

Teatrologiniai eskizai

5

VYTAUTO DIDŽIOJO
UNIVERSITETAS

VERSUS AUREUS

2015

Atsakingasis redaktorius
Dr. Martynas Petrikas

Redakcinė kolegija

Pirmininkas

Prof. PhD Bronius Vaškelis (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva)

Nariai

Prof. dr. Knut Ove Arntzen (Bergeno universitetas, Norvegija)

Prof. habil. dr. Vytautas Levandauskas (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva)

Prof. habil. dr. Dobrochna Ratajczakowa (Poznanės Adomo Mickevičiaus universitetas, Lenkija)

Prof. dr. Jurgita Staniškytė (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva)

Doc. dr. Edgaras Klivis (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva)

Doc. dr. Rūta Mažeikienė (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva)

Doc. dr. Anneli Saro (Tartu universitetas, Estija)

Dr. Guna Zeltina (Literatūros, folkloro ir meno institutas, Latvijos universitetas, Latvija)

Recenzentai

Prof. PhD Bronius Vaškelis

Prof. dr. Jurgita Staniškytė

Doc. dr. Edgaras Klivis

Doc. dr. Rūta Mažeikienė

Turinys

Sandra VALERKAITĖ

Eugenio Barbos *Trečiojo teatro* kūrybos principų
atspindžiai Beno Šarkos teatre.....5

Indrė BRASEVIČIŪTĖ

Kolektyvinės kūrybos apraiškos šiuolaikiniame Lietuvos teatre.....38

Silvija ČIŽAITĖ-RUDOKIENĖ

Teatro ir vartotojų visuomenės santykis Lietuvoje68

Gintarė NARAUSKAITĖ

Homoseksualių *queer* subjektų ir hegemoninio vyriškumo
konfrontacija Yana'os Ross spektaklyje „Raudoni batraiščiai“95

Eugenio Barbos *Trečiojo teatro* kūrybos principų atspindžiai Beno Šarkos teatre

„Meno kūrinys teatre nebėra dramaturgo
tekstas, bet gyvenimo aktas, akimirka po
akimirkos kuriamas scenoje.“ (19, 11)

Luigis Pirandello

Eugenio Barba (g. 1936), iki šiol kuriantis teatro režisierius, yra ir vienos įtakingiausių XX a. teatro kūrybos teorijų autorius. Teatras E. Barbai yra laboratorinių tyrimų vieta, kurioje aktorius – pagrindinis tyrimų objektas. *Trečiojo teatro* idėja kaip praktinių tyrinėjimų ir bandymų pasėka susiformavo bendradarbiaujant su neeuropinio teatro meistrais ir ieškant naujų teatro raiškos priemonių. Ši sąvoka labai svarbi tuo, kad visame pasaulyje suvienijo grupes, kurios egzistavo teatrinėse paraštėse ir nepriklausė nei tradiciniam, nei avantgardiniam teatrui. Jos kūrė savitą teatrinę kalbą, nesaistomos kultūrinio konteksto. Taigi šis kūrybinio proceso pobūdis apibūdino esminį E. Barbos *Trečiojo teatro* tikslą – ne nukopijuoti ar pasiskolinti kažkieno vaidybos technikas, bet atrasti savitus teatrinės raiškos būdus.

E. Barba pristatė naują kūrybinio proceso sampratą kaip trijų dramaturgijos lygių – organinės, naratyvinės ir žiūrovą žadinančios – organizavimą. Tai naujas požiūris į patį režisūros procesą. Dramaturgijos sąvoka čia nebuvo siejama su literatūriniu tekstu, vietoje jo įtraukti tokie spektaklio ar performanso kūrimo elementai kaip sceniniai veiksmai, erdvė, muzika, žiūrovų reakcija etc., apibūdinti *Trečiojo teatro* kūrybos principai.

Šio straipsnio objektas – E. Barbos *Trečiojo teatro* kūrybos principai ir jų sklaida Beno Šarkos kūryboje.

E. Barbos *Trečiojo teatro* kūrybinio proceso analizė atskleidė kūrybos principus, kurie gali būti naudojami kaip įrankis analizuojant *Trečiojo teatro* kūrybą. Atsižvelgiant į tai, kad B. Šarka yra vienas iš ryškiausių marginalaus teatro kūrėjų Lietuvoje, kuriančių savitas teatro reikšmes, tačiau jo kūryba vis dar netyrinėta *Trečiojo teatro* kontekste, nuspręsta ištirti minėto teatro kūrybos atspindžius jo teatre. Tyrimas parodė, kad visi reikšmingiausi, su spektaklio

kūrimu susiję *Trečiojo teatro* kūrybos principai egzistuoja ir yra vienaip ar kitaip naudojami B. Šarkos teatre.

Raktiniai žodžiai: Trečiasis teatras, Eugenio Barba, Benas Šarka, kūrybos principai, kūrybinis procesas, dramaturgija.

Eugenio Barba – vienas reikšmingiausių ir įtakingiausių šių laikų teatro režisierių, tyrinėtojų, pedagogų, praktikų, 1979 m. įkūręs Tarptautinę teatro antropologijos mokyklą ir padėjęs pagrindus naujai studijų krypciai – teatro antropologijai. Teatras E. Barbai – ne kūrėjo mitais apipinta erdvė, bet laboratorinių tyrimų vieta, kurioje vyksta nuolatinis darbas su aktoriumi, ieškant efektyviausių vaidybos technikų žiūrovo atžvilgiu. Šio teatro pagrindas – ne literatūrinis tekstas, ir tikslas – ne sukurti psichologinį charakterį, o sceninę aktoriaus esatį, paremtą realiu veiksmu. Tai gi aktorius jo antropologiniuose tyrinėjimuose yra centrinė figūra.

E. Barba – teatro praktikas, todėl visos jo teorinės sąvokos kyla iš praktinių tyrinėjimų ir bandymų. Bendradarbiaujant su neeuropinio teatro meistrais ir ieškant naujų teatro raiškos priemonių susiformavo ir *Trečiojo teatro* idėja kaip tokių bandymų pasėka. Iš esmės ji kilo lyg atsakas į teatrinis reiškinius, egzistuojančius pasaulyje, tačiau ryškiai išsiskiriančius iš tradiciniam ar eksperimentiniam teatrui įprasto teatrinio konteksto. Esminis *Trečiojo teatro* bruožas yra savitos teatro reikšmės kūrimas, nepaisant įvairių kultūros įtakų ar apribojimų. Kūrybos procesas skirtas ne išmokyti, pasiskolinti ar nukopijuoti vaidybos technikas, bet atrasti savitus teatrinės raiškos būdus. Tai gi *Trečiojo teatro* sąvoka buvo itin svarbi tuo, kad visame pasaulyje suvienijo tas teatro grupes, kurios egzistavo paraštėse, nepriklausė nei tradiciniam, nei avangardiniam teatrui, tačiau kūrė savitą teatrinę kalbą, nesaistomą kultūrinio konteksto.

Naują kūrybos proceso sampratą E. Barba pateikia kaip ilgamečių tyrinėjimų pasekmę detaliai analizuojant spektaklio kūrimo ir sceninės raiškos elementus. Pagrindinis režisieriaus

tikslas – atrasti tokias vaidybos technikas, kuriomis aktorius galėtų paveikti kiekvieno žiūrovo individualų vidinį pasaulį. „Teatras, kuris su kiekvienu žiūrovu gebėtų kalbėti skirtinga ir į jo vidų prasiskverbiančia kalba, nėra nei fantastiška idėja, nei utopija. Tai teatras, dėl kurio daugelis iš mūsų, režisierių ir grupių vadovų, treniravosi labai ilgą laiką“ (6, 14), – teigia režisierius. Kūrybos procesas *Trečiajame teatre* suvokiamas kaip daugiassluoksnis, susidedantis iš keleto pakopų: organinės, naratyvinės ir žiūrovą žadinančios dramaturgijos. Detaliai nagrinėjant jų sąveikos elementus galima pasiekti esminį *Trečiojo teatro* tikslą – kūrybos principus, kuriuos naudojant perteikiamas aktyvus poveikis žiūrovui. Dramaturgijos sąvoka E. Barbos *Trečiojo teatro* sampratoje apibrėžia sceninių veiksmų darbą, o ne atlikimo metodiką, priklausančią literatūrai. Ji nukreipta į spektaklį kaip tekstą, sudarytą iš scenoje kuriamų patirčių, veiksmų, ženklų, raiškos priemonių ir pan. Ši sąvoka čia apima visus kūrybinio proceso elementus (erdvę, muziką, sceninius veiksmus, žiūrovo įtraukimą ir kt.) ir pateikia inovatyvų režisūrinio sprendimo suvokimą, kuris aprėpia aktoriaus, žiūrovo ir režisieriaus dramaturgiją nepertraukiamo kūrybinio vyksmo metu. E. Barbos *Trečiojo teatro* teorijoje dramaturgijos samprata labai svarbi tuo, kad nuodugniai tyrinėja, kaip kiekvienas konkretus kūrybinio proceso dėmuo, sąveikaudamas vienas su kitu, veikia žiūrovą.

Apie E. Barbos *Trečiąją teatrą* Lietuvoje rašyta išties nedaug (šiek tiek užsiminta pavieniuose teatrologų Ramunės Marcinkevičiūtės, Rūtos Mažeikienės, Edgaro Klivio ir kt. straipsniuose), tačiau jo kūrybinių principų išskyrimas, sisteminimas ir detalesnė analizė atlikti nebuvo. Juo labiau tai nebuvo siejama su lietuvių teatro kontekstu. Vis dėlto E. Barbos kūrybos proceso dalijimas į pakopas (organinės, naratyvinės ir žiūrovo dramaturgijos lygmenis), detaliai analizuojant kiekvieno jų elementų sąveiką ir poveikį žiūrovui, sudeda esminius akcentus režisūrinio proceso sampratai. Visi šie dramaturgijos lygmenys turi labai aiškias paskirtis kūrybiniame procese, tačiau glaudžiai sąveikauja tarpusavyje, atlikdami žiūrovo sužadavimo (dramaturgijos) funkciją kaip neatsiejamą, integralią spektaklio ar performanso

dalį. Tai iš esmės atskleidžia požiūrį į performansą ar spektaklį, kaip turintį sluoksniuotą atlikimo prigimtį, ir iškristalizuoja esminius E. Barbos *Trečiojo teatro* kūrybos pagrindus, kurie yra puikus įrankis analizuojant *Trečiojo teatro* atstovų kūrybą.

Iki šiol *Trečiojo teatro* kūrybos principų taikymas Lietuvos teatre nebuvo tiriamas. Tuo tarpu Beno Šarkos, priskiriamo Lietuvos kultūrinio gyvenimo paraštėse veikiančiam marginaliam, netradiciniam teatrui, kūryba iš esmės galėtų būti tyrinėjama kaip visame pasaulyje teatro užribiuose veikiančio *Trečiojo teatro* atspindys (pridurtume Edmundo Leonavičiaus ir Vegos Vaičiūnaitės kūrybą, tačiau B. Šarka – vienintelis iš jų šiuo metu aktyviai kuria). B. Šarka laikytinas ryškiausiu marginalaus teatro veikėju, visada atstovavusiu Lietuvos teatro paraštėms ir kūriniu savo individualią teatrinę reikšmę. Vis dėlto reikia pripažinti, kad ilgą laiką B. Šarkos kūryba nesulaukė jokio teatro kritikų dėmesio, buvo tarsi vengiama vertinti jo spektaklius, o jo kūrybos konservatyvesni kritikai nė nepriskyrė teatro menui. Gintaras Grajauskas tuometinę situaciją įvardija taip: „Sunkiausiai Beną priėmė vadinamieji teatro „profesionalai“ – kolegos aktoriai ir režisieriai. Purkštavo ir kaltino šarlatanizmu, mėgėjiškumu etc.“ (46). Dar ir dabar, be pavienių straipsnių ar interviu, Lietuvos teatro istorijos raidą fiksuojančiose knygose rastųsi vos viena kita eilutė apie šį režisierių, labiau faktografiškai pristatant jo kūrybą, užuot pateikus detalią jos analizę. Išsamesnę B. Šarkos kūrybos bruožų analizę marginalaus teatro aspektu atliko teatrologė Kristina Pečiūraitė (25), tačiau su platesniu *Trečiojo teatro* kontekstu nesusiejo.

Šiame straipsnyje, išanalizavus E. Barbos *Trečiojo teatro* kūrybos procesus, panašumų ieškosime B. Šarkos teatre. Atsižvelgiant į tai, kad savita B. Šarkos kūryba vis dar netyrinėta *Trečiojo teatro* teorijos ir praktikos kontekste, nuspręsta E. Barbos suformuluotus kūrybinius principus panaudoti kaip analitinę prieigą, leidžiančią geriau suvokti B. Šarkos teatro reikšmių ypatybes. Tyrimas padės atskleisti, kad visų reikšmingiausi, su spektaklio kūrimu susiję *Trečiojo teatro* kūrybos principai egzistuoja ir yra vienaip ar kitaip naudojami B. Šarkos teatre.

E. Barbos *Trečiojo teatro* kūrybos principai

Kūrybos procesas *Trečiajame teatre*

Kūrybos procesas teatre dažniausiai mistifikuojamas, apipinamas įvairiomis paslaptimis, ritualizuojamas. Didžiausias dėmesys sutelkiamas į kūrybos produktą — spektaklį, tad kūrybos principus apibrėžti tampa gana sudėtinga. Tuo tarpu *Trečiajame teatre* pats kūrybos procesas yra kur kas svarbesnis nei rezultatas. Ilgamečių E. Barbos, kaip teatro antropologo, tyrinėjimai, dirbant su aktoriais ir fiksuojant kūrybinės veiklos komponentus, atskleidžia keletą esminių *Trečiojo teatro* kūrybos principų.

Kalbant apie E. Barbos *Trečiojo teatro* kūrybos principus, pirmiausia svarbu išsiaiškinti teatro antropologo vartojamos „dramaturgijos“ sąvokos sampratą. E. Barba dramaturgiją apibrėžė remdamasis šio žodžio etimologija. Graikų kalbos žodis „dramaturgija“ (gr. *dramaturgia*) sudarytas iš dviejų žodžių — „drama“ ir „ergon“, ir tai reiškia veiksmų darbą (angl. *the work of actions*). Kitaip tariant, tai yra metodų ar teorijų rinkinys, lemiantis spektaklio, performanso teksto struktūrą, arba kompoziciją. „Man dramaturgija nebuvo tik atlikimo metodika (angl. *procedure*), priklausanti literatūrai, bet ir techninis veiksmas (angl. *technical operation*)“ (6, 8). Taigi dramaturgija čia nukreipta į spektaklį ar performansą kaip tekstą, sudarytą iš veiksmų, ženklų, raiškos priemonių ir pan., tuo tarpu „dramaturgijos“ sąvokos aiškinimas labiau aprėpia kūrybinio proceso veiksmus ir yra nukreiptas į scenoje kuriamas patirtis.

Pasak E. Barbos, per daugelį jo režisūrinio darbo metų dramaturgija turėjo mažai ką bendra su iš anksto parengtu rašytiniu tekstu, pasakojimo kompozicija ar scenarijumi (6, 8). Teatro antropologo apibrėžiama dramaturgija yra labiau sceninė, įvairiakryptė, turinti apčiuopiamesnę tūrį. Ji vartojama kaip daugialypė sąvoka, iš esmės sutelkianti *Trečiojo teatro* kūrybos komponentus ir apibrėžianti kūrybos principus. Anot E. Barbos, spektaklį būtina skaidyti į pavienes jo kūrimo proceso pakopas

ir, detaliai išnagrinėjus kiekvieno lygmens komponentus, nustatyti, kaip jie sąveikauja vienas su kitu. Taigi E. Barbos *Trečiojo teatro* kūrybos principus puikiai atskleidžia jo spektaklio kūrybinio proceso padalijimas į trijų pakopų, arba, kitaip tariant, lygių, dramaturgijos organizavimą:

Organinės (angl. *organic*), arba dinaminės (angl. *dynamic*), dramaturgijos lygmuo – tai pirminis lygmuo, susijęs su dinamiškumo kūrimu įaudžiant jį į spektaklio tekstą ritmais, fiziniais ir vokaliniais aktorių veiksmams spektaklyje, performanse tam, kad būtų stimuliuojamas jutiminis žiūrovų dėmesys;

Naratyvinės (angl. *narrative*) dramaturgijos lygmuo – įvykių, nukreipiančių žiūrovus į prasmę (angl. *meaning*), supynimas arba įvairios performanso, spektaklio reikšmės;

Žadinančios (angl. *evocative*) dramaturgijos, arba dramaturgijos, keičiančios būseną (angl. *dramaturgy of changing states*), lygmuo (7, 60) – performanso, spektaklio metu gebėjimai sukurti intymų žiūrovo rezonansą (dinamišką atsaką). Tai tokia dramaturgija, kuri išryškina ar užfiksuoja nesąmoningą ir užslėptą spektaklio reikšmę, savitai suvokiamą kiekvieno žiūrovo (6, 10).

Kiekvienas dramaturgijos lygmuo kūrybiniame procese turi savitą logiką, reikalavimus ir objektus. Šis inovatyvus dramaturgijos sąvokos apibrėžimas teikia naują režisūrinio proceso sampratą, **kuri apima aktoriaus, žiūrovo ir režisieriaus dramaturgiją**. Anot E. Barbos, „mano dramaturginis darbas prasidėjo nuo tam tikro specifinio nusistovėjusio požiūrio, sutelkto į sluoksniuotą performanso atlikimo prigimtį“ (6, 9). Visi šie dramaturgijos lygmenys iš esmės yra atskiri kūrybinio proceso sluoksniai, turintys aiškias funkcijas, tačiau veikiantys neatsiejamai, siekiant sukurti žiūrovo būsenos pokytį (sužadalinimą).

1 lentelė. Organinės, naratyvinės ir žiūrovą žadinančios dramaturgijos palyginimas

	Organinė (angl. <i>organic</i>), arba dinaminė (angl. <i>dynamic</i>), dramaturgija	Naratyvinė (angl. <i>narrative</i>) dramaturgija	Žadinančioji (angl. <i>evocative</i>) dramaturgija
Darbo priemonės, orientyrai (dėmesio objektai)	Fiziniai ir vokaliniai aktorių veiksmai, kostiumai, daiktai, muzika, garsai, šviesos, erdvinės ypatybės (angl. <i>spatial features</i>).	Charakteriai, istorijos, tekstai, įvykiai, ikonografinės nuorodos (angl. <i>iconographic references</i>).	Asmeniniai žiūrovų prietariai, baimės, tabu ir pan.
Svarba (padėtis) spektaklyje, performanse	Spektaklio, performanso nervų sistema.	Smegenų žievė arba smegenys.	Mūsų dalis, esanti nuosavoje tremtyje (angl. <i>in exile within us</i>).
Poveikis žiūrovui	Priverčia žiūrovus kinestetiškai (angl. <i>kinaesthetically</i>)* šokti kėdėse.	Išlaisvina žiūrovo mintis spėjimus, vertinimus ir klausimus.	Leidžia išgyventi būsenos pokytį.

Sudarė autorė, šaltinis: Barba, Eugenio. 2010 m. *On Directing and Dramaturgy*. Routledge, p. 8–14.

Aptariant *Trečiojo teatro* kūrybos principus svarbu atkreipti dėmesį į tam tikrus kūrybinio proceso komponentus, kurie apibūdina scenos veiksmų darbą *Trečiajame teatre*, nes veiksmas, o ne įvaizdžiai ar metaforos, šiame teatre yra spektaklio, performanso pagrindas. Kaip jau minėta, kiekvienas dramaturgijos

* Kinestetiškai šokti — judėti keičiant kūno padėtį, svorio centrus, priverčiant judėti sąnarius, raumenis, sausgysles ir pan. „Kinestetiškumo“ sąvoką taip pat vartojo amerikiečių antropologas Cliffordas Geertzas, kalbėdamas apie kinestetinę sąmonę, kaip reagavimą viso kūno judesiais.

lygmuo susideda iš tam tikrų komponentų, ir esmingiausius iš jų būtina aptarti, norint apibrėžti *Trečiojo teatro* kūrybos principus. Pirmasis spektaklio kūrybinio proceso, arba dramaturgijos, organizavimo lygmuo iš esmės yra visi žiūrovo pojūčiams tarnaujantys komponentai, kuriuos E. Barba apibūdina kaip organinę dramaturgiją. Tai yra visos 1 lentelėje nurodytos priemonės, pradedant vokaliniais, fiziniais veiksmais ir baigiant kostiumais bei muzika. Kalbėdamas apie organinę dramaturgiją režisierius teigia: „tai žemė, kurioje aš sodinu kiekvieno savo spektaklio, performanso šaknis“ (6, 25). Spektaklio, performanso gyvavimo šaknys yra ne literatūrinis tekstas ar istorija, kurią režisierius nori papasakoti žiūrovams, bet ypatinga aktoriaus fizinių ir vokaliųjų veiksmų kokybė. Antrasis lygmuo – naratyvinė dramaturgija, kurią sudaro charakteriai, istorijos, tekstai, įvykiai, ikonografinės nuorodos, kitaip tariant, viskas, kas skatina žiūrovą mąstyti, ieškoti atsakymų, vertinti ir pan. Paskutinyasis, bet, anot E. Barbos, visų svarbiausias – žiūrovą žadinančios dramaturgijos lygmuo, kuris iš esmės nusako visas žiūrovo reakcijas į spektaklį, performansą ir yra atsakingas už žiūrovo būsenos pokyčius spektaklio metu, kitaip tariant, tiesioginį poveikį žiūrovui.

Detaliai analizuojant kūrybos procesą ir skirtingas jo pakopas E. Barbos *Trečiajame teatre* išryškėjo šeši esminiai kūrybos principai: a) *kolektyvinė kūryba* (spektaklį kuria visi trupės nariai, pradedant nuo dekoracijų, baigiant vaidybos formų paieškomis); b) *spektaklio teksto kūrimas* (spektaklio tekstas suvokiamas kaip naratyvinis kontekstas, kuriuo režisierius gali laisvai manipuliuoti: įtraukti intertekstų, pridėti daugiau reikiamų scenų ar charakterių ir pan.; pasakojimas čia kuriamas pagal erdvės taisykles, ir spektaklio pagrindas yra realus aktoriaus atliekamas veiksmas, o ne įvaizdžiai ir metaforos kaip tradiciniame teatre); c) *spektaklio pasakojimas: tvarkos (paslėpimas) suardymas* (veiksmai, dramatinės peripetijos ir pan. sumaišomi tam, kad žiūrovai nenuspėtų tolesnio spektaklio veiksmo); d) *aktoriaus dramaturgija* (aktoriaus užduotis – ne psichologinis charakterio pagrindimas, o savo paties dramaturgijos plėtojimas,

pasitelkus fizinius ir vokalinius veiksmus tam, kad žiūrovo dėmesys būtų sužadintas, kad jis įtikėtų veiksmų realumu); e) *scenos erdvės ir garsų dramaturgija* (tai svarbios spektaklio priemonės, padedančios užmegzti visavertę komunikaciją su žiūrovais); *žiūrovo dramaturgija* (nusako aktyvią žiūrovo būseną spektaklyje). Visi šie kūrybos principai (išskyrus kolektyvinę kūrybą, ne-taikytiną B. Šarkos teatrui) detaliau nagrinėjami kitoje straipsnio dalyje, aptariant B. Šarkos kūrybą.

E. Barbos *Trečiojo teatro* kūrybos principų apraiškos B. Šarkos teatre

B. Šarkos teatras

Benas Šarka – teatro aktorius ir režisierius, gimęs 1963 m. Lietuvoje. Įvairiuose teatro istoriją atspindinčiuose šaltiniuose šis kūrėjas trumpai apibūdinamas kaip marginalaus, kitokio, paraš-tėse gyvuojančio ir kuriamo teatro atstovas, neatitinkantis tradi-cinės, institucinės teatro sampratos normų. Teatrologės Godos Dapšytės teigimu, B. Šarka niekuomet nesisistengė pritapti ins-titucinėje teatro sistemoje, greičiau atvirkščiai – jai priešino-si (14). Pati režisieriaus teatrinio kelio pradžia lėmė tai, kad jis iš esmės atsidūrė periferijoje ir ten pradėjo kurti. Būsimasis režisie-rius natūraliai neišikomponavo į tuo metu pagrindinei Lietuvos teatro srovei, vadinamajam „mainstreamui“, priklausiusiųjų būrį (9-ajame dešimtmetyje lietuvių teatro lyderiai buvo Jonas Vait-kus, Eimuntas Nekrošius, Rimas Tuminas), ir geriausia išeitis jam buvo ieškoti savo teatrinio kelio bei įkurti neformalų teatrą.

Lietuvoje besiformuojantys kitaip mąstančių menininkų įkvėpti teatriniai reiškiniai 9-ojo dešimtmečio antrojoje pusė-je buvo visiškai atsižę nuo tradicinio teatro, jo suvokimo. Tam tikra prasme juos galima būtų pavadinti *Trečiojo teatro* atitik-menimis, nepritampančiais ir nesisistengiančiais pritapti prie pa-grindinės teatro srovės, neatstovaujančiais institucinei pozicijai,

o turinčiais, ką pasakyti žiūrovams, ir norinčiais tai išreikšti jiems priimtinais, savitais kūrybos metodais. Pasak teatrologės Daivos Šabasevičienės, „laisvi, kitaip mąstantys menininkai kūrė šalia teatro“ (28, 230). Galima sakyti, kūrėsi laisvai kuriančių menininkų sąjūdis, jame dalyvavo ir B. Šarka, tuo metu (1988 m.) įsteigęs savo teatrą, aplink kurį būrėsi daug menininkų: rašytojų, filosofų, dailininkų, muzikantų ir pan., tokių kaip Gintaras Grajauskas, dailininkas Danielius Rusys, režisieriai Ovidijus Petkevičius, Ramūnas Kaubrys, kurie vėliau tapo vienais iš aktyviausių Klaipėdos teatrinio gyvenimo dalyvių (28, 230). Pasak teatrologės Rasos Vasinauskaitės, tokiems kūrėjams, kurie nepriklausė valstybiniam teatrui ir juo labiau kūrė ne sostinėje, nebuvo lengva ne vien finansiškai, tuo metu buvo gana ryški ir meninė konkurencija: Vilniuje aktyviai veikė E. Nekrošius, R. Tuminas, J. Vaitkus, žiūrovai jau būrėsi ir apie savo kūrybinę veiklą pradedantį Oskarą Koršunovą. Tačiau tokiems netradicinio teatro atstovams kaip B. Šarka didelės žiūrovų auditorijos visiškai nebuvo aktualios, jam terūpėjo kurti savo teatro kalbą.

Taigi B. Šarka, 1988 m. Lietuvos valstybinės konservatorijos Klaipėdos fakultete baigęs teatro režisūros studijas, savo veiklą pradėjo kaip laisvo ir nepriklausomo teatro atstovas, tiesiog kūręs sau priimtina ir aktualų teatrą. Tuo metu pasirodė jo spektaklis „Kukučio baladės“, pastatytas pagal lietuvių poeto Marcelijaus Martinaičio eiles, o sename name Klaipėdoje įsikūrė neformalus teatras, po keleto pavadinimų kaitos gavęs Gliukų teatro pavadinimą. Dailininkas Danielius Rusys apie anuometinio „Gliuknamio“ gyvenimą pasakoja taip: „rinkdavosi marginalai (pankai, hipiai ir t. t.) ir socialieji tai pat – įvairūs žiūrovai. Pradžioje „Gliuknamis“¹ veikė kaip legaliai duotos patalpos saviveikliniam teatriukui, bet kai norėjo jas atimti, tada funkcionavo kaip menininkų skvotas (nelegaliai

¹ Anot Danieliaus Rusio, „gliukas“ – tai hašišinė haliucinacija, kalbant marginaliu žargonu.

užimtos patalpos)" (45). Šis teatras veikė teatro—namų principu, aktorius ir režisierius teigia, kad tuo metu išgyvenimui nereikėjo daug: užsukusieji į svečius pagal nerašytą taisyklę kažko atsinešdavo, o 50 žiūrovų visiškai pakakdavo spektakliui.

Vis dėlto B. Šarka rinkosi kitokius darbo metodus negu tradiciniai, instituciniai teatrai. Tam tikra prasme atstumtas profesiskai (neretai vadinamas mėgėju) ir asmeniškai (jam neleido dėstyti Klaipėdos universitete), tačiau ištis gal net labiau sąmoningai atsiribojęs nuo vadinamojo teatro „mainstreamo“, jis kūrė savo mažas teatro tradicijas, individualų savo teatrinio pasaulio braižą, kurį išreiškė spektaklio forma. D. Rusys B. Šarkos teatrą įvardijo šiais žodžiais: „Apibendrintai neformali meninė būtis" (45). E. Klivis apie paribio režisieriaus kūrybą išreiškė tokią nuomonę: „B. Šarkos spektakliai nepriverčia suprasti mainstreamo estetikos ir dominuojančio socialinio diskurso ryšių, greičiau jis užima egzotikos poziciją (Šarka — „nesušukuojamas pajūrio teatrinio undergroundo ryklys“), t. y. jis yra kitas, kurio kitoniškumą apibrėžia dominuojanti, t. y. „sava" pozicija" (16, 179).

B. Šarkos kūrybai apibrėžti negailima pačių įvairiausių epitetų: marginalus, postdraminis, alternatyvus, avangardinis, poetinis, fizinis, rituališkas, šamaniškas ir pan., pereinant prie lyginimo su Antonino Artaud žiaurumo teatru dėl bandymų šokiruojančiais vaizdais išprovokuoti publiką, sukrėsti žiūrovo sąmonę ir atsiriboti nuo tradicinio teatro. „Viskas, ką bandau daryti — taip pat ir su ugnimi — man padeda atsitraukti nuo tradicinio teatro, kurio nevirškinu" (2), — teigia režisierius. Jo spektakliuose visokeriopai išnaudojamas aktorius kūnas. B. Šarkos teatre aktorius turi būti ir šokėjas, ir dainininkas, ir akrobatas. Anot, teatrologės Jurgitos Staniškytės, „tai fizinės raiškos teatras, tęsiantis istorinio avangardo tradicijas" (27, 174). Savo spektakliuose B. Šarka itin aktyviai naudoja vizualiąją ir garso dramaturgijas: jo pasirodymuose gausu įvairių, niekam nebereikalingų buities rakandų, kurie spektaklyje puikiai randa savo vietą, taip pat žemės simbolikos — ugnies, molio,

vandens, iš įvairių nereikalingų daiktų pasigamintų savadarbių muzikos instrumentų.

B. Šarkos kūrybai būdinga visai kitokia dramaturgija negu literatūriniam teatrui. Čia tekstas nėra pagrindas. B. Šarkos kūryboje atmetamas tradicinis požiūris į spektaklio režisavimą kaip literatūrinio teksto interpretaciją, jo spektakliuose viskas prasideda nuo realaus veiksmo scenoje. Šio teatro tikslas – ne sukurti charakterį, o, kalbant E. Barbos sąvokomis, pateikti sceninę esatį. Tuo šis teatras yra itin artimas *Trečiojo teatro* kūrybos principams.

Gliukų teatro pagrindinę kūrybinę ašį visada sudarė vienas žmogus – aktorius ir režisierius B. Šarka. Aptariant B. Šarkos, kaip atlikėjo, kūrybą teatre galima teigti, kad jam būdingas daugiafunkciškumas, nes vienu metu yra ir aktorius, ir scenografas, ir scenos valytojas, ir viešųjų ryšių atstovas². Režisierius tokį gebėjimą atlikti daugelį funkcijų teatre apibūdina mažazemio žemdirbio metafora: žmogus viską išaugina savo rankomis, išlaiko, bet dėl to tik jaučia daugiau atsakomybės už sukurtą produktą (44). Tiesa, kurdamas spektaklius B. Šarka kartais kviečia bendradarbiauti įvairius menininkus, aktorius, tačiau nuolatinės trupės teatras neturi, nes tai, anot režisieriaus, susiję su finansavimu – samdytis nuolat laiko neturinčius ir visur uždarbiaujančius aktorius yra labai brangu (44). Pats režisierius aktorių kūrybą Gliukų teatre apibūdino kaip gana laisvą procesą, pagrįstą improvizacija: „Kiekvienas mūsų aktorių gyveno savo gyvenimą, ką norėjo, ir scenoje darė – kas tapė, kas grojo bliuzą, kas šoko ar persikūnijo“ (33). Vėliau paklaustas apie kūrybinį procesą ir spektaklių idėjinį lygmenį režisierius vis dėlto pripažįsta, kad tuo užsiima pats, bet tuojau pat priduria, jog visai nebūtina, kad tai jaustųsi, svarbiausias, anot jo, yra idėjų perteikimas spektaklyje (44). Taigi akivaizdu, kad B. Šarka turi

² B. Šarkos, kaip kontaktinio asmens, telefono numeris skelbiamas Žvejų rūmų tinklalapyje, jei reikėtų kokios papildomos informacijos dėl spektaklių, kurių, beje, laikas nebūna nurodytas.

labai aiškia savo kuriamos teatro reikšmės viziją, kurią siekia įgyvendinti su keletu, jo žodžiais tariant, „pasamdytų aktorių“ ar be jų.

B. Šarkos kūrybos principai

Santykis su tekstu

Trečiajame teatre spektaklio ir performanso tekstas suvokiamas kaip naratyvinis kontekstas. Tai būdinga ir B. Šarkos kūrybai, kurios ašis, kaip minėta, ne literatūrinis tekstas, o veikiau kūrybinė mintis, kuri gali būti išreikšta įvairiomis scenos raiškos priemonėmis, nebūtinai žodžiu. Režisierius teigia: „Jei apibrėžimas varžys mano laisvę, jį išmesiu. Arba pakeisiu kita sąvoka, kita mintimi – ir nebūtinai žodžiais. Ar niekada nemėginai kalbėti be jų? Tuščia atvirute, savo plauku arba bučiniu, įdėtu į voką be atgalinio adreso – pasaulis be ribų“ (24). B. Šarkos kūryba pasižymi kitokia dramaturgija negu teatre, prasidedančiame nuo literatūrinio teksto. Kai kuriuose jo spektakliuose iš viso atsisakoma teksto, kituose naudojamas minimaliai, dėliojamas iš pavienių fragmentų. Spektakliams daugiausia pasirenkami ne draminiai, o poetiniai kūriniai, pavyzdžiui, spektakliai „Kukučio baladės“, „Ach, nereikia“ sukurti pagal M. Martinaičio poeziją, spektakliai „Keafri“, „A gu gu“, „Kokakola“, „Kas lieka, kai nieko nelieta“ – pagal G. Grajausko poetinius tekstus, „Balti debesų namai“ – pagal Rolando Rastausko, Rolando Mosėno ir G. Grajausko poeziją, o „Nostalgija“, „Topor Sosi“ – paties B. Šarkos parašytais tekstais.

E. Barbos *Trečiajame teatre* kuriant spektaklį egzistuoja dvi tendencijos: *darbas su tekstu* ir *darbas tekstui*. *Darbas tekstui* – iš esmės tradicinį metodą apibūdinanti sąvoka, kai esmine spektaklio ašimi laikoma literatūra, kuriai tarnauja aktoriai, režisierius, taip pat ir scenos erdvė, muzika bei šviesos. *Trečiojo teatro* kūrybai, kaip ir B. Šarkai, neabejotinai būdingas *darbo su tekstu* principas. Čia svarbu ne pats tekstas, o

spektaklio metu sukuriamas naujas kontekstas, kuris atsiranda panaudojus esamą tekstą kaip įkvėpimą kurti kitai istorijai, perteikiamai gyva aktoriaus patirtimi scenoje. G. Grajauskas, paklaustas, ką mano apie B. Šarkos darbą naudojant jo tekstus, atsako: „Man patinka jo sceninės metonimijos — kai mintis ar net ištisas tekstas, perteikiamas per daiktą, per daiktiškumą“ (46). Tekstas B. Šarkos kūryboje nėra dominuojantis, jis veikia tik kūrybinis impulsas, vienas iš spektaklio medžiagos šaltinių. Tai, jog kūrėjui tekstas yra tam tikras įkvėpimas, nuotaikos, atmosferos pojūtis, patvirtina ir G. Grajauskas. Kalbėdamas apie kūrybinį spektaklių procesą jis teigia, kad savotiškas bendras darbas su B. Šarka vykdavęs, tačiau tai nebūdavęs įprastinis režisieriaus ir dramaturgo repeticijų stebėjimas ir pastabų reiškimas, o veikiau tam tikras kūrybinis ritualas: „Kalbėdavomės nemažai, dažniausiai tiesiog mano virtuvėje — tik tokia poetine kalba, abstrakčiai, metaforizuodami, bandydami „sugauti“ atmosferą. Apie techninę, „profesionaliąją“ pusę kaip ir visai nekalbėdavom. Kaip sako žemaičiai, nebuvo reikalo“ (46). Taigi G. Grajauskas kaip tekstų autorius nesikišdavo į B. Šarkos techninį, režisūrinį spektaklių atlikimą.

B. Šarkos scenos kūriniams būdingas intertekstualumas. Spektaklio tekstas čia kaip upė, į kurią, E. Barbos žodžiais tariant, suteka daug šaltinių: citatų, eilėraščių, dainų žodžių, nuotraukų, tam tikrų muzikos fragmentų, personažų atspindžių ir pan. Pavyzdžiui, Elvino Presley nuotrauka ir jo atliekama muzika spektaklyje „A gu gu“, rusų roko grupės „Akvariumas“ dainos spektaklyje „Topor Sosi“, Tomo Waitso „Kas lieka, kai nieko nelieta“ ir pan. Viena vertus, tie šaltiniai — režisieriaus kūrybiškumą stimuliuojantys dirgikliai, tam tikros kūrybinės atspirtys, kita vertus, jie taip pat prisideda prie scenos kūrinio daugiabriauniškumo, kai randasi ne viena režisieriaus pasakojama istorija, o istorijų pliuralizmas, ir jis perteikiamas žiūrovams. Anot E. Barbos, sukurti ir pateikti ne vieną istoriją visiems žiūrovams, o skirtingas kiekvieno žiūrovo skirtingai suvokiamas istorijas, turėtų būti režisieriaus tikslas. B. Šarkos

spektakliai būtent tuo ir pasižymi – daugelio istorijų, pojūčių, patirčių sulydymu į vieną spektaklio tekstą. G. Grajausko teigimu, režisierius medžiagą spektakliams kruopščiais rinkdavo įvairiais metodais: skaitydamas ne tik jo knygas ir naujausius tekstus, bet ir primygtinai išprašydamas visokių nebaigtų tekstų juodraščių.

Pasak E. Barbos, naratyvinė dramaturgija išryškina režisieriaus kūrybinę logiką, atskleidžia jo tapatybę. Režisierius interviu teigė, kad pastebi daug necharakteringų spektaklių, visiškai neparodančių režisieriaus kūrybinio savitumo, nesukuriančių jų atpažįstamo identiteto: „daug spektaklių yra tokių, kad, jei nežinotum režisieriaus pavardės, tu net sumaišytum, kieno spektaklis, yra išskirtiniai, kurie turi savitą braižą..." (44). Galima teigti, kad B. Šarkos, kaip autoriaus, spektakliams nėra būdinga veiksmų hierarchija. Charakteringas pasakojimo fragmentiškumas, nenuspėjamas vyksmas, o tai padeda patraukti ir išlaikyti žiūrovo dėmesį. Pavyzdžiui, spektaklis „A gu gu“ nekuria vientiso pasakojimo linijos, veikiau – poetizuotą scenos būtį. Tuo tarpu performanse „Topor Sosi“ tekstas jau yra informacijos šaltinis, aiškinantis, praplečiantis veiksmą, tampantis betarpiško bendravimo su žiūrovais priemone.

Anot E. Barbos, egzistuoja du spektaklio pasakojimo kūrimo būdai: tai yra „per veiksmus“ ir „už veiksmų“. Pasakojimas „per veiksmus“ daugiau būdingas tradiciniam teatrui, susijusiam su scenine kūryba, kai aktorius veiksmais perteikia autoriaus tekstą, arba, kitaip tariant, pasakojamą istoriją. O kalbant apie B. Šarkos kūrybos principus galima teigti, kad jis savo spektakliuose kuria pasakojimą „už veiksmų“, nes scenos veiksmas nėra pagalbinė priemonė, kurianti pasakojimą, imituojanti autoriaus tekstą, veikiau atvirkščiai, pats atliekamas veiksmas ir yra pasakojimas. Jis pats dramaturgiškai yra aktyvus. Tą ypač galima pastebėti jo judesio spektakliuose „Skylės ir dulkės“, „Vabi sabi vasabi“, „Kiaurai“. Juose visiškai atsisakoma ir literatūrinio teksto, ir verbalinės kalbos. Vietoje to naudojamos neverbalinės išraiškos priemonės – įvairūs garsai,

triukšmai, kūno plastika, vizualios priemonės – ugnies, vandens, smėlio vaizdiniai. Gana pavojingais triukais su ugnimi šie spektakliai yra dramaturgiškai itin aktyvūs: žiūrovai nuolat jaučia fizinę įtampą dėl visai netoliese jų vykstančios realios dramos. Čia atsisąsiama į pojūčių pasaulį, kiek ritualizuotą, šamanišką, iš pažiūros – gaivališką ir pirmąkštį. Tuo tarpu spektaklyje „Keafri“ aktorių tariamos frazės atitolusios nuo atliekamų veiksmų, jos virsta garsiniu elementu, tačiau nesusijusiu su aktorių atliekamais veiksmiais. Tokia veiksmų ir verbalinės raidos nepriklausomybė vienas nuo kito provokuoja aktyvų žiūrovo mąstymą ir naujų spektaklio suvokimo būdų paieškas.

B. Šarka pačiam verbalinio teksto panaudojimui spektakliuose stengiasi atrasti kuo daugiau įvairių išraiškos priemonių. Režisierius fonetiškai nagrinėja garsų pasaulį ir ieško būdų, kaip ištarti žodį – skirtingų balso tonų atspalvių, naudoja pakartojimus (kurie sustiprina kalbos raiškumą, pabrėžia veiksmo svarbą ar intensyvumą), taip pat retorinius klausimus, šūksnius, pauzes, nutylėjimus ir pan., kad būtų sukuriamas maksimalus tariamo teksto efektyvumas. Tačiau pats žodis neretai būna tik priedas, bet ne esmė, apie kurią sukasi spektaklio ašis, jis tėra papildinys, hierarchiškai neužimantis aukštesnės pozicijos negu muzika, įvairūs triukšmai, garsai, vizuali išraiška ir pan.

Vizualioji dramaturgija daugeliu atveju B. Šarkos spektakliuose ne tik pakeičia literatūrinį tekstą, bet veikia visiškai atsietai nuo jo. Pasak Hanso-Thieso Lehmano, vizualioji dramaturgija nėra pavaldi tekstui ir gali laisvai plėtoti savo logiką (17, 141). B. Šarkos spektakliuose gausu vizualių išraiškos priemonių – aktoriaus kūno, įvairiausių, iš pažiūros nereikalingų, tačiau scenoje transformuojamų ir įgyjančių vis kitas funkcijas, daiktų ir pan. „Daiktų jo spektakliuose irgi būta visokių – nuo kartono lakšto ar medinės lazdos iki peilių, daigų, degančio fakelo ar net viryklės. Vienintelis Šarka sugebėdavo sukurti iš jų keistą, jokia pasakojimo logika nesiremiantį

meninį įvykį, neturintį nieko bendra nei su tikrove, nei su juo labiau tradiciniu tekstu" (31, 132), – teigia R. Vasinauskaitė. Daiktai režisieriaus spektakliuose virsta personažais – ant scenos patiستا suknelė vaizduoja mylimąją, su kuria aktorius kalbasi, medinė lėlė – vaiką, stiklinis butelis – vėl tam tikrą personažą, su kuriuo pasikalbama (spektaklis „A gu gu"). Net tuose B. Šarkos spektakliuose, kur vaidmenis atlieka jis vienas, dėl vykstančios aktyvios komunikacijos su daiktais, taip pat ir žiūrovais, neretai susidaro išpūdis, lyg žiūrėtum visai ne monospektaklį.

Aktorius raiška

Aktorius – centrinė figūra B. Šarkos spektakliuose, ir jo pastangomis, panaudojant vizualiąją, garso, erdvės dramaturgiją, kuriamas spektaklio tekstas. E. Barba kalba apie aktoriaus dramaturgiją, kaip gebėjimą savo kūno energija, judėjimu sukelti įtampą žiūrovo kūne, tai yra sužadinti žiūrovo aktyvumą arba, kitaip tariant, sukelti reakciją į aktoriaus atliekamus veiksmus. B. Šarkos teatre aktoriaus fizinis kūnas stipriai išreikštas. Jis tampa pagrindine spektaklio ženklų medžiaga, o dar tiksliau tariant, ženklu, savaimine vertybe. J. Staniškytė apie B. Šarkos teatrą rašo: „čia aktoriaus kūnas visada yra „realus“, egzistuojantis rizikos lauke: žiūrovas ne tik iš arti stebi įsitempusį, prakaituojantį, pažeidžiamą, šnopuojantį aktoriaus kūną, bet ir pats yra fizinės grėsmės zonoje" (27, 174). Spektaklyje atliekamas veiksmas nėra suvaidintas, tai reali aktoriaus patirtis scenoje.

Trečiajame teatre aktorius svarbus ne kaip psichologinio charakterio įkūnytojas, o kaip realus teatrinio veiksmo dalyvis. Ir B. Šarkos teatre ši tendencija aiškiai jaučiama. Aktorius čia ne literatūrinio teksto ar charakterio interpretatorius, bet pirmiausia kūrėjas, išgyvenantis unikalią patirtį scenoje. Taigi visi kuriami charakteriai yra nestabilūs, spektaklio metu jie

transformuojasi vienas į kitą, nesilaikoma psichologinei vaidybai būdingo principo — stabilaus vaidmens charakterio, su kuriuo galėtų tapatintis žiūrovas. Pavyzdžiui, spektakliuose „Keafri“, „Balti debesų namai“ personažų kaita labai didelė, taigi jie pasirodo labiau kaip epizodai, tam tikri spektaklio ženklai, o ne aiškios ir nuoseklios istorijos perteikėjai.

Šio teatro spektakliuose maksimaliai išnaudojamos aktoriaus kūno ir balso galimybės. Kūnas, be pagrindinės funkcijos, kad yra vizualinė išraiškos priemonė — taigi turi būti atitinkamai tam paruoštas (judesio spektakliuose dažniausiai tėra pridengiama lytis, o pats kūnas tiesiog ištepamas molio mase), dar nuolat atsiduria ir ties fizinio išbandymo riba. Aktorius turi būti ištis labai gerai fiziškai pasirengęs, kad galėtų atlikti sudėtingus fizinius triukus. Pavyzdžiui, spektaklyje „Skylės ir dulkės“ B. Šarkos kūnas būna taip arti ugnies, kad, rodos, kiekvieną akimirką galėtų užsidegti: jis laksto per degančias popierių skiautes, mėto jų atplaišas į orą, suka aplink save du ugnies kamuolius, paskui, juos vis tebesukdamas, atsigula toje liepsnojančioje teritorijoje ir nesiliauja sukęs.

Pats B. Šarka pripažįsta, kad aktoriaus kūnui būtinas trenžas, ir užsimena, jog rytiečių kūno ruošos metodai jam artimesni nei vakariečių: „rytiečių kūne nėra raumenų, visa jėga čia yra sausgyslėse, tempime, ne raumenyse, o vakariečiai sportuoja“ (27, 174). Pabandžius pasitikslinti, ar režisierius vadovaujasi tik rytietiškąja filosofija, kalbėdamas apie kūną, jis pripažįsta, kad svarbi tiek rytietiškoji, tiek natūrali, prigimtinė kūno samprata. Režisieriui svarbus kūno paruošimas taip pat, kaip ir jo pažinimas, apie kurį kalbėdamas jis pasitelkia vytelių metaforą teigdamas, kad reikia žinoti, kada jas lenkti: pavasarį — jos liaunos, o kitu metu lenkiant lūžtu. Taip atsitiktų, anot B. Šarkos, ir kūnui. Kūrėjui negali būti priimtinas kūno traumavimas fiziniais pratimais, prieštaraujančiais prigimčiai, tokiais jis laiko baleto šokėjų judesius: „vakariečių sugalvota baleto sistema yra prievartinė. Tas baleto kūno paruošimas kenkia sveikatai, ten pilna įvairių traumų ir t. t., o Rytuose kovos meistrų yra

senukų, kurie gali jaunus trisdešimtmečius nugalėti", – teigia režisierius (27, 174). Taigi akivaizdu, kad B. Šarkai kur kas artimesni yra tam tikri rytietiškosios filosofijos principai, kai eina kalba apie aktoriaus kūno paruošimą sceniniam veiksmui. G. Grajauskas taip pat prasitarė apie didelį B. Šarkos dėmesį kūno parengimui. Iš kelionių drauge su B. Šarka į festivalius Lenkijoje ir Vokietijoje jam išiminė ilgi režisieriaus fiziniai trenai prieš spektaklius, anot jo, „mūsų profesionalams iki tokio požiūrio į savo darbo instrumentą (kūną) – labai toli“ (46). Tad G. Grajauskas tik patvirtina, kad B. Šarkos teatre kūnas yra labai svarbus instrumentas, todėl jo parengimui, treniruočiams skiriama labai daug dėmesio. V. Vildžiūno trumpametražiame filme apie kūrėją – „Šarka – 2“, taip pat užfiksuotas epizodas, kaip apleistame pastate režisierius atlieka kūno treną – tam tikrus raumenų tempimo pratimus (43).

Trečiajame teatre aktoriaus veiksmai kyla iš kūno atminties (angl. *body memory*), padeda atitolinti save nuo įprastos elgsenos ir sukurti kitoki, nekasdienį elgesį scenoje, E. Barbos dar vadinamą „extra – daily“. Nekasdienio elgesio elementų galima pastebėti daugelyje B. Šarkos spektaklių. Ypač vadinamuosiuose judesio spektakliuose, tokiuose kaip „Vabi sabi vasabi“, „Skylės ir dulkės“, „Kiaurai“. Taip pat spektakliuose „Keafri“, „A gu gu“, „Kas lieka, kai nieko nelieka“ ir pan. Nekasdienis elgesys – tai tokios kūno technikos, kurių turi išmokti, pavyzdžiui, baleto artistas, Rytų tradicinių teatrinių formų atlikėjai, mimai ir pan. B. Šarka tokias kūno technikas naudoja savo spektakliuose, neretai atlikdamas įvairius ritualinius, net šamaniškus judesius, reikalaujančius ne tik fizinio pasirengimo, bet ir specialių žinių. Pavyzdžiui, spektaklyje „Vabi sabi vasabi“ aktoriaus atliekami *butoh* – japonų mirties šokio (pasipriešinančio Vakarų kultūrai) elementai, taip pat – specifiniai, nekomfortiški aktoriaus kūno judesiai: jis scenoje juda nepatogiai sulinkęs, su uždėtomis ant rankų iltimis, prisirišęs prie kojos degančią vonelę, su tarpupirščiuose prisegtomis šakelėmis, primenančiomis paukščio plunksnas, ir

dar tuo pačiu metu mušdamas ritmą puodų dangčiais. Taip pat itin specifiniai kūno judesiai ir *butoh* šokio dėmenys naudojami ir judesio spektaklyje „Kiaurai“. Savitas veikėjų judėjimas scenoje, keistų, šamaniškų šokių elementai aptinkami ir kituose spektakliuose: „A gu gu“ — veikėjo šokis dainuojant „Tavo lūpos“ fragmentą, kai aktoriaus kūnas ne tik atlieka specifinius judesius, bet pėdomis muša ritmą ir rankose sukiodamas sovietinių laikų stiklainaites dar susikuria muziką; „Skylės ir dulės“ — žongliravimas ugnies deglais, voliojimasis po vis dar tebedegančias skiautes; „Keafri“ — manieringas nekasdienis veikėjų judėjimas scenoje ir pan.

Kalbant apie kūno judesius B. Šarkos spektakliuose tenka pastebėti, kad scenoje jie įgyja tam tikrus ritmus, tempus, formas, kurios pritraukia žiūrovo dėmesį, jį sužadina. Anot B. Šarkos: „Veiksmas nėra darymas. Veiksmas yra paslaptis. Čia galioja tempo ritmas. Gali ritmas būti aukštas, o niekas nevykti. Tempas žemas, o ritmas aukštas. Tempas yra tos įtaigos zonos, kai tu žiūri ir tave kažkas veikia“ (43). Taigi režisierius sąmoningai žaidžia veiksmo tempais, ritmais, judesiais scenoje, kad sužadintų žiūrovo dramaturgiją.

Režisieriaus spektakliuose taip pat plačiai naudojamas vokalinis aktoriaus aparatas. E. Barba balsą vadino nematomu kūnu, veikiančiu erdvėje. B. Šarka į savo pasirodymus įtraukia įvairių žaidimų balsu: melodinių tonų, šnabždesių, šūkčiojimų, tam tikrų tarimo akcentų ir pan., kuriuos atlieka jo spektaklių veikėjai.

Spektaklių erdvė ir vizualioji bei garso dramaturgija

Pasak režisieriaus Antoine'o Vitezo, teatro erdvės skirstytinos į dvi grupes: erdves — pastatus, atliekančius išskirtinai teatro, kaip namų, funkciją, ir erdves — prieglobsčius, kurios nėra pritaikytos teatrui ir jį „priglaudžia“ tik laikinai (22, 38).

Kalbant apie B. Šarkos spektaklių erdves galima teigti, kad jo kūrybos principams kur kas priimtinesnis antrasis variantas. Režisierius savo spektaklius linkęs rodyti pačiose įvairiausiose vietose – senuose apleistuose namuose, prieplaukose, sandėliuose, gatvėje, pajūryje, kiemuose, taip pat Klaipėdos žvejų rūmuose, Menų spaustuvėje Vilniuje ir pan. Taigi iš esmės visos jo pasirenkamos vietos kultūrine prasme daugiausia žymi periferiją, o ne centrą, ir nėra pagal paskirtį sukurtos teatrui. Priešingai, atrodo, kad B. Šarka sąmoningai bėga nuo patogių, specialiai teatrui pritaikytų, kitaip tariant, tradicinių teatro erdvių, kurių įranga palengvina kūrėjų darbą (kulisai, šviesos, grimo kambariai, rekvizito sandėliai, įvairiausi pagalbiniai mechanizmai ir pan.). O būdamas visiškai atviroje aikštelėje kūrėjas neturi kur pasislėpti, kaip pasilengvinti savo būtį scenoje. Režisierius pripažįsta, kad turi taikytis prie spektaklio vietos diktuojamų sąlygų, tačiau jam tai veikiau yra dar vienas kūrybinis iššūkis: „visuomet taikausi prie aplinkos. Daug ko nepadarau, norėčiau to ar ano, norėčiau, kad čia būtų vienaip ar kitaip... Bet ateini į aplinką ir joje turi susitvarkyti“ (11). Anot R. Marcinkevičiūtės, tuščia erdvė, atsiradusi kaip komercinio, pramoginio teatro alternatyva, buvo suvokta ir kaip galimybė ieškoti naujų komunikavimo su žiūrovais būdų (20, 7). Kitaip tariant, atsisakymas sceninei kūrybai specialiai pritaikytų erdvių nebuvo vien tik ideologinis alternatyvių kūrėjų manifestas prieš meninį „mainstreamą“.

E. Barbos teigimu, režisieriaus pasirenkama erdvė pati savaime suteikia labai daug informacijos, sukuria tam tikrą kontekstą žiūrovui. Šiuo atžvilgiu B. Šarkos spektaklių kontekstai nėra pastovūs. Jis pernelyg neprisiriša prie spektaklio vietos, neretai tą patį spektaklį rodo skirtingose erdvėse. E. Klivio teigimu, B. Šarkos kūryba yra „išvietinta“, ji nesiejama su kokiu nors konkrečiu plotu, daugelis spektaklių rodomi įvairiose vietose, atsisakoma apsistoti apibrėžtoje erdvėje, taigi teatras iš esmės gali būti kuriamas bet kur, „ir tai išvaduoja nuo tradicinės legitimacijos primetamų rėmų ir dogmų“ (16, 178). Pats kūrėjas,

kalbėdamas apie spektaklio erdvių kaitą, teigia, kad aplinka turi reikšmės spektaklio kūrybos procesui, tačiau nereikia, kad prie jos būtina prisirišti ir negalima spektaklio perkelti į kitą erdvę: „aišku, kažką keiti, kada pereini. Buvo spektaklių, kuriuos iš pradžių kokių trejus metus rodžiau kambaryje, o paskui didelėje scenoje, tai atrodo tas pats spektaklis, bet faktiškai jau buvo kita premjera, nes reikėjo perdaryti scenografiją, visgi didžioji dalis teksto liko. Pavyzdžiui, spektaklius „A gu gu“, „Topor Sosi“ rodžiau labai įvairiai, praėjus kokiems penkeriems metams nuo jų sukūrimo, jie jau gana ryškiai skyrėsi nuo pirmųjų variantų“ (44).

Režisieriaus pasirenkamos spektaklių vietos — apleisti pastatai, kiemai ir pan. pirmine funkcija nėra meno erdvės. Jos turi tam tikrą socialinę atmintį, todėl žiūrovo sąmonėje tokios vietos sugestuoja ir dvigubą erdvės sampratą — diktuojamą buvusių tapatybės ženklų ir naujosios tapatybės, kuriamos teatro. Anot E. Klivio, B. Šarkos spektakliams pasirenkamos erdvės kviečia susimąstyti, jog „teatras negali būti uždarytas nacionalinių institucijų bastionuose, jis gali neapčiuopiamai atsirasti bet kur — gatvėje, virtuvėje, fabrike — išnirti iš paties gyvenimo ir vėl virsti gyvenimu“ (16, 179). Taigi naujos spektaklių erdvės apskritai laikytinos kūrybiniais iššūkiais režisieriui, nes jas, anot E. Barbos, reikia ištuštinti (kitaip tariant, išvalyti nuo įvairių nereikalingų socialinio gyvenimo pėdsakų) ir iš naujo pripildyti spektaklio medžiagos ženklų, tam pasitelkiant įvairias dramaturgijas (aktoriaus, garso, naratyvinę ir pan.).

Taigi galima teigti, jog tam, kad sukurtų erdvę savo rodomam performansui, B. Šarka daug dėmesio skiria vizualiajai ir garso dramaturgijoms. Teatrologo Knuto Ove Arntzeno teigimu, vizualiosios dramaturgijos sąvoka pažymi, kad tokie išraiškos elementai kaip erdvė, vizualumas, tekstualumas yra lygiaverčiai ir jų panaudojimas priklauso nuo performanso ar spektaklio orientacijos, atsižvelgiant į santykį su tekstu ir vaizdu, su daugybe įmanomų kintamųjų, susijusių su erdvės paruošimu, aktorių vaidyba, instaliacijomis ir pan. (1, 1–2).

B. Šarkos teatre labai svarbi scenos erdvė, daiktus apimanti vizualioji dramaturgija. R. Stankevičius apie režisieriaus teatrą rašo: „mano, septyniolikmečio, akimis – tai buvo beprotiškas teatras. Panašiai atrodė ir jo kūrybinė virtuvė – jis į Gliuknamį buvo grūste prigrūdęs įvairių keisčiausių daiktų, savo gamybos muzikos instrumentų – iš butelių, iš visokių nuolaužų, sugedusių prietaisų dalių...” (47). Pats režisierius apie vizualiąją savo spektaklių pusę kalba taip: „Aš esu estetas! Žmonėse, iš pirmo žvilgsnio atrodančiuose negražiai, nevalyvai, ar tokiuose pat jų daiktuose slypi nežemiškas grožis. Tai didelė prasmė. Aš ne tik vaidinu, bet esu spektaklių scenografas – jokio atsitiktinumo ar bet kaip numesto daikto! Tik estetiką suvokiu kitaip negu išsilakavę miesčionys” (24). Taigi kūrėjo spektakliuose gausu įvairiausių buitinių rakandų, niekam nereikalingų, išmestų daiktų, virtusių scenografijos elementais, taip pat ir performanso, spektaklio kuriamos istorijos dalyviais. R. Vasienskaitė apie B. Šarkos kūrybą rašo: „tai buvo vieno žmogaus – kūno – plastinių improvizacijų šėlsmas, gimstantis tarsi prakalbant ir suteikiant naują pavidalą bet kuriam po ranka pakliuvusiam daiktui” (31, 132). Pavyzdžiui, monospektaklyje „A gu gu” (pagal G. Grajausko poeziją ir prozą) scenografijos elementais virsta tušti vyno buteliai, medinis arkliukas, senovinis radijo imtuvas, E. Presley nuotrauka, senas arbatinukas, ant grindų patiesta moteriška suknelė, raudoni bateliai ir pan., kurie iš pažiūros apleistą erdvę paverčia aktoriaus kuriamo pasaulio erdve, o jos pirminė funkcija, paskirtis ir tam tikra socialinė atmintis spektaklio metu tarsi nutrinama. Be abejo, tai daugiausia priklauso nuo žiūrovo, nes jis, patirdamas dvigubą erdvės pojūtį, gali rinktis, su kuria erdve identifikuotis spektaklio metu. Priklausomai nuo kūrinio suvokimo, išitraukimo į jį, identifikacija gali būti nepastovi, tai yra nesąmoningai šokinėjanti iš vienos erdvės į kitą.

Scenos erdvė kinta ir transformuojant daiktus. Režisierius teigia, kad pats teatro principas yra iš neįdomaus daikto pasidaryti įdomų (44). B. Šarkos spektakliai pasižymi gebėjimu

akimirksniu pakeisti juose veikiančių daiktų funkciją, pavyzdžiui spektaklyje „A gu gu“ išmušti vyno butelių dugnai virsta žiedlapiais, tie patys du sumauti vyno buteliai naudojami kaip hantelis, paskui staiga pasidaro smėlio laikrodžiu, nudaužti vyno butelių kakliukai – karoliais, muzikos instrumentais ir pan. arba suneriant žarną padaromas apvalus lankas – pasaulis („pasaulis yra didžiulis, todėl jį reikia apkelti, kad nebūtum toks mažas“³), o staiga išardytas pasaulio lankas tampa buitiniu pučiamuoju muzikos instrumentu, grojimas juo šiek tiek primena trimito garsą, paskui jis virsta šokinėjimo virve ir galiausiai vėl grįžta į „pasaulio pavidalą“, kai nelyginant koks gaublys yra rūpestingai uždengiamas marškiniais.

E. Barba formuoja scenos erdvę kaip upę, įsiterpusią tarp žiūrovų, teigdamas, kad taip išvengiama didesnio atstumo tarp aktoriaus ir žiūrovo, kuris kliudo aktoriaus energijai sukurti įtampą žiūrovo kūne. B. Šarkos spektakliuose žiūrovai net gana pavojingose situacijose, tokiose kaip spektaklyje „Skylės ir dulkės“, kai svaidomasi ugnimi, yra labai arti vykstančio veiksmo. Tuo tarpu spektaklio „Topor Sosi“ pradžioje žiūrovams net nurodoma, kad galima vaikščioti, judėti po sceną, kur nori. Taip jiems suteikiama galimybė patiems pasirinkti performanso stebėjimo tašką, distancija tarp aktoriaus ir žiūrovo suardoma, kūrybinis procesas virsta bendru.

B. Šarka spektaklį valdo lyg dirigentas, regisi, kad pati erdvė ir daiktai jam labai noriai paklūsta. Štai verdančio arbatinuko garai spektaklyje „A gu gu“ erdvę užpildo rūku, netrukus, paliejus vandens iš to paties arbatinio, scena virsta čiuožykla. E. Barbos sąvokomis kalbant, jo spektaklių erdvei būdingas kaleidoskopo efektas, kurį sukuria vizualioji ir garso dramaturgija. B. Šarka savo kūno judesiais, įvairiais tempais, ritmais, skirtingu judesių intensyvumu, šokiais, balso intonacijomis, kuriamais triukšmais ir skleidžiamais garsais modifikuoja spektaklio erdvę. Režisieriaus spektakliuose sklindantis

³ Veikėjo žodžiai spektaklyje „A gu gu“.

garsas neretai yra tarsi kūno atliekamo veiksmo tąsa, jo papildinys. Kūrėjas nevengia prie kūno prisirišti ar kitaip prisitvirtinti įvairių daiktų, kurie judant sukelia garsą. Pavyzdžiui, spektaklyje „Vabi sabi vasabi“ prie aktoriaus dantyse laikomos virvutės pririštas puodo dangtis, jam atliekant judesius viena į kitą daužomos žvėries iltys, užmautos ant rankų, rykštės, ritmiškai trankomos į grindis, ir pan. sukelia garsus, kurie erdvę pripildo pirmąsias genties ritmų ir sustiprina kūno veiksmų įtaigą. Tokių ritmiškų garsų, primenančių šamaniškas apeigas, atsiranda ir performanse „Skylės ir dulkės“, ten ritmiškai daužomos degančios iš popieriaus pagamintos trinkelės, spektaklyje „Kiaurai“ drauge su aktoriaus kūnu juda ir garsą sukelia prie jo kojos pririšti dalgio ašmenys.

B. Šarkos spektaklių garso dramaturgijos pagrindą sudaro vokaliniai veiksmai: šnabždesiai, šūkavimai, juokas, įvairios intonacijos, melodingi tonai, tarimo ir kalbėjimo maniera (pavyzdžiui, spektaklyje „A gu gu“ žodžiai pakartojami kelis kartus), staiga atsiradusi tyla ir pan., taip pat, kaip ir muzikos garsai, kurie čia yra dvejopi – vieni jau sukurti ir panaudojami kaip spektaklio intertekstai, sklindantys iš seno patefono (pavyzdžiui, E. Presley plokštelės spektaklyje „A gu gu“, grupės „Akvariumas“ dainos spektaklyje „Topor Sosi“ ir pan.), kiti kuriami pačiame spektaklyje įvairiais buitinės gamybos instrumentais. B. Šarkos spektakliuose galima pamatyti itin įdomių savo gamybos muzikos instrumentų: laistymo žarną, virstančią pučiamuoju instrumentu, kuriuo grojant sklinda trimitą primenantis garsas, lentą su viename gale pritvirtinta skardine, kitame – buteliu, kuria grojama tarsi kontrabosu, per ją braukiant stryku (spektaklis „A gu gu“), muzikos instrumentą, pagamintą iš ramento ir prie jo pritvirtintos skardinės, kuriuo grojama taip pat naudojant stryką (spektaklis „Keafri“) ir pan.

Prie šių dviejų kategorijų – vokalių garsų ir muzikos, dar prisideda ir trečia kategorija – įvairūs triukšmai arba, kitaip tariant, akustiniai efektai. Tai aktoriaus ritmiškų judesių scenoje sukelti garsai, mėtomų daiktų bildesiai, deginamos ugnies

traškėjimas, vandens varvėjimas nuo šlapio skuduro, sukuriantis lietaus efektą, verdančio arbatinuko burbuliavimas, atsirandantis veiksmo metu (spektaklyje „A gu gu“). E. Barbos teigimu, akustiniai efektai drauge su aktorius vokaliniais veiksmais sukuria nesibaigiančią muziką, kuri yra įrankis, paryškinantis organinę dramaturgiją. B. Šarka savo spektaklių erdvę užpildo akustiniais efektais, kurie energetiškai sustiprina veiksmo vietą, sukuria atitinkamą atmosferą tam tikrai spektaklio situacijai, išryškina aktorius judesius ir pan.

Santykis su žiūrovais

Trečiojo teatro nariai atmeta atgyvenusį publikos ir atliktųjų susiskaldymą ir žiūri į teatrą kaip į bendrą kūrybines dirbtuves, žmonių gyvenimo laboratoriją. B. Šarkos teatrui ši tendencija visais atžvilgiais tinka. Santykis su žiūrovais šiame teatre yra absoliučiai betarpiškas. Pradedant pavadinimu, kurį dar Gliukų teatro įkūrimo laikais sename apleistame name rinkęsi žiūrovai patys sugalvojo, ir baigiant tuo, kad iki šiol, norint sužinoti tikslesnę informaciją apie spektaklius, reikia skambinti pačiam režisieriui (Žvejų rūmų tinklalapyje nurodytas jo telefono numeris), taip pat ten siūloma lankyti repeticijas ir dalyvauti kolektyvo veikloje.

B. Šarkos spektakliuose visada stengiamasi užmegzti santykį su žiūrovu, įtraukti jį į kūrybinį vyksmą, padaryti aktyvų. Anot G. Dapšytės, „norint suvokti Beno Šarkos spektaklių savitumą, reikia juose dalyvauti, ne vien juos stebėti...“ (14). Pavyzdžiui, spektaklyje „Topor sosi“ sukuriamą tokią atmosferą, lyg visi būtų ne teatre, o kažkieno namuose, kur šeimininkas žiūrovams papildo degtinės, pasiūlo užsirūkyti „jūros kopūstų“ (dėl kurių, beje, yra sulaukęs išpėjimo iš Narkotikų, tabako ir alkoholio tarnybos departamento), kai dar, pradedant spektaklį, rusiškai liepia vaikščioti, kur nori, ir rūkyti, kas nori, o pats režisierius, tuo tarpu taip pat rūkydamas, vis kažko pasiūlydamas, pasakoja

istorijas Vasios Sorokino vardu. „Man užtenka (žinoma, norisi daugiau, nei vieno) kokių dešimties žiūrovų... Ir aš einu į tą patį dialogą, į teatrą kaip dialogą. Kai tai pasiseka — džiaugiesi, kai ne — mažiau ar... Dažnokai išeini iki galo nepažiūrėjęs spektaklio, vadinasi, tavęs ten niekas ne(su)laikė“ (11), — kalba kūrėjas apie ne visada pasisiekiantį veiksma teatrą — žiūrovo įtraukimą, kuris iš esmės ir yra teatro, o ypač *Trečiojo teatro*, tikslas. Stebint B. Šarkos monospektaklius neretai susidaro įspūdis, kad regimas pasirodymas visai neprimena monospektaklio. Taip nutinka ne tik dėl to, kad į kūrybinį procesą scenoje įtraukiami įvairūs niekam nebereikalingi daiktai, su kuriais bendraujama kaip su personažais (pavyzdžiui, spektaklyje „A gu gu“), bet ir dėl žiūrovų ištraukimo į kūrybos procesą. Vitas Umbrasas, į tuometį Gliuknamį atvykdamas su poetu R. Stankevičiumi ir kitais, sako: „stebint B. Šarkos performansus buvo toks jausmas... nu mes ten visi kaip dalyviai buvom“ (48).

Norint sužadinti žiūrovo dramaturgiją teatrinio vyksmo metu dažnai pasitelkiamos įvairios priemonės. Kartais stebint itin pavojingus B. Šarkos pasirodymus jo kūrybą galima palyginti su A. Artaud „žiaurumo teatru“, kurio tikslas — šokiruoti žiūrovą, sukrėsti, ištraukti iš saugios zonos ir pažadinti jo sąmonę. Kai kuriuose režisieriaus spektakliuose žiūrovai gali pajusti realią fizinę grėsmę ir įtampą ne tik dėl aktoriaus atliekamų veiksmų, bet ir dėl savęs. Anot G. Grajausko, „Beno spektakliuose — daugybė eksromptų, improvizacijos. Nelabai ir išeitų kitaip, kai pilna visokių netikėtumų — tarp publikos atsiranda plepis girtuoklis arba dar kalbesnė pamišėlė, spektaklio metu nutrūksta sukamo virš galvos dalgio virvė arba — kaip kartą festivalyje Berlyne — scenoje užsidega ir sprogsta didžiulis polietileninis maišas, pilnas dujų (beje, tąkart sėdėjau toje scenoje, grojau tokia lempine radiola senas plokšteles)“ (46). Fizinės grėsmės zona taip priartėjusi dar ir dėl to, kad B. Šarka savo pasirodymus atlieka labai arti žiūrovų, taigi susirinkusi publika tampa nebe kūrybinio proceso stebėtojais, o dalyviais. Neretai jie atsiduria labai arti į orą svaidomų ugnies

kamuolių, mėtomų peilių ir pan., kaip, pavyzdžiui, spektakliuose „Skylės ir dulkės“, „Vabi sabi vasabi“, „Kiaurai“. Būnant taip arti pavojingos zonos ir matant aktorių atliekant pavojingus triukus žiūrovo kūnas įsitempia. Spektaklyje „Skylės ir dulkės“ B. Šarkai sukanant ugnies kamuolius taip arti savo kūno ir žiūrovų girdėti net pastarųjų aikčiojimai. R. Stankevičiaus nuomonė apie B. Šarkos spektaklius tokia: „Benas niekada nematė ir nemato ribų... /.../ jo kūriniai visuomet yra kažkas tarp meno ir cirko, scenografija – tarp meninės raiškos ir mokslinio išradimo, sumanymai – neretai pavojingi gyvybei“ (47). Šiame teatre nebelieka imitacijos, vaidybos, kiekvienas veiksmas yra visiškai realus. Dalyvaujant tokiam pasirodyme sužadinama žiūrovo dramaturgija ir išlaikomas jo aktyvus dėmesys.

Anot G. Grajausko, B. Šarkos publika daugiausia sudaro jauni žmonės: „Jaunimėlis. Tie, kurie nevaikščiოდavo visur su kostiumais ir nuo mažens nesvajėjo apie karjerą. Man atrodo, ir dabar Šarkos publika labai panaši“. G. Grajauskas, paklaustas apie žiūrovų reakciją į B. Šarkos performansus, rašo: „Dažniausiai – pradžioje visiškas sutrikimas, nuostaba, kiek vėliau, priėmus Beno žaidimo taisykles, toks beveik vaikiškas susižavėjimas. Panašiai ir Lietuvoje, ir užsienyje (kadais teko su Benu sudalyvauti keliuose tarptautiniuose festivaliuose)“ (46). D. Rusys taip pat kalba apie labai neprognozuojamas, tačiau akivaizdžiai neabejingas publikos reakcijas: „Žiūrovą veikdavo įvairiai, nuo pasidylgėjimo iki susižavėjimo, kartais žiūrovas būdavo įtraukiamas į veiksmą“ (45). Taigi B. Šarkos spektakliai pasižymi glaudžia komunikacija su žiūrovais, gebėjimu patraukti ir išlaikyti jų dėmesį, priversti pasijusti integraliais sceninio veiksmo elementais.

Išvados

Kūrybos procesas E. Barbos *Trečiajame teatre* yra suvokiamas kaip turintis sluoksniuotą sandarą. E. Barba išskaido kūrybos procesą į keletą pakopų (organinę, naratyvinę ir žiūrovą žadinančią dramaturgiją) tam, kad detaliai nagrinėdamas jų sąveikos elementus pasiektų esminį *Trečiojo teatro* tikslą — kūrybos principus, kuriuos naudojant būtų sukuriamas aktyvus poveikis žiūrovui. Dramaturgijos sąvoka E. Barbos *Trečiojo teatro* sampratoje apibrėžia sceninių veiksmų darbą, o ne atlikimo metodiką, priklausančią literatūrai. Ši sąvoka čia apima visus kūrybinio proceso elementus (erdvę, muziką, sceninius veiksmus, žiūrovo įtraukimą ir pan.) ir pateikia inovatyvų režisūrinio proceso suvokimą, kuris apima aktorius, žiūrovo ir režisieriaus dramaturgiją kūrybos procese.

B. Šarka — režisierius, aktorius, teatro filosofas, natūraliai nepritapęs prie vadinamojo lietuvių teatro *mainstreamo*, nes neketino paisyti primestų standartų ir troško kurti savo teatro kalbą. Jo teatro pagrindas — ne tekstas. B. Šarkos teatre atmetamas tradicinis požiūris į teatrą kaip literatūrinio teksto interpretaciją, teatras čia prasideda nuo realaus veiksmo scenoje, į kūrybinį procesą įjungiant daugybę sceninės raiškos elementų. Šio teatro tikslas — sukurti ne charakterį, o sceninę esatį, kuri komunikotų su žiūrovu. Tuo jo teatras itin artimas *Trečiojo teatro* pakraipai.

Analizuojant B. Šarkos kūrybą aptikti šie E. Barbos *Trečiojo teatro* kūrybos principų atspindžiai: a) *santykis su tekstu* (kūrybos ašis — ne literatūrinis tekstas, o kūrybinė mintis, išreiškiama įvairiomis scenos raiškos priemonėmis. Svarbus ne pats tekstas, o spektaklio metu sukuriamas gyvas kontekstas); b) *aktorius raiška* (aktorius svarbus ne kaip psichologinio charakterio įkūnytojas, o kaip realus teatrinio veiksmo dalyvis; jis nekuria psichologinei vaidybai būdingų išlaikytų, stabilių charakterių, su kuriais galėtų susitapatinti žiūrovas; čia svarbi aktorius fizinė raiška ir vokalinė dramaturgija); c) *spektaklių*

erdvė ir vizualioji bei garso dramaturgija (veikia kaip žiūrovo sąmonę spektaklio medžiagos ženklais pripildantys ir jutiminę žiūrovų reakciją stimuliuojantys elementai); d) *santykis su žiūrovais* (labai svarbu glaudi komunikacija su žiūrovais ir aktyvi jų būsena spektaklio kūrimo procese).

Iš esmės visi B. Šarkai svarbūs *Trečiojo teatro* kūrybos principai yra susiję su spektaklio ir performanso kūrimo procesu. Jo teatrui nebūdinga tik kolektyvinės kūrybos specifika, kuri iš esmės nusako ne spektaklio kūrimo nuostatas vidinė prasme, o išorinė, tai yra atskleidžia režisūrinio darbo organizavimą tarp kūrėjų. Tuo tarpu B. Šarka, dažniausiai dėl finansinių aplinkybių, dirba vienas, todėl jo teatre nėra sąlygų kolektyvinei kūrybai reikštis.

Literatūra

1. Artnzen, K. O. *A Vizual Kind of Dramaturgy, Theatre of New Energies and the Post-mainstream: Baktruppen and Recto Verso*. University of Bergen, 1990, p. 1–10.
2. Baranauskaitė, A. Benas Šarka. Išvien su ugnimi. *Bernardinai*. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2007-04-10-benas-sarka-isvien-su-ugnimi/10055>.
3. Barba, E., Fowler, R. Eurazian theatre. *Drama Review*. MIT Press: Vol. 32, No. 3, Autumn, 1988, p. 126–130.
4. Barba, E., Savarese, N. *Dramaturgy. A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. Trans. R. Fowler. New York: Routledge, 1991.
5. Barba, E. Four Spectators. *Tulane Drama Review*, 34/1, 1990, p. 96–101.
6. Barba, E. *On Directing and Dramaturgy: Burning the House*, Taylor and Francis e-Library, 2009.
7. Barba, E. The Deep Order Called Turbulence. The Three Faces of Dramaturgy. *The Drama Review*, 44,4 (Ti 68): New York University and the Massachusetts Institute of Technology, Winter 2000.
8. Barba, E. The Essence of Theatre. *The Drama Review*, 46, 3 (Ti75), Fall 2002, p. 12–30.
9. Barba, E. The Legacy from Us to Ourselves. *Theatre. Solitude, Craft, Revolt*. Aberystwyth: Black Mountain Press, 1999, p. 216–225.
10. Barba, E. The Third Theatre: a Legacy from Us to Ourselves. *New Theatre Quarterly*, 8, 1992, p. 3–9.
11. Brukštutė, M. Savito teatro filosofas siūlo ieškoti savęs. *Menufaktura*. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=55337&s=64127#gsc.tab=0>.

12. Carlson, M. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. Cornell University Press, 1993.
13. Christoffersen, E. E. Introduction to Peripeti and Serendipity. *Peripeti*, 2, 2004.
14. Dapšytė, G. Benas Šarka. *Lietuvos teatro metraštis*. Prieiga per internetą: <http://www.lteatras.lt/lt/2006-2007/personalijos/117-benas-sarka>.
15. Ivaškaitė, S. Tradicija ir nauji kontekstai. Pokalbis su teatrologe Rasa Vasinauskaite. *Kulturpolis*. Prieiga per internetą: <http://www.kulturpolis.lt/main/id/546/lang/1/nID/7400/page/13>.
16. Klivis, E. Perrašomos vietos: topografija, identitetas ir politika šiuolaikiniame Lietuvos teatre. *Teatras*, 2008, p. 171–184.
17. Lehman, H. T. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.
18. Liuga, A. Sezono taškai ir daugtaškiai. *Lietuvos teatro metraštis*. Prieiga per internetą: <http://www.lteatras.lt/lt/2006-2007>.
19. Luigio Pirandello citata, panaudota E. Barbos knygoje *On Directing and Dramaturgy: Burning the House*, Taylor and Francis e-Library, 2009, p. 11.
20. Mandrijauskaitė, J. Einantis prieš traukinį – Benas Šarka ir „Kas lieka, kai nieko nelieka“. *g-taskas*. Prieiga per internetą: <http://www.g-taskas.lt/einantis-pries-traukini-benas-sarka-ir-kas-lieka-kai-nieko-nelieka/>.
21. Marcinkevičiūtė, R. Netradicinėse erdvėse. Šiuolaikinio teatro nerimas ir naujų vietų trauka. *Darbai ir dienos*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2004, p. 7–19.
22. Marinis, M. de. Dramaturgy of the Spectator. *Drama Review*, The MIT Press, Vol. 31, No. 2, Summer, 1987, p. 100–114.
23. McAuley, G. *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. Michigan University Press, 1999.
24. *Modernus teatras*. Sud. G. Mareckaitė, R. Marcinkevičiūtė. Vilnius: Kultūros ir meno institutas, 1994.
25. Oraitė, R. *Agurkų rauginimo stotyje*. Prieiga per internetą: <http://www.reginanuttall.com/theater/TheaterArticles07.html>.
26. Pečiūraitė, K. Marginalaus teatro formos. Beno Šarkos Gliukai. *Darbai ir dienos*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2004.
27. Rokem, F. *Performing History*. Iowa City: University of Iowa Press, 2000.
28. Staniškytė, J. Realybės efektai: autentiška raiška ir žaidimai su tikrove šiuolaikiniame teatre. *Menotyra*, t. 17, nr. 2, Vilnius: Lietuvos mokslų akademija, 2010, p. 169–177.
29. Šabasevičienė, D. Klaipėdos dramos teatras. *Lietuvos teatro istorija, ketvirtoji knyga*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009.
30. Taviani, F. The Colourful World of Third Theatre. *The Unesco Courier*, 1978, 31 January, p. 8–16.
31. Turner, J. *Eugenio Barba*. Taylor and Francis e-Library, 2005.
32. Vasinauskaitė, R. *Laikinumo teatras*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2010.
33. Watson, I. *Towards a Third Theatre*. Taylor and Francis e-Library, 2005.

34. Žiemytė, I. Benas Šarka: Teatras ir gyvenimas savaiminė liepsna. *Vakarų ekspresas*. Prieiga per internetą: <http://www.ve.lt/naujienos/visuomene/klaipedieciai/benas-sarka-teatras-ir-gyvenimas--savaimine-liepsna/>.

Šaltiniai

Vaizdinė medžiaga:

35. Judesio spektaklis „Kiaurai“, 2006.
36. Judesio spektaklis „Skylės ir dulkės“ pagal B. Šarkos scenarijų, 2008.
37. Judesio spektaklis „Vabi sabi vasabi“, 2010.
38. Klubo prie arbatos susitikimas su B. Šarka (I dalis). Prieiga per internetą: <http://www.youtube.com/watch?v=9l87P3bhsGk>.
39. Klubo prie arbatos susitikimas su B. Šarka (II dalis). Prieiga per internetą: <http://www.youtube.com/watch?v=DAClbcZySig>.
40. Spektaklis „A GU GU“, pagal G. Grajausko tekstus, 2005.
41. Spektaklis „Kas lieka, kai nieko nelieka“, pagal G. Grajausko tekstus. Scenarijaus autorė G. Labanauskaitė, 2007.
42. Spektaklis „Keafri“, pagal G. Grajausko poeziją, 1997.
43. Spektaklis „Topor sosi“, pagal B. Šarkos tekstą, 2002.
44. V. Vildžiūno filmas „Šarka – 2“, Arūno Matelio filmų fondas, 2010.

Interviu

45. Autorės interviu su B. Šarka, 2013 m. gegužės 4 d.
46. Autorės interviu su D. Rusiu, 2013 m. gegužės 14 d.
47. Autorės interviu su G. Grajausku, 2013 m. gegužės 11 d.
48. Autorės interviu su R. Stankevičiumi, 2013 m. gegužės 14 d.
49. Autorės interviu su V. Umbrasu, 2013 m. gegužės 12 d.

The Principles of Creation in Eugenio Barba's Third Theatre: The Case of Benas Šarka

Summary

E. Barba – one of the most significant and influential contemporary theatre directors, researchers, teachers and practitioners, best known as the founder of the International School of Theatre Anthropology (ISTA) in 1979. Theatre for E. Barba is a kind of laboratory space, where actor is the central figure for his theatrical investigations. As a consequence to his practical researches and experiments, while collaborating with non-European theatre masters and

trying to find new kind of theatrical expressions, idea of the Third theatre has been developed. It was very important as connecting theatre groups in all over the world, which do not belong nor to traditional neither to experimental theatre. These groups created autonomous meaning of the theatre without appealing it to surrounding culture. All in all, such kind of creation described the main aim of E. Barba's Third theatre — not to copy or take over someone's acting techniques, but to discover the distinctive theatrical ways of expression.

E. Barba presented new conception of creative process as the organization of three dramaturgy levels — organic, narrative and spectator's. This was some kind of new attitude to directing process. The conception of dramaturgy here was not related with literature, but rather than that included all performance's creation elements such as scenic actions, space, music, spectator's reception and etc. and described creation principles of the Third theatre.

The object of this article — the reflections of E. Barba's Third theatre creation principles in B. Šarka's theatre.

The conception of creation process of E. Barba's Third theatre in this paper revealed the creation principles, which could be used as a tool for Third theatre creation analysis. Taken into consideration, that B. Šarka is one of the most significant examples of marginal theatre creator's in Lithuania, who creates his autonomous meaning of the theatre, but his creation still hasn't been investigated in the context of Third theatre, it was decided to investigate the reflections of Third theatre creation principles in B. Šarka's theatre. The investigation has shown that all the most significant with performance's creation related Third's theatre creation principles reflect in B. Šarka's theatre.

Key words: Third Theatre, Eugenio Barba, Benas Šarka, creation principles, creation process, dramaturgy.

Kolektyvinės kūrybos apraiškos šiuolaikiniame Lietuvos teatre

Straipsnio objektas – kolektyvinė kūryba šių dienų teatre. Šiuolaikiniam aktoriui maža būti režisieriaus ar dramaturgo vizijos realizuotoju, jis trokšta tapti spektaklio bendraautoriumi – aktyviai dalyvauti kūrybiniame procese, būti lygiavertis komandos narys. Tokia požiūrio kaita lėmė, kad ši kūrybos forma virto labai svarbia šiuolaikinio teatro dalimi. Kolektyvinė kūryba – tai tokia teatrinės raiškos forma, kai spektaklis gimsta ne iš parašyto teksto, o iš grupės žmonių bendradarbiavimo. Pasaulyje vis daugiau kuriasi trupių, pasirenkančių šią teatro kryptį. Tuo tarpu dabartiniame Lietuvos teatre kolektyvinė kūryba tebėra gana naujas reiškiny ir sietinas su jaunų trupių iniciatyvomis. Šio darbo tikslas – atskleisti kolektyvinės kūrybos apraiškas šiuolaikiniame Lietuvos teatre. Vakarų teatrologinėje literatūroje kolektyvinė kūryba teatre nagrinėjama ir teorijos, ir praktiniu aspektu, tačiau Lietuvoje ši tema nėra sulaukusi teatrologų tyrinėjimų. Apie kolektyvinės kūrybos principus užsimenama tik pavienėse recenzijose, interviu ar spektaklių pristatymuose. Taigi čia – pirmasis bandymas pristatyti kolektyvinės kūrybos fenomeną ir ištyrinėti šio reiškinio apraiškas Lietuvoje. Kolektyvinė kūryba straipsnyje tyrinėjama dviem aspektais: visų pirma ji apibūdinama kaip reiškiny, antra, ieškoma kolektyvinės kūrybos apraiškų šiuolaikiniame Lietuvos teatre, analizuojamos ir apibendrinamos trupių „Atviras ratas“, „Trupė liūdi“, „No Theatre“ kūrybos ypatybės.

Raktiniai žodžiai: Kolektyvinė kūryba, Lietuvos teatras, šiuolaikinis teatras, kūrybos procesas.

Teatras visais laikais buvo kolektyvinė kūryba. Jame susilieja skirtingų sričių menininkų (režisieriaus, dramaturgo, atlikėjų, scenografo, kompozitoriaus ir kitų) bendradarbiavimas. Iš šių asmenybių komunikavimo gimsta naujas produktas – spektaklis. Ilgą laiką tarp skirtingų sričių menininkų buvo paplitę hierarchiniai ryšiai. Režisierius ir dramaturgas

laikomi aukščiausiais šios hierarchijos laipteliais, visi kiti savo darbu stengiasi kuo geriau išpildyti režisieriaus ir dramaturgo vizijas. Tokia hierarchija egzistuoja ir mūsų dienomis, tačiau šie santykiai nebeatitinka modernaus šiuolaikinio teatro reikalavimų. Šiuolaikiniame teatre reiškiasi naujos tendencijos, spektaklio dalyvių tarpusavio santykiai darosi liberalesni, atsiranda naujų teatro formų. Vienas iš šiuolaikinio teatro fenomenų, vis dažniau praktikuojamas visame pasaulyje, yra kolektyvinė kūryba.

Kolektyvinė kūryba – tai tokia teatro forma, kai spektaklis gimsta ne iš parašyto teksto, o iš grupės žmonių bendradarbiavimo. Dėl pasikeitusio požiūrio teatre ši kūrybos forma tapo labai svarbia šiuolaikinio teatro dalimi. Kolektyvinė kūryba skatina meno ir visuomenės pažangą: šio metodo naudojimas įkvepia naujas, originalias idėjas, teatro formų įvairovę, čia neprisirišama prie vieno teksto, naudojama daug šaltinių, susilieja įvairūs menai (muzika, tapyba, poezija, cirkas ir kt.). Be to, kolektyvinę kūrybą praktikuojantys menininkai ragina žiūrovus būti aktyviems, sąmoningiems spektaklio dalyviams – virsti kolektyvo dalimi. Šiuolaikiniam aktorui neužtenka būti režisieriaus ar dramaturgo vizijos įgyvendintoju, jis trokšta būti spektaklio bendraautoris – aktyviai dalyvauti kūrybiniame procese, būti lygiavertis komandos narys.

Šio straipsnio objektas – kolektyvinė kūryba šiuolaikiniame teatre. Objektas tyrinėjamas dviem aspektais: visų pirma apibūdinamas kolektyvinės kūrybos reiškiny, antra, ieškoma kolektyvinės kūrybos apraiškų šiuolaikiniame Lietuvos teatre. Vakaruose kolektyvine kūryba teatre ypač susidomėta XX a. 7-ajame dešimtmetyje. Tai siejama su troškimu demokratizuoti kūrybos procesą, sumažinti režisieriaus, kaip pagrindinio spektaklio kūrėjo, vaidmenį. Pasaulyje vis daugiau kuriasi trupių, praktikuojančių šią teatro formą. Žymiausios savo veikloje kolektyvinę kūrybą naudojančios šiuolaikinės užsienio trupės („The Living Theatre“, „Improbable Theatre Company“, „Forced Entertainment“, „Complicite“, „People Show“, „Kneehigh

Theatre", „Legs on the Wall“) pasižymi novatoriškumu, eksperimentavimu, tradicinių teatro konvencijų laužymu. Šiuolaikiniame Lietuvos teatre kolektyvinė kūryba tebėra gana naujas reiškinyss ir sietinas su jaunų trupių iniciatyvomis. Lietuvos teatre vyrauja režisūrinis teatras: žymiausi šalies režisieriai savo kūryba garsėja ne tik Lietuvoje, bet ir Europoje. Tačiau jaunos, eksperimentuoti nebijančios trupės įneša įvairovės į Lietuvos teatro pasaulį. Tokios trupės kaip „Atviras ratas“, „Trupė liūdi“ ir „No Theatre“ išsiskiria kolektyvine kūryba, eksperimentais, naujų formų paieškomis ir skatina Lietuvos teatro atsinaujinimą.

Vakarų teatrologinėje literatūroje kolektyvinė kūryba teatre nagrinėjama ir teoriniu, ir praktiniu aspektu. Šį reiškinį savo knygoose analizuoja nemažai teatro teoretikų ir praktikų: Sally Mackey, Jane Milling, Deirdre Heddon, Alison Oddey, Dymphna Callery ir kt., tačiau Lietuvoje ši tema nėra sulaukusi teatrologų tyrinėjimų. Apie kolektyvinės kūrybos principus užsimenama tik pavienėse recenzijose, interviu ar spektaklių pristatymuose. Tai gi čia yra pirmas bandymas pristatyti kolektyvinės kūrybos fenomeną ir ištyrinėti šio reiškinio apraiškas Lietuvoje.

Kolektyvinės kūrybos teatre samprata

Anot kolektyvinės kūrybos tyrinėtojų, šio reiškinio ištakos siekia ankstyvuosius žmonijos ritualus. Tai padeda įrodyti pirmąsias piešinius, kuriuose vaizduojami žmonės, persirengę gyvulių kailiais, mėgdžiojantys pastaruosius ir šokantys ritualinius šokius. Manoma, kad tokiu būdu bendruomenės nariai mėgino atkurti medžioklės procesus. Kolektyvinės kūrybos pėdsakų galima rasti ir senovės Graikijoje. Nedidelės kaukėmis užsimaskavusių aktorių trupės improvizuodavo šiek tiek nepadorias, miestiečių patirtimis ir interesais pagrįstas komedijas. Šie kolektyvine kūryba paremti reginiai buvo panašūs į burleskas su įvairių veiksmų (pvz., akrobatikos) elementais (19, 9–10). Viduramžiais amatų gildijos kolektyviai kurdavo

savas Biblijos istorijų versijas ir vaidindavo miesto aikštėse. Vėlesniais (XVI–XVII) amžiais buvo populiariu pasirinkti keli gerai žinomi literatūros kūrinių ir juos sujungti į vieną pasirodymą. Tokie „dramos dramoje“ principu sukurti veikalai buvo atlikėjų reakcija į jiems aktualius, susirūpinimą kėlusius to meto įvykius. *Commedia dell'arte* taip pat vienas iš ankstyvosios kolektyvinės kūrybos pavyzdžių. *Commedia dell'arte* susideda iš improvizuotų istorijų kūrimo su nusistovėjusiais, stereotipiniais personažais – kaukėmis (pvz., Arlekinas). Atlikėjai rėmėsi iš anksto užfiksuotu scenarijaus karkasu, tačiau kūrybiniame procese aktorių improvizacija užimdavo pagrindinę vietą (16, 115–116). Visoms minėtoms teatro formoms būdinga tai, kad buvo atsisakyta užfiksuotų draminių tekstų, remtasi improvizacija, pasirodymai vykdavo atviroje viešojoje erdvėje (dažniausiai centrinėse miesto aikštėse). Kai teatras persikėlė į uždaras, specialiai tam skirtas erdves, improvizacija prarado reikšmingumą, dramaturgo ir režisieriaus figūros virto dominuojančiomis (16, 116).

Kolektyvine kūryba kaip tam tikra teatro forma iš naujo susidomėta XX a. avangardinėse teatro praktikose, ypač 7-ajame dešimtmetyje. Šis laikotarpis susijęs su įvairiais judėjimais (pilietiniais, moterų teisių, hipių, antirasistiniais), laisvės ir taikos idėjomis. Tai padeda geriau suvokti, kodėl kolektyvinės kūrybos principai ėmė grįžti į teatrą: šis sugrįžimas siejamas su Vakarų Europoje ir Šiaurės Amerikoje kilusiu troškimu demokratizuoti kūrybinį procesą, sumažinti režisieriaus kaip svarbiausio spektaklio kūrėjo, dramos teksto interpretatoriaus vaidmenį (18, 15). XX a. 7-ajame dešimtmetyje nemažai teatro praktikų, tokių kaip Jerzy'is Grotowskis ar Peteris Brookas, pradėjo eksperimentuoti ir vystyti aktorius kaip kūrybiško menininko idėją. Taip oponuota iki tol vyravusiam požiūriui, kad aktorius yra tiesiog dramaturgo ar režisieriaus norų įgyvendintojas. Nors aktorius pradėjo pats priiminėti kūrybiškus sprendimus, kaip jam vaidinti, bet vis dar negalėjo priimti sprendimų dėl to, ką jam vaidinti.

Mimas ir pedagogas Étienne'as Decroux sulaužė šią nusistovėjusią nuostatą ir ėmė skatinti studentus kurti savo pačių darbus. Tai buvo pirmasis kvietimas aktoriams pradėti kontroliuoti kūrybinį procesą. Šiuo pagrindu É. Decroux dažnai laikomas kolektyvinės kūrybos principo diegimo teatre pradininku. Jis skelbė naujo aktoriaus, dalyvaujančio naujo teksto ir naujo teatro kūrime, idėją (18, 159). Nors nemažai trupių eksperimentavo radikaliai interpretuodamos tekstus, įtraukiant kolektyvinės kūrybos principo elementus, tačiau kaip pirmasis šiuo principu visiškai paremtas spektaklis literatūroje, analizuojančioje kolektyvinės kūrybos reiškinių, minimas anglų teatro režisierės Joan Littlewood ir trupės „Theatre Workshop“ kūrinys „Oh, What a Lovely War“ (liet. „O, koks puikus karas“) (1963 m.). Šiame spektaklyje iš aktoriaus-kaip-interpretatoriaus pozicijos atlikėjas tapo aktoriumi-kūrėju (18, 160).

Mūsų dienomis kolektyvinės kūrybos principas gana populiarus visame pasaulyje, jis nėra išstumtas į užribį, nėra tik mėgėjų interesus. Daugelis žymiausių teatro trupių tai praktikuoja ir sulaukia pasaulinio pripažinimo. Tokių trupių pavyzdžiai: „The Living Theatre“, „Improbable Theatre Company“, „Forced Entertainment“, „Complicite“, „People Show“, „Kneehigh Theatre“, „Legs on the Wall“. Jų pastatymai atskleidžia įvairius kolektyvinės kūrybos veikimo principus, pasižymi novatoriškumu, eksperimentavimu, tradicinių teatro konvencijų laužymu. Pagrindinis jų teatrinės veiklos principas – kolektyvinė kūryba, kuriai būdingas išankstinio scenarijaus nebuvimas. Šių trupių pasirodymų scenarijus gimsta repetitijų metu. Tam naudojamos įvairios priemonės (muzika, paveikslai, video, lėlės ir pan.), kurios tampa spektaklių atspirties tašku. Toliau prasideda improvizacija, kuri šių trupių kūryboje užima labai reikšmingą vietą. Kiekvienos trupės (net kiekvieno pasirodymo) kūrybos procesas skirtingas, nėra nusistovėjusių konvencijų. Trupės nariai dažnai yra daugiafunkcinės asmenybės (atlieka kelias paskirtis, pvz., atlikėjo, režisieriaus, scenografo, kompozitoriaus ir pan.). Dažnai trupės

savo pasirodymus rengia netradicinėse erdvėse – gamyklose, mokyklose ir kt. Joms labai svarbus ryšys su žiūrovu, kuris dažnai yra aktyvus, įtraukiamas į veiksmą. Šios trupės pabrėžia, kad joms rūpi pats kūrybos procesas, komandos narių bendradarbiavimas, jų minčių, patirčių susiliejimas. Spektaklis jiems yra kaip tam tikro protesto, savito požiūrio išraiška.

Apžvelgus kolektyvinės kūrybos fenomeną nagrinėjančią literatūrą apibendrintai galima teigti, kad kolektyvinė kūryba (angl. *devised theatre* arba *collaborative creation*) – tai tokia teatro forma, kai spektaklis gimsta ne iš parašyto teksto, o iš grupės žmonių bendradarbiavimo. Kūrinys gali remtis anksčiau sukurtais veikalais – muzika, novelėmis, trumpomis istorijomis, eilėraščiais ir pan., tačiau jis tėra pagalbinė priemonė, atspirties taškas, o ne spektaklio kūrimo pagrindas (16, 113). Kolektyvinės kūrybos kūrinys yra naujas ir originalus. Ši praktika paplitusi tarp įvairių teatro sričių: šokio, pantomimos, bendruomene paremtų teatrų, performansų, politinio, fizinio, absurdo teatro ir t. t.

Remiantis anglų teatro tyrinėtoja Sally Mackey galima išskirti pagrindinius kolektyvinės kūrybos bruožus. Kolektyvinė kūryba (16, 114):

- eksperimentuoja formomis ir stiliais;
- aktualizuoja socialines, kultūrines ar politines problemas;
- integruoja kitas meno formas;
- kvestionuoja tradicinę žiūrovo kaip pasyvaus spektaklio stebėtojo sampratą;
- eksperimentuoja su netradicinėmis teatro erdvėmis ir vietomis;
- propaguoja spektaklio kūrėjų daugiafunkciškumą.

Viena svarbiausių kolektyvinės kūrybos principo taikymo teatre teoretikų ir praktikų Alison Oddey teigia, kad kolektyvinės kūrybos principas yra alternatyva dominuojančiai literatūrinio teatro tradicijai. Kolektyvinė kūryba yra reakcija ir atsakas į tradicinius dramaturgo – režisieriaus santykius, literatūriniu

tekstu paremtą teatrą. Ši teatro forma prieštarauja vyraujančiai vieno asmens literatūros teksto ir kito asmens režisūros ideologijai. Kolektyvinės kūrybos proceso metu koncentruojamasi į kolektyvo, o ne vieno žmogaus, viziją: pereinama nuo rašytojo dominantės į kūrybiško aktoriaus akcentavimą (9, 5). Kolektyvinės kūrybos procese aktorius tampa kūrybingu menininku, spektaklio bendraautoriumi, o ne teksto interpretatoriumi. Taip jis skatinamas bei motyvuojamas ir tampa aktyviu kūrėju. Aktorius spektaklyje dalyvauja ne kaip atskiro personažo, bet kaip viso teatinio veiksmo, kūrėjas.

Tokia teatro forma suteikia platesnes galimybes visiems grupės nariams. Ji atskleidžia ir skatina naujus darbo santykius tarp rašytojo, režisieriaus, dailininko, kompozitoriaus ir atlikėjo vaidmenų. Atsakomybės ir vaidmenys čia nėra griežtai apibrėžti kaip tradiciniame, tekstu pagrįstame teatre, kuriame yra aiškus darbų pasidalijimas ir specifiniai tų darbų reikavimai. Tradiciniame teatre kiekvienas atskiras narys turi savo vaidmenį ir jam skirtas užduotis, pavyzdžiui, apšviesti sceną ar sukurti scenografiją ir pan. Tuo tarpu teatrui, besiremiančiam kolektyvinės kūrybos principu, reikalingi universalūs, įvairiausiaisiais talentais pasižymintys žmonės (19, 9–10).

Kolektyvinės kūrybos principas tai ėjimas ne nuo teksto prie teatro, bet, glaudžiai bendradarbiaujant grupėje ir improvizuojant, nuo idėjos keliaujama prie teksto. Ši teatro kūrimo forma ypatinga tuo, kad kolektyvinės kūrybos proceso metu gimsta originalus teatro produktas. Proceso metu dėl grupės dinamikos ir interaktyvumo gali kilti daug kūrybiškesnių sprendimų nei pasirinkus kitas teatro formas. Viena vertus, kolektyvinė kūryba yra labai naudinga generuojant idėjas ir naujas galimybes, kita vertus, sujungti kiekvieno grupės nario idėjas į vientisą kūrinį gali būti sudėtinga. Eksperimentavimas ir galutinio rezultato neapibrėžtumas yra labai svarbus kolektyvinės kūrybos proceso bruožas.

Kolektyvinės kūrybos problematika Lietuvos teatre

Anot Lietuvos teatro tyrinėtojų, mūsų šalies teatre egzistuoja ryški režisūrinio teatro tradicija. Žymiausi šalies režisieriai (Oskaras Koršunovas, Eimuntas Nekrošius, Jonas Vaitkus, Gintaras Varnas) savo režisūrine kūryba garsėja ne tik Lietuvoje, bet ir Europoje. Tokio tipo teatre režisierius laikomas svarbiausiu spektaklio kūrėju, o kiti spektaklio dalyviai, pvz., aktoriai, atlieka iš anksto numatytas ir apibrėžtas kūrybines funkcijas. Režisūriniame teatre individualią aktoriaus raišką riboja režisūrinis spektaklio sprendimas. Režisieriai dažnai turi susiformavę savo kūrybos stilių, pagal kurį jie atpažįstami, kuriuo yra užsitarnavę publikos simpatijas, todėl savo kūrybinėje veikloje stengiasi šį išskirtinumą išlaikyti. Spektakliai režisūrinio teatro atstovams yra tam tikra jų pasaulėžiūros, jiems aktualių temų realizacija. Kolektyvinė kūryba, kai aktorius tampa spektaklio bendraautoriumi, o ne teksto interpretatoriumi ir režisieriaus idėjų įgyvendintoju, Lietuvoje dar nėra populiarus. Tai daugiausia pavienės jaunų trupių iniciatyvos.

Kolektyvinės kūrybos užuomazgų Lietuvoje būta XX a. 3-iajame dešimtmetyje. 1920–1925 m. Kaune veikė „Vilkolakio“ teatras. Iš pradžių, nuo 1919 m., jis išsikūrė kaip menininkų klubas, kuriame buvo rengiami menininkų susitikimai, vakaronės, skaitomos paskaitos, vyko diskusijos. Vėliau (1920 m.) šis menininkų klubas virto eksperimentiniu improvizaciniu satyros teatru. 1919–1920 m. jam vadovavo dramaturgas Balys Sruoga, 1920–1925 m. — režisierius Antanas Sutkus. „Vilkolakio“ teatras rėmėsi *commedia dell'arte* principais — improvizacija, komiška vaidyba, pantomima. A. Sutkaus aktoriai turėjo sugebėti plastikos, ritmikos, mimikos būdais reikšti jausmus, mokėti ne tik vaidinti, bet ir šokti, dainuoti, būti akrobatais, net žongliruoti. Jie turėjo gerai išlavintą vaizduotę, pastabumą, gebėjimą greitai ir lanksčiai prisitaikyti prie vaidybinių situacijų (6, 235–237). „Vilkolakio“ teatras nepripažino dramaturgų

kūrybos, ypač kūrybinio kelio pradžioje. Pradėję savo veiklą artistai nesinaudojo jokiais rašiniiais, veikalais ar užrašais, užteko improvizacijų ir jų tarpusavio susitarimo. Kol dar nebuvo iki galo susiformavę aktorių kūrybiniai įgūdžiai, „Vilkolakis“ vengė ilgų ir sudėtingų improvizacijų, pasirodymai trukdavo 10–30 minučių. Vėliau, aktorių įgūdžiams patobulėjus, pereita prie sudėtingesnių darbų, todėl atsirado reikmė turėti nors minimalų scenarijų. Scenarijaus atsiradimui nemažą įtaką darė minėtasis menininkų klubas (Vytautas Bičiūnas, Vladas Didžiokas, Vladas Dubeneckis, Vilius Jomantas, Juozas Olšauskas, Faustas Kirša, B. Sruoga, A. Sutkus). Klubo nariai dažnai siūlydavo pirminę scenos veiksmo mintį. Jei ši mintis sužavėdavo kitus narius, ji būdavo stimulus tolesnei kūrybai, tuoj pat iškildavo scenarijaus kontūrai. Tada prasidėdavo darbas su atlikėjais. Kiekvienas aktorius prisidėdavo prie spektaklio kūrimo: ieškodavo tinkamų žodžių, dialogų, išraiškos formos ir pan. Taigi dažnai išankstinis scenarijus virsdavo nauju, pasikeisdavo ne tik numatyta forma, bet ir sandara. Režisierius likdavo akylu stebėtoju. Taip buvo skatinama aktorių iniciatyva ir kūrybiškumas. Režisierius kūrėju tapdavo paskutiniame kūrybinio proceso etape – išryškindavo bendrus kūrinio bruožus, struktūrą (25, 208–211).

Kolektyvinės kūrybos apraiškų galima įžvelgti ir kai kurių XX a. pabaigos eksperimentinių trupių kūryboje (pvz., Modrio Tenisono pantomimos trupė, aplinkos teatro trupė „Miraklis“), tačiau kolektyvinė kūryba kaip nauja meninė tendencija Lietuvos teatre pastebima tik šio amžiaus 1-ajame dešimtmetyje. Tai dažniausiai nepriklausomi, jauni, ką tik studijas baigę ir savo trupes įkūrę kolektyvai. Šiuo metu bene ryškiausios kolektyvinė kūryba teatre užsiimančios trupės Lietuvoje yra: „Atviras ratas“, „Trupė liūdi“ ir „No Theatre“. Nors šias trupes vienija bendras veiklos principas – kolektyvinė kūryba, kai aktorius yra ne atlikėjas, bet kūrėjas, spektaklio bendraautoris, tačiau tas principas kiekvienoje trupėje reiškiasi individualiai. Visos minėtos trupės turi savitą kolektyvinės kūrybos bruožą: trupei

„Atviras ratas“ būdinga asmeninių patirčių raiška, „Trupei liūdi“ – ironiškos pozityvumo paieškos, o „No Theatre“ – teatro ir gyvenimo sąsajos. Šių trupių kūrybos ypatumai plačiau apžvelgiami tolesniuose skyriuose.

Šiuolaikiniame Lietuvos teatre galima rasti daugiau kolektyvinės kūrybos pavyzdžių, tačiau kolektyvinė kūryba dažniausiai nėra trupės kūrybos pagrindas, o tik pavieniai eksperimentai. Pavyzdžiui, „Cezario grupės“ spektakliai „Viskas arba nieko“, „Nutulę toliai“, „Drąsi šalis“ ar bendras jų, graikų ir meksikiečių projektas „Pasaulio pabaiga“ remiasi kolektyvine kūryba. Kūrėjams čia ne tiek svarbus buvo poveikis ar galutinis rezultatas, kiek pats spektaklio kūrimo procesas. Vilniaus teatras „Lėlė“ taip pat susidūrė su kolektyvine kūryba. Pirmasis šiuo principu pagrįstas „Lėlės“ kūrinys yra spektaklis suaugusiems „Meteo“. Tai kolektyvinės kūrybos principu vykusių dirbtuvių rezultatas. Dramaturginiai ir scenografijos elementai buvo kuriami repeticijų su aktoriais metu. Šio spektaklio pasakojimas grindžiamas ne dramos teksto siužetu, bet buvo ieškoma, eksperimentuojama su įvairiomis vizualinio, objektų ir lėlių teatro formomis (1). Dar vienas kolektyvinės kūrybos Lietuvos teatre pavyzdys – Agniaus Jankevičiaus „Poliklinika“. Režisierius kartu su keturiais aktoriais kūrė spektaklio scenarijų, rašė tekstus, ieškodami savo kartai aktualių temų. Spektaklio kūrybiniame procese buvo remtasi ne literatūriniu tekstu, o pačių aktorių asmenine patirtimi ir kasdienybės stebėjimais. Kūrėjai pasirinko realius, gyvenime sutiktus žmones ir su jais susitapatino (17). Taip buvo siekiama sukurti autentišką, kolektyvine kūryba paremtą kūrinį.

Apibendrinant Lietuvos situaciją galima teigti, kad kolektyvinė kūryba mūsų šalyje yra gana naujas reiškinys, vis dar vyrauja režisūrinis teatras. Trupių, praktikuojančių šį kūrybos principą, yra vos keletas, tačiau jaunų, eksperimentuoti stiliais ir formomis nebijančių kolektyvų nuolatos daugėja. Jie atsiskaido režisieriaus – dramaturgo autoriteto, hierarchinių ryšių ir į kūrybą žiūri kaip į procesą, kuriame susilieja skirtingų žmonių

mąstymas ir patirtys. Išnaudodamos kolektyvinės kūrybos privalumus šios trupės geba užmegzti ryšį su auditorija ir pasidaro jai įdomios. Jos nebėra Lietuvos teatro užribyje. Tokios naujos kūrybinės bendruomenės, kad ir nedideliais postūmiais, tačiau skatina mūsų teatro atsinaujinimą.

Asmeninių patirčių raiška „Atviro rato“ kūryboje

Teatras „Atviras ratas“ įkurtas 2006 m., tačiau šios trupės nariai susitiko dar 2002 m., kai Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje buvo surinktas aktorių kursas Keistuolių teatrui. Šiam kursui vadovavo aktorius ir režisierius Vladas Bagdonas ir aktorius bei režisierius Aidas Giniotis. Per ketverius kartu praleistus darbo ir kūrybos metus jiems gimė bendras teatro pojūtis, paskatinęs įkurti naują teatrą jaunimui Lietuvoje (3). Galima teigti, kad trupė atsirado paskatinta spektaklio „Atviras ratas“ (2004 m.) sėkmės (22). Šio spektaklio kūrimas atskleidžia pagrindinius teatro kūrybos principus. Po pirmojo studijų kurso A. Giniotis pateikė studentams užduotį – parašyti savo autobiografijas jiems priimtina forma, pasiklausinėti tėvų, surinkti nuotraukas, surasti muziką, visą galimą informaciją apie save. Antrame kurse A. Giniotis susodino juos visus į ratą ir paprašė papasakoti apie save. Nuo pašnekusių pereita prie įvairių pedagoginių, psichologinių žaidimų. Vėliau medžiaga plėtota siekiant, kad visos aktorių istorijos pavirstų tam tikru veiksmu. Taip prieita prie antrojo etapo – istorijas imta vaidinti. Tik trečiajame šio proceso etape aktoriai ėmė suprasti, kad jie laipsniškai kuria spektaklį (22). Spektaklio „Atviras ratas“ premjera įvyko 2004 m., ir jis vis dar rodomas. „Atviras ratas“ ne tik tapo teatru virtusios trupės vizitine kortele, bet įtvirtino pagrindinį kūrybos principą – kurti kolektyviai, nebijoti naudoti savo asmeninės patirties kuriant vaidmenį, neatsiriboti nuo savęs. Naudodama šį principą trupė „Atviras ratas“ kuria daugumą savo spektaklių.

Anot aktorės Ievos Stundžytės, „Atviro rato“ auditorija yra jų bendraamžiai. Čia vėl ryškėja šios trupės veiklos principas – per save kalbėti apie kitus. Iš aktorių asmeninių patirčių kyla įvairių temų, kurios įdomios jų kartos žmonėms. Taigi svarbi šio kolektyvo savybė – gebėjimas jausti ir išnaudoti savo aplinką.

„Atviro rato“ aktoriai pasižymi daugiafunkciškumu. Jau studijuojant Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje kurso vadovai skatino šių aktorių visapusiškumą (22). Aktorius turi gebėti ne tik vaidinti, bet ir rašyti pjeses, reikšti savo požiūrį, netgi režisuoti. Kuriant pasirodymus taip pat svarbu išnaudoti visas savo stipriąsias puses (pvz., sugebėjimą groti, šokti, dainuoti ir pan.), todėl jų spektakliams būdinga intensyvi ir iškalbinga kūno plastikos raiška, gyvai atliekami muzikiniai, vokaliniai intarpai. Tokia įvairių menų integracija, gebėjimas išnaudoti geriausias kiekvieno trupės nario savybes padeda išryškinti kulminacinius spektaklio taškus, sustiprina kai kurių scenų dramatiškumą. Galima teigti, kad „Atviro rato“ aktoriai pasižymi kritiškumu sau ir vieni kitiems. Svarbiausi jiems keliami reikalavimai – būti „gyviems“ kaip aktoriams ir žmonėms. „Gyvumas“ čia reiškia gebėjimą palaikyti tiek dvasinę, tiek fizinę formą, reaguoti į situacijas ir prisitaikyti prie jų, nesimokyti teksto pažodžiui, o jį prisijaukinti ir perteikti savo nuožiūra. „Atviro rato“ aktorius privalo rasti santykį, žmogiškąją poziciją medžiagos atžvilgiu, ieškoti savo sąlyčio taškų, o ne atlikti daugiau ar mažiau mechanišką darbą, paklūstant režisieriaus ar dramaturgo idėjai (22).

„Atviro rato“ pavyzdys rodo, kad šio teatro aktoriai nėra vien tik atlikėjai: jie lygiateisiai spektaklio kūrėjai, bendraautoriai. Trupės spektaklius kuria visa komanda, ne vienas asmuo. Naujo spektaklio idėją generuoja ne vien režisierius: aktorių iniciatyvumas yra labai skatinamas, netgi būtinas. Jie privalo mąstyti, nestovėti vietoje ir savo kolegas raginti tą daryti (22). „Atviro rato“ būsimųjų spektaklių atspirties taškai yra jų pačių asmeninės patirtys, kylančios iš individualaus santykio su aplinka, jų pagrindu sukuriami ir parašomi tekstai. „Atviro

rato" aktorius Justas Tertelis teigia: „Pasaulyje yra daug nuostabių pjesių ir daug puikių dramaturgų. Tačiau mūsų teatras galbūt truputį kitaip žiūri į patį teatrinį procesą. Galima kurti spektaklį paėmus literatūros kūrinį ir jį perkelti, adaptuoti, interpretuoti teatro scenoje. O galima spektaklį pradėti kurti ir neturint jokios literatūros, o turint tik būsimo spektaklio idėją. Teatro laboratorija „Atviro rato“, manau, vadovaujasi šiuo principu. Tad bandant sukurti spektaklį tik iš idėjos, pakeliui vis tiek reikia rašyti tekstus, ieškoti tekstų, kurie padėtų scenoje išartikuluoti pačią idėją“ (26).

„Atviro rato“ spektaklių situacijos kuriamos ne dramaturgijos ar psichologinio vaidmens pagrindu, bet naudojant veiksmą, žaidimą, judesį ar muzikinę raišką. Teatro laboratorija eksperimentuoja aktoriaus ir jo kuriamo personažo santykiu: drąsiai žongliruoja riba tarp vaidybos ir natūralumo (5). Aktoriai kūrybiniame procese ir spektaklio metu remiasi improvizacija ir provokacija. Jie netgi privalo vienas kitą provokuoti, tačiau tai turi daryti saikingai. Provokacijos tai pagalbos priemonė, padedanti spektakliui ir aktoriams išlikti „gyviems“ organizmams. Svarbu sąmoningai suvokti, kad vieno žmogaus sėkmė yra visos komandos sėkmė (22).

Nors trupė propaguoja kolektyvumą, bendrą kūrybą, vis dėlto galima pastebėti, kad režisieriaus vaidmuo kūrybiniame procese išlieka gana svarbus. Pasak aktoriaus Justo Tertelio, „kartais ieškant sprendimų komandinėje kūryboje būna nelengva, nes vienas sapnuoja – fantazuoja vienaip, kitas – kitaip. O susitarti juk reikia“ (26). Tai gi tam reikalingas žmogus, galintis patarti, kontroliuoti kūrybinį procesą. I. Stundžytė trupę palygina su futbolo komanda, kai visi jos nariai išsidalija vaidmenimis: kuris yra gynėjas, kuris vartininkas, puolėjas, saugas ir t. t. Atsižvelgdamas į spektaklio specifiką režisierius gali atlikti vartininko ar trenerio funkcijas, tai yra vienu atveju priimti kitų idėjas, kitu atveju – jas siūlyti. Vis dėlto režisierius yra komandos lyderis, dvasia ir vienytojas (22). Tokio lyderio vaidmenį trupėje atlieka režisierius A. Giniotis. Aktorių teigimu,

jis visuomet žino savo galutinį tašką, tačiau aktoriams palieka labai daug laisvės. Kūrybinė laisvė gali padėti aktoriams atrasti savyje tokius dalykus, kurių jie neišsivaizdavo esant (22).

Visi „Atviro rato“ spektakliai po premjeros kinta. Spektaklio procesas tęsiasi visą jo gyvavimo laiką: tiek aktorine, tiek režisūrine, tiek ir dramaturgine prasmėmis (12). Iniciatyva ką nors keisti dažniausiai kyla ne dėl žiūrovų ar kritikų atsiliepimų, bet iš pačių kūrėjų.

Nors asmeninių patirčių raiška trupės kūryboje užima reikšmingą vietą, vis dėlto ne visuose spektakliuose asmeninės patirtys reiškiasi vienodai, kiekvienas spektaklis yra individualus, todėl skiriasi ir jo kūrybinis procesas. Pagal asmeninių patirčių raišką kūryboje galima skirti tris trupės „Atviras ratas“ spektaklių tipus:

- spektakliai, kurių pagrindas yra asmeninės patirtys („Atviras ratas“, „Lietaus žemė“);
- spektakliai, kurie remiasi tam tikru tekstu ir asmeninėmis patirtimis („Senelės pasaka“, „Sudie, idiotai, arba Ne rugiuose, bet prie bedugnės“, „Antigonė (ne mitas)“);
- spektakliai, kurie remiasi tekstu.

Kadangi šio straipsnio objektas yra kolektyvinė kūryba šiuolaikiniame Lietuvos teatre, trumpai aptarti bus tik pirmų dviejų tipų „Atviro rato“ spektakliai, kuriuose naudojamas šis kūrybos principas.

Pirmojo tipo spektakliuose kolektyvinės kūrybos lygis yra didžiausias. Visa šių spektaklių dramaturgija gimė kūrybinio proceso metu. Spektaklių atspirties taškas buvo asmeninės patirtys. Kaip minėta anksčiau, spektaklis „Atviras ratas“ turėjo gana ilgą, daug pastangų reikalaujantį procesą, kuris tebevyksta ir dabar. Iš aktorių autobiografijų išaugęs spektaklis padiktavo tam tikras vėlesnių darbų taisykles. Spektaklis „Lietaus žemė“ tarsi kartoja „Atviro rato“ tradiciją. Pagrindinis skirtumas yra tas, kad „Atviras ratas“ pagrįstas autobiografijomis, o „Lietaus žemė“ – biografijomis. Vasarą, prieš pradedant kurti spektaklį „Lietaus žemė“, visa kūrybinė grupė buvo specialiai

išvykusi į sodybą ir joje kurį laiką kaip komunoje visi kartu gyveno, skaitė literatūrą, žiūrėjo filmus ir pan., taip kaupdami informaciją būsimam spektakliui. Paskui visi išsiskirstė kurti savo „linijų“. Aktoriams buvo suteikta visiška laisvė: kiekvienas individualiai, naudodamasis literatūra ar savo senelių, močiucių pasakojimais, kūrė biografijas, todėl spektaklyje autentiškos yra labai daug (22). Spektaklyje nesiekama tiksliai atkurti tuo laikotarpiu gyvenusių asmenų biografijų, aktoriai ieško būdų, kaip jį padaryti aktualų šiandieniniam žiūrovui. Per save kalbėti apie kitus (4).

Antrojo tipo trupės spektaklių atspirties taškai yra tam tikri tekstai, tačiau juose išlieka ir pačių aktorių patirčių. Tekstai čia dažniausiai inspiruoja pradinę spektaklio idėją, vėliau ji sujungiamą su asmeninėmis kūrėjų patirtimis ir gimsta naujas kūrinys. Pavyzdžiui, spektaklio „Senelės pasaka“ atspirties taškas buvo to paties pavadinimo Salomėjos Nėries eilėraštis. Kūrybinio proceso metu komanda daug kalbėjosi, dalijosi idėjomis, kaip visa tai galima būtų įgyvendinti, skaitė eilėraščius, atrinkinėjo personažus ir pan. Spektaklis „Senelės pasaka“ gimė bendromis komandos narių pastangomis (22). Spektaklis „Sudie, idiotai“, sukurtas remiantis trupės aktoriaus J. Tertelio pjese „Sudie, idiotai, arba Ne rugiuose, bet prie bedugnės“. Ši pjesė kūrybinio proceso metu smarkiai pakito, ją koregavo kiekvienas aktorius, prižiūrimas dramaturgo. Spektaklis „Sudie, idiotai“ – kolektyvinės kūrybos vaisius. Režisierius A. Giniotis pats vaidino šiame spektaklyje, todėl buvo reikalinga „akis iš šalies“. Savo pasiūlymus teikė ne tik dramaturgas ir režisieriaus asistentas J. Tertelis, bet ir visa komanda (22). Spektaklio „Antigonė (ne mitas)“ kūrybinio proceso pradžioje buvo surinkta spektaklio komanda, kuri skaitė Sofoklio tragediją „Antigonė“, diskutavo, atsirinko reikalingus personažus ir pasirašė sau tekstus, išsakydami, kas jiems labiausiai rūpėjo. Šiuo spektakliu buvo siekiama sukurti vienos šeimos tragedijos istoriją, remiantis asmenine patirtimi, požiūrių į šiuolaikinėje visuomenėje besiformuojančias vertybes ir antivertybes (2).

Ironiškos pozityvumo paieškos „Trupė liūdi“ kūryboje

Savo, kaip nepriklausomos trupės, veiklą „Trupė liūdi“ pradėjo 2009 m. Jos nariai nuo 2006 m. kartu studijavo Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje. Kursui vadovavo aktorius ir režisierius Vladas Bagdonas, aktorius Saulius Bareikis ir režisierius Cezaris Graužinis. Dar 2008-aisiais trys kurso draugai Aistė Lasytė, Vaidas Kublinskas ir Dominykas Vaitiekūnas susibūrė į muzikos grupę „Liūdni slibinai“. Kaip teigiama grupės oficialioje interneto svetainėje, jų tikslas – „savo liūdnomis dainomis ir plikomis širdimis raginti *kožną* lietuvių atsisakyti lengvabūdiškumo ir gyvenimo džiaugsmo“ (14). „Liūdnų slibinų“ pasirodymams būdingas žaismingumas, artistiška energija ir ironija. Save jie vadina aktoriais, muzikantais, šokėjais, komikais ir dainininkais.

„Liūdesio“ tema, pradėta „Liūdnų slibinų“, skleidėsi, ir nuo trečiojo studijų kurso jie kryptingai pradėjo formuoti savo trupę, kurioje galėtų kurti, eksperimentuoti ir realizuoti idėjas. Taip atsirado aktorių kolektyvas „Trupė liūdi“. Pasak vieno iš studijų kurso pedagogų S. Bareikio, „jie savo aktyvumu, savo potencija labai natūraliai išsirutuliojo į tokią sudėtį ir idėją“ (29). Skleisdami liūdesio idėjas „Trupė liūdi“ aktoriai ironizuoja lietuviško charakterio stereotipišką sampratą, kad lietuviams būdingas lyriškumas, polinkis į liūdesį. Nors trupė savo kūryba skleidžia liūdesio idėjas, tačiau, pasitelkdami ironiją, jie tokiu būdu išreiškia pozityvumą. Jų kūrybai būdinga pozityvi mintis, bet jie stengiasi, kad tas pozityvas nebūtų savaiminis, t. y. „Trupė liūdi“ kūryboje pozityvumo kampą ieško pasitelkdama priešingus dalykus – tamsesnį humorą, ironiją, autoironiją ir pan. (24).

Trupės veikloje ryškus eksperimentavimas stiliais ir formomis. „Trupė liūdi“ savo kūryboje mėgina įvairias raiškos formas: koncertą, absurdo teatrą, pasaką, poezijos spektaklį ir pan. Jų spektakliai pasižymi žaismingumu, ironišku požiūriu į save ir pasaulį. Juose dažnai remiamasi aktorių improvizacija.

Anot aktoriaus ir režisieriaus V. Kublinsko, netikėti, improvizuoti dalykai spektakliui gali suteikti naujų spalvų, pagyvinti jį tiek žiūrovams, tiek ir scenos partneriams (24).

Šiai trupei taip pat būdingi kolektyvinės kūrybos principai ir jiems saviti eksperimentiniai iššūkiai. Trupės tikslas – atrasti unikalią teatrinę kalbą ir visapusiškai įsiliėti į profesionalių scenos kūrėjų gretas (28). Kolektyvo narių indėlis į kiekvieną spektaklį skirtingas. Kai kurie spektakliai kurti padedant režisieriui, kiti – be režisieriaus. Kaip teigia V. Kublinskas, kūrybinis procesas labai priklauso nuo to, ar su trupe dirba patyręs režisierius, ar pradedantysis. Patyrę režisieriai dažniausiai turi susiformavusius darbo metodus ir jais remdamiesi dirba, o pradedantieji dar stokoja patirties, nėra susiformavę konkrečių darbo metodų, todėl kūrybinis procesas yra liberalesnis (24). Ir dirbant su pradedančiuoju režisieriumi, ir be jo didelį indėlį į kūrybą turi įnešti kiekvienas trupės narys. Dauguma kolektyvo „Trupė liūdi“ spektaklių sukurta būtent pradedančiajam režisieriui (V. Kublinskui) prižiūrint arba visiškai atsisakant režisieriaus, todėl kolektyvinės kūrybos šių spektaklių kūrybiname procese yra nemažai, visiems aktoriams tenka daug mąstyti, bendromis jėgomis lipdyti spektaklį. Kiekvienas dalyvis subjektyvia interpretacija ar emocija įdeda į spektaklį daug savęs. Aktoriai tiek scenoje, tiek kurdami vaidmenis padeda vienas kitam, drąsiai leidžiasi į dialogą dėl bendro tikslo. „Trupė liūdi“ aktoriai pasižymi daugiafunkciškumu, jie nesitenkina vien tik aktoriaus kaip atskiro vaidmens kūrėjo funkcija, nes tuo pačiu metu yra ir spektaklio bendraautoriai: dramaturgai, režisieriai, kompozitoriai, dainininkai, šokėjai ar scenografai. Kiekvienas aktorius dirba ne tik savo personažo lygmeniu, bet gali prisidėti prie įvairių spektaklio elementų, sudarančių galutinę visumą: scenografija, kostiumai, grimas, apšvietimas, muzika ir pan. Pasak V. Kublinsko, „grupinis darbas atsijoya tai, kas įdomu tik vienam žmogui. Ir jei tu atradai, kas patinka ne tau vienam, o trims žmonėms, tai galima manyti, jog tai aktuolu ir platesniam žmonių ratui“ (13).

Galima teigti, kad „Trupė liūdi“ spektakliams būdinga minimalistinė estetika. Jų pasirodymuose nėra įmantrios scenografijos, kostiumų ar grimo. Vietoje to į pagalbą jie pasitelkia savo išradingumą, improvizacijas, pozityvią ironiją. Muziką spektakliams dažniausiai kuria patys aktoriai. Per laiką spektakliai keičiasi – tai itin savita „Trupės liūdi“ kūriniams. Po premjeros kūrybinis procesas nesibaigia, noras keisti, tobulinti kyla pačių aktorių iniciatyva. Jie, suvaidinę spektaklį, visuomet jaučia situaciją, įsivaizduoja, ką reiktų tobulinti, ir bando tai įgyvendinti (24).

Išanalizavus trupės veiklą galima pastebėti, kad ryškiausias kolektyvinę jų kūrybą vienijantis principas – ironiškos pozityvumo paieškos, kuriuo remiamasi visuose „Trupė liūdi“ spektakliuose. Nors visų trupės spektaklių kūrybiniame procese aktoriai vienaip ar kitaip prisideda prie spektaklio kūrimo, tačiau, kaip ir „Atviro rato“ atveju, ne visuose kolektyvinės kūrybos lygis vienodas. Galima išskirti 3 trupės spektaklius, kuriuose šis principas ryškiausias (rikiuojama pagal kolektyvinės kūrybos lygį nuo didžiausio iki mažiausio):

- „Mono sapiens“ (visa dramaturgija gimsta kūrybinio proceso metu);
- „Baltoji stirna“ (atsispiriama nuo pasakos, tačiau tekstai, muzika ir pan. gimsta kūrybinio proceso metu);
- „Kokia čia teisybė?“ (kolektyviai komponuojami tekstai pagal dviejų poetų kūrybą).

V. Kublinsko režisuotas spektaklis „Mono sapiens“ – tai keturių monospektaklių ir monomuziklo junginys, kuriame dramaturgiją savo monospektakliui kiekvienas aktorius rengė atskirai. Proceso pradžioje buvo žinoma vien tai, kad turi būti monospektaklis ir pasirodymas turi trukti apie 15 minučių. Pasak V. Kublinsko, formos pasirinkimas ir buvo spektaklio kūrimo atraminis taškas, daugiau apribojimų aktoriai neturėjo (24). Keturi „spektakliai spektaklyje“ yra savarankiški, turi atskirą struktūrą: užuomazgą, vystymąsi, kulminaciją ir

atomazgą. Kiekvieno aktoriaus istorija kitokia, susieja skirtingus dalykus. Režisieriaus V. Kublinsko užduotis buvo išvelgti klaidas stebint iš šalies ir įvilkti visus kūrinis į stilistiškai darną rūbą. Šiose istorijose aktoriai su jiems būdinga ironija kalba apie vienatvę, savo asmenybės paieškas, menininko situaciją šiandienos kontekste, parodijuoja šiuolaikinę popkultūrą. Aktoriai šaiposi patys iš savęs, savo susikurto įvaizdžio, savo pačių aplinkybių (28).

Spektakliu „Baltoji stirna“ aktoriai pademonstravo ansamblio darną ir muzikinius gebėjimus. Vaidinimas pagyvinamas šokiais ir dainomis. Spektaklio atspirtimi pasirinkta Jameso Thurberio pasakos „Baltoji stirna“ motyvai. Su šia medžiaga aktoriai pradėjo dirbti trečiame studijų kurse scenos kalbos paskaitų metu (24). Jie kolektyviai perdarinėjo J. Thurberio tekstą, kūrė savo tekstus, personažus, muziką dainoms, tačiau už reginio visumą buvo atsakingas spektaklio režisierius V. Kublinskas, kuris padėjo trupei surasti teisingą kryptį ir suformuoti kompozicinę kūrinio vienovę. Spektaklyje gausu trupės kūrybai būdingos ironijos. Panaudodami įvairių pasakų motyvus aktoriai parodijuoja dabartinio gyvenimo aktualijas, šiuolaikinių žmonių ydas.

Muzikinio poezijos spektaklio „Kokia čia teisybė?“ iniciatorė buvo aktorių scenos kalbos dėstytoja Judita Ušinskaitė, kuri studijų metu pateikė užduotį – poeto Justino Marcinkevičiaus 80-mečiui sukurti 40 minučių programą. Ši programa buvo parengta tik iš J. Marcinkevičiaus eilių. Vėliau panašia proga, poeto Henriko Radausko 100-osioms gimimo metinėms paminėti, aktoriai sukūrė kompoziciją iš šio poeto kūrybos, tačiau šįkart jie jau žinojo, kad iš to bus kuriamas spektaklis. Trupė nusprendė paeksperimentuoti ir sujungti abi dalis: jos, naudojant kolektyvinės kūrybos principą, buvo pritaikytos viena prie kitos, ir taip atsirado vientisas spektaklis „Kokia čia teisybė?“ (24). Spektaklyje skamba originali, gyvai atliekama pačių aktorių kurtą muziką. Kūrėjai derina parodiją su nuoširdumu ir atveria dialogus ne tik tarp aktoriaus ir žiūrovo, bet ir

eilėraščio su eilėraščiu. Spektaklis – poetinės karikatūros ir žaismingos autoironijos sintezė (27). Šio spektaklio režisieriumi įvardyta visa spektaklyje dalyvaujanti aktorių komanda.

Teatro ir gyvenimo sąsajos „No Theatre“ kūryboje

2009 m., vadovaujant režisieriui Gintarui Varnui, aktorinio meistriškumo specialybę Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje baigė devyni studentai. Režisierius iš skirtingai mąstančių jaunuolių, atėjusių mokytis aktoriaus specialybės, sugebėjo išugdyti darnią, vieningą grupę. Baigę LMTA studijas jie nusprendė likti kartu kaip aktorių kursas, įkūrė teatro judėjimą „No Theatre“, kuriam vadovauja aktorius, režisierius ir muzikantas Vidas Bareikis. Jau 2012 m. (praėjus vos trejiems metams nuo įsikūrimo) jaunas teatro judėjimas „No Theatre“ pelnė garbingiausią Lietuvos teatro apdovanojimą – Auksinį scenos kryžių – kaip Lietuvos teatro metų reiškiny.

Šis judėjimas iškilo tam, kad parodytų visuomenei, jog egzistuoja ne tik komercinis, bet ir kitoks teatras, verčiantis susimąstyti. Trupė nuolat ieško naujų saviraiškos būdų, naujų formų (7). Per neilgą savo gyvavimo laikotarpį „No Theatre“ sugebėjo išsiskirti iš bendro Lietuvos teatro konteksto. Anot aktoriaus Ainio Storpirščio, šis judėjimas atsirado dėl noro daryti ne tai, ką daro jų dėstytojai, bet tai, ką nori daryti jie patys (23). Taigi, „No Theatre“ neina pramintais takais, jie nuolatos ieško naujų erdvių ir kūrybos išraiškų. Šis judėjimas nevengia žiūrovams vaidinti ne tik teatre, bet ir gatvėse, taip parodydami, kad teatras gali egzistuoti visur. Aktoriai išeina į gatves, prekybos centrus (pvz. „Akropolis“), turgų, troleibusus, plentus ir pan., surengia trumpus teatralizuotus improvizuotus pasirodymus. Taip jaunas kolektyvas stengiasi rasti, pažinti ir suprasti šių dienų teatro žiūrovą, užmegzti su juo ryšį. Šių pasirodymų viešose erdvėse metu žiūrovas tampa aktyviu stebėtoju, tokiu būdu

skatinama jo vaizduotė, paliekant jam interpretacijos laisvę. Be to, šitokie pasirodymai gatvėje yra išbandymas ir gera patirtis jiems kaip komandai, nes sąlygos daug ekstremalesnės nei teatro scenoje, kur žiūrovai ateina pasirengę išvysti spektaklį, todėl, kaip grupė, gatvėje jie turi labai gerai jausti vienas kitą. Net plenere vykstantiems spektakliams „No Theatre“ taip pat renkasi netradicines erdves. Pavyzdžiui, spektaklio „Kovos klubas“ veiksmas vyksta ne tik Valstybinio jaunimo teatro salėse, bet ir teatro kieme. Spektaklis „Mr. Fluxus arba Šarlatanai?“ vaidinamas Vilniaus „Kablyje“ – apgriautuose rūmuose, panaudojant ten įrengtas riedutininkų rampas. A. Storpirščio teigimu, erdvė daro nemažą įtaką spektaklio kūrybiniam procesui ir jo vaidinimui. Vaidinant tradicinėje teatro erdvėje scena sukuriamą, sumodeliuojama, tačiau tai vis tiek yra ta pati scena. Netradicinės erdvės autentiška sukuria specifinę atmosferą, kuri padeda ir patiems aktoriams, ir žiūrovams lengviau įsijausti į spektaklio veiksmą (23).

Jau studijų LMTA metais režisierius G. Varnas savo studentus nuo pat pradžių skatino „nesislépti už to, kas lengvai padaroma, o ieškoti tokių atvirų formų ir temų, kurios pažadintų jauno žmogaus mąstymą, skatintų aktorių kūrybingumą, vaizduotės galias, o svarbiausia – išreikštų gyvą, jautrų, intymų santykį su esamuoju laiku“ (11). Taigi jie buvo mokomi kurti ne akademišką ar pramoginį teatrą, o teatrą, kuris iškelia aštrias problemas, jungia socialinį gyvenimą ir teatrą. „No Theatre“ stengiasi, kad jų kūryba būtų ne tik smagi laisvalaikio praleidimo forma, bet ir aktyvus visuomenės dalyvis, kuriam rūpi, kas vyksta pasaulyje, kuris stengiasi kalbėti žmonėms apie tai, kas svarbu, spręsti visuomenėje kylančias įvairias socialines, psichologines ir kitokias problemas. V. Bareikis „No Theatre“ veiklą taip apibūdina: „mes stengiamės pasakyti, kad darome ne tokį teatrą, kur žmonės ateina pažiūrėti vieni į kitus, sėdėti ložėse ir stebėti aktorius, kurie „vaidina“. Siekiame parodyti, kad teatras yra gyvenimas. Mūsų gyvenimas“ (8). Anot A. Storpirščio, labai svarbu, kad, savo kūryba parodydami

ir kalbėdami apie įvairias problemas, aktoriai patys jaustų asmeninį santykį su jomis, tačiau ne kaip pavieniai individai, o kaip tam tikros bendruomenės nariai (23).

„No Theatre“ savo kūryboje vadovaujasi principu, kuris remiasi bendrais kūrybiniais ieškojimais. Kuriant spektaklius į kūrybinį procesą įtraukiami visi aktoriai, daug diskutuojama, išreiškiamos nuomonės, požiūris į analizuojamas situacijas. Kartu ieškoma tinkamų kostiumų variantų, tinkamos muzikos ir t. t. Spektakliuose dažnai skamba pačių aktorių mintys apie tai, kokią pasaulį jie mato, tačiau režisierius V. Bareikis trupės veikloje užima reikšmingą vietą. Nors kūrybiniame procese aktoriams suteikiama labai daug laisvės, paprastai spektaklio pradžia ir galutinis taškas priklauso režisieriui, t. y. jis pateikia trupei pradinę spektaklio idėją ir padeda ją pabaigti, suteikia vientisą kūrinio formą (23).

Pagal tai, kaip gimsta spektaklių dramaturgija „No Theatre“, juos galima skirstyti į du tipus:

- spektakliai, kurių visa dramaturgija sukuriamą kūrybinio proceso metu („No Concert“, „Telefonų knyga“);
- spektakliai, kurių atspirties taškas yra konkretus literatūrinis tekstas („Mr. Fluxus arba Šarlatanai“, „Kovos klubas“).

Pirmasis „No Theatre“ kūrinys buvo teatralizuotas koncertas, balansuojantis tarp muzikos ir teatro, pavadinimu „No Concert“. Apie „No Concert“ idėją V. Bareikis kalba šiais žodžiais: „Labai dažnai aktorius yra įstatomas į rėmus, amplua, užduotis, kurias jam liepia atlikti režisierius. O mums kilo idėja pamėginti padaryti tai, ko dar niekad nebandėme scenoje, tai, kas gal dar likę mumyse kaip atsarginiai planai“ (21). Taigi spektaklis „No Concert“ gimė aktoriams improvizuojant jiems patinkančių muzikos kūrinių temomis ir darant tai, ko dar niekada nebuvo bandę scenoje per ketverius studijų metus. Šio spektaklio kūrybinis procesas prasidėjo kartu su anksčiau minėtais teatralizuotais pasirodymais gatvėje ir kitose erdvėse už teatro ribų ir tapo jų pasirodymų tąsa. Spektaklio kūrybinis procesas vyko bendrų

visų komandos narių kūrybinių ieškojimų būdu. „No Concert“ gimė aktoriams kartu improvizuojant, dalijantis idėjomis, jiems buvo suteikta labai daug kūrybinės laisvės. Su šiuo spektakliu trupė ir toliau daug eksperimentuoja, jis nuolatos kinta dedant bendras trupės narių pastangas. Tai – nuo pirminio varianto labiausiai pakitęs „No Theatre“ kūrinys (23).

Spektaklį „Telefonų knyga“ sukurti režisierių V. Bareikį įkvėpė kažkada legendinio režisieriaus Juozo Miltinio ištarta frazė, kad pastatyti galima bet ką – pjesę, „Hamletą“ ar paprasčiausią telefonų knygą. Spektaklis buvo pradėtas kurti tarsi nuo nulio, todėl, turint tik telefonų knygą, trupei teko ieškoti atspirties taško, galinčio padėti interpretuoti šią medžiagą. A. Storpirštis teigia, kad „Telefonų knygos“ kūrybinis procesas tęsėsi labai ilgai. Prie šio spektaklio trupė pradėjo dirbti dar trečiame studijų kurse, išbandyta pačių įvairiausių šios medžiagos pateikimo būdų, bendromis kūrybinėmis paieškomis stengtasi rasti tinkamiausią variantą, tačiau galutinę formą spektaklis įgijo tik po poros metų eksperimentavimo (23). Sąmoningai atmesdami tradicinį spektaklio pagrindą – dramaturgiją ar chrestomatinę literatūrą, jaunieji aktoriai visą spektaklio medžiagą sukūrė patys. Be to, „Telefonų knygoje“ daug improvizacijos: galima teigti, kad kūrybinis procesas tebesitęsia ir spektaklių metu, veiksmas kuriamas „čia ir dabar“. Spektaklio metu aktoriai atlieka kultūrinį ir socialinį tyrimą. Iš didelės telefonų knygos skambinama atsitiktiniams, apie tai nieko nenučiuokiantiems laidinius telefonus namie turintiems žmonėms ir klausiama, ar jie lankosi teatre ir ar teatras yra reikalingas? Taip spektaklyje dalyvauja realūs žmonės, panaikinama riba tarp teatro ir tikrovės, tarp vaidinimo ir gyvenimo.

Kurdami spektaklį provokaciją „Mr. Fluxus arba Šarlatai?“ „No Theatre“ dirbo laboratoriniu principu. Šis spektaklis pastatytas remiantis Amerikos lietuvių, Fluxus judėjimo pradininko Jurgio Mačiūno biografijos faktais. Idėja gimė visiems bendradarbiaujant per Druskininkų teatro festivalį, kai aktoriai tris savaites gyveno viename name kaip komuna ir bandė pažinti

Fluxus pasaulį (10). „No Theatre“ nariai, rengdami performansus, aplankė miesto turgavietę, paplūdimį ir kitas Druskininkų apylinkes – vėl išėjo į gatves, arčiau žiūrovų. V. Bareikio teigimu, „procesas šiame kūrybiniame eksperimente yra ne mažiau svarbus nei pats rezultatas“ (20). Kaip prisimena A. Storpirtis, kurdami performansus jie turėjo gana daug laisvės. Aktoriams buvo nubrėžtos tam tikros gairės (pvz., aktorius gauna užduotį per 2 valandas suruošti vakarienę 16 asmenų), tačiau įgyvendinimas priklausė nuo jų pačių išradingumo ir sugebėjimo improvizuoti. Laikas, praleistas Druskininkuose, buvo labai produktyvus. Trupės nariai per dieną atlikdavo daugiau nei 20 improvizuotų *fluxus* performansų. Visas šis kūrybinis procesas buvo nuolatos filmuojamas (23). Iš to išaugo spektaklis provokacija „Mr. Fluxus arba Šarlatanai“. Jis buvo rodomas netradicinėje erdvėje – riedlenčių parke „Kablų“. Spektaklyje svarbus ne tik aktorių tarpusavio žaidimas, bet ir žaidimas su žiūrovais. Spektaklio metu vyksta gyvas aktorių ir žiūrovų bendravimas. Galima teigti, kad tokiu būdu trupė sąmoningai balansuoja ties riba tarp vaidybos ir gyvenimo, tarp teatro ir realybės. Norėdami patekti į spektaklio erdvę žiūrovai turi praeiti per specialų *Fluxus* labirintą su kliūtimis, gali apžiūrėti ekspoziciją, spektaklio metu jie kalbinami, vaišinami arbata, koldūnais, netgi kviečiami prisijungti prie veiksmo. Iš to galima daryti išvadą, kad publika šiame spektaklyje buvo skatinama tapti kolektyvo nariais ir spektaklio bendraautoriais.

„No Theatre“ spektaklis „Kovos klubas“ sukurtas bendradarbiaujant su Valstybiniu jaunimo teatru Vilniuje ir pagrįstas amerikiečių rašytojo Chucko Palahniuko to paties pavadinimo romano medžiaga. Kūrybinio proceso pradžioje visa komanda susidūrė su Ch. Palahniuko romano ir ypač jo holivudinės ekranizacijos populiarumo problema, tačiau stengtasi atsiriboti ir sukurti savo „Kovos klubo“ versiją. Jau po dešimties dienų trupė turėjo pirmąjį spektaklio eskizą, iš kurio vėliau išaugo spektaklis. „No Theatre“ „Kovos klubo“ pastatymui į savo gretas masinėms scenoms pasikvietė 20 neprofesionalių teatro

mėgėjų, panorusių prisijungti prie spektaklio kūrimo. Šie vaikinai jau nuo vasaros treniravosi stadione su spektaklio akto-riais stiprindami savo ištvermę, kadangi scenoje jiems reikėjo atlikti nemažai fizinės jėgos reikalaujančių veiksmų (muštis, laiptoti stogais ir pan.). Sukurti vieną pagrindinių vaidmenų kolektyvas pasiūlė žinomam grupės „G&G sindikatas“ muzi-
kantui Gabrieliui Liaudanskui-Svarui. Išleisdami į spektaklį žmones ne iš teatro pasaulio „No Theatre“ sąmoningai naiki-
no ribą tarp teatro ir realybės. Šis efektas gilintas: spektaklis „išeina“ iš teatro pastato ribų — „Kovos klubas“ vyksta ne tik Jaunimo teatro viduje (dviejose salėse), bet ir jo kieme, kur veiksmas prasideda ir baigiasi. Spektaklio metu gyvai groja grupė „Sheep Got Waxed“. Kai kurie kūriniai gimė čia pat, repeticijų metu, dirbant su aktoriais. Režisierius V. Bareikis darbu su grupe buvo patenkintas: „Bendradarbiaujant su tokia puikia kompanija kaip Adas Gecevičius, Simonas Sipavičius ir Paulius Vaškas atsivėrė galimybė labai įdomiam procesui, kai pilnos sudėties muzikinė grupė repetavo kartu su aktoriais, tapo ne vien atlikėjais“ (15).

Išvados

Kolektyvinė kūryba — tai teatro forma, kai spektaklis išsi-
kristalizuoja ne iš parašyto teksto, o iš grupės žmonių bendra-
darbiavimo. Kūrinyje gali remtis jau paskelbtais teksta, tačiau tai tik pagalbinė priemonė, atspirties taškas, o ne pagrindas. Kolektyvinė kūryba eksperimentuoja sceninėmis formomis ir stiliais, aktualizuoja socialines, kultūrines ar politines proble-
mas, integruoja kitas meno rūšis, kvestionuoja tradicinę žiūro-
vo kaip pasyvaus spektaklio stebėtojo sampratą, eksperimen-
tuoja su netradicinėmis teatro erdvėmis ir vietomis, propaguoja spektaklio kūrėjų daugiafunkciškumą. Kolektyvinės kūrybos principas — taiėjimas ne nuo teksto prie teatro, o nuo kolek-
tyvinės idėjos prie teksto. Išskirti konkrečius metodus, kaip

organizuoti kolektyvine kūryba paremtą spektaklio kūrimo procesą, gana sudėtinga. Kiekvienos grupės kūrybinis procesas skiriasi, tai priklauso nuo jų grupės stiliaus, ideologijos, tikslų ir pan. Kolektyvinės kūrybos procese svarbus grupės gebėjimas improvizuoti, priimti kitų grupės narių idėjas, taip pat ir socialiniai įgūdžiai: pasitikėjimas, humoras, derybinė patirtis, kilnumas, lankstumas, kūrybiškumas, nestandartinis mąstymas, jautrumas ir sąmoningumas. Nors kolektyvinės kūrybos apraiškų galima rasti jau antikos laikais, tačiau kaip pavienis kūrybinis judėjimas teatre išryškėjo tik XX a. 7-ajame dešimtmetyje. Tai siejama su troškimu demokratizuoti kūrybinį procesą, sumažinti režisieriaus kaip pagrindinio spektaklio kūrėjo vaidmenį. Šiuolaikiniame teatre kolektyvinė kūryba užima gana reikšmingą vietą, vis daugiau trupių, žinomų ne tik savo šalyje, bet ir už jos ribų, kūryboje naudoja šį principą. Žymiausios kolektyvinę kūrybą savo veikloje naudojančios šiuolaikinės užsienio trupės („The Living Theatre“, „Improbable Theatre Company“, „Forced Entertainment“, „Complicite“, „People Show“, „Kneehigh Theatre“, „Legs on the Wall“) pasižymi novatoriškumu, eksperimentavimu, tradicinių teatro konvencijų laužymu.

Lietuvoje kolektyvinė kūryba teatre dar nėra dažnas reiškinys. Mūsų teatrui vis dar būdingas režisūrinio teatro modelis. Nors kolektyvinės kūrybos užuomazgų galima rasti „Vilkolakio“ teatre (XX a. 3 deš.), tačiau kaip nauja meninė tendencija ši teatro forma pastebima tik XXI a. 1-ajame dešimtmetyje. Tai dažniausiai jauni nepriklausomi kolektyvai. Kaip vienas ryškiausių šiuo metu kolektyvine kūryba Lietuvos teatre užsiimančių trupių dera išskirti „Atvirą ratą“, „Trupę liūdį“ ir „No Theatre“.

Apibendrinant galima teigti, kad „Atviro rato“ kūryba pagrįsta asmeninių patirčių naudojimu spektakliuose. Per savo išgyvenimus aktoriai pasakoja apie savąją kartą. Trupė „Atviras ratas“ orientuojasi į jauną žmogų. Aktoriai stengiasi palaikyti komunikaciją su žiūrovais, kalbėti jų rūpimomis temomis, todėl jiems labai svarbus gebėjimas naudoti ir jausti savo aplinką.

Šios trupės nariai pasižymi įvairiapusiškumu, jie ne tik vaidina, bet sykiu yra ir dramaturgai, režisieriai, šokėjai, muzikantai, dainininkai. Jiems keliama reikalavimai visuomet būti gyviems ir kaip aktoriams, ir kaip žmonėms, turėti aiškią poziciją į medžiagą, gebėti staigiai reaguoti į situacijos pokyčius, mokėti provokuoti ir pagelbėti savo kolegoms. Svarbus tikėjimas kolektyvu ir tuo, kad kiekvieno trupės nario sėkmė lygi visos trupės sėkmei. Trupė „Atviras ratas“ atsisako išankstinės dramaturgijos, ją kuria kūrybinio proceso metu, kaip atspirties tašką naudodami savo asmenines patirtis, savo aplinkos žmonių patirtis arba parašytą tekstą, tačiau jį būtinai „perleidžia“ per savo prizmę ir požiūrį. Nors kolektyvinė kūryba trupei labai svarbi, tačiau režisierius, kaip komandos dvasia ir vienytojas, vis dėlto reikalingas. Jis yra „akis iš šalies“, prireikus galinti nukreipti aktorius tinkama linkme. „Atviro rato“ vienytojas režisierius A. Giniotis visuomet žino savo galutinį tašką, tačiau aktoriams palieka labai daug laisvės, kuri leidžia skleistis individualiam kūrybiškumui. Visi „Atviro rato“ spektakliai po premjeros kinta ir aktorine, ir režisūrine, ir dramaturgijos prasme. Inicatyva keistis kyla iš pačių kūrėjų. Kitiškumas sau ir vieni kitiems padeda trupei mąstyti, tobulėti ir eiti į priekį.

„Trupės liūdi“ veikla leidžia teigti, kad vienas svarbiausių kūrybos principų yra ironija ir jos pagrindu skleidžiamas pozityvumas. Nors trupė visuomet pažymi, kad jie yra liūdesio skleidėjai, tačiau iš tiesų liūdesys virsta priemone, padedančia platinti pozityvias idėjas, neretai pateiktas netikėta juodojo humoro ar ironijos forma. Naudodama liūdesio metaforą trupė ironizuoja stereotipiškai suvokiamą liūdnąją lietuvišką charakterį, taip stengdamiesi praskaidrinti niūrią lietuvišką kasdienybę. Jų pasirodymams būdinga žaismė, muzikalumas ir artistinė energija. Trupės nariai nėra tik pavienio vaidmens kūrėjai, jie — spektaklio bendraatoriai, galintys atlikti kelias funkcijas: vaidinti, rašyti tekstus, režisuoti, dainuoti, šokti, kurti muziką ir pan. Trupės veikloje ryškus eksperimentavimas stiliais ir formomis. Spektakliuose jie nevengia improvizacijos,

kuri dažnai pagyvina pasirodymus ir žiūrovams, ir patiems aktoriams. Ši trupė vadovaujasi kolektyvinės kūrybos principu, tačiau pažymi, kad naudingas ir komandos koordinatorius, galintis suvienyti komandos narių idėjas.

„No Theatre“ stengiasi kurti ne pramoginį, bet socialiai aktyvų teatrą. Pasisakydami už „gyvą teatrą“ jaunieji menininkai ieško naujų kūrybos formų, palaiko aktyvų santykį su aplinka. Vienas ryškiausių šios trupės kūrybos bruožų – teatro ir gyvenimo sąsajos. Vaidinimus „No Theatre“ komanda rengia ne tik teatre, bet ir gatvėse, norėdami parodyti, kad teatras gali egzistuoti visur, taip pat – pamėginti suprasti ir užmegzti ryšį su žiūrovu. Trupei rūpi santykis su publika, jie skatina žiūrovo aktyvumą ne tik propaguodami vaizduotės teatrą, kuris verčia žiūrovą mąstyti, kurti savo interpretacijas, bet nevengia ir tiesiogiai įtraukti jį į spektaklį. „No Theatre“ kūryboje labai svarbūs bendri kūrybiniai ieškojimai. Komanda kūrybinio proceso metu daug diskutuoja, keičiasi nuomonėmis. Aktoriai gali laisvai prisidėti prie visų kūrybinių spektaklio elementų: kostiumų, grimo, scenarijaus rašymo, muzikos ir pan. Spektakliuose jie dažnai išreiškia savo mintis apie tai, kokią pasaulį mato, kas jiems rūpi, iškelia kai kurias socialines ar kultūrines problemas.

Literatūra

1. Teatras „Lėlė“ – bežodžio mediatyvaus spektaklio suaugusiems „Meteo“ premjera. *15 min.* 2012. Prieiga per internetą: <http://www.15min.lt/naujiena/kultura/teatras/teatre-lele-bezodzio-meditatyvaus-spektaklio-suaugusiems-meteo-premjera-283-267542>.
2. Atviras ratas. *Antigonė*. 2010. Prieiga per internetą: <http://atvirasratas.lt/spektakliai/antigone/>.
3. Atviras ratas. *Istorija*. 2012. Prieiga per internetą: <http://atvirasratas.lt/ideja/istorija/>.
4. Atviras ratas. *Lietaus žemė*. 2011. Prieiga per internetą: <http://atvirasratas.lt/spektakliai/lietaus-zeme-2/>.
5. Atviras ratas. *Ofelijos*. 2012. Prieiga per internetą: <http://atvirasratas.lt/zyma/ofelijos/>.
6. Balevičiūtė, R. Lietuvių aktorinės mokyklos formavimosi savitumai. *Kultūrologija*, 2007, t. 15, p. 228–243. Prieiga per internetą: <http://archive.minfolit.lt/arch/13501/13667.pdf>.

7. Bareikis, V. „No Theatre“, „No Concert“! 2009. Prieiga per internetą: http://www.culture.lt/lmenas/?st_id=15690.
8. Bareikis, V. O kodėl negali būti kitaip? 2010. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2010-09-22-vidas-bareikis-o-kodel-negali-buti-kitaip/50595>.
9. Govan, E., Nicholson, H., Normington, K. *Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practices*. Abingdon: Taylor & Francis, 2007.
10. Jurgaitytė, J. Vaidinimas „Mr. Fluxus arba Šarlatanai?“ restauruoja senus šmaikščius meno žaidimus. 2012. Prieiga per internetą: <http://m.lyrtas.lt/13306010191328738282-vaidinimas-mr-fluxus-arba-%C5%A1arlatanai-restauruoja-senus-%C5%A1maik%C5%A1%C4%8Dius-meno-%C5%BEaidimus.htm>.
11. Klusaitė, L. Ateinanti teatro karta: iš vystyklų – tiesiai į koridą. 2009. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1052&s=62983>.
12. Korenkaitė, M. „Pabėgimas į Akropolį“: naivi svajonė prieš cinizmą. 2009. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2009-03-09-pabegimas-i-akropoli-naivi-svajone-pries-cinizma/21489/print>.
13. Kublinskas, V. Dar spėjom išokti į traukinį... 2012. Prieiga per internetą: http://archyvas.7md.lt/lt/2011-03-25/teatras/dar_spejom_isokti_i_traukini.html.
14. Liūdni slobinai. Kas jie? 2013. Prieiga per internetą: http://www.liudnislobinai.lt/?page_id=5.
15. Lrytas.lt. Spektaklis „Kovos klubas“ bus įamžintas grupės „Sheep Got Waxed“ muzikiniame albume. 2012. Prieiga per internetą: <http://www.lrytas.lt/pramogos/mp3/spektaklis-kovos-klubas-bus-iamzintas-grupes-sheep-got-waxed-muzikiniame-albume.htm>.
16. Mackey, S. *Practical Theatre – A Post-16 Approach*. Cheltenham: Nelson Thornes, 1997.
17. Menų spaustuvė. Poliklinika. 2008. Prieiga per internetą: <http://menuspaustuve.lt/lt/renginiai/10990-poliklinika>.
18. Milling, J., Heddon, D. *Devising Performance: A Critical History*. New York: Palgrave Macmillian, 2006.
19. Oddey, A. *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*. London: Routledge, 1994.
20. Puzakinaitė, I. „Fluxus“ gyvenimo būdo apšėstas Vidas Bareikis kūrybinę ateitį mato Lietuvoje. 2011. Prieiga per internetą: <http://www.15min.lt/naujiena/kultura/asmenybe/vidas-bareikis-ir-no-theatre-druskininkuose-kviecia-i-didele-svente-285-165282>.
21. Respublika. Aktoriai iš teatro išeina į gatves. 2009. Prieiga per internetą: http://www.respublika.lt/lt/naujienos/kultura/kulturos_naujienos/aktoriai_is_teatro_iseina_i_gatves/print.1.
22. Straipsnio autorės pokalbis su aktore, režisierė Ieva Stundžyte. Kaunas, 2013 04 14.
23. Straipsnio autorės pokalbis su aktoriumi Ainiu Storpīrščiu. Vilnius, 2013 05 07.
24. Straipsnio autorės pokalbis su aktoriumi, režisieriumi Vaidu Kublinsku. Vilnius, 2013 04 10.
25. Sutkus, A. *Vilkolakio teatras*. Vilnius: Vaga, 1969.

26. Tertelis, J. *1/3 gyvenimo – tai savotiška teatrinės iliuzijos iškrova*. 2012. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2012-10-12-justas-tertelis-1-3-gyvenimo-tai-savotiska-teatrinės-iliuzijos-iskrova/89284>.
27. Trupė liūdi. *Kokia čia teisybė?* 2013. Prieiga per internetą: http://www.trupeliudi.lt/index.php/kokia_čia_teisybė.
28. Trupė liūdi. *Trumpa istorija*. 2012. Prieiga per internetą: http://www.trupeliudi.lt/index.php/trumpa_istorija.
29. Trupė liūdi. *Trupė liūdi*. 2012. Prieiga per internetą: http://www.trupeliudi.lt/index.php/trupė_liūdi.

Collective Creation in Contemporary Lithuanian Theatre

Summary

The object of this paper is collective creation in contemporary Lithuanian theatre. Due to the changing cultural attitudes this form of theatre has become very important part of contemporary theatre. Contemporary actor wants to be more than implementer of director's or playwright's vision. She/he wants to be the co-author of performance, take part active in creative process and be equivalent member of the team. Collective creation is the form of theatre when performance is born not from written text but from the collaboration of people. More and more troupes that practice this form of theatre are arising in the world, yet collective creation in contemporary Lithuanian theatre is a quite young phenomenon. It is related to initiatives of young troupes. The aim of this paper is to reveal the examples of collective creation in contemporary Lithuanian theatre. Although collective creation was explored abroad but there were no scholarly studies of this subject in Lithuania. The principles of collective creation are mentioned only in individual reviews, interviews or presentations of the performance. Hence, this paper is the first attempt to present the phenomenon of collective creation and explore the examples of this phenomenon in Lithuania. In the first section of a paper the conception of collective creation in theatre is discussed, the idea of this phenomenon defined, the main features presented together with an overview of the evolution of collective creation. In the second section the problems of collective creation in Lithuanian theatre are presented together with analysis of work and productions of "Atviras ratas", "Trupė liūdi" and "No Theatre" companies.

Key words: Collective creation, Lithuanian theatre, contemporary theatre, creative process.

Teatro ir vartotojų visuomenės santykis Lietuvoje

Straipsnyje keliais skirtingais rakursais aptariamas teatro ir vartotojų visuomenės santykis. Atsižvelgiant į pastaraisiais dešimtmečiais kitusią Lietuvos geopolitinę situaciją, teatro raidą ir ryšį su visuomene, išskiriami įvairūs scenos meno ir vartotojiškos kultūros sąlyčio taškai.

Atskleidžiamas modernistinis teatro santykis su vartotojų visuomene, kuris reiškiasi jos neigiamų bruožų demonstravimu, kritika ir skatinimu keistis. Apibūdinami tokį teatro ir vartotojiškos visuomenės ryšį iliustruojantys scenos meno pavyzdžiai, išryškinamas pokytis nuo 1990 m., kai Lietuvą pasiekė postmodernizmo idėjos, kurios taip pat turėjo įtakos formuojant požiūrį į vartotojišką visuomenę. Trečiasis prieigos taškas – vartotojiškumo išgalėjimas kūryboje. Apžvelgiama pakitusi geismo samprata ir jo svarba vartotojų poreikiams.

Raktiniai žodžiai: teatras, vartotojų visuomenė, geismas, modernizmas, postmodernizmas.

Įvadas

Spartus gyvenimo būdas, informacijos perteklius, tobulėjančios technologijos – tai šiandienos pasaulio atributai, ir jie negali likti nuošalyje nepastebėti ir nereflektuoti įvairių meno formų. Vis dėlto vienpusis meno ir vartotojų visuomenės santykis neegzistuoja. Natūralu, kad menas į visuomenės situaciją reaguoja skirtingai: prisitaiko, atspindi visuomenę ir save joje arba siekia skatinti maištą. Pokyčiai visuomenėje daro įtaką visoms gyvenimo sritims, o menas dažniausiai būna itin jautrus mediatorius tiek perteikdamas įvairius skirtingus pokyčių bruožus, tiek juos reflektuodamas. Tai ypač pasakytina apie teatro kūrybą: visuomenė kritikuojama, inspiruojama kaita ar prie jos prisitaikoma.

XX a. ir XXI a. sandūroje Lietuvos teatras išgyveno kelias kaitos stadijas, susijusias su pokyčiais politiniame, ideologiniame, visuomeniniame ir filosofijos kontekstuose. Pasikeitusi socialinė situacija atkūrus Lietuvos nepriklausomybę paveikė ir teatrinę veiklą bei estetiką. Kultūriniam gyvenimui Lietuvoje pradėjo daryti įtaką postmoderni filosofija, vartotojiškos visuomenės formavimasis. Suprantama, kad ilgalaikė modernistinės kūrybos praktika nebuvo pamiršta ar radikalčiai perkeista postmodernistinės pasaulėjautos principais, todėl Lietuvos teatro situacija tapo gana nevienareikšmė. Ižvelgiamos kelios tendencijos: pirmoji, kai scenos menas siekia priešintis vartotojiškos kultūros išsigalėjimui; antroji, kai postmodernizmo principais permąstoma vartotojiška gyvensena, ir trečioji, kai kūryba paklūsta vartotojiškos visuomenės poreikiams.

Straipsnyje skirtingais rakursais apžvelgiamas teatro santykis su vartotojų visuomene. Aptariant ir išskiriant aspektus, darančius įtaką teatrui šios visuomenės rėmuose, svarbu suformuluoti ir atskleisti vartotojų visuomenės bruožus, išryškinti jos tendencijų išskirtinumą lyginant su gamintojų visuomenės specifika: taip atsiskleidžia vartotojiškumo ir gamintojų visuomenės principų skirtumai. Vartotojiškumo tendencijos veikia ne tik teorinius sociumo gyvensenos pagrindus, bet ir naujų gyvenimo kokybės kriterijų radimąsi. Taigi jų įtaka apima ir visuomenės puoselėjamų vertybių perkainavimą bei santykio su kultūra kismą, ir vidinius meno kultūros pokyčius.

Postmodernaus santykio su vartotojų visuomene raiška teatre

Antrojoje XX a. pusėje pakitusi filosofija ir gyvenimo būdas inspiravo kultūrinę kaitą ir visuomenėje, ir kūrybos terpėje. Lietuvoje XX a. 10-ajame dešimtmetyje pasirodžiusios postmodernizmo idėjos skatino permąstyti teatro estetinę ir idėjinę raišką. Postmodernizmas, kitaip nei moderni visuomenė, praktiškai

nebeturi šiuolaikinio meno formų, kurias šiandienos visuomenė suprastų kaip netoleruotinas ar skandalingas (7, 124), todėl kito ir meno suvokimo, ir kūrinų kritikos principas. Postmodernios estetikos nuostatai išsikristalizavo paraleliai su vartotojiškos visuomenės poreikiais ir inspiravo vidinės kritikos būtinybę.

Visa tai atsispindėjo ir pakitusioje meno kūrinio formos raiškoje: teatre žengiama nuo modernistinio teksto sureikšminimo prie vaizdo, atitinkamai kinta ir vaidybos modeliai. Psichologinę vientiso vaidmens sampratą pakeitusi fragmentuota vaidyba darė esminę įtaką spektaklio pokyčiams: ypač kito santykis su žiūrovu, imta megzti abipusį dialogą, žiūrovas prilygintas kūrėjui. Keitėsi ir teatrų scenas pasiekusi dramaturgija, kur po devyniasdešimtųjų išnykusi cenzūra neberibojo galimybių prabilti aktualiomis temomis. Viena jų — iškilę skaudūs ir neigiami naujos nepriklausomos visuomenės aspektai, kurių sceninei refleksijai imta taikyti nauji raiškos būdai. Apie tai, kas aktualu, pradėta kalbėti tiesiogiai, nebesinaudojant poetinėmis metaforomis. Imtos plėsti psichologinės vaidybos ribos, aktualizuotas aktorius kūnas, kuris scenoje virto artefaktu, o ne vien įrankiu psichologinės vaidybos išraiškai. Taip sureikšmindamas vizualumą teatras atitiko besikeičiančios visuomenės poreikį, kurios bręstančioje vartotojiškoje pasaulėjautoje vizualumas pasidarė vienas svarbiausių komunikacijos faktorių.

Praplėstos komunikacijos galimybės, ribų išnykimas ir simbolių logika įprasmina tai, kad kultūra ne tik reflektuoja socialinio egzistenciją, bet ir pati įsitraukia į visas socialines, ekonomines gyvenimo sritis. Tad nebelieka modernizmui būdingo kultūros autonomiškumo idėjos. Fredericko Jamesono manymu, „autonomiškos kultūros sferos išnykimą vertėtų veikiau įsivaizduoti kaip sproginimą: kaip neapbrėpiamą kultūros ekspansiją po visą socialinę sritį, kol pasiekiamas taškas, kai visas mūsų socialinis gyvenimas — nuo ekonominės vertės ir valstybės galios bei praktikų iki pačios psichikos struktūros — tam tikru, iki šiol tinkamai neapmąstytu atžvilgiu tampa „kultūrinis“ (8, 72).

Po 1990-ųjų teatras neteko sovietmečiu susikurtos unikalios savo pozicijos, kai į metaforinę raišką žvelgta kaip į tam tikrą maišto formą priespaudos atžvilgiu. Scenos menas nebetarستا kažkur kultūros viršūnėje, tačiau ima kontempliuoti supančią realybę. Ir ne siekdamas ją keisti, afišuoti, o savikritiškai permąstyti, taip neatsiejant teatro kūrybos nuo kasdienybės, joje išgalėjusio vartotojiškumo. Apsvarstyti atsivėrusią realybę, gyvenimiškus niuansus ir vartotojiškos visuomenės bruožus Lietuvos teatro kūrėjams, siekiantiems ne tik kritikuoti, bet ir interpretuoti kaip asmeninę būtį, buvo gana sudėtinga, nes modernistinė teatro mokykla buvo (ir vis dar kai kuriais atvejais yra) tvirtai išsisknijusi į Lietuvos teatro kūrybos lauką. 1999 m. Oskaras Koršunovas apsiėmė reflektuoti supantį pasaulį ne metaforų išraiška, o žvelgdamas iš realių gyvenimo pozicijų, statydamas Marko Ravenhillo pjesę „Shopping and Fucking“. M. Ravenhillo kūryba apibūdinama kaip dramaturgija, kuri realybę dokumentuoja sąmojingai ir tikroviškai. Jo dramose nagrinėjamas lytiškumas, visuomeninė klasė, sociopolitinis klimatas, kuriame gyvena personažai. Taip pat prabylama apie susidūrimą su kasdienybe, praeitimi ir dabartimi. Schemos, kuriose mėgina gyventi M. Ravenhillo dramų personažai, perteikiamos kaip formuojančios ir sykiu – destruktivos. Asmeniniame gyvenime šie veikėjai nuolat susiduria su komercializacija ir seksu. Tai ir yra pagrindinės autoriui rūpimos problemos (24, 81).

M. Ravenhillo „Shopping and Fucking“ demonstruojama sandūra su prieštaringa tikrove, kuri vertinama ironiškai. Nesiekiami moralizuoti, bet apžvelgiama, konstatuojama ir reflektuojama. Per šiek tiek hipertrofuotą ir retušuotą prizmę dramaturgas pateikia realybę, kurioje suprekinami ne tik daiktai, bet ir žmonės. Tad žiūrovams paliekama ne itin patogi stebėtojo vieta. „Shopping and Fucking“ juos priverčia tapti vujaristais, tarsi slapčia žvilgčiojančiais į veikėjų gyvenimus, taip pat ir kūrybos vartotojais. Provokatyvi pjesės koncepcija lemia jos siekį – koncentruotis tik į pačią save, nesistengiant nieko

sukurti, paaiškinti, nes pagrindinis tikslas yra savęs pardavimas. Tad žiūrovui telieka kraštutinė vartotojo pozicija (24, 83).

Taigi „Shopping and Fucking“ reflektuoja realybę nesiūlant konkretaus pokyčio, sprendimo, kaip „pagerinti“ visuomenę, tačiau nūdienos realijos atspindimos ironiškai. Anot Veros Gottlieb, Jeano Baudrillardo, Jeano-François Lyotardo ir kitų, postmodernizmo teorija mus beveik įtikino, kad vertybės ir vertybiniai sprendimai nebėra naudingi. Toks požiūris suteikia teisę atsisakyti vertinamųjų kriterijų, skiriančių vieną kūrinių nuo kito. Kitas postmodernios ideologijos bruožas yra tai, kad, viską pavertus prekėmis, dingsta vertės matas. Individams taip sustiprinamas tikslo praradimo, chaotiškumo jausmas, todėl prekinė rinkos jėga tampa kritikos faktoriumi (19, 11). Taigi vartotojiškumas apibrėžia ir gyvensenos normas, ir jų kritikos kriterijus, tačiau ši kritika – ne įprastas žvilgsnis „iš šono“, kai nurodomi trūkumai ir skatinama keistis, o vidinė savikritika, ironiškai žvelgiant į supančią realybę ir jos trūkumus regint tarsi iš vidaus. M. Ravenhillo kūrinys atskleidžiamos visuomenės „žaidimo taisyklės“: konkurencija, nustatytos prekybos normos, pasaulio ekonomika ir investitoriai. Žmonėms teigiama, kad yra pasirinkimo laisvė, tačiau vartotojiškoje visuomenėje egzistuoja tik pasirinkimų simuliacija – renkiesi tai, iš ko leidžia rinktis rinkta. Individai vis labiau priklausomi nuo rinkos jėgų, bet dėl nesėkmių gali kaltinti tik pačius save (22, 162). Vartotojiški dėsniai suteikia vienodą kainą prekėms, ir teoriškai tik nuo individo priklauso, ar turės pinigų joms įsigyti. Toks dėsnis išivyrėja ir kultūros bei kitose nematerialiose srityse, tik šiuo atveju materialiai įkainojami ne tik produktai, bet, išgalint vadinamajam postmaterialiam principui, suprekinama savidentifikacijos, saviraiškos būdų būtinybė.

Vis dėlto Lietuvos teatre siekis svarstyti ir perteikti vieną iš vartotojiškos visuomenės pusių 1999 m. tinkamos atliepties nesulaukė. Jurgitos Staniškytės teigimu, „1999-tųjų Lietuvos ir 1996-tųjų Londono tikrovės skyrėsi – mimezio principu pateiktoje dabarties šukėje publika dar neatpažino savęs, o stebėjo

filmą apie šiuolaikinės Britanijos bėdas, kurios vieniems atrodė labai „cool“, kitus gąsdino, tačiau mažai kam buvo savos.“ (23, 104). Tad besiformuojančios vartotojų visuomenės prezentacija Lietuvos publikai nepasirodė aktuali ar atpažįstama, todėl žvilgsnis į apnuogintas tokios visuomenės puses tuo metu nepasiekė publikos.

Tačiau O. Koršunovas, ir toliau remdamasis naujojo realizmo dramaturgija ir jos padiktuotomis taisyklėmis, savo kūryba siekė apžvelgti kintančią visuomenės situaciją Lietuvoje. Mimikrijos principu naujasis realizmas skatino orientuotis į dabarties visuomenę, o ne į praeities ar ateities konstruktus. Spektaklyje „Ugnies veidas“, pastatytame pagal Mariaus von Mayenburgo kūrinį, režisierių domino pakitusi visuomenė, kaip ji save įprasmina ir reprezentuoja. Scena buvo apkrauta buitinais rakandais, veikėjų tarpusavio santykiai atrodė atšalę. Vyresnioji karta – tėvai, nebesitikį išsigelbėjimo ar pokyčių savo sustabarėjusiame pasaulyje, tačiau jaunieji – vaikai – pasiryžta visiems išbandymams, net jeigu tai peržengia moralės normas. Kaip spektaklyje „Shopping and Fucking“, taip ir „Ugnies veide“ žiūrovams vėl paskiriama nepatogaus stebėtojo pozicija, kuomet galima priešgyniauti rodomai realybei scenoje arba pasinerti į abipusį pokalbį. 2000 m. įvykusioje premjeroje atskleidžiami pagrindiniai vartotojiškumo atributai: nuolatinis daiktų gausinimas, nenutrūkstamas vartojimo principas, aprėpiantis tiek materialias, tiek dvasines puses, ir taip keičiami komunikacijos kriterijai, vertybiniai, moraliniai konstruktai. Pakinta prioritetai, peržengiamos moralės ribos, atskleidžiama netgi kraujomaišos tema. Visa tai teatrinėmis kūrybos priemonėmis priešpastatoma praeities – modernistinėms – normoms. Pavyzdžiui, vaidybos lygmenyje: jaunų aktorių (Gyčio Ivanausko ir Rasos Samuolytės) vaidyba buvo itin kūniška, akivaizdžiai kontrastuojanti su tėvus vaidinusių Dalios Brenciūtės ir Arvydo Dapšio vaidmenimis, pagrįstais psichologinio realizmo principais. Kūnas scenoje tapo kultūriniu tekstu, kuriančiu ir atskleidžiančiu skirtingas prasmes,

arba, anot, Hanso-Thieso Lehmanno: „Postdraminis teatras atsiskleidžia kaip savipakankamo kūniškumo teatras. Per tą intensyvų kūniškumą, gestų potencialą ir „buvimo“ aurą rodomos vidinės ir išorinės įtampos.“ (9, 145). Taip atskleista tarpusavio ryši praradusių žmonių būtis, kurie vidinę tuštumą įprasmina įvairiais buities rakandais, gausindami beprasmį „turėjimą“. Televizorius, skalbimo mašina ir kiti prietaisai – visa tai neatsiejama vartotojų visuomenės dalis. Jis ir Ji savo kūnais užpildo erdvę, karstosi daiktais, demonstruodami, kad jų gyvenime daiktų gausa – natūralus kasdienybės atributas, jie savo kūnais gali įprasminti turėjimo būtinybės ritualą, atrasdami erdvėje sau vienokią ar kitokią patogią poziciją. Jaunoji karta vadovaujasi vartotojiškos tapatybės konstravimo principais, Jūrātės Černevičiūtės teigimu, „Visi individo egzistencijos aspektai yra kontroliuojami ir atidžiai apžiūrimi kaip instrumentinės kalkuliacijos objektai, kuriantys savastį. Vartojimo industrijos pasiruošusios padėti daiktais, kurių kiekvienas gali nusipirkti“ (18, 31).

Naujojo realizmo pastatymai: M. Ravenhillo, M. von Mayenburgo kūryba inspiravo teatre permąstyti kasdienę sociumo egzistenciją, ironiškai peržvelgti į ją. Nekviečiama ir neskatinama užsiimti radikaliais gyvenimo pokyčiais, tačiau su postmodernizmui būdinga ironiška savirefleksija tekstą siūloma suvokti kaip būtį. Teatre imta demonstruoti ir skatinti atpažinti vartotojiškus principus, kuriais vadovaujamasi kasdieniame gyvenime. Būti nuoširdiems atskleidžiant esamą realybę, kaip teigia O. Koršunovas viename iš interviu kalbėdamas apie M. Ravenhillo pastatymus: „Buvome apkaltinti bandymu šokiruoti, naująja komercija. Neva mėginome pritraukti žiūrovus brutalumu, keiksmazodžiais, žiaurumu, siūlydami jiems uždraustą vaisių. Lygiai taip pat buvo kaltinti ir M. Ravenhillas ar S. Kane. Jie sulaukdavo klausimų, kodėl rašo tokias žiaurias pjeses. Man patiko S. Kane atsakymas: „Ne, aš nerašau žiaurių pjesių – aš tiesiog stengiuosi būti maksimaliai nuoširdi.“ Mes taip pat stengėmės būti maksimaliai nuoširdūs“ (32).

Apibendrinant pastebėtina, kad vartotojiškos visuomenės refleksija teatrinėje kūryboje pasireiškia postmodernios estetikos principais. Svarbiu faktoriumi tampa savirefleksija ir vidinė visuomenės kritika. Vartotojiškumas, išigalėjęs gyvenimo terpėse, susilaukia ne akivaizdžios kritikos, siekio nuneigti, tačiau, pasirenkant naujojo realizmo kūrybos pavyzdžius, apsiimama atvaizduoti esamą situaciją, taip atskleidžiant kritišką žvilgsnį į sociumą bei nūdienos visuomenę, kurioje gyvena ir patys kūrėjai, ir suvokėjai. Vis dėlto O. Koršunovo „Shopping and Fucking“ 1999 m. Lietuvos publika priima nevienareikšmiai, nes į ją žvelgiama ne kaip į savos esaties formą, tačiau vis dar kaip į egzotiškų vakarietiško kultūros tendencijų importą. Tad suprantama, kad vartotojiškumo principai dar nebuvo pasiekę ir išigalėję naujos lietuvių visuomenės ribose. Vis dėlto režisieriaus pasirinkimas nurodo tai, kad vartotojiškumas pradeda būti atpažįstamas, todėl būtina jo apžvalga ir refleksija kaip besikuriančios realybės atspindys. Režisierius ir toliau apsiima į vidinius visuomenės niuansus žvelgti kritiškai, ir ne metaforizuodamas, o kalbėdamas ir rodydamas tiesiogiai, nevengdamas šokiruoti. Vartotojų visuomenės bruožai suvokiami ne kaip užsienyje plintantis reiškiny, bet kaip egzistuojantis ir aprėpiantis Lietuvos realijas. Prabylama apie tarpusavio santykius, rinkos praplėtimą, vartojimo bruožų įsisąmoninimą. Taigi teatras nebeatsiriboja nuo supančios realybės, bet pats tampa ir aktyviu jos mąstytoju, ir kūrėju.

Teatro pataikavimas vartotojiškos visuomenės poreikiams

Poreikių sukūrimas, patenkinimas ir kontroliavimas yra vienas svarbiausių vartotojų visuomenės tikslų. Troškimų iškėlimas ir pertekliaus ekonomikos puoselėjimas pabrėžia, kad „daug tai – galia“, o nuolatinis kismas yra būtinas, norint visavertiškai funkcionuoti sociume. Vienas pagrindinių kaitos

stimuliatorių yra visuomeniniai ir buitiniai sprendimai (kaip atrodyti, ką valgyti, kur keliauti ir pan.), nes jie kuria kokybiško, visaverčio socialumo jausmą visuomenėje, kurioje dėl perteklinės pasiūlos atsiranda privalomas nuolatinis pasirinkimas. Zygmuntas Baumanas tokį nuolatinį kismą ir jo siekį įvardija kaip medžiojimą (angl. *hunting*) (2, 100). Nuolatinis medžiojimas lemia individo gyvenimo būdą kaskart renkantis, tačiau nepasitikint ir netikint, kad pasirinkimų procesas priartins prie galutinio tikslo (2, 106).

Kultūros lauke egzistuoja tie patys nuolatinio kismo – medžiojimo, dėsniai. Ekonomikoje produkuojama ir simbolinė pridėtinė, ir materialinė vertė. Kaip ir bet kurios kitos materialios produkcijos atveju, meno kūriniai yra ne tik sublimaciniai geismo objektai, bet ir finansiškai įkainojamas, parduodamas, perkamas troškimas, kur galioja tapatūs rinkos dėsniai. Tad estėtinė gamyba įtraukiama į bendrą vartojimo ciklą, kai ji tampa integruota prekinės gamybos dalimi: išryškėja desperatiškos ekonominės pastangos be paliovos produkuoti nesibaigiančią laviną vis naujesnių prekių (nuo drabužių iki lėktuvų), garantuojančių vis didesnę apyvartą (8, 40).

Pastebima, kad vartotojiška visuomenė ir kultūra persipina ir įvairiais skirtingais rakursais veikia viena kitą. Tad ne tik vartotojiškos visuomenės principai daro tiesioginę įtaką individo gyvenimui ir kultūrai, bet ir vartojimas gali būti formuojamas kaip kultūros dalis, veikiamas jos poreikių. Gintautas Mažeikis pastebi, kad „šiuolaikinis išnaudojimas išsivysčiusiose visuomenėse pasireiškia prievarta vartoti, pirkti, virsti visa édančia mašina, kurią prekių gausa skatina jaustis laimingą. Būtent tokia dirbtinių laimės iliuzijų ir vartotojiško engimo pasaulyje, smegenų plovimo aplinkoje gaminamos žaidimų kaukės ir čia klestinti drąsa, pasiaukojimas“ (10, 362). Tad laimė, drąsa, pasiaukojimas tėra kaukės, kurios prisideda prie nuolatinio vartojimo ir teigiamos gyvenimo atmosferos kūrimo. Panašią išvalgą pateikia ir Sylwia Dominika Chrostowska teigdama, kad net nostalgija taip pat įtraukta į vartojimo kultą, kai

prisiminimai virsta pardavimo dalimi, autentiškumas niveliuojamas ir transformuojamas į visuotinumą. Ir kuo didesnis atstumas tarp praeities ir dabarties, tuo geresnė žaidimų aikštelė komercinei ribų vaizduotei (17, 53–54).

Teatras vartojimo cirkuliacijoje užima atitinkamą vietą, įtrauktas ir priklausomas nuo vartotojų poreikių. Daugelio nestebina, kad kiekvienas teatras Lietuvoje turi vadinamąją „savą“ publiką, nuolatinius lankytojus – tikslinę auditoriją. Scenos menas tenkina vartotojiškos visuomenės poreikius keliais lygmenimis: pirmiausia, tai geismo sukūrimas ir provokavimas komunikacinėje erdvėje (reklama, tiesioginė rinkodara, pvz., trumpųjų žinučių siuntimas žiūrovams į mobiliuosius telefonus), antra – publikos troškimų realizavimas pačiu meno kūrinio, t. y. spektaklio. Svarbu tai, kad ir pirmu, ir antru atveju teatras tampa ne tiek geismų mašina, paleidžianti troškimus vartotojų panaudai, kiek kultūros dalis, pataikaujanti vartotojiškam gyvenimo stiliui. Teatro menas ištraukia į nuolat produkuojamos laimės „čia ir dabar“ išraišką, pasiryždamas ne estetiniams ieškojimams, kokybės kriterijams, o pasiduodamas kiekybinių kriterijų diktatui: pilnos salės, žiūrovai, gavę tai, ko ir tikėjosi, savitas auditorijos formatas ir finansinė sėkmė. Taip pasireiškia ne tiek teatro tapatybės kūrimas, kiek vartotojiško identiteto reikalavimų vykdymas – pataikavimas vartotojiškos visuomenės suformuotiems troškimams.

Svarbu atsižvelgti į kintamus vadybos aspektus, į tai, kaip apsiimama tenkinti ar kurti poreikius. Anot Arūno Augustinaičio, „idealios vadybos siekinys – tobulas prisitaikymas prie visuomenės raidos tendencijų ir reikalavimų. Dėl to vadyba visada yra vienokia ar kitokia kompleksinė socialinė samprata arba teorija plius gyvenimo ir darbo stiliaus supratimas, t. y. tam tikra „filosofija“, pripildyta žinių ir prietarų, kūrybos ir patirties, improvizacijų ir stereotipų, racionalumo ir, žinoma, mistikos...” (13, 36). Taigi vadyba, neišskiriant ir teatro vadybos, apsiima kurti savitą „filosofiją“, kurios siekis – pritraukti tikslinę auditoriją, sukurti sociumo konstruktą vidinėje teatro

erdvėje. Pastebėta bandymų, kuomet, pasitelkus mistiką ir aitrinant publikos smalsumą, kuriant detektyvą, apsiimama pritraukti didesnę kiekį žiūrovų. Siekiant suburti kuo gausesnę publiką teatre imamas vadovautis produkcijos vadybos principu – pirmiausia produkuojamas geismas, tada žadama jį patenkinti (paprastai šis pažadas nebūna išpildytas).

2011 m. priešpremjerinė Jono Jurašo režisuoto spektaklio „Apsivalymas“ reklama, sukurta Nacionaliniame Kauno dramos teatre, laikytina pavyzdžiu, kai klasikiniai kriterijai keičiami komunikaciniais kriterijais pasitelkiant žinių visuomenei patrauklius vadybos principus (13, 41). Miesto centre įvairiose vietose išmeigtos medinės lentelės. Pasirinktos didžiausius žmonių srautus pritraukiančios erdvės: Laisvės alėjoje prie liepų, taip pat gretimose gatvėse prie išmindžiotų takelių. Ant išmeigtų lentelių raudonais dažais buvo užrašytas tekstas: „Piktžolės keroja atminty, kai nėra apsivalymo“. Prieš premjerą žiniasklaidoje pasirodę pranešimai skelbė: „Ši taikli frazė prašalaičius stebino, o tiems, kurie žinojo ir laukė premjeros, žadino smalsumą, ką gi ši sykį parodys J. Jurašas“ (33). Taigi kūrybiškai pažvelgta į spektaklio viešinimo strategiją, aptariant ne tiek patį kūrinį, kiek siunčiant žinutę, suaktyvinančią smalsumą, taip pat įtraukiančią ir į mini detektyvą – pažadėtojo apsivalymo procesą. Pasireiškia produkto identiteto produkavimas (4, 30), kai svarbu parduoti ne tik produktą, tačiau ir jo kuriamą nematerialią vertę. Taip vartotojams pritraukti į vertės kūrimo grandinę integruojami kūrybiniai procesai (12, 189). Tokiais būdais siekiama privilioti žiūrovus, jiems žadant „parduoti“ nematerialios vertės produktą, tai yra ne tik spektaklį kaip meno kūrinį, bet ir dvasinį apsivalymą. Individo įjausminimas tampa manipuluojama verte simbolinėje rinkoje, kuria siekiama pritraukti vartotojus. Jiems parduodamas pažadas kartu su spektaklio bilietu, kaip papildomas priedas (mokėk už vieną, gaus antrą dovaną – populiarius prekių pardavimo principas vartotojų visuomenėje) žadamas psichoterapinis seansas: psichologinis ir dvasinis apsivalymas.

Kitas atvejis, kai pasireiškia vartotojiškos visuomenės principų įsisavinimas, siekiant pritraukti žiūrovus, taip pat – atliepti vartojimo tendencijas, yra intrigų puoselėjimas informacinėje erdvėje. Taip kuriama produkto pardavimo legenda, suvokiant, kad komunikacija, viešieji ryšiai prisideda prie produkto funkcionavimo vartotojiškoje visuomenėje.

Taigi skatinant produkto paklausą visuomenei imama tiekėti komunikacinė tikrovė. Paminėsime kelis ryškius pavyzdžius Lietuvos teatrų scenoje, kai, siekiant sužadinti geismą ir provokuoti vartotoją vartojimo tikslo link, pasitelkiamos informacinės technologijos. Atgarsio susilaukė (tariamo ar tikro) žiūrovo atsiliepiamas apie „No Theatre“ trupės spektaklį „Kovos klubas“: viename didžiausių Lietuvos laikraščių pasirodė trumpa žinutė pavadinimu „Ne teatras, o gėda. Gražinkite pinigus!“ (34). Publikacija sutapo su skandalingais atgarsiais apie Romeo Castelluci'o spektaklį, atskleidusiais, kad viešas pasipiktinimas ne tik nepakenkė spektaklio populiarumui, bet priešingai – tapo viena iš reklaminių priemonių. Publikuotas neigiamas atsiliepiamas laikraštyje vėliau imtas naudoti kaip reklaminė priemonė: tiek „No Theatre“, tiek režisieriaus Vido Bareikio socialinio tinklapio prieigose būdavo pabrėžiama, jog tai – spektaklis, kuriame matysite „masturbacijos imitavimo sceną; šlapinimosi imitaciją ir vieną nuogą vyrą“, ir pridodama nuoroda į pasipiktinimo laišką (35). Taip būsimai publikai kurtas troškimas pamatyti spektaklį, kuris gali kažkuo papiktinti, būti ekstravagantiškas, kitoks, galbūt net neatitinkantis moralės normų, tokių, kurias pabrėžė besipiktinęs „žiūrovas“: „Gerai, kad šįkart į spektaklį nesivedžiau savo sūnaus. Jam paauglystė. Esu tikras, spektaklis būtų turėjęs vaikinui neigiamą poveikį.“ (34). Sukuriama intriga: koks tas spektaklis, kuris gali neigiamai paveikti paauglio vystymąsi? Čia pasireiškia autoritetų gundymas, o suprantama, kad gundyti galima ne tik blizgučiais ar saldainiais, tačiau ir sukurtais provokacijomis, kurios skatina ateiti, pamatyti ir pačiam įvertinti, koks teoriškai ar praktiškai pasibaisėtinas veiksmas buvo rodomas teatro scenoje. Toks

provokacinis principas sietinas ir su kūrinio „Kovos klubas“, kuriame atskleidžiama šizofreniška asmenybė, siekianti griauti nusistovėjusias visuomenės normas.

Dera pastebėti, kad tokiu būdu parduodama tariama meno kūrinio tikrovė, kuri yra viena iš daugelio alternatyvių tikrovių su viduje funkcionuojančiais savęs teigimo ir autentiškumo patvirtinimo mechanizmais (3, 85). Tokia tariamoji tikrovė informacinių technologijų ir žiniasklaidos nuopelnu tapo ne tik įteisinga kaip reali, tačiau ir provokatyvi bei trokštama tam tikroje sociumo dalyje. Šįkart su teatro reklamine forma pasielgta kaip ir mados industrijoje, kuri diktuoja, kaip apsirengti, ir taip suformuoja atitinkamą asmenybės tipą. Būtina ar pageidautina apsilankyti, jei norima dalyvauti tam tikrose diskusijose, viešai deklaruoti asmeninę nuomonę arba pamatyti viešai geidžiamą, į disputą įtrauktą objektą.

Detektyvo principu kuriama, troškimus skatinanti rinkodara tapo aktuali kultūros produktų sferoje. Vartotojiškų principų panaudojimas praplėtė teatro meno sklaidos galimybes. Dera prisiminti Artūro Areimos spektaklio „Markizė de Sad“ viešinimą 2011 m. Kauno centre, Laisvės alėjoje, kai prieš spektaklį buvo galima pažvelgti į išpūdingus kostiumus, ir šis procesas ekstravagantiškai dar buvo papildytas jodinėjimu ant žirgo. Ši tokia reklama tapo ir nedideliu renginiu miestui. Tas pavyzdys iliustruoja atvejį, kaip vartotojiškoje visuomenėje galima parduoti informaciją apie save: produkto komunikacija tampa dar viena iš parduodamų ir perkamų prekių. Taigi dėl komunikacijos produktas įtraukiamas į vartojimo rinką, o reklama yra vienas pagrindinių varomųjų vartojimo variklių. Į ją žvelgiama itin kūrybingai, kuomet ne tik pristatoma prekės funkcija, tačiau kuriama ir legenda apie patį produktą.

Kūrybiniais teatro principams vartotojiškos visuomenės tendencijų panaudojimas pasidarė svarbus ne tik rinkodaros prasme, kaip praplečiantis reklaminės sklaidos galimybes ir skatinantis kurtis troškimui prieš įžengiant į teatro salę, tačiau paplito ir meninėje plotmėje. Vartojimas įtraukiamas į spektaklio

sukūrimo ir pateikimo etapus. Viena iš pokalbių apie teatrą ir teatro kritiką Ervinas Koršunovas teigė: „Nūdienos teatrai yra pramoginiai buduarai su savo klientūra – ar tai būtų valstybiniai teatrai, ar privatūs. Jie stengiasi atspindėti pramoginę kultūrą, kuri tenkintų buržuazinę visuomenę ir jos poreikius“ (36). Kitaip tariant, teatras persiorientuoja, pagrindiniu savo kūrybos tikslu paversdamas žiūrovų poreikių tenkinimą. Produkcijos komercializacija, kūrybiniai principai grįsti vien geismų išlaisvinimu ir troškimų patenkinimu greitos vartojimo kultūros rėmuose, – visa tai liudija teatro tapsmą vartotojų visuomenės dalimi, kur su vartotojų kultūra nediskutuojama, ji nereflekтуuojama, o tik pataikaujama jos principams.

Vartotojiškos kultūros diktato integravimas į kūrybos rezultatus reiškiasi keliais aspektais. Pirmiausia komerciniai spektakliai, kurių iškabos, reklamos priemonės bei kūrybinis rezultatas atvirai išreiškia pramoginio žanro požymius. Vienas ryškiausių tokio teatro pavyzdžių – Vilniuje esantis „Domino“ teatras ir jo pagrindinis repertuaras. Spektakliuose remiamasi populiariausiomis naujienomis (dažnai netgi būdingomis vadinamajai „geltonajai spaudai“) ir jų perteikimu scenoje kaip lengvo bulvarinio skaitalo. Pavyzdžiui, spektaklis „Langas į parlamentą“ (rež. Adolfas Večerskis, 2012 m.): čia veiksmo ašis – situacijų komedijos principais konstruojama peripetijų seka, įtraukianti žinomus politinius veikėjus, kuriuos vaidinti kviečiami tuo metu Lietuvos televizijoje populiariausi atlikėjai. Internetinėje teatro svetainėje skelbiama: „Domino“ teatras pristato mirtinai juokingą komediją „Langas į parlamentą“. Šios komedijos siužetas ir situacijos žiūrovams primins Lietuvos politinio gyvenimo realijas, politikų gebėjimą įsivelti į netikėčiausias situacijas, meistriškai suktis ir sausiems išbristi iš klampiausios balos. Komedijoje „Langas į parlamentą“ apstu detektyvo elementų, farso ir grotesko požymių“ (37). Taigi, atpažįstamos situacijos konstravimas, politinių personalijų vaizdavimas yra svarbūs tik tiek, kiek gali sukelti juoko, o ne, pavyzdžiui, epiniam teatrui būdingos kritinės refleksijos ir kvietimo keistis.

Taip pataikaujant žiūrovui kuriami daugelis „Domino teatro“ spektaklių. Pavyzdžiui, „Apie ką kalba vyrai“ (rež. Olegas Šapošnikovas, 2012 m.), kuris pristatomas kaip spektaklis, skirtas moterims, norinčioms išgirsti apie save iš vyrų lūpų. Spektaklis ne tik primena daugelio romantinių komedijų žanrą, bet ir aprašyme dar pabrėžiama: „2010 metais ši komedija virto didžiulio populiarumo sulaukusi filmu, o jau po metų, 2011 m. gruodžio mėn., įvyko antrojo filmo premjera, kuri taip pat rodoma ir Lietuvos kino teatruose pavadinimu „Apie ką dar galvoja vyrai?“ (37). Tad spektaklio aprašyme ir viešinimo strategijoje suburiama auditorija, kuri gali būti mačiusi filmą arba tiesiog nori atsipalaiduoti ir pasijuokti iš tariamai kasdienių savo situacijų. Vyrų kalba apie automobilius, sportą, moteris, o žiūrovai kviečiami spektaklio metu atsipalaiduoti ir mėgautis. Tokiu pačiu principu, kokių mėgaujamasi žiūrint populiarias laidas per televiziją ar banalias komedijas.

Pastebėtina, kad „Domino“ teatras savo rinkodaroje naudoja principais, kuriais maksimaliai pritraukiama tikslinė auditorija. Vartotojiška visuomenė remiasi informacinių technologijų sklaida ir vaizdų perteikimo svarba, kai vaizdai tampa įtakingesni už skaitomą tekstą, todėl, naudodamasis tokiomis tendencijomis ir siekdamas maksimaliai pralinksinti žiūrovą net ir reklamos pavidalu, teatras remiasi vaizdo ir garso derinimo principais. Norint atskleisti žiūrovui, kad tokia teatre intelektualiai pervargti nereiks, prieš spektaklį, be spalvingų plakatų, reklamuojami kiti spektakliai kino teatro santraukų (*treilerių*) principu: trumpa įgarsinta reklama, tarsi pasakojimas apie būsimą kovinį filmą. Riba tarp kičo, vartotojiškumo, geismo kūrimo ir manipuliacijos pasireiškia ir nutrūkusiomis prasmės paieškomis. Teatras nebereflektuoja realybės ir nemėgina jos perkeisti. Terry Eageltonas rašė: „Jeigu tik sugebėtume išmesti savo metafizinę tiesos, istorijos ir prasmės troškimą, mes atpažintume, jog geisimas yra čia ir dabar. Tai fragmentai ir paviršius, viskas, ką mes kada nors turėjome, [todėl] kičas yra pakankamai kokybiškas, kaip ir realieji dalykai, faktiškai dėl to, kad realių dalykų nebeliko“ (5, 141).

Taigi teatro ir vartotojiškos kultūros santykis reiškiasi abipusiu bendradarbiavimu. Geismų kūrimas, jų sklaida ir manipuliacija naudojama tiek prieš prasidedant spektakliui, reklamos terpėje, tiek ir teatro produkcijoje. Čia išvelgtinos dvi galimos prieigos ir jas jungiantis bendras tikslas — pataikavimas vartotojų poreikiams ir jų patenkinimas. Troškimas teatro rinkodaroje kuriamas tokiais pačiais principais kaip ir kurio nors kito materialaus parduodamo produkto. Pasitelkiami detektyvo kūrimo, žadamos pridėtinės vertės (pirk vieną, gauk du) principai. Siekiama maksimaliai išnaudoti informacinės technologijas ir komunikacijos indėlius, todėl viskas, net ir neigiami atsiliepimai, paverčiami reklama. Produkcija, kuri pataikauja vartotojų poreikiams, skatina dalyvauti spektaklyje kaip lengvame humoro vakare, perteikiant vartotojišką realybę be kritinio ar vidinės refleksijos aspekto, tačiau kūrinį įtraukiant į vartojimo procesą. Spektakliai kupini humoro, populiariosios kultūros apraiškų ir siekio parduoti svajonę kaip spalvotuose gyvenimo būdo žurnaluose.

Vartotojų visuomenė ir modernios kritika teatre

XX a. 8-ajame dešimtmetyje Erichas Fromas išryškino skirtumus tarp *turėjimo* ir buvimo kaip potyrio tipus ir esminius faktorius, nulemiančius asmenybės formavimąsi. Autorius pabrėžia: „buvimas, mano supratimu, yra toks egzistavimo būdas, kai žmogus nieko neturi ir nieko negeidžia turėti, bet esti džiugus, jaučia vienybę su pasauliu ir kūrybingai naudoja savo sugebėjimus“ (6, 35). Tačiau dabartinėje visuomenėje E. Fromo postulatą *turėti* ar *būti* pakito, o šiandienos tendencijos lėmė naujo principo išsikristalizavimą, kai *turėti* = *būti*. Tokia principinė kaita lemia nusistovėjusių vertybių, pasaulėjautos pokytį. Nuo asmeninio vartojimo, kaip pavienio žmoniškų būtybių bruožo ir užsiėmimo, pereinama į vartotojiškumą, kuris tampa visuomenės atributu (1, 57).

Vartotojiškumas daro poveikį visų gyvenimo sričių kaitai, neaplenkdamas ir asmeniškiausių – individo savęs konstravimo ir savęs identifikavimo sferų. Individualią savikūrą ir savivoką ištinka paradoksali situacija, kai savęs suvokimas tegalimas per visuotinumą spektrą. Tai turi įtakos šizofreniškam savęs suvokimui globalioje visumoje, reiškiantis izoliacijai, netolydžiai, nerišliai ir padrikai būčiai, kurioje negalimas *aš* ir *man* konstruktas (7, 4–7). To pasekmė – realybės transformacija į vaizdus, kuri keičia laiko suvokimą, šis fragmentuojamas į amžiną dabartį (7, 11). Tuo aspektu skirtingi teoretikai išskiria kelias prieigas: F. Jamesonas kalba apie gyvenimą amžinoje dabartyje, J. Baudrillardas – apie laisvalaikio niveliaciją iki vartotojiško laiko, gyvenimą amžiname vartotojiškumo cikle, o Z. Baumanas naudoja puantilistinio laiko apibrėžtį (1, 50). Vis dėlto bendras jungiamasis matmuo yra reiškiny, kuomet prarandamas stabilumas, nėra aiškos atskirties tarp darbo, laisvalaikio, praleidžiamo laiko su šeima. Vartotojų visuomenės laikas pasižymi nesuderinamumu, sąsajų stygiumi, suskaldymu į „amžinų akimirkų“ miltus, sureikšminamas trumpalaikiškumas, greitis ir užmiršimas (1, 157, 175).

Nenuostabu, kad pokyčiai laiko sampratoje, sureikšminant greitį ir užmiršimą, turi įtakos individų tarpusavio santykiams. Tokias tendencijas praktiškai formuoti skatina skaitmeninės technologijos, kurios, keisdamos komunikacijos lauką, tuo pat metu prisideda prie laiko ir tarpasmeninių santykių kaitos. Pastebėtina, kad ryšiai tarp žmonių darosi vis netvaresni, paviršutiniškesni, seklesni, laikinesni (15). Trinama riba tarp fizinės ir virtualios realybės skatina simuliakrinės tikrovės intervenciją į kasdienę būtį. Nūdienos pasaulyje, kai pažintys užmezgamos per socialinius tinklus, intymius santykius kuria pažinčių portalai, o įvairūs žaidimai virtualioje terpėje skatina vis naujo individo – *avataro* sukonstravimą, jaučiamas nuolatinis savęs koregavimo, retušavimo poreikis ir jo keliamas nerimas (25, 12).

Prie nuolatinio gebėjimo keisti tiek save, tiek supančią aplinką prisideda informacijos perteklius, dėl kurio žinojimą

ištinka infliacija. Dabar informacija ir žinojimas darosi tapatūs reiškiniai, kuomet žinojimas tėra kiekybinė informacijos išraiška. Itin lengvai pasiekiamą paviršutiniška informacija, naudojantis paplitusiomis programomis, tokiomis kaip *Google*, *Wikipedia*, *Yahoo*, *Bingo* ir kitomis, lemia tai, kad žinios netenka ankstesnėms visuomenėms būdingo stabilumo. Gyvenimas prisijungus (*on-line*) skatina kritinio mąstymo nykimą, kuris leidžia kategorizuoti, atrinkti pateikiamą informaciją, o ne implikuoja padriką ir gausų vartojimą. Tenka pastebėti, kad, anot Mariaus Povilo Šaulausko, „žinojimą ištinka toks pat likimas, kuris, išgalėjęs vartojimo visuomenės kanonams, nuvertino turto kaupimą – čia vertingas ne turimo turto kiekis ir pats tokio turėjimo faktas, o esami laiko ir sugebėjimo ištekliai juo maloniai ir efektyviai pasinaudoti, t. y. jį vartoti. O masinis žinojimo vartojimas ir yra jo sistemiškas vertimas nežinojimo išviršiu ir perviršiu“ (26, 20 – 21).

Gana dviprasmis reiškiny yra vartotojų visuomenės gyvenimo būdo įsivyravimas Lietuvoje. Vartotojiškumui buvo suteikta laisvė cirkuliuoti visuomenėje tik po 1990-ųjų, tačiau dėl informacinių, skaitmeninių technologijų šis reiškinys greitai išsišaknijo ir socialinio, ir ekonominio gyvenimo terpėse. Vis dėlto, išgalint naujoms rinkos taisyklėms, besiskverbiant postmodernios filosofijos idėjoms Lietuvoje nusistovėjo nevienareikšmis santykis su vartotojiškumo kultūra. Rasos Baločkaitės manymu, „Pokomunistinė Lietuva siekė laisvės tautai, bet ne individui, o Vakarai tuo tarpu siūlė laisvės porciją, kuri totalitarizmo vaikams buvo gąsdinančiai gausi. Pokomunistinė Lietuva demonizavo Vakarus dėl jų pernelyg didelės individualios laisvės; dėl jų skepticizmo Šviečiamojo projekto idealų atžvilgiu, t. y., dėl postmodernybės išgalėjimo.“ (14, 34) Taigi nuo XX a. pabaigos iki šių dienų, formuojantis vartotojiškos visuomenės tendencijoms Lietuvoje, susiduriama su modernia vartotojiškos visuomenės kritika. Išryškėja siekis priešintis, vartotojų visuomenėje išvelgiamos gausios neigiamybės. Vartotojiškumo kritika dažnai nurodo šiuolaikinio vartotojo

elgseną, kuri, anot kritikų, orientuojama į nederamus siekius, tokius kaip išsigijimas, pavydas, godumas ar troškimas sukelti kuo didesnę išpūdį. Taip pat į vartotojiškumą žvelgiama kaip į reiškinių, įkūnijantį nepageidaujamą, netinkamą vertybes ir savybes: materializmą, savanaudiškumą (16, 280).

Siekis kritikuoti konsumeristinę pasaulėjautą neišvengiamai persikelia į kultūros sritis. Viena jų — teatras, tradiciškai tapatinamas su patogia terpe reikšti vienokį ar kitokį nepriitarimą nusistovėjusioms visuomeninėms normoms. Lietuvoje sovietmečio okupacija lėmė, kad į teatrą buvo žvelgiama kaip vidinio maišto katalizatorių, kai atsisakoma prisitaikėliškų pozicijų. Tai paskatino metaforinio teatro susiformavimą, savitos Ezopo kalbos išsikristalizavimą. Teatro režisieriai, kurių kūryba esamos santvarkos netenkino, būdavo simboliškai sunaikinami bent jau vietos kontekste. J. Jurašo, M. Tenisono trupių pavyzdžiai paskatino mito atsiradimą, kai teatras ir jo kūrėjai tapo nenuolaidžiaujantys, nenuosaikūs maištininkai prieš sistemą. Įsivaizduota, kad metaforinės kalbos panaudojimas sujungia žiūrovus ir kūrėjus, skatina išgyventi vieningą būtį, peržengiančią sovietinio režimo ribas. Kūryba buvo pažymėta autentiškumo siekio ženklu, kuris oponavo socialistinei ideologijai, o kūrybos aktas reiškė nepaklusimą sistemai, išgyvenamą tikrumo laisvę (21, 200). Tačiau pasikeitusi situacija valstybėje inspiravo ir poreikį keistis teatro sferoje.

Galima teigti, kad Lietuvai atgavus nepriklausomybę lietuvių teatras patyrė svarbiausius iššūkius: būtinybę naujai permąstyti savo esatį ir atrasti santykį su vakarietiško postmodernaus teatro paradigmomis. Naujos vakarietiškos gyvensenos ir mąstysenos tendencijos, postmoderni pasaulėjauta ir prarastas metaforinės kalbos aktualumas skatino naujų kūrybos formų paieškas. J. Staniškytė pastebi: „Neaktualaus, nesocialaus ir apolitinio teatro etiketė tapo savotišku posovietinio Lietuvos teatro „kanonu“, o būtinybę jį įveikti ar paneigti, tęsti ar paaiškinti jaučia beveik visi lietuviškojo teatro lauko dalyviai“ (23, 102).

Būtinybė keisti nusistovėjusias normas skatina išorinės kritikos pliūpsnis. Svarbu, kad praėjus dviem dešimtmečiams Lietuvoje į vartotojiškumą žvelgiama kaip į tariamai importuotas neigiamas tendencijas. Toks tvirtai išsisknijęs modernistinis požiūris kai kuriems kūrėjams virto pagrindu išreikšti savo nepritarimą, maištą prieš nūdienos vartojimo erdvę. Išskirtinas ne vienas tokio kūrybos principo teatre pavyzdys. 2011 m. Nacionaliniame dramos teatre J. Vaitkus pastatė spektaklį pagal Henriko Ibseno dramą „Visuomenės priešas“. Režisierius viename interviu apie kurtą spektaklį teigė: „Reikia kalbėti apie tai, apie ką skauda kalbant. Reikia žmogiško mikroklimato, o ne destruktivių sprendimų, paviršutiniškų aistrų, geismų, horizontalaus įgeidžių patenkinimo, kame dabar vartomės. Mums reikia nuraminimo, reikia to, kas padėtų gyventi“ (28). J. Vaitkus apsiima kovoti su prekinio fetišizmu, atskleisdamas žmogaus suprekinimą, modernių vertybių nykimą. Išryškina visuomenę, kuri dvejoja, ar atskleisti teisybę apie užnuodytą vandenį, nes daliai gyventojų nežinia teikia finansinę naudą, kurios neliktų paskelbus tiesą. Tokioje visuomenėje viskas grįšta ekonominiu gausinimo principu, kai kiekvienas gviešiasi asmeninės naudos, neatsižvelgdamas į bendrus interesus, teisingus poelgius. Režisierius kvietė diskutuoti apie visuomenės blogybes, jas išvelgti ir spręsti ir politinio visuomenės aparato, ir individualių intencijų lygmenyje. Šis pasirinkimas asocijuojasi su Bertolto Brechto epinio teatro principais, kuomet teatras turėjo žmogui padėti išsiaiškinti jo santykį su pasauliu, o ne perteikti emocijas, paguodą ar iliuziją (11, 180).

Spektaklyje kvestionuojama ir pati to laiko samprata, atspindinti negatyviąją *turėjimo*, o ne *buvimo* esatį, arba, anot E. Fromo, filosofiją bei aktyvaus pasipriešinimo, maišto siekį prieš neigiamas vartotojiškumo apraiškas. Šiuo požiūriu iškalbingos spektaklio bendrakūrėjų intencijos. Aktorius Vytautas Anušis teigia: „Aš ir studentams sakau, kad svarbu atpažinti ir žinoti, kokiam laike tu gyveni. Ir jokių būdų nesutikti, kad tai yra vienintelis būdas būti tame laike. Jį gali įveikti, tarkim,

kad ir kurdamas, mylėdamas, tikėdamas. Svarbu žinoti, kad jis nebūtinai pats geriausias vien dėl to, kad tu jame gyveni /.../. Štai lietuviai šiandien neišėjo į gatves prieš tuos „kapitalistus“. Todėl ir kuriame spektaklį kaip šauklį, kaip ant barikadų... Bet svarbiausi lieka žmogiški ryšiai, šiame socialiniame kokone nutrūkstantis arba dingstantys. Išduodami žmonės, dėl karjeros paminama meilė" (29). Kaip matome, mėginama atskleisti, kad vartotojiškoje visuomenėje naikinamos tokios vertybės kaip meilė, pasitikėjimas, tikrumo jausmas. O kuriamas ir propaguojamas susvetimėjimas, vartojimas, žmoniškų jausmų sustabarėjimas, suprekinimas. „Visuomenės priešas" siekia modernistinėmis tendencijomis kovoti prieš esamą pasaulėjautą, todėl spektaklis kuriamas remiantis metaforomis, užimant visuomenišką ir politiškai aktyvią poziciją.

Kitas minėtinas spektaklis, netgi tiesiogiai įvardijamas kaip „moderni rauda" (30), kovojanti prieš vartotojiškumą, yra Rolando Atkočiūno režisuota Jezo Butterwortho „Jeruzalė" (premjera Nacionaliniame Kauno dramos teatre 2013 m. sausio 12 d.). Spektaklyje režisierius, naudodamasis postmodernizmo estetikos pasiūlytomis taisyklėmis, mėgina atskleisti postmodernios filosofijos ir vartojimo kultūros neigiamybes ir skatina jas įveiki. Pasitelkiama ironija, žaismė, siekiant įrodyti, kad svarbu grįžti prie stabilų vertybių, atsakyti pertekliaus, sureikšminti gamtos pirmapradiškumą. T. Eageltonas teigia, kad postmodernizmo estetika yra „juoda" antireprezentacijos parodija. Menas nebereprezentuoja, bet ne todėl, kad siekia pakeisti pasaulį ar jo išvaizdą, o todėl, kad nebėra tiesos, nėra ką atspindėti. Nėra realybės, kuri nebebūtų spektaklis, simuliakras, nereikalinga fikcija (5, 133). Nuo tokio pasaulio vaizdinio bėga pagrindinis herojus, savo būtimi scenoje siūsdamas žiūrovams žinią, kad prasmė vis dėlto yra, ją būtina grąžinti į kasdienybę. Kviečiama nususkti nuo internetinio informacijos srauto, pataikavimo, atsisakyti šizofreniškos asmenybės konstravimo, inicijuoto ir skatinamo populiariosios masės. Svarbu ne gausumas, tačiau harmoningas santykis su pačiu savimi.

Humanistinis požiūris atskleidžiamas priešybių principu: daiktais perkrauta scena (scenografija Martino Vilkarsio), o šie užgožia, tačiau nepratrina asmenybės. Besaikis vartojimas inspiruoja tuštumo, nevisavertiškumo jausmą, todėl spektaklyje „komiškai apžvelgiamas šiuolaikinis pasaulis – juokiamasi iš beribio mūsų vartojimo, perdėtai propaguojamo sterilumo, nesibaigiančio malonumo siekio...” (31).

Kritikuoti kapitalistinę visuomenę Lietuvoje imasi ir kituose spektakliuose. Žvelgiama į vartotojiškumą kaip neigiamybę, skatinančią visuomenės degradaciją, individualybės nuvertėjimą ir būtinybę atsigręžti į žmogaus vidinį pasaulį. Dar 2005 m. Gintaras Varnas, Kauno valstybiniame dramos teatre (dabar – Nacionalinis Kauno dramos teatras) režisuodamas spektaklį „Nekalti“ pagal Dea'os Loher pjesę, atskleidė vartotojiškame pasaulyje gyvenančio žmogaus unikalios asmenybės nykimą. Kūrinyje kelti egzistenciniai žmogaus gyvenimo klausimai, mėginta aprėpti socialinį kontekstą, atskleisti vienatvės, susvetimėjimo, sumaterialėjimo pasekmes. G. Varnas stabilių modernių vertybių idealizavimą ir žlugimą vartotojų gyvenimo sąlygomis įprasmina kartojama fraze: „Visi mielai būtume nekalti“.

Naikinančią vartotojiškos visuomenės išraišką išvelgia ir jaunieji kūrėjai. Marijos Korenkaitės pjesės „Pabėgimas į Akropolį“, kurią režisavo Aidas Giniotis, premjera (2009 m.) atskleidė jauno žmogaus kritišką požiūrį į vartotojiškumą. Merginos iš mažo miestelio svajonių išsipildymo vieta – Vilniuje esantis prekybos centras „Akropolis“. Kaip ir kritiškai peržvelgtos vakarietiškos tendencijos, Lietuvą pasiekusios po 1990 m., taip ir spektaklyje prekybos centras yra ne tik vartojimo Meka, bet ir pražūties vieta. Pagrindinė veikėja „Akropolyje“ išprievartaujama, o jaunuolių meilės istorijai tašką padeda savizudybė. Taigi šiame spektaklyje susinaikinimas, kaip ir G. Varno „Nekalti“, tėra vienintelis būdas, gelbstintis nuo vartotojiško teroro. Tačiau net ir savidestrukcija, ir savęs kūrimas pagal konsumerizmo taisyklės yra nesureikšminamas aspektas. Vartojimo kultūroje viskas greitai pamirštama, nuperkama ir keičiama nauja preke arba kuriama nauja tapatybė.

Vis dėlto, nors minėti pavyzdžiai iliustruoja nevienodas išraiškos priemones, skiriasi ir kūrėjo patirties „svoris“ — nuo lietuviško teatro veteranų iki pradedančiųjų, — tačiau svarbus jungiantis bendras aspektas, kuris atskleidžia tendencinę siekį naikinti vartotojų visuomenę, demonizuoti ir, darant poveikį žiūrovams, įtraukti juos į „atsivertimo“ procesą. Spektakliuose skatinamas maištas prieš egzistuojantį laiko tarpsnį ir, dažnai netiesioginis, praėjusio laiko romantizavimas. Moderni pasaulėjauta prieštarauja vartotojiškoms normoms, todėl siekiama jas paneigti. Remiantis minėtais pavyzdžiais, be aktyvaus socialinio skatinimo, demonstruojama mirtis, pasirenkama kalbėti metaforomis, kurios suvokiamos kaip modernistinio žmogaus ir jo pasaulėjautos mirtis naujoje visuomenėje. Vartotojų vertybės nedera su egzistavusiomis stabiliomis, moderniomis vertybėmis, todėl kūryboje atskleidžiami vienu (modernių) privalumai ir kitų neigiamos pusės. Žiūrovas skatinamas susimąstyti ir grįžti prie pamatinių vertybių, nesitenkinti trumpalaikiu vartotojišku malonumu.

Išvados

Šiuolaikinį Lietuvos teatro lauką ir teatrinę kūrybą veikiančios vartotojiškos visuomenės bruožai yra įvairūs: vartojimo principais grįstos socialinės komunikacijos atsiradimas, visuotinumu, priklausymu prekiniam ženklui pasireiškiantis individualizmo nyksmas ir su juo susijęs asmeninės pasirinkimo galimybės iliuzijos kūrimas. Visa tai susilpnina žmogiškus ryšius, prarandama individuali komunikacija. Dėl greito vartojimo poveikio kinta laiko suvokimas bei panauda: laikas sutrumpėja, anot Z. Baumano, tampa puantilistinis. Tokiam laikui būdinga „amžina akimirka“, tiksliau — jų seka, kur lėtumas prilygsta socialiniai mirčiai. Gebėjimas egzistuoti puantilistiniame laike ir atliepti vartotojiškos visuomenės poreikius skatina asmenybės formavimą, grįsta greitų pokyčių principais, nuolatiniu

troškimų tenkinimu ir laimės dabartyje siekiu. To pasekmė – nuolatinis streso pojūtis, savisaugos ir savirealizacijos stoka.

Palyginus su Vakaraais, vartotojiškos visuomenės tapsmas Lietuvoje – vėlyvas, čia įtakos turėjo politinė istorija: ilgametis sovietinės okupacijos laikotarpis, kurio metu visuomenėje formavosi savitas vartojimo stilius, taip pat ir maištas prieš pirmąją politinę ir socialinę situaciją. Viso to pasekmė teatro kūrybiniame lauke – įsitvirtinusi metaforinio teatro praktika, kurios principai ir jų sklaida scenoje išliko aktualūs ir šiandienos visuomenėje. Metaforinio teatro dominavimas lėmė ir savito kūrybos stiliaus susiformavimą bei komplikavo postmodernios pasaulėjautos išigalėjimą. Itin stipri modernizmo įtaka teatre lemia vartotojiškos visuomenės kritiką, kai vartotojiškume įžvelgiamos neigiamybės, o kūryboje siekiama jas atskleisti. Taip skatinamas maištas ir išreiškiamas troškimas, kad teatras nebūtų įtrauktas į konsumerizmo lauką. Politiškai aktyvus teatras siekia inspiruoti pačios visuomenės kismą, įžvelgti esamas problemas, apsiimti jas spręsti. Viena pagrindinių iškeliamų problemų yra vartotojiškos visuomenės materialumas, prasiskverbiantis ir į asmenines, ir į visuotines sritis.

Vis dėlto teatre išryškėja ir postmodernus santykis su vartotojų visuomene, ją svarstant, o ne siekiant nuneigti. Svarbiu faktoriumi tampa vidinė kritika, kai kūryboje vartotojiškos visuomenės tendencijos imamos reflektuoti. Vartotojiškumas nedemonstruojamas kaip šalutinis visuomenės blogio produktas, tačiau apžvelgiama šiandienos visuomenės egzistencija ir jos konsumeristinė esmė. Scenoje vartojimas atskleidžiamas kaip realybės veidrodis, kur remiantis postmodernizmo principais suvokėjas skatinamas pats daryti išvadas, kritiškai pažvelgti, apsvastyti, bet neskatinamas radikaliai kismui.

Teatro ir vartotojiškos visuomenės santykis taip pat gali būti grįstas prisitaikymu ir pataikavimu vartotojų poreikiams. Tokioms tendencijoms reikštis svarbi pakitusi geismo samprata. Geismai virsta manipuliacijos kūrimo priemone, skatinančia vartojimą. Teatre troškimų kūrimas ir panaudojimas pasireiškia

ir rinkodaroje, kuomet skatinamas geismas apsilankyti spektaklyje, taip pat komercializuojamas ir galutinis produktas – pats spektaklis. Teatras ima pataikauti vartotojų poreikiams, siekdamas kiekybinių rodiklių ir prisitaikydamas prie greito vartojimo principo. Žiūrovas kviečiamas spektaklyje atrasti socialinio geismo patenkinimo momentus ir yra visapusiškai įtraukiamas į vartojimo procesą, skatinamas mėgautis vartojimo malonumais.

Literatūra

1. Bauman, Z. *Vartojamas gyvenimas*. Vilnius: Apostrofa, 2011.
2. Bauman, Z. *Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty*. Cambridge: Polity Press, 2007.
3. Bauman, Z. Postmodernus menas, arba avangardo negalimybė. *Post/Modernizmas*. Sud. A. Žukauskaitė. Kaunas: Kitos knygos, Meno parkas, 2006.
4. Deleuze, G., Guattari, F. *Anti-Oedipus Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
5. Eagleton, T. *Against the Grain. Essays 1975–1985*. Verso: London, 1986.
6. Fromas, E. *Turėti ar būti?* Vilnius: Mintis, 1990.
7. Jameson, F. Postmodernism and Consumer Society. *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983–1998*. Verso: London, 1983.
8. Jameson, F. Vėlyvojo kapitalizmo kultūrinė logika. *Post/Modernizmas*. Sud. A. Žukauskaitė. Kaunas: Kitos knygos, Meno parkas, 2006.
9. Lehman, H-Th. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.
10. Mažeikis, G. *Po pono ir tarno lyderystės ir meistrystės dialektika*. Kaunas: Kitos knygos, 2012.
11. *Teatrinės minties pėdsakuose*. Sud. A. Vengris. Vilnius: Lietuvos TSR kultūros ministerijos Liaudies meno rūmai, Lietuvos TSR MA istorijos institutas. 1969.

Straipsniai

12. Augustinaitis, A. Kūrybinis žinojimas kompleksinėse aplinkose: kūrybiškumo sudaiktinimas, medijavimas ir vizualizavimas. *Filosofija. Sociologija*, 2010, nr. 3.
13. Augustinaitis, A. Žinių vadyba. Žinių visuomenės vadybinio racionalizavimo principai. *Informacijos mokslai*, 2005, nr. 35.
14. Baločkaitė, R. Pokomunistinis sąmoningumas Lietuvoje: senųjų paradigmų nuvertėjimas bei naujųjų raida. *Filosofija. Sociologija*, 2003, nr. 4.
15. Bauman, Z. Greitas gyvenimas off-line ir nekasdienis dialogas. *Kultūros barai*, 2011, nr. 12.
16. Cambell, C. What is Wrong With Consumerism? *Anuario Filosófico*, 2010, no. 2.
17. Chrostowska, S. D. Consumed by Nostalgia? *Sub-stance*, 2010, vol 39.

18. Černevičiūtė, J. Gyvenimo stiliaus stratifikacija, naratyvai ir sukonstruoti tapatumai. *Filosofija. Sociologija*, 2008, nr. 1.
19. Gottlieb, V. Theatre Today – the “New Realism”. *Contemporary Theatre Review*, 2003, vol. 13.
20. Jameson, F. Postmodernism and Consumer Society. *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983–1998*. Verso, London, 1998.
21. Klusaitė, L. Dialoginis ir monologinis teatro modelis Lietuvos teatro ideologinėje perspektyvoje. *Logos*, 2010, nr. 64.
22. Kostic, M. Pop Culture in Mark Ravenhill's Plays Shopping and Fucking and Faust is Dead. *Brno Studies in English*, 2011, vol. 37.
23. Staniškytė, J. Tarp naujojo realizmo ir mito: dabarties versijos šiuolaikiniame Lietuvos teatre. *Meno istorija ir kritika*, 2012, nr. 8.
24. Svich, C. Commerce and Morality in the Theatre of Mark Ravenhill. *Contemporary Theatre Review*, 2003, vol. 13.
25. Šaulauskas, M. P. Informacinė visuomenė. Dvi *homo irretitus* dekadės: pradžios ir tęstys. *Informacijos mokslai*, 2011, nr. 58.
26. Šaulauskas, M. P. Po dviejų *homo irretitus* dekadų: nevilts ir svajos. *Informacijos mokslai*, 2011, nr. 58.

Elektroniniai ištekliai

27. J. Vaitkus: turi prieit laikas, kai žmogus žmogui nebebus vilkas: www.balsas.lt. Prieiga per internetą: <http://www.balsas.lt/naujiena/565273/j-vaitkus-turi-praeiti-laikas-kai-zmogus-zmogui-nebebus-vilkas>.
28. „Visuomenės priesas“ – spektaklis ant barikadų. *Lietuvos žinios*, 2011 m. lapkričio 7 d. www.lziniuos.lt. Prieiga per internetą: <http://www.lziniuos.lt/Kultura-ir-pramogos/Visuomenes-priesas-spektaklis-ant-barikadu>.
29. Teatro premjeroje „Jeruzalė“ – pašaipus žvilgsnis į šių dienų pasaulį. *Kauno diena*. Prieiga per internetą: <http://kauno.diena.lt/naujienos/kultura/teatro-premjeroje-jeruzale-pa-aipus-zvilgsnis-i-iu-dienu-pasauli-470950>.
30. Spektaklio aprašas. <http://dramosteatras.lt/spektaklis/jeruzale/>.
31. Minsevičius, A. Oskaras Koršunovas: „Shopping and Fucking“ pastatymas mane užgrūdino: www.okt.lt. Prieiga per internetą: <http://www.okt.lt/oskaras-korsunovas-%E2%80%9Eshopping-and-fucking-pastatymas-mane-uzgrudino/>.
32. Milkevičiūtė, G. Jono Jurašo kvietimas apsivalyti. 2011 m. spalio 17 d.: www.respublika.lt. Prieiga per internetą: http://www.respublika.lt/lt/naujienos/kultura/kulturos_naujienos/jono_juraso_kvietimas_apsivalyti.
33. Žr.: <http://bendraukime.lrytas.lt/isklausykite/ne-teatras-o-geda-grazinkite-pinigus.htm>.
34. Žr.: <http://www.facebook.com/notheatre?fref=ts>.
35. Ivanova, V. Teatro ir kritikos kritika: kritiškai: www.kamane.lt. Prieiga per internetą: <http://kamane.lt/Kamanes-tekstai/TEATRO-IR-KRITIKOS-KRITIKA-KRITISKAI>.
36. Spektaklio aprašas. http://www.dominoteatras.lt/lt/spektakliai/langas_i_parlamenta/.

Consumer Society and Theatre in Lithuania

Summary

The aim of the article is to analyse the relations between contemporary Lithuanian theatre and consumer society. First, the main features of consumer society are discussed, emphasizing the late formation of consumer society in Lithuania due to the Soviet occupation. The Soviet period is regarded as a main factor retarding the introduction of consumerism in Lithuania along with other tendencies in Western culture. The article dwells on modern critique of consumer society where consumerism is understood like a false decision that must be changed.

After Lithuania re-establishes its statehood in the Nineties cultural tendencies of postmodernism arrive and interweaves into Lithuanian culture consequently changing local ways of theatre making. The article points out that analysis of consumerism and its reflection in theatre is essential as it reveals the complicated interaction between conflicting attitudes of consumerist and postmodern world-views: postmodern relations with consumer society are based on self reflection and self criticism. Moreover there is an additional important aspect: theatre itself is a part of consumerist framework, thus performances, traditionally aiming to lure the spectators in, all too easily can turn into consumer products themselves and lose critical and reflective faculties.

Key words: Theatre, consumer society, desire, modernism, postmodernism.

Homoseksualių *queer* subjektų ir hegemoninio vyriškumo konfrontacija Yana'os Ross spektaklyje „Raudoni batraiščiai“

Šiame straipsnyje analizuojama homoseksualaus vyriškumo problematika, gėjų vaizdiniai ir jų konfrontacija su hegemoniniu vyriškumu Yana'os Ross spektaklyje „Raudoni batraiščiai“. Pirmiausia aptariamas teorinis hegemoninio vyriškumo diskursas, išryškinantis, kad šią vyriškumo formą reprezentuoja baltaodis, vidurinėsios klasės heteroseksualus vyras, kuris naudojasi valdžios ir galios privilegijomis, nukreiptomis į tokius standartų neatitinkančius subjektus kaip homoseksualūs vyrai. Straipsnyje pabrėžiamos hegemoniniam vyrui būdingos savybės ir funkcijos: savo moters globojimas, gebėjimas uždirbti pinigų, vaikų auklėjimas. Hegemoninis vyras savo išoriniu vaizdiniu turi reprezentuoti maskuliniškumą, lytinę potenciją. Jam taip pat priskiriama marginalizavimo ir diskriminavimo galia, kuri nukreipiama į seksualumo, lytiškumo ar kitų vyriškumo standartų neatitinkančius vyrus. Pristatoma *queer* teorija atskleidžia heteronormatyvumui būdingą normalizacijos mechanizmą, siekia dekonstruoti heteroseksualumo universalumą ir stabilumą. Suteikdama terminui *queer* teigiamą reikšmę teorija kartu parodo, kad ir heteroseksualumas gali nukrypti nuo normų. Nors teorija griaua binarines opozicijas, vis dėlto ji išryškina, kad egzistuoja konfrontacija tarp homoseksualumo ir heteroseksualumo. *Queer* studijos parodo homoseksualius vyrus marginalizuojantį lauką, kuriame gėjai praranda autonomišką balsą, tačiau studijos taip pat atskleidžia, kad kiekvienas netipinis subjektas turi teisę išreikšti savo tapatybę. Remiantis hegemoninio vyriškumo diskursu ir *queer* teorija analizuojamas spektaklis „Raudoni batraiščiai“, kuris reprezentuoja daugialypę netoleranciją ir diskriminaciją. Spektaklyje veikiantys hegemoniniai vyrai – Juozas (akt. Dainius Kazlauskas) ir Adas (akt. Marius Čižauskas) – skleidžia homofobines nuostatas, naudojasi marginalizavimo privilegija, kurią nukreipia į homoseksualius personažus – Kają (akt. Martynas Vaidotas) ir Joną (akt. Julius Paškevičius). Spektaklyje

atveriami du skirtingi homoseksualių *queer* subjektų pasauliai: homofobiška ir nesaugi Lietuva *versus* tolerantiškos ir saugios Jungtinės Valstijos. Lietuvos homofobiškumo fone homoseksualų Joną veikia vadinamasis priverstinio tylėjimo fenomenas, tad norėdamas išreikšti savo seksualinę tapatybę jis renkasi anonimišką virtualią erdvę, kuri tampa jo ir Kajaus bendravimo vieta. Šiame kibernetiniame pasaulyje „įveiksminamas“ erotizuojantis *homoseksualus žvilgsnis*, kuris formuoja malonumą itin fluidiškoje fantazminėje realybėje. Svarbu paminėti, kad „Raudonuose batraiščiuose“ akivaizdžios išankstinės nuostatos apie homoseksualius vyrus, ir jas atspindi Kajaus personažas. Šis homoseksualus subjektas ikūnija hipertrofuotą moteriško gėjaus tipažą, kuris reprezentuoja viešajame Lietuvos diskurse vyraujančią gėjų stereotipizaciją, kad homoseksualūs vyrai yra moteriški. Tuo tarpu Jonas ikūnija stereotipą gėjų bendruomenėse: jo išorinis vaizdinys reprezentuoja populiarią *twink* gėjaus vaizdinį.

Raktiniai žodžiai: *Queer*, homoseksualumas, spektaklis, hegemoninis vyriškumas, heteroseksualumas, konfrontacija.

Įvadas

Heteroseksualūs santykiai, santuokiniai ryšiai ir gyvenimo būdas, virtę norma, suvokiami kaip nekvestionuojami ir privilegijuoti. Tokia seksualumo praktika dominuoja, todėl darosi normalu trošksti priešingos lyties atstovo dėmesio (21, 420). Ši heteronormatyvumo politika taip pat siejama ir su hegemoniniu vyriškumu: vyras privalo būti heteroseksualus, turėti šeimą, pelningą darbą, būti aktyvus. Hegemoninis vyriškumas, turintis galią valdyti ir kontroliuoti kitus subjektus, įteisina savo autoritetą ir dominavimą. Nors tradiciškai šis vyriškumo tipas suvokiamas kaip vientisas, nekvestionuojamas ir stabilus, tačiau tokius teiginius dekonstruoja *queer* subjektai, kurie konstruoja konfrontacinę politiką, prieštaraujančią hegemoninio vyriškumo diskursui. Taip pat galima pažymėti, kad platus *queer* studijų laukas akcentuoja ne tik netipinės seksualinės tapatybės subjektus, bet ir daugybę *queer* subjektų, kurie yra marginalizuojami ir stigmatizuojami. Nors *queer* teorija tiria įvairius tapatybės aspektus (etniškumas, negalia, klasė, amžius, religija, rasė), kuriems būdingas fluidiškumas ir daugialypumas, *queer*

teorija taip pat suvokiama kaip sinonimas gėjų ir lesbiečių studijoms (12, 3). Atsižvelgdami į šią nuostatą akcentuosime hegemoninio vyriškumo ir homoseksualių *queer* subjektų (gėjų) konfrontaciją ir problematiką.

Šiame straipsnyje tiriami homoseksualaus ir heteroseksualaus vyriškumo vaizdiniai pagal Gabrielės Labanauskaitės pjesę Lietuvos nacionaliniame dramos teatre pastatytame spektaklyje „Raudoni batraiščiai“ (rež. Yana Ross). Straipsnyje, remiantis hegemoninio vyriškumo diskursu ir *queer* teorijos teiginiais, siekiama išanalizuoti spektaklyje reprezentuojamus gėjų ir hegemoninio vyriškumo vaizdinius, parodyti tarp jų kylančią konfrontaciją. Pirmiausia pristatysime hegemoninį vyriškumą, jam būdingas savybes ir hegemoninio vyriškumo diskursą lydinčius stereotipus, taip pat atskleisime šiai vyriškumo formai priskiriamą marginalizacijos ir diskriminacijos galią. Antra, išryškinsime pagrindinius *queer* teorijos teiginius, kurie reprezentuoja homoseksualių *queer* subjektų stigmatizaciją, ir dekonstrukcinę *queer* teorijos principą, destabilizuojantį heteronormatyvumo hegemoniją ir siekiantį įteisinti *queer* subjektus.

Remdamiesi šiomis teorijomis analizuosime spektaklyje „Raudoni batraiščiai“ veikiančius gėjų vaizdinius, parodysime jų konfrontaciją su hegemoniniu vyriškumu ir jo galią, atskleisime dviejų *queer* pasaulių skirtumus, gėjų stereotipizaciją ir jiems būdingą seksualizuojantį žvilgsnį.

Lietuvos teatrų spektakliuose dominuoja tradicinis hegemoninis vyras, todėl jis taip pat aktualizuojamas ir teoriniame moksliniame diskurse. Tačiau šalia tokio tipo vyriškumo spektakliuose taip pat reprezentuojami ir *queer* subjektai, kuriais tampa nuo nustatytų vyriškumo normų nukrypstantys kiti asmenys, tokie kaip homoseksualai. Taigi šie tipažai ir jų problematika – aktuali tema teatrologiniame diskurse. Svarbus *queer* teorijos, kuri akcentuoja *queer* subjektus, novatoriškumas Lietuvos moksliniame diskurse. Teatrologiniuose mokslo darbuose neaktualizuotas homoseksualaus ir hegemoninio

vyriškumo konfliktas, gėjų tapatumas heteronormatyvumo sistemoje išlieka aktualus ir probleminis reiškinyms moksliniame teatro istorijos ir teorijos diskurse.

Hegemoninio vyriškumo diskursas

Tradicinis (baltaodis, vidurinėsios klasės, heteroseksualus) vyras, atitinkantis visus visuomenės keliamus reikalavimus ir nusistovėjusius stereotipus, koks turi būti tikras vyras, atspindi išsigalėjusį, visuomenėje gerbiamą vyriškumo tipą, kuris apibūdinamas hegemoninio vyriškumo terminu. Toks subjektas, veikdamas privačioje ir viešojoje erdvėje, įkūnija patriarchalinę autoritetą, jis vertas pagarbos ir pripažinimo. Galima teigti, kad ši vyriškumo forma dominuoja visuomenėje, jai būdinga valdymo ir kontrolės galia. Visuomenė šį vyriškumo tipą padaro itin vertinamą ir pozityvų, tačiau taip privilegijuodama išskiria ir nuvertina kitas vyriškumo formas, tokias kaip homoseksualūs, transeksualūs, biseksualūs vyrai. Tad galima teigti, kad susiduriame su dichotomija, kurioje vienas narys tampa teigiamu subjektu, o kitas neigiamu ir marginalizuojamu objektu.

Hegemonijos, kaip termino, šaknų, galima rasti jau senovės Graikijos terminijoje, kurioje žodis *hegemonia* siejamas su vadovavimu, iniciatyva, vėliau jis saistomas su emancipaciniu XIX a. Rusijos socialiniu judėjimu, leninizmu bei italų filosofo Antonio Gramsci suformuluotu kultūrinės hegemonijos apibrėžimu, kuriame terminas hegemonija praranda politinę ir ekonominę prasmę (19, 4). Šioje termino etimologijoje nesunku išžvelgti aspektų, tiesiogiai susijusių su hegemoniniu vyriškumu. Pavyzdžiui, vadovavimo ir iniciatyvumo sąsajos atitinka itin svarbias savybes, kurios priskiriamos hegemoniniam vyrui. Galima pažymėti, kad patys hegemoniniai vyrai akcentuoja keletą svarbių savybių, būdingų tikram vyrui. Tai sugebėjimas uždirbti pinigų, savo moters globojimas, vaikų aprūpinimas ir auklėjimas, fizinis pajėgumas, mokėjimas

apsiginti ir supratingumas (22, 82). Šios savybės atspindi patriarchalinę autoritetą, kuris nurodo, kad vyras turi atlikti ypatingą finansinio rėmėjo vaidmenį ir vadovauti šeimoje. Vis dėlto šalia tokių sekuliarių tendencijų išvelgiamos ir kitos savybės, turinčios ypatingą reikšmę seksualinio aktyvumo teritorijoje. Pirmiausia hegemoninis vyras įpareigotas patenkinti moterį seksualiai (29, 134), jo kūnas turi atspindėti fališką galią ir jėgą, jam privalu sugebėti atskleisti savo vyrišką potenciją, maskulinistiniu išoriniu vaizdiniu reprezentuoti stiprybę ir tvirtumą. Maskulinizmo politikos tendencijas reprezentuoja vyro kūnas, jo išorinis vaizdinys atspindi fizinę galią ir atitinka vyro grožio stereotipą: raumeningas ištreniruotas kūnas, kuriam taip pat svarbus sporto ir higienos veiksnys. Šis hegemoninio vyro kūnas privalo atremti fizines atakas ir patirti kūniškus malonumus (30, 133, 140–141). Reprezentatyviu tokio vyro pavyzdžiu gali būti karys, sportininkas, policininkas. Galima teigti, kad tobulo kūno kultas labiau pastebimas tarp jaunų vyrų, jiems itin svarbūs maskuliniški performansai, tuo tarpu vyresniems vyras svarbiau ne raumeningas kūnas, bet ekonominis pranašumas, išsilavinimas, gebėjimas suteikti prieglobstį ir saugumą šeimai. Toks vyras turi pasitikėti savimi, išoriniu vaizdiniu atspindėti savo ekonominį ir socialinį statusą. Hegemoninio vyro pavyzdžiu galima laikyti sėkmingą verslininką, ūkininką ar politiką. Vyriškumo esmę sudaro išorinių ir vidinių savybių koreliacija, todėl hegemoniniam vyrui taip pat svarbu atitikti kriterijus, kurie taikomi ir vidinėms charakteristikoms. Pagal šias tendencijas tikras vyras turi būti santūrus, rimtas ir protingas, nedemonstruoti impulsyvumo ir hipertrofuoto emocingumo, slėpti savo emocinį silpnumą, nekalbėti per daug, vadovauti šeimoje, santykiuose su moterimis ir garantuoti, kad jo žodis būtų paskutinis (22, 82). Šis vyras turi siekti ne tik ekonominio kapitalo, bet ir būti aktyvus, dalyvauti svarbiuose socialiniuose, politiniuose procesuose. Neatskiriami hegemoninio vyro palydovai – prestižas, pripažinimas ir garbė.

Hegemoninį vyriškumą reikia suvokti kaip socialiai, kultūriškai, istoriškai susiklosčiusią konstrukciją, kuriai būdingas kaitumas ir nustatytų maskulinistinių normų citavimas (30, 242). Būtent šis transgresyvumo ir mobilumo dėmuo įprasmina skirtingų laikotarpių kriterijus, taikomus vyrui ar moteriai, jų atliekamoms pareigoms ir funkcijoms. Istorinė kaita, įprasminanti hegemoninio vyriškumo kaitos perspektyvas, nurodo, kad vis dar populiori patriarchalinė vyriškumo forma, tačiau XXI a. ją išstumia minkštų, feminizuotų vyrų rūšis (dėmesingi, atliepiantys moterų viltis, rūpestingi) (22, 81). Tačiau tikras hegemoninis vyras, įkūnijantis maskulinizmo standartus, negali kurti aliuzijų į feminizacijos tendencijas, kurios stereotipiškai siejamos su homoseksualiais vyrais, eliminuojamais iš maskulinizmo diskurso, nes gėjai nelaikomi tikrais vyrais. Nors tikras vyras negali naudoti jėgos prieš silpnesnius ir pažeidžiamus asmenis, kokiais tampa kanoninių standartų neatitinkantys individai (pavyzdžiui, homoseksualai), tačiau tarp hegemonijos privilegijomis besinaudojančių vyrų pastebimas aukštas homofobijos lygis (30, 149, 158). Marginalizaciją ir diskriminaciją, nukreiptą į gėjus, galima sieti su homoseksualumo stigma, kuri įkūnija moteriškumą, silpnumą, deviacines reikšmines nuostatas, kurios taikomos šiems *queer* subjektams. Galima pažymėti, kad hegemoninio vyriškumo diskursą taip pat lydi stereotipai. Pavyzdžiui, vienas reikšmingiausių stereotipų hegemoninį vyriškumą sieja su brutaliu elgesiu, agresyvumu, moters pavergimu, polinkiu į uzurpaciją (36, 155). Šis veiksnys lemia, kad kanoniškai hegemoniniam vyriškumui priskiriama valdžios ir galios politika, kuri nukreipiama į moteris, tuos subjektus, kurie neatitinka heteronormatyvumo, pvz., homoseksualai ar kitų stereotipų, taikomų tikram vyrui (kitos rasės, neįgalūs, žemos socialinės klasės vyrai). Hegemoninis vyriškumas, suvokdamas moterį kaip gimdytoją, seksualinį objektą ir šeimos židinio kurstytoją, homoseksualius vyrus priskiria perversinių objektų/subjektų kategorijai. Nors gėjai ir atitinka visas biologines vyriškumo savybes, tačiau stereotipiškai jie suvokiami

kaip pasyvūs, inertiški ir ne autonomiški subjektai, bet objektai, kurie, kaip ir moteris, neturi falo, bet gali juo būti. Taigi galima teigti, kad heteroseksuali orientacija siejama su tikru, hegemoniniu vyriškumu, tai privaloma maskulinistinio vyro savybė. Vengrų žurnalistas Karolis Maria Kertbenis, 1869 m. suformulavęs homoseksualumo ir heteroseksualumo terminus, nubrėžia itin ryškią dichotominę takoskyrą, kuri tampa lemtinga ilgalaikiai homoseksualių *queer* subjektų subordinacijai ir diskriminacijai (18, 278). Skirtingų lyties atstovų seksualinė trauka, gavusi jų santykių formas atitinkantį pavadinimą, heteronormatyviais pagrindais gyvenančius asmenis ir jų santykius laiko teisėtais ir normaliais, visuotinai egzistuojanti ir nekvestionuojama reiškini. Tuo tarpu kitos seksualinės orientacijos atmetamos ir eliminuojamos iš viešo gyvenimo sektoriaus, jiems paliekama tik slapta intymi erdvė. Galima teigti, kad viešajame diskurse įteisinama subordinacijos ir stigmatizacijos privilegija, priklausanti tikram hegemoniniam vyrui. Taigi galia disponuojanti visuomenė marginalizuoja gėjus, biseksualus, transvestitus ir kitus netipinius subjektus.

Apibendrinant aptartas hegemoninio vyriškumo tendencijas galima teigti, kad tradicinis maskulinistinis hegemonas turi seksualiai pavergti moterį, išlaikyti dominuojančias savo pozicijas, didžiuotis vyriškumu ir lytine potencija, būti ekonomiškai stabilus. Vyriškumo statusą patvirtinti ne tik kūniška reprezentacija, bet ir vidinėmis charakteristikomis. Toks vyras turi atmesti bet kokias sąsajas, siejamas su moteriškumu, kurstyti ir išlaikyti kitų subjektų, ypač homoseksualių, marginalizavimą ir diskriminaciją. Tačiau galima pažymėti, kad hegemoninis vyriškumas taip pat pažeidžiamas, daugelis vyrų neatitinka kanoninių tikro vyro savybių, tokių kaip sėkmė, kontrolė, galia, ekonominis autoritetas (22, 78). Svarbu paminėti, kad hegemoninio vyriškumo diskursą taip pat lemia istoriniai kaitos procesai, tarp kurių — feminizmo bangos, postruktūralistinis postmodernizmas, *queer* studijos.

Queer subjektai: homoseksualaus vyriškumo tapatumas heteronormatyvumo sistemoje

Queer teorija, išvystyta iš lesbiečių ir gėjų studijų XX a. 10-ajame dešimtmetyje JAV, suformavo platų teorinį lauką, kuriame susikerta postmodernizmo, postruktūralizmo diskursai. Šios teorijos formavimui įtaką padarė feminizmo atstovų moksliniai tyrimai, gėjų išsilaisvinimo judėjimas (1970 m.), Michelio Foucault teoriniai darbai („Seksualumo istorija“, 1984; „Disciplinuoti ir bausti: kalėjimo gimimas“, 1975) (32, 4). Pastarasis veikalas parodo, kaip Europoje gimsta institucinės valdžios ir galios jėgos (kalėjimai, mokyklos, gamyklos, kareivinės), siekiančios pavergti visuomenėje veikiančius individus ir „įveiksminti“ drausminį mechanizmą (32, 47). Taip pat ir *queer* teorija, išryškindama hegemoninės galios veikimą pasitelkus kontrolės institucijas, parodo, kad visi individai turi paklusti jos normalizacijos principui. Taigi M. Foucault samprotavimus ir *queer* teoriją sieja maišto, normalizacijos, hegemoninės galios problematika (32, 37, 61). Šiame diskurse iškyla hegemoniškumo galia, kuri tampa pagrindine ir svarbiausia norminimo priemone. Šį aspektą taip pat patvirtina feminizmo studijų atstovės kino teoretikės Teresa'os de Lauretis 1991 m. straipsnyje „*Queer* teorija: lesbiečių ir gėjų seksualumas“ pirmą kartą paminėtas terminas *queer*, kuriame nurodoma ir subjekto vertę lemianti formuluotė: seksualumas + rasė, etniškumas + klasė + amžius (32, 107). Šis darinys įtvirtina patriarchalinio autoriteto hegemoniją, kuriai atstovauja baltaodis vidurinėsios klasės heteroseksualus vyras. Akcentuojant heteronormatyvumo ir homonormatyvumo problematiką galima teigti, kad *queer* teorija siekia parodyti, kad heteroseksualumas nėra universali, natūrali ir stabili seksualumo forma, o sukonstruota hegemoninė praktika, marginalizuojanti alternatyvias seksualines tapatybes (9, 82). Taigi galima teigti, kad *queer* teorija prieštarauja hegemoninės galios įtvirtintoms normoms, ji kvestionuoja stabilumą ir akcentuoja nuolatinį tapsmą bei mobilumą, permąsto įtvirtintą

hegemoninės galios veikimą (14, 81). Šiame diskurse kaip *queer* subjektai iškyla homoseksualūs vyrai, kurie, veikdami universalizuojančioje heteronormatyvumo sistemoje, praranda savo autonomiškumą ir balsą. Tačiau *queer* teorija siekia ne tik sušvelninti šiuos stigmatizacijos aspektus, bet ir dekonstruoti heteronormatyvumą, parodyti, kad gėjai taip pat gali išreikšti savo tapatybę. Svarbu paminėti, kad, nors tradiciškai terminas *queer* ir siejamas su keistumu, nukrypimu nuo įtvirtintų normų, dažniausiai šis žodis įgyja pejoratyvinę reikšmę ir yra taikomas homoseksualiam asmeniui apibūdinti. Tačiau *queer* teorija, į savo diskursą įtraukdama šį neigiamą, niekinamąjį reikšminį atspalvį turintį terminą, jam suteikia teigiamą prasmę, moduliudama perkeičia deviacinę reikšminę nuostatą (29, 73). Ji kvestionuoja normalumo, teisingumo sąvokas, destabilizuoja heteronormatyvumo pagrindus, kuriuose įkalinti homoseksualūs subjektai, ir siekia išteisinti šiuos subordinuojamus asmenis. Siekiant griauti binarinius konfrontacinius rėmus šia teorija taip pat parodoma, kad įteisintam heteronormatyvumui būdingas perversiškumas, tad terminas *queer* gali būti taikomas ir tai hegemoninei konstrukcijai apibūdinti (kultūros tyrinėtojas Alexanderis Doty) (29, 73). Tuo parodoma, kad ir heteroseksualų būtis įveiksmia keistumą ir perversiškumą. Heteroseksualaus asmens vertybės ir normos yra neįprastos ir keistos homoseksualių *queer* subjektų pasaulyje. Šios priešybės tampa skirtingumo pagrindu, tačiau *queer* teorija kartu parodo, kad nėra nė vieno, kuris būtų normalus, ir nė vieno, kuris būtų išimtinai keistas. Kiekvieno individo unikalus derinys tampa jo keistumo pagrindu, tad egzistuoja begalybė *queer* subjektų. Normalumo abstrakcija, neatsižvelgdama į kiekvieno subjekto skirtingumą ir daugialypumą, akcentuoja tik vienprasmį absoliutą. *Queer* teorija taip pat iškelia paradoksalų terminą – *normalus / heteroseksualus keistasis (straight queer)*, pažymėdama, kad tai postnormali kategorija, kuriai būdingi daugiaplaniai skirtumo aspektai, pavyzdžiui, kardiologinių problemų turinčio heteroseksualo keistumas tarp sveikų heteroseksualų (31, 19).

Dera pažymėti, kad *queer* studijos ne tik destabilizuoja heteronormatyvumą, bet ir atskleidžia neigiamus dominavimo galios padarinius. Kaip vieną iš jų galima paminėti priverstinio tylėjimo fenomeną, kuris apibrėžia ne tik homoseksualaus asmens viešą gyvenimą, bet ir jo intymią, privačią erdvę. Subordinuojami subjektai gali išreikšti save tik privačioje erdvėje, tuo tarpu viešojoje erdvėje skirta normatyviam (heteroseksualiam) seksualumui (7, 347). Tokiomis aplinkybėmis asmuo meluoja sau ir išoriniam pasauliui, jis priverstas „įveiksminti“ M. Foucault suformuotą *ponoptikono* koncepciją, pagal kurią nematoma valdžia ir galia, drausminis mechanizmas, veikdamas visuomenės socialinėse struktūrose, siekia aktyvuoti individo savireguliacijos aparatą (10, 247, 249). Taigi gėjus, patekdamas į marginalių *queer* subjektų sąrašą, turi nuosekliai kontroliuoti savo seksualinę elgesį, nedemonstruoti erotizuotos homoseksualaus vyriškumo energijos viešojoje erdvėje. Norėdamas pritapti prie heteronormatyvumo hegemonijos pagrindais paremto gyvenimo jis turi aktyvuoti savicenzūrą. Nors *queer* teorija, siekdama įteisinti pliuralų daugį, griaua dichotomijas, vis dėlto ji analizuoja ne tik homoseksualų, bet ir heteroseksualų vyriškumą, parodo jų negatyvią, binariniais pagrindais paremtą konfrontaciją. Šiame dichotominiame kontekste išryškinamas homoseksualaus vyriškumo pasipriešinimas, troškimas atskleisti savo tapatybę ir aistras, išviešinti nepatogius jausmus, maištauti prieš norminio žiaurumą (12, 6).

Queer teorija, aktualizuodama seksualizuotus gėjų vyriškumo performansus ir erotinę energiją, išryškina *homoseksualaus žvilgsnio* (Robertas Wallace) terminą. Jis, decentruodamas heteroseksualaus žvilgsnio kanoniškumą, parodo, kad gėjaus žvilgsnis taip pat gali seksualizuoti (35, 216–217). Ši nuostata patvirtina, kad gėjams būdinga aktyvi erotinė energija, ir paneigia stereotipą, kad homoseksualiam vyriškumui būdingas pasyvumas. Vystantis technologijoms ir medijoms, seksualizuojanti žvilgsnio galia „įveiksminama“ ir virtualiame pasaulyje. Toks kaitos taškas žymi *queer* studijų suartėjimą su

XXI a. išryškėjusiu posthumanizmo judėjimu. Jis atskleidžia, kad gyvenimas gyvybingas ir posthumaniškame būvyje, tad taip metamas iššūkis žmogui, jo kūniškumui (23, 112, 122). *Homoseksualaus žvilgsnio* ir posthumanizmo diskurso susiliejimas itin akivaizdus virtualioje erdvėje, kurioje aktyvuojamas nesibaigiantis transgresyvus judėjimas ir nuolatinis mobilumas. Šioje terpėje parodomas transformatyvus daugis, uzurpuojantis žmogaus žvilgsnį ir jo erotizuojančią energiją, „įveiksinamas“ akimirksnio kismas ir nestabilumas. Virtualus posthumaniškas pasaulis tampa saugia terpe ir savita laisvės išraiška homofobiškame pasaulyje.

Apibendrinant aptartas homoseksualaus vyriškumo perspektyvas teoriniame *queer* diskurse ir heteronormatyvumo sistemoje galima teigti, kad heteronormatyvumo hegemonija „įveikmina“ normalizacijos mechanizmą ir įtvirtina patriarchalinį heteroseksualaus vyriškumo autoritetą. Tačiau *queer* teorija siekia dekonstruoti heteronormatyvumo stabilumą ir vientisumą, įteisinti homoseksualaus vyriškumo konstruktą. Šios studijos taip pat pakeičia pejoratyvinę termino *queer* reikšmę į teigiamą prasmę, parodoma, kad ir heteroseksualumas gali nukrypti nuo įteisintų normų. Pažymima, jog kanoninių reikalavimų neatitinkantiems gėjams gresia ostrakizmas, jų gyvenimui būdingas priverstinio tylėjimo fenomenas. *Queer* teorija aktualizuoja *homoseksualaus žvilgsnio* terminą, jo kaitos perspektyvas posthumaniškoje erdvėje. Taigi galima teigti, kad *queer* teorija ir studijos kelia iššūkį įsitvirtinusiame *status quo*, akcentuoja tapatybių tranzityvumą, kvestionuoja statiškumą ir lengvą kategorizacijos sistemą (12, 2–3 ir 25, 131).

Queer tapatybės: homoseksualaus vyriškumo būtis Yana'os Ross spektaklyje „Raudoni batraiščiai“

2012 m. Yana'os Ross spektaklis „Raudoni batraiščiai“ žymi kintamas tendencijas ne tik Lietuvos teatro scenoje, bet ir lietuviškoje dramaturgijoje. Nors ligi šiol personažus gėjus Lietuvos teatre nuosekliausiai pristatydavo režisierius Gintaras Varnas, tačiau Y. Ross spektaklis suponuoja, kad homoseksualaus vyriškumo tema ir problematika pradeda dominti ir kitus režisierius. Spektaklio „Raudoni batraiščiai“ specifiskumas žymi ir kitą reikšmingą tendenciją – gėjų reprezentaciją Lietuvos dramaturgijoje, kurią pristato pjesės „Raudoni batraiščiai“ autorė Gabrielė Labanauskaitė. Nors homoseksualių vyrų suartėjimo aliuzijų galima rasti ir Antano Škėmos dramaturginėje medžiagoje (1961 m. drama „Ataraxia“), vis dėlto ši tema Lietuvos literatūroje nėra aktyviai plėtojama. Tad G. Labanauskaitės pjesės „Raudoni batraiščiai“ (2011 m.) ir „Kitoje veidrodžio pusėje“ (2005 m.) galima laikyti pirmosiomis dramomis, akcentuojančiomis homoseksualios meilės (gėjų ir lesbiečių problematika) tendencijas. Papildant šiuos aspektus galima nurodyti, kad pjesė „Raudoni batraiščiai“ žymi svarbų aktorių, dramaturgės ir režisierės bendradarbiavimą, kurio pagrindu ir gimė tas spektaklis ir drama (2). Šis pavyzdys taip pat rodo ryškėjančias kūrybinio bendradarbiavimo tendencijas tarp meno žmonių (dramaturgų, kompozitorių, režisierių, aktorių, scenografų).

Novatoriškas tendencijas Lietuvos scenoje ir dramaturgijoje žymintis spektaklis „Raudoni batraiščiai“ tampa įvairialypės netolerancijos (prieš gėjus, juodaodžius, neįgaliuosius, emigrantus, kitataučius, sergančiuosius), diskriminacijos ir neapykantos ode. Spektaklyje reprezentuojama hegemoninio vyriškumo kategorija, kurią atspindi skustagalvių, naujųjų nacionalsocialistų ideologiją išpažįstantys personažai. Jie, naudodamiesi galios ir valdžios privilegijomis, diskriminuoja ir stigmatizuoja hegemoninio diskurso kanonų neatitinkančius personažus, tokius kaip

gėjai, žydai. Šiame spektaklyje homoseksualūs vyrai patenka į heteronorminio diskurso rėmus, jie tampa neigiamaisiais *queer* subjektais, turinčiais paklusti dominuojančios jėgos kontrolei. Spektaklio gėjai atspindi stereotipinius homoseksualaus vyriškumo įvaizdžius, populiarius Lietuvos socialiniame kontekste ir viešajame disкурse. Homoseksualūs spektaklio „Raudoni batraiščiai“ personažai Kajus (akt. Martynas Vaidotas) ir Jonas (akt. Julius Paškevičius) yra iš „skirtingų žemynų“ – Amerika (JAV, San Franciskas) ir Europa (Lietuva, Šiauliai) (3). Tokia prasminė aliuizija žymi ne tik skirtingas gyvenamąsias vietas, bet ir skirtingus pasaulius, kitokias būties aplinkybes. Dichotominiu santykiu išryškinama kitokia *queer* subjektų tikrovė, *queer* politikos kontekste taip pat išreiškiama heteroseksualaus ir homoseksualaus pasaulio konfrontacija.

Hegemoniškumo galia ir deviacinis *queer* pasaulis

Hegemoninės galios ir kontrolės privilegijomis besinaudojantys spektaklio „Raudoni batraiščiai“ personažai Adas (akt. Marius Čižauskas) ir Juozas (akt. Dainius Jankauskas) hegemoniškumą įkūnija ne tik išoriniu vaizdiniu, bet ir vidinėmis charakteristikomis, kurios formuoja hipertrofuotas hegemoninės tendencijas. Abu personažai atspindi heteroseksualų baltodžio vyro tipą, tačiau Juozas, skirtingai nei Adas, nėra vidurinėsios klasės heteroseksualas. Tai rodo pinigų stygius, kuriuo skundžiasi Juozas. Tuo tarpu Adas – iniciatyvus, despotiškas naujųjų nacionalsocialistų lyderis, siekiantis švarinti naciją, eliminuoti visus trikdžius, kurie ardo nuosaikios ir kanoninėms nuostatomis paklūstančios tvarkos galimybę. Ado toleruojama politika, grįsta naujuoju fašizmu, atspindi rizikingo elgesio veiksnį, kuris taip pat siejamas su hegemoniniu vyriškumu (11, 164). Šiuolaikinės realybės kontekste ši ideologija įprasmina destruktijos, etninio valymo ir brutalaus eliminavimo procesą,

keliantį grėsmę ne tik gėjams, bet ir kitiems nacionalsocialistinių standartų neatitinkantiems personažams. Adas, siekdamas įtvirtinti autoritetą, buria aplink save skustagalvių grupuotę, kuri galėtų tiesiogiai vykdyti destruktinę politiką. Į šį tinklą įtraukiamas ir Juozas, Jono brolis. Nors Adas ir Juozas siekia disponuoti galia ir valdžia, jie, kaip ir jų netoleruojami gėjai ar kiti subjektai, nėra laisvi. Jie virsta nacionalsocialistinės ideologijos vergais. Kiekviena ideologija, geisdama kontroliuoti išivaizduojamą individų santykį su realiomis gyvenimo sąlygomis, siekdama užvaldyti žmonių protą, vaizduotę, atimti savikritiškumą, įteisinti nekvestionuojamą paklusnumą, iškreipia pasaulio vaizdą (5, 258–259). Taigi lyderis Adas, kontroliuodamas kitus savo būrio narius, tarp jų ir Juozą, pats nesuvokdamas šios ideologijos galios ir formuojamos priklausomybės, tampa jos įkaitu. Taip personažų choras, brutaliai ir tiesmukai pripažįstantis teisę užmušti „gėjuką“, „čigoniuką“, parodo naujojo fašizmo galios pavergtų individų nesąmoningumą. Toks aklas ir neapgalvotas paklusimas lemia perversinį ir betikslį žiaurumą. Spektaklis „Raudoni batraiščiai“, atspindėdamas šias tendencijas, parodo, kad individai, priklausantys heteronormatyvumo kategorijai, išryškina jai būdingą perversiškumą ir anomalumą. Spektaklyje dominuojanti heteroseksualų galia išlaiko tvirtas ir nepajudinamas pozicijas, jai suteikiama teisė kontroliuoti ir valdyti kitų subjektų gyvenimus. Šiame hegemoninio vyriškumo diskurse išryškėja aiški, binariniais pagrindais konstruojama konfrontacija tarp heteroseksualių (Adas ir Juozas) ir homoseksualių (Jonas ir Kajus) spektaklio personažų.

Nors šio spektaklio homoseksualūs personažai Kajus (akt. Martynas Vaidotas) ir Jonas (akt. Julius Paškevičius) gyvena skirtingo mentaliteto šalyse, vis dėlto jaunesnysis Jono brolis Juozas ir Adas, veikdami Lietuvoje, atspindi ryškias šios šalies homofobines nuostatas, kurios nukreipiamos į abu gėjus. Heteronorminę hegemoniją atspindintys nacionalsocialistai šiuos du gėjus suvokia kaip deviacinius, *abjektiškus queer* subjektus, kurie Lietuvos visuomenės sąmonėje įkūnija perversiją.

Galima teigti, kad spektaklyje reprezentuojamos Lietuvos kontekste terminas *queer* išlaiko pejoratyvinę, t. y. niekinamąją reikšmę. Vis dėlto, kadangi Kajus gyvena San Franciske, su tiesioginiais stigmatizacijos padariniais susiduria tik Jonas. Šio subjekto būtis paženklinta priverstinio tylėjimo fenomeno: Jonas slepia savo seksualinę tapatybę nuo draugų, brolio. Atrodo, kad jis žaidžia homoseksualios traukos žaidimą, vykstantį ne realiame gyvenime, bet saugioje ir paslaptingoje virtualaus pasaulio erdvėje (naudodamasis internetine pokalbių programa jis bendrauja su Kajumi tik internetu). Jonui jo tylėjimas nesukelia frustracijos ar stigmos, jis neabejoja šių tylos išadų būtinybe. Gerai žinodamas Lietuvos homofobijos mastą (Lietuvos gyventojai – vieni homofobiškiausių Europoje) (20, 28), jis suvokia priverstinio tylėjimo svarbą ir neabejodamas jam pritaria. Jonas nesvarsto galimybės išviešinti savo seksualinę tapatybę, parodyti homoseksualaus intymumo ir dvasinės bendrystės poreikį realioje tikrovėje. Galima teigti, kad Jonas ir jo slaptas homoseksualus gyvenimas išpraustas į hermetišką heteronormatyvumo sistemą. Aktyviai ir be trikdžių dirbantis Jono savireguliacijos aparatas leidžia jam asimiliuotis su paplitusiomis vyriškumo nuostatomis ir hegemoniniu heteronormatyvumo diskursu. Jo išorinis vaizdinytis neperteikia jokių stereotipinių homoseksualaus vyriškumo ženklų, kurie viešajame diskurse priskiriami gėjams. Jonas puikiai žaidžia hegemoninio vyriškumo simboliais. Nors *queer* teorija inicijuoja heteronormatyvumo dekonstrukciją, spektaklyje reprezentuojamoje Lietuvoje ši galimybė nėra „įveiksminama“. Spektaklio kontekstas parodo, kad Lietuvoje heteroseksualumas lieka stabilia ir vienintele teisinga seksualumo forma. Taigi galima pritarti australų feministės Elizabeth Grosz teiginiui, kad homofobija, heteroseksizmas, rasizmas yra reakcingos jėgos, siekiančios paneigti alternatyvas, apgalvotai veikti naikinimo procese (37, 513).

Konfrontaciniame homoseksualumo ir heteroseksualumo diskurse, kuris pastebimas spektaklyje, galima išžvelgti hegemoninio heteroseksualaus vyriškumo nukrypimus nuo normos,

kurie išreiškiami radikaliais smurto, fundamentalistinio rasizmo vaizdiniais. Naujojo fašizmo ideologija, kuria fanatiškai tiki Adas, žymi statišką ir ekstremistinę kategorizavimą, grįstą binarinėmis opozicijomis: švari, balta ir nešvari, juoda nacija. Ši ideologija pripažįsta tik vieną ir nekvestionuojamą seksualumo formą, – heteroseksualumą, kuris pagrįstas moters paklusimu ir nuolankumu. Adas ir jam paklūstantis Juozas, apgalvotai veikdami naikinimo procese, pagrindžia teiginį, kad valdžią ir galią suformuoja, įtvirtina socialiniai veiksmai ir struktūros, turinčios žinojimo privilegiją (15, 30). Adas, ideologinis gaujos vadas, demonstruoja savo išskirtinį žinojimą ir intelektą, kurį perteikia savo pavaldiniams. Kariškas „draugų“ mokymas leidžia jais manipuliuoti, destabilizuoti jų mintis, suformuoti tokią tikrovės vaizdinį, kuris priimtinas naujojo nacionalsocializmo ideologijai. Spektaklyje reprezentuojamas aklas pavaldumas ir paklusnumas įkūnijamas Juozo personažu. Priimdamas jo prigimčiai svetimas nuostatas jis netenka visų laisvės formų, išskyrus laisvę pripažinti paklusnumą (5, 270). Akcentuodami Jono ir Juozo vaikystės prisiminimus, galime pažymėti, kad vaikystėje Juozas nejautė neapykantos ir priešiško, tačiau jau paauglystėje išryškėjo vaikinų neapykanta gyvenimui, sau, netipiškiems individams. Neapykantos ir neviltingos kulminacija, lemiamas ir galutinis atsidavimas ideologijai, lyderiui Adui išreiškiamas brolių žudystės aktu: spektaklio pabaigoje Juozas nužudo savo brolių Joną. Šio įvykio priežastis – netikėtas Jono seksualinės tapatybės išviešinimas: Adas, jo mergina Nina (akt. Raminta Verseckaitė) ir Juozas randa nuogo Kajaus fotografiją Jono lagamine. Tironiškas smurto aktas, atspindėdamas žiauriausią homofobijos išraišką, parodo, kad homoseksualūs *queer* subjektai iš gyvenimo eliminuojami ne tik simboliškai, bet ir tiesiogiai. Ši destruktinė galia atspindi pagrindinį nesaugumo politikos principą – lytiškumo, seksualumo standartų neatspindintiems subjektams gresia ne tik simbolinė, bet ir reali bausmė (8, ii). Šis idėjinės žmogžudystės aktas gali būti suvokiamas kaip heteroseksualaus vyriškumo

perversija. Deviacinis *queer* kūnas ir tapatybė eliminuojama, heteroseksualus pasaulis nubaudžia homoseksualų, jį išniekina ir išstumia dėl netradicinės seksualinės tapatybės pripažinimo. Tačiau pats broližudiškas aktas, radikali, idėjinė žmogžudystė, žiauri homofobiška neapykanta reprezentuoja nukrypimą nuo moralinio kodekso normų. Nors brutalumas ir agresyvumas priskiriamas tradiciniam hegemoniniam vyrui, vis dėlto šios savybės siejamos ne su šiuolaikiniu vyriškumu, bet su istoriniais amžiais, kai buvo svarbu kariauti, grobti žemes (viduramžiai, XVIII a.). Dabar didesnis dėmesys skiriamas ne vyro agresyvumui, bet supratingumui, švelnumui, jausmingumui, jautrumui (22, 81). Tad galima teigti, kad agresija nebėra tinkama savybė šiuolaikiniam hegemoniniam vyrui. Šis aspektas taip pat patvirtina, kad bet kuri socialinių struktūrų suformuota konstrukcija nėra statiška, jai būdingas nuolatinis transgresyvumas, ją veikia išorinis pasaulis ir kiti faktoriai. Vis dėlto spektaklyje reprezentuojamame Lietuvos kontekste kuriama statiško pasaulio iliuzija, kurioje įsteigiama heteronormatyvumo hegemonija. Jame atsisakoma destabilizuoti binarines opozicijas, bet kuriamos dichotominės priešpriešos labai ryškios: juodas ir baltas, gėjus ir heteroseksualas, nacionalsocialistas ir krikščionis, gyvas ir miręs.

Taigi galima teigti, kad spektaklyje „Raudoni batraiščiai“ itin raiškiai suaktyvinama hegemoninio vyriškumo kategorija. Jai ne tik būdingos ryškios homofobinės nuostatos, bet ji pažeidžia silpnųjų teises, siekia juos eliminuoti. Juozui ir Adui visiškai nesvarbus šeimos aspektas, moterys jų gyvenime funkcioja kaip seksizmo politikos įrankis. Nors Adas ir Juozas neatspindi hegemoniniam vyriškumui svarbaus supratingumo aspekto, vis dėlto jiems itin svarbus finansinio kapitalo, fizinio pajėgumo veiksnys. Jų išorinė reprezentacija atspindi hegemoniniam vyrui būdingas fizines savybes: atletiškas Juozo kūnas įkūnija jėgą ir galią, kariška apranga ir fiziniai pratimai, atliekami spektaklio metu, akcentuoja hegemoniniam vyrui svarbų vyriškumo veiksnį, išreiškiamą natūraliu fališkumu, vyriškos

potencijos demonstravimu. Galima teigti, kad Juozas reprezentuoja senojo fašistinio modelio hegemoninį vyriškumą. Tuo tarpu Adas tampa naujojo nacionalsocializmo simboliu, kurį išreiškia ne demonstratyviu maskulinistiniu kūno įvaizdžiu, bet subtiliu proto intelektualumu, kuris vaizdžiai išreiškiamas per televizijos pokalbių laidą. Ado vaizdinys pabrėžia šiuolaikiniam vyrui reikšmingą ekonominį veiksnį ir intelektualumą, kuris suteikia galimybes manipuliuoti kitais. Šis personažas puikiai įkūnija vidines hegemoniško vyro charakteristikas: jis santūrus ir drausmingas, jo klausomasi ir paklūstama, jo žodis visada paskutinis. Adas, remdamasis fašistine ideologija, tiki, kad atlieka itin svarbų vaidmenį politiniuose ir socialiniuose procesuose, kurie vieną dieną lems svarbias kaitos perspektyvas. Galima teigti, kad jis, siekdamas pripažinimo ir garbės, įkūnija svarbius hegemoninio vyriškumo bruožus: natūralumą, fališkumą, laimėjimus pasirinktoje veiklos srityje (16, 88). Adas ir Juozas, atspindėdami patriarchalinį autoritetą, vis dėlto parodo, kad jų įkūnijamam hegemoniškumui būdingos hipertrofuotos tendencijos, kurias smarkiai išryškina smurto veiksnys, fundamentalistinis žiaurių įdėjų toleravimas, maksimalus siekis pavergti ne tik standartų neatitinkančius tipažus, bet ir kitus heteroseksualius vyrus. Šių naujojo nacionalsocializmo herojų pasaulis atmets bet kokias feminizacijos tendencijas, aktyviai puoselėja įvairias netolerancijos apraiškas. Aktyvi homofobija, kurią skleidžia Adas ir jam pritariantieji asmenys, išryškina pyktį, pasibjaurėjimą, nerimą, agresiją, — dažniausias heteroseksualų emocines reakcijas, kurios skatina nusikalstamumą prieš seksualines mažumas (13, 10). Šie hegemoniški spektaklio vyrai, mėgaudamiesi galios ir valdžios politika, kitiems vyrams demonstruoja, kad vyriškumas turi būti siejamas su valdžios politika ir naudojimusi įgyta galia. Tuo tarpu Kajus ir Jonas tampa deviaciniais *queer* objektais, kurie turi gyventi savo slaptame intymumo pasaulyje, arba būti sunaikinami. O hegemoninis vyriškumas, kurį atspindi Adas ir Juozas, tampa teisėtais subordinacinės ir diskriminacinės galios vykdytojais.

Gėjų stereotipai saugiamе virtualios erdvės seksualizacijos žaidime

Skirtingai nei Lietuvoje, spektaklyje „Raudoni batraiščiai“ reprezentuojamame naujajame žemyne (Amerikoje) homoseksualūs *queer* subjektai suvokiami pašalinus pejoratyvines konotacijas. San Franciske gyvenantis Kajus atspindi kitokį *queer* pasaulį. Jame toleruojamas homoseksualus vyriškumas, asmuo turi teisę viešai atskleisti savo seksualinę tapatybę ir jaustis saugus ne tik privačioje erdvėje, bet ir viešame gyvenime. Tokioje realybėje patvirtinamas *queer* teorijos teiginys, kuris suponuoja, kad XXI a. heteroseksualūs santykiai nebėra nekvestionuojama hegemonija, o šiuolaikinis gyvenimas formuoja fluidiškas, įvairialypes tarpusavio interakcijas (27, 404). Homofiliška Kajaus tikrovė ir jos kontekstas tampa kontrastu to paties laiko tarpsnio šiuolaikinei Lietuvos realybei, kurioje toleruojama ir skatinama homofobija. Kajaus seksualinė tapatybė, kūnas, erotizuojanti homoseksualaus vyriškumo energija suvokiama atmetant deviacines konotacijas. Jis nepatiria marginalizacijos, dėl to „neįveiksmi“ priverstinio tylėjimo fenomeno, o atsisakydamas seksualinio elgesio kontrolės destabilizuoja *panoptikumo* koncepciją. Šiame savo tapatumo išpažinimo diskurse Kajaus *queer* kūnas ir tapatybė paneigia normalizacijos tendencijas, parodo, kad egzistuoja pliuralus daugis. Antihomofobinės nuotaikos nesaugų Jono pasaulį pasiekia Kajaus pasakojimais, kuris atveria dviejų skirtingų pasaulių realybės, išryškina opozicinį santykį, ir juo atskleidžiamas homofobinis ir diskriminacinis Lietuvos kontekstas: šioje šalyje du vyrai negali apsikabinti, jiems draudžiama bučiuotis viešoje erdvėje ar kitaip trikdyti visuomenę nematytais reginiais.

Jono realybė, kurioje jo seksualumas, gėdžiami seksualiniai aktai ir troškimai suvokiami kaip iškrypė, neteisėti, menkesni nei heteroseksualų erotinis aktyvumas, formuoja stigmą, kuri įgyja neigiamas konotacijas ir gali būti suvokiama kaip gėdos žymė (13, 14). Tad Jonas renkasi saugią ir anonimišką

virtualią erdvę, kuri tampa tiesiogine ir vienintele jo ir Kajaus bendravimo erdve. Ši gyvybinga, interaktyvi virtuali realybė, pabrėždama nuotolinį buvimą, stiprią dalyvių imersiją ir medijuotos aplinkos pliūpsnius (33, 77), tampa dviejų vienas kitam artimų homoseksualių vyrų nuotolio alegorija, vienijančia dvi skirtingas šalis. Tokiame kontekste Lietuvą ir JAV galima suvokti kaip dichotominę konfrontaciją, kurioje Lietuva įprasmina homofobiškai uždara, netolerantišką kitoniškumui šalį. Neoficialiai įsteigtos griežtos vyrų elgesio taisyklės (vyrai negali atvirai žiūrėti vienas į kitą, draugiškai apsikabinti ar pasibučiuoti, jiems draudžiama sėdėti per daug arti vienas kito) atspindi heteroseksualių Lietuvos vyrų baimę, kad juos gali sutapatinti su gėjais (13, 8). Tuo tarpu JAV tampa atvirumo, tolerancijos ir saugumo įvaizdžiu. Taigi Jono sprendimas pasirinkti virtualios erdvės teikiamas interakcijos galimybes nestebina. Virtuali realybė suteikia progą ne tik parodyti savo intymius ir draudžiamus troškimus, bet ji taip pat leidžia įprasinti ir savo tikrą tapatumą. Taigi posthumaniška virtuali realybė yra fantazijos, laisvės, beribiškumo, atviros komunikacijos erdvė, kurioje gali būti ne tik išviešinamos, bet ir slepiamos tapatybės. Abiem jaunuoliams (Kajui ir Jonui) dirbtina ir neįtikėtina transzityvi erdvė tampa antrąja realybe, kurios teikiami malonumai įgyja itin svarbią reikšmę. Šis aspektas itin svarbus Jonui, kadangi savo seksualinę tapatybę jis gali atskleisti tik virtualioje aplinkoje. Mechanizuotos, technologinės dinamikos prisodrinta posthumaniška aplinka meta iššūkį žmogaus kūniškumui, jo diskursyviame atvaizdui, ji kvestionuoja galios klausimą (23, 112). Nematerialiame ir medijuotame virtualiame pasaulyje tradiciškai suvokiama hegemoninė galia netenka savo valdžios pozicijų, ji „įtarpinama“ nestabiliame ir nuolatinio kismo kupiname procesualume. Tuo tarpu materialus žmogus ir jo atvaizdas tampa dviem skirtingais vienetais. Taigi Kajus, realus žmogus, su kuriuo bendrauja Jonas, savo internetiniu pavidalu, trūkčiojančiu materialaus žmogaus atvaizdu per kamērą jau yra nutolęs nuo realaus, kūniško žmogaus. Jis tikras

savo žemyne ir laike, tačiau Jono pasaulyje yra išsivaizduojamas materialaus žmogaus realus atvaizdas.

Atsižvelgdami į Michelle'ės A. Wolf ir Alfredo P. Killwaserio teiginį, kad viešumoje formuojamas homoseksualizmo diskursas gali sustiprinti arba susilpninti fobijas ir heteroseksistines žmogiško seksualumo sampratas (28, 184), galime pažymėti, kad homofobinį Lietuvos kontekstą stipriai veikia iškreiptos ir hipertrofuotos homoseksualaus vyriškumo reprezentacijos viešajame Lietuvos diskurse. Jame vyrų homoseksualumas siejamas su paleistuvyste, deviacija, pedofilijos reiškiniu, dekadansu, šeimos ir „natūralios“ tvarkos ardymo veiksmu, moraliniu smurtu prieš moteris (28, 191–192, 198). JAV gyvenantis Kajas piktinasi Lietuvos homofobija ir netolerancija, jis atlieka lingvistinį aktą, kuriame griaua išvirtintus heteronormatyvumo hegemonijos *status quo*. Kajas naiviai tiki, kad šią situaciją galima lengvai pakeisti, viliasi, jog viešai išreiškiamas homoseksualus intymumas, neoficialiai draudžiamų veiksmų demonstravimas gali pakeisti konservatyvią Lietuvos realybę. Šis destruktinis Kajaus maištas, atliekamas saugioje virtualioje erdvėje, parodo, kad kaitos galimybės įmanomos arba virtualiame Jono, arba realiame Kajaus pasaulyje.

Dviejų vyrų interakcijos taip pat aktyvuoja ir seksualizacijos aspektus, tad spektaklyje svarbus ir *homoseksualaus žvilgsnio* diskursas, kuris „įveiksinamas“ ne realioje tikrovėje, bet virtualiame, kibernetiniame pasaulyje. Nuotolio prasmę paneigiantis internetas, per jį perduodamas tariamai tikras ir efemeriškas žmogaus kūno atvaizdas perima geidžiamo objekto statusą. Neapčiuopiamas, nedidelėje kompiuterio ekrano plokštumoje išpraustas nuogas Kajaus kūnas tampa Jono geismo signifikantu. Ši erotinė energija skleidžiasi ne tik internetinėje terpėje, bet ir plokščiaame fotografijos paviršiuje, kuriame įrėmintas nuogas Kajaus išorinis vaizdinys. Galima teigti, kad seksualizuojanti energija, erotinės interakcijos kuriamos ne materialame, bet virtualiame pasaulyje, tikri pojūčiai ir jausmai perkeliami į kitą formatą, fizinio pavidalo neturinčios kūniškos praktikos

atveria malonumą fantazminėje tikrovėje. Dirbtinė erdvė taip pat „įveiksmina“ ir skopofilines praktikas, kada patiriamas malonumas žiūrint į erotiniu objektu laikomą asmenį (24, 359). Šis veiksnys aktualus Jono atveju, kadangi jis medijuotą Kajaus kūną suvokia kaip objektą, kuris geidžia seksualizuojančio Jono žvilgsnio. Seksualizuojančiame kūnų žaidime Kajus tampa pasyviu objektu, kuris kursto fališką Jono energiją ir galią. Tuo tarpu Jonas yra aktyvus subjektas, įkūnijantis poziciją „turėti falą“ ir galintis manipuliuoti geismo signifikantu (Kajumi), šiame kontekste įkūnijančiu poziciją „būti falu“ (34, 194–195).

Spektaklis „Raudoni batraiščiai“, reprezentuodamas homoseksualaus vyriškumo vaizdinius, paklūsta stereotipiniams gėjų įvaizdžių standartams. Galima teigti, kad Kajus atspindi konotaciškai stereotipinį feminizuotą gėjų, kuris neigiamai suvokiamas ne tik heteroseksualaus vyriškumo, bet jis nepriimtinas ir gėjų bendruomenėje (17, 8). Stereotipiniai, moteriškam gėjui būdingi bruožai pastebimi ne tik formuojamame Kajaus išoriniame vaizdinyje, bet ir vidinėse personažo charakteristikose. Galima prielaida, kad feminizacijos tendencijos įgauna pavidalą per manieringą gestikuliaciją, išraiškingą kalbos manierą, kurią įveiksmina Kajus. Natūraliai kaulėtas ir itin lieknas Kajaus kūnas papildomas moterišką įvaizdį sustiprinančiomis tokiomis priemonėmis kaip specifinė, ekstravagantiškai pašiaušta šukuosena, marškinėliai su sentimentaliais užrašais. Šis išorinis vaizdinys susiejamas ir su vidinėmis personažo savybėmis: nervingumu, emocingumu, empatija ir jautrumu, daugžodžiavimu, neadekvачiu impulsyvumu (26, 123). Tačiau tokia homoseksualaus Kajaus reprezentacija per daug stereotipinė, tad galima teigti, kad šis gėjaus vaizdinys yra iškreiptas. Jis sukurtas remiantis populiariu viešuoju diskursu. Taigi spektaklyje veikiantis Kajus tampa pejoratyvine feminizuoto gėjaus parodija. Tuo tarpu spektaklyje reprezentuojamas kitas homoseksualus vyras, Jonas, įkūnija gėjų bendruomenėje itin populiarią *twink* tipą. Šiam XX a. gėjaus grožio etalonui būdinga neplaukuoto kūno estetika, jo kūnas atspindi jaunystę ir jėgą (6, 79). Patrauklus, charakteringas

twink tipažo kūnas ši gėjaus tipą padaro jaunystės, tobulo kūno kulto, geismo užvaldymo ikona. Tad spektaklio „Raudoni batraiščiai“ Jonas – idealus žurnalinio tipo gėjaus vaizdinys, kuris gali būti aktyviai seksualizuojamas kitų vyrų. Savo išoriniu vaizdiniu atspindėdamas visas *twink* tipažui būdingas charakteristikas, Jonas jas papildo intonuotai suminkštinta kalba, švelniomis manieromis, globėjiška meilės išraiška, tokiomis savybėmis kaip dėmesys ir supratingumas. Galima pažymėti, kad Jono homerotiniai polinkiai siejami su vaikystėje išgyventa neapykanta ir troškimu nužudyti savo brolių Juozą. Tačiau paauglystėje Edipo komplekso keliamos emocijos perauga į švelnius jausmus kitam vyrui. *Queer* teorija, išviešindama šias stereotipizavimo tendencijas, kartu jas ir kritikuoja. *Queer* teorinis diskursas parodo, kad gėjų bendruomenės kuria normas ir standartus kitiems gėjams lygiai taip pat kaip hegemonijos galią turintys heteroseksualai kuria normas kitiems vyrams (4, 52 ir 25, 134).

Apibendrinant aptartus spektaklio „Raudoni batraiščiai“ aspektus galima teigti, kad spektaklyje veikiantys gėjai patenka į homofobinį heteroseksualumo diskursą. Reprezentuojama Lietuvos realybė įprasmina termino *queer* pejoratyvinę reikšmę, kai tuo tarpu JAV kontekstas panaikina neigiamas konotacijas, taikomas gėjams. Spektaklyje aiškiai reprezentuojama homoseksualumo ir heteroseksualumo konfrontacinė dichotomija. Dominuojantis hegemoninis vyriškumas skatina netoleranciją, diskriminaciją, homofobiją palaikančią politiką, kuri išreiškiama naujojo nacionalsocializmo įvaizdžiu. Dominuojantys heteroseksualūs vyrai marginalizuoja gėjus ir kitus spektaklio subjektus. Spektaklyje veikiantys gėjai suvokiami kaip deviaciniai, *abjektiški* objektai ar subjektai. Homofobiškame Lietuvos kontekste gėjams saugia erdve tampa virtualus pasaulis, kuriame išskleidžiama ir seksualizuojanti *homoseksualus žvilgsnio* galia. Nors „sulytintas“ žvilgsnis siejamas su heteroseksistine ekonomija ir politika, kai žiūrėjimo pozicija priskiriama heteroseksualiam vyrui, tačiau gėjams būdinga seksualizuojanti žvilgsnio galia parodo, kad ir čia vyksta kaitos procesai (37, 514). Spektaklyje

reprezentuojami gėjai paklūsta stereotipiniams homoseksualių vyrų įvaizdžiams, kurie byloja, kad visuomenė priklausoma nuo populiarus viešo diskurso, kuris formuoja jos pasaulėvaizdį. Tačiau stereotipinės tendencijos kartu atskleidžia ir stereotipizaciją, glūdinčią gėjų bendruomenėje.

Išvados

Aptarus hegemoninio vyriškumo diskursą, gėjų tapatumą heteronormatyvumo sistemoje, homoseksualaus vyriškumo vaizdinius ir gėjų konfrontaciją su hegemoniniais vyrais Y. Ross spektaklyje „Raudoni batraiščiai“, galima daryti žemiau pateikiamas išvadas.

Heteroseksualus baltaodis vidurinėsios klasės vyras, įkūnydamas visuomenėje privilegijuojamą hegemoninį vyriškumą, „įveiksmia“ valdžios ir galios politiką, kurią naudoja prieš standartų neatitinkančius vyrus (gėjus, neigaliuosius, juodaodžius, t. t.). Toks vyras turi didžiutis lytinę potenciją, materialiai aprūpinti šeimą, atspindėti fališką galią. Išorinėmis ir vidinėmis savybėmis įkūnydamas maskulinizmo politiką jis privalo atmesti feminizacijos aspektus, kurie siejami su homoseksualiais vyrais. Hegemoniniam vyriškumui taip pat priskiriamos marginalizacijos ir subordinacijos privilegijos.

XX a. 10-ajame dešimtmetyje suformuota *queer* teorija išryškina hegemoninei galiai būdingą normalizacijos perspektyvą. Teorija dekonstruoja heteronormatyvumo sistemą, jai būdingą stabilumą ir vientisumą. Suteikdama terminui *queer* teigiamą reikšmę, atmeta neigiamas konotacijas, taikomas gėjams. Griaudama binarines opozicijas, *queer* teorija parodo, kad heteronormatyvumui taip pat būdingas perversiškumas, išryškina neigiamas diskriminavimo pasekmes, pavyzdžiui, privertinio tylėjimo fenomeną. Į savo teorinį diskursą įtraukdama *homoseksualaus žvilgsnio* terminą parodo, kad gėjams taip pat būdinga aktyvi seksualizacija.

Spektaklis „Raudoni batraiščiai“ atskleidžia, kad homoseksualaus vyriškumo tema tampa aktuali ne tik G. Varnui, bet ir kitiems Lietuvos režisieriams. Spektaklyje išryškinama įvairialypė netolerancija ir diskriminacija, kuri itin agresyviai nukreipama į homoseksualius vyrus. Jame „įveiksinama“ konfrontacija tarp homoseksualių (Kajus, Jonas) ir heteroseksualių (Juozas, Adas) subjektų, atskleidžiamas skirtingas homoseksualių *queer* subjektų — Kajaus (akt. M. Vaidotas) ir Jono (akt. J. Paškevičius) — pasaulis (*JAV versus Lietuva*).

Hegemoninio vyriškumo kategoriją atspindintys Adas (akt. M. Čižauskas) ir Juozas (akt. D. Jankauskas) turi galią kontroliuoti kitų subjektų gyvenimus, jie aktyviai išreiškia homofobines nuostatas. Tačiau jų išpažįstama nacionalsocialistinė ideologija šiuos subjektus paverčia jos įkaitais. Sadistiškas broližudystės aktas, rasistinės nuotaikos, kurias atspindi minėti individai, parodo, kad hegemoninis vyriškumas taip pat nukrypssta nuo normų. Taip pat galima pažymėti, kad šiame spektaklyje nedekonstruojamos, bet kuriamos binarinės opozicijos.

Spektaklyje reprezentuojamas Jono gyvenimas atskleidžia Lietuvai būdingą homofobiškumą, įprasmina pejoratyvinę termino *queer* reikšmę. Tuo tarpu JAV gyvenantis Kajus reprezentuoja kitokį: saugų ir atvirą *queer* pasaulį, kuriame nereikia „įveiksiminti“ priverstinio tylėjimo fenomeno, o gėjai daugiau nebėra deviaciniai subjektai. Taigi Jonas, norėdamas būti atviras, atskleisti savo seksualinę tapatybę, pasirenka slaptą ir anonimišką virtualią erdvę, kuri tampa jo ir Kajaus bendravimo vieta.

Spektaklio gėjai taip pat „įveiksmia“ erotizuojančią *homoseksualaus žvilgsnio* galią, kuri „įtarpinama“ transgresyviame kibernetiniame pasaulyje. Jame neišvengta ir trivialių homoseksualaus vyriškumo stereotipizavimo tendencijų: Kajus išreiškia iškreiptą feminizuoto gėjaus įvaizdį, tuo tarpu Jono vaizdinys atspindi gėjų bendruomenėje populiarią *twink* tipą.

Šaltiniai

1. *Raudoni batraiščiai* (spektaklis). Lietuvos Nacionalinis dramos teatras. Vilnius, 2012.
2. *Šiuolaikinė lietuvių dramaturgija teatre: interviu su dramaturgais Gabriele Labanauskaite, Mariumi Ivaškevičiumi ir literatūrologe Aušra Martišiūte*. Garso įrašas. LRT Klasika, laida Ryto Allegro, 2012 08 16. Kalbėjosi Raminta Jonykaitė. LRT fonotekos archyvas.
3. Labanauskaitė, G. *Raudoni batraiščiai* (drama). 2011. Prieiga per internetą: <http://www.galdrama.lt/>.

Literatūra

4. Alexander, J., Yescavage, K. The Scholars Formerly Known...: Bisexuality, Queernees and Identity Politics. *The Ashgate Research Companion to Queer Theory*. Ed. N. Giffney, M. O'Rourke. Farnham, Surrey, England: Ashgate, 2010, e-book, ebscohost.com.
5. Althusser, L. Ideologija ir ideologiniai valstybės aparatai. *XX amžiaus literatūros teorijos: chrestomatija aukštųjų mokyklų studentams*. D. 1. Sud. A. Jurgutienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011.
6. Baker, P. *Fantabulosa: a Dictionary of Polari and Gay Slang*. London: Continuum International Publishing Group, 2004, google e-book.
7. Berlant, L., Warner, M. What Does Queer Theory Teach Us about X? *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*. 1995, vol. 110, issue. 3. Prieiga per internetą: http://www.english.upenn.edu/~cavitch/pdflibrary/BerlantWarner_WhatDoesQueerTheory.pdf.
8. Butler, J. Performativity, Precarity and Sexual Politics. *AIBR: Revista de Antropologia Iberoamericana*. 2009, vol. 4, issue 3, pdf, ebscohost.com.
9. Fortier, M. *Theory/Theatre: An Introduction*. London: Routledge, 1997.
10. Foucault, M. *Disciplinuoti ir bausti: kalėjimo gimimas*. Vilnius: Baltos lankos, 1998.
11. Gahagan, J., Numer, S. M. The Sexual Health of Gay Men in the Post-AIDS Era: Feminist, Post-Structuralist and Queer Theory Perspectives. *International Journal of Men's Health*. 2009. Vol. 8, Issue 2, pdf, ebscohost.com.
12. Giffney, N. Introduction: The „q“ Word. *The Ashgate Research Companion to Queer Theory*. Ed. N. Giffney, M. O'Rourke. Farnham, Surrey, England: Ashgate, 2010, e-book, ebscohost.com.
13. Gregory, M. H. Beyond "Homophobia": Thinking About Sexual Prejudice and Stigma in the Twenty-First Century. *Sexuality Research and Social Policy (Journal of NSRC)*. 2004, vol. 1, no. 2. Prieiga per internetą: http://psychology.ucdavis.edu/rainbow/html/Herek_2004_SRSP.pdf.
14. Halperin, M. D. *Saint Foucault: Towards A Gay Hagiography*. Oxford: Oxford University Press, 1997, e-book, ebscohost.com.

15. Haugaard, M. *The Constitution of Power: a Theoretical Analysis of Power, Knowledge and Structure*. Manchester: Manchester University Press, 1997, google e-book.
16. Healey, M. The Mark of a Man: Masculine Identities and the Art of Macho Drag./ *Critical Quarterly*. 1994, vol. 36, issue 1, pdf, ebscohost.com.
17. Hennen, P. *Faeries, Bears and Leathermen: Men in Community Queering the Masculine*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
18. Hornby, R. Gay Plays. *The Hudson Review*. 2004, vol. 57, issue 2, pdf, ebscohost.com.
19. Howson, R. *Challenging Hegemonic Masculinity*. New York: Routledge, 2006, google e-book.
20. Jankauskaitė, M. Homofobija ir akademinis jaunimas Lietuvoje. *Homofobija ir diskriminavimas Lietuvoje*. Lietuvos gėjų lyga, 2003. Prieiga per internetą: http://www.atviri.lt/uploads/files/dir132/dir6/6_0.php.
21. Kruger, F. S. Queer Middle Ages. *The Ashgate Research Companion to Queer Theory*. Ed. N. Giffney, M. O'Rourke. Farnham, Surrey, England: Ashgate, 2010, e-book, ebscohost.com.
22. Kublickienė, L. Vyriškų vaidmenų ypatumai dabarties Lietuvoje. *Sociologija: Mintis ir veiksmai*. 2003, nr. 2.
23. MacCormack, P. Queer Posthumanism: Cyborgs, Animals, Monsters, Perverts. *The Ashgate Research Companion to Queer Theory*. Ed. N. Giffney, M. O'Rourke. Farnham, Surrey, England: Ashgate, 2010, e-book, ebscohost.com/.
24. Mulvey, L. Vizualinis malonumas ir pasakojamasis kinas. *Feminizmo ekskursai: moters samprata nuo antikos iki postmodernizmo*. Sud. K. Gruodis. Vilnius: Pradai, 1995.
25. Ramlow, R. T. Queering, Crippling. *The Ashgate Research Companion to Queer Theory*. Ed. N. Giffney, M. O'Rourke. Farnham, Surrey, England: Ashgate, 2010, e-book, ebscohost.com.
26. Robbins, M., Francis J. L., Haley, M. J. The Personality Characteristics of Methodist Ministers: Feminine Men and Masculine Women? *Journal for the Scientific Study of Religion*. 2001, vol. 40, issue 1, pdf, ebscohost.com.
27. Roseneil, S. Intimate Counter-Normativities: A Queer Analysis of Personal Life in the Early Twenty-First Century. *The Ashgate Research Companion to Queer Theory*. Ed. N. Giffney, M. O'Rourke. Farnham, Surrey, England: Ashgate, 2010, e-book, ebscohost.com.
28. Tereškinas, A. Viešumo įkainiai paraštėse: seksualinių mažumų vaizdavimas Lietuvos spaudoje (2000–2001 metai). *Intymios erdvės, vieši gyvenimai: kūnas, viešuma, fantazija šiuolaikinėje Lietuvoje*. Sud. A. Tereškinas. Vilnius: Baltos lankos, 2002.
29. Tereškinas, A. *Esė apie skirtingus kūnus: kultūra, lytis, seksualumas*. Vilnius: Apostrofa, 2002.
30. Tereškinas, A. *Vyrų pasaulis: vyrai ir žaizdos vyriškumas Lietuvoje*. Vilnius: Baltos lankos, 2011.
31. Thomas, C. On Being Post-Normal Heterosexuality after Queer Theory. *The Ashgate Research Companion to Queer Theory*. Ed. N. Giffney, M. O'Rourke. Farnham, Surrey, England: Ashgate, 2010, e-book, ebscohost.com.

32. Turner, B. W. *A Genealogy of Queer Theory*. Philadelphia: Temple University Press, 2000.
33. Voiskounsky, E. A. Flow Experience in Cyberspace: Current Studies and Perspectives. *Psychological Aspects of Cyberspace: Theory, Research, Applications*. Ed. A. Barak. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
34. Žukauskaitė, A. Psichoanalizė ir postfeministinė kritika. *XX amžiaus literatūros teorijos: vadovėlis aukštųjų mokyklų filologijos specialybės studentams*. Sud. A. Jurgutienė. Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2006.
35. Wallace, R. Homo Creation: Towards a Poetics of Gay Male Theatre. *Essays on Canadian Writing*. 1994, issue 54, pdf, ebscohost.com.
36. Ward, J. Queer Sexism: Rethinking Gay Men and Masculinity. *Gay Masculinities*. Ed. P. Nardi. Charlottesville: SAGE Publications, 2000, e-book, ebscohost.com.
37. Wilton, T. All Foucault and No Knickers: Assessing Claims for a Queer-Political Erotics. *The Ashgate Research Companion to Queer Theory*. Ed. N. Giffney, M. O'Rourke. Farnham, Surrey, England: Ashgate, 2010, p. 507–521, e-book, ebscohost.com.

The Confrontation Between Homosexual Queer Subjects and the Hegemonial Manhood in a Performance „Raudoni batraiščiai“ by Yana Ross

Summary

This article analyses the problematic of homosexual manhood, gay images and their confrontation with the hegemonic manhood in a performance „Raudoni batraiščiai“ („Red Shoelaces“) by Yanna Ross. Firstly, the discussion is carried out on the theoretical discourse of the hegemonic manhood, which reveals that this form of manhood is represented by a white middle-class man. He uses all privileges of power and authority, which are used against people, who do not meet the standards, such as, homosexual men. This article emphasizes the features and certain functions of a hegemonic man, such as, taking care of his woman, being able to earn money or fostering children. A hegemonic man has to represent his masculinity and his sexual potency by his external image. This man is also assigned the power of marginalizing and discriminating, which is referred to men, who do not meet the standards of, for example, sexuality. The *queer* theory presented reveals the mechanism of normalization, which is common to heteronormativity, and deconstruct universality and stability of heterosexuality. By assigning a positive meaning to the term *queer*, this theory shows that heterosexuality can deviate from the norm. Though it breaks the binary oppositions, this theory also shows that there is a confrontation between homosexuality and heterosexuality. The *queer* study emphasizes the marginalization area of homosexual men, in which gays lose their autonomic voice. However, they also reveal that each untypical subject has a right

to express one's identity. The play "Raudoni batraiščiai", which represents a multidimensional intolerance and discrimination, is analyzed based on the discourse of a hegemonic manhood and the *queer* theory. The hegemonic men of the play — Juozas (actor Dainius Kazlauskas) and Adas (actor Marius Čižauskas) promote homophobic attitudes and use the privilege of marginalization, which is diverted towards homosexual characters — Kajus (actor Martynas Vaidotas) and Jonas (actor Julius Paškevičius). The play reveals two different worlds of homosexual *queer* subjects: homophobic and dangerous Lithuanian vs. tolerant and safe USA. Considering the context of homophobic Lithuania, the homosexual character Jonas promotes the phenomenon of forced silence and chooses an antonymic virtual space to express his sexual identity, which turns out to be the space for him and Kajus to communicate. This cybernetic world promotes an erotized homosexual gaze, which forms pleasure in a fluid fantasmic reality. It's important to emphasize that the presumptions on homosexual men are obvious in a play "Raudoni batraiščiai" and in the character of Kajus in particular. This homosexual subject embodies a hypertrophied type of feminine gay, which is represented as the gay stereotypes in a public Lithuanian discourse (these stereotypes propose that homosexual men are feminine). Meanwhile, Jonas embodies stereotypization in the gay community: his inner image represents a popular *twink* gay image.

Key words: *Queer*, homosexuality, performance, hegemonic masculinity, heterosexuality, confrontation.

Teatrologiniai eskizai 5

Teatrologiniai eskizai 5. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas; Vilnius: Versus aureus, 2015. — 124 p.

ISSN 1822-6612 (spausdintas)

ISSN 2345-0231 (internetinis)

Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto tęstinis recenzuojamas mokslo žurnalas „Teatrologiniai eskizai“ skirtas suteikti galimybę pradedantiesiems teatrologams viešinti savo mokslinius tyrimus akademinėje bendruomenėje. „Teatrologiniai eskizai“ leidžiami nuo 2000 m., tęsiant VDU teatrologijos tradicijas, pradėtas tarpukario Lietuvoje. Pagrindinis žurnalo tikslas — pasitelkiant šiuolaikines tyrimų metodologijas analizuoti estetines, visuomenines, politines, institucines Lietuvos teatro ir jo formų kaitos tendencijas. Žurnalas taip pat skatina naujas Lietuvos teatro istorijos interpretacijas, tarpdalykinius ir tarpkultūrinius teatro reiškinių tyrimus, jame pateikiama naujausių Vakarų Europos ir JAV teatrologijos metodų taikymo pavyzdžių. Žurnalą sudaro VDU Menų fakulteto absolventų, Teatrologijos katedros magistrų ir doktorantų mokslo darbai.

TEATROLOGINIAI ESKIZAI

5

Atsakingasis redaktorius Martynas Petrikas
Redaktorė Onutė Gudžiūnienė

2015 05 05. Tiražas 50 egz. Užsakymo Nr. K15-042

Išleido: Vytauto Didžiojo universitetas
K. Donelaičio g. 58, LT-44248 Kaunas
www.vdu.lt | leidyba@bibl.vdu.lt

„Versus aureus“ leidykla
Rūdninkų g. 10, LT-01135 Vilnius
www.versus.lt | info@versus.lt