

Naujos strategijos jaunujų scenoje

Vaidas Jauniskis

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, LT-01107 Vilnius

El. paštas vaidas.jauniskis@gmail.com

Straipsnyje apžvelgiami jaunujų teatro kūrėjų darbai, išsiskiriantys kitokiais nei įprasta kūrybos ir raiškos metodais. Akcentuojama ryški orientacija į kūno, balso panaudojimą scenoje, į raišką, kuri pati tampa ne tik esmine komunikacijos forma, bet ir turiniu, analizuojamas tokios tapatybės fenomenas scenos erdvėje.

RAKTAŽODŽIAI: Artūras Areima, Paulius Markevičius, Aleksandras Špilevojus, Birutė Kapustinskaitė, Olga Lapina, *House of Pughu*, Erika Fischer-Lichte, Hans-Thies Lehmann, postdraminis teatras, performatyvumas, abstrakcija, tyrimas, erdvė, galerija, mikrofonas, kūnas, performatyvus subjektyvumas, taki tapatybė, bendras buvimas, *stand-up comedy*, *black box*, *co-presence*

Schizma tarp menų

Šiandien scenos menas, o pirmiausia jo recepcija, atsiduria keistoje situacijoje, lyginant jį su kitomis sritimis: tai, kas jau seniai yra priimta ir suprantama vaizduojamojo meno pasaulyje, o dar anksčiau – muzikos, būtent atsisakymas iliustruoti literatūriškai rišlų sakinių, pranešimą, o telkti dėmesį TIK į formą, į raišką (t. y. kai nieko daugiau nei forma ir jos materializacija ir nėra, pati raiška tampa „siužetu“), tapo iššūkiu scenos menų pasauliui. Su tokiais iššūkiiais imta dorotis dar XX a. pradžioje (nuo futuristų, dadaistų iki vėlesnių Bauhauso spektaklių ir ypač Oskaro Schlemmerio mechaniškojo baletu¹), kai įvairios šalys patirdavo savų netolygumų. Tad skirtingo vystymosi menų schizma šiandien galėtų meno suvokėją atvesti iki absurdo, kai jis, ramiai užsukęs į galeriją ir apžiūrėjęs Pieto Mondriano ar suprematistų abstrakcijas, Jacksono Pollocko rimtiškai nutaškytas drobes, panašių raiškų ne tik nebemato scenos mene, bet net turėtų piktintis šiuolaikiniu abstrakčiu šokiu ar spektakliu, kuriame vyrauja ne lengvai perskaitomas turinys su ištarne, bet nerišlūs ir nekonsekventiniai veiksmai ir iš jų sklindantys nepamatuojami energijos pliūpsniai. Visa tai skamba gana apmaudžiai XXI amžiaus Lietuvoje, tačiau už tokį netolygų įvairių menų vystymąsi turėtume kaltinti tik istoriją ir ypatingus abejotinos logikos suvaržymus, taikytus skirtingoms meno šakoms (pavyzdžiui, modernizmas SSRS komunistų partijos buvo leidžiamas „kietajam“ menui – architektūrai ir dizainui, kurie priklausau nuo gamybos procesų, tačiau draudžiamas

1 Daugiau žr. Goldberg, R. *Performance Art. From Futurism to the Present*. London: Thames & Hudson, 1979.

„dvasinį ugdymą“ puoselėjusiems literatūrai ir teatrui²). Tačiau net ir šie priešiniai nebūtų tikslūs, nes negalime teigti, kad abstrakcija jau yra visuotinai priimta ir nekvestionuojama – šokio spektakliuose prie to publika daugmaž priprato (nes net ir baleto judesiai iš esmės yra abstraktūs), bet prisiminkime karštas visuomenės diskusijas dėl Vlado Urbanavičiaus „Krantinės arkos“³. Jei dėl to būtų galima aristokratiškai kaltinti „masių skonį“, būtų suprantamiau – deja, šiandien mes regime su scenos menų evoliucija nesusitaikančius ar jos nesuprantančius režisierius („...postdraminis teatras sunaikino visą dramą ir teatrą“, – Gintaras Varnas⁴) ar / ir meno kritikus, – žiūrovai dažnai būna stebėtinai atviresni ar atlaidesni naujiems reiškiniams.

Nėra pagrindo galvoti, kad atsiradusios naujos formos užgoš esamas, kad poetiniam teatrui, kaip ir pačiai poezijai, gresia išnykimas; šiandien puikiai gyvuoja figūratyvi skulptūra, iliustratyvi ir mėgėjiška dailė greta abstrakčios tapybos ar gatavų (*ready-made*) objektų. Tik reikia pripažinti, kad nekvestionuotas ilgametis *status quo* ir literatūrinio bei metaforinio teatro monopolis, tiek ilgai išsilaikęs pirmiausia dėl buvusios santvarkos, o vėliau – dėl inercijos ir tradicijų (t. y. maištavęs prieš sovietinę santvarką, ilgainiui pats tapo ir teatrinio isteblišmentu, ir nepajudinamu stabu), šiandien akivaizdžiai susvyravo, ir pastarieji metai, o ypač 2016–2017 m. sezonas, į mūsų scenas ir kitas erdves atnešė ne tiek naujus vėjus (jų būta ir anksčiau), kiek naują kokybę, reikalingą kitokių žiūrovo percepcijos būdų. Šiandien galime stebėti, kaip jaunieji poetinį teatrą keičia į kasdienybės prozą, o kartais palieka žodį nuošalyje, tiksliau, jam suteikia anaip tol ne lemiamą reikšmę, patį tekstą rašydami iš visų scenos komponentų. Įdėmesnis žvilgsnis į naujus kūrinius ryškina didesnę dėmesį formai – jau ne kaip estetinei turinio išraiškai, bet kaip vienam iš turinio elementų, o kartais ir svarbiausiam. Anksčiau buvusios šalutinės priemonės čia tampa esminėmis, iš kurių ryškiausios – kitokia erdvės traktuotė, kūnas ir jo tęsiniai bei asmenybės / aktorius kintanti tapatybė.

Erdvės diktatas ir kaita

Pauliaus Markevičiaus režisuoti „Dalykai“ (vien pavadinimas yra toks abstraktus, kad gali reikšti bet ką, t. y. kur kas daugiau nei abstraktūs, bet jau įprasti „Klasta ir meilė“ ar „Išvarymas“) analizuoja ir mus supažindina su kvantinės fizikos pasauliu.

2 Plačiau žr. Šepetys, N. Apie intelektualų kūrėją, (ne)palankų laiką, išaknijančius kontekstus, (ne)peržengiamas ribas. *Teodoras Kazimieras Valaitis (1934–1974)*: parodos katalogo priedas. Sud. G. Jankevičiūtė. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2014: 11.

3 Plačiau apie visą projekto eigą ir recepciją žr. *Vieno projekto apkalta: VEKS 2009 viešųjų erdvių humanizavimo programos Neris krantinės skulptūrų istorija*. Sud. E. Lubytė. AICA Lietuvos sekcija, 2011.

4 Augulytė, M. Režisierius Gintaras Varnas mėgins įminti karaliaus Oidipo mįslę, 2016 04 19. Prieiga per internetą: <http://kultura.lrytas.lt/scena/rezisierius-gintaras-varnas-megins-iminti-karaliaus-oidipo-misle.htm> [žiūrėta 2017 04 18].

Pats spektaklio kūrimas prasidėjo nuo savotiško „tyrimo“, t. y. nuo kūrėjų pažinties su kvantine fizika ir ją tyrinėjančiais mokslininkais, nuo paskaitų apie ją. 2016 m. vasarą šis sunkiai įvardijamo žanro „dalykas“ buvo atliktas Molėtų observatorijoje⁵. „Meno forto“ rudens premjerai spektaklis buvo pripildytas teksto, atsirado personažų punktyrai, ir tai, pasak pirmojo atlikimo liudininkų, gerokai pakreipė jo ašį teatro link.

Greta vis dažniau panaudojamo naujo kūrybos principo – tyrimo – čia svarbu kalbėti apie erdvės pasirinkimą: beveik genetiškai Markevičiaus kūrinys gimė ten, kur jam ir priklauso – Molėtų observatorijoje, kur sienos, uždengtos baltu glamžytu popieriumi, įvedė žiūrovus į niekieno žemę, erdvę, savotišką „Soliaro“ laivą. „Meno forte“ erdvė „suteatriškėjo“ tiek, kiek ji teatrinė savo prigimtimi (t. y. skirta teatrui), ne daugiau. Artūras Areima savo spektakliams linkęs perkurti teatrinę erdvę, kuo labiau naikindamas jos praeities auras, o „Nevykėlių“ įkurdindamas meno galerijoje ar Menų spaustuvės šviesioje repetitijų salėje. Tas pats Paulius Markevičius su bendraminčiais performansą „Dvi su puse minutės“ kuria visiškai neteatriniame *House of Puglu*, kurio pusrūšiai taip pat artimesni meno galerijoms. Iš meno istorijos prisimindami iškiluosius performansus, vykusius būtent galerijose (Josepho Beuyso – Diuseldorfo *Schmela* ar Niujorko Renė Blocko galerijose, Marinos Abramovič – Insbruko *Krinzinger*, Londono *Serpentine*, Niujorko *MoMA* ir kt.), matome jei ne sąmoningą sekimą, tai neabejotinai tas pačias intencijas pasirodyti niekieno žemėje, neutralioje erdvėje, kuri tik dar labiau išryškintų atlikėjo buvimą čia ir dabar, paneigdama sąsajas su pastato praeitimi. Baltasis galerijų kubas teatre tapo juoda dėže (*black box*), nespinduliuojančia jokių praeities aurų, išskyrus nebent šiandieninį tos vietos veidą. Ir atvirkščiai – teatre ne kartą galima patirti, ką reiškia aktyvios architektūros ir interjero kova su ten rodoma visiškai kito laiko ir problematikos medžiaga. Ryškiausias toks pavyzdys galėtų būti ideologiškai kairuoliškas „Berliner Ensemble“, nuo 1954 m. reziduojantis neobarokiniame Heinricho Seelingo suprojektuotame *Schiffbauerdamm* teatre su įmantriais portalais ir fojė⁶; ir kažin ar Sarah’os Kane „Apvalytieji“ būtų sukėlę tiek triukšmo, jei premjera būtų parodyta *Royal Court* teatre, kur įprastai gimdavo jos pjesės, o ne prabangiame *Dukes of York’s* (nes *Royal Court* tuo metu buvo remontuojamas⁷) su keliais ložių aukštais, o mažoje scenoje – sterili palatos erdvė ir medicininis psichopatinis žiaurumas.

Su erdvėmis kaip su galerija bandė žaisti Oskaro Koršunovo studentai, kūrę „Eglę, žalčių karalienę“ Raudonojo kryžiaus ligoninėje. Pasak jų⁸, žiūrovas galėjo rinktis eiti bet kur ir žiūrėti kiek nori pasirinktus „gyvuosius paveikslus“ ar instaliacijas.

5 Čiuladaitė, G. Teatras ir kvantinė fizika: kas bendra, 2016 06 17. Prieiga per internetą: <http://lzinios.lt/lzinios/Kultura-ir-pramogos/teatras-ir-kvantine-fizika-kas-bendra/224817> [žiūrėta 2017 04 18].

6 Plačiau apie teatrą žr. <https://www.berliner-ensemble.de/buehnen-technik>

7 Jordan, R. Can a Play Still Shock the Establishment in 2016? *The Stage*, 2016 04 22. Prieiga per internetą: <https://www.thestage.co.uk/opinion/2016/richard-jordan-can-a-play-still-shock-the-establishment-in-2016/> [žiūrėta 2017 04 18].

8 Iš asmeninių pokalbių su studentais 2016-ųjų spalį.

Tačiau nesugalvojus tinkamo būdo, kaip aktoriams perbėgti į kitas erdves, kurių buvo gerokai daugiau nei pačių aktorių, galiausiai buvo nuspręsta su režisieriumi drauge sukurti tarsi siužetinę liniją. Tačiau taip buvo prarasta laisvė judėti, žiūrovai visai nekonceptualiai įstrigdavo kamštyje prie vienu ar kitu durų, o pats kūrinys prarado laisvą ritmą ir galimybę šiuolaikiškiau interpretuoti pasaulį.

„Eglės...“ kūrėjų pasirinkta erdvė vis dėlto šiandien atrodo kaip išimtis bendrame peizaže – pasirinktas buvusios ligoninės pastatas dar siūlo sanitarijos ir valstybės presingo motyvą. Kitur erdvės funkcija radikaliai keičiasi: anuomet neįprastai skambėjusiuose eksperimentuose prieš keliolika metų kurti aplinkos teatrą buvo svarbi vietos atmintis (vienas geriausių pavyzdžių – Gintaro Varno „Nusiaubta šalis“ (2004), kai Menų spaustuvė arba gastrolėse Gdansko laivų statykla, kur gimė „Solidarność“ judėjimas, buvo itin tinkamos vietos karaliaus Arturo mitu kalbėti apie vienos ideologijos pabaigą ir naujos utopijos gimimą). Dabar jaunieji renkasi neutralias ir kuo mažiau istorijos spinduliuojančias vietas.

Pačiai erdvei reikia kitokio pasakojimo. Skaidoma į mažus kambarius, po kuriuos keliauji, ji atpalaiduoja nuo būtinybės suvokti veiksmą kaip nuoseklų, ir nors jis gali būti sujungtas į vieną koncepciją, žiūrovas jo gali ir nejungti. Taip Olgos Lapinos režisuotas spektaklis-žaidimas „Kodas: Hamlet“ (2016) pasitelkia tik užuominas į legendinę pjesę, bet mįslėmis nepateikiamas nei siužetas, nei dramos esminiai taškai. Tekstai dažnai neturi aiškios fabulos: Pauliaus Markevičiaus „Dalykuose“ nėra linijinio laiko, nei pasekmių, nei dramos. Santykiai neaiškūs, pateikiamos tik trumpos atlikėjų buvimo vienais ar kitais personažais akimirkos, sakiniai, nuotrupos. Tarsi regėtum iškirptus dvimačius siluetus, skirtus mokslininkų mintims ir idėjoms iliustruoti. Jungiami du pasauliai – biblinis Rojus ir mokslo. Astronautai stebi Rojų ir pirmą vyro ir moters suartėjimą, pirmoji moteris Marija, kuri vėliau taps Skłodowska Curie, vilioja vyrą obuoliu, šis, kaip pamename, kitame mite nukris Newtonui ant galvos. „Nesileidžiu į žmonių santykių analizę ir atkūrimą, teatras man – veikiau kaip priemonė atsiplėšti, atsitraukti nuo realybės. Nors iš tikrųjų spektaklis tampa tos pačios realybės mėginiu, stebimu pro mikroskopą“, – sakė aktorius ir režisierius⁹.

Čia išsijungia bet kokios sąsajos su išoriniu pasauliu, jei negalvosime, kad kvantų pilna visur.

Galiausiai kalba yra pametama ir veikėjai ima linguoti, švytuoti, nesudėtingai šokti; šis pulsavimas pamažu užkrečia, žiūrovų veidrodiniai neuronai taip pat ima reaguoti į tai, žiūrovai irgi ima pulsuoti su jais. Pirmo atlikimo metu Molėtų observatorijoje šis šokis užėmė didžiąją dalį spektaklio, kur kas labiau priartėdamas prie performanso, sukurdamas bendrą lauką su žiūrovais, ir tai buvo ir tiesioginis energijos pulsavimo pavyzdys, ir Erikos Fischer-Lichte's minima autopoetinė

9 Čiuladaitė 2016.

grįžtamojo ryšio kilpa¹⁰, ir aiškiausiai perduodama kvantinės fizikos samprata. Judesys čia tapo ir išraiška, iliustruojančia fizikos dėsnius, ir turiniu *per se*, nieko nereprezentuojančiu ir nesimbolizuojančiu, nes dalelė, kuri stebima, virsta banga, – šis dėsnis veikia visur ir idealiai tinka teatrui. Pagaliau pats kūrinys idealiai švytuoja tarp judesio, šokio ir teatro, tarp teatro ir parateatro, tarp kreipimosi į publiką ir atsiribojimo nuo jos. Paulius Markevičius pripažįsta, kad abstrakti medžiaga ir buvo pamatas rinktis formą: „Dirbame be jokios pjesės, kas, deja, neįprasta teatre, tad vis primenu sau, jog šį kartą kalbame apie tokius dalykus, o kai statysiu antikinę tragediją, tuomet ir medžiaga, jos perskaitymo raktai bus kiti.“¹¹

Takios tapatybės

Kitame Markevičiaus ir bendraminčių *House of Puglu* spektaklyje „Dvi su puse minutės“ žiūrovai už rankų nuvedami į erdvę iš juodų uždangų klosčių ir paklaidinami šiame labirinte, aktyviai veikiami greta grojančių saksofonų kvarteto „katarsis4“. Vėliau, po keliolikos minučių, visi žiūrovai su atlikėjais susėda į dvi eiles vienas priešais kitą, liesdamiesi keliais, ir kalba apie tai, kada kas patyrė baimę. Taip pirmoji dalis, sukėlusį neįtikėtiną pasimetimą, pereina į savotišką išpažintį ir panašių būsenų prisiminimus. Po keleto atlikėjų išpažinčių pradeda kalbėti ir žiūrovai.

Tai savotiškas tiesioginės patirties teatras, kuriame galima ir kita reakcija, tačiau esmė yra dalyvavimas ir buvimas kartu. „Po to nesinori skirstytis. Tai ta vakaro dalis, kai žiūrovai įgauna balsą, vienas per kitą šneka apie patirtis labirinte, apie tą žiūrėjimą į akis. Apie žaidimo taisyklių poreikį ar laisvę nuo jų. Dabar mes sėdime netaisyklingu ratu, per patogų atstumą vienas nuo kito. Kaip keista, ką tik norėjau kalbėti, atverti vieną kitą savo nerimo istorijų, pasiaiškinti, kodėl įeidama sakiau, kad vakarais – jokio nerimo (nes vakarai teatre! Su kitų siužetais!), o dabar, kai visi kalba, mano noras prabilti nyksta. Suprantu: tas jų kalbėjimas – tarsi kaukė, skydas nuo to, ką iš tikrųjų prikėlė viso vakaro patirtis“, – rašė teatro kritikė Rūta Oginskaitė¹².

Vis dėlto klausydamasis istorijų negali būti tikras, kad tai, ką pasakoja Paulius Markevičius, dramaturgė (*sic!* – autentiškų išgyvenimų dramaturgė?) Birutė Kapustinskaitė ir kiti atlikėjai, tikrai yra jų išgyventa patirtis, kad ir kokia skaudi ji būtų (važiavimas į ligoninę lankyti mamos). Bet tai nėra labai svarbu – šiaip ar taip, tai jau yra terapinis seansas, kuriame veikia fizinis kontaktas, fizinis žiūrovo, o veikia suvokėjo dalyvavimas ir dalijimasis. Jei finale būtų pateikta arbatos (tai daroma po *House of Puglu* spektaklio „Vienatvė 1991“), tai jau būtų galima vadinti

10 Plačiau žr. Fischer-Lichte, E. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013: 264.

11 Ten pat.

12 Oginskaitė, R. Daugiau nei dvi su puse. *Menų faktūra*, 2016 11 01. Prieiga per internetą: <http://www.menu-faktura.lt/?m=1025&s=61243> [žiūrėta 2017 04 18]

Robertsono Smitho „valgymo bendruomenės“ subūrimu ir šventimu¹³. Čia vietoje šventinio valgymo dvi su puse minutės žiūrims vienas kitam į akis. Šiandienos dalijimosi visuomenėje dalijimasis savo baimėmis skamba neįprastai, bet veikia stipriai, perteikdamas vieną aiškiausių žinių – tu nesi vienintelis, patiriantis nerimą, ir to nereikia gėdytis. Ir jau nesvarbu, koks tekstas nuskambės, nes nei atlikėjai, nei juo labiau lankytojai nežino, kam šaus į galvą tai sakyti.

„Vienatvėje 1991“ Gabrielius Zapalskis bendrauja su publika, griaudamas bet kokias sienas ir atstumą – itin nedidelėje erdvėje 30-iai žiūrovų jis kreipiasi į juos nusiėmęs „aktoriaus kaukę“. Jis pasakoja savo patirtis iš 1991 m. sausio 13-osios nakties, rodo savo mamos įrašus *youtube*. Vėliau, jau po spektaklio, iš privačių pokalbių aiškėja, kad nei istorijos, nei mama nėra „autentiškos“. Žiūrovas galėtų jaustis kažkiek apgautas, tačiau nei jam prisipažįstama, nei kūrėjams tai svarbu: jie išgyvena abipusio bendravimo patirtį, ir ji teikia tikro džiaugsmo abiem pusėms bendrai kuriant scenas ar dalyvaujant jose.

„Energijos tvėrmės dėsnis nusako, kad visas energijos kiekis izoliuotoje fizikinėje sistemoje išlieka pastovus, tačiau energijos formos gali kisti“, – taip roboto balsas pradeda Aleksandro Špilevojaus režisuotą spektaklį-koncertą „Neišmoktos pamokos“, kuriame pateikiamos devynios pamokos dalykų, kurių nesimokyta mokykloje, bet kurie svarbiausi gyvenime – etika, sugyvenimas su kitais, tapimas savimi, atleidimas kitam ir sau. Taigi, jei energijos formos gali kisti, svarbi lieka pati energija, – taip apie išpažinčių-monologų spektaklį tarsi sako kūrėjai. Aktoriai kalba Špilevojaus tekstą, bet teksto situacijos universalios, nepaisant deklaruotų švietimo reformų, jas atpažįsta net kelios kartos (tai išryškėjo įvairaus amžiaus žiūrovų susitikime su aktoriais ir muzikantais), tad drauge aktoriai labai aiškiai kalba tarsi nuo savęs ir apie save, ir sunku tai būtų pavadinti vaidyba, kur kas tiksliau būtų pasakyti – sceninis atlikimas, kuriame jie reprezentuoja tik save. „Colours of Bubbles“ trupė čia taip pat yra ne akompanuojantis nematomas fonas, o scenoje sėdintys ir grojantys muzikantai. Patirties išviešinimas čia jau ne intymus, sklindanti energija nebe švelni ir atsargi, kaip „Dviejose su puse minutės“, o agresyvi ir drąsi, nes čia svarbi roko koncerto forma.

„Neišmoktos pamokos“ yra simbiozė dviejų žanrų – roko koncerto su neabejotiniais „frontmenais“ ir atlikėjo susitikimo su žiūrovais pagal *stand-up comedy* principą. Kai prie mikrofono stoja atlikėjas, iš esmės nebūtina žinoti, ar tai, kas pasakojama, iš tiesų atsitiko su juo ar su kuo nors kitu, ar apskritai atsitiko. Tai yra performatyvus (pristatomas) subjektyvumas (*performed subjectivity*), atspindintis tos dienos atlikėjo tapatybę. *Performed subjectivity* – taip lenkų teatro kritikė Joanna Crawley (Derkaczew) nusako esminį *stand-up* žanro atlikėjų bruožą – jų pačių susikurtą asmenybę / vaidmenį / tapatybę, kuri kinta ne pagal pasakojamas

13 Fischer-Lichte 2013: 90–91.

istorijas (t. y. ne įsigyvenant į personažus), o kartu su paties atlikėjo gyvenimo kaita, karjera, patirtimi¹⁴. Tad universalios situacijos ne vien ataidi daugelio galvose, jos tampa autoterapija ir patiems atlikėjams, nors jų nebuvo patirtos. Tarsi naudojamas senas dramos principas, bet maskuojama atlikėjo / personažo individualybė griaua įprastą tvarką, ir teksto poveikį gerokai sustiprina atlikėjo individualybė, kuri yra taki, besikeičianti, ir čia nebegalioja ne tik dualistinis teatre esančiųjų skirstymas į žiūrovus ir atlikėjus bei aktorius ir personažus – čia stebima jų nuolatinė kaita ir socialinių pozicijų maišymasis. Vido Bareikio ir Mindaugo Nastaravičiaus „Pasi-rinkime“ (Valstybinis jaunimo teatras) žiūrovai turi atsirinkti, kas yra pasakojama iš pačių aktorių biografijų, o kas yra fikcija, tačiau patirties asmeniškumas darosi nesvarbus, svarbus yra pats išgyvenimas klausantis tos patirties. Dar toliau šiuo aspektu yra nukeliavusi Dovilės Statkevičienės pjesės „8 minutės“ inscenizacija (re-žisierė Sigita Pikturnaitė, Menų spaustuvė): prie kelių žiūrovų yra pastatomi batai ir už jų nugarų aktoriai kalba apie (tiesiogiai – apkalba) veikėją ir jo veiksmus – taip schematiškai sukuriama akivaizdus žaidimas „pabūti kito batuose“ (tiesioginis vertinys iš *be in somebody's shoes*). Visi supranta, kad tai „žaidimas pjesė“, niekas realiai nieko nepatyrė, tačiau svarbu pati istorija ir galimybė perspėti / įteigti: „tai gali atsitikti ir tau“.

Ryškus ir svarbus formos akcentas yra mikrofonas, šiandien siūlantį kur kas daugiau prasmų nei modernumo atributas. Jis paverčia balsą medijuotu, vadinasi, juo perduodamas žodis skamba iš kitos realybės nei prieš tai sklidęs nuo scenos. Todėl ir jį sakantis žmogus, „balso konteineris“, pristato save kaip jau kitą, nebe personažą arba dvigubą personažą. Net pasakodamas apie save (pavyzdžiui, Paulius Tamolė Menų spaustuvės šokio spektaklyje „Contemporary?“, kalbėdamas visišką tiesą apie šokio festivalius) jis kuria tą patį performatyvų subjektyvumą.

Mikrofonas nuo paties jo sumeistravimo laikų yra įrenginys, skirtas kreiptis, taigi, jis iškart sako: žiūrovas yra ir aš į jį kreipiuosi, mes jį matome. Perfrazuojant garsųjį Marinos Abramovič performansą, ne tik *the artist*, bet ir *the spectator is present*, t. y. žiūrovas, kuris buvo slepiamas nuo dujinio apšvietimo laikų XIX a. teatre. Šiandien nuo jo nesislepia, apsimetant, kad vaidinsime tuščiai ar pilnai salei, šiandien pro jį braunamasi (šokio spektaklis „B ir B dialogas“), jis vedžiojamas už rankos po erdves („Dvi su puse minutės“), su visais 40 žiūrovų pasisveikinama („8 minutės“), jis suskaičiuojamas garsiai, kaip ir pajamos, gautos iš jų bilietų („Contemporary?“), taigi, išviešinamas jo dalyvavimas (t. y. be jūsų mes nevaidintume).

Mikrofono paskirtis – sustiprinti balsą, perduoti riksmą dar garsiau. Į jį šaukia Aleksandro Špilevojaus „Neišmuktų pamokų“ solistai / veikėjai. Tai ne vien koncertui reikalingas sustiprinimas – tai tarsi vienos ar kelių kartų įtūžio ženklas ir iškrova dėl pavėluoto gyvenimo pažinimo. Roko grupė „Kontrabanda“ sugrįžo į

¹⁴ Daugiau žr. Crawley, J. Obrzydaczce. *Dialog*. 2016. 9: 95–104.

Klaipėdos dramos teatro sceną su Gintaro Grajausko ir Oskaro Koršunovo spektakliu „Pašaliniam draudžiama“. Rokas, po 1990-ųjų nokautuotas pigaus, užtat masinio žemo lygio lietuviško popso, pagaliau atgimsta naujų kartų sąskambiais. Aktoriai pereina prie atviros ir skausmingos išpažinties žanro, prie (savo) pozicijos, lenda iš personažų kiautų, kad imtų šaukti kaip gyvenimo personos. Jie nebijo būti neoriginalūs, nes tekstas turi būti paprastas ir paveikus, pagaliau net ne tekstas čia svarbiausia, o jau pats šauksmas, kaip bytniko Burroughso laikais. Mikrofonas šiandien nebėra egzotika, modernybės ženklas, o paprastas laiko atributas, čia galintis tapti ir kartos ar bent jau kolektyvinės minties (į)garsintoju.

Sukuriamas naujas ryšys: su kuo mažiau tarpininkų ar su jais, bet kuo menkesniais (tekstas dažnai autentiškas), be poteksčių, be nutylėtų žodžių. Mikrofonas, stiprintuvai, apšvietimas, medijos – nebe mediumai, o gyvenimo realybė, (balso) stygų tęsiniai į auditorijos ausis. Aktoriaus tapatybė švytruoja tarp autentiško atlikėjo ir tik apsimitančio autentišku, užsidėjusio „autentiškumo kaukę“.

Tai tarsi pokalbis socialiniame tinkle – jei ne su avataru, tai tegul ir su pažįstamu žmogumi, bet atskleidžiančiu tik menką savojo asmens dalį: ar nuo to nukenčia bendro buvimo patirtis? Tai, ką teikia technologijų kuriama virtuali aplinka, netikėtai išnyra visiškai realiose erdvėse. Kompiuterių, socialiniai, pedagogikos mokslai pabrėžia buvimo kartu (*co-presence*) pranašumą – bendrumo pojūtį esant su kitais vienoje platformoje, aktyvesnį dalyvavimą sprendžiant problemas, empatiją ir susidomėjimą, atsakomybę¹⁵. Socialiniai tinklai veikia mūsų gyvenimo mechaniką, bet reikėtų nepamiršti istorinės šio kelio trajektorijos: kuriama bendro buvimo platforma virtualioje aplinkoje pirmiausia buvo pasiskolinta iš realaus gyvenimo, dabar ji grįžta į jį su nedidelėmis (tapatybės) modifikacijomis.

Kūno tekstai

Artūras Areima spektaklyje „Nevykėlis“, kuris buvo pristatytas pirmiausia Kauno galerijoje POST, o dabar rodomas Menų spaustuvės repetitijų salėje, pasitelkia įvairias teatro ir parateatrinės priemonės: iš pradžių žiūrovai vedžiojami po įvairias erdves, seka ratu paskui „konferansjė“, užsuka į fotografijų parodą, kad išklausytų neįkyrių užuominų apie galimybes įvairiai traktuoti meno kūrinių, pasikalba apie nonkonformizmą (šios pamokos – ne šiaip sau) ir tik tuomet įeina į salę, kur jų laukia aktorius Valerijus Kazlauskas, o gal jo personažas. Bet jis toks aktyvus savo narciziškai ekspozuojamu kūnu, kad atskirti „kas yra kas“, darosi neįmanoma. Čia jis – žmogus orkestras, ir spektaklis kuriamas tik iš jo paties neslepjamų veiksmų: aktorius / personažas filmuoja save, projektuojamą ant sienos (taip gimsta scenovaizdis), keičia plokštes ir kuria nuotaiką, vaidina, pasakoja, žaidžia menamais objektais ir partneriais. Jam,

15 Plačiau žr. <http://www.igi-global.com/dictionary/co-presence/4115>

kaip Edičkos Limonovo personažui, visiškai pakanka savęs. Žiūrovams jo – taip pat, nes dažnai jis veržiasi į publiką, nepaliamajam su ja bendrauja, tarsi išviešindamas teatrinę hipokriziją: juk kam apsimitinėti, kad staiga tau gimė monologas, kurį sakai tik sau? Žiūrovams suteikiama ne tik visiška laisvė bet kada įeiti ir išeiti (tai kelis syk pabrėžiama); kartais žiūrovai turi patys spręsti, kaip elgtis, kai sąlyginės mirties scenoje aktorius užsikvempia tiesiai ant žiūrovo. Viena vakare žiūrovė, stebėjusi spektaklį tik pro teatrinės konvencijos prizmę, t. y. atidavusi visą valią aktoriui, nedarė nieko ir kentėjo aktoriaus svorį maždaug tris minutes (tada prisimeni, kam pradžioje buvo kalbama apie konformizmą), t. y. čia jau karaliavo performanso atlikėjas ir jo kūnas, obsceniškai ir ne tik demonstravęs personažo aistras ir potraukius.

Jei čia visi tekstai buvo tarsi atskiri monologai, kalbantys apie aistras ir jų patenkimą, dar kardinaliau scenos materija pateikiama Areimos spektaklyje „Antikristas“. Citatos, primityviai perdainuoti videoklipai, kopijų kopijos, atviros sekso scenos, politikų ištarmės ir parodijos, daug riksmo (pro mikrofonus) ir dūmų, – visas šis rėkšmingas chaosas yra mozaikos detalės, susidėstančios į šiandienos aistrų ir isterijų paveikslą, pasibaigiantį tylią finaline scena, kurioje pavargę ir suvirtę vienas ant kito pusnuogiai jaunuoliai kalba apie būsimą vaiką, o videoklipe, padarytame iš Peterio Sempelio filmo, *buto* atlikėjas Kazuo Ohno savo etiude (tai jau triguba kopija¹⁶) bando prisiliesti prie kito žmogaus. Nei ankstesni tekstai, nei scenos su tuo neturėjo nieko bendra, bet jais režisierius tarsi dėliojo mus visus supantį nesaugų ir medijuotą informacinį pasaulį, kuriame trūksta žmogaus ryšio su kitu.

Jau pirmose scenose buvo išviešinta kalbos, komunikacijos krizė: atlikėjai pasiima mikrofonus ir ima į juos švilpauti, ir net švilpaudami nekomunikuoja, nes kiekvienas „sako“ savo per kitą. Mikrofonai grūdami gerklėn, jais tarsi bandoma pasiekti gelmę, esmę, rėkiama garsiai, kalbama nepaliamajam, nes bijomasi tylos.

Vienas performatyvaus atlikimo aspektų yra medžiagiškumas, raiškos, iš kurios kuriama žinia, akcentavimas, pati forma kaip turinys. Kaip *Postdraminiame teatre* raiškos kaitą nusakė Hansas-Thiesas Lehmannas, „Kūnas neperteikia jokios prasmės – veikia savo fiziškumu ir gestais. Pagrindinis teatro ženklas – aktoriaus kūnas – atsisako būti signifikantas.“¹⁷ „Antikriste“ kaip tik yra labai svarbus kūno apnuoginimas, nesislėpimas už fikcijos (apie simbolius net negalėtume kalbėti), kuris žiūrovams leistų pasijusti nepatogiai, spėlioti, kiek toli yra per toli, – o aktoriai tuo metu pasigėrėtinais laisvai žaidžia kone pornoscenomis, jas nutraukdami ir demaskuodami žanrą bei įsijautimą, ir vėl kartodami, iš tiesų stengdamiesi „į dvasios – balso ir kalbos – pasaulį sugrąžinti kupiną skausmo ir geismo kūniškumą“¹⁸. Raiška tampa itin intensyvi ir drauge virsta turiniu.

¹⁶ Ištraukos iš Peterio Sempelio filmo „Kai aš lankiau šią planetą“ tapo Anthony'io Hegarty videoklipo pagrindu. Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=uzk27ZH53Fs>

¹⁷ Lehmann, H.-Th. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010: 145.

¹⁸ Ten pat.

Jei spektaklio finalas liūdnamai byloja epochų kaitą, kai medijos tik atitolina vienus nuo kitų, o seksas prilyginamas rankos ištiesimui, t. y. desperatiškam ryšio ieškojimui, tai teatriniam kontekste įtvirtinama naujos eros pradžia. Abipus scenos pastatyti kryžiai atrodo kaip visiškos metaforų atliekos ar šokiruoti nepajėgūs atributai. „Antikristas“ čia veikia suprantamas kaip naujos internetinio, virtualaus posttiesos pasaulio tvarkos pranašas. Drauge ir teatrinės tvarkos, kurioje poezija lieka, bet ji kuriama visiškai kitomis – nebe žodinėmis, simbolinėmis – priemonėmis, ir gal net daugiau jos atrastume jos pačios stokoje.

Tokių teatrinų kelionių performatyvumo link dėsningumą žymi ir pasaulinė scenos menų istorija. Autentiškomis istorijomis ir gyvais kruvinų susidorojimų liudijimais pasaulio scenas ar kitokias erdves sukrėtė Pietų Afrikos režisieriaus Bretto Bailey paroda-instaliacija „Exhibit B“, uždrausta Londone ir kitose šalyse¹⁹. Janas Lauwersas ir „Needcompany“ sukuria spektaklį „Aklasis poetas“, kuriame aktoriai viešina tikras genealogines šaknis²⁰. Jonas Jesurunas savo „mediaturginiais“ kūriniiais akcentuoja pasaulio įvykių mozaikiškumą ir spontaniškumą, mūsų gyvenimą informacinės realybės rėmuose²¹. Akcentuojamą kūniškumą įvairiuose spektakliuose galima matyti jau nuo XX a. 6–7 dešimtmečių, šis aspektas sulaukė daug knygų ir teorinių darbų (lietuviškai išleista jau ne kartą cituota Erikos Fischer-Lichtes *Performatyvumo estetika* šią temą nagrinėja itin giliai). Bet pastebima ir atvirkštinė tendencija.

2017 m. balandį ŠMC kino salėje rodytame Rolando Rauschmeierio ir Alexo Bailey performanse „Naikinimas kaip atsiradimo sąlyga“ vienas atlikėjų pasakojo Rotenburgo kanibalo išpažintį tarsi tai būtų jo paties istorija: jau bene dešimtmetį pastebima, kad performansas artėja prie teatrinės formos (naudojamos kaukės, iliuzijos principas), žengia į teatrinės ar kitokias scenines erdves, kur žiūrovams paliekama tik pasyvaus stebėtojo funkcija. Tačiau čia galime išvelgti ir šiuolaikiniams menams būdingą apropiacijos strategiją – svetimo kūrinio ar jo dalies panaudojimą kitame kontekste. Tuo metu teatre vis akivaizdesnė tendencija eiti performatyvumo link, nusimetant fikcijos rūbus, siekiant autentiškumo. Nebūtų tikslinga kelti klausimą, kada šios dvi meno sritys susitiks, nes pernelyg skirtingas jų pagrindas ir genezė. Tačiau abipusė įtaka neabejotinai turtina visų dalyvaujančiųjų patirtį, plečia akiplotį ir tiksliau atspindi mus supantį pasaulį.

Gauta 2017 04 20

Priimta 2017 04 25

19 Stefanova, K. Prarastas Rojus. Bretto Bailey ekspozicijos. *Menų faktūra*, 2015 01 16. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=3391&s=66134> [žiūrėta 2017 04 22].

20 Jauniškis, V. Briuselio įtampos: tarp kultūrų. *Menų faktūra*, 2015 06 02. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=3391&s=66316> [žiūrėta 2017 04 22].

21 Marranca, B. Performance as Design. The Mediaturgy of John Jesurun's Firefall. PAJ, 2010, 96: 16–24.

Vaidas Jauniškis

New strategies on young stage

Summary

The schism between receptions of different modern arts in Lithuania is quite significant: abstract visual art has been accepted for some decades and non-consequential and/or postdramatic performances are treated like abnormal deviations from the “right” way. Nevertheless, young directors and actors try to go not only their individual way, but their creations show some regularities and similar approaches towards the theme. Artūras Areima, Paulius Markevičius, Aleksandras Špilevojus, Birutė Kapustinskaitė – they are only a few of a bunch of young creators who don’t divide their work into strictly ‘directors’ or ‘actors’. Mostly they work in a collaborative way and try to change spectators’ attitude towards space. They use white cube in the galleries or black box of the stage for their performances which deal with the performativity very much. Space is preferred to be without memory, not signaling any past, just pure *here and now*. Body is no longer significant, but the strong presence of it implies tension to return physicality of craving and pain into the world of voice and language. The same is with voice. Vocal communication doesn’t exist or reaches crisis in some performances. But microphones are used very actively and sometimes just like an amplifying media of straight communication which turns into a scream. But the microphone also changed its role – it is no longer a sign of modernity nor a means to strengthen weak voice: howl is an essential subject and message of the show. Standing before the audience and speaking real his/her own stories – that is the scene on stand-up comedy. But stories are changed into non-authentic ones, and here we see not only performed subjectivity, but identity which is liquid like in social networks. For some of the creators the story is much more important than the author of it, and the possibility to communicate is the main subject. Not only *the artist is present* – the spectator is present too, and here we see participation from both sides as *co-presence*, as real involvement which allows to create responsiveness to one another’s ideas, self-awareness and feedback loop which leads to a new way for a dialogue.

KEYWORDS: Artūras Areima, Paulius Markevičius, Aleksandras Špilevojus, Birutė Kapustinskaitė, Olga Lapina, “House of Puglu”, Erika Fischer-Lichte, Hans-Thies Lehmann, abstraction, study, space, gallery, microphone, body, bodiness, performed subjectivity, liquid identity, stand-up comedy, black box, co-presence