojaus suvokimui didelę įtaką padarė Foucault; žr. Michael Foucault, „Discourse and Truth: The Problematization of Parrhesia“, *Foucault Info*, žiūrėta 2022 m. lapkričio 4 d. adresu <http://foucault.info/documents/parrhesia/>.

4 Johnas Locke'as suformulavo pilietinės visuomenės idėją, pagal kurią valstybė tarnauja egalitariniu pagrindu kartu gyvenančiai tautai, todėl visi jos atstovai turi teisę saugoti savo asmeninę nuosavybę, t. y. „gyvybę, laisvę ir nuosavybę“, žr. John Locke, *Two Treatises of Government*, ed. Peter Laslett (Cambridge: Cambridge University Press, 1960).

5 Habermasas, analizuodamas viešosios sferos istoriją šiuolaikinėje Europos visuomenėje, viešąją sferą suvokė kaip vietą, kurioje piliečiai renkasi egalitariniu pagrindu aptarti visiems rūpimų klausimų, taip kontroliuodami ir ribodami valstybės (kuri ankstyvojoje buržuazinės viešosios sferos formavimosi stadijoje buvo daugiausia monarchistinė) vaidmenį. Žr. Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, (The MIT Press, 1991).

Parrhesiasts' Russian Roulette

Some notes on Free Speech, Aesopian Language, and
Over-Identification in Socialist Yugoslavia

To tackle the issue of Aesopian language I will attend to free speech, as its opposite. In Western society it is commonly associated with the democratic public sphere, like the one that existed – at least in historical fiction – in Athenian society during the 5th and 4th centuries BC and the liberal public sphere in European bourgeois societies of the 18th century. To stay within that fiction – created famously by Habermas among others – in these contexts free speech is based on the public sphere's postulates of egalitarianism and inclusivity, where every citizen is allowed, moreover obliged, to speak the truth, share information, and express their opinions on matters of common concern¹. Athenians called that type of speech *parrhesia* and highly valued it as the main expression of their freedom and democracy². As a modern European social institution, the public sphere is seen as achieving consensus on the grounds of a better argument, and as such has guaranteed the sphere of citizens' autonomy, influenced neither by the private interest nor the state. The state was not an issue in democratic Athens, where the people (in fact, citizens) conflated with the state due to direct democracy and where the concept of government didn't exist. In modern times, Lockean liberal theory³ separated the people and the government as their agent; while Habermas⁴ emphasized the mediating role of the public sphere between society and the oppressive state. Fiction or not, this triadic structure finds no place in the second half of the 20th and the first decades of the 21st century in Western society.

1 It is disputable whether these principles have ever been achieved, so I would consider them rather programmatic aspects of democratic society. Among many critiques, see Nancy Fraser, „Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy“, *Social Text* no. 25-26 (1990): 56-80.

2 My understanding of parrhesia and the intrinsic danger it bears is deeply influenced by Foucault; see Michael Foucault, „Discourse and Truth: The Problematization of Parrhesia“, *Foucault Info*, accessed November 4, 2022 at <http://foucault.info/documents/parrhesia/>.

3 John Locke developed the idea of civil society where the state serves the people, who are brought to live together on an egalitarian basis and thus all possess the rights to protect their individual property, by which he means their „Lives, Liberties and Estates“, see John Locke, *Two Treatises of Government*, ed. Peter Laslett (Cambridge: Cambridge University Press, 1960).

4 Habermas, in his analysis of the history of the public sphere in modern European societies recognized the public sphere as the sphere in which citizens gather on an egalitarian basis to discuss issues of common concern thereby regulating and limiting the role of the state (which at the time of the early bourgeois public sphere was predominantly monarchist). See: Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, (The MIT Press, 1991).

nesvarbu, fikcija tai ar ne, XX a. antroje pusėje ir XXI a. pirmais dešimtmečiais Vakarų visuomenėje vietos neatsirado.

Neoliberali valstybė ir jos viešasis sektorius ėmė atstovauti privatiems interesams. Ji naudoja savo viešą valdžią ir atvirai remia įmonių kapitalą, perėmusi jų ekonominį politinio veikimo būdą. Naujoji valstybės ir privačiojo sektoriaus, t. y. įmonių kapitalo, sąjunga tapo akivaizdi per 2007–2008 m. pasaulio ekonomikos krizę. Prasidėjusi kaip finansų krizė, ji netruko peraugti į fiskalinę, nes vyriausybės gelbėjo bankus viešosiomis lėšomis ir paskui turėjo piliečiams įvesti griežtas taupymo priemones.

Realiojo socializmo visuomenė⁶ žengė dar toliau. Valdantieji komunistai savo politikoje anaipol nenuvertino žmonių svarbos. Priešingai, jų politika buvo paremta liaudies, t. y. didžiają jos dalį sudarančio proletariato, tikrųjų interesų gynimu. Todėl svarbiausia idėja buvo ta, kad Partija ir Partijos valdoma valstybė ir yra liaudis. Nors valstybė buvo veikiau „liaudies surogatas“ (Fraser), dėl tokio susitapatinimo ji atmetė viešąją sferą kaip demokratinę dialogo ir kakofonijos sritį ir pavertė ją valstybės monologui skirta erdve⁷. Tai verčia atsigręžti į viešosios sferos išskirtinumo problemą ir kelti klausimą – nuo pat senovės Graikijos iki XX a. visuomenės: kas tie žmonės, kurie turi teisę laisvai kalbėti? Būtent taip Ezopo kalbą susiečiau su viešuoju kalbėjimu, kuriam būta alternatyvų: veikti privačioje srityje (tai buvo tipinė moterų pozicija) ir kurti kontrvisuomenes (kaip darbininkai XIX a. ir hipių bendruomenės po XX a. septinto dešimtmečio). Tačiau, kadangi man svarbi socialistinė visuomenė ir pati esu kilusi iš vienos jų – Jugoslavijos, pasinaudojusi šia galimybe pristatysiu vieną atvejį apie žodžio laisvę, grįstą perdėtu ideologiniu susitapatinimu, kuris abejotinoje socialistinės Jugoslavijos viešojoje sferoje buvo dažnas reiškinys.

Noriu papasakoti komunisto, kovotojo prieš fašizmą ir politikos veikėjo Vladimiro Vlado Dapčevićiaus (1917–2001)⁸ istoriją, kuri vyko neramioje geopolitinėje Jugoslavijos erdvėje ir tęsėsi ilgiau kaip 60 metų. Dapčevićius komunistinę veiklą pradėjo XX a. ketvirtame dešimtmetyje Jugoslavijos karalystėje, kapitalistinėje parlamentinėje monarchijoje, dalyvaudamas Jugoslavijos komunistinio jaunimo lygos (*Savez komunističke omladine Jugoslavije*⁹, SKOJ) veikloje ir vėliau prisijungęs prie Jugoslavijos komunistų partijos (*Komunistička partija Jugoslavije*, KPJ). Dar studijuodamas aktyviai dalindavo skrajutes, kovojo už Belgrado universiteto autonomiją ir įsirašė į respublikonų gretas Ispanijos pilietiniame kare. Per tą laikotarpį buvo triskart sulaukytas už komunistinę veiklą. Antrojo pasaulinio karo metais kaip partizanas dalyvavo Jugoslavijos pasipriešinime prieš Ašies valstybes okupantes. Nepaisant nesutarimų su KPJ, buvo skirtas į vado ir komisaro pareigas ir dalyvavo keliuose svarbiuose istoriniuose mūšiuose regione, o po karo ėjo aukštas pareigas Jugoslavijos liaudies išsivadavimo armijoje (*Jugoslovenska narodna armija*, JNA).

Tačiau netrukus Dapčevićius ėmėsi komunistinės komunizmo kritikos. Viskas prasidėjo 1948 m. penktajame KPJ suvažiavime, per kurį buvo aptariama Komunistų informacijos biuro (Kominformo)¹⁰

6 T. y. valstybė, kurioje socializmas yra tapęs oficialia socialine tvarka ir politiniu režimu.

7 Žr. Martos Popivoda's dokumentinį filmą *Yugoslavia: How Ideology Moved Our Collective Body*, 2012.

8 Žr. *Vlado Dapčević - Govorio je* (Belgradas: Partija rada, 2001); <https://partijarada.org/partyoflabour/> ir <http://www.mltranslations.org/serbcroat/dapcevic.htm>; Slavko Ćuruvija, *IBEDVAC. Ja, Vlado Dapčević* (Belgradas: Filip Višnjić, 1990).

9 Čia ir toliau originalūs pavadinimai nurodyti serbų-kroatų kalba. Iki Jugoslavijos suirimo 1992 m. ji buvo laikoma oficialia valstybine kalba (vert. past.).

10 Komunistų informacijos biuru, arba Kominformu, vadintas Komunistų ir darbininkų partijų informacijos biuras, 1947 m. įkurta tarptautinė komunistinių partijų organizacija, kurios tikslas buvo koordinuoti komunistinių partijų veiklą sovietų valdomose Rytų bloko šalyse.

The neoliberal state with its public sector become the agent of the private. It has blatantly used its public authority to promote corporate capital, while appropriating its instrumental economic mode of political operation. The new alliance between the state and the private, that is, corporate capital, became obvious during the global economic crisis of 2007 and 2008. It started as a financial crisis, but soon became a fiscal crisis, caused by governments who used public money to bail-out private banks and then had to introduce austerity measures upon citizenry.

Real-socialist society⁵ made another move. Ruling communist parties didn't base their politics on dismissing the importance of people. On the contrary, they grounded their politics in protecting the true interests of the people, that is, the proletariat as its majority. Therefore, the underlying idea here was that the Party and then the state run by the Party *is* the people. Although the state was rather "the surrogate for the people" (Fraser), as a result of this self-identification, it dismissed the public sphere as a democratic space of dialogue and cacophonies, converting it into the space for state monologues.⁶ This leads to the problem of the public sphere's exclusivity, raising the question – all the way from ancient Greece to 20th century societies – who are the people who have the right to speak freely? This is how I would lightly situate the Aesopian language in public speaking, whose alternatives have been operating in the private domain (which has been the typical position of women) and forming counter-publics (like workers in the 19th century and hippie communes after the 1960s). However, since I am concerned with socialist society and come from one of them – Yugoslavia – I will use this opportunity to introduce a case which discusses free speech based on ideological over-identification, which was prominent in the dubious public sphere of socialist Yugoslavia.

I want to share the case of the communist, antifascist fighter, and political activist Vladimir Vlado Dapčević (1917–2001),⁷ which occurred in the turbulent geopolitical space of Yugoslavia and stretches over a period of more than 60 years. Dapčević's communist activism started in the Kingdom of Yugoslavia, a capitalist parliamentary monarchy in the 1930s, where he had been a member of the Alliance of Communist Youth of Yugoslavia (SKOJ), and then later became a member of the Communist Party of Yugoslavia (KPJ). Already as a student, he was active in the dissemination of leaflets, took part in the struggle for the autonomy of the university in Belgrade, and signed up to fight for the republic in the Spanish Civil War. In that period, he was arrested three times as a result of his communist activities. During the Second World War, he was involved in the Yugoslav resistance against the Axis occupiers as a partisan fighter. Despite clashes with the KPJ, he was promoted to commander and commissar and took part in several major historical battles in the region, gaining after a high position in the Yugoslav People's Army (JNA) after the war.

Soon thereafter, however, his communist criticism of communism took shape. The initial moment happened at the Fifth Congress of the KPJ in 1948, where the resolution of the Informbureau (Cominform),⁸ which declares that the KPJ is revisionist and anti-Marxist, was

5 That is, the state wherein socialism became the official social order and political regime.

6 See Marta Popivoda's documentary film *Yugoslavia: How Ideology Moved Our Collective Body*, 2012.

7 See *Vlado Dapčević-Govorio je* [Memoirs of Vlado Dapčević] (Belgrade: Partija rada, 2001); <https://partijarada.org/partyoflabour/>; and <http://www.mltranslations.org/serbcroat/dapcevic.htm>; Slavko Ćuruvija, *IBEDVAC. Ja, Vlado Dapčević* (Belgrade: Filip Višnjić, 1990).

8 Informbureau or Cominform refers to the Information Bureau of the Communist and Workers' Parties, which was an international organization of communist parties, established in 1947, with the aim of coordinating the activities of the communist parties of the Soviet-dominated Eastern Bloc countries.

rezoliucija. Joje deklaruota, kad KPJ yra revizionistinė ir antimarksistinė¹¹. Suvažiavimas kūrė viešosios sferos [spūdį] ir dauguma susirinkusiųjų tikėjo, kad yra pakviesti laisvai pasisakyti. Suvažiavimas ir diskusija vyko skaidriai ir gana viešai – dalyvavo 2 400 delegatų (tarp jų ir Dapčevićius), buvo transliuojama per radiją, rengiami išsamūs reportažai spaudoje ir taip toliau. Tačiau visa tai rodė ne dialogui skirtą viešąją sferą, o viešąją erdvę, užpildytą Partijos monologu, kuris buvo prieinamas viešai, bet nekritikuotinas. Taigi Partija rezoliuciją atmetė ir Stalinui tarė istorinį „ne“, o Dapčevićius rezoliucijai pritarė. Jis taip darė todėl, kad nesutiko su KPJ, pasisakiusia už socializmo liberalizavimą, nepriklausomybę nuo sovietinio stalinizmo ir bendradarbiavimą su kapitalistinėmis Vakarų šalimis. Tačiau už tokią kritiką jis buvo nubaustas deramu stalininio valymo metodu – kartu su daugybe bendraminčių ir bendražygių išsiųstas į kalėjimus Stara Gradiškoje ir Bilečioje, o vėliau – į slaptą kalėjimą Goli Otoko saloje (Plikosios salos koncentracijos stovykla). Staiga, kartu su antikomunistais, jie tapo „liaudies priešais“.

Dapčevićiaus istorija čia nesibaigia, tačiau noriu stabtelėti ir pakomentuoti šį paradoksą. Tokia žodžio laisvės pasekmė neturėtų stebinti, nes įprastai teigiama, kad viešoji sfera realiojo socializmo šalyse tiesiog neegzistavo. Tačiau, kaip minėjau, prie to vedė įdomi konceptuali trajektorija. Pokario socialistinių šalių vyriausybės iš esmės pritarė Aristotelio suformuluotoms demokratijos (kaip neturtingųjų valdymo) ir oligarchijos (kaip turtingųjų valdymo) apibrėžtims. Socialistinėje versijoje šis principas, pagal Marxą ir Engelsą, buvo vadinamas „proletariato diktatūra“, turėjusia padėti susiformuoti beklasei visuomenei. Tokia diktatūra laikyta būtinu tarpiniu etapu, kai visos gamybos priemonės sutelkiamos valstybės rankose, nes galiausiai tai turėjo visiems sukurti sąlygas gyventi nepatiriant išnaudojimo, priespaudos ir atstūmimo. Partija tai laikė neabejotinai teigiamu ir todėl nediskutuotinu tikslu. Tačiau gamybos priemonių kontrolė netruko virsti piliečių kontrole ir taip suformuotoje visuomenėje kiekvienas, abejojantis proletariato diktatūra ar jai prieštaraujantis, buvo laikomas antirevoliuciniu liaudies priešu. Todėl realiojo socializmo šalys iš esmės panaikino viešąją sferą kaip visuomenės sritį, kurioje piliečiai gali kalbėtis, derėtis, ginčytis, diskutuoti apie bendrąsias ir viešąsias gėrybes bei visuomenės, kuriai priklauso, interesus. Būtent čia komunistinė ir antikomunistinė kritika susilygino, nes valstybės sistema nebuvo sukūrusi priemonių tvarkytis su bet kokia kritika. Jugoslavijos Socialistinė Federacinė Respublika (*Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija*, SFRJ), kurioje veikė Tito „švelnaus totalitarizmo“ režimas, pasižymėjo savais ypatumais: nuo septinto dešimtmečio leista šiek tiek decentralizuoti valdžią bei kontrolę ir pamažu liberalizuoti tiek ekonomiką, tiek politiką. Tačiau viešoji sfera, kaip ją suprantame pagal demokratijos teorijos apibrėžtį, egzistavo tik triskart: 1948 m. ir vėliau, maždaug 1968 m. ir antroje devinto dešimtmečio pusėje. Bet net ir šiais atvejais laisvai išreikšta pernelyg kritiška nuomonė būdavo pašalinama iš viešosios sferos ir už ją būdavo baudžiama, valstybė nesukūrė priemonių ir būdų tokiai nuomonei išklaudyti, jos niuansams suprasti ir ją integruoti. Kadangi valstybė nesugebėjo kritikos tinkamai apmastyti, į ją reaguodavo aršiai gindamasi. Realybėje tai reiškė žmonių įkalinimą ir žudymą.

Grižkime prie *parrhesia* pasitelkusio Dapčevićiaus: nepaisydamas įkalinimo ir kankinimų Jugoslavijos kalėjimuose, jis tęsė komunistinę veiklą ir tapo žymiausiu Jugoslavijos politiniu disidentu – marksistu-leninistu revoliucionieriumi, nuoširdžiai susitapatinusių su marksizmo-leninizmo principais net ir už Jugoslavijos ribų. Išstisus dešimtmečius jis kovojo už laisvę, lygybę, demokratiją, darbininkų solidarumą, internacionalizmą ir prieš atslenkančią fašizmo,

discussed.⁹ It looked like a public sphere, and many believed that they were invited to speak freely. The Congress and the discussion were transparent and quite public – 2,400 delegates were present (Dapčević too), there was radio coverage, detailed newspaper reports, and so forth. However, this was not indicative of a dialogical public sphere, but of an occupation of public space by the Party's monologue, which was accessible publicly, though in no way open to criticism. So, the Party rejected the resolution, saying a historical “no” to Stalin, whereas Dapčević agreed with it. He did so because he was critical of the KPJ, which was in favor of the liberalization of socialism, independence from Soviet Stalinism, and collaboration with Western capitalist countries. For that criticism, he was however punished by the properly Stalinist method of the purge – he was sent to prisons in Stara Gradiška and Bileća, and then to the top-secret prison Goli Otok (Bere Island Internment Camp), together with many like-minded comrades. They suddenly became “enemies of the people”, together with anti-communists.

This is not the end of Dapčević's story, but I want to pause here to comment on this paradox. Although paradoxical, this consequence of free speech might not be surprising, as it is commonly held that the public sphere in real-socialist countries simply didn't exist. However, as I mentioned, there is an intriguing conceptual trajectory that led to it. Basically, in the post-war socialist countries, governments accepted Aristotle's definitions of democracy as rule by the poor versus oligarchy – as rule by the rich. In the socialist version this principle was called, following Marx and Engels, “the dictatorship of the proletariat,” which was supposed to lead to a classless society. It was thus seen as a necessary intermediate phase of total state control over the means of production, which would eventually enable everyone to live without exploitation, oppression, and alienation. This was seen by the party as an obviously positive goal and thus not a matter of debate. But control over the means of production soon became control over citizenry, and so, within this configuration of society, every voice that questioned or contested the dictatorship of the proletariat was dubbed a counter-revolutionary class enemy. As an effect, real-socialist countries practically cancelled the public sphere as the realm of society where citizens talk, negotiate, argue, and confront each other about the common and public good and interest of the society they live in. This is where communist and anti-communist criticisms became equated, as the state system didn't have developed tools to deal with any criticism. The Socialist Federal Republic of Yugoslavia (SFRY) with Tito's regime of “soft-totalitarianism,” however, had its specificities, and it allowed a certain decentralization of power and control and gradual liberalization from the 1960s onward, both in an economic and political sense. Yet the public sphere as we know it from the theory of democracy appeared only three times: in and after 1948, around 1968, and in the late 80s. And even in these moments, free speech, if it was critical, was punished and removed from the public sphere, and the state has never invented tools and manners to listen to it, understand its nuances, and integrate it. Since the state was unable to think through it, it reacted to criticism by violently defending itself. In reality, it meant imprisoning and killing people.

Returning to the parrhesiast Dapčević, despite imprisonment and torture in Yugoslav jails, his communist activism continued, and he became the most prominent Yugoslav political dissident – a Marxist-Leninist revolutionary who truly identified with the principles of Marxism-Leninism, and even beyond the borders of Yugoslavia. For decades he fought for freedom, equality, democracy, workers' solidarity, internationalism; and against the creeping wave of fascism, Nazism,

11 Žr. Vojin Majstorović, „The Rise and Fall of the Yugoslav-Soviet Alliance, 1945-1948”, *Past Imperfect*, no. 16 (2010); Leonid Gibianskii, „The Soviet-Yugoslav Split and the Cominform”, *The Establishment of Communist Regimes in Eastern Europe, 1944-1949*, eds. Norman Naimark and Leonid Gibianskii (Boulder, CO: Westwood Press, 1997).

9 See Vojin Majstorović, “The Rise and Fall of the Yugoslav-Soviet Alliance, 1945-1948,” *Past Imperfect*, no. 16 (2010); Leonid Gibianskii, “The Soviet-Yugoslav Split and the Cominform,” in *The Establishment of Communist Regimes in Eastern Europe, 1944-1949*, eds. Norman Naimark and Leonid Gibianskii (Boulder, CO: Westwood Press, 1997).



nacizmo, rojalizmo, kapitalizmo, imperializmo, nacionalizmo ir socializmo „buržuazėjimo“ banga¹². Jis ne tik pernelyg susitapatino su komunizmo ideologija, bet ir jo paties ideologija buvo nulemta daugybės priešasčių – jis buvo kovotojas už laisvę! Ir kuo gi baigėsi jo susitapatinimas su marksizmu-leninizmu, kuriuo oficialiai vadovavosi Jugoslavijos valstybė? Dapčevićius 22 metus praleido kalėjimuose, buvo išvytas iš savo šalies ir daugybę metų praleido išeivijoje (buvo išvytas ir iš visų Vakarų Europos šalių, kuriose bandė įsikurti), išgyveno pasikėsinimą, organizuotą slaptosios policijos UDBA (*Uprava državne bezbednosti*), buvo pagrobtas Jugoslavijos ir Rumunijos slaptųjų tarnybų ir net nuteistas mirties bausme¹³. Balansuodamas tarp gyvenimo ir mirties, slėpdamasis ir džiaugdamosis trapia laisve tarp nuosprendžių ir kulku, būdamas išeivijoje, vis grįždamas į viešumą ir vos pasitaikius progai tęsdamas politinę veiklą – pasitelkęs žodžio laisvę Dapčevićius sudavė į silpniausią vietą Jugoslavijos režimui, atsisakiusiam eiti Stalino totalitariniu keliu ir pasiryžusiam kurti savo „socializmą žmogaus veidu“. Įdomiausia, kad visa tai darė nuoširdžiai tapatindamasis su komunizmu.

Iš tiesų tai nebuvo nei būtina, nei pageidautina ir būtent todėl jo reikia kritiška nuomonė, pasitelkta kaip politinė priemonė, kalbos filosofijoje gali būti laikoma „nevykusiu performatyvu“. Remiantis Johnu Langshaw Austinu, tokioje sistemoje atskiriami konstatyvai kaip tikrovė apibūdinantys pasakymai ir performatyvai kaip pasakymai, kurie įsiterpia į tą tikrovę pasitelkus žodžius, ištartus konkrečiose socialinėse situacijose ir kontekstuose. „Lyja lietus“ yra tipinis konstatyvas, o pasakymas „Taip“, atsakant į klausimą, ar norite sudaryti santuoką su kitu žmogumi, sukuria naują gyvenimo realybę tiems, į kuriuos tuo sakiniu kreipiamasi. „Nevykęs performatyvas“ yra viešas pasakymas, ištartas nesuprantant ar nepaisant konkretaus konteksto susitarimų, taisyklių ir protokolų, todėl negalintis „ko nors sukurti žodžiais“. Tačiau patyręs tokia nesėkmę Dapčevićius įteisino svarbų politinį diskursą – iš komunizmo perspektyvos suformuotą viešą valstybės komunizmo kritiką, kuri pagarsėjo ir buvo uždrausta. Ji nepaskatino pokyčio, bet buvo išgirsta. Be to, Dapčevićiaus politinė veikla, kad ir koks nesėkmingas buvo jo performatyvas, priverstė kritikuojamą objektą parodyti savo cinizmą: Dapčevićius peikė KPJ nepriimant kritikos dėl požiūrio į Staliną, ir šioji jį nubaudė Stalino metodais; jis apkaltino Jugoslavijos socializmą perdėtu liberalizmu, ir šis parodė jam savo totalitarinį veidą.

Perdėtas susitapatinimas čia atlieka svarbų vaidmenį. Devintame dešimtmetyje perdėtas susitapatinimas socialistinėje Jugoslavijoje laikytas svarbia kultūrine-menine taktika, kurią naudojo, pavyzdžiui, slovėnų muzikos grupė „Laibach“ bei jos įkurta meno bendruomenė ir judėjimas „Neue Slowenische Kunst“ (NSK)¹⁴. Tai itin prieštaringa taktika – svarstymai, ar „Laibach“ yra neonacių grupė, ar ciniški pankai, per nacių įvaizdį atvėrė fašistinius visuomenės sluoksnius, persekiojo grupę nuo pat įsikūrimo. Kontroversiškausias nutikimas įvyko 1987 m., kai NSK pasiūlytą kasmetinės jaunimo dienos plakato dizainą valstybės komitetas išrinko kaip tais metais tinkamiausią idėją ir tik vėliau sužinojo, kad plakatas paimtas iš ketvirtio dešimtmečio Vokietijos nacių ikonografijos, paslėpus tik akivaizdžiausius simbolius (svastiką pakeitus

12 Šeštame dešimtmetyje lankydamasis SSRS Dapčevićius kritikavo Tarybų Sąjungos komunistų partiją (TSKP), pasisakiusią už kapitalizmo ir socializmo sambūvį, kuris, kaip manyta, galėjo egzistuoti vienoje pasaulio dalyje; pats Dapčevićius palaikė Kinijos principą, pagal kurį, norint pasiekti visuotinį komunizmą, tarp kapitalizmo ir socializmo esą nuolat turi vykti kova. Po vizito Kinijoje viešėdamas Vakarų Europoje (Belgijoje, Prancūzijoje, Šveicarijoje ir Nyderlanduose 1966-1975 m.) jis kritikavo Vakarų imperializmą, prisidėjo prie savanoriškos organizacinės Vietkongos ir Kuba (per Karibų krizę) palaikančios veiklos ir dalyvavo darbininkų judėjimuose. Per praėjusio amžiaus dešimtam dešimtmetyje Jugoslavijoje vykusius pilietinius karus Dapčevićius siekė stiprinti demokratiją ir išsaugoti Jugoslavijos viršvalstybinę „brolybę ir vienybę“, daugiausia veikdamas prieš nacionalistinį, sukarintą Slobodano Miloševićiaus režimą Serbijoje. Dapčevićius buvo vienas kairiosios Darbo partijos įkūrėjų.

13 Vėliau bausmė buvo pakeista į 20 metų sunkių darbų.

14 Žr. Slavoj Žižek, „Why are the NSK and Laibach Not Fascists?“ *MARS*, no. 3-4 (1993).

royalism, capitalism, imperialism, nationalism, and “bourgeoisiation” of socialism.¹⁰ Not only did he “overidentify” with the ideology of communism; his ideology was overdetermined too: he was a freedom-fighter! And what was the outcome of his identification with Marxism-Leninism, which the Yugoslav state also officially embraced? He spent 22 years in jails, he was expelled from the country and lived for years in exile (having been also expelled from every Western European country in which he lived), he survived an assassination attempt organized by the secret police organization UDBA, he was kidnapped by Yugoslav and Romanian secret services, and he was even sentenced to death.¹¹ Living between life and death, in hiding and precarious freedom between the sentences and bullets, in exile, reappearing in public and resuming political work whenever possible, Dapčević’s free speech stabbed the soft spot of the Yugoslav regime, which renounced the path of Stalinist totalitarianism intent on developing its “socialism with a human face.” And most curiously, he did it by truly identifying with communism.

That was, in fact, neither needed nor wanted, and this is why his critical free speech as a political practice could be considered as “unhappy performative” within the philosophy of language. In that framework, starting with J. L. Austin, there is a departing differentiation between constatives, as utterances that report about reality, and performatives, as utterances which intervene in that reality by the power of words uttered in specific social situations and contexts. “It’s raining,” is a typical constative, while saying “I do” when asked if you want to enter into marriage with another person creates a new reality of living for those addressed by that sentence. “The unhappy performative” is a public utterance which misunderstands or neglects the conventions, rules, and protocols of a given context, and thereby cannot “do things with words”. Dapčević in that failure, however, enacted an important political discourse: the public critique of state communism from the perspective of communism, which became loud and prohibited. It didn’t effectuate a change, but it was heard. Moreover, Dapčević’s political practice, however unsuccessful its performative is, provokes the object of criticism to reveal its own cynicism – he criticized the KPJ for not accepting Stalinist critique, and it punished him with the Stalinist method; he accused Yugoslav socialism of being too liberal, and it showed him its totalitarian face.

Overidentification plays an important role here. In the 1980s, the overidentification was articulated as a critical cultural-artistic tactic in socialist Yugoslavia, as practiced for instance by the Slovenian music group Laibach and the related artist collective and movement Neue Slowenische Kunst (NSK).¹² It is a highly ambivalent tactic, and the debate whether Laibach is a neo-Nazi band or a cynical punk band that by appropriating Nazi aesthetics uncovers fascist layers in society, has followed this group from the beginning. The most controversial case happened in 1987, when NSK proposed a poster design for the annual Youth Day, which the state committee selected as the most suitable idea that year, only to discover later that the poster had been taken from German Nazi iconography of the 1930s with only the most obvious symbols having been replaced (the swastika with five-pointed star). It triggered a national scandal and caused many to critically think about the affinity of the Yugoslav political elite to Nazi

10 During his time in the USSR in the 1950s, Dapčević was critical of the CPSU, which was in favor of the coexistence of capitalism and socialism, which could prevail in one part of the world, whereas Dapčević adopted the Chinese line of there being a permanent struggle between them in order to achieve global communism. After China, during his stay in western Europe (Belgium, France, Switzerland, and the Netherlands in the period 1966-75), he enacted a communist criticism of western imperialism, organizing and volunteering for the Viet Cong and for Cuba during the Cuban Missile Crisis, and participated in workers’ movements. During the civil wars in Yugoslavia in the 1990s, Dapčević worked on empowering democracy and the preservation of the Yugoslav supra-national “brotherhood and unity,” acting for the most part against the nationalist and warlike regime of Slobodan Milošević in Serbia. He was among the founders of the leftist Party of Labour.

11 The punishment was later changed to 20 years of hard labor.

12 See Slavoj Žižek, “Why are the NSK and Laibach Not Fascists?“ *MARS*, no. 3-4 (1993).

penkiakampe žvaigžde). Kilo valstybinis skandalas, paskatinęs daugelį žmonių susimąstyti apie Jugoslavijos politinio elito simpatiją nacių simbolikai. Slavojus Žižekas¹⁵ teigia, kad perdėtas susitapatinimas gali tapti veiksmingu kritiniu diskursu, atidengiančiu kitaip nematomas socialines problemas. Dapčevićiaus *parrhesia* atveju tai yra paslėpta Jugoslavijos liberaliojo socialistinio viešojo diskurso pusė. Dapčevićiaus ketinimai nesutapo su NSK ketinimais ir, kitaip nei kritiškas Jugoslavijos menas, jo perdėtas susitapatinimas nebuvo ciniškas pats savaime. Tačiau jis ne mažiau sėkmingai provokavo ir atskleidė valstybės cinizmą. Todėl Dapčevićiaus komunistinė komunizmo kritika iš esmės pasižymėjo tuo, ką Žižekas įvardija kaip itin svarbų perdėto susitapatinimo požymį, t. y. reiškiniui, su kuriuo perdėtai susitapatinta, buvo pateikta radikalios kritikos, o ne jam pritarta.

Nors toks diskurso posūkis, toks žodžių nukrypimas nuo jų referentų gali šiek tiek panėšėti į Ezopo kalbos metodus, iš tiesų šios dvi taktikos veikia labai skirtingai. Tad straipsnio pabaigoje norėčiau sugretinti Dapčevićiaus *parrhesia* ir Ezopo kalbą užduodama klausimą: ar visada egzistuoja priimtinas būdas pasakyti norimus dalykus (tai reikštų, kad menas ir bendravimo menas yra skirti tokiems būdams kurti), ar visgi pasakymo būdas daro tokią didelę įtaką reikšmei, kad galiausiai gali būti prarasta pati esmė? Žinoma, kalbėtojui saugiau pasitelkti Ezopo kalbą, tačiau kas ją perduoda? Ir kas ją supranta? Kita vertus, kaip teigė Foucault, atviras tiesos sakymas gali kelti pavojų gyvybei būtent dėl to, kad tokia tiesa yra aiški ir nepaneigiama. Kalbėtojo klausomasi apnuoginto ir beginklio. Dapčevićiaus aktyvizmo istorija tai puikiai pavaizduoja ir rodo, kad pasirinkimas tarp žodžio laisvės ir Ezopo kalbos kartais tampa gyvybės ir mirties klausimu. Straipsnį baigsiu klausdama: ką vertiname labiau – tiesą ar gyvybę? Ši dilema tampa egzistencine susidūrus su rimtu pavojumi ir priešišku, tačiau manau, kad verta ją atidžiai apsvarstyti, nes kaskart pravėrę burną – viešai ant scenos, auditorijoje ar mylimo žmogaus lovoje – renkamės tarp dviejų vienodai nepalankių sprendimų.

Vertė Mantė Zagurskytė-Tamulevičienė



15 Žr. Žižek, „Why are the NSK and Laibach Not Fascists?“

aesthetics. According to Slavoj Žižek,¹³ overidentification can be a powerful critical discourse which uncovers otherwise invisible social problems. In Dapčević's *parrhesia*, it is the hidden underside of Yugoslavian liberal socialist public discourse. Dapčević didn't share the same intentions as NSK, and in contrast to the critical Yugoslav art, his overidentification was not cynical in itself. Yet still, in the same way, it provoked and uncovered the cynicism of the state. Dapčević's communist critique of communism thus practically did what Žižek finds crucial in overidentification, namely, that it does not affirm that with which one overidentifies but rather offers a radical critique of it.

Although this twist of discourse, this diverging of the words from their references may bear some resemblance to the methods of Aesopian language, in practice, these two tactics function very differently. So, I would like to end the article by juxtaposing Dapčević's *parrhesia* and the Aesopian language around the question: Is there always a way to say things in an acceptable manner, and thus the art and the art of communication is about crafting these manners, or does the manner of saying things influence their meaning so deeply that ultimately things can be lost? Clearly, Aesopian language is safer for the speaker, but again, what does it say? And to whom is it intelligible? On the other hand, as Foucault explained, freely speaking the truth could be life-threatening, exactly because it is clear and undeniable. The speaker is heard while being naked and unarmed. The story of Dapčević's activism illustrates this well and indicates that the choice between free speech and Aesopian language is sometimes a question of life and death. Then, I ask at the end: what do we value more – truth or life? This dilemma becomes existential in situations of great danger and hostility, but I believe that it is worthy of mindful consideration since we make choice between the devil and the deep blue sea each time we open our mouths – be it on a public stage, in a classroom, or in a lovers' bed.

13 See Žižek, „Why are the NSK and Laibach Not Fascists?“

Biografijos

Alfonsas Andriuškevičius – poetas ir dailėtyrininkas. Vilniaus universitete įgijo daktaro laipsnį, tyrė skirtingas disciplinas, įskaitant etnografiją ir filosofiją. Nuo 1989 iki 2009 m. dėstė Vilniaus dailės akademijoje (nuo 2010 m. – garbės profesorius) ir buvo kultūros laikraščio *Šiaurės Atėnai* redakcijos narys. Andriuškevičius išleido keletą knygų meno kritikos tema, penkis eilėraščių ir du esė rinkinius. 2007 m. apdovanotas Lietuvos nacionaline kultūros ir meno premija už esė knygą *Rašymas dūmais* (2004) ir *Lietuvių dailė: 1975-1995* (1997).

Edgaras Gerasimovičius – menotyrininkas ir kuratorius. Gyvena Vilniuje. Baigė meno istorijos ir teorijos magistro studijas Vilniaus dailės akademijoje, kur šiuo metu rengia menotyros krypties daktaro disertaciją apie darbo kritiką Lietuvos šiuolaikinio meno kūrėjų praktikose nuo 1990-ųjų. Gerasimovičius yra vienas iš projektų erdvės „Swallow“ Vilniuje įkūrėjų bei programos vadovu, tarp jo kuruotų ir inicijuotų projektų: grupinė paroda „Pirmiausia veiksmas buvo!“, kartu su Vaida Stepanovaite-Kobialka, Kauno menininkų namai, 2023; Alexandros Pirici pasirodymas „Pulsas“ IX forto memoriale, kartu su Valentinu Klimašausku, Kaunas, 2020; projektų erdvės „Swallow“ inauguracinė grupinė paroda „Palydos“, kartu su Vaida Stepanovaite-Kobialka ir Audriumi Pociumi, 2020; Darios Melnikovos personalinė paroda „Pasimatymas“, galerija „Vartai“, 2020.

Rūta Junevičiūtė yra menininkė ir tyrėja iš Vilniaus, dalį laiko gyvena Amsterdame. Ji studijavo menotyra, monumentaliojo tapybą, skulptūrą, šokį ir choreografiją, išsilavinimą įgijo Vilniaus dailės akademijoje bei Amsterdame teatro ir šokio akademijoje (Naujųjų šokio krypties mokykloje). 2012-2016 m. dirbo Šiuolaikinio meno centro Vilniuje kuratorių

komandoje. Pastaraisiais metais Junevičiūtė tyrinėja kūną kaip jausmų archyvą ir kartu sąryšius. Jos darbai buvo pristatyti „Veem House of Performance“, „Frascati“ ir „de Brakke Grond“ teatruose Amsterdame, Vilniaus performanso meno bienalėje, Nacionalinėje dailės galerijoje ir „Rupert“ meno centre Vilniuje.

Goshka Macuga yra lenkų kilmės menininkė, gyvena ir dirba Londone. Macugos meninė praktika – instaliacijos, skulptūros, gobelenai ir koliažai – yra įkvėpta istorinių ir archyvinių tyrimų. Kaip menininkė ji vienu metu imasi kuratorės, istorikės ir dizainerės vaidmenų. Macuga kvestionuoja istoriografiją, politines struktūras ir šių dienų aktualijas. Per pastarąjį dešimtmetį Macuga sukūrė seriją didelių žakardinių gobelenų, kurie suaudžia jos idėjas į montažinius minčių žemėlapius, prezentacijas bei panoramines scenas. Menininkė naudoja istorinę Gobelinų šeimos mediją – kilnojamą tekstilę, dažnai perteikiančią politines žinutes. Macugos darbai pristatyti tarptautiniu mastu svarbiausiuose meno centruose, tarp kurių „MoMA“ ir „New Museum“ Niujorke, „Tate Britain“ bei „Whitechapel“ Londone, „Walker“ Mineapolyje, „Hamburger Bahnhof“ Berlyne, „Fondazione Prada“ Milane bei „Fundación Antoni Tàpies“ Barselonoje. 2012 m. ji dalyvavo „Documenta 13“, 2008 m. buvo nominuota Turnerio premijai.

Anastasia Sosunova įgijo grafikos bakalauro ir skulptūros magistro laipsnius Vilniaus dailės akademijoje. Paminėtinos solo ir dviejų asmenų parodos, pristatytos „Cell Project Space“ Londone bei „SixtyEight Art Institute“ Kopenhagoje (2022), „Britta Rettberg“ Miunchene, „Screens Series“ programoje Niujorko „New Museum“, „Swallow“ Vilniuje (2021), „Kogo“ Tartu (2019) ir „Editorial“ Vilniuje

Biographies

Alfonsas Andriuškevičius is a poet and art historian. He studied at the University of Vilnius where he also obtained his doctoral degree. Andriuškevičius has explored a number of different disciplines, including ethnography and philosophy. He lectured at Vilnius Academy of Arts from 1989 to 2009 (since 2010 he has been an honorary professor) and was an editorial board member of the cultural newspaper 'Šiaurės Atėnai'. Andriuškevičius has written several books in the discipline of art criticism, five poetry collections and two collections of essays. In 2007, he was awarded the Lithuanian National Prize for his book *Writing with Smoke* (2004) and his collection of art criticism *Lithuanian Art 1975-1995* (1997).

Edgaras Gerasimovičius is an art critic and curator based in Vilnius. He graduated with a master's degree in History and Theory of Art from Vilnius Academy of Arts, where he is currently working on his dissertation on the criticism of labor in the practices of Lithuanian contemporary artists since 1990. Gerasimovičius is one of the founders and program directors of the project space Swallow in Vilnius. He has curated and initiated projects including: the group exhibition *Pirmiausia veiksmas buvo!* (First There Was Action!), with Vaida Stepanovaitė-Kobialka, Kaunas Artists' House, 2023; *Pulsas* (Pulse), Alexandra Pirici's performance at the Kaunas Ninth Fort Memorial, with Valentinas Klimašauskas, 2020; the group exhibition *Palydos* (Escorts), with Vaida Stepanovaitė-Kobialka and Audrius Pocius, for the inaugural exhibition at Swallow, 2020; and Daria Melnikova's solo exhibition *Pasimatymas* (Date Night), Galerija Vartai, 2020.

Rūta Junevičiūtė is an artist and researcher from Vilnius with partial base in Amsterdam.

With a background in art history and theory, monumental painting, sculpture, dance and choreography, she holds degrees from Vilnius Academy of Arts and Amsterdam Academy of Theatre and Dance (School for New Dance Development). Between 2012 and 2016 she worked in a curatorial capacity for the Contemporary Art Centre, Vilnius. For the past few years she has been exploring her interest in the body as a sentient archive and intergenerationality. Her recent work has been showcased at Veem House of Performance, Frascati Theatre, de Brakke Grond Theatre in Amsterdam, Vilnius Biennial of Performance Art, the Lithuanian National Gallery of Art and Rupert in Vilnius.

Goshka Macuga is a London-based Polish artist. Macuga's practice is based on historical and archival research, which informs her installations, sculptures, tapestries and collages. As an artist she simultaneously assumes the role of a curator, historian, and designer. Macuga questions historiography, political structures, and the pressing issues of our time. Over the last few years, Macuga has created a series of large-scale tapestries that weave her ideas in assembly mind maps, presentations, and panoramic scenes. Macuga takes up the historical medium of Gobelin tapestries, a portable textile often emblazoned with political messages. Macuga's work has been shown internationally in major art venues including MoMA and the New Museum, New York; Tate Britain and Whitechapel Gallery London; Walker Arts Center, Minneapolis; Hamburger Bahnhof, Berlin; Fondazione Prada, Milan; and Fundación Antoni Tàpies, Barcelona among others. She was included in Documenta 13 in 2012 and nominated for the Turner Prize in 2008.

(2018). Sosunovos darbai rodyti „Smack Mellon“ Niujorke, Nacionalinėje dailės galerijoje Vilniuje ir „Kunsthalle Osnabrück“ Osnabriuke (2022), „Prospectif Cinéma“ programoje Pompidou centre Paryžiuje, FUTURA šiuolaikinio meno centre Prahoje, 14-ojoje Baltijos trienalėje Vilniuje (2021). 2021 m. Sosunova išleido meninę knygą *Express Metodas*, 2018 m. laimėjo „JCDecaux“ premija, skirtą jauniems Lietuvos menininkams.

Grėtė Šmitaitė yra Lietuvoje ir svetur kurianti šokio menininkė. Jos choreografijos pagrindas – tarpusavio ryšiai ir trapumas, išdrįstantis tapti stiprybe. Šmitaitės darbai pristatyti „Uferstudios“ Berlyne, „Naujojo Baltijos šokio festivalyje“ Vilniuje, „ConTempo“ festivalyje Kaune, „TROIS C-L“ choreografijos centre Liuksemburge, Talino miesto teatre, „Veem House of Performance“ teatre Amsterdame ir kitur. Nuo 2015 m. menininkė praktikuoja *Body Weather* (kūno orų) metodiką – įkūnytą požiūrį į treniravimąsi ir performansą, kuris nagrinėja kūnų ir jų aplinkos sąveikas. Ji yra įgijusi šokio, konteksto ir choreografijos bakalauro laipsnį HZT Berlyne. Nuo 2021 m. studijuoja klounadą ir kūrybiškumą su Ira Seidensteinu. Kaip šokėja ji glaudžiai bendradarbiauja su choreografe Doris Uhlich.

Tomas Venclova yra lietuvių poetas, eseistas, literatūros tyrinėtojas, vertėjas, viešasis intelektualas ir sovietmečio disidentas, vienas iš penkių Lietuvos Helsinkio grupės, siekusios ginti žmogaus teises, steigėjų. Studijavo filologiją Vilniaus universitete ir semiotiką bei rusų literatūrą Tartu universitete. 1977 m. dėl disidentinės veiklos Venclova buvo priverstas emigruoti, iš jo atimta Sovietų Sąjungos pilietybė, o jo knygos draustos arba cenzūruotos. Nuo 1980 iki 2012 m. Venclova dėstė moderniąją lenkų, lietuvių ir rusų literatūrą JAV Jeilio universitete ir jame tapo profesoriumi emeritu. Į daugelį kalbų išversta jo poezija yra priskiriama prie įtakingiausių

XX-XXI a. lietuvių literatūros kūrinių. Dėl indėlio į humanitarinius mokslus ir žmogaus teisių sritį Venclova yra įvertintas daugybe garbės doktoratų ir kitų tarptautinių apdovanojimų.

Dr. Ana Vujanović yra kultūros darbininkė (*cultural worker*): tyrėja, rašytoja, dėstytoja ir dramaturgė. Kurį laiką kaip kviestinė profesorė dirbo Hamburgo universiteto Performanso studijų departamente, o šiuo metu yra SNDO Amsterdame komandos narė ir mentorė (nuo 2016 m.) bei vizituojanti profesorė HZT Berlyne (nuo 2022 m.). 2000-2017 m. Vujanović buvo *TkH (Walking Theory)*, Belgrade įsikūrusios teorinės-meninės platformos ir žurnalo, redaktorė. Kaip dramaturgė ji dirba performanso, videomeno ir kino srityje, pavyzdžiui, naujausiame Martos Popivodos režisuotame dokumentiniame filme *Pasipriešinimo peizažai (Landscapes of Resistance)* (2021). Vujanović yra paskelbusi daugybę straipsnių, išleidusi ar redagavusi kelias knygas, tarp kurių naujausios *Gyvas susirinkimas: performansas ir politika šiuolaikinėje Europoje (A Live Gathering: Performance and Politics in Contemporary Europe)*, sudaryta kartu su Livia Andrea Piazza (2019), bei *Link transindividualios savasties: Socialinės dramaturgijos studija (Toward a Transindividual Self: A study in social dramaturgy)* kartu su Bojana Cvejić (2022).

Anastasia Sosunova graduated from the Vilnius Academy of Arts with a bachelor's degree in Graphic Arts and a master's degree in Sculpture. Notable solo and two-person exhibitions have been presented at Cell Project Space, London; SixtyEight Art Institute, Copenhagen (both in 2022); Britta Rettberg, Munich; Screens Series programme, New Museum, New York; Swallow, Vilnius (all in 2021); Kogo, Tartu (2019) and Editorial, Vilnius (2018). She has exhibited work at Smack Mellon, New York; National Gallery of Art, Vilnius; and Kunsthalle Osnabrück (all in 2022); Prospectif Cinéma programme at Centre Pompidou, Paris; FUTURA Contemporary Art Centre, Prague; Baltic Triennial 14, Vilnius (all in 2021). In 2021 Sosunova published the artist's book *Express Method*, and won the JCDecaux Emerging Artist Award in 2018.

Grėtė Šmitaitė is a Lithuanian dance artist creating internationally. Her choreographies are based on interrelations and fragility that dares to become strength. Her work has been presented at Uferstudios, Berlin; New Baltic Dance, Vilnius; ConTempo Festival, Kaunas; TROIS C-L - Centre de Création Chorégraphique Luxembourgais; Tallinn City Theatre; and Veem House for Performance, Amsterdam among others. Since 2015, Šmitaitė has an ongoing practice in *Body Weather* – an embodied approach to training and performance that investigates the intersections of bodies and their environments. She has a bachelor's degree in Dance, Context, Choreography from HZT Berlin, and since 2021 she has been studying clowning and creativity with Ira Seidenstein. As a dancer, she intensively collaborates with choreographer Doris Uhlich.

Tomas Venclova is a Lithuanian poet, essayist, literary scholar, translator, public intellectual and Soviet-era dissident, one of the five founding members of the Lithuanian Helsinki Group, which campaigned for the protection

of human rights. He studied philology at Vilnius University and semiotics and Russian literature at the University of Tartu. In 1977, following his dissident activities, he was forced into exile and stripped of his Soviet citizenship; his publications were banned or censored. From 1980 to 2012 he taught modern Lithuanian, Russian and Polish literature at Yale University in the US, where he became Professor Emeritus. His widely translated poetry is recognized as some of the most influential Lithuanian writing of the 20th and 21st centuries. Venclova holds numerous honorary doctorates and other international honors for his work in the humanities and human rights.

Ana Vujanović is a cultural worker: researcher, writer, lecturer, and dramaturg. She holds a PhD in Humanities (Theatre Studies) and post-graduate diploma in Culture and Gender Studies. She was a guest professor at the Performance Studies Department of the University Hamburg, and is currently a team member and mentor at SNDO in Amsterdam (since 2016) and a guest professor at HZT Berlin (since 2022). Between 2000 and 2017, she was an editor of *TkH (Walking Theory)*, the Belgrade-based theoretical-artistic platform and magazine. As a dramaturg, she is engaged in performance and video/film, including the recent documentary *Landscapes of Resistance* dir. by M. Popivoda (2021). She has published a number of articles in journals and collections and authored and edited several books, most recently *A Live Gathering: Performance and Politics in Contemporary Europe*, ed. with L. Piazza (2019) and *Toward a Transindividual Self: A study in social dramaturgy*, with B. Cvejić (2022)



Boris

1945
1946
1947

1948

Sudarytoja ir redaktorė
Rūta Junevičiūtė

Tekstų autoriai

Alfonsas Andriuškevičius
Edgaras Gerasimovičius
Rūta Junevičiūtė
Goshka Macuga
Anastasia Sosunova
Grėtė Šmitaitė
Tomas Venclova
Ana Vujanović

Diskusijos dalyviai

Goda Dapšytė
Paulius Jevsejevas
Rūta Junevičiūtė
Valdemaras Klumbys
Martynas Mankus
Loreta Mačianskaitė
Julija Reklaitė
Dalia Satkauskytė
Dainius Vanagas

Lietuvių kalbos redaktorės

Dangė Vitkienė, Aira Niauronytė (p. 48-84)

Anglų kalbos redaktorė

Gemma Lloyd

Vertėjai

Alexandra Bondarev
Erika Lastovskytė
Justinas Šuliokas
Mantė Zagurskytė-Tamulevičienė
Aistis Žekevičius

Dizainas

Gailė Pranckūnaitė

Iliustracijos

Viršelis: Rūta Junevičiūtė, „Be pavadinimo“, 2022, aliejinė pastelė, akvarelė, 29,7 x 42 cm; galinis viršelis: „Be pavadinimo“, 2021, aliejinė pastelė, 29,7 x 42 cm, 2021

Visi piešiniai Rūtos Junevičiūtės (p. 10-11, p. 56-57, p. 66-67, p. 76-77 - Donatos Kukytės nuotraukos); p. 38-41 Rūtos Junevičiūtės parodos „Aisopika“ ekspozicija Nacionalinėje dailės galerijoje (Lauryno Skeisgielos nuotraukos, p. 38 apačioje - Gintarės Grigaliūnaitės nuotrauka), 2020; p. 42-43, Rūta Junevičiūtė, „Stendalio sindromas“, 2020, videokadrai, HD video, 09:21'; p. 46-47, instaliacijos „Aisopika“ vaizdas „Rupert“ ir diskusija „Masažuojame istorija: apie ezopinę kalbą“, 2020; p. 90-91 instaliacijos „Aisopika“ vaizdas „Rupert“ šiuolaikinio meno, rezidencijų ir edukacijos centre (Andrej Vasilenko nuotraukos);

p. 96, Goshka Macuga, „From Gondwana to Endangered, Who is the Devil Now?“, 2020, žakardinis gobelenas, 275 x 436 cm, Wilfriedo Petzio nuotrauka Rüdigerio Schöttle's galerijoje; p. 100, Goshka Macuga, „Make Tofu Not War“, 2018, žakardinis gobelenas, 293 x 447 cm, Angus Mill nuotrauka Kate MacGarry galerijoje; p. 105, Goshka Macuga „Who Gave Us a Sponge to Erase the Horizon?“, 2022, žakardinis gobelenas, 290 x 460 cm, Angus Mill nuotrauka Kate MacGarry galerijoje; p. 144, Rūta Junevičiūtė, „Dog boots“, 2019, aliejinė pastelė, popierius, Ievos Rojūtės nuotrauka

Spauda

UAB „Petro ofsetas“

Tiražas

250

Šriftai

IBM 3270 Blur, Sister Night

Popierius

Galerie Art Gloss 120 gr

Leidinį finansuoja Lietuvos kultūros taryba, DAS Research Development fund.



Partneriai: Nacionalinė dailės galerija.

NDG

© tekstų ir iliustracijų autoriai, 2023

Padėkos: Gailė Pranckūnaitė, Gabrielė Pranckūnaitė-Voidė, Marek Voida, Ria Higler, Bruno Listopad, Goshka Macuga, Nicholas Matranga, Bojana Mladenović, Tomas Venclova, šeima, visi tekstų autoriai.

Išleido „Ariel Ink“

Visos teisės saugomos

ISBN 978-609-96357-0-5

Editor

Rūta Junevičiūtė

Contributors

Alfonsas Andriuškevičius
Edgaras Gerasimovičius
Rūta Junevičiūtė
Goshka Macuga
Anastasia Sosunova
Grėtė Šmitaitė
Tomas Venclova
Ana Vujanović

Participants of the discussion:

Goda Dapšytė
Paulius Jevsejevas
Rūta Junevičiūtė
Valdemaras Klumbys
Martynas Mankus
Loreta Mačianskaitė
Julija Reklaitė
Dalia Satkauskytė
Dainius Vanagas

Lithuanian language editors

Dangė Vitkienė, Aira Niauronytė (pp. 48-84)

English language editor

Gemma Lloyd

Translators

Alexandra Bondarev
Erika Lastovskytė
Justinas Šuliokas
Mantė Zagurskytė-Tamulevičienė
Aistis Žekevičius

Graphic design

Gailė Pranckūnaitė

Images

Front cover: Rūta Junevičiūtė Untitled, 2022, oil pastel, watercolour, 29.7 x 42 cm
Back cover: Rūta Junevičiūtė, Untitled, 2021, oil pastel, 29.7 x 42 cm

All drawings by Rūta Junevičiūtė (pp. 10-11, 56-57, 66-67, 76-77 photographed by Donata Kukytė) pp. 38-41 Exhibition view of Aesopica at the National Gallery of Art, Vilnius, Lithuania, 2020. Photos: Laurynas Skeisgiela and Gintarė Grigaliūnaitė (p. 38 bottom image) pp. 42-43 Rūta Junevičiūtė, Stendhal Syndrome, 2020, video stills, HD video, 09:21' pp. 46-47 Installation view at Rupert and discussion Massaging History: On Aesopian Language, 2020 pp. 90-91 installation view at Rupert center for contemporary art, residencies and education. Photo: Andrej Vasilenko p. 96 Goshka Macuga, From Gondwana to Endangered,

Who is the Devil Now?, 2020, woven tapestry, 275 x 436 cm. Photo: Wilfried Petzi. Courtesy of the artist and Galerie Rüdiger Schöttle

p. 100 Goshka Macuga, Make Tofu Not War, 2018, woven tapestry, 293 x 447 cm. Photo: Angus Mill. Courtesy of the artist and Kate Macgarry

p. 105 Goshka Macuga, Who Gave Us a Sponge to Erase the Horizon?, 2022, woven tapestry, 290 x 460 cm. Photo: Angus Mill. Courtesy of the artist and Kate Macgarry

p. 144 Rūta Junevičiūtė, Dog boots, 2019. Photo: Ieva Rojūtė

Printed by

UAB “Petro ofsetas”, Vilnius Lithuania

Edition

250

Typefaces

IBM 3270 Blur, Sister Night

Paper

Galerie Art Gloss 120 gsm

This publication is financed by the Lithuanian Council for Culture, DAS Research Development fund.



In partnership with the National Gallery of Art, Vilnius, Lithuania.

NDG

© illustrations and texts authors, 2023.

Gratitude: Gailė Pranckūnaitė, Gabrielė Pranckūnaitė-Voidė, Marek Voida, Ria Higler, Bruno Listopad, Goshka Macuga, Nicholas Matranga, Bojana Mladenović, Tomas Venclova, family, all the contributors of texts.

Published by Ariel Ink.

All rights reserved.

ISBN 978-609-96357-0-5





9 786099 635705