

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

TEATRO IR KINO FAKULTETAS

VAIDYBOS IR REŽISŪROS KATEDRA

Armanda Rudelytė

Teatro menas (Vaidyba)

**Šokantis balsas / dainuojantis kūnas: neverbalinio dainavimo ir judesio sintezė spektaklyje
„Kai rėkiu, niekas manęs negirdi“**

Magistro darbas

Teorinės dalies vadovas lekt. Vaidas Jauniškis

Teorinės dalies konsultantė prof. dr. Rasa Vasinauskaitė

Meninės dalies vadovė doc. dr. Brigita Bublytė

Vilnius, 2023

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

SAŽININGUMO DEKLARACIJA DĖL TIRIAMOJO RAŠTO DARBO

2023m. 05. 08d.

Patvirtinu, kad mano tiriamasis rašto darbas „Šokantis balsas/dainuojantis kūnas: neverbalinio dainavimo ir judesio sintezė spektaklyje „Kai rėkiu, niekas manęs negirdi“ yra parengtas savarankiškai.

1. Šiame darbe pateikta medžiaga nėra plagijuota, tyrimų duomenys yra autentiški ir nesuklastoti.
2. Tiesiogiai ar netiesiogiai panaudotos kitų šaltinių ir/ar autorių citatos ir/ar kita medžiaga pažymėta literatūros nuorodose arba įvardinta kitais būdais.
3. Su pasekmėmis, nustačius plagijavimo ar duomenų klastojimo atvejus, esu susipažinęs(-usi) ir jas suprantu.


(Parašas)

Armanda Rudelytė

(Vardas, pavardė)

SANTRAUKA

Meninio tyrimo „Šokantis balsas/dainuojantis kūnas: neverbalinio dainavimo ir judesio sintezė spektaklyje „Kai rėkiu, niekas manęs negirdi““ objektas yra *neverbalinio dainavimo* ir judesio sintezė. Šiuolaikinis teatras ieškodamas naujų stilių ir prisitaikymų, skirtingus žanrus varijuoja tarpusavyje; muzikiniui ir choreografiniui teatrui nebėra būtinas tekstas – tekstas nebėra pagrindinis ir pranašesnis už kitas išraiškos priemonės. Šis meninis tyrimas parodo, kad eksperimentavimas su įvairiomis priemonėmis, gali padėti atlikėjui ir aktoriui kurti personažą neturint jokios išankstinės dramaturgijos naudojant tik savo balsą ir kūną. Todėl ieškodama naujų spektaklio formų, pasiūlysiu principus, kuriais jungiamas *neverbalinis dainavimas* ir judesys, ir neverbalinio spektaklio kūrimo formą. Teorinėje rašto dalyje pristatysiu įkūnijimo sampratą pasiremmdama fenomenologija, bei teatro praktikų ir šokio kūrėjų darbų pavyzdžiais, ir „įkūnyto balso“ koncepciją, kuri atsiskleidžia per *balso performerių* eksperimentavimą su neverbalinės kalbos ir garso santykiu.

Neverbalinius garsus atpažįsta visi žmonės, nes tai yra emocinės išraiškos pasekmė, kuri tiesiogiai susijusi su mūsų kūno reakcijomis – judesys veikia balsą, o balsas judesį. Šiame tyrime pristatysiu sąveiką tarp balso ir kūno, iš pradžių juos atskirdama, o paskui sukurdamą „šokančių balsų/dainuojančių kūnų“ sintezę. Išvadoje pateikta, kokiais būdais sukūriau sintezę tarp balso ir kūno, ir kaip juos pritaikiau kurdamą spektaklį „Kai rėkiu, niekas manęs negirdi“.

SUMMARY

The object of the artistic research "Dancing voice / singing body: the synthesis of non-verbal singing and movement in the performance "When I scream, no one hears me" " is the synthesis of non-verbal singing and movement. Contemporary theatre looking for new styles and adaptations, different genres are combining with each other; the text is no longer necessary for musical and choreographic theatre – the text is no longer central and superior to other theatre elements. This artistic research shows that experimenting with different acting tools and methods can help the performer and the actor to create a character without any pre-dramaturgy, using only their voice and body. Therefore, in the search for new forms of performance, I will propose principles that create a synthesis of non-verbal singing and movement and a form of non-verbal performance making. In the theoretical part, I will introduce the concept of embodiment, drawing on phenomenology and the work of theatre practitioners and dance makers, and the concept of the 'embodied voice', which unfolds through the experimentation of voice performers with the relationship between non-verbal language and sound.

Non-verbal sounds are recognized by all human beings as a consequence of emotional expression, which is directly linked to our bodily reactions – movement affects the voice, and the voice affects movement. In this research I will present the interaction between voice and body, first separating them and then creating a synthesis of "dancing voices/singing bodies". In my conclusions I will present the methods in which I have created a synthesis between voice and body and how I have applied them to the performance "When I scream, no one hears me".

TURINYS

SANTRAUKA.....	2
SUMMARY.....	3
ĮVADAS.....	5
1. ŠOKANTIS BALSAS / DAINUOJANTIS KŪNAS.....	11
1.1. Įkūnijimo samprata.....	11
1.2. Įkūnytas balsas.....	18
2. JUDESYS IR BALSAS SPEKTAKLYJE „KAI RĖKIU, NIEKAS MANĖS NEGIRDI“.....	24
2.1. Balsinės ir kūniškos kalbos panašumai ir skirtumai.....	24
2.2. Judesio ir balso sintezės paieška kuriant spektaklį „Kai rėkiu, niekas manęs negirdi“.....	30
IŠVADOS.....	44
LITERATŪROS SĄRAŠAS.....	47
PRIEDAI.....	49
Priedas nr. 1. Spektaklio scenarijus „Kai rėkiu, niekas manęs negirdi“.....	49

IVADAS

Ieškodama alternatyvių meninės kūrybos ir raiškos būdų bandau eksperimentuoti ir gilintis į teatro sąsajas su kitomis meno sritimis. Kuriu performansus, spektaklius, jiems statau choreografiją bei rašau muziką. Savo meninėje praktikoje esu susidūrusi su šokiu ir dainavimu. Dar studijuodama Vilniaus kolegijoje muzikinio teatro specialybę, pastebėjau, kad dažniausiai šie du dalykai yra ugdomi ir lavinami atskirai, o muzikinio teatro atlikėjai dažnai negeba kurti vaidybinio santykio, nes yra per daug susikoncentravę į dainavimą. Man įdomu nagrinėti, kokiomis priemonėmis būtų galima prieiti prie kūno ir balso, neiliustruojant muzikos judesiais, bet iš tiesų pajaučiant, kaip fizinė būseną veikia vidinę jauseną arba kaip vidinė būseną lemia išorinę būseną. Taip pat akcentuoti, kokie išoriniai veiksniai lemia kūniškus pasikeitimus. Magistro darbe renkuosi tyrinėti judesio ir dainavimo sintezę, kuriant spektaklį „Kai rėkiu, niekas manęs negirdi“ judesiais ir neverbaline balso raiška per pratimus, uždavinius. Nagrinėsiu kūno ir balso sąveiką tarpusavyje, aiškinsiuosi kaip aktorių kūnai savyje gali atspindėti vaizdinius, atmintį, būsenas.

Šiuolaikinis teatras reikalauja naujų stilių ir naujų prisitaikymų, žanrai keičiasi tarpusavyje, muzikiniui ir choreografiniui teatrui nebėra būtinas tekstas. Performanso menas, šokis papildė tradicinius teatro elementus – tekstas nebėra pagrindinis ir pranašesnis už kitus elementus. Man įdomu kas slypi anapus teksto ir kaip neverbaliniu būdu galima perduoti informaciją per balsą, veido išraiškas, gestus, kūno kalbą, nenaudojant aiškių sakinių struktūrų. Balso garsas sukuria naujas prasmes, kurios slypi už teksto. Šios prasmės yra juntamos emociškai „kai mes girdime kūno balsą, esame girdintis kūnas ir tuo pačiu suvokiame, kad girdime *įsiinkaravimo* procese esantį kūną. Balso girdėjimas yra savotiškas akustinis vojerizmas: mes sužadunami suvokti save, kai stebime (klausome) taip darant kitą.“¹ Žmogus per klausymo procesą patiria savo ir kitų buvimą. „Šokantis balsas / dainuojantis kūnas“ yra metaforos, kuriomis apibūdinamas žmogaus kūno ir balso veikimas kartu. „Šokantis balsas“ atsiranda tada, kai atlikėjas, naudodamas savo balsą kaip instrumentą ir jam būdingus veikimo principus, sukuria balsui šokio kokybę. Doc. dr. Brigita Bublytė tam priskiria sutartines, kai erdvėje sklindantys balsai „susimuša“ tarpusavyje. Tuo tarpu, „dainuojantis kūnas“ atsiranda

¹ Mickienė Rūta. *Vizualios garso potyrio galimybės*. Vilnius: VDA, 2016, p. 57

kai žmogaus kūnas yra naudojamas kaip akustinis instrumentas ir rezonuodamas skleidžia iš savęs garsus.

Pateikiu naują sąvoką, kuria apibūdinsiu priemones, kuriomis kursime garsus ir muziką, tai – *neverbalinis dainavimas*. *Neverbalinis dainavimas* yra sąmoningas sintaksinio teksto atsisakymas, jį keičiant kitomis balso raiškos priemonėmis:

- Pasitelkiamos balsės – tembrinės, intonacinės, ritminės;
- Kuriant savitą skiemenų kalbą, kurios prilyginamos onomatopėjoms, kurios turi ritminę ir emocinę funkciją;
- Minimalizmo principas: pasikartojimas, trumpos frazės, ritmas;
- Balsui pritaikant muzikinio instrumento štrichus jis naudoja jam būdingus garso išgavimo būdus: *marcato*, *staccato*, *legato*, keičiant aukštį, ilgį, tempą, stiprumą;
- Tiesioginė emocijų raiška, kuri pasireiškia per garsą (verkimas, juokas, inkštimas...) ir paveikia kūną (kūno virpėjimas nuo juoko, susirietimas verkiant...).

Neverbalinius garsus atpažįsta visi žmonės, nes tai yra emocinės išraiškos pasekmė, kuri pajungia visą kūną. „Glaudų kūno ir balso ryšį pirmiausia atskleidžia riksmas, atodūsis, dejonė, kūkčiojimas ir juokas, akivaizdžiai atsirandantys veikiant visam kūnui. <...> rėkiant, dejuojant, dūsaujant, kūkčiojant ar juokiantis, žmogus, tai suvokia kaip tam tikrus įkūnijimo procesus.“² Kūnas reaguoja į emociją ir jai atsako fiziniu veiksmu, pavyzdžiui: juokiantis kūnas kratosi, verkiant norisi susilenkti, išsigąstant kūnas pašoka ir mes rėkiame, ir t. t. Erika Fischer-Lichte knygoje „Performatyvumo estetika“ kalbama apie tai, kad balsai išryškina kūniškumą, kad kūnas, kaip ypatingas medžiagiškumas, yra tam tikrų gestų ir judesių kartojimo rezultatas ir kad tik šie veiksmai apskritai sukuria kūną kaip individualiai, lytiškai, etniškai, kultūriškai paženklintą.

Antonin Artaud ieškojo būdų kaip panaudoti neverbalinį balsą, norėdamas atrasti fundamentalią žmogaus būseną. Jis savo teatre naudojo garsus vietoj žodžių, riksmus ir verksmus kaip kalbą. Vakarietiškojį teatrą Artaud apibūdino kaip „žodžių diktatūrą“³. Jis tikėjo, kad teatras turėtų bandyti atskleisti tai, ko tekstas nesugebėtų išreikšti ir rasti tai, kas kuria energiją. „Šis teatras turėtų būti ne verbalus, bet vokalinis, naudojantis tikrą fizinę kalbą,

² Fisher-Lichte, Erika. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013, p. 206

³ Newman Paul. *Using Voice and Theatre in Therapy, The Practical Application of Voice Movement Therapy*. London: Jessica Kingsley Publishers, 2000, p. 48

daugiau nebesiremiantis tik žodžiais, bet ženklais suformuotais per objektus, kvėpavimą, tylą, riksmą ir ritmą, kuris būtų stiprus kreipimasis į tas galias, kurios gražintų protą į vidinių kovų ištakas.“⁴. Jerzy Grotowski norėjo kurti teatrą, kuriame niekas nėra parodoma ar iliustruojama. Balso naudojimas buvo Grotowski laboratorijos dalis, jam buvo svarbu ieškoti kaip fiziškai ir vokaliai išreikšti tai, kas glūdi sąmonėje, nesifokusuojant tik į žodžius. Jis suprato, kad aktoriui, kuris nori išmokyti valdyti savo balsą, reikia gerai kontroliuoti savo kūną ir kurti energiją. Grotowski tyrinėjo galvos rezonatorius, mėgdžiodamas ir išgaudamas gyvūnų garsus; jis norėjo atrasti balsą, kuris yra įsišaknijęs kūne, norėjo įrodyti, kad visas kūnas geba skleisti garsą. Dainavimas ypatingas tuo, jog tai yra momentinis veiksmas, kuriuo išreiškiame stiprias emocijas, pavyzdžiui, liūdesį ar džiaugsmą. Jis susietas su identitetu, tapatybe. Šokio teoretikas Rudolf Laban naudoja vokišką žodį *antrieb* (*pastanga*) apibūdinant individo vidinius impulsus, kurie judina jį, kaip jis nori, judesys, tai – minties veiksmas.

Nagrinėjant kūno ir balso sąveiką yra ypač svarbus aktoriaus, atliekančio *neverbalinį dainavimą* ir judesį, patyrimas. Taip pat aktoriaus transformacija eksperimentuojant su balsu, kūno raiška, tampant *balso performeriu*.⁵ *Balso performeris*, tai aktorės ir dainininkės, doc. dr. Brigitos Bublytės suformuluota sąvoka, kuri apibūdina šiuolaikinį atlikėją balsu kuriantį performatyvų medžiagiškumą. Šiuolaikinėje ir XX a. pab. scenos meno praktikoje yra nemažai kūrėjų, eksperimentavusių ir eksperimentuojančių su dainavimu ir judesiu, kurie yra įkvėpti amerikietiškojo avangardo muzikos taisyklių nepaisymo, performatyvaus lūžio, John Cage idėjų, Fluxus pasirodymų, kur garsas pateikiamas per žaidimą ir atsitiktinumą. Laurie Anderson, Fátima Miranda, Diamanda Galás, Pauline Oliveros ir kt., sukūrė naują „kūniško dainavimo“ ar „balsinio šokio“ formą, kurios turinį ir reikšmę per jusliškai patiriamą atlikimą kuria suvokėjas. Ryškiausias pavyzdys yra Meredith Monk, kurianti spektaklius per abstraktų dainavimą ir šokį, pasiremdama modernia opera, ir folkloriniais dainų motyvais. Kurdama muzikos albumą „Songs from the Hill“, ji kūrybinį procesą praleido sėdėdama kalnuose, klausydamasi natūralių gamtos garsų: žvėrių, paukščių, vabzdžių. Tai buvo būdas, per kurį ji kūrė dainas, nenaudodama nei vieno žodžio, tik išdainuodama natūralius, gamtoje pasitaikančius garsus, taip atspindėdama vietą, kurioje gimsta garsai. Jos spektaklis „Quarry“ nagrinėjama prislėgtų žmonių būsenos II-ojo pasaulinio karo metu. Personazai ir siužetas

⁴ Newman Paul. *Using Voice and Theatre in Therapy, The Practical Application of Voice Movement Therapy*. London: Jessica Kingsley Publishers, 2000, p. 49

⁵ Bublytė Brigita. *Balso tembro transformacijos: etninių tradicijų praktikos poveikis šiuolaikiniam atlikėjui*. Vilnius: LMTA, 2018, p. 24

atsiskleidžia per sintezę tarp dainavimo ir šokio. Alain Platel šokio spektaklis „Bonjour Madame“, vaizduojantis skurdžiai gyvenančius žmones, parodo, kad atsitiktinai išleidžiami frustraciniai garsai, intensyvūs iškvėpimai su atodūsiais šokio metu yra pavyzdys, kaip kūniška būseną gali veikti patį balsą. Galime girdėti kaip balsas skamba per šokėjo kūną, garsas tampa judesio pasekme.

Mano meninio tyrimo rezultatas bus spektaklis „Kai rėkiu, niekas manęs negirdi“, kuriant jį bandysiu atrasti kaip emocinis, sąmoninis aktoriaus patyrimas įgauna fizinę / kūno išraišką, kaip judesio ir dainavimo sintezė atsiskleidžia neverbaliniame spektaklyje. Spektaklio siužetas – istorija apie tris seseris, kurios dėl brolio mirties netenka namų ir išeina į gatvę, ten susiduria su kitokiu gyvenimu. Kūrybinio proceso metu aktoriai atliks aplinkos stebėjimą, bandys įkūnyti *neverbalinį dainavimą* ir judesį per pratimus, improvizacijas ir žaidimus bandys atrasti savo personažo autentišką judėjimą ir balsą.

Šiame tyrime ieškosiu sąveikos tarp balso ir kūno, iš pradžių juos atskiriant, o paskui sujungiant, kad galėčiau tai paversti į „dainuojantį kūną“ ir „šokantį balsą“. Pasitelksiu Rudolf Laban judesio analize, bandysiu ieško skirtumų bei panašumų, per kuriuos kūno ir balso kalba sukuria sintezę. Remsiuosi įkūnijimo samprata per fenomenologinį žiūros tašką – sąmonės pasireiškimą kūne, performatyvų veikimą scenoje, aplinkybių analizę ir pratimus, kurie bus pritaikomi aktoriams. Ieškosiu kaip per atmintį, vaizdinius, emociją aktoriams sukurti savo personažų balsus, kūno judėjimą ir tapatybę. Po kiekvienos repeticijos, aptarimo metu, bandysiu suprasti, kokios priemonės padeda apjungti dainavimą ir judesį, tinkamus būdus aprašysiu. Mane domina, kaip aktoriai, naudodami tik savo balsą ir kūną, iš vidinės būsenos arba iš fizinio veiksmo gali atrasti perėjimą į dainavimą ir šokį.

Probleminis klausimas

Kaip apjungti dainavimą ir judesį, juos pritaikyti kuriant neverbalinį spektaklį?

Objektas

Neverbalinio dainavimo ir judesio sintezė.

Tikslas

Sukurti spektaklį „Kai rėkiu, niekas manęs negirdi“ atrandant priemones, kuriomis yra jungiamas balsas ir judesys.

Uždaviniai

1. Išanalizuoti įkūnijimo sampratą remiantis fenomenologija ir panagrinėti įkūnijimo sampratą skirtingų teatro ir šokio praktikų darbuose;

2. Pagal pasirinktus pavyzdžius išsiaiškinti „įkūnyto balso“ sampratą;
3. Išanalizuoti, kuo skiriasi ir kuo praktiškai yra susiję balsiniai ir kūniški aspektai;
4. Sukurti ir analizės bei atrankos būdu pritaikyti priemones, kuriomis kuriamas spektaklis „Kai rėkiu, niekas manęs negirdi“ ir aprašyti kokie būdai padeda kurti sintezę tarp balso ir judesio.

Naujumas

Lietuvoje bandoma ieškoti alternatyvesnių balso pateikimo būdų ir gilintis į teatro sąsajas su kitomis meno sritimis, bet mes dar kartais matome statiškus atlikėjų kūnus, o muzikiniame teatre vykstantį dirbtiną muzikos iliustravimą judesiais. Spektakliai, kuriuose ieškoma netradicinių formų, dažnai tampa nesuprastais ir antrarūšiais teatro bendruomenėje. Linos Lapelytės, Vaivos Grainytės ir Rugilės Barzdžiukaitės opera „Saulė ir jūra“ nesulaukė didelio susidomėjimo, kol Venecijos bienalėje negavo „Auksinio liūto“ apdovanojimo. Pasak teatro kritiko Vaido Jauniškio, Lietuvoje trūksta pasirodymų, kurie išeitų iš tradicinio teatro ribų „<...> teatro kaip meno kultūra yra svarbi, bet kūrinys eina prieš visas iki šiol buvusias teatrinės tradicijas, kaip tik šiandien tvirtindamas dar vis naują Lietuvos scenai performatyvaus ir įvietinto meno formą <...> O tai jau gali leisti plačiau atmerkti akis įvairių sričių tradicionalistams ir pripažinti, kad scenos menas yra stebėtinai plati ir įdomi sritis, o mūsų kultūros akipločiai atvirkščiai stebėtinai siauri.“⁶ Iki šiol jaučiama atskirtis tarp šokio ir muzikos pasaulio, balsas ir kūnas yra lavinami atskirai. Naujų sintezių paieškos leistų pereiti į naujas teatrinės formas ir galėtų tapti pagalba kuriant neverbalinį spektaklį.

Aktualumas

Spektakliuose įprasta girdėti daug teksto, o aktoriai savo balso medžiagiškumo pilnai neišnaudoja, nes jį laiko tik kalbos ir komunikacijos įrankiu. Aktoriui balsas turėtų būti ne tik, kaip priemonė pasakyti tekstą ir nupasakoti emociją, bet ir suteikti galimybę kaskart savo vokalu ir judesiu kurti naują dinaminę kalbą, naujas prasmes ir vaizdinius. Lietuvoje nebuvo atliktas tyrimas, kurio metu aktoriai per pratimus kurtų neverbalinį spektaklį naudodami dainavimą ir judesį, taip pat pratimų, kurie turėtų visus „dainuojančio kūno / šokančio balso aspektus“. Noriu sukurti ir išbandyti uždavinius, pratimus, kurie galėtų padėti kūrėjams dirbant su atlikėjais, kai reikalinga fizinė ir muzikinė dramaturgija. Toks eksperimentavimas su

⁶ 15 min.lt svetainė.[interaktyvus].[žiūrėta: 2022-05-27]. Prieiga per internetą: <https://www.15min.lt/kultura/naujienu/vizualieji-menai/vaidas-jauniskis-einsteinai-pliaze-929-1146494>

naujomis formomis atvertų naujas galimybes aktoriams kuriant vaidmenis, kurie neturi teksto, atrandant savo autentišką fiziškumą. Taip pat dainininkas dainuoti mąstant ne tik apie balso stygas, bet ir savo kūną. Manau, kad yra svarbu atsigręžti į natūralius kūno procesus, į atlikėjo asmenybę ir bandyti kurti spektaklį iš to, kas atlikėjui yra prigimtina duota.

1. ŠOKANTIS BALSAS / DAINUOJANTIS KŪNAS

1.1. Įkūnijimo samprata

Įkūnijimo / *embodiment* sąvoka atsirado XVIII a. antroje pusėje, norint nusakyti, kad aktorius nebe vaidina vaidmens, o „įkūnija“ savo personažą⁷, o jo kūniškumą išryškina įkūnijimo ir buvimo fenomenai. Vaidybos menui tobulėjant, kūnas pradeda įgauti kitas reikšmes – anksčiau aktoriaus kūnas buvo skirtas tik perteikti teksto ir ženklų prasmę per gestus, o nuo XX a., sumažėjus literatūrinio teatro galiai, suprantama, kad aktoriaus kūnas pats iš savo kūniško buvimo jau kuria prasmę. Jerzy Grotowski supratimu aktoriaus kūnas nėra tik įrankis skirtas atlikti veiksams, „kūnas veikia kaip įsikūnijusi sąmonė (*embodied mind*).“⁸. Jam „šventas“ aktorius yra tas, per kurį atsiskleidžia išorinio ir vidinio pasaulio – kūnas neatsiskiria nuo sąmonės, bet pasireiškia kaip „įkūnyta dvasia“⁹.

Įkūnijimo samprata yra glaudžiai susijusi su prancūzų fenomenologu Maurice Merleau-Ponty filosofija, jo požiūrį į kūną, jusles ir sąmonę. Į kūną Maurice Merleau-Ponty žvelgia iš fenomenologinės perspektyvos – tai ką suvokiame, matome, jaučiame, ateina tiesiogiai per kūno patirtį, per empirinį „aš“ kuriame yra visa patirties sistema. Per kūną egzistuojame šiame pasaulyje, juntame aplinką per kinestetinius pojūčius, tie patyrimai keliauja į sąmonę ir pasireiškia per mūsų elgesį. „Kūno sąmonė užtvindo kūną, siela išplinta į visas jo dalis, elgesys išeina už savojo centrinės sistemos sektoriaus ribų. Betgi kas nors atsakytų, kad toji „kūno patirtis“ pati yra „reprezentacija“, „psichinis faktas“ ir kaip toks jis užbaigia fizinių bei fiziologinių įvykių, kuriuos vieninteliu įmanoma priskirti „realiam kūnui“, grandinę.“¹⁰ Realus kūnas yra jautrus kūnas, jis reaguoja į tai, ką jaučia, maitindamas savo sąmonę vaizdiniais, garsais, teikdamas jusliniui suvokimui pirmenybę. Norint patirti svarbu atsisakyti kritikos, objektyvizmo ir įsileisti į save jautrumo faktorių, „apgyventi“ jusles. „Normalus ir tikras juslinis suvokimas yra buvimas – pasaulyje. <...> apgyventi pasaulį reiškia turėti pasaulį, laikytis veikimo lauke, pasiekti jį, sugriebti, valdyti, būti veiksmingai prisiderinusiam prie jo.

⁷ Fisher-Lichte, Erika. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013, p. 126

⁸ Fisher-Lichte, Erika. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013, p. 135

⁹ Fisher-Lichte, Erika. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013, p. 137

¹⁰ Merleau-Ponty, Maurice. *Juslinio suvokimo fenomenologija*. Vilnius: Baltos lankos, 2018, p. 106

“¹¹ Mūsų sąmonė ir kūnas visada turi būti aktyvūs, kad galėtų priimti impulsus iš aplinkos ir veikti.

Mūsų kūną veikia ir erdvė kurioje esame. „Erdvė – tai ne aplinka (reali ar loginė), kurioje išsidėsto daiktai, o būdas, kuriuo daiktų padėtis tampa galima.“¹² Erdvėje vykstantys procesai padeda jusliškai suvokti daiktus ir mąstyti apie jungtį su jais. Garsai ir vaizdai mus veikia tiesiogiai, jie patenka į kūną, kelia emocines ir fiziologines reakcijas: tankėja kvėpavimas, pašiurpsta oda, ateina tam tikri prisiminimai, jausmai ir t. t. Būnant erdvėje yra neišvengiama komunikacija su savo vidumi ir tai, kas yra aplink, mes prisideriname prie pasaulio, kūnu priimame garsą ir vaizdinius. Merleau-Ponty teigia, kad pasaulio įsisąmoninimas nėra pagrįstas tik savęs įsisąmoninimu, jie yra *vienalaikiai*, „pasaulis man egzistuoja, nes aš žinau apie save; aš esu pats sau *nepaslėptis*, nes turiu kokį nors pasaulį.“¹³ Žmogus turi pažinti ne tik save, bet ir pasaulį, kad jį patirtų. Atsakas į garsą ir vaizdą dažnai ateina impulsyviai, žmogus išgyveną patirtą jausmą, kurį sukelia garsas ir vaizdas, o kūnas tik reaguoja įkūnydamas tą jausmą. Mes priimame informaciją iš išorės per jusles į savo vidinį pasaulį ir tada iš savo vidinio pasaulio į išorinį, tai grįžta atgal į pasaulį per fizinį veiksma. „Tai yra sąsaja tarp mūsų vidinio gyvenimo (minčių, jausmų, prisiminimų, sapnų) ir išorinio pasaulio (kiti žmonės, objektai, fizinė aplinka).“¹⁴ Tuos du pasaulius dar galima vadinti *akustiniu* ir *suvokimo*. *Akustinis* pasaulis – tiesioginiai, iš fizinės aplinkos ateinantys signalai kurie ateina ir išeina, o *suvokimo* pasaulis – subjektyvaus klausytojo pasaulis, į kurį patekęs akustinis signalas yra patiriamas ir sukuriantis naują prasmę klausytojui. Klausytojas garsus patiria skirtingai, patyrimas priklauso nuo jo būsenos ir kaip jo vaizduotė reaguoja į impulsą „Klausos suvokimas dažniausiai priklauso nuo išorinių veiksnių – kartais prieštaraujančių – jį provokuojančiam akustiniam dirgikliui.“¹⁵

Svarbi kūno sąlyga yra buvimas, kuris yra jusliškas, priverčiantis atlikėją klausytis savęs. Buvimo fenomenas sąveikauja su sąmone ir kūnu, jos nėra viena nuo kitos atskirtos. Žiūrovas, stebėdamas veiksma, kurį atlieka aktorius, yra įtraukiamas, jis dalyvauja fiziškai arba

¹¹ Sverdiolas Arūnas *Baltos lankos Nr. 31/32*. Vilnius: Baltos lankos, 2010, p. 13

¹² Merleau-Ponty, Maurice. *Juslinio suvokimo fenomenologija*. Vilnius: Baltos lankos, 2018, p.

¹³ Merleau-Ponty, Maurice. *Juslinio suvokimo fenomenologija*. Vilnius: Baltos lankos, 2018, p. 349

¹⁴ Marshall Lorna. *The Body Speaks*. London: Methuen Drama, 2008, p. 7

¹⁵ Eidsheim Nina Sun. *Voice as a technology of selfhood : towards an analysis of racialized timbre and vocal performance*. San Diego, University of California, 2008, p. 107

intelektualiai ir keičiasi dalyvaudamas, nes aktorius neapsimeta, kad atlieka veiksmus, bet juos kuria čia ir dabar. „Atlikėjo buvimas skatina žiūrovą patirti ir išgyventi jį ir save patį kaip įkūnytą sąmonę, kaip nuolatinį tapsmą, suvokti energijos srautus kaip transformuojančią, tarsi gyvybinę jėgą.“¹⁶ Buvimas priartina prie dabartiškumo bei primena apie nuolat besikeičiančią laiko tėkmę. Amerikiečių fizinio teatro atlikėja, režisierė Ruth Zaporah sukūrė improvizacinį metodą „Action Theatre“ šokėjams ir aktoriams, kuriame svarbiausia yra buvimas dabar ir veiksmo kūrimas. „Action Theatre“ dėmesys sutelkiamas į įkūnijimą, dabarties akimirkos sekimą per jutiminę patirtį, kurio metu lavinamas atlikėjo gebėjimas klausytis savęs ir šalia veikiančių partnerių. Zaporah tiki, kad kalba spontaniškai gali išsiveržti improvizuojant, o improvizacinė kūryba kyla iš grynojo buvimo savimi. Zaporah, dirbdama su atlikėjais, pastebėjo, kad nuoširdžiai ir realiai daromas fizinis veiksmas paveikia atlikėjo kūną, „kai jis iš tikrųjų pradėjo pasakoti istoriją, kalba turėjo toną, įtampą ir fizinio vidaus vibraciją. Tada tekstas buvo gilesnis, metaforiškesnis ir aktualesnis. Net jei tai buvo tik vienas žodis, jis turėjo fizinį impulsą.“¹⁷ Tam, kad kalba būtų įtikinama, ji turi ateiti iš gryno kūno impulso.

Įvykiai, kurie nutinka su mūsų kūnais, sukuria „kūno atmintį“. Man aktuali ne tik čia ir dabar kuriama atmintis, bet ir tokia, kuri iš praeities perkeliama į dabartį. Prancūzų filosofas Henri Bergson kaip ir Maurice Merleau-Ponty priešinas idėjai, kad žmogaus kūnas yra tik fiziologinis mechanizmas, o atmintis atitinkamas smegenų funkcionavimas. Bergson aprašo, kad žmogus pats iš vidaus patiria, išgyvena atmintį. Jis skiria „kūniškąją“, „materialiąją“, „dvasinę“ ir „grynąją“ atmintį¹⁸. „Kūniškoji“, „materialioji“ tai *įpročio atmintis* (dar kitaip „aktyvioji“, „valingoji“), atsirandanti iš kasdienių automatiškai kartojamų veiksmų (bėgimas, plaukimas, piešimas...), kai mokomės atmintinai ir atkartojame tuos pačius gestus. „Įprotis – tai kūne įsispaudžiantis *kartojimosi laikas*, o kartu – *svetimbės pėdsakas* savastyje (savame kūne).“¹⁹ Tai parodo, kad kūnas valdomas įpročio nemąsto apie tai, kokius veiksmus daro, jis tik paklūsta. Kūno automatizmui priešingą idėją Bergsonas išskiria „tikrąją“ arba „grynąją“, sielos atmintimi, filosofas ją dar vadina „reginčiąją“ arba „įsivaizduojančiąją“. Sąmonė spontaniškai iššaukia patirtus prisiminimus, juos priverčia pasirodyti išorėje. „Ją sudaro

¹⁶ Fisher-Lichte, Erika. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013, p. 163

¹⁷ Bowditch Rachel, Casazza Jeff, Thornton Annette. *Physical Dramaturgy, Perspectives from the field*. New York: Routledge, 2018, p. 103

¹⁸ Sverdiolas Arūnas *Baltos lankos Nr. 31/32*. Vilnius: Baltos lankos, 2010, p. 174

¹⁹ Sverdiolas Arūnas *Baltos lankos Nr. 31/32*. Vilnius: Baltos lankos, 2010, p. 175

„gryni“, bekūniai prisiminimai, kurie žmogui ką nors veikiant „materializuoja“ ir aktualizuoja, t.y. iš virtualios praeities pereina į aktualią juslinės patirties dabartį. ²⁰ Ši atmintis ateina netikėtai, nes yra visiškame dabartiškume.

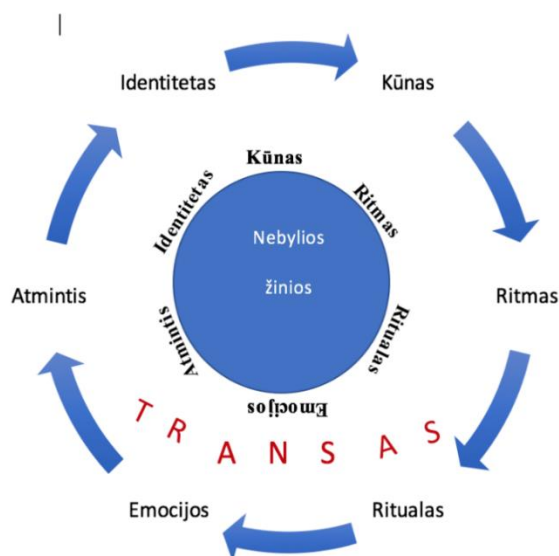
Atmintis veikia tarsi pėdsakas, kuris paženkliną kūną, tampantį „atminties talpykla“. Prisiminimai sugrįžta į žmogaus sąmonę, ir grįžta atgal tik jau įgavę kitą pavidalą – *įkūnytą vaizdinį*. *Įkūnytas vaizdinys* ateina iš vaizdinių, esančių aplinkoje. Jie sukelia jausmus, kurie įkūnijami. Šiuolaikinio šokio atlikėjai naudoja somatinį judesio metodą, per kurį mintyse vizualizuoja vidinius organus ir judesį, tai – *ideokinesis*. *Ideokinesis* (graik. *ideo* – mintis, *kinesis* – judesys) – tiksliai matomas ir atliekamas judesys mintyse prieš šokį. Vieni šokėjai ilgai tyrinėja savo kūną, kad kiekvienas judesys būtų sąmoningas ir apgalvotas, kiti šokėjai, naudoja improvizaciją, kad judesiai ateitų iš impulsų. Amerikiečių šokėja ir choreografė Trisha Brown per improvizaciją kurdamą spektaklius naudojo impulsyviai ateinančius gestus ir žodžius, tyrinėdama kaip spontaniškai ateinantys judesiai prikelia atmintį. Vieno interviu metu Brown dalinosi: „kai pirmą kartą kalbėjau darydama spektaklį „Acumulation“ aš pasakiau, „mano tėvas mirė tarp šio žingsnio ir šio žingsnio“ ir tai mane pribloškė. Aš buvau nustebusi dėl to, nes mano kūnas iššaukė šį prisiminimą man darant šį judesį.“²¹ Neplanuotai atsirandantys judesiai ir žodžiai ateinantys iš prisiminimų, sujungia kūną su sąmone tiesiogiai. Šokėjai kūnu kuria *įkūnytus vaizdinius*, jie perleidžia per save informaciją ir ją pasidalina.

Japonų *butoh* šokis yra pavyzdys, kai prisiminimas (kaip buvimas mirusiu), kuria stimulą vaizdiniui, kuris yra įkūnijamas. Kūnas pirmiausia turi tapti „indu“, kad į jį įsileisti vaizdiniai transformuotų šokėją, o jo veiksmai taptų sielos ekspresija. Vaizdingos metaforos (rūkas, besiskleidžianti gėlė, augantys sparnai iš pečių ir t. t.) „įeina“ į tuščią kūną ir pradeda jį judinti, transformuoti. *Butoh* šokėjas Kasai Akira mokė savo mokinius šokti naudojant balso galią per skleidžiamus garsus, judėjimą pagal muziką ar poeziją, taip šokėjai stengėsi pajusti garsų atgarsius per kūną ir leisti garsams diktuoti judėjimą. Naudodamas balsą šokėjas skleidžia vibracijas, kurios veikia judesį, per šį procesą kūnas „jaučia“ ir šokis tampa įkūnytu. „Kylančios ir išnykstančios vidinės emocijos transformuojasi į dvasią ir virsta į kūniškas judėjimo formas, <...> kuri patiriama psichologiškai ir protiškai, per matomus kūno judesius sąmoningai

²⁰ Sverdiolas Arūnas *Baltos lankos Nr. 31/32*. Vilnius: Baltos lankos, 2010, p. 175

²¹ Brown Trisha, Rainer Yvonne. *October Journal: A Conversation about Glacial Decoy*. New York: MIT Press, 1979, p. 34

Antonin Artaud labai priešinosi vakarietiškojo teatro idėjai, jam atrodė, kad šis teatras yra mirštantis, o žmogus tapo fiziškai nuo visko atsiribojęs ir nutraukęs ryšį su gilumine dvasia. Jis žavėjosi baliečių teatru, nes „baliečiai įkūnija grynojo teatro idėją, kur viskas – ir koncepcija, ir pastatymas – turi reikšmę ir egzistuoja tik tuomet, kai įsikūnija scenoje.“²³ Ritualo metu šoku ir daina bandoma susisiekti su dvasiniu pasauliu, tarsi paliekant kūną, kad į jį įsikūnytų dvasia ir taip būtų pasiekta transo būseną – kūnas tampa mediatoriumi tarp vidinio ir išorinio pasaulio. Per ritualinį šokį yra kuriama energija, perduodanti kitam žinutę apie praeitį. „Nebylios žinios yra susijusios su giliausiais atminties sluoksniais, kurie suformuojami per pasikartojantį kūnišką buvimą kartu, atliekant ritualą, apeigą ar pasikartojantį veiksmą.“²⁴ Besikartojantys kūniški veiksmai ir ritmas ritualo metu sukelia transo būseną, įkūnijant žmogiškąją atmintį ir patirtį. 1 pavyzdyje matoma, kaip naudojant kūną per ritmą, ritualą, emociją, identitetą sukuriama atmintis ir perduodamos nebylios žinios.



²² Braid Bruce, Candelario Rosemary. *The Routledge Companion to Butoh Performance*. London: Routledge, 2020, p. 26

²³ Artaud Antonin. *Teatras ir jo antrininkas*. Vilnius: Scena, 1999, p. 47

²⁴ Bublytė Brigita. *Balso tembro transformacijos: etninių tradicijų praktikos poveikis šiuolaikiniam atlikėjui*. Vilnius: LMTA, 2018, p. 29

²⁵ Bublytė Brigita. *Balso tembro transformacijos: etninių tradicijų praktikos poveikis šiuolaikiniam atlikėjui*. Vilnius: LMTA, 2018, p. 29

Rituališkas pereinimas į performatyvumą, nes jis kartojasi, tai yra dabartinio momento veiksmas, o veiksmą sustabdžius, jis išnyksta. Aktorius nėra šamanas, jis nelieka transe, nes turi galvoti apie veiksmus ir žiūrovą, jis yra sąmoningas. „Atlikėjo apsidėmimo aktas skiriasi nuo šamano tuo, kad atlikėjas stengiasi išlaikyti dvejopą sąmonę – jausmą, kad yra valdomas, tuo pačiu pasiduodant personažo jausmui. Atlikėjas turi išmokti suvaldyti apsidėmimo fenomeną.“²⁶ Aktorius neturi sumaišyti įsivaizduojamo pasaulio nuo realaus, jis neskolina kūno dvasinėms esybėms, bet suteikia kūnui galią veikti, jis padaro „dvasią“ regimą kūne.

Įvairiose kultūrose vyrauja skirtingas suvokimas apie mąstymą ir kūną, pavyzdžiui Lotynų Amerikoje žmonės labiau jaučia savo kūną, jie dainuodami šoka, jaučia muziką emocionaliai. Tuo tarpu europietiškoje kultūroje mąstymas atskirtas nuo kūno, stengiamasi nerodyti emocijų per savo kūną. „Emocija iš tiesų yra patiriama per kūną, ne per mintis. Mintis gali sukelti emociją, bet yra taip, kad kūnas jaučia tai.“²⁷ Emocijos nuneigimas atima kūno galimybę pasireikšti.

Pasiremiant fenomenologija, šokio ir teatro praktikų darbų pavyzdžiais, galima teigti, kad įkūnijimas pasireiškia per tai:

- Įkūnijimas pasireiškia per kūniškumą, kai patiriamas buvimo fenomenas; per sąmonės ir kūno susijungimą;
- Informacija ateina iš išorės per jusles į vidinį pasaulį ir grįžta iš vidinio pasaulio į išorinį per fizinį veiksmą;
- Įvykiai, kurie nutinka su mūsų kūnais, sukuria „kūno atmintį“;
- Žmogus iš vidaus patiria ir išgyvena atmintį, jis prisiminimus gali parodyti kūne; praeitis pereina į aktualią juslinės patirties dabartį;
- Impulsyviai ateinantys judesiai ir žodžiai prikelia atmintį, kurie ateina iš prisiminimų, sujungdami kūną su sąmone tiesiogiai.
- Šokėjai kūnu kuria *įkūnytus vaizdinius*, jie perleidžia per save informaciją ir ją pasidalina;
- Prisiminimas kuria stimulą vaizdiniui, kuris yra įkūnijamas.

²⁶ Steinman Louise. *The Knowing Body: The artist as Storyteller in Contemporary Performance*. California: North Atlantic Books, 1986, p. 35

²⁷ Marshall Lorna. *The Body Speaks*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2008, p. 59

- Pasikartojantys kūniški veiksmai ir ritmas ritualo metu sukelia transo būseną, įkūnijant žmogiškąją atmintį ir patirtį.

Įkūnijimas pasireiškia per kūniškumą, kai patiriamas buvimo fenomenas, per sąmonės ir kūno susijungimą. Per kinestetinius pojūčius atsispindi įkūnijimo procesas – aktorių ir atlikėjų kūnuose, balse išryškėja atmintis, būsenos, vaizdiniai. Fenomenologija ir kūno atminties atradimas daugeliui šokio ir teatro praktikų leido suvokti sąmonės ir kūno vienovę, juslių svarbą. Sintezė tarp šokio ir dainavimo turėtų įvykti, kaip įkūnyta transformacija, kuri ateina iš erdvės per kūną į sąmonę, ir iš sąmonės atgal per kūną. Mes iš žmogaus reakcijos suprantame jo tikrumą – balsas ir emocija atsako į vidinį vaizdinį, o kūnas reaguoja atsakydamas. Kūnas kalba daugybę būdų ir jis nemeluoja, kai įkūnija tai, ką jaučia.

1.2. Įkūnytas balsas

Balsas nėra atskirtas nuo kūno, balsas yra kūne. Įkūnytas balsas (*embodied voice*) atliekamas kaip praktika per kurią atlikėjai, aktoriai, naudodami įkūnijimo prieigą, treniruoja balsą, per judesį ir vokales technikas, bandydami atrasti savo autentišką balsą per impulsus, rezonatorius, siekdami perteikti emocinę tiesą. Ši praktika atliekama per kvėpavimą, impulsų pažadinimą, teksto sakymą, dainavimą, ritmiką ir vaizduotę. Įkūnyto balso praktikos pradininke laikoma džiaz dainininkė, kompozitorė Lisa Sokolov, ji naudoja savo vokalinės improvizacijos metodą *Embodied Voice Work*, kuriame dainininkai ir aktoriai judėdami gilinasi į kūno anatomiją, kvėpavimą, skleisdami garsus ieško, kaip išlaisvinti kūną ir pradėti dainuoti be įtampos. Tokias panašias praktikas atliko scenos kalbos profesorė, balso tyrinėtoja Kristin Linklater ir psichoterapeutė, judesio tyrinėtoja, „Body-Mind“ centro įkūrėja Bonnie Bainbridge Cohen, kuri dirbo su judesiu bei prisilietimu ieškodama kūno ir proto santykio.

Balsas įprasmina žmogaus buvimą šiame pasaulyje, sukuria jo kūniškumą. Pagal Erika Fisher-Lichte balse pasireiškia visos trys medžiagiškumo rūšys: kūniškumas, erdviškumas ir garsiškumas.²⁸ Išskleistas balsas iš žmogaus kūno sklinda erdvėje ir pasiekia klausytoją. Patekęs į jį sujaudina žmogų, sukelia jam rezonansą. Klausytojas taip pat patiria įkūnijimo procesą, yra priverčiamas reaguoti kūniškai.

Balsas yra žmogaus identiteto dalis, o vieną žmogų nuo kito atskiria balso skambesys – **tembras**. Prancūzų filosofas ir literatūros kritikas Roland Barthes savo tekste „Balso grūdas“ kalba apie balso „grūdą“, kurį jis paaiškina kaip tembrą, trintį tarp kalbos ir balso, kuris pasirodo per garsą ir pasireiškia per kalbos formą. „Grūdas“ – tai kūnas dainuojančiame balse, rašančioje, veiksmą atliekančioje rankoje.²⁹ Anot Barthes balsas turi komunikuoti, kad būtų įmanoma kurti santykį su savimi ir klausančiojo kūnu, nes balse glūdi paslaptis. Psichoakustikos mokslas, kuris tyrinėja žmogaus subjektyvų garso suvokimą, garsą apibrėžia keturiais pagrindiniais parametrais: garsumas, aukštis, trukmė ir tembras.³⁰ Anot entnomuzikologo Ryčio Ambrazevičiaus tembras yra vienintelis subjektyvaus žmogaus suvokimo padarinys. Ambrazevičius teigia, kad gamtoje tembro nėra, jis gimsta žmogaus kūne

²⁸ Fisher-Lichte, Erika. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013, p. 206

²⁹ Goštautienė Rūta. *Muzika kaip kultūros tekstas. Naujosios muzikologijos antologija. Roland Barthes „Balso grūdas“*. Vilnius: Apostrofa, 2017, p. 342

³⁰ Ambrazevičius Rytis. *Tembras muzikos psichologijoje*. Lietuvos muzikologija, 2012, Nr.13, p. 6

– sąmonėje. Atlikėjo ryšys su savo kūnu daro įtaką tembro skambesiui. Žmogaus tembrą dažnai suformuoja aplinka, jo gyvenamoji aplinka – sociokultūrinė ir kultūrinė erdvė. Kai balso tembras yra suformuotas aplinkos, ar tam tikrų vokalinių pratimų, jis užsideda „balso kaukę“³¹, tai reiškia, kad žmogaus balsas tampa kultūriniu artefaktu, mėgdžiodamas aplinką, jis perima tam tikrus jos bruožus ir sukuria kitokį skambėjimą. Tokiais būdais yra užsidedama „balso kaukė“³²:

- Imituojant aplinkos garsus – paukščių, gamtos gaivalų ir kt.;
- Naudojantis išoriniu objektu – kriaukle, būgnu ar kt.;
- Naudojant kūną kaip instrumentą – virpinant pagurklį, mušant ranka į krūtinę, judinant pečius ir pan.;
- Naudojant vokalinę techniką.

„Balso kaukės“ naudojimas praplečia balso naudojimo ribas ir kuria balsinę transformaciją.

Pagal dainininkę ir muzikologę Nina Eidsheim balsas jau pats savaime turi savo kūną, ji tai vadina sąvoka *balso kūnu*³³. Atlikimo metu per individo kūną susiformuoja *balso kūnas*. „Žmogaus kūnas ir balso kūnas yra neatskiriami ir gyvena vienas kitame, todėl sunku atskirti, kada mes klausome balso kūno, ir netgi suvokti, kad egzistuoja balso kūnas.“³⁴ *Balso kūną* sudaro balso organas ir kalba (2 pav.). Pagal Eidsheim, dainuojant ar kalbant specifiškai mobilizuojamos trys kūno struktūros, kartu sudarančios balso organą: aktyvatoriai, vibratoriai ir rezonatoriai.³⁵

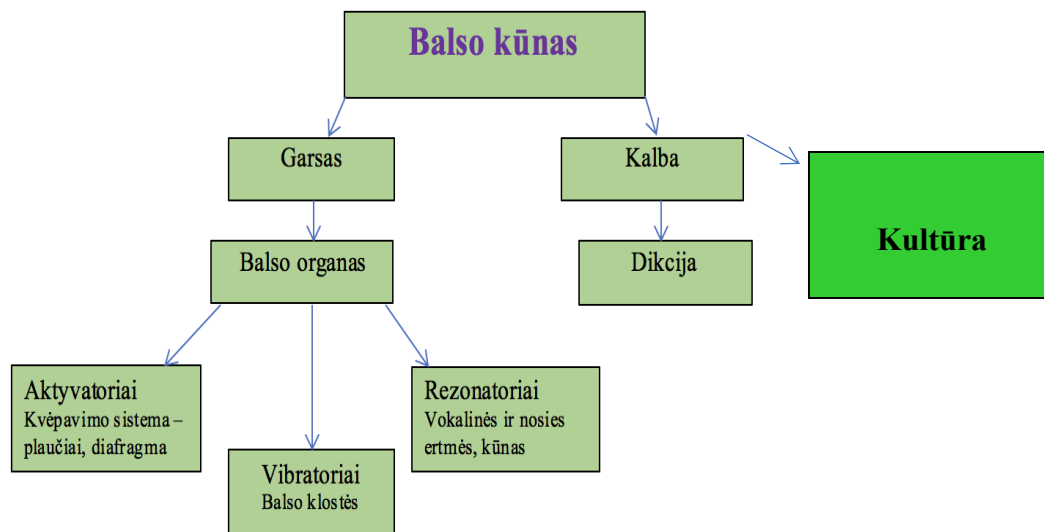
³¹ Bublytė Brigita. *Balso tembro transformacijos: etninių tradicijų praktikos poveikis šiuolaikiniam atlikėjui*. Vilnius: LMTA, 2018, p. 67

³² Bublytė Brigita. *Balso tembro transformacijos: etninių tradicijų praktikos poveikis šiuolaikiniam atlikėjui*. Vilnius: LMTA, 2018, p. 62

³³ Eidsheim Nina Sun. *Voice as a technology of selfhood : towards an analysis of racialized timbre and vocal performance*. San Diego, University of California, 2008, p. 36

³⁴ Bublytė Brigita. *Balso tembro transformacijos: etninių tradicijų praktikos poveikis šiuolaikiniam atlikėjui*. Vilnius: LMTA, 2018, p. 76

³⁵ Eidsheim Nina Sun. *Voice as a technology of selfhood : towards an analysis of racialized timbre and vocal performance*. San Diego, University of California, 2008, p. 36



2 pav. Balso kūnas³⁶

Balso organą turi ir gyvūnai, bet žmogų nuo gyvūno skiria tai, kad jis turi kalbą ir dikciją, o gyvūnas ne. Savo kuriamame spektaklyje sąmoningai atsisakysiu sintaksinės kalbos, naudodama tik balso organo išgaunamus garsus, kurie taps *neverbaliniu dainavimu*, nes noriu, kad suprantamas tekstas negriautų vaizduotės. Pagal Merleau-Ponty tam, „kad žodis ir šneka taptų mąstymo esatimi jusliniame pasaulyje, jo atpažinimo ženklų arba kūnų, o ne jo apdaru, jie vienaip ar kitaip turi nustoti buvę objekto arba minties žymėjimo būdu“.³⁷ Tai pažymi, kad žodis jau pats iš savęs paaiškina savo prasmę ir nebegalime jo jusliškai perleisti per save, suteikti jam kitos prasmės. Kalba yra ne tik žodžiai, raidės, kalba pasireiškia ir per kultūrinį lygmenį. Nors spektaklyje atsisakau sintaksinės kalbos, tačiau kultūrinis lygmuo neišvengiamas, nes emocijų raiška yra kultūriškai determinuotas fenomenas. Pavyzdžiui, gaidys gieda kaip gaidys, tačiau skirtingose kultūrose jo garso vaizdavimas skirtingas. Tos pačios emocijos, (pavyzdžiui, džiaugsmas) reiškiamos skirtingame aukštyje, ritmu. Skiriasi ir gyvūno vaizdavimas, kūno artikuliacija, naudojami garsai. Galime daryti išvadą, jog tas pačias situacijas žymi skirtingas emocijų vaizdavimas.

Per performatyvų lūžį, kai atsirado performanso menas, teatre ir muzikoje daug atlikėjų bandė atskirti balsą, garsą ir kalbą. *Balso performeriai*, muzikos ir teatro atlikėjai: Laurie

³⁶ Bublytė Brigita. *Balso tembro transformacijos: etninių tradicijų praktikos poveikis šiuolaikiniam atlikėjui*. Vilnius: LMTA, 2018, p. 76

³⁷ Merleau-Ponty, Maurice. *Juslinio suvokimo fenomenologija*. Vilnius: Baltos lankos, 2018, p. 211

Anderson, David Moss, Meredith Monk, Rachel Rosenthal eksperimentavo su savo kūnu bandydami surasti identitetą ir kartu jį ištrinti su balso bei garso skambesiais, jungdami, priešindami elektroninį ir akustinį garsą. Amerikiečių dainininkė, kompozitorė Diamanda Galás buvo treniruojama pagal klasikinio dainavimo modelį, ji turi kelių oktavų balso registrą ir savo pasirodymuose išnaudoja balso medžiagiškumą. Performanse „The Litanies of Satan“ pagal prancūzų poeto Charles Baudelaire eiles ji bandė atskleisti, ką reiškia būti kankinamam pragare. Performanso metu sakydama tekstą, Galás nuo kalbos pereina į žviegimą, cypimą, verksmą. Vienoje vietoje pasirodymo metu šviesai dingus, tamsoje ji tęsia aukštą klyksmą ir pereina į šnabždėjimą, taip sukurdamą savo balsui kūniškumą.

Per šiuos performansus eksperimentavimo būdu „nuolat siekiama ir sukuriamą akimirka, kai balsas – kalbantis ar dainuojantis – nustoja suprantamai artikuliuoti ir pereina į riksmą, aukštus garsus, juoką, dejavimą, iškraipymus“.³⁸ Kalba praranda aiškumą, lieka tik atlikėjo kūniški garsai, kylantys iš atlikėjo emocijos. Balsas tampa polimorfišku – išsiskaido, pasiskirsto erdvėje, panaikina ribas. Jis nebėra toks, kuris priklauso tik atlikėjui. Balsas sukuria savo būties transformaciją. Šių menininkų šnekantis arba dainuojantis balsas sklinda erdve ir pasiekia klausytoją nukreipdamas dėmesį į save, o žodžiai nebesuprantami vienprasmiškai. Kaip rašė Erika Fisher-Lichte, šie performansai pasižymi nuolatine balso ir kalbos įtampa. „Ji neleidžia kalbai nustelbti balso, šis visą laiką gyvena savą gyvenimą, per jį darosi suvokiamas.“³⁹ Kalba nebetampa pranašesnė už balsą, balsas nebėra lygus kalbai. Kai kuriuose performansuose girdimi garsai, kurių nebeįmanoma suprasti kaip kalbos. Amerikiečių atlikėjos Laurie Anderson muzikoje kalba ir balsas varijuoja tarpusavyje. Laurie Anderson naudoja įvairias intonacijas, garso aukščius, pasikartojimus. Sujungdama juos su elektroniniais garso efektais, suteikia balsui tarsi nebe žmogišką skambėjimą. Savo pasirodyme „Songs and Stories from Moby Dick“ dainuodama ar kalbėdama keičia pasakojimo atmosferą, gyvai grodama su smuiku, ir keisdama balso skambesį dirbtiniais efektais, ji transformuoja balso formą ir lytį. Lietuvių kompozitorius ir režisierius Artūras Bumšteinas taip pat eksperimentuoja su kalbos, garso ir balso santykiu. 2021 metais jis pristatė savo režisuotą vokalinį performansą „Big Pharma“, kuriame pagrindinį performanso teksto šaltinį jis naudoja antidepresantų vartojimo instrukcijos lapelį. Aktoriai, skaitydami jį kaip choras, savo balsu tarsi užhipnotizuoja žiūrovą,

³⁸ Fisher-Lichte, Erika. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013, p. 210

³⁹ Fisher-Lichte, Erika. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013, p. 210

kol ilgai kartojamas tekstas tampa absurdišku, o jo prasmė keičiasi aktoriams judant po erdvę ir skleidžiant garsus. Taip pat Bumšteino 2019 metais kurtoje garso instaliacijoje-performance „Olympian Machine“ naudojami dvylika garsiakalbių, skleidžiančių įrašytus aktorių balsus. Tai sukuria *balso kūnus*, nors priešais nestovi joks aktorius, o girdimi skirtingi tembrai sukuria jausmą, kad žmogus yra šalia.

Švedų balso tyrinėtojas Johan Sundberg teigia, kad emocinės būsenos atsispindi kūniškose būsenose, todėl kūniškos būsenos formuoja balso garsus.⁴⁰ Pagal Sundberg, vokaliniai garsai yra iššaukti emocinės būsenos, „jei yra taip, kad ekspresyvūs kūniški veiksmai yra tapatūs emociinei būsenai, pavyzdžiui tai gali reikšti, kad balso aukštis kalbant, sukuria tą pačią emocinę būseną.<...> greičiausiai ekspresyvūs kūno judesiai išsiverčia į balso gamybą.“⁴¹ Mes esame įtraukti į garsą, reaguojame į jį emociškai su savo kūnu ir balsu. Fiziškai kintanti kūno padėtis, pakeičia vokalinį aparatą ir balso skambesį. Operos solistė, balso tyrinėtoja Julian Snapper eksperimentuoja su savo kūno galimybėmis. 2005 metais performanso „The Judas Cradle“ metu kabėjo žemyn galva dainuodama operą, kol nebegalėjo iškleisti jokio garso. Taip ji patikrina, kokios yra jos balso ribos ir kaip kūno pozicija keičia balso garsą. Erdvė ir kūno padėtis pakeičia balso materiją, tai Snapper patikrino povandeninėje operoje „Five Fathoms Deep My Father Lies“, kurioje plūduriavo ir dainavo po vandeniu. Garso bangos pasirodymo metu keliaudamos vandeniui pasiekia klausytoją ir sukuria jam visiškai naują suvokimą apie žmogaus balsą.

Balsas yra archajiškas, tačiau gali visada transformuotis. Antonin Artaud ir Jerzy Grotowski norėjo teatrą grąžinti prie pirmapradiškų šaknų. Jie siekė, jog teatras nebūtų tik racionalumo produktas, kuriame protas yra aukščiau kūno, bei prisiminti judesio instinktyvumą, atrasti balso šaknis. Kompozitorės Meredith Monk kūrybos pagrindas yra etninė muzika, kurią ji transformuoja į šiuolaikinę muziką. Jai atrodo, kad balsas kaip ir kūnas gali daryti fizinius veiksmus: apsisukti, šokinėti, atsisukti; jis gali vienu metu būti vyrišku ir moterišku, gali būti skirtingo amžiaus, skirtingo charakterio.⁴² Monk su vokaliniu ansambliu 2008 metais Ann Hamilton bokšte sukūrė vokalinį ir judesio pasirodymą „Songs of Ascension“. Atlikėjai grojo

⁴⁰ Eidsheim Nina Sun. *Voice as a technology of selfhood : towards an analysis of racialized timbre and vocal performance*. San Diego, University of California, 2008, p. 248

⁴¹ Eidsheim Nina Sun. *Voice as a technology of selfhood : towards an analysis of racialized timbre and vocal performance*. San Diego, University of California, 2008, p. 248

⁴² Meredith Monk's *Tortoise Dreams and Folk Music from Another Planet*: Q2. [interaktyvus]. [žiūrėta: 2023-01-05]. Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=e8mIZowba04>

skirtingais instrumentais, apačioje esančiame vandenyje ir ant laiptų šoko šokėjai, o dainininkai lipo laiptais skirtingai judėdami. Ansamblis, dainuodamas be žodžių, sukūrė akustiką, kurioje balsas, instrumentai, judesys susiliejo ir pasiskirstė bokšto erdvėje. Girdima muzika ir balsai šiame pasirodyje klausytojui sukelia rezonansą ir sukuria atmosferą, ilgesį, nostalgiją.

Balso performeriai ieškojo būdų, kuriais būtų galima pakeisti balso, kalbos ir garso suvokimą ir jie įrodė, kad balsas turi savo fizinį poveikį. Apibendrinama „Įkūnyto balso“ skyrių išskiriu šias išvadas:

- Balse pasireiškia visos trys medžiagiškumo rūšys: kūniškumas, erdviškumas ir garsiškumas;
- Balsas iš žmogaus kūno sklinda erdvėje ir pasiekia klausytoją. Klausytojas taip pat patiria įkūnijimo procesą išgirdamas garsą;
- Garsas apibrėžiamas keturiais pagrindiniais parametrais: garsumas, aukštis, trukmė ir tembras;
- Kai tembras yra suformuotas aplinkos, ar tam tikrų vokalinių pratimų, jis užsideda „balso kaukę“, žmogaus balsas tampa kultūriniu artefaktu, mėgdžiodamas aplinką, jis perima tam tikrus jos bruožus;
- Balsas jau pats savaime turi savo *balso kūną*, kurį sudaro balso organas ir kalba;
- Galima atsisakyti sintaksinės kalbos, tačiau kultūrinis lygmuo neišvengiamas, nes emocijų raiška yra kultūriškai determinuotas fenomenas;
- Emocinės būsenos atspindi kūniškose būsenose, todėl kūniškos būsenos formuoja balso garsus;
- Pasaulis atsiskleidžia per potyrį su atmosfera, erdve, girdėdami garsus tampame paveikti ir įsisaviname gautą patirtį, kurią įkūnijame per balsą.

2. JUDESYS IR BALSAS SPEKTAKLYJE „KAI RĖKIU, NIEKAS MANĖS NEGIRDI“

2.1. Balsinės ir kūniškos kalbos panašumai ir skirtumai

Šiame skyriuje išskirsiu muzikinės ir judesio kalbos išraiškos priemones, atskirsiu muzikos ir judėjimo terminus, lyginsiu jų skirtumus repeticijų metu. Pagal gautas išvadas nagrinsiu jų jungtį ir sintezę.

Muzikos išraiškos priemonės arba muzikos kalbos elementai yra priemonės, kurios padeda sukurti muzikos charakterį ir padeda suprasti, ką „sako“ muzikos tekstas.

Svarbiausios muzikos išraiškos priemonės yra:

Muzikos išraiškos priemonės / Muzikos kalbos elementai	Paaishkinimas
Melodija	Svarbiausia muzikos kūrinio mintis išreikšta garsais.
Ritmas	Muzikos kūrinio garsų trukmės santykiai.
Harmonija	Darnūs sąskambiai tarp garsų.
Dinamika	Nurodo koku garsumu ir stiprumu atlikti muziką. Pagrindiniai dinamikos atspalviai yra du – <u>garsiai ir tyliai</u> .
Tembras	Tam tikro skirtingo balso ar instrumento skambesys ir spalva.
Registras	Visi garsai grupuojami pagal aukštumą. Yra trys registrai: žemas, vidurinis, aukštas.
Faktūra	Muzikinis „audinys“. Faktūra būna vokalinė ar instrumentinė, vienbalsė ar daugiabalsė, chordinė ar orkestrinė.
Artikuliacija	Muzikos garsų išgavimo ir jungimo būdai. Dažniausiai vartojami šie: <i>legato, non legato, staccato...</i>

Dermė	Tam tikra intonacinė tvarka tarp garsų, einančių laipsniškai. Europoje populiariausios dermės yra mažoras ir minoras.
Tempas	Muzikos atlikimo greitis (greitai, vidutinškai, lėtai)

Muzikinės ir judesio išraiškos priemonės turi panašumų ir skirtumų. Tik judesio išraiškos priemonės kai kuriems elementams turi skirtingus pavadinimus ir paaiškinimus, nors reikšmė yra ta pati.

Šioje lentelėje išryškinu, kuriuos muzikos kalbos elementus turi ir judesys:

Muzikos išraiškos priemonės / Muzikos kalbos elementai	Turi / Neturi	Judesio išraiškos priemonė / Elementas
Melodija	Neturi	–
Ritmas	Turi	Ritmas
Harmonija	Neturi	–
Dinamika	Turi	Dinamika
Tembras	Neturi	–
Registras	Turi	Lygis
Faktūra	Turi	–
Artikuliacija	Turi	Artikuliacija
Dermė	Neturi	–
Tempas	Turi	Tempas

Nagrinėdama judesio veikimo principus, pasinaudojau šokio teoretiko Rudolf Laban kūniškų veiksmų analize iš jo knygos „The Mastery of Movement“. Muzika kaip ir kūnas turi savo charakterį ir per tai kalba. Pagal Laban, kūnas turi charakteristinį judėjimą, kuris nustato

kūno judėjimo nuotaiką⁴³, jis gali būti: lyrinis, didingas, dramatinis, žaismingas, groteskiškas, rimtas ir t. t.

Kūno nuotaiką anot Laban kuria paprastieji kūniški veiksmai, jie gali pasireikšti per:

- a. Per konkretų būdą, kuriuo kūnas yra panaudojamas;
- b. Pagal judėjimo kryptis ir formas;
- c. Per ritminį plėtojimą, kuriuo atliekama visa judesių seka ir tempą;
- d. Per per akcentų išdėstymą ir frazių organizavimą.

Kūniški judėjimo principai turi muzikinius terminus, todėl judesio kalbą galime sugretinti su muzikine kalba.

Laban sukūrė judėjimo terminą *pastanga* (*effort*). *Pastanga* arba tai, ką Laban kartais apibūdino kaip dinamiką, yra skirta suprasti, kaip veikia vidinė intencija. *Pastanga* tai jungtis tarp vidinio impulso ir objektyvių faktorių: svorio, erdvės, laiko ir tėkmės. Veiksmas yra atliekamas kaip funkcija, kuri turi konkretų efektą erdvėje ir laike per raumenų energiją ir jėgą.

Laban judesio analizės kategorijos:

- Svoris: lengvas, sunkus;
- Laikas: greitas, lėtas;
- Erdvė: tiesioginė (turinti aiškią kryptį), išsklaidyta;
- Tėkmė: surišta, laisva;
- Pastanga.

Pastanga susidaro iš aštuonių komponentų:

- Slydimas;
- Spaudimas;

⁴³ Laban Rudolf, Ulmann Lisa. *The Mastery of Movement*. Hampshire: Dance Books, 2011, p. 23

- Plaukimas;
- Gręžimas;
- Tapšnojimas;
- Trenkimas;
- Pulsuojantis / Vibruojantis;
- Kirtimas.

Repeticijų metu bandžiau suprasti, ar balsas galėtų atlikti šiuos *pastangos* veiksmus, kaip tai galėtų pasireikšti balse. Judėdami aktoriai atliko *pastangas*, pavyzdžiui, slydimas, vibravimas ir tuo pačiu metu turėjo skleisti neverbalinį garsą (pavyzdžiui, verkimo garsas, juoko garsas, baimės). Taip bandžiau sujungti judesį ir balsą, ir atrasti apibūdinimą skleidžiamam garsui, jam pritaikant judesio savybes. Tokių užduočių metu susikūrė sintezė tarp balso ir judesio, nes aktoriai buvo vienodai susikoncentravę tiek į balsą, tiek į judesį. Taip pat priešpriešos metu, kai yra duodama skirtinga *pastanga* ir skirtingas garso skleidimo būdas, pavyzdžiui, slydimas ir juokas, jos metu atsiranda dar viena *pastanga* balse ir kūne. Priešprieša tarp judesio ir dainavimo sukuria skirtingas nuotaikas.

Nagrinėdama dainavimo ir judesio veikimo principus, išryškinu jų panašumus žemiau pateiktoje lentelėje. Garso skleidimo metu kūnas vibruoja, judesyje atsiranda vibravimo *pastanga*, o vibruojantis judesys, balse skambėtų kaip *vibrato*. Čia paaiškinu, kaip kitos *pastangos*, gali pasireikšti balse tokiu skambėjimu:

Judesio <i>pastanga</i>	Kaip <i>pastanga</i> galėtų pasireikšti dainuojant:
Slydimas	Atliekamas <i>glissando</i> principu, „slystant“ nuo vienos natos prie kitos.
Spaudimas	Balsas skamba sunkiai, spaudžiant balso stygas, turi konkretų skambėjimo tašką (gerklė).

Plaukimas	Atliekamas <i>legatto</i> , balsas skamba lengvai ir sklandžiai.
Gręžimas	Balsas kietas ir užgniaužtas, skamba kaip „pjaunantis“.
Tapšnojimas	Atliekamas <i>staccato</i> principu, balsas staigus ir nutrūkstantis.
Trenkimas	Balsas skamba sunkiai, balsas per sunkumą „eina“ aukštyn paskui staigiai žemyn.
Pulsuojantis / Vibruojantis	Atliekamas <i>vibrato</i> , drebinant balso stygas.
Kirtimas	Atliekamas staigiai, su tikslu garso siuntimo tašku, skamba „aštriai“.

Kūnas ir balsas turi artikuliaciją. Kūno artikuliacija šokėjui pasireiškia tada, kai jis izoliuoja ir sujungia atskiras kūno dalis. Tai būdas, per kurį judesys kūne yra aiškus ir koordinuotas. Balse artikuliacija pasižymi kalbos kūrimu. Kad būtų išgaunamas konkretus garsas arba fonema, naudojamas kalbos organų (lūpų, liežuvio, skruostų, žandikaulio, gerklų) judėjimas.

Svarbu panagrinėti, kaip artikuliaciją galima išreikšti kūne per muzikos garsų išgavimo ir jungimo būdus.

Repeticijų metu naudojau artikuliacinę formą balse ir tyrinėjau, kaip kūne tai galėtų atsispindėti. Pastebėjimus aprašiau šioje lentelėje:

Artikuliacija balse	Kaip artikuliacija galėtų pasireikšti judesyje
<i>Staccato</i>	judėjimas trumpais, staigiais, nutrūkstančiais judesiais.

<i>Legato</i>	judesiai vienas nuo kito pereina sujungtai ir sklandžiai.
<i>Tenuto</i>	tiksliai išlaikytas judesio ilgumas ir stiprumas.
<i>Non legato</i>	judesiai vienas nuo kito pereina nesusijungdami ir nesklandžiai.
<i>Glissando</i>	judesys slysta nuo vieno judesio prie kito.
<i>Vibrato</i>	judesys vibruoja, kratosi.

2.2. Judesio ir balso sintezės paieška kuriant spektaklį „Kai rėkiu, niekas manęs negirdi“

Spektaklio kūrybinė komanda:

Režisūra ir choreografija: Armanda Rudelytė;

Vaidina: Armanda Rudelytė (I sesuo), Kristina Baranauskaitė (II sesuo), Rugilė Jan-
kauskytė (III sesuo), Justina Biekšaitė (I benamis), Mingaudė Kotryna Zujūtė (II benamis), Ky-
rylo Kremenchuk (III benamis);

Muzika: Armanda Rudelytė ir Matvii Liadov;

Scenografija ir kostiumai: Kotryna Rupainytė;

Spektaklis įvyko: 2023m. kovo 30d., „Menų spaustuvėje“;

Spektaklio siužetas: Trys seserys dėl tėvų mirties netenka namų ir atsiduria gatvėje. Gatvėje seserys susitinka su ten gyvenančiais žmonėmis.

Spektaklio idėja: Spektaklio pavadinimas „Kai rėkiu, niekas manęs negirdi“ kilo iš konkretaus įvykio, kai einant gatve išgirdau nežmoniškai rėkiantį ir verkiantį žmogų. Jis klūpojo ant kelių, prašė pagalbos, tačiau visi apsimetė, kad jo negirdi ir praėjo pro šalį. Man yra svarbu kalbėti apie socialiai pažeidžiamus asmenis, atkreipti dėmesį į jų problemas ir bandyti suprasti, kaip gali jaustis tie, kurie neturi savo balso visuomenėje. Retai statomi spektakliai apie asmenis, kurie gyvena gatvėje. Spektaklyje aiškinamasi ar įmanoma susigražinti savo gyvenimą ir jį atstatyti, ar praeitas gyvenimas yra tik vis sugrįžtantis prisiminimas. *Neverbalinio dainavimo* ir judesių pagalba bandoma įkūnyti būsenas, kuriose gyvena visuomenės atstumti žmonės. Tokiu būdu klausiama ar įmanoma prašyti pagalbos, kai niekas tavęs negirdi ir tikėtis, kad kas nors išgirs.

Repeticijų metu, eksperimentavome ir jų metu ieškojome įvairių priemonių per kurias susijungia balsas ir judesys. Tik po spektaklio rodymo, kuris įvyko kovo 30d., „Menų spaustuvėje“, išsigryninau priemones, kuriomis atradau sintezę tarp balso ir kūno. Analizės ir atrankos būdu atsirinkau pratimus ir uždavinius, kurie man labiausiai padėjo sukurti melodines linijas, judesių kombinacijas ir išsigryninti ritmą.

Išsigryninau šias neverbalinio spektaklio kūrimo priemones:

- Balsui pritaikant judesio veikimo principus, o judesiui pritaikant dainavimo principus;
- Per pratimus ir uždavinius;
- *Neverbalinio dainavimo* įkūnijimas;
- Žaidimas ir improvizacija su judesiais, ir dainavimu.

Taip pat išsigryninau tris būdus, kuriais neverbaliniame spektaklyje kūriau istoriją:

- Atpažįstamais judesiais arba gestais papasakoti veiksmų seką;
- Per judesį atskleisti būseną, kurią kūnas jautė, patirdamas tą įvykį;
- Istoriją kurti dabartiniu momentu – improvizuojant ir nenukrypstant nuo istorijos temos.

Šiame skyriuje pristatysiu repeticijų metu atliktas įžvalgas ir išvadas. Nurodysiu konkretų scenos laiką esantį vaizdo įrašė kuriame yra aprašomas procesas. Pridedu internetinę spektaklio „Kai rėkiu, niekas manęs negirdi“ vaizdo įrašo nuorodą:

- <https://www.youtube.com/watch?v=B-GAwj-SDOc>

Pratimų ir uždavinių pritaikymas

Ieškodama būdų kuriais galima sukurti neverbalinį spektaklį, repeticijų metu su aktoriais atlikome uždavinius ir pratimus. Šiame spektaklyje vyksmas atliekamas per vidinį veiksmą, kurio sukūrimui reikia tyrinėti balsą ir kūną. Pasiremddama jau sukurtų pratimų elementais, sukūriau keletą pratimų, uždavinių. Bandau atrasti, kaip per „balso kaukę“, vokelines technikas, judesį, įkūnyti *neverbalinį dainavimą* ir choreografiją. Per pratimus ir uždavinius atsiveria vaizduotė, aktoriai eksperimentuodami atranda daug netikėtų sprendimų, galinčių tikti spektaklio vystymuisi. Man svarbu atskirti, kokie balso ir kūno elementai veikia tarpusavyje, o kurie neveikia. Kaip atrasti tą personažo „grūdą“, iš kurio atsirastų balsas ir judesys? Kaip neverbaliniu būdu atskleisti personažų santykius, charakterius, istorijas, naudojant tik judesio ir balsinę kalbą?

Pateikiu keletą pratimų ir uždavinių, kurie man padėjo kurti spektaklį:

Pratimą sukūriau norėdama be žodžių, tik balsu ir judesiu papasakoti istoriją, rėmiausi emocinės atminties pratimais. Siekiu judesį ir balsą panaudoti kaip tam tikro įvykio vizualizavimą ir įgarsinimą.

Pratimas:

1. Prisiminti įvykį, kuris buvo malonus arba nemalonus. Užrašyti šį įvykį ant lapo „aš jaučiausi nemaloniai/maloniai, nes...“;
2. Sakinį suskirstyti po žodį ir kiekvienam žodžiui sugalvoti ir padaryti po judesį kuris jį atskleidžia, vienas žodis – vienas judesys. (Judėsį darant nesakyti žodžio garsiai);
3. Kiekvienam atskiram judesiui sukurti skirtingą garsų seką;
4. Pasakoti istoriją, judant po erdvę, vienu metu darant judesius ir skleidžiant garsus.

Tokio pratimo metu aktoriams pavyko sugalvoti įvykį, sukurti judesių ir garsų seką. Taip atsirado keletas spektaklio scenų. Tam, kad istorija turėtų reikšmę, svarbu aiški balso ir judesio emocija.

Juslinio buvimo sąlyga, erdvės ir laiko pojūtis yra svarbūs garsų ir judesių kūrimui. Norint aktoriams padėti pajauti aplinką ir priimti iš jos gaunamus impulsus, sugalvočiau vieną užduotį. Svarbu priimti informaciją iš išorės į savo vidinį pasaulį ir iš vidinio pasaulio grįžti atgal į išorinį pasaulį per fizinį veiksmą. Reagavimas į aplinką, leidžia kurtis improvizacijai, tai sąsajų atsiradimas tarp *akustinio* ir *suvokimo pasaulio*.

Lapkričio 12d., vakare, kartu su aktoriais išėjome į Vilniuje esančią Pilies gatvę ir atlikome mano sugalvotą užduotį, kurios metu klausėmės aplinkos garsų ir bandėme suvokti savo būsenas, patiriant išgirstus garsus. Ieškojau, kokie gatvėje esantys garsai inspiruotų spektaklio muziką, svarsčiau, kaip kūnas jaučiasi fiziškai girdėdamas tuos garsus, ir kaip tai veikia vidinę būseną (pvz.: aplink didžiulis triukšmas, todėl aš noriu slėptis nuo garsų ir susigūžti – kūnas susigūžęs, o mano balsas suspaustas).

Uždavinys:

1. Stebėti atvirą aplinką kaip empirinis „aš“, stebėjimas vyksta 5 minutes. Po stebėjimo ant lapo užrašyti: ką matau, girdžiu, jaučiu.

2. Užsimerkti. Dabar „stebėti“ aplinką iš savo personažo žvilgsnio. Po stovėjimo užmerktomis akimis 10 minučių, užrašyti ką mačiau, girdėjau, jaučiau.

Atlikę šį stebėjimą grįžome į auditoriją ir padarėme kitą uždavinio dalį, kuri truko apie 15 minučių.

3. Sėdėti užsimerkus uždaroje erdvėje;
4. Prisiminti vaizdus, garsus, emocijas, kurias mano personažas jautė, būdamas atviroje aplinkoje, „nusikelti“ ten;
5. Atsimerkti ir iš impulso, kurį sukėlė prisiminimas, judėti po erdvę ir skleisti neverbalinį garsą.

Kiekvienas klausytojas garsus patiria skirtingai, patyrimas priklauso nuo jo būsenos ir vaizduotės veikimo. Spektaklyje aktoriai kuria personažus, esančius gatvėje, todėl šis uždavinys juos labai paveikė. Jie pajuto aplinką ir tas būsenas išreiškė savo kūnu, balsu. Aktoriai minėjo, kad atviroje erdvėje jie jautėsi svetimi gyvenimui ir žmonėms, kurie aplink juos vaikščiojo, ir jautėsi taip, lyg neturėtų kur eiti. O uždaroje patalpoje jiems pavyko „nusikelti“ į būseną, kurią jautė stovėdami gatvėje, ten jie jautėsi dar labiau vieniši. Aktorius Kyrylo minėjo, kad gatvėje girdėjo dovanų popieriaus garsą, kuriame buvo įpakuotos gėlės. Vaikščiodamas po auditoriją, jis vis prisimindavo tą popieriaus garsą, kuris jam teikė nevilties jausmą, tai suteikė jo vaikščiojimui lėtą ir kampuotą formą. Per šią užduotį svarbu galvoti apie fizinę būseną ir apie garsą, kuris susikuria buvimo metu. Užduotis yra labai paveiki, suteikia impulsą balso „grūdo“ atsiradimui ir vizualiniam potyrio išreiškimui. Tai padėjo įsijausti į buvimą gatvėje, sukurti atmosferą bei išvystyti spektaklio scenas, kuriose veikia benamių personažai.

Spektaklio kūrimo procese man buvo svarbu išsiaiškinti, kaip neverbaliniu būdu įkūnyti atminties pasireiškimą kūne ir balse. Kūnas ir netgi balsas atsimena jam nutikusius įvykius (pvz.: žmonės, kurie kalba tyliai, buvo dažnai tildomi, todėl įgijo baimę kalbėti). Šie nutikimai kūne atsispindi per *ipročio atmintį* arba per netikėtai atsirandančius spontaniškus prisiminimus. Žmogaus emocija atskiriama pagal balso tembrą, garsumą, tai parodo, kokia yra to žmogaus asmenybė. Spektaklyje yra daug scenų, kuriose atsispindi personažų prisiminimai,

atsirandančių iš besikartojančio veiksmo arba iš netikėtai gaunamo impulso. Atsižvelgdami į personažų praeitį, mes ieškojome, kaip gali veikti, skambėti jų balsai ir kūnai dabar.

Pratimas:

1. Stovėti užmerktomis akimis, bandyti įsiklausyti į savo vidų. Girdėti savo personažo kvėpavimą;
2. Vaizduotėje sukurti ir prisiminti savo personažo vaikystę;
3. Pajausti, kaip iš vaizduotės iškyla prisiminimas, kuris sukrėtė mano personažą. Leisti prisiminimui apsigyventi kūne;
4. Matyti tą prisiminimą ir priimti jo suteikiamą fizinį impulsą, judėti su šiuo impulsu.

Atlikę pratimą aktoriai dalinosi savo patirtimi ir kilusiais vaizdiniais. Aktorė Kristina sakė, kad jos kūnas jautė prisiminimo sukeltą būseną ir tai davė impulsą judėjimui, o Kyrylo vaizduotėje aiškiai susikūrė prisiminimo eiga ir vizualizavosi per judesį. Viduryje pratimo įjungiau lėtą automobilio dužimo garsą, tai dar labiau paaštrino prisiminimo veikimą jų kūne. Kristina: „garsas diktavo judėjimą, kūnas žinojo ką daryti, garsas paaštrino išgyventą situaciją...“. Kristina labiau jautė prisiminimo būseną, o Kyrylo vaizduotėje matė aiškų situacijos paveikslą. Šis pratimas naudoja Michailo Čechovo darbo su vaizduote ir Konstantino Stanislavskio emocinės atminties principus.

Pratimas:

1. Stovėti poroje vienas priešais kitą, žiūrėti vienas kitam į akis.
2. Vienas partneris pradeda judėti – judesiu pasakoja istoriją. Kitas balsu be žodžių įgarsina, ką kitas pasakoja. Balsu ir judesiu bandyti vienas kitą paveikti.
3. Keistis veiksmu.

Šį pratimą naudoju, norėdama sukurti tarpusavio santykį tarp aktorių ir bandyti vienas kitą įgarsinti. Atliekant šį pratimą reikia stengtis kuo mažiau iliustruoti garsą ir judesį, pajausti, kaip garsas iš tiesų rezonuoja kūne, priimti partnerio skleidžiamas vibracijas, svarbu klausytis vienas kito.

Atminties įkūnijimo pratimų metu susikūrė kelios judesių ir garsų kombinacijos, kurias pritaikėme pačiame spektaklyje. Per judesį atskleidėme sukurto įvykio būseną, kurią kūnas

jautė patirdamas konkretų įvykį (tėvų netektis). Daugelis aktorių pajautė panašų jausmą, kurį sukėlė prisiminimas, tai – baimė ir užstrigimas laike. Kiekvienas susikūrė sau skirtingus judesius ir balsu improvizavo melodijas, kurios paskui išsigrynino. Improvizuodami galvojome apie judesio ir balso laiką, erdvę, svorį. Pavyko sukurti melodiją, kuri savo garsu priminė užstrigimą: garsas su pauzėmis, *staccato*, keičiant garso aukštį; ir judesį, kuriame išryškėjo užstrigimas laike: sunkus, trumpas, pirmyn ir atgal grįžtantis judesys.

Kelis mėnesius viena praleidau atviroje aplinkoje. Stebėjau gatve praeinančius žmones, klausiau ir įrašinėčiau garsus. Bandžiau susiliesti su aplinka ir girdėti tik tai, kas yra aplink mane, ir paskui bandydavau suprasti, kaip aš jaučiuosi. Labiausiai mane paveikdavo pro šalį pravažiuojančių mašinų garsai – aš jaučiausi tartum būčiau aplinkos dalis, niekas manęs nemato, aš sėdžiu, o aplink mane viskas kartoja. Ši garsinė patirtis man leido sukurti muziką ir keletą scenų spektakliui, kuriose atsispindi laukimo veiksmas per pasikartojančius judesius.

Ieškojau asociatyvių judesių, ateinančių iš kasdienybės, pasikartojančių tam, kad pereitų į performatyvumo veiksmą. Šiais besikartojančiais judesiais aktoriai išreiškia nuobodulį ir amžiną laukimą, juos daro taip, tarsi tai būtų jų kasdienio ritualo dalis. Daugelį judesių sukūriau ir pritaikiau aktoriams, išmokę choreografiją, jie ieškojo garso, kuris vyksta kartu su judesiu.

Ieškojome būdų, per kuriuos iš fizinio impulso atsirastų personažo balso ir judesio emocijos įkūnijimas. Šį pratimą pritaikiau aktoriams, pasiremdama Rudolf Laban judėjimo principu, kuriame svarbu kryptis, svoris, greitis, tėkmė. Ieškojau būdų, kaip tai galima pritaikyti balsui.

Pratimas:

1. Kokia mano personažo balso ir judesio tėkmė?
2. Koks mano personažo balso ir judesio svoris?
3. Koks mano personažo balso ir judesio greitis?
4. Kokia mano personažo balso ir judesio kryptis?
5. Kokia mano personažo balso tembro emocija?
6. Kokia mano personažo judesio emocija?

Šie veiksmai gali būti atlikti ne iš eilės, bet pratimą svarbu baigti balso ir judesio emocijos paieška. Svarbu pastebėti, kokia emocija atsiranda atlikus visus veiksmus, kaip

kiekvienas elementas keičia kūną ir balsą to veiksmo metu. Paskui, tas išgautas emocijas estetizavome ir sukūrėme joms ritminį, melodinį pagrindą. Šio pratimo metu visi aktoriai pajuto savo judesio ir balso emociją, santykį su kitais elementais.

Repeticijų metu pasirinkau šiuos pratimus ir uždavinius, nes jie geriausiai veikė ir padėjo aktoriams kurti personažus, įsigilinti į balsą, ir judesį. Šie mano pasirinkti ir suformuluoti pratimai, uždaviniai gali leisti kitiems kūrėjams kurti neverbalinį spektaklį ir gilintis į kūno ir balso sąsajas.

Neverbalinio dainavimo įkūnijimas

Neverbaliniai garsai nors ir neturi sintaksinės ir loginės prasmės, tačiau šiuos garsus atpažįsta visi, nes tai yra tiesiogiai susiję su žmogaus emocijomis ir kūnu. Patirdami emocijas mes iškart į jas reaguojame kūnu ir balsu. Dėl jų tiesioginės jungties su kūnu, nusprendžiau naudoti neverbalinius garsus ir juos paversti į dainavimą. Viso spektaklio kūrimo metu, mes kūrėme ir ieškojome savo kalbos, garsų, kurie kurtų asociacijas. Suformulavau, kaip atsiskleidžia *neverbalinis dainavimas*:

- Pasitelkiamos balsės – tembrinės, intonacinės, ritminės;
- Kuriant savitą skiemenų kalbą, kurios prilyginamos onomatopėjoms, kurios turi ritminę ir emocinę funkciją;
- Per minimalizmo principą: pasikartojimas, trumpos frazės, ritmas;
- Balsui pritaikant muzikinio instrumento štrichus, jis naudoja jam būdingus garso išgavimo būdus: *marcato*, *staccato*, *legato*... keičiant aukštį, ilgį, tempą, stiprumą...;
- Tiesioginė emocijų raiška, kuri pasireiškia per garsą (verkimas, juokas, inkštimas...) ir paveikia kūną (kūno virpėjimas nuo juoko, susirietimas verkiant...).

Neverbalinis dainavimas pritaiko minimalizmo principą (trumpos frazės, ritmas, pasikartojimas), kurį naudojo tokie kompozitoriai, kaip John Cage, Meredith Monk, Steve Reich. Minimalizme esantis pasikartojimo elementas yra ir lietuviškose sutartinėse. Daugelis dainuojamų muzikinių kūrinių spektaklyje „Kai rėkiu, niekas manęs negirdi“ yra paprastos melodinės ir ritminės struktūros, ten naudojamos trumpos frazės, pasikartojimai.

Repeticijų metu užduodavau aktoriams konkrečias situacijas ir aplinkybes, kuriose jie

ieškojo, kaip pritaikyti *neverbalinį dainavimą* ir dainuoti kartu su judesiu. Buvo sukurta situacija, kurioje aktorių personažai turėjo įsivaizduoti, kad jie yra gatvėje ir ieško maisto. Jie vaikščiojo po erdvę, bandė sukurti atmosferą, ieškojo judėjimo charakteristikos ir bandė suvokti, kaip jų kūnas jaučiasi. Vienoje scenoje, kuri yra spektaklio vaizdo įrašo nuo (0:15:47–0:17:07), panaudojau pirmas septynias sekundes iš Monk muzikinio kūrinio „Ascent“, tai vis kartojamas violončelių motyvas. Grojant „Ascent“ kūriniai, aktoriai ieškojo vaikščiojimo tempo, nuotaikos ir, supratę savo veiksmo būseną, jie ieškojo, kaip balsu perteikti tą jausmą. Tam mes panaudojome „balso kaukės“ elementą – onomatopėjas. Onomatopėjų garsai mums yra atpažįstami, mes taip įžodiname garsą, pvz.: sprogimo garsas yra „pokšt“, šuns lojimas „au“, varlės kvaksėjimas „kva, kva“ ir t. t. Bet onomatopėjos skirtingose kultūrose, skirtingai ir skamba. Justina darydama judesį imitavo paukščio garsą, kuris skambėjo kaip „ki ki“, Mingaudė, apsisukdama ir iškeldama rankas į viršų, sušunka „ūva ūva“, o Kyrilo dainuoja „ūūū“ ir iškeldamas rankas į viršų su *vibrato* skleidžia garsą „yhihihi“, primenantį žirgo žvangimą. Šiuos neverbalinius garsus aktoriai sukūrė patys iš spontaniško judesio atlikimo. Pritaikius *neverbalinį dainavimą* su judesiu, įvyko sintezė. Onomatopėjų naudojimas paveikė kūnus fiziškai, aktoriai pajuto kaip rezonavo jų balsas, o judesys pastiprino išėjusį garsą.

Spektaklio įrašo nuo (0:24:22–0:26:49) aktorės Rugilė, Kristina ir aš atliekame kelių judesių kombinaciją su *neverbaliniu dainavimu*, šioje scenoje įvyksta sintezė. Ieškojome kaip estetizuoti ir per dainavimą išgryninti baimės emociją. Rugilė skleidė žagsėjimą per *glissando* su garsu „iichy“, Kristina dainavo ištęstą „isuvyyy“ garsą, o aš drebinau gerklas ir skleidžiau garsą „aahh“. Nebuvo lengva vienu metu dainuoti bei judėti, nes taisyklingas dainavimas ir judesio atlikimas reikalavo fizinės ištvermės, bet judesys ir dainavimas susijungė per kvėpavimą, kai atsirado jų bendra pulsacija. Norint juos sujungti, reikia daug kartų judėti dainuojant tam, kad kūnas priprastų prie fizinio krūvio. Nors mes atlikome estetizuotas emocijas, bet šios emocijos veikė kūną lygiai taip pat kaip tikros, fiziškai jautėsi, garso įtaka kūnui. Per *neverbalinį dainavimą* kūnas yra paveikiamas tiesiogiai, garsas įgauna emocinį pavidalą.

Spektaklyje naudoju trumpą melodinę ištrauką iš Meredith Monk kūrinio „Spider Web Anthem“ ir šiek tiek ją pakeičiau. Šią dainą visi aktoriai dainavo kaip kanoninę sutartinę, guosdami Rugilės personažą (vieta įrašo 0:38:25–0:39:06). Aktoriai šią sutartinę dainuoja statiškai sėdėdami, o tuo metu (0:38:27–0:39:06) Mingaudė dainuodama ir judėdama apsirengia

švarką. Mingaudė dalinosi, kad dainuoti kanoninę daugiabalsę sutartinę jai buvo daug lengviau judant, negu stovint vietoje, nes „labiau jauti savo kūną, tampi kažkokia visuma, kuri gyvena savo gyvenimą nesąmoningai, bet yra įsitvirtinusi savo buvime ir nors girdi aplinką, bet nesitapatini su kitais, jauti savo individualumą“ šis aktorės pastebėjimas sukuria išvadą, kad judant jos dėmesys tolygiai pasiskirstė į dainavimą ir judesį, o ieškant balanso pagerėja intonavimas.

Pirmoje spektaklio scenoje (0:00:43–0:01:10) aktoriai Kyrilo, Kristina, Rugilė ir aš balsu per *vibrato* skleidėme automobilio padangų cypimo garsą, tinkamai panaudodami „balso kaukę“. Sapne logika neegzistuoja ir laikas jame yra ne linijinis, tuo remiantis mes susikūrėme savo atskirus choreografinius judesius su atskiromis laiko juostomis (0:01:44–0:02:27). Judesiai kūrėsi iš personažų prisiminimo, kai jie išgyveno tėvų mirtį. Mano personažui laikas atrodė ilgas ir sulėtintas, šis pojūtis atsispindėjo judesiuose, o garsine prasme personažo balsas kartoją tą patį aukštą „chi chi“ garsinį motyvą. Kiti aktoriai išgyveno panašius jausmus, todėl mūsų laiko juostos buvo vienodo tempo, bet turėjo skirtingas judesių kombinacijas.

Ieškojau veiksmo per kurį seserų personažai galėtų balsu ir judesiu išreikšti liūdesį, tam panaudojau *pastangą*. Aktorės Rugilė, Kristina ir aš apibūdinome netekties jausmą, kuris mums asocijavosi su grėžimu. Atsistojusios ant vienos kojos, ant jos lėtai sukomės (0:07:10–0:09:02), tuo pačiu metu atlikdamos grėžimo *pastangą* ir dainuodamos trijų balsų muzikinį neverbalinį kūrinį iš raidės „a“, ši balsė išreiškia klyksmą. Kūnas, būdamas nestabilioje pozicijoje, ieško prisitaikymų, bando atrasti balansą ir grįžti į stabilią buvimo poziciją. Balansavimo metu, ypatingai gerai veikia klausa, aktoriai stengiasi gerai girdėti save ir savo partnerius. Tai patvirtina, kad aktoriai gali gerai dainuoti balansuodami ir sukurti savo balsui kūniškumą, nes atliekant grėžimo *pastangą*, balse girdisi grėžimas.

Aktoriai ritmiškai atlieka savo susikurtų judesių kombinacijas, kurios buvo padarytos iš buitinių judesių kartojimo ir tuo pačiu metu choru dainuoja „aūū“, tarsi tai būtų vienišo vilko staugimas (0:41:44–0:42:32). Nuo 42:57 minutės vienu metu su dešine ranka jie trenkia sau į krūtinę, sukdami rankas į šoną iškvepia ir atsitiesia. Visą laiką aktoriai ritmiškai, garsiai ir giliai kvėpuoja, šis veiksmas kartojasi. Kūnas naudojamas kaip instrumentas per mušimą į krūtinę, kuris sukuria išorinį „dainuojančio kūno“ garsą. Vaizdo įrašė (0:43:51–0:44:50) mušimosi į krūtinę judesys vis greitėja, aktyvina kvėpavimą, o paskui judesys ir kvėpavimas lėtėja. Šioje

scenoje pasitvirtina, kad judesys aktyvina kvėpavimą, kūnui aktyvėjant, aktyvėja ir kvėpavimas – kvėpavimas įgauna ritmą, ir apsprendžia balso charakterį.

Aktyvūs judesiai aktorius paveikė labai emocionaliai, nes per gilų, greitėjantį kvėpavimą jie pajuto, kaip atėjo gaudulys. Kai būna liūdna, mes verkiame ir giliai kvėpuojame. Tai pasitvirtino ir spektaklyje – judesys susijungė su kvėpavimu ir iššaukė verksmą. Kūniški veiksmai iššaukia emocijas. Aktorė Justina šioje scenoje (0:31:23–0:33:00) kratosi nuo šalčio, drebjimo veiksmas paveikia jos kūną taip, kad ji iš tiesų patiki, kad jai šalta. Aktorė Rugilė apsikabina ir krenta daug kartų, paskui bėga prie kitų aktorių, (0:36:16–0:37:55) čia matosi, kaip fiziniai veiksmai paveikia jos būseną, kaip kvėpavimas įgauna formą ir ritmą. Atliekant fizinius veiksmus yra paveikiama ir vidinė būsena, tai pasireiškia per garsą ir per kvėpavimo intensyvumą.

Kitoje scenoje (0:50:39–0:52:00) aktorė Justina ilgai žiūri į žibintą. Į jį žiūrėdama, ranka pradeda siekti, tada ji ima už rankų seseris ir su garsu „iii“ liepia joms stiebtis link žibinto šviesos. Per lėtą lenkimąsi atgal kūnas ir kaklas įsitempia, todėl išgaunamas garsas yra suveržtas, o staigiai atsilenkiant gadinasi garso kokybė, todėl repeticijų metu reikėjo ieškoti kito prisitaikymo. Norint, kad garsas nepasikeistų atgal lenkiantis, reikia šį judesį atlikti lėtai ir pakeisti atsilenkimo kryptį. Kai sekantį kartą lenkėmės pritaikę šiuos pakeitimus, garsas ne taip ryškiai pasikeitė ir sutapo su judesiu, nors lėtas lenkimasis atgal reikalauja didesnės fizinės ištvermės. Per lėtą judesio darymą susikuria įtampa tarp balso ir kūno, o tai dainavimui suteikia grėžimo *pastangą*. Kai tiesiamės su ranka į priekį ir lenkiamės atgal (0:52:19–0:52:45), mes skirtingais aukščiais vienu metu dainuojame disonansinius sąskambius, čia įvyksta judesio ir dainavimo sintezė.

Šios įžvalgos, išgautos repeticijų metu, patvirtina, kad *neverbalinis dainavimas* veikia kūniškai, nes kūnas yra aktyviai įtraukiamas per dainavimo ir garso atlikimą. Atliekant *neverbalinį dainavimą* yra akivaizdus balso ir kūno susijungimas, nes judesys sukelia emociją, ji išreiškiama kūniška reakcija per verksmą, juoką, aktyvų kvėpavimą. Spektaklyje išryškėjo kalbos garsų panaudojimas, intonacijos, onomatopėjos, pasikartojimai, muzikinių instrumentų štrichų panaudojimas balse – iš viso to susikūrė muzika, kurioje atsispindėjo fizinės ir emocinės funkcijos.

Žaidimas ir improvizacija su judesiais, ir dainavimu

Daug scenų šiame spektaklyje atsirado per žaidimą ir improvizaciją. Neturėdami išankstinės choreografijos ir muzikos, mes improvizuodami per veiksmą, sukūrėme dainavimą ir judesių kombinacijas, kurios buvo panaudotos spektaklio metu.

Žaidžiantis žmogaus kūnas yra laisvas, kūrybiškas, pasiduodantis vaizduotei ir turi laisvesnį emocijų spektrą. Spektaklyje „Kai rėkiu, niekas manęs negirdi“ kūrimui naudojuosi vokiečių filosofo Eugen Fink žaidimo samprata. Pagal Fink, žaidimo pobūdis, tai „spontaniškas veiksmas, aktyvi veikla, gyvas impulsas; žaidimas – tartum savaime judanti štai-būtis“.⁴⁴ Tai egzistencinis pamatinis fenomenas, kuris patiriamas esant būtyje, tai turimos energijos panaudojimas. Žaidimas pagal Eugen Fink, turi keletą labai svarbių elementų: prasmę, bendruomenę, taisyklės, žaislai, lengvumas, žaidžiančiojo vaidmuo. Žaidimas vyksta ne dėl galutinio tikslo, bet vis tiek turi žaidimo prasmę ir taisykles, tam, kad žaidimas būtų išlaikytas. Šiame spektaklyje buvo svarbu kurti aktorių tarpusavio ryšį ir pasiryžimą veikti kuriant santykius ir bendrystės formą, todėl žaidimo pobūdis padėjo tai padaryti. Kai kurie žaidimo elementai repeticijų metu atsirasdavo netikėtai, kai įtraukdavome šalia esančius objektus, kurie pavirsdavo žaislais, pavyzdžiui, padangos, drabužiai, prekybos centro vežimėlis. Žaidžiant su šiais objektais, jiems sukurdavome kitą panaudojimo prasmę. Konkrečiose spektaklio vietose, žaisdami žaidimą ir norėdami „nusimesti būties naštą“ mes prisiimdavome žaidžiančiojo vaidmenį ir kurdavome savo žaidimo pasaulį. Žaidimas yra stipriausia jungianti galia, per jį steigiama bendrija, jame labai svarbu kūnas ir jausmas.

Aktoriai (0:20:30–0:23:20) išgirdę lietaus garsą sugrįžta į vaikystės prisiminimus. Daviau užduotį aktoriams sukurti asociatyvius judesius, išreiškiančius tam tikrą vaikystės prisiminimą, tam, kad jį įkūnytų. Justina ir Kyrylo gulėjo ant grindų atlikdami judesį, kuris reiškia žaidimą su mašinytėmis ir nemigą, o Mingaudė judesiais rodo, kad stato iš kaladėlių namą, glosto gėles, žaidžia mašinėlę. Tada skirtingais balsais ir ritmais dainuoja garsus. Šiuos garsus sukūriau grodama pianinu ir spontaniškai sakydama bet kokius garsus, kol gavosi tokie raidžių deriniai „mama, sasa, kaka, kaka“, juos užfiksavau, nes tai priminė veblenančių vaikų garsus. Aktoriai darė savo susikurtus judesius ir tuo pačiu metu dainavo, tada atsistojo nuo grindų ir judėjo po erdvę taip, kaip jaučiasi. Taip susikūrė scena, kurioje atsispindėjo grįžimas į vaikystę, dainavimo ir judesio susijungimas.

⁴⁴ Fink Eugen. *Laimės oazė: esė apie žaidimo ontologiją*. Vilnius: Apostrofa, 2018, p. 23

Naudojant improvizaciją ir žaidimą susikūrė scenos, kuriose iš buitinių veiksmų darymo atsiranda garsiniai, ritminiai ir judesio motyvai. Šioje scenoje (0:30:51–0:32:10) aktorius Kyrylo paima iš vežimėlio dantų šepetėlį, iš padangų sukrauna fontaną ir prie jo valosi dantis, skleidžia dantų valymosi, seilių išspjovimo garsą. Justina tuo metu guli ant grindų, kratosi iš šalčio, klausosi Kyrylo skleidžiamo garso ir prie jo prisitaiko, atlieka kosėjimo garsą, aš mušu ritmą ant grindų, o Kristina spardo skardinę – taip mes kartu sukuriame muzikinį, garsinį ritmą. Aktorė Mingaudė tuo metu nueina prie vežimėlio, paima ten esančius maišus ir panaudodama maišų šiugždėjimo garsą sukuria ritmą. Aš, Rugilė ir Kristina repeticijų metu žaidėme su drabužiais, pradėjome su jais daryti judesius. Iš šių judesių susikūrė choreografija, kuri yra matoma spektaklio scenoje (0:32:42–0:33:30). Rankose laikydamos megztinius, ritmiškai siūbavome skirtingomis kryptimis į šonus. Panaudodama prekybos centro vežimėlį kaip žaidimo instrumentą, sukūriau sukimo žaidimą, kurį perdaviau Kristinai ir Rugilei (0:33:50–00:36:06). Aktoriai improvizuodami ieškojo garsų ir judesių, ir juos atradę užfiksavo, iš šių garsų sukūrė muziką. Jie buvo laisvi žaisti ir eksperimentuoti, todėl buvo panaudoti šalia esantys objektai, kurie sukūrė daugiau garsų ir suteikė kitą panaudojimo prasmę objektams.

Kuriant šį spektaklį man buvo įdomu suprasti, kaip veikia mums suprantamos kalbos laužymas ir naujos kalbos kūrimas naudojant žaidimą. Aktorius Kyrylo (0:45:15–0:47:13) skaitė tekstą iš lapo atbulomis, tam, kad žodžiai prarastų tiesioginę prasmę ir girdėtusi tik kalbos garsas. Prieš skaitant jis turėjo pasakyti „mama“, tada „amam“ ir skaityti viską atbulomis. Repeticijų metu jam skyriau dar vieną užduotį: sukurti atskirų sekų judesius, perteikiančius istoriją, įkūnyti šiuos istorijos vaizdinius. Kyrylo atliko veiksmų seką iš to, kaip jį pasiekė sąmonės vaizdinys, kuris tapo *įkūnytu vaizdiniu*. Pas jį atėjo Justina, kuri su žiebtuvėlio liepsna apšvietė jam tekstą, kad jis galėtų skaityti, jis kartojo tą judesių seką greitindamas skaitymo ir judėjimo tempą. Už širmos Mingaudė, Kristina, Rugilė ir aš dainavome kelių balsų kūrinį, naudojant šį tekstą „tu pasirenki visišką laisvę, bet gauni visišką vienatvę, vienatvė sunaikins tave“. Tekstą dainavome atbulomis ir jis skambėjo taip: „ut iknerisap ąkšisiv ęvsail, teb inuag ąkšisiv ętvaneiv, ęvtaneiv snikianus evat“. Taip žaidžiu su kalbos laužymu, norėdama iš nesuprantamų sakinių kurti naujas prasmes, nes klausančiojo sąmonė, girdėdama kalbos garsus, vis tiek ieško kalbos logikos.

Kuriant spektaklį daug eksperimentavome ir žaidėme žaidimą. Objektai, paimti į rankas, virsdavo žaislais. Scena (0:47:43–0:50:00) virsta žaidimų aikšte, kurioje kūnas ir garsas gali

skleistis. Aktoriai šokinėja, dainuoja į padangų vidų. Taip skleidžiamas garsas rezonuoja ir aidi, sukuria naują balso skambėjimą – balsas „užsideda“ kaukę. Tuo metu Mingaudė ant nugaros užsideda padangą ir eina ratu aplink erdvę, dainuodama melodiją *mormorando*, Justina su Kyrylo atlieka antros dalies choreografiją ir skanduoja „ūna lialia hėjo“. Kartu su aktorėmis Kristina ir Rugile žaidžiame su padangomis, bandome ieškoti įvairių jų panaudojimo būdų: šokinėjame per jas ir dainuojame, sukame jas ir skleidžiame įvairius garsus. Per juoką ir garsą „vyy“ garsas dėl šokinėjimo įgauna *staccato* formą, paskui iš to aukšto juoko susikuria melodija. Galime daryti išvadą, kad per aktyvų judėjimą scenoje kūnas įgauna daugiau energijos ir ją norėdamas iškrauti pradeda žaisti. Šioje scenoje buvo panaudotos „balso kaukės“, išorinių objektų garsas, o iš garsinės emocinės išraiškos susikūrė melodijos. Atliekant žaismingą aktyvų fizinį veiksma, kūnas reaguoja atsakydamas garsine emocija.

Improvizacijos būdu sukūrėme paskutinę spektaklio sceną, joje dalyvavo visi aktoriai: Mingaudė, Kyrylo, Justina, Rugilė, Kristina ir aš. Grojant muzikai (0:52:50–0:56:00) visi vaikščiojo po erdvę, klausėsi vienas kito ir ieškojo dainavimo, kuriuo išreikštų dabartinio veiksmo būseną. Nusprendžiau spektaklyje palikti tai, kas atsitiko repeticijose spontaniškų veiksmų metu. Iš improvizacijos atsirado veiksmas, kuriame visi rėkia į padangas ir šildosi rankas. Ši spektaklio vieta (0:56:30–0:57:20) taip pat atsirado improvizaciniu būdu, kuomet visi klausėsi vienas kito ir kartu balsu improvizavo. Kartu garsėdavome kurdami įtampą, tai kartu nutildavome tarsi vienas kitą ramintume. Paskui atsirado aukštas „sii“ garsas, kuris pavirto į „say“ garsą, o iš anglų kalbos išvertus „say“ reiškia – pasakyk. Mes patys nesuprasdami ištarėme šį garsą ir tai virto spektaklio „Kai rėkiu, niekas manęs negirdi“ paskutiniu garsu.

Stebėjau daug šokio teatro kūrėjų ir choreografų darbų, tokių kaip: Anessa de Keersmaecker, Alain Platel, Pina Bausch, Peeping Tom. Tai man leido suprasti, kaip iš gyvenimiškų, kasdinių veiksmų kartojimo galima pereiti į judesį ir kokiomis formomis jis gali pasireikšti. Aktoriai nuo gyvenimiškų ar abstrakčių veiksmų darymo, pereinavo į choreografijos atlikimą, pvz.: išmaldos prašymas, apkabinimas, rankų plovimas. Mes kito žmogaus kūną atpažįstame per jo kartojamus gestus ir judesius, ir tokie veiksmai kūną paženklina socialiai ir kultūriškai.

Sintezė nebuvo išlaikyta viso spektaklio metu, todėl, nes kūno ir balso išlavinimas turi įtakos balso ir kūno jungčiai. Nuo atlikėjo ir aktoriaus fizinio pasiruošimo priklauso balso ir

kūno koordinavimo galimybės, *neverbalinio dainavimo* atlikimo lygis. Sintezė ryškiai atspindi keliose spektaklio scenose, kuriose vienu metu aktoriai ir dainavo, ir judėjo, nes jie dėmesį vienodai skyrė visiems elementams – vienu metu veikė judesys, ritmas, muzika, dainavimas. Kai vienu metu yra jungiami keli elementai, jie sukuria sintezę, ji susieja išgyvenimus, apjungia sąmonės gyvenimą, joje siejasi visi pavieniai objektai. „Sąmonės egzistencija yra ne kas kita kaip nuolatinė ir nesibaigianti sintezė.“⁴⁵ Tam, kad būtų sukurtas *neverbalinio dainavimo* ir judesio spektaklis, turi būti skirtas laikas balsinės ir kūniškos partitūros įsisavinimui.

⁴⁵ Sabolius Kristupas. *Inirtingas miegas. Vaizduotė ir fenomenologija*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2012, p. 76

IŠVADOS

Meniniame tyrime „Šokantis balsas/dainuojantis kūnas: neverbalinio dainavimo ir judesio sintezė spektaklyje „Kai rėkiu, niekas manęs negirdi““ buvo iškeltas probleminis klausimas: kaip apjungti dainavimą ir judesį, bei juos pritaikyti kuriant neverbalinį spektaklį? Teorinėje rašto dalyje išanalizuoti *balso performerių*, teatro praktikų ir šokio kūrėjų spektakliai man padėjo įsigilinti į judesio ir balso įkūnijimo procesus, bei padėjo ieškoti būdų, kuriais sukūriau sintezę tarp *neverbalinio dainavimo* ir judesio. Pasiokiau meninio tyrimo tikslą sukurdamas spektaklį „Kai rėkiu, niekas manęs negirdi“ ir atradama priemonės, kuriomis yra jungiamas balsas, ir judesys. Repetacijų metu su aktoriais praktiškai tyrinėjama balsinę ir kūnišką raišką, panaudojau įvairius pratimus, žaidimus, improvizacijas, išsiaiškinau, kaip jų pagalba sukurti melodines linijas, judesių kombinacijas, ir kaip tai panaudoti spektaklyje.

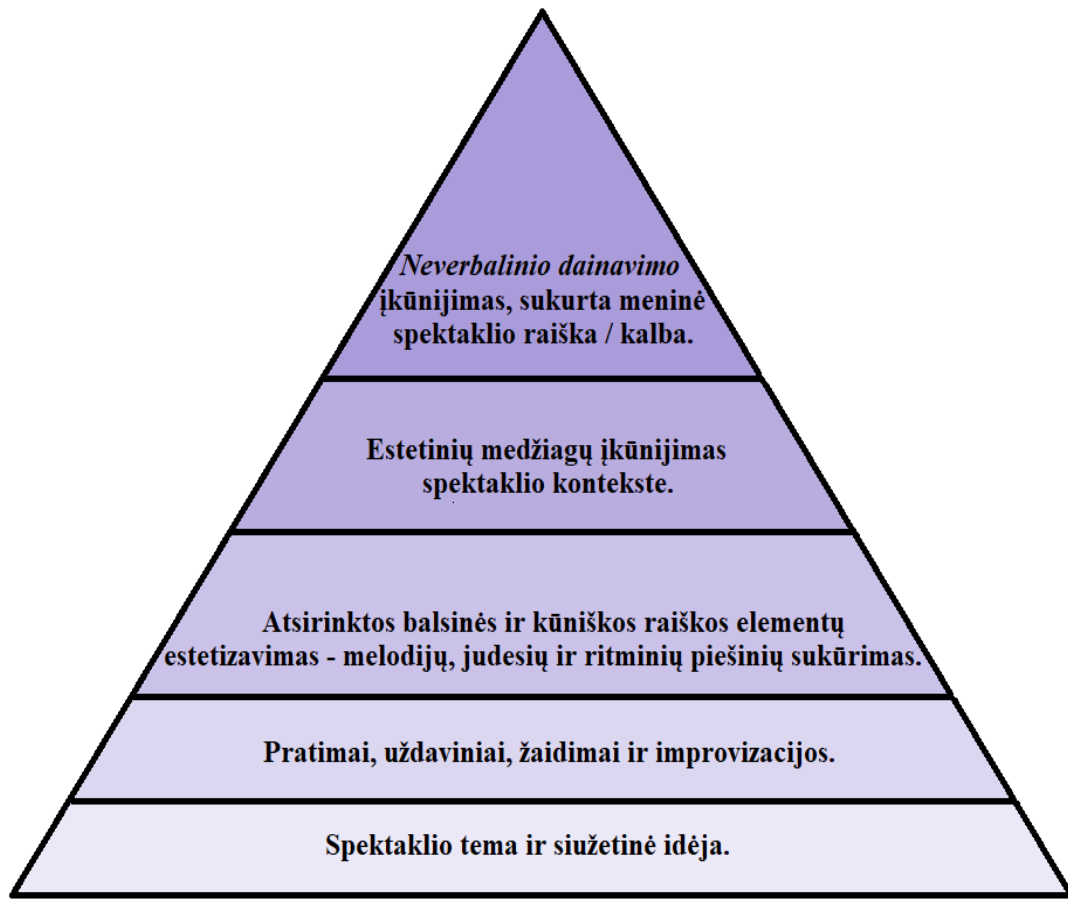
Įvykdžiau išsikeltus uždavinius:

1. Išanalizavau įkūnijimo sampratą pasiremddama fenomenologija, bei teatro ir šokio praktikų darbais. Įkūnijimo samprata pasireiškia per sąmonės ir kūno susijungimą, kai patiriama erdvė ir buvimo fenomenas; prisiminimas kuria stimulą vaizdiniui, kuris yra įkūnijamas; pasikartojantys kūniški veiksmai sukelia būsenas, įkūnijant žmogiškąją atmintį ir patirtį.

2. Išsiaiškinau „įkūnyto balso“ sampratą, įsigilindama į *balso performerių* sukurtus pasirodymus ir balso medžiagiškumą kuriame atsiskleidžia kūniškumas. Emocinės būsenos atspindi kūniškose būsenose, todėl kūniškos būsenos formuoja balso garsus; atsisakant sintaksinės kalbos, kultūrinis lygmuo neišvengiamas, nes emocijų raiška yra kultūriškai determinuotas fenomenas.

3. Išanalizavau kuo skiriasi ir kaip praktiškai yra susiję balsiniai ir kūniški aspektai. Skyriuje „balsinės ir kūniškos kalbos panašumai ir skirtumai“ pateikiau kelias lenteles, kuriose aprašyti judesio ir dainavimo veikimo būdai, kūnui pritaikant balso išraiškos priemones, o balsui – kūno. Panaudojau *pastangą* ir pritaikiau ją balsui (pvz.: judesio *pastanga* yra slydimas, dainavime *pastanga* yra *glissando*); pritaikiau balso artikuliacijos formas judesiui. Praktiškai pasitvirtino, kad veikimo principus galima taikyti vieną kitam.

4. Sukūriau ir analizės bei atrankos būdu pritaikiau priemones, kuriomis sukūriau spektaklį „Kai rėkiu, niekas manęs negirdi“ ir aprašiau jų veikimo principus. Pateikiu neverbalinio spektaklio sukūrimo etapų piramidę:



Po spektaklio rodymo „Kai rėkiu, niekas manęs negirdi“, išsiginėjau išvadas, kurias suformulavau apie šio meninio tyrimo objekto *neverbalinio dainavimo* ir judesio sintezės veikimą:

1. Kūnas yra ir balso, ir judesio instrumentas. Veikiant vieną, paveikiamas yra ir kitas – judesys veikia balsą, o balsas veikia judesį;
2. Nors balsas ir judesys priklauso nuo kūno, jie turi savarankiškas veikimo linijas ir skirtingas išraiškos priemones, bet jų panaudojimą galima taikyti vieną kitam;
3. Kvėpavimas veikia judesį ir balsą. Judesys veikia kvėpavimą. Kūnui aktyvėjant, aktyvėja ir kvėpavimas – kvėpavimas įgauna ritmą, ir apsprendžia balso charakterį;
4. Per judesį aktyvinamas balanso aktyvumas turėtų teigiamai veikti klausą ir balso koordinavimą, prielaida pasitvirtino praktikoje;
5. Kūno ir balso išlavinimas turi įtakos balso ir kūno jungčiai. Nuo to priklauso balso ir kūno koordinavimo galimybės, *neverbalinio dainavimo* atlikimo lygis;

6. Išryškėja minimalizmo principas: ritmas, melodija, trumpos frazės, pasikartojimas. Kartojimas įgauna rituališkumą, kurios forma yra be pabaigos, jis įgauna emocinę, ir ritminę funkciją;

7. Garsas ir judesys yra emocinės išraiškos pasekmė, kūnas patirdamas emociją ją vienu metu išreiškia per balsą ir kūno poziciją;

8. Fiziškai pasikeičianti kūno padėtis, pakeičia vokalinį aparatą ir pakeičia balso skambesį.

Šio meninio tyrimo išvados parodo, kad toks eksperimentavimas su įvairiomis priemonėmis, gali padėti atlikėjui ir aktoriui kurti personažą neturint jokios išankstinės dramaturgijos naudojant tik savo balsą ir kūną. Balsui ir judesiui veikiant kartu yra įkūnijama sąmonė ir išreiškiami vidiniai impulsai.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

- Artaud Antonin. *Teatras ir jo antrininkas*. Vilnius: Scena, 1999
- Ambrazevičius Rytis. *Tembras muzikos psichologijoje*. Lietuvos muzikologija, 2012
- Bachmann-Medick Doris. *Cultural Turns: New Orientations In The Study Of Culture*. Berlin: De Gruyter, 2016
- Beesel van der Kolk. *Kūnas mena viską: kaip išgydyti kūno, proto ir sielos traumas*. Vilnius: Liūtai ne avys, 2020
- Bowditch Rachel, Casazza Jeff, Thornton Annette. *Physical Dramaturgy, Perspectives form the field*. New York: Routledge, 2018
- Braid Bruce, Candelario Rosemary. *The Routledge Companion to Butoh Performance*. London: Routledge, 2020
- Brayshaw Teresa, Witts Noel. *The Twentieth Century Performance Reader*. London: Routledge, 2013
- Brown Trisha, Rainer Yvonne. *October Journal: A Conversation about Glacial Decoy*. New York: MIT Press, 1979
- Bublytė Brigita. *Balso tembro transformacijos: etninių tradicijų praktikos poveikis šiuolaikiniam atlikėjui*. Vilnius: LMTA, 2018
- Chrysagis Evangelos. *Collaborative Intimacies in Music and Dance: Anthropologies of Sound and Movement*. New York: Berghahn Books, 2017
- Eidsheim Nina Sun. *Voice as a technology of selfhood: towards an analysis of racialized timbre and vocal performance*. San Diego: University of California, 2008
- Eidsheim Nina Sun. *Sensing Sound*. London: Duke University Press, 2015
- Fischer-Lichte Erika. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013
- Fink Eugen. *Laimės oazė: esė apie žaidimo ontologiją*. Vilnius: Apostrofa, 2018
- Goštautienė Rūta. *Muzika kaip kultūros tekstas. Naujosios muzikologijos antologija. Roland Barthes „Balso grūdas“*. Vilnius: Apostrofa, 2017
- Grotowski Jerzy. *Skurdžiojo teatro link*. Vilnius: Teatro tekstų biblioteka, 2011

- Ihde Don. *Listening and Voice Phenomenologies of Sound*. New York: State University of New York Press, 2007
- Grotowski Jerzy. *Skurdžiojo teatro link*. Vilnius: Teatro tekstų biblioteka, 2011
- Jauniškis Vaidas. *Einsteinai Pliaže* [interaktyvus] Prieiga per internetą: <https://www.15min.lt/kultura/naujiena/vizualieji-menai/vaidas-jauniskis-einsteinai-pliaze-929-1146494> [žiūrėta: 2022 -05-27]
- Laban Rudolf, Ulmann Lisa. *The Mastery of Movement*. Hampshire: Dance Books, 2011
- Lessac Arthur. *The Use and Training of the Human Voice: A Bio-Dynamic Approach to Vocal Life*. New York: McGraw-Hill Education, 1996
- Linklater Kristin. *Freeing the Natural Voice*. London: Nick Hern Books, 2006
- Lupa Kristian. *Utopia. Laiškai aktoriams*. Vilnius: Teatro tekstų biblioteka, 2020
- Marshall Lorna. *The Body Speaks*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2008
- Merleau-Ponty, Maurice. *Juslinio suvokimo fenomenologija*. Vilnius: Baltos lankos, 2018
- Monk's Meredith. *Tortoise Dreams and Folk Music from Another Planet: Q2*. [interaktyvus] Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=e8mIZowba04> [žiūrėta: 2023-01-05]
- Mickienė Rūta. *Vizualios garso potyrio galimybės*. Vilnius: VDA, 2016
- Newman Paul. *Using Voice and Theatre in Therapy, The Practical Application of Voice Movement Therapy*. London: Jessica Kingsley Publishers, 2000
- Pavis Patrice. *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*. Michigan: University of Michigan Press, 2003
- Pisk Litz. *The actor and his body*. London: Methuen Drama, 1998
- Roesner David. *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. Abingdon, Oxfordshire: Routledge, 2014
- Sabolius Kristupas. *Įnirtingas miegas. Vaizduotė ir fenomenologija*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2012
- Steinman Louise. *The Knowing Body: The artist as Storyteller in Contemporary Performance*. California: North Atlantic Books, 1986
- Sverdiolas Arūnas *Baltos lankos Nr. 31/32*. Vilnius: Baltos lankos, 2010

PRIEDAI

Spektaklio scenarijus

Armanda Rudelytė

„Kai rėkiu, niekas manęs negirdi“

VEIKĖJAI:

I SESUO

II SESUO

III SESUO

I BENAMIS

II BENAMIS

III BENAMIS

1 SCENA

Scenos kampe stovi lempa kuri lėtai mirksi, šalia dvi spalvotos automobilių padangos.

Ant grindų guli drabužiai. Prie sienos yra magnetofonas.

Ant grindų guli trys seserys ir brolis.

Visi lėtai atsistoja, žengia kelis žingsnius į priekį ir atlieka judesius, kuriais perteikia sapną. Išeina brolis, jos žiūri į jį išeinantį. Po atliktų judesių, įsijungia šviesa ir jos pabunda, košmaras pasibaigia. Seserys apsirengia drabužius, apsimauna batus. Po apsirengimo jos nueina klausytis magnetofono, jos junginėja radijo stotis ir klausosi.

2 SCENA

Klausantis magnetofono jos išgirsta keistą autoavarijos garsą, iš jo, jos supranta, kad žuvo jų brolis. Pasirodo brolio šmėkla, pro ją pravažiuoja padangos, kurios atsitrenkia viena į kitą, tada jis išeina. Seserys pakyla nuo grindų, paima visus daiktus esančius namuose ir pradeda suktis ant vienos kojos dainuodamos skausmingą melodiją ir išeina.

II DALIS

1 SCENA

Ateina I BENAMĖ su žibintuvėliu ant galvos, o rankose neša gatvės lempą. I BENAMĖ padeda lempą ant grindų ir įjungia ją, lempa įsižiebia, tada ji pakelia galvą, nusiima žibintuvėlį nuo galvos ir žiūri į gatvės lempą. Paskui su prekybos centro vežimėliu ateina II BENAMĖ. Vežimėlyje, apklotas juoda medžiaga guli III BENAMIS. II BENAMĖ su vežimėliu apsuka kelis ratus, tada palieka vežimėlį šone ir nueina prie I BENAMĖS, ir jos atsisėda ant grindų prie lempos. III BENAMIS išlipa iš vežimėlio, apsidairo, tada išsigąsta, nes jam atrodo, kad kažkas jį gauda, jis krenta ant grindų ir padaro kelių judesių kombinaciją. II BENAMĖ jį pakelia nuo grindų, nuvalo jam kelius ir parodo kaip reikia prašyti pinigų, II BENAMIS kartoja jos rodomus judesius, ir prie jų prisijungia I BENAMĖ.

2 SCENA

Pabandę prašyti pinigų jie pradeda slampinėti iki tol, kol iki jų atrieda trys automobilių padangos, jie paima jas, atsisėda ant jų ir atlieka choreografiją per kurią jie laukia ir nuobodžiauja. Tada jie atsistoja ant kojų ir pradeda ieškoti maisto, II BENAMĖ tarp padangų randa cigaretę, ją ištraukia ir bando užsidegti, tada iš jos cigaretę atima I BENAMĖ, o iš jos III BENAMIS, šis veiksmas kartojasi. Tada I BENAMĖ užsidega cigaretę ir ją perduoda kitiems. Visi parūko cigaretę ir paskui laimingi pradeda šokti su padangomis. Šokis baigiasi, kai jie išgirsta lietu, išgirdę lietu jie atsisėda ant grindų ir prisimena vaikystę. Vaikystės prisiminimai juos pradeda valdyti ir valdomi prisiminimų jie juda ir dainuoja, atskirai ir kartais prisiglausdami vienas prie kito, ieškodami iš kur sklinda tas garsas. Išgirdę antrą kartą lietu jie pasislėpia nuo jo užsidengdami padangomis.

3 SCENA

Ateina trys seserys į visiškai naują erdvę, joms baisu, jos vaikšto ir atlieka choreografiją. Benamiai jas pamato, jie pribėga prie seserų ir susitikdami kartu padaro keleto judesių seką. Po to visi seka vienas kitą ratu ir nustumia ant grindų. Nuo grindų atsistoja III BENAMIS, jis nueina iki vežimėlio, pasiima dantų šepetėlį, švieslentę, tada nueina prie padangų ir iš jų sukrauna fontaną, jis pasilenkia prie fontano ir valosi dantis. II BENAMĖ guli kampe ir dreba iš šalčio, o II BENAMĖ nueina prie vežimėlio ir rausiasi po maišus. Seserys atsistoja ir nueina nusiprausti veidus prie fontano, iš to pačio vandens, į kurį III BENAMIS spjauna. I SESUO atsistoja, paima iš II BENAMĖS vežimėlį, nueina prie fontano, visos nusirengia megztinius ir juos merkia į fontaną, tada ištraukia, nukrato vandenį, tada vėl įmerkia ir vėl nukrato. I SESUO susirenka megztinius, įmeta juos į vežimėlį ir pradeda jį sukti, sukdamasi su juo pati. I SESUO paduoda vežimėlį II SESEI, o III SESUO įlipa į vežimėlio vidų, II SESUO ją suka.

4 SCENA

II BENAMĖ prieina prie vežimėlio, išmeta iš jo esančią III SESE ant grindų ir duoda vežimėlį I BENAMEI, paskui pati nueina prie galinės sienos ir linguoja pirmyn, atgal. III SESUO apkabina II SESE daug kartų, bet ji ją vis paleidžia. Tuo metu kai III SESUO kritinėja ant grindų, III BENAMIS junginėja švieslentę ant kurios yra užrašyta „live, laugh, love“. Tada III SESE bėga prie II BENAMĖS bandydama ją apkabinti, bet ji ją nustumia. Tada ji bėga prie I SESĖS ir III BENAMIO, bet jie apsimeta, kad jos nemato, tada ji bėga prie I BENAMĖS, bet ji ją nustumia su vežimėliu. III SESUO atsisėda ant grindų, prie jos prieina II SESUO, ją pasiguldo ant kelių ir dainuodama pradeda ją guosti, prie guodimo prisijungia visi kiti, išskyrus II BENAMĖ.

5 SCENA

II BENAMĖ tarp maišų randa švarką, o ji užsidėjus ji pažiūri į savo pirštus ir prisimena, kaip ji grodavo pianinu, bet dėl riešo traumos nustojo groti. Ji girdi kaip muzika groja jos

prisiminimuose, ji bando groti ore, bet jai vis nepavyksta, ir niekas kitas to negirdi ir nemato, tai mato tik III SESUO. III BENAMĖ nustoja groti ore, giliai kvėpuodama nueina prie sienos, susirenka savo maišus ir išeina. Tuo metu, kai ji išeina į ją atsisuka visi kiti. Tada jie nusisuka ir pradeda šokti, jie per šokį muša sau į krūtinę ir kaltina save dėlto, kad jie nieko negali padaryti. Pasibaigus muzikai, jie nustoja sau mušti į krūtinę, atsimerkia ir I, II, III SESUO išeina. Lieka I ir III BENAMIAI. III BENAMIS randa ant grindų lapelį, į kurį pažiūrėjęs jis prisimena, kaip sėdėdamas paauglių pataisos namuose bandydavo prisiskambinti mamai, bet ji jam niekada neatsiliepdavo. Tuo metu, kai jis randa lapelį, I BENAMĖ paima juodą medžiagą ir ją uždengia gatvės lempą, ji žiūri į uždengtą lempą ir rūko. Pamačius, kad III BENAMIS skaito iš lapo, ji prieina prie jo, ir žiebtuvėlio liepsna jam apšviečia tekstą. III BENAMIS skaito tekstą iš lapo atbulomis ir atlieka judesių seką. Jo judesiai vis greitėja, bet tada I BENAMĖ jį pertraukia, paima jam už rankos ir padeda atsistoti, jie kartu nueina prie sienos.

III DALIS

1 SCENA

Su padangomis rankose, šokinėdamos, erdvėje pasirodo I ir II SESUO. II BENAMĖ ateina, paskui ją III SESUO, II BENAMĖ užsideda ant nugaros padangą ir eina ratu. Visos seserys paima padangas, jas meta ant grindų, tada jas sukinėja ir šokinėja, į tas padangas kurios pirmos nustoja suktis, šaukia į jų vidų. Tuo metu III ir I BENAMIAI daro choreografiją. III BENAMĖ atima iš I ir II sesers padangas ir sukrauna jas vieną ant kitos. Seserys bėga prie padangų, tada III BENAMIS prisijungia prie jų ir visi vienas kitam pradeda perdavinėti padangas, o II BENAMĖ bando jas sukrauti atgal.

2 SCENA

I BENAMEI nusibosta žaisti su padangomis, todėl ji nueina prie gatvės žibinto, pakelia akis į jį ir žiūri. I BENAMĖ paima už rankos I SESE, nusiveda ją prie lempos, atsisuka į ją ir paragina bandyti pasiekti lempos šviesą. I SESUO įsibėgėja, užšoka ant padangų krūvos, stiebia ranką į lempą, tada nepasiekusi krenta atgal, o ją sugauna II ir II BENAMIAI. I BENAMĖ

paima už rankos kitą sesę, ta sesuo padaro tą patį ką pirmoji, bet ji nepasiekia ir taip pat krenta atgal, tada bando kita, jos tai padaro kelis kartus. I BENAMĖ pati ištiesia ranką, stiebiasi į viršų, tada lėtai leidžiasi atgal. Visi kiti pradeda stiebtis ranką į viršų ir lėtai leistis atgal. Paskui visi pradeda vaikščioti po erdvę skirtingais tempais ir judėjimo formomis. I SESUO nueina prie padangų krūvos ir pradeda šildytis rankas, prie jos prieina visi kiti ir daro tą patį. Jie žiūri vienas į kitą, šildosi rankas ir dainuoja. I BENAMĖ nueina ir išjungia gatvės lempą. Balsai dar skamba tamsoje, paskui nutyla.