

BELARUS FREE THEATRE: ERRESISTENTZIA ETA DEMOKRAZIA ANTZERKIAREN BITARTEZ

Kathleen Elphick

Independent Scholar

elphick_katie@hotmail.com

Aipatzeko gomendioa || ELPHICK, Kathleen (2014): "Belarus Free Theatre: Erresistentzia eta Demokrazia antzerkiaren bitartez" [artikulu linean], *452°F. Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 10, 111-127, [Konsulta data: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-kathleen-elphick-eu.pdf>

Ilustrazioa || Cristina Keller

Itzulpena || Teresa Pradera

Artikulu || Jasota: 31/07/2013 | Komite zientifikoak onartuta: 15/11/2013 | Argitaratuta: 01/2014

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkataritzarako - lan eratorririk gabe



Laburpena || Artikulu honetan Lukashenkoren gobernu diktatorialaren eta *Belarus Free Theatre* antzerki-taldearen artean Minskeko antzezen-espazioaren kontrolaren inguruan sortu ziren tirabirak aztertzen dira. Estatuak, bere boterea erakusteko, *Belarus Free Theatre* taldeari Minsken antzezteko aukera mugatzen dio, eta ezkutuan antzeztera behartzen du antzerki-konpainia. *Belarus Free Theatre*koek zentsurari aurre egingo diote parte-hartze politikoaren ereduak berraztertzen dituen eta haien ekitaldien bitartez espazio demokratikoa sortzen laguntzen duten 'performative resistance' (antzezenaren bitarteko erresistentzia) erabiliz.

Hitz-gakoak || Espazio publikoa | Diktadura | Antzerkia | Antzezenaren bitarteko erresistentzia.

Abstract || This article examines the struggle between the dictatorship of the Lukashenko government and the Belarus Free Theatre over performance space in Minsk. As a performance of power, the state restricts the ability of the Free Theatre to perform in Minsk, forcing them to stage their theatre underground. The Belarus Free Theatre counters this censorship by enacting a form of 'performative resistance' that redefines modes of political participation and facilitates the creation of democratic spaces through the event of their performances.

Keywords || Public Space | Dictatorship | Theatre | Performative Resistance.

1994tik aurrera, Alexander Lukashenkoren gobernuak hainbat eskubide mugatu ditu Bielorrusian, hala nola adierazpen askatasuna eta espazio publikoetan biltzeko eskubidea. Hainbat pertsona kartzelaratu dituzte eta beste asko 'disappeared' (desagertu egin dira) haien ezadostasuna adierazteagatik. Testuinguru horretan hasi da *Belarus Free Theatre* Lukashenkoren erregimenak inposatutako isiltasuna apurtzeko lanetan.

Helburu horrekin, artikulu honetan hainbat galdera egingo dira: nolakoa da, zehazki, estatuaren boterearen erakustaldiei aurre egiteko antzerkiak duen boterea? Eta zer paper dute espazio publikoaren eta pribatuaren arteko aurkakotasunek estatuaren zentsurari aurre egiteko orduan eta identitate nazional alternatiboa eraikitzeko unean? *Belarus Free Theatre* taldeak erresistentzia nola egituratzen duen ulertzeko helburuarekin, artikulu hau antzerki-taldearen eta estatuaren arteko botere harremanak definitzen eta subjektu-botere harreman horretan 'performance'-ak (erakustaldiak) duen tokia azaltzen saiatuko da.

Sobiet osteko Bielorrusiako lehenengo hauteskundeetan Alexander Lukashenko garaile ateratzea sorpresa izan zen. Nahiz eta presidentetzarako lehian berandu hasi zen, Lukashenko gai izan zen jendartearen onspena lortzeko, izan ere boto-emaitzen %80k haren alde egin zuen. Onspen horren atzean Lukashenkok herrialdean gero eta bizi-baldintza okerragoak egotearen errudun jotzen zituenen aurka egindako salaketa gogorak izan ziren (Mihalisko, 1997: 254). Garai hartan, Bielorrusiako biztanle gehienek arduraren nagusia ekonomiaren ezegonkortasuna zen eta, Kathleen Mihaliskoren esanetan, "Lukashenko's rule is a logical outcome of the population's entrenched Soviet mentality and widespread nostalgia for the relative prosperity and stability of the old system" (1997: 259).

Hala ere, hauteskundeak irabazi ondoren, Lukashenko Presidenteak bere boterea sendotzeko programa bat martxan jarri zuen, horretarako herrialdeko komunikabide nagusienak jopuntuan hartuz. 1996ko uztailean, Bielorrusiako 200 egunkari baino gehiagok gobernuaren zerrendetan izena eman behar izan zuten (Marples, 1999: 81). Gobernuaren nahiei men egin ez zieten komunikabideei eraso egiteko isunak, kontu-ikuskapenak eta polizia sekretuen jipoi mehatxuak erabili zituen gobernuak, eta "orgies of street democracy", hau da, ehun pertsona edo gehiagoko manifestazioak, legez kanpo utzi zituen (Marples, 1999: 81). Hil berean, Lukashenkok inork espero ez zuen mugimendu bat egin zuen diktaduraren bidean: 1994ko Konstituzioa aldatzen saiatu zen. Proposatutako aldaketa horiek Lukashenkori parlamentua desegiteko boterea eman zioten, Parlamentuak hark erabakitako Lehen Ministroa ez aukeratzekotan; era berean, Parlamentuari Lukashenkok aukeraturiko ministroeri betoa jartzeko eskubidea kendu zioten (Marples, 1999: 89). Horrez

gain, Lukashenkok “judges, the officials of the Central Electoral Commission and half the members of the Constitutional Court” (Marples, 1999: 89) ere izendatu zituen. Azaroko erreferendumak Lukashenkoren gobernaldia luzatu zuen, eta inpugnazio mehatxuak gora-behera, “candidates elected to office were not permitted to enter the 110-seat assembly” (Marples, 1999: 98). David Marples historialariak hala dio: “[a] presidential power grab [had] thus been completed through a quasi-legal framework. The process was blatantly undemocratic, but the forces against the president quickly collapsed” (1999: 97).

Lukashenkoren gobernuari kontra egiten jarraitzen dion fronte bat *Belarus Free Theatre* da. Antzerki-taldea 2005ean sortu zuten Nikolai Khalezin eta Natalia Koliada senar-emazteek, Vladimir Scherban zuzendariarekin batera. Taldearen helburua estatuaren kontakizun ofizialaren atzeko eguneroko errealitateak azaleratzea zen. Taldeak estatuak tabu kontsideratzen dituen gaiak lantzen ditu, eta publikoki aritzen da armairuan gordetako gaiei buruz, hala nola desagertutako kazetariei eta oposizioko politikariei buruz.

Belarus Free Theatre ez dauka Bielorrusian legalki jarduteko baimenik. Antzoki gehienak estatuarenak dira, eta Kultura Ministerioak arretaz zaintzen ditu; gainera, ministerio horrek berak aukeratzen ditu artistak, estatu-buruaren onespenearekin (Belarus Free Theatre, 2005). Bielorrusiako antzokietan aurkitzen den zentsurak Sobiet garaia dakartza gogora¹. Nikolai Khalezinek, fundatzaileetako batek, horrela azaltzen ditu Kultura Ministerioaren muturreko neurriak:

State theatres cannot take up a new play without the Ministry of Culture’s agreement, it means without the play being censored. Moreover, the first-night is attended by a person from the Ministry, who sees and decides whether the play fits or not. (Elkin, 2007)

Une honetan, Khalezinen antzezpen guztiak debekatuta daude Bielorrusian, gaia edozein delarik ere (Elkin, 2007). Haren esanetan, Ministerioa etengabe ari da taularatzeko antzezpen berrien bila, uste baitu ez dagoela nahikoa antzezpen bielorrusiar estatuko antzokietan. Hala ere, Khalezinek zera dio:

[the] list of authors whose plays cannot be staged is growing all the time. Today all the best playwrights are on the list. The Ministry of Culture makes it difficult for playwrights to stage anything other than classical dramas, most of which are performed without obtaining the proper rights or paying royalties. (Elkin, 2007)

Estatuarenak ez diren antzokiek hainbat oztopori egin behar diete aurre, ikuskizunak antolatzeke eta aurkezteke. Estatuaren antzokien babesetik kanpo aritzen saiatzen diren konpainia gehienek legearen blokeoa jasan behar dute. *Belarus Free Theatre* taldeak gainditu

OHARRAK

1 | Ikus Choldin and Friedberg (eds.), 1989; Eaton (ed.), 2002; Stourac and McCreery 1986; Goldfarb 1976.

behar dituen zailtasunak asko dira, 542. Presidente Dekretuan bilduak denak, zeinek konpainiari antzerki-talde ofizial estatusa lortzen uzten ez dion. Dekretu horren arabera, antzeztu ahal izateko, antzerki-taldeek Kultura Ministerioari eskaera egin behar diote konpainia estatusa lortzeko: Ministerioak eskaera onartuz gero, taldeak ‘people’s’, ‘exemplary’ edo ‘academic’ titulua eskuratuko du. Titulua lortutakoan baino ezin izango du antzerki-taldeak lanik taularatu. Lege hori betetzeko beharrik ez duten talde bakarrak estatuaren mendeko antzerki-konpainiak edo haien antzoki propioa duten konpainiak dira (Bielorrusiako Errepublikako Presidentea, 2010).

Dekretu horretan ekoiztu ezin daitezkeen kultura-ekitaldien zerrenda ere ageri da, eta hauek hartzen ditu barne, besteak beste: debekatuta daude guda goratzen dutenak, copyright-ak errespetatzen ez dituztenak edo segurtasun nazionala, moralak, ordena zibila, biztanleen osasuna edo herritarren eskubideak arriskuan jartzen dituztenak (Bielorrusiako Errepublikako Presidentea, 2010). Gai horiek oso subjektiboak direnez eta legea betearazten dutenek libreki interpreta ditzaketenez, *Belarus Free Theatre*ri antzezteko baimena ukatzeko arrazoi horietako edozein erabil dezakete agintariek. Natalia Koliada fundatzaileak hala dio: “[w]e discovered 21 taboo zones during our very first master class, ranging from suicide, sexual minorities, religion, World War Two, politics, enforced disappearances, and political prisoners. Just think of a topic and that will be a taboo zone in Belarus” (Fairweather, 2008).

Belarus Free Theatre-k antzeztu nahi izan zuen lehen antzezlanak Sarah Kane dramaturgo britainiarraren *4,48 Psychosis* izan zen, eta hogeita zazpi antzokik uko egin zioten antzezpenera hartzeari (Cavendish, 2011). Koliadak askotan kontatzen du nola erantzun zion behin Kultura Ministerioako ordezkari batek antzezpenera taularatzeko eskaerari:

“You can’t show it [*4.48 Psychosis*] because there is no depression in Belarus,” he explained.

“We’re not saying there is. Sarah Kane was British, so if any government is being criticised it is the British government.”

The censor was stumped but rallied with: “Ah, but people who see the play may think that there is depression in Belarus—even though there isn’t—so I’m still banning it.” (Cohen, 2010)

Lukashenkoren gobernuak komunikabideen eta interneten gainean duen kontrolak herrialdera iristen den informazioa mugatzen duenez, gai horiei buruz taula gainetik eta taburik gabe hitz egitea legez kanpoko da.

Antzerki-talde ofizial estatusa behin eta berriro ukatu diotenez, *Belarus Free Theatre* konpainiak Minskeko klandestinitatean jardun behar du; etxe eta pisu pribatuetan taularatzen dituzte haien lanak, baita basoan ere, behin baino gehiagotan. Poliziaren esku hartzea ekiditeko, antzezenetara joan nahi duten ikusleek telefono zenbaki jakin batera deitu behar dute, itxaron-zerrendan sartzeko; gero, antzezena hasteko gutxi falta denean, ekitaldia non egingo den jakinaraziko dien mezu bat jasoko dute (Fairweather, 2008). Normalean, *Belarus Free Theatre*koek Minskeko auzo pobre batean jarduten dute. Antzezenetarako toki nagusia lagun batek utzi zien konpainiakoei haren apartamentuan bertan; horma bat bota egin zuen bi gela elkartu eta eszenatokia egiteko. Zorua beltzez margotuta dago, hormak karez zurituak daude eta leihoak kartoiz estali dituzte (Walker, 2011). Berrogeita hamar ikusle baino ez dira sartzen, eta gutxienez bi atsedenaldira egin behar dira, toki oso txikia denez, arnasa hartzeko zailtasunak daudelako (Ravenhill, 2008). *Belarus Free Theatre*ri konpainia estatusa ofizialki ukatu diotenez, antzezen guztiak doan dira. Koliadak azaltzen duenez, “If we sell one ticket we would be sent to jail for two to six years” (Gener, 2009: 67). Sarrerak saldu beharrean, ate ondoan ontzi bat jartzen dute, ikusleek nahi dutena utz dezaten (Walker, 2011).

Belarus Free Theatre ohituta dago ofizialen interferentzietara; esate baterako, 2007ko abuztuan, Minsken Edward Bond-en *11 Vest* antzezenari zirela, KGBko agenteek antzezena moztu zuten. Indar-bereziak bortxaz sartu ziren antzezena egiten ari zeneko tokira eta berrogeita hamar pertsona atxilotu zituzten, besteak beste aktoreak, *Belarus Free Theatre*ren fundatzaileak eta hainbat ikusle (Petz, 2007).

Kultura Ministerioak *Belarus Free Theatre* taldeari ezkutuan aritzera behartu izanak argi erakusten du estatuaren eta artisten artean gatazka bat dagoela espazio publikoaren erabileragatik. 1970. hamarkadako Kenia postkolonialean antzezenteari buruzko bere bizipenak idaztean, Ngũgĩ wa Thiong’o-k antzezen-espazio publiko eta pribatuari buruzko hausnarketa egiten du. Ngũgĩk zera dio: “the war between art and the state is really a struggle between the power of performance in the arts and the performance of power by the state” (1997: 12). *Belarus Free Theatre* Bielorrusiako bizimoduari buruzko lekukotasun alternatiboak aurkezteko konpromisoari eusten dion bitartean, estatuak kontu handiz eraikitako narratibaren oreka arriskuan jartzen du; beraz, aldi berean erronka botatzen dio hala estatuaren botereari nola haren zilegitasunari.

Natalia Koliadak luze hitz egin du *Belarus Free Theatre* taldeak Lukashenkoren erregimenaren narratiba ofizialez haraindi joateko eta Bielorrusiako bizimoduaren errealitatea argitara ateratzeko duen nahiari buruz. Haien webguneko (dramaturg.org) ‘Theatre’

atalean, hala azaltzen dute: “[t]he main aim of the performances is to break through stereotypes of the Belarusian population that are imposed by the ideological system of Belarusian dictatorial regime [sic]” (Rodriguez, 2006). Koliadak hitz gutxitan deskribatu du: “the very basic idea was just to say whatever we think, whenever and wherever and to whom we want, by means of art” (Murphy, 2011).

*Belarus Free Theatre*ren ustez, Bielorrusiako Antzoki Nazionala biztanleen artean ideia progresistak zabal ez daitezen ekiditeko tresna gisa erabiltzen ari dira (Murphy, 2011). Vladimir Scherban askotan aritu da gaur egun Bielorrusiako antzerki *mainstream*-ak dituen arazoei buruz. Haren ustez, gaur egun Antzoki Nazionalan produzitzen den arte garaikide gehiena hutsal bihurtu da, “even in the 60s and 70s [during the Soviet period] the theatre enjoyed greater demand and provoked greater resonance in the society. Today everything is about the expensiveness of one’s garments, luxury of decorations...everything that has little if anything to do with real art” (Makovskaya, 2007). Koliada bat dator inpresio horrekin; izan ere, haren ustez, Bielorrusiako estetika artistikoa da aldatu behar dena:

This is absolutely the main point for us, because when we organised the theatre, we decided that it should be aesthetic opposition first of all. If we have a high standard of aesthetic opposition that we have, we could change aesthetically a society, and when we have such an artistic product then we could attract more attention for political changes, if we have an artistic voice [sic]. (Williams, 2009)

Belarus Free Theatre taldeak, haien gidoiak sortzeko, taldekideen bizipenetan oinarritzen den ‘Total Immersion’ izeneko teknika erabiltzen du. Nik saio batean parte hartu nuen Londreseko Almeida antzokian. Saio hartan, hasteko, egunero gurekin eramaten dugun objektu bat atera behar izan genuen gure poltsatik, jarraian guretzat zergatik zen garrantzitsua azaltzeko. Gero, objektua istorio batekin lotzeko eskatu ziguten (objektu horrekin eduki dugun unerik onena edo txarrena). Hori bezalako teknikak erabiliz, Nataliak, Nikolaik eta Vladimirrek gure beldur eta arazo pertsonalen inguruan sakon hausnartzera bultzatu gintuzten. Giltzatak bat neska gazte batek berriro inoiz ikusiko ez zuela uste zuen izeba bati buruzko istorio bihurtu zen; parasetamol pakete bat, berriz, min kronikoa duen emakume bati buruzko istorioa. Horren bitartez, *Belarus Free Theatre* taldeak ‘Most Important Subject’ aurkitu nahi du, eta subjektu hori esplorazio artistikoarekin jarraitzeko erabiltzen dute. Antzerki-taldeak ondorioztatu du ikuspuntu artistikoa (norbanako edo hiritar arruntari istorio-kontalari gisa protagonismoa ematen diona) aldatzea Bielorrusiako estatuak inposatzen dituen ekoizpen-kulturalaren erduei aurre egiteko metodo baliagarria dela. Ikusleei aukera ematen die haien burua testuinguru politiko zabalagoan kokatzeko eta faktore sozial eta kulturelek haien bizipen pertsonalak nola moldatzen dituzten ikusteko, bai eta bizipen horiek faktore sozial

eta kulturalak nola eraldatzen dituzten ikusteko ere.

Koliadaren ustez, inplikazioa bilatzen duen metodo hori da Lukashenkoren gobernuaren benetan arriskuan jartzen duena. “We wanted our spectators to think—this, of course, is the most terrifying part for any dictatorship” (Kaliada, 2011). Khalezinek dio horregatik dagoela gobernuaren antzerki-taldearen kontra. Horrela azaltzen du egoera: “[t]hey react hysterically... They do not just ignore—they actively resist” (Elkin, 2007). Estatuaren erresistentzia *Belarus Free Theatre* taldeak egiten duen erresistentziari estatuak ematen dion erantzuna da. Izan ere, antzerki-taldeak hainbat istorio antzeztzen jarraitzen du, nahiz eta antzezteko aukerak gero eta mugatuagoak bihurtzen ari diren.

Lehen pertsonen kontaturiko istorioak hautatzeak aukera ematen dio *Belarus Free Theatre*ri esfera publikoan baimenduta dauden narratibei erronka botatzen dieten narratiba berriak aurkezteko eta antzezpenera erabiltzeko tabuak argitara ateratzeko “speak the issues that the audience keeps silent on” (Kaliada, 2011) helburuarekin. *Zone of Silence* antzezlanak Lukashenkoren erregimenak inposatutako isiltasuna apurtu eta egitari buruz hitz egin nahi du. *Zone of Silence* hiru ekitalditan banaturiko antzezlan ‘epic’ (epikoa) 2008an taularatu zen lehen aldiz, eta Minskeko bizimoduaren eguneroko errealitateen inguruan hausnarketa egiten du. *Belarus Free Theatre* lanak kapitulutan banatu zuen; lehena “Childhood Legends” da, eta bertan aktoreek haien haurtzarorari buruzko istorioak kontatzen dituzte. Bigarren Kapitulan, “Diverse”, aktoreek Minsk garaikideko gizartearen marjinetan bizi diren pertsonen buruzko istorioak dituzte aztergai. Azken Kapitulan, “Numbers”, Bielorrusiari buruzko hainbat estatistika biltzen dira, hala nola urteko suizidio kopurua, haurren heriotza tasak eta langabezia tasak, eta aktoreen antzezpenera bitartez ikusleei helarazten zaizkie.

Bigarren kapitulua, “Diverse”, garatzeko, *Belarus Free Theatre* taldeko aktoreei zera eskatu zieten: “to go to the city to find people who differ from the general public” (DeSignore, 2011). Koliadak dio, zuzendari gisa motibazio handia zutela narratiba berri horiek bilatzeko, haien ustez Bielorrusiako jendeak “[do not] accept people who are different from the general public. It was an idea to explode those topics and issues that are closed by the society and you can’t talk about them openly” (DeSignore, 2011).

Aktore bakoitzak bideo-kamera bat jaso zuen, eta, pertsona horiek aurkitu eta elkarrizketatzeaz gain, filmatzeko ere eskatu zieten, haien izaera hobeto ulertu ahal izateko. Aktoreek aurkitu zituzten istorio horiek Minskeko bizimodu alternatiboak deskribatzen zituzten eszenak eta pertsonaiak biltzen zituen antzezlan-dokumental bat sortzeko erabili ziren. Hala, Zhukov ezagutu dugu, gizon elbarria,

zeinek irribarre sarkastiko batekin azaltzen duen bi eskuak galdu zituela hesi-elektriko bat eskalatu nahian. Itzalez inguratuta, argi leun batek argitzen duela, eszenatokiaren ezker aldean dagoen aulki batean esertzen da, eta hainbat galderari erantzunez, eskurik izan gabe ere gitarra-jole famatu nola bihurtu zen kontatzen du. Denis Tarasenko da Zhukoven papera hartzen duen aktorea; horretarako, beso tolestuak baino ez ditu erabiliko gitarra elektriko bat hartu eta ukondoekin rock erritmo bat jotzeko. Musika jotzen duen bitartean, eszenaren amaierara iritsiko gara, eta 'real' (benetako) Zhukov ikusiko dugu proiektzio batean, estudio itzaltsu batean eserita, entzungailuak jarrita, musikaz gozatzen.

Jarraian, Marat-en istorioa dator. Aurpegia maskara beltz batek estaltzen diola agertuko da, eta etxera sartu arte ez du kenduko. Orduan, arropa kentzen hasiko da, eta bere istorioa kontatuko digu: bere ama Bielorrusiakoa zen, eta aita, berriz, afrikarra; umezurtzetxe batean hazi zen, eta, armairutik atera ondoren, behin baino gehiagotan jipoitu dute homosexuala dela ez ezkutatzegatik. Noizean behin bere bakarrizketa eteten du, norbait atean dagoela pentsatuz, eta azaltzen du ez duela diru askorik alokairua ordaintzeko. Bideo batean Marat ikusten dugu, tren geltokian jendez inguratuta, oinez, begietara begiratzen ausartzen ez diren pertsonengandik argi eta garbi nabarmenduz.

Beste istorio batek Kalantai deskribatzen du, bizitza osoa partidu komunistari eta langileen eskubideak defendatzeari dedikatu dion adineko emakumea, Lenin oso maite duena. Goitik behera gorritz jantzita doala igotzen da eszenatokira, sobietarren ereserkia harro abestuz eta, jarraian, ikusleen artean literatura komunista banatzen du. Nostalgiaz hitz egiten du hazi zeneko barnetegiar buruz, eta gaur egungo umeek behar dutena baino askoz gehiago dutela adierazten du. Bere langileen eskubideak defendatzeko beharrari erantzunez, eskua makina arriskutsu batean sartu eta makinak txikitu egin zion, dena lantegiko jabeen erakusteko segurtasun protokoloak ez betetzeak zer ondorio izan zitzakeen. Bideo pasarte batean Minsken zehar ikusten dugu, 'paint the town red' saiatuz.

"Numbers" kapituluan, estatistikek bizia hartzen dute aktoreei eta objektu gutxi batzuei esker. Vladimir Scherbanek nahi zuen aktoreek "fill, by their bodies, what is happening in Belarus in terms of statistics" (DeSignore, 2011). "Numbers" hastean, hiru gizon ikusten ditugu eszenatokira igotzen. Bakoitzak instrumentu bat dauka, eta batek maleta bat darama arrastaka. Gizonak zutik daude, ikusleei irribarrez, eta norbait hitz egiten hasiko zain daude. Zailtasunak dituzte, irribarre egiten dute, eta ondoan duten pertsonari begiratzen diote, hitz egingo duen itzaropenez. Horretan ari direla, azpigitulu bat agertuko da, estatistika honekin: Bielorrusiako biztanleen %72-k zailtasunak ditu 'democracy' hitza definitzeko. Beste segmentu batean emakume bat

ageri da. Emakumeak globo bat puztu eta soineko azpian sartzen du, haurdun dagoela irudikatzeko. Eszenatokian gora eta behera mugitzen da, sabelari eutsiz; jarraian, lurrean etzan eta erditu egiten du. Une batez bere ume jaioberri handi eta gorriaz jolasten du, eta gero, keinuak erabiliz, umea karga bat zaiola adierazten du. Sekuentzia berdina errepikatu egiten da baina, oraingoan, erditu beharrean, emakume gaztea hormaren kontra zuzentzen da, globoa lehertu nahian. Jarraian, ahozpeztzatzen da, eta azkenean globoa lehertzea lortzen du. Zutitzen denean, goma zati gorriak erori egiten dira soineko azpitik eta, aldi berean, estatistika batek esaten digu azken urtean 64.730 abortu egin zirela eta 2.000 ume desiratu hilda jaio zirela. Koliadak zera azaltzen du: “It took a lot of time to produce this particular piece because it’s very complicated to find numbers, statistics, about what’s going on in Belarus. The government doesn’t want to issue these statistics” (DeSignore, 2011). 2008an estreinatu zen *Belarus Free Theatre*ren beste antzezlan batek, *Discover Love*, gobernuak bielorrusiarrei edo nazioarteko komunitateari ezkututzen dien beste gai bat jorratzen du —behartutako desagertzeak.

Haien antzezlan gehienak bezala, hau ere istorio pertsonaletan oinarritzen da, kasu honetan Natalia Koliada eta Nikolai Khalezinen lagun Irinaren istorioan; izan ere, Irinaren senarra bahitu egin zuten, eta ordudanik desagerturik dago. *Discover Love* antzezlanak Irina eta Anatoly, edo, antzezlanean lagunek esaten dieten moduan, Ira eta Tolyaren arteko maitasun istorioa eta Asiako eta Hego Amerikako antzeko biolentzia politikoa eta desagertzeak konbinatzen ditu (Gener, 2009: 68). Nahiz eta Bielorrusiako ofizialek ukatu egiten duten Anatoly Krasovskyren edo beste inoren desagerketetan parte hartu izana, aktoreek esplizituko konparatzen dituzte Bielorrusiako desagertzeak eta beste herrialdeetako estatuak eragindako desagertzeak.

Antzezlan MC Coppa DJ britaniarrak grabaturiko pasarte batekin hasten da, non Nazio Batuen Erakundearen Derrigortutako Desagerketei buruzko Konbentzioaren zati bat entzuten den. Jarraian, argiak piztu egiten dira ia hutsik dagoen eszenatokia argitzeko. Lastaira bat, zur trinkozko aulki bat eta atzeko hegalean iltzaturiko itu bat baino ez dago taula gainean. Antzezlanaren puntu zentrala Irak bere bizitzari buruz egiten duen kontakizuna da. Ira umetako maitasunez eta eskolako oroitzapenez hitz egiten hasten da. Gero, Anatoly nola ezagutu zuen azaltzen digu: Anatoly bere fisika irakaslea zen, eta neskak ikasketak bukatu arte ez ziren harreman bat eraikitzen hasi. Irak Anatolyrekiko maitemin sakona deskribatzen du —haren ilea eta begien kolorea— eta, bitartean, Oleg Sidorchik aktoreak, Tolyaren paperean, Irari heldu eta bals bat dantzatzen hasten dira. Elkarri begirik kendu gabe, eszenatokian zehar mugitzen dira, musika biziaren erritmoan.

Irak bere kontakizunean aurrera egiten du, eta ezkon-bizitzaren zailtasunak azaltzen ditu: Anatolyren enpresari izateko saiakerak eta elkarrengandik urrun egotearen mina, Ira, bigarren hezkuntzako ikasketak bukatuta, Moskura joan baitzen ikasten jarraitzeko asmoz. Beste une zail batzuk ere azaltzen ditu: ezegonkortasun ekonomikoa eta Anatolyrekin zuen harremanari buruzko galderak piztu zizkion beste gizon batekiko erakarpena. Irak ez du ia objekturik erabiltzen bere kontakizuna osatzeko; hala ere, bere bizitzako kapitulu bat ixten duen bakoitzean, oheari tapakia kendu eta beste bat jartzen dio: bat haurtzaroa adierazteko, beste bat nerabegarorako, beste bat Tolya ezagutu zuenerako eta hainbat haien arteko harremanaren fase bakoitzerako. Iraren 'memory quilt'² bakoitzaren estanpatua ziklorama batean proiektatzen da, ikuslea Iraren bizitzan zehar bisualki gidatzeko.

Bukaerako eszenan, arratsalde batean Anatoly ez da etxera bueltatzen lana bukatu ondoren. Ira zurezko aulkian esertzen da, eta bere ardurak azaltzen ditu senarraren zain jarraitzen duen bitartean. Tolyak bere istorioa kontatzen digu: autoan zegoen, bere lankide Victorrekin bainuetxera bidean. Autotik atera zirenean, atzetik eraso egin zieten, eta konortea galdu arte jipoitu zituzten. Erasoa deskribatzen duen bitartean, Pavel Gorodnitski-k, erasotzailearen paperean, Krasovskytarren etxeko bizimodua birrindu egiten du. Maskaradun gizonak Iraren oheko tapakietako bat hartu eta indarrez lurrera botatzen du. Jarraian, eszenatokian dauden hainbat laranja hartzen ditu (laranja horiek aurreko eszena batean Irinari oparitu dizkiote) eta haiei hozkadaka hasten da. Laranja jak estutzen ditu eta zukua Tolyaren aurpegian erortzen da, jipoi bortitzak eragindako odolaren itxura hartu arte. Borreroak lastaira altxatzen du, eta azpian lau gurpil ikusten ditugu. Lau gurpilak gurutze bat osatzeko lekualdatu ondoren, Tolya belaunikatzera behartzen du, jarraian burua behin eta berriz ur balde batean sarrarazteko. Tolyak askatzea lortzen du, eta egiten dituen mugimenduengatik ulertzen digu ihes egiten ari dela. Orduan, erasotzaileak tiro hotsa ateratzen duen zartailu bati eragiten dio. Tolyari hiru 'hit' jotzen dizkiote gurpilen gainera erori aurretik. Erasotzaileak, lana bukatuta, eszenatokia uzten du, Tolyak asperen batean zera esaten duen bitartean: "And then I died", gero gorputza lasaitzeko, betiko atsedean hartzeko posizioa hartuz. Ira Tolyarengana hurbiltzen da, eta gizona esnatu egiten da, beste mundutik hitz eginez, bere maiteari esanez dena ondo aterako dela. Momentua urtu egiten da aktoreen ahotik entzuten ditugun munduko beste desagerpen batzuen istorioen artean. Zikloramak desagertutako hainbat pertsonaren argazkiak erakusten ditu, bai eta desagertuen familiek antolaturiko protestaldien irudiak ere.

Tolyari kontakizun pertsonalaren bitartez bere istorioaren jabe egiteko aukera ematearen erabakiak esanahi politikoa dauka, erregimenak heriotzaren bitartez isilarazi dituen pertsona 'disappeared' horien

OHARRAK

2 | Memoria tapaki horiek amerikar folklorean dute oinarria eta, normalean, bizitzaren fase bakoitzeko ehunez osaturik daude (jaioberrien tapaki zatiak, ezkontza-soinekoak, etab.). Ehun zati horiek elkarri josten zaizkio, bizitzaren une garrantzitsu guztien oroigarri bisuala sortzeko. Iraren tapakiak horren antzera funtzionatzen du, baina, kasu horretan, ehun zati bakoitzak bere bizitzaren fase bat markatzen du.

errepresentazioa baita. Bere kontakizunak estatuak ezkututzen duen informazioa azaleratzen du, eta antzezenaren bitartez egindako errepresentazioak gertatu zenaren jabetza ematen dio heriotzaren gainetik, bere desagerpenaren inguruan dagoen informazio falta betetzen baitu, estatuak eragiten duen bortizkeria salatuz. Hala *Zone of Silence* nola *Discover Love* pasarteek funtzio garrantzitsua betetzen dute espazio demokratikoak eskaintzeko, bertan bai aktoreek bai ikusleek narrazio nazionalak berreraiki ditzakete, batez ere gobernuak ukatzen dituen narrazio horiek. Antzezen horiek estatuak subjektu politikoei ematen dien definizioa deseraikitzen balio dute, eta subjektibitate mota berri bat aurkezten dute, zeinek narrazioa ofizial hegemonikoetan bat ez datozenen bizipenak eta ikuspuntuak barne hartzen dituen. Horregatik, *Belarus Free Theatre* taldeak, aldi berean sortzen du aldaketa politikoa eragiteko esperantza eta beste alde batera begiratzen ikasi duen biztanlerian oinarritzen den erregimen baten egonkortasunaren kontrako mehatxua.

Belarus Free Theatre taldeak haren artearen bitartez Lukashenkoren erregimena arriskuan nola jartzen duen hobeto ulertzeko, Ngũgĩ's-ek esandakoa gogorarazi nahi nuke: "The war between art and the state is really a struggle between the power of performance in the arts and the performance of power by the state" (1997: 12). Badakigu antzerki-talde horrek Antzerki Nazionalan eskaintzen ez den bezalako funtzio estetiko alternatiboa eskaintzen duela haren ikuskizunetan eta, horren bitartez, bestela narrazio nazional hegemonikoetatik kanpo geldituko liratekeen gizartearen marjinetako ahotsak eta istorioak argitara ekartzen dituzte. Baina, zergatik da antzerki-talde txiki bat hain mehatxu handia estatuarentzat?

Zentsuratzailleak *Belarus Free Theatre*-ri lehenengoz 4.48 *Psychosis* antzezteko baimenik eman ez zion arrazoi berregatik. Kontua ez da Bielorrusian depresiorik ez dagoela, baizik eta agian, antzerkera doazenak, antzezlana ikusi eta haien buruari galdetzen hasiko direla diktadura batean buruko arazoek duten tokiaz. Kultura Ministerioaren logika deformatzailea gora-behera, adibide horrek argi uzten duena zera da: estatuak onartu egiten du antzerki-taldeak, bai haren antzezlana eta bai haren erresistentzia-erakustaldien bitartez, potentziala duela mundu berriak irekitzeko eta pentsatzeko era berriak pizteko. Ikusleek pentsatzea antzezenaren ikusten dutena *posiblea* dela, nahiz eta haiek pertsonalki bizi izan ez duten, *Belarus Free Theatre* lortu nahi duen eraginkortasun politikoaren erakusgarri argia da, eta eraginkortasun horixe da estatuak kontrolatu nahi duena. Martxan dagoen estatuaren eta *Belarus Free Theatre*-ren arteko borroka ulertzeko, borroka horren izaera ulertu behar dugu bai eta boterearen, edo, erresistentziaren, izaera bera.

Michael Foucault-ek haren "The Subject and Power" saiakeran proposatzen du botere-harremanak ulertzeko "the antagonism of

strategies” hartu behar direla kontuan; beste era batean esateko, “actors” bakoitzak ekintzak kontrolatzeko erabiltzen dituen teknikak. Harreman horietan, botere mota ezberdinak “subjugate and make subject to” (1982: 781) saiatzzen dira. Foucaulten esanetan, benetako botere-harreman bat izateko, botere horretan subjektu direnek subjugazio horri ere aurre egin behar diote eta, haien ekintzen bitartez, haien burua berrirudikatu eta birsortu beharko dute. Estatuaren eta *Belarus Free Theatre*-ren arteko botere-harremanean, estatuaren estrategia *Belarus Free Theatre* haren subjektu gisa aurkeztea da, eta, aldi berean, antzerki-taldeak aurkezpen horri kontra egiten dio.

Horrek Foucaultek aipatzen duen bigarren puntu garrantzitsura garmatza, non idazleak dioten botere-harreman batek, benetakoa izateko, bi aldeei eman behar diela ekiteko aukera:

A power relationship can only be articulated on the basis of two elements which are each indispensable if it is really to be a power relationship: that “the other (the one over whom power is exercised) be thoroughly recognized and maintained to the very end as a person who acts; and that, faced with a relationship of power, a whole field of responses, reactions, results and possible inventions may open up.” (1982: 789)

Hori da Lukashenkoren gobernuak onartzen duen funtsezko egia: Estatuaren errepresio saiakera bakoitzak *Belarus Free Theatre*-ren erresistentzia jasoko du erantzun gisa.

Gainera, ez da soilik *Belarus Free Theatre*-ren erresistentzia Estatuaren ordena sinbolikoa arriskuan jartzen duena, erresistentzia hori egiteko duten modua ere bada arriskua. Antzezpen espazioa lortzeko borrokan *Belarus Free Theatre*-k duen boterea erresistentzia *ekintza* hori bera antzezpena izatean datza. Jessica Kulynych-en antzezpen-ekintzaren kontzeptua pizten duena “a character, to which the action refers, as in the theatrical portrayal of a character, [who] only comes into being through the action itself” (1997: 331). Parte hartze politikoari dagokionez, Kulynychekek dio botere-harremanean egokitu zaion subjektibotasunean bizi beharrean, “subject” denak izateko eta egiteko esan zaion hori bera irudikatzen duela. Era horretan, “we see the acting citizen as brought into being by her resistance” (1997: 331). *Belarus Free Theatre*-ek etengabe egiten du mota horretako erresistentzia. Konpainiari emandako izena bera, *Free Theatre*, antzezpen ekintza bat da, zeinen bitartez taldeak antzerkia egin eta antzezteko eskubide demokratikoa errebindikatzen duen horixe bera eginez, nahiz eta agintariak hori ekiditen saiatu. Era horretan, *Belarus Free Theatre*-ek, antzezpenen bitartez, ez ditu soilik narratiba alternatiboak aurkezten eta mundu posibleak proposatzen; horrez gain, Bielorrusiako esfera publikoan okupatu dezakeen espazioari buruzko aukera berriak ere bilatzen ditu. Kulynychen esanetan, teknika horrek “reveals the existence of subjection where we had not previously seen it [and] by unearthing

the contingency of the “self-evident”, performative resistance enables politics” (1997: 334). *Belarus Free Theatre*-ren konpromiso politikoak aldi berean botatzen die erronka estatuari eta estatuak taldeari inposatu dion subjektibotasunari. Erresistentzia mota horrek potentzial handia dauka estatuarekiko botere-harremanen oreka urratzeko; izan ere ez du “eliminate power and it is not effected in the name of some subjugated agency, but rather its purpose is disruption and re-creation. It is a reoccurring disruption that ensures an endless reconstitution of power” (Kulynych, 1997: 336).

Belarus Free Theatre-n estatuaren aurkako borrokan aurrera egiteko bidea orden sinbolikoa ez onartzea eta ezarri dioten ordenaren barruko subjektu paperetik ateratzea da, haren existentzia kontrolatzeko martxan dauden mekanismoak oztopatzeko helburuarekin. Oztopatze hori da Lukashenkoren erregimena gero eta modu beldurgarriagoan erantzutera eramaten duena; izan ere, lehentasun gisa hartzen du bere boterea erakustea bere mende dagoen erakusketa-esparruan: nazio-estatuaren esparrua bera. *Enactments of Power* lanean, Ngūgĩk artistaren eta estatuaren arteko borrokari buruzko argumentua sakontzen du, zera esanez: “The struggle for performance space is integral to the struggle for democratic space and social justice” (1997: 29). Bielorrusiako diktadura estatuak hala erabakita ikusi daitekeenaren eta jakin daitekeenaren gaineko kontrola martxan jartzean datza. Haien antzezpenen bitartez, *Belarus Free Theatre*-k espazio berriak irekitzen ditu, eta espazio horietan posible da antzezpenaren bitarteko erresistentzia eta hiritartasun demokratikoa egitea. Kontrako aldean, estatuak haren boterea erakusten du *Belarus Free Theatre*-ren antzezpen espazioa mugatuz. Honela azaltzen du Ngūgĩk:

The nation-state sees the entire territory as its performance area; it organizes the space as a huge enclosure, with definite places of entrance and exit [...] The nation-state performs its own being relentlessly, through its daily exercise of power over the exits and entrances, by means of passports, visas and flags. (1997: 21)

Ekintza mota horren ardura nagusia esfera publikoari mugak jartzea eta antzezpen espazioaren “definition, delimitation and regulation” (Ngūgĩ, 1997: 12) dira. Zer eta non antzez daitekeen erabakitzeko *Belarus Free Theatre*-ren aurkako gerran, estatuak nahi duena “[control and counter] staging, and thus the symbolic messages that are conveyed to attentive audiences” (Parkinson, 2012: 167).

Jacques Rancière-ek politika mugatzaile mota horri buruzko hausnarketa egiten du, berak ‘distribution of the sensible’ deitzen dionaren bitartez. ‘Distribution of sensible’ hori “ways in which human communities are spontaneously, counted as whole divisible into their constitutive parts and functions” (2010: 1) da. Zure funtzioaren arabeko subjektu gisa baino ulertzen ez zaituztenean, definizio

batzuk inposatzen zaizkizu, eta definizio horiek mugak marratzen dituzte politikoa denaren eta esfera publikoaren zati denaren artean, horretarako politikan norke parte har dezakeen, parte hartze hori non egingo den eta nolakoa izango den zehaztuz. Akordio horri kontra eginez, badaude politika batzuk, zeinek “instead of consisting in an activity whose principle separates its domain out from the social, is an activity that consists only in blurring the boundaries between what is considered political and what is considered proper to the domain of social or private life” (2010: 3). Poliziak, estatuaren aparatu gisa, zer ikus daitekeen kontrolatzen du, eta ‘distribution of the sensible’ mantentzen du espazioa zertarako den erabakiz, eta espazio horri zer erabilera politiko eman ahal zaion mugatuz. Honela deskribatzen du Rancièrek poliziaren papera:

A partition of the sensible that is characterized by the absence of void and of supplement: society here is made up of groups tied to specific modes of doing, to places in which these occupations are exercised and to modes of being corresponding to these occupations and these places. In this matching of functions, places and ways of being, there is no place for any void. It is this exclusion of what ‘is not’ that constitutes the police-principles at the core of statist practices. The essence of politics consists in disturbing this arrangement by supplementing it with a part of those without part, identified with the whole of the community. (2010: 36)

Estatuak ‘void’ eta ‘supplement’-aren edo, beste era batera esateko, ikusteko eta jakiteko era marginalen, gainean duen kontrol zorrotzak esan nahi du ez dagoela ekintza politikorako tokirik. Eta horixe da *Belarus Free Theatre*-k egiten duena: ekintza politikoak gauzatzen ditu erresistentziaren bitartez. Antzerki-taldeak, gauzak ikusteko era onartuak hankaz gora jartzen ditu, eta politikoa zer den berriro definitzen du. Nahiz eta, esfera publikotik urrundu nahian, *Belarus Free Theatre* apartamentu pribatuetan antzeztera behartu duten, haien erresistentzia artistikoaren eta estetikoaren bitartez, etxeko esfera garatzen diren harremanen izaera aldatu egin dute. Nahiz eta antzezpen-espazioa ukatu dieten, antzezpenetarako erabiltzen duten etxeko giroa moldatu dute, esfera publikoko espazio garrantzitsu bilakatu arte, espazio hori arazo sozio-politikoei eta Minskeko bizipenei buruz jarduteko erabiltzen baitute. Rancièren politikaren definizioak oso adierazgarria da kasu honetan, izan ere, “[t]he essential work of politics is the configuration of its own space. It is to make the world of its subjects and its operations seen. It consists in refiguring space, that is, in what is to be done, to be seen and to be named in (2010: 37). *Belarus Free Theatre*-k espazio horri demokratiko izateko aukera eman dio, eta bertan subjektibotasun alternatiboak eraiki daitezke, zeinen bitartez, arraza, minusbalotasunak, sexualitatea eta askatasun politikoa esfera publikora atera daitezkeen. Rancièrek azpimarratzen du arteak, politikak bezalaxe, erraztu egiten duela ‘restitution of the sensible’, zeinek “[involves] forms of innovation that tear bodies from their

assigned places and free speech and expression from all reduction to functionality” (2010: 1).

Hala ere, nahiz eta *Belarus Free Theatre* gai izan den espazio pribatuak haien erresistentzia erakusteko gune gisa berkonfiguratzeko, Lukashenkoren erregimenaren eta antzerki-taldearen arteko botere-borroka larriagotu egin da *Belarus Free Theatre* Londresera lekualdatu denean. Konpainiaren eta Tom Stoppard administratzailearen arteko harreman luzeak eragin du taldeak Erresuma Batuan babesa bilatzea, non *Belarus Free Theatre* GKE izendatu zuten 2012an. *Belarus Free Theatre*-k gaur egungo jarduera deskribatzeko “two-headed beast” terminoa erabiltzen dute; izan ere, haien Minskeko antzerki-eskolak eta antzezpenek martxan jarraitzen dute. (*Belarus Free Theatre*, 2012).

Baina, zer motatako harremana dago estatuaren eta erbestean dagoen artistaren artean? Artista bat nazio-estatuaren lurretatik botatzea estatuaren boterearen garaipen bat eta lekukotza bat al da? Galdera horiek artikulu honen hausnarketa eremutik kanpo geratzen dira, baina, hala ere, oso garrantzitsuak dira antzezpen-espazioa nazio-estatuaz haraindi definitzen saiatzerakoan.

Belarus Free Theatre-k KGB-koen eskutik jasan dituen bortizkeriak eta kartzela mehatxuek Bielorrusiatik alde egitera behartu dituzte. Ngūgĩk dio, askotan, erregimenaren helburua artista inspiratzen duen nazio-estatutik kanporatzea dela, hala “[their] actions from this enclosure, whatever they are, will not directly affect those confined within the vast territorial enclosure” (1997: 25) esperantzarekin. Hala ere, Ngūgĩk onartzen du “to let an artist go into global space means the continued rivalry for the attention of a global audience. Besides, the word of the exiled may very well travel back to the territory and continue to haunt the state” (1997: 26). *Belarus Free Theatre*-k, espazio global horretan egokitu zaion subjektibotasuna irmoki betez, oraindik are gehiago nabarmentzen du antzezpenaren bitartez gorpuzten den aske izateko eta Lukashenkoren erregimenari aurre egiteko eskubidea, baita Bielorrusiako espazio fisikotik kanpo ere.

Hala Minsken nola atzerrian, horixe da estatuaren eta artistaren arteko borroka: alde batetik, boterea erakusteko eta legeen, bortizkeriaren eta zentsuraren bitartez ordena sinbolikoa mantentzeko borroka eta, bestetik, subjektuei hiritar aktibo eta parte hartzaile izateko aukera emanaz berreraikitzen dituen erresistentzia-ekintza. *Belarus Free Theatre*-k haren arteari eta erabiltzen duten estetika dokumentalari leial mantenduz, estatua arriskuan jartzen du, Bielorrusiako biztanleak estaltzen dituen isiltasun mantua apurtzen baitu. Nahiz eta errepresioa jasan, gai izan dira antzerkiaren boterea erabiltzeko demokrazia eta askatasuna argitara ateratzeko.

Bibliografia

- BELARUS FREE THEATRE (2012): «About», Belarus Free Theatre, <<http://www.belarusfreetheatre.com/about/>>, [08/11/2013].
- BELARUS FREE THEATRE (2005): «Theatre», Belarus Free Theatre, <<http://dramaturg.org/?lang=en&menu=theatre>>, [27/10/2010].
- CAVENDISH, D. (2011): «Belarus Free Theatre Co-founders interviewed», *Theatre Voice*, <<http://www.theatrevoice.com/5694/belarus-free-theatre-co-founders-interview/>>, [16/08/2011].
- CHOLDIN, M. T. and FRIEDBERG, M. (eds.) (1989): *The Red Pencil: Artists, Scholars and Censors in the USSR*, London: Unwin Hyman.
- COHEN, N. (2010): «The fine art of making drama out of a crisis», *Guardian*, <<http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2010/jul/18/belarus-theatre-nick-cohen>>, [03/07/2011].
- DELSIGNORE, J. (2011): «Natalia Koliada, Belarus Free Theatre», *Gothamist*, <http://gothamist.com/2011/04/01/natalia_koliada_belarus_free_theatr.php>, [09/06/2011].
- EATON, K. B. (ed.) (2002): *Enemies of the People: The Destruction of Soviet Literary, Theater, and Film*, Evanston: Northwest University Press.
- ELKIN, S. (2007): «Minsk Meetings, Nikolai Khalezin», Belarus Free Theatre, <dramaturg.org> [28/11/2010].
- FAIRWEATHER, S. (2008): «Performing Against Censorship and Control, and for the Freedom of Speech», *Aesthetica*, <<http://www.aestheticamagazine.com/gfx/22%20Performing%20against.pdf>>, [27/10/2010].
- FOUCAULT, M. (1982): «The Subject and Power», *Critical Inquiry*, 8, 4, 777-795.
- GENER, R. (2009): «Fomenting a Denim Revolution», *American Theatre*, 26, 5, 28-29 and 66-68.
- GOLDFARB, J. (1976): «Theater Behind the Iron Curtain», *Society*, 14, 1, 30-34.
- KALIADA, N. (2011): «Cry freedom: how theatre helps us fight for human rights in Belarus», *Guardian*, <<http://www.guardian.co.uk/stage/theatreblog/2011/apr/04/belarus-free-theatre-speech-human-rights>>, [17/07/2011].
- KULYNYCH, J. (1997): «Performing Politics: Foucault, Habermas and Postmodern Participation», *Polity*, XXX, 2, 315-346.
- MAKOYSKAYA, A. (2007): «The Absolute Theatre of Vladimir Scherban», Belarus Free Theatre, <http://dramaturg.org/?lang=en&menu=expand_article&article_id=4714259138>, [13/08/2011].
- MARPLES, D. (1999): *Belarus: A Denationalized Nation*, Australia: Harwood.
- MIHALISKO, K. J. (1997): «Democratic change and authoritarian reactions in Russia, Ukraine, Belarus and Moldova», in Dawisha, K. and Parrot B. (eds.), *Belarus: retreat to authoritarianism*, New York: Cambridge University Press, 223-281.
- MURPHY, T. M. (2011): «Interview with Natalia Kaliada of the Belarus Free Theatre», *New York Metro*, <<http://www.metro.us/newyork/blog/post/842243--interview-with-natalia-kaliada-of-belarus-free-theatre>>, [13/06/2011].
- NGŪGĨ WA THIONG'O (1997): «Enactments of Power: The Politics of Performance Space», *TDR*, 41, 3, 11-30.
- PARKINSON, J. R. (2012): *Democracy and Public Space: The Physical Site of Democratic Performance*, New York: Oxford University Press.
- PETZ, I. (2007): «Arrests After the Second Act», *Sight and Sight*, <<http://www.signandsight.com/features/1511.html>>, [09/06/2011].
- PRESIDENT OF THE REPUBLIC OF BELARUS, «Decree No 542 of 19 October 2010», <<http://www.president.gov.by/en/press89374.html#doc>>, trans. by Volha Piotukh [29/09/2011].
- RANCIÈRE, J. (2010): *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, (Concoran, S. ed. and trans.), New York: Continuum.
- RAVENHILL, M. (2008): «Welcome to theatreland», *Guardian*, <<http://www.guardian.co.uk/stage/2008/feb/13/theatre.belarus>>, [05/05/2011].
- RODRIGUEZ, A. (2006), «In Belarus theater goes underground», *Chicago Tribune*, <http://articles.chicagotribune.com/2006-03-19/news/0603190455_1_belarusian-perform-cafes>, [28/11/2010].
- STOURAC, R. AND MCCREERY, K. (1986): *Theatre as a Weapon: Workers' theatre in the Soviet Union, Germany and Britain, 1917-1934*, London: Routledge.

VASYUCHENKA, P. and JARVIS, H. (2001): «Belarus», in Jones, D. (ed.), *World Encyclopedia*, London: Fitzroy Dearborn, 204-206.

WALKER, S. (2011): «Theatre's act of defiance in Europe's last dictatorship», *Independent*, <<http://www.independent.co.uk/news/world/europe/theatres-act-of-defiance-in-europes-last-dictatorship-2305623.html>>, [21/08/2011].

WILLIAMS, D. (2009): «Interview with Natalia Koliada, producer, Belarus Free Theatre», *Compromise is our business*, <<http://compromiseisourbusiness.blogspot.com/2009/06/interview-with-natalia-koliada-producer.html>>, [19/08/2011].