

# THE BELARUS FREE THEATRE: PERFORMING RESISTANCE AND DEMOCRACY

**Kathleen Elphick**

*Independent Scholar*

elphick\_katie@hotmail.com

**Recommended citation** || ELPHICK, Kathleen (2014): "The Belarus Free Theatre: Performing Resistance and Democracy" [online article], 452°F. *Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 10, 111-127, [Consulted on: dd/mm/aa], <[http://www.452f.com/pdf/numero10/10\\_452f-mono-kathleen-elphick-orgnl.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-kathleen-elphick-orgnl.pdf)>

**Illustration** || Cristina Keller

**Article** || Received on: 31/07/2013 | International Advisory Board's suitability: 15/11/2013 | Published: 01/2014

**License** || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License.



**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.

---

Since 1994, the government of Alexander Lukashenko has restricted rights such as free speech and assembly in public places in Belarus. Various individuals have been jailed, or ‘disappeared,’ for voicing their dissent. It is within this context that the Belarus Free Theatre has begun work on breaking the veil of silence imposed by the Lukashenko regime.

To this end, this study posits the questions: what is the specific nature of theatre’s power to compete with the state’s performance of power? And how do issues of public versus private space play out in the struggle for resisting state censorship and establishing an alternative national identity? To understand the ways in which the Belarus Free Theatre constructs this resistance, this study will seek to define the power relationships existing between the Free Theatre and the state, and the notion of ‘performance’ with regards to this subject-power relationship.

Alexander Lukashenko’s rise to power in Belarus’ first elections after Soviet independence was unexpected. Despite entering the presidential race late, Lukashenko managed to win the elections with 80 per cent of the vote by capturing the masses with denunciations of those he deemed responsible for falling standards of living (Mihalisko, 1997: 254). At the time, the majority of the Belarusian population was primarily concerned with economic instability, and according to Kathleen Mihalisko, “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).

However, once elected, President Lukashenko swiftly began a program of power consolidation by targeting various mass media outlets. In July 1996, over 200 newspapers in the country had to be registered with the government (Marples, 1999: 81). He attacked media outlets with fines, tax audits, and threats of beatings by the secret police for non-compliance, and made “orgies of street democracy”, essentially protests of a hundred people or more, illegal (Marples, 1999: 81). The same month, Lukashenko made a startling move towards dictatorship when he sought to amend the 1994 Constitution. The proposed changes granted Lukashenko power to dissolve parliament if it failed to elect his chosen candidate as Prime Minister, and removed the right of parliament to veto his selection of top ranking ministers (Marples, 1999: 89). He also appointed “judges, the officials of the Central Electoral Commission and half the members of the Constitutional Court” (Marples, 1999: 89). A November Referendum effectively extended Lukashenko’s term, and despite threats of impeachment after Referendum voting, “candidates elected to office were not permitted to enter the 110-seat assembly” (Marples, 1999: 98). Historian David Marples explains, “[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).

One force that continues to rally against the Lukashenko regime is the Belarus Free Theatre. Founded in 2005 by husband and wife Nikolai Khalezin and Natalia Koliada and director Vladmir Scherban, the Free Theatre concerns itself with exposing the everyday realities behind official state narratives. The Theatre engages with issues deemed taboo by the state, as well as publically engaging with closeted topics such as the stories of journalists and political opposition members who have been disappeared.

The Free Theatre is unable to perform legally in Belarus. Most theatres are state-owned and closely monitored by the Ministry of Culture, which appoints artistic staff based on approval by the head of state (Belarus Free Theatre, 2005). The censorship found in the theatre in Belarus is reminiscent of the Soviet era<sup>1</sup>. Co-founder Nikolai Khalezin explains how extreme the measures by the Ministry of Culture can be, saying:

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)

Currently, Khalezin’s plays have all been banned from performance in Belarus, regardless of their content (Elkin, 2007). He says that the Ministry is continuously looking for new plays to stage, because they feel there are not enough Belarusian plays in the repertoires of State theatres. Yet, Khalezin states,

[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)

Non-state theatres face numerous restrictions in their ability to organize and perform. Most companies attempting to operate from outside the umbrella of the state theatre are blocked by legislation. The legal difficulties facing the Belarus Free Theatre are manifold, but consist of several main points outlined in Presidential Decree No. 542, which bars the company from obtaining official status as a theatre group. According to this decree, in order to perform, a group must apply to the Ministry of Culture to be recognized as a theatre company; if successful, they are then bestowed with a title and a designation of either a ‘people’s’, ‘exemplary’ or ‘academic’ theatre by the government and Ministry of Culture. Only after this title has been conferred will the company be able to produce theatre on stage. The

---

## NOTES

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

sole organisations exempt from this legislation are those owned by the state, or those owning their own stage (President of the Republic of Belarus, 2010).

The same decree also lists the type of cultural events which are prohibited from production, the themes of which include: anything that promotes war, violates copyright, or threatens national security, morals, civil order, the health of the population and the rights of citizens (President of the Republic of Belarus, 2010). As these themes are highly subjective and open to interpretation by law enforcement, Free Theatre productions can be refused by authorities on any of these grounds. Co-founder Natalia Koliada says, “[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).

The first play that the Free Theatre chose to stage in 2005, *4.48 Psychosis* by British dramatist Sarah Kane, was rejected for performance by twenty-seven venues (Cavendish, 2011). Koliada often shares the story of how one of the Ministry of Culture censors responded to their request to stage the piece:

“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)

Because of the restriction on information introduced through the Lukashenko government’s tight control over media and the internet, discussing these issues openly in the theatre is illegal.

Without the right to become an officially recognised theatre group, the Free Theatre is forced to perform underground in Minsk, staging performances in private houses and apartments, and, on several occasions, in the woods. In order to avoid interference from police, prospective audience members are given a phone number to call and are kept on waiting lists whereby they are alerted by a text shortly before a performance as to the whereabouts of the venue (Fairweather, 2008). Typically, the Free Theatre performs in a run-down suburb of Minsk. Their main performance space was lent to the Company by a friend, who knocked down a wall in his home to join the two rooms now comprising their stage. The floors are painted black, with whitewashed walls, and the windows are covered with



---

pieces of cardboard (Walker, 2011). Only fifty audience members can see a performance at once, and there is a minimum of two intermissions because of the difficulty of so many people breathing in such a confined space (Ravenhill, 2008). Due to the official rejection of the Free Theatre's status as a company, all of their performances are free. Koliada explains, "If we sell one ticket we would be sent to jail for two to six years" (Gener, 2009: 67). Instead, a bucket is placed next to the door for audience members to contribute whatever they can (Walker, 2011).

While the Belarus Free Theatre is accustomed to interference by officials, in August of 2007, a Minsk performance of Edward Bond's *11 Vests* was raided by the KGB. Special forces stormed into the Free Theatre's performance space and arrested fifty people, including the actors, Free Theatre founders, and audience members (Petz, 2007).

The move by the Ministry of Culture to force the Free Theatre underground highlights an ideological battle played out between artists and the state over public space. Writing about his theatre practice in postcolonial Kenya in the 1970s, Ngũgĩ wa Thiong'o investigates the issues of performance space in the public and private spheres. According to Ngũgĩ, "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). So long as the Free Theatre is committed to presenting alternative accounts of life in Belarus, they destabilize a carefully constructed narrative by the state, therefore challenging both its power and legitimacy.

Natalia Koliada has spoken extensively about how the Belarus Free Theatre aims to break through the official narratives of the Lukashenko regime in order to bring to light the realities of life in Belarus. On the 'Theatre' section of their website, [dramaturg.org](http://dramaturg.org), they state, "[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). Koliada has simply stated that "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).

The Free Theatre believes that the National Theatre in Belarus is currently being used to work against progressive thinking in the country's population (Murphy, 2011). Vladimir Scherban has been vocal about the problems currently facing mainstream Belarusian theatre. He finds that much of the contemporary art produced in the National Theatres has become banal, saying "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 shares this sentiment, as she believes it is the artistic aesthetic in Belarus that needs to be addressed:

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)

The Free Theatre devises their scripts through a process they have termed ‘Total Immersion’, as they are based on the lived experiences of their members. In one session I attended, at the Almeida Theatre in London, we began the process by retrieving an object we carried around every day from our bags and explaining why this was important to us. We were then asked to associate a story with it—the best or worst moment we had had with this particular object. From techniques such as this, Natalia, Nikolai and Vladimir led us in delving deeply into the issues raised to draw out stories about our personal fears and troubles. A keychain turned into a narrative about an aunt a young girl thought she might never see again, a pack of paracetamol a story about a woman who suffers from a chronic pain condition. Through this, the Free Theatre sought to locate what they call the ‘Most Important Subject’, which they use to base further artistic exploration on. As the Free Theatre has identified, this shift in aesthetic approach—one that prioritizes the ordinary individual, or citizen, as a storyteller—is a method of political resistance to the modes of cultural production enforced by the state in Belarus. It enables spectators to locate themselves in the wider political landscape and to explore how their first-hand experience is both shaped by, and can shape, socio-political issues.

Koliada believes it is this method of engagement that threatens the Lukashenko regime the most: “We wanted our spectators to think—this, of course, is the most terrifying part for any dictatorship” (Kaliada, 2011). Khalezin says this is why the regime is so opposed to their activities. He explains, “[t]hey react hysterically... They do not just ignore—they actively resist” (Elkin, 2007). The resistance by the state is a reaction to the resistance performed by the Belarus Free Theatre, who continue to tell their stories despite the increasing restrictions on their ability to perform freely.

The shift toward first-person storytelling enables the Free Theatre to present narratives that challenge those authorized in the public sphere, and to use performance as a way to engage with taboos in order to “speak the issues that the audience keeps silent on” (Kaliada, 2011). Their play, *Zone of Silence*, seeks to break the silences enforced by the Lukashenko regime and speak truths of

---

its own. *Zone of Silence*, which premiered in 2008, is a three-part Belarusian 'epic' that explores the everyday realities of life in Minsk. The Free Theatre divided the piece into what they term Chapters; the first entitled "Childhood Legends", in which the actors of the Free Theatre tell stories from their childhood. Chapter two, entitled "Diverse", shares the stories of people living on the margins of society in contemporary Minsk, while the final Chapter, "Numbers", is a collection of various statistics on Belarus, such as the number of annual suicides, infant mortality rates, and figures on unemployment which are acted out by the Free Theatre company.

Chapter two, "Diverse", was developed through a technical assignment for the Free Theatre actors, in which they were asked "to go to the city to find people who differ from the general public" (DeSignore, 2011). Koliada says they were motivated as directors to seek out these narratives because in Belarus people "[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).

Each actor was given a camcorder and, in addition to finding and interviewing an individual, was asked to film their subject to gain a sense of their character. The stories that the actors gathered were used to create a documentary piece of theatre, with characters and scenes that describe alternative narratives of life in Minsk. We meet Zhukov, a disabled man who, with a sarcastic smirk, tells us he lost his hands trying to climb over an electric fence. Shrouded in darkness, with a dim spotlight, he sits on a chair to the left of the stage, answering questions about how he became a famous guitar player despite having no hands. Adopting Zhukov's physicality, actor Denis Tarasenko uses only bent arms to pick up an electric guitar and plays a rock riff using his elbows. As he plays, and the piece closes, a projection shows the 'real' Zhukov sitting in a shadowy studio with headphones on enjoying the music.

Next is the story of Marat, who enters wearing a black mask, which he removes after entering his flat. He begins to undress, and tells us his story: that his mother was Belarusian and his father African, that he grew up in an orphanage, and after coming out was often beaten for being openly gay. He paces about during his monologue, worrying about someone coming to the door, explaining that he does not have much money to pay his rent. A video of Marat shows him walking through a crowd in the train station, visibly standing out amongst people who are avoiding his gaze.

Yet another story describes Kalantai, an older woman wholly dedicated to the Communist party and the protection of workers' rights, who has strong feelings of affection for Lenin. Dressed head



to toe in red she marches on to the stage, proudly singing the Soviet anthem before passing out Communist literature amongst audience members. She speaks fondly of her upbringing in a children's home, firmly believing that children now have far more than they need. Her dedication to the rights of the proletariat moved her to jam her hand into a piece of unsafe machinery to demonstrate to the factory managers the dangers of not adhering to safety protocol. A video clip shows her proudly marching through Minsk, trying to 'paint the town red.'

In "Numbers", statistics are brought to life with nothing but the actors and a few props. Vladimir Scherban's vision was to ask the actors to "fill, by their bodies, what is happening in Belarus in terms of statistics" (DeI Signore, 2011). "Numbers" opens with three men walking out on to the stage, each holding an instrument, with one trailing a suitcase. They stand, smiling at the audience, each waiting for the other to speak. They struggle, smile and turn to the next person looking to them to speak. As they do, a subtitle appears with the statistic: 72 per cent of Belarusians find it hard to define the word 'democracy'. Another segment shows a young woman blowing up a balloon and sticking it up her dress, becoming pregnant. She walks around the stage holding her distended belly, until she lies on the floor and gives birth to her large red baby, whom she plays with briefly before miming that she is burdened by it. The same sequence repeats, but this time, instead of giving birth, the young woman runs into the wall, trying to pop the balloon. She tries pushing herself onto the ground writhing around, which eventually works to 'pop' her belly. When she stands up, small red pieces of rubber fall from her dress while a statistic tells us that 64,730 abortions took place the previous year and about 2,000 desired pregnancies resulted in stillbirth. Koliada explains: "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" (DeI Signore, 2011). Another of the Free Theatre's plays that premiered in 2008, *Discover Love*, tackles one of the major issues the government does not want Belarusians, or the international community, to know about—enforced disappearances.

As with most of their productions, the play is based on the personal story of Natalia Koliada and Nikolai Khalezin's friend Irina whose husband was kidnapped and disappeared. *Discover Love* combines the love story of Irina and Anatoly, who are affectionately referred to as Ira and Tolya in the production, with similar stories of political violence and disappearances in Asia and South America (Gener, 2009: 68). Though Belarusian officials deny any involvement in the disappearances of individuals such as Anatoly Krasovsky, the play explicitly links these disappearances in Belarus with disappearances perpetrated by the state elsewhere in the world.

The piece opens with a track recorded by British DJ, MC Coppa, who reads a portion of the UN Convention against Enforced Disappearances. The lights come up and a reveal the stage, sparsely set with only a mattress, a sturdy wooden chair, and a dartboard nailed to the back stage wall. The majority of the play centres on Ira telling the story of her life. It begins with her speaking of her childhood crushes and her memories from school. Ira tells us of her first encounters with Anatoly, who was her physics teacher, but whom she only began seeing seriously after she finished her studies. She describes her intense infatuation with him—his hair and the colour of his eyes—as actor Oleg Sidorchik, playing Tolya, sweeps her up into a waltz. They lock gazes as they glide across the stage to an up-tempo piece of music.

Ira's story continues by describing the challenges of married life: Anatoly's business ventures and the hardships of being apart as her postsecondary studies take her to Moscow. She also speaks of other difficult times: financial uncertainties and her attraction to another man which makes her question her marriage. There are minimal props to assist her telling, yet each chapter of her life is marked by the removal and replacement of different quilts on her bed, one from early childhood, one from adolescence, one from when she first meets Tolya, and several that mark the stages in the development of their relationship together. The patterns of each of Ira's 'memory quilts'<sup>2</sup> are projected on a cyclorama to guide us visually through her life.

In the final scene, in which Anatoly does not return home from work one evening, Ira sits upstage on the wooden chair, recounting her worries as she continues to wait. Tolya narrates his story to us; he was driving to the health spa with his business partner Victor. When they got out of the car they were both attacked from behind and knocked unconscious. As he does so, his attacker, played by actor Pavel Gorodnitski, carries out the instantaneous destruction of the Krasovsky's domestic life. The masked man rips one of Ira's quilts off of the bed and tosses it aside. He picks up several scattered oranges, which in a previous scene were precious gifts for Irina, and viciously bites a chunk out of them. He squeezes their juices all over Tolya's face, turning them into blood running down his head after a brutal beating. The executioner throws the mattress aside to reveal four cars tyres which he lines up in the shape of a cross before forcing Tolya to his knees and dunking his head in a bucket of water over and over. Tolya breaks free, his movements suggesting running away while his attacker pulls out a whip that makes the sound of gunshots. Tolya is 'hit' three times before he falls onto the tires. The thug, his job done, exits offstage, leaving Tolya to utter the words "And then I died", before relaxing his body to its final resting position. Ira moves towards Tolya, and he awakens, speaking to her from beyond the

---

## NOTES

2 | Memory quilts are derived from American folk art and typically consist of fabrics from various phases of life (pieces of baby blankets, wedding dresses, etc.) stitched together as a visual reminder of significant events in one's life. Ira's quilts function in a similar way, but here each fabric quilt marks a distinct phase of her life.

---

grave, telling her she is going to be all right. The moment dissolves into the actors recounting stories of other disappearances across the globe. The cyclorama displays pictures of numerous individuals who have gone missing, as well as acts of protest by family members whose loved ones have disappeared.

The choice to allow Tolya to claim his story by narrating it carries political significance as a representation of the ‘disappeared’ who have been literally silenced by the regime through their death. His telling illuminates information hidden by the state, and his representation in the act of performance gives him agency beyond his death by filling a void of information on his disappearance with a story that reveals the violence performed by the state. Both *Zone of Silence* and *Discover Love* perform an important function in facilitating democratic spaces whereby both actors and spectators can interrogate and reconstruct national narratives, particularly those whose existence the government denies. These performance work to deconstruct political subjects as defined by the state, and reconstitute a new subjectivity, which includes the experiences and perspectives of those who do not fit in with official hegemonic narratives. It is for this reason the Belarus Free Theatre both offers great hope for instigating political change, and poses a great threat to the stability of a regime that is founded on a population that has been taught to look away.

In order to further understand how the Free Theatre threaten the Lukashenko regime through their art, I must return to Ngũgĩ’s statement that: “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). We know the Free Theatre perform an alternative aesthetic function to that offered in the National Theatre, and by doing so include voices and stories from the margins that would otherwise not be included in hegemonic national narratives. Yet, why does such a small theatre collective pose such a large threat to the state?

It is for the same reason that the censor would not allow the Belarus Free Theatre to stage their very first performance of *4.48 Psychosis*: not because there is no depression in Belarus, but because people who watch the play might see it and start thinking about the issues of mental health in a dictatorship. Despite the mystifying logic of the Ministry of Culture, what this instance highlights is that the state recognizes the potential of the Free Theatre’s performance—both their plays, and their performance of resistance—as being capable of opening up possible worlds and positing new ways of knowing. That the audience might think that something proposed in performance is *possible*, even if outside of the realm of their direct experience, highlights the very political efficacy the Free Theatre seeks, which the state seeks to control. In order to understand the on-going struggle

between the Free Theatre and the state, we must understand the nature of this struggle and how power, or resistance, is performed.

Michel Foucault, in his essay “The Subject and Power”, suggests that we must understand power relations “through the antagonism of strategies,” in other words, the different techniques each set of “actors” employ to control the actions of the other. In these relations, forms of power work to “subjugate and make subject to” (1982: 781). In order for it to be a true power relation, according to Foucault, those that are created as subjects within this relation of power must also resist this subjugation, and through their actions reimagine and reconstitute themselves. The relation of power identified between the state and the Free Theatre is one in which the strategy of the state is to create the Free Theatre as its subjects, whilst the Free Theatre simultaneously resist this classification.

This leads to a second important point that Foucault makes, in which he asserts that any true power relation requires the possibility of action on both sides:

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)

This is the crux of the issue recognized by the Lukashenko government: that each action of repression by the State is met with a new response or reaction of resistance on the part of the Free Theatre.

Yet, it is not only that the Free Theatre attempt to resist the State that threatens the symbolic order, but also in how they choose to do so. Part of the power the Free Theatre holds in the struggle over performance space is the way in which the very *act* of their resistance is performative. Jessica Kulynych’s concept of performative action is precipitated by 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). In relation to political participation, Kulynych asserts that rather than inhabiting the subjectivity assigned by a relation of power, the “subject” enacts the very thing in which they want to perform and be. In this way, “we see the acting citizen as brought into being by her resistance” (1997: 331). The Belarus Free Theatre continuously perform this type of resistance. Even the process of naming their company the ‘Free Theatre’ is a performative gesture wherein the company asserts their democratic right to make and perform theatre by doing just that, despite the interference from the authorities. In this way the Free Theatre do not simply present

---

alternative narratives and suggest possible worlds in the event of their theatrical performances, but they enact new possibilities about the space they can inhabit in the public sphere in Belarus. It is this technique of resistance that Kulynych says “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). The political engagement the Free Theatre participates in is one which challenges both the state, and the subjectivity imposed upon them by the state. This form of resistance carries with it the greatest potential to destabilize the relations of power with the State as it does not “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).

The project of the Belarus Free Theatre is to wage war with the state by resisting the symbolic order and removing themselves from subject-positions within it in order to disrupt the mechanisms of power used to control their existence. This disruption is what causes the Lukashenko regime to retaliate in increasingly terrifying ways, as it concerns itself with performing its power over the site of performance it holds in its domain: the territory of the nation-state itself. In *Enactments of Power*, Ngũgĩ furthers his argument about the war between the artist and the state by explaining that “The struggle for performance space is integral to the struggle for democratic space and social justice” (1997: 29). The dictatorship in Belarus is a performance of control over what is allowed to be seen, and what can be known. Through their performances, the Free Theatre opens up spaces in which the act of performative resistance and democratic citizenship can be played out. In contrast, the state performs its power by restricting the performance space of the Free Theatre. Ngũgĩ explains:

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)

This type of performance concerns itself with policing the public sphere and the “definition, delimitation and regulation” (Ngũgĩ, 1997: 12) of performance space. In its war against the Free Theatre over what can be performed and where, the state looks to “[control and counter] staging, and thus the symbolic messages that are conveyed to attentive audiences” (Parkinson, 2012: 167).

This type of policing is something Jacques Rancière theorizes through what he terms the ‘distribution of the sensible’. The distribution of the



---

sensible is the “ways in which human communities are spontaneously, counted as whole divisible into their constitutive parts and functions” (2010: 1). Being seen as a subject only in relation to your function imposes designations that draw lines between what is considered to be political and what belongs to the public sphere by delineating who can participate in politics, where they can do so, and in what form. Contrary to this consensus, exists politics which “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). The police, as an apparatus of the state, control what can be seen, and maintain the distribution of the sensible by designating what space is for and what can be considered legitimate political uses of it. Rancière describes the essence of the police as being:

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)

The tight control the state maintains over the ‘void’ and ‘supplement’, in other words, marginal ways of seeing and knowing, means that there is no space for the performance of politics. It is this that the Belarus Free Theatre does; they perform politics through their acts of resistance. The Free Theatre disrupts accepted ways of seeing and redefines what must be considered political. Though the Free Theatre have been forced to perform in private apartments as a way to shut them out of the public sphere, they have, through their artistic and aesthetic resistance, redefined the nature of the relationships that take place in such a domestic setting. Though they have been denied a performance space, they have reconfigured the domestic setting they perform into to be an important space of the public sphere, as they deal with issues relating to socio-political issues and experiences in Minsk. Rancière’s definition of politics fits here, as he claims that “[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). The Free Theatre allow this space to be one where democracy is formed so that alternative subjectivities, those including race, disability, sexuality and political liberalism, can be included in the public sphere. Rancière asserts that art, like politics, facilitates a ‘redistribution of the sensible’ which [involves] forms of innovation that tear bodies from their assigned

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

However, while the Belarus Free Theatre have effectively reconfigured private spaces for the performance of their resistance, the issue of the performance of power between the Lukashenko regime and the Free Theatre has been compounded by the relocation of the Free Theatre founders to London. The company’s long standing relationship with trustee Tom Stoppard brought them to seek refuge in the UK, where the Belarus Free Theatre was granted official charity status in 2012. The Free Theatre describes their current operations as a “two-headed beast” as they continue to perform and run their theatre school in Minsk (Belarus Free Theatre, 2012).

Yet, what kind of performance takes place between the state and the artist in exile? Is the expulsion of an artist from the territory of the nation state a victory for and testament to the performance of power by the state? While these questions are beyond the scope of this particular study, they are pertinent when redefining the performance space beyond the territory of the nation state itself.

The threat of imprisonment and violence experienced by the Belarus Free Theatre founders from the KGB has pushed them out of Belarus. Ngũgĩ expresses that it is often the desire of the regime to remove the artist from the territory that nourishes their creativity, hoping that “[their] actions from this enclosure, whatever they are, will not directly affect those confined within the vast territorial enclosure” (1997: 25). However, Ngũgĩ importantly recognizes that “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). With the Belarus Free Theatre firmly occupying a subjectivity in this global space, they only further enact their performatively constituted right to be free and continue to challenge the hegemony of the Lukashenko regime from outside of the physical territory of Belarus.

Whether in Minsk or abroad this is the struggle between the state and the artist: the struggle to perform power and maintain a symbolic order through policing, including violence and censorship on one hand, and the performance of resistance which reconstitutes subjects in a way that allows them to be active, participating citizens on the other. The Belarus Free Theatre, through their commitment to their art and the documentary aesthetic they employ, pose a threat to the state by erupting through the fabric of silence blanketing the population in Belarus. Despite their repression they have harnessed the power of theatre to perform both democracy and freedom.

## Works Cited

- 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](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](http://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](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](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].

# TEATRO LIBRE DE BIELORRUSIA: ESCENIFICANDO RESISTENCIA Y DEMOCRACIA

**Kathleen Elphick**

*Investigadora independiente*

elphick\_katie@hotmail.com

**Cita recomendada** || ELPHICK, Kathleen (2014): "Teatro Libre de Bielorrusia: escenificando resistencia y democracia" [artículo en línea], 452ºF. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 10, 111-127, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], <[http://www.452f.com/pdf/numero10/10\\_452f-mono-kathleen-elphick-es.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-kathleen-elphick-es.pdf)>

**Ilustración** || Cristina Keller

**Traducción** || Silvia Ribés

**Artículo** || Recibido: 31/07/2013 | Apto Comité Científico: 15/11/2013 | Publicado: 01/2014

**Licencia** || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License





**Resumen** || Este artículo repasa la lucha entre la dictadura del Gobierno de Lukashenko y el grupo Teatro Libre de Bielorrusia por el espacio interpretativo de Minsk. Como ejercicio de poder, el Gobierno ha restringido las actuaciones del Teatro Libre en Minsk, y les ha obligado a llevar a cabo sus actuaciones de forma clandestina. El Teatro Libre de Bielorrusia ha contestado a esta censura llevando a cabo una especie de «actos de resistencia» que redefinen el modo de participación política y propician la creación de espacios democráticos a través de sus actuaciones.

**Palabras clave** || Espacio público | Dictadura | Teatro | Actos de resistencia.

**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.

---

Desde 1994, el Gobierno de Alexander Lukashenko ha restringido derechos tales como la libertad de expresión y el derecho de asamblea en lugares públicos de Bielorrusia. Ha habido detenciones o «desapariciones» de quienes han mostrado su disconformidad. Estas circunstancias han llevado al Teatro Libre de Bielorrusia a empezar el trabajo para romper el velo del silencio impuesto por el régimen de Lukashenko.

Con la misma finalidad, este estudio propone las siguientes preguntas: ¿cuál es la naturaleza específica del poder del teatro para competir con el ejercicio de poder del Estado? ¿Cómo se desarrolla la confrontación entre los conceptos de espacio público y privado en la lucha de resistencia ante la censura del Gobierno y el establecimiento de una identidad nacional alternativa? Para entender las diferentes formas en las que el Teatro Libre de Bielorrusia construye esta resistencia, este estudio intenta definir las relaciones de poder entre el Teatro Libre de Bielorrusia y el Estado, así como el concepto de *actuación* enmarcado en la relación sujeto-poder.

La llegada al poder de Alexander Lukashenko en las primeras elecciones bielorrusas tras la independencia soviética fue totalmente inesperada. A pesar de llegar tarde a la lucha por la presidencia, Lukashenko ganó las elecciones con el 80% de los votos; atrajo a la masa de votantes denunciando a aquellos a quienes consideraba culpables del desmoronamiento del nivel de vida (Mihalisko, 1997: 254). Por aquel entonces, la mayoría de la población bielorrusa estaba preocupada, principalmente, por la inestabilidad económica y, según Kathleen Mihalisko, «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).

Sin embargo, inmediatamente después de haber sido elegido, el presidente Lukashenko inició un programa de consolidación de poder centrándose en diversos medios de comunicación de masas. En julio de 1996, alrededor de 200 periódicos se vieron obligados a inscribirse ante el Gobierno (Marples, 1999: 81). Lukashenko atacó a los medios de comunicación con multas, auditorías de impuestos y amenazas de palizas por parte de la policía secreta por incumplimiento. Además, ilegalizó las denominadas «orgies of street democracy», que eran, básicamente, protestas de cientos de personas (Marples, 1999: 81). En el mismo mes, Lukashenko dio un paso alarmante hacia la dictadura cuando anunció su intención de modificar la Constitución de 1994. Las modificaciones que proponía garantizaban a Lukashenko el poder de disolver el Parlamento si este no elegía al primer ministro propuesto por el presidente, y eliminaban el derecho del Parlamento a vetar la lista de ministros propuestos por el presidente (Marples, 1999: 89). Según cita Marples (1999:

89), también nombró a «judges, the officials of the Central Electoral Commission and half the members of the Constitutional Court». El referéndum de noviembre extendió, efectivamente, el mandato de Lukashenko y, a pesar de las amenazas de impugnación que tuvieron lugar tras la votación, «candidates elected to office were not permitted to enter the 110-seat assembly» (Marples, 1999: 98). Así lo explica el historiador David Marples: «[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).

Una de las fuerzas que continúa apoyando la lucha contra el régimen de Lukashenko es el Teatro Libre de Bielorrusia. Fundado en 2005 por el matrimonio Nikolai Khalezin y Natalia Koliada, y el director Vladimir Scherban, el Teatro Libre tiene como objetivo dar a conocer las realidades cotidianas en contraposición a la versión oficial del Estado. El grupo está comprometido con causas que el Estado ha convertido en tabú; de la misma forma, muestra públicamente su compromiso con asuntos hasta la fecha tapados, como las historias de periodistas y miembros políticos de la oposición que han desaparecido.

El Teatro Libre no puede actuar en Bielorrusia dentro de la legalidad. La mayoría de los teatros son propiedad del Estado, y están vigilados de cerca por el Ministerio de Cultura; este elige al personal artístico que, a su vez, tiene que ser aprobado por el jefe de Estado (Teatro Libre de Bielorrusia, 2005). La censura que encontramos en el teatro en Bielorrusia evoca a la era soviética<sup>1</sup>. Nikolai Khalezin, cofundador, nos explica cuán extremas pueden ser las medidas que impone el Ministerio de Cultura:

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)

Hoy en día, todas las obras de Khalezin, independientemente de su contenido, están vetadas en Bielorrusia (Elkin, 2007). El autor afirma que el Ministerio está buscando continuamente nuevas obras que puedan llevarse a escena porque, según ellos, no hay suficientes obras bielorrusas en los repertorios de los teatros estatales. Sin embargo, Khalezin dice lo siguiente:

[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)

---

## NOTAS

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

---

Los teatros que no son propiedad del Estado tienen que hacer frente a numerosas restricciones para poder organizar y llevar a cabo las obras. Muchas de las compañías que intentan trabajar fuera de la cobertura del Estado son bloqueadas por ley. Las dificultades legales a las que tiene que hacer frente el Teatro Libre de Bielorrusia son diversas, pero se pueden resumir en varios puntos centrales recogidos en el Decreto Presidencial nº542, que deniega a la compañía el estatus oficial de grupo teatral. Según este decreto, para poder llevar a cabo sus actuaciones, cualquier grupo tiene que pedir al Ministerio de Cultura ser reconocido como compañía teatral. Si la petición tiene éxito, el Ministerio de Cultura y el Gobierno otorgan al grupo un nombre y una denominación: *people's theatre*, *academic theater* o *exemplary theatre*. Una compañía sólo puede escenificar su trabajo después de haber recibido este título. Las únicas organizaciones a las que no afecta esta legislación son aquellas que son propiedad del Estado, o las que tengan escenario propio (Presidente de la República de Bielorrusia, 2010).

Este mismo decreto también contiene una lista de la naturaleza de los actos culturales cuya producción queda prohibida. Se prohíbe cualquier evento cuyo tema promueva la guerra, viole derechos de autor o amenace la seguridad nacional, moral, el orden civil, la salud de la población o los derechos de los ciudadanos (Presidente de la República de Bielorrusia, 2010). Al tratarse de temas tan subjetivos y abiertos a la interpretación de la aplicación de la ley, las autoridades pueden prohibir las producciones del Teatro Libre por cualquiera de estos motivos. Natalia Koalida, co-fundadora, afirma lo siguiente: «[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).

La primera obra que el Teatro libre decidió escenificar en 2005 —4.48 *Psychosis*, de la dramaturga británica Sarah Kane— fue rechazada por veintisiete juzgados (Cavendish, 2001). Koalida cuenta a menudo la historia de cómo uno de los censores del Ministerio de Cultura respondió a la petición del grupo de llevar a escena la obra:

“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)

Debido a la restricción de la información creada por el estricto control del Gobierno de Lukashenko sobre los medios e Internet, debatir abiertamente sobre estos asuntos en el teatro es ilegal.

Al no contar con el permiso para convertirse oficialmente en compañía teatral, el Teatro Libre se ve obligado a actuar de forma clandestina en Minsk y lleva a cabo sus actuaciones en domicilios privados y apartamentos y, en muchas ocasiones, en el bosque. Para evitar la intervención de la policía, los interesados en acudir a las actuaciones reciben un número de teléfono al que llamar y se les coloca en listas de espera a través de las cuales se les informa justo antes del evento, con un mensaje de texto, sobre el lugar donde tendrá lugar la representación (Fairweather, 2008). Normalmente, el Teatro Libre lleva a cabo sus actuaciones en un suburbio decadente de Minsk. El lugar donde actúan es propiedad de un amigo de la compañía, que echó abajo una de las paredes de su casa para unir dos habitaciones, que ahora son el escenario del grupo. El suelo es de color negro, las paredes están encaladas y las ventanas cubiertas con piezas de cartón (Walker, 2011). El aforo máximo para cada actuación es de 50 personas, y suelen hacerse por lo menos dos entreactos, ya que hay muchas personas respirando en un espacio muy limitado (Ravenhill, 2008). Debido a la denegación oficial de la condición de compañía teatral, todas las actuaciones son gratuitas. Koliada explica esto de la siguiente manera: «If we sell one ticket we would be sent to jail for two to six years» (Gener, 2009: 67). En su defecto, dejan un cubo al lado de la puerta para que la audiencia contribuya en la medida en que pueda (Walker, 2011).

Pese a que las intervenciones de los funcionarios ya son habituales para el Teatro Libre de Bielorrusia, la KGB lo sorprendió con una redada en Minsk durante la escenificación de *Eleven Vests*, de Edward Bond's. Las fuerzas especiales irrumpieron en el local y arrestaron a cincuenta personas, incluidos los actores, fundadores del grupo y miembros del público (Petz, 2007).

La jugada del Ministerio de Cultura de forzar al Teatro Libre a la clandestinidad pone de relieve la lucha ideológica que se libra entre artistas y el Estado por el espacio público. En sus ensayos sobre la práctica teatral en la Kenia poscolonial de la década de los setenta, Ngũgĩ wa Thiong'o analiza la problemática del espacio representativo en la esfera pública y privada. Según Ngũgĩ, «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). Mientras que el Teatro Libre se dedique a dar a conocer relatos alternativos de la vida en Bielorrusia, desestabiliza la historia que tan cuidadosamente ha construido el Estado y desafía, por lo tanto, al poder y a la legitimidad del mismo.



---

Natalia Koliada ha hablado en numerosas ocasiones sobre la forma en que el Teatro Libre de Bielorrusia trata de abrirse paso entre las narraciones oficiales del régimen de Lukashenko para sacar a la luz la realidad de la vida en Bielorrusia. En la sección *Teatro* de la página web del grupo —dramaturg.org— afirman: «[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]» (Rodríguez, 2006). En palabras de Koliada: «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).

El Teatro Libre cree que actualmente en Bielorrusia el teatro nacional se utiliza para alejar a la población bielorrusa del pensamiento progresista (Murphy, 2011). Vladimir Scherban ha sido franco a la hora de hablar sobre los problemas a los que tiene que hacer frente actualmente el teatro convencional bielorruso. En su opinión, gran parte del arte contemporáneo producido en los teatros nacionales se ha vuelto banal. En sus propias palabras, «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 comparte este sentimiento y afirma que es la estética artística bielorrusa lo que ha de redireccionarse:

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)

El Teatro Libre concibe los guiones a través de un proceso que ellos mismos han denominado «Total Immersion», ya que basan sus obras en las experiencias de vida de sus miembros. En una sesión a la que acudí, en el Almeida Theatre de Londres, comenzamos el proceso sacando de nuestros bolsos un objeto que llevásemos encima todos los días, y explicando por qué era importante para nosotros. Nos pidieron que asociásemos al objeto una historia, que podía ser el mejor o el peor momento que nos evocase. A partir de técnicas como esta, Natalia, Nikolai y Vladimir nos llevaron a adentrarnos en las cuestiones que sacarían a la superficie historias sobre miedos y problemas personales. Un llavero se convertía en una narración sobre una chica joven que pensó que nunca más vería a su tío, una caja de paracetamol sería la historia de una mujer que sufre dolores crónicos. De esta forma, el grupo trata de ubicar lo que ellos mismos llaman «Most Important Subject», que utilizan, a su vez, como base para posteriores exploraciones artísticas. Tal y

como defiende el Teatro Libre, el cambio en la estrategia artística — que se priorice el individuo corriente o habitante como narrador— es un método de resistencia política frente a los modelos de producción cultural impuestos por el Estado en Bielorrusia. El método permite a los espectadores ubicarse en el vasto panorama político y explorar hasta qué punto las experiencias que han vivido en primera persona son determinadas por, y determinan a su vez, cuestiones socio-políticas.

Koliada cree que este método de interacción es, precisamente, el que más amenaza al régimen de Lukashenko: «We wanted our spectators to think —this, of course, is the most terrifying part for any dictatorship» (Kaliada, 2011). Khalezin afirma que esa es la razón por la que el régimen se opone con vehemencia a sus actividades. Tal y como explica, «[t]hey react hysterically... They do not just ignore —they actively resist» (Elkin, 2007). La resistencia del Estado es una respuesta a la resistencia que lleva a cabo el Teatro Libre de Bielorrusia, que continúa contando historias a pesar del aumento de restricciones sobre la capacidad de actuar libremente.

El giro hacia la narración en primera persona permite al grupo escenificar narraciones que desafían a aquellas que sí están autorizadas en la esfera pública, así como valerse de la escenificación para interactuar con tabúes, en lugar de «speak the issues that the audience keeps silent on» (Kaliada, 2011). La obra *Zone of Silence* trata de romper el silencio impuesto por el régimen de Lukashenko y de sacar a la luz verdades. Estrenada en 2008, es una obra de épica bielorrusa que, dividida en tres partes, explora las realidades cotidianas de la vida en Minsk. El Teatro Libre de Bielorrusia dividió la obra en lo que ellos denominan capítulos. En el primero de ellos, *Childhood Legends*, los actores del grupo cuentan historias de su niñez; en el capítulo segundo, *Diverse*, comparten las historias de algunas personas que viven al margen de la sociedad en un Minsk contemporáneo; en el último capítulo, *Numbers*, los actores escenifican una colección de estadísticas varias, como por ejemplo el número anual de suicidios, la tasa de mortalidad infantil, o cifras de desempleo del país.

El segundo capítulo, *Diverse*, fue llevado a cabo a raíz de un encargo técnico que hicieron a los actores del grupo. Se les pidió lo siguiente: «To go to the city to find people who differ from the general public» (DeSignore, 2011). Koliada explica que los actores estaban motivados como directores a la hora de buscar estas historias, ya que en Bielorrusia la gente «[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).

---

Dieron a cada actor una cámara de vídeo y, además de encontrar y entrevistar a una persona, tenían que filmarles para entender mejor al personaje. Se utilizaron las historias recogidas por los actores para crear una pieza de teatro documental, con personajes y escenas que describen narraciones alternativas de la vida en Minsk. De esta forma conocemos a Zhukov, un hombre con discapacidad que, con una sonrisa de autosuficiencia, nos cuenta que perdió sus manos al intentar trepar una valla eléctrica. Rodeado de oscuridad, con un foco de luz tenue, está sentado en una silla colocada a la izquierda del escenario, y responde preguntas acerca de cómo llegó a ser un guitarrista famoso a pesar de no tener manos. El actor Denis Tarasenko, poniéndose en la piel de Zhukov, coge una guitarra valiéndose de los brazos doblados y toca un *riff* de rock con los hombros. Mientras toca y va terminándose la escena, una proyección muestra al Zhukov «verdadero» sentado en un estudio lúgubre disfrutando de la música con cascos.

La siguiente es la historia de Marat. Entra con una máscara negra que se quita al entrar en su apartamento. Empieza a desvestirse y nos cuenta su historia: su madre es bielorrusa y su padre africano; creció en un orfanato y, tras hacerlo público, recibía constantes palizas por ser abiertamente gay. Durante el monólogo anda de un lado a otro, preocupado por alguien que se acerca a la puerta, y nos explica que no tiene mucho dinero para pagar el alquiler. En un vídeo de Marat le vemos andando entre la multitud en la estación de tren, de pie rodeado de gente que evita su mirada.

Otra historia describe a Kalantai, una anciana totalmente dedicada al Partido Comunista y a la protección de los derechos de los trabajadores que profesa gran afecto hacia Lenin. Marcha a través del escenario, vestida de rojo de pies a cabeza, cantando el himno soviético para luego repartir literatura comunista entre el público. Habla orgullosamente de su infancia en un hogar de menores, y afirma tajante que hoy en día los niños tienen mucho más de lo que necesitan. Su dedicación a los derechos del proletariado la llevó a atascar la mano en una pieza de maquinaria poco segura para demostrar a los dirigentes de la fábrica los peligros de no adherirse al protocolo de seguridad. En un vídeo clip la vemos marchando orgullosamente en Minsk, intentando «to paint the town red».

En el capítulo *Numbers* las estadísticas cobran vida con la simple ayuda de los actores y una utilería escasa. Esto es lo que Vladimir Scherban les pidió a los actores: «Fill, by their bodies, what is happening in Belarus in terms of statistics» (DeSignore, 2011). *Numbers* comienza con tres hombres caminando hacia el escenario; cada uno sostiene un instrumento, y uno de ellos arrastra una maleta. Están de pie, sonriendo al público; cada uno espera que sea el otro el que empiece a hablar. Forcejean, sonrían y se miran unos a otros

---

animándose a tomar la palabra. Mientras tanto, vemos un subtítulo con la siguiente estadística: el 72% de la población bielorrusa considera difícil describir la palabra *democracia*. En otra escena vemos a una mujer joven inflando un globo y poniéndoselo bajo el vestido, convirtiéndose así en una mujer embarazada. Camina sobre el escenario sujetando el vientre distendido, hasta que se tumba en el suelo y da a luz a un gran bebé rojo; juega un poco con él antes de dar a entender con gestos que se siente abrumada por la situación. Se repite la misma escena, pero esta vez, en lugar de dar a luz, la joven mujer corre hacia la pared, tratando de reventar el globo. Trata de hacerlo retorciéndose sobre el escenario tumbada boca abajo y, finalmente, logra «reventar» el vientre. Cuando se levanta, vemos caer de su vestido pequeños trozos rojos de goma, y una estadística nos cuenta que, durante el año pasado, se llevaron a cabo 64.730 abortos, y que en aproximadamente 2.000 embarazos deseados el bebé nació muerto. Así lo explica Koliada: «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» (DelSignore, 2011). Otra de las obras del Teatro Libre también estrenada en 2008, *Discover Love*, se centra en uno de los asuntos de mayor gravedad que el Gobierno esconde a la población bielorrusa y a la comunidad internacional: las desapariciones forzadas.

Al igual que la mayoría de las producciones, la obra se basa en la historia personal de Irma, amiga de Natalia Koliada y Nikolai Khalezin, cuyo marido desapareció tras ser secuestrado. *Discover Love* combina la historia de amor de Irina y Anatoly —a lo largo de la obra serán, de forma afectuosa, Ira y Tolya— e historias similares de violencia política y desapariciones en Asia y América del Sur (Gener, 2009: 68). A pesar de que los funcionarios bielorrusos niegan cualquier implicación en la desaparición de ciudadanos como Anatoly Krasovsky, la obra vincula de forma explícita las desapariciones en Bielorrusia con las desapariciones forzadas por el Estado en cualquier otra parte del mundo.

La obra comienza con una canción grabada por el DJ británico MC Coppa, que lee una sección de la Convención de la ONU sobre Desapariciones Forzadas. Se encienden las luces y revelan un escenario escasamente amueblado con un colchón, una silla recia de madera y una diana colgada en la pared del fondo del escenario. La mayor parte de la obra se centra en Ira, que cuenta la historia de su vida. Comienza hablando sobre sus enamoramientos de la infancia y sus recuerdos de la escuela. Nos cuenta los primeros encuentros con Anatoly. Él fue su profesor de física, pero sólo comenzaron a quedar de forma seria una vez que ella terminó los estudios. Nos describe su intenso enamoramiento —su pelo y el color de los ojos— mientras que el actor Oleg Sidorchik, en la piel de

Tolya, la arrastra para bailar un vals. Se miran fijamente mientras se deslizan por el escenario al ritmo de la pieza musical.

Ira continúa ahora describiendo los retos de la vida conyugal: las inversiones comerciales de riesgo de Anatoly y las adversidades derivadas de estar separados, puesto que ella tuvo que marcharse a Moscú para realizar sus estudios universitarios. También nos habla de otros momentos difíciles: la incertidumbre financiera y la atracción que sentía hacia otro hombre, que la llevó a cuestionarse su matrimonio. La utilería que acompaña su relato es mínima; sin embargo, en cada capítulo de su vida desaparece o se cambia el edredón que cubre la cama: uno de la niñez, uno de la adolescencia, uno del primer encuentro con Tolya, y otros tantos que marcarán las etapas en el desarrollo de su relación. El patrón de cada uno de los «memory quilts»<sup>2</sup> de Irina aparece proyectado en un ciclorama que nos guía de forma visual a través de su vida.

En la escena final, en la que por la tarde Anatoly no vuelve a casa después de trabajar, Ira está al fondo del escenario sentada en la silla de madera, contándonos sus preocupaciones mientras sigue a la espera. Tolya nos narra su historia: conducía hacia el *spa* con su socio de negocios Víctor. Cuando salieron del coche alguien les golpeó por detrás y cayeron inconscientes. Mientras nos lo cuenta, su atacante, representado por el actor Pavel Gorodnitski, consuma la destrucción instantánea de la vida doméstica de los Krasovsky. El hombre enmascarado arranca de la cama uno de los edredones de Irina y lo lanza a un lado. Recoge varias naranjas, que en una escena previa se nos presentan como regalos preciados para Irina, y las muerde con malicia arrancando trozos. Exprime el jugo sobre la cara de Tolya que, tras una brutal paliza, se convierte en sangre que resbala por su rostro. El verdugo aparta el colchón para revelar cuatro ruedas de coche que alinea en forma de cruz antes de poner a Tolya de rodillas e introducir su cabeza una y otra vez en un balde lleno de agua. Tolya se libera; sus movimientos sugieren que escapa mientras su atacante blande un látigo que suena como el disparo de una pistola. Le «golpea» tres veces, y este se desploma sobre las ruedas. El matón, que ya ha cumplido con su trabajo, abandona el escenario mientras Tolya dice: «And then I died». Acto seguido, relaja el cuerpo para adoptar la postura final. Ira avanza hacia Tolya y él despierta; le habla desde el más allá y le dice que todo va a salir bien. La escena va disolviéndose mientras los actores cuentan las historias de otras desapariciones que han tenido lugar en todas las partes del mundo. En el ciclorama aparecen fotos de numerosos individuos que están en paradero desconocido, así como actos de protesta de familiares cuyos seres queridos han desaparecido.

La decisión de permitir a Tolya que reivindicase su historia a través de la narración conlleva un significado político, ya que se trata de una

---

## NOTAS

2 | Los «memory quilts» son originarios del arte folklórico americano y consisten en telas de las distintas etapas de la vida (pedazos de mantas de los niños, vestidos de novia, etc.) cosidas, formando un recuerdo visual de distintos acontecimientos importantes de la vida de cada uno. Las mantas de Ira funcionan de manera parecida, pero en este caso cada tela representa una etapa diferente de su vida.



---

representación de los «desaparecidos» que han sido literalmente silenciados por el régimen a través de su muerte. La narración saca a la luz información que el Estado ha mantenido oculta, y su puesta en escena en el acto representativo le da poder más allá de su muerte, puesto que llena un vacío de información sobre su desaparición a través de una historia que revela la violencia ejercida por el Estado. Tanto *Zone of Silence* como *Discover Love* cumplen una función muy importante: facilitar espacios democráticos en los que tanto actores como espectadores pueden cuestionar y reconstruir narraciones nacionales, especialmente aquellas cuya existencia es negada por el Estado. Estas representaciones tienen como objetivo la deconstrucción del sujeto político tal y como ha sido definido por el Estado, y la construcción de una nueva subjetividad que incluya las experiencias y las perspectivas de aquellos que no encajan en la narrativa hegemónica oficial. Por esto mismo, el Teatro Libre de Bielorrusia ofrece, por un lado, una gran esperanza por la instigación del cambio político y, por otro lado, supone una gran amenaza a la estabilidad de un régimen que tiene en su base a una población que ha sido adoctrinada para mirar hacia otro lado.

Con el objetivo de profundizar en la forma en la que el Teatro Libre amenaza el régimen de Lukashenko a través de su arte, vuelvo a mencionar una declaración de Ngũgĩ: «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). Sabemos que el Teatro Libre representa una función estética alternativa en comparación a la que se ofrece en el teatro nacional y que, a través de ello, incluye voces e historias de personas al margen de la sociedad que, si no fuera de esta forma, no serían incluidas en las narrativas hegemónicas nacionales. Sin embargo, ¿cómo es posible que un colectivo de teatro tan pequeño suponga tan gran amenaza para el Estado?

Esto se debe a la misma razón por la que el censor no permitió al Teatro Libre llevar a escena su primera representación de *4.48 Psychosis*. La causa no era que no existiese tal depresión en Bielorrusia, sino que la gente que acudiese a la obra pudiera verla y comenzar a reflexionar sobre los problemas de salud mental en una dictadura. A pesar de la lógica surrealista del ministro de cultura, lo que este caso pone de manifiesto es que el Estado es consciente de que la actividad del Teatro Libre, tanto sus obras como su actividad de resistencia, tiene la capacidad de abrir puertas hacia otros mundos y hacia nuevas formas de conocimiento. El hecho de que el público pueda pensar que algo que se propone en una obra es *posible*, aunque esté fuera del campo de su experiencia directa, subraya la eficacia política que el Teatro Libre intenta conseguir y que el Estado intenta controlar. Para entender la lucha que están librando el Teatro Libre y el Estado, debemos comprender la naturaleza misma de esta

lucha y de qué forma se ejercen el poder y la resistencia.

Michel Foucault, en su ensayo *The Subject and Power*, sugiere que debemos entender las relaciones de poder «through the antagonism of strategies», en otras palabras, entender las diferentes técnicas que cada grupo de «actores» emplea para controlar las acciones del otro. En estas relaciones, las diferentes formas de poder actúan para «subjugate and make subject to» (1982: 781). Para que esto sea una verdadera relación de poder, según Foucault, aquellos que, en la relación, han sido creados como sujetos también deben resistir esta subyugación y reimaginarse y reconstruirse a sí mismos a través de sus acciones. En la relación de poder que existe entre el Estado y el Teatro Libre, la estrategia del Estado es crear al Teatro Libre como sujeto del Estado, al mismo tiempo que el Teatro Libre opone resistencia ante esta clasificación.

Esto nos lleva a la segunda cuestión importante que plantea Foucault cuando afirma que toda relación de poder verdadera exige la posibilidad de acción de ambas partes:

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)

Esta es la clave del asunto que el propio Gobierno de Lukashenko ha reconocido: cada acto de represión llevado a cabo por el Estado obtiene respuesta o reacción de resistencia por parte del Teatro Libre.

Sin embargo, no es simplemente el intento de resistencia lo que amenaza el orden simbólico, sino también la forma en la que llevan a cabo esta resistencia. Uno de los fuertes del Teatro Libre en esta lucha por el espacio interpretativo es que el *acto* de resistencia, en sí mismo, es una representación. La definición que Jessica Kulynych proporciona de acción interpretativa se ve precipitada a través de un «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). En cuanto a la participación política, Kulynych afirma que, más que deshabilitar la subjetividad asignada por la relación de poder, el «sujeto» recrea lo que realmente quiere representar y ser. En este sentido, «we see the acting citizen as brought into being by her resistance» (1997: 331). El Teatro Libre de Bielorrusia lleva a cabo constantemente este tipo de resistencia. Incluso el proceso de bautizar a la compañía *Teatro Libre* es un gesto de interpretación en el que la compañía reivindica su derecho democrático de crear y hacer teatro a través de este mismo acto, a pesar de la

---

intromisión de las autoridades. De esta forma, el Teatro Libre, en sus representaciones, no se limita a llevar a escena narraciones alternativas o sugerir nuevos horizontes, sino que también inventa nuevas posibilidades en torno al espacio en el que sí pueden actuar en la esfera pública de Bielorrusia. Según Kulynych, es esta técnica de resistencia la que «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). El compromiso político del Teatro Libre reta tanto al Estado como a la subjetividad que el Estado les impone. Esta forma de resistencia conlleva un gran potencial para desestabilizar las relaciones de poder con el Estado, puesto que no «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).

El proyecto del Teatro Libre de Bielorrusia consiste en lidiar la guerra con el Estado a través de la resistencia al orden simbólico, y escapar así de la posición de sujeto que ocupa en dicho orden para interrumpir el mecanismo de poder que controla su existencia. Esta interrupción es lo que provoca el contragolpe del régimen de Lukashenko con medidas cada vez más aterradoras, ya que su preocupación es hacer demostración de ese poder en el escenario que pertenece a su dominio: el propio territorio nacional. En *Enactments of Power*, Ngũgĩ extiende su argumento acerca de la guerra entre el artista y el Estado y explica lo siguiente: «The struggle for performance space is integral to the struggle for democratic space and social justice» (1997: 29). La dictadura bielorrusa es un ejercicio de control sobre lo que puede ser visto y lo que puede ser conocido. A través de sus actuaciones, el Teatro Libre abre espacios en los que tienen cabida la representación del acto de resistencia y la ciudadanía democrática. Contrastando con esto, el Estado escenifica su poder vetando el espacio interpretativo del teatro nacional. Así lo explica Ngũgĩ:

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)

Este tipo de acciones tienen como objetivo establecer vigilancia policial sobre la esfera pública y sobre la «definition, delimitation and regulation» (Ngũgĩ, 1997: 12) del espacio interpretativo. En la guerra contra el Teatro Libre por lo que puede ser representado y el lugar para hacerlo, el Estado intenta «[control and counter] staging, and thus the symbolic messages that are conveyed to attentive audiences» (Parkinson, 2012: 167).

Esta forma de control policial es algo sobre lo que Jacques

---

Rancière teoriza a través de lo que él denomina «distribution of the sensible». Así define el autor este concepto: «Ways in which human communities are spontaneously, counted as whole divisible into their constitutive parts and functions» (2010: 1). El hecho de ser visto como sujeto sólo en relación a su función impone designaciones que delimitan fronteras entre lo que se supone que es un acto político y lo que pertenece a la esfera pública; y lo hace definiendo quién puede participar en política, dónde puede hacerlo y de qué forma. Opuestas a este consenso, hay políticas que «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). La policía, como aparato del Estado, controla lo que puede verse, y mantiene la distribución de lo sensible a través de la designación de la función que tendrá el espacio y cuál puede ser el uso político legítimo del mismo. Rancière describe de esta forma la esencia de la policía:

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)

El control férreo que el Estado mantiene sobre el «void» y el «supplement», dicho de otra manera, formas marginales de ver y conocer, se traduce en que no hay lugar para la escenificación de la política. Y esto es lo que hace el Teatro Libre de Bielorrusia: escenifican la política a través de sus actos de resistencia. Rompe con las formas aceptadas de ver y redefine lo que debe ser considerado político. A pesar de haberse visto forzados a llevar a cabo sus actuaciones en locales privados para que, de esta forma, el Estado pudiera mantenerles apartados de la esfera pública, han logrado redefinir la naturaleza de las relaciones que tienen lugar en un ámbito tan privado a través de la resistencia artística y estética. A pesar de que se les ha negado el espacio interpretativo, han convertido el escenario doméstico que representan en un espacio importante de la esfera pública, ya que tratan asuntos relacionados con cuestiones socio-políticas y experiencias en Minsk. La definición que Rancière hace de la política encaja aquí, puesto que reivindica lo siguiente: «[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).

---

La definición que Rancière hace de la política encaja aquí, puesto que reivindica lo siguiente: «[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). El Teatro Libre hace posible que este espacio se convierta en el lugar donde la democracia permite que subjetividades alternativas, como las que afectan a la raza, las discapacidades, la sexualidad y el liberalismo político, puedan verse incluidas en la esfera pública. Rancière afirma que el arte, como la política, facilita una «redistribution of the sensible» que «[involves] forms of innovation that tear bodies from their assigned places and free speech and expression from all reduction to functionality» (2010: 1).

Mientras que el Teatro Libre de Bielorrusia ha reconfigurado de forma exitosa espacios privados para llevar a cabo sus actos de resistencia, el asunto de la escenificación de poder entre el régimen de Lukashenko y el Teatro Libre se agrava con la relocalización de los fundadores del grupo en Londres. Las relaciones que el Teatro Libre mantenía desde hacía tiempo con el procurador Tom Stoppard les llevaron a buscar refugio en el Reino Unido donde, en 2012, se reconoció al grupo oficialmente como organización de utilidad pública. Hoy en día, el grupo define su actividad como un «monstruo de dos cabezas», puesto que siguen actuando y dirigiendo su escuela de teatro en Minsk (Belarus Free Theatre, 2012).

No obstante, ¿cómo se entiende la relación que tiene lugar entre el Estado y el artista en el exilio? ¿Significa la expulsión del artista del territorio nacional una victoria del Estado y, por tanto, es testimonio del poder ejercido por el mismo? Aunque estas cuestiones están fuera del alcance de este estudio en particular, son pertinentes a la hora de redefinir el espacio de representación más allá del territorio propio de la nación.

Las amenazas de encarcelamiento y violencia explícita que ha recibido el Teatro Libre de Bielorrusia por parte de la KGB les han obligado a abandonar Bielorrusia. Ngūgĩ afirma que el hecho de que el régimen desee la expulsión del artista del territorio que alimenta su creatividad es bastante habitual, puesto que espera que «[their] actions from this enclosure, whatever they are, will not directly affect those confined within the vast territorial enclosure» (1997: 25). Sin embargo, Ngūgĩ sí reconoce lo siguiente: «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). Desde una subjetividad firme en este espacio global, el Teatro Libre de Bielorrusia simplemente ejerce su derecho constituido a través de la representación de ser libres, y sigue retando a la hegemonía



del régimen de Lukashenko desde más allá del territorio físico de Bielorrusia.

En Minsk, o en cualquier otro lado, esta es la lucha entre el Estado y el artista: la lucha para ejercer el poder y mantener un orden simbólico a través de la vigilancia policial, valiéndose también de la violencia y la censura por un lado y, por otro lado, del ejercicio de resistencia que reconstruye sujetos para permitirles ser ciudadanos activos y comprometidos. El Teatro libre de Bielorrusia, a través del compromiso con su arte y la estética documental con la que trabaja, supone una amenaza para el Estado, puesto que irrumpe en la fábrica de silencio que envuelve por completo a la población bielorrusa. A pesar de la represión, han sido capaces de valerse del poder del teatro para escenificar democracia y libertad.

## Bibliografía

- 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](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](http://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](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](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].

# #10

# EL TEATRE LLIURE DE BIELORÚSSIA: RESISTÈNCIA I DEMOCRÀCIA

**Kathleen Elphick**

*Investigadora independent*

elphick\_katie@hotmail.com

**Cita recomanada** || ELPHICK, Kathleen (2014): "El Teatre Lliure de Bielorússia: resistència i democràcia" [article en línia], 452ºF. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 10, 111-127, [Data de consulta: dd/mm/aa], <[http://www.452f.com/pdf/numero10/10\\_452f-mono-kathleen-elphick-ca.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-kathleen-elphick-ca.pdf)>

**Il·lustració** || Cristina Keller

**Traducció** || Cristina Sala Pujol

**Article** || Rebut: 31/07/2013 | Apte Comitè Científic: 15/11/2013 | Publicat: 01/2014

**Llicència** || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons.



**Resum** || Aquest article estudia l'enfrontament entre la dictadura del govern de Lukaixenko i el Teatre Lliure de Bielorússia sobre l'espai d'actuació a Minsk. Com a demostració de poder, l'estat limita la capacitat d'actuació del Teatre Lliure a Minsk i els obliga a representar les seves obres en la clandestinitat. El Teatre Lliure de Bielorússia contraresta aquesta censura representant una forma de «resistència performativa» que redefineix les formes de participació política i facilita la creació d'espais democràtics a través de les seves actuacions.

**Paraules clau** || Espai públic | Dictadura | Teatre | Resistència performativa.

**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.



---

Des de l'any 1994, el govern d'Aleksandr Lukaixenko ha restringit alguns drets com ara la llibertat d'expressió i de reunió en llocs públics a Bielorússia. Diverses persones han estat empresonades o han «desaparegut» per haver expressat el seu desacord. En aquest context, el Teatre Lliure de Bielorússia ha començat a treballar per trencar el silenci imposat pel règim de Lukaixenko.

Amb aquest objectiu, aquest estudi planteja unes quantes preguntes: quin poder té el teatre a l'hora de competir contra l'exercici de poder de l'estat? Quin paper juguen els conceptes d'espais públics i privats en la lluita contra la censura de l'estat i en l'establiment d'una identitat nacional alternativa? Per tal d'entendre com el Teatre Lliure de Bielorússia crea aquesta resistència, aquest estudi intentarà definir les relacions de poder que hi ha entre el Teatre Lliure i l'Estat i també el concepte de «representació» pel que fa a aquesta relació poder-submissió.

Ningú no s'esperava l'arribada al poder d'Aleksandr Lukaixenko en les primeres eleccions després de la independència. Tot i haver-se afegit més tard a la carrera presidencial, Lukaixenko va aconseguir guanyar les eleccions amb un 80 % dels vots després de guanyar-se les masses acusant els qui feia responsables de la baixada del nivell de vida (Mihalisko, 1997: 254). Aleshores, a la major part dels bielorussos els preocupava principalment la inestabilitat econòmica i, segons Kathleen Mihalisko, «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).

Tanmateix, una vegada elegit, el president Lukaixenko va començar de seguida un programa de consolidació de poder dirigit a diversos mitjans de comunicació de massa. El juliol del 1996, més de 200 diaris del país es van haver de registrar al govern (Marples, 1999: 81). Va atacar els mitjans amb multes, inspeccions fiscals i amenaces violentes de la policia secreta per incompliment, i va il·legalitzar les «orgies democràtiques del carrer», bàsicament protestes d'unes cent persones o més (Marples, 1999: 81). El mateix mes, Lukaixenko va avançar perillosament cap a la dictadura quan va voler modificar la Constitució del 1994. Amb els canvis que proposava, podria dissoldre el parlament si no s'elegia el candidat que havia escollit com a primer ministre i també s'eliminava el dret a veto del parlament a l'hora d'escollir els ministres més importants (Marples, 1999: 89). També designava els «judges, the officials of the Central Electoral Commission and half the members of the Constitutional Court» (Marples, 1999: 89). Un referèndum, el mes de novembre, va allargar el mandat de Lukaixenko i, tot i les amenaces d'impugnació després de la votació, «candidates elected to office were not permitted to enter the 110-seat assembly» (Marples, 1999:

98). L'historiador David Marples explica que «[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).

Una de les forces que continua lluitant contra el règim de Lukaixenko és el Teatre Lliure de Bielorússia. Fundat l'any 2005 per Nikolai Khalezin, la seva esposa Natalia Koliada i el director Vladmir Scherban, el Teatre Lliure es dedica a exposar la realitat quotidiana que hi ha darrere els discursos oficials de l'estat. El Teatre tracta temes que l'estat considera tabú i tracta públicament temes que s'oculten, com ara les històries dels periodistes i els membres de l'oposició política que han desaparegut.

El Teatre Lliure no pot actuar legalment a Bielorússia. La majoria de teatres són propietat de l'estat i vigilats de prop pel Ministeri de Cultura, que designa el personal artístic amb el vistiplau del cap d'estat (Teatre Lliure de Bielorússia, 2005). La censura present al teatre de Bielorússia recorda l'època soviètica<sup>1</sup>. El cofundador Nikolai Khalezin explica la duresa de les mesures del Ministeri de Cultura:

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)

Ara per ara, Khalezin no té permís per a presentar cap de les seves obres a Bielorússia, sigui quin sigui el seu contingut (Elkin, 2007). Diu que el Ministeri busca noves obres contínuament, perquè creuen que no hi ha prou obres bielorrusses als teatres del país. Tot i això, Khalezin diu:

[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)

Els teatres no estatals han de fer front a moltes restriccions per organitzar i representar obres. La majoria de companyies que intenten operar fora del cercle dels teatres estatals es troben bloquejades per la llei. El Teatre Lliure de Bielorússia afronta molts problemes legals, que consisteixen en diversos punts resumits al decret presidencial número 542, que impedeix que la companyia obtingui l'estatus oficial de grup teatral. D'acord amb aquest decret, perquè un grup pugui actuar ha de sol·licitar al Ministeri de Cultura que se'l reconegui com a companyia teatral; en cas que així sigui, llavors se li concedeix un títol i el govern i el Ministeri de Cultura el classifica com a teatre «popular», «exemplar» o «acadèmic». La

## NOTES

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

companyia només podrà actuar un cop se li hagi atorgat aquest títol. Les úniques organitzacions que estan exemptes d'aquesta llei són les organitzacions estatals o les que tinguin el seu propi escenari (President de la República de Bielorússia, 2010).

Aquest decret també enumera el tipus d'esdeveniments culturals que estan prohibits, amb temes que inclouen qualsevol cosa que promogui la guerra, violi els drets d'autor o bé posi en perill la seguretat nacional, la bona conducta, l'ordre cívic, la salut de la població i els drets dels ciutadans (President de la República de Bielorússia, 2010). Com que aquests temes són molt subjectius i poden ser interpretats de manera diferent per les autoritats, les autoritats poden prohibir les produccions del Teatre Lliure per qualsevol d'aquests motius. La cofundadora Natalia Koliada diu: «[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).

La primera obra que el Teatre Lliure va decidir presentar l'any 2005, *4.48 Psychosis*, de la dramaturga britànica Sarah Kane, va ser prohibida a vint-i-set llocs diferents (Cavendish, 2011). Koliada sovint explica la història de com el censor del Ministeri de Cultura li va respondre la sol·licitud de presentar l'obra:

“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)

A causa de la restricció a la informació de l'estrict control del govern de Lukaixenko sobre els mitjans de comunicació i Internet, parlar d'aquests temes públicament al teatre és il·legal.

El fet de no tenir dret a ser reconegut oficialment com a grup teatral obliga el Teatre Lliure a actuar clandestinament a Minsk, en cases i pisos de propietat privada i, moltes vegades, al bosc. Per evitar la intervenció de la policia, donen als membres del públic un número de telèfon i se'ls afegeix en una llista d'espera a través de la qual reben un missatge de text poc abans de la representació amb la informació sobre on tindrà lloc (Fairweather, 2008). Normalment, el Teatre Lliure actua en un suburbi descuidat de Minsk. Un amic els va proporcionar el seu lloc d'actuació principal enderrocant una

---

paret de casa seva per ajuntar les dues habitacions que ara són el seu escenari. El terra està pintat de negre, les parets són blanques i les finestres estan tapades amb cartrons (Walker, 2011). Només poden veure l'actuació cinquanta persones a la vegada i hi ha com a mínim dos entreactes, a causa de la dificultat que suposa tanta gent respirant alhora en un espai tan limitat (Ravenhill, 2008). Com que no han reconegut oficialment l'estatus del Teatre Lliure com a companyia, totes les seves representacions són gratuïtes. Koliada explica: «If we sell one ticket we would be sent to jail for two to six years» (Gener, 2009: 67). En comptes d'això, col·loquen un cubell al costat de la porta perquè els membres del públic puguin col·laborar si ho desitgen (Walker, 2011).

Encara que normalment els qui interrompen el Teatre Lliure de Bielorússia són els oficials, l'agost del 2007 hi va haver una batuda per part del KGB en una representació de l'obra *11 Vests*, d'Edward Bond, a Minsk. Forces especials van assaltar el lloc d'actuació del Teatre Lliure i van detenir cinquanta persones, inclosos els actors, els fundadors del Teatre Lliure i membres del públic (Petz, 2007).

El fet que el Ministeri de Cultura obligui el Teatre Lliure a actuar clandestinament posa de relleu una batalla ideològica entre els artistes i l'estat sobre els espais públics. Ngũgĩ wa Thiong'o, que escriu sobre la seva pràctica teatral a la Kènia postcolonial dels anys 70, investiga les qüestions de l'espai d'actuació en l'àmbit públic i privat. Segons Ngũgĩ, «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). Mentre el Teatre Lliure es compromet a presentar modes de vida alternatius a Bielorússia, desestabilitzaran la narrativa tan estudiada de l'estat i, per tant, suposaran una amenaça per al seu poder i la seva legitimitat.

Natalia Koliada ha parlat molt sobre la voluntat del Teatre Lliure de Bielorússia de trencar la narrativa oficial del règim de Lukaixenko i posar de manifest la realitat de la vida a Bielorússia. A la secció «Teatre» de la seva pàgina web, dramaturg.org, afirmen que: «[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). Koliada tan sols ha afirmat que «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).

El Teatre Lliure creu que el Teatre Nacional de Bielorússia s'està fent servir per impedir el pensament progressista de la població del país (Murphy, 2011). Vladimir Scherban ha parlat clarament sobre els problemes als quals s'enfronta el teatre bielorús convencional. Creu que hi ha molt art contemporani produït als teatres nacionals que

---

s'ha convertit en banal i diu que «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 és de la mateixa opinió, ja que creu que cal abordar l'estètica artística de Bielorússia:

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)

El Teatre Lliure crea els seus guions mitjançant un procés que anomenen «immersió total», ja que es basen en l'experiència viscuda dels seus membres. En una sessió a la qual vaig assistir al Teatre Almeida de Londres, vam començar el procés traient de la nostra bossa un objecte que portéssim cada dia i explicant per què era tan important per a nosaltres. Llavors se'ns va demanar que hi associéssim una història: la millor o la pitjor experiència que haguéssim tingut amb aquell objecte. Amb tècniques com aquesta, la Natalia, en Nikolai i en Vladimir ens van fer indagar en els temes en qüestió perquè sortissin històries sobre les nostres pors i els nostres problemes. Un clauer es va convertir en una història sobre una tieta que una nena pensava que no tornaria a veure més; una caixa de paracetamol, en una història sobre una dona que pateix dolor crònic. Amb això, el Teatre Lliure volia identificar el que ells anomenen «el tema més important», que fan servir com a base per a més exploració artística. Com ja ha comprovat el Teatre Lliure, aquest canvi de plantejament estètic, que dóna prioritat a l'individu o ciutadà normal i corrent per a explicar històries, és un tipus de resistència política vers les formes de producció cultural forçades per l'estat a Bielorússia. Permet als espectadors situar-se dins el panorama polític més ampli i analitzar com la seva pròpia experiència modela i és modelada pels assumptes sociopolítics.

Koliada creu que aquest mètode d'implicació és la principal amenaça per al règim de Lukaixenko: «We wanted our spectators to think—this, of course, is the most terrifying part for any dictatorship» (Kaliada, 2011). Khalezin diu que és per aquest motiu que el règim s'oposa tant a les seves activitats. Tal com explica, «[t]hey react hysterically... They do not just ignore—they actively resist» (Elkin, 2007). La resistència de l'estat és una reacció a la resistència que oposa el Teatre Lliure de Bielorússia, que continua explicant les seves històries tot i que cada vegada hi hagi més restriccions a l'hora de poder actuar lliurement.



---

Aquest canvi cap a la narrativa en primera persona fa que el Teatre Lliure pugui presentar històries que suposin un repte per als qui estan autoritzats en l'àmbit públic i també utilitzar l'actuació per a tractar tabús per «speak the issues that the audience keeps silent on» (Kaliada, 2011). La seva obra, *Zone of Silence*, pretén trencar el silenci provocat pel règim de Lukaixenko i expressar les seves veritats. *Zone of Silence*, que es va estrenar l'any 2008, és una «epopeia» bielorussa de tres parts que analitza la realitat quotidiana de la vida a Minsk. El Teatre Lliure va dividir l'obra en el que anomenen capítols: durant el primer, titulat «Childhood Legends», els actors del Teatre Lliure expliquen històries de la seva infància. El segon capítol es titula «Diverse» i comparteix històries de gent que viu marginada de la societat en la Minsk contemporània, mentre que l'últim capítol, «Numbers», és una recopilació de diverses estadístiques sobre Bielorússia, com ara el nombre de suïcidis anuals, les taxes de mortalitat infantil i dades sobre l'atur, representades per la companyia del Teatre Lliure.

Per a l'elaboració del segon capítol, «Diverse», es va demanar als actors del Teatre Lliure «to go to the city to find people who differ from the general public» (DelSignore, 2011). Koliada diu que se'ls va motivar com a directors, fent-los buscar aquestes històries, perquè a Bielorússia la gent «[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» (DelSignore, 2011).

A cada actor se li va donar una càmera de vídeo i, a més de trobar i entrevistar una persona, se li va demanar que la filmés per poder conèixer-la més. Les històries recollides pels actors van servir per a crear una obra de teatre documental, amb personatges i escenes que descrivien històries alternatives de la vida a Minsk. Coneixem Zhukov, un home minusvàlid que, amb un somriure sarcàstic, ens explica que va perdre les mans quan intentava saltar una tanca elèctrica. Envoltat de foscor, amb un focus de llum tènue, seu en una cadira a la part esquerra de l'escenari i respon preguntes sobre com es va convertir en un guitarrista famós tot i no tenir mans. Per adoptar el físic de Zhukov, l'actor Denis Tarasenko agafa una guitarra elèctrica fent servir només els braços doblegats i toca un riff de rock amb els colzes. Mentre va tocant i el número s'acaba, s'ensenya una projecció amb el Zhukov «real», assegut en un estudi fosc amb els auriculars posats i gaudint de la música.

Després ve la història de Marat, que surt amb una màscara negra i se la treu quan entra al seu pis. Comença a despullar-se i ens explica la seva història: la seva mare era bielorussa i el seu pare, africà; va créixer en un orfenat i el van apallissar diverses vegades quan va sortir de l'armari i va dir que era homosexual. Camina d'una

---

banda a l'altra mentre fa el monòleg, preocupat per si algú s'acosta a la porta, i explica que no té gaires diners per a pagar el lloguer. Un vídeo sobre Marat el mostra caminant envoltat per la multitud a l'estació de tren, destacant entre la gent que evita mirar-lo.

Una altra història presenta Kalantai, una senyora gran dedicada en cos i ànima al Partit Comunista i la protecció dels drets dels treballadors i que sent un gran afecte per Lenin. Vestida de vermell de dalt a baix, marxa per l'escenari cantant orgullosa l'himne soviètic i després reparteix literatura comunista als membres del públic. Explica amb tendresa la seva infància en una llar de menors, amb la convicció que els nens d'avui dia tenen molt més del que necessiten. La seva dedicació als drets del proletariat la van portar a ficar la mà dins d'una peça de maquinària perillosa per mostrar als directius de la fàbrica els perills de no seguir el protocol de seguretat. Un videoclip mostra imatges d'ella marxant orgullosa per Minsk, mirant de «pintar la ciutat de vermell».

A «Numbers», les estadístiques cobren vida només amb l'ajuda dels actors i *attrezzo*. La idea de Vladimir Scherban era demanar als actors que «fill, by their bodies, what is happening in Belarus in terms of statistics» (DelSignore, 2011). «Numbers» comença amb tres homes sortint a l'escenari, cada un d'ells amb un instrument i un d'ells arrossegant una maleta. Es queden drets, somrient al públic, tots esperant que l'altre parli. Es mouen una mica, somriuen i es dirigeixen a la persona que els mira per parlar. Quan ho fan, apareix un subtítol amb la següent estadística: al 72 % dels bielorrussos els costa definir la paraula «democràcia». Un altre tros mostra una noia que bufa un globus i se l'enganxa al vestit per fer que està embarassada. Es passeja per l'escenari agafant-se la seva panxa inflada fins que s'estira a terra i dona a llum a un gran nadó vermell, amb qui juga una mica fins que ja en té prou. La seqüència es repeteix, però aquesta vegada, en lloc de donar a llum, la noia corre cap a la paret per fer explotar el globus. Ho intenta fent pressió contra el terra cargolant-se, fins que finalment aconsegueix «explotar-se» la panxa. Quan s'aixeca, li cauen trossets vermells de goma del vestit mentre una estadística ens diu que l'any passat hi va haver 64.730 avortaments i que uns 2.000 embarassos desitjats van acabar amb la mort del fetus. Koliada explica que «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» (DelSignore, 2011). Una altra obra del Teatre Lliure que es va estrenar l'any 2008, *Discover Love*, aborda un dels temes que el govern vol amagar més als bielorrussos o a la comunitat internacional: les desaparicions forçades.

Com moltes de les seves produccions, l'obra es basa en la història personal d'Irina, una amiga de Natalia Koliada i Nikolai Khalezin,

l'home de la qual va ser segrestat i va desaparèixer. *Discover Love* combina la història d'amor d'Irina i Anatoly, a qui a la producció anomenen afectuosament Ira i Tolya, amb històries semblants de violència política i desaparicions a l'Àsia i Amèrica del Sud (Gener, 2009: 68). Encara que les autoritats bielorrusses neguen qualsevol implicació en les desaparicions, com la d'Anatoly Krasovsky, l'obra relaciona explícitament aquestes desaparicions a Bielorrússia amb desaparicions perpetrades per l'estat en altres llocs del món.

L'obra comença amb una peça del discjòquei britànic MC Coppa, que llegeix un tros de la Convenció de les Nacions Unides contra les Desaparicions Forçades. S'encenen els llums i es veu l'escenari gairebé buit: només hi ha un matalàs, una cadira de fusta massissa i una diana clavada a la paret del fons de l'escenari. La major part de l'obra se centra en Ira explicant la història de la seva vida. Comença parlant dels seus amors d'infància i els records de l'escola. Ira ens explica les primeres quedades amb Anatoly, que era el seu professor de física, amb qui va començar a quedar de veritat després que ella acabés els estudis. Descriu el seu intens desig cap a ell (els seus cabells i el color dels ulls), mentre l'actor Oleg Sidorchik, que fa de Tolya, l'agafa per ballar un vals. Fixen la mirada l'un en l'altre mentre es desplacen per l'escenari al ritme d'una música ràpida.

La història d'Ira continua descrivint les dificultats de la seva vida de casada: els negocis d'Anatoly i els inconvenients d'estar separats quan els seus estudis superiors la porten fins a Moscou. També parla d'altres èpoques difícils: la inseguretats econòmica i sentir-se atreta per un altre home fa que dubti del seu matrimoni. No hi ha gaire *attrezzo* que l'acompanyi mentre explica la història, però tot i així es marca cada etapa de la seva vida traient i canviant el cobrellit, un per a la infància, un per a l'adolescència, un per al moment en què coneix Tolya, i d'altres que marquen les fases per les quals passa la seva relació de parella. Els estampats de cada un dels «cobrellits dels records»<sup>2</sup> d'Ira es projecten en un ciclorama per guiar-nos visualment al llarg de la seva vida.

A l'escena final, en la qual un dia Anatoly no arriba a casa després de la feina, Ira està asseguda a la cadira de fusta del fons, explicant les seves preocupacions mentre espera. Tolya ens explica la seva història: anava amb cotxe cap al balneari amb el seu soci, Victor. Quan van sortir del cotxe algú els va atacar per darrere i els va deixar inconscients. En fer-ho, l'agressor, representat per l'actor Pavel Gorodnitski, destrueix instantàniament la vida privada de Krasovsky. L'home emmascarat arrenca un dels cobrellits d'Ira i el llença a un costat. Agafa unes quantes taronges, que en una escena anterior eren regals de valor per a Irina, i les mossega amb malícia. Les espren per fer-ne suc sobre la cara de Tolya i el suc es converteix en sang que li regalima pel cap després de rebre una forta pallissa.

---

## NOTES

2 | Els cobrellits dels records són originàries de l'art folklòric americà i consisteixen en teles de diverses etapes de la vida (trossos de mantes de nadó, vestits de núvia, etc.) cosides, formant un record visual de diversos esdeveniments importants de la vida de cadascú. Els cobrellits d'Ira funcionen de manera semblant, però en aquest cas cada tela representa una etapa diferent de la seva vida.

---

El botxí aparta el matalàs i deixa al descobert els pneumàtics de quatre cotxes, els quals col·loca en forma de creu. Llavors, obliga a Tolya a agenollar-se i li submergeix el cap en una galleda d'aigua diverses vegades. Tolya s'escapa i sembla que sortirà corrents, però l'agressor treu un fuet que fa petar com si fossin trets. Tolya rep tres fuetades i cau a sobre dels pneumàtics. L'agressor, que ja ha complert el seu objectiu, se'n va de l'escenari, mentre Tolya pronuncia les paraules «And then I died» i s'estira en la seva posició final. Ira va cap a Tolya, ell es desperta i li parla des de la tomba, li diu que tot anirà bé. L'escena es dissol i els actors apareixen explicant la història d'altres desaparicions que hi ha hagut al món. El ciclorama mostra imatges de diverses persones desaparegudes i també d'actes de protesta dels familiars d'aquestes persones.

La decisió de deixar que Tolya reivindiqui la seva història explicant-la té una forta càrrega política, ja que representa els «desapareguts» que el règim ha silenciats literalment amb la mort. La seva història revela informació que l'estat ha amagat i representar-la així li permet, més enllà de la mort, omplir el buit d'informació sobre la seva desaparició amb una història que posa de manifest la violència amb què actua el govern. Tant *Zone of Silence* com *Discover Love* juguen un paper important a l'hora de facilitar espais democràtics en els quals els actors i els espectadors poden examinar i reconstruir històries nacionals, sobretot les històries que el govern nega. Això suposa treballar per derrotar el subjecte polític tal com el defineix l'Estat i reestructurar una nova subjectivitat que inclogui l'experiència i els punts de vista d'aquells que no tenen cabuda als discursos hegemònics oficials. Per aquesta raó, el Teatre Lliure de Bielorrússia dóna molta esperança i instiga al canvi polític, alhora que representa una gran amenaça per a l'estabilitat d'un règim basat en una població a qui han ensenyat a mirar cap a una altra banda.

Per entendre més bé la manera com el Teatre Lliure suposa una amenaça per al règim de Lukaixenko mitjançant el seu art, m'he de tornar a referir a l'afirmació de Ngũgĩ: «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). Som conscients que el Teatre Lliure té una funció estètica alternativa a la que ofereix el Teatre Nacional i inclou veus i històries marginades que el discurs nacional hegemònic no inclouria. Tot i això, per què una companyia teatral tan petita suposa una amenaça tan greu per a l'Estat?

Per la mateixa raó que el censor va prohibir la primera representació de *4.48 Psychosis* al Teatre Lliure de Bielorrússia: no perquè no hi hagués depressions a Bielorrússia, sinó perquè la gent que anés a veure l'obra podria començar a pensar en els problemes de salut mental que hi ha en una dictadura. Tot i l'enrevessada lògica del

---

Ministeri de Cultura, el que demostra aquest fet és que l'estat reconeix que l'actuació del Teatre Lliure, tant les seves obres com la seva resistència, té potencial per a obrir altres mons i plantejar noves maneres d'informar-se. Que el públic pugui pensar que alguna cosa plantejada en una obra és *possible*, encara que s'escapi de la seva experiència directa, posa de manifest l'eficàcia política que busca el Teatre Lliure i que el govern vol controlar. Per poder entendre la lluita constant entre el Teatre Lliure i l'Estat, hem d'entendre primer la naturalesa d'aquesta lluita i com s'exerceix el poder i la resistència.

Michel Foucault, al seu assaig titulat «The Subject and Power», diu que hem d'entendre les relacions de poder «through the antagonism of strategies», és a dir, les diferències tècniques que tots els «actors» fan servir per a controlar les accions de l'altre. En aquestes relacions, el poder serveix per a «subjugate and make subject to» (1982: 781). Perquè això sigui una relació de poder de veritat, segons Foucault, els qui aquesta relació de poder crea com a súbdits han de resistir a la subjugació i, mitjançant les seves accions, reimaginar-se i reconstituir-se. En la relació de poder que hi ha entre l'estat i el Teatre Lliure, l'estratègia de l'estat és convertir el Teatre Lliure en el seu súbdit, alhora que el Teatre Lliure es resisteix a aquesta classificació.

Tot això porta al segon punt important que destaca Foucault, en el qual afirma que en qualsevol relació de poder de veritat cal que hi hagi possibilitat d'acció per totes dues parts:

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)

Aquest és el punt central de la qüestió que el govern de Lukaixenko reconeix: qualsevol acció de repressió per part de l'estat provoca una nova resposta o reacció de resistència per part del Teatre Lliure.

No obstant això, no és només el fet que el Teatre Lliure vulgui oposar resistència a l'estat que amenaça l'ordre simbòlic, sinó també la manera com volen fer-ho. Una part del poder que té el Teatre Lliure en la lluita per als espais per a actuar és la manera en què tots els seus *actes* de resistència són performatius. El concepte d'acció performativa de Jessica Kulynych és portada a terme per un «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). En relació amb la participació política, Kulynych afirma que en lloc d'acomodar-se en la subjectivitat que la relació de poder t'assigna, el «subjecte» representa l'únic que vol fer i ser.



---

D'aquesta manera, «we see the acting citizen as brought into being by her resistance» (1997: 331). El Teatre Lliure de Bielorússia oposa aquest tipus de resistència contínuament. Fins i tot posar «Teatre Lliure» a la seva companyia és una acció amb la qual la companyia reivindica el seu dret democràtic de fer teatre simplement amb això, tot i la intromissió de les autoritats. D'aquesta manera, el Teatre Lliure no només presenta un discurs alternatiu i suggereix altres móns possibles en les seves obres teatrals, sinó que també representa noves possibilitats pel que fa a l'espai que poden ocupar dins l'esfera pública de Bielorússia. Kulynych diu que aquesta tècnica de resistència és la que «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). La implicació política del Teatre Lliure és la que amenaça l'estat i la subjugació que l'estat els ha imposat. Aquest tipus de resistència va acompanyada d'un gran potencial per a desestabilitzar les relacions de poder amb l'estat, ja que no «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).

La idea del Teatre Lliure de Bielorússia és declarar la guerra a l'estat resistint-se a l'ordre simbòlic i desmarcant-se de les seves posicions subjectes per tal d'obstaculitzar els mecanismes de poder que fan servir per a controlar la seva existència. Aquesta obstaculització fa que el règim de Lukaixenko contraataqui de manera cada vegada més dura, ja que se centra en exercir el seu poder sobre el lloc d'actuació que manté: el territori de l'estat-nació mateix. A *Enactments of Power*, Ngũgĩ desenvolupa la seva afirmació sobre la lluita entre l'artista i l'estat i explica que «The struggle for performance space is integral to the struggle for democratic space and social justice» (1997: 29). La dictadura de Bielorússia consisteix a controlar què es permet veure i què es pot saber. Amb les seves actuacions, el Teatre Lliure obre espais en els quals es poden dur a terme actes de resistència performativa i ciutadania democràtica. Per altra banda, l'estat exerceix el seu poder restringint l'espai d'actuació del Teatre Lliure. Ngũgĩ explica:

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)

Aquest tipus d'actuació consisteix a controlar l'esfera pública i la «definition, delimitation and regulation» (Ngũgĩ, 1997: 12) de l'espai d'actuació. L'estat, en la seva lluita contra el Teatre Lliure en relació amb el que es pot representar i on, pretén «[control and counter] staging, and thus the symbolic messages that are conveyed to

attentive audiences» (Parkinson, 2012: 167).

Jacques Rancière teoritza sobre aquest tipus de control amb el que ell anomena la «distribució del seny». La distribució del seny són «ways in which human communities are spontaneously, counted as whole divisible into their constitutive parts and functions» (2010: 1). Ser considerat súbdit només en relació amb la seva funció imposa unes denominacions que separen el que es considera polític i el que pertany a l'esfera pública, definint qui pot participar en política, on ho pot fer i de quina manera. Contràriament a l'opinió general, hi ha un tipus de política que «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). La policia, entesa com a aparell de l'estat, controla el que es pot veure i manté la distribució del seny quan decideix la funció de cada espai i quins usos polítics es consideren legítims. Rancière descriu l'essència de la política així:

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)

El control tan estricte que manté l'estat sobre el que és «nul» i el «suplement», és a dir, altres maneres de veure i saber les coses, significa que no hi ha lloc per a l'exercici de la política. Això és el que fa el Teatre Lliure: exerceix la política a través dels seus actes de resistència. El Teatre Lliure obstaculitza les maneres acceptades que hi ha de veure-hi i redefineix el que s'ha de considerar polític. Tot i que el Teatre Lliure s'ha vist obligat a actuar en pisos privats per haver-los deixat fora de l'esfera pública, ha redefinit la naturalesa de les relacions que tenen lloc en un entorn tan casolà a través de la seva resistència artística i estètica. Tot i que els han negat un espai d'actuació, han transformat el petit espai on actuen en un espai important a l'esfera pública, ja que tracten temes relacionats amb la sociopolítica i diverses experiències a Minsk. La definició que Rancière fa de la política hi encaixa totalment, ja que assegura que «[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). El Teatre Lliure fa que aquest espai sigui un lloc on creixi la democràcia perquè les subjectivitats alternatives, incloses la raça, la incapacitat, la sexualitat i el liberalisme polític,

s'incloquin en l'esfera pública. Rancière afirma que l'art, igual que la política, facilita una «“redistribution of the sensible” which [involves] forms of innovation that tear bodies from their assigned places and free speech and expression from all reduction to functionality» (2010: 1).

Tanmateix, mentre que el Teatre Lliure de Bielorússia ha redissenyat de manera eficaç els espais privats per a l'exercici de la seva resistència, el problema de l'exercici de poder entre el règim de Lukaixenko i el Teatre Lliure ha empitjorat amb el trasllat dels fundadors del Teatre Lliure a Londres. La llarga relació de la companyia amb l'administrador Tom Stoppard els va portar a intentar refugiar-se al Regne Unit, on el Teatre Lliure de Bielorússia va obtenir l'estatus oficial d'organització benèfica l'any 2012. El Teatre Lliure descriu les seves accions actuals com «two-headed beast», ja que continuen actuant i dirigint la seva escola de teatre a Minsk (Teatre Lliure de Bielorússia, 2012).

Tot i això, quina mena de relació s'estableix entre l'estat i l'artista a l'exili? L'expulsió d'un artista del territori de l'estat-nació és una victòria i una prova de l'exercici de poder de l'Estat? Encara que aquestes preguntes són fora de l'abast d'aquest estudi, són importants a l'hora de redefinir l'espai d'actuació més enllà del territori de l'estat-nació.

L'amenaça de presó i la violència experimentada pels fundadors del Teatre Lliure de Bielorússia per part del KGB els han empès a marxar de Bielorússia. Ngũgĩ creu que sovint el que vol el règim és treure l'artista del territori que n'alimenta la creativitat, amb l'esperança que «[their] actions from this enclosure, whatever they are, will not directly affect those confined within the vast territorial enclosure» (1997: 25). No obstant això, Ngũgĩ també remarca que «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). El Teatre Lliure de Bielorússia, que ocupa de manera clara una subjectivitat en aquest espai global, només exerceix el seu dret de ser lliure, constituït de manera performativa, i continua amenaçant l'hegemonia del règim de Lukaixenko des de fora del territori físic de Bielorússia.

Tant si és a Minsk com a l'estranger, aquesta és la lluita entre l'estat i l'artista: la lluita per a exercir el poder i mantenir un ordre simbòlic a través de la vigilància, incloses d'una banda la violència i la censura, i de l'altra l'exercici de resistència que reconstitueix els subjectes de manera que puguin ser actius, ciutadans que participen els uns dels altres. El Teatre Lliure de Bielorússia, a través del compromís amb el seu art i l'estètica documental que fa servir, representa una amenaça per a l'Estat, ja que esquinça la tela de silenci que cobreix

la població de Bielorússia. Tot i la repressió, ha utilitzat el poder del teatre per a exercir la democràcia i la llibertat.

---

## 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](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](http://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](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](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].

# 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](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 onspenarekin (Belarus Free Theatre, 2005). Bielorrusiako antzokietan aurkitzen den zentsurak Sobiet garaia dakartza gogora<sup>1</sup>. 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, antzezipena 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, antzezipen 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* antzezipen ari zirela, KGBko agenteek antzezipena moztu zuten. Indar-bereziak bortxaz sartu ziren antzezipena 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 antzezipenari buruzko bere bizipenak idaztean, Ngũgĩ wa Thiong’o-k antzezipen-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 egia 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* lana 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 proiektio 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'<sup>2</sup> 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 gorpil ikusten ditugu. Lau gorpilak 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 gorpilen 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 lirakeen 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) saiatzeko 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 birstortu 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 dioen 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, Kulynychek 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, minusbaliotasunak, 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 jardura 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](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](http://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](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](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].