



ISSN 1822-6612 (SPAUSDINTAS)
ISSN 2345-0231 (INTERNETINIS)
[HTTPS://DOI.ORG/10.7220/2345-0231.6](https://doi.org/10.7220/2345-0231.6)

TEATROLOGINIAI ESKIZAI

6



TEATROLOGINIAI ESKIZAI

6



Kaunas 2020

Atsakingoji redaktorė

Dr. Deimantė Dementavičiūtė-Stankuvienė

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)

Dr. Ieva Rodina (Literatūros, folkloro ir meno institutas, Latvijos universitetas, Latvija)

Recenzentai

Prof. dr. Jurgita Staniškytė

Doc. dr. Edgaras Klivis

Doc. dr. Rūta Mažeikienė

Doc. dr. Ina Pukelytė

Doc. dr. Nomedas Šatkauskienė

Žurnalo leidybą rėmė prof. PhD Bronius Vaškelis.

Turinys

Elvina BAUŽAITĖ	
Vilnius City Opera kultūrinės vertės žymės.....	5
Justina KIURŠINAITĖ	
Naujųjų medijų panaudojimas išorinėje teatrų komunikacijoje.....	33
Miglė MUNDERZBAKAITĖ	
Franzo Kafkos „Proceso“ adaptacijos Sauliaus Varno spektaklyje ir Algimanto Puipos filme	59
Renata BARTUSEVIČIŪTĖ	
Improvizacija šiuolaikiniame Lietuvos teatre	83
Urtė GRIGALIŪNAITĖ	
Žiūrovo įtraukimo strategijos šiuolaikiniame Lietuvos teatre	105
Kristina APANAVIČIŪTĖ	
Lietuvos šiuolaikinio šokio kryptys	135

Vilnius City Opera kultūrinės vertės žymės

Straipsnyje tiriama *Vilnius City Opera* viešojo raiška elektroninėje erdvėje, siekiant užčiuopti ir įvardinti teatro kultūrinės vertės žymes. Tyrimo pagrindas – komunikacijos reiškinys, manant, jog tai šiandienos pasaulyje yra labai reikšmingas sociokultūros instrumentas, darantis įtaką mezgant ir palaikant santykius, siekiant atitikti ir patenkinti poreikius, taip pat ir siūlant naujas alternatyvas, – taip sukuriami palanki, artima, angažuotų individų bendruomenė. Straipsnyje dėmesys koncentruojamas į tikslinį bendravimą su visuomene – viešuosius ryšius, vienas iš jų pagrindinių veiklos būdų – reklama, aktualizuojant raišką elektroninėje erdvėje, socialiniame tinkle *Facebook*. Įvardijamos esminės komunikavimo virtualioje realybėje ypatybės, svarbiausios iš jų – unikalaus autorinio turinio medžiagos nuolatinė pateiktis, asmeninis tarpusavio ryšys su vartotoju, panaudojant išskirtinę interneto savybę – interaktyvumą. Straipsnyje į tai žvelgiama iš filosofinės, sociokultūrinės perspektyvos. Propagandos koncepto aptartis įgalina nusakyti idėjų sklaidos ir įtakos atskirų individų ir bendrajai visuomenės nuomonei, manipuliavimo įsitikinimais ypatybes, kaip kitos, naujos, papildomos tapatybės kūrimo mechanizmą.

Vilnius City Opera raiškos elektroninėje erdvėje tyrimas leidžia argumentuotai teigti, jog teatras, išaugęs iš 2006 m. susibūrusios *bohémiečių* trupės, tikslingai ir efektyviai panaudoja daugialypes medijų priemones *bohémiečių* trupės ideologijos manifestacijai, aktyvia raiška socialiniame tinkle *Facebook Vilnius City Opera* buria gerbėjų, operos meno mylėtojų bendruomenę, kurios vieni iš svarbiausių narių – jaunoji karta. Provokatyvi *Vilnius City Opera* reklama nėra savitikslių, ji pagrįsta *bohémiečių* kūrybos idėjomis, atliepia pasirinktą operos meno estetikos kalbą, kuria siekiama atkreipti dėmesį ir pritraukti kuo platesnį ir įvairesnį žmonių ratą, skleidžiant operos kaip išskirtinio meninio išgyvenimo suvokties žinią.

Vilnius City Opera kūryba yra *bohémiečių* trupės ideologinės misijos išpildymas – ugdymas visuomenės, ją supažindinant su pasauliniais operos meno kūriniais, kurie dar neiprasmingi ar tik vos pristatyti Lietuvos muzikinio teatro scenoje. Tai atliekama auginant jaunąją operos meno kūrėjų kartą, suteikiant jai kūrybinę laboratoriją, kurioje susitinka nauji ir jau pripažinti talentai. Visa tai *Vilnius City Opera* transliuoja įvairialype viešąja raiška, bylodamas savo idėjinį turinį virtualiu atspindžiu, kuris yra tapęs kultūrine ikona, įprasminama *bohémiečių* trupės legendos, kaip atpažįstamo ir plėtojamo naratyvo, įmagnetinančio sociokultūrinį diskursą. *Vilnius City Opera* viešojo raiška suvoktina kaip įvairialypę operos

meno propaganda, pagrįsta visuomenės menine, kultūrine edukacija, *Vilnius City Opera* ir kartu Vilniaus miesto, Lietuvos vardo manifestacija, transliuojant kūrybinę operos meno galią, steigiančią išskirtines kultūros vertes kaip šalies ypatingas žymes operos meno ir apskritai visa apimančiame pasauliniame kultūros kontekste.

Raktiniai žodžiai: *Vilnius City Opera*, *bohemičių* trupė, operos menas, komunikacija, viešoji raiška, reklama, propaganda.

Įvadas

Lietuvos valstybės atkūrimo trisdešimtmečio akivaizdoje reikšminga matyti ir mąstyti apie šalies gyvavimą, tai, kas įprasmina valstybę, jos identitetą, raidą, šiandieną, bylojančią tautą. Kultūra galima suvokti kaip kūryba plačiaja prasme, net ir kūriniai, gimstantys besiremiant meno – menui idėja, transliuoja žinią, veikia aplinką, bendruomenę, laiko tėkmėje žinios poveikio ratas didėja, jis dažnai pranoksta amžių, jų kaitą, tad yra ilgaamžis (33, 233–240; 39, 385–386; 45, 233–260).

Operos teatras nuo pat gyvavimo pradžios gebėjo užmegzti ir palaikyti ryšį su įvairių socialinių sluoksnių žiūrovais, steigti jų tarpusavio santykius. Vlodo Kotniko teigimu, opera visais laikais turėjo akivaizdžios socialinės įtakos, veikė kaip valdžios galią įteisinantis, elito prestižą užtikrinantis ir masių aistras kurstantis instrumentas (41, 186). Tai suponuoja skirtingų poreikių atitiktį, atliepimą, gebą pritraukti ir išlaikyti auditoriją – įvairialypės visuomenės narius.

Vilnius City Opera yra alternatyvus teatras, neremiamas valstybės, išsilaikantis mecenatų lėšomis ir žiūrovų, publikos palaikymu išigyjant bilietus. Tai, sakytina, visuomenės tiesioginė, akivaizdi pritarimo – asmeninio poreikio ir jo atliepimo, patenkinimo – išraiška ir įrodymas. *Vilnius City Opera* 2020 m. neteko Vilniaus miesto teatro vardo, teigiant, kad *Vilnius City Opera* negarsina Vilniaus miesto vardo ir edukacinė programa yra netinkama (21). Šis politinis žingsnis yra papildomas pretekstas tirti *Vilnius City Opera* veiklą, siekiant

nustatyti teatro veiklos meninę, kultūrinę vertę. Suvokiant, jog kultūrinės vertės sampratą galima labai įvairiai nusakyti matuojant skirtingais instrumentais, apibrėžiant kitomis kategorijomis, šiame straipsnyje pasirenkamas komunikacijos reiškiny, kuris šiandienos gyvenimo tikrovėje yra labai reikšmingas būdas užmegzti ir palaikyti santykį su esama ir galima publika, plečiant tikslinės auditorijos ribas, formuojant jos nuomonę, kuriant sau palankią, įtrauktą narių bendruomenę. Šio proceso ir jo faktinių duomenų stebėjimas ir tyrimas leidžia užčiuopti ir nustatyti visuomenei daromą įtaką, kuri suponuoja ir jos reikmes, poveikio priežastys ir pasekmės byloja ir įgalina įvardinti kultūrinių verčių žymes.

Straipsnio objektas – *Vilnius City Opera* viešosios raškos ypatybės masinio informavimo priemonėse. Manant, jog komunikacijos būdus, pasitelkiamas priemonės, kuriamus produktus, jų formą ir patį komunikuojamą turinį tiesiogiai veikia organizacijos idėjinis pagrindas, siekiama išsiaiškinti *Vilnius City Opera* uždavinių, tikslo, misijos ir vizijos sukūrimo ir ištransliavimo viešojoje erdvėje ypatumus; taip pat įvertinti teatro kūrybinės veiklos ir susikurto virtualaus įvaizdžio atitiktį, analizuojant *Vilnius City Opera* kuriančios *bohemičių* trupės narių patirtis ir kritikų, recenzentų įžvalgas. Apimant teatro vidinę ir išorinę mentalinę ir emocinę dimensijas, siekiama nustatyti *Vilnius City Opera* veiklos kultūrinę vertę, jos žymėmis apibrėžti *Vilnius City Opera* fenomeną kaip iškomunikuotą teatrinės kūrybos turinį – virtualų teatro įvaizdį.

Straipsnyje keliama hipotezė, kad *Vilnius City Opera* yra išskirtinis, unikalūs fenomenas, kurį sudarančių narių, jų višumos kūryba yra ypatingos meninės, kultūrinės vertės, garsinančios Vilniaus miesto ir Lietuvos vardą; *Vilnius City Opera* veiklos ideologinis pagrindas orientuotas į tikslinį ir kartu įvairialypį operos meno kūrėjų ir patyrėjų lavinimą, ugdo, brandina ir taurina visuomenę, ką atliepia teatro įvaizdis, ištransliuojama *Vilnius City Opera* idėjinė žinia.

Straipsnyje laikomasi indukcinio principo, taikomi aprašomasis, lyginamasis, interpretacinis metodai. Dėmesys telkiamas į specifinį komunikacijos būdą – reklamą, koncentruojantis į raiškos elektroninėje erdvėje ypatybes, kadangi šiandieniniame pasaulyje virtuali realybė vis labiau atspindi atskirų individų ir bendrąją nuomonę, taip pat igauna vis didesnės svarbos, įtakos jai formuoti; tai mąstoma propagandos koncepto, kaip tam tikros ideologijos sklaidos ir jos įtakos, poveikio sociokultūriniame kontekste.

Tiriamoji medžiaga – *Vilnius City Opera* spektaklių programų, *Facebook* paskyros, interviu su *bohemiečių* trupės nariais įvairiuose leidiniuose, taip pat kritikos straipsnių, recenzijų reikšminiai elementai: frazės, sakiniai, žodžių junginiai, atskiri žodžiai ir ikonografija.

Reklamos ir propagandos konceptai kaip tyrimo instrumentai, analizuojant ir vertinant *Vilnius City Opera* viešąją komunikaciją, išplečia operos, teatro meno erdvės lauką. Įvairiaformės komunikacijos analizė tiriamąjį teatrą perkelia į viešąją erdvę, į plačiosios visuomenės diskursą. Retrospekcinė *Vilnius City Opera* veiklos analizė įgalina išsiaiškinti teatro kultūrinę įtaką visuomenei, auditorijos plėtimo būdus ir priemones, viešosios raiškos mechanizmo adekvatumą meninei kūrybai ir tokiu būdu nusakyti tiriamojo teatro virtualią esatį ir būti savajame lauke. Tai esminga pripažįstant *Vilnius City Opera* reikšmine teatro meno, bendrosios kultūros Lietuvoje dalimi, veikiančia šalies raidą, steigiančia šiuolaikiškumo ir unikalios autentiškos meno kūrybos žymes.

Viešųjų ryšių sociokultūrinio veikimo galimybės

Moksliniame diskurse bendravimas įvardijamas lotynų kalbos žodžiu *komunikacija*, kurio reikšmė – pranešimas. Bendrąja prasme komunikacija – tai žmonių sąveika, siekiant daryti įtaką, vienaip ar kitaip paveikti (35, 12). Galvojant apie organizacijos veikimą, komunikacija šiandien suvoktina kaip

prasminio turinio medžiagos daugiaplatformė mediacija (40, 12). Vienas iš pagrindinių komunikacijos programos įgyvendinimo elementų – viešieji ryšiai, tai tikslinis bendravimas su visuomene, kuris įgalina (35, 135):

- informuoti visuomenę apie organizacijos egzistavimą;
- sudominti organizacija, jos veikla, teikiamomis paslaugomis;
- sužadinti troškimą įsigyti organizacijos produktą, naudotis jos paslaugomis;
- paskatinti veiksmą (pritarti idėjai, institucijos veiklai ir pan.).

Reklama yra vienas iš pagrindinių viešųjų ryšių būdų. (Post)postmodernizmo laiku reklama yra neatsiejamą žmonių gyvenimo realija. Dariaus Jokubausko teigimu, be jos neišsivaizduojamas ne tik prekybos, paslaugų teikimo, bet apskritai daugelio ekonominių sričių egzistavimas (38, 7–8). Kokybinė reklamos vertė pasireiškia turinio įprasminimo, pateikties, perdavimo formos idėjiniu unikalumu ir poveikio galia. Patyrimo ypatingumas, išimintinumas steigia ilgalaikį ryšį su vartotoju, todėl pažymėtina svarba reklama propaguoti dvasines bei etines vertybes. Gintauto Mažeikio teigimu, „reklama yra ne tik įtikinėjimo priemonė, bet ir meninis, kūrybinis produktas, kuris glausta forma naudojami visais įmanomais kultūros pasiekimais“ (43, 380). Visa tai lemia, jog šiuolaikiniame pasaulyje reklaminę formą galima įvardinti kaip bendrąją kultūros objektų pavidalą.

Internetas šiuolaikiniame pasaulyje yra ypatingos svarbos ir galios informacijos sklaidos ir įvairialypio bendravimo terpė, kurioje tiesiogiai ir netiesiogiai sąveikaujama. Šiandien virtualios aplinkos realybė daugeliui yra vienodai reikšminga kaip gyvenamoji materialinė tikrovė; jaunosios kartos atstovams netgi turi didesnės svarbos, tai būdas socializuotis ir kurti save, pasitelkiant platų medijos instrumentariją. Kaip pastebi Manuelis Arias-Maldonado, skaitmeninimas pakeitė ne tik masinio informavimo ar dalyvavimo viešajame pokalbyje

būdus, bet ir žmonių ryšius su tikrove (34, 12), todėl organizacijos kuria skaitmenines atitiktis, steigiasi ir virtualioje realybėje. Susikurtas ir demonstruojamas virtualus įvaizdis, atliepantis ar net pranokstantis visuomenės poreikius, įgalina organizaciją lengviau pasiekti norimų tikslų. Dėl to šiulaukiniame inovacijų pasaulyje internetas yra efektyviausias ir svarbiausias verslo instrumentas (35, 130; 36, 140). Interakcija, leidžianti vartotojui naršyti, dalyvauti, komunikuoti ir pan. reikštis, yra esminė ir išskirtinė interneto medijos ypatybė, užtikrinanti vartotojo atidą, išsamesnį, tvirtesnį informacijos priėmimą, įsitraukimą, lemiantį palankumą.

Socialiniai tinklai – naujoji medija – daugiakryptis informacijos srautas, įgalinantis sąveikauti, interaktyviai komunikuoti ir vartotoją paverčiantis tiesioginiu dalyviu, patyrėju ir bendraautoriu. Šioje terpėje kuriama naujos kokybės reklama, pagrįsta raiška daugiamediniais kanalais, veikimu įvairiose platformose, panaudojant skirtingų priemonių galimybes, idant organizacijos, prekės ženklai dialogiškai komunikuotų su vartotoju, palaikydami ilgalaikį santykį, įprasmintą nuolatiniu abipusiu ryšiu (40, 4, 208). Šioje raiškoje dominuoja pasauliniai įvairaus turinio informacijos platintojai: *Google* ir *Facebook* (42, 82–83).

Socialinis tinklas *Facebook*, kaip teigia Aidis Dalikas, yra informacijos sklaidos priemonė, kurią efektyviai panaudoti – vartotojo teisė, užduotis ir atsakomybė (37, 61). Ši priemonė leidžia įgyvendinti labai tikslingą viešosios komunikacijos programą, kurti ir pateikti įvairaus turinio, skirtingos formos medžiagą plačiai *Facebook* bendruomenei, orientuojantis į tikslingą auditoriją, atsižvelgiant ir paisant jos demografinių ir psichografinių ypatybių (40, 4, 212). Didžiausią poveikį turi autentiško turinio, išskirtinės formos autoriniai vaizdo produktai – nuotraukos, filmuoti įrašai, siekiant unikalumo, kurį grindžia savitas turinio ir pateikties raiškos stilius, išlaikomas ir kasdien paliudijamas nauja medžiaga (37, 84; 42, 37, 40).

Reklama *Facebook*, A. Daliko žodžiais, panašiausia į žmonių santykius, ji prasideda pažintimi ir vienam kito supratimu, kuris tampa ilgalaikio bendravimo ryšiu (37). Patraukli ir įdomaus turinio reklama patraukia socialinio tinklo narį, per laiką ją paverčia klientu, su kuriuo nuolat bendraujama, paisant jo poreikių, interesų ir lūkesčių, adekvačiai keičiantis ir tobulėjant. *Facebook* ypatingai svarbu informacijos aktualumas ir įdomumas, tik tada ji turi vertės. Viena iš svarbiausių šiandieninių organizacijos užduočių yra virtualus atspindys, kuris daugmaž tolygus jos sėkmei, kartu elektroninė erdvė yra ir plati terpė naujos kokybės raiškai, panaudojant inovatyviausius skaitmeninius instrumentus.

Chris Voss pastebėjimu, įvairios paslaugų ir pramogų kultūros organizacijos, siekdamos išskirtinumo, savas paslaugas pateikia kaip teatrinės patirtis (47, 5). Tai suponuoja teatro išgyvenimą savaime esant ypatingą, todėl norint išryškinti ir byloti savo idėją, būtina sukurti unikalios turinio ir formos žinią, manifestuojančią identitetą. Šios reikmės aktualumą pastebi ir Laima Vilimienė, pažyminti, jog operos teatrai menines strategijas derina su ekonomiškai pagrįstu biudžetu. Siekdami įgyvendinti misiją ir užsibrėžtus tikslus, renkasi kurti ir atlikti kūrinius, kurių estetinė vertė dera su finansine (46). Ištartis byloja apie misijos įgyvendinimo ir jos atsiperkamumo svarbą, todėl teatrams reikšmingos abi vertės: estetinė ir finansinė, išreikštos atitinkamai – emociškai, patiriant meninį katarsį, ir pinigine – vertėmis, tad menas, ypatingai dabar, yra ne tik estetikos, meno kultūros, bet ir meno kaip tam tikros verslo rūšies rinkos dalis, – teatrai veikia ir yra veikiami plačiojo sociokultūrinio konteksto.

Tai grindžia sociologo Anthony's Giddenso išvalga, jog šiuolaikiniame pasaulyje sunku kalbėti apie meną dėl meno. Šiandien menas ir politika perima vienas kito aiškinamo ir vertinamo kategorijas, kurios suvoktinos kaip bendrieji įvairių socialinių sričių reiškiniai, pavyzdžiui, strateginis planavimas, simbolinė galia, meno infrastruktūra, institucijos vaidmuo,

socialinė ir politinė meninės praktikos ir jos produkcijos reikmė ir kt. (44, 7).

Propaganda (lot. *propago* – skleidžiu, platinu) – tai viešas, instituciškai reglamentuotas, tikslinis, pasikartojantis socialinių grupių, kitaip – masių, įtikinėjamas, pasireiškiantis specialaus mąstymo formų konstravimu, ideologinių suvokimo ir vaizduotės schemų indoktrinacija, emocijų ir jausmų stimuliavimu bei valdymu (43). Siekiant šių tikslų panaudojamos įvairialypės sociokultūrinės būties pasireiškimo galimybės, veikiančios kaip socialinė inžinerija, institucinis įtikinėjimas. Šios praktikos itin būdingos, jų veikimą skatina, stiprina vis labiau išsigalinti, sparčiai plėtojama daugiaformė kūrybinių industrijų sritis (43). Teatras, kaip viena iš kūrybinių industrijų pasireiškimo formų, menine kūryba, taip pat organizaciniu veikimu skleidžia tam tikrą propagandą, taip gamina, reprodukuoja, stiprina ir silpnina šiuolaikinę spektaklio visuomenę.

Remiantis G. Mažeikiu, teigtina, jog organizacijų, priklausančių kūrybinių industrijų sričiai, įgyvendinamomis propagandinėmis kampanijomis dažniausiai siekiama formuoti nuomonę, kuri reikšminga dėl visuomenės narių priimamų palankių sprendimų organizacijos atžvilgiu, jų atliekamo tikslinio veiksmo – bilieto išsigijimo ir tapimo realiu vartotoju klientu – auditorijos, publikos dalimi (43). Tad propagandos sklaida suvoktina kaip žmonių pasaulėjautos savybių aktualizacija; vienos ar kitos nuostatos, intencijos keitimas ar koregavimas; manipuliacija įsitikinimais, nekeičiant ir nenaikinant pagrindinės subjekto tapatybės. Propagandos kampanijos esmė – propagandinis pranešimas. Idealiu atveju jį formuoja ir įtikinėjimo programą kuria, jai atstovauja ir įgyvendina pripažinimą turintis lyderis, ryškus kūrėjas, menininkas. Viena propagandinio pranešimo raiškos formų – *legenda* (43). Ji nusakytina kaip nepatvirtintas, tačiau populiarus pasakojimas – autentiška, unikali istorija, kuria plačiai dalijamasi visuomenėje. Legenda sąveikauja su įvaizdžio dalyku, jai būdingi stereotipiniai bruožai.

Šiuolaikinę propagandą G. Mažeikis identifikuoja kaip spektaklio kūrybą (43). Moderniausiomis šiuolaikinėmis daugiafunkčėmis technologijomis režisuojami sudėtingi kompleksiniai spektakliai, jų auditorija – *spektaklio visuomenė*, kurią transliuojama medžiaga ir konstruoja. Filosofo aiškinimu, spektaklio visuomenės mąstysena grindžiama mistika, mažai racionaliomis, senosiomis struktūromis. Žmonės šią dieną yra priklausomi nuo vaizdo kultūros transliacijų, kartu ir nuo perteikiamų mąstymo schemų. Informacijos pateikties – turinio ir formos – glaudi sąveika ir tiesioginė koreliacija tarp skleidžiamos medžiagos dažnio, kiekio ir jos patrauklumo bei augančio vartotojų palankumo, pageidaujant gauti jos vis daugiau, argumentuoja G. Mažeikio išvalga, jog populiarioji kultūra yra ne sritis, o kūrybinių industrijų stilius (43). Pripažįstant, jog šiandien didžioji dalis šiuolaikinės visuomenės raiškos yra grįsta ir orientuota į naujo, unikalaus turinio kūrybą, teigtina, kad populiarioji kultūra kaip stilius jungia, vienija skirtingus veiklos barus, įprasmina šiuolaikinę žmonių gyvenseną. Populiarioji kultūra leidžia nusakyti dabarties visuomenės gyvenimą, jo turinį, būdus ir formas, pasireiškimus daugiau mažiau akivaizdžiais bendrais požymiais: estetiškumas, retoriškumas, vaizdingumas, stilingumas. Tai esminiai bruožai, siejantys populiariąją kultūrą su estetinė manipuliacija ir propaganda.

Norint suvokti, kaip visuomenę veikia tam tikra propagandinė kampanija, reikšminga analizuoti menines praktikas, jų kritinį vertinimą, vyraujančią meninį sociokultūrinį kontekstą, nes tai – svarbus informacijos šaltinis, bylojantis apie visuomenės vertybių sistemą, kultūros lygį (44, 8–9). Ši suvoktis grindžiama tikslingumą straipsnyje atliekamo tyrimo, kuriuo siekiama nustatyti, kiek ir kaip *Vilnius City Opera* viešojoji raiška, kūrybinė produkcija ir jos transliavimas veikia sociokultūrinį kontekstą, tai laikant *Vilnius City Opera* kultūrinės vertės žymėmis.

Vilnius City Opera fenomenas – įvairialypė operos meno propaganda

Bohemiečių trupės pradžia – 2006 m. spalio 25 d., kada Vilniaus kongresų rūmuose režisierė Dalia Ibelhauptaitė kartu su dirigentu Gintaru Rinkevičiumi ir kostiumų dailininku Juozu Statkevičiumi pastatė Giacomo Puccini operą „Bohema“ apie Paryžiaus mansardose gyvenančius jaunos menininkus. Kūrybinio bendradarbiavimo ištakomis įvardintina opera „Kaukių balius“, kurią 2001 m. šis menininkų trio sukūrė „Vilniaus festivaliui“ (29). Po šešerių aktyvaus, meniškai vertingų, gausių darbo metų 2012 m. rugsėjo 27 d. *bohemiečių* trupė tapo profesionaliu *Vilnius City Opera* teatru (1). Lietuvoje po devyniasdešimt dvejų metų įkurtas naujas operos teatras, valdomas penkiolikos narių valdybos.

Bohemiečiai sukūrė 17 originalių muzikinių spektaklių ir 6 koncertines programas. Trupė pirmoji Lietuvoje 2008 m. pastatė Wolfgango Amadeus Mozarto „Užburtąją fleitą“ (12); tais pačiais metais *bohemiečiai* Lietuvoje pirmą kartą pastatė Jules Massenet „Verterį“; o 2009 m. supažindino Rytų Europą su Stepheno Sondheimo miuziklu „Svynis Todas: demonas kirpėjas“ (2). 2011 m. sezoną baigė vėlgi premjeriniu kūriniu Lietuvos operos scenoje – vieno žymiausių čekų kompozitoriaus Leošo Janáček'o opera „Katie Kabanova“, kuria siekta pildyti XX a. operos klasikos nišą Lietuvoje, pristatyti visuomenei pripažintus pasaulyje kūrinius, tačiau neatliekamus šalies teatrų scenoje (11). Šis, nors ir itin minimalistinis pastatymas, *bohemiečiams* buvo nuostolingas, ištūmė trupę į skolas.

Bohemiečių repertuaras yra akivaizdi paraiška pristatyti ir scenoje meniškai atlikti vertingus, tačiau Lietuvos visuomenei mažai pažįstamus ar visai nematytus kūrinius. Tai argumentuoja minėti teatro sukurti spektakliai, tapę operų premjeromis Lietuvoje; taip pat Claude'o Debussy opera „Pelėjas ir Melisanda“ (27), *bohemiečių* scenoje įprasminata 2015 m., – antrasis šio kūrinio pastatymas Lietuvoje; kaip ir 2017 m. pabaigoje

Vilnius City Opera pastatyta prancūzų kompozitoriaus Charles'o Camille'o Saint-Saënso opera „Samsonas ir Dalila“, kuri iki tol Lietuvoje pastatyta vos kartą – 1931 m. (3). Reikšminga minėti savitą Engelberto Humperdincko operos „Jonukas ir Gretutė“, pristatytą kaip „Jono ir Gretos“, interpretacija. Rimos Jūraitės žodžiais, *Vilnius City Opera* „įžengė į Lietuvos operoje niekieno buvusias valdas“, nes *bohemiečiai* šią operą skyrė pačiai reikliausiai ir operos kūrėjų bei statytojų labiausiai užmirštai paauglių, jaunimo auditorijai (17).

Žiūrint *bohemiečių* repertuarą, akivaizdi G. Puccini dominantė, trupė pastačiusi tris šio kūrėjo operas: „Bohema“, „Manon Lesko“, „Toska“. Kaip minėta, „Bohema“ savotiškai įprasmino trupę, suteikė jai vardą ir tarsi likimiškai atspindi, lemtingai veda keliu be valstybinio palaikymo ir namų (*Vilnius City Opera* neturi savo teatro pastato), visiškai atsiduodant menui, kūrybai kaip saviraiškai, kolektyvui ir kiekvienam nariui asmeniškai išsipildyti. Šis aspektas itin svarbus, aktualizuojamas plėtojant trupės veiklos ir viešosios komunikacijos tyrimą. G. Puccini scenos drama buvo tokia pat svarbi, kaip ir muzika. Šis kūrybinis idealas atliepia esminį *bohemiečių* raiškos principą – muzikos ir teatro vienybę (24). *Vilnius City Opera* repertuare – dvi W. A. Mozarto operos: „Užburtoji fleita“ ir „Visos jos tokios“.

Bohemiečių kūrybinės raiškos aspektai patys savaime transliuoja, perteikia teatro išskirtinumo žinią. D. Ibelhauptaitė, kalbėdama apie *bohemiečių* dešimtmečio kūrybą, pažymėjo, jog abu su G. Rinkevičiumi reiškia vylimąsi, lūkestį, kartų ir nuostabą, kada taps *grandai*, nes jie visada traktuojami kaip *jaunas avangardas* (29). Šią režisierės, *Vilnius City Opera* meno vadovės, ištartį patvirtina ir suponuoja esant kūrybine pozicija, nuostata, tiksliniu teatro repertuaro ypatybės siekiu. Operų pasirinkimas ir jų atlikimas pozicionuoja *Vilnius City Opera* kaip autonomišką, avangardinės linkmės besilaikančią teatrą; tačiau kartu žymėtina, jog *Vilnius City Opera* paiso populiariosios kultūros, dalyvauja jos lauko procesų žaismėje.

Tai argumentuoja ir trupės koncertinės programos, originalūs sumanymai. 2010 m. *bohemiečiai* vienam vakarui prikėlė apleistą Lietuvos kino teatro pastatą, kur įgyvendintas tuo metu ir dabar unikalus projektas „XYZ – elektroninė operos fantazija“, kurioje žinomos operų arijos jungtos su elektronine muzika (13). Šiuo atveju reikšminga ne vien pati teatrinė kūryba, operos meno šiuolaikinimas, kitas, novatoriškas kūrybių skambesys, peržengiant, plečiant operos žanro ribas, bet ir netradicinė pasirodymo erdvė. Kalbėdama apie šį sumanymą D. Ibelhauptaitė žymėjo, kad „menui nebūtinai reikia išblizgintų salių ir raudonų kilimų“, su kuo paprastai siejama opera, kaip aukštasis, elitinis menas (13). Priešingai, *bohemičių* įkūrėjos ir įkvėpėjos teigimu, įdomu kurti apgriuvusiose, apleistose vietose, atrasti jas iš naujo. „XYZ – elektroninėje operos fantazijoje“ atliktos 24 kompozicijos, dainuojant *bohemičių* operos solistams ir gyvai muziką kuriant *Silence* kompozitoriams. Šis muzikinis pasirodymas leido suskambėti operai iki tol negirdėtame kontekste, šiuolaikinė muzika atskleidė nepažintą arijų pusę. Lauros Bojarskytės vertinimu (13), *bohemičių* ir *Silence* jungtis – puikiausias būdas priartinti operą prie šiuolaikinio žmogaus, pateikti ją kaip įdomią ir patrauklią muzikos išraišką. Panašus projektas „VCO Rock“ įgyvendintas 2013 m. (30).

Tąkart opera įprasminama roko muzikos kontekste. Vėlgi pasirinkta netikėta erdvė – apleisti, tačiau pasirodymui pačių atlikėjų iniciatyva ir asmeniniu indėliu atgaivinti Vilniaus koncertų ir sporto rūmai. Dėl ribotos straipsnio apimties kiti *Vilnius City Opera* unikalūs sumanymai savitai pristatyti operos meną, perkelti jį į netradicines erdves, jungiant su populiariąja muzika, neaptariami, tačiau jų vertė akivaizdi menine, kultūrine ir socialine perspektyva. Kūrybinės raiškos laisvė tiesiogiai susijusi su atsakingumu būti įdomiems jaunajai kartai, patraukti ir pritraukti ją, paskatinti patirti operą, ją pamilti, išgirdus naują, kitokią skambesį; taip pat ryškus *Vilnius City Opera* mąstymas apie architektūriškai, kultūriškai,

istoriškai reikšmingus Vilniaus miesto objektus, noras ir *bohemičių* trupės narių pastanga juos prikelti, įkvėpti naujam gyvenimui.

Vilnius City Opera neturi savo teatro, repeticijų ir pasirodymų erdvės. Daugiausiai kuria ir spektaklius pristato Vilniaus kongresų rūmuose, kuriuos vadina savo namais. Kiekvienai operai išradinai, unikaliai panaudojama ir įprasminama Vilniaus kongresų rūmų scena, kuri, kaip pažymi kiekvienas su *bohemičių* trupe bendradarbiaujantis scenografas, šviesų dailininkas, tampa tikru išbandymu, kadangi ji nėra patogi, pritaikyta tokio masto pasirodymams. Tai galima traktuoti kaip papildomą originalumo, meninių sprendimų iššūkį ir jo pretekstą. Šią suvoktą grindžia D. Ibelhauptaitės ištartis, jog svarbu ne tai, ar menas populiarusis ar elitinis, komercinis ar dotuojamas valstybės, o estetinė kokybė (22). *Vilnius City Opera* teatrinė produkcija įprasmina ir transliuoja drąsaus, prieštaringo, kitokio, unikalaus, provokatyvaus meno kūrybos linkmę ir orientaciją į šiuolaikinį, jauną žiūrovą, siekiant laužyti operos, kaip žanro ir kaip meno kūrinio bei įprastai numanomos, įsivaizduojamos auditorijos, stereotipus.

Misijos įgyvendinimas. *Vilnius City Opera* savuosius tikslus įvardijo pirmąjį teatro sezoną pristatydamas operą „Visos jos tokios“. Spektaklio programoje pateikta teatro misija: „dvasinio tobulėjimo ir muzikos pažinimo skatinimas supažindinant publiką su rečiau Lietuvoje statomomis pasaulinės reikšmės operinės muzikos šiuolaikinėmis interpretacijomis, kurias atlieka specialiai suburti po pasaulį išsibarstę solistai bei naujai išugdyti talentai“ (32). Teatro repertuaro, pastatymų aptartis leidžia teigti, jog trupė nuosekliai, tikslingai ir efektyviai atlieka publikos supažindinimo užduotį. *Bohemičių* trupė – tai atviras pasaulio lietuvių operos meno atstovų sambūris, orientuojamas į jaunąją kartą, besimokančią, ieškančią būdų, galimybių ir telpės saviraiškai. Šios suvokties argumentai svariai grindžia, jog *Vilnius City Opera* sėkmingai vykdo ir antrąjį misijos segmentą – suburti pasaulio operos solistus ir ugdyti naujus talentus.



1. „Pikų dama“. Rež. D. Ibelhauptaitė. Liza – Asmik Grigorian. 2019

Bohemiečių trupėje „sukūrė išsimintinus vaidmenis ir sužibo visi jaunosios kartos solistai, dabar jau priklausantys Lietuvos operos Aukso fondui – žymiausiose Europos scenose pripažinti Asmik Grigorian, Edgaras Montvidas, Kostas Smoriginas, Justina Gringytė, Laimonas Pautienius, Vaidas Vyšniauskas (Kristian Benedikt), Ieva Prudnikovaitė. <...> Į Lietuvą dainuoti traukia dešimtys užsienyje dirbančių ir studijuojančių lietuvių, tarp jų – Jurgita Adamonytė, Lauryna Bendžiūnaitė, Almas Švilpa, Aušrinė Stundytė, Raimundas Juzutis ir kt.“ (3). Įvardintini naujausi *bohemiečių* trupės narių laimėjimai, įvertinimo ženklai, kurie byloja ne tik pačių asmenybių sėkmę, pasaulinį pripažinimą, bet kartu ir pačios trupės, kaip kūrybinės terpės, vertę ir naudą, jos svarų indėlį į Lietuvos kultūrą, apskritai į operos meną.

2019 m. tarptautinių Operos meno apdovanojimų ceremonijoje balandžio 29 d. A. Grigorian buvo pripažinta geriausia 2018-ųjų operos soliste (23). Tai ypatingos svaros įvertinimas. Solistė apdovanota už Salomėjos vaidmenį Richardo Strausso

to paties pavadinimo operoje, režisuotoje Romeo Castellucci Zalcburgo festivalyje. 2016 m. ji buvo išrinkta geriausia jauna opera soliste, o 2015 m. šį titulą pelnė *bohemiečių* trupės narė Justina Gringytė (4; 18). Solisto karjera yra kelias, laimėjimai, išsipildymai, formuojami jo visų patirčių, ankstesni vaidmenys palieka žymes, augina ir brandina kūrėjo asmenybę. Taigi A. Grigorian įvertinimo, pasaulinės šlovės dabartyje reikšmingu dėmeniu laikytinas kūrybinis bendradarbiavimas su *Vilnius City Opera* teatru. Tai argumentuoja A. Grigorian „lūžiniu“ pavadintas jos su *bohemiečiais* 2012 m. sukurtas Ma non Lesko vaidmuo to paties pavadinimo G. Puccini operoje (5). Apie *Vilnius City Opera* kūrybinę vertę byloja ir 2019 m. Auksiniu scenos kryžių nominantų sąrašas, kuriame solistės kategorijoje – A. Grigorian už Lizos vaidmenį (1 iliustracija). P. Čaikovskio operoje „Pikų dama“, pastatytoje 2019 m. *Vilnius City Opera*, režisierė – D. Ibelhauptaitė. Šioje operoje Tomskio vaidmenį sukūręs K. Smoriginas taip pat nominuotas solisto kategorijoje (15). Beje, A. Grigorian jau yra pelniusi du Auksinius scenos kryžius – 2005 m. ir 2010 m.; pastarąjį už Misis Lovet vaidmenį straipsnyje minėtame S. Sondheimo miuzikle „Svynis Todas: demonas kirpėjas“ (16).

Šiomet A. Grigorian skirtas svariausias Lietuvoje kultūros ir meno asmenybių įvertinimas – nacionalinė premija, teikiama vieną kartą gyvenime kaip ypatingas kūrybinio talento vertės pripažinimas, asmenine indėlio tautos kultūrai, nuopelno savai šaliai žymė. Solistė įvertinta už vokalinį meistriškumą ir išpūdingą artistinę įtaigą. Taip pat svarbu paminėti, jog A. Grigorian 2018 m. apdovanota ordino Riterio kryžiumi už nuopelnus Lietuvai (16). Visa tai – jos kūrybinės galios duotys, tačiau, kad talentas išsiskleistų, jam reikalinga erdvė, kuria laikytina bohemiečių trupė, Vilnius City Opera.

Edgaras Montvidas – *bohemiečių* trupės narys, *Vilnius City Opera* steigėjas, sukūręs čia reikšmingus, dramatiškai gilius, raiškius vaidmenis, pasižyminčius ypatinga solisto charizmos skleistimi: Verteris to paties pavadinimo Jules Massenet

operoje, kuris 2008 m. įvertintas Auksiniu scenos kryžiumi (14); Lenskis P. Čaikovskio „Onegine“; Faustas (ilustracija 2) Charles'o Gounod to paties pavadinimo operoje, žymi: „*Vilnius City Opera* atsiradimas Lietuvoje buvo kažkas nauja, dar nematyta <...>, neiprasta buvo erdvė (Vilniaus kongresų rūmai) ir jaunų veržlių dainininkų desantas. Be to, operų pristatymas platesnei visuomenei, jaunos kartos įtraukimas į operos pasaulį, manau, yra vienas iš pagrindinių šio teatro *forte*. *Vilnius City Opera* tapo meno laboratorija daugeliui dainininkų, kur išbandomi nauji vaidmenys“ (8, 53). Operos solistas sėkmingai plėtoja karjerą užsienyje, vienas iš naujausių kūrybinių išsipildymų, o kartu pasaulinio pripažinimo ženklą — E. Montvidas sukūrė Anatolijo vaidmenį Samuelio Barberio operoje „*Vanesa*“, pastatytoje Glainborno teatre, jos DVD įrašą žurnalas „BBC Music Magazine“ išrinko Metų operos įrašu, o solisto raiška pelnė tarptautinės žiniasklaidos palankumą (19).

Rasa Murauskaitė, rašydama apie *Vilnius City Opera* pastatytą „Pikų damą“, išskyrė teatro savybę — atvirumą jaunimui: „pastatymuose nuolat dalyvauja studentai arba neseniai studijas baigę solistai, kuriems tai puiki aikštelė sceniniams eksperimentams“ (25). Dėl ribotos straipsnio apimties kitų *bohemičių* trupės narių laimėjimai, Lietuvoje ir užsienyje jiems skirti apdovanojimai plačiau neaptariami, nors jų reikšmė — ypatinga Lietuvos kultūros vertybė. Galima pažymėti, kad A. Grigorian ir E. Montvidas yra tapę ne tik operos, kaip elitinio meno, bet ir populiariosios kultūros šių laikų ikonomis, kurios pažįstamos ir atpažįstamos, sekamos socialinėje erdvėje, apimančioje gyvenimo tikrovę ir virtualią realybę, — taip operos menas išeina už apibrėžtų ribų, jo žinia pasiekia plačią auditoriją, tampa prasminga, vienijančia idėja, naratyvu kaip legenda, kuri sklendo sociokultūriniame lauke. *Vilnius City Opera* jaunų talentų auginimą reikšminga argumentuoti dar keletu atvejų: operos režisieriaus kelią pradėjęs *bohemičių* trupėje, būdamas Dalios Ibelhauptaitės asistentu, autorine



2. „Faustas“. Rež. D. Ibelhauptaitė. Faustas – Edgaras Montvidas. 2017. Nuotraukos autorius – Dmitrijus Matvejevas.

režisūra debiutavęs minėtos Engelberto Humperdincko operos „Jonukas ir Gretutė“ – išskirtinai jaunosios kartos kūrėjų interpretacija, Gediminas Šeduikis šiandien Lietuvos

nacionalinio operos ir baleto teatro Režisūros tarybos vadovas (28; 10). Už pastatymą režisierius kartu su dirigentu Ričardu Šumila apdovanoti Auksiniu scenos kryžiumi jaunojo menininko kategorijoje, o R. Šumila, debiutavęs 2009 m. S. Sondheimo miuziklo „Svynis Todas: demonas kirpėjas“ *bohemiečių* pastatyje, dabar yra Lietuvos nacionalinio operos ir baleto teatro vyriausiasis dirigentas (6; 9). Taigi *Vilnius City Opera* augina talentus, juos brandina ir suburia kaskart naujai operos meno raiškai.

Bohemiečių provokatyvumas pasireiškia teatro komunikacija, kaip idėjų, kūrybos sklaidos išskirtiniu aštrumu, raiškos emocine veikme. Tai argumentuojama keletu ryškiausių *Vilnius City Opera* spektaklių viešinimo atvejų. 2011 m. P. Čaikovskio opera „Oneginas“ viešinta tarptautinės reklamos agentūros „DDB Vilnius“ skyriaus Lietuvoje sukurtu vaizdo siužetu, kuriame herojus tempia geležinę širdį aikštės grindiniu, intensyviai transliuotu įvairių medijų priemonėse. Teatro kritikas Vaidas Jauniškis teigė: „Oneginas, betraukiantis širdį per Lietuvos interneto puslapius, jau sėdėjo gerklėj“ (20). Šią pastabą komentuodama D. Ibelhauptaitė, pripažinusi, jog teatro reklama taip pat yra daugiausia jos prerogatyva, pažymėjo, kad „Onegino“ premjera sutapo su 2011 m. Lietuvoje vykusiu Europos krepšinio čempionatu. Kadangi *bohemiečiai* spektaklius rengia, pristato, kada trupės nariai savo įtemptuose darbų grafikuose randa laiko atvykti į Lietuvą, atidėti premjeros neturėta galimybių. *Bohemiečiai* dalyvavo čempionato atidarymo šventėje, padovanojo krepšininkams simbolinę širdį; ir „Onegino“ premjeros vakarą, D. Ibelhauptaitės teigimu, žiūrovų salė Kongreso rūmuose buvo pilna, nors tuo metu vyko finalinio etapo krepšinio varžybos. Nežinia, kiek ir kaip viešoji raiška, dalyvavimas bendruomenės gyvenime prisidėjo, ar prisidėjo prie spektaklio lankomumo, tačiau, remiantis D. Ibelhauptaitės pastebėjimu, kad tą vakarą nemažai renginių buvo atšaukta, sėkmė, manytina, yra kūrybinio įdirbio, turimo visuomenės palankumo, kokybinio ir vertybinio statuso duotis.

2014 m. G. Verdi operos „Trubadūras“ premjerą *Vilnius City Opera* reklamavo vaizdo siužetu, kuriame skęstančiai merginai iš burnos ima plūsti kraujas. Reklamos idėją D. Ibelhauptaitė nusakė kaip operos herojės pragaištingą ir tulžingą skęsmą liūdesy, sielvarte, ką galutinai byloti turėjo žodžiai: „būkit visi prakeikti“ (20). Poetiškai įprasmino simboliško kraujo rodyti neleista, net ir vietoje raudonos spalvos sutikus naudoti geltoną, kuri susilpnintų ar netgi visiškai panaikintų kraujo aliuziją. Taip pat ir visuotinis prakeiksmas tąkart, artėjant Šv. Kalėdoms, pasirodė nederamas, todėl uždraustas.

Žymėtina, jog provokatyvi vaizdinė kalba nėra savitikslių ar lengviausias būdas sudominti ir pritraukti žiūrovus. Reklamos labai glaustai, tačiau tikslingai ir efektyviai perteikia pristatomo spektaklio estetiką, leidžia pajusti kuriamą atmosferą, emocinius, jausminius niuansus; be to, D. Ibelhauptaitės kūrybinė raiška pasižymi kinematografiškumu, ji operos solistą suvokia kaip aktorių, kuris dainuoja, todėl reklamų estetiškas iškalbingumas, jausminis poveikumas ir įtaigumas deramai atliepia teatro kūrybos idėjas ir atlikimo būdus.

Operos propaganda. *Vilnius City Opera* reklamų idėjas, jų pateikimo būdus kurianti D. Ibelhauptaitė pastebi, jog kvietimas reikalingas tiems, kurie paprastai į operą neina: „į mišias tikinčiųjų kviesti nereikia, jie ir taip susirinks“, tad reklama skirta tam, kuris nėra angažuotas, ypač jaunajai kartai, dar tik atrandančiai meną – operą, tai D. Ibelhauptaitė akcentavo ir kalbėdama LRT laidoje „Kultūros diena“ (29; 21). Teigtina, jog *Vilnius City Opera* aštrumas, provokatyvumas yra žadinantis kvietimas dialogui, kuris – vienas *bohemičių* trupės veikimo idėjinių pagrindų ir kūrybos meninio atlikimo, kaip teatro misijos viseto, siekiamybių.

Vilnius City Opera tai įprasmina labai aktyvia raiška socialiniame tinkle *Facebook*. Paskyroje autorinio turinio teksto ir vaizdo įrašais, nuotraukomis dalinamasi kasdien, – taip sukuriamas asmeninio dalyvavimo teatro gyvenime potyris, stebint repeticijų fragmentus, akimirkas užkulisiuose. Paskyroje

viešinami straipsniai apie *bohemiečių* trupės narių kūrybines patirtis; reklamuojami būsimi spektakliai, artėjančios premjeros; *sekėjų*, *draugų* bendruomenei siūlomi žaidimai, taip mezgamas ir palaikomas nuolatinis glaudus ryšys. *Vilnius City Opera Facebook* paskyroje įdiegta sąsaja su nuotraukų, vaizdo medžiagos dalinimosi terpe *Instagram* (31). Tai dar vienas būdas dalyvauti šiuolaikinių žmonių bendravimo aplinkoje, pasiekti juos, emociškai veikti leidžiant stebėti estetiškai patrauklią teatro kasdienybę, įsitraukti į jos plėtotės vizualų įprasminimą.

Aptarta *Vilnius City Opera* komunikacija yra daugiau nei reklama, nei viešieji ryšiai, – tai *bohemiečių* teatrinės produkcijos, apskritai operos meno propaganda. *Vilnius City Opera* siekia keisti visuomenės narių sąvoką, suteikti naują, papildomą *bohemiečių* trupės gerbėjo, operos meno mylėtojo tapatybę. Asmeninis D. Ibelhauptaitės dėmesys jaunajai kartai, jos suinteresuotumas ir teatrinės kūrybos ypatybės, kaip pastanga patraukti ir įtraukti į *Vilnius City Opera* kūrybos lauką, suburti kuo platesnę bei įvairesnę *bohemiečių* bendruomenę, kurią vienija operos meno ypatingo išgyvenimo patirtis, asmeninė ir bendroji reikmė, tapatybės statuso reikšminė dalis, socialinis artefaktas, įprasmina *Vilnius City Opera* komunikaciją kaip propagandinę veiklą, steigiančią kultūrinės vertės, kurios ne tik turtina ir svariai ženklina Lietuvos dabartį, bet ir garsina šalį visame pasaulyje meno kūrybos ypatybių unikalumo manifestaciją.

Išvados

Komunikacijos, kaip prasminio turinio medžiagos daugiaplatformės mediacijos suvokties, akivaizdoje koncentruojamas dėmesys į tikslinio bendravimo su visuomene – viešųjų ryšių – vieną iš pagrindinių būdų – reklamą, kuri šiandienos pasaulyje įvairiausiai kuriama ir pateikiama skaitmeninėje erdvėje, išteigiant virtualią esatį, – ji dabarties žmonėms,

ypač jaunajai kartai, yra vienodai reikšminga, kartais netgi svarbesnė už objektą tikrovėje. Reklamos kokybinė vertė pasireiškia idėjos, kaip turinio ir pateikties formos viseto, unikalumu ir poveikio galia, tai drauge su išskirtine interneto ypatybe – interaktyvaus veikimo galimybe – kuria patyrėjų, nuolatinų klientų kaip tam tikrų bendraautorių lauką. (Post)postmodernizmo laiku socialinių tinklų medija, vienas iš pagrindinių – *Facebook* – turi ypatingos svarbos ne tik kaip informacijos sklaidos terpė, bet ir žmonių tarpusavio bendravimo, jų sąveikos erdvė, suteikianti kitą, naują, papildomą tapatybę.

Teatras, kaip meno organizacija, šiandien yra rinkos dalyvis, kuris turi pasiekti auditoriją, ją patraukti ne tik siūlydamas produktą, bet ir pačia pasiūlos pateikties forma, kurios unikalus išskirtinumas ilgainiui tampa atpažįstamas, populiarus, įgauna kultūrinės ikonos vertę. Menas perima politikos, įvairių socialinių sferų apibrėžties ir vertinimo kategorijas, todėl, mąstant apie teatro viešąją raišką, tikslinga aktualizuoti propagandos konceptą kaip masių įtikinėjimo mechanizmą. Aktualizuojant žmonių pasaulėjautos savybes, keičiant ar reguluojant nuostatas, manipuliuojant įsitikinimais, įsteigiama spektaklio visuomenė, kurios nariai turi kitą, naują, papildomą tapatybę. Propagandinės kampanijos įtaka bendrajam sociokultūriniam kontekstui atsispindi įvairiose meninėse praktikose, jų kritinėse, recenzuojamose aptartyse, bylojančiose apie visuomenės vertybių sistemą, bendrąją kultūros lygį, jo ypatybes.

Bohemiečių trupė, gyvuojanti keturiolika metų, 2012 m. tapo profesionaliu *Vilnius City Opera* teatru, valdomu penkiolikos narių valdybos, veikiančiu ir šiandien be nuosavos fizinės erdvės, – repeticijų salės, nuolatinės spektaklių rodymų vietos. *Vilnius City Opera* negauna valstybės dotacijų, išsilaiko mecenatų ir parduodamų bilietų lėšomis, todėl save apibrėžia kaip alternatyvų teatrą. Apibrėžtis galioja ir repertuaro atžvilgiu – *Vilnius City Opera* savo auditorijai yra

pristatęs septyniolika originalių muzikinių spektaklių, šešias koncertines programas, kurios atitinka išsivardintą misiją – pristatyti Lietuvos visuomenei pasaulyje pripažintus operos meno kūrinius, kurie apeinami šalies teatro scenoje, mažai žinomi ar nežinomi visai. *Vilnius City Opera* savąja kūryba augina operos meno kūrėjus, tai yra kūrybinė terpė – operos meno novacijos laboratorija Lietuvoje, kur susiburia ir sąveikauja jaunieji talentai ir pripažinimą pelnę kūrėjai, idant rastųsi meno estetikos prasme autentiškas ir kultūros vertėmis grįstas kūrinys. Tai argumentuoja *Vilnius City Opera* spektakliai. Išskirtinas Engelberto Humperdincko operos „Jonukas ir Gretutė“ pastatymas, pavadinus „Jonas ir Greta“, sukurtas jaunosios *Vilnius City Opera* narių kartos ir skirtas jaunajai auditorijai, kuriai Lietuvoje operų tuo metu ir šiandien, galima sakyti, nekuriama.

Vilnius City Opera komunikacija yra provakatyvi, aštri, tačiau ne savitikslių, o pagrįsta teatro kūrybinės veiklos idėjomis, trupės raiškos estetika. Teatras, gimęs su Giacomo Puccini „Bohema“, šiandien jau tapęs legenda, kurią kaskart patvirtina, byloja, tęsia, nepaisant to, kad teatras neturi savos kūrybinės erdvės. Kuria, gyvena ir gyvuoja idėja – menas dėl meno, kurią reikšmingai pildo operos meno sklaidos, populiarinimo misija, pagrįsta kūrėjų auginimu, tobulinimu ir patyrėjų – auditorijos pritraukimu ir plėtote. Tai įgyvendinama ir aktyvia, aštria reklama, siekiant emocinės įtaigos, keičiančios suvokimą, pasirinkimus, kuriančios *bohemičių* bendruomenės tapatybę, kurios narius vienija *Vilnius City Opera* kūrybos vertinimas, asmeninis patyrimas ir pripažinimas, apskritai operos meno kaip vertybės suvoktis. *Vilnius City Opera* komunikacija, apgalvota, kūrybinga autorinio turinio raiška elektroninėje erdvėje, panaudojant įvairialypes medijų priemones, socialinį tinklą *Facebook*, įsteigia virtualią teatro esatį, kuri manifestuoja teatrą kaip unikalų Lietuvos kultūros reiškinį.

Straipsnyje kelta hipotezė visiškai pasitvirtina: *Vilnius City Opera* kūryba pasižymi daugialypiu kultūriniu vertingu- mu, operos kūrėjų lavinimu ir brandinimu, visuomenės ugdy- mu, – tai įgyvendinama aktyvia operos meno propaganda, skleidžiančia teatro žinią, *bohemičių* trupės ideologiją, o jų raiška pasaulyje garsina Vilniaus miesto ir visos Lietuvos var- dą; *Vilnius City Opera* savąja kūryba ir jos sklaida manifestuo- ja Lietuvą kaip operos talentų išsipildymo erdvę.

Iliustracijos

1. Liza – Asmik Grigorian. Op. „Pikų dama“ (rež. D. Ibelhauptaitė). *Vilnius City Opera*. 2019. Nuotraukos autorius – Dmitrijus Matvejevas. In: Andrikonytė, Asta. „Pikų damos“ kaukolytės, kirmėlės ir vaiduokliai prikėlė šiurpią legendą. In: *Virtualus lrytas.lt portalas*. 2019. <https://www.lrytas.lt/kultura/scena/2019/02/21/news/-piku-damos-kaukolytes-kirmeles-ir-vaiduokliai-prikele-legenda-9331065/>.
2. Faustas – Edgaras Montvidas. Op. „Faustas“ (rež. D. Ibelhauptaitė). *Vilnius City Opera*. 2017. Nuotraukos autorius – Dmitrijus Matvejevas. In: Baužaitė, Elvina. Edgaras Montvidas: „Trokštu būti įdomus pats sau“. In: *Bravissimo*. Nr. 1 (110). 2020. Vilnius: Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras, p. 51.

Šaltiniai

1. Adomaitytė, A. Paaugliškus šortus išaugę „bohemičiai“ įsteigė Vilniaus miesto operos teatrą (papildyta). Prieiga per internetą: <https://kultura.lrytas.lt/meno-pulsas/2012/09/27/news/paaugliskus-sortus-isaug-bohemieciai-isteige-vilniaus-miesto-operos-teatra-papildyta--5186718/>.
2. Aleksynaitė, K. „Svynis Todas: Demonas kirpėjas“ – tobula istorija krizės laikmečiu. Prieiga per internetą: <https://www.delfi.lt/veidai/kultura/svynis-todas-demonas-kirpejas-tobula-istorija-krizes-laikmeciu.d?id=20648939>.
3. Andrikonytė, A. „Samsono ir Dalilos“ premjera parodė, kas vertas Niujorko scenos. Prieiga per internetą: <https://kultura.lrytas.lt/scena/2017/12/07/news/-samsono-ir-dalilos-premjera-parode-kas-vertas-niujorko-scenos-3809217/>.
4. Asmik Grigorian – tarptautinių operos „Oskarų“ laureatė. Prieiga per internetą: <https://kultura.lrytas.lt/scena/asmik-grigorian-tarptautiniu-operos-oskaru-laureate.htm>.
5. Atviras A. Grigorian interviu: apie karjerą, motinystę ir mylimą vyrą. Prieiga per internetą: <https://www.delfi.lt/veidai/zmones/atviras-a-grigorian-interviu-apie-karjera-motinyste-ir-mylima-vyra.d?id=74378612>.
6. Auksinis scenos kryžius. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/apdovanojimai?metai=2015>.

7. Baužaitė, E. Dirigentas Ričardas Šumila: „Man svarbu pasikliauti savimi“. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/index.php/straipsnis/2017-03-17-dirigentas-ricardas-sumila-man-svarbu-pasikliauti-savimi/156851>.
8. Baužaitė, E. Edgaras Montvidas: „Trokštu būti įdomus pats sau“. In: *Bravissimo*. Nr. 1 (110). 2020. Vilnius: Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras, p. 48–54.
9. Baužaitė, E. Kilti vis aukščiau. Pokalbis su vyriausiuoju LNOBT dirigentu Ričardu Šumila pasitinkant naująjį sezoną. Prieiga per internetą: <https://www.7md.lt/muzika/2019-09-06/Kilti-vis-auksčiau>.
10. Baužaitė, E. Operos bacila užkrėstas režisierius Gediminas Šeduikis. In: *Bravissimo*. Nr. 2 (107). 2019b. Vilnius: Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras, p. 46–51.
11. Bohemiečiai ir LVSO sezoną užbaigs operos „Katie Kabanova“ premjera. Prieiga per internetą: <https://www.15min.lt/kultura/naujiena/teatras/bohemiciai-ir-lvso-sezona-uzbaigs-operos-katie-kabanova-premjera-283-146669>.
12. Bohemiečių „Užburtoji fleita“ atitenka į jaunųjų menininkų rankas. Prieiga per internetą: <https://www.delfi.lt/veidai/kultura/bohemiciai-uzburtoji-fleita-atitenka-i-jaunuju-menininku-rankas.d?id=43223657>.
13. Bojarskytė, L. Elektroninė opera XYZ sudrebino naujam gyvenimui prikeltą Lietuvos kino teatrą. Prieiga per internetą: <https://www.15min.lt/ikrauk/naujiena/pramogos/elektronine-opera-xyz-sudrebino-naujam-gyvenimui-prikelta-lietuvos-kino-teatra-517-273232>.
14. Edgardo Montvido Verteris pakrerėjo prancūzų kritikų. Prieiga per internetą: <https://www.15min.lt/kultura/naujiena/muzika/edgardo-montvido-verteris-pakerejo-prancuzu-kritikus-284-998218>.
15. Išrinkti „Aukšinių scenų kryžių“ nominantai. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1024&s=69389>.
16. Jakučionis, S. Paskelbti Lietuvos nacionalinių kultūros ir meno premijų laureatai, persvara – moterų pusėje. Prieiga per internetą: <https://www.lrt.lt/naujienos/kultura/12/1125664/paskelbti-lietuvos-nacionaliniu-kulturos-ir-meno-premiju-laureatai-persvara-moteru-puseje>.
17. Jūraitė, R. Jonas ir Greta: ūgtelėjo, bet ar užaugo? Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=61014>.
18. Lietuvei J. Gringytei – tarptautinis operos apdovanojimas. Prieiga per internetą: <https://kultura.lrytas.lt/scena/lietuvei-j-gringytei-tarptautinis-operos-apdovanojimas.htm>.
19. Katinaitė, J. Edgardo Montvido debiutinis „Egmontas“. Prieiga per internetą: <https://www.7md.lt/muzika/2020-03-13/Edgardo-Montvido-debiutinis-Egmontas>.
20. Klubas „Prie arbatos“ susitikimas su režisiere Dalia Ibelhauptaite. Tarpinė būsena. Vidutinių laikas. Prieiga per internetą: https://www.youtube.com/watch?v=n-ItNbS63dU&index=14&list=PLEC50zL75afHG5ZllydmYqLaLB_comskg, <https://www.youtube.com/watch?v=uL24ZbjOXE8>.

21. Kultūros diena. Prieiga per internetą: <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000094035/kulturos-diena-mo-muziejus-su-trenksmu-i-kulturos-lauka-isiliejes-visuomenes-traukos-centras-kaip-sukuriamas-toks-sekmes-receptas>.
22. LRT Kultūros akademija. Prieiga per internetą: <http://www.lrt.lt/mediateka/irasas/89927/lrt-kulturos-akademija>.
23. LRT TV naujienų tarnyba. Asmik Grigorian operos „Oskaru“ nesipuikuoja: tai mane lydėjusių žmonių nuopelnas. Prieiga per internetą: <https://www.lrt.lt/naujienos/kultura/12/1054745/asmik-grigorian-operos-oskaru-nesipuikuoja-tai-mane-lydejusiu-zmoniu-nuopelnas>.
24. „Manon Lesko“ užaugino „bohemičiams“ sparnus. Prieiga per internetą: <https://kultura.lrytas.lt/-13348359011333996023-manon-lesko-u%C5%BEaugino-bohemie%C4%8Diams-sparnus.htm>.
25. Murauskaitė, R. Tūzai ir perteklius. Prieiga per internetą: <https://www.7md.lt/muzika/2019-03-01/Tuzai-ir-perteklius>.
26. Oneginas. Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=mD7SeNx5HQk>.
27. Operos „Pelėjas ir Melisanda“ premjera: ieškokit moters. Prieiga per internetą: <https://kultura.lrytas.lt/scena/operos-pelejas-ir-melisanda-premjera-ieskokit-moters.htm>.
28. Pirmą kartą VCO spektaklis jaunimui „Jonas ir Greta“. Prieiga per internetą: <https://www.delfi.lt/veidai/kultura/pirma-karta-vco-spektaklis-jaunimui-jonas-ir-greta.d?id=65500426>.
29. Teatras. Prieiga per internetą: <http://www.lrt.lt/mediateka/irasas/68342>.
30. „VCO Rock“: vienam vakarui atgaivinti Vilniaus sporto rūmai ir opera ant roko kurpalio. Prieiga per internetą: <https://kultura.lrytas.lt/meno-pulsas/vco-rock-vienam-vakarui-atgaivinti-vilniaus-sporto-rumai-ir-opera-ant-roko-kurpalio.htm>.
31. Vilnius City Opera. Prieiga per internetą: <https://www.facebook.com/VilniusCityOpera/>.
32. Visos jos tokios (spektaklio programa). Vilnius: Vilniaus kongresų rūmai, 2013.

Literatūra

33. Andrijauskas, A. *Neklasikinės ir postmodernistinės filosofijos metamorfozės*. Vilnius: Vilniaus aukciono leidykla, 2010.
34. Arias-Maldonado, M. Internetas prieš demokratiją. In: *Kultūros barai*. Nr. 1. 2018. Vilnius: VŠĮ „Kultūros barų“ leidykla, p. 10 – 14.
35. Baršauskienė, V.; Ivaškevičienė-Janulevičiūtė, B. *Komunikacija: teorija ir praktika*. Vadovėlis. Kaunas: Technologija, 2007.
36. Berkley, H. *Internetinė rinkodara*. Vilnius: Logitema, 2007.
37. Dalikas, A. *Reklama, kuri patinka*. Vilnius: Alma littera, 2016.

38. Jokubauskas, D. *Reklama ir jos poveikis vartotojui*. Vilnius: reklamos studija „InSpe“, 2003.
39. Katalynas, A. Estetinė meno funkcija – neaiški regimybė? In: *Estetika – XX amžius: problemos, teorinės kryptys, konfrontacijos*. Analogija. Sud. A. Katalynas. I T. Vilnius: Mintis, 2009, p. 385–386.
40. Kelley, L. D.; Jugenheimer, D. W.; Sheenhan, K. B. *Advertising Media Planning. A Brand Management Approach*. New York: Routledge, 2015.
41. Kotnik, V. Opera's Social Powers. In: *Opera naujųjų medijų amžiuje*. Sud. B. Baublinskienė, L. Vilimienė. Vilnius: Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras, 2015, p. 185–201.
42. Küng, L. *Strategic Management in the Media. Theory to Practice*. London: Sage, 2017.
43. Mažeikis, G. *Propaganda ir simbolinis mąstymas*. Monografija. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2010.
44. Rimaitė, V. Pagiriamasis žodis meno ir politikos tarpusavio ryšiams. In: *Kultūros barai*. Nr. 3. 2018. Vilnius: VŠĮ „Kultūros barų“ leidykla, p. 7–10.
45. Stolz, J. Estetinė nuostata. In: *Estetika – XX amžius: problemos, teorinės kryptys, konfrontacijos*. Analogija. Sud. A. Katalynas. I T. Vilnius: Mintis, 2009, p. 233–260.
46. Vilimienė, L. Giuseppe's Verdi operos prekės ženklo kontekste. In: *Opera naujųjų medijų amžiuje*. Sud. B. Baublinskienė, L. Vilimienė. Vilnius: Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras, 2015, p. 211–218.
47. Voss, Ch. Trends in the Experience and Service Economy The Profit Cycle Experience. London. 2014. Prieiga per internetą: https://www.researchgate.net/profile/Chris_Voss/publication/242274223_Trends_in_the_Experience_and_Service_Economy_The_Experience_Profit_Cycle/links/02e7e532026dedb147000000/Trends-in-the-Experience-and-Service-Economy-The-Experience-Profit-Cycle.pdf.

The Cultural Value of Vilnius City Opera

Summary

This article explores the public showcasing of *Vilnius City Opera* in cyberspace in order to experience demonstrate the cultural value of theatre. This communication phenomenon, the Internet, is chosen as the basis of the study, as it is considered a very important socio-cultural instrument in today's world, influencing, building and maintaining relationships to meet needs, and offering new alternatives, thus creating a community of close, committed individuals. The article focuses on targeted communication with the public – public relations. Some of the chief means of achieving this includes – advertising, actualizing expression in electronic space, and social media – for example *Facebook*. The essential features of virtual reality communication are identified, the most important of which are the consistent presentation of the unique content of the author and the personal interaction with the user by utilizing the unique feature of the Internet – interaction. The article considers this from a philosophical, socio-cultural

perspective. Interrogation of the concept of propaganda makes it possible to define the characteristics of the dissemination of ideas, their influence on the views of individuals as well as the public, and on the manipulation of beliefs as a mechanism for creating a new, additional identity.

The study of *Vilnius City Opera's* voice in cyberspace, argues that theatre purposefully and effectively uses multiple media for goals of bohemian troupe ideology. Through active expression on *Facebook*, *Vilnius City Opera* brings together a community of fans and opera art lovers, in which the younger generation is one of the most important members. Provocative advertising of *Vilnius City Opera* is not self-purpose. It is based on *Bohemian* creative ideas, responding to the language of the aesthetics of opera art that seeks to attract the widest possible range of people, spreading the message of opera as an exceptional perception of artistic survival.

The work of *Vilnius City Opera* is the fulfilment of the ideological mission of the *Bohemian* troupe – the education of society by introducing it to global opera works, which are not yet meaningful or barely presented on the stage of Lithuanian musical theatre. This is achieved by raising a young generation of opera artists, for which a creative laboratory is provided where both new and recognized talents meet. *Vilnius City Opera* transmits all of this through a variety of public expressions, conveying its own conceptual content as a virtual reflection that has become a cultural icon, embodied in the legend of the *Bohemian* troupe as a recognizable and evolving narrative that entices socio-cultural discourse. Therefore, the public expression of *Vilnius City Opera* is to be understood as a diverse propaganda of opera art based on the necessity for artistic and cultural education of the public. *Vilnius City Opera* and, at the same time, a manifestation of the name of Vilnius City, Lithuania, transmit the creative power of opera art, establishing outstanding cultural values as features of the country in the context of opera art and the global cultural context in general.

Keywords: *Vilnius City Opera*, *Bohemian* troupe, opera art, communication, advertising, propaganda.

Naujų medijų panaudojimas išorinėje teatrų komunikacijoje

Šiandien gyvename visuomenėje, kurioje vyrauja naujų technologijų paskatinti aktyvūs informacijos srautai, keičiantys mūsų komunikacijos formas, požiūrius ir norus. Dėl bendravimo ir mūsų aplinkos skaitmenizacijos pasikeitė ir teatrų institucijų požiūris į žiūrovą, kaip į individualių poreikių turintį asmenį, galintį prisidėti prie produkto vertės kūrimo. Nepaisant to, daugelis Lietuvos teatrų žiūrovą vis dar vertina kaip pasyvų jų kuriamos produkcijos vartotoją ir naujas medijas naudoja tik informacijos apie savo veiklą sklaidai. Vykstantys pokyčiai užsienio teatrų išorinėje komunikacijoje ir galimybės jas pritaikyti tobulinant Lietuvos teatrų veiklą paskatino imtis išsamesnės šios temos analizės.

Straipsnyje analizuojamos Nacionalinio Kauno dramos teatro išorinės komunikacijos priemonės per naujas medijas, jos lyginamos su Londono nacionalinio teatro komunikacijos strategijomis ir pateikiamos išorinės komunikacijos plėtos galimybių rekomendacijos, galinčios būti aktualios likusiems Lietuvos teatrams. Londono nacionalinis teatras pasirenkamas kaip pavyzdys institucijos, kurios veiklos strategijomis turėtų remtis pagrindiniai Lietuvos teatrai: greta kuriamų spektaklių reklamos teatras aktyviai vykdo edukacinę veiklą, didindamas spektaklių prieinamumą globaliu mastu bei teikdamas reikiamą informaciją per daugelį populiariausių tinklalapių.

Analizuojamos teatrų tinklalapių, *Facebook*, *Twitterio* ir *Youtube* puslapių veiklos, naudojamos virtualios priemonės, remiamasi tiriamųjų darbų medžiaga bei jos papildymo šaltiniais iš žurnalistikos, rinkodaros ir ryšių su visuomene sričių, interviu su teatro darbuotojais metu gautais atsakymais. Keliami hipotezė, jog naujosios medijos tampa pagrindine teatrų išorinės komunikacijos priemone. Tuo pat metu siekiama parodyti, jog teatras, kaip kultūrinė institucija, turi orientuotis ne vien į savo sukurtos meninės produkcijos reklamavimą ir rodymą, bet daug dėmesio turėtų skirti edukacinėms veikloms, teatro prieinamumui didinti pasitelkiant naujas medijas.

Raktiniai žodžiai: išorinė komunikacija, naujosios medijos, skaitmeninė medija, mediatizacija.

Įvadas

Šiuolaikiniame pasaulyje medijos tapo viena iš svarbiausių galios institucijų. Medijuota komunikacija paveikė visas mūsų kasdienybės sritis: vyksta intensyvūs tapatybės, savęs suvokimo, socialinių bei kultūrinių santykių pokyčiai. Internetas ir mobiliosios technologijos suteikia galimybę komunikuoti momentiška ir neribotai, virtualiai kurti naują savo identitetą. Naujųjų medijų dėka mūsų bendravimas įgavo ekshibicionizmo bruožų ir tapo pagrįstas regimuoju aspektu. Kaip teigia Agnė Pinigienė ir Kristina Juraitė, šiandieninėje visuomenėje naujosios medijos sukūrė tokią aplinką, kuri savyje talpina didelę dalį kultūrinės infrastruktūros, kurioje niveliuojasi privataus ir viešo gyvenimo turinys (4, 168). Neatskiriamomis mediatizuotos realybės dalimis tapo garsas, vaizdas ir erdvė, kuriais yra žadinama vartotojų vaizduotė, jie skatinami dalyvauti įvairiuose procesuose, kol kūrėjai ar institucijos naudoja naujosiomis medijomis siekdami patraukliai pateikti informaciją. Įvairių komunikacijos priemonių konvergencijos dėka būtent naujosios medijos padeda kurti produktyvų komunikacinį ryšį tarp medijų vartotojų ir kūrėjų bei institucijų.

Bendraja prasme naujas medijas galima apibrėžti kaip per pastaruosius 10–15 metų išvystytas sistemas, skirtas pateikti informacinį turinį publikai. Šios medijos drastiškai skiriasi nuo tradicinių (pavyzdžiui, spausdintinės žiniasklaidos), kadangi jomis gali naudotis nesuskaičiuojama daugybė naudotojų, joms nėra geografinio barjero, komunikacija yra dviejų krypčių, skaitytojai arba vartotojai turi didelę įtaką informacijos pobūdžiui (12, 55). Naujas medijas taip pat galima vertinti kaip meno bei technologijų santykio rezultatą, kai medijų funkcijų susipynimas ir tarpdalykiškumas naikina ribas tarp meno, žiniasklaidos ir visuomenės.

Naujųjų medijų paveiktai kultūrai būdingas trumpalaikiškumas ir fragmentiškumas. Fragmentiškumo išsivyravimą mūsų kultūroje sąlygojo kompiuterių atsiradimas. Kadangi

mūsų dėmesys naujų medijų erdvėje yra fragmentuojamas ir ribojamas, mus pasiekianti informacija kinta dideliu greičiu. Dėl to atsiranda trumpalaikiškumo efektas, kurio pasekmės – greitai technologinių naujovių pokyčiai bei vartotojų siekis gauti vis greitesnę, trumpesnę ir vizualiai paveikesnę informaciją. Kaip teigia A. Pinigienė ir Kr. Juraitė, dėl dinamiškų pokyčių informacijos pobūdis ir pateikimas turi prisitaikyti prie technologinio progreso ir besikeičiančių vartotojų poreikių: „Tokie naujų medijų produktai, kaip *Facebook*, *Twitter*, *YouTube*, tinklaraščiai, yra šiuolaikinės platformos naujiems įvykiams kurti, platinti ir vertinti. <...> Naujų medijų platformos leidžia jungtis į virtualias bendruomenes, bendrauti globaliu mastu, dalintis sukurta produkcija, komentuoti kitus ir dalyvauti viešajame diskurse“ (4, 168).

Šiuolaikinės medijų kultūros inicijuoti pokyčiai ir priemonės veikia bei formuoja politinio, ekonominio, kultūrinio ir kasdieninio gyvenimo patirtis, kuria naujas socialinių sąveikų ir kūrybos raiškos galimybes. Vartotojai tampa įvykių dalimi, jie dalyvauja, kuria, bendrauja ir vertina naujienas, ištraukia į pramoginius, konfliktinius ir globalius įvykius, dažnai net neišeidami iš namų erdvės. Svarbiu naujų medijų aspektu tampa komunikacijos gebėjimas sutelkti ir suartinti žmones, burti juos į bendruomenes, tenkinti jų norą būti matomiems, girdimiems ir pastebimiems.

Pasinaudodamos komunikacinėmis galimybėmis įmonės, ypač teatro institucijos, gali per vartotojo įtraukimą į savo veiklą jį šviesti, mokyti, skatinti aktyviai dalyvauti kultūrinėse veiklose. Norėdamos atrasti glaudesnę ir efektyvesnę komunikaciją su šių dienų visuomene, kultūros institucijos privalo stebėti virtualią erdvę, įsigilinti į vartotojų poreikius, ieškoti patrauklesnių būdų siekiant sudominti vartotojus ir paskatinti dalyvauti tiek virtualiuose projektuose, tiek realiuose renginiuose. Taip kuriamas ne vien institucijai pajamas generuojantis vartotojas, bet ir individas, gebantis orientuotis ir įsilieti į kultūrinį lauką.

Šių naujų medijų sukelti pokyčiai, didesnė jų integracija į užsienio teatrų išorinę komunikaciją bei galimybės jas pritaikyti tobulinant Lietuvos teatrų veiklą paskatino imtis išsamesnės šios temos analizės. Straipsnyje nagrinėjami du skirtingų šalių nacionaliniai teatrai – Londono nacionalinis teatras ir Nacionalinis Kauno dramos teatras. Jie pasirinkti dėl progresyvaus naujų medijų panaudojimo išorinėje komunikacijoje, turint skirtingas finansines galimybes ir resursus. Greta spektaklių reklamos abu teatrai aktyvūs edukacinėje veikloje, didina spektaklių prieinamumą bei teikia reikalingą informaciją per daugelį populiariausių tinklalapių. Šių įstaigų darbo pavyzdžiais siekiama parodyti, kaip teatras gali sėkmingai jungti skirtingas veiklos sritis, kad taptų šiuolaikiškos ir inovatyvios kultūros įstaigos pavyzdžiu.

Straipsnyje daugiausia dėmesio skiriama teatrų tinklalapių, *Facebook*, *Twitterio* ir *Youtube* puslapių veiklos analizei. Tyrinėjama, kaip pasitelkiant internetines informacijos skleidimo platformas bendraujama su žiūrovais, skleidžiama informacija apie teatro veiklą, įsiliejama į kultūrinį lauką. Taip pat siekiama pateikti pasiūlymų, kaip Lietuvos teatrai galėtų panaudoti naujų medijų teikiamas galimybes plėsdami įvairias veiklos sritis (reklamos, edukacijos, žiūrovo įtraukimo į teatro veiklą, teatro prieinamumo didinimo).

Naujų medijų įtaka išorinei komunikacijai

Vienas iš naujų medijų privalumų yra interaktyvumas. Kadangi senosios medijos būdavo vartojamos pasyviai, naujos leidžia vartotojams labiau įsitraukti į medijų tekstus, suteikia daugiau laisvės rinktis šaltinius, individualizuoti medijų naudojimą, suteikia daug didesnį pasirinkimą. Ši savybė prisideda prie medijų vartotojo kūrimo. Medijų kuriamas interaktyvumas skatina giliau pažvelgti į pasikeitusį tekstą (medijų produktų gamintojų) santykį su vartotoju. Interaktyvių tekstų ar tinklalapių kūrėjai (bei teatro institucijos kaip užsakovai)

suprato, jog jiems reikia išsiugdyti bendradarbiavimu pagrįstą santykį su savo auditorijomis. Kaip įvardija L. Nevinskaitė, skaitmeninė medija (tinklapis, virtualus muziejus ir pan.) yra aplinka, kurioje vartotojas gali atlikti daug įvairių veiksmų, neperžengdamas tos medijos leidžiamų ribų (15, 59).

L. Nevinskaitė išskiria tokias interaktyvumo formų pasekmes medijų kūrėjams, kurias galima pritaikyti ir Lietuvos teatro institucijų vykdomoje išorinėje komunikacijoje (15, 60):

- Medijų skatinamas interaktyvumas suteikia galimybę tradicinių medijų kūrėjams bendradarbiauti su auditorija randant būdų, kaip į savo produktus įtraukti vartotojų generuojamą turinį;

- Medijų kūrėjas tampa „patirties dizaineriu“. Greta informacijos sklaidos apie teatre vykstančius renginius išorinėje komunikacijoje taip pat naudojamos interaktyviosios medijos, kuriomis sukuriamos virtualios erdvės, po kurias vartotojai gali laisvai „vaikščioti“ ir taip virtualiai patirti buvimą teatre;

- Auditorijai, pripratusiai prie interaktyvių patirčių, sudaromos sąlygos transmedialiai patirčiai, pavyzdžiui, su spektakliu galima susipažinti naudojant kelias medijų platformas (pateikiama repeticijų vaizdo medžiaga, nuotraukos, interviu su menininkais ir pan.).

Naujosios medijos taip pat suteikia galimybes konvergencijai arba vis glaudesniam „medijų tarpusavio ryšiui jų organizacijos, platinimo ir priėmimo (vartojimo) aspektais“ (15, 62). Konvergencija yra apibūdinama kaip procesas, kai tas pats pranešimas gali būti paskleistas daugiau nei per vieną kanalą. Pavyzdžiui, spektakliai gali būti įrašomi ir patalpunami internetinėje erdvėje žiūrėti bei parsisiųsti arba gyvai transliuojami per televiziją ar internetą. Skaitmeninių medijų konvergencija per internetą ir mobiliuosius telefonus tampa iki šiol egzistavusias žiniasklaidos priemones (spaudą, radiją, kiną, televiziją, įrašus) integruojančia priemone, kurią stengiamasi panaudoti kuo aktyviau (pvz., kuriant teatro programėles). Tai lemia naują medijų ekonomikos modelį, kai senąjį modelį, kurio

tikslas buvo pasiekti kuo didesnę vienodą auditoriją, keičia siekis tenkinti gausybės mažų grupių interesus, ir jas gali pasiekti tinklinės medijos (15, 64).

Teatro išorinės komunikacijos samprata ir problemos

Teatrui, kaip ir kitoms kultūros įstaigoms, tenka sudėtingas tikslas suderinti meninius ir finansinius tikslus. Jis turi atlikti dvejopą vaidmenį: atitikti rinkos (ekonominis) ir meninius (neekonominis) reikalavimus. Teatro pirminis tikslas – kūrinį meninė sėkmė – turi derintis prie ekonominės sėkmės arba bent jau prie ekonominio stabilumo. Todėl išorinė komunikacija ir reklama turi įstaigai gyvybiškai svarbią įtaką: pateikia tikslinei auditorijos grupei pritaikytą informaciją, sudominančią išsigyti reklamuojamą produktą, stengiantis palaikyti teigiamą įvaizdį tiek kultūros auditorijai, tiek partneriams ir rėmėjams.

Apžvelgiant į Lietuvos teatrų vykdomas veiklas, būtų galima išskirti bendrus teatro įstaigų tikslus:

- Kurti aukšto meninio lygio produkciją, kurią siekiama parodyti (parduoti) kuo platesnei auditorijai (šalies arba užsienio mastu);
- Didinti potencialių žiūrovų skaičių, išlaikyti esamą bei pritraukti tą publikos dalį, kuri teatre įprastai nesilanko (specifines žmonių grupes – moksleivius, jaunimą, socialiai pažeidžiamus asmenis, etnines mažumas ir pan.);
- Didinti teatro meno prieinamumą;
- Vykdyti edukacinę veiklą, siekiant ugdyti ir teatru sudominti jaunąją auditoriją.

Remiantis teatrologės Jurgitos Staniškytės straipsniu *Komunikacija kaip auditorijų plėtros priemonė: Lietuvos teatrų praktikos* galima detaliau panagrinėti minėtuosius tikslus ir kartu kylančias problemas.

Analizuojant Lietuvos teatrų naudojamas išorines komunikacijos priemones, pirmiausia reikėtų pažvelgti į šių institucijų požiūrį į žiūrovą. J. Staniškytė teigia, jog šiuolaikiniame Lietuvos teatru labiau rūpi žiūrovas vartotojas, o ne žiūrovas pilietis ar žiūrovas kūrėjas: „Politiniame ir ekonominiame auditorijų plėtros kontekste „aktyvus“ žiūrovas yra tas, kuris nusipirko bilietą ir atėjo į teatrą, — čia jo aktyvumas gali ir baigtis, žiūrovui leidžiama tiesiog ramiai ir pasyviai stebėti scenos veiksmą. <...> Ne veltui Lietuvos scenos meno institucijų komunikacijos tyrinėtojai ir patys žiūrovai pastebi, kad dažnas teatras yra aktyvesnis (ir išradingesnis) savo išorinės komunikacijos kampanijose nei scenoje“ (20, 174). Tokio įsitaigų požiūrio dėka potencialus žiūrovas pasižymi apibendrinamomis savybėmis, o jo poreikiai yra sužinomi ne per tyrimus ar apklausas, bet per darbuotojų žinių ir suvokimo prizmę: „Remiantis asmenine patirtimi bandoma išskirti tikslinę auditoriją ir jai priderinti komunikacijos strategijas. Labiausiai norima įsigilinti į ypatingųjų (naujienlaiškius gaunančių) ir lojaliųjų (lojalumo korteles turinčių) teatro lankytojų poreikius. Tačiau dažniausiai orientuojamasi į apibendrintą auditorijos vaizdinį, kurį respondentai apibūdina taip: dirbantys, aukštą išsilavinimą turintys žmonės, gaunantys vidutinį atlyginimą, nuo 25 iki 40 metų amžiaus“ (20, 192). Remiantis tokiu paviršutinišku žiūrovo charakteristikų ir poreikių suvokimu, siekis pritraukti naujas auditorijas tampa iššūkiu, kuris reikalauja didelių žmogiškųjų ir ekonominių sąnaudų bei dažnai neteikia ilgalaikės finansinės naudos. Orientuodamosi tik į jau pažįstamų lojalių lankytojų poreikių patenkinimą ir neinvestuodamos į naujų žiūrovų poreikių tyrimus, teatro įstaigos praranda galimybę plėsti savo veiklą, gerinti įmonės įvaizdį ir pritraukti naujų pajamų šaltinių.

Teatro įstaigoms svarbu žinoti, kodėl žiūrovas nesilanko jų renginiuose. Kaip teigia J. Staniškytė, mažo lankomumo problema yra dvejopos prigimtys: praktinės ir suvokimo. Praktinės kliūtis sudaro išlaidos, vieta, patogumas, informacijos

trūkumas, netinkamas laikas, kurios yra priskiriamos jau egzistuojantiems meno vartotojams ir kurias turi spręsti rinkodaros ir komunikacijos sričių specialistai (20, 180). Kol suvokimo kliūtys, t. y. patyrimo stoka, socialinės stigmatos, sociokultūrinių įgūdžių trūkumas, būdingesnės meno neįgaliesiems visuomenės grupėms, šias problemas galima spręsti tik sujungus komunikaciją, rinkodarą ir edukaciją (20, 180). Dėl šių veiksmų auditorijų plėtra turėtų būti suvokiama kaip ilgalaikis visuminis meno poreikio ugdymas, kurio esmė yra ne tik įtaigios rinkodaros kampanijos, bet ir siekis suteikti žmonėms gebėjimų ir žinių, kurių jiems reikia dalyvaujant estetinėje komunikacijoje.

Siekiant kurti efektyvią auditorijos plėtrą, į teatro išorinę komunikaciją reiktų įtraukti šiuos septynis veiksnius: edukaciją, aprėptį ir prieinamumą, partnerystes, vartotojus, kainodarą, geografinę vietą ir žiūrovų segmentaciją (20, 183). Galime pastebėti, jog teatrai turėtų daug dėmesio skirti edukacijai ir prieinamumui didinti, būtų orientuoti į auditorijos segmentus, negalinčius naudotis meno teikiamais privalumais. Tai reiškia, jog informacijos sklaida ir prieinamumo didinimas turi vykti ne vien per tradicinės komunikacijos priemones, bet ir per pačių meno institucijų veiklą viešojoje sferoje bei į konkrečias atskirties grupes orientuotas interaktyvias pratybas.

Londono nacionalinio teatro išorinės komunikacijos per naująsias medijas pagrindiniai principai

Londono nacionalinis teatras (toliau – LNT) yra institucija, kurios veiklos pavyzdžiu galėtų remtis pagrindiniai Lietuvos teatrai. Šalia spektaklių reklamos teatras aktyvus edukacinėje veikloje, siekia spektaklių didesnio prieinamumo šalies ir globaliu mastu bei teikia reikiamą informaciją daugelyje populiariausių tinklalapių (*Facebook*, *Twitter* ir pan.). LNT veikla apima daugybę sričių, šiame darbe orientuojamasi į

teatro tinklalapio, *Facebook*, *Twitter* ir *Youtube* puslapių veiklos analizę.

Prieš pradėdant analizę reikėtų paminėti, jog LNT glaudžiai bendradarbiauja su kitomis meno organizacijomis, švietimo įstaigomis, vietos valdžia, verslo sektoriumi, teatrą remia įvairūs fondai bei *Arts council England* (*Anglijos meno taryba*). Be to, teatras yra vienas iš svarbiausių kultūros objektų Londone, todėl jis susilaukia daug tarptautinio dėmesio. Atsižvelgiant į tai, teatrui skiriama atitinkama finansinė parama. Lyginant LNT ir Nacionalinį Kauno dramos teatrą atsižvelgiama į šių įstaigų skirtumus ir galimybes, tačiau LNT vykdomos išorinės komunikacijos veiklos, strategijos ir priemonės Lietuvos teatrų įstaigoms turėtų tapti pavyzdžiu, o kai kurias strategijas būtų galima pritaikyti išorinei komunikacijai tobulinti.

LNT išorinė komunikacija per naujasias medijas yra sėkmingos integruotos (sąsajinės) komunikacinės strategijos pavyzdys. Panaudodamas pagrindines interneto komunikacijos priemones (socialines medijas, tinklaraščius ir kt.) ir kiekvienoje teikdamas nuorodas į kitus savo puslapius, teatras sukūrė virtualią imperiją, pasižyminčią puikiai organizuotu darbu bei sumania reklama.

Teatro pagrindinis *Facebook* puslapis naudojamas kaip naujienlaiškis, teikiantis nuorodas į kitus teatro puslapius. Šiame profilyje publikuojama informacija, susijusi su teatro veiklomis (publikuojamos nuotraukos iš spektaklių repeticijų, premjerų, reklaminių filmukai, informacija apie akcijas, nuolaidas ir t. t.), pasižymi puikia vaizdine kokybe. Puslapio *Reviews* ir *Visitor posts* paskyrose suteikiama galimybė žiūrovams publikuoti savo atsiliepimus apie renginius, su teatru susijusias nuotraukas, pateikti klausimus. Puslapyje matyti, su kokiomis įmonėmis, labdaros organizacijomis teatras bendradarbiauja bei kaip teatras bendrauja su publika. Pastebima, jog moderatoriai aktyviai atrašo į komentatorių klausimus, susijusius su informacijos teikimu.

Vaizdo medžiagos paskyroje pateikiami reklaminiai klipai sudaryti iš trumpų žiūrovų pasisakymų, kritikų įvertinimų, spektaklių ištraukų. Tai įprasta spektaklio reklama, atliepianti reklamų stilistiką, informacijos perdavimo pobūdį. Bendrai tariant, *Facebook* profiliuose publikuojama informacija yra aiški, ji pateikiama ryškiai, įdomiai, struktūruotai, komentatoriai apie teatro veiklą atsiliepia optimistiškai, o moderatoriai palaiko ryšį su žiūrovais pateikdami nuorodas į daugelį kitų teatro tinklalapių, puslapių.

Panašaus pobūdžio ir teatro *Twitter* puslapis, kuriame publikuojamos nuotraukos iš užkulisių, repeticijų, naujų ir senesnių pastatymų, pateikiamos nuorodos į teatre vykstančias edukacines programas, diskusijas, akcijas, recenzijas, straipsnius, susijusius su teatre rodomų spektaklių temomis. Kaip ir *Facebook*, atsakoma į komentatorių replikas, tačiau bendravimo tonas yra žaismingesnis, pavyzdžiui, yra naudojami *gifai* (judantys grafiniai vaizdai).

Youtube yra du pagrindiniai teatro puslapiai, kuriuose talpinama skirtingo pobūdžio vaizdo medžiaga: *National theatre* ir *National theatre discovery*. *National theatre Youtube* puslapyje publikuojami spektaklių anonsai, interviu, diskusijos, vaizdo dienoraščiai. Pateikiama vaizdo medžiaga yra pakankamai formali, pasižyminti dokumentinių filmų, interviu stilistika. Talpinama medžiaga, skirta edukacijai, labiau orientuota į mokytojus arba vyresnių klasių moksleivius, teatro specifika besidominčia auditorija, kadangi įrašų vizualinė stilistika yra neutrali, informacinio pobūdžio.

Teatras išiliejo ir į internetinių tinklaraščių rinką sukūręs savo *blogą* – pramoginio pobūdžio tinklapį, kuriame talpinami interviu su kūrybine komanda, topai, repeticijų dienoraščiai, vaizdo ir garso įrašų nuorodos (*Soundcloud*, *Youtube*). Turinys, primenantis laisvalaikio skaitomus tinklalapius, leidžia į teatrą žvelgti kaip į teminę pramogą ar laisvalaikio priemonę. Publikuojama informacija aktuali, trumpa, papildoma nuotraukomis, vaizdo medžiaga. Tinklaraščio temos

susijusios su teatro veikla (pavyzdžiui, su artimiausiu laiku rodomu spektakliu ar jo premjera). Svarbiausias bruožas, apibūdinantis bendrą teatro veiklą, – medžiaga pateikiama ne kaip reklama, o kaip sąsajinės informacijos dalis. Internetinis tinklaraštis yra alternatyva internetiniam tinklalapiui, patrauklesnė jaunimui.

LNT veiklas būtų galima suskirstyti į kategorijas

1. Edukacinės veiklos, orientuotos į moksleivius. Šiai auditorijai skiriama daugiausia dėmesio, kadangi internetiniame tinklalapyje pateikiama mokymosi medžiaga yra derinama su spektaklių peržiūromis gyvai arba per transliacijas, kūrybinėmis dirbtuvėmis mokymosi centre *The Clore*, susitikimais su menininkais, studentų konferencijomis, jų įrašais (garso ir vaizdo), virtualiomis parodomis, archyvo medžiaga, vaizdo kolekcija, supažindinančia su daugeliu teatro elementų kūrimu, istorija, menininkais ir t. t. Vizualinė ir garso medžiaga yra labai geros kokybės, prieinama per populiariausius tinklalapius (*Soundcloud, iTunes, Youtube*), suteikiama galimybė jaunimui kurti ir rodyti savo kūrybą (*National theatre create film*). LNT edukacijai skirtos priemonės sukuria maksimalų teatro suvokimo efektą, kuris derina gyvą dalyvavimą su virtualiomis mokymosi priemonėmis.

2. Suaugusiems ir šeimoms skirtos veiklos. Šiuo atveju daugiau dėmesio skiriama gyviems renginiams ir pramogoms.

3. Informacijos sklaida. Pagrindinis informacijos šaltinis – teatro internetinis tinklalapis, suteikiantis visą būtiną informaciją apie vykstančius renginius, susisiekimą, virtualią medžiagą ir t. t. Kiti tinklalapiai suteikia konkrečią informaciją, susijusią su žiūrovui aktualiausiomis naujienomis. Informacijos sklaidos kanalus galima skirstyti pagal tai, kokiai tikslinei grupei ji skirta:

- Informacija, skirta lankytojams, turistams. Pagrindinė informacija teikiama internetinio tinklalapio *Your visit* skyriuje su kontaktais dėl papildomos informacijos, *Facebook* ir *Twitter* profiliuose atsakoma į vartotojų klausimus ir komentarus,

teikiama informacija apie bilietų pardavimą, artimiausius renginius, akcijas.

- Informacija, skirta specialistams (teatro kritikams, istorikams ir pan.). Šiai tikslinei grupei priskirtinas internetiniame tinklalapyje esantis teatro archyvo katalogas, vaizdo medžiaga apie teatro užkulisius, istoriją, kūrybinius procesus, įrašai iš teatre vykusių susitikimų su menininkais, virtualios parodos, menininkų eskizų knygos. Vaizdo kataloguose yra talpinami įrašai, kuriuose įvairių teatro sričių darbuotojai pasakoja apie savo išsilavinimą, pareigas, kasdieninius darbus ir patirtį dirbant šioje įstaigoje. Tai naudinga asmenims, ieškantiems darbo teatro įstaigoje.

4. Prieinamumo didinimas. Šis tikslas niveliuojasi su prieš tai minėtomis priemonėmis, tačiau galima išskirti pagrindines prieinamumo didinimo priemones:

- Tiesioginės spektaklių transliacijos (*National theatre live* ir *Schools streaming service*) ir renginių įrašai pagrindiniuose garso ir vaizdo internetiniuose tinklalapiuose – *Youtube*, *iTunes*, *Soundcloud*.

- Virtuali programa *Your national theatre*, kurioje vartotojai talpina savo prisiminimus, susijusius su šiuo teatru, jo spektakliais ir kūrėjais;

- Virtualios parodos, archyvai, mokymosi paketai;

- Teatro internetinis dienoraštis.

Kadangi dažniausia teatrų problema yra naujų žiūrovų grupių pritraukimas, LNT parodo, jog nors edukaciniai renginiai ir partnerystės yra svarbūs, tačiau juos reikia derinti su besikeičiančiais vartotojų poreikiais, technologinėmis naujienomis ir naujųjų medijų teikiamomis galimybėmis. Vartotojai per virtualias priemones gali prisidėti prie kūrybinės veiklos ir produktų vertės kūrimo, galėdami mėgautis teatru per tiesiogines transliacijas ar virtualių parodų lankymą, jei neturi galimybių realiai apsilankyti renginiuose. Naujosios medijos suteikia galimybes naujai pažvelgti į teatrą ir pateikti jį inovatyviomis priemonėmis, patraukliomis medijų vartotojų visuomenei.

Greta to teatras siekia patenkinti kuo daugiau vartotojų poreikių ir, apimdamas plačias veiklos sritis (teatre veikia kavinės, knygynas, vyksta reguliarios ekskursijos, galima naudotis nemokamu internetu ryšiu, nuomotis kostiumus, erdves ir t. t.), iškomponuoja į kasdienį londoniečių gyvenimą bei turistų dienotvarkę. Galima pamanyti, kad LNT, besisklaidydamas tarp skirtingų veiklų, gali nutolti nuo savo pirminių tikslų, tačiau gebėjimas sėkmingai sujungi skirtingas veiklos sritis įrodo, kad tai yra šiuolaikiškos ir inovatyvios kultūros įstaigos pavyzdys.

Atsižvelgus į tai, Lietuvos teatro įstaigoms svarbu žinoti, kaip reikia bendrauti ir kokią informaciją pateikti žiūrovui, kad jo apsilankymo galimybė teatre būtų kuo patrauklesnė ir keltų kuo mažiau nesklandumų. Taipogi Lietuvos teatrai turėtų daugiau bendradarbiauti su įvairiomis įstaigomis ir, pasinaudodami jų teikiamomis paslaugomis, skatinti vietinės ir užsienio auditorijos plėtrą. Svarbu nesusikoncentruoti vien į spektaklių kūrimą ir reklamą, bet skatinti teatro veiklų plėtimąsi, sklaidą, kad teatro institucija taptų patrauklesnė užmirštamoms vartotojų grupėms – užsieniečiams, moksleiviams ir neįgaliesiems.

Išorinės komunikacijos priemonių charakteristikos ir jų taikymas Nacionaliniame Kauno dramos teatre

Nacionalinis Kauno dramos teatras (toliau – NKDT) yra biudžetinė įstaiga, organizuojanti profesionalaus scenos menų kūrimą ir jų viešą atlikimą. Turėdama etatinių darbuotojų ir kūrėjų personalą bei pastovų spektaklių repertuarą, teatro išorinės komunikacijos pagrindine funkcija tampa įstaigoje sukurtų kūrinių (spektaklių, festivalių ir pan.) reklama ir įvairaus amžiaus žiūrovų skaičiaus didinimas. Greta to teatras siekia užtikrinti visavertę šalies meninės kultūros sklaidą šalyje bei formuoti šalies meninės kultūros įvaizdį. Siekdamas šių

tikslų, teatras užsibrėžia organizuoti Lietuvos ir užsienio scenos meno kūrinių pristatymą visuomenei, vykdyti edukacines programas, gastroles Lietuvoje.

Šis teatras tyrimui buvo pasirinktas dėl jo progresyvaus naujųjų medijų panaudojimo Lietuvos teatrų kontekste. Šalia informacijos sklaidos per jau tradiciniais tapusius virtualius kanalus (socialines medijas, internetinę žiniasklaidą, virtualias duomenų bazes, naujienlaiškius), teatras turi susikūręs savo virtualų muziejų, virtualią ekskursiją po teatro erdves bei pirmasis iš Baltijos šalių teatrų turi išmaniąją programėlę.

Komunikacija su vartotoju. Pastaruoju metu vartotojas ir komunikacija su juo yra vieni iš svarbiausių ištaigos išorinėje komunikacijoje. Vartotojas tampa vis svarbesnis, kadangi jis gali prisidėti prie produktų vertės kūrimo, papildomos reklamos ar platesnės informacijos sklaidos. Analizuojant teatro komunikaciją, vykdomą per socialinius tinklapius, pastebima, jog vartotojui suteikiama daugiausia galimybių pareikšti savo nuomonę ir prisidėti prie teatro vykdomos rinkodaros. Įvairių konkursų, akcijų dėka vartotojas skatinamas dalintis teatro informacija — tokiu būdu informacija pasiekia platesnį vartotojų ratą, o šie gali gauti realių prizų už savo aktyvumą (nemokamų bilietų į spektaklius). *Facebook* esant aktualiausių naujienų sklaidos priemone, jis tampa ir greičiausiu pagalbos vartotojui suteikimo kanalu. NKDT *Instagram* taip pat stengiamasi bendrauti su vartotojais sekant jų profilius, taip suteikiant vartotojui svarbumo jausmą. Galiausiai teatro profilyje suteikiama galimybė vertinti teatro veiklą ir renginius publikuojant savo atsiliepimus, kurie prisideda prie teatro įvaizdžio kūrimo.

Nepaisant to, NKDT į žiūrovą vis dar žvelgia kaip į pasyvų bilietų pirkėją, kuris prie teatro veiklos gali prisidėti nebent dalindamasis teatro informacija socialinėse medijose. Tad neįgyvendinama *Marketingo 3.0* strategija, — vartotojas nėra įtraukiamas į ištaigos veiklą, produktų vertės kūrimą, jis vertinamas tik kaip ekonominis elementas. Iš to kylanti mažo

dalyvavimo renginiuose problema yra kompleksinis edukacijos, glaudesnio bendravimo ir žiūrovo realaus bei virtualaus dalyvavimo teatro veikloje trūkumo rezultatas. Pastebimas ir vadybos skyriaus darbuotojų požiūris į žiūrovą ir jo dalyvavimo aspekto nuvertinimas – orientuojamasi tik į lojalius klientus ir jų poreikius, renginių nesėkmės atvejai ir priežastys neanalizuojami ir dėl karčių patirčių yra grįžtama prie saugių, vienakrypčių komunikacijos strategijų.

Siekiant paskatinti aktyvesnį žiūrovų dalyvavimą įvairiuose teatro rengiamuose projektuose, reikėtų derinti informacijos sklaidą per įvairias medijas, propaguoti glaudesnį bendravimą su žiūrovu, suteikti jam galimybę reikšti savo nuomonę ir prisidėti prie kūrinų vertės kūrimo arba reklamos sklaidos.

Informacijos sklaida ir reklama. Teatrų išorinėje komunikacijoje informacijos sklaida ir renginių reklama yra svarbiausios. Informacija, skleidžiama apie įstaigoje vykstančius renginius, ne tik reklamuoja produktą ir skatina įsigyti bilietus, bet kartu formuoja įstaigos įvaizdį, jo vaidmenį visuomeniniame kontekste. Siekiant, kad teatras būtų aktualus, būtina atsižvelgti į politinį ir socialinį jo aplinkos kontekstą bei naudoti besivystančias technologijas, kad kuo paveikiau informacija būtų perduota naujosiose medijose skandinčiai visuomenei.

NKDT ir LND išorinė komunikacija remiasi panašiomis informacijos sklaidos strategijomis: teatrai turi du centrinius šaltinius, iš kurių kuriamos nuorodos į kitas virtualias platformas – tai internetinis tinklalapis, kuriame pateikiama pagrindinė informacija apie teatro veiklą, bei socialinis tinklalapis *Facebook*, kuriame talpinama aktualiausia informacija, bendraujama su vartotojais. Iš šių centrų kuriamos nuorodos į kitus teatro naudojamus socialinius tinklalapius (pavyzdžiui, *Twitter*), duomenų bazes (*Youtube*, *Soundcloud*, *iTunes* ir pan.). Šalia šių centrų egzistuoja informacijos sklaida per virtualią žiniasklaidą, radijo ir TV programas, naujienlaiškius, virtualias programas (virtualų muziejų, išmaniają programėlę). Šios

persipinančios sąsajinės technologijos bei įvairaus pobūdžio informacijos duomenų bazių naudojimas leidžia teigti, kad teatras vis aktyviau naudoja naujas medijas, kad pritrauktų įvairių tikslinių grupių dėmesį, suteikia žiūrovui kuo daugiau vizualiniu efektingumu pasižyminčios informacijos bei kuria demokratiškesnes komunikacinio veiksmo paradigmas, lemiančias naują turinio, kaip kultūros proceso ir komunikacijos įrankio, iškilimą.

Reklamuojant, pavyzdžiui, premjerinį spektaklį, svarbiausiu uždaviniu tampa kūrinio unikalių savybių (įžymaus režisieriaus, dramaturgijos, aktorių, kūrinio konteksto ir t. t.) akcentavimas, jų pateikimas įdomia ir dėmesį traukiančia forma bei bandymas konstruoti nuomonę, kad spektaklis yra patrauklus pasiūlymas, kuriuo negalima nepasinaudoti. Teatro reklama pasižymi ir tuo, kad teatras nuolatos ieško tikslinės auditorijos, konkuruoja su tokiomis populiareesnėmis laisvalaikio leidimo formomis kaip televizija, sportas ar internetinėmis pramogomis. Kadangi daugelis senesnių komunikacijos priemonių tapo antrarūšės, reklama daugiausia vyksta per naujųjų medijų paveiktas masinės komunikacijos priemones. Pavyzdžiui, informacija apie spektaklį virtualioje erdvėje (teatro tinklalapį, *Facebook*) pradedama skleisti apytiksliai likus mėnesiui iki spektaklio, o vizualinė spektaklio informacija (reklaminius filmukas, reportažai, nuotraukos) paskleidžiama likus 1–2 savaitėms iki premjeros. Greta to yra publikuojami straipsniai ir interviu su kūrėjais teatro informacinių rėmėjų tinklalapiuose ir laidose (*Kauno diena*, *15 min.*, *Scenos gida*, LRT laidoje *Labas rytas*, LRT radijo stoties *Opus* laidoje ir pan.). Kaip teigia teatro darbuotojai, šios komunikacijos priemonės (be tradicinių priemonių — plakatų, skrajučių, naujienlaiškių) sudaro reklamos sklaidos paketą, naudojamą skleidžiant informaciją apie bet kokią teatro renginį. Svarbiausia yra išskirti pagrindinę renginio žinutę, vaizdinį ir ištransliuoti įvairiais kanalais. Šalia šių priemonių NKDT vykdo viešąsias akcijas, siekdamas susilaukti papildomo žiniasklaidos ir žiūrovų dėmesio. Tad

teatras patiria nedaug kaštų, ir partizaninės akcijos paskatin-tas dėmesys sukuria spektakliui papildomą reklamą virtualio-je erdvėje.

Reklamos strategijų pasirinkimą lemia lojalių žiūrovų po-reikiai (pavyzdžiui, 40 metų dirbančios moterys) ir konkretaus sezono tikslai, pagal kuriuos formuojamas repertuaras ir re-klamos strategijos konkretiems renginiams. NKDT reklamos strategija priklauso nuo spektaklio specifikos. Pavyzdžiui, jei siekiama pritraukti žiūrovus į vaikišką spektaklį, siunčiami naujienlaiškiai arba skambinama į Kauno švietimo įstaigas, žiūrovų duomenų bazėje išskirtai konkrečiai tikslinei grupei. Jei kalbama apie spektaklio premjerą suaugusiems, reklamos paketams skirta informacija derinama su partizanine rinko-dara. Galima teigti, jog atsižvelgiant į konkretaus spektaklio tikslinę auditoriją ir jos poreikius, spektaklio specifiką, spek-taklio režisieriaus ir kūrybinės komandos narių, pjesės žino-mumą bei turimus resursus yra kuriama spektaklio reklaminė kampanija.

Kita su reklama susijusi problema yra slogus žiūrovų daly-vavimas socialiniuose teatro projektuose (pavyzdžiui, spekta-kliuose, skirtiems negalią turintiems asmenims, ar renginiuo-se, skirtuose savaitės be patyčių akcijai). Nors informacija yra transliuojama per pagrindines virtualias informacijos sklaidos platformas, bendraujama su įvairiomis socialinėmis įstaigomis, tačiau tokio pobūdžio renginiuose pasirodo labai mažai daly-vių. Šią problemą galima vertinti iš kelių pozicijų. Pirmiausia informacija skleidžiama pakankamai ribotai (apie renginius informuojama pavienėse žinutėse teatro tinklalapyje ir *Face-book* profilyje, renginiai derinami su konkrečiomis socialinė-mis įstaigomis), tačiau pasigendama platesnės tokių renginių reklamos. Nepaisant to, jeigu renginys yra plačiai reklamuo-jamas, tačiau sulaukia minimalaus žiūrovų dėmesio, tai pa-rodo, jog naujųjų medijų informacijos sklaidos galia sudaro nedidelę dalį renginio sėkmės. Kad renginys būtų sėkmin-gas, tarpusavyje turi jungtis jo kokybė, tikslas, aktualumas,

skleidžiamo turinio tikslingumas, išraiškingumas, informacijos kanalai, kurie patrauklūs tikslinėms auditorijoms, ir pačių žiūrovų dalyvavimas.

Galiausiai teatro reklama remiasi konkrečių kūrinio elementų išryškinimu ir panaudojimu komerciniais tikslais. Galima pastebėti, jog perdėtai akcentuojant tam tikrus spektaklio bruožus, kurie galbūt kūrinyje nėra esminiai arba neatitinka kūrėjo išsakomos minties, reklama pradeda kurti disonansą tarp teatro išorinės komunikacijos ir spektaklio turinio. Teatro institucijos, taikančios naujoviškas komunikacijos vingrybes, bet nekreipiančios dėmesio į pačią spektaklio kokybę, kelia grėsmę prarasti žiūrovus dėl neadekvačios arba melagingos reklamos pertekliaus. Kitaip tariant, pristatydamą spektaklį teatro komunikacijos komanda pristato režisieriaus lūkesčius ir siekiamybę, todėl komunikacija turi ne tik informuoti žiūrovą apie konkrečius renginius, bet ir adekvačiai kalbėti apie spektaklio idėjas. Ši komunikacijos koncepcija reikalauja glaudaus bendradarbiavimo tarp teatro komunikacijos specialistų ir spektaklio kūrybinės komandos.

Apibendrinant galima teigti, jog norint pasiekti įvairaus amžiaus tikslines grupes, reikia derinti tradicines medijas (televiziją, radiją, plakatus, skrajutes ir kt.) su virtualiomis priemonėmis (virtualia žiniasklaida, socialiniais tinklalapiais, duomenų bazėmis ir t. t.), gyvu bei virtualiu bendravimu su auditorijomis. Transliuojama informacija turi atitikti spektaklio kokybę ir keliamas idėjas, pakankamai efektinga ir aktuali, kad patrauktų skirtingų poreikių ir skonio auditoriją. Nepaisant to, reikia atsižvelgti į teatro institucijos galimybes, kaštus bei įvairius socialinius ir politinius kontekstus, kadangi tai, kas vykdoma užsienio teatrų išorinėje komunikacijoje, pavyzdžiui, LNT, kuris yra vienas iš svarbiausių kultūrinių įstaigų Didžiojoje Britanijoje, būtų sunku įgyvendinti bet kuriame Lietuvos teatre dėl kaštų. Tad analizuojant ir vertinant NKDT naudojamas informacijos sklaidos priemonės, būtina atsižvelgti į teatro turimas galimybes ir bendrą Lietuvos teatrų

išorinės komunikacijos kontekstą, kuriame naujų medijų panaudojimas išlieka vangus ir konservatyvus.

Lietuvos teatrų išorinės komunikacijos plėtros galimybės

Teatras, kaip ir bet kuri kita kultūros įstaiga, šiandienos medijų realybėje turi atitikti vartotojų poreikius ir tuo pat metu išlaikyti kūrybiškumą, kurti aktualios ir visuomenei naudingos institucijos įvaizdį bei naudoti įvairias komunikacijos formas, kad informacija apie institucijos veiklą pasklistų kuo platesnei auditorijai. Remiantis LNT ir NKDT analizėse išskirtais teatro tikslais ir jų įgyvendinimo pavyzdžiais, galima išskirti pamatinius teatro ir jo vykdomos išorinės komunikacijos uždavinius:

1. Teatras turi turėti aiškią misiją, viziją ir tikslus, kuriuos siekia įgyvendinti. Norint turėti konkretų, vartotojui patrauklų, kultūrai ir ekonomikai naudingą veiklos planą, reikia atlikti vidaus ir aplinkos analizę bei finansinę prognozę. Visi teatro personalo nariai turi žinoti, kokią teatro įvaizdį siekiama formuoti. Tai leistų geriau suvokti įstaigos meninę specifiką, padėtų kultūros lauke bei padėtų nusistatyti tikslines potencialių žiūrovų grupes ir kokiais tinklais būtų galima perduoti informaciją apie jiems aktualų produktą naudojantis teatro turimais ir prieinamais resursais.

2. Orientuojantis į tikslines grupes, reikėtų, bendradarbiaujant su švietimo, tyrimų, socialinių ir kitų įstaigų darbuotojais, išsiaiškinti jų poreikius, pomėgius, kokiais informacijos gavimo šaltiniais jie dažniausiai naudojasi bei kokio pobūdžio informacija jiems patraukliausia. Pagal tai derėtų formuluoti integruotos komunikacijos strategiją, kuri apimtų ne vien reklamą senųjų ir naujų medijų tinklais, bet ir skatintų bendradarbiauti su įvairaus pobūdžio įstaigomis, kad teatras kuo plačiau įsiliėtų į kultūros lauką bei kasdienį vartotojo gyvenimą.

3. Teatro meno prieinamumo didinimas turi būti derinamas su gyvų edukacinių renginių organizavimu, komunikacija su vartotoju ir reklama pasitelkiant naująsias medijas, su dalyvavimu įvairaus pobūdžio projektuose bei gastrolėmis šalies ir tarptautiniu mastu. Jei teatras turi pakankamai resursų, vertėtų panaudoti virtualių priemonių teikiamas galimybes, kad informacija apie teatro veiklą būtų pateikiama inovatyviai.

4. Vykdydamas edukacinę veiklą, teatras turi tapti švietimo programos dalimi, – taip augintų būsimus žiūrovus ir kūrėjus. Svarbiausia yra atsižvelgti į jaunimui patrauklias informacijos gavimo platformas, kokio pobūdžio informacija jiems patraukliausia ir aktualiausia, kokios naujovės diegiamos edukacijos srityje (galima remtis užsienio teatrų pavyzdžiais, kurie sėkmingai inkorporuoja savo produkciją į švietimo sistemą).

5. Teatro kuriama produkcija turi įtikinti žiūrovą rėmėją savo reikalingumu, pranašumu prieš kitas laisvalaikio praleidimo formas. Neužmirštant savo įstaigos propaguojamų vertybių, reikia naudoti netradicinius rinkodaros būdus, siekiant kuo plačiau skleisti informaciją apie savo įstaigos veiklą ir įtraukti kuo įvairesnę publiką ne vien stebėti kūrybą, , bet į pačios įstaigos veiklą.

Remiantis LNT veiklos pavyzdžiais, galima išskirti išorinės komunikacijos plėtros galimybes naudojantis naujosiomis medijomis:

- Sukurti teatro profilius pagrindiniuose ir šalyje populiariausiuose socialiniuose tinkluose, duomenų bazėse. Kurti sąsajinės komunikacijos strategiją, kai visi informacijos sklaidos kanalai turi nuorodas į kitus teatro tinklalapius ar programas. Tai leistų vartotojui lengviau orientuotis teatro teikiamos informacijos gausybėje, jis galėtų pasirinkti, kokio pobūdžio informacija jam aktualiausia;

- Šalia pagrindinės informacijos apie teatro veiklą būtinos virtualios programos, leidžiančios žiūrovui vizualiai susipažinti su kuriuo nors teatro aspektu. Tai gali būti virtuali ekskursija po teatro erdves, virtuali paroda, susijusi su konkrečia

spektaklio tematika, virtualus archyvas, renginių įrašai ir pan. Kitaip tariant, teatro įstaiga, atsižvelgdama į savo resursus, gali vartotojui pasiūlyti virtualiomis priemonėmis susipažinti su teatro specifika, aktualijomis ar istorija. Tai atitiktų šiandieninio kultūros vartotojo poreikius, kuris nori gauti greitą, trumpą, vizualiai paveikią informaciją;

- Skatinti vartotojo dalyvavimą teatro veikloje, produktą kuriant arba reklamuojant. Tai galima padaryti per komentarų skyrelį teatro tinklalapyje, apklausas, kūrybinius konkursus ar virtualias programas, leidžiančias prisidėti ir vartotojui. Žiūrovo išitraukimas į teatro veiklas turi vykti tiek per realias, tiek per virtualias programas;

- Glaudžiai bendradarbiauti su įvairaus pobūdžio įstaigomis, ieškant būdų teatro menui skleisti ir reklamuoti. Svarbiausias teatro įstaigų siekis – atnaujinti reklamos kampanijas, domėtis šiuolaikinėmis technologinėmis ir socialinėmis aktualijomis bei jas pritaikyti savo veiklose, ieškoti naujų reklamos sklaidos kanalų.

Išvados

Tokios skaitmeninės eros savybės kaip interaktyvumas, mobilumas, hibridiškumas ir auditorijos fragmentacija bei jų sąlygoti visuomeniniai pokyčiai skatina permąstyti teatrų išorinės komunikacijos strategijas. Naujųjų medijų panaudojimas tampa svarbia teatrų išorinės komunikacijos dalimi bei prisideda prie naujos kultūros tapatybės formavimo. Svarbiausi teatro išorinės komunikacijos probleminiai aspektai yra tokie: išsamių ir sisteminių auditorijų tyrimų trūkumas, negėbėjimas derinti tradicinių komunikacijos priemonių su naujais komunikacijos būdais (viešomis akcijomis, internetine rinkodara, naujųjų technologijų panaudojimu auditorijų plėtrai), vangios edukacinės programos ir užsienio rinkos galimybių nepanaudojimas. Naująsias medijas reiktų vertinti kaip pagalbinių priemonę didinant teatro veiklos sklaidą bei formuojant įvairiapusišką ir novatorišką teatro įstaigos įvaizdį.

Teatro įstaigos retai rizikuoja ar leidžia sau eksperimentuoti panaudodamos naująsias medijas dėl kaštų ir darbuotojų trūkumo, todėl dažniau renkasi tradicines, patikrintas reklamos strategijas. Tuomet kai kurie kūrybiniai projektai susilaukia mažai dėmesio ir lankomumo. Tradicinės informacijos sklaidos priemonės turėtų sąveikauti su naujosiomis medijomis ir bendradarbiavimu tarp įvairių institucijų. Be to, teatro institucijų išorinės komunikacijos strategijas vykdančiams darbuotojams būtų naudinga keisti požiūrį į žiūrovą: jis yra vertinamas kaip ekonominis elementas, kurio dalyvavimas teatro veikloje yra itin apribotas, žiūrovo dalyvavimo renginiuose praktika neugdoma. Kad žiūrovai aktyviau dalyvautų, reikėtų derinti informacijos sklaidą per įvairias medijas, ugdyti glaudesnę bendravimą, suteikti galimybę reikšti savo nuomonę ir prisidėti prie kūrinių vertės kūrimo arba reklamos sklaidos.

Nacionalinio Kauno dramos teatro naudojama reklamos strategija susideda iš partizaninių akcijų, ryškaus renginio įvaizdžio bei aiškios ir vizualiai paveikios minties, kuri pritraukia žiniasklaidos ir interneto vartotojų dėmesį, derinimo su informacijos sklaida per teatro virtualius centrus su nuorodomis į kitus informacijos šaltinius ir standartiniais teatro reklamos paketais. Kyla klausimas, kiek laiko šios priemonės išliks aktualios. Teatro įstaigos turėtų derinti įvairaus pobūdžio informacijos sklaidos kanalus, domėtis ir panaudoti naujųjų medijų teikiamas galimybes, išlaikyti spektaklio ir reklaminės kampanijos kokybės balansą.

Informacijos pobūdis ir kiekis, talpinamas įstaigų internetiniuose tinklapiuose, atskleidžia institucijų pobūdį ir siekius. NKDT tinklalapis atskleidžia, kad teatras orientuojasi kūrinius reklamuoti ir pritraukti publiką, tačiau į žiūrovą žvelgiama kaip į pasyvų vartotoją, apsiribojantį suteikiamos informacijos vartojimu. Teatro internetinis tinklalapis gali tapti institucijos informacine baze, tačiau vartotojui turi būti suteikta galimybė išsakyti savo nuomonę apie renginių kokybę.

Kita išorinės komunikacijos priemonė – socialiniai tinklalapiai, vertinami kaip pagrindinės šiuolaikinės inovacijos. Vis dėlto NKDT socialinių tinklų galimybes panaudoja pakankamai konservatyviai: skelbiamos teatro veiklos naujienos, aktualijos, laimėjimai, akcijos, konkursai, tačiau žiūrovas išlieka pakankamai pasyvus. Teatro institucijos turėtų plačiau pasinaudoti socialinių tinklų teikiamomis privilegijomis ir aktyviau įtraukti žiūrovus į teatro informacijos sklaidos procesą.

Šalia socialinių tinklų svarbūs įvairūs duomenų bazės primenantys tinklalapiai, leidžiantys dalintis institucijoje kuriamų produktų pavyzdžiais su milžiniška auditorija. NKDT *Youtube* puslapyje didėjanti vaizdo įrašų įvairovė ir gerėjanti kokybė rodo, jog teatras derinasi prie vartotojų poreikio ir investuoja į bendrą savo tinklalapių ir informacijos sklaidos priemonių dizaino vientisumą ir vizualinę kokybę.

Galiausiai NKDT yra pirmoji Lietuvoje teatro įstaiga, pradėjusi naudoti virtualias programas – virtualų muziejų ir mobilią programėlę telefonams. Kadangi šios programos yra itin progresyvios Lietuvos teatrų kontekste ir jų sėkmė gali atverti kelius kitoms technologinėms naujovėms teatro veikloje, jo vadovybė turėtų aktyviai reklamuoti šias programas, tobulinti jas ir bendradarbiauti su virtualių programų kūrėjais. Tuomet virtualios programos pritrauktų daugiau vartotojų ir skatintų kitas teatro įstaigas drąsiau naujas medijas įkomponuoti į savo išorinės komunikacijos strategijas.

Literatūra

1. Chaffey, Dave. *Internet marketing: strategy, implemation and practise*. Edinburgh: British Library Cataloguing – in-Publication Data, 2008.
2. Gudauskas, Andrius. *Seno ir naujo sankirta medijų tyrimų erdvėje*. In: *Medijos, žiniasklaida, žurnalistika tradicinėje ir tinklaveikos visuomenėje: kolektyvinė monografija*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2012, p. 53–71.
3. James G. Webster. *Structuring a Marketplace of Attention*. In: *The Hyperlinked Society: Questioning Connections in the Digital Age* / Editors: Joseph Turow and Lokman Tsui. University of Michigan Press, 2008, p. 23–38.

4. Juraitė, Kristina; Pinigienė, Agnė. *Kultūros komunikacijos transformacijos: nuo kultūros mediacijos iki mediatizacijos*. In: *Meno istorija ir kritika*, Nr. 10 (2). Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2014, p. 167–175.
5. Klimavičiūtė-Minkštimienė, Greta; Stoškutė, Neringa. *Edukacija Lietuvos teatruose ir muziejuose*. In: *Komunikuoti kultūrą: institucijos, strategijos, auditorijos: kolektyvinė monografija*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, *Versus aureus* leidykla, 2015, p. 357–383.
6. Klivis, Edgaras. *Kultūros institucijų komunikacija: atviro kodo modelis ir vartotojas kaip gamintojas*. In: *Meno istorija ir kritika / Art History & Criticism*, Nr. 9, 2010, p. 142–151.
7. Kotler, Philip; Armstrong, Gary; Saunders, John. *Rinkodaros principai*. Poligrafija ir informatika, 2003.
8. Manovich, Lev. *Naujųjų medijų kalba*. Vilnius: Mene, 2010.
9. McLuhan, Marshall. *Kaip suprasti medijas: žmogaus tęsiniai*. Vilnius: Baltos lankos, 2003.
10. Meermanas Scottas, Davidas. *Naujosios rinkodaros ir viešųjų ryšių taisyklės: kaip naujienų pranešimai, interneto dienoraščiai, prenumeruojamosios transliacijos, virusinė rinkodara ir internetinė žiniasklaida gali padėti tiesiogiai pasiekti pirkėjus*. Vilnius: Verslo žinios, 2008.
11. Meškys, Kęstutis. *Kaip valdyti medijas. Prodiuserinės veiklos pagrindai*. Vilnius: RDI grupė, 2010.
12. Michael J. Breen. *Mass media and new media technologies*. In: *Media studies. Key issues and debates* / edited by Eoin Devereux, London: SAGE Publications, 2007, p. 55–74.
13. Michelevičius, Vytautas. *Permažstant naujasis medijas*. In: *Šiaurės Atėnai*, 2004 09 11, Nr. 716.
14. McQuail, Denis. *Mass communication theory. An Introduction* (second edition). London: SAGE Publications, 1987.
15. Nevinskaitė, Laima. *Šiuolaikinės medijos ir masinės komunikacijos teorijos*. Vilnius: 2011.
16. Pečiulis, Žygintas. *Metodologiniai medijų tyrimo aspektai*. In: *Medijos, žiniasklaida, žurnalistika tradicinėje ir tinklaveikos visuomenėje: kolektyvinė monografija*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2012, p. 23–53.
17. Philip Kotler, Hermawan Kartajaya. *Marketing 3.0. Values-driven marketing*.
18. Pukelytė, Ina. *Komunikaciniai veiksmai kultūros ir kūrybinių industrijų kontekste*. In: *Meno istorija ir kritika/ Art History & Criticism*. Nr. 9, 2010, p. 126–135.
19. Staniškytė, Jurgita. *Auditorijų plėtra: tarp teorinių koncepcijų ir Lietuvos teatro realybės*. In: *Meno istorija ir kritika/ Art History & Criticism*, Nr. 9, p. 135–141.
20. Staniškytė, Jurgita. *Komunikacija kaip auditorijų plėtros priemonė: Lietuvos teatrų praktikos*. In: *Komunikuoti kultūrą: institucijos, strategijos, auditorijos: kolektyvinė monografija*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, *Versus aureus* leidykla, 2015, p. 165–197.

New Media Usage in External Theatre Communication

Summary

Today we live in a society that is dominated by the flow of information encouraged by new technology which changes the forms of our communication, attitudes and desires. As our communication and environment is constantly changing due to digitization, theatre institutions are changing their approaches towards their audiences, which become individuals with individual needs and can contribute to the value of the theatre products. Nevertheless, many Lithuanian theatres still view their audiences as passive consumers of their products and only use new media as a means to spread information about their activity. It is the changes in foreign theatres and their external communication and the possibilities for adaptation in the Lithuanian theatres that led to a deeper analysis of this topic.

This work analyzes the National Kaunas Drama Theatre's external communication strategies through new media. It also provides a comparison with London National Theatre and recommendations for external communication developments, which may be relevant to the rest of Lithuanian theatres. London's National Theatre is selected as a model institution whose communication strategies should be used in main Lithuanian theatres: in addition to publicizing their performances, the theatre is actively working towards developing educational activities, improving the accessibility for viewing performances on a global scale and providing the necessary information on many of the most popular websites.

The paper focuses on the analysis of theatre websites, namely Facebook, Twitter and YouTube pages, as well as virtual tools used by theatre institutions. The work is based on previous research material and additional information from such fields as journalism, marketing and public relations and an interview with National Kaunas Drama Theatre's management staff. Close attention is paid to both mentioned theatres' educational activities and how online platforms are used for interacting with the audience, spreading information about theatre activities. The hypothesis is that the new media is becoming the main tool in the external communication of theaters. At the same time, the work seeks to show that theatre, as a cultural institution, must be oriented not only towards publicizing its artistic productions, but should also focus on educational activities and increasing accessibility of theatre through new media.

Keywords: external communication, new media, digital media, mediatization.

Franzo Kafkos „Proceso“ adaptacijos Sauliaus Varno spektaklyje ir Algimanto Puipos filme

Adaptacija paprastai apibrėžiama kaip antrinė kūrinio reprezentacija toje pačioje arba kitoje medijoje (2). Dažniausiai adaptacijų šaltinis siejamas su literatūros medija. Literatūriniai darbai adaptuojami įvairiomis formomis: pasakos tampa baletais, pjesės – operomis, romanai – sceninėmis pjesėmis, pjesės – romanais ar apsakymais. Dažnai akcentuojami skirtumai tarp „ištikimos“ adaptacijos, kuriose specifiniai elementai (veikėjai, kūrinio dekoracijos, kostiumai, fabula, dialogai), esantys originaliame literatūros kūrinyje, yra išsaugomi tiek, kiek tai leidžia nauja medija ir „laisvos“ adaptacijos, kartais vadinamos versijomis ar interpretacijomis, kuriose, reikšmingi originalaus kūrinio elementai yra praleisti arba pakeisti visiškai nauja medžiaga (2). Rašytojo Franzo Kafkos (1883–1924) kūryba viena iš labiausiai adaptuojamų skirtingose medijose. Nuo XX a. 5 dešimtmečio sukurta daug rašytojo romanų, novelių adaptacijų kino medijoje: trumpametražių, pilnametražių vaidybinių, animacinių filmų. Kuriamos adaptacijos dramos, muzikinio, šiuolaikinio šokio teatruose. Sukurta ir interaktyvių adaptacijų – virtualios realybės projektų, vaizdo žaidimų. Lietuvoje taip pat sukurta šio rašytojo kūrybos adaptacijų (kine, dramos teatre, baletu), o šiame straipsnyje sutelktas dėmesys į dviejų ankstyvojo rašytojo kūrybos laikotarpio romano „Procesas“ adaptacijų analizę. Straipsnyje iš adaptacijos studijų perspektyvos analizuojamos F. Kafkos romano „Proceso“ adaptacijos skirtingose medijose, koncentruojant dėmesį į adaptuojamo kūrinio naratyvo elementų transformavimą ir interpretavimą kitoje medijoje. Išsamesnei „Proceso“ adaptacijų analizei pasirinkti du lietuvių autorių kūriniai tokiu pačiu pavadinimu: Sauliaus Varno spektaklis (1990) ir Algimanto Puipos filmas (1994). Analizuojant šias adaptacijas, siekiama pritaikyti teorinių adaptacijų studijų siūlomas sąvokas, priskirti klasifikacijoms bei tipams. Nagrinėjant S. Varno ir A. Puipos kūrinius, juos matyti platesniame F. Kafkos adaptacijų kontekste: išskirti jas susijančius bruožus, identifikuoti intertekstus.

Raktiniai žodžiai: adaptacija, teatras, kinas, Franzas Kafka, Dudley Andrew, Thomas Leitch.

Įvadas

Besiplečianti, apimanti vis daugiau tradicinių ir naujųjų medijų, adaptacijos kaip reiškinio ir rezultato apibrėžtis paprastai siejama su kino studijomis, nors į šį savo prigimtini tarpdalykinį studijų lauką įsitraukia ir kitų medijų atstovai. Nors ankstyvosios adaptacijos siekia jau pirmuosius istorijoje sukurtus meno kūrinius (dailės ir literatūros), tačiau teoriniu adaptacijų studijų atskaitos tašku sąlyginai laikytinas prancūzų kino kritikas ir teoretikas Andre Bazinas, viename iš savo straipsnių „Adaptacija, arba kinas kaip santrauka“ („Adaptation or the Cinema as Digest“ (5), 1948) akcentavęs probleminius literatūros adaptavimo į kiną klausimus, lūkesčius, keliamus tekstų adaptacijoms kino medijoje. Šiuolaikinėse teatro studijose literatūros adaptavimo klausimai, tekstiniai ryšiai tiriami ne vieno mokslininko darbuose (Patrice'as Pavis, išskyres pagrindinius teksto ir spektaklio santykių tipus; Hanso Thieso Lehmanno postdraminio teatro studija, nužyminti teksto vietos kaitą šiuolaikiniame teatre).

Šiame straipsnyje siekiama parodyti, kaip naudodami skirtingas medijas režisieriai interpretuoja daugiasluoksnę rašytojo F. Kafkos kūrybą (romaną „Procesas“). Atliekant pasirinktų teatro ir kino pastatymų analizes, dėmesys koncentruojamas į adaptuojamo kūrinio naratyvo, personažų, vaizdinių, simbolių, erdvės, laiko (per)kūrimą.

Italų rašytojas ir kalbotyrininkas Umberto Eco (1932 – 2016), kalbėdamas apie F. Kafkos kūrybą, jos specifiką, teigė: „Nemaža šiuolaikinės literatūros dalis simbolių vartoja kaip neapibrėžtą pranešimą, atvirą naujoms reakcijoms ir apmąstymams. F. Kafkos kūrybą galėtume laikyti tobulu „atviro“ kūrinio pavyzdžiu: teismo procesas, pilis, laukimas, nuosprendis, liga, metamorfozė, kankinimas – tai situacijos, kurios neturi būti suprantamos tiesiogiai. Tačiau, kitaip nei viduramžių alegorijose, papildomos prasmės čia nėra vienareikšmės, jų nepatvirtina jokia enciklopedija ir nepagrindžia jokia pasaulio

tvarkos samprata. Įvairios Kafkos simbolių interpretacijos – egzistencinės, teologinės, klinikinės, psichoanalitinės – tik iš dalies atskleidžia kūrinio galimybes: jis lieka begalinis ir atviras, nes nevienareikšmis" (14, 71). Studijos „Franz Kafka encyclopedia" autoriai (R. Gray, V. R. Gross, J. R. Goebel, C. Koelb) teigia: Kafkos tekstai nurodo į vieną iš pirminių skirtumų tarp tradicinės ir šiuolaikinės parabolės – pirmoji turėjo aiškų, priimtą ir pastovų aiškinimą, o antroji stokoja pastovumo. Viso to rezultatas – skaitytojas kviečiamas pamatyti savą, subjektyvią reikšmę (7, 215). F. Kafka, atrodytų, kuria individualų aiškinimą turinčias paraboles, tačiau klaidinga manyti, kad visi skaitytojų aiškinimai yra teisingi. W. Benjamino nuomone, F. Kafka sąmoningai siekė apsunkinti jo kūrinių reikšmių interpretavimą: „Kafka turėjo retą gebėjimą kurti paraboles. Tačiau jų niekada neišsemia paaiškinimai, veikiau, atvirkščiai – jis ėmėsi visų galimų priemonių prieš jo tekstų interpretaciją. Jų vidun reikia brautis atsargiai, apdairiai, su nepasitikėjimu" (6, 87). W. Benjamino pastebėjimas parodo paradoksą – kuo mažiau rašytojas suteikė informacijos bei įrankių kaip perprasti jo tekstus, tuo daugiau interpretacijų jie sulaukia. Apie sudėtingą pasakojimo aiškinimo, interpretacijos procesą rašytojas ir pats užsimena savo kūriniuose. Pavyzdžiui, „Proceso" skyriuje, pavadintame „Katedroje", kuomet kunigas pasakoja K. istoriją apie įstatymo vartus: „Nepriimk aklai svetimos nuomonės. Aš tau papasakojau šitą istoriją žodis žodin, taip, kaip ji užrašyta <...>" (9, 241). Pagrindinis veikėjas K. susiduria su paradoksaliu pasakojimu, kurio vertinimas jam pasirodo prieštaringas. Net daugelis ankstesnių, atrodytų, *klasikinėmis* tapusių interpretacijų, naujų, šiuolaikinių autorių dažnai kvestionuojamos kaip netikslios, pateikiant vis naujas išvalgas, versijas.

F. Kafkos romanas „Procesas" („Der Prozess") parašytas 1914–1915 m. Kūrinio veikėjas vyriausiasis banko tarnautojas Josefus K. netikėtai apkaltinamas, areštuojamas, prasideda jo teismo procesas. Teismas vaizduojamas kaip mistiškas,

nepasiekiamas dalykas, nieko negalintis išteisinti. „Procesas“ atskleidžiamas dešimtyje skyrių, kai kurie padalinti į smulkesnius ir jiems suteikti pavadinimai. Romano pavadinimas vokiečių kalba „Der Prozess“ apima dvi reikšmes: „teismo“ ir „proceso“, tai atspindi faktą, kad K. laukiamas teismas taip iš tikrųjų niekada ir neįvyksta. Ir šis procesas iš tikrųjų apibūdina aplinkos psichinę ir socialinę degradaciją, kurią tenka iškęsti K. prieš pasiduodant mirčiai. Šis paskutinis pasakojimo aspektas atsispindi pasakojimo formoje: kiekvienas skyrius palieka K. ne toliau pažengus į priekį negu anksčiau, ir taip, kaip nėra jokio tikro teismo, taip pat nėra jokio tradicinio veiksmo kulminacijos momento (11, 177–178). Nepaisant to, kad teismas taip ir nebuvo pasiektas, nuosprendis – mirties bausmė – įvykdytas. Viskas: proceso pradžia, jo eiga (procesas vyksta daugelyje keistų, neįprastų erdvių), nuosprendis – vyksta absurdiškai slaptai, nieko nepaaiškinant, nesiremiant jokių civilizuotam pasauliui žinomu įstatymu, tarsi košmariškame sapne. Už ką baudžiamas Jozefas K., atsakymų, interpretacijų gali būti labai daug: gal tai tiesiog netyčinė kažkieno klaida; gal sąmokslų teorija, kerštas norint susidoroti; gal jis nubaudžiamas už tai, kad imasi ieškoti ir pats ne visai legalios pagalbos savo procesui paveikti.

„Proceso“ adaptacijų sukurta įvairiose medijose. Pirmoji adaptacija kitoje medijoje buvo 1946 m. Davidsonso Tayloro bandymas transliuoti romaną radijuje su originalia Bernardo Herrmanno muzikine partitūra. „Procesas“ dažnai statomas teatro scenose, kino ekranuose. Viena žymiausių adaptacijų kine – amerikiečių režisieriaus Orsono Welleso „Procesas“ (1962). Adaptacija kino teoretiko Dudley Andrew klasifikacijoje priskirtina *skolinimosi* (*borrowing* (1, 99) tipui, kuris apima adaptacijas, pakankamai nuosekliai sekančias pirminiu tekstu ir kuriose atliekami tik minimalūs pakeitimai, papildymai, nekeičiantys rašytojo teksto naratyvo pagrindinių elementų. Viena iš naujausių šio kūrinio adaptacijų, pasižyminčių tik nuorodomis į pirminį tekstą, – Deniso Villeneuve mokslinės

fantastikos filmas „Bėgantis skustuvo ašmenimis 2049“ („Blade Runner 2049“, 2017), kuriame pagrindinis veikėjas, taip pat vadinamas K., susiduria su nemažiau komplikuotais iššūkiais. Adaptacijų klasifikacijoje šis filmas atspindi Thomo Leitcho įvardintą *aliuzijos* (*allusion*) (10, 120) tipą, apibrėžiantį kūrinius, stipriai nutolstančius nuo pirminio pasakojimo, tačiau turinčius pastebimą nuorodą (dažniausiai pagrindinį personažą ar temą), susiejančią adaptaciją su kitu literatūros kūriniu. Autorius tai sieja su kolektyvine sąmone, kaip pavyzdį pateikia Frankenšteino ar Pelenės įvaizdžius, kurie pastebimi daugelyje kitų, tiesiogiai šių pasakojimų neadaptuojančių filmų. F. Kafkos kūrybai būdinga atmosfera dažnai įvardijama bendrine sąvoka *kafkaesque*, naudojama painiai, komplikuotai ir pavojingai situacijai apibūdinti, kuri, kaip ir konkrečių personažų įvaizdžiai, neretai atsikartoja įvairių medijų kūriniuose. Ne viena F. Kafkos „Proceso“ adaptacija sukurta ir animacinuose filmuose, tačiau dažniausiai pasirenkamas kuris nors vienas romano fragmentas, dažnai – parabolė „Prieš įstatymą“.

Lietuvoje per pastaruosius kelis dešimtmečius sukurta F. Kafkos kūrybos adaptacijų: pagal rašytojo novelės Paulius Ignatavičius pastatė spektaklį „Nuosprendis: Metamorfozė“ (2012), taip pat rašytojo kūryba pagrįstą spektaklį „Kova“ (2009); 2015 m. režisierius Eimuntas Nekrošius teatro scenoje sukūrė novelės „Bado meistras“ adaptaciją, kurioje ryški menininko, teatro (auto)refleksija; choreografas Taurūnas Baužas ir režisierė Kristina Jasiukonytė pastatė šiuolaikinio šokio spektaklį „Pradžioje buvo Kafka“ (2015), kurio įkvėpimo šaltiniu tapo kūrinys „Laiškas tėvui“. Pagal romaną „Procesas“ iki šiol sukurti trys kūriniai. Naujausia choreografo Martyno Rimikio ir kompozitoriaus Mindaugo Urbaičio „Proceso“ adaptacija balete (2017), siekianti komplikuatą rašytojo pasakojimą transformuoti į judesio raišką. Detalesnei romano adaptacijų analizei pasirinkti du lietuvių režisierių kūriniai – Sauliaus Varno spektaklis „Procesas“ (Panevėžio Juozo Miltinio

dramos teatras, 1990) ir Algimanto Puipos filmas „Procesas“ (Lietuvos kino studija, 1994). Tokį pasirinkimą lėmė tai, jog abi adaptacijos sukurtos panašiu metu, tame pačiame kultūriname kontekste, todėl buvo siekiama išanalizuoti, kaip režisieriai, kurdami panašiomis sąlygomis, interpretuoja kūrinių, kaip įgalinami kiekvienos medijos įrankiai adaptuojant tekstą.

Absurdiškumo akcentavimas ir manipuliacija kūrinio fragmentais

Režisierius S. Varnas viename iš interviu „Proceso“ pastatymą Panevėžio Juozo Miltinio dramos teatre 1990 m. įvardija kaip tuometinį teatro proveržį link netradicinių erdvių, teigdamas, jog tai buvo inscenizacija pagal „environmentinio“ teatro modelį (3). Su tuo laikotarpiu netradiciniu spektakliu teatras lankėsi daugelyje Europos šalių teatrų, spektaklį pristatė ir JAV žiūrovams. „Proceso“ inscenizacija parašyta režisieriui bendradarbiaujant su kūriniu į lietuvių kalbą vertėju Antanu Gailiumi, scenografija sukurta Arvydo Liorančo, Algio Mažeikos, muzika — Mindaugo Urbaičio.

S. Varno „Proceso“ inscenizacija akcentuoja Jozefo K. (vaidina Albinas Keleris) gyvenimo, jam vykdomo proceso absurdiškumą. Absurdas jaučiamas ir romano pasakojime, bet režisierius, pasitelkdamas teatro, kaip vizualinės medijos, galimybes, tai išryškina dar labiau. Vardan šio tikslo atsisakoma svarbaus ir detalaus kalėjimo kapeliono pasakojimo Jozefui K. apie „Įstatymo išangą“ („Įstatymo vartus“). Spektaklyje šis pasakojimas nuskamba kaip bandymas racionaliai kažką paaiškinti beviltiškoje situacijoje atsidūrusiam veikėjui. Panaudojama vos keletas sakinių iš pasakojimo apie sodietį ir durininką. Spektaklyje akcentuojami kapeliono ištarti žodžiai, kurie nuskamba kaip tam tikra atsisakyto išsamaus pasakojimo išvada: „Nereikia visko laikyti tiesa, reikia tik viską laikyti būtinybe“ (9, 247) bei K. atsakas: „Melas paverčiamas pasaulio tvarkos principu“ (9, 248). Toks režisieriaus apibendrinimas

nurodo į veikėjui vykdomą procesą, pagrįstą melu, o ne kitomis aplinkybėmis.

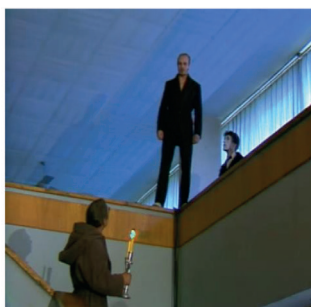
Kalbant apie visą romano tekstą, dauguma veikėjų dialogų, nors dažnai sutrumpinami, bet išlieka. Režisierius atsisako pasakotojo pozicijos, jo balso. Veikėjai kalba pirmuoju asmeniu, psichologinis vaidmens kūrimas maišomas su itin teatrališka, iliustratyvia vaidyba. Romane daug įvairiausių pokalbių, kurių režisierius nesistengia praleisti. Tokiu būdu sukuriamas gana spartus viso spektaklio veiksmo ritmas, kartais net per daug spartus, tačiau kartu sustiprinama absurdiškumo atmosfera, kai pagrindinis veikėjas atrodo tarsi ne visada suspėjantis susivokti, kas su juo vyksta. Nors į sceną siekiama perkelti visus veikėjo veiksmus, F. Kafkos romano dešimt skyrių neretai sukeičiami vietomis. Pavyzdžiui, K. pasiaiškinimas darbe spektaklyje parodomas pirmosiose scenose, vos sužinojus apie vykdomą procesą, o rašytojas jį pasakoja antroje kūrinio dalyje. Ketvirtas skyrius, kuriame vaizduojamas pokalbis su veikėjos Biurstner drauge, ir penktasis – egzekutoriaus scena, sutrumpinami. Prie trečiojo veiksmo, kuriame pakankamai detalai atkurama istorija apie tardytojus, moterį, studentą ir kanceliarijų ypatybes, grįžtama spektaklio pirmosios dalies pabaigoje, taip suteikiant šiam pokalbiui didesnę reikšmę. Šios scenos pabaigoje, kaip ir romane, pagrindinis veikėjas susiduria su painiomis kanceliarijomis, jam fiziškai pradeda trūkti oro, kas tampa nuoroda į jam iškelto proceso slegiančią, beviltiškumo pripildytą reikšmę. Režisierius išryškina dar vieną sceną – K. pokalbį su dailininku Titoreliu (vaidina Enrikas Kačinskas). Akcentuojami tekste nurodyti galimo išteisinimo būdai: „tikrasis išteisinimas, tariamasis išteisinimas ir vilkinimas“ (9, 169). Siekiant vizualiai parodyti K. proceso eigą, jo perspektyvas, scenoje – daugiau brutalumo, kalbos ekspresijos. Titorelis darosi panašesnis į paklaikusį psichopatą, norintį ištirti K. smegenis, nei į dailininką.



1. „Procesas“. Režisierius – Saulius Varnas.

**Jozefas K. – Albinas Keleris, Titorelis – Enrikas Kačinskas.
1990**

S. Varno spektaklyje reikšminga viena iš paskutiniųjų scenų, vykstanti nebe scenos erdvėje. Tai scena, kurios metu veiksmas turėtų persikelti į katedrą, šiuo atveju jis persikelia ant teatro fojė erdvėje esančių laiptų. Čia perteikiamas Jozefo K. (kuris balansuodamas vis vaikšto laiptų turėklų) ir kunigo paskutinis dialogas prieš bausmės įvykdymą. Scena išsiskiria ne tik estetiniu sprendimu, – joje įtaigiai perteikiamos Jozefo K. viduje vis stiprėjančios įtampos, tragiškos baigties neišvengiamumo nuojauta.



**2. „Procesas“. Režisierius – Saulius Varnas. Jozefas K. –
Albinas Keleris. 1990**

Pagrindinis personažas vaizduojamas kaip žmogus, atsidūręs absurdiškoje situacijoje, kurio bet kokie veiksmai, kaip paaiškėja vėliau, neturi jokios prasmės. Romane personažas kinta. Iš pradžių K. tiki, kad jo areštas tik klaida, kuri bus išaiškinta, jis pasitiki įstatymu, todėl nesiruošia imtis jokių veiksmų. Vėliau, supratęs, kad visa tai nesibaigs, imasi visų įmanomų priemonių siekdamas būti išteisintas. S. Varno spektaklyje aktoriaus A. Kelerio kuriamas personažas gana tiksliai atliepia rašytojo sukurtą įvaizdį – tvarkingas banko darbuotojas, neužsiimantis jokia pašaline veikla. Aktorius įsijaučia į savo beviltiško, vienišo, nesulaukiančio jokios pagalbos personažo būseną. Jaučiamas ir personažo kismas link savo absurdiško proceso galimos neišvengiamos tragiškos baigties supratimo. Tačiau jis ne visuomet yra vaizduojamas kaip dominuojantis personažas. Tai režisieriaus pasirinkimas parodyti K. kaip visiškai mažą, jį supančios aplinkos prislėgtą būtybę. A. Kelerio kuriamas personažas kai kuriose scenose (pavyzdžiui, pokalbyje su dailininku) „sumenkinamas“ sąmoningai.

Kaip jau minėta, vykdomo proceso metu Jozefas K. susiduria su daugybe keistai besielgiančių žmonių, kuriuos režisierius siekė paversti dar keistesniais – vyriškus personažus vaidina moterys aktorės, veidmainiškumui pabrėžti pasitelkiamos teatrinės kaukės, išpaišomi veidai, personažai panašėja į mimus. Pagrindinis personažas spektaklyje naujų, ypatingų savybių neįgyja, tačiau net keliose scenose be aiškos priežasties (tekste tai nenumatyta) Jozefas K. neapšviestoje scenoje pasirodo su žvakidėje degančiomis žvakėmis. Šį režisieriaus sprendimą galima interpretuoti įvairiai: kaip mitologišką galinčios apsaugoti žvakės liepsnos simbolį; kaip personažo išskirtinumą – buvimą vienintele šviesa tamsiame ir absurdiškame pasaulyje.

Bendraudamas su kitais personažais A. Kelerio kuriamas Jozefas K. šiek tiek kitoks nei galima susidaryti iš romano teksto. K. lengviau bendrauja su „Proceso“ moterimis (pvz., pokalbyje su Biurstner apie savo areštą, apsilankant pas



3. „Procesas“. Režisierius – Saulius Varnas. Direktorė – Eleonora Koriznaitė. 1990

advokatą ir jo slaugytoją Leni). S. Varno spektaklyje – Biurstner (vaidina Gražina Urbonavičiūtė) yra lengvabūdiškesnė, elgiasi laisviau, emocingiau reaguoja į K. pasakojimą.

Kitas reikšmingas personažas – advokatas, apibūrinamas kaip labai įtakingas savo srities žinovas, tačiau realiai nieko nedarantis savo klientų naudai. Tokį savo neveiklumą bando pateisinti prasta sveikata. Šį personažą kuria aktorius Romualdas Urvinis. Advokatas vaizduojamas kaip negebantis bendrauti be savo pagalbininkės Leni (vaidina Gražina Urbonavičiūtė), kuri, prisidengdama kauke, net ima kalbėti už jį. Kol ji kalba su Jozefo K. dėde, advokatas beveik nereaguodamas į aplinką sėdi neįgaliojo vežimėlyje, savo išvaizda primindamas mumiją. Vėliau šis personažas tik šiek tiek atgyja, išitraukdamas į pokalbį.

Jozefo K. procesui svarbus jo dėdė, kuris ir paskatina kreiptis į advokatą. S. Varno pasirinkimas neįprastas – dėdės vaidmenį kuria aktorė Marytė Maslauskaitė. Panašią užduotį

režisierius pateikė ir aktorei Eleonorai Koriznaitei, atlikusiai direktoriaus vaidmenį. M. Maslauskaitės Dėdė – itin savimi užtikrintas, nuolatos kalbantis labai griežtu tonu bei akivaizdžiai labiau kaltinantis Jozefą K. dėl jam iškelto proceso, o ne užjaučiantis. F. Kafkos romane šis personažas nuolankesnis.

Spektaklio erdvė nepasižymi gausia scenografija, taikliai parinkti elementai kuria K. kambario, darbo ir teismų kanceliarijų erdvę. Svarbiu erdvės kūrimo veiksniu tampa apšvietimas. Jo dėka svarbūs momentai įgyja daugiau įtampos, sustiprinamas absurdiškumo, nežinomybės pojūtis: vienoje scenoje apšvietimas prislopinamas, kitose beveik visai užtemdomas. Veiksmas vyksta keliose erdvėse: scenoje (kamerinė, uždara erdvė) ir teatro fojė (atvira erdvė). Čia galime matyti aliuziją į F. Kafkos kūrinio erdvės, kurios proceso metu yra neaiškios, uždaros, o artėjant proceso pabaigai plečiasi – vaizduojama erdvi katedra, galiausiai nužudymo scena vyksta akmens skaldykloje.

Spektaklyje keliose scenose panaudojama ir kino medija: scenoje matome televizorių, kurio ekrane perteikiama Jozefo K. ir teismo atstovų diskusija jo namuose dėlėjimo į banką, taip pat pokalbis su dėde. Kino panaudojimas spektaklyje yra iliustratyvesnis, estetinis sprendimas, kuriantis atstumą tarp vykdomo proceso veiksmų, nei veiksmą papildantis naujomis reikšmėmis ar simboliais.

F. Kafkos romane nėra tikslų nuorodų į tai, kuriuo laikmečiu vyksta veiksmas, galbūt tokiu būdu bandoma teigti, kad visa tai gali vykti bet kokių laikų bet kokioje aplinkoje. Vienintelė nuoroda – tai paties kūrinio parašymo laikas (1914-ieji). S. Varno pastatyte matome objektus iš spektaklio sukūrimo laikmečio, kai kurių aktorių kostiumuose galima pastebėti kelių laikotarpių persipynimą, o kiti labiau atspindi iracionalią tikrovę.

Šalia rašytojo pateiktų veiksmų personažų atkūrimo spektaklyje siekiama kurti ir F. Kafkai būdingą atmosferą, kuri vizualiai užpildoma ne tik kūrinyje nurodytais vaizdiniais



4. „Procesas“. Režisierius – Saulius Varnas. 1990

elementais, bet papildoma ir naujais objektais. Dėl šios priežasties adaptacijas skaidant į smulkesnes kategorijas, spektaklis galėtų būti priskirtas Th. Leitcho pasiūlytam *papildymo* tipui. Viso spektaklio metu scenoje matomas beviltiško Jozefo K. proceso simbolis – stiklinis, stačiakampio formos indas, primenantis akvariumą, pro kurį vis pasižiūri „Proceso“ veikėjai. Spektaklio metu, nors dėmesys į šį objektą nėra tiesiogiai koncentruojamas, galima pamatyti jame žuvį, ledo gabaliukus. Artėjant veikėjo proceso pabaigai, žuvis su tinkleliu išimama. Akvariumas iš pradžių užpildomas skaidriu skysčiu, kuris, artėjant Jozefo K. egzekucijai, nusidažo raudonai. Kaip jau minėta, pasitelkiama ir žvakės šviesos, it vilties atrasti išsigelbėjimą, simbolika, tačiau žvakidę iš veikėjo perima kalėjimo kapelionas. Kiti režisieriaus papildymai – kaukės, ryškus grimas, teatrališka, kartais net utriruota vaidyba – spektaklyje kuria siurrealistinę atmosferą.

F. Kafkos „Procesas“ sceninėje S. Varno adaptacijoje tampa teatrališkesnis. Atsisakius pasakotojo, aplinkybių detalizavimo, akcentuojamas veiksmas, K. proceso įtampa. Keisdamas skyrių eiliškumą režisierius nė kiek nepakeitė pirmųjų ir paskutiniųjų pagrindinio veikėjo žodžių. Veiksmų, romano fragmentų kaitaliojimas, viena vertus, sustiprina absurdiškumo atmosferą, kita vertus, atskleidžia romano ypatybę: kad ir ką darytų pagrindinis veikėjas, kad ir kur eitų, kreiptųsi pagalbos, vis vien laukia ta pati pabaiga.

Santykį su rašytojo biografija kuriantys papildymai

1994 m. nebuvo itin palankus metas kino kūrybai Lietuvoje, tad režisierius A. Puipa pasuko link televizijos. Kaip teigia jis pats: „nuėjau į televiziją, padariau man brangiausią eksperimentą – televizijos filmą pagal Franco Kafkos „Procesą“, to turbūt niekada nebūčiau drįsęs daryti kino juostoje“ (12). Lietuvos kino studijoje sukurtą televizijos filmo scenarijaus autorius ir režisierius A. Puipa, operatorius – Zigmas Pranas Gružinskas. Filme vaidino žinomi lietuvių teatro ir kino aktoriai – Kostas Smoriginas, Jūratė Onaitytė, Adolfas Večerskis, Vytautas Paukštė.

A. Puipos „Proceso“ adaptacijoje, lyginant su romano tekstu, pastebimas vienas ryškus pakeitimas, iš kurio išplaukia ir kiti, naujos aplinkybės, kurios leidžia kalbėti apie savitą režisieriaus interpretaciją. Režisierius vertina bendradarbiavimą tarp rašytojo ir režisieriaus. Savo kūryboje jis laikosi tokio metodo – sukurti filmą apie tai, kas neparašyta, kas liko už kūrinio ribų, pratęsti tai, ką baigė rašytojas; pasižiūrėti į kūrinį iš kito rakurso – atskleisti personažą, kuris tekste visai neriškus (4). Toks režisieriaus santykis su literatūros tekstu gali būti siejamas su Th. Leitcho siūloma *išplėtimo* (*expansion*) (10, 99) adaptacijų kategorija, apimančia adaptacijas į naująjį pasakojimą įtraukiančias veiksmo priešistorę, papildomas



5. „Procesas“. Režisierius – Algimantas Puipa. K. – Kostas Smoriginas. 1994

aplinkybes paaiškinančius motyvus, atskleidžiančias personažų charakterius ar kt.

Kai kuriuos filmo pokyčius paskatino biografiniai F. Kafkos asmenybės faktai. Rašytojas labai nuvertino kiną, laikė jį balaganu, skatinančiu visuomenės degradaciją. Kaip teigia režisierius: „Žinoma, tai buvo kinematografo pradžia, girtų darbininkų kvartaluose buvo rodomi cirko atrakcionai, kvailinantys žmonės, atimantys galimybę domėtis intelektualėsiu menu. Kinas Kafkai atrodė nuodas. Kai tai perskaičiau, pagalvojau, kokius filmus galėjo matyti rašytojas. Be abejo, jis galėjo matyti Chaplino filmus, kurie vėliau tapo klasika“ (12). Dėl šios priežasties sumanyta pagrindinį veikėją Jozefą K. (vaidina Kostas Smoriginas) paversti kino mėgėju, kurio manieros bei išvaizda primintų Charlie Chapliną. Filmą prasideda kino teatro salėje, raštelis su nurodymais atvykti į tardymą taip pat įteikiamas ten. Filmą pabaigoje egzekucijos scenai, vietoje kūrinį nurodytos akmenų skaldyklos, taip pat pasirenkamas

kino teatras. Visi reikšmingiausi personažo gyvenimo įvykiai vyksta kine.

A. Puipa kuria ironišką santykį su Jozefu K., kaip F. Kafkos romano personažu, ir su pačiu rašytoju. Prisimenant Maxo Brodo — F. Kafkos draugo ir vieno iš pirmųjų jo biografijos autorių — interpretaciją, neretai pagrindinis personažas susiejamas su pačiu autoriumi, tam tikra prasme laikomas jo *alter ego*. K. absurdiškas pasaulis siejamas su F. Kafkos vidiniais išgyvenimais.

Režisierius nuosekliai seka romano tekstu, filme perteikdamas tą pačią veiksmų ir dialogų seką. Atsisakoma pasakotojo pozicijos, dalis teksto perkeliama į dialogus arba „perrašoma“ į vizualų *tekstą*. Kurdamas *kafkišką* atmosferą, A. Puipa pasitelkė įvairias erdves, kaip ir nurodoma romane. Filmų erdvės specifinės: dažnai uždaros, mažos, slogios, sukeliančios nejaukumo jausmą. Pavyzdžiui, siauri koridoriai, statūs, nestabilūs laiptai, vedantys į dar keistesnę, skurdesnę dailininko Titorelio (vaidina Adolfas Večerskis) dirbtuvę. Dalis scenų buvo filmuojama senoje knygų saugykloje. Taip pat yra nemažai, tiesa, ne tokių efektingų, scenų ir atvirose, lauko erdvėse. Filme panaudoti spalviniai efektai, neįprasti filmavimo rakursai. Siekiant emocinio poveikio naudojami stambūs planai. A. Puipos ekranizacijoje sukuriamą neįprastą, romano tekstą atliepanti siurrealistinė atmosfera.

F. Kafkos kūrinio laikas — pagrindiniam veikėjui vykdomo proceso laikas, kitų ryškių nuorodų į konkretų laiką nėra. A. Puipos adaptacijoje pastebimos sąsajos su tam tikru laiku — vaizduojami gerokai ankstesni laikai nei filmavimo metai (1993). Tai perteikiama per aktorių kostiumus, įvairius daiktus, aplinką: Jozefo K. darbas banke nėra nė kiek kompiuterizuotas, naudojamas žvakių apšvietimas advokato namuose ir kt.

Filme Jozefas K. (vaidina Kostas Smoriginas) įgyja naujų, charakterizuojančių savybių — tampa kino mėgėju, su dideliu susižavėjimu ekrane stebinčiu Ch. Chapliną bei



6. „Procesas“. Režisierius – Algimantas Puipa. Kunigas – Algis Matulionis. 1994

supanašėjančiu su juo ne tik manieromis, eiseną, bet ir aprangą. Jozefas K. vaizduojamas su cilindru ir nuolatos su savimi nešiojantis skėtį, kuris primena neatsiejamą Chaplino įvaizdžio detalę – lazdelę. Gal kiek ir keistas sprendimas Jozefą K. susieti su vienu iš žymiausių, komedijos žanrui atstovaujančiu aktoriumi, režisieriumi, tapusiu XX a. kino ikona. Tačiau jo kūryboje yra ir tragiškumo, pavyzdžiui, vienas iš žymiausių jo filmų „Aukso karšinė“ („The Gold Rush“, 1925), remiasi XIX a. vykusiomis aukso karštinėmis, kurios pasibaigdavo ne visuomet sėkmingai: pasitaikydavo ir pasiklydusių, būdavo užpuldinėjamos mažos gyvenvietės, vietiniai gyventojai išvaromi iš savo žemių. Pažvelgę į Chaplino asmenybę, pamatysime ne tik komišką jos pusę, todėl Jozefo K. sugretinimas su aktoriumi įtikinamas. Galima išvelgti ir komiškų elementų vykstant K. procesui: pokalbiuose su panele Biurstner,

keistame tardyme, apsilankymuose pas advokatą. Toks naujai interpretuojamas Jozefo K. įvaizdis pagrindžia ankstesnį adaptacijos priskyrimą *išplėtimui*, nes papildant pagrindinį veikėją visiškai naujomis savybėmis, galbūt net konfrontuojančiomis su rašytojo idėjomis, K. tampa įvairiapusiškesnis, atskleidžiamos jo savybės, esančios už vykdomo proceso ribų.

F. Kafkos kūrybos ir kino santykis kine reflektuotas ne pirmą kartą. 1993 m. škotų režisierius Peteris Capaldi sukūrė kito F. Kafkos kūrinio novelės „Metamorfozė“ (1915) adaptaciją. P. Capaldi trumpametražis filmas „Franzas Kafka. Nuostabus gyvenimas“ („Franz Kafka's It's a wonderful Life“) atsigręžia į F. Kafkos „Metamorfozę“, tik ne į patį kūrinį, o į jo sukūrimo procesą. Filme atsiranda netikėta jungtis tarp F. Kafkos kūrybinio proceso ir gerai žinomo filmo „Nuostabus gyvenimas“ („It's a Wonderful Life“, 1946, rež. Frank Capra). Ši adaptacija atspindi *susikirtimo*, laisvos adaptacijos grynąjį pavyzdį. Filmą taip pat galima priskirti dar vienai Th. Leitcho įvardintai kategorijai – *dekonstrukcija*, kuriai priskiriamos adaptacijos, parodančios kūrybinį procesą. Filmo režisieriaus pasirinkimas rodyti F. Kafką kaip kūrėją, jo kūrybinį procesą yra pakankamai ironiškas keliais atžvilgiais. Pirmiausia pateiktu požiūriu į rašytojo kūrybos procesą, pašiepiant rašytojui kylančias idėjas. Antra, prisimenant F. Kafkos neigiamą požiūrį į kiną, pasirinkimas novelės kūrimo procesą sujungti su idilišku, klasika tapusiu Franko Capra'os kino pavyzdžiu, kuria dar vieną ironijos sluoksnį. Tačiau, kaip ir A. Puipos filme, šios jungtys nėra atsitiktinės. A. Puipos filme esama sąsajų su Ch. Chaplino asmenybe ir jo kūryba, o P. Capaldi adaptacijos atveju kūrinius (novelę ir filmą) jungia pagrindiniai veikėjai – jie abu jaučia gyvenantys ne savo gyvenimą. George'as Bailey turėjo didelį užmojų išvykti iš mažo slegiančio miestelio, bet jį sulauko tėvo paliktas bankas, kuriame jis pradeda dirbti iš pareigos šeimai; Kafkos veikėjas, kaip ir pats rašytojas, dirba nemėgstamus darbus. O svarbiausia šiuos filmus jungianti idėja – metamorfozė.

A. Puipos ir S. Varno adaptacijose šiek tiek skirtingai interpretuojamas panelės Biurstner, gyvenančios tame pačiame pensionate kaip ir Jozefas K., personažas. A. Puipos filme Biurstner (vaidina Jūratė Onaitytė) vaizduojama santūresnė, ne taip emocionaliai reaguojanti į K. bandomą inscenizuoti savo paties areštą, į jos kambaryje teismo pareigūnų sujauktas fotografijas bei pokalbio pabaigoje neišreiškianti ypatingo pykčio. Ši scena yra visiškai identiška romano tekstui. Be to, Biurstner išvaizda atitinka tekste kuriamą įvaizdį.

Svarbus A. Puipos sprendimas šalia vaizduojamų dėdės ir pussėsės personažų įtraukti du vaikus – pasyvius nė žodžio neištariančius stebėtojus. Jie nuolat būna šalia. Nors jie tiesiogiai veiksme nedalyvauja, vienoje scenoje proceso absurdiškumas parodomas per vaikų elgesį. Apsilankymo pas advokatą metu, kuomet dėdė ir advokatas kalba apie sudėtingą jo sūnėno procesą, vaikai visa tai stebi nuobodžiaudami, lyg žiūrėdami neįdomų filmą. Vaikų personažai būdingi ir kelioms kitoms F. Kafkos kūrybos adaptacijoms, pavyzdžiui, kito autoriaus romano „Pilis“ adaptacijoms Sveno Holmo šiuolaikinėje operoje ir Michaelio Haneke's filme. M. Haneke's adaptacijoje vaikai vaizduojami kaip perteikiantys tekstą be papildomo krūvio, S. Holmo – kaip nesuinteresuoti stebėtojai, sustiprinantys situacijos absurdiškumo atmosferą.

A. Puipos filme ironiškai vaizduojama tardymo scena. Jozefas K. pavėluoja į tardymą, o atvykęs pamato itin keistą vaizdą – visiškai neįprastą teismui aplinką: jis yra išikūręs gyvenamųjų namų kvartalo erdvėse. Patalpos, kuriose turi vykti tardymas, užslaptintos, pašaliniais nepasiekiamos, į jas rasti kelią tampa nelengva ir pagrindiniam veikėjui. Visgi patekus į tardymo vietą K. priekaištaujama už pavėlavimą. Teismo pareigūnai čia vaizduojami visiškai netikėtoje situacijoje – muzikuojantys, o orkestrui diriguoja pats teisėjas. Lyg visiškai abejingi savo tariamam darbui, vietoje teismo proceso užsiimantys kita veikla. Šioje scenoje iliustruojamas įstatymais pagrįsto teisingo teisinio proceso negalimumas.



7. „Safety Last!“. Režisieriai – Fredas C. Newmeyeris, Samas Algimantas Puipa. Jozefas K. – Tayloras. Berniukas – Harold Kostas Smoriginas. 1994 Lloyd. 1923

Dar vienas režisieriaus interpretacinis sprendimas – išreikštas sapno motyvas, pasitelkiant vaizdines priemones: įterpiant naujus, tekste neminimus elementus. Filmo pradžioje ir pabaigoje Jozefas K. vaizduojamas kino teatre, o iš jo išeidamas abu kartus patenka į keistą, surrealistišką situaciją. Atidaręs kino salės duris, jis suvokia atsidūręs gana dideliame aukštyje virš miesto – Jozefas K. pakimba laikydamasis durų. Ši scena turi aliuzijų į prieš tai kine paties K. matytą režisierių Fredo C. Newmeyerio ir Samo Tayloro nebyliojo filmo („Safety Last“, 1923) sceną, kurioje personažas kabo laikydamasis už laikrodžio.

Režisieriaus A. Puipos adaptacijoje didžiausias dėmesys skiriamas Josefo K. personažo (per)kūrimui, permąstant ne tik paties kūrinio herojų, bet ir F. Kafkos požiūrį į kino mediją. Režisieriui ir visai filmo kūrybinei komandai ne mažiau reikšmingas F. Kafkos kūrinyje diktuojamos absurdiškos, surrealistiškos atmosferos kūrimas, pasitelkiant to meto kinui prieinamas kinematografines priemones.

Išvados

Analizuotos F. Kafkos kūrinio „Procesas“ adaptacijos per nelyg nenutolsta nuo pirminio teksto, todėl galimos aptarti kaip ribojamos D. Andrew pasiūlytų dviejų klasifikacijos tipų – *skolinimosi (borrowing)* ir *ištikimos transformacijos (fidelity of transformation)*. *Skolinimosi* tipo adaptacija pasižymi šiomis savybėmis: sekimas originalaus kūrinio struktūra, naujų idėjų įterpiniai, vieno ar kito kūrinio aspektų, detalių išryškinimas. Tokios adaptacijos neturėtų akivaizdžiai priešintis pirminio teksto idėjoms. *Ištikimos transformacijos* adaptacijose susikoncentruojama ties pirminiu kūrinio perkėlimu į kitą mediją su visomis savybėmis: vizualiais elementais, naratyvu, simboliais, reikšmėmis, sunkiai apibrėžiama *kūrinio dvasia* (A. Bazino sąvoka), autoriaus stiliumi.

Režisieriaus S. Varno spektaklį galima priskirti *skolinimosi* kategorijai. Nors ir keisdamas fragmentų eiliškumą, režisierius seka tekstu, nenutolsta nuo kūrinio naratyvo, tačiau jį papildo vizualiomis interpretacijomis – scenografijos elementais, simboliais, šiek tiek keičiančiais teksto reikšmes. Režisierius išryškina herojui iškelto proceso absurdiškumą ir melo, įsivyravusio K. aplinkoje, aspektą, kaip lemiantį jį ištikusius įvykius, atsisakydamas kitoms interpretacijoms būdingo hipotezinio priežasčių aiškinimo. *Skolinimasis* A. Puipos adaptacijoje pasireiškia kaip F. Kafkos kūrinio naratyvo, personažų, kurių vaizdinių perėmimas. Filmas ne vien seka originaliu romano naratyvu, bet jį interpretuoja. Keičiant tekstą, atmetant kai kurias detales, papildant naujomis, įvedant naujus įvaizdžius, motyvus, simbolius, akcentuojant vieną ar kitą personažo charakterio savybę ar paties pasakojimo aspektą – režisieriaus sukuriamą naują, ironiško atspalvio „Proceso“ versiją.

Abi analizuotos adaptacijos gali būti apibrėžiamos ir kito autoriaus Geoffrey'aus Wagnerio siūlomu tipu – *komentaras (commentary)* (15, 231), kuriose, sekdami originaliu tekstu,

autoriai sąmoningai pakeičia, papildo, kuria *dialogą* su kūrinio ar autoriumi.

Adaptacijų režisierių padaryti pakeitimai formuoja kiek kitokią pagrindinio herojaus Josefo K. vaizdinį. A. Puipos filme veikėjas įgyja kino ikonos Ch. Chaplino įvaizdžio detalių, tapdamas kino mylėtoju kuria dialogą su rašytoju F. Kafka ir jo požiūriu į kiną. Naujos savybės gana uždaram banko tarnautojui K. suteikia daugiau dinamiškumo, jį ištikusios situacijos ironijos. S. Varno spektaklyje Josefas K. tampa dar labiau pasimetusiu dėl ypatingai greito jo aplinkoje vykstančių absurdiškų įvykių ritmo, kitus personažus vaidinančių aktorių teatrališkos vaidybos, gestų, grimų.

Kaip ir F. Kafkos kūrinys, S. Varno spektaklyje ir A. Puipos filme konkretus laikas nėra akcentuojamas. S. Varno adaptacijoje kuriamas siurrealus erdvėlaikis, kurio tik tam tikros technologinės detalės nurodo 1990-uosius. A. Puipos filme kuriama erdvė, kostiumai, pagrindinio veikėjo kino teatre stebimi filmai nurodo kiek ankstesnį laiką, galbūt F. Kafkos „Proceso“ sukūrimo metus.

Bendras analizuotų adaptacijų bruožas – taikomas apšvietimas, susijęs su F. Kafkos kūrybai būdingomis nuotairomis, atmosfera. Kino adaptacijoje neretai matome veiksmą uždaroje, slogioje ir tamsioje erdvėje, o spektakliui būdingas tamsos ir itin ryškaus apšvietimo kontrastas. F. Kafkos „Proceso“ naratyvo tie patys aspektai spektaklyje ir filme perteikiami pasitelkiant skirtingas technines galimybes. Pavyzdžiui, romane tvyranti mistiška, siurrealistinė atmosfera spektaklyje kuriama pasitelkiant aktorių vaidybą (judesius, kalbos manierą, išvaizdą), o filme – netradicinius filmavimo rakursus, spalvinius efektus. Rašytojo aprašytos erdvės teatre atkuriamos simboliškiau, abstrakčiau, o filme, panaudojant kino medijos galimybes, jos perteikiamos detaliau, papildant režisieriaus idėjomis.

Literatūra ir šaltiniai

1. Andrew, Dudley. *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
2. Baldick, Chris. *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford University Press, 2008.
3. Barvičiūtė, Dovilė. *Režisierius S. Varnas spektaklius vadina provokacija*. Prieiga per internetą: <https://www.delfi.lt/kultura/naujienos/rezisierius-svarnas-spektaklius-vadina-provokacija.d?id=19252861>.
4. Baublys, Karolis. *Ekranizuoti tai, ko neparašė rašytojas. Algimantas Puipa apie literatūros transformacijos kine*. In: *7 meno dienos*, 2010 03 01. Prieiga per internetą: http://archyvas.7md.lt/priedas/kinas/2010-03-01/is_arciau/ekranizuoti_tai_ko_neparase_rasytojas.html.
5. Bazin, Andre. *Adaptation or the Cinema as Digest*. 1948. Prieiga per internetą: <https://corehi.files.wordpress.com/2015/12/aotc.pdf>.
6. Benjamin, Walter. *Franzas Kafka. Dešimtosioms mirties metinėms*. In: *Nušvitimai*. Sud. Katkus, Laurynas. Vaga: 2005.
7. Gray T. Richard, Gross V. Ruth, Goebel J. Rolf, Koelb Clayton. *Franz Kafka encyclopedia*. Greenwood Press: London, 2005, p. 215.
8. Hutcheon, Linda. *Beginning to theorize adaptation. A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
9. Kafka, Franz. *Procesas*. Vaga: Vilnius, 1981.
10. Leitch, Thomas. *Film adaptation & its discontents*. The Johns Hopkins University Press, 2007.
11. Malone, M. Paul. *Trial and Error: Combinatory Fidelity in Two Versions of Franz Kafka's The Trial*. In: *Classics in Film and Fiction*. Sud. Cartmell Deborah, Hunter I. Q., Kaye Heidi, Whelehan Imelda. Pluto Press: London, 2000.
12. Maželytė, Edita. *Gyvenimas pagal Algimantą Puipą*. In: *Vakarų ekspresas*, 2011 12 05. Prieiga per internetą: <http://www.ve.lt/naujienos/visuomene/zmones/gyvenimas-pagal-algimanta-puipa/>.
13. Melnikova, Irina. *Adaptacijos studijos: literatūra versus kinas – vertimas ar dialogas?* In: *Colloquia*, Nr. 28, 2012, p. 31 – 32.
14. Umberto Eco. *Atviras kūrinys. Forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje*. Vilnius: Tyto Alba, 2004.
15. Wagner Atheling, Geoffrey. *The novel and the Cinema*. Fair leigh Dickinson University Press, 1975.

Adaptations of Franz Kafka's *The Trial* in the Performance of Saulius Varnas and the Film of Algimantas Puipa

Summary

Adaptation is usually defined as a secondary representation of a work in the same or another media (13). The source of adaptations is mostly associated with literary media. Literary works are adapted to various forms: fairy tales become ballets, plays turn into operas, novels into stage plays, plays into novels or short stories. The most frequently emphasized differences are between "faithful" adaptations, in which specific elements (characters, decorations, costumes, plot, dialogues) existing in the original literary work are preserved to the extent to which the new media allows, and "free" adaptations, sometimes referred to as "versions" or "interpretations", in which significant elements of the original work are omitted or replaced by entirely new material (2, 4). The works of the writer Franz Kafka (1883–1924) are among the most adapted in various media. Since the 1950s, many adaptations of the writer's novels and short stories have been transported to the film industry and reimagined as short films, cinematographic feature films, or animated films. Adaptations are being created in drama, musical and contemporary dance theatres. In addition,, interactive reconstructions have been created, such as virtual reality projects and video games. Adaptations of the writer's work (cinema, drama theatre, ballet) have also been created in Lithuania. This article focuses on the analysis of two adaptations of the novel *The Trial* which is one of the early works of the writer. The article analyses the adaptations of F. Kafka's novel *The Trial* in different media from the perspective of adaptation studies, focusing on the transformation and interpretation of the narrative elements of the adapted work in other media. For a more detailed analysis of the adaptations of *The Trial*, two works of Lithuanian authors with the same title were selected: a performance by Saulius Varnas (1990) and a film by Algimantas Puipa (1994). The aim of the analysis of these adaptations is to apply the concepts proposed by theoretical adaptation studies, to assign them to classifications and types. The investigation provides a broader view of the works of S. Varnas and A. Puipa in the context of F. Kafka's adaptations: distinction of connecting features and identification of intertexts.

Keywords: theatre, film, adaptation, Franz Kafka, Dudley Andrew, Thomas Leitch.

Improvizacija šiuolaikiniame Lietuvos teatre

Improvizacija teatro kontekste dažniausiai suvokiama kaip aktoriaus vaidybos technika, nesiremianti iš anksto apgalvotu ir žinomu scenarijumi, o sukuriamą ir atliekama spontaniškai, „čia ir dabar“ vaidinimo metu. Užsienio mokslinėje ir akademinėje literatūroje improvizacijos būdai ir formos yra detalai aprašytos, o lietuvių autoriai Lietuvos kontekste šios temos nėra nuosekliai analizavę. Dažniausiai teatro improvizacija, kaip pagalbinis metodas, minimas edukologijos kontekste, apie ją užsimenama įvairiuose kritiniuose tekstuose, analizuojant konkrečius spektaklius.

Šio straipsnio tikslas – apžvelgti ir išanalizuoti, kokiomis formomis ir specifiniais raiškos būdais improvizacija pasireiškia Lietuvos šiuolaikiniame teatre. Siekiant šio tikslo, pristatoma ir aptariama improvizacijos raiška Lietuvos teatre nuo XX a. pradžios iki šių dienų, išanalizuojami pasirinkti Lietuvos kūrėjų spektakliai, išskiriami improvizacijos raiškos būdai ir kaip jie pasireiškia.

Darbo išvados. Improvizacija gali būti naudojama įvairiais būdais ir formomis: tiek kaip mokymosi priemonė, tiek ir kaip būdas būti scenoje (gilintis ir analizuoti įvairius žmogiškosios būties ir socialinės santvarkos skerspjūvius). Lietuvos šiuolaikiniame teatre improvizacija dažniausiai pasireiškia penkiais būdais: improvizacija – kaip spektaklio struktūros strategija, personažo tipažinė improvizacija, improvizacija – kaip teatro sportas, improvizacija – kaip epizodinis spektaklio elementas bendroje spektaklio struktūroje, vidinė improvizacija tradiciniuose spektakliuose.

Raktiniai žodžiai: improvizacija, šiuolaikinis Lietuvos teatras, improvizacijos technikos, teatrinė improvizacija.

Įvadas

Improvizacija klestėjo Antikos laikais, aukso amžių pasiekė Renesanso laikotarpiu ir į teatrą vėl visavertiškai sugrįžo XX a. pradžioje. Tuo laikotarpiu vykęs teatro reteatralizacijos procesas buvo vienas iš veiksnių, lėmusių, jog improvizacija

buvo pradėta taikyti įvairiuose kūrybinio proceso etapuose: nuo aktorių susipažinimo su medžiaga — iki buvimo scenoje, nuo paprastesnių kolektyvinių žaidimų — iki sudėtingų aktoriaus transformacijų. Teatrališkumas ir jį lydinti improvizacija to meto teatro kūrėjams tapo išeitimi atitrūkti nuo natūralizmo ir literatūriškumo, į teatrą sugrįžo kaukės, lėlės, ryškus grimas. Ši vaidybos forma veikė kaip tam tikra provokacija ar žaidimas: pasireiškė būdama pokštų, ekscentriško elgesio, transformacijų pavidalu.

Nuo XX a. vidurio improvizacijai teatre skiriama vis daugiau dėmesio ir laiko. Ši kūrybos forma pradedama naudoti įvairiai — tiek kaip mokymosi priemonė (savęs ir personažo pažinimo, vaizduotės ir spontaniškumo išlaisvinimo), tiek ir kaip būdas būti scenoje — gilintis ir analizuoti įvairius žmogiškos būties ir socialinės santvarkos skerspjūvius. Atsigręžiant į improvizaciją, kuriamos naujos vaidybos sistemos ir metodikos: *teatriniai žaidimai*, *teatro sportas*, kuris vėliau tampa ir savarankiška meno forma. Improvizacija savo vietą atranda tiek teatrališkumu, tiek ir performatyvumu grįstame teatre. Pastarajame ji nukreipta į bendrą aktoriaus ir žiūrovo patirties kūrimą.

Improvizacija teatro kontekste dažniausiai suvokiama kaip aktoriaus vaidybos technika, nesiremianti iš anksto apgalvotu ir žinomu scenarijumi, o sukuriamą ir atliekamą spontaniškai, „čia ir dabar“ vaidinimo metu. Užsienio mokslinėje ir akademinėje literatūroje improvizacijos būdai ir formos yra detaliai aprašytos, o lietuvių autoriai Lietuvos kontekste šios temos nėra nuosekliai analizavę. Dažniausiai teatro improvizacija, kaip pagalbinis metodas, minimas edukologijos kontekste. Kritiniuose tekstuose, analizuojančiuose konkrečius spektaklius, tik užsimenama apie improvizaciją. Šios priežastys paskatino imtis išsamesnio tyrimo šia tema. Straipsnyje siekiama ištirti, kaip ir kokiais būdais improvizacija pasireiškia Lietuvos kūrėjų spektakliuose.

Improvizacija šiame straipsnyje yra laikoma tokia vaidybos technika, kai aktoriai vaidina ne tai, kas yra iš anksto detaliai apgalvota ir paruošta, o tai, kas yra sukuriama „čia ir dabar“ vaidinimo metu (13). Taip pat straipsnyje naudojamos vidinės ir išorinės improvizacijos sąvokos. Jomis siekiama sukonkretinti bei kuo aiškiau apibūdinti specifines ir skirtingas improvizacijos raiškos formas ir būdus. Vidinės improvizacijos sąvoka nusako tokią improvizacijos formą, kuri nėra specialiai planuojama spektaklio metu, o suvokiama kaip savaime suprantama ir neatskiriama aktoriaus vaidybos dalis. Idealiu atveju ji turėtų pasireikšti kiekviename aktoriaus žingsnyje, kaskart ieškant naujų spalvų kuriamo personažo visuminiam paveikslui. Išorinė improvizacija – tai improvizacijos forma, galinti pasireikšti dvejopai: kaip planuota veikla (numatyta spektaklio struktūroje, strategijoje ir pan.) arba kaip spontaniška veikla, kuri buvo išprovokuota nenumatytų aplinkybių.

Improvizacijos raiška Lietuvos teatre

Lietuvos teatro kontekste improvizacinės kūrybos formos atsiradimą galima sieti su XX a. pradžioje veikusiu „Vilkolakio“ teatru. Lietuvos okupacijos metais atviros improvizacijos scenoje beveik nebuvo, tačiau apie improvizacijos naudą, kuriant visuminį išbaigtą personažo paveikslą, kalbėjo ne vienas teatro kūrėjas. Vėliau, Nepriklausomybės laikais, improvizacija pradėta vis dažniau naudoti įvairiuose netradicinės formos teatruose: kaip žaidimas ir teatrališkumo šaltinis improvizacija atpažįstama „Keistuolių“ teatro kūryboje, kaip performatyvus aktas – „Gliukų“ teatre, sportinė improvizacija išpopuliarėja atsiradus improvizacijos teatrui „Kitas kampas“. Pastaruoju metu skirtingas improvizacijos formas galima pastebėti ne vieno Lietuvos teatro kūrėjo spektaklyje. Tiesa, dažniausiai tokie spektakliai kuriami ne instituciniuose teatruose, bet kūrybinėse trupėse, kurios save dažnai vadina teatro eksperimentu, laboratorija, sindikatu ir pan.

Šiuolaikinio Lietuvos teatro kontekste improvizacijos metodas neatsiejamas nuo spektaklio kūrimo etapo: jame režisierius aktoriui palieka laisvę ieškoti savito ir unikalaus personažo paveikslą. Tačiau improvizacija, kuri būtų fiksuojama ne tik repeticijų metu, bet ir kaip pasirinkta vaidybos technika ar viso spektaklio strategija, ryškiau blykstelė tik XX a. 9 dešimtmečio pabaigoje. Tradicinio teatro modelio kontekste ji buvo vertinama gana skeptiškai, kaip kitoniškas, marginalus elementas. XXI a. pradeda kurtis vis daugiau neinstitucinių, neformalių teatro trupių, kurios atsispiria nuo literatūrinio teatro: spektakliuose išbando įvairias kūrybines technikas ir strategijas, tarp jų ir improvizacijos formas bei būdus.

Lietuvių kultūroje improvizuotų pasirodymų būtų galima ieškoti ir atrasti senuosiuose liaudies papročiuose, rituliuose, žaidimuose, ceremonijose ir šventėse (6, 53). Lietuvių teatre – XIX a. antroje pusėje aktyviai pradėjusiuose veikti lietuviškuose vakaruose ir Klotimo teatre (7). Pastarųjų teatralizuotuose vaidinimuose jau buvo galima išvysti ir improvizuotas vaidybinis scenas. Kiek plačiau apie profesionalią improvizaciją, kurią atliko aktoriai, o ne tik prijaunantys teatru mėgėjai, galima kalbėti minint „Vilkolakio“ teatro veiklą. 1919 m. įsikūręs menininkų klubas po metų virto eksperimentiniu ir improvizaciniu satyros teatru. Jų vaidybos būdas pasižymėjo aštrumu, buvo pripildytas grotesko elementų, satyros, dominavo alegorija ir simbolika. Teatro vaidyba rėmėsi ir *commedia dell'arte* principais: ekspromtu, improvizacija, komiška ir liaudiška vaidyba, pantomima, gausiu ir ryškiu grimu, primenančiu kaukes. Pasirodymų scenografija buvo kuriama be eskizų, spektaklio erdvė ženklinama dekoratyviomis detalėmis, pastatymuose buvo pastebima sąlyginio teatro scenografijos užuomazgų. Teatras veikė neilgai, apie penkerius metus, po socialiai aštrių premjerų jis buvo uždarytas.

Panašiu laikotarpiu improvizacijos nauda, kuriant personažo paveikslą, buvo išvystyta ir teatro kūrėjų, dirbusių instituciniuose teatruose. Apie improvizacijos naudą aktoriui ne

kartą yra užsiminęs ir režisierius Andrius Oleka-Žilinskas, kuris mokėsi ir dirbo Maskvos dailės teatre, o 1929 m. buvo pakviestas į Valstybės teatrą Kaune jam vadovauti. Čia jis bandė pritaikyti K. Stanislavskio ir V. Nemirovič-Dančenko teatrinį reformų patirtį (11). A. Oleka-Žilinskas tikėjo, jog kiekvieną kartą aktorius ir jo kuriamas personažas turi kisti, nesustabarėti, išlikti organiškas: iš aktoriaus jis reikalavo kaskart naujo požiūrio ir transformacijos, kuriai įvykti turėjo padėti aktoriaus vaizduotės įkvėptos improvizacijos. Vaizduotę ugdyti galėjo vaizdiniai: juos reikėjo ne prisiminti, o sukurti naujus. Pasak režisieriaus, tokia vaizdinių improvizacija padeda sukurti tiek vidinį, tiek išorinį išbaigtą personažo paveikslą, kuris geba apsaugoti jį nuo stereotipiškumo ir kaskart personažui įkvėpti gyvybės (12, 46). Tokią improvizaciją, apie kurią kalba A. Oleka-Žilinskas, būtų galima priskirti prie įvairių pristatytos vidinės improvizacijos sampratos. Ši improvizacijos forma yra neatskiriama kiekvieno aktoriaus darbo dalis ir siejasi su meistriškumu, profesionaliu personažo kūrimu, bet ne suplanuota ir strategiškai pasirinkta vaidybos technika – improvizacija spektaklio metu.

Apie improvizacinius spektaklius ar pasirodymus, kuomet būtų kuriamas unikalūs, kritiškas, sunkiai nuspėjamas ir suvaldomas turinys, kalbėti Lietuvos okupacijos metais (kuomet cenzoriaus akis tikrino viską, kas pasiekia žiūrovą) būtų sudėtinga. Tuo tarpu improvizacijos metodai spektaklio kūrimo metu, aktoriaus vidinė improvizacija išliko aktualūs. Apie improvizacijos svarbą yra užsiminęs režisierius Juozas Miltinis, kuris mokėsi garsiojoje Charles Dullin (1885–1949) „Atelier“ teatro (pr. *Théâtre de l'Atelier*) mokykloje. Ch. Dullin kūrybinė prieiga prie aktoriaus paruošimo proceso buvo labai panaši į K. Stanislavskio sistemą: jis smerkė mėgdžiojimą, labiausiai vertino aktoriaus improvizacinius sugebėjimus, kurie, anot jo, rėmėsi penkiais žmogaus jutimo organais. Improvizaciją Ch. Dullin skirstė į dvi pakopas: pirmąją, kurioje aktorius siekia suprasti; antrąją, kurioje jis ieško būdų, kaip atskleisti visa

tai, ką jisai suprato (4, 270). Būdamas jo mokiniu, J. Miltinis Lietuvos teatre akcentavo aktorius turimą ir nuolat lavinamą intelektualumą, savimone, gebėjimą tobulėti ir savarankiškai improvizuoti (1).

Nepriklausomos Lietuvos teatre improvizacija taip pat dažnai naudoja spektaklių repeticijų metu. Net ir kurdami labai tradicinius spektaklius aktoriai yra linkę naudoti improvizacijos metodą. Improvizacija padeda išlaisvinti vaizduotę, kūrybiškumą, išvengti šampų ir klišių, ieškoti savito ir unikalaus personažo charakterio. Improvizacija, kaip darbo metodas, naudojamas tiek personažo visuminiam išbaigtam psichofiziniam paveikslui sukurti, tiek ir atskiroms scenoms. Dalis improvizacijų, kurios gimsta etiudų metu, būna užfiksuotos ir tampa pagrindu toliau vystyti ir plėtoti veiksmą. Būtų galima paminėti vyresniosios kartos režisierius – Rimą Tumina, Gytį Padegimą, Arvydą Lebeliūną, vidurinėsios kartos – Oskarą Koršunovą, Rolandą Atkočiūną, Cezarį Graužinį, jaunosios kartos – Agnį Jankevičių, Artūrą Areimą, Povilą Makauską, kurie kurdami spektaklius skiria nemažai laiko ir erdvės aktorių improvizacijoms. Koks dėmesys, vieta ir laikas tam bus skirtas kiekvieno spektaklio metu, priklauso nuo režisieriaus sumanymo ir strategijos.

Kaip vieną ryškiausių teatro pavyzdžių, kuris nuo pat savo veiklos pradžios repertuare turėjo ne vidinėmis, bet atviromis ir žiūrovui matomomis improvizacijos formomis pagrįstų spektaklių, būtų galima įvardyti „Keistuolių“ teatrą. Teatro susikūrimo aplinkybės turėjo nemažos įtakos ir jų vykdomos veiklos kūrybos metodams, pagrįstiems teatro kaip žaidimo modeliu. Aktoriaus meistriškumo katedros 1982–1986 m. laidos absolventai – Aidas Giniotis, Ilona Balsytė, Andrius Kaniava, Sigutis Jačėnas, Darius Auželis, Robertas Aleksaitis, Darius Meškauskas – 1989 m. įkūrė pirmąjį Lietuvoje privatų teatrą, kuris nebuvo remiamas valstybės lėšomis. Savo veiklos pradžioje trupė buvo vertinama „kaip tam tikri kultūros paribyje esantys pramoginio-estradinio žanro marginalai“ (6, 104).

Aktoriai nebijojo laužyti nusistovėjusių žanrinių konvencijų, nesirėmė dramos kūriniais, teatre įvedė žaidimo principus, naikino „ketvirtąją sieną“, patys kūrė scenarijus ir dainas. Per trisdešimt metų teatras išleido tris aktorių laidas, — taip „Keistuoliai“ atsinaujino ir vis stiprino savo kūrybinį potencialą. 2006 m. buvo sukurta savarankiška teatro laboratorija „Atviras ratas“ (trečioji „Keistuolių“ teatro laida¹), kurių kūrybinė veikla tęsia „Keistuolių“ tradicijas. Pasak teatro laboratorijos „Atviras ratas“ direktorės Eleonoros Kasperiūnienės, laboratorijos pavadinimas leidžia nesivadinti komedija, drama, tragedija. Tai vyksmas, tyrimas, žaidimas, biografija, improvizacija (10). Analizuojant šių dviejų kūrybinių trupių veiklas, galima pastebėti, jog jas sieja ne tik bendras vertybinis pamatas, bet ir kūrybinės grupės yra glaudžiai susijusios tarpusavyje: „Keistuliuose“ vaidina „Atviram ratui“ priklausantys aktoriai, kuria tie patys režisieriai, scenografai, ir atvirkščiai. Didžiąją dalį spektaklių abiejose trupėse sukuria „Keistuolių“ teatro direktorius, meno vadovas, režisierius A. Giniotis. Bendras vardiklis, siejantis abiejose trupėse statomus spektaklius, — dažnai pasirenkama improvizacinė aktorių vaidybos maniera, žaidimo modeliu pagrįsta spektaklio strategija. Daugelis spektaklių, tiek „Keistuolių“ teatre, tiek ir teatro laboratorijoje „Atviras ratas“, yra kuriami bendrai visos komandos studijiniu-etudiniu darbo metodu: čia visi yra kūrėjai ir atlikėjai. Abiem trupėms ypač svarbus yra komandiškumas ir ansambliškumas.

Panašiu laikotarpiu kaip ir „Keistuolių“ trupė pradėjo veiklą aktorius ir režisierius Benas Šarka, 1988 m. Klaipėdoje įkūręs „Gliukų“ teatrą. Priešingai nei „Keistuolių“ teatras, kuris improvizuodamas kūrė teatrališkumą ir žaismę scenoje, B. Šarkos improvizacijos turėjo performatyvumo matmenį.

1 2002 – 2006 m. Marija Korenkaitė, Justas Tertelis, Agnė Kaktytė, Eimantas Bareikis, Giedrius Kiela, Vytautas Leistrumas, Vesta Šumilovaitė, Benita Vasauskaitė, Algirdas Urbonas, Jonas Šarkus (kurso vadovai: prof. V. Bagdonas ir A. Giniotis) įgijo aktorius profesiją LMTA.

Jo kūryba dažniausiai vertinama kontroversiškai dėl to, jog neatitinka tradicinio teatro rėmų. Pasak G. Dapšytės, jo pasirodymams būdinga netradicinė struktūra, naudojamos netikėtos raiškos priemonės, daiktų sceninės transformacijos, dažniausiai nebylūs spektakliai užleidžia vietą vaizdui, vaidinami netradicinėse erdvėse (2). Beno Šarkos estetika neretai apibūdinama kaip „bjaurumo estetika“, kuriami spektakliai — „saviveikla“ ar „diletantizmu“, o pats Šarka — kaip „marginalus“ kūrėjas (2). B. Šarkos kūrybai būdingas didelis rizikos laipsnis, ekstremalumas, spektakliuose dažnai kaip lygiaverčiai aktoriaus partneriai veikia peiliai, ugnis, žemė, vanduo; „Gliukų“ teatre nėra repeticijų, dėl to kiekvienas vaidinimas — tai nauja kitoniška improvizacija, kurioje svarbios yra metafizinės patirtys, kylančios iš sąmonės gelmių (3). B. Šarkos vaidyba ir improvizacijos, pagrįstos įsijautimo principu, nekuria galutinės reikšmės, svarbus yra visapusiškas žiūrovo įsitraukimas, kuris kviečiamas ne stebėti, o kartu išgyventi bendrą patyrimą.

Kitas svarbus teatras, kurį būtina paminėti kalbant apie improvizacijos raišką Lietuvos teatre, — improvizacijų teatras „Kitas kampas“. Teatro veikla ir kūryba remiasi teatro sporto technika. Lietuvoje tokia improvizacijos forma teatralų vis dar vertinama gana neigiamai ir skeptiškai, teigiant, jog teatro sportas pataikauja itin lėkštam ir primityviam humorui, šis žanras vadinamas bufonada, nežvelgiama naudos, kurią ji galėtų teikti aktoriui, besiruošiančiam atlikti ir tradicinius literatūrinius vaidmenis². Didžioji dauguma kalbintų teatralų, išskyrus „Kitas kampas“ komandą, nebuvo susipažinę ar bent pasidomėję teatro sporto technikomis, tad galima daryti

2 Vienas iš teatro „Kitas kampas“ aktorių — M. Nedzinskas, yra ne tik profesionalus teatrinės improvizacijos meistras, bet ir vadinamojo tradicinio teatro aktorius, apdovanotas „Auksiniu scenos kryžiumi“ už vaidmenį O. Koršunovo spektaklyje „Žuvėdra“. Aktorius teigia, jog visos teatrinės improvizacijos treniruotės yra ypatingai vertingos ir kuriant literatūrinius personažus.

prielaidą, jog neigiamai nuomonei susiformuoti įtakos turi išankstinis nusistatymas.

Improvizacijų teatrą „Kitas kampas“ būtų galima pavadinti buvusio populiaraus TV projekto, transliuoto per Lietuvos nacionalinę televiziją, „Pagauk kampa“ teatrinio variantu, o Andrių Žebrauską – teatro sporto tėvu Lietuvoje. Jis iki šiol yra vienintelis aktorius Lietuvoje, baigęs *Jacques Lecoq Ecole International de Théâtre* mokyklą Paryžiuje, *The Loose Moose Theater Company - International Improvisation School* Kalgaryje, Kanadoje, kurioje turėjo galimybę semtis žinių iš paties K. Jonshstone. Jis ne tik įkūrė improvizacijos mokyklą, bet ir pirmą kartą Lietuvoje 2009 m. Vilniaus mažajame teatre sukūrė spektaklį iš atskirų trumpų etiudų, kurių nevienija bendra siužetinė linija. Iš pradžių kūrybinę komandą sudarė tie patys aktoriai: A. Žebrauskas, Audrius Bružas, Rimantė Valiukaitė, Arūnas Sakalauskas, vaidinę televizijos projekte. Vėliau kūrybinė sudėtis kito. Bedėstydamas improvizacijos kursą Lietuvos muzikos ir teatro akademijos studentams, daliai iš jų A. Žebrauskas pasiūlė įsitraukti ir į improvizacijų teatro „Kitas kampas“ veiklą. Taip buvo ne tik atnaujintas kolektyvas, bet ir pakeisti iš teatro veiklos pasitraukę aktoriai.

Įvairiomis improvizacijos formomis praturtintų spektaklių Lietuvos instituciniuose teatruose vis dar mažai. Tokio tipo spektaklius dažniau kuria ne valstybiniuose ar savivaldų teatruose dirbantys režisieriai, o nepriklausomos jaunų kūrėjų trupės. Prie jų būtų galima priskirti ir keletą metų savo veiklą vykdantį plataus meninio profilio sindikatą „Bad Rabbits“, save pristatantį kaip partizaninę opoziciją tradiciniams teatro reiškiniams. Sindikatas veiklą pradėjo 2012 metais. Grupė teigia, jog dirba lygiaverčio bendradarbiavimo principu: spektakliuose ir pasirodymuose nėra vieno režisieriaus, pagrindinių ar antraeilių vaidmenų, neapsiribojama apibrėžta menine forma. Priklausomai nuo pasirinktos idėjos spektakliai gali laviuoti tarp performanso ar socialinio eksperimento. Svarbiausia, kad kuriamas alternatyvus teatras taptų netikėtu žmogaus

gyvenimo reiškiniu. Kaip skiriamąjį savo kūrybos bruožą „Bad Rabbits“ nurodo žiūrovų įtraukimą į vykstantį veiksmą. Sindikatą sudaro 2014 m. baigusiųjų Lietuvos muzikos ir teatro akademiją režisierių grupė, dramaturgė ir keli aktoriai, savo idėjomis prisideda ir režisierius Agnius Jankevičius. Keletas narių, aktoriai Jurgis Mačėnas, Birutė Tauterytė, yra įsitraukę ir į „Keistuolių“ teatro veiklą.

Apibendrinant būtų galima teigti, jog Lietuvos profesionaliajame teatre improvizacija yra svarbi pradiniam kūrybiniame etape: tiek kuriant visuminį personažo paveikslą, tiek statant atskiras scenas. Teatro veikla, kai aktorius scenoje remiasi ne tik vidine improvizacija, bet ji yra pasirenkama kaip viso spektaklio strategija, pradeda gyvuoti tik Nepriklausomybės laikmečiu. Itin teatrališkuose „Keistuolių“ teatro spektakliuose, performatyvioje „Gliukų“ teatro veikloje, improvizacijų teatro „Kitas kampas“ pasirodymuose improvizacija reiškiasi skirtingomis formomis ir būdais. Šių teatrų kūrėjai spėjo išugdyti jau ne vieną jaunąjį režisierių ir aktorių kartą, kuri ne tik buriasi į naujas trupes, bet ir dalyvauja savo mokytojų spektakliuose. Netradicines teatro formas kuriantys menininkai dalyvauja ne viename judėjime, vaidina ne viename netradiciniame teatre, priklauso ne vienai trupei.

Improvizacijos būdai Lietuvos teatro kūrėjų spektakliuose

Lietuvos teatro kūrėjų darbuose improvizacija pasireiškia įvairiais būdais ir formomis. Kaip ji yra panaudojama spektaklyje, priklauso nuo įvairių veiksnių: režisieriaus ar kūrybinės grupės pasirinktos strategijos, kuriamo spektaklio struktūros, aktorių vaidybos technikos, spektaklio tikslo ir temos, kuriamos komunikacijos su žiūrovu modelio.

Siekiant atskleisti, kokie improvizacijos būdai dominuoja šiuolaikiniame Lietuvos teatre, analizei buvo pasirinkta teatrų „Atviras ratas“, „Kitas kampas“, „Badd Rabbits“,

režisierių A. Areimos ir V. Bareikio kūryba. Atlikus tyrimą galima apibendrinti, jog šiuo metu Lietuvos teatre improvizacija yra naudojama penkiais būdais, kurie glaustai pristatomi pateiktoje lentelėje. Toliau kiekvienas būdas analizuojamas ir pristatomas plačiau.

1 lentelė. Improvizacijos būdai Lietuvos teatralų kūryboje

	I būdas	II būdas	III būdas	IV būdas	V būdas
Improvizacijos būdas	Improvizacija kaip spektaklio struktūros strategija	Tipažinė improvizacija	Improvizacija – teatro sportas	Epizodinė improvizacija	Vidinė improvizacija tradiciniuose spektakliuose
Spektaklio siužetas	Nenuoseklus/mozaiškas/fragmentiškas	Nuoseklus	Gali būti/gali ir nebūti nuoseklaus siužeto	Nuoseklus, linijinis	Nuoseklus, linijinis
Dramaturgija	Nėra	Yra	Nėra	Yra	Yra
Vieno aktorius kuriamų personažų kiekis	Kuria keletą personažų	Dažniausiai vienas personažas	Aktorius kuria daug personažų, ypač didelė kaita	Dažniausiai vienas personažas	Dažniausiai vienas personažas
Spektaklio struktūra	Atvira	Pusiau atvira	Atvira	Pusiau atvira	Uždara
Istorijos pasakotojas/spektaklio vedėjas	Kartais yra, kartais nėra	Yra	Yra	Dažniausiai nėra	Dažniausiai nėra
Spektaklio erdvė ir jos organizavimas	Dažniausiai netradicinis	Dažniausiai tradicinis	Tradicionis	Dažnai netradicinis	Tradicionis

1 lentelės tęsinys kitame psl. ►

	I būdas	II būdas	III būdas	IV būdas	V būdas
Improvizacijos ir rizikos lygis	Aukštas	Žemas	Žemas	Gali būti aukštas arba žemas	Žemas
Žiūrovo aktyvumo lygis	Labai aktyvus	Epizodiškai aktyvus	Aktyvus	Epizodiškai aktyvus	Pasyvus
Improvizacijos matomumas žiūrovui	Aiškiai matoma ir suvokiama	Aiškiai matoma ir suvokiama	Aiškiai matoma ir suvokiama	Kartais sunkiai atpažįstama	Nematomas ir nepastebimas improvizacija
Žiūrovo vaidmuo	Dalyviskūrejas	Dalyvisstebėtojas	Dalyvisstebėtojas	Dalyvisstebėtojas	Stebėtojas

I būdas. Improvizacija kaip spektaklio struktūros strategija. Kuomet improvizacija spektaklyje yra planuota, pasirenkama kaip viso spektaklio struktūros pagrindas, ji gali pasireikšti kaip visiška verbalinė ir neverbalinė improvizacija viso spektaklio metu. Tokiame spektaklyje aktorius neturi dramaturginio teksto, nuo kurio galėtų atsispirti, o improvizuodamas remiasi savo asmenine patirtimi, nevaidina fiktyvaus personažo, kalba pirmuoju asmeniu. Dėl skirtingų kūrėjų sumanymų toks improvizacijos naudojimas spektakliuose gali turėti ir atlikti skirtingas funkcijas. Improvizacija, kaip spektaklio sukūrimo, kartu ir atlikimo strategija, būdinga teatro laboratorijos „Atviras ratas“ kūrybai. Spektakliuose „Atviras ratas“ (premjera – 2003 m.)³ ir „Lietaus žemė“ (premjera – 2011 m.)

3 Pirmąkart režisierius Aidas Giniotis tai bandė padaryti 1989 m. Muzikos ir teatro akademijos kurse (vadovė Irena Vaišytė, vėliau Dalia Tamulevičiūtė), vėliau 1993 m. Vilniaus universiteto aktorių kurse (vadovė Nijolė Gelžinytė), galop tai išsivystė į teatro laboratoriją 2003 m., dirbant su Lietuvos muzikos ir teatro akademijos aktorių kursu (vadovas – profesorius Vladas Bagdonas).

visiškos verbalinės ir neverbalinės aktorių improvizacijos tikslas – papasakoti autentišką istoriją, įkvėptą pačių aktorių prisiminimų.

Analizuojant šiuos du „Atviras ratas“ ir „Lietaus žemė“ spektaklius, kuriuose improvizacija yra pasirinkta kaip spektaklio struktūros pagrindas, teigti, jog improvizacijos kiekis ir kokybė yra vienodi, negalima. Nors abiejų spektaklių dramaturginis audinys yra pinamas iš atskirų, fragmentiškų istorijų, tačiau tų istorijų kilmė turi didelės reikšmės ir įtakos pasirinktai pasakojimo formai – improvizacijai. Kuomet aktoriaus improvizacijos inspiracijos šaltinis yra jis pats, išsekti prisiminimams yra kur kas sudėtingiau. Vaizduotė, laisvė, organiškumas, autobiografiškumas, gyvumas, atvirumas – visa tai lemia kokybišką ir laisvą (visišką verbalinę ir neverbalinę) improvizaciją. Ją pasiekti sekasi kur kas lengviau „Atviro rato“ spektaklio metu. Improvizacijos gyvumą spektaklyje „Lietaus žemė“ riboja prisiminimų medžiaga, kuri nėra autobiografiška, – ji sukurta iš įvairių fiktyvių ir nefiktyvių šaltinių. Visa tai išpaudžia aktorių į konkretaus personažo rėmus, dėl to išlaikyti kaskart naują matymą ir atsikratyti stereotipiškumo yra sudėtinga. Kartais vyksta procesas, kurį būtų galima pavadinti „vaidinu, jog improvizuoju“.

Meninio sindikato „Bad Rabbits“ spektakliuose „Š. T. C. arba Šiuolaikinis Tolerancijos Centras“ (premjera – 2014 m.) ir „Vienatvė. 1991“ (premjera – 2014 m.) improvizacija taip pat yra pasirinkta kaip spektaklio išeities strategija, tik čia ji naudojama kitokia forma ir kitokiu tikslu nei jau aptartuose teatro laboratorijos „Atviras ratas“ spektakliuose. Improvizacijos funkcija šiuose dviejuose meninio sindikato „Bad Rabbits“ kūriniuose – tiesioginė interakcija su žiūrovu, kuri jį turi paskatinti mąstyti, pervertinti ir patikrinti savo įsitikinimus, prisiminti ir dar kartą įvertinti tam tikrus įvykius. Taigi improvizacija čia yra skirta sukurti interaktyvų spektaklio modelį, kuriame aktorius ir žiūrovas taptų lygiaverčiais kūrėjais.

Tokio tipo spektakliuose priklausomai nuo spektaklio idėjos improvizacijos funkcija gali kisti: ji gali būti pasitelkiama kaip istorijos pasakojimo forma arba kaip interaktyvumo priemonė, įtraukianti žiūrovą į bendrą kūrybinį procesą. Spektakliai, pasižymintys atviro tipo struktūra, nėra pagrįsti draminiu kūrinium, dažnai fragmentiški, mozaikiški, spektaklio dramaturgija dėliojama iš atskirų dalių (prisiminimų, pasakojimų, istorijų, dainų, laikraščių iškarpų, žymių žmonių kalbų, vaizdo ir garso įrašų ir t. t.). Spektakliuose laužoma „ketvirtoji siena“, apnuoginamas teatro aparatas (nėra užkulisių, aktoriai patys keičia butaforijas, persirenginėja, tvarko techniką ir t. t.). Tokio tipo spektakliuose aktoriams tenka atlikti po keletą vaidmenų. Be to, aktorius tuo pačiu metu atlieka bent kelis darbus: dramaturgo, režisieriaus, scenografo ir atlikėjo. Spektaklio metu kuriamas interaktyvus ryšys su žiūrovu. Žiūrovas skatinamas įsitraukti į spektaklio procesą tiek emociniu-mentalinu lygmeniu, tiek ir tiesiogiai fiziškai (žiūrovui suteikiama galimybė balsuoti, kartu vaidinti, replikuoti, išsakyti savo nuomonę, dalintis prisiminimais ir pan.). Spektakliai pasižymi aukštu spontaniškumo, žaidybiškumo, netikėtumo, rizikos lygiu. Aktoriai negali iš anksto žinoti, ko tikėtis iš žiūrovo, kokį bendrą atmosferos lauką pavyks kartu sukurti, dėl to kiekvienas spektaklis yra skirtingas ir unikalus. Tokio tipo spektakliuose žiūrovas gali pasijusti veikėju, bendru komandos nariu — teatrinio įvykio metu yra kuriama laikina bendruomenė; svarbus tampa komunikacijos aktas — apsisikeitimas informacija, patirtimi, bendrumu tarp aktoriaus ir žiūrovo (5, 21–22).

II būdas: tipažinė improvizacija. Kaukių *Commedia dell'arte* pasirodymai dažniausiai nesirėmė iš anksto užrašytais tekstais, juose improvizacijos dėka buvo plėtojamos aktualios visuomenei temos, šaržuojamos ir kritikuojamos aktualijos, nemažai erdvės buvo palikta laisvai aktorių saviraiškai. Pasirodymuose dominuodavo ryškus farsas, spalvingi kostiumai ir kaukės, kurios atspindėdavo personažo charakterį. Šio

tipo komedijos reprezentavo nusistovėjusius socialinius tipus, kurie teatre tapo lengvai atpažįstamais tipažais. Nors grynojo žanro pavyzdžių Lietuvoje vargu ar atrasime, tačiau keletą atvejų būta: pasitelkdamas kaukių *commedia dell'arte* žanrą režisierius A. Giniotis sukūrė spektaklius „Varnas“ („Keistuo-lių“ teatras, premjera – 2011 m.) ir „Meilė trims apelsinams“ (teatro laboratorijos „Atviras ratas“, premjera – 2013 m.).

Tokio tipo spektakliuose improvizaciją turėtų inspiruoti išoriniai faktoriai: žiūrovų replikos, aplinka, tuometinė so-ciokultūrinė, politinė situacija. Spektaklio metu turėtų vys-tytis įtampa, intriga, rizika. Tačiau analizei pasirinktuose spektakliuose to padaryti režisieriams ir aktoriams nepavyks-ta. Nors spektakliai yra įvardijami ir kūrėjų pristatomi kaip *commedia dell'arte* žanro kūriniai, tačiau žiūrovas įtraukiamas tik fiziniame lygmenyje: jam nurodoma, kokius veiksmus vie-nu ar kitu spektaklio momentu reikia atlikti, pavyzdžiui, pa-ploti, sušvilpti, atsistoti ir pan., tačiau jokių sprendimų, kurie galėtų kaip nors paveikti paties spektaklio struktūrą, sąlygoti aktoriaus improvizuotą atsakymą arba išsisukimą iš padėties, nėra. Improvizacijos dažniausiai yra kaip atsakas į scenoje vykstančius dalykus, reaguojant į kolegų veiksmus ir pan., jos nėra nukreiptos į socialinę kritiką. *Commedia dell'arte* žanrui būdingi elementai, pavyzdžiui, kaukės ir gerai visiems atpažįstamų tipažų kostiumai, naudojami kaip savito stiliaus elementai, o ne kaip priemonės, kurios išlaisvintų ir įgalintų aktorių improvizuoti.

III būdas. Improvizacija – teatro sportas. Spektakliuose visiška verbalinė ir neverbalinė aktoriaus improvizacija gali būti pasirenkama strategiškai, kaip tinkamiausias būdas įgy-vendinti spektaklio sumanymą, idėją, atskleisti temą. Toks pasirinkimas ir pati improvizacijos forma skiriasi nuo tos, kuri spektaklyje yra nebe priemonė atskleisti temą, bet yra tikslas pats savaime. Būtent improvizacijos kūrimas, jos gi-mimo ir atlikimo „čia ir dabar“ procesas ir yra improvizaci-jų teatro „Kitas kampas“ spektaklių tikslas – teatro sporto

kūrimo procesas. Čia improvizacija nenorima nieko pasakyti ar atskleisti, — tiesiog siekiama improvizuoti: išbandyti aktoriaus vaizduotę, spontaniškumą, gebėjimą greitai orientotis ir reaguoti į besikeičiančias aplinkybes. Būtent toks yra vientiso siužeto spektaklis „Duryš“ (premjera — 2015 m.), kurį po beveik 8 metų veiklos (spektaklių, kurie konstruotų kaip atskirų etiudų popuri) sumanė pastatyti teatro meno vadovas A. Bružas ir visa teatro kūrybinė komanda.

Tokia improvizacijos forma pagrįsti spektakliai pasižymi ypač spontanišku kūrybiškumu, gausia vaidmenų ir situacijų kaita. Aktoriai improvizuoja lengvai, greitai, improvizacija nėra pertraukiama tylos ir neveikimo pauzių, mizanscenose iš karto veikia keli aktoriai, jos yra prisodrintos kasdieniškos tematikos tekstų. Dėl savo lengvos formos, žaibiškos reakcijos, vaizduotės, spontaniškumo šie spektakliai primena vaikų žaidimus. Spektakliai turi pasakotoją, kuris padeda sujungti improvizacijas į vieną istoriją, užpildo logines spragas, suteikdamas siužetinei linijai vientisumo. Tokio tipo spektakliuose gausu bufonados, akrobatinių triukų, muzikinių intarpų, sarkazmo ir autoironijos. Čia nebijoma suklysti, priešingai — nesėkmės atvejis yra vertinamas ir suvokiamas kaip galimybė vystyti siužetinę liniją toliau, ją pakreipiant netikėta linkme. Žiūrovas gali pasijausti bendrakūrėju: jo mintys, pasiūlymai inspiruoja aktorius, nulemia tai, kas vyksta scenoje. Reiktų atkreipti dėmesį, jog nors tokio tipo spektakliuose žiūrovas retsykiais įtraukiamas fiziškai į veiksmą, analizuotuose pasirodymuose žiūrovas yra pasyvus dalyvis. Sukuriama labai artima ir draugiška atmosfera, tačiau distancija tarp aktoriaus ir žiūrovo išlieka: žiūrovas stebi veiksmą sėdėdamas tamsoje.

IV būdas. Epizodinė improvizacija. Improvizacija spektakliuose gali būti trumpa, epizodinė, skirta atlikti konkrečią funkciją. Dažniausiai ji yra pasitelkiama ir naudojama kaip tam tikras atsakas į aplinkybes: išorines (žiūrovų replikas, reakcijas) ir vidines (scenos partnerius, objektus ir pan.). Lietuvos teatre tokia improvizacija dažniausiai yra naudojama

siekiant žiūrovą įtraukti į veiksmą. Tokiuose spektakliuose žiūrovas neturi galios keisti spektaklio turinio ar jo eigos, nes jis remiasi literatūriniu tekstu, turi aiškią struktūrą, įvykių eigą, pasižyminčią nuoseklumu ir logiškumu. Epizodinės improvizacijos pavyzdžiais, kuriuose ji yra naudojama kaip tam tikra interakcijos priemonė, galima laikyti A. Areimos spektaklį „Nevykėlis“ (premjera – 2015 m.) ir V. Bareikio spektaklį „Kaligula“ (premjera – 2014 m.)

Tokio tipo spektakliuose naudojamą improvizaciją būtų galima vadinti epizodine: ji pasirenkama tik kaip vienas iš kūrybinių elementų, dažniausiai skirtų įtraukti žiūrovą, siekiama sukurti tam tikrą interaktyvumą, sulaužyti „ketvirtąją sieną“. Analizuojant spektaklius galima pastebėti, jog šie elementai Lietuvos teatre neretai yra integruojami mechaniskai ir neorganiskai. Tokio tipo spektakliai paprastai turi aiškų siužetą, kuris dažniausiai remiasi dramaturginiu tekstu, veiksmas paprastai vystosi klasikine linija (ekspozicija, vystymasis, kulminacija, atomazga), aktoriai dažniausiai atlieka po vieną vaidmenį. Improvizacija čia dažniausiai nukreipta ne į scenos partnerius ar objektus, bet į pačius žiūrovus, siekiant jiems suteikti balsą. Taigi žiūrovo pozicija spektaklio metu kinta: tai jis pasyvus stebėtojas, tai aktyvus veikėjas. Visgi aktyviu veikėju tampa ne visa publika, o aktoriaus pasirinktas konkretus žmogus, kuris dažnu atveju yra tiesiog priverčiamas atsakyti į aktoriaus kvietimą ar raginimą išitraukti. Kadangi improvizaciniai momentai tokio tipo spektakliuose yra trumpi ir epizodiniai, nėra lengva sukurti atmosferą, kurioje žiūrovai laisvai ir drąsiai reaguotų į provokatyvią tiesioginę komunikaciją. Improvizaciniai elementai, kurie yra įterpti į scenoje kuriamą fikcinę tikrovę, labai priklauso nuo aktoriaus verbalinių ir neverbalinių gebėjimų improvizuoti „čia ir dabar“. Tokiais atvejais neišvengiamai atsiranda rizikos, kad šis momentas nepavyks arba tiesiog laukiamo rezultato nebus dėl to, jog žiūrovai yra įtraukiami tik fragmentiškai. Kita vertus, tai įneša

gyvumo, leidžia išvengti vaidybos šampų, o netikėtos žiūrovų replikos leidžia stebėti nesuvaldytą reakciją.

V būdas. Vidinė improvizacija tradiciniuose spektakliuose. Vidinę improvizaciją, kuri pasireiškia kaip gebėjimas kiekvieną kartą savo personažą vaidinti vis naujai, gyvai, organiškai, galima daugiau ar mažiau aptikti ir visuose prieš tai minėtuose spektakliuose. Atliekant šį tyrimą ji priskiriama prie tradicinių uždaros struktūros spektaklių, kuriuose dominuoja dramatis tekstas, yra aiški naratyvinė linija, kuriamas laiko ir erdvės vientisumas, siekiama teatrinio veiksmo logiškumo ir nuoseklumo, o aktorius dažniausiai kuria vieną apibrėžtą dramatinį personažą. Tokiuose spektakliuose aktorių improvizacija nėra žiūrovo pastebima ar suvokiama kaip improvizacija, o greičiau vertinama kaip organiškas, harmoningas, įtikinamas personažo paveikslas. Tokio tipo improvizacija gali pasireikšti verbaliniu ir neverbaliniu lygmeniu. Draminiu tekstu gali būti minimaliai varijuojama pagal aplinkybes ir situaciją. Neverbaliniu lygmeniu: balso tembras, tempas, kūno plastika, gestai, mimikos — visa, kas padeda sukurti gyvą personažą, kiekvieno spektaklio metu gali kisti, tačiau išlaikant tą pačią vaidmens ir spektaklio struktūrą.

Atlikus spektaklių analizę, galima teigti, jog nepriklausomai nuo improvizacijos lygio ir intensyvumo improvizuojantis aktorius visuomet patenka į nestabilią, pažeidžiamą būseną, kur jo nesaugo įprastos teatrinės konvencijos (pvz., dramos tekstas, nekintanti spektaklio ir vaidmens struktūra). Improvizacijos kokybiškumas, estetiškumas, techniškumas, profesionalumas priklauso nuo to, kaip aktoriui pavyksta panaudoti savo meistriškumą, vaizduotę, spontaniškumą, gebėjimą kurti esamuju momentu. Aktoriui, kuris atsiduria tuo pačiu metu kūrėjo ir atlikėjo vaidmenyse, yra suteikiama didelė laisvė atskleisti savo talentą, parodyti kūrybiškumą, kartu prisiimti ir riziką bei atsakomybę už improvizuoto teatrinio veiksmo sėkmę ar nesėkmę.

Išvados

Improvizacijos pradžia Lietuvos profesionaliame teatre gali būti siejama su „Vilkolakio“ teatro kūryba, kuriai buvo būdinga *commedia dell'arte* kūrybos principų adaptacija. Sovietinės okupacijos metais improvizacija dažniausiai buvo naudojama aktoriaus ugdymo procese ir pradiname spektaklio kūrimo etape, akcentuojant vidinės improvizacijos svarbą aktoriaus kūryboje. Improvizacija, kaip savita viso spektaklio kūrimo ir (ar) atlikimo strategija, Lietuvoje ryškiau pastebima tik XX a. 9 dešimtmečio pabaigoje, kuomet savo veiklą pradėjo tokios trupės kaip „Keistuolių“ ir „Gliukų“ teatrai. XXI a. kuriasi vis daugiau įvairių eksperimentinių teatro trupių (pvz., teatro laboratorija „Atviras ratas“, meninis sindikatas „Bad Rabbits“), kurios savo kūryboje išbando netradicines kūrybos ir atlikimo technikas, tarp jų ir įvairias improvizacijos formas.

Lietuvos šiuolaikiniame teatre improvizacija pasireiškia 5 būdais.

1) Improvizacija kaip spektaklio struktūros pagrindas, kurios funkcija ir forma gali kisti priklausomai nuo spektaklio idėjos. Ji gali pasireikšti kaip visiška verbalinė ir neverbalinė improvizacija viso spektaklio metu. Tokio tipo improvizacija gali būti pasitelkiama kaip istorijos pasakojimo forma arba kaip interaktyvumo priemonė, įtraukianti žiūrovą į bendrą kūrybinį procesą.

2) Tipažinė improvizacija yra tokia, kai aktoriai spektaklio metu improvizuoja iš anksto apgalvotais būdais ir priemonėmis, kurios yra kuriamo personažo dalis. Tokio tipo spektakliuose improvizaciją turėtų inspiruoti ir išoriniai faktoriai: žiūrovų replikos, aplinka, tuometinė sociokultūrinė, politinė situacija, tačiau Lietuvos teatre ji dažniausiai pasireiškia tik kaip atsakas į scenoje vykstančius dalykus, reaguojant į kolekto veiksmus ir pan., ji nėra nukreipta į socialinę kritiką.

3) Teatro sporto improvizacija. Šiuo būdu nesiekama atskleisti iš anksto žinomo spektaklio sumanymo. Improvizacijos

veiksmas yra tikslas pats savaime. Ji taip pat pasireiškia kaip visiška verbalinė ir neverbalinė aktorių improvizacija viso spektaklio metu, kuria siekiama išbandyti aktoriaus vaizduotę, spontaniškumą, gebėjimą greitai orientuotis ir reaguoti į besikeičiančias aplinkybes. Čia nebijoma suklysti, priešingai – nesėkmės atvejis yra vertinamas ir suvokiamas kaip galimybė vystyti siužetinę liniją toliau, ją pakreipiant netikėta linkme.

4) Improvizacija kaip epizodinis spektaklio elementas. Šis būdas bendroje spektaklio struktūroje dažniausiai naudojamas kaip interaktyvumo priemonė. Dažniausiai ji yra pasitelkiama ir naudojama kaip tam tikras atsakas į aplinkybes: išorines (žiūrovų replikas, reakcijas) ir vidines (scenos partnerius, objektus ir pan.). Lietuvoje šis improvizacijos būdas dažniausiai naudojamas siekiant žiūrovą įtraukti į veiksmą.

5) Vidinė improvizacija tradiciniuose spektakliuose. Ji neatskiriama nuo profesionalios aktoriaus veiklos ir pasireiškia, kaip gebėjimas kiekvieną kartą savo personažą vaidinti gyvai ir organiškai. Tokio būdo aktorių improvizacija nėra žiūrovo pastebima ar suvokiama kaip improvizacija. Tokio tipo improvizacija gali pasireikšti verbaliniu ir neverbaliniu lygmeniu. Draminiu tekstu gali būti minimaliai varijuojama pagal aplinkybes ir situaciją. Neverbaliniu lygmeniu: balso tembras, tempas, kūno plastika, gestai, mimikos – visa, kas padeda sukurti gyvą personažą.

Literatūros ir šaltinių sąrašas

1. Baranova J., *Antoninas Artaud: žiaurumas kaip kūno kalba* // Metai. 2015. Nr. 4. Prieiga per internetą: <http://www.tekstai.lt/zurnalas-metai/790-2015-m-nr-4-balandis/7897-akiratis-jurate-baranova-antoninas-artaud-ziaurumas-kaip-kuno-kalba>.
2. Dapšytė G. *Benas Šarka*. Prieiga per internetą: <http://www.lteatras.lt/lt/2006-2007/personalijos/117-benas-sarka>.
3. Dementavičiūtė D. *Ką žinome apie Beną Šarką ir „Gliukų“ teatrą?* Prieiga per internetą: <http://www.kulturpolis.lt/old/main.php/id/546/lang/1/nID/7778/page/12>.

4. Diulenas Š. *Improvizacija // Teatrinės minties pėdsakais*, sud. A. Vengris. I knyga. Vilnius: Vaizdas, 1969, p. 269–280.
5. Frost A., Yarrow R. *Improvisation in Drama, Theatre and Performance*. London: Palgrave Macmillan, 2007.
6. Grigaitienė J. Žaidimas ir improvizacija spektakliuose vaikams ir jaunimui lietuvių teatre (XX a. antroji pusė – XXI a. pradžia), Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2012, p. 53, 104;
7. Guobys A. *Lietuvos teatro istorija. Faktus galima išmesti iš knygos, bet ne iš istorijos*. Prieiga per internetą: <http://apzvalga.eu/lietuvos-teatro-istorija-faktus-galima-ismesti-is-knygos-bet-ne-is-istorijos.html>.
8. Intaitė Ž. *Tarp tradicijų ir modernumo // Krantai*. 2014. Nr. 4. P. 12–15. Prieiga per internetą: <http://www.kranturedakcija.lt/app/webroot/files/2014-4-12-15-Intaite.pdf>.
9. Maknys V. *Lietuvių teatro raidos bruožai*. Vilnius: Mintis, 1972. I knyga.
10. Mikuckytė E. „Atviras ratas“: teatras be ketvirtos sienos. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2015-09-11-atviras-ratas-teatras-be-ketvirtos-sienos/134940>.
11. Nacionalinis Kauno dramos teatras, *Istorija*. Prieiga per internetą: www.dramosteatras.lt.
12. Oleka-Žilinskas A. *Vaidybos džiaugsmas*. Vilnius: Scena, 1995, p. 46–48.
13. Pavis P. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.

Improvisation in Contemporary Lithuanian Theatre

Summary

Improvisation in a theatrical context is usually perceived as an actor using acting technique to create and perform spontaneously, here and now during the play. There is much academic literature in foreign countries which considers how to improvise in theatre and what improvisation techniques are utilised, however this topic is not analyzed consistently in the Lithuanian context. Most often theatrical improvisation, as a method, is mentioned in the context of educational science. Otherwise there is a lack of critical texts analyzing improvisation in the contemporary Lithuanian theatre.

The aim of this work is to structure and analyze how and in what ways improvisation filters into the Lithuania theatre performances. The object of the article is to interrogate improvisation in the creative process and the different forms of the theatre. To achieve this aim, the following tasks have to be completed: to discuss the role of improvisation in Lithuanian theatre; analyze and reflect on selected Lithuanian performances and characterize what type of improvisation techniques are generally applicable in the contemporary Lithuanian theatre.

The conclusion aims to address how improvisation may be used in a variety of ways – both as a learning tool and as a way to be on the stage (to go deeper and analyze a variety of human existences and social order cross-sections). Performances based on open structure and the same concept of the actor's role

is fundamental and the best conditions for the emergence of a planned external actor's improvisation. The currently available analyses of performances indicated that improvisation in the contemporary Lithuanian theatre usually occurs in the following ways: improvisation as a strategy of the play's structure; as theatre sport; improvisation as a cameo performance element in the overall structure of the play; and as the internal improvisation in traditional performances.

Keywords: improvisation, contemporary Lithuanian theatre, improvisation techniques, theatrical improvisation.

Žiūrovo įtraukimo strategijos šiuolaikiniame Lietuvos teatre

Straipsnyje nagrinėjamos žiūrovo įtraukimo strategijos šiuolaikiniame Lietuvos teatre. Temai atskleisti plačiau aptariamos istorinės „ketvirtosios sienos“ atsiradimo ir bandymų ją naikinti aplinkybės, pristatomas tarptautinis kontekstas, kuriame išgryninami pagrindiniai publikos įtraukimo metodai ir režisūrinės strategijos, kurios siejasi su imersyviuoju teatru, medijų ir technologijų naudojimu teatre, bendruomenės įtraukimu, diskusijomis, dalyvaujamąsios kultūros įtaka kiliusiam žiūrovų poreikiui dalyvauti, pristatomi ir analizuojami konkretūs Lietuvos teatrinio konteksto atvejai ir jų režisūrinės žiūrovų įtraukimo strategijos. Tema aktuali, kadangi paskutiniu metu Lietuvos ir užsienio teatro kontekste ypač padaugėjo mėginimų ir įvairių strategijų siekiant įtraukti ir veikti žmogaus fizinės jusles (ne tik regą ir klausą). Šios strategijos dažniausiai siejamos su imersyviuoju teatru, kuriame tampa svarbus žiūrovo pasirinkimas, kaip ir kiek dalyvauti veiksmo. Svarbu tai, kad tokios praktikos dažnai atsiriboja nuo konvencinių teatro erdvių ir siejasi su specifinėmis erdvėmis, o pats terminas *imersyvusis teatras* dar retokai naudojamas lietuviškoje teatro kritikoje.

Tyrimas atskleidė, kad bandymai interaktyviai įtraukti žiūrovus į spektaklio veiksmą ar kūrybinį procesą Lietuvoje vis labiau populiarėja, ir šio proceso negalima vertinti vien teigiamai ar neigiamai. Tikslingiausia yra vertinti konkretų atvejį ir jo režisūrinę strategiją. Straipsnyje analizuojami šie spektakliai: „Kali-gula“ (rež. Vidas Bareikis, 2014), kaip iliustratyvaus interaktyvumo pavyzdys, kuriam būdinga kolektyviškumo auros sukūrimo strategija; spektaklis-teatrinis žaidimas „Kodas: Hamlet“ (rež. Olga Lapina, 2016), „Žalia pievelė“ (rež. Jonas Tertelis, 2017) ir „Nežinoma žemė. Šalčia“ (rež. J. Tertelis, 2018), tyrinėjami kaip bendruomenės įtraukimo atvejai spektaklio kūrybinio proceso metu.

Lietuvoje daugėja kūrėjų ir trupių, kurių kūrybinės gairės galima aptikti polinkį įtraukti publiką, kuris tendencingai vystomas, kartojasi ne viename spektaklyje, ir dažnai šiuos kūrėjus galima identifikuoti kaip pakankamai marginalius, ne konvencinio teatro kūrėjus, kurie tampa atsvara ilgus metus psichologiniu realizmu pagrįstam Lietuvos teatrui, kuris iš esmės savo forma ir estetika neigia žiūrovo įtraukimo galimybę. Dėl pakankamai naujo raiškos būdo Lietuvos teatriniam kontekstui šie mėginimai ir strategijos kartais lieka ne visiškai atlikti ar tikslinti, o paviršutiniškas interaktyvumas neužtikrina visiško žiūrovo įtraukimo, apie kurį kalba taikomojo ir bendruomeninio teatro kūrėjas, teatro teoretikas Gareth White savo knygoje „Publikos dalyvavimas teatre: pakvietimo estetika“. Tai yra

fundamentalus ir kol kas plačiausiai šią temą tyrinėjantis ir atskleidžiantis tekstas, kuriuo remiamasi šiame straipsnyje.

Raktiniai žodžiai: žiūrovų įtraukimas, interaktyvumas, Gareth White, dalyvaujamoji kultūra, Lietuvos teatras.

Įvadas

Vis dažniau Lietuvos teatro kontekste galima aptikti įvairių žiūrovų įtraukimo režisūrinių strategijų ne tik spektaklio, bet ir kūrybinio proceso metu. Pasaulį jau kelis dešimtmečius smarkiai keičianti dalyvaujamoji kultūra taip pat lemia tai, kad publika nebenori būti tik tamsoje pasyviai sėdinčiais žiūrovais, apribojant juos vien intelektualiniais išgyvenimais. Teatro kūrėjai ieško ir randa įvairių būdų, kaip griauti „ketvirtąją sieną“ – pasitelkia interakciją spektaklio metu, naudojami medijomis ir technologijomis, įtraukia publiką į kūrybinį procesą. Dažnai tai telieka iliustratyviu žaidimu, kuris nieko nesuteikia įtrauktajam, o tampa tiesiog skambia ir jaunąją publiką į teatrą viliojančia viešųjų ryšių akcija. Taip pat kai kurie žiūrovai nori, kad „ketvirtoji siena“ egzistotų, o jie galėtų „saugiai“ mėgautis spektakliu, nebijodami, kad prie jų „kabinėsis“ aktoriai.

Žiūrovų įtraukimas yra pakankamai komplikauta tema. Tai nėra konkreti stilistinė ar estetinė kryptis, mokykla. Įtraukimo strategijų, mažesnio ar gilesnio interaktyvumo galima aptikti pačiuose įvairiausiuose teatro žanruose ir mokyklose. Be to, naudojamas interaktyvumas spektaklio metu dar nereiškia, kad žiūrovas bus įtrauktas iš tiesų, – jis gali būti pasitelkiamas labiau kaip žaidybinė priemonė. Keblu suformuoti vieną interaktyvumo teatre apibrėžimą ar metodą, nes kiekvienu konkrečiu atveju greičiausiai reikės formuoti naują ir individualų šio reiškinio prieigos tašką.

Šiame straipsnyje akcentuojamos kelios pagrindinės žiūrovo įtraukimo strategijos: pakvietimas dalyvauti spektaklio metu, imersyviojo teatro apraiškos, bendruomenės įtraukimas

spektaklio kūrimo metu. Dėl ribotos straipsnio apimties plačiau neaptariamos diskusijos ir išitraukimas su technologijų pagalba, tačiau tai irgi įdomios ir potencialo turinčios gairės.

Straipsnyje, remiantis tarptautiniu kontekstu, siekiama identifikuoti ir plačiau išanalizuoti, kokiomis režisūrinėmis strategijomis siekiama įtraukti žiūrovą šiuolaikiniame Lietuvos teatre. Tema yra ypač aktuali šiuo metu, kadangi Lietuvos teatro kontekste jau kelis metus galima stebėti interakcijos ir žiūrovų įtraukimo, emancipacijos siekių atsiradimą teatro kūrėjų estetikoje, taip pat savotišką nekonvencinio teatro „naują bangą“, kuri reiškiasi kaip atsvara ilgus metus Lietuvoje dominavusiai teatro mokyklai, kurios pagrindas – psichologiniu realizmu grįsta stanislavskiškoji tradicija, kuriai būtina „ketvirtoji siena“, dažniausiai (bet ne visada) gali būti siejama su vyresniosios kartos kūrėjais. Nors galima surasti kitų autorių tekstų šia tema, šiame darbe norėta į ją pažvelgti išsamiau ir plačiau, ne tik kaip į teatro reiškinių, bet ir publikos sąmonėje vykstantį pokytį, kuris lemia norą išitraukti (įvairiomis prasmėmis).

Dalyvauti ar nedalyvauti? Istorinis ir teorinis publikos į(si)traukimo¹ kontekstas

Teatro teoretikas, taikomojo teatro ir bendruomeninio teatro kūrėjas bei dėstytojas Garethas White'as teigia, kad teatre visos auditorijos yra dalyvaujančiosios: „Be dalyvavimo nebūtų nieko daugiau – tik veiksmas, vykstantis priešais kitus žmones“ (19, 3). Akivaizdu, kad dalyvavimas gali turėti labai skirtingas formas. „Publika juokiasi, ploja, verkia, moka už bilietą, susirenka teatre, pasilieka teatre ir išeina pabaigoje arba jos nesulaukus – visa tai yra tam tikras dalyvavimas. Žiūrovai veikiami emociškai, kognityviai, fiziškai – vykstančio

1 Straipsnyje naudojama kintanti žodžio į(si)traukimas forma, norint pabrėžti žiūrovų aktyvumą ir reakcijų laisvumą, lemiamą paties žiūrovo noro būti įtrauktam.

veiksmo, kurį jie liudija" (19, 3). Atlikėjai taip pat yra veikiami publikos reakcijų, tačiau vien to, kad publika susirenka į tam tikrą vietą, dar negalima laikyti sąmoninga žiūrovo įtraukimo strategija.

G. White'as akcentuoja, kad dalyvaujamoji praktika į teatrą ateina iš vaizduojamojo meno ir tarpdalykinių performansų, kurių ryšys su publika tapo esminiu inovacijos ir eksperimento klausimu dar XX a. pradžioje. Apsikeitimas vaidmenimis ir publikos interakcija tampa neatskiriama dalimi, žiūrovą paverčianti spektaklio bendraautoriumi. Žvelgiant į šį reiškinį iš istorinės perspektyvos galima pamatyti, kad publika dažnai aktyviai reiškęsi ir buvo neatskiriama teatro dalis, prisidedanti prie estetinės raiškos, net jei kartais kūrėjai to sąmoningai nesiekdavo. Būtent todėl buvo ieškoma būdų, kaip sustiprinti „ketvirtąją sieną“.

Antikinio teatro tyrinėtojas Davidas Kawalkas-Rosellis atkreipia dėmesį į tai, kad Atėnuose teatras užėmė ypatingai svarbią vietą. Jis neveikė kiekvieną dieną ir juo labiau neveikė kaip komercinis teatras. Vaidinimai vykdavo tik tokioomis progomis kaip Didžiosios Dionisijos kovo pabaigoje. Kaip teigia autorius, palyginti su šiandieniniais žiūrovais, senovėje publika buvo daug aktyvesnė, triukšmingesnė, ji galėjo ne tik laisvai dalyvauti, bet tai suvokė kaip tam tikrą malonią prievolę (13, 11). Teatras buvo pakankamai didelis, galintis sutalpinti visus piliečius, ir tapo tam tikra priemone būti suvoktas kaip reikšminga bendruomenės dalis. Tokių žiūrovų reakcijų pavyzdžių galima aptikti ir šiandien, tačiau jos būdingesnės kitiems performatyviems pramoginiams žanrams, pavyzdžiui, sporto renginiams.

Vakarų Europoje įsitvirtinusi krikščionybė skelbė teatrą nuodėmingu, ir teatrinės veiklos buvo draudžiamos. Pirmieji pokyčiai datuojami 915 m., kuomet vienuolis iš St. Gallo Tuitilo vienuolyno įterpė trumpą dialogą į šv. Velykų liturgiją. Tai davė pradžią misterijoms, *moralité* ir kitiems liturginio teatro žanrams. Ilgainiui šiuose liturginiuose vaidinimuose

radosi vis daugiau vaidmenų. Greitai jie išaugo iki tokio masto, kad buvo uždrausti vaidinti bažnyčiose. Vaidinimai turėjo persikelti į miesto aikštes. Vienas iš tokių spektaklių pavyzdžių — Asfeldo miesto vaidinimas, sukurtas apie 1500 m., trukęs 7 paras, o jame veikė 100 personažų. Įdomu tai, kad miestiečių, vaidinančių neigiamus veikėjus, tokius kaip Poncijus Pilotas ar Judas, buvo prašoma pernelyg neišsijausti į vaidmenį, išlaikant tam tikrą „pagarbų“ atstumą, kaip ir atliekant Jėzaus vaidmenį, siekiant išvengti šventvagystės. D. Kawalkas-Rosellis šmaikštuoja, kad šiame draudime galima išvelgti Bertoldo Brechto epinio teatro vaidybos strategijos užuomazgas (13, 14).

Vokiečių teatrologė Erika Fischer-Lichte pažymi, kad XVIII a. pabaigoje specialūs teatro įstatai turėjo pažaboti „nederamą elgesį“, trukdantį ir, deja, neretai užkrečiamą (5, 58). Grasinant baudomis buvo draudžiama vėluoti į spektaklį, per jį valgyti, gerti, plepėti. Vieną iš didžiausių trukdžių — aplinkybę, kad aktoriai mato žiūrovus ir, svarbiausia, žiūrovai mato vieni kitus — pavyko išspręsti išradus dujinį apšvietimą. Aktorius ir teatro inovatorius Charlesas Keanas XIX a. 5 dešimtmetyje atliko eksperimentus vis labiau užtemdydamas žiūrovų salę, o kompozitorius ir muzikos teoretikas Richardas Wagneris pasistengė, kad pirmojo Bairoito festivalio (1876 m.) metu žiūrovai atsidurtų visiškoje tamsoje. Kaip teigia E. Fischer-Lichte, visų šių priemonių tikslas — nutraukti autopoetinę grįžtamojo ryšio kilpą, regimos arba girdimos, taigi, galinčios trukdyti žiūrovų reakcijos turėjo virsti „vidinėmis“ (5, 58).

G. White'as pastebi, kad žiūrovai iki XIX a. pabaigos turėdavo daug daugiau laisvės: tai galima šiomis dienomis stebėti populiariosios muzikos koncertuose, žiūrint *stand-up* komedijas, Rytų kultūrų teatro tradicijose, sporto varžybose. Iki XIX a. žiūrovai aktyviai socializuodavosi teatro pasirodymų metu: vykdavo netgi prekyba, žiūrovai galėdavo pjeses drąsiai nušvilpti (ir dažnai nesibodėdami tai darė) (19, 27). Žvelgiant kritišku žvilgsniu svarbu pastebėti, kad minimos veiklos

nebūtinai siedavosi su spektakliu ar juo labiau su jo estetika, o spektaklis, galima sakyti, tapdavo tik fonu publikos veiklai – bendrauti ir prekiauti.

Šiuolaikiniam teatrui būdingas publikos ir atlikėjų atskyrimas, kurį lemia net ir konvencinė teatro pastatų architektūra. Teoretikė ir performatyviųjų menų tyrinėtoja Susana Kattwinkel pažymi, kad publika tapo pasyvi tik XIX a., kuomet teatras buvo pradėtas skirstyti į meninį ir pramoginį. Teatro praktikai ir teoretikai, tokie kaip R. Wagneris ir jo mistinis plyšys (ang. *Mystic chasm*²), H. Irvingas su užtamsinta sale po vieną mažą žingsnelį žengė link visiško žiūrovo fizinio atskyrimo ir atėmė galimybę reikšti emocijas: pritarimą, susižavėjimą, nepasitenkinimą ir bet kokią kitą verbalinę komunikaciją, kuri ilgainiui tapo suvokiama kaip nereikalingas ir nemandagus trukdis (1, 10).

XX a. pradžioje, kai dėmesio centre atsidūrė režisierius, siejamas su tam tikru „asmenybės kultu“, žiūrovų reakcijas imta vertinti visiškai kitaip. Tapo svarbu ne panaikinti žiūrovų reakcijas, o tam tikromis pastatymų strategijomis sukelti tokias, kokių pageidauja režisierius. Kitaip tariant, režisūra turėjo aprėpti ir žiūrovų elgesį, organizuoti ir valdyti E. Fischer-Lichte įvardintą autopoetinę grįžamojo ryšio kilpą. Tokias strategijas jau buvo išbandę italų futuristai, o dar iki jų – austrų ir vokiečių režisierius Maxas Reinhardtas. Pasitelkdamas Kabuki teatro *hanamachi*³ elementą ir arenos tipo sceną, taip pat ypatingą, aktorių kūniškumą išryškinantį metodą, jis tikslingai siekė suteikti žiūrovui naujų suvokimo galimybių ir perspektyvų, skatinančių jį reaguoti, taip papildydamas spektaklį naujomis reikšmėmis (5, 63).

2 Mistinis plyšys, arba mistinė praraja, pasak R. Wagnerio, turėjo padėti žiūrovams pasinerti ir priartėti prie nepasiekiamo sapnų ir svajų pasaulio, tačiau kartu ir visiškai atskyrė žiūrovus nuo sceninio veiksmo.

3 Hanamachi – Kabuki teatre naudojamas scenos elementas, kuris driekiasi išilgai per parterį, skirtas šalutinėms scenoms, nesusijusioms su veiksmu scenoje arba personažų įėjimui ar išėjimui.

Ypatingai svarbus tampa performatyvusis 7-ojo dešimtmečio lūžis, kurį lydėjo naujas požiūris į atsitiktinumą. Atsitiktinumas, kaip atlikimo sąlyga, buvo ne tik pripažįstamas, bet ir itin pageidaujamas to meto performansų, akcijų ir hepeningų praktikose. Vis didesnio dėmesio 7-ajame dešimtmetyje sulaukė autopoetinė grįžtamojo ryšio kilpa kaip autoreferentinė, autopoetinė sistema su išties atvira, nenuspėjama baigtimi, sistema, kurios neįmanoma nei sustabdyti, nei tikslingai valdyti pastatymo strategijomis (5, 65).

G. White'as išskiria pirmuosius svarbiausius publikos įtraukimo pavyzdžius, kurie siejasi su eksperimentiniais teatru / performanso meno pavyzdžiais: „The Living Theatre“ spektaklis „Paradise now“, „The Performance Group“ spektaklis „Dionysus in 69“; Yoko Ono performansas „Cut piece“, Marinos Abramovič „Rhythm O“; Annie Sprinkle's „Public Cervix Announcement“; De La Guarda „Villa Villa“, Punchdrunk spektaklis „Faustas“, Tim Crouch spektaklis „The Author“ (19, 7). Autorius pabrėžia, kad svarbiausias šiuose spektakliuose akcentas – kvietimas dalyvauti. Kitaip tariant, svarbus tampa socialinis vaidmenų apsikeitimas ir naujų reiškinių kūrimas, kuris būtų neįmanomas be žiūrovų. Tai sukuria visiškai naują estetinę plotmę žiūrovui-dalyviui, kuris priima kvietimą dalyvauti ir pats tampa estetinės medžiagos mediumu (19, 7).

Verta paminėti, kad šie eksperimentai su publikos įgalinimu susilaukė ne vien palaikymo ir teigiamo vertinimo. Pasak teatrologės Jurgitos Staniškytės, daugybė modernių žiūrovo „išlaisvinimo“ strategijų rėmėsi prielaida, kad aktyvus suvokėjas estetinėje erdvėje gali virsti aktyviu veikėju socialiniame lauke, o atlikėjų ir publikos bendradarbiavimas ar konfrontacija – formuoti naujus visuomeninius ryšius ar socialines tikroves. Vis dėlto, „revoliucijos repeticijos“ (A. Boalis) ar „ekstazės bendruomenės“ (R. Schechneris) galia pasirodė esanti ribota ir neefektyvi, o perimtos ir adaptuotos komercinių teatrų avangardo strategijos virto žaviais „žaidimais su žiūrovu, taip prarasdamos politinį potencialą“ (14, 171). Be

to, gausu istorijų, kai tokių spektaklių dalyviai nevengdavo piktnaudžiauti savo dalyvavimu, o kai kurios aktorės netgi jausdavosi „išnaudojamos“.

Beveik visi moderniame teatre atrasti būdai aktyviai bendrauti su publika iki šiol naudojami ne tik teatro scenose ar kitose kultūros bei meno srityse, bet ir, ypač svarbu paminėti, pragmatinėse auditorijų plėtros strategijose (14, 171). Šios strategijos tapo patraukliu būdu pritraukti publiką dažnai simuliuojant jos aktyvumą, kuris šiuo metu yra viena iš geriausių prekių „patirčių ekonomikoje“ ir lieka iliustratyviu bandymu, nekuriant realaus abipusio bendradarbiavimo ar poveikio veiksmui.

Teatro specifika, kaip išskiria G. White'as, pasižymi tuo, kad, „skirtingai nuo kino ir televizijos, kurie, kaip ir teatras, remiasi dramatiniais elementais, teatro esmė — ryšys tarp žiūrovų ir atlikėjų tam tikroje, konkrečioje spektaklio erdvėje (ne fizinėje, o metafizinėje). „Teatras — tai socialinis susitikimas, kuris įvyksta tarp žiūrovų ir atlikėjų. Šis susitikimas turi du esminius signifikantus, — tai erdvė ir fiziškumas“ (19, 5). Svarbus tampa dviejų grupių atskyrimas (publika ir atlikėjai), kurios socialinio susitikimo metu (spektaklio, performanso, sceninio vyksmo) yra sujungiamos. Taip sukurama bendra performatyvioji erdvė.

„Kvietimas dalyvauti — tai kvietimas įžengti į spektaklio erdvę“ (11, 35). Dalyvaujamojo teatro atveju erdvė siejama su performatyviaja, o ne su konkrečia fizine vieta, tačiau pastaroji taip pat yra svarbi kalbant apie fizinį žiūrovo įtraukimą ir gali kurti papildomas reikšmes. Gay McAuley akcentuoja erdvės svarbą ir mini, kad ji lemia ryšius ir vaidmenis plačiąja prasme (11, 35). Tokiu atveju fizinis dalyvavimas tampa neatsiejama specifinės vietos ir aplinkos teatro dalimi, tačiau tuomet svarbi būtent „sakralioji“ ar „metafizinė“ spektaklio erdvė, kurioje ir kuriamas spektaklio veiksmas ir galimi aktorių ir žiūrovų ryšiai.

Kaip pastebi vokiečių teatrologas Hansas Thiesas Lehmanas, „teatro estetikos, tikslingai ištrinančios aiškias tikrovės ribas (pavyzdžiui, kai stebint smurto sceną nelieka atsakomybės ir noro įsikišti), skatina kitokią „renginio žiūrovų“ požiūrį į visus moralės ir elgesio normų klausimus ne tik teatre (9, 151). Jei tik situacijos pobūdis lemia veiksmų reikšmę ir jei esminis teatrinės patirties aspektas yra tas, kad žiūrovas *pats* apibrėžia savo situaciją, vadinasi, jis pats ir turi prisiimti atsakomybę už būdą dalyvauti teatre; teatro, taip tampančio ne tik reginiu, bet ir socialine situacija, neįmanoma objektyviai apibūdinti, nes kiekvienam dalyviui jis yra patirtis, skirtinga nuo kitų patirties (9, 151).

Šiuolaikiniame profesionaliame teatre vis daugėja pavyzdžių, kuomet į kūrybinį procesą įtraukiami ne tik pavieniai asmenys, bet ir bendruomenė arba bent bandoma tokią suburti spektakliui. Šios bendruomenės gali būti pačios įvairiausios ir sudarytos (arba natūraliai susidariusios) pagal pačius įvairiausius kriterijus. Jos gali būti homogeniškos arba ne: vienijamos rasės, amžiaus, lyties, gyvenamosios vietos arba ne. Tai gali būti ir pavieniai asmenys, iš kurių suformuojama tam tikra sąlyginė bendruomenė kūrybinio proceso metu, kuri gali tęsti savo egzistavimą vėliau arba iširti procesui pasibaigus. Ir tai tik keli pagrindiniai apibūdinimai, kurie nesiekia tiksliai definuoti bendruomenės kompleksiskumo, tačiau šiuo atveju terminas *bendruomenė* veikiau naudojamas pačia plačiausia prasme.

Bendruomenę įtraukiantis teatras dažniausiai siejamas su anksčiau minėtu A. Boalio „Engiamųjų teatro“ praktika, kurios aukščiausias siekis, kad bendradarbiaudamas su politine sistema teatras turėtų skatintų demokratijos raidą, prisidėtų leidžiant įstatymus (*Legislative Theatre*) (3, 2). Kitaip tariant, tai toks teatras, kuris turėtų skatinti realius socialinius pokyčius, tačiau ilgainiui ir pats A. Boalis nevengė kritikos, skirtos savo paties darbams, suvokė juos kaip procesą, kuris nuolat kinta (3, 2). „Engiamųjų teatras“ (*The Theatre of Oppressed*)

buvo pradėtas vystyti kruviniausios diktatūros Brazilijoje metu (apie 1970 m.). Pirmasis kūrėjų komandos manifestas buvo „Laikraščio teatras“ (*The Newspaper Theatre*). A. Boalis atliko tyrinėjimus kitose Lotynų Amerikos šalyse, kenčiančiose nuo diktatūros. Taip gimė kitos „Engiamųjų teatro“ formos: „Forumo teatras“, „Nematomasis teatras“ ir t. t. (*Forum Theatre, Invisible Theatre*). Būtent šie ieškojimai ir davė pradžią daugybei skirtingų teatro formų, įkvėpė ir leido suprasti, kad teatrą gali kurti ne tik scenos profesionalai, bet kartu tai gali būti įrankis siekiant realių pokyčių socialinėje erdvėje.

Įgalinti žmones (6, 17) tampa pagrindine kūrėjų strategija. Tokiu atveju kūriniui taip pat keliami šiek tiek kiti estetiniai ir moraliniai reikalavimai, kurie yra labai sunkiai apčiuopiami ir įvertinami konkrečiais skaičiais, nes dažniausiai rezultatas nėra matomas iš karto. Politinio teatro tyrinėtoja ir kūrėja Susana C. Haedicke išskiria 3 pagrindines priežastis, kodėl pasirenkamas kurti interaktyvus ir publiką įtraukiantis teatras (6, 17):

1) parodyti ir suformuoti konkrečios bendruomenės (dažniausiai tokios žmonių grupės, kuri yra marginalizuota, ignoruojama ir nutildyta) problemas, tikslus ir siekius. Teatrinis procesas suteikia galimybę išsakyti ir būti išgirstiems. Pasakojant bendruomenės istorijas scenoje spektaklis praneša ir / ar primena apie bendruomenės egzistavimą. Žiūrovas tampa ne spektaklio vartotoju, bet dalyviu. Jo istorija formuoja ir keičia spektaklio estetiką. S. C. Haedicke pastebi, kad tokiu būdu bendruomenės balsas bus nevienalytis, nes egzistuoja daug skirtingų žmonių, nuomonių ir požiūrio kampų, todėl sunku apčiuopti vieną pagrindinę dramaturginę liniją. Jos gali būti konfliktiškos ir prieštaringos;

2) eksperimentai su strategijomis, kaip spręsti problemas. Skirtumai ir nuomonių įvairovė gali kelti didelių problemų ir silpninti bendruomenę, tačiau panaudojant konfliktus tinkamai gali ir sustiprinti. Spektaklis tampa platforma, leidžiančia šiems skirtingiems žmonėms dirbti siekiant bendro tikslo, o

tai vėliau gali turėti teigiamos įtakos. Kitaip tariant, spektaklis tampa būdu kurtis ryšiams tarp bendruomenės narių;

3) tokio tipo spektakliai gali funkcionuoti kaip iššūkis dominuojančiai kultūrai. Žiūrovams, kurie įprastai vengia teatrą dėl brangių bilietų, konvencinių erdvių ar per didelio teminio ir estetinio nutolimo nuo jų kasdienio gyvenimo, suteikia psichologinio komforto: jie jaučiasi lygūs kūrėjams, atpažįsta save ir savo gyvenimą scenoje.

Dalyvaujamąsios kultūros poveikis šiuolaikiniam teatrui.

XXI a. kartu su technologijų pažanga ir išaugusiu jų prieinamumu vis labiau populiarėja dalyvaujamoji kultūra. Dalyvaujamoji kultūra – tai priešinga koncepcija vartotojiškai kultūrai, kurioje individas (žiūrovų, publikos, auditorijos atstovas) yra ne tik vartotojas, bet kartu dalyvauja ir kaip kūrėjas (teoretikai siūlo terminą *prosumer*⁴, kurį teatre galima lyginti su terminu *spect-actor*⁵). Paskutiniųjų dešimtmečių technologinė pažanga, laisva kompiuterių, pigios technikos ir interneto prieiga leidžia vartotojams prisidėti prie informacinės sklaidos ir įvairios su skirtingomis medijomis susijusios kūrybos. Tai stipriai pakeitė žiūrovo / vartotojo ir meno santykį, nubrėžė naujas gaires, kurias galima įvardinti kaip dalyvaujamąją kultūrą. Dalyvaujamoji kultūra stipriai prisideda prie *patirčių ekonomikos*⁶ plėtros.

4 *Prosumer* terminas nusako vienu metu ir vartotoją (consumer), ir medijos kūrėją (producer). Terminą pasiūlė amerikietis futuristas Alvinas Toffleris 8-ajame dešimtmetyje (tuo metu ši sąvoka buvo gausiai vartojama fantastiniuose romanuose).

5 *Spect-actor* terminą suformulavo Augustas Boalis, taip įvardindamas „Forumo teatro“ dalyvį, kuris yra ne tik žiūrovas, tačiau yra įgalintas išitraukti, ir, svarbiausia, – formuoti veiksmą.

6 Terminas *Experience Economy* pirmą kartą pavartotas 1998 metais B. Josepho Pine II ir Jammeso H. Gilmore apibūdinti reiškiniui po „paslaugų ekonomikos“ (prieš ją buvo „Industrinė ekonomika“ ir „Agrarinė ekonomika“), turint omenyje, kad paslaugų teikėjai persiorientuoja dėl susiklosčiusių aplinkybių (geresnio išsilavinimo, daugiau laisvo laiko ir didesnės perkamosios galios) į „patirčių pardavimą“, ir tai ypač aktualu meno ir pramogų industrijai.

Šie procesai turi ypatingai didelės reikšmės ir teatro estetikai. Tokios kultūros apraiškų jau gerus tris dešimtmečius galima aptikti ir tarptautiniame teatro kontekste. Šiuo metu ypač sparčiai tokių pavyzdžių daugėja ir Lietuvos teatro kontekste.

Medijos ir technologijos taip pat dažnai tampa priemone įtraukti žiūrovus į spektaklį ne tik jose pranešant, kur ir kada įvyks spektaklis. Telefonai ir kiti prietaisai, interakcija juos panaudojant spektaklio metu kartais gali tapti dar viena priemone spektaklio režisūriniams strategijoms įgyvendinti, ir tokių pavyzdžių jau galima aptikti Lietuvos teatro kontekste. Verta paminėti kelis lietuviškos teatro scenos pavyzdžius: „*Vienatvė 1991*“ („*Bad Rabbits*“, rež. G. Kriaučionytė, 2014 m.), „*TI*“ (rež. A. Gluskinas, 2015 m.), „*Salomėjos genomas*“ (rež. S. Norkutė, 2017 m.) ir „*Keliaujančios bažnyčios*“ (A. Šeiko, 2015 m.). Dažnai kvestionuojama technologijų įtaka mūsų gyvenimams (spektaklio „*Vienatvė 1991*“ atvejis), užmezgamas interaktyvus dialogas spektaklio metu („*TI*“), sukuriamas personažas, kurį norima pristatyti kaip gyvą („*Salomėjos genomas*“), padeda sukurti kontempliatyvią-performatyviąją erdvę (spektaklis „*Keliaujančios bažnyčios*“) praplečiant fizines erdves.

Edukacijos technologės Margaret Weigel ir Alice Robinson teigia, kad vartotojas nebūtinai turi prisidėti, tačiau jis suvokia, kad turi galimybę prisidėti, jo indėlis bus atitinkamai įvertintas, ir tai sukuria tam tikrą moralinį vartotojo pasitenkinimą (18). Tokia veikla toliau tekste lyginama su dailės ar kūrybinio rašymo dirbtuvėmis, ne todėl, kad tokie mokslai ar kursai subrandina menininkus ar rašytojus, bet todėl, kad kūrybinis procesas yra vertingas savaime: kiekvienas individas turi teisę išreikšti save žodžiais, garsais, vaizdiniais (paveikslais, nuotraukomis), net jei ir ši veikla niekada nebus įvertinta kaip profesionali. Tokia veikla paprasčiausiai padeda geriau suvokti save ir individą supančią aplinką, žmones, kitų asmenų kūrybą.

Vos prieš keliolika metų sukurti filmui reikėdavo didelio biudžeto, technikos ir žmogiškųjų resursų (tą patį galima pasakyti ir apie teatrą). Šiomis dienomis technika tapo

prieinama ir nedideles pajamas gaunantiems žmonėms, taip pat nebereikia tiek daug žinių norint naudotis technika, visa informacija yra lengviau prieinama. Informacijos sklaida, pasitelkiant internetą kaip kūrybos platformą padeda sukurti aktyviai veikiančias ir dalyvaujančias bendruomenes, kuriose susirinkę bendraminčiai gali ne tik dalintis informacija, bet ir tiesiogiai prisidėti prie kūrybos proceso. Tokį pat procesą galima stebėti ir šiandieniniame Lietuvos jaunosios teatro kūrėjų kartos kontekste: susiklosčius palankioms aplinkybėms (turint lengvai prieinamas patalpas) mažo biudžeto spektaklių kuriama daug ir įvairių, tačiau dažnai jie parodomi tik kelis kartus dėl menko žiūrovų susidomėjimo.

Tai ypač gerai matoma šiuolaikinio teatro estetinėje plotmėje – vis daugiau (ypač jaunų) kūrėjų atsigręžia į kasdienybės patirčių analizę. Kiekviena „aukštojo meno“ sritis turi savo įtvirtintus kanonus, kurie nustato, kas yra meno kūrinys. Meno nesuvokia tie vartotojai, kurie neišmano jo kodų: „aukštasis menas“ dažnai yra tarsi izoliuotos salos, nesugebančios patenkinti jaunimo simbolinio kūrybiškumo poreikio dėl savo atotrūkio nuo jaunimo kasdienybės (4).

Pastaruoju metu Lietuvoje populiarėja idėjos ir įsitikinimai, kad kūrybinės industrijos gali ne tik atgaivinti miestus ir regionus, sukurti naujas darbo vietas, bet ir paskatinti uždarus meno pasaulius atsiverti ir bandyti atspindėti platesnius visuomenės, taip pat ir verslo poreikius: „Tokiam menų ir menininkų atsivėrimui būtinas kitoks požiūris ne tik į meną ir menininkus, jų vietą visuomenėje ir rinkoje, pastangos pažvelgti į meną ne tik kaip į uždarą autonomišką estetinių konvencijų pasaulį, bet ir kaip į komunikacijos procesą, kurio neatsiejama dalis yra kūrybiškas vartojimas ir reikšmių interpretacija“ (4). Lietuvos teatro kontekste galima išskirti spektaklius „Žalia pievelė“ ir „Nežinoma žemė. Šalčia“, kurių koncepcijai ir sukūrimo aplinkybėms buvo ypač svarbi bendruomenės įtraukimo režisūrinė strategija. Kaip visa tai pavyko, nagrinėjama vėliau.

Žiūrovų įtraukimas spektaklio metu

Spektaklis „Kaligula“

Lietuvos teatro kontekste jau kelis metus vis daugėja įvairių bandymų įtraukti publiką spektaklio metu. Nors šie mėginimai dažnai stichiški ir iliustratyvūs, juos dažnai lemia tam tikros režisūrinės strategijos, kurios, nors ir neformuoja „interaktyvaus teatro“ mokyklos, tačiau prisideda prie sunkiai išmatuojamos ir įvertinamos „spektaklio auros“ (ji dažnai gali būti panaudojama kaip patraukli viešųjų ryšių strategija) bei padeda pasiekti kūrybinės komandos tikslus.

Taip susiklosčiusios istorinės aplinkybės (Sovietų Sąjungos režimo primestos „žaidimo taisyklės“ teatre) lėmė, kad Lietuvos teatre ilgą laiką vyravo ir vienvaldiškai buvo įsitvirtinusi stanislavskiškoji vaidmens kūrimo sistema, viena iš esminių jos savybių – atsitvėrimas „ketvirtąja siena“ – sąlygojo griežtą aristoteliškuoju *mimesis* pagrįstą vaidmens kūrimo metodą, kuris iš esmės nekvestionuoja personažo santykio su realybe ir sąlygoja griežtą skirtį tarp sceninio veiksmo ir publikos, o tai paneigia bet kokią interakcijos galimybę. Lietuvai atgavus nepriklausomybę, teatro kūrėjai ilgą laiką buvo (ir dažnai tebėra) ir toliau aukštosiose mokyklose ruošiami pagal geriausiai įvaldytą vaidmens kūrimo sistemą, pagrįstą Stanislavskio vaidmens kūrimo metodu.

Šiomis dienomis daugėja įvairių teatrinio bandymų, kuomet kūrėjai (dažnai turėję praktikos ar baigę studijas užsienyje) ieško savito braižo, išbando kitus vaidmens kūrimo metodus arba galų gale bando maištauti prieš nusistovėjusius teatrinio kanonus, pasitelkdami ne tokias populiarias priemones. Tačiau teatre, kaip niekur kitur, sunku atrasti kažką visiškai naujo (galima būtų išskirti nebent naujų medijų įtraukimą, kaip šiuolaikišką ir novatorišką elementą), ir dažnai publikos įtraukimo būdai gali būti tapatūs XX a. pradžios ir vidurio teatriniam kontekstui. Kartais jie gali pasirodyti kaip

visiškas anachronizmas. Be to, eksperimentai Lietuvos kontekste susilaukia nevienareikšmių vertinimų. Dažnai tokiais spektakliais provokuojamas „tradicinis“ teatro suvokimas, susiformavęs lietuviško teatro mylėtojų pasaulėžiūroje, kuris apsiriboja Stanislavskio sukurtu metodu.

Vienas iš ryškiausių mėginimų įtraukti publiką spektaklio metu lietuviškojo teatro kontekste galėtų būti spektaklis „Kalogula“ („No Theatre“ teatras, rež. Vidas Bareikis, 2014), kurio visa viešųjų ryšių kampanija buvo pagrįsta fraze, kad tai, su kuo susidurs žiūrovai spektaklio metu, bus „kolektyvinis išgyvenimas“ (10). Įdomu pastebėti tai, kad spektaklis susilaukė nemažai dėmesio tiek profesionalių kritikų, tiek žiūrovų – internete galima aptikti daugybę impresijų. Trupė su spektakliu gastroliavo Kinijoje (kur taip pat susilaukė išskirtinai daug teigiamo dėmesio) (17), o aktorė Vilma Raubaitė buvo apdovanota Auksiniu scenos kryžiumi (nepagrindinio vaidmens kategorija).

Tai nebuvo pirmi interaktyvūs bandymai režisieriaus Vido Bareikio kūryboje. Interaktyvių mėginimų būta ir spektakliuose „Nematomi monstrai“ (2013), „Mr. Fluxus, arba Šarlatanai“ (2012), tačiau „Kaloguloje“ buvo suformuota aiški režisūrinė strategija – sukurti kolektyvinį išgyvenimą.

Lietuvoje ši pjesė buvo statoma jau trečią kartą: 1983 m. Kauno dramos teatre, režisierius – Jonas Vaitkus (Kalogulos vaidmenį kūrė Valentinas Masalskis), 2003 m. Jaunimo teatre, režisierius – Ignas Jonynas (Kalogulos vaidmenį atliko Rolandas Kazlas). Iki šiol šią pjesę ėmėsi statyti Lietuvos teatro „patriarchai“, žinoma, remdamiesi Lietuvos teatrui artimu psichologinio-realistinio teatro modeliu. Tai sukuria papildomą reikšmių lauką – šios sudėtingos ir Lietuvos teatro kontekste jau aiškų kultūrinį kapitalą turinčios pjesės ėmėsi jauni kūrėjai, savotiški teatro maištininkai, remdamiesi brechtiškomis vaidmens ir spektaklio kūrimo strategijomis. Svarbu paminėti, kad spektaklis vaidinamas ne teatre, o netradicinėse erdvėse, tokiose kaip Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus.

Jo sąlyginė scenografija leidžia spektaklį adaptuoti ir vaidinti beveik bet kur.

Spektaklio pradžioje pasirodo režisierius, prisistato savo vardu ir pavarde, nubrėžia užkulisių ribą su kreida ant žemės. Užkulisiai gerai matomi žiūrovams viso spektaklio metu. Režisierius V. Bareikis sėdi tarp publikos, nesibodi pertraukti veiksmo ir paprašyti pakartoti sceną, išsakydamas aktoriams pastabas. Spektaklio metu dažni muzikiniai intarpai, atliekami muzikanto ir aktoriaus Manto Zemlecko (tai galima laikyti aliuzija į *zongus* Brechto teatre). Su šiuo atlikėju dažnai bendraujama ypač tiesiogiai (prašoma pagroti ką nors linksmesnio ar išvis „išnykti“ nuo scenos). Tai riboja ir neleidžia traktuoti teatrinio veiksmo kaip „realybės“, taip šis procesas yra greičiau dekonstruojamas ir verčia žiūrovą išlaikyti kritišką distanciją, nepasinerinti į teatrinę iliuziją, kas yra tipiška brechtiškajam teatrui.

Minėtas spektaklio pradžios taškas, kurio metu režisierius prisistato publikai, yra labai svarbus atliekant šią analizę: dalyviai supažindinami su teatre patirtimi, pristatomos taisyklės, sukuriama teatrinė erdvė (žiūrovai šioje studijoje ima suvokti save kaip „publiką“), supažindinama su istorija (režisierius klausia, kas kiek žino apie pačią pjesę, ją trumpai pristato) ir taip greitai pasiekia „representacinį rėmą“: jei žiūrovai nori (taip pat svarbi dalyvavimo sąlyga pagal G. White'ą – apsisprendimo laisvė), gali „gauti užduotį“ – prisidėti prie sceninio vyksmo pasirinkdami sau „vaidmenį“ – vieno iš trijų Romos poetų, mirusios Kaligulos sesers Druzilos ir pan. Net ir neišreiškę noro dalyvauti, žiūrovai gauna „vaidmenį“ – jie virsta Romos piliečiais, kurie stebi savo valdovo istoriją.

Gali susidaryti įspūdis, kad režisierius, įtraukdamas žiūrovus į spektaklio veiksmą, siekė sukurti tai, kas būtų panašu į R. Shechnerio „Aplinkos teatrą“, tačiau, kaip dažnai nutinka tokiu anachronistiniu atveju, žiūrovai neturėjo galimybės keisti nei spektaklio eigos, nei estetikos, nei paties vyksmo. Aktoriai visada tyliai instruodavo, ką tiksliai reikėtų daryti

dalyvauti pasiryžusiems žiūrovams. Galima daryti prielaidą, kad taip nutiko ir dėl publikos įpročių, susiformavusių minėtomis represinėms aplinkybėmis, kur apie interakciją negalėjo būti net minties, nes tai būtų buvę traktuojama kaip išpuolis prieš visą sovietinę sistemą. Ryškesnių reakcijų nesukėlė net ant Kaligulos galvos išpilta stiklinė vandens — tai rodo, kad publika vis dar nepasiruošusi aktyviai įsitraukti, jaučiama perdėta pagarba sceniniam veiksmui.

Atskirai verta paminėti Druzilos personažą, kurį suvaidinti pakviečiama viena mergina iš žiūrovų. Šis personažas vienintelis labiausiai priartėja prie grynojo dalyvavimo, nors ji visą laiką lieka nebyli ir viso spektaklio metu sėdi scenoje. Tai kuria tam tikras konotacijas, kurių nebūtų, jeigu vietoje jos sėdėtų profesionali aktorė. Ji — mirusioji, ne iš Kaligulos pasaulio (teatro profesionalų).

Galima kelti ir dar vieną hipotezę, kuri siejasi su kūrėjų požiūriu į publiką kaip į pasyvų recipientą. V. Bareikis, pačioje pradžioje įvardindamas taisykles, nesukuria ir neįvardina galimybės pačiai publikai stabdyti veiksmo ar kitaip prisidėti prie veiksmo formavimo kaip tai daro jis pats, sėdėdamas tarp žiūrovų. Spektaklyje sukuriamas tik tam tikra kolektyvinio išgyvenimo fikcija, kuri būdinga konvenciniam teatro kanonui — žiūrovų išgyvenimai ir reakcijos paliekami jiems patiems išgyventi tyliai savyje, tačiau spektaklį galima laikyti pakankamai drąsiu interaktyvumo eksperimentu.

Apibendrinant galima teigti, kad interaktyvumas, žiūrovų įsitraukimas Lietuvos teatre dažnai tampa raktiniu žodžiu spektaklių komunikacijoje, o paties spektaklio metu apsiribojama paviršutiniška to samprata ir realios įtakos spektaklio estetikai ir raidai neturi. Dažniausiai interaktyvumas turi galiybę rasti ne realistiniame teatre, o išbandant Lietuvoje vis dar pakankamai retai naudojamas teatro formas (brechtiškąjį, dokumentinį ir kt.). Visgi dėl ilgus dešimtmečius vyravusio realistinio (stanislavskiškojo) teatro kūrimo principų publika ir kritika tokius bandymus dažnai vertina prieštaringai (dažna

didelė skirtis tarp labai stipraus palaikymo ir labai aršios kritikos). Spektaklyje „Kaligula“ galima išvelgti ir kūrėjų nepasitikėjimą publika, nesuteikiant jai pakankamos laisvės išsitraukti (ko būtų tikimasi „kolektyvinio išgyvenimo“ metu), vis dar traktuojant žiūrovą kaip „pasyvų suvokėją“.

Spektaklis kaip teatrinis žaidimas

Spektaklis „Kodas: Hamlet“

Šiame straipsnyje verta paminėti ir pasaulyje jau keliolika metų populiarėjantį imersyvųjį teatrą, kuris po truputį randa kelią ir į Lietuvos teatro sceną. Šiam teatrui būdingas žiūrovo ir visų jo juslių „panardinimas“ į spektaklį. Tokiuose spektakliuose praplečiamos suvokimo ribos per jusles, ir tai gali turėti daug didesnę poveikį nei didaktinis turinys, pasakojama istorija ar pan. Imersyvusis teatras gali turėti daug skirtingų formų, tačiau dažnai žiūrovui leidžiama laisvai klajoti po spektaklio erdvę, pačiam kurti spektaklį. Ypač svarbi tampa specifinė vieta, todėl imersyvųjį teatrą galima traktuoti ir kaip naują specifinės vietos teatro raidos etapą. Lietuvoje imersyviojo teatro bruožų turi Karolinos Žernytės „Pojūčių teatro“ spektakliai, kuriuose akcentuojami tradiciniame teatre „apleisti“ pojūčiai: kvapas, skonis, lytėjimas, kūno reakcija į temperatūros skirtumus. Sukuriama performatyvioji erdvė, *spektaklio bendruomenė*. Nors pojūčiais šio teatro spektakliuose yra manipuluojama paviršutiniškai, tai sukelia stiprias žiūrovų reakcijas.

Vienas iš įdomiausių žiūrovų įveiklinimo ir įtraukimo pavyzdžių Lietuvos teatro kontekste – spektaklis „Kodas: Hamlet“ (Lietuvos rusų dramos teatras, režisierė Olga Lapina, 2016), kuriame subtiliai reiškiasi imersyviojo teatro bruožai ir publikos įtraukimas. Spektaklyje svarbią vietą užėmė specifinė vieta – Lietuvos rusų dramos teatras, kurį patyrinti pakvietė kūrybinė komanda. Pati pastato architektūra diktavo

scenografiją ir darė įtaką dramaturgijai, tačiau ne tik specifinė vieta spektakliui nubrėžė gaires: spektaklio „Kodas: Hamlet“ dramaturginiu pagrindu tapo *pabėgimo kambario* (ang. „*Escape the room*“) žaidimo principas (šio tipo žaidimai atsirado pirmiausiai kaip kompiuteriniai, kuriuose žaidėjas atsiduria patalpoje, iš kurios, spręsdamas galvosūkius, turi kuo greičiau ištrūkti). Lydimi aktorių žiūrovai turėjo patys rasti išėjimą iš spektaklio rusų dramos teatro patalpų. Šis spektaklis naujai interpretavo Vilijamo Šekspyro pjesę „Hamletas“ ir sukūrė galimybę, remiantis populiariąja kultūra (*Escape the Room* žaidimo prototipu) užmegzti kontaktą tarp aktorių ir publikos, šiai tampant aktyviu veiksmo dalyviu. Per vieną valandą jie turėjo rasti išėjimą iš Elsinoru paversto Lietuvos rusų dramos teatro.

Tai ne pirmas režisierės O. Lapinos specifinės vietos spektaklių eksperimentas, kur svarbiu akcentu tampa publikos įtraukimas – anksčiau Lietuvos rusų dramos teatre režisierė sukūrė spektaklį „Stebuklingoji kreidelė“ (2011 m.), kuris, priešingai nei spektaklis „Kodas: Hamlet“, buvo skirtas vaikams (apdovanotas Auksiniu scenos kryžiumi). O. Lapinos kūryboje galima išvengti tendenciją siekti įtraukti ir įveiklinti žiūrovą. Tai regima ir spektaklyje „Kodas: Hamlet“, kurio kūrybinė komanda 2016 m. pelnė du Auksinius scenos kryžius.

Spektaklis „Kodas: Hamlet“ ypač atmosferinis – didžiulė reikšmė teikiama garsams, spalvoms ir pojūčiams, taip siekiant sukurti ir tiesiogiai veikti patirtinį žiūrovo sąmonės lauką. Prieš prasidedant spektakliui dalyviai aprenjami specialiais drabužiais, kaukėmis ir trumpai supažindinami su tuo, kas jų laukia. Aktoriai šiame spektaklyje tampa vedliais, kurie individualiai reaguodami į susiklosčiusią situaciją gali tiek klaidinti, tiek ir padėti dalyviams spręsti užduotis, vedančias link išėjimo iš Elsinoro pilies. Svarbu tai, kad spektaklis gali ne visada baigtis „sėkmingai“ – žiūrovai nebūtinai įveikia užduotis, tačiau pats dalyvavimas tampa įdomia patirtimi naujai interpretuojant pjesę „Hamletas“.

Kaip jau minėta, dalyviai aprenjami specialiais drabužiais ir užsideda kaukes. Kaukės imersyviojo teatro praktikose nėra retas ar atsitiktinis atributas – čia būtų galima paminėti imersyviojo teatro trupės „Punchdrunk“ spektakliuose naudojamą kaukes, kurios dalyviams suteikia laisvę veikti ir išvengti galimo gėdos jausmo. Kartu tai simbolinis atributas, kuris daugybę šimtmečių siejosi su teatru. „Duokite žmogui kaukę ir pagaliau išgirsite visą tiesą“ – sakė O. Wildas. Kaukės sukuria galimybę pasislėpti nuo savo tapatybės, suformuoja dalyvių grupę, leidžia ją suvokti kaip veikiantį vieni. Tai aki-vaizdu, kuomet prasideda spektaklis: kaukėti spektaklio dalyviai ir aktoriai leidžiasi į simbolinę Hamleto tėvo laidotuvių procesiją. Pro šali einantys žmonės, ne- dalyviai, nebesugeba atskirti, kas yra šioje procesijoje pagrindiniai veikiantys personažai (aktoriai įprasta prasme).

Apibendrinant galima sakyti, kad režisierės O. Lapinos kūrybai būdinga įtraukti publiką, leidžiant sprendimų ieškoti patiems žiūrovams. Spektaklyje „Kodas: Hamlet“ sujungiami specifinės vietos teatras ir šiuolaikinė pramogų kultūra (*Escape the Room* tipo žaidimas). Laisvai adaptuojama V. Šekspyro pjesė „Hamletas“, kuri savaime turi gausybę kultūrinių konotacijų ir tampa veiksminga pagalba dalyviams šio žaidimo-spektaklio kontekste, aktoriai tampa savotiškais palydovais, o žiūrovai – į bendrą tikslą orientuota grupė.

Bendruomenės įtraukimas spektaklio kūrybinio proceso metu

Spektakliai „Žalia pievelė“ ir „Nežinoma žemė. Šalčia“

Lietuvos nacionalinis dramos teatras (LNDR) per paskutinius kelerius metus publikai pristatė du spektaklius, kurie gimė bendradarbiaujant su tam tikrų bendruomenių atstovais. Tai spektakliai „Žalia pievelė“ (2017) ir „Nežinoma žemė.

Šalčia" (2018). Abu spektaklius vienijo daugmaž ta pati kūrybinė komanda – režisierius J. Tertelis (spektaklį „Žalia pievelė" kartu režisavo ir K. Werner), kompozitorius M. Bialobžekis, scenografas P. Bocullaitė ir kūrėjų siekis decentralizuoti teatrą, atkreipti dėmesį į Lietuvos periferiją, įtraukti vietinės bendruomenės narius ir papasakoti žmonių istorijas, kurios nėra aktualios (populiarios) viešajame diskurse.

Spektaklis „Žalia pievelė" pasakoja apie Visaginą ir didžiąją šio miestelio dramą – Ignalinos atominės elektrinės uždarymo procesą. Pats Visagino miestas susiformavo prieš kiek daugiau nei keturiasdešimt metų pradėjus statyti elektrinę, šioje vietoje apgyvendinant darbuotojus ir specialistus. Jie, suvažinę iš visos Sąjungos, suformavo ir daugiatautį miestelio veidą (tai dar viena spektaklio tema). Kaip teigiama LNDT puslapyje, „Žalia pievelė" – taip Ignalinos atominės elektrinės darbuotojai apibūdina galutinį elektrinės išardymo tikslą: darbai vyks tol, kol supjausčius turbinas, išrinkus reaktorių ir palaidojus radioaktyvų kurą elektrinės vietoje neliks nieko, tik žalia pievelė" (20).

Spektaklio aprašyme teigiama, kad tai vienas iš pirmųjų dokumentinio teatro pavyzdžių (20). Tačiau su tuo ne visai būtų galima sutikti – spektaklyje nesiremiam dokumentais ar kitais rašytiniais šaltiniais, vietoje to naudojami konkrečių žmonių atsiminimai ir istorijos. Būtų galima ginčytis, kiek šie yra objektyvūs ir konstruktyvūs (dokumentiniam teatrui būdinga faktais pagrįsta dokumentinė medžiaga). Nepaisant to, svarbiausias akcentas, dėl kurio šis spektaklis čia ir aptariamas, yra tas, kad kūrybinė komanda, kurdama spektaklį, įtraukia realius žmones, pasakojančius savo istorijas ir spektaklio metu veikiančius vietoje aktorių.

Kaip teigia teatrologė Ramunė Balevičiūtė, „šios idėjos įgyvendinimas kelia šiokių tokių dvejonų. Kad savo asmeninės istorijas scenoje pasakotų ir savo pozicijas išsakytų patys visaginiečiai, – esminis spektaklio sprendimas. Apskritai dokumentiniame teatre dalyvaujantys „paprasti" žmonės – jokia

naujiena. „Žaliai pievelei“ tai neabejotinai suteikė nuoširdumo, trokštamo autentiškumo. Veikia vien žinojimas, kad scenoje matai „tikrą“ elektrinės darbuotoją ar „tikrą“ Visagino gyventoją. Kita vertus, reikia didelio režisieriaus meistriškumo ir įgūdžių, kad žinotum, ką daryti su ta „autentika“ (2).

Ką tai duoda patiems spektaklio dalyviams? Jau anksčiau minėta, kad viena iš esminių strategijų siekiant įtraukti bendruomenes — jos narių „įgalinimas“. Nors priklausomai nuo kiekvieno individualaus atvejo režisūrinė strategija gali skirtis, negalima apsiriboti vien „įgalinimo“ aspektu. Spektaklio režisierius yra teigęs: „Savo identitetą ir ateitį bandantis suformuluoti miestas yra labai jautrus — visa Visagino istorija nuklota kažkieno primestomis vizijomis ar sprendimais, o šiandien gyventi ir kurti ateitį reikia patiems. Tad mūsų darbas buvo padėti Visagino problemas (ir džiaugsmus!) identifikuoti, juos gvildenant užčiuopti priežastis, galimas vizijas, o perkelti visa tai į sceną — atverti Visaginą ne tik kaip unikalų Lietuvos miestelį su atominė elektrine, bet ir atkreipti dėmesį į dažnai pamirštamą žmogų, kuris toks pats kiekviename Lietuvos (ir ne tik) miestelyje“ (15). Teatrologas Andrius Jevsejevas pastebi: „Ne vienas ir ne du spektaklio atlikėjai pakartoja: problema yra ne elektrinės uždarymas, o idėjos, prasmės, dvasios žlugimas“ (8).

„Tikri“ spektaklyje veikiantys žmonės tampa savotiškais „egzotiniais gyvūnėliais“, atvežamais į sostinę, pakviečiamais vaidinti, t. y. atlikti ne savo darbą, ir tai jiems patiems neteikia jokios realios naudos. Šiuo atveju „įgalinimo“ strategija netinkama. Veikėjai vaizduojami kaip infantilūs žmonės, kurie laukia, kad jiems dar kartą „iš viršaus“ būtų primesta ilgalaikė gyvenimo gairė, vienijanti idėja, dar vieno komunizmo pažadas. Tai gali būti sąlygojama tradicinio dramos teatro formos, kuriame publika yra žiūrovai, o ne lygiaverčiai spektaklio veiksmo dalyviai. Pati erdvė spektaklyje sukūrė šią priešpriešą. Dažnai tokie spektakliai labiausiai pasitvirtina kaip kūrybinės dirbtuvės, kurios siejasi su laisvesne žiūrovo

pozicija. Tad galima teigi, kad, pasak R. Balevičiūtės, „galutinis rezultatas šiek tiek nublanksta prieš kūrybinį užmojį. Bet atliekant meninį tyrimą dažnai nutinka, kad procesas būna įdomesnis už rezultatą“ (2).

Greičiausiai todėl kitame spektaklyje „Nežinoma žemė. Šalčia“ kūrybinė komanda apsistojo ties autentiškos medžiagos dramaturgijai rinkimu, o vaidybą patikėjo profesionaliems aktoriams. Išsikėlė pakankamai panašius kūrybinius tikslus – perteikti Šalčininkų rajono savitumą ir problemas. Tam jie atliko tyrimą – nuvyko į Šalčininkus ir rinkdami autentiškus pasakojimus sukūrė originalią dramaturgiją, taip įtraukdami savo būsimus žiūrovus į kūrybinį procesą. Režisierius J. Terteilis teigia: „Vos pradėję kurti spektaklį, gan greit apsibrėžėme, mūsų supratimu, aktualiausias, t. y. iš televizijos, interneto ir pačios kasdienybės susirinktas, temas bei leitmotyvus ir nusprendėme „įbristi į Šalčios upę“. Važiuojame į Šalčininkus nusiteikę išgirsti ir fiksuoti įdomiausias bei spalvingiausias istorijas apie tuteišų šnektą, stiprią lenkų diasporą, krašto istoriją, pasienį, kontrabandą, kylančius tautinius konfliktus ir vietinius džiaugsmus. Neieškojome sensacijų ar provokacijų, neprimetinėjome kaip „turėtų būti“, atvirai rinkom įvairias istorijas, pasakojimus, organizavome dirbtuves su įvairaus amžiaus žmonėmis ir stengėmės išsiaiškinti, kuo šiandien gyvena mažai Lietuvai pažintas kraštas“ (12).

Surinkta medžiaga ir istorijos liko anonimiškos, aktoriai kūrė personažus savarankiškai. Įdomu tai, kad, kaip savo straipsnyje atskleidžia Jurgita Jačėnaitė, spektaklis, kurio premjera pirmiausiai įvyko Šalčininkų kultūros centre, per po spektaklio vykusią diskusiją atskleidė pakankamai neigiamas vietinių reakcijas: „Kai baigėsi spektaklis, pagalvojau: negi čia gimiau? Negi čia augau? Negi čia baigiau muzikos mokyklą? Po spektaklio susidarė nuomonė, kad čia gyvena truputėlį neįgalūs žmonės ir kalba jie kažkokia keista kalba. <...> Vien alkoholikai, kontrabandininkai, banditai, visi nuskriausti... Grįžusi į Vilnių aš nepasakysiu nei savo kolegoms, nei draugams, kad jie nueitų pasižiūrėti šio spektaklio“ (7).

Vietinių gyventojų atsiliepimai buvo tokie. „Mes gyvename be galo išprususiame ir gražiam regione. Pažiūrėjęs šį spektaklį, gavau pusantros valandos negatyvo, bet aš visada pristatau Šalčininkų rajoną kaip išsivysčiusį, augantį. Pažiūrėjęs šį spektaklį Vilniuje, turbūt bijočiau važiuoti į Šalčininkus“, – nuskambėjo dar vieno šalčininkiečio atsakas spektaklio „Nežinoma žemė. Šalčia“ kūrėjams. „Man nepatiko, – sakė diskusijoje dalyvavęs stačiatikių dvasininkas, kurio pasakojimas buvo panaudotas spektaklyje. – Ar jūs turite teisę parodyti žmogų, kurį matėte vieną kartą? Aš save spektaklyje pamačiau kaip labai ironišką žmogų. Jūs rodote, tarsi tai būtų teisybė, realybė. Aš jus kviečiu ateiti ir pasikalbėti su parapijiečiais. Jie pasakys jums, kaip mes gyvename. Man atrodo, teatras turi parodyti teisybę, bet taip, kad žmogus ir suprastų, ir neišsižeistų. Mes turime visapusiškai, objektyviai į viską žiūrėti. Žmogus atviras, gali papasakoti viską, bet jūs, kaip režisierius, turite pagalvoti, ar jo nepavesite“ (7).

Šios citatos atskleidžia, kokius prieštaraivimus kelia Lietuvos teatro kontekste spektakliai, kurie įtraukia žiūrovus, publiką, bendruomenę į kūrybinį procesą, tačiau yra kuriami konvencinio teatro scenai. Siekis „įgalinti“, atskleisti problemas ir skaudulius iškreipia realybę, vaizduojamus herojus sumenkina. Keblu tokiems spektakliams pritaikyti aiškius estetinius vertinimo kriterijus, kadangi tokio tipo spektakliai įprastai gali turėti kitokią tikslą, kuris sietųsi su bendruomeniškumo sąvoka, tačiau konvenciniame teatre jie virsta negyvais teatriniais reginiais.

Nesinori šių bandymų vertinti pernelyg griežtai, nes tai yra pirmieji pakankamai drąsūs bandymai. Norisi tikėti, kad po truputį Lietuvos teatro kontekste atsiras tikrai puikių ir sveikintinų pavyzdžių, tik tam reikia laiko ir mokėti objektyviai vertinti klaidas, pasimokyti iš jų tobulinant režisūrinių strategijų raišką, išmokti nebijoti ir tinkamai priimti kritiką (tai tinka ir spektaklio žiūrovams).

Išvados

- Teatras per ilgus egzistavimo šimtmečius patyrė įvairių transformacijų įtraukdamas publiką .

Ilgainiui buvo suvokta, kad autopoetinės grįžtamojo ryšio kilpos nėra problema, — išmokus jas suvaldyti, jos gali duoti labai daug naudos tiek kūrėjams ir jų režisūrinėms strategijoms, tiek patiems žiūrovams. Neįmanoma konkrečiai apibrėžti ir išskirti žiūrovo dalyvavimo kaip atskiros mokyklos ar stilistinės krypties, — jis turėtų būti sietinas su konkrečiu atveju ir jo režisūrine strategija. Svarbu tai, kad pakvietus žiūrovus dalyvauti sukuriama performatyvi erdvė, kurioje jie tampa lygiaverčiais kūrėjais, skatinami atsisakyti savęs, kaip pasyvaus stebėtojo, suvokimo, kas vėliau gali turėti teigiamos įtakos realiaame gyvenime.

- Šiuolaikiniame Lietuvos teatre dominuoja šios žiūrovų įtraukimo strategijos: laikinos spektaklio bendruomenės sukūrimas („Kaligula“), žiūrovo — dalyvio įgalinimas („Žalia pievelė“, „Nežinoma žemė. Šalčia“), imersyvumas suvokimo riboms plėsti („Kodas: Hamlet“). Dažnai kūrėjams sunkiai sekasi išvengti paviršutiniškumo, iliustratyvaus įtraukimo, tačiau tai ganėtinai daug žadanti pradžia. Ateityje būtų verta išsamiau panagrinėti žiūrovų įtraukimo strategijas pasitelkiant technologijas, diskusijas ir išsamiau patyrinti imersyviojo teatro raišką Lietuvoje.

- Svarbi priežastis, lėmusi publikos norą įsitraukti ir dalyvauti spektakliuose ar kūrybiniame procese, — dalyvaujamosios kultūros suklestėjimas. Tai galima sieti su jaunąja karta, kuriai technologijos ir medijos, lengvas jų pasiekiamumas suteikia galimybę aktyviai įsitraukti į kūrybinius procesus (ne tik kuriant tiesiogiai, bet ir diskutuojant, komentuojant), populiarioji, arba pramogų, kultūra nebesuvokiama kaip blogybė, ir teatre imama eksperimentuoti įvairiomis jos formomis. To pavyzdys — spektaklis „Kodas: Hamlet“, kuriame

sujungiamos teatro ir „*Pabėgimo kambario*“ žaidimo formos ir kuris taip pat siejasi su imersyviojo teatro praktikomis.

- Lietuvos teatre interaktyvumas dažnai tampa raktiniu žodžiu spektaklio komunikacijoje (dėl dalyvaujamąsios kultūros populiarumo ir pan.). Dažnai interaktyvus dialogas kuriamas paviršutiniškai, iliustratyviai, žiūrovus paverčiant aktyviausiais įrankiais įvairiems tikslams pasiekti. Būtent taip nutiko spektaklio „*Kaligula*“ atveju. Tokie mėginimai įtraukti publiką taip pat vertinami labai prieštaringai (arba labai teigiamai, arba labai neigiamai). Tam įtakos turi Lietuvos teatre ilgą laiką vyravęs psichologinis realizmas, suformavęs stiprią mokyklą ir iki šiol dominuojantis teatro kūrėjų ir žiūrovų pasaulėžiūroje.

- Bendruomenės ar pavienių žiūrovų įtraukimas į spektaklio kūrybinį procesą ir (ar) rodymą Lietuvos teatre – gana komplikotas. Bendruomenės teatrai turi labai aiškias strategijas: edukacines, „įgalinančias“ dalyvaujančiuosius socialiniams pokyčiams, dažniausiai todėl jiems netaikomi griežti estetiniai reikalavimai. Išanalizavus spektaklius „*Žalia pievelė*“ ir „*Nežinoma žemė. Šalčia*“ rezultatai labai nevienareikšmiški. Abiem atvejais kūrybinė komanda neprofesionalų („paprastų“ žmonių) įtraukimo strategiją įvardijo kaip esminius bendruomenės teatro siekius – identifikuoti ir apibrėžti problemas, kurios lieka „svarbių naujienų“ užribyje.

- „*Žalios pievelės*“ dalyviai – Visagino gyventojai – buvo atvežti į Vilnių vaidinti spektaklyje tam, kad papasakotų savo nesuvaidintas problemas, ir tai sukūrė ganėtinai slogų įspūdį, nepasiūlė jokių problemų sprendimo būdų, o greičiau pateikė dalyvius kaip negalinčius prisiimti atsakomybės už savo pačių gyvenimus. Spektaklio „*Nežinoma žemė. Šalčia*“ kūrybinė komanda, anonimiškai įtraukdama vietinius Šalčininkų rajono gyventojus, apsiribojo pagrįsti spektaklio dramaturgiją. Spektaklis susilaukė neigiamų reakcijų būtent iš pačių Šalčininkų gyventojų, ir nors tai gali rodyti vietinių gyventojų nenorą priimti kritikos, tačiau gali turėti ir senovinės antropologijos ar kolonizacijos atspalvį, kuomet pasirenkama

„egzotiška“ kultūra ir atvežama į visai kitą sociokultūrinį kontekstą pasižiūrėti į jį kaip į „retą žvėrelį“.

• Svarbu tai, kad Lietuvos teatre tarp spektaklio kūrėjų ir žiūrovų vykstančios diskusijos tampa nebe vien formalumu, bet naudinga diskusijų medžiaga. Būtent diskusijos gali tapti pagrindine erdve aptarti ir išsiginčinti režisūrinės strategijas, išsiaiškinti jų legitimumą. Yra pavyzdžių, kaip teatrai diskusijas ir jų metu gautą grįžtamąjį ryšį panaudoja tolesniems darbams, ir tai irgi gali būti svaria strategija, tačiau svarbu, kad žiūrovas būtų vertinamas pagarbiai, kaip savotiškas bendradarbis, išsižadant sudievinio menininko kulto sampratos.

Literatūros ir šaltinių sąrašas

1. *Audience Participation: Essays on Inclusion in Performance*/ Ed. S. Katwink. USA: Praeger, 2003.
2. Balevičiūtė, R. Žalia atominė pievelė tarp dokumentikos ir teatro. Prieiga per internetą: <https://www.7md.lt/teatras/2017-05-26/Zalia-atomine-pievelė-tarp-dokumentikos-ir-teatro>.
3. Boal, A. *Legislative Theatre: Using Performance to Make Politics*. USA: Routledge, 1998.
4. Černevičiūtė, J., Žilinskaitė, V. Kūrybinių industrijų raida ir meno komunikacijos samprata Lietuvoje. Prieiga per internetą: https://www.researchgate.net/profile/Viktorija_Zilinskaite/publication/299752614_Kultūros_industrijų_raidą_ir_meno_komunikacijos_samprata_Lietuvoje/links/5704f2a508ae13eb88b93012/Kultūros-industrijų-raidą-ir-meno-komunikacijos-samprata-Lietuvoje.pdf.
5. Fischer-Lichte, E. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013.
6. Haedicke, S. C. *Performing Democracy: International Perspectives on Urban Community-Based Performance*. USA: Michigan University Press, 2001.
7. Jačėnaitė, J. „Nežinoma žemė. Šalčia“. *Kokius save veidrodyje pamatė Šalčininkai*. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2018-03-22-nezinoma-zeme-salcia-kokius-save-veidrodyje-pamate-salcininkai/169033>.
8. Jevsejevas, A. *Lietuviškos idėjos bankrotas*. Prieiga per internetą: <https://naujienos.alfa.lt/leidinys/iq/lietuviskos-idejos-bankrotas/>.
9. Lehmann, H.-Th. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.
10. Mačiulskytė, T. *Išgyventi Kaligulą*. Prieiga per internetą: <http://www.satenai.lt/2014/12/02/isgyventi-kaligula/>.
11. McAuley, G. *Space in performance*. USA: University of Michigan Press, 2000.

12. *Netikėti šalčininkų atradimai – Naujame LNDT spektaklyje*. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2018-03-22-nezinomazeme-salcia-kokius-save-veidrodyje-pamate-salcininkai/169033>.
13. Roselli, D. K. *Theatre of the People*. USA: University of Texas press, 2011.
14. Staniškytė, J. *Komunikacija kaip auditorijų plėtros priemonė: Lietuvos teatrų praktikos*. In: *Komunikuoti kultūrą: institucijos, strategijos, auditorijos*. Kaunas: VDU, 2015.
15. Šabasevičienė, D. *Savaitgalį – pirmojo dokumentinio spektaklio „Žalia pievelė“ premjera LNDT*. Prieiga per internetą: <https://www.15min.lt/kultura/naujiena/teatras/savaitgalis-pirmojo-dokumentinio-spektaklio-zalia-pievelė-premjera-lndt-283-799278>.
16. Vido Bareikio viešnage Kinijoje: miestas ant vandens, dingę stereotipai ir „Kaligulos“ triumfas. Prieiga per internetą: <https://www.15min.lt/vardai/naujiena/lietuva/vido-bareikio-viesnage-kinijoje-miestas-ant-vandens-dinge-stereotipai-ir-kaligulos-triumfas-1050-702657>.
17. Viršutytė, V. „No Theatre“ spektaklis „Kaligula“ sulaukė didžiulio susidomėjimo Kinijoje. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=3391&s=67233>.
18. Weigel, M. and Robinson, A. *Confronting the Challenges of participatory Culture: Media Education for the 21st century*. Prieiga per internetą: https://www.macfound.org/media/article_pdfs/JENKINS_WHITE_PAPER.PDF.
19. White, G. *Audience participation in theatre, Aesthetics of the invitation*. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2013.
20. Žalia pievelė. Pagal Ignalinos atominės elektrinės darbuotojų ir visaginiečių pasakojimus. Prieiga per internetą: http://www.teatras.lt/lt/spektakliai/zalia_pievelė_pagal_ignalinos_atominės_elektrinės_darbuotojų_ir_visaginiečių_pasakojimus/.

Audience Engagement Strategies in Contemporary Lithuanian Theatre

Summary

Spectator participation in contemporary Lithuanian theatre is the subject of this article. To uncover, the subjects' historical circumstances of "fourth wall", origin and destruction were discussed. In addition, the international context in which the main methods of audience participation and directing strategies are purified (which has connections with immersive theatre, the use of media and technologies, community participation and discussions) is presented and analyzed. Included as well, along with the influence of the need for participation in the context of culture, specific cases from Lithuanian theatrical context with the directing strategies of audience's involvement are discussed.

The subject is relevant due to the current increase in attempts and strategies to draw in not only vision and hearing, but more of the individuals' receptors in both the Lithuanian theatrical context and abroad. These strategies are usually tied into immersive theatre where the spectators' choice of how and how much to

participate in the action plays an important role. It is also intriguing that this kind of practice is usually dissociated from conventional theatre spaces and the term "immersive theatre" is rarely used in the critique of Lithuanian theatre.

The research reveals that in Lithuania, it is becoming increasingly popular to involve the audience in the action of performance or the process of creation and it is not possible to evaluate this process only negatively or only positively. Most appropriate is to evaluate the specific case and its directing strategy.

In this work the following performances are researched: "Kaligula" – the performance that is discussed as an illustrative interactive example which displays a touch of the strategies of the creation of a collective aura. Performance – theatre game, "Kodas: Hamlet", is discussed in the context of immersive theatre. Performances "Žalia pievelė" and "Nežinoma žemė. Šalčia" are discussed as cases which involve community in the process of performance creation.

It is noticeable that creators and troupes that have tendencies to involve audience are appearing in Lithuania and this trend is developing and occurs in a number of performances. Usually they can be identified as creators of quite marginal non-conventional theatre. They become a counterbalance for the psychological reality theatre which because of its form and aesthetics, rejects involving the spectator.

These attempts and strategies are sometimes not fully fleshed out or purposeful as they are quite new form of resolution in the Lithuanian theatre context. In addition, superficial interactivity does not guarantee full involvement for the spectator as discussed by Gareth White in his book "Audience Participation in theatre: Aesthetics of Invitation", which is a crucial book and by far the most important text for this theme.

Keywords: audience involvement, interactivity, Gareth White, participatory culture, Lithuanian theatre.

Lietuvos šiuolaikinio šokio kryptys

Šiuolaikinio šokio kultūra yra pakankamai jaunas reiškinyss lyginant su kitais profesionaliaisiais menais Lietuvoje. Per gan neilgą laikotarpį mūsų šalyje spėjo susiformuoti kelios šokėjų kartos — senoji ir jaunoji šokio karta. Tai lėmė sociokultūriniai ir kiti veiksniai. Vyresnioji karta vis dar tapatinama su modernaus šokio tendencija, o beveik visą jaunosios Lietuvos šokio kartos kūrybą galime apibrėžti terminu šiuolaikinis šokis. Šioms kartoms būdingos tam tikros kūrybos tendencijos: modernaus šokio atspindžiai, grynojo šokio apraiškos (angl. *pure dance*, vok. *Tanz-Tanz*), conceptualaus šokio užuomazgos, fizinio arba judesio, kūno teatro eksperimentai, autobiografinio šokio paieškos, gatvės šokio elementai šiuolaikiniame šokyje.

Straipsnio objektas — jaunoji Lietuvos šokio karta ir jai būdingi kūrybiniai ieškojimai. Straipsnio tikslas yra pristatyti, išskirti ir išanalizuoti jaunąją Lietuvos šokio kartą bei jai būdingas kūrybos tendencijas. Tema yra aktuali, kadangi Lietuvos šokio laukas gana sparčiai plečiasi ir tobulėja, ieško naujų kūrybos formų ir būdų. Straipsnyje analizuojama, kokios šokio kryptys vyrauja ir kodėl joms yra priskiriami tam tikri Lietuvos šokio atstovai.

Apibendrinus jaunosios Lietuvos šokio kartos formavimąsi, aptarus laisvai samdomų šokėjų kūrybos užuomazgas, apžvelgus jaunosios kartos įsitvirtinimą ir išanalizavus jaunosios Lietuvos šokio kartos kūrybos ieškojimus, galima daryti tokias išvadas: Lietuvoje yra susiformavusios kelios šokėjų kartos; jaunoji šokio karta pradėjo formuotis XXI a. pirmame dešimtmetyje, o įsitvirtino — antrame; antrame dešimtmetyje įsitvirtinusi jaunoji Lietuvos šokio karta sukūrė potencialią terpę naujiems kūrybos ieškojimams ir tendencijoms.

Raktiniai žodžiai: šokis Lietuvoje, jaunoji Lietuvos šokio karta, šiuolaikinis šokis, grynasis šokis, conceptualus šokis, autobiografinis šokis, gatvės šokis.

Įvadas

Lietuvos šiuolaikinis šokis yra pakankamai jaunas ir šviežias darinyss, lyginant jį su pasaulio ar Vakarų Europos šiuolaikinio šokio raida. Nors Vakaruose šiuolaikinis šokis

išpopuliarėjo XX a. septinto – aštunto dešimtmečių sandūroje, tačiau Lietuvą šiuolaikinio šokio sąvoka pasiekė tik XX a. paskutiniaisiais dešimtmečiais. Tuo metu mūsų šalies šokio lauke kartu su vėluojančia modernaus šokio idėjų sklaida ėmė rasti ir šiuolaikinio šokio užuomazgos, laipsniškai ėmė kisti ir pati šokio samprata. Atsižvelgiant į šokio sampratos pokyčius ir įvairėjančią šiuolaikinio šokio praktikos lauką, šokėjų skirstymas pagal stilistinius bruožus tapo sudėtingesnis. Dar labiau šį stilistinį paskirstymą apsunkino daugumos jaunųjų šokėjų vis didėjantis polinkis į savarankišką kūrybą, kuomet kūrėjas dirba nebe pagal tam tikro teatro ar trupės nuostatas.

Šiuolaikinės judesio sampratos jau nebeįmanoma išsprausiti į rėmus. Apibrėžimų ir teorijų, kas yra judesys, judėjimas, šokis, galime rasti ir išrasti įvairių. Šiuo metu pasaulyje aptinkame daug šokio stilių ir pakraipų, kurie yra visuotinai pripažinti ir susisteminti, bei tokių šokio stilių, kurie gyvuoja tik tam tikrose bendruomenėse ir nepriskirtini jokiai suformuotai disciplinai. Dabar kiekviena šokio trupė, kompanija, choreografas ar pavienis šokėjas kuria ir išradinėja savitas judesio sampratos teorijas ir judesio technikas. Tokia kintanti judesio, šokio samprata skatina naujas kūrybos tendencijas tarp jaunųjų kūrėjų.

Tyrinėdami Lietuvos šokio raidą pastebime, kad ir per neilgą laikotarpį, joje spėjo susiformuoti kelios kūrėjų kartos (akivaizdžiai išsiskyrė senoji ir naujoji kūrėjų karta). Tam įtaką daro sociokultūriniai bei kiti veiksniai. Šokėjų kartų identifikacija yra svarbi norint plačiau analizuoti Lietuvos šokio kultūros lauką. Kiekviena karta vienaip ar kitaip siejama su kuria nors pasaulyje vyraujančia šokio tendencija. Vyresnieji šokio kūrėjai vis dar gali būti siejami su modernaus šokio tradicijos puoselėjimu, o jaunųjų darbuose galime pastebėti įvairių kūrybinių išraiškų ir tendencijų sintezę. Bėgant laikui ši sintezė plečiasi, ir suklasifikuoti ar sugrupuoti šokio menininkus darosi vis sunkiau. Visa tai, ką kuria jaunoji Lietuvos šokio karta, telpa į universalią šiuolaikinio šokio sąvoką. Gilinandamiesi į

įvairias pasaulio šiuolaikinio šokio tendencijas, dominuojančias šokio apibrėžtis, atsirandančius naujus terminus, galime ne tik aiškiau suvokti mūsų šalies profesionalios šokio scenos reiškinius, bet ir susieti juos su pasauliniais kontekstais.

Ši tema yra aktuali, nes Lietuvos šokio laukas gan sparčiai plečiasi ir tobulėja, šiuolaikinio šokio kūrėjai ieško naujų kūrybos formų ir būdų. Jauni kūrėjai ne tik dirba kūrybinį darbą, — kuria spektaklius, projektus, bet ir aktyviai užsiima saviedukacija, mokosi ir stažuojasi užsienyje. Norint išlaikyti pusiausvyrą tarp sparčiai tobulėjančių šokėjų, choreografų ir šokio teoretikų kritikų, Lietuvos šokio lauko tyrimai privalo suintensyvėti.

Analizuojant įvairių stilių ir žanrų šiuolaikinio šokio kūrinius, moksliniuose tyrimuose ir kritinėse analizėse vartojamas platus įvairių terminų bei sąvokų žodynas. XX a. šokio istorija buvo kupina meninių reformų, estetinių ir stilistinių naujovių, kuriems įvardinti bei apibūdinti šokio istorikai, kritikai ir teoretikai naudojo tokius terminus kaip *natūralus*, *modernus*, *naujas*, *šiuolaikinis*, *postmodernus*, *urbanistinis*, *naujosios bangos*, *konceptualus* ir pan. šokis (12, 2). Pastarajame šimtetyje išskylant vis naujiems šokio kūrėjams, keičiantis šokio kalbai, randantis naujoms šokio technikoms ir judesio sampratoms, susiformavo platus šiuolaikinio šokio terminų žodynas. Didelė dalis šių terminų gali būti sėkmingai taikomi charakterizuojant šiuolaikinio Lietuvos šokio atstovus. Kalbant apie jaunąją Lietuvos šokio kartą neįkyla abejonių, kad jų kūrybos visumai gali būti taikomas apibendrinantis šiuolaikinio šokio terminas, tačiau analizuojant pavienių menininkų ar šokio trupių kūrybą ryškėja tokios kūrybos kryptys, kurias galima charakterizuoti pasitelkiant siauresnius terminus, nusakančius vienokią ar kitokią šiuolaikiniam šokiui būdingą tendenciją.

Remiantis užsienio šokio tyrimuose apibrėžtomis šiuolaikinio šokio sąvokomis, straipsnyje analizuojami jaunosios Lietuvos šokio kartos kūrybiniai ieškojimai. Atsižvelgiant į konkrečių Lietuvos šokio kūrėjų darbams būdingus kūrybinius

principus, siekiama aptarti bei suklasifikuoti jaunosios kartos kūrybą, ją susiejant su tokiomis šiuolaikinio šokio kryptimis: grynasis šokis, conceptualus šokis, fizinis teatras, autobiografinis šokis ir gatvės šokis.

Šiuolaikinio šokio apibrėžtis

Įvairėjant šiuolaikinio šokio kalbai, neišvengiamai kyla šiuolaikinio šokio apibrėžties klausimas. Akivaizdu, kad sąvoka šiuolaikinis šokis tapo pernelyg abstrakti bandant charakterizuoti individualių menininkų kūrybą. Pavyzdžiui, choreografų Birutės Letukaitės ir Vyčio Jankausko nuomone, nėra lengva keliais žodžiais nusakyti, kas yra šiuolaikinis šokis Tiek B. Letukaitės, tiek V. Jankausko nuomonė, kas yra šiuolaikinis šokis, skamba pakankamai panašiai: „<...> Šiuolaikinis jungia kelias technikas. Nėra grynojo žanro. Visas šiuolaikinis menas yra junginys įvairiausių sintezių, tai tiesiog naujų formų ieškojimai,“— sako Birutė Letukaitė. „<...> Šiuolaikinis šokis nėra kažkas viena. Tai įvairių technikų jungimas. Visas *eklektinis judėjimas ir vadinamas „contemporary“*,— Vytis Jankauskas (33). Aptardama šiuolaikinio šokio definicijos problemą, šokio kritikė Vita Mozūraitė prisimena 2001 metų spalio mėnesį Vienoje įvykusį reikšmingą trijų šiuolaikinio šokio kūrėjų — Jerome'as Belas, Xavier'as Le Roy, La Ribot ir kritiko Christophe'as Waveletas susitikimą, kurio metu buvo paskelbtas „Europos scenos meno manifestas“, pasirašytas daugybės įvairių sričių menininkų. Manifeste buvo skelbiama, kad taip, kaip trinamos ribos tarp tautų, taip ir ribos tarp menų, įvairių meno disciplinų ir kategorijų tampa vis labiau išplaukusios ir neapčiuopiamos. Meno sritys, šių menininkų nuomone, turi kalbėtis tarpusavyje, užmegzti dialogus, nes kitaip yra pasmerktos išsigimti ir žūti, kaip žūsta kraujomaišos palikuonys ir ištisos giminės. Manifeste buvo pasiūlyta atsakyti senųjų menų etikečių, ypač vertinant šiuolaikinį šokį, ir pasiūlyti nauji terminai: „performansai“, „gyvasis menas“,

„happeningai“, „vyksmas“, „kūno menas“, „šiuolaikinis šokis / teatras“, „eksperimentinis šokis“, „naujasis šokis“, „multi-medijų spektaklis“, „fizinis teatras“, „laboratorija“, „konceptualusis šokis“, „nepriklausomas šokis“, „postkolonijinis šokis“, „gatvės šokis“, „miesto šokis“, „šokio teatras“, „šokio performansas“ ir kt. (32). Taigi ir šokio teoretikai, ir šokio praktikai laikosi nuomonės, kad norint suprasti ir analizuoti šiuolaikinio šokio kūrėjų darbus, reikia žinoti šokio terminų ir sąvokų reikšmes, gebėti pritaikyti jas vienokių ar kitokių šokio reiškinių analizei.

Tyrinėjant Lietuvos šokio lauką (kūrėjus, jų darbus bei bendrą raidą), Lietuvos šoki galime sudėlioti į tokią schemą, atskleidžiančią mūsų menininkams būdingas kūrybines tendencijas:

	ŠOKIS LIETUVOJE ↙ ↘	
MODERNUS (senoji Lietuvos šokio karta)		ŠIUOLAIKINIS (jaunoji Lietuvos šokio karta) ↓ 1. Grynasis šokis 2. Konceptualus šokis 3. Fizinis / judesio / kūno teatras 4. Autobiografinis šokis 5. Gatvės šokis 6. Šokio teatras

Sąvoka šokis yra kartinė, apibūdinanti viską, ką šokio kūrėjai ar suvokėjai gali traktuoti ar suvokti kaip šoki. Atsižvelgdami į šokio kultūros lauką tokį, koks jis yra dabar, galime daryti išvadą, kad šokis yra *viskas, visiems ir apie viską*. Ryškus šokių stilių klasifikavimas buvo taikomas iki tol, kol atsirado šiuolaikinis šokis ir šis terminas. Lyginant su šiuolaikinio šokio sąvoka, modernaus ir postmodernaus šokio

terminai yra kur kas tiksliau apibrėžti, jiems priskiriami tam tikri būdingi bruožai ir atstovai. Šiuolaikinio šokio termino formuluočių galime atrasti įvairių, tačiau dažniausiai neteikiančių tokių tikslų nuorodų kaip dvi prieš tai paminėtosios sąvokos. Prieš pradėdant analizuoti šiandieninį Lietuvos šokio lauką, derėtų prisiminti šiuolaikinio šokio apibrėžtį bei jos suvokimo kontekstus.

Dažniausiai girdimas ir vartojamas šokio apibrėžimas yra *tam tikras ritmiškas kūnų judėjimas, emocinė išraiška skambant muzikai*. Turbūt tokį beveik identišką apibrėžimą galime atrasti kone kiekviename šokių studijos internetiniame puslapyje ir išgirsti iš kiekvieno pakalbinto menininko. Neapsiribojant vien empiriškai gauta informacija, būtina aptarti atvejus, kaip šią sąvoką apibūdina tyrinėtojai ir mokslininkai savo tyrimuose bei straipsniuose.

Šokio teoretikė Alexandra Carter teigia, kad šokio sąvoka, atskleidžiama socialiniame, teatrinėje, ritualiniame ar kitokiame veiksmo ir kontekste, bendrai sudaro vieną didelį judesio tyrinėjimo lauką (15, 156–157). Šį tyrinėjimo lauką – šoki – didžioji dalis visuomenės tapatina ir apibūdina kaip tam tikrų žingsnių rinkinį, kuris ir sukuria šokio apibūdinimą. Įprasta manyti, kad šių žingsnių rinkinių – šokio yra mokomasi dviem būdais: neformalioje (namuose, bendruomenių susirinkimuose) ir formalioje (specializuotos mokyklos, studijos, universitetai, akademijos) aplinkoje ar institucijose. Autorė tęsia mintį, jog šokio sąvoka egzistuoja santykių tinkle su kitais aspektais, tokiais kaip socialinė aplinka, kultūros raida, modernėjančios technologijos, globalizacija ir pan. (15, 156–157). Šokio sąvoka šiuose kontekstuose gali būti ir yra formuluojama skirtingai. Tai, jog šokio sąvokos formuluoatė ir suvokimas priklauso nuo konteksto, kuriame ji vartojama, teigia ne vienas šokio tyrinėtojas ar profesorius. Prieš pradėdami analizuoti šokio sąvoką, turime suprasti, kokiam kontekste ji vartojama.

Kad gebėtume tiksliai suformuluoti šokio sąvokos apibrėžtį, šokio tyrinėtojas Grahamas McFee siūlo vadovautis šiais trimis aspektais: pirma, turime suvokti atliekamo veiksmo apibūdinimą; antra, turime atrasti šio veiksmo apibrėžimo atitikmenį moksliniuose šaltiniuose ar šokio institucijų pateiktuose sąvokų aprašymuose; trečia, suprasti, ar tai yra meno forma remiantis meniniais bei estetiniais principais bei gyvai žvelgiant į atliekamą meno kūrinį (30, 288). Taip pat Graham McFee šoki įvardina kaip specialų judėjimo tipą – estetizuotą judėjimą. Pasak jo, šokis, be abejonės, yra estetizuotas judėjimas, bet ši judesio estetizacija įtraukia transformacijos procesą (30, 51). Taigi judesio, judėjimo transformacija yra veiksmas, kuris ir vadinamas šokiu.

Šokio teoretikė Helen Thomas pritaria kolegoms, kad sunku tiksliai apibrėžti šokio sąvoką, kadangi sąvokos ir terminai bėgant laikui keičiasi. Bet kokių atveju šokis apibrėžiamas kaip tam tikra koduota judesių sistema, kuriai būdingos tam tikros stilistinės savybės (39, 25).

Apibendrinami autorių šokio sąvokos apibrėžimus, galime susidaryti išvadą, jog šokis vienu ar kitu atveju yra tam tikra estetizuoto judėjimo transformacija, pagrįsta ženklų (judesio, šokio) sistema, kuri yra veikiamą įvairių kontekstų. Trumpai tariant, šokio sąvoka susideda iš ženklo, judesio (veiksmo) bei kontekstų.

Tiksliai apibrėžti šiuolaikinio šokio sąvoką yra ne tik labai sunku, bet kol kas turbūt neįmanoma. Ši šokio sąvoka apima daugybę įvairių šokio, judėjimo technikų. Čia dominuoja kūryba pasižyminti išraiškos laisvė. Galbūt dėl to ir sunku suformuluoti apibrėžimą, apimančią tokį platų kūrybinės laisvės lauką.

Šokio teoretikė Ann Cooper Albright teigia, jog šiuolaikinio šokio sąvoką naudoja tuomet, kai nori apibrėžti vis dar eksperimentuojantį šoki, kuriame daug dėmesio skiriama šiuolaikinei kultūrai ir jos išraiškai scenoje. Ji teigia, kad šiuolaikinis šokis gali būti dvejopas: labai abstraktus ir labai

tikslus. Abiem atvejais jis savaip išreiškia kūno identitetą (1, 3–4). Galime pastebėti, kad kai kurie šiuolaikinio šokio kūrėjai sukoncentruoja žiūrovų dėmesį ties kinetine šokėjų kūno raiška. Jie eliminuoja tarpkultūrinius ar kitus jų tarpusavio skirtumus ir pabrėžia bendrą jų fizinę raišką bei gebėjimą atlikti sunkias fizines užduotis. Kiti šiuolaikinio šokio atstovai kuria priešingu principu: turimus skirtumus išskiria ir net pabrėžia, o kūną naudoja kaip įrankį, juo komentuoja socialinius identiteto ženklus, kultūrinius skirtumus bei reikšmes. Pasak teoretikės, šiuolaikinis šokis yra apie kūno pozicionavimą ir išraišką visuomenėje, kuris gali būt tiek labai subjektyvus, tiek globalus, apimantis keletą perspektyvų (1, 3–4). Tai įrodo, kad šiuolaikinio šokio sąvoka neapsiriboja vien tik taisyklinga choreografija ir žingsnelių dėliojimu. Ši sąvoka leidžia pažvelgti ir analizuoti įvairesnius diskursus: kinestinius, vizualinius, somatinius ir estetinius, taip pat intelektualinius.

Šokio kritikė Vita Mozūraitė mano, kad šiuolaikinis šokis ir jo sąvoka „neturi jokių taisyklių arba, tiksliau, turi jų begales, su pačiomis skirtingiausiomis jų variacijomis ir rinkiniais. Čia perprasti esmę nėra labai lengva. Kūnas tampa išraiškos priemone, — kuo jis savitesnis ir išraiškingesnis, menkliau paklūstantis klišėms, tuo daugiau prasmių jis pažeria žiūrovams, kuriems tereikia iš tų prasmių pasirinkti sau tinkamas“ (32).

Lietuvos šokio teoretikė bei kritikė Ingrida Gerbutavičiūtė mano, kad viską, kas buvo sukurta ir tebėra kuriama po šiuolaikinio šokio sąvokos atsiradimo, galime įvardinti kaip šiuolaikinį šoki (27). Šokio industrijoje ne tik įvairių šokių stilių, bet ir kitų, tarpdalykinių menų sintezė yra gerokai išibėgėjus. Skirstymas pagal žanrus ar stilius yra labai abejotinas, kadangi choreografai bei šokėjai dirbdami ir kurdami naudoja įvairias technikas, būdingas skirtingoms šokio kryptims, stiliams ar praktikoms. Pasak I. Gerbutavičiūtės, tai ką kuria šokio teatro, gatvės šokio, fizinio, judesio, kūno teatro, konceptualaus, grynojo ir kt. šokio atstovai, galime vadinti

šiuolaikiniu šokiu (27). Analizuodami skirtingus šiuolaikinio Lietuvos šokio kūrėjų darbus galime pamatyti šiuolaikinio šokio praktikai būdingą raiškos priemonių įvairovę ir susieti individualią menininkų raišką su bendresnėmis šiuolaikiniam šokiui būdingomis meninėmis tendencijomis.

Grynojo šokio apraiškos

Anot Lietuvos šokio teoretikės bei kritikės Ingridos Gerbutavičiūtės, jaunosios Lietuvos šokio kartos kūryboje ir darbuose galime atpažinti *grynojo šokio* apraiškas (27). Užsienio šaltiniuose bei literatūroje apibrėžiant *grynąją šokį* (*Tanz-Tanz* (vok.), *pure dance* (angl.), *DanceDance* (angl.)) teigiama, kad čia mažiau dėmesio skiria dramaturginiam pasakojimui ar siužetui, minčiai, o daugiau dėmesio kinetinei kūno išraiškai bei estetiniam vaizdai (27). Grynajam šokiui labai svarbi tiksli choreografija, kūno judėjimas, judesio skulptūriškumas, nesusietiems su literatūriniu pasakojimu. Skirtingai nuo kitų grynąjį judesį atstovaujančių krypčių, tokių kaip kovos menai, gimnastikos pratimai ar joga, grynasis šokis šį bendravimą su kūnu ir jo funkcionalumą įvelka į meno estetikos rėmus (27). Grynąjį šokį galime įvardinti kaip conceptualaus šokio priešingybę (*Tanz-Tanz vs Konzepttanz*).

Kalbėdami ir analizuodami grynąjį šokį, galime sakyti, siek tiek grįžtame į praeitį. Kaip jau buvo kalbėta ankstesniuose skyriuose, modernaus šokio atsiradimas griauja nusistovėjusią klasikinę judesio sampratą. Šokis atitolsta nuo klasikinio baleto, dėmesį sutelkia į kūrėją ir jo kūrybą esamajame laike, tačiau modernus šokis vis dar išlaiko choreografo arba savo paties autoritarinę sistemą. Choreografas ir jo braižas, šokio technika – vis dar svarbiausios kūrinio detalės. Taigi, čia ir atrandame modernaus ir grynojo šokio panašumų. Tiek vienu, tiek kitu atveju estetinė kūno išraiška, gana aiški choreografija bei kūno skulptūriškumas yra labiausiai akcentuojami kūrybiniuose darbuose. Grynajame šokyje, kaip ir moderniame,

susiformavęs choreografų braižas tampa jų vizitine kortele, kuri leidžia juos atpažinti ir atskirti.

Lietuvos jaunosios šokio kartos kontekste galime atrasti kelias kūrėjas, kurias tarsi galime priskirti grynojo šokio plėtojimui pagal būtent joms būdingus šokio technikos bruožus, kuriuos atrandame jų darbuose. Toliau apžvelgsime tris gana skirtingus grynojo šokio raiškos atvejus.

Loreta (Lora) Juodkaitė. Ši šokėja viena iš pirmųjų pasuko savarankišku kūrybos keliu ir atrado tik jai vienai būdingą judėjimą. Judėjimas pasitelkiant sukinio techniką tapo jos išskirtiniu bruožu. L. Juodkaitės atliekamas sukinys – gryniausias judesio pavyzdys. Jam atlikti reikalinga labai tiksli ir gerai įvaldyta judėjimo technika bei atitinkamas fizinis pasirengimas. Šis judėjimas taptų niekiniu, jei, pavyzdžiui, pati idėja taptų svarbesnė už jį (kas būdinga conceptualiam šokiui) arba jis būtų atliekamas neprofesionalaus šokėjo, kuris nebūtų tinkamai įvaldęs šios sukinio technikos. Taigi, kaip ir supratome, būtent judesys, konkrečiai Loros Juodkaitės atveju – sukinys, yra svarbiausias.

Kaip tinkamą grynojo šokio pavyzdį galima įvardinti L. Juodkaitės spektaklį „Atmintis“ (2014). Jo pagrindas yra pats kūnas ir kinetinė jo raiška. Šis spektaklis labai estetiškas, kartu ir labai kūniškas / fiziškas. Visas žiūrovo dėmesys koncentruojamas ne į literatūrinę-dramaturginę ar siužetinę pasakojimą, o į kūną ir jo judėjimą. Spektaklyje aiškiai demonstruojamas kūno skulptūriškumas ir raumenų struktūra, taip dar labiau pabrėžiant kūno raiškos svarbą.

Ugnė Dievaitytė. Šią šokėją choreografę galime kažkiek sulyginti su Lora Juodkaite, kadangi abi kūrėjos didelį dėmesį skiria pačiam kūnui, kaip pagrindiniam kūrybos ir raiškos įrankiui. Abiejų kūrėjų kūnai spektaklių metu būna daugiau ar mažiau apnuoginti, taip galbūt siekiant kuo didesnės žiūrovo koncentracijos į kūną ir judesį. Taigi, kūniškumas jos kūryboje yra svarbiausias sudedamasis spektaklio komponentas. Ugnės Dievaitytės ir Polianos Limos sukurtas spektaklis

„Flesh“ (2014) yra tinkamas tokio tipo šokio pavyzdys. Spektaklis dinamiškas, tad ir žiūrovo dėmesys skirstomas dinamiškai: dalį laiko jis gali atidžiai tyrinėti kūno fizionomiją bei struktūrą, kitu metu jis stebi, kaip tas pats kūnas atrodo ir veikia judesyje. Poskyrio pradžioje pateiktą pastebėjimą, kad grynajame šokyje gali atrasti modernaus šokio atspindžių, patvirtina ir tai, kad šiame spektaklyje Ugnė Dievaitytė vietomis ima priminti modernaus šokio atstovę Marta Graham ir jos pasirodymą „Lamentation“ (1930), kuriame judesys yra itin suvaržytas ir įkalintas audinyje. Spektaklyje „Flesh“ yra scena, kurios metu U. Dievaitytė save taip pat įkalina, suvaržo viršutinėje aprangos dalyje. Spektaklyje galima atpažinti naudojamą kontaktinės improvizacijos techniką, kuri iš esmės priešinasi tiksliai choreografijai, tačiau gerai pabrėžia fiziškumo svarbą spektaklyje (kas ir yra būdinga grynajam šokiui). Pasak šokio teoretikės Ann Cooper Albright, kontaktinės improvizacijos technikoje daugiausia dėmesio skiriama fiziniam kūnui bei jo svorio dalinimuisi (1, 84–85). Skirtinai nuo daugelio šokio stilių, kurie pabrėžia būtinybę kontroliuoti savo judėjimą, kontaktinės improvizacijos praktikoje pabrėžiamas kūno svorio perdavimas grindims arba partnerio kūnui. Vidinių jausmų ir judesio srauto (angl. *flow*) tarp kūnų patirtis yra kur kas svarbiau nei formos ar konkreti technika. Kontaktinės improvizacijos technikos inkorporavimas į grynąjo šokio konceptą tik dar labiau sustiprina kinetinės kūno raiškos vaidmenį spektaklyje.

Miglė Praniauskaitė. Šokėjos ir choreografės Miglės Praniauskaitės spektaklis „Rekonstruoti“ (2015) yra labai estetiškas ir choreografiškai tikslus. Jam apibūdinti puikiai tinka grynąjo šokio sąvoka. Buvęs festivalio „Naujasis Baltijos šokis“ vadovas Audronis Imbrasas teigia, kad „*Daug paskutiniųjų šokio kūrinių krypta konceptualiojo šokio ar jungčių su kitais menais kryptimi, o – M. Praniauskaitė kol kas atkakliai dirba grynąjo šokio žanre, ir tai daro įdomiai, originaliai, ko-kybiškai*“ (21). Taigi, Loros Juodkaitės ir Ugnės Dievaitytės

kūryboje aptikome daug fiziškumo ir dėmesio pačiam kūnui ir kūnui judesyje, o Miglės Praniauskaitės spektaklis yra odė judesiui ir judesio švaros estetikai. Pati kūrėja apie savo spektaklį kalba tokiais žodžiais: „*Pastaruoju metu Lietuvoje daugėja šokio spektaklių, kuriuose svarbų vaidmenį vaidina projekcijos, šokėjai kalba ir tiesiogiai kontaktuoja su publika. Labai džiaugiuosi visa tai matydama scenoje, tačiau kurdama pati visuomet renkuosi gryną judesį ir tik jį. Prieš kelis dešimtmečius tokia nuomonė galėjo atrodyti tradiciška, senamadiška, tačiau šiuolaikiniame kontekste tai jau tampa retenybe*“ (21). Spektaklis „Rekonstruoti“ labai aiškiai įvaizdina šią kūrėjos išsakytą nuomonę ir poziciją. Spektaklis tvirtai „sukaltas“ : dinamiškas, techniškas, tikslus, reikalaujantis profesionalaus šokėjų pasiruošimo, čia nėra metaforų ar siužetinio pasakojimo kūnu ir judesiu.

Konceptualaus šokio užuomazgos

Lietuvos šiuolaikinio šokio lauke atsiranda kūrėjų, kurių kūryba gali būti charakterizuojama pasitelkiant sąvoką *konceptualus šokis*. Konceptualaus šokio supratimui svarbi postmodernaus šokio apibrėžtis, kadangi postmodernaus šokio tradicija stipriai veikia konceptualaus šokio sampratą ir jam būdingą raišką.

Vienas iš ryškiausių įvykių pasaulio šokio istorijoje, kuris ir davė pradžią postmodernaus šokio formavimuisi, buvo 1965 m. parašytas šokėjos, choreografės Yvonne Rainer manifestas: „NE reginiui. NE virtuoziškumui. NE metamorfozėms. NE burtams ir fantazijoms. NE žvaigždės įvaizdžio žavesiui ir nepaprastumui. NE herojiškumui, ne antiherojiškumui. NE šiukšlinai vaizduotei. NE atlikėjo ar žiūrovo įsijautimui. NE stiliui, ne manierin-gumui. NE žiūrovo suvedžiojimui atlikėjo gudrybėmis ir klasta. NE ekscentriškumui. NE judesiui ar judinimui“ (7, 165).

Originalo kalba: „*No to spectacle. No to virtuosity. No to transformations and magic and make-believe. No to the*

glamour and transcendency of the star image. No to the heroic. No to the anti-heroic. No to trash imagery. No to involvement of performer or spectator. No to style. No to camp. No to seduction of spectator by the wiles of the performer. No to eccentricity. No to moving or being moved" (36, 64).

Šiuo manifestu Yvonne Rainer norėjo sukondensuoti šokio / judesio sampratą iki esminių jos elementų. Kūrėja siekė atsiriboti nuo nepageidaujamos dramos, teatrališkumo ir ekspresionizmo, kurie jau buvo tapę judesio sampratos norma. Vietoje to ji norėjo pristatyti kūną kaip pagrindinį šokio objektą – centrą. Šio jos manifesto laikėsi ir kiti XX a. 7-ojo ir 8-ojo dešimtmečio kūrėjai.

Y. Rainer šokio kalba sumišusi su daugelio mokytojų, meno ir gyvenimo įtakomis. Ji savo šokio patirtį apibūdino taip: „nedramatinė judesio technika iš Merce'o Cunninghamo, filosofinės idėjos iš Johno Cage'o, vizualinis, neverbalinis požiūris į teatrą, poparto idėjos, absurdo teatras" (36, 64). Pasitelkdama sukauptas žinias ir patirtį, ji labai susiaurino judesio sampratą: šokis apibrėžiamas kaip asmens (arba asmenų) judėjimas atlikti skirtoje erdvėje (7, 165–168). Šiuo atveju kūrybai užteko minimalių priemonių ar resursų. Y. Rainer šokėjai vilkėjo praktiškus drabužius, pavyzdžiui, sportinius kostiumus, kurie tuo metu dar nebuvo madingi, arba kasdienius gatvės rūbus, o puantai buvo pakeisti sportiniais bateliais: „<...> Rainer atlikėjas niekada nežiūri tiesiai į žiūrovus, niekada neatsistoja tiesiai ant kojų pirštų galų, niekada nerodo daugeliui baleto ir moderniojo šokio atlikėjams būdingos įtemptos ir kupinos energijos pozos" (7, 165–168). Toks šokėjo apibūdinimas vis labiau tolsta nuo klasikinio, akademiško, modernaus šokio šokėjo kanono ir vis labiau artėja link atlikėjo, kuris gyvena ir kuria čia ir dabar, nesigręžiodamas į praeityje susiformavusias kūrybines taisykles. Pasikeitęs požiūris į šokių atveria kelius kitokiam šokėjui, kuris neturi modernaus šokio technikos. Vis daugiau 7-ojo ir 8-ojo dešimtmečio kūrėjų domino pats kūrybos procesas, o ne rezultatas.

Pats terminas *postmodernus* atėjo net tik po modernaus šokio termino, kaip rodo priešdėlis *post*, tačiau tai buvo priešprieša modernaus šokio sąvokai. Postmodernaus šokio kūrėjai tapo tarsi meninės revoliucijos dalyviais (9, 49). Nemažai postmodernių šokių atstovų jungė įprastą kasdienį ir šokėjišką judėjimą. Šis profesionalių šokių technikų įvaldymo nereikalaujantis judėjimas padėjo į kūrybą įsitraukti platesniam žmonių ratui, tačiau tai nereiškia, kad postmodernaus šokio sąvoka tapatinama tik su kasdieniu judėjimu. Teoretikai išskiria keturis postmodernaus šokio sąvokos apibūdinimus (9, 60–61):

- Šokis, kurį sudaro tik įprastiniai judėjimai ir veikla, įskaitant užduotis;
- Šokis, kuris susideda iš įprastų judesių ar veiklos kartu su pastebimai naudojamais šokio judesiais;
- Šokis, kuris neišreikštas nei įprastu, nei šokėjišku judesiu, labiau primenantis judėjimą, pagrįstą žaidimo principu;
- Šokis, kurio judėjimo principas paneigia bet kokią jo kategoriją, todėl jis kartais įvardinamas kaip supaprastinto judesio (angl. *simpliciter*).

Šokio istorikė Sally Banes teigia, jog postmodernaus šokio sąvoka neteikia pirmenybės vizualiai išorei. Čia susitelkiama į kūrinio ir šokėjo *vidinį vaizdą* (8, 14). Kalbėdama apie jį, autorė turi galvoje tai, kad judėjimo ar šokio būdas nėra parenkamas iš anksto norint remtis tam tikromis technikomis. Šokis gimsta iš sprendimų, tikslų, planų, schemų, taisyklių, koncepcijų ar problemų. Pasak autorės, judėjimas yra priimtinas tol, kol jis patvirtina iš vidaus kylančius sprendimus ir pan. (8, 14). Teatro ir šokio teoretikas bei praktikas Michael Kirby teigia, jog postmodernus šokis atmeta muzikalumą, charakterizavimą, nuotaiką, atmosferą ir prasmę. Šis šokis kostiumą, apšvietimą, objektus naudoja grynai funkciniais tikslais (8, 14). Šiuo metu toks postmodernaus šokio sąvokos apibrėžimas atrodo pernelyg ribotas, kadangi tai yra tik viena požiūrio perspektyva.

Dramos, teatrališkumo bei ekspresionizmo atsisakymas; polinkis į meninę revoliuciją; kasdienis judesys ir nebūtinai profesionalus šokėjas; gebėjimas valdyti daug įvairių technikų ir tuo pačiu metu jas paneigti; dėmesys kūrėjui, kuris gyvena čia ir dabar; pirmenybė ne išorės vaizdui, o kūrinio idėjai — šiuos postmoderniam šokiui būdingus aspektus galime atpažinti konceptualiaame šokyje.

Kalbėdama apie konceptualaus šokio sąvoką, Lietuvos šokio kritikė Ingrida Gerbutavičiūtė teigia, kad „konceptualiajame šokyje, vadinamame „no dance“, svarbiausia meninė choreografo koncepcija — nesistengiama sukurti kažkokios ypatingos choreografijos, choreografinė forma tampa iš viso neaktuali“ (19). Taigi, šiuo atveju kūrinio pagrindu tampa ne kūno raiška, specifinė technika ar choreografija scenoje, o būtent pati kūrinio idėja ir, aišku, tam tikros minties ar nuomonės pozicionavimas.

Šokio bei teatro teoretikas ir praktikas Johannes Birringeri, kalbėdamas apie konceptualaus šokio sąvoką, ją apibūdina net kaip šokių paneigiančiąją (angl. *dance defying*). Anot autoriaus, konceptualus šokis tyrinėja šokio lauką ir jam kurti būdingus įrankius (fizinį judėjimą, jo technikas) plačiąja prasme. J. Birringeri mini, jog konceptualaus šokio atstovai geba gerai tirti šokio terpę, organizuoti ir vykdyti kūrybinį procesą ir kartu paneigti visus estetinius šokio atstovavimo būdus. Pasak jo, didelis vaidmuo šiuose pasirodymuose tenka pačiai auditorijai ir jos kūrinio suvokimui (10, 10–25). Pasirodymuose dažnai pateikiami tokie kontekstai ir elementai, kurie žiūrovams kelia asociacijas ir skatina juos mąstyti. Taip auditorija tampa ne stebėtojais, o dalyviais, kurie į kūrinį ima žvelgti kaip į procesą, o ne kaip į užbaigtą produktą — meno kūrinį. Čia J. Birringeris atranda konceptualaus šokio panašumų su dalyvavimo menu (angl. *participatory art*). Jame tampa interaktyvių medijų instaliacijų vartotojais, tam tikrais turinio „choreografais“. Konceptualiaame šokyje irgi veikia ma panašiu principu. Žiūrovai tampa kūrinio choreografais,

stebėdami pasirodymus, šokio projektus ir kūrinius per suasmenintą prizmę.

Šokėja ir choreografė Simone Forti taip pat pažymi, kad konceptualiam šokyje viskas prasideda ne nuo šokio ar judesio tyrinėjimo ar praktikų, — čia viskas prasideda nuo idėjos, kuri savaime jau nurodo judesio ar judėjimo pobūdį (13, 9–10). Judėjimas atsiranda iš konkrečių praktinių patirčių, o ne iš menininko jausmų ar estetinių nuostatų.

Šokio teoretikas Ramsay Burt mano, jog šis terminas yra nuoroda į judėjimo idėją, kuri nėra pagrįsta jokia konkrečia technika, tačiau tuo pačiu metu išvelgia konceptualaus šokio termino problemą (13, 9–10). Racionalus ir tikslus termino apibrėžimas jau savaime prieštarauja pačiai konceptualumo sąvokai. 2007 m. Apvalaus stalo diskusijoje šokio menininkai Jonathan Burrows, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Bojana Cvejić, laikomi *non-dance* atstovais, sutiko, kad terminas „konceptualus šokis“ yra klaidinantis (13, 9–10).

Tiriant Lietuvos šokio lauką, konceptualaus šokio apraiškų atrandame ne tiek ir daug. Tačiau, kaip pastebi teatrologė ir šokio kritikė Aušra Kaminskaitė, jaunajai Lietuvos šiuolaikinio šokio kartai būdinga ir konceptualumo sąvoka (24). Vis didesnis pasirinkimas dirbti savarankiškai ir kūrybiškai vystyti savitas idėjas gali tapti postūmiu konceptualiam šokiui atsirasti. Kūrinio idėja sureikšminama ir gana daug dėmesio skiriama, kad auditorija ją suvoktų, — pagrindiniai konceptualaus šokio bruožai, kuriais vadovaujasi nūdienos kūrėjai. Šiame darbe fokusuojamasi į keturis ryškiausius konceptualaus šokio pavyzdžius Lietuvoje.

„Contemporary?“ (*Agnė Ramanauskaitė, Mantas Stabčinskas ir Paulius Tamolė*). Su savo bendru projektu — spektakliu „Contemporary?“ (2013) ši komanda viena iš pirmųjų konceptualiai pažvelgė į šokio lauką ir jo situaciją Lietuvoje. Kūrėjai puikiai atitinka Johannes Birringer išsakytą mintį, jog konceptualaus šokio kūrėjai geba gerai tirti šokio terpę, įvaldyti įvairias technikas ir kartu savo kūryba jas paneigti.

Spektaklio „Contemporary?“ komanda yra puikiai įvaldžiusi profesionalaus šokio technikas ir įvairias metodikas, tačiau būtent šiame spektaklyje pirmenybę teikia kūrinio idėjai. Šiuolaikinio šokio spektaklis „Contemporary?“ sukurtas nesiremiant jokių išankstiniu siužetu. Spektaklio pamatu būtent ir tampa pati idėja bei įvairūs simboliai, ženklai, klišės bei nuorodos, susijusios su Lietuvos šiuolaikinio šokio situacija ir jos aktualijomis. Žmogus, atidžiai sekantis Lietuvos šokio judėjimą ir naujienas, spektaklyje gali atpažinti ir susieti tam tikrus judesius ir ženklus su konkrečiais pavyzdžiais ar asmenimis. Dauguma šiuolaikinio šokio spektaklių kuriami naudojant abstrakcijas, o pagrindiniu raiškos ženklu scenoje tampa kūnas. Spektaklis „Contemporary?“ – tai bendras, kūrėjų ir publikos išgyvenimas, dalijimasis mintimis.

Pasak J. Birringer, savotiškas žiūrovo įtraukimas į spektaklį ir skatinimas mąstyti yra dar vienas iš esminių konceptualios kūrybos bruožų. Žiūrovai skatinami į spektaklį žvelgti ne kaip į užbaigtą produktą, o kaip į besivystantį procesą. Spektaklyje „Contemporary?“ šie bruožai taip pat plėtojami. Šis scenos reiškiny s žiūrovą supažindina su šokio kūrimo virtuve. Galime net sakyti, kad šokėjai spektaklio auditoriją atveda ir jai atveria gan intymią ir labai asmeninę šokėjo zoną. Čia apima jausmas lyg stebint spektaklio repeticiją, tiksliau, pirmuosius kūrybinius ieškojimus. Būtina paminėti, kad aktoriai ir šokėjai dažniausiai neigiamai sureaguoja išvydę planuotus ir neplanuotus svečius savo repeticijose. Tad „Contemporary?“ trys spektaklio kūrėjai laužo pačių nusistatytas taisykles ir atveria žaidimo kortas. Buvome pratę matyti lietuviškąjį šiuolaikinį šokį, nuo savo žiūrovų atsitvėrusį visomis keturiomis sienomis. Dažnai baimė atsidurti spektaklio suvokimo paribiuose žiūrovą pastūmėdavo aplenkti šiuolaikinio šokio spektaklius. A. Ramanauskaitė, M. Stabačinskas ir P. Tamolė, pasitelkę dramaturgės pagalbą, „sugriovė“ ketvirtąją sieną, kuriančią atskirtį tarp kūrėjų ir žiūrovų. Spektaklio žiūrovai tapo tarsi kūrybinės komandos dalimi, kuri legaliai galėjo

stebėti menamą kūrybinį procesą ir repeticiją. Šokėjai net kreipėsi į publiką, norėdami išgirsti jų nuomonę bei komentarus. Į kreipimąsi žmonės atsakė teigiamai, nors ir nedrąsiai, tačiau prabilo. Kaip žinia, kalbėti prieš svetimą auditoriją ir dar į mikrofoną drįstų ne kiekvienas spektaklio žiūrovas, tad šį momentą galime laikyti žingsniu link drąsesnio žiūrovo.

Svarbu paminėti ir tai, kad šokėjų komunikacija spektaklio metu pagrįsta tarpusavio diskusijos principu. Į diskusiją veda verbalinė ir neverbalinė kalbos forma. Tekstuose dominuoja klausimai, pastebėjimai, abejonės, prieštaravimai ar sutikimai, o kūno kalba pasižymi dinamika – judesio kombinacijos ir kūno modifikacijos keičia viena kitą neleidamos nei šokėjams, nei publikai prarasti dėmesio. Sekant šią gan intensyvią diskusiją, žiūrovams tampa lengviau pasiduoti veiksmui scenoje. Publikos dėmesys suaktyvėja ypač tais momentais, kuomet jie geba atpažinti kūrėjų pateikiamas užuominas, susijusias su Lietuvos šiuolaikinio šokio lauku ar jo kūrėjais.

Spektaklio metu, A. Ramanauskaitė ištaria frazę, kuria išreiškia norą „būti arčiau žmonių“, „būti labiau kasdieniškiems“. Šis noras pasitvirtina ne tik vėliau pasirenkant kasdienišką kostiumą, bet ir bendrame spektaklio koncepcijos modelyje. Atskleisdama savo šokėjišką kasdienybę ir į ją įtraukdama žiūrovus, projekto komanda parodė publikai, kad pats kūrybinis procesas dažniausiai būna kur kas įdomesnis ir aktualesnis nei galutinis produktas.

(G)round zero (Marius Pinigis, Marius Paplauskas, Andrius Stakelė). Kaip ir prieš tai aptarta kūrybinė trijulė, taip ir ši yra profesionaliai įvaldžiusi įvairias šokio technikas bei metodus, tačiau savo kūrybiniu projektu „(G)round zero“ (2016) juos tarsi paneigia ir įrodo, kad šokis gali apimti kur kas platesnį raiškos ir suvokimo lauką. Didžiausią dėmesį skirdami idėjai, kūrėjai pateikia įvairių elementų sintezę. Čia atrandame skirtingų šokio stilių apraiškų (šiuolaikinio bei gatvės šokio), filmų personažų, elektroninės muzikos, vaikystės herojų, filmo bei dainų tekstų ištraukų ir kt. Spektaklio kūrybinė komanda

dalinasi prisiminimais, pateikia tam tikrų asociacijų, kurias atpažinti ir su kuriomis susitapatinti gali spektaklio auditorija. Kūrybinis projektas tarsi dedikuojamas buvusiems šokėjų praeities, o gal ir esamiems idealams, herojams. „(G)round zero“ panašus į žaidimą, kurio metu šokėjai trumpam įsikūnija ir apžaidžia atmintyje įstrigusias idėjas ar epizodus. Šis spektaklis atitinka conceptualaus šokio sampratą, kadangi choreografija ar jos forma, skirtingos šokio technikos čia neaktualios ir yra tik įrankiai idėjai perteikti.

Spektaklyje ypač daug dėmesio skiriama susirinkusiai auditorijai ir jos mąstymui, sąmoningumui skatinti. Kaip ir teigia choreografas bei režisierius Johannes Birringer, conceptualaus šokio sąvoka turi panašumo su dalyvavimo menu. Šiuo atveju žiūrovai tampa savotiškais kūrinių choreografais ir patys kuria spektaklio turinį. M. Pinigis, M. Paplauskas ir A. Stakelė pateikia situacijas, elementus, kurie yra lengvai interpretuojami bet kokios auditorijos. Spektaklyje su susirinkusiais žiūrovais komunikuojama ne tiesiogine kalba, o daugiau vaizdiniais, kurie ir sukuria asociacijas.

B&B (Greta Grinevičiūtė, Agnietė Lisičkinaitė). Tai išskirtinai moteriškas tandemas, kuriame jį paryškina ir kuriami personažai, o gal tiksliau būtų sakyti – įsikūnijimai. Merginų kūrinys „B&B dialogas“ (2016) svarbiausia yra idėja ir jos pozicionavimas. Spektaklyje nagrinėjamos temos yra aktualios šiuolaikinei moteriai, kūrėjui, norintiems tapti savarankiškais menininkais ir visiems kitiems, siekiantiems laisvės ir atvirumo. Pats spektaklio sumanymas – šokėjų įsikūnijimas, susitapatinimas su B ir B personažais (B ir B – tai šviesiaplaukės merginos, į pasaulį žvelgiančios atvirai, nekaltai, šiek tiek naiviai, tačiau nestokoja savotiško sąmojo). Merginos neapsiriboja vien scena ir spektaklio rėmais. Pasaulį ir esamąją laiką bei jo problemas jos tyrinėja padedamos personažų, žvelgdamos per jų matymo prizmę. Spektaklio metu rodoma filmuota medžiaga atskleidžia, kad šie personažai gimė būtent ne kaip scenai sukurtas spektaklis, o kaip idėja ir galimas

tyrinėjimo būdas. Tik vėliau visa tai buvo perkelta į sceną. Šokio istorikas ir kritikas Helmutas Šabasevičius rašo, kad „*Tai dar vienas kūrinys, patvirtinantis besiplečiantį šokio menininkų akiratį, įgyvendinantis jų norą ne tik judėti, bet ir kalbėti, pasakoti, analizuoti savo tapatybę bei juos supantį pasaulį*“ (37). Svarbu ir tai, kad šių kūrėjų kuriami personažai veikia ir išsako savo pozicijas ne tik scenoje, bet ir socialiniuose tinkluose, — tai tik dar labiau patvirtina koncepto ir pačios idėjos svarbą kūryboje.

Austėja Vilkaitytė. Šią kūrėją taip pat galima laikyti konceptualaus šokio atstove. Kaip ir kitiems conceptualistams, A. Vilkaitytei svarbi kūrinio idėja ir kodėl visa tai yra daroma. Kurdama ji tarsi atsispiria ir idėjų ieško socialiniuose bei politiniuose diskursuose, asmeninėse patirtyse. Šokėja trina ribas tarp šokio ir vizualaus meno. Spektaklių idėjos pateikiamos vienyje, sujungus įvairius elementus, simbolius ar buities ženklus. Konceptualumo bruožai skleidžiasi ir spektaklyje „*Išoriniai pojūčiai*“ (2017). Kaip teigia spektaklio aprašas, „*Spektaklis suvokiamas kaip procesas ir proceso dalis, per kolektyvinį veiksmą leidžiantis patirti moterų situaciją, tapatybę, seksualumo išraiškas ir solidarumą dabartinėje visuomenėje. Per muziką, šokių autorė išdidina tam tikrus jautrių, naivių moterų stereotipus, scenoje ieško pažeidžiamumo, kurį įgalina kaip pasipriešinimą priimtoms normoms*“ (38). Kaip esu minėjęs publikuotoje šio kūrinio recenzijoje, „spektaklis „Išoriniai pojūčiai“ — kolektyvinis, asmeninėmis patirtimis bei istorijomis pagrįstas penkių merginų (Austėjos Vilkaitytės, Eglės Nešukaitytės, Juditos Stundžytės, Kristinos Marijos Kulinič, Ievos Jackevičiūtės) išgyvenimas. Aptinkamas terapinis buvimas ir veikimas scenoje. Režisūriniai, choreografiniai rémai čia (spektaklyje „Išoriniai pojūčiai“) reikalingi minimaliai formai palaikyti, kurioje veikia spektaklio dalyvės. Performatyvus ir nedisciplinuotas veiksmas scenoje skleidžiasi per fizinio kontakto ieškojimus, sąveikaujant su aplinka ir objektais ar subjektais, esančiais joje. Nejučiomis kūrinys ima atrodyti lyg atviras pačių kūrėjų terapinis

seansas, kurio metu žiūrovas (tarsi psichologas) gali savarankiškai analizuoti tai, ką mato, nutuokia. Spektaklyje performanse sąmoningai atsispindi kūrėjų patirtys, įgytos praeityje. Išmoktos technikos ar praktikos iššoka tarsi judesio riktai, vis neleidami nusigręžti nuo praeities. Praeitis tiesiogiai veikia dabartį, kurioje esančios ir veikiančios atlikėjos siekia apsisvalymo, savotiško išsilaisvinimo" (4). Remiantis J. Birringer išsakytomis mintimis, „Išoriniuose pojūčiuose“ atrandame šokio lauko ir jo įrankių tyrinėjimą, čia daug dėmesio skiriama auditorijos mąstymui skatinti bei individualiam turiniui kurti, o judėjimas atsiranda iš konkrečių praktinių patirčių.

Apibendrinant visus keturis išvardintus atvejus reikia paminėti, kad šiems konceptualaus šokio atstovams kūrybos procese svarbiausias klausimas yra ne *kaip*, o *kodėl*. Ryškiausiai pastebimi trys konceptualumo bruožai: idėja svarbesnė nei judesio atlikimo technika; šokėjai puikiai išmano profesionalaus šokio lauką ir geba jį paneigti; žiūrovas – ne pasyvus stebėtojas, o aktyvus proceso dalyvis, turinio choreografas. Taip pat visuose konceptualaus šokio reiškiniuose drąsiai naudojama ir savironija. Kūrėjai nebijo ironizuoti jiems būdingų kalbos bruožų, judesio šampų ar riktų bei aplinkos, kurią patys kuria ir kurioje dirba.

Fizinio teatro eksperimentai

Viena iš naujausių jaunosios šiuolaikinio šokio tendencijų, kurios pavyzdžių jau galime atrasti Lietuvos šokio scenoje, yra eksperimentavimas fizinio / judesio / kūno teatro lauke. Visos šios trys teatro sąvokos apibūdina teatro formą, kurioje ašimi tampa ne literatūrinė dramaturgija ir verbalumas, o fizinė kūno išraiška, tam tikras judėjimas. Žodis *teatras* nurodo ir tai, kad dėmesys yra koncentruojamas ne į šokio choreografiją, o į patį kūną ir jo buvimą scenoje. Taigi, žodžio *teatras* atsiradimas sąvokos formuluotėje, choreografiją ir tai, ką mes esame pratę suprasti kaip šoki, išstumia į antrą planą.

Choreografas Lloyd Newson (DV8) pastebi, jog šios sąvokos tampa dviprasmės ir nenaudingos, kadangi jas imta naudoti norint apibrėžti viską, kas nėra tradicinis teatras ar šokis (34, 14). Praktikoje pasitaiko tokių atvejų, kuomet fizinio, judesio ir kūno teatro sąvokos labai dažnai naudojamos sinonimiškai. Tikslių sąvokų apibrėžimų literatūroje rasti sunku, o skirtinguose šaltiniuose ir kontekstuose jos neretai reiškia tą patį. Žvelgiant į bendrą Lietuvos šokio kontekstą, vargu ar galėtume atrasti ir išskirti pavyzdžių visoms trimis galimoms išvardintoms teatro kryptims. Čia galima tik paminėti bendrus bruožus, būdingus fiziniam teatrui, kuriuos aptaria šokio tyrinėtojai. Pasak jų, tokio pobūdžio teatrui būdinga specifinė estetika, kurioje pateikiamas išgrynintos formos judesys, pabrėžiamas kūno materialumas (32). Čia pasirodymai retai kada primena šoki, tai labiau kūno rebusai, kuriuos turi išspręsti pats žiūrovas.

Pasak teatro praktikės Dymphna Callery, fizinis teatras – tai teatras, kuriame pagrindinė kūrybos raiškos priemonė yra kūnas, o ne protas. Kūrybos procese somatinis impulsas yra kur kas labiau privilegijuotas nei cerebrinis (14, 4). Šis terminas nėra aiškiai užkoduotas ar apibūdintas, tačiau D. Callery teigia, kad jis turi savitus, tokius jam būdingus bruožus: aktorius, šokėjas, performeris akcentuojamas kaip kūrėjas, o ne kaip interpretatorius; darbo procesas pagrįstas bendradarbiavimu; darbo praktika yra somatiška; santykis su žiūrovu yra atviras; teatro terpės, fizinės aplinkos gyvybė bei gyvybingumas yra itin svarbūs (14, 4).

„Okarukas“. Šio fizinio, judesio, kūno teatro pavyzdžiu Lietuvoje galėtume įvardinti neseniai susikūrusį *butoh* pakraipos teatrą „Okarukas“. „Butoh“ – tai japonų avangardo šokis, kurį 1960-aisiais pradėjo Tatsumi Hijikata. Tai buvo radikalus meno šokio stilius, vadinamas „Ankoku Butoh – tamsos šokis“, kurį šoko baltai nusidažę, nuogi šokėjai. Buto šokyje galima atrasti „kūno archeologijos“ aspektą, t. y. tyrinėjama tai, kas kūne yra unikalu, giliai pamiršta, kone palaidota (40, 309–316).

Lietuvos *butoh* teatro „Okarukas“ įkūrėja ir vadovė Sakurako buto apibūdina taip: *„Buto – tai skirtingas priėjimas prie šokio ir judesio bei choreografijos iš esmės. Čia dėmesys sutelkiamas ne į formą, kaip tai atrodo iš išorės, o į tai, kas vyksta viduje ir kokia iš to atsiranda forma. Visiškai kitokiu būdu dirbama su kūnu ir sąmone. Judesys atsiranda pasitelkiant vaizduotę bei įvaizdžius. Vienas iš bruožų – labai savita estetika, nes nėra primestinio skirstymo į tai, kas gražu, kas bjauru, ką galima daryti ir ko negalima. Išskirtinis ir stipriausias bruožas – tai stiprus buvimas scenoje (angl. presence). Man tikriausiai buto iš visų šokių išsiskiria visiškai nuoga egzistencija čia ir dabar scenoje. Viską nusimetus, kai nėra minčių, lieka tik kūnas. Tuomet gali pasirodyti siela (5). Buto disciplinoje taip pat akcentuojamas buvimas čia ir dabar. Apie tokį sceninį buvimą kūrėja Sakurako turi aiškią nuomonę ir ją išsako šiais žodžiais: „ Tai sugebėjimas subalansuoti kūną ir sąmonę. To pasiekama sustiprinant koncentraciją bei ugdoma pasitelkiant tam tikrus pratimus. Menininkas scenoje turi nusilupti visus asmenybės sluoksnius bei visa tai, kas įdiegta tėvų, mokyklos, religijos, visuomenės, žiniasklaidos ir t. t. Kai nieko nebelieka, kai ištirpsta ir dingsta „aš“, tuomet gali pasireikšti kažkas, kas yra žymiai stipriau. Tai jaučia ir žmonės auditorijoje. Šokėjai, transformuodami savo kūną ir sąmonę, tuo pačiu metu sugeba transformuoti erdvę bei paliesti žiūrovus, esančius joje“ (5).*

Spektaklis „Bejausmis“ (2017) yra fizinio, judesio, kūno teatro apraiškos pavyzdys Lietuvoje. Tai kūrinys, kuriame aiškiai dominuoja somatinis, o ne cerebrinis judesio impulsas. Visą dėmesį prikausto itin tikras materialus fizinio kūno buvimas scenoje. Teatro „Okarukas“ komanda spektaklyje demonstruoja deformuoto ir netobulo kūno vaizdinius. Asmenys, esantys scenoje primena neprognozuojamą ir nevaldomą biologinę masę, kuri sukuria kūno rebusus. Juos spręsti paliekama pačiam žiūrovui. Iš tokio kūrėjo – žiūrovo santykio ir atsiranda toji „gyvoji teatro terpė“, apie kurią rašo teatro

praktikė Dymphna Callery. Šokėjas visiškai pasiduoda savo kūnui ir jo impulsams, o žiūrovas yra ugdomas ir skatinamas atvirai bei laisvai interpretuoti matomą vaizdą.

Džiugas Kunsmanas. Kitas fizinio / judesio / kūno teatro sąvokai artimas reiškinys Lietuvos šokio industrijoje yra režisieriaus Yaseno Vasilevo ir aktoriaus Džiugo Kunsmano bendras projektas — judesio performansas „Nutricula“ (2016). Spektaklio performanso tyrimo objektas — kūnas. Scenos aikštelėje veiksmai vystomas per kūno fizinį pažinimą ir jo galimybių išbandymus. Viskas prasideda nuo kvėpavimo, vėliau pamažu aktyvinamos kūno galūnės, kol galiausiai viskas pereina į daugiau apimantį judesį, kurį jau galime vadinti judėjimu. Šis nuoseklus vystymasis ir tyrinėjimas neabejotinai įtraukia ir susirinkusią auditoriją, kuri gana iš arti gali stebėti visus kūno dalių nevalingus ir valingus virptelėjimus. Kartais atrodo, jog žiūrovai pastatomi į akistatą su žmogaus anatomija, kadangi kūnas, esantis prieš akis, — labai tikras ir biologiškai gyvas. „Nutriculoje“ derinama sąmoninga kūno kontrolė bei laisvas kūno stebėjimas. Nors viso tyrinėjimo metu kūnas nepraranda savotiškos kontrolės, į choreografinius ar režisūrinius rėmus jis taip pat neįstatomas. Šiuo atveju atliekėjas negali prisidengti choreografiniu brėžiniu ar pasislėpti už vaidybos, personažo ar emocionalios išraiškos. „*Panašu, kad menininkas turi sau nusižymėjęs labai aiškius uždavinius, susijusius su kūno išraiška ir jo motorika. Perėjimas nuo vienos kūno dalies prie kitos, izoliuojant likusias, pateikia kitoki, „nešokėjišką“ ir nedisciplinuotą kūno paveikslą. Šis kūrinys pasižymi intymumu. Tarytum slapčiomis stebėtume kūrybinę virtuvę, kurioje kūrėjas visiškai nereaguodamas į jį supančią aplinką dirba su savimi*“ (6). Žiūrovas drąsiau žvilgsniu gali tyrinėti žmogaus fizionomiją, neverbalinę, somatinę kūno kalbą.

Reikėtų pastebėti, kad tiek vienas, tiek kitas aptartas fizinio teatro pavyzdys turi bendrų bruožų: šokėjų buvimas čia ir dabar; gana intensyvus dabarties, esamo momento patyrimas ir tyrinėjimas; išraiška siekiama atskleisti ir priimti

nekvestionuojamą kūno ir jo judesio organikos grožį; žiūrovas kviečiamas susitelkti ir interpretuoti šokėjo somatinius impulsus.

Autobiografinio šokio paieškos

Viena iš pastebimų Lietuvos šiuolaikinio šokio tendencijų — polinkis į autobiografinį šokį. Šokantis kūnas vis dažniau vertinamas kaip tapatybės šaltinis — fizinis buvimas, kuris veikia per savo kultūrinės, socialinės ir kitokias reikšmes. Galime manyti, kad iš šio poreikio skleistis tapatybei ir atsiranda autobiografinio šokio kūrybos poreikis. Autobiografinio šokio terminas Lietuvos šokio kontekste yra beveik nevartojamas arba vartojamas labai retai, tačiau užsienio mokslinėje literatūroje bei šaltiniuose galime atrasti jo apibūdinimą. Ann Cooper Albright sako, jog autobiografinis šokis yra bendruomenės aktas. Nors iš pirmo žvilgsnio bendruomeniškumas gali pasirodyti kaip prieštaravimas autobiografijos sąvokai, tačiau iš tikrųjų autobiografija jau seniai yra traktuojama kaip bendruomenės aktas. Autobiografinio šokio ar performanso metu menininkas savo asmeniniais išgyvenimais akistatoje dalinasi su susirinkusia auditorija. Pasak autorės, spektaklio auditorija, dalyvaudama tokio tipo spektaklyje, priversta suprasti kitą kūną (kūrėją) ir spręsti jo problemas pasitelkdama savo asmenines patirtis. Ši tiesioginė sąveika yra intensyvesnė ir ne itin nemaloni patirtis, reikalaujanti, kad auditorija ištrauktų į savo kultūrinės autobiografijas, įskaitant rasizmo, seksizmo ir *ableizmo*¹ istorijas (1, 84–85).

Apžvelgiant užsienio šokio lauką bei galimus šios pakraipos atitikmenis Lietuvos šokio kontekste, pastebima jog autobiografinė kūryba užsiiminėjantys asmenys scenoje dažniausia

1 Naujadaras „ableizmas“ (ablaism) buvo sukurtas Amerikoje 1981 m. neįgaliųjų diskriminacijai apibūdinti; jis laikomas analogišku terminui „rasizmas“ arba „seksizmas“ ir įvardija situaciją, kai plačioji visuomenė menkina, nuvertina ir tokiu būdu engia neįgaliuosius, suteikdama pirmenybę neturintiems neįgalumo.

būna ir veikia vieni. Šiuolaikinio šokio istorijoje *solo* (liet. vienas) dažnai šoka pats choreografas. Tai savotiškai tapo pagrindiniu laisvės ir individualumo įvaizdžiu bei bruožu, kuriam taip pat svarbus socialinis ir istorinis kontekstas. Prieš pradedant analizuoti Lietuvos autobiografinio šokio pavyzdžius, kuriuos šokėjai atlieka *solo*, reikia prisiminti, ką apie tai rašo profesorius Burt Ramsay. Jis siūlo pamąstyti apie choreografo sąvokos ir jo reikšmės sampratą. Pasak profesoriaus, kurti spektakliui choreografiją ir jame vaidinti yra du skirtingi dalykai (12, 118). Šokėjas ir choreografas atlieka skirtingus vaidmenis ir užima skirtingas pozicijas spektaklyje, net jei jie yra vienas asmuo. Jei choreografas dažniausiai laikomas kūrinio autoriumi ir jam yra priskiriama autorystė, tuomet šokėjas užima atlikėjo poziciją ir, kiek įmanoma, yra ištikimas choreografo sumanymui. Profesorius mano, kad šokdamas *solo* pats kūrėjas interpretuoja save (12, 133). Galime sakyti, kad šokio metu šokėjai esamame vaidmenyje kuria pokalbį su savimi savo prisiminimais. Kuomet kas nors šoka *solo*, kurį jam ir su juo sukūrė choreografas, tada pokalbis kuriamas apimant choreografo ir šokėjo santykį kūrybinio proceso metu. *Solo* praktikavimas siūlo būdus, kaip iš naujo suvokti etiško buvimo pasaulyje santykį ir šios patirties estetinę išraišką. Solistai savo vienviečių pavyzdžiu parodo atsivėrimą ir atsakomybę prieš pasaulį (12, 133). Kūrėjų pasirinkimą šokti *solo* galime įvardinti kaip individualaus pripažinimo siekį, kartais kaip naujo kūrybinio etapo pradžią – pristatymą pasauliui.

Autobiografinio šokio sąvoka Lietuvoje yra beveik negirdėta ir nenaudojama, tačiau ją galima pritaikyti ir ji tinka tuo atveju, kai kalbame apie šokėjus, kuriančius sau choreografijas, šokančius ar dirbančius vienus, ir jų kūryba pagrįsta asmeniniais išgyvenimais, nutikimais ar faktais.

Paulius Priovelis. Buvusio ilgamečio Kauno šokio teatras „Aura“ šokėjo Pauliaus Priavelio kūrinį „Agnes. First part. Act one“ galime priskirti autobiografinės kūrybos pavyzdžiui. Tai savotiškas eksperimentas, bandymas atrasti savitą ir naują

buvimo scenoje formą. Spektaklio performanso turinys sudėtas iš asmeninių autoriaus prisiminimų. Šis darbas atitinka autobiografinį šokį, nes, remiantis Ann Cooper Albringht, kūrėjas savo asmeniniais išgyvenimais akistatoje dalinasi su susirinkusia publika. P. Prievelis pagal *stand – up* (komiškų ir juokingų situacijų pasakojimas scenoje, atlieka vienas asmuo) principą dalinasi linksmomis, tikromis akimirkomis iš savo gyvenimo, naudodamas ir verbalinę kalbą. Į susirinkusią auditoriją yra kreipiamasi tiesiogiai ir kartais net asmeniškai. Kūrėjas aiškiai siekia betarpiškos tarpusavio komunikacijos viso pasirodymo metu (net ir toje dalyje, kuomet šokėjas ima aktyviai judėti, šokti, jo komunikacija su auditorija nenutrūksta – jis bendrauja akimis, žvilgsniais). Kaip teigia pats P. Prievelis, *„Tai tikrais, neišgalvotais išgyvenimais ir patyrimais pagrįstas „stand up“ performansas, kuris priverčia žengti žingsnį iš savo komforto zonos į sritį, kuri mano, kaip atlikėjo ir kūrėjo, dar neištirta ir neišnagrinėta. Tad tai eksperimentas link man naujos pasirodymo rūšies“* (16).

Oksana Griazniova. Tai dar viena buvusi šokio teatro „Aura“ narė. Galime pastebėti bendrą bruožą, kad būtent išėję iš šokio teatro kolektyvų šokėjai imasi savarankiškų iniciatyvų. Šis noras kurti savarankiškai ir savo kūryba kalbėti apie save kaip asmenį, individualybę ir yra bruožai, kurie atitinka autobiografinio šokio sampratą. Savo spektaklyje „Asmens kodas“ (2018), kuris visgi yra globojamas šokio teatro „PADI DAPI Fish“, O. Griazniova tyrinėja savo asmens tapatybę atsispidama nuo labai konkretaus aspekto – savojo asmens kodo. Pats spektaklis nėra labai išskirtinis ar ieškantis ir atrandantis naujoves. Jo choreografija yra gana techniška ir mechaniška, vis dar juntama ir atpažįstama patirtis, įgyta dirbant Kauno šokio teatro „Aura“ kolektyve. Susiformavusiam šokėjui atsikratyti šiokių tokių įgytų šampų yra gana sunku, tačiau pagirtina tai, kad ilgai užsibuvę šokio teatruose ar trupėse, jaunieji kūrėjai ima savarankiškai save atradinėti. Teatrologė ir šokio bei teatro kritikė Aušra Kaminskaitė

mano, kad „Oksanos Griaznovos spektaklyje žmogus veikia ir egzistuoja ne kasdienėje aplinkoje ar savo vidiniame pasaulyje, o būtent sistemoje, kurioje ieško savo ribų bei galimybių jas peržengti. Sistemoje, kurioje jis priverstas nuolat kartoti tuos pačius veiksmus ir kurioje visuomet įmanoma surasti naujų judėjimo krypčių, tačiau kažkurioje vietoje vis tiek sustosi ir užstrigsi ten, kur jau buvai atsidūręs“ (28). Šis A. Kaminskaitės pastebėjimas, kad „Asmens kode“ atskleidžiama asmenybė yra veikiamą sistemos ir kartu ieško galimybių ją peržengti, tačiau galiausiai užstringa ten, kur jau kažkada buvo, galime numanyti, kad tai tiksliai apibūdina būsena, kurioje yra O. Griazniova. Šokėja bando atsikratyti sistemos, kurioje ilgą laiką dirbo, atradinėja savo kūrybos braižą, tačiau kartais sąmoningai ar ne užstringa ten, kur buvo anksčiau ir „išlenda“ tai, ką moka geriausiai. A. Kaminskaitė siūlo dar drąsiau „atsitraukti nuo sistemos ir pažvelgti į ją bei į save joje iš visai kitos perspektyvos, nei esame pratę matyti“ (28).

Kadangi kalbame apie autobiografiškumą, šis kūrinys gana gerai atitinka šia sąvoką. Visų pirma todėl, kad šis kūrinys yra šokėjos solinės kūrybos debiutas (atlikėja kuria savarankiškai, be choreografo ar trupės įtakos), kuriame ji atskleidžia ne tik kaip šokėja, bet ir kaip kūrėja – choreografė. Taip pat čia naudojami asmeninė patirtis ir gyvenimo faktai. O. Griazniova autentiškumą atskleidžia pasirinkusi ne judesio, o verbalinę kalbą. Spektaklio pabaigoje labai paprastai, lakoniškai ir įtikinamai išvardinami vienuolika jos gyvenimo faktų. Vienuolika – tiek ženklų sudaro asmens kodą.

Greta Grinevičiūtė. Šią kūrėją galime atpažinti iš projekto kartu su Agniete Lisičkinaite „B ir B“, kurį jau priskyrėme konceptualaus šokio užuomazgoms Lietuvoje. Jos solinis ir labai asmenišką naujausias darbas „Šokis dulkių siurbliui ir tėčiui“ gali būti priskiriamas autobiografinio šokio paieškoms Lietuvos šokio lauke. Tai itin asmenišką darbą, apimantis ne tik kūrėjos asmenybės raišką, bet ir jai artimos aplinkos ir joje esančių žmonių, šiuo atveju atskleidžiamas ir tėvo bei

santykių su juo portretas. Spektaklis pasakoja autobiografinę istoriją apie santykius tarp artimų žmonių. Pati G. Grinevičiūtė teigia, kad jai „šis spektaklis labai svarbus, ir tiesiog jaučiu, kad turiu tai padaryti – dėl savęs, artimų žmonių. Be to, manau, kad „Šokis dulkių siurbliui ir tėčiui“ gali būti įdomus visuomenei ar bent tam tikrai jos daliai – mano pačios ar mano tėčio amžiaus grupės žmonėms“ (17). Čia vėl gi atrandamas autobiografinio šokio bruožas – bendruomeniškumo aktas, kurį apibūdina Ann Cooper Albright: kūrėjas akistatoje dalinasi asmeniniais išgyvenimais, o publika jį priima ir suprantą pasitelkdama savo asmeninę suvokimo prizmę ir patirtis. Spektaklyje naudojami dokumentiniai, tikri G. Grinevičiūtės ir jos tėčio pokalbių telefonu įrašai tik sustiprina patį kūrinio autobiografiškumo faktą. Kadangi čia svarbi autobiografiškumo plėtotė, tai įrankiai ir spektaklio kūrybos formos yra labai įvairios: grynojo šokio elementų, teatrališkumo, performatyvumo bei kino sintezė. Spektaklio sumanytoja teigia: „Tiek man, tiek mano kūrybai labai svarbu sugebėti save priimti tokį, koks esi. Priimti savo kūrybą tokia, kokia ji yra duotajame laike, o ne stengtis pateisinti kažkieno lūkesčius ar viltis. Vienas iš didžiausių iššūkių man – kalbėti asmeniškai, nesislėpti po personažų kaukėmis. Ir nors tie personažai gali būti artimesni man, tai vis tiek yra personažai“ (29). Autorė prisipažįsta, kad tokia asmeniška ir atvira kūryba nėra pats lengviausias kelias. Autobiografinio šokio paieškos leidžia imtis visų galimų priemonių siekiant tikslo.

Gatvės šokių elementai šiuolaikiniame šokyje

Nors ir šiek tiek atsiliekant nuo pasaulinių šokio tendencijų ir tempų, Lietuvos šokyje vis dažniau galime aptikti gatvės šokių kultūros apraiškų ir įvairių jos elementų integracijos. Lygiagrečiai su sceniniu moderniuoju ir šiuolaikiniu šokiu XX a. 7-ajame ir 8-ajame dešimtmėčiais vystėsi kita socialinė šokio kultūra – gatvės šokiai. Vyraujančių taisyklių

laužymas, šokėjo saviraiškos galimybė, individualybė, o ne profesionalus ir akademiškas šokėjas — šie ir panašūs požymiai siejo tiek vieno, tiek kito stiliaus atstovus. Esminis skirtumas tik tas, kad vienoje šokio barikadų pusėje tuo metu vyko lūžis, o kita dar tik pradėjo kurtis. Pradėjusią formuotis gatvės (angl. *streets*) subkultūrą sudarė keletas elementų: repo muzikos, DJ, breiko šokių, grafiti, *beatbox* (vokalinės perkusijos). Bėgant laikui gatvės kultūra pildėsi vis naujais elementais (pvz., gatvės krepšiniu), pradėjo rasti ir nauji gatvės šokių stiliai (*popping, locking, house ir etc.*).

„*Street/urban dance*“ (liet. gatvės šokiai) terminas iš pradžių buvo sukurtas aprašyti šokius, kurie gimė ne studijose ar šokių būreliuose, o socialinėse erdvėse — gatvėse, klubuose, parkuose ir pan. Dar kitaip jie yra vadinami urbanistiniais šokiais, kadangi anglų kalboje žodis *urban* reiškia miestą, o *dance* — šoki. Peržvelgiant gatvės šokių istoriją pastebima, kad žmonės, kurie praktikavo šį šokių stilių, ne iš pat pradžių pasivadino gatvės šokėjais ir savo šokių dar nevadino gatvės šokiais. Terminas „gatvės šokiai“ atsirado vėliau, kartu su terminais „*breaking*“, „*poplocking*“ ir t. t. Originalūs gatvės šokiai apima *breaking, locking, popping, house ir hip-hop* šokių stilius.

Terminas „gatvės šokiai“ jungia visus gatvės šokių stilius, tačiau šiandien šis žodžių junginys yra įgavęs savitą prasmę. Kadangi gatvės šokis yra labai platus žanras, daugelis šokėjų bei mokytojų šį terminą vartoja, kai savo atliktų choreografijų negali priskirti nė vienam konkrečiam urbanistinių šokių stiliui. *Street dance* — tai tarsi skirtingų technikų variacijos, kuriose aptinkame *jazz, popping, locking, wacking, breaking* ir t. t. stilių elementų.

Gatvės šokių stiliaus atsiradimas pasaulinėje šokio industrijoje neabejotinai padarė įtakos viso pasaulio šokio raidos istorijai. Gatvės šokėjų skaičius pasaulyje dideliu greičiu auga, ir propaguojančiųjų gatvės šokių idėjų sklaidą vis daugėja (11, 4–5). Nors šokėjų ir gausėja, gatvės šokių atstovų, šokančiųjų profesionalioje scenoje ar šokio trupėse, yra kur kas

mažiau nei šiuolaikinio šokio, baleto ar kito akademinio šokio atstovų. Nuo pat atsiradimo gatvės šokis gyvavo kitų šokio stilių ar disciplinų pašonėje. Nors akademiniai šokėjai ir nepraktikuodavo gatvės šokio tiesiogiai, gatvės kultūros augimas ir masinis jaunų žmonių susidomėjimas šia kultūra pradėjo skatinti norą eksperimentuoti žaidžiant judesiu ir įvairiomis jo kokybinėmis raiškomis.

Žvelgdami į pasaulio ir Lietuvos šokio kūrėjų darbus ir vystymąsi galime pastebėti, kad gatvės šokių elementai pradedami naudoti skirtingais šiuolaikinio šokio kūrybos etapais. Gatvės šokių elementus aptinkame repeticijų bei fizinio pasirengimo spektakliams metu. Kviečiami gatvės šokių profesionalai, kurie repeticijų ar kūrybinių dirbtuvių principu instruktuoja bei moko šiuolaikinio šokio atstovus gatvės šokių stiliaus ypatybių. Taip pat gatvės šokių stilių elementai dažnai atpažįstami ir šiuolaikinio šokio spektakliuose. Kartais matome, kad toks elementų įpynimas buvo aiškus choreografo siekis, o kartais pasitaiko, kad konkretūs gatvės šokių stilių elementai spektakliuose atsiranda nesąmoningai. Būna ir tokių atvejų, kuomet gatvės šokio kultūros atstovai įtraukiami į šiuolaikinio šokio spektaklį, ir atvirksčiai. Tokio tipo mainai gali praplėsti tiek paties šokėjo galimybes, tiek choreografo suvokimą, tiek kūrybinį produktą. Žinoma, tokie mainai turi tiek teigiamų, tiek neigiamų pasekmių, kadangi viskas priklauso nuo įsiklausymo vienas į kitą. Gatvės šokėjai ne tik dalyvauja spektakliuose, bet ir patys pradeda kurti tam tikras choreografijas, skirtas profesionaliems įvairaus stiliaus šokėjams bei profesionalios scenos projektams. Gatvės šokių trupių, teatrų atsiradimas pasaulyje ir Lietuvoje yra ženklas, kad šios kultūros atstovams yra svarbu siekti profesionalumo, o jų tikslu tampa ne tik saviraiška po grindžiuose ar gatvėse, bet ir profesionali scena.

Gatvės šokius ar jų elementų apraiškas Lietuvos šokio lauke galime aptikti šiais atvejais:

- Gatvės šokis ir jo elementai naudojami šokėjų pasirengimo procese;

- Gatvės šokis ir jo elementai įtraukiami į kitus šokio spektaklius;
- Gatvės šokio atstovai įtraukiami į kitos stilistikos šokio spektaklius;
- Gatvės šokėjai tampa spektaklių choreografais;
- Ima kurtis gatvės šokio trupės ar teatrai.

Airida Gudaitė ir Laurynas Žakevičius („Low Air“). Lietuvoje, kol kas turime tik vieną urbanistinio (gatvės) šokio teatrą, – tai Vilniaus miesto šokio teatras Low Air. Šio teatro įkūrėjų ir kūrėjų veikla bei kuriami spektakliai yra naujų kūrybos tendencijų pavyzdys. Tai parodo, kaip gatvės šokių stilistikos gali būti pritaikytos ir plėtojamos profesionalioje scenoje. Kadangi „Low Air“ yra šokio teatras, prieš pradėdant peržvelgti jų kūrybinę veiklą reikia prisiminti sąvoką „šokio teatras“.

Urbanistinio šokio teatras „Low Air“ yra sukūręs šešis spektaklius. Nors šokio teatro sąvoka čia labiau nusako teatro statusą, tačiau „Law Air“ kūryboje aptinkama įvairaus pobūdžio šokio išraiškų: nuo grynųjų gatvės šokio elementų iki šokio teatro bruožų. Pirmasis gatvės šokio spektaklis „Feel Link“ (2011) – veikia, tik du asmenys – patys spektaklio choreografai Airida Gudaitė ir Laurynas Žakevičius. Šiame kūrinyje jie bando derinti šiuolaikinio šokio laisvę ir gatvės šokių kūno motoriką, kuri atskleidžia tam tikrus bazinius gatvės šokių elementus. Nors spektaklis įvardijamas kaip gatvės šokio kūrinys, išvystame šiuolaikinio šokio interpretaciją su tam tikrais gatvės šokių elementų (breiko, *house*) intarpais. Antrasis – dramos ir šokio spektaklis „Kelionė namo“ (2013) – tai bendras projektas su aktoriais Larisa Kalpokaitė ir Jonu Braškiu. Spektaklį režisavo Vidas Bareikis, tačiau choreografiją patys kūrė „Low Air“. Spektaklyje susipina ne vien skirtingi šokio stiliai, bet teatro vaidybos ir šokio menas. Du tandemai – aktorių ir šokėjų, dvi meno kryptys, kuriose aktoriai bei šokėjai savais būdais pasakoja istorijas. Būtent šis spektaklis labiausiai iš visų primena bandymus kurti šokio

teatrą. Čia susijungia šokis, vaidyba, muzika ir literatūra. Trečiasis kūrinys – „Nuosprendis“ (2014) – kūrėjų duetas kartu su muzikantais „Chordos“. Ketvirtasis – performatyvus šokio spektaklis miesto erdvėse „Vaivorykštė“ (2015) – pritaikomas autentiškai vietai ir aplinkybėms. Penktasis – gatvės ir šiuolaikinio šokio spektaklis „Šventasis pavasaris“ (2015) – po premjeros praėjus metams spektaklis buvo perkurtas pakeičiant ir šokėjus. Naujausias šeštasis novatoriškas spektaklis, sujungiantis šokio ir vizualaus meno sritis, – „Žaidimas baigtas“ (2016).

Šiek tiek plačiau norėtusi apžvelgti spektaklį „Šventasis pavasaris“. Šį spektaklį, skirtingai nei kitus, sudaro didžiausia ir stilištesnė įvairiausia šokėjų komanda. Pirmam spektaklio variantui būdingas vienodas santykis šiuolaikinio ir gatvės šokio atstovų. Komandą sudarė Airida Gudaitė, Laurynas Žakevičius, Brigita Gruodytė, Lukas Karvelis, Agnė Ramanauskaitė, Mantas Stabačinskas. Po metų pertraukos spektaklis atgimė naujos sudėties: Mantą Stabačinską ir Agnę Ramanauskaitę pakeitė Agnietė Lisičkinaitė ir Raidas Petrauskas. Antruoju bandymu kūrėjai įtraukė ne tik naujus šokėjus, bet ir atsisakė muzikos instrumentų scenoje, pakeitė kostiumus. Mano nuomone, šis instrumentų atsisakymas bei kostiumų pakeitimas sustiprino kūrinį. Fortepijonų nebuvimas išlaisvino erdvę, o griežtesnio kirpimo ir minimalistiniai kostiumai labiau išryškino judesį. Nauji šokėjai, ypač *vogue* stiliaus atstovas Raidas Petrauskas, spektakliui suteikė savotiško šarmo. R. Petrauską galime drąsiai vadinti jauniausiu jaunosios kartos perliuku. Šis šokėjas yra labai išraiškingas ir puikiai įvaldęs savitą *voguing* plastiką. Nors jo judesiai plastiški, kartu labai drąsūs ir aštrūs. Galbūt būtent drąsos, aštrumo ir trūksta Lietuvos šokio scenoje, dėl to Raidas Petrauskas taip traukia dėmesį. Ingrida Gerbutavičiūtė taip pat pastebi, kad „*vos kelias minutes trunkantis vogue solo Petrauską išskiria iš kitų būrio, nes voguing šokio stilistika, kilusi iš Harlemono gėjų pasirodymų praėjusio amžiaus devintajame dešimtmetyje, stilizuotų rankų judesių,*

aiškos torso laikysenos ir modelio žingsnių derinys jo kūne suskamba kaip įgimta fizinė raiška. Petrausko judesys primena Niujorko choreografo Trajalo Harrellio spektakliuose šokančio Thibault'o Laco leksiką – pastarojo itin lanksčios rankos ir stilizuotos kūno linijos lengvu modelio žingsniu išraiškingai sulieja šiuolaikinio šokio ir vogue stilistikas. Taigi ir Lietuvos šiuolaikinio šokio scenoje norėtusi Petrauską matyti dažniau, stebėti jo kaip atlikėjo augimą, matyti, kaip atsiskleidžia jo individuali kūno kalba" (18).

Taigi Airida Gudaitė ir Laurynas Žakevičius plečia Lietuvos šokio sampratą ne tik į jį integruodami gatvės šokių kultūrą ir jos elementus, bet ir į profesionalią sceną atvesdami šios kultūros atstovus. Ir nors šokio teatro sąvoka jiems visų pirma yra kaip teatro statusas dokumentacijose, peržvelgiant jų kūrybą, galima atrasti ir šokio teatrui, kaip meno kryptį, būdingų bruožų. Mano nuomone, šokio bendruomenei šių šokėjų tandemo atsiradimas yra labai svarbus, nes jie nori ir geba ieškoti naujų kūrybinių plotmių ir variantų.

*Agata Pečiul. Spektaklis „THIN(k)G“ (2015) – tai gatvės šokių atstovės Agatos Pečiul režisuotas spektaklis. Choreografės tikslai buvo įgyvendinti savo svajonę, padėti jauniems žmonėms būti pastebėtiems bei įnešti naują indėlį į šokio kultūros raidą – parodyti grynąjį gatvės šokių scenoje. Šis spektaklis nuo prieš tai aptarto „Šventojo pavasario“ skiriasi tuo, kad šiuo atveju šokių kultūrų sintezės suvokimas kiek kitoks. Čia grynųjų gatvės šokiai (*hip-hop, breaking, popping, locking*) iš repetitijų ar čempionatų salių yra perkeliama į profesionaliąją teatro sceną. „Low Air“ matėme šokėjų ir šokių stilistikos derinius, o šiuo atveju – pačios gatvės ir profesionaliosios kultūros ir aplinkos sintezę.*

A. Pečiul, kurdama spektaklį „THIN(k)G“, rėmėsi bendradarbiavimo ir šokėjų saviraiškų paieškomis. Baimė atrodyti neprofesionaliai komandą paskatino visiškai atsisakyti gatvės šokėjų itin mėgstamos akimirkos improvizacijos. Šiuo atveju improvizaciją jie pasiliko repetitijų ir kūrybinių ieškojimų

laikotarpiu. „Aš nenorėjau duoti choreografijos. Kuomet žiūri spektaklius, kartais matai, kad tai, ką šoka šokėjai, jiems netinka. <...> Aš nenorėjau daryti šios klaidos. Norėjau spektaklio kaip rezultato, bet norėjau pasigilinti ir į patį procesą. Man buvo gera dirbti su žmonėmis, kurie buvo sąmoningi priimti tam tikrą informaciją net tik kaip gatvės šokėjai. Jie sugebėjo pažvelgti giliau ir iš savęs kažką ištraukti. Mes kūrėme viską per improvizaciją. Jei tai, ką aš pasiūlydavau tikdavo, – „valio“, jei ne, aš tiesiog leisdavau tai pakeisti taip, kaip jiems tinka, kaip jie tai supranta“ (23). Toks darbo principas sukūrė rezultatą, kurio lietuviškoji šokio scena dar nebuvo turėjusi. Agata Pečiul ir jos jauna šokėjų komanda įrodė, kad ir grynoji įvairių gatvės šokių technika gali derėti profesionalioje teatro scenoje. Choreografė taip pat norėtų, kad pati gatvės šokių kultūra nebūtų pristatoma kaip jaunų žmonių kultūra. Tęstinumas ir naujų galimybių ieškojimas – visa tai gali duoti labai gerų rezultatų, tačiau A. Pečiul pabrėžia, kad visuomet turi būti priimama tam tikra kūrybinė forma ir jos turi būti laikomasi. Svarbiausia, kad choreografas ir jo komanda visuomet žinotų ir būtų tikri tuo, ką daro.

Kitas A. Pečiul darbas, pritaikytas profesionaliai scenai, yra spektaklis „*State of flow: Identity*“. Šis spektaklis skiriasi nuo prieš tai aptarto „THIN(k)G“. Kūrinio „*State of flow: Identity*“ vien pavadinimas nėra įstatomas į griežtus stilistinius rėmus – spektaklis apibūdinamas kaip eksperimentinis. Pirmasis jos darbas buvo tiesioginis gatvės šokių perkėlimas į profesionalią sceną, o šis yra kiek kitoks. Tai eksperimentinio judesio paieškos profesionalioje scenoje. Tai yra formos ir judėjimo paieškos pasitelkiant visą turimą patirtį bei choreografinį „bagažą“ (šiuolaikinio šokio, *hiphop'o*, *poppingo* ir *vogue* stilių sąjungos). Kaip teigia pati spektaklio kūrėja, „Kurdama išsikėliau iššūkį sujungti skirtingų patirčių, įgūdžių ir šokio stilių šokėjus bei surasti tarp jų sąlyčio taškus. Siekis buvo išgryninti unikalų judesį, pasitelkiant skirtingas užduotis, padėti jiems atsiverti, rasti pagrindą savo šokiui bei

eksperimentuoti su skirtingais šokio stiliais, kovos menais ir kurti naują „judesio žodyną“ (35). Šio spektaklio recenzijoje esu minėjęs, jog „Penkios merginos, veikiančios scenoje – tikros. Jos nevaidina nei šiuolaikinio, nei gatvės ar kokio kito stiliaus šokio dievaičių, o pasigirdus plojimams jų skruostus nudažo raudonis. Visgi matyti, kad merginos teatro scenoje nėra senbuvės. Matyti ir tai, kad jos tikrai nėra standartinės, šabloninės šokio meno atstovės. Kiekviena iš jų savyje turi stiprius ir kitoniškus choreografinius pagrindus, kurie sceninio eksperimento metu atsiskleidžia per momentinius intarpus. Tuo metu supranti – tai jų asmeninis braižas“ (3).

Spektaklio kūrybos procese išryškėja vienas bruožas, itin būdingas urbanistinei kultūrai ir gatvės šokiui – tai bendruomeniškumas. Šio stiliaus šokiai užsimezgė, pradėjo kurtis ir išpopuliarėjo bendruomenėse. Šokėjos viso spektaklio kūrybos metu siekė kuo atviriau apie save papasakoti ir šiek tiek atskleisti patį kūrybinį procesą potencialiems spektaklio žiūrovams. Jos gana aktyviai reiškėsi socialinėje erdvėje, vaizdo įrašuose, pakalbiuose, interviu. Taigi kūrėjos leidosi į eksperimentus ne tik judesio, bet ir komunikacijos su žiūrovu prasme.

Apibendrinant galime teigti, kad šiuolaikinio šokio lauke įsitvirtinę jaunosios Lietuvos šokio kartos kūrėjai yra Loreta Juodkaitė, Ugnė Dievaitytė, Miglė Praniauskaitė, spektaklio „Contemporary?“ komanda (Agnė Ramanauskaitė, Mantas Stabačinskas, Paulius Tamolė), projektas „B&B“ (Agnietė Lisičkinaitė ir Greta Grinevičiūtė), „(G)round zero“ komanda (Marius Pinigis, Mantas Stabačinskas, Andrius Stakelė), Austėja Vilkaitytė, buto šokio teatras „Okarukas“, Džiugas Kunsmanas, Paulius Prievelis, Oksana Griazniova, Agata Pečiul, Vilniaus miesto šokio teatras „Low Air“ (Airida Gudaitė ir Laurynas Žakevičius). Šios šokio kartos kūryba gali būti charakterizuojama kaip universali šiuolaikinio šokio sąvoka, tačiau individualių menininkų ar kūrybinių projektų analizė leidžia šios kartos kūryboje atpažinti ir tam tikras specifines

šiuolaikinio šokio tendencijas: polinkį link grynojo šokio, konceptualumo šokio paieškas, fizinio, judesio, kūno teatro eksperimentus, autobiografiškumo siekį bei gatvės šokių elementų panaudojimą. Reikia paminėti, kad dažnai jaunoji karta neapsiriboja viena kūrybine tendencija. Jaunosios Lietuvos šokio kartos kūryboje persipina įvairios šiuolaikinio šokio kūrybos technikos ir estetinės tendencijos.

Išvados

Išanalizavus jaunosios Lietuvos šokio kartos formavimąsi, išsivertinimą ir kūrybinius ieškojimus, galima daryti išvadas.

XXI amžiaus antrame dešimtmetyje išsivertinusiai jaunajai Lietuvos šokio kartai būdingi nauji kūrybiniai ieškojimai. Visa tai, ką šiuo metu kuria ir kuo domisi jaunieji kūrėjai, galime vadinti šiuolaikiniu šokiu, tačiau šiuolaikinio šokio sąvoka yra pernelyg abstrakti, todėl individualių menininkų kūrybai apibūdinti tenka pasitelkti įvairesnes šiuolaikinio šokio sąvokas. Analizuojant individualią menininkų raišką, šios kartos kūrybą galima susieti su bendresnėmis šiuolaikiniam šokiui būdingomis meninėmis tendencijomis:

- Grynojo šokio (angl. *pure dance*, vok. *Tanz-Tanz*) krypties ieškojimai Lietuvoje išryškina fizinio kūno ir judėjimo technikos svarbą šokyje. Čia daugiausia dėmesio skiriama ne idėjai, siužetui ar dramaturginiam pasakojimui, o kinetinei kūno išraiškai bei estetikai. Lietuvoje šią tendenciją atpažįstame Loretos Juodkaitės, Ugnės Dievaitytės ir Miglės Praniskaitės kūryboje.

- Konceptualaus šokio užuomazgas galime įvardinti kaip priešpriešą grynojo šokio apraiškomis. Priešingai nei grynajame šokyje, čia daugiausia dėmesio skiriama kūrinio idėjai, o ne atlikimo teknikai ir būdai. Ištyrus Lietuvos šokio lauką galima pastebėti, kad konceptualaus šokio kūrėjams būdingas pasikartojantis kūrybos bruožas – gebėjimas valdyti daug įvairių šokio technikų ir kūrybos metu ar net spektaklio ar

pasirodymo metu jas neigti. Lietuvoje šiai tendencijai galima priskirti Agnės Ramanauskaitės, Manto Stabačinsko, Pauliaus Tamolės spektaklį „Contemporary?“, Mariaus Pinigio ir Mariaus Paplausko projektą „(G)round zero“ bei Agnietės Lisičkinaitės ir Gretos Grinevičiūtės kūrybinį tandemą „B&B“.

- Fizinio, judesio, kūno teatro eksperimentai, nors ir nėra itin populiarūs Lietuvos šokio lauke, vis tik atspindi šiuolaikiniam šokiui būdingą polinkį į kūno galimybių tyrinėjimą, kūno materialumo ir somatinių impulsų akcentavimą. Tokiems atvejams kaip *buto* šokio teatrui „Okarukas“ ir Džiugo Kunsmano spektakliui „Nutricula“ būdingas stiprus esamojo laiko akcentavimas pasirodymo metu; naudojama išraiška siekiama atskleisti ir priimti nekvestionuojamą kūno ir jo judesio organikos grožį; žiūrovo dėmesys koncentruojamas į somatinius šokėjo impulsus, skatinama jo asmeninė interpretacija.

- Polinkis į autobiografinio šokio paieškas yra viena iš ryškiausių tendencijų jaunosios Lietuvos šokio kartos kūryboje. Šią tendenciją galime pritaikyti kone visai jaunajai kartai, kadangi dauguma iš jų atvirai demonstruoja poreikį tyrinėti ir atskleisti savo tapatybę per kūrybinę veiklą. Kūrinio autoriaus kūnas ir asmeninės patirtys tampa pagrindiniu tapatybės šaltiniu, kuris skleidžiasi per kūrybą ir įvairias iniciatyvas. Ši tendencija atskleidžia asmenišką, intymų ir atvirą atlikėjo ir žiūrovo santykį. Šiuolaikinio šokio šokėjai Paulius Prievelis, Oksana Griazniova, Greta Grinevičiūtė savo spektakliuose patvirtina šį glaudų santykį su žiūrovais ir dalinasi tikromis savo gyvenimo detalėmis.

- Gatvės šokio elementų panaudojimas tampa svarbia šiuolaikinio šokio charakteristika. Lietuvos šiuolaikinio šokio lauke gatvės šokių elementai naudojami ir repeticijų bei fizinio pasirengimo metu ir įtraukiami į šokio spektaklius („(G)round zero“ (chor. M. Pinigis, M. Paplauskas); „Kelionė namo“ (rež. Vidas Bareikis, chor. Airida Gudaitė, Laurynas Žakevičius ir kt.)). Be to, gatvės šokėjai neretai integruojami į kitos stilistikos spektaklius arba tampa spektaklių choreografais

(„Šventasis Pavasaris“ (chor. Airida Gudaitė, Laurynas Žakevičius; Agata Pečiul). Gatvės šokio ir šiuolaikinio šokio jungtys sukuria naują šokio estetiką, buria naujas bendruomenes, atranda ir vysto naujus šokio meno kūrybos metodus.

Jaunosios Lietuvos šokio kartos kūryba skatina dar plačiau ir išsamiau analizuoti procesus, kurie vyksta ne tik Lietuvos, bet ir pasaulio šiuolaikinio šokio industrijoje. Jaunoji Lietuvos šokio karta drąsiai eksperimentuoja, semiasi patirties užsienio šokio mokyklose ir kūrybinėse dirbtuvėse, neapsiriboja viena išraiškos priemone, metodu ar kūrybine technika. Jų spektakliuose ar projektuose jungiamos ne tik skirtingos šokio išraiškos priemonės, bet ir įvairių meno sričių formos bei technikos, atgarsį randa individualios asmeninės patirtys ir globalūs sociokultūriniai kontekstai. Tad gebėjimas atpažinti ir analizuoti pasaulines šiuolaikinio šokio kūrybos tendencijas pasaulyje naudingas analizuojant sparčiai besivystantį mūsų šalies šokio lauką.

Literatūros ir šaltinių sąrašas

1. Albright, A. C. *Choreographing Difference: The body and identity in contemporary dance*. Wesleyan University Press: Middletown, Connecticut, 1997.
2. Albright, A. C.; Dills, Ann. *Moving history/Dancing cultures: A dance history reader*. Wesleyan University press, Middletown, 2001.
3. Apanavičiūtė, K. *Judėjimo eksperimentai*. Prieiga per internetą: <https://www.7md.lt/teatras/2017-11-10/Judejimo-eksperimentai>.
4. Apanavičiūtė, K. *Kaupti, būti, dalintis*. Prieiga per internetą: <https://www.7md.lt/teatras/2017-06-02/Kaupti-buti-dalintis>.
5. Apanavičiūtė, K. *Naktiniame „Aura 27“ spektaklyje – fantasmagoriškos ateities vizijos*. Prieiga per internetą: <https://www.15min.lt/kultura/naujiena/teatras/naktiniame-aura-27-spektaklyje-fantasmagoriskos-ateities-vizijos-283-863614>.
6. Apanavičiūtė, K. *Tu ir tavo kūnas*. Prieiga per internetą: <https://www.7md.lt/teatras/2017-03-17/Tu-ir-tavo-kunas>.
7. Au, S. *Baletas ir modernusis šokis*. Vilnius: R. Paknio leidykla, 2000.
8. Banes, S. *Terpsichore in Sneakers. Post-modern dance*. Wesleyan university press: New England, 2011.
9. Banes, S.; Carroll, N. *Cunningham, Balanchine, and Postmodern Dance*. In: *Dance Chronicle*. Routledge: London and USA, 2010.

10. Birringer, J. *Dance and not dance*. Performing Art Journal, 2005.
11. Brookes, P. *Preface – blurring boundaries: urban street meets contemporary dance*. In: *Blurring Boundaries: Urban Street Meets Contemporary dance*. Leicester: Serendipity, 2015/2016.
12. Burt, R. *The male dancer: Bodies, spectacle, sexualities*. Routledge: London and New York, 2005.
13. Burt, R. *Ungoverning Dance: Contemporary European Theatre Dance and the Commons*. Oxford university press: USA, 2017.
14. Callery, D. *Through the Body – A Practical Guide to Physical Theatre*. Routledge: NY, 2001.
15. Carter, A. *The Routledge dance studies reader*. NY/London: Routledge, 1998.
16. Čižaitė-Rudokienė, S. „Šelterio“ menų festivalis: tarsi atgal į ateitį“. Prieiga per internetą: <http://www.diena.lt/naujienos/kaunas/menas-ir-pramogos/selterio-menu-festivalis-tarsi-atgal-i-ateiti-836966>.
17. Gancevskaitė, D. *Greta Grinevičiūtė: apie asmeniškas temas spektaklyje „Šokis dulkių siurbliui ir tėčiui“*. Prieiga per internetą: <https://www.lzinios.lt/lzinios/Zmones/greta-grineviciute-apie-asmeniskas-temas-spektaklyje-sokis-dulkiu-siurbliui-ir-teciui-/262698>.
18. Gerbutavičiūtė, I. *Kas yra jaunas Lietuvos šokėjas?* In: Teatro žurnalas, Nr. 7, 2017 birželis.
19. Gerbutavičiūtė, I. *Šiuolaikinis šokis Lietuvoje: ko tikėtis ir kaip tai suprasti?* Prieiga per internetą: <https://www.15min.lt/kultura/naujiena/renginiai/siuolaikinis-sokis-lietuvoje-ko-tiketis-ir-kaip-tai-suprasti-29-215047>.
20. Gerbutavičiūtė, Ingrida. *Televizijos laida „Teatras“*. Prieiga per internetą: <http://www.lrt.lt/mediateka/irasas/49789/teatras>.
21. Imbrasas, Audronis. *Šiuolaikinio šokio spektaklis REKONSTRUOTI*. Prieiga per internetą: http://www.dance.lt/lt/689871/sokio_kalendorius/siuolaikinio-sokio-spektaklis-rekonstruoti.
22. *Interviu su šokėjais Mariumi Pinigiu ir Mariumi Paplausku*. Kaunas, 2016 04 19. Užrašė Kristina Apanavičiūtė.
23. *Interviu su šokėja, choreografe Agata Pečiul*. Vilnius, 2016 05 07. Užrašė Kristina Apanavičiūtė.
24. *Interviu su Aušra Kaminskaite*. Kaunas, 2018 04 04. Užrašė Kristina Apanavičiūtė.
25. *Interviu su Kristina Steiblyte*. Kaunas, 2018 04 05. Užrašė Kristina Apanavičiūtė.
26. *Interviu su Deimante Dementavičiūte-Stankuviene*. Kaunas, 2018 04 06. Užrašė Kristina Apanavičiūtė.
27. *Interviu su Ingrida Gerbutavičiūte*. Kaunas, 2018 04 17. Užrašė Kristina Apanavičiūtė.
28. Kaminskaitė, A. *Vienuolika vienuoliktųjų žmogaus*. Prieiga per internetą: <https://www.7md.lt/sokis/2018-02-16/Vienuolika-vienuoliktuju-zmogaus>.
29. Kregždaitė, R. *Greta Grinevičiūtė: apie artimai tolimus tėčių ir dukrų pasaulius*. Prieiga per internetą: <https://www.15min.lt/kultura/naujiena/naujienos/greta-grineviciute-apie-artimai-tolimus-teciu-ir-dukru-pasaulius-1104-941840>.

30. McFee, G. *Understanding dance*. Routledge: London and New York, 2003.
31. „Menu spaustuvėje” – George’o Carlino įkvėpta premjera. Prieiga per internetą: <https://www.7md.lt/sokis/2015-10-23/Menu-spaustuveje--Georgeo-Carlino-ikvepta-premjera>.
32. Mozūraitė, V. *Dievų įkvėptas šiuolaikinis šokis – senesnis nei folkloras*. Prieiga per internetą: <http://www.kulturpolis.lt/old/main.php/id/546/lang/1/nID/7272/page/14>.
33. Mozūraitė, V.; Letukaitė, B.; Jankauskas, V.; Banevičiūtė, B. *Vis dar nesusikalbame: diskusija apie šoki Lietuvoje*. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1052&s=63937>.
34. Murray, S.; Keefe, J. *Physical Theatres: A Critical Introduction*. Routledge: NY and London, 2007.
35. Nešukaitytė, E. *Interviu choreografe su Agata Pečiul*. Prieiga per internetą: <http://kunasmag.lt/premjera-state-flow/>.
36. Rainer, Y. *The mind is a muscle*. Afterall Boos: NY, 2007.
37. Šabasevičius, H. *Pokalbiai su savimi. Šokio spektaklis „B ir B dialogas”*. „Menu spaustuvėje”. Prieiga per internetą: <https://www.7md.lt/sokis/2016-12-02/Pokalbiai-su-savimi>.
38. Šokio performansas „Išoriniai pojūčiai”. Prieiga per internetą: <http://www.menuspaustuve.lt/lt/renginiai/12728-sokio-spektaklis-isoriniai-pojuciai>.
39. Thomas, H. *Dance, Modernity and Culture*. Routledge: London and New York, 2005.
40. Toshiharu Kasai. *A Butoh Dance Method for Psychosomatic Exploration*. Memoirs of the Hokkaido Institute of Technology, No.27 1999.

Contemporary Dance Trends in Lithuania

Summary

The modern dance culture in Lithuania is a relatively recent occurrence in comparison to other professional arts. Both the older and the new dance generations in our country were formed over a short period. Their formation was affected by sociocultural and other factors. The older generation is still mostly perceived as adhering to historic modern dance, while almost all of the younger generation of this genre of dance in Lithuania can only be described by one term – contemporary dance. We can find certain creative tendencies in these generations, such as: reflections of modern dance, occurrences of pure dance (ger. Tanz-Tanz), early stages of conceptual dance, physical/movement/body experiments, the search for an autobiographical dance, and street dance elements in contemporary dance.

The subject of this article is the young Lithuanian dance generation and the article aims to introduce, exclude and analyze the young Lithuanian dance generation and the creative tendencies that are characteristic of it. The research is relevant, because the Lithuanian dance field is fast becoming wider and more experienced and there is a search for new creative forms and possibilities. This

article will hopefully assist in realizing what exact tendencies are being found and why certain Lithuanian dance representatives are assigned to them.

When we sum up the formation of the young generation of Lithuanian dance, the creative occurrences of freelance dancers, the consolidation of the young generation and after analyzing the creative searches of the young generation of Lithuanian dance, we can make these conclusions: there are a number of generations of dance styles which formed in Lithuania; the young generation began to take shape in the first decade of the XXIst century and has been consolidated in the second decade while also creating a potential medium for further innovative creative searches and tendencies.

Keywords: dance in Lithuania, the young generation of Lithuanian dance, contemporary dance, pure dance, autobiographical dance, street dance.

Teatrologiniai eskizai 6

Teatrologiniai eskizai / Vytauto Didžiojo universitetas ; redakcinė kolegija: redakcinės kolegijos pirmininkas: Bronius Vaškelis... [et al]. - [T. 1]. - Kaunas : Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2000-.
[T.] 6. - Kaunas : Vytauto Didžiojo universitetas, 2020. - 178 p. : iliustr. - Bibliografija straipsnių gale. - Santraukos anglų kalba.

ISSN 1822-6612 (spausdintas)

ISSN 2345-0231 (internetinis)

<https://doi.org/10.7220/2345-0231.6>

Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto tęstinis recenzuojamas mokslo žurnalas „Teatrologiniai eskizai“ skirtas suteikti galimybę pradedantiems teatrologams viešinti savo mokslinius tyrimus akademiniame bendruomenėje. „Teatrologiniai eskizai“ leidžiami nuo 2000 m., tęsiant VDU teatrologijos tradicijas, pradėtas tarpukario Lietuvoje. Pagrindinis žurnalo tikslas – pasitelkiant šiuolaikines tyrimų metodologijas, analizuoti estetiškes, visuomenines, politines, institucines Lietuvos teatro bei 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

6

Atsakingoji redaktorė Deimantė Dementavičiūtė-Stankuvienė
Lietuvių kalbos redaktorė Marytė Židonienė
Anglų kalbos redaktorė Sharon Friedman
Maketuotojas Marijus Auruškevičius

Viršelio iliustracija: šokėjai Marius Pinigis ir Marius Paplauskas spektaklyje „(G)round zero“. Artūro Bulotos nuotrauka.

2020 12 08. Užsakymo Nr. K20-147

Išleido

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