



JUSTINAS KALINAUSKAS

Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva
Vytautas Magnus University, Lithuania

TIKROVĖS (RE)PRODUKCIJA XXI A. LIETUVOS TEATRE

(Re)production of Reality in the 21st Century
Lithuanian Theatre

SUMMARY

Based on the theoretical framework of the Theatre of the Real formulated by Carol Martin, this article (1) reviews the manifestations of the phenomenon of reality within the theater, (2) summarizes sociological and ontological perspectives, as well as the ones of Art Theory, and (3) articulates the mechanical changes that occur within the audience during the performance itself. Taking into account the contemporary practices extensively applied to the Lithuanian theater over the last two decades, the article (4) also deals with the most significant Lithuanian cases in which reality is being depicted/created on the theatrical stage.

SANTRAUKA

Šiame straipsnyje, remiantis Carol Martin suformuluota teorine *Tikrovės teatro* sandara, apžvelgiama tikrovės fenomeno raiška teatro lauke apibendrinant menotyrinę, sociologinę bei ontologinę perspektyvas ir artikuliuojant teatrinio akto metu atsiskleidžiančius funkcinius-mechaninius pokyčius, kurie vyksta auditorijoje. Įvertinant per pastaruosius du dešimtmečius Lietuvos teatre ekstensyviai taikomus šiuolaikinio teatro principus, straipsnyje *Tikrovės teatro* požiūriu taip pat nagrinėjami reikšmingiausi Lietuvos teatro atvejai, darantys ryškų įtaką tikrovės vaizdavimo / kūrimo būdams.

TIKROVĖS TEATRO OBJEKTAS

Nuo XX a. septintojo dešimtmečio teatro bendruomenė (Vakarų Europoje ir JAV) pradėjo aktyviai eksperimentuoti su pačia teatro medija kaip socialinio pokyčio priemone, leidžiančia išreikšti politines intencijas. Tokiame vyravusių

RAKTAŽODŽIAI: tikrovės teatras, socialinė tikrovė, dalyvavimas.
KEY WORDS: theatre of the real, social reality, participation.

paradigmų kaitos lauke, protestuodami prieš JAV vidaus (rasinė segregacija, LGBT bendruomenės kriminalizavimas, skirtingų soc. grupių diskriminacija) ir išorės (Vietnamo karas, intervencijos Kambodžoje ir Laose) politiką, taip pat sekdami Vakarų kontrkultūros tendencijomis, alternatyvaus teatro lauke įsivirtino tokie kolektyvai kaip *The Living Theatre*, *The Performance Group* (nuo 1980 m. – *The Wooster Group*), *The Open Theatre* bei kiti, kurie teatro medijoje integravo naujas (re)prezentacijos praktikas, keitė socialinius atlikėjų–publikos santykius bei rėmėsi autobiografinė asmenine patirtimi, kaip politinės kritikos įrankiu (Martin 2013: 23). Siekdami reprezentuoti už teatro ribų veikiančią *socialinę tikrovę* – ją galima gretinti su politine tikrove septintojo dešimtmečio JAV politinio klimato kontekste – teatrinė judėjimų nariai aktyviai remdavosi asmeniniais (autoreferentiniais) naratyvais¹, naudojo dokumentus, audio įrašus ir kitą audiovizualinę medžiagą siekdami į sceną perkelti tikrovės dimensiją ir aktualizuoti teatro mediją kultūrinių septintojo dešimtmečio sąjūdžių kontekste. Šiuo laikotarpiu vykusių procesų ir socialinių lūžių lauke, pasak *Tikrovės teatrą* tyrinėjantios Carol Martin, siekta atskleisti asmeninę ir viešąją tiesą tokiu būdu, kuri reikalautų naujos socialinės sąmonės (Martin 2013: 23).

Anot C. Martin, septintajame–aštuntajame dešimtmečiais vyravęs tikrovės suvokimas pasižymėjo maskavimo samprata, paprastai susijusia su politinės dimensijos ir individo priešprieša. Tiesa (teisybė) tuo laikotarpiu suvokta kaip

paslėpta nuo visuomenės po melo uždanga, kurią griauti bandė septintojo dešimtmečio kontrkultūros judėjimai siekdami atskleisti „tikrąją tikrovę“ (Martin 2013: 23). Jos teigimu, tokio socialinio pasipriešinimo principą galima išvelgti radikalaus feminizmo atstovės Carol Hanisch (1942) išpopuliarintame termine *asmeninis yra politinis*² (Martin 2013: 24), kuris – šią savoką, remiantis C. Hanisch, galima interpretuoti kaip asmeninės emancipacijos per viešą socialinį atsiskleidimą metodą – yra plačiai aptinkamas *Tikrovės teatro* praktikose. Panašias idėjas C. Martin pastebi ir Bertoldo Brechto epinio teatro teorijoje bei Erwino Piscatoriaus teatre, kur žiūrovai skatinti veikti ir užimti aktyvią bei kolektyvinę tikrovę manifestuojančią poziciją (Martin 2013: 15, 17).

C. Martin *Tikrovės teatrą* (kaip tyrimo objektą) identifikuoja ne vien per išorines kategorijas, bet, pirmiausia, santykių su *socialinės tikrovės* kontekstu ir istorija. Remiantis C. Martin, *Tikrovės teatras* išsiskiria principu (re)formuotis savo struktūrinės sandaros viduje, o ne vien per referavimą į išorinius reiškinius – principą, kuris yra įprastas reprezentacijomis paremtame konvenciniame teatre, įprastai vaizduojančiame redukuotą ir apvalytą tikrovės versiją. O *Tikrovės teatrą* C. Martin kildina iš XX a. antroje pusėje pradėjusios įsivyrėti realistinės epistemologijos, įgalinusios teatrą kreipti savo žvilgsnį į tikrovės (pirmaisiais atvejais – į tikroviškumo) dimensiją. Tokia fundamentų slinktis skatino naujojo teatro kūrėjus remtis autentiškais ir/ arba faktinėmis patirtimis, tačiau atsisa-

kant realistinės vaidybos kanonų, kuriuos įprasta sieti su reprezentavimo ir teatralizavimo metodologine mokykla (Martin 2013: 22). Tikrovė šiuo laikotarpiu vyravusiuose kūrybiniuose diskursuose labiau tapatinama su autentiškumu ir tiesa bei, tam tikrais atvejais, asmenine emancipacija, individo autonomija ir kolektyviškumu (Martin 2013: 23).

Tikrovės teatro praktikoje pasireiškė dvi pagrindinės kūrybinės srovės: pirmajai būdingas gana radikalus teatrinių elementų perkonstravimas; antroji srovė atpažįstama dramaturgijos idėjos permąstyme, kuris pasireiškė aktyviu citavimu, pirminių šaltinių (pavyzdžiui, interviu) ir kitų empirinę tikrovę ženklinančių dokumentų naudojimu (Martin 2013: 22). Remiantis C. Martin, galima identifikuoti pastarosios srovės turinio kaitos modelius: *dokumentinį teatrą, pažodžiui cituojamą teatrą* (ang. k. *verbatim theatre*), *realybę paremtą teatrą, faktų teatrą, liudijimo teatrą* (ang. k. *theatre of witness*), *teismo teatrą, ne-fikcijos teatrą, teatro bendruomenės pasirodymų atkūrimą, karo ir mūsų rekonstrukcijas* bei *autobiografinį teatrą* (Martin 2013: 5). O pirmoji srovė pasižymi ne vien turinio, bet ir erdvinių, socialinių bei performatyvių santykių kaita teatrinio akto momentu. Jenn Stephenson nurodo, jog pastarasis būdas siekia konstruoti faktinę esatį ir nagrinė-

ja tikrovę kaip fenomeną, o ne tik siekia teatrinėmis priemonėmis atskleisti scenoje tikrumą (Stephenson 2017).

Žvelgiant apibendrintai, *Tikrovės teatro* legitimaciją galima sieti su poststruktūralistiniam permąstymui palankia sociokultūrine terpe, paveikta postmodernybės naratyvuose fundamentaliai pakitusios pasaulio sampratos, kurioje suardoma modernybėje įsitvirtinusi binarinė pasaulio paradigma, aiškinanti istoriją kaip progresą, o moralę – kaip aiškius orientyrus turinčią sistemą (Jameson 2002). Šiame kontekste tikrovės, kaip objektyvios koordinacių sistemos, suvokimas tampa nebeįmanomas ir pasiklysta tarp teksto, diskurso bei simuliacijos. Anot C. Martin, „poststruktūralistai norėjo atskirti prasmės gylį nuo meno, kuris suprantamas kaip nesibaigiantis simuliakras“ (Martin 2013: 67). Poststruktūralistinėje paradigmoje tikrovės fenomenas tuo pačiu nutolo nuo savo socialiai įžemintos, institucionalizuotos ir kanonizuotos moderniosios prigimties, tapo fragmentuotas, daugialypis ir išskaidytas į skirtingas individualizuotas multi-tikroves, kuriose pasireiškė tikrovės simuliacijos (*hipertikrovė*, žr. Jean Baudrillard), performatyvios tikrovės (pavyzdžiui, performatyviai atliekamos lytinės tapatybės, žr. Judith Butler) ir kitos savarankiškos prieigos.

SOCIALINIS TIKROVĖS ASPEKTAS

Socialinės tikrovės sampratą galima formuluoti remiantis Peterio L. Bergerio ir Thomaso Luckmanno knyga *The Social Construction of Reality* (1966), kurioje konstruojamas sisteminis modelis, api-

brėžiantis, kaip visuomenė(-ės) konstituoja *socialinę tikrovę* trimis dialektiškai susijusiais jos produkavimo etapais (Berger, Luckmann 1991): a) *eksternalizacija*, nurodančia visuomenę kaip žmogaus

sukurta socialinę struktūrą; b) *objektyvacija*, apibrėžiančia visuomenę kaip objektyvią realybę; c) *internalizacija*, nagrinėjanti žmogaus kaip socialinio produkto sampratą.

Pirmuoju etapu epistemologinė žinojimo paradigma pasireiškia kaip tam tikras tikrumas, konstituojantis tikrovės reiškinių realumą ir apibrėžiantis jų sandarą. Tokiame procese visuomenė veikia kaip tam tikras mediatorius, kaupiantis ir dalijantis žinojimą smulkesniems visuomenės dariniams. Didele dalimi toks žinojimas ir jo distribucija pasireiškia kasdieniame (individo) gyvenime (Berger, Luckmann 1991: 31). O objektyvizacija pasireiškia kaip kolektyvinė-istorinė realybė, sąlygojanti visuomenės narių individualias tikrovės sampratas veikti universaliais modeliais (pagal visuomeninės realybės normas). Toks individualus savęs produkavimas pasireiškia kaip *socialinė įmonė* arba kaip *institucionalizacija*, kurią P. Bergeris ir T. Luckmannas įvardijo *Homo socius* terminu (Berger, Luckmann 1991: 69). Institucijų legitimacija, anot Bergerio ir Luckmanno, yra manifestuojama per galios ir autoriteto prizmę – institucinė tikrovė negali egzistuoti be legitimacijos, o legitimacija leidžia realizuoti galią. Tokį prisitaikymą, dar kitaip suvokiamą kaip asmeninės / individualios prasmės priskyrimą objektyviam socialiniam įvykiui, galima vadinti individo tikrovės *internalizacija*, kurią P. Bergeris ir T. Luckmannas teigia esant sudarytą iš socializacijos, antrinės socializacijos bei subjektyvios tikrovės transformacijos (Berger, Luckmann 1991: 149).

Papildant tikrovės konstrukcijos teoriją, taip pat pravartu remtis Corneliuso Castoriadis (1922–1997) socialinio *įsivaizdavimo* sąvoka, aprašyta knygoje *The Imaginary Institutions of Society* (1998), apibrėžiančia, kaip individualios vaizduotės paradigma keičiama kolektyviniu įsivaizdavimu platesniame socialiniame kontekste. Pasak Castoriadis, didžioji dalis žmonijos istorijos praslinko tokiomis sąlygomis, kai žmonės nekvestionuodami priėmė viską, kas jų institucinėje tradicijoje jiems buvo pristatyta, o toliau remdamiesi šia (šiomis) tradicija(omis) kūrė būsimas taisykles ir būdus, atitinkančius pirminę institucinę logiką³. Šių institucijų ašimi Castoriadis laiko *įsivaizduojamas reikšmes*, kurios organizuoja visas visuomenines vertes ir veiklas, kylančias iš visuomenę sudarančių individų. Castoriadis teorijoje tokie veiksmai (individualūs ir kolektyviniai poelgiai), būdingi visuomenės funkcionavimui, yra neįmanomi be *įsivaizdavimo*, kuris niekad neveikia autonomiškai, bet visados eina kartu su *kažkuo*: intelektu, patyrimu, tikrove (Castoriadis 1997: 197). Šiuo požiūriu, ir pačios visuomeninės funkcijos visados yra kažko konkretaus funkcijos: įgalinimo arba išnaudojimo (Castoriadis 1997: 21), o jų funkcija pasireiškia tik apibrėžiant jos reikšmę. *Socialinis įsivaizdavimas* čia veikia tik kontekste socialinių reikšmių, kurios sąlygoja bet kokią socialinę funkciją. Castoriadis taip pat pažymi, kad jokia visuomenė negali funkcionuoti be įsivaizduojamų reikšmių, o *įsivaizdavimas* priklauso pačiam visuomenės institutui, siekiančiam viskam, kas jį pristato, suteikti prasmę.

TIKROVĖS REPREZENTACIJOS KAITA

Žvelgiant platoniškuoju požiūriu, *teatrinė tikrovė* – tai terpė, pasireiškianti / veikianti už fizinio lauko ribų: ją galima atpažinti nurodose ir reprezentacijose, nurodančiose į idealiuosius (turinio) konceptus (Platonas, *Valstybė*, 7 knyga). Konvencinėse teatrinio vaidavimo praktikoje galima pastebėti aiškius platoniškuosius fundamentus, pernešančius prasmę iš savalaikio patyrimo į menamą poetinę sferą – toks principas atitinka platoniską ontologiją, kurioje visa tai, kas pasireiškia, yra tapsmo procese. *Tikrovės teatro* objektui tuo tarpu artimesnė yra Aristotelio metafizika, kurioje objektai yra suvokiami savo pačių būtimi – jie, nereferuodami į idealiąsias transcendentines formas, žymi savo pačių materialų objektiškumą, kaip savarankišką savi-tikslį reiškinį (Politis 2004). Tokia konceptuali prielaida tiek ontologine, tiek epistemologine samprata atitinka *Tikrovės teatro* pažadą atskleisti tiesos objektą savo tikruoju pavidalu.

Tikrovės teatro ontologinę genezę taip pat galima nagrinėti vokiečių idealizmo tradicijoje, remiantis Immanuelio Kanto (1724–1804) *Grynojo proto kritikoje*⁴ (1781) išdėstyta *transcendentalinio idealizmo* teorija. Čia aktualiausia yra laikiškumo kontekste I. Kanto pateikta *sekos* analogija, kai patyrimo kaita pasireiškia dvejopai: a) kaip išorinio judančio (animuoto) objekto apraiška, kuri sąlygoja suvokėjo patyrimą (Kant 1998: 167) – toks patyrimo kaitos būdas įprastai pasireiškia reprezentaciniame teatre kaip auditorijos reginys, bet nekeičia konvencinių santykių tarp auditorijos ir atlikėjo/scenos; b) kaip patyrimas, kylantis iš suvokėjo saviorganizaci-

jos – kuomet suvokėjas savarankiškai tyrinėja aplinką, taip keisdamas savo santykį su objektu ir išgyvendamas naują patyrimo dinamiką (Kant 1998: 167, 184).

Janelle Reinelt nurodo, jog teatrinės reprezentacijos konvencijos paveikia ir socialines konvencijas bei teatro tikrovės apraiškas. Toks procesas, anot jos, prasidėjo anksčiau negu septintajame dešimtmetyje įsitvirtino performatyvumo paradigma – reprezentacijos ribas kvestionavusius eksperimentus galima identifikuoti jau siurrealistų bei dadaistų praktikoje, taip pat Antonino Artaud, Vasilijaus Kandinskio, Vsevolodo Mejercholdo ir kitų kūrėjų darbuose (Reinelt 2002: 158). Remdamasi Jacques'u Derrida, J. Reinelt nurodo, jog teatras niekad negali pabėgti nuo reprezentacijos, kaip ir repeticija negali išvengti pasikartojamumo (Reinelt 2002: 165). Nickas Kaye tuo tarpu pastebi, kad performanso mene ir šiuolaikinio teatro pastatymuose pasireiškiantis „tikro laiko“ (angl. k. *real time*) veiksmas veikia kaip reakcija į konvencinio teatro paradigmoje vyraujančią požiūrį į (įprastą) teatrinę struktūrą, sudarytą iš auditorijos ir reprezentacijos elementų. „Tikrame laike“ reprezentacija netenka turėtos reikšmės, ji gali būti pakeičiama objektais, dokumentais, multimedija ir erdvės transformacijomis. Performatyvus teatras, pasak Kaye, kėlė iššūkį fiksuotam, pakartojamam, kiekybiškai apčiuopiamam, objektiškam teatro suvokimui. „Gyvi veiksmai“, kurie užfiksuojami ir išsaugojami per dokumentavimą ir artefaktus bei objektus ir daiktus, išvengė lengvos atomazgos ir pateko į liudijamą choreografiją (Kaye 2018: 275).

O Michaelis Kirby pažymi, kad nors vaidyba paprastai reiškia simuliaciją, reprezentaciją arba įkūnijimą, nebūtinai kiekvienas atlikimas yra laikytinas vaidyba. Tokia atlikimo samprata bene labiausiai atsiskleidė *hepeninguose*, kurių atlikėjai dažniausiai nebūdavo kuo nors daugiau, negu jie patys, arba nesistengdavo reprezentuoti kažko, esančio už jų empirinės realybės laiko ir erdvės – simuliuoti arba apsimesti (Kirby 2003: 309). Tarp vaidybos (konvenciniu atveju) ir nevaidybos (*hepeninguose*) M. Kirby nurodo esant distanciją, kurioje telpa skirtingos atlikimo praktikos. Apskritai *Tikrovės teatro* praktikose aktorius dažniau yra įvardijamas atlikėju, o ne aktoriumi – tai daug svarbesnė pozicija, negu tik teksto ir režisieriaus nurodymų interpretantas (Martin 2013: 30). Anot C. Martin, aktoriai (net ir *Tikrovės teatre*) ne visiškai vaidina ir ne visiškai būna saviimi – jie perduoda kitų žmonių liudijimus, kuriuos gali pritaikyti ir sau patiems. Todėl tiesa, kuri pateikiama per aktorius / atlikėjo asmeninę patirtį teatre yra daug paveikesnė, negu bet kokia objektyvi tiesa (Martin 2013: 38). Atlikėjo emancipacija tuo pačiu pasireiškė kitų kūrėjų, dramaturgo autoriteto mažėjimu arba visišku dramaturgo figūros atsiskykimu bei režisieriaus darbo persikirstymu kitiems kūrėjams.

Tikrovės mediacija

Pasak Phillipo Auslanderio (2008), gyvas atlikimas interpretuotinas ne kaip fizinio artumo ir buvimo kartu sąlyga, bet kaip laiko koreliacija. Auslanderis teigia, kad būtinybė identifikuoti *gyvybingumo* (ang. k. *liveness*) reiškinius kyla iš atsako

radijui ir komunikacinėms technologijoms bei krizės būsenoje kuriant aiškia atsvarą gyvai transliacijai ir/arba įrašytai informacijai: „atsakas į šią krizę buvo terminologinė skirtis, kuri siekė išsaugoti aiškias ankstesnes dichotomijas tarp dviejų atlikimo lygių – gyvo ir įrašyto“ (Auslander 2008: 59). Įrašinėjimo technologija, pasak jo, gyvumui suteikė būtį, kuri pasireiškė aiškia skirtimi tarp atliekamo ir naujojo varianto. Transliavimo technologijos, kita vertus, sugriovė iki tol buvusį vienas kitą papildantį santykį tarp gyvo ir įrašyto atlikimo: „Žodis „gyvas“ [ang. k. *live*] buvo įdiegtas naudoti kaip dalis žodyno, sukurto išlaikyti šiai krizei, apibūdinant ją ir gražinant buvusią skirtį diskursyviai, net jeigu ji daugiau nebegali būti išlaikyta patyrimiška“ (Auslander 2008: 60). Tad buvusi papildanti dialektinė sąveika tarp gyvo ir įrašyto buvo atkurta kaip binarinė opozicija. Auslanderis pažymi, kad ši tendencija, kuri prasidėjo analoginės technologijos eroje, yra išlaikoma iki pat šios dienos ir toliau formuoja mūsų įsivaizdavimą apie „gyvumą“ (Auslander 2008: 60).

Chiel Kattenbelt esėje *The Role of Technology in the Art of the Performer* (Kattenbelt 2006) teigia, kad įrašymo technologijų, tokių kaip audio ir video, apraiška sutrikdo įprastą laiko ir erdės suvokimą bei atitinka Immanuelio Kanto laiko ir erdvės sampratą *Grynojo proto kritikoje*, jog skirtingi laikai yra sekventiški, bet ne simultaniški, tačiau skirtingos erdvės visados esti simultaniškos: „Teatrinės vaizduotės principų ekspansija naudojant gyvą video [transliaciją. – J. K.] bei įrašytą garsą gali būti glaustai charakterizuota kaip erdvės sulaikinimas ir laiko

suerdvinimas“ (žr. Bay-Cheng 2010: 87). Panašią funkciją išvelgia ir Birgit Wiens, nurodydama intermedialaus atlikimo transgresiją už konkrečios vietos ir / arba laiko ribų. Pasak B. Wiens, intermediali erdvė, vadovaujantis tokiu principu, nebūtinai turi būti iš anksto įgyvendinta / sukurta – ji gali būti suvokiama kaip laikina, dinamiška ir kopleksiška erdvinė konfigūracija, sukuriama vien atlikimo proceso metu (Wiens 2010: 94). Sarah Bay-Cheng, reaguodama į šiuolaikines laikinumo koncepcijas, pažymi, jog skaitmenizacija – cituojant ją: „medijos transformacija į duomenis“ – didele dalimi buvo didesnio „kultūrinio perkodavimo“ dalimi (Bay-Cheng 2010: 86). O Alice Rayner slinktį nuo fizinio atlikimo į kibererdvę gretina su slinktimi iš erdvės ontologijos į *atliekamą laiką* (ang. k. *performance of time*).

C. Martin teigia, jog tikrovės mediacija geba kontroliuoti visuomenės elgesį, į antrą planą nustumdama „gyvo“ gyvenimo elgesio normas, pakeisdama jas prodiuserių ir televizijos režisierių išivaizdavimu apie įdomiausią (tuo pačiu ir pelningiausią) tikrovės versiją. O *Tikrovės teatras* geba identifikuoti tokius žalingus tikrovės mediacijos būdus ir naudoja medijas kitokiais principais: kaip tikrovės indikatorių; kaip įrankį atskleisti žmonėms simuliacijos prasiškerbimo į gyvenimą požymius; arba kaip priemonę atskleisti populiariosios kultūros dezinformaciją, pavyzdžiui, naujienų šaltiniuose (Martin 2013: 14). Medijuota *teatrinė tikrovė* gali pateikti keletą specifinių išraiškos galimybių, viena jų – simultaniškumas, kurio pavyzdžių (nors simultaniškumas yra vienas esminių postmodernaus teatro bruo-

žų) galima aptikti ir išimtinai medijų kultūroje, pavyzdžiui, ankstyvojoje televizijoje, kur simultaniškumas pasireiškė kaip esminis televizijos principas – iš dalies todėl radijas ir televizija turėjo tam tikrą laiko dimensiją, aptinkamą ir teatre (Pečiulis 2005: 155).

Lietuvos teatro atveju, tikrovės mediaciją dažniau yra įprasta patirti kaip simultanišką ir sinchronišką gyvo vaizdo transliavimą (vaizdo mediaciją) toje pačioje atlikimo erdvėje, kurioje veikia ir gyvas aktorius. Vienu pirmųjų (plačiai apžvelgtų) bandymų Lietuvos teatre panaudoti vaizdo transliaciją buvo režisieriaus Gintaro Varno režisuotame spektaklyje *Nusikaltimas ir bausmė* (2004), kuriame vaizdo mediacija veikė kaip vienas iš personažų, užtikrinančių naratyvo progresiją. Vėliau tiesioginė vaizdo transliacija ekstensyviai naudota Dainiaus Gavenonio ir Jūratės Paulėkaitės parengtame spektaklyje-performanse *Uždaras vakaras* (2008). Vis tik produktyviausiai vaizdo transliavimą 2012 m. panaudojo trupė *No Theatre*, išbandžiusi šį principą spektaklyje *Mr. Fluxus arba Šarlatanai?* (2012), kuriame, galima teigti, sėkmingai įtvirtintos „lietuviškos“ vaizdo mediacijos konvencijos, vėliau plačiai naudotos įvairiuose antrojo dešimtmečio šiuolaikiniuose šalies teatro projektuose. Čia tiesioginė vaizdo transliacija reikšmingai prisidėjo ne tik prie spektaklio istorijos pasakojimo, bet veikė ir kaip mechanizmas, vaizdo pagalba sujungiantis auditoriją ir sceną, tokiu būdu deteatralizuojant sceninį vyksmą, arba, priešingai, auditoriją priartinant prie *teatrinės tikrovės*, o teatrą – prie *socialinės tikrovės* lauko. Vėliau tiesioginė transliaciją trupė naudojo spektakliuose

Nematomi monstroi (2013), *Kaligula* (2014), tačiau panašaus kokybinio efekto neišgavo. Vaizdo mediacija nuo 2015 m. tampa ekstensyvi daugelyje Artūro Areimos spektaklių: *Nevykėlis* (2015), *Medėjos kambarys* (2016), *Antikristas* (2017), *Virimo temperatūra 5425* (2017), *Aklieji* (2018) ir

vėlesniuose darbuose. Čia vaizdo mediacija ne(be)atveria naujos tikrovės dimensijos ir veikia naudojama kaip konvencinis režisūrinis mechanizmas, postmoderniu principu keičiantis ir modifikuojantis reprezentuojamą sceninį vyksmą bei fiktyvų *teatrinės tikrovės* naratyvą.

TIKROVĖS (RE)PRODUKCIJA

Socialinės tikrovės apraiškos konvenciniame teatre dažniausiai pasireiškia atsitiktinai ir yra suvokiamos kaip trūkis fiktyvios teatrinės dinamikos audinyje: aktoriui padarius klaidą, pamiršus tekstą, gendant scenos infrastruktūrai arba įvykstant kitiems techniniams nesklaidumams. C. Martin nuomone, *socialinės tikrovės* įsiveržimas į teatrinę aktą paprastai nėra laukiamas reiškinys, jam įvykus, neretai pradedama kvestionuoti teatro samprata ir prasmė (Martin 2013). Žiūrėjimo akte veikianti auditorijos struktūra nors ir nėra unifikuota, bet vadovaujasi tam tikra stebėjimo-dalyvavimo etika. Galima pastebėti, jog identifikuojamos *socialinės tikrovės* intervencija į teatrinę tikrovę griaua – tokia fragmentacija laikina ir gali būti gretinama su Erikos Fischer-Lichte apibrėžta *liminalumo*⁵ (Fischer-Lichte 2013) būseną – ir pačią žiūrovų bendruomenę, nes kolektyvinis žiūros aktas tampa dekonsoliduojantis ir verčia žiūrovus individualiais suvokėjais. C. Martin tokį teatro ir tikrovės persidengimą, kai nyksta ribos tarp scenos ir tikro pasaulio, laiko esminiu *Tikrovės teatro* objektu (Martin 2013: 4). *Tikrovės teatro* dėmuo, pasak jos, gali įgauti labai tiesiogines tikrovės formas, akimirksniu pakeisti erdvės atmosferą bei stabilaus socialinio audinio integra-

lumą, kuomet *socialinės tikrovės* artefaktai teatro erdvėje yra suardomi. Priešingas variantas – kai *socialinė tikrovė* „perima“ teatrinio akto kontrolę, tokiu būdu „de-teatralizuodama“ vaidinimą. Tiesioginis, bekompromisis tikrovės įsiveržimas teatre, pasak C. Martin, pažeidžia įprastą konvenciją, jog „teatras neturi būti tikras“ (Martin 2013: 21). Tokia empirinės realybės ir teatrinės (sąlygiškos) tikrovės kolizija apibūdinama kaip „ontologinė teatro abejonė“ (Martin 2013: 21).

Tikrovės įsiveržimas

Tikrovės įsiveržimas Lietuvos teatro lauke pasireiškia bent keliais būdais. Pavyzdžiui, reprezentaciniame teatre ryškiausiai pastarąjį dešimtmetį *socialinės tikrovės* motyvas atveriamas Jono Vaitkaus spektaklyje *Visuomenės priešas* (2011), kuriame tikrovės įsiveržimas atskleidžiamas simbolinėmis scenografijos priemonėmis ir tikros-menamos teatro sienos „griūtimi“. Tokia meninė figūra, kita vertus, nekuria jokių reikšmingų socialinių transformacijų ir išlieka poetinio naratyvo lauke. Ryškiau tikrovės įsiveržimas pastebimas Krystian Lupa spektaklyje *Didvyrių aikštė* (2015), spektaklio metu uždegamos šviesos žiūrovų salėje ir pakeičiamos scenos-auditorijos

erdvinės pozicijos, pertraukiant *teatrinės tikrovės* nuoseklumą ir įvedant *socialinės tikrovės* dėmenį, keičiantį auditorijos introspekciją socialiniu pastabumu ir (galima) savirefleksija. Vaiva Lanskoronskytė taikliai pastebi, jog sprendimas spektaklyje apšviesti žiūrovų salę tuo pačiu sugriauna saugumo ir stabilumo jausmą žiūrovams (Lanskoronskytė 2015). Toks sprendimas taip pat laikinai sukuria reliatyvius galios santykius: vienu atveju žiūrovai gali palyginti sceninę reprezentaciją su temos kontekstu; kita vertus, panaudota režisūrinė priemonė objektyvuoja pačius žiūrovus ir keičia jų socialinius statusus.

Įvairaus lygio ir intensyvumo tikrovės įsiveržimus taip pat galima stebėti performatyviame meta-šokio spektaklyje *Contemporary* (2013), kuriame socialinės tikrovės gylis pasireiškia per ironišką Lietuvos šokio mokyklos dekonstrukciją – savo tematika primenančia *No Theatre* spektaklį *Telefonų knyga* (2010), kuriame buvo reflektuojamas šalies teatro laukas – autobiografinės aktorių prakalbas, socialinį komentarą bei diskusiją su auditorijos dalyviais apie tikrovę ir asmenines patirtis, kurios tiesiogiai nėra atskleidžiamos spektaklio sceninėje reprezentacijoje. Tuo tarpu Artūro Areimos teatre pastaruosius keletą metų integruojamos auditorijos dalyvavimo formos tikrovės dimensijas atveria gana specifiniu būdu – čia interaktyvūs momentai pasireiškia per auditorijai sukeliama trauminę patirtį, o dalyvavimas nebūtinai produktyviai keičia prasmę turinį, tačiau įneša papildomas socialines įtampas, kurios žiūrovą transportuoja iš *socialinės tikrovės* į realią akistatą su instituciniu teatro kuriamu nesaugu-

mo jausmu, kuris yra neįprastas konvenciniame dramos teatre.

Sėkmingai *socialinės tikrovės* įsiveržimą suvaldo režisierė Kamilė Gudmonaitė su dramaturge Tekle Kavtaradze dalyvaujajame audio spektaklyje *Sapnavau sapnavau* (2019). Čia *socialinę tikrovę* sąlygoja ne tik medijuotu būdu užmezgamas santykis su nuteistaisiais, bet ir papildomai atskleidžiamas institucinės tikrovės karkasas (šią aliuziją galima užčiuopti erdvės redukcijoje į visišką tamsą), sisteminiu būdu atskiriantis vienas visuomenės grupes nuo kitos. Naudojamos režisūrinės strategijos šiuo atveju ne tik sukuria saugios akistatos su kaliniais pojūtį, bet ir medijuotomis audio priemonėmis simuliuoja gyvą santykį tarp dviejų individų – žiūrovo ir nuteistojo – kuris, kitu atveju, būtų neįmanomas socialinėje ir institucinėje visuomenės realybėje.

Tikrovės simuliacija

Vienas iš pasireiškiančių simuliacijos požymių yra simuliuotos tikrovės vertimas *tikroviška*, arba dar tikresne už tikrovę, kuri nėra simuliuota. Tokia naujoji tikrovė geba pasireikšti pakeisdama (išstumdamą) pirminę tikrovę ir užimdama jos vietą, taip pakeisdama atvaizdą simuliuotu. Jean'ui Baudrillard'ui (1929–2007) simuliuojamų objektų ženkliškumas nebeapsiriboja reprezentacija, tuo pačiu ir nėra redukuotas vien į simbolį – simuliakras privalo būti hipertikroviškas, kad sugebėtų išstumti originalą iš patyrimo proceso (Baudrillard 1993). Baudrillard'o hipertikrovę galima interpretuoti kaip tikrovę, nusavinančią ir pakeičiančią ne tik buvusį tikrovės pavidalą, bet kartu ir tos pirminės tikrovės,

arba tikrovės originalo, struktūrą. Tokia nauja tikrovė stokoja realybės originalo substancijos, todėl įvardijama kaip *hiper-tikrovė* (Baudrillard 2002).

Dalis Lietuvos teatro reiškinių, kuriuos galima būtų priskirti *Tikrovės teatro* laukui, balansuoja tarp sceninės tikrovės, kaip autonomiško reprezentacijos turinio, ir siekio produkuoti organišką realybės versiją (tam tikrais atvejais – imituoti *socialinę tikrovę* ir jos daugiasluksniškumą), nukreiptą į auditoriją (priešingai negu reprezentacijos atveju, kuomet tikrovė yra izoliuota scenoje). Tokiuose pavyzdžiuose sceninės kokybės nėra naikinamos vardan *socialinės tikrovės*, bet, veikiau, *socialinė tikrovė* spektaklyje tampa pakeičiama naująja savo pačios versija, t. y. tikrovės mechanizmais, kurie yra „beveik“ tokie patys, kaip jie pasireiškia socialinėje (institucinėje) tikrovėje, ir teatrinis sąlygotumas perauga į natūralistinę dimensiją, tačiau per detales arba įsiterpimą į tikrovės elementus kūrėjai siekia užšifruoti pagrindinę tikrovės simuliacijos semantinę medžiagą – tokiu būdu teatrą ir jo keliamus klausimus užmaskuodami pateikiamoje (simuliuotoje) empirinėje kasdienybėje.

Šis metodas ryškiausiai atskleidžiamas dviejuose pastarųjų dviejų metų para-teatrinuose reiškiniuose: fotografės Neringos Rekašiūtės eksperimentinėje performatyvioje parodoje *Atominė tapatybė* (2018), surengtoje sovietinės tikrovės likučius talpinančiame (autentiškame) bute Visagine, kurio erdvės apgyveno aktoriai Marijus Povilas Elėjus Martynenko ir Gerda Čiuraitė – jie čia atliko įprastus buitinius veiksmus: gaminosi valgyti, gulėjo lovoje, maudėsi vonioje, nekur-

dami sąmoningų socialinių barjerų tarp vienos erdvės dalyvių; ir režisierės Monikos Klimaitės aplinkos spektaklyje-audioture *Vieno buto istorija* (2018), vykusiame Justiniškių mikrorajone Vilniuje esančiame sovietinį laikotarpį menančio interjero bute. Klimaitės spektaklio veikėjas, skirtingai negu parodoje *Atominė tapatybė*, egzistuoja menamoje erdvėje – jo vienpusis santykis su spektaklio lankytojais kuriamas audio įrenginių pagalba. Tuo tarpu žiūrovai gauna nurodymus, kaip pažinti juos supančią aplinką, kaip suprasti ausinėse girdimo pasakotojo istoriją ir kaip šioje simuliacijoje identifikuoti santykį su pačiais savimi.

Abiejų spektaklių atveju, organizuota patyrimo erdvė ir jos sukonstruotas autentiškumo efektas veikia kaip pagrindinis elementas, transportuojantis žiūrovus į kitą tikrovės versiją. *Vieno buto istorija* ir *Atominė tapatybė* autentišką interjerą naudoja per jame esančius atpažįstamus ženklus ir simbolius, nešančius norimą – pastebimai nostalgiską – reikšmę. Tokiu būdu yra imituojamas erdvinis realizmas, leidžiantis transportuoti žiūrovus-dalyvius į produkuojamą tikrovę. *Socialinės tikrovės* (re)produkcija kuria taip pat ir naują socialinį santykį tarp bendros erdvės dalyvių, į kuriuos yra orientuotas šių spektaklių išorinis procesas: *Atominės tapatybės* žiūrovai-lankytojai gali dalyvauti tarpusavio interakcijose, veikti aplinkos medžiagiškumą ir savarankiškai keisti savo erdvinis santykius su performatyviais buto elementais. *Vieno buto istorija* režisierės Klimaitės vienas iš siekių – taip pat inicijuoti ir žiūrovų bendruomenę, kurios nariai „išgyventų būrio jausmą“ (Spektaklio anonsas 2018). Šio

spektaklio turinys, kita vertus, yra introspektyvus ir orientuotas į individualų žiūrovo-dalyvio patyrimą, o galimybių socialinėms interakcijoms spektaklyje mažai: čia buto lankytojai dėvi ausines ir sovietinį interjerą tyrinėja archeologiniu

žvilgsniu. Nepaisant to, spektaklio modelis daro didelę įtaką santykiui su aplinka stiprėjimui. Abiem atvejais konstruojama erdvinė patirtis turi kitą semantinę krūvį nei tas, kuris būtų pasiekiamas institucinėje teatro aplinkoje.

IŠVADOS

Remiantis Carol Martin, *Tikrovės teatro* prielaidų galima ieškoti postmoderniosios paradigmos įsitvirtinime XX a. antrosios pusės globaliame kultūros lauke, taip pat septintojo dešimtmečio Vakarų alternatyvaus teatro angažuotume, teatro kūrėjams siekiant sutelkti pakankamas galios priemones, leidžiančias dalyvauti politiniame diskurse. Šiuo laikotarpiu vykę sociokultūriniai Vakarų visuomenių pokyčiai skatino asmeninės emancipacijos procesus, kurios siekta ir per naujos autentiškos tikrovės kūrimą teatro scenoje.

Ankstyvosios *Tikrovės teatro* praktikos pasireiškė dvejopai: kaip sceninis dokumentinių šaltinių (pa)statymo mechanizmas (pavyzdžiui, *dokumentinis*, *autobiografinis* arba *liudijimo teatras*) arba kaip naujos tikrovės konstravimas ir struktūrinių teatro elementų reorganizavimas. Tokiam *Tikrovės teatro* pobūdžiui reikšminga yra *socialinės tikrovės* samprata, kuri teatro lauke geba pasireikšti skirtingu produktyvumu: kaip teatrinės tikrovės ir reprezentacijos trūkis arba kaip į auditorijos dinamiką orientuotas fenomenas, reikšmingai keičiantis teatro – žiūrovų santykius ir sukuriantis naujas publikos galios pozicijas. Instituciniuose santykiuose toks *socialinės tikrovės* pobūdis pasireiškia kaip savęs produkavimas

ir individualios *socialinės įmonės* kūrimas, kurį P. Bergeris ir T. Luckmannas yra įvardiję *Homo socius*, o C. Castoriadis – *socialinio įsivaizdavimo* sąvoka. Abiem atvejais socialiniai institutai sąlygoja ir *socialinės tikrovės* manifestaciją, jos pobūdį bei kokybę.

Tikrovės teatro objektas lokalizuojamas įtampoje tarp reprezentacijos (*teatrinės tikrovės*) ir *socialinės tikrovės*, kuri analogiškai galima būtų palyginti su įtampa tarp atlikėjo ir žiūrovo. Šį konfliktą galima sieti tiek su socialine teatro konstrukcija, tiek su ontologine teatro tikrovės sandara – abiem atvejais slinktis nuo tikrovės reprezentacijos prie tikrovės (re)produkcijos pasireiškia nauja estetinė ir/arba mechaninė teatro logika. Reikšmingą įtaką šiam pokyčiui daro naujosios technologijos, multimedija, vaizdo ir garso mediacija bei kitos priemonės – ši tendencija išryškėja ir Lietuvos teatre, kuriame vaizdo mediacija per pastarąjį dešimtmetį galutinai įsitvirtino šiuolaikinėje scenoje ne vien kaip estetinis elementas, bet ir kaip funkcinis įrankis, keičiantis patyrimo būdus ir jų kokybę.

Keičiantis teatrinės reprezentacijos praktikoms, Lietuvos teatro lauke vis plačiau išbandomi nauji tikrovės produkavimo/reprodukavimo būdai, aktyviau

teatriniame akte įvedantys *socialinės tikrovės* aspektus – atskirais atvejais teatrinis aktas apskritai praranda savo fundamentalius dėmenis – nebesitenkinama turinio reprezentacija ir siekiama auditorijai sukelti tiesioginį patyrimą. Tokia patirtis ryškiausiai atsiskleidžia dviem būdais: kaip tikrovės įsiveržimas žiūros akte, kuris provokuoja asmeninę žiūrovo akistatą su socialiniu medžiagiškumu; arba kaip tikrovės simuliacija – jos metu teatrinė aplinka pakeičiama naujai (re)konstruojama *socialinės tikrovės* versija, kuri daro reikšmingą įtaką teatrinio turinio formavimuisi arba jo pokyčiams.

Literatūra

- Auslander Phillip. 2008. *Liveness, Performance in a mediatized culture*, Second edition. London, New York: Routledge.
- Bay-Cheng Sarah. 2010. Temporality, Sarah Bay-Cheng et al (eds.). *Mapping Intermediality in Performance*: 95–90. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Baudrillard Jean. 1993. *Symbolic exchange and death*. Translated by Iain Hamilton Grant. Sage Publications.
- Baudrillard Jean. 2002. *Simuliakrai ir simuliacija*. Iš prancūzų k. vertė Marius Daškus. Vilnius: Baltos lankos.
- Berger Peter L., Luckmann Thomas. 1991. *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Harmondsworth: Penguin books.
- Castoriadis Cornelius. 1997. *The Castoriadis Reader*. Translated and edited by D. A. Curtis. Hoboken: Blackwell publishers.
- Castoriadis Cornelius. 1998. *The Imaginary Institution of Society*. Cambridge: The MIT Press.
- Fischer-Lichte Erika. 2013. *Performatyvumo estetika*. Iš vokiečių k. vertė Jūratė Pieslytė. Vilnius: Mėnų spaustuvė.
- Hanisch Carol. 1969. *The Personal is Political*. Prieiga per internetą: <<https://webhome.cs.uvic.ca/~mserra/AttachedFiles/PersonalPolitical.pdf>> [žiūrėta 2019 12 10]
- Jameson Fredric. 2002. *Kultūros posūkis: rinktiniai darbai apie postmodernizmą (1983–1998)*. Iš ang-

Apibendrinant galima daryti išvadą, jog metodologinis *Tikrovės teatro* modelis pirmiausia yra įrankis veikti ne tik per socialinę bendruomenę, bet taip pat ir su pačia socialine bendruomene. Toks *Tikrovės teatro* pobūdis iš esmės keičia nusistovėjusias teatrinės paradigmas, kai atskleidžiami nauji pastatymo strategijų būdai ir naujai įprasminama empiriškai patiriama tikrovė. *Tikrovės teatras*, atsikydamas reprezentacijų ir struktūralistinės prasminės komunikacijos principų, tuo pačiu keičia patį teatrinį buvimą ir nuo suvokimo struktūrų juda auditorijos patyriminės būsenos link.

- lų k. vertė Aukse Mardosaitė. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.
- Kant Immanuel. 1998. *Critique of pure reason*. Translated and edited by P. Guyer, A. W. Wood. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kattenbelt Chiel. 2006. De rol van technologie in de kunst van de performer, Henk Havens, Chiel Kattenbelt, Eric Ruijter and Kees Vuyk (eds.). *Theater & Technologie*: 12–31. Amsterdam: Nederlands Theater Instituut.
- Kaye Nick. 2018. On Objects, *Performance Research*, Vol. 12, Issue 4 (2018): 273–278.
- Kirby Michael. 2003. On acting and non-acting, Philip Auslander (ed.). *Performance, Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, V. I: 309–323. London and New York: Routledge.
- Lanskoronskytė Vaiva. 2015. Bet pasaulis ir yra absurdiškos mintys, *Bernardinai.lt*. Prieiga per internetą: <<http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=61070>> [žiūrėta: 2019 12 05]
- Martin Carol. 2013. *Theatre of the Real*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Pečiulis Žygyntas. 2005. Televizijų transformacijos procesas: technologinis ir komunikacinis aspektai, *Knygotyra* 45: 155–167.
- Pelias Ronald J., Van Oosting James. 2003. A paradigm for performance studies, Philip Auslander (ed.). *Performance, Critical Concepts in Literary and Cultural Studies Volume I*: 215–231. London and New York: Routledge.

- Platonas. 1981. *Valstybė*. Iš senosios graikų k. vertė J. Dumčius. Vilnius: Mintis.
- Politis Vasilis. 2004. *The Routledge Philosophy Guidebook to Aristotle and the Metaphysics*. Routledge.
- Reinelt Janelle. 2002. The Politics of Discourse: Performativity meets theatricality, *SubStance*, Vol. 31, No. 2/3: 201–215.
- Stephenson Jenn. 2017. *Theatre of the Real in the Age of Post Reality*. Prieiga per internetą: <https://realtheatre.blog/2017/01/18/theatre-of-the-real-in-the-age-of-post-reality/> [žiūrėta: 2012 12 12]
- Wiens Birgit. 2010. Spatiality, Sarah Bay-Cheng et al. (ed.). *Mapping Intermediality in Performance*: 91–96. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Spektaklio anonsas. 2018. „Vieno buto istorija“ Justiniškių daugiabutyje tyrinės žmogaus laimę, menufaktura.lt. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1199&s=68509 > [žiūrėta: 2019 12 20]

Nuorodos

- ¹ Richardo Schechnerio (*The Performance Group*) nuomone, nors atlikėjai vaidindavo, bet taip pat atlikdavo daugybę kitų veiksmų ir neslėpdavo savo asmenybių, o atsiskleidavo kartu su kuriamu vaidmeniu, arba pateikdavo save kaip opoziciją kuriamiems personažams (žr. Bertoldą Brechtą). Užuot slėpėsi užkulisiuose, kai neatlikdavo vaidmenų, atlikėjai buvo skatinami atskleisti žiūrovams savo asmenybę kartu su paruoštais vaidmenimis (Pelias, Van Oosting 2003: 222).
- ² Ang. k. *the personal is political*. Plačiau žr.: Harnisch Carol. 1969. *The Personal is Political*. Prieiga per internetą: <https://webhome.cs.uvic.ca/~mserra/AttachedFiles/PersonalPolitical.pdf> [žiūrėta: 2019 12 10]
- ³ C. Castoriadis pažymi, jog kiekviena visuomenė kuria jai būdingas ir ją determinuojančias taisykles, o kartu ir savas institucijas, pavyzdžiui, kalbą, kultūrinės ir socialines taisykles, priemones, religiją, idealus, taip pat autoriteto vaidmenį visuomenėje bei jo legitimaciją (Castoriadis 1997).
- ⁴ Naudojama 1998 m. redakcija anglų kalba.
- ⁵ *Liminalumo* sąvoka nurodo individo būseną, kai naujas socialinis santykis dar nėra įtvirtintas, tačiau senasis jau yra praradęs savo poziciją, pavyzdžiui, žiūrovas iš įprastų stebėjimo kategorijų perkeliamas į dalyvaujimąjį teatro lauką, taigi ir kitokių socialinių santykių tikrovę, tačiau dar nėra spėjęs jame aklimatizuotis.