

KLAIPĖDOS UNIVERSITETAS
HUMANITARINIŲ MOKSLŲ FAKULTETAS
LITERATŪROS KATEDRA

Teatrologijos magistro II kurso studentė
Rimantė Stankevičiūtė

METATEATRO ELEMENTAI
ŠIUOLAIKINĖJE LIETUVOS SCENOJE

Baigiamasis darbas

Darbo vadovas doc. R. Rastauskas

Klaipėda, 2012

SANTRAUKA

Stankevičiūtė R. Metateatro elementai šiuolaikinėje Lietuvos scenoje. Teatrologijos magistro studijų programos baigiamasis darbas. Darbo vadovas doc. R. Rastauskas, Klaipėdos universitetas: Klaipėda, 2012. – 55 p.

Raktažodžiai: metateatras, šiuolaikiškumas, suvokėjas, Lietuvos scena.

Nuolat besikeičiančios ir besivystančios Lietuvos scenos procesuose pastaruoju metu galima aptikti vis įvairesnių, šiuolaikiškesnių ir įvairialypiškesnių teatrinės kalbos modelių. Čia objektams suteikiama nauja kokybė bei prasmė, išplečiama pati intensyvaus draminio vyksmo erdvė; žiūrovas yra veikiamas stipriau, kuriamos šiuolaikinio žmogaus sąmonę formuojančios situacijos. Šie pokyčiai taip pat yra itin glaudžiai susiję su pačia spektaklio forma, jos pateikimu sceninėje, teatrališkoje erdvėje, teatrinės kalbos įtaigumu publikos atžvilgiu.

Vertinant šiuolaikinės lietuviškosios scenos transformacijas, šiame darbe buvo pasitelkta metateatralumo sąvoka, kurios pagalba analizuojama tai, kas yra „už“ paties teatro ir jo suvokėjui teikiamos informacijos. Be to, mėginama nustatyti, kaip teatras kalba apie save ir jame vykstančius pasikeitimus, kaip juos vertina, kaip vysto ar paneigia įvairius jo kalboje naudojamus sprendimus.

Pasitelkiant atskirus verbalinius ir vizualiuosius metateatro elementus atliekama išsami analizė. Ji atskleidžia, jog autoreferencija spektaklyje veikia kaip teatrinės realybės dekonstravimo būdas, valinga draminio vyksmo deformacija. Intertekstualumo reiškinyje sieja teatrinį įvykį, jame vartojamą tekstą, ne tik su esamuoju laiku, bet su buvusiais ir būsimais draminiais kontekstais, buvusiais ir būsimais teksta, visuotine tekstine pasaulio atmintimi, taip suliedamas teatrinę realybę su istorine jos puse bei kitais kūriniais.

Į teatro spektaklį įsiterpiantys ritualas arba kitas spektaklis, ne tik suardo draminio vyksmo vientisumą ir nuoseklumą, bet gali būti vertinami kaip vienas iš konkrečių žiūrovo sąmonės sutrikdymo, konkrečios realybės iškreipimo būdų. Čia greta atsiduria ir vaizdo projekcijos, kurios scenoje tampa atskiromis draminio vyksmo kūrimo ir pateikimo priemonėmis.

O visi keturi metateatro elementai padeda suvokti spektaklio teatralumo problematiką, pateikia interpretacijos galimybes, sukuria realybę blokuojančią „tarp sąmonės“ būseną, į kurią ir patenka metateatralumo veikiamas žiūrovas.

SUMMARY

Stankevičiūtė R. Metatheatre Elements on the Contemporary Lithuanian Stage. Master's Degree Program in Theatrology, final work. Supervisor: Assoc. Prof. R. Rastauskas, Klaipėda University: Klaipėda, 2012. – 55 p.

Keywords: metatheatre, contemporarity, receiver, Lithuanian stage.

The Lithuanian theatre stage is constantly developing and various contemporary theatre models are emerging. The objects on stage gain new quality and meaning. The performance space is widened as well. Consequently, the spectator and his or her consciousness are strongly affected by the created situation. These changes are closely connected to the very form of the performance and the way it is delivered on the theatre stage.

This work uses the concept of metatheatre in order to evaluate the transformations of the contemporary Lithuanian stage. This concept enables to analyze the data that is left 'behind' the theatre stage and information conveyed to the spectator. Moreover, this work analyses the way the theatre speaks about itself and its transformations as well as the decisions made that changes theatre language.

In order to complete the analysis the metatheatre elements are divided into the verbal and visual ones. This division reveals that the self-reference on stage works as the deconstruction of the dramatic reality, as a voluntary deformation of the dramatic performance. In addition, the intertextuality helps to connect the performance to the texts of past and future drama contexts, past and future texts, and textual memory of the world. The dramatic reality is integrated into the historical contexts as well as into the other texts.

A ritual or another play interrupting a theater performance not only destroys the wholeness and consistency, but can be considered as one of the modes affecting the conciseness and distorting reality. The same effect can be reached using video projections that are presented on stage as independent modes of dramatic language.

All four metatheatre elements help to realize and analyze the peculiarities of the theatricality, reveal the ways of interpretation and creates a state of „interconsciousness“ which blocks the surrounding reality.

TURINYS

IVADAS	5
 I. METATEATRO SĄVOKOS APIBRĖŽIMAS	
1.1. Pagrindiniai metateatro ir jo elementų bruožai	11
1.2. Metateatralumo sąvokos raida ir taikymas	14
1.3. Metateatro įtaka spektaklio vertinimui	18
 II. KALBINIAI METATEATRO ELEMENTAI	
2.1. Žodinių elementų sąveika scenoje	22
2.2. Autoreferencijos vaidmuo spektaklyje	24
2.3. Intertekstualumas ir draminis vyksmas	28
 III. VIZUALIEJI METATEATRO ELEMENTAI	
3.1. Vizualumo svarba teatre	32
3.2. Spektaklio spektaklyje ir ritualo poveikis	34
3.3. Vaizdo projekcijų panaudojimas	37
 IV. DRAMINIS VYKSMAS IR JO ŽIŪROVAS	
4.1. „Ketvirtosios sienos“ fenomenas ir sąmonės izoliavimas	42
4.2. Metateatrališkumo ir publikos santykis	45
4.3. Žiūrovo reakcija. „Tarpsąmonės“ būseną	48
 IŠVADOS	50
 LITERATŪROS SĄRAŠAS	52

IVADAS

Lietuvos teatro scenoje pastaruoju metu pastebimi nuolatiniai kaitos bei atsinaujinimo procesai. Atrandamos naujos teatrinės kalbos priemonės, raiškos būdai, kitaip kreipiamasi į salėje susirinkusią publiką. O ir pats žiūrovas dramatinio vyksmo yra veikiamas stipriau, iškeliami nauji tikslai, šiuolaikinio žmogaus sąmonę formuojančios ir įtakančios situacijos. Nenuostabu, kad nūdieniškuo alsuojantis teatras, kaip ir kitos meno rūšys, yra glaudžiai susijęs su asmens sąmonėje vykstančiais procesais. Pastarieji lemia spektaklio, kaip meno objekto, sukūrimą bei suvokimą, būseną, atsirandančią spektaklio metu, po jo kylančias asociacijas ir pojūčius.

Analizuoti, kaip teatro menas įtakoja mūsų sąmonę, kuri, kaip kažkada buvo taikliai apibūdinta Aldouso Huxley'io, „vis dar slepia tamsiausias Afrikas, žemėlapyje nepažymėtus Borneo ir Amazonės baseinus“ (Huxley, 2008, 75 p.), galima pasitelkus metateatrališkumo sąvoką, įvardinus bei įvertinus pagrindinius jos elementus, jų panaudojimą ir pritaikymą lietuviškuose spektakliuose.

Šiuolaikinėje Lietuvos scenoje vykstantys pokyčiai yra itin glaudžiai susiję su pačia menine forma, jos pateikimu sceninėje, teatrališkoje erdvėje, teatrinės kalbos įtaigumu. Įvertinant patį teatro meną reikalinga domėtis įvairių sąvokų, tokių kaip metateatro ar galimų jo elementų (autorofeorencija, intertekstualumas, spektaklis spektaklyje, ritualas, vaizdo projekcijos), teikiamomis interpretacijos galimybėmis, taip pasitelkiant kuo įvairiapusiškesnes vertinimo priemones.

Taip pat reiktų prisiminti, kad norint nors kiek tiksliau ar išsamiau pažvelgti į teatro publikai keliamą pojūtį, pamėginti jį įvertinti, negalima atmesti ir žiūrovo sąmonėje vykstančių procesų. Jie yra tiesiogiai įtakojami scenoje projektuojamų vaizdinių, kurių garsų ar tikslingo, savus veikimo polius turinčio šių abiejų faktorių mišinio.

Šia aktualią problemą jau kuris laikas pastebi įvairūs Lietuvos sceną ir jos raidą analizuojantys teatrologai. Pavyzdžiui, Rūta Mažeikienė jau 2006 metais atkreipė dėmesį į tai, jog „susitikimas su meno kūrinio dažnai tampa itin komplikotas: neaiškus žanras, atvira fragmentiška struktūra, paradoksali meno kūrinio egzistavimo logika bei iki galo neapibrėžta prasmė byloja, kad menininkų kūrybiniai principai žiūrovui yra sunkiai atpažįstami arba net nežinomi“ (Mažeikienė, 2002, 56 p.). Šie žodžiai žymi pasikeitusią teatro būseną, o kaip tik dėl šios priežasties ir yra būtina nuosekliau iširti šiuolaikinius, Lietuvos teatro scenoje vykstančius procesus, iš kurių ištis nemenką dalį galima vertinti pasitelkiant metateatro sąvoką bei išskiriamus elementus.

Apskritai, norint vertinti vienos ar kitos meninės srities kalbą, reikia pažinoti jos raides, raiškos būdus, siūlomas galimas interpretacijas bei formuluojamus tikslus. Visų pirma reikia pabrėžti kiekvienos srities išskirtinumą ir ypatybes. Tada galima susieti jų elementus bei pastebėti, jog „sugebėjimas supriešinti ir sukurti kontrastą tarp verbalinių ir vizualinių jo elementų yra unikali teatro galimybė, neprieinama kitiems menams“ (Wickham, 2007, 9 p.).

Toliau vertinant metateatro, kaip verbalinio ir vizualinio elementų Lietuvos teatre, įtaką žiūrovo sąmonei būtina, nuodugniai išanalizuoti šių dviejų elementų, kurių dėka ir sukuriamas metateatrališkumo efektas, sąveiką, jos tiesioginę įtaką vyksmui scenoje, teatrinės kalbos bei priemonių parinkimui, kreipimosi į publiką, tekstinės informacijos keliamų asociacijų vertinimą.

Teatrinio vyksmo kūrimui itin didelę įtaką daro pats šios meno rūšies kryptingumo apibrėžimas bei jo kaita, kuriuos taikliai apibūdina Sigmundas Freudas (Freud, 1997, 87 p.):

Jei nuo Aristotelio laikų dramos tikslas buvo „sukelti baimę bei gailestį“ ir taip „apvalyti emocijas“, tokią tikslą galima būtų apibrėžti dar tiksliau teigiant, jog tai malonumo ir džiugėsio versmių atvėrimas mūsų emociniame gyvenime, panašiai kaip protinės veiklos metu pokštas ar juokelis atveria panašias versmes, kurias ši veikla buvo padariusi neprieinamas.

Pasitelkiant šį pavyzdį, teatrą ir jo sukuriamą situaciją taip pat būtų galima apibūdinti kaip vienos veiklos įsikišimą į kitą. Vaizduotės kuriamos asociacijos bei aliuzijos tokiu atveju susitelkia esamajame laike, žiūrovo akivaizdoje, kur vieno ar kito metateatrališko elemento pagalba gali būti atveriamas analogiška versmė. Ir čia šie elementai veikia kaip atitraukimas nuo pasinėrimo į spektaklio žiūrėjimo ir vertinimo veikseną. Jie sutrikdo žiūrovo tikėjimą draminiu vyksmu, jo vaizdiniais bei pateikiamu tekstu.

Aukščiau nurodytai Sigmundo Freudo minčiai prieštarauja kai kurie vėlesni pastebėjimai bei iškeliamos teorijos. Pavyzdžiui, „struktūralizmą dažnai lydi naujo teatro arba naujos (ne aristoteliškosios) jo interpretacijos poreikis, kur /.../ aktualių problemų ir neišspręstų klausimų teatras įtraukia žiūrovą, aplinką ir veikėjus į gyvą visos sąmonės pažinimą“ (Deleuze et al., 2005, 241 p.). Nepaisant to, metateatro elementų vertinime neretai pravartu suderinti ir skirtingus pastebėjimus.

Besistengiant tiksliai išskirti paties teatro, kaip su žmogumi sąveikaujančios meno formos, keliamą tikslą ar siekinius, pasidaro akivaizdu, kad abu aukščiau pasitelkti teiginiai nusako tą patį spektaklio tikslą. Jie visų pirma nurodo pakitusią sąmonės būseną, jai padarytą poveikį. Pastarasis tampa svarbiausiuoju spektaklio vertinimo, atkūrimo ir struktūralizavimo kriterijumi. Tokie teiginiai padeda tiksliau nusakyti pačio teatro pokyčius publikos atžvilgiu, jo siekiamybes. Šioms įgyvendinti ir

yra naudojami įvairūs teatrinės kalbos modeliai, tarp jų — metateatralios intensyvios raiškos priemonės.

Metateatro pagalba galima analizuoti tai, kas yra „už“ paties teatro ir jo suvokėjui teikiamos informacijos. Taip pat galima mėginti nustatyti, kaip teatras kalba apie save ir jame vykstančius pasikeitimus. Analizuojant kaip jie yra vertinami, plėtojami ar paneigiami galima atsižvelgiant į tai, jog „teatras visuomet yra virsmas, metamorfozė, todėl verta įsiklausyti į teatro antropologų pastabą, kad už įprastinės veiksmo schemos slypi bendresnė metamorfozės schema“ (Lehmann, 2010, 119 p.).

Ši schema skatina iš naujo analizuoti teatro procesus bei naujus jo elementus, pasitelkiant vis kitus metodus, jų teikiamas galimybes ar taikant skirtingas sistemas tiems patiems teatrinio vyksmo bruožams apibrėžti. Kiekvienas tokios schemos pasikeitimas lemia ir atsirandančias naujas raidos vertinimo galimybes. Juo labiau, kai atsikratoma vienas ar kitas sritis varžančių formalumų, pavyzdžiui, pjesės teksto interpretavimo ar naujų technologijų vengimo.

Norint įvertinti metateatrališkumo sąvoką ir pritaikyti jo elementų analizę Lietuvos teatro spektakliuose vykstančių pokyčių bei procesų interpretacijai, būtina išskirti pagrindinius jo elementus. Tai — intertekstualumas, autoreferencija, spektaklis spektaklyje bei ritualas, vaizdo projekcijos. Jie sudaro pagrindą platesniam pačios sąvokos panaudojimui, siekiant vertinti skirtingas teatrinio vyksmo dalis. Taip pat būtina kiekvienam iš jų skirti pakankamai dėmesio, atsižvelgiant į jų paplitimą bei pritaikomumą Lietuvos teatro režisierių darbuose.

Reikalinga įvertinti kiekvieno iš šių elementų sukuriamą efektą, pamėginti nustatyti jų įtaką žiūrovo sąmonei, atrasti dažniausiai pasitaikančius metateatro apibrėžimo dėsningumus. Paradoksalu, tačiau tokią analizę apsunkina pats vertinimui tinkamų pavyzdžių atrinkimas. Vieno ar kito spektaklio pateikimas dažniausiai yra grindžiamas tiesiogine patirtimi. Metateatro elementai vertinami asmeniškai matytuose darbuose, nes rinkiniuose, spaudoje ar internetiniuose portaluose įvairių autorių pateikiamose spektaklių recenzijose neretai nėra analizuojamas metateatralumas. Taip pat mažai atsižvelgiama ir į atskirus metateatro elementus, nors tinkamai juos pritaikius galima įvertinti nemažą dalį pastaruoju metu Lietuvos scenoje vykstančių pokyčių.

Šiame teatrologijos magistro studijų programos baigiamajame darbe, greta plačiai minimų, įvairių autorių analizuojamų metateatro elementų, neatsitiktinai įtraukiamas ir ketvirtasis — vaizdo projekcijų — elementas, kuris Lietuvos teatruose vis dažniau pasitelkiamas realaus vaizdo suardymui bei erdvių suskaidymui. Čia dažniausiai naudojamos tokios vaizdo projekcijos, kurių dėka vienoje scenos erdvėje atveriami kiti aplinkos ir erdvių modeliai, pateikiami kitų veikėjų atvaizdai arba

simboliai. Videoprojekcijų poveikis yra labai panašus į spektaklio spektaklyje atsiradimo efektą ar skirtingų laikų bei realybių sujungimą spektaklio metu.

Vertinant metateatralumą bei jo elementus, labai svarbu pabrėžti, kad teatro spektakliai visada įvyksta „čia ir dabar“. Laikinumo bei nuolatinio virsmo būvis čia keičia ir metateatrališkumo pasireiškimo ar įterpimo galimybes. Tai ypač aktualu šiuolaikinėse kultūros teorijose, kur „teatras dažnai suvokiamas kaip fiktyvus darinys, kaip dvigubas sąmoningumas, pakartotas veiksmas, kaip esmės paslaptis, siekis atsiskleisti suvokėjo sąmonėje kaip kažkas kita“ (Staniškytė, 2008, 85 p.).

Taip pat reikia pastebėti, kad toks fiktyvus darinys, kuris yra visuomet kuriamas ir atliekamas esamuoju laiku, gana stipriai suklaidina žiūrovo sąmonėje vykstantį atpažinimo procesą. Tam naudojami tuo metu netikėti teatrinės kalbos elementai, kurie ne tik pabrėžia vyksmo teatralumą, bet ir suklaidina suvokimo procesą, keičia jo rezultatus.

Tokiu būdu metateatralumas yra atitinkamai orientuojamas žiūrovo sąmonėje. Čia jis tampa teatrinio vyksmo pabaiga, kuri yra tiesiogiai susijusi su suvokėjo psichine bei dvasine būseną. Čia taip pat prisideda ir žiūrovo reakcijos ypatybės, įpročiai, kultūrinė bei socialinė aplinka, asmeniniai potyriai. Šių būsenų kitimas gali būti stimuliuojamas viso spektaklio metu. Metateatralumas siekia kvestionuoti paties teatro suvokimo, sukūrimo ir stebėjimo procesą. Ieškoma galimų jo elementų pritaikymo variacijų bei interpretacijų, gryniausio būvio, kuris nebūtų atitvertas nuo suvokėjo „ketvirtąją sieną“.

Metateatralumo bei jo elementų analizei yra labai svarbi sąmonės sąvoka, „nes žmogaus psichika nėra vientisa sąmonės išraiška, greičiau atskiras ir itin sudėtingas kompleksas, nes mes nesame tuo, kuo manome esą bei mus valdo tos proto dalys, kurių sąmoningai nesuvokiame“ (Fortier, 2002, 86 p.). Taigi, ir žiūrovo reakcija į metateatralius spektaklio elementus nevalingai atsiranda šiose sąmonės srityse, taip sukurdamą iliuzijos ir realybės suardymo efektą. Vis dėl to dažniausiai pačių metateatro elementų parinkimą lemia tiesioginis jų poveikis pagrindiniam vertintojui ir suvokėjui. Pastarasis net prilyginamas svarbiausiam vaizdinės ir žodinės informacijos gavėjui. Būtent todėl metateatro sąvokos kūrėjas Lionelis Abelis ir grindė savo teoriją dviem pagrindiniais postulatais (Abel, 1963, 105 p.):

- 1) Visas pasaulis yra teatras.
- 2) Gyvenimas yra sapnas.

Šie teiginiai glaudžiai susieja metateatro elementus su žiūrovo sąmonėje stebėjimo ir vertinimo metu vykstančiais procesais. O pastarieji ir lemia spektaklio suvokimo galimybes bei informacijos

apdorojimo ypatybes, atskirtas nuo tiesioginio realybės patyrimo teatrinio vyksmo metu, jo keliamų asociacijų.

Temos aktualumas. Greitai besikeičiantys šiuolaikinio Lietuvos teatro procesai skatina juos analizuoti, pasitelkiant įvairius prieinamus metodus, sąvokas bei jų variantus. Vertinant metateatrališkumą lietuviškojoje scenoje galima nuodugniau ištirti ir šiuolaikinio žiūrovo sąmonėje vykstančius procesus bei veiksnius, skatinančius teatro kūrėjus pasitelkti atitinkamas priemones šiems pokyčiams pasiekti.

Teatro atsigręžimas į save ir už savo ribų žymi pasikeitimą ir galimą raiškos būdą, kurio nuodugnus tyrimas sudaro sąlygas tolimesnei kitų teatro procesų analizei bei interpretacijai. Kintančios teatro kalbos suvokimas bei apibrėžimas yra itin svarbus jo kūrėjams ir vertintojams, nuolat ieškantiems tinkamų sąvokų šiems procesams nusakyti.

Objektas. Šiame magistro darbe siekiama apibrėžti metateatrališkumą bei jo elementus šiuolaikinėje Lietuvos teatro scenoje, joje vykstančiuose procesuose, todėl analizuojami ir atskiri metateatro elementai: intertekstualumas, autoreferencija, spektaklis spektaklyje ir ritualas, vaizdo projekcijos, jų įtaka Lietuvos teatrui, taip pat vertinami konkretūs jų pavyzdžiai.

Tikslas ir uždaviniai. Šio darbo tikslas yra įvardyti, išanalizuoti bei įvertinti metateatrališkumo bei jo elementų raišką šiuolaikinėje Lietuvos teatro scenoje.

Siekiant nurodyto tikslo iškeliami šie uždaviniai:

- Apibrėžti metateatro sąvoką, jos atsiradimą bei raidą.
- Išanalizuoti pagrindinius metateatrališkumo bruožus, jo elementus.
- Nustatyti metateatro elementų tipus bei galimas jų interpretacijas.
- Nusakyti metateatrališkumo funkciją teatre.
- Įvardyti lingvistinius bei vizualiuosius metateatro elementus, pagrindinius jų bruožus bei reikšmę teatre.
- Rasti visų metateatro elementų pavyzdžius lietuvių teatre ir nustatyti jų poveikį spektakliui.
- Atskleisti teatrinio vyksmo bei žiūrovo sąveiką universalioje „tarpsąmonės“ būsenoje, kurią ir sukuria metateatrališkumas.

Metodika. Siekiant įvykdyti iškeltus uždavinius ir pasiekti nurodytą tikslą buvo pasitelktas analitinis metodas, kurio dėka buvo surinkta reikalinga informacija, pavyzdžiai, apibrėžtos pagrindinės metateatro sąvokos ir jo elementai, išskirtas jų poveikis žiūrovo sąmonei. Loginis metodas pasitelkiamas surinktos informacijos vertinimui ir išvadų pateikimui. Lyginamojo metodo pagalba buvo nustatyti metateatro elementų skirtumai ir panašumai, nulemiantys skirtingą jų panaudojimą Lietuvos teatre.

Darbo struktūra. Darbas pradedamas įžanga, apibūdinančia tiriamąjį objektą bei nurodančia temos aktualumą, tikslą, keliamus uždavinius. Dėstymas yra keturių dalių, turinčių po tris smulkesnes temas. Kiekvienoje iš jų aptariama svarbi temos dalis, apibrėžiamos pagrindinės sąvokos ir jų sklaidos būdai. Darbas baigiamas išvadomis, pateikiančiomis pagrindinius analizės rezultatus.

I. METATEATRO SĄVOKOS APIBRĖŽIMAS

1.1. Pagrindiniai metateatro ir jo elementų bruožai

Metateatralumas — tai draminio vyksmo iliuzijos sudarymo, dekonstrukcijos ir realybės žiūrovo sąmonėje suskaidymo sintezė. Ji pasireiškia vienu iš keleto galimų jo elementų pritaikymo būdų teatrinio vyksmo metu. Tai taisyklėmis ir tiksliais, vienašališkais nurodymais neribojama teatrinės kalbos laisvė. Ja nurodomos aliuzijos į betarpiškumą, vaizduotės improvizacijas, ypatingą santykį tarp veikiančiojo ir stebinčiojo. Kiekvienoje meno srityje esama fundamentaliosios formos ir jai priešingų elementų. Be to, pastarieji nepasiduoda bet kokiems suvaržymams ar judėjimo laisvės apribojimams, todėl ir metateatralumo sąvokos analizei nėra tinkama taikyti itin kryptingus ar disciplinuotus vertinimo metodus.

Lionelis Abelis savo įžymiojoje knygoje „Metateatras. Naujas požiūris į dramatinę formą“ (Metatheatre. A New View of Dramatic Form) taip pat pabrėžia, jog tokia sistema gali būti apibūdinama kaip „vaidyba ir scenografija, besivadovaujančios antinaturalistine logika“ (Abel, 1963, 111 p.). Taip jis dar labiau išryškina metateatro iliuzijos sukūrimo ir realybės suardymo, jų interpretavimo funkcijas, glaudų, net galima sakyti neatsiejamą, pastarųjų ryšį kūrybos ir interpretacijos procese. L. Abelis išskiria šiuos pagrindinius metateatralumo bruožus bei savybes (Abel, 1963, 113 p.):

- Metateatras sukuria stipresnį suvokimą, kad pasaulis yra žmogaus sąmonės projekcija.
- Metateatras šlovina vaizduotės nenorą priimti bet kokius pasaulio vaizdinius kaip galutinius.
- Metateatro pagalba žmogaus egzistencija pasidaro šiek tiek pasakiškesnė, nes parodoma, kad likimas gali būti įveiktas.
- Metateatras daro prielaidą, jog nėra kito pasaulio, išskyrus tą, kurį sukuria žmonių pastangos ir žmonių vaizduotė.
- Metateatrui tvarka yra tik nuolatinė žmonių improvizacija.
- Metateatras, tragedijos požiūriu, yra toks pat tikras, kaip ir mūsų sapnai.
- Metateatras priverčia užmiršti priešpriešą tarp optimizmo ir pesimizmo, nes priverčia nustebti.

Apibendrinant galima teigti, kad metateatras yra itin glaudžiai susijęs su žiūrovo sąmone, joje kylančiais vaizdiniais bei aplinkinio pasaulio suvokimu. Kaip tik todėl Lionelis Abelis pabrėžia, kad

tai, ką suvokėjas mato, nebūtinai yra vaizdiniais išreikšta tiesa arba iliuzija. Tai gali būti ir abiejų šių būsenų mišinys ar net sapnas, pradėtas kurti teatro scenoje, po to baigiamas ir koreguojamas žiūrovo vaizduotėje dar spektaklio metu arba net vėliau. Čia suskaidomos negatyvios ar pozityvios materijos, sumaišomas pirminis įspūdis bei iš jo kylantys vaizdiniai. Taip pat generuojamas totalus fiziškai ar emociškai suvokiamas įspūdis bei žiūrovo susidaryta išankstinė nuomonė apie teatrinį vyksmą. O metateatro elementų pagalba jis gali būti nustebintas, paragintas arba net priverstas pakeisti savo požiūrį ar vertinimą.

Vienas pagrindinių metateatro bruožų yra tas, jog metateatras pats „suvokia save kaip teatrą“ (Slater, 2002, 1 p.). Tai čia ir dabar vykstantis veiksmas, kuriame tiesiogiai ar ne dalyvauja režisierius, aktoriai, scenografai, kompozitoriai bei publika. Pastaroji regi, jaučia ir vertina visus jo pasikeitimus bei scenoje pateikiamus įvaizdžius. Taip publika tampa galutiniu tekstinėje informacijoje ir spektaklio teatrinėje kalboje besireiškiančio metateatralumo adresatu. Čia stebėtojas yra ne tik visų pokyčių liudininkas, bet ir kaltininkas. Tam, kad vyksmas scenoje taptų metateatralus, reikalinga kardinali transformacija iš to, kas yra įprasta matyti ar girdėti scenoje, į tai, kas sukrečia ar net supriešina asmeninius žiūrovo įsitikinimus.

Vyksmo teatralumo suvokimas nulemiamas pačia pasirenkama teatro meno forma. Ji gali vienu metu sujungti ir kūrybos procesą, ir žiūrovo reakciją į juos, be to, įtraukti jo sąmonėje vykstančius pasikeitimus, vizualizuojamus pojūčius, veik neišmatuojamas veiksmų ir žodžių tonacijas. Ypač tuo atveju, kai scenoje regimas ne esamos realybės atvaizdavimas, bet sukuriamą kita, iliuzija paremta realybė. Toji iliuzinė realybė pati žino, jog ji būtent tokia ir yra, bei akivaizdžiai tai demonstruoja savo daugialypėmis manifestacijomis. Čia teatro žiūrovas įtraukiamas į pasikeitimo informacija procesą. Jis taip pat tampa pačia svarbiausia sąlyga tokiai teatro transformacijai.

Nedera pamiršti, kad „metateatras — tai vaidinimas, atkreipiantis dėmesį į teatro pateikimo aspektus ir konvencijas dramatinio vyksmo metu“ (Davis et al., 2003, 15 p.). Šiam reiškiniui tenka itin didelis vaidmuo kalbant apie žiūrovo sąmonei pateikiamus vaizdinius. Pastarųjų sukūrimo bei kitimo procesas publikos yra suvokiamas keliais skirtingais lygmenimis bei būdais.

Taip ši metateatro savybė apima teatro kaip reiškinio konvencionalumą, estetinį bei etinį priimtinumą. Kvestionuojama ir pačios teatro būties žiūrovo akivaizdoje reikšmė, reikalingumas, pateikimo bei interpretacijos galimybės. Spektaklio metateatralumas taip pat leidžia atrinkti, analizuoti ir kurti spektaklio metu pateikiamus vaizdinius ar garsus. Ir tai yra labai aktualus ir šiuo metu paplitęs reiškinys savo formas keičiančiame bei naujos kalbos ieškančiame šiuolaikiniame Lietuvos teatre.

Būtent metateatro pagalba scenoje siekiama užmegzti ryšį su į spektaklį atėjusiu žiūrovu. Jis kviečiamas tapti dramatinio vyksmo dalyviu, lygiaverte jo dalimi bei itin svarbiu elementu. Žiūrovui priskiriama ne tik vertintojo, bet ir veikėjo funkcija. Metateatralumo dėka galima kvestionuoti ir atitinkamu teatro kūrimo momentu priimtas ir vertinamas dramatinio vyksmo konvencijas. Ypač turint galvoje, kad pastarosios yra nuolatos kintančios, tiesiogiai priklausomos nuo teatro būties ir vertinimo pozicijos.

Literatūros kritikės P. Waugh pastebėjimą „jog tam, kad būtų galima iškelti klausimus apie santykį tarp fikcijos ir realybės, reikia tyrinėti galimą pasaulio fiktyvumą už literatūrinio teksto minčių“ (Waugh, 1984, 2 p.), galima pritaikyti ir scenos menų srityje, ypač siekiant bent dalinai apibrėžti metateatro bei jo elementų bendruosius bruožus. O spektaklio santykį su realybe galima analizuoti pasitelkiant esamo, tai yra, realiojo pasaulio galimą fiktyvumą už menamai akivaizdžiai egzistuojančios teatro scenos ar kitos vaidinimo erdvės. Tada tai, ką mūsų sąmonė mano esant tikra, gali pasirodyti esant visiškai iliuzija metateatrališkumo ir pagrindinių jo elementų dėka. Jie sumaišo abu galimus šio pasaulio suvokimo būdus, reakcijas į išorinius bei vidinius dirgiklius. Tik tokiu atveju teatre ir atsiranda galimybė analizuoti realiojo, žmogaus apgyvendinto pasaulio santykį su tuo, kuris jam yra pateikiamas spektaklio metu.

Apskritai, vertinant metateatrališkumo sąvoką bei jo elementų apibrėžimus, vaidmenį ir pritaikomumą teatro kontekste, galima teigti, kad aiškiausiai metateatras pasireiškia per teatro kalbėjimą apie save arba panašios emocijos žiūrovui sukėlimą. O tokia emocija sugestijuoja apie jau pasikeitusį dramatinio vyksmo procesą spektaklio stebėjimo metu — autoreferenciją, spektaklį spektaklyje ar ritualą, intertekstualumą, vizualiąsias medijas. Čia galima įtraukti ir savęs vertinimą, kuris yra neatsiejamas nuo žiūrovo pojūčių sutrikdymo, jo vaizduotės kuriamų įvaizdžių pakeitimo, sąmonės vaizdinių iškėlimo ir niveliacijos.

Metateatro elementai tiesiogiai veikia teatro kuriamą spektaklį. Tam kartais pasitelkiamos iš pirmo žvilgsnio priešingos, tačiau analogiškai veikiančios priemonės — dekonstrukcija ar net visiškai teatrinio vyksmo destrukcija. Kaip bebūtų, visais elementais siekiama pakeisti žiūrovo sąmonę. Tai nepriklauso nuo suvokėją supančio realiojo pasaulio. O jų tarpusavio santykis žymi skirtingas teatro veiklos ir gyvenimo teritorijas.

1.2. Metateatralumo sąvokos raida ir taikymas

Pati metateatro sąvoka pasaulyje atsirado 1963 metais, kai Lionelis Abelis pirmą sykį ją panaudojo savajai teatro kalbos teorijai įvardinti. Nuodugniuose tyrimuose jis rėmėsi tokių kūrėjų kaip Williamas Shakespeare'as, Jeanas Genet, Samuelis Beckettas ir Bertoltas Brechtas darbais. Jis taip pat norėjo įtvirtinti metateatralumą kaip vieną iš lygiaverčių teatro kalbos rūšių, naujų draminių vyksmų apibūdinančių kategorijų. Tuo buvo siekiama sukurti papildomus, teatrinio vyksmo vertinimui reikalingus kriterijus. Šią sąvoką taip pat tyrinėjo Stuartas Davisas, Thomas Postlewaitas, Richardas Hornby's ir kiti. Kiekvienas jų savaip išskėlė, formulavo ar papildė šio teatrinės raiškos modelio problemas, įtaką, galimas interpretavimo pozicijas bei ypatumus.

Nenuostabu, kad ir pats sąvoką apibūdinantis žodis kyla iš graikų kalboje naudojamo priešdėlio „meta-“, reiškiančio „tai, kas yra už“. Metateatrą galima apibrėžti kaip teatrą „už“ pačios teatro scenos. Toks teatras kalba apie save kaip apie reiškinį ar kūrybos procesą, kuris suardo ar transformuoja tradicinius sąmonėje egzistuojančius įvaizdžius. Jis taip pat panaikina teatro pateikimą kaip tiesioginės realybės iliustraciją, suteikdamas jam daugiasluoksnes reikšmes ir paversdamas visuotinai priimtą realybę iliuzija.

Kaip bebūtų, nors metateatrališkumo sąvoka yra tyrinėjama ir analizuojama gana seniai, ji vis dar nėra tiksliai apibrėžta ar aiškiai suformuluota. Daug kur nėra nurodomi tiksliai sumodeliuoti į šią kategoriją įtrauktini metateatrališkumo elementai ar sceninės variacijos. Kai kurie tyrinėtojai teigia, jog ją galima panaudoti visose situacijose, kuriose teatrinis vyksmas nustebina ar sukrečia žiūrovą, neatsižvelgiant į tam panaudotas priemones. Vienas iš jų yra Cornellio universitete dėstantis Stiuartas Davisas. Savo 1999 metų paskaitoje jis teigia, kad „metateatras yra labai tinkama sąvoka, norint įvardinti tą spektaklyje veikiančią jėgą, kuri meta iššūkį teatro siekiui būti tiesiog realiu tikrovės atspindžiu“ (Davis, 1999). Čia metateatralumas vertinamas itin neapibrėžtai, o pagrindiniu jo bruožu įvardijamas tiesioginio realybės vaizdavimo sutrikdymas.

Kiti tyrėjai vis tik stengiasi įvardinti tikslūs elementus. Pavyzdžiui, Richardas Hornby'is pateikia šias galimas metateatralumo kategorijas: „spektaklį spektaklyje, ceremoniją spektaklyje, dialogą dialoge, literatūrines užuominas, nuorodas į realybę bei autoreferentiškumą“ (Hornby, 1986, 31-32 p.). Kiekviena iš šių nurodytų dalių yra susijusios, viena kategorija grindžiama kitos kategorijos sudedamųjų dalių pagalba. Taip pabrėžiamas metateatrališko vyksmo vientisumas, nedalomumas, jo įvaizdžių susilieėjimas į nedalomą vienalytę masę. Pastarosios sukuriami efektai yra vienas kitam analogiški, siekiantys sukelti nuostabą ir stebėjimąsi. Tad remiantis būtent šia metateatro elementų

sukuriama intervencija į žiūrovo sąmonę, galima išskirti ryškesnius elementų bruožus įtraukiant ir naujas kategorijas.

Kita vertus, metateatrališkumą taip pat būtų galima įvardinti kaip sugrįžimą prie teatro stebuklo, jo ištakų. Čia žiūrovo vaizduotė, stimuliuojama draminio vyksmo metu projektuojamų vaizdinių bei tekstų, nevalingai prasiveržia ir sukuria dar vieną papildomą teatrinės kalbos lygmenį. Kiekvieną kartą generuojamas vis naujas tokios kalbos pradai atskiriems metateatro elementams, kurie atsiranda scenoje spektaklio metu.

Neatsitiktinai šiame darbe analizuojamas metateatralumas bei jo elementai yra grindžiami šiek tiek platesniu požiūriu. Atsižvelgiama į tai, jog aptariama tokia teatro kalbos rūšis, kuri išdrįsta kalbėti apie save. Ji kvestionuoja ne tik savo esatį, bet ir jos kūrimo bei suvokimo procesą, nesusijusį su tiesioginiu realybės vaizdavimu.

Priešingai, metateatras pakeičia tikrovės įsivaizdavimą iliuzija. Jis aiškiai suvokia patį teatralumą bei analizuoja žiūrovo vaidmenį, pasitelkiant įvairiapusišką interpretaciją. Čia žiūrovas ateina ne užsimiršti, bet kartu sąmoningai dalyvauti draminio vyksmo analizėje bei kūrime, nepaisant to, ar tai tampa džiuginančiu ar, priešingai, kankinančiu momentu. Neretai žiūrovas yra tiesiog užklumpamas ramiai būdraujančios sąmonės būsenoje, kurios pakeitimas tampa viena iš pagrindinių metateatro elementų įvardijamų siekiamybių.

Šio darbo dėstymo dalyse — antroje bei trečiojoje — pasirenkami ir išskiriami keturi pagrindiniai metateatro elementai, kurie naudojami įvairiuose Lietuvos režisierių sukurtuose spektakliuose. Kiekvienas iš jų yra tiksliai ir itin reikšmingai susijęs su metateatrališkumo keliamais tikslais bei uždaviniais, pačiu sąvokos apibrėžimu. Pastarasis ją pristato kaip teatrinį vyksmą, kuris intervenciją į realybę ir suvokėjo sąmonę teigia esant viena svarbiausių priežasčių vieno ar kito kūrybinio elemento pasirinkimui. Čia taip pat svarbus dialogo, ryšio su žiūrovu sukūrimas bei išlaikymas viso draminio vyksmo metu. O išskiriant keturias pagrindines verbalinių bei vizualiųjų metateatro elementų kategorijas, galima įvertinti šių teiginių pasireiškimą ir šiuolaikinėje Lietuvos teatro scenoje.

Metateatras kalba apie save tiksliai žinodamas, kad viskas, kas jame vyksta, yra besąlygiškai teatralus reiškinys. Taip atsiranda autoreferencija, viena iš keturių šiame darbe metateatralumui priskiriamų kategorijų. Jos pagalba veikėjai scenoje patys supranta, kad jie yra tik teatrinio vyksmo dalyviai, „besikreipiantys į save pačius“ (Abel, 1963, 108 p.) ir savo pastabomis arba veiksmais

pabudinantys žiūrovą iš sąmonėje įsivaizduojamos realybės. Taip sukurama nedaloma, tiesioginio ryšio su išoriniu pasauliu neturinti iliuzija.

Taigi, autoreferencijos pagalba sukuriamas tikrovės ir esamojo laiko išpūdis scenoje. Jų dėka realybė tiksliai niveliuojama suvokėjo sąmonėje. Čia ji suskaidoma į tiksliai neapibrėžiamą kiekį skirtingų lygmenų, susidarančių tiek vertikaliojoje, tiek horizontaliojoje plotmėse. Interpretaciją renkasi pats žiūrovas, o šis pasirinkimas dažniausiai jau nebepriklauso nuo elemento raiškos intensyvumo ar konkrečios jo panaudojimo intencijos, keliamo uždavinio, atvirkščiai — tampa visiškai savarankiška dalimi.

Kalbėdamas apie save ir pristatydamas save kaip aiškiai bei savarankiškai suvokiamą draminių vyksmą, metateatras kvestionuoja bei analizuoja savo paties egzistavimo prielaidas, paskirtį, tikslą. Nagrinėjama ir scenoje vykstančių procesų reikšmė į teatrą ateinančio žiūrovo atžvilgiu. Šis metateatro elementas aiškiai padeda atspindėti bei mėgina suformuluoti, paaiškinti ar net įsivaizduoti, kas yra „už teatro“, tiksliau, kuo grindžiama pati draminių vyksmo esatis, koks šios meno rūšies vaidmuo ankstesnėse ir dabartinėje visuomenėse. Nustatinėjama jo vieta ir visos kultūros raidoje, santykis su kitomis šiuolaikinio meno šakomis. Taip kuriama diskusija tarp teatro, spektaklio ir publikos. Šios diskusijos metu taip pat galima pastebėti ir pamėginti išmatuoti pačio metateatralaus vyksmo galimybes, jo poveikio bei potyrio stiprumą, kristalizuoti įvairius tokio reiškinių tyrimo bei interpretacijos metodus.

Teatro ir teatralumo, kurie neretai (ypač Lietuvos scenoje) vis dar priklauso nuo konkretaus draminių teksto, negalima atskirti nuo kitos, tačiau ne mažiau reikšmingos ir svarbios, sąvokos šiame kontekste — intertekstualumo. Šią sąvoką pirmą kartą panaudojo poststruktūralistė Julia Kristeva, teigdama, kad visi tekstai yra tarpusavyje susiję. Be abejo, dramos kūriniai taip pat sudaro vieną bendrą žodžių ir minčių tinklą. Šis teatre yra perkeliamas į sceną, kur sukuria daugybę galimų reikšmių, jas atrenka, išryškina ar sunaikina. Kartais atitinkamai į vieną visumą, į nedalomą, vienas kitame pasikartojančių elementų tinklą susipina panaudojamos teatro priemonės, tokios kaip scenografija ar kiti įvaizdžiai, kurių paskirtį ir sąsajas galima analizuoti, pasitelkiant atitinkamus intertekstualumo, kaip visapusiškai ir neišvengiamai susijusios informacijos, kriterijus.

Ryšys tarp skirtingų draminių kūrinių ir jų teatrinų interpretacijų, kur vieni žodžiai ar veiksmai atkartoja kitus, savaime perkelia žiūrovo sąmonę į kitą suvokimo lygį. Tokioje situacijoje viskas pasidaro žinoma, pakartota, jau kažkur girdėta, bet kartu tai yra ir esamuojų laiku vykstančio teatro spektaklio dalis. Ji suardo tikėjimą, kad tai, kas vyksta, yra tikra, ir pakeičia tai suvokimu, jog visa, kas

čia vyksta, jau yra buvę. Šiems reiškiniams priskiriami nauji idėjiniai bei interpretaciniai lygmenys, matuojamos kitos teritorijos. Tokiu būdu kvestionuojamas draminio teksto ar net vaizdo ir jo suvokėjo santykis. Mėginama nustatyti ir ribą ties kuria baigiasi pakartojimas ir prasideda originalumas. Čia iškyla galimas tokios ribos nubrėžimas ar, priešingai, neįmanomas tokio mato egzistavimas, kai vienas draminis tekstas, sąmoningai ar ne, atsiduria kitame kūrinyje, panaikindamas ribą tarp unikalumo ir pasikartojimo.

Teatras, kaip kultūrinis reiškinys apskritai, yra glaudžiai susijęs su ritualu ar ceremonija, šių reiškinių veiksmais. Kita vertus, kai jie atsiduria pačioje teatro scenoje, sukuriamas neretai makabriškas ar sąmonę sukrečiantis iliuzijos išpūdis, nes pažįstama realybė atsiduria iliuziniame objekte. Ritualai ar ceremonijos yra tam tikrų nustatytų žmogaus elgesio apraiškų, kalbos ir judesių, kylančių iš santykio su jį supančia aplinka, ciklas. Dažniausiai jis yra kartojamas nustatytu metu, tačiau visada siejamas su realybėje vykstančiais procesais, o ne su išgalvotu draminiu vyksmu teatre. Kaip bebūtų, būtent čia ritualas tampa jau teatralizuotu, iliuziniu elementu, nes pačia prigimtimi jis ir yra susijęs su teatralumu.

Ritualo atsidūrimas teatro scenoje spektaklio metu atspindi draminio vyksmo požiūrį į gyvenimiškuosius elementus. Čia nieko nėra tikra, nes tai, kas yra realu suvokėjo sąmonėje, iš tiesų gali visiškai neegzistuoti jį supančioje aplinkoje. Arba priešingai — teatras gali iliuzija vadinti reiškinius, kurie jo aplinkoje iš tiesų egzistuoja. Tokia priešprieša yra dažnai pateikiama teatro scenoje. Taip šis metateatro elementas analizuoja ir pabrėžia patį žiūrovo santykį su jį supančiais reiškiniais, jo aplinka, suliedamas juos į vieną draminiį vyksmą bei kurdamas jų dialogą scenoje. Dėl tokio šio elemento poveikio galima jį analizuoti drauge su spektaklio atsiradimo spektaklyje aplinkybėmis. Abu šiuos reiškinius sieja bendra prigimtis, o metateatre jie sukuria panašų efektą.

Medijų įsitvirtinimas ir suklestėjimas pasaulyje yra išskirtinai XX amžiaus reiškinys, kai platus fotografijos, kino, televizijos naudojimas bei jų plėtra smarkiai pakeitė asmens požiūrį į jį supančią gyvenamąją aplinką. Pastaroji buvo praplėsta, paaukštinta, pirmykštis jos išivaizdavimas — suardytas. Santykis su išoriniu pasauliu, atsidurdamas šių priemonių įtakos zonoje, nesugrįžtamai pakinta. Neįmanoma sumažinti ar paneigti sąmonėje sykį susiformavusio ir prigijusio smalsumo, pasiryžimo veikti ar pažinimo troškimo. Vaizdo projekcijų atsiradimas teatro scenoje yra natūralus ir tikėtinas atsakas į šiuos gana drastiškus ir pasaulio vertinimą keičiančius procesus. Tai neabejotinai yra neatsitiktinis teatro būvio ir jame naudojamų elementų perkėlimas, savaiminis šiuolaikinių technologijų padarinys. Jis žymi dar vieną galimą spektaklio konstravimo būdą, naują erdvę idėjoms, temoms bei veiksams auginti.

Toks būdas — tai „negyvo“, neapčiuopiamo, plokščio ir konkrečiai neapibrėžiamo vaizdo įsiliejimas tarp trimačių aktorių kūnų scenoje, pakitusių erdvių, naujų ritualų atvėrimas bei galimas skirtingų laikų suliejimas. Kino filmų, įrašų ar projekcijų panaudojimas spektaklio metu sukelia suvokėjo sąmonėje realius, tačiau tuo pačiu metu ir labai nuo realybės nutolusius, jei lyginsime juos su esamuoju laiku vykstančiu draminiu vyksmu, vaizdinius ir iliuzijas.

Metateatro elementų poveikis ir pagrindis tikslas yra panašus. Jais siekiama sukurti visiškai naują substanciją, kuri sąmoningai įsiveržtų į spektaklį. Šie elementai taip pat turi sukursti žiūrovo sąmonę, pakeisti jo laiko bei erdvės suvokimą. Jų pagalba atveriamą naują plotmę, kurios egzistavimo vietą turi nustatyti pats žiūrovas. Šioje erdvėje teatras iškelia savosios buvimo vietos klausimą, jos ribų žymėjimą ir atskyrimą. Taip sukuriamos galimybės tolimesnei pasirinktų elementų analizei, nuodugnesniam metateatrališkumo aptarimui.

1.3. Metateatro įtaka spektaklio vertinimui

Spektaklyje metateatras ir jo elementai draminio vyksmo metu funkcionuoja kaip vaizduotės rezonatorius ir katalizatorius. Šis turi sukelti atitinkamus atgarsius ir vibracijas žiūrovo sąmonėje. Taip jis skatina susitelkti, susikoncentruoti ties vaizduojamąja realybe, interpretacija bei galimomis pateikiamų įvaizdžių variacijomis.

Metateatro pagalba teatras, egzistuojantis scenoje bei kitose erdvėse, gali analizuoti save. Taip jis įsiklauso į savo kalbą, pažvelgia į galimus savosios egzistencijos raiškos būdus, verbalinės ir vizualiosios kalbos lygius. Pastarieji yra skirti tiesiogiai komunikuoti su suvokėju, kuriam perduodama atitinkama informacija. Šių vaizdinių dėka sukuriamą universali esamos realybės falsifikacija, todėl visų metateatro elementų, ar tai būtų žodinės ar vaizdinės priemonės, efektas yra panašus. Jis skatina atitinkamai draugišką ar konfliktuojančią sąveiką tarp suvokėjo ir spektaklio, tarp atspindžio ir dirgiklio. Kaip bebūtų, metateatras visuomet siekia atsako į sukeltą potyrį: nuostabos ar jai artimo išgąščio emocijos. Tinkama yra bet kokia vieno ar kito veiksnio tikslingai sukelta reakcija.

Būtent dėl šių priežasčių, „metaspektaklyje veikėjas, deja, niekada negali būti tikrai nugalėtas ir turbūt niekada net negali būti herojiškas, kita vertus, pasaulio realybė būna labai paveikta ir iliuzija tampa nebeatskiriama nuo realybės“ (Abel, 1963, 79 p.). Taigi, tokio spektaklio ir jo veikėjo vaidmuo yra skirtas sumaišyti, sulydyti realybę su iliuzija. Pastarajai suteikiamas ne tik modifikuotas idėjinis pavidalas, kuris tampa tariamai priimto pasaulio atspindžiu draminio vyksmo metu. Ši iliuzija taip pat

yra transformuojama į vizualiai atpažįstamą aktoriaus kūną. Šis, pasitelkiant tokius metateatro elementus kaip autoreferencija, sukuria jau anksčiau aptartą metateatralaus spektaklio efektą žiūrovo atžvilgiu, suteikia jam galimybę stebėtis.

Savo esatimi metateatras visada siekia nustebinti, priblokšti ar išgąsdinti žiūrovą. Taip jo sąmonė yra priverčiama nubusti, regimuose vaidiniuose ir girdimuose garsuose išskirti atskiras vibracijas, tonų nevientisumą ir nevienareikšmę kontempliaciją. Dėl šios priežasties čia „visada bus neįtikimas elementas, nes šios rūšies spektaklyje fantazija yra būtina, ji slepiasi pačioje realybės šerdyje“ (Abel, 1963, 79 p.). Dera pastebėti, kad būtent šis realybėje visuomet egzistuojantis netikėtumo (net fantazijos!) elementas žmogaus sąmonėje ir veikia, kaip joje pamirštų vaidinių, įvairių būties elementų katalizatorius. Jis skatina praeities bei ateities sintezę dabarties momentu, neišvengiamą spektaklį stebintio asmens sąmonės atvėrimą.

Metateatrališkos raiškos priemonės siekia sumaišyti iliuziją su realybe taip, kad dar labiau apsunkintų jų atskyrimą. Tampa sudėtinga šias dvi sritis konkrečiai įvardinti šiuolaikiniame pasaulyje. Tuo pačiu tokia situacija skatinta pajusti, asmeniškai prisiliesti prie abiejų šių gyvenimo ar meno pusių bei susimąstyti apie jų egzistavimą. Pavyzdžiui, vienas iš būdų tai padaryti yra leisti „pamatyti, kaip personažai aprengiami“ (Abel, 1963, 80 p.). Taip žmogišką ir realų pavidalą turinti būtybė publikos akivaizdoje tampa iliuzija.

Nepaisant to, ši iliuzija aiškiai suvokia savo situaciją, todėl siekia pateikti klausimų ar abejonų. Tokiu būdu taip pat norima sukrėsti suvokėjo vaizduotę, prisistatyti kaip tikru ir nenuginčijamu iliuzijos išibrovimu į tikrovę. Viena materija čia virsta kita, visiškai priešinga medžiaga. Šis įsikūnijimo momento atskleidimas publikai ne tik pristato persirengimo situaciją kaip natūralų pasikeitimą, bet atvirkščiai — apnuogina vienos žmogiškosios asmenybės vartimą kita. Tai — įasmenintas žmogaus vartimas personažu.

Akivaizdus žmogaus virsmas teatre į iliuzinį spektaklio elementą — aktorių — užklumpa sąmonę iš anksto nepasiruošusią tokiam reginiui. Dažniausiai įprasta matyti žmogų–aktorių išeinantį į sceną, kai jis jau yra parengtame savo personažo vaidmenyje. Čia įvyksta priešingas procesas — stebimas pasikeitimas, iliuzinė metamorfozė. Pastaroji taip pat skatina suvokėją prisiminti, kad tai, ką jis regi, kas juda ir kalba spektaklio metu, yra iš anksto apsvaistytas, surežisuotas, idėja, tema ir pasirinkimu paženklintas tyčinis kūrybinis aktas. Jis tokiu būdu ne tik pateikia suvokėjui naujų kryptių vertinimui ir interpretacijai, bet apsunkina tokias galimybes bei iškreipia galimus priėjimo prie šios situacijos kelius.

Metateatralumas kartais gali valdyti ir kitus teatrinės raiškos elementus, „išskaidydamas pagrindinius teatro efektus tam, kad būtų atskleisti jų skirtumai, ir suteikdamas galimybę šiems dominuojantiems teatro efektams būti suvaidintiems kartu“ (Boje et al., 2007, 63 p.). Taip teatrinėje realybėje konfliktuojantys elementai gali būti sujungiami arba egzistuoti vienu metu ir sukurti vientisą iliuziją. Ši nustoja būti trikdama šalutinių konfliktų ir netinkamo ar nekintamo savarankiško realybės dalyvavimo. Čia viskas turi būti susilydę į vieną nedalomą visumą, bendrą veiksmo ir vyksmo pripildytą masę.

Tokiu būdu galima vizualiąją teatro dalį visiškai atskirti nuo garsinės tam, kad būtų pabrėžiamas kiekvieno elemento savarankiškas egzistavimas, tačiau neatmetant galimos jų sintezės susidūrimo momentu. Sukuriamas idėjinio ir tematinio vakuomo efektas, kai tik nuo asmeninio kūrėjo įgeidžio ar projektuojamo tikslo priklauso tolimesnė spektaklio eiga. Sudaromas atitinkamas pasiūlymas žiūrovui, mėginama pasiekti susitarimo, kuris galiausiai tampa neišskiriamu ir neapibrėžiamu pačią sąmonę įkūnijančiu objektu.

Nepaisant to, kad „neretai metateatras pasiūlo publikai palengvėjimą — džiaugsmą, kylantį iš žinojimo malonumo, iš parodijos atpažinimo, iš nesibaigiančio krevių veidrodžių aidų“ (Stephenson, 2006, 115 p.), vis dėl to metateatras atspindi tik iliuzinę realybę. Šis atspindys taip pat įsiterpia į atitinkamą esamojo laiko periodą ir neretai žiūrovo yra nepripažįstamas. O tai yra natūrali suvoktai realybei grėsmė keliančio dalyko atmetimo reakcija. Ji panaši į dramatinio vyksmo sukeltą malonumą, kurio metu patiriamas smarkus sąmonės sukrėtimas, atveriantis galimybes tolesnėms interpretacijoms. Tik nuostabos sukėlimo ir sukrėtimo pagalba galima giliau įsiskverbti į žiūrovo sąmonę, skatinti ją reaguoti į dirgiklius, jiems priešintis arba juos priimti, priversti ją jei ne analizuoti, tai bent pajauti kintančią teatro kalbą.

Dramos tekstas šiuo atveju veikia kaip teatrinės kalbos pasirinkimo, galimo varijavimo jos temomis asociacija ar impulsas. Šis kyla iš pirminio įspūdžio ir tolimesnių savarankiškų teksto interpretacijų, sąsajų su kitais tekstaiz analizės, intertekstualumo ir autoreferencijos galimybių. Tokie elementai pabrėžia ne tik veiksmo, bet ir tariamo žodžio, teksto, dialogo metateatralumą, jo poveikį suvokėjui.

Taigi, metateatro įtaka taip pat verčia „teatrą ir gyvenimą itin ryškiai atsispindėti bei vaizduoti save dramos tekstuose“ (White, 2009, 171 p.). Pastarieji dažnai tampa pačio dramatinio vyksmo įkvėpimu, vizualiųjų sprendimų sukūrimo šaltiniu. Tai yra pirmasis postūmis pasirenkant tiek vizualias, tiek garsines teatrinės kalbos priemones, galimus pasirinkto teksto vertinimus ir pritaikymą.

Čia taip pat varijuojama temomis, nustatant spektaklio tiesioginį santykį su realybe bei netikrumo elementą. Suprojektuojamas ir poveikis spektaklio publikai, kuri neretai domisi paties teatro teatre analizuojamomis savasties bei charakterio subtilybėmis ar problemomis.

Vaizdinio suprojektavimas žiūrovo sąmonėje, nuostabos sukėlimas ir sukrėtimas, realybės bei tikrovės sumaišymas publikos akivaizdoje sudaro teatrinės kalbos pasirinkimo galimybes. Tinkamas jų panaudojimas tiesiogiai priklauso nuo metateatralumui bei jo elementams priskiriamos funkcijos skirtinguose spektaklio kūrimo bei pristatymo etapuose, neužmirštant siekio užmegzti ryšį su žiūrovu. Šis bendravimas gali būti skatinamas pačių veikėjų dialogo ar kreipimosi į žiūrovą.

Šiam tikslui parenkami ir vizualieji elementai, pritaikomi jų panaudojimo būdai. Lietuvos scenoje taip pat neretai pabrėžiamas galimas įvairių metateatro elementų sumaišymas. O tokiomis priemonėmis ir yra pasiekiamas suvokėjo sąmonės sukrėtimas, erdvės tarp žiūrovo ir dramatinio vyksmo vietos atvėrimas, nauja interpretacijos galimybė, kurios dėka sukuriamas kokybiškesnis kuriančiojo ir stebinčiojo dialogas.

II. VERBALINIAI METATEATRO ELEMENTAI

2.1. Verbalinių elementų sąveika scenoje

Žodžiai scenoje atveria dialogą, pokalbį, realią, gyvenimišką bendravimo formą, kuri ir sukuria realybės iliuziją, pastarosios dėka gali būti atskleidžiamos pasirinktos veikėjų savybės, jų tarpusavio santykiai ir požiūris į esamą situaciją, erdvę ar į vienas kitą. Žodžiai taip pat sukelia atitinkamas asociacijas bei vaizdinius, taigi, verbaliniai elementai perkeltine prasme lengvai tampa ir vizualiais elementais žiūrovo sąmonėje. Neatsitiktinai galima išskirti du Lietuvos scenoje dažnai pasitaikančius spektaklio metateatrališkumą sukuriančius verbalinius elementus: autoreferenciją ir intertekstualumą, kurie leidžia spektaklio kūrėjui sukurti savitą interpretaciją, pabrėžti svarbias vizualiųjų sprendimų detales, pateikti naują žodinį ir prasminį turinį.

Vis dėl to šios priemonės išlieka ženklų sistemomis, skirtomis įvardinti vieniems ar kitiems reiškiniams, kurie žmogaus sąmonėje iškyla kaip ryškūs vieno ar kito fenomeno paveikslai, kiekvienas iš jų turintis ryškią jam būdingą formą, nuspalvinti kalbos intonacijos, defektų, melodijos ar tarimo ypatybių. Todėl, pasitelkiant verbalinius metateatro elementus, galima įtakoti žiūrovo suvokimo procesą bei jo požiūrį į scenoje veikiančius aktorius. Pavyzdžiui, autoreferencijos metu, kai aktorius pasako, kad jis toks yra, arba, kad tą akimirką vyksta spektaklis, tokia persona sukuria „su publika artimą ryšį, ji smarkiai skiriasi nuo to aktoriaus, kuris, autoreferencijos nenaudoja“ (Schneider, 2011, 15 p.). Ji neabejotinai tampa paveikesniu, įtaigesniu dramos teksto ar juo perduoti siekiamos minties įvaizdžiu, kurį publika ne tik mato, bet ir kitaip priima.

Savo sąmonėje suvokėjas nemato konkrečių raidžių, kuriomis išreiškiamas vienas ar kitas žodis, priešingai, jis regi vaizdinius, kurie kartojami įvairiomis aplinkybėmis. Žodis, kuris iš vienos erdvės ar iš vieno dramatinio kūrinio ar vyksmo yra perkeliamas į kitą, veikia kaip sukurtosios iliuzinės realybės trikdys, praplečiantis, arba, priešingai, susiaurinantis galimas interpretacijos ribas. Kaip bebūtų, į spektaklį įsispraudžianti meateatrališka verbalinė priemonė beveik visada suardo tiesioginį suvokėjo ir aktoriaus santykį.

Taip įvyksta tada, kai iš anksto numatytoje spektaklio situacijoje įsiveržia naujos, visiškai netikėtos žodinės ir vaizdinės asociacijos, tikslingai ar ne, atsiradusios iš kito kūrinio ir sukeliančios atitinkamus pokyčius. Publika priverčiama pabusti iš žodinių elementų sukurtos vaizdinių gausos, tekstinio sapno, kai jai tyčia tiesiogiai pranešama, jog ji dabar stebi valingai sukurtą dramą su gyvais asmenimis, vadinamaisiais aktorais, dramaturgo ar režisieriaus asmeniniu pageidavimu apsimetančiais vienais ar kitais pjesėje veikiančiais personažais.

Nors šiuolaikiniame postdraminiame teatre tekstui skiriama vis mažiau dėmesio ir vietos, vis dėl to neretai iškyla klausimas, „ar surinktą tekstą vertinti kaip materializuotą informaciją, ar kaip sceninį, potencialiai besikeičiantį kūrinį“ (Worthen, 2010, 16 p.). Čia reikia atkreipti dėmesį į tai, kad bet koku atveju pagrindinės reikšminės ženklų sistemos išlieka, keičiasi tik jų raiškos būdas — tai, ko seniau buvo klausomasi, tampa tuo, kas yra regima. Tokiu būdu sukuriamą platesnę bei įvairiapusiškesnę interpretacijos galimybę, nes vizualūs elementai neretai yra sunkiau suvokiami. O čia jiems kuriamos naujos asociacijos su turima ar įsivaizduojama patirtimi. Be to, ir kalbinių elementų sąveika yra ne mažiau svarbi, nes jos dėka žiūrovą informacija pasiekia klausos pagalba.

Šių kalbinių elementų perteikimas vaizdinėmis priemonėmis taip pat yra tiesiogiai priklausomas nuo žodžio ar frazės pritaikymo, simbolio ar metaforos suvokimo, vizualiojo to reiškinio matymo. Taigi, net ir užrašytas dramos tekstas negali būti vienareikšmiškai vertinamas kaip informacijos laikmena, nes kiekvieną sykį šis verbalinis elementas kinta jį skaitančiojo ar girdinčiojo atžvilgiu. Sąmonėje vyksta prasminės, idėjinės mutacijos, kurios grindžiamos kintančiu žmogaus suvokimu ir aplinka.

Apskritai, scenoje ištartas žodis, kaip ir pateiktas vaizdas, gali būti ar tapti itin plačiai ir palankiai naudojamas įvairiuose kontekstuose. Tokia jo vartoseną keičia paties spektaklio, jo teatrinės kalbos struktūrą, performatyvumo galimybes, kurios, „perfrazuojant Kristevą, funkcionuoja ir veikia dviem lygmenimis — garsiniu–vizualiuoju ir energetiniu, arba psichiniu ir fiziniu, kurie tiesiogiai nukreipiami į žiūrovo sąmonę ir neišvengiamai palieka pėdsaką jo atmintyje“ (Vasinauskaitė, 2005, 198 p.). Šis teatro žodinės kalbos vertinimas visiškai atitinka ir metateatrališkumo sąvokoje minimą poveikį, kuris nurodo, jog publika turi būti įtakojama, priverčiama stebėtis, kvestionuoti ir analizuoti pateikiamą informaciją scenoje.

Įvertinant kalbinių metateatro elementų sąveiką, buvo suformuluoti bei įvardinti du pagrindiniai metateatrališkumą sukuriantys ir savo prigimtimi su kalba susiję elementai, tai — autoreferencija ir intertekstualumas. Jie tolygiai suformuoja individualias suvokimo plotmes, ne tik

garsinės, bet ir vaizdinės informacijos perdavimo žiūrovui kanalus. Tiek vieno, tiek kito verbalinio elemento pagalba sukuriama nuostabos, neįtikėtino, pačios teatrališkumo esaties efektas, pateikiamas žiūrovo sąmonės vertinimui.

2.2. Autoreferencijos vaidmuo spektaklyje

Autoreferencija, kaip viena iš verbalinių metateatrališkumo raiškos priemonių, spektaklyje veikia kaip teatrinės realybės dekonstravimo būdas, valinga dramatinio vyksmo deformacija. Ji sugrąžina žiūrovą į tiesioginį ir besąlygišką spektaklio stebėjimo procesą. Autoreferencija taip pat sutrikdo realybės scenoje iliuziją, pabrėžia, kad viskas, kas vyksta yra tiesiog teatras ir kad kiekvienas žiūrovas yra tik jo stebėtojas. Pastarasis tokiu būdu yra priverčiamas pabusti ir įsiklausyti į teatrą, norintį kalbėti apie save kaip apie aiškiai suvokiamą kūrybinį produktą, neretai jau paruoštą tiesioginiam vartojimui dramatinio vyksmo metu. Publika turi įvertinti ir savo dalyvavimo reikšmę. Pats teatro įvykis pateikiamas kaip sąmoningai apgalvotas ir vienareikšmiškai teatrališkas, sukuriantis netikrumo bei netikėtumo išpūdį, pasitelkdamas elementą, kuris įsiliedamas į teatro kalbą padaro ją labiau įtikinančią ir aktualesnę.

Šiuolaikinėje Lietuvos scenoje vykstančių procesų metu dramatinis vyksmas ne tik aiškiai pristato ir suvokia save kaip valingą meno kūrinį, savarankiškai egzistuojantį realybėje bei komunikuojantį su žiūrovu. Jis taip pat pabrėžia savo tiesioginį santykį su realybe bei iliuzija, kurios ir yra dekonstruojamos autoreferencijos atsiradimo momentu.

Taigi, pasidaro gana aišku, kad tai, kas yra itin metateatralu ar tiesiog teatralu, iš tiesų negali būti visiškai realiu objektu, kaip negali tapti esamojo laiko ar situacijos atpasakojimu, tiesioginiu realybės atspindžiu. Kaip tik dėl šios priežasties vyksmo rezultatas konstruojamas ir konstatuojamas ne spektaklio erdvėje, bet žiūrovo sąmonėje, kur autoreferencijos pagalba šis tikslas ir yra pasiekiamas. Čia formuojasi kūrinio galutinis vaizdinys, nes kiekvieno stebėtojo pojūčiai skirtingi, jo suvokimo proceso metu tam pačiam veiksmui priskiriamos skirtingos interpretacijos, kurios smarkiai skiriasi ir tematinio požiūriu.

Veikėjo išsakytas komentaras, nurodantis, jog visa tai, kas vyksta jame ir drauge su juo, yra absoliučiai persmelkta teatrališkumo, atsiranda kaip ir pats „metateatrališkas momentas, kuris įvyksta tada, kai vaizdavimas sujungiamas su tuo pačiu metu įvykstančia autoreferencija ar savo atvaizdo

suformavimu“ (Boireau, 1997, 211 p.). Taigi, netikėtas teatrališkumo, spektaklio kūrimo, pristatymo bei vyksmo scenoje priminimas tampa aiškia manifestacija.

Ji pabrėžia, kad viskas, kas vyksta žiūrovui prieš akis, yra tiesiog teatro būties dalis, kuri suniveliuoja suvokėjo sąmonėje iškilusius vaizdinius ir sukuria nuostabos efektą. Pastarasis priverčia sudėlioti naują interpretacijai tinkamą vaizdinių rinkinį, paremtą autoreferenciniu kūrinio suvokimu. Ypač tokio kūrinio, kuris valingai atskleidžia bei sąmoningai pritaria, kad jis — metateatralus sąmonės produktas. Tuo pačiu pats spektaklis priartėja ir prie publikos, nes gali save vertinti objektyviau — stebėtojo pozicijoje.

Autoreferencijos sukuriamas įspūdis yra šiek tiek panašus ir į kitas teatrinės kalbos priemones, naudojamas įvairiuose draminiuose kontekstuose, galybėje įmanomų spektaklio variantų, nes „įvairias monologo rūšis, kreipimąsi į žiūrovus ir solo spektaklius sieja tai, kad čia scenos ašis užleidžia vietą teatro ašiai“ (Lehmann, 2010, 191 p.). Taip teatro ašis, t.y. sąsaja tarp spektaklio ir jo žiūrovo, kur pastarasis kryptingai veikiamas teatralumu, yra parengiama netrukus nutiksiančiam metateatrališkam vyksmui ar įsiterpimui. Pastarieji sujungia aktoriaus ir publikos jusles, priverčia juos išgyventi bendrą dramatinio pasikeitimo momentą, nulemiantį tolimesnį šių neatsiejamų spektaklio elementų santykį viso likusio spektaklio metu.

Būtent teatro ašyje yra sukuriamas tiesioginė veikėjo ir žiūrovo komunikacija, ryšys, kuris jau pačia savo prigimtimi sunaikina realybės scenoje iliuziją, pabrėždamas, kad kiekvienas suvokėjas yra jos dalyvis. Šis dalyvis ne tik kad negali to išvengti, bet ir privalo priimti pasikeitusią jo bei scenos santykį nulemiančią situaciją, naujas interpretacijos taisykles, dalyvauti jų sukūrimo arba sunaikinime. Toks procesas visiškai nepaiso galimo žiūrovo nepasitenkinimo ar išgąščio, o tai ypač aktualu kintančioje ir besiformuojančioje šiuolaikinėje Lietuvos scenoje, kurioje galima rasti įvairių autoreferencijos pavyzdžių, panaudojimo būdų. Neretai čia jie atlieka vis kitą funkciją arba papildo kitų metateatrališkų elementų kuriamą efektą.

Komentaras apie veiksmo teatrališkumą gali būti išsakomas netiesiogiai kreipiantis į publiką, taip pat įvykti kito veikėjo pagalba. Pavyzdžiui, Alvydo Vizgirdos 2010 metais Klaipėdos dramos teatre statytoje komedijoje „Ei, Džuljeta“ pagrindinis veikėjas pastebi, kad ką tik vos neįkrito į žiūrovų salę. Kaip tik taip jis pažadina neretai patogiai kėdėje įsitačiusį žiūrovą, nusitiekusį įsilieti į scenoje vaizduojamą gyvenimą kaip į jį supančios realybės dalį. Toks netiesioginis pastebėjimas „juokiasi“ iš susidariusios esamos situacijos, taip atskleisdamas savo santykį su jį supančia erdve. O aktorius pristato save kaip tikrą ir gyvą spektaklio dalyvį, kuriamą ne asmenyje, bet už jo ribų. Jis tampa

personažu, kuris neužmiršta, jog jis yra visą laiką stebimas, analizuojamas, girdimas salėje sėdinčios publikos ir su ja bendrauja.

Autoreferentiškumą taip pat galima pastebėti Gintaro Varno „Publikoje“ (2010), metateatrališkame spektaklyje apie spektaklio kūrimą (nors, žvelgiant plačiau, nederėtų metateatro elementų sieti tik su pačios teatro ar spektaklio kūrimo temos atsiradimu, plėtote bei analize scenoje). Čia aktoriai visiškai nesidrovi tiesiogiai kreiptis į publiką. Priešingai, jie siekia šią situaciją sustiprinti ir tuo tikslu trečiajame veiksmo suardyti nusistovėjusį scenos-žiūrovo santykį, pasodindami pastarąjį būtent pačioje scenoje. Jam skiriamas asmeninis vaidinančių asmenų atsiprašymas už įvykusią nesėkmę. Tuo tarpu patys aktoriai galiausiai atsiduria publikos vietoje — tarp kėdžių eilių. Taip žaidžiama publikos jausmu, jos nuostaba, kylančia atsiradus „priešingoje“ pusėje. Žiūrovai nevalingai tampa tiesiogine scenos, spektaklio ir jo vyksmo dalimi, tiesiogiai komunikuojančia su aktoriais ar net galinčia jiems atsakyti.

Šis verbalinis metateatro elementas gali būti pateikiamas ne vien kreipimusi į žiūrovų salėje sėdinčius žmones, bet ir pasitelkiant tik aktoriaus kalbėjimą apie save ar savo vaizduojamo veikėjo būdą. Būtent taip atsitinka Cezario Graužinio grupės spektaklyje „Drąsi šalis“ (2007). Čia antrojoje dalyje aktoriai atvirai prisistato, netikėtai ištardami frazę „personažas, kurį vaidinu“, tačiau šie žodžiai ne tik skamba neįprastai, bet iškart pakeičia santykį tarp žiūrovo ir veikėjo. Pastarasis prisistato ne kaip paprastas pjesės veikėjas, bet be užuolankų scenoje veikia kaip aktorius, vaidinantis spektaklio personažą.

Cezario Graužinio spektaklyje iš vieno vaidinančio asmens autoreferencijos pagalba išskiriami du — aktorius bei jo vaidinamas personažas, kažkur tarp jų dar sušmėžuoja trečiasis – šių abiejų veikėjų lydinys, nebeatskiriama samplaika. Tai sudaro sąlygas pačio aktoriaus vaidmens fenomeno ir jo santykio su savo ar kito aktoriaus veikėju stebėjimui bei analizei, jo vietos pačiame teatro mechanizme nustatymui, įvertinimui, galbūt net jo galimybių apibrėžimui. O žiūrovas taip pat jau gauna informaciją, trukdančią jam betarpiškai susiliesti su vaidinimu. Nebeįmanoma scenoje matyti tik personažus, publika yra priverčiama interpretuoti spektaklį, kaip valingą jame veikiančių aktorių kūrinį ir pateikti atsaką.

Oskaro Koršunovo spektaklyje „Dugnas“ (2010) net nesiekama kokiu nors būdu atskirti žiūrovą nuo aktoriaus. Čia vyksta betarpiškas aktoriaus-žmogaus ir žiūrovo-dalyvio dialogas. O įsiterpiantis sveikinimas į vieno kitų sveikatą, betarpiškas pasiūlymas vaišintis, sukuriantis autoreferentišką įspūdį, sukonstruoja skirtingas suvokimo bei interpretacijos sferas. Toks pasiūlymas

taip pat aiškiai demonstruoja, jog aktorius suvokia save ir publiką kaip žaidimo dalyvius, nustato veikimo — klausimo bei atsakymo — taisykles. Daugialypis žaidimas žodžiais ir vaidmenimis suteikia kiekvienam žiūrovui jam priklausančią vaidmenį, pristato spektaklio aktorių kaip žmogų, o žiūrovą — kaip aktorių.

Visas spektaklis, bemaž kiekvienas aktorių ištariamasis žodis, publikos atžvilgiu gali būti apibūdinamas kaip priemonė, perkianti publikos narius į skirtingas fizines ir emocines patirtis. Ji taip pat įgalina apsisveitinimą informacija. Šis apsisveitinimas yra nevienareikšmiškai užbaigiamas aktoriaus savižudybe patalpos kampe, primenančiame taros supirktuvę. O ką ji superka — aktorių bei žiūrovų emocijas, sielas, iliuzijas ar lūkesčius — paliekama spręsti kiekvienam iš vakaro dalyvių atskirai.

Autoreferencija tendencingai atsiranda ir viename iš naujausiųjų Oskaro Koršunovo darbų — spektaklyje „Išvairymas“ (2011), pagal Mariaus Ivaškevičiaus pjesę. Čia jau spektaklio pradžioje vienas iš „lietuvių-emigrantų“, vardu Vandalas, pakviečia publiką: „po spektaklio visi užėinat pas mane!“ Tokiu būdu veikėjas, pateikdamas autoreferentišką kvietimą, sudvigubėja. Pats spektaklio personažas sudvigubėja. Jis tampa ir aktoriumi, kuris neslepia savo požiūrio į vykstančio veiksmo teatralumą, tačiau išlieka ir vaidinačiuoju asmeniu. Vandalas replika taip pat priverčia žiūrovo sąmonę pabusti, kitaip pažvelgti į scenoje pradedamą veiksmą.

Kalbant apie kitas autoreferentiškumo apraiškas Lietuvos scenoje, reiktų paminėti, kad toks elementas gali būti atspindėtas ir spektaklio ar pjesės pavadinime. Pavyzdžiui, taip atsitinka Justo Tertelio kūrinys „Vienaveiksmė monopjesė pradedančiam aktoriui“: čia aiškiai nurodoma kūrinio paskirtis. Taip pat nesiekama temos ar idėjos abstrahavimo, niveliacijos, nesinaudojama jokiais užuominomis. Taigi, iš pavadinimo net nepaaiškėja, ar tai pjesė apie pradedantįjį aktorių, ar tiesiog jo pasirengimo lygiui pritaikytas kūrinys. Atsakymą galima sužinoti tik perskaičius pjesę arba pamačius spektaklį, o tai smarkiai pakeičia santykį su tekstine medžiaga.

Apibendrinant autoreferentiškumo pasireiškimą Lietuvos teatro senoje, galima pastebėti, kad neretai ši metateatro priemonė yra pasitelkiama aktoriaus bendravimo su žiūrovu kokybės pakeitimui. Autoreferentiškumas padeda sukelti nuostabos jausmą, sukurti betarpišką ryšį teatro ašyje — tarp veikėjo ir salėje sėdinčios publikos. Šiam efektui pasiekti dažniausiai pasitelkiami su žiūrovo ar aktoriaus situacija susiję komentarai, o neretai ji užkoduojama ir pačiame pjesės ar spektaklio pavadinime.

2.3. Intertekstualumas ir draminis vyksmas

Kuo daugiau verbaliniame pasaulyje atsiranda informacijos (o to neišvengia ir Lietuva), tuo sunkiau nustatyti ribą tarp unikalumo ir pasikartojimo, vieno žodžio pradžios ir kito pabaigos. Kaip tik todėl intertekstualumas sieja teatrinį įvykį ir jame vartojamą tekstą ne tik su esamuoju laiku, bet ir su buvusiais ir būsimais dramatiniais kontekstais, buvusiais ir būsimais teksta, visuotine tekstine pasaulio atmintimi. Taip teatrinė realybė suliejama su istorine jos puse bei kitais kūriniais. O būtent kitų kūrinių įsiterpimas ar atskirtų fragmentų naudojimas neabejotinai pakeičia ir patį kūrinį, jo interpretacijos ir kontrolės mechanizmus.

Intertekstualumo sąvoka atsirado tada, kai poststruktūralistė Julia Kristeva paskelbė, jog „kiekvienas tekstas yra citatų mozaika, bet kuris tekstas įtraukia ir deformuoja kitą tekstą“ (Kristeva, 1980, 66 p.). Taip įvyksta ir su dramos tekstu, jo interpretacija teatre, kurios pateikimas nėra išimtis, nes net „etimologiškai kiekvienas tekstas yra audinys“ (Barthes, 1977, 159 p.). Pastarajam būdinga tekstūra ir jos elementai gali pasikartoti dešimtyse tūkstančių darbų, o įvairūs dramos kūriniai nėra išimtis. Kiekvienas iš jų yra pilnas „ankstesnių kūrinių aido“ (Fleming et al., 1988, 12 p.), neleidžiančio patikėti visiškai unikalumo ir esamosios tikrovės iliuzijai, susidarančiai suvokėjo sąmonėje, nors joje vienas ar kitas įvardintas reiškinyje jau turi savo išankstinę vaizdinę projekciją.

Nepaisant sudėtingo ir nevienareikšmiško skirtingų kūrinių bei jų sintezės santykio, galima teigti, kad vis dėl to „intertekstualumas yra metateatrališkumo būdas“ (Greiner et al., 2007, 118 p.). Šis būdas yra plačiai paplitęs ir gali būti randamas tiek Lietuvos, tiek užsienio scenose statomuose spektakliuose. Intertekstualumas taip pat yra vienas iš reikšmingų ir itin svarbių teatro egzistencijos elementų, keičiančių suvokėjo požiūrį. Apskritai, kaip ir kiti tekstai, „drama, kaip žanras, reikalauja būti interpretuojama intertekstualiai“ (Roof, 2009, 31 p.).

Draminis vyksmas susideda iš daugybės žodinių ir vizualių elementų, kurie žiūrovo sąmonėje sukuria vientisą paveikslą. O metateatro elementų pagrindinis tikslas yra priešingas — tą paveikslą deformuoti, radikaliai pakeisti, veikti iš vidaus. Čia neretai pasalomis suvokėjas priverčiamas suprasti, kad tai, ką jis mato, yra tik jo asmeniškai susikurta iliuzija. Jis neturi jokio pagrindo galimoje regimojoje realybėje, nes žiūrovo sąmonė taip pat yra sudaryta iš kitų aplinkinių sąmonių tinklo, pasikartojančių ženklų, vaizdinių, asociacijų, galimų jų sistemų ir variacijų.

Jokioje ženklų sistemoje „ženklas negali būti analizuojamas atskirai, nes jo reikšmę visuomet įtakoja daugybė skirtingų jo naudojimo galimybių“ (Clayton et al., 1991, 18 p.). Taigi, labai svarbia tampa ir ženklo pristatymo garsinė bei vizualioji išraiška, kai žodžiai paverčiami vaizdais ar garsais, nes „teatro vaizdą supanti „garso scena“ atveria „intertekstualių“ nuorodų galimybes“ (Lehmann, 2010, 223 p.). Kiekvieną vaizdinį ar sakinį gali lydėti skirtingos garsinės nuorodos, motyvai ar atgarsiai. Taip pats tekstas tampa spektaklio veikėju, kuris gali sujungti buvusius, esamus ir būsimus teatrinės kalbos modelius, kadangi net „pati intertekstualumo sąvoka reikalauja, kad teksto sąvoka būtų suvokiama ne kaip uždara struktūra“ (Worton et al., 1990, 45 p.). Tekstai turi būti vertinami kaip viena su kita susijusios įvairių struktūrų sistemos, iš jų kylančios garsinės ar vaizdinės asociacijos. Jos tęsiasi tiek horizontalia, tiek vertikalia kryptimis, kurios neretai net tik nesibaigia, bet net nesustoja ties teatrinio vyksmo riba.

Šio metateatro elemento dėka dramos tekstas, iš jo kylantys vaizdiniai bei asociacijos tampa savarankiškais, kartais net nepriklausomai egzistuojančiais to paties meno kūrinio dalimis, nes „intertekstualumas siūlo naują ribos tarp meno ir kultūrinio konteksto įvertinimo būdą, kai tekstas yra suvokiamas kaip modelis, giliai implikuotas kultūriniame kontekste, bet kartu ir galintis jį kritikuoti“ (Staniškytė, 2008, 126 p.). Taigi intertekstualumas gali atverti įvairiapusiškas kultūrinių procesų terpes, būti naudojamas įvairiuose kultūriniuose kontekstuose. Jis taip pat pritaikomas skirtingiems kūrybiniais ženklu įvardinti, papildyti arba transformuoti senai įprastas tekstines formas. O pastarosios keičiamos netikėtomis improvizacijomis, arba senesniųjų kūrinių pagrindu net suformuojamos naujos temos.

Pjesės tekstas ir jame atsirandanti ar sąmoningai įterpiama „kito teksto citata“ (Counsell, 1996, 14 p.) gali veikti ne tik kaip dramatinio vyksmo sukūrimo pagrindas ar inspiracija, bet ir kaip gyvybiškai reikalinga dialogo su žiūrovu dalis. Apskritai, teksto, kaip nuolat pasikartojančios, tarpusavyje semantiškai susijusių ženklų sistemos, autorius yra „nuolat prisimenamas“ (Orr, 2003, 32 p.) tų pačių ženklų tarpusavio kaitos dėka. Ypač kai vienas ženklas yra pakeičiamas kitu, kuriuo pakeičiama prieš tai egzistavusi sistema.

Kalbant apie patį draminiame tekste esančių ženklų kūrėją — autorių, galima pastebėti, kad „jis yra miręs dar prieš aktoriui pradėdant kalbėti — žodžiai priklauso jau ne autoriui, bet tam, kuris juos ištaria“ (Fortier, 2002, 97 p.). Tokiu būdu teksto intertekstualumas teatro scenoje įgyja apčiuopiamą, matomą, kūnišką pavidalą. Lygiai taip pat kai kitų literatūros kūrinių citatos yra tariamos žmogaus, tampančio tiesioginiu teksto ženkluose slypinčių vaizdinių mediatoriumi. Aktoriaus dėka šios citatos iš kitų pasaulio kūrinių yra sukeičiamos, sumaišomos, transformuojamos.

Vertinant intertekstualumo interpretacijos galimybes, labai svarbu yra atkreipti dėmesį į tai, kad „jokia interpretacija nėra galutinė, nes kiekvienas žodis yra atsakas į prieš tai buvusius žodžius ir sukelia naujus atgarsius“ (Graham, 2000, 28 p.). Negalima vienareikšmiškai nurodyti galimos žiūrovo reakcijos į intertekstualius elementus draminiame vyksme, nes ši taip pat priklauso ir nuo asmeninių vieno ar kito teksto žinių, asmeninės patirties. Žiūrovui nenumanant ir neatpažįstant, kad draminio vyksmo tekste atsiranda kito teksto citata, ši jam tampa tik atitinkamai pjesei priklausančia dalimi. Intertekstualus elementas suvokėjo tiesiog nepaveikia ir jo laike ar aplinkoje neegzistuoja. Be to, negalima tokių žodžių vertinti izoliuojant juos nuo papildomo konteksto, atskirti juos nuo kūrinio, nes tokiu atveju, jų prasmė nebeatitiks pradinės reikšmės.

Sekant įvairius intertekstualumo, kaip vieno iš Lietuvos teatro scenoje naudojamo metateatrinio elemento, apibrėžimus ir juos analizuojant, sušmėžuoja dar viena sąvoka. Čia galima išskirti jau ne tiesiogiai žodinį, tačiau besidalijantį tomis pačiomis šios sąvokos savybėmis, šiuolaikinio teatro bruožą — intervizualumą. Jį galima apibūdinti kaip nuolatinį vaizdinių pasikartojimą, jų valingą ar savaiminį atsiradimą bei perėmimą iš kitų spektaklių, kino filmų, kitų plačiai paplitusių vaizdinės raiškos priemonių. Kaip ir intertekstualume, čia joks vaizdas neegzistuoja ir negali egzistuoti pats savaime — kiekvienas iš jų yra vis kito vaizdinio ar motyvo pasikartojimas, atsirandantis spektaklyje. O norint tokį įvaizdį įvertinti, negalima jo izoliuoti nuo platesnio spektaklio temos konteksto.

Tokia intervizuali variacija taip pat gali atsirasti iš teksto sukeliamų vaizdinių, nes žodis ir jo „vizuali“ reikšmė, jo sukuriamą asociaciją negali būti atskiriami vienas nuo kito. Pavyzdžiui, Vido Bareikio spektaklio „Telefonų knyga“ (2011) pradžioje naudojami elementai iš Stanley`io Kubricko vaidybinio filmo „2001 — kosminė odisėja“. Šis interpas sukuria papildomą suvokimo ir interpretacijos galimybę filmą mačiusiems žiūrovams. Negana to, jis dar ir praplečia paties spektaklio idėjinius bei tematinius rėmus, suteikia jiems laisvės, savarankiškumo kitų naudojamų priemonių atžvilgiu.

Tiesa, intervizualumas, kaip ir intertekstualumas, tokios galimybės nesuteikia tiems žiūrovams, kurie neatpažįsta cituojamo kūrinio, o interpretuoja jį kaip organišką scenoje vykstančio veiksmo dalį. Kaip bebūtų, vieno režisieriaus naudojamų priemonių pasirinkimas neretai būna gana tendencingas. Nenuostabu, kad šiame Vido Bareikio spektaklyje galima taip pastebėti intertekstualias nuorodas ir į kai kuriuos Oskaro Koršunovo spektaklius. Būtent šiuo atveju jauno režisieriaus teatras ir siekia kalbėti apie savo santykį su kitais teatro kūrėjais, tirti ir „nuskaityti“ įvairialypę kūrybinės patirties informaciją.

Nemažai metateatrališkų elementų galime rasti Oskaro Koršunovo kūryboje, kur intertekstualumas funkcionuoja kaip aplinkinės erdvės bei tematinio ar idėjinio konteksto skaidytojas, žiūrovo sąmonės draskytojas ar vienytojas. Neatsitiktinai jam bendradarbiaujant su Sigitu Parulskiu atsirado spektaklis „Ps. Byla Ok.“(1997). Jis neabejotinai smarkiai įtakojo ir vėliau pradėjusius kurti jaunuosius režisierius, ir bendrą šiuolaikinio Lietuvos teatro situaciją bei kūrybinį foną. Analizuodamas modernaus žmogaus socialines, dvasines, emocines problemas bei nevisavertiškumą, dramaturgas šio spektaklio tekstą supina pasitelkdamas intertekstualius, iš įvairių kūrinių parinktus ir neatsitiktinai suderintus ženklus, temas, potyrius. Čia atsiranda Edipo mitas, Biblijiniai Izaoko ir jo sūnaus motyvai, net Shakespeare'o Hamletas. Šie elementai yra sulydomi į vientisą materializuotą idėją ir konfrontuoja publiką betarpišku, net asocialiu draminiu kontekstu.

O. Koršunovo spektaklio „Dugnas“ eskize taip pat buvo neapsieita be „keleto intertekstinių nuorodų ar Aktoriaus (Darius Gumauskas) frazės, mesteltos Nastionai (Rasa Samuolytė): „Ofelija, stok į vienuolyną!“ (Jevsejevas, 2010). Tokiu būdu režisierius susikuria ne tik platesnį savo verbalinių galimybių lauką, bet ir gali nustebinti žiūrovą pasijuokdamas arba prisimindamas savo ankstesnius darbus. Taip jis šiuo metu statomą pjesę pastato prieš jau pastatytą ir savarankišką gyvenimą gyvenantį spektaklį, tokį kaip Shakespeare'o „Hamletas“ (OKT premjera įvyko 2008 metais).

Norint įvertinti intertekstualumą kaip vieną iš verbalinių metateatro elementų, reikia pabrėžti išskirtinį jo poveikį žiūrovo sąmonei. Pastarajai atpažinus kito kūrinio citatą, sukuriama nauji interpretaciniai laukai, įvyksta temos bei idėjų transformacijos. Šios siekia visiškai sutrikdyti normalų kūrinio stebėjimą, sunaikinti tradicinį požiūrį į nuoseklų draminių tekstą bei jam suteikti naujų materializacijos galimybių.

III. VIZUALIEJI METATEATRO ELEMENTAI

3.1. Vizualumo svarba teatre

Teatro kalba susideda ne tik iš spektaklio metu naudojamų žodžių ar tekstinių asociacijų, čia pasitelkiamos ir skirtingos vizualios priemonės. Jos žiūrovui gali sukelti įvairias su vaizduojamais objektais ar subjektais susijusias vizijas, prisiminimus, o kartais net su pačia spektaklio tema ar idėjomis nesusietus vaizdinius, prikelti dabarties, praeities ar ateities įvykių nuotrupas, užmirštų sapnų įvaizdžius. Vaizdai, naudojami lietuviškuose spektakliuose, taip pat gali suskaidyti draminio vyksmo erdvę ir laiką. Sukuriamos spektakliui padedančios, teigiamos ar vienovę tikslingai griaušančios aplinkybės bei sustiprinamas, ar, priešingai, susilpninamas ar net dematerializuojamas jų poveikis publikai. Tai galima apibūdinti ir kaip „atminties nekantrumo sužadimą“ (Saltzman et al., 2006, 105 p.), žiūrovo sąmonėje sukuriantį tam tikrą efektą, laukimo, nuostabos, pasitenkinimo, susierzinimo atmosferą.

Vertinant stilistiškai skirtingų vaizdinių priemonių paplitimą ir kaitą teatre įvairiais jo raidos laikotarpiais, itin išsiskiria aktualumas šių elementų panaudojimo atžvilgiu. Nepaisant pastebėjimo, kad „nepaprastai įdomus meno kūrinio vizualumas nepasiduoda jokiems protingiems istoriniams paaiškinimams ar iškalbingiems aprašymams“ (Farago, 2003, 158 p.), vaizdiniai reaguoja į aplinkos pasikeitimus.

Kintant kultūriniam bei socialiniam kontekstui, vizualiosios priemonės, lyginant jas su verbalinėmis, dažniausiai keičiasi kur kas greičiau bei radikaliau. Čia būtina atsižvelgti ir į įvairias technologines naujoves, tobulėjančias pasaulines industrijas. Vaizdiniams teatre buvo priskiriamas vis didesnis vaidmuo, platesnė prasmė, idėjų bei temų raiška, kol ilgainiui jie tapo lygiavertėmis spektaklio dalimis. Dabar jos tolygiai veikia su tekstu, aktorių judesiu ar garsiniu fonu. Pastaruoju metu tekstas ir kalba yra netgi devalvuojami, jų sąmoningai atsisakoma.

Taip pat būtina pabrėžti bei smulkiau aptarti patį vizualiojo įvaizdžio veikimo principą, vizualiąsias asmens egzistenciją apibrėžiančias aplinkybes. Ypač reikia atkreipti dėmesį į tai, kad „bet

koks meno kūrinys, atvirai ar net nevalingai, yra sudarytas iš vizualaus atspindžio ar jo suformavimo, vizualumo, reikalaujančio atitinkamo atsako ar veiksmo“ (Farago, 2003, 103 p.). Teatro spektaklis veikia atitinkamai — jis gali būti formuojamas iš realybės atspindžio, iliuzinės jos refleksijos, sumodeliuotos asmeninės patirties. Pasitelkiamos net niekada neegzistavusios, siurrealios, vaizduotės sukurtos istorijos. Jų dėka spektaklis niekada netampa tiesioginiu savo pirmapradiškumo, kūrybinės pradžios, ankstyvosios inspiracijos atspindžiu. Žiūrovo sąmonėje jis yra suskaidomas į nedalomą ir neapčiuopiamą kiekį įvairių prasminių, emocinių bei idėjinių lygmenų. O pastarieji priklauso nuo kiekvieno individo patirties, jausmų bei emocijų.

Akivaizdu, kad visos žmogiškosios atlikimo menų sritys „daugiau ar mažiau yra susijusios su vizualumo formomis“ (Puchner, 2002, 23 p.). Tad nenuostabu, kad ir metateatrališkieji vizualūs elementai, tokie kaip ritualas, spektaklis spektaklyje bei vaizdo projekcijos, visų pirma veikia ne kaip verbalinių asociacijų įkvėptos priemonės. Jos pasireiškia kaip valingai kūrėjo sąmonėje suprojektuoti vaizdiniai, kurie vėliau yra perkeliami į sceną. Šių elementų pagrindinis tikslas — suardyti realybės iliuziją, sukurti mistifikuotą, kartais publikai net priešišką atmosferą, patvirtinti ar paneigti jos susidarytą įspūdį. Tai yra regėjimu priimama, sąmonę veikianti metateatro kalbos priemonė.

Teatras šiais laikais yra ne vienintelis menas, tiesiogiai veikiantis asmens regą, jo vizualumo supratimą. Pastaruoju metu jaučiama vis didesnė vizualiųjų medijų įtaka. Jos tiesiogiai įsiveržia į žmogaus pasaulėžiūrą, jį supančias erdves bei visatos suvokimą. Tokios priemonės tikrai neatsitiktinai atsiranda ir teatro scenoje, ypač įvertinant tai, kad „montažas yra modernumo ir postmodernumo bruožas, būdingas daugumai kūrėjų ir jokių būdu nėra išskirtinai romano ar filmo bruožas“ (Elliott, 2003, 123 p.). Šis svarbus montažo reiškinyss taip pat gajus ir Lietuvos teatro scenoje, kur jis tampa ne tik filmuotos medžiagos ar spektaklio fabulos konstravimo metodu, bet dviejų vizualiųjų priemonių sintezės modeliu.

Vizualiųjų priemonių dėka metateatrališkumas gali būti naudojamas žmogaus ar paties teatro egzistencijos pristatymui. Šios priemonės taip pat analizuoja su teatro būtimi susijusias problemas, sukurto spektaklio svarbą bei reikalingumą. Dėl tokių priežasčių scenoje atsiranda, tiesiogiai ar ne, filmuoto vaizdo projekcijos, kitas spektaklis, ar ritualas, perimtas iš kasdienio gyvenimo momento. Tokie elementai suniveliuoja tradicinius žiūrovo sąmonėje su teatru asocijuojamus vaizdinius, perimtus iš tradicijos ar sukurtus iš anksto nustatytos nuomonės,

Naudojamos vaizdo projekcijos ar aukščiau nurodyti kiti vaizdiniai metateatro elementai siekia pakeisti sustabarėjusį ir šališką požiūrį į teatro kalbą. Pristatoma galimybė tiesiogiai komunikuoti su

susirinkusia publika, provokuoti ją betarpiškam dialogui. Pasitelkiant tokias priemones siekiama, kad žiūrovas išeitų kitoks, negu atėjo spektaklio pradžioje. Jo vaizduotė turi būti nustebinta, taip leidžiant jai susikurti galimą ką tik matyto spektaklio pabaigą, arba iš dalies nurodant, kaip ką tik matytas reginys turėtų būti interpretuojamas, koks jo santykis su pačiu žmogumi.

3.2. Spektaklio spektaklyje bei ritualo poveikis

Į teatro spektaklį įsiterpiantys ritualas arba kitas spektaklis, kurių pirminės funkcijos ir sukeliamas įspūdis yra gana tapatūs (jie skiriasi savo funkcionalumu tik realiame gyvenime su visuotinai priimtais ritualais, kuriais tiesiogiai tikima), ne tik suardo dramatinio vyksmo vientisumą ir nuoseklumą, bet gali būti vertinami kaip vienas iš konkrečių žiūrovo sąmonės sutrikdymo, konkrečios realybės iškrypimo būdų. Pasitelkiant tokius elementus, dekonstruojama spektaklio dramatinė vienovė bei emocinį pojūtis. Šias priemones pasitelkia ir šiuolaikiniai Lietuvos teatro režisieriai, siekdami įvairiapusiškesnės bei artimesnės komunikacijos su žiūrovu.

Galimą tokio reginio interpretaciją bei sukliamą pojūtį taip pat smarkiai įtakoja fiziologiniai spektaklio metu vykstantys procesai, nes „analitiniam tyrinėjimui reikalinga proto dalis iš vienos pusės atsiduria tarp aktorių, režisieriaus ir dailininkų, o iš kitos — tarp žmogaus elgsenos ir mizanscenų, kurios yra dramatinio vyksmo šerdis“ (James, 2009, 312 p.). Būtent dėl šios priežasties spektaklio metu atsiradęs kitas spektaklis arba ritualas pabrėžia dramatinio vyksmo teatrališkumą. Jie sukuria papildomų interpretacijos galimybių, nes šių elementų pagalba realybė sumaišoma su iliuzija. Pasitelkiant ritualą arba spektaklį spektaklyje, dramatinis vyksmas tampa daugiasluoksniu, daugiaprasmiu kūrinium, o žiūrovas privalo pats suvokti, jog atsidūrė tarp dviejų vieno ir to paties kūrinio pusių.

Neatsitiktinai įvairūs teatro režisieriai bei teoretikai siekia pakeisti arba nustatyti tuo metu egzistuojančio, aplinkos sukurto teatro žymėjimo ženklus. Transformuojamas žiūrovo bei spektaklio santykis, kitas spektaklis ar ritualas, pavyzdžiui, „J. Grotowskis panaikino tradiciškai suvokiamo teatro ribas ir užsiėmė teatrališkumo arba ritualų, vykstančių kasdieniame gyvenime, paieška“ (Staniškytė, 2006, 52 p.). Kaip bebūtų, tokios paieškos yra itin sudėtingos, nes jas apsunkina nuo suvokėjo pasaulėžiūros priklausantis ir nuolat kintantis realybės suvokimas, nuolatinis vaizduotės ir tikrovės maišymosi procesas.

Vertinti tokias teatro transformacijas yra ypač sunku, turint galvoje, kad „šiuolaikinio teatro apeigos ir ritualai gali būti nepaprastai įvairūs“ (Hartnoll, 1998, 286 p.). Šiuos ritualus ne visada

įmanoma vienas nuo kito atskirti, surasti jų atspirties taškus, sukurti prieštarumą. Forma bei priemonės taip pat nėra tiksliai apibrėžtos, jos dažnai kinta, yra maišomos su realybės elementais. Pastarieji gali būti improvizaciniai, sąmoningai naudojami ar atsirasti dramatinio vyksmo metu, atsižvelgiant į pageidaujamą efektą ar potyrį.

Šiuolaikiniame spektaklyje atsirandantis kitas spektaklis ar jo dalis yra viena iš pačių tiesiogiskiausių teatro priemonių, kurios leidžia jam kalbėti apie save, savo sukūrimo ar susikūrimo scenoje momentą. Šis momentas atskleidžia galimą poveikį, tikslą bei idėjas, suteikiančias teatrinei raiškai dar vieną itin materialų ir apčiuopiamą kūną, dar vieną galimą egzistencijos būvį. Čia apie teatrą kalbama teatru (tiksliau net būtų galima pasakyti, kad teatras kalbasi pats su savimi), analizuojami jo kalbos priemonių interpretacijos būdai. O atsirandančių ritualo ar spektaklio spektaklyje poreikis bei poveikis tiksliausiai apibrėžiami atsižvelgiant į realią, gyvenimišką jų pasireiškimo aplinką ir teatrališką prigimtį.

Taip pat reikėtų aptarti pačių šių priemonių panaudojimo ir atsiradimo ypatybes. Visų pirma — pats „ritualas atsiranda iš poreikio sukurti ribines sritis, apgyvendinti susikertančias sferas, o teatras, suprasdamas, kad vienas dalykas tuo pačiu laiku gali būti dviem, turi galimybę apgyvendinti du laiko intervalus tuo pat metu, tad kognityvinės ritualo ir teatro struktūros yra labai panašios“ (Berghaus, 1999, 5 p.).

Būtent todėl draminiame vyksme atsirandantys ar sukurti tiek ritualiniai veiksmai, tiek kitas spektaklis ar jo fragmentai įtakoja suvokėjo pažinimo galimybes. Taip pat keičiamas žiūrovo santykis su teatrališkąja bei gyvenimiškąja realybėmis, jų pasikeitimais. O pastaruosius galima suvienyti tik dramatinio vyksmo pagalba — tada jie praplečia žiūrovo esamojo ir iliuzinio pasaulio matymo lauką, nužymi galimus neišvengiamos jų sankirtos taškus.

Kalbant apie rituališkumą kaip vieną iš metateatro elementų ir galimą suvokėjo sąmonės sutrikdymo būdą, labai svarbia tampa nekintamumo sąvoka, nes „rituale pastovumas yra ne tik matomas, bet ir pabrėžiamas, nes jis pats savo skrupulingu pakartojimu simbolizuoja visko, kas yra užkoduota, teisingumą. Dramos nekintamumas, priešingai, yra paslėptas po naujoviškumo ir spontaniškumo iliuzija, kur gyvenimas faktiškai tampa dramos vaizduojamomis dilemomis. Nekintamumas čia — tik dalis mechanizmo, sukuriančio kintamumo iliuziją“ (Rappaport, 1999, 42 p.).

Taigi, atsižvelgiant į fundamentalias savybes, ritualas ir draminis vyksmas gali būti apibūdinami kaip iš esmės nekintantys dalykai. Nepaisant to, teatras įvairių priemonių pagalba stengiasi sukurti visiškai priešingą įspūdį, siekia savo prigimtį maskuoti. Tam sukuriamas realybės ir

iliuzijos sumaišymo efektas, susidūrus šioms iš vienos pusės beveik identiškoms ir neatsiejamoms, o iš kitos — kontrastingoms vaizdinėms priemonėms. Jų dėka žiūrovo sąmonėje konstruojamas ir projektuojamas ištisinis bei nedalomas dramatinio vyksmo paveikslas.

Patys ritualiniai veiksmai iš prigimties yra glaudžiai susiję su realybės ir iliuzijos niveliacija. Vienas reiškiny yra perkėlimas už kito ribų. Čia sąmoningai sumaišomos tokių vaizdinių savybės, o vienos egzistencijos srities bruožai yra priskiriami kitai, nes „didžioji dalis ritualų yra skirti nepastovių, iliuzinių ar tebevykstančių kasdienio gyvenimo paveikslų sukūrimo ir perkūrimo taisyklių ir procedūrų technikos svarbumui“ (Handelman et al., 2005, 51 p.). Tad ritualo, kaip spektaklyje naudojamo metateatro elemento, poveikis scenoje išlieka panašus į ritualo poveikį realybėje. Čia jo pagalba yra sukurama pasaulio būties pažinimo iliuzija, tačiau teatre dar gi stengiamasi šią iliuziją iškreipti.

Ieškant pavyzdžių lietuviškojoje scenoje, galima prisiminti ryškius, smarkiai ritualizuotus, Beno Šarkos spektaklius. Jo metateatrališki paveikslai ryškūs ir „Pelenuose“ (2000), ir viename iš naujausiųjų kūrinių — „Vabi Sabi Vasabi“ (2011). Čia esamasis laikas, pats dabarties momentas yra ritualizuojamas įvairių judesių, daiktų, medžiagų, garsų bei kvapų pagalba. Pasakojama istorija nustoja egzistavusi kokiame nors konkrečiame draminiame ar kitokiame tekste. Ji kuriama esamuoju laiku, atliekamas šiuolaikinis scenos ar kitos erdvės ritualas, peržengiantis vien vizualių priemonių siūlomas interpretacijas, bet sukuriantis jų atitikmenis žiūrovo sąmonėje.

Vienas ryškiausių bei dažniausiai pavyzdžių pateikiamų spektaklio spektaklyje motyvų yra aptinkamas William Shakespeare tragedijoje „Hamletas“, kurioje kaltės atpažinimas įvyksta Hamleto atidžiai surežisuoto spektaklio metu. Vien tokio elemento panaudojimas iliustruoja ir pačio spektaklio teatre funkciją — tai atpažinimo, kaltės ir veiksmo katalizatorius, istorijos praeities ir ateities projekcija. Taigi, tokia įvykių pranašystė skatina atitinkamai į ją sureaguoti. Ši pjesė ne sykį statyta Lietuvos scenose, vieni iš žymiausiųjų darbų yra Eimunto Nekrošiaus (1997) bei Oskaro Koršunovo (2009) spektakliai „Hamletas“.

Toks metateatro elementas paplitęs ir kituose lietuviškoje scenoje statomuose darbuose, pavyzdžiui, Jono Vaitkaus Klaipėdos Dramos teatre kurtame spektaklyje „Mergaitė, kurios bijojo dievas“ (2010), pastatytame pagal to paties pavadinimo Gintaro Grajausko pjesę. Čia galime išvysti keliamų vestuvių ritualą, kuriame, „visus, tarsi marionetes, šokdina Piršlys“ (Martišiūtė-Linartienė, 2011, 66 p.), tokiu būdu spektaklyje kuriamos priešiškos su pačiu ritualu besiasocijuojančios ir pateikiamos aplinkybės.

Ritualu siekiama vietomis sukeisti skirtingas dramos ir gyvenimo sritis, kuriose pasipriešinimas tampa bereikalingu energijos švaistymu. Be abejo, tokiu elementu, kaip ir pasitelkiant spektaklio elementą spektaklyje, galima pasiekti stebėjimosi ir apsivalymo būseną, sustiprinti žiūrovo savarankiškos interpretacijos atlikimą.

3.3. Vaizdo projekcijų panaudojimas

Plačiai paplitęs įvairių komunikacijos bei informacijos priemonių naudojimas ir itin staigus jų suklestėjimas yra, galima sakyti, išskirtinai XX amžiaus kultūros bruožas. Natūralu, kad tai įtakoja ir šiuolaikinio teatro procesus. Visų gyvenimo sričių elementai yra linkę migruoti iš vienos panaudojimo zonos į kitą, todėl šios modernios priemonės atsiranda ir scenoje kaip vienas galimų jos raiškos ir komunikacijos su žiūrovu būdų. Čia jos gali būti traktuojamos kaip realybės įsiveržimas į spektaklį, atskira jo dalis ar teatro kalba. Scenoje atirandančios vaizdo projekcijos tampa dar viena informacijos pateikimo priemone. Ji neabejotinai suardo ribą tarp spektaklio ir vyksmo „už“ teatro, kaip kultūrinio reiškinių. Šiuo atveju Lietuvos teatro scena nėra išimtis — joje pastaruoju metu vaizdo projekcijos tapo itin dažnu reiškiniu.

Medijų atsiradimas scenoje nėra nevalingas kūrybinis aktas. Priešingai, jos tampa savarankiškomis, atskiromis dramatinio vyksmo kūrimo ir pateikimo priemonėmis. Pavyzdžiui, „cituojama vaizdinė medžiaga mintyse praplečia sceną, ji nėra dokumentas. Todėl logiška, kad videotechnika dažniausiai naudojama tada, kai reikia gyvo aktoriaus ir jo atvaizdo bendro buvimo scenoje, kuris funkcionuoja kaip technologijomis perteikiama teatro autoreferencija“ (Lehmann, 2010, 254 p.).

Tokiu būdu vizualiosios projekcijos teatre tampa dar vienu pilnaverčiu, į metateatro sąvoką drauge su kitais įtraukiamu elementu. Tokio elemento dėka dramatinio vyksmo metu atveriamos naujos erdvės, atspindinčios realybę, arba, priešingai, sukuriančios iliuziją. Spektaklis gali kalbėti apie save ar teatro egzistavimą apskritai, jo santykį su plokščiomis video projekcijomis, dvimačiais aktorių kūnais. Neretai pastarieji dar yra supriešinami su gyvais asmenimis, pateikiant skirtingus du vieno aktoriaus atvaizdus.

Kinematografinė projekcija scenoje savo savybėmis itin skiriasi nuo dramatinio vyksmo kuriamų vaizdinių. Natūralu, kad skirtingai pateikiamas ir jų tarpusavio santykis, nes paprastai toks „vaizdas yra išimtas iš realaus gyvenimo, jame, regis, slypi savotiškas išsilaisvinimas, teikiantis

malonumo žvilgsniui. Vaizdas išlaisvina troškimus nuo realių, varginančių „kitų aplinkybių“ ir priartina juos prie svajonių vaizdo“ (Lehmann, 2010, 256 p.). Šis vaizdas sukuria nematomą ribą tarp esamojo laiko, tuo metu vykstančio spektaklio ir projekcijoje vaizduojamo momento. Pastarasis yra tiksliai nenusakomas ir neišmatuojamas, jei tai nėra dokumentinis kadras. Vaizduojamas periodas nesutampa su sukūrimo periodu, taip dar labiau apsunkindamas ir dekonstruodamas pačio spektaklio laiką ir erdvę. Šitaip nutinka, kai video projekcija yra naudojama tiesioginiam scenoje vykstančio veiksmo transliavimui, kai veikėjai yra sudvejinami, o jų atvaizdai — iškreipiami, priartinami, deformuojami.

Projektuojamo vaizdo dėka sceną supančios skirtingos erdvės sąmonėje yra sumaišomos. Esamasis bei būtasis laikai atsiskiria, o identifikuoti kiekvieną individualų periodą tampa nebeįmanoma. Taip pat skiriasi ir šių vaizdinių suvokimas, nes, „palyginus fizinį aktoriaus dalyvavimą teatre su jo nebuvimu kine, „praleistu susitikimu“, žiūrovai yra labiau linkę „tikėti“ pastaruoju vaizdiniu“ (Stam, 2000, 122 p.). Atitinkamas yra ir tokio vaizdo poveikis, kurio dėka smarkiai pasikeičia suvokėjo interpretacijos, atpažinimo bei tikėjimo galimybės. Pateikiami vaizdiniai yra gana skirtingos prigimties, ypač jei vaidinančio ir projektuojamo aktoriaus veidas yra tas pats. Tada kyla klausimas, kuris iš šių vaizdinių yra realesnis, kuris iš jų yra artimesnis vaizduojamajai istorijai ar laikui, kuris iš jų yra tikras ir kreipiasi į publiką, o kuris yra tik pastarojo kopija.

Būtų tikslinga įvardinti skirtingas teatro bei vaizdo projekcijos sukuriamas sąlygas vaizdinius stebinčiam žiūrovui. Šios būtinos aplinkybės taip pat įtakoja ir asmens fizinę bei emocinę reakcijas, nes „kine specifinis projektavimo būdas, ekranas ir salė, drauge su „centruojančiais“ optinės perspektyvos efektu bei filmo pasakojimo būdu, nukelia žiūrovą į transą primenančią būseną, kai sunku suvokti skirtumą tarp „čia“ ir „ten“ (Elsaesser et al., 2009, 68 p.). Tikslingas kino vaizdinių ar jo elementų perkėlimas į teatro sceną taip pat sukuria panašų efektą — vyksmas scenoje ir projektuojami vaizdai ekrane yra supriešinami, kontrastuojami bei veikiami išcentrinės žiūrovo emocijų jėgos.

Perkeliant vaizdo projekcijas į spektaklį, drauge pernešama ir dalis jų sukuriamo efekto. Kino vaizdiniai sukuria labai įtaigią iliuziją, jog tai, į ką žiūrime, tai, kas stebima, tampa jau nebe kino juostos kadru, „ne fotografija, o tikro gyvenimo reprodukcija“ (Kracauer, 1997, 134 p.). Tuo tarpu teatras jau yra pačios iliuzijos reprodukcija. Sujungiant abi sferas toje pačioje erdvėje, sukurama trečioji erdvė, esanti tarp šių dviejų vaizdinių. Jos tikslas yra sutrikdyti suvokėjo erdvių dalijimo ir atpažinimo galimybes, sulieti abiejų elementų keliamas asociacijas bei potyrius į vieną visumą.

Viskas sujaukiama žiūrovo sąmonėje, kai teatrinis įvaizdis scenoje tampa kinematografiniu. Tada viskas apsieičia vietomis ir sukuriamas metateatrališkas realybės ir iliuzijos sumaišymo efektas, nes „kine, kaip ir teatre, viskas, kas vaizduojama, yra, kaip taisyklė, išgalvota“. Ši išgalvojimo faktą neretai užmiršta tik pats stebėtojas, kuris leidžiasi įtraukiamas į vaizdinių, žodžių ir garsų visumą. Visi likę draminiame veiksmo dalyvaujantys asmenys savo vaidmenį suvokia nuo pradžios iki pabaigos, vienaip ar kitaip sąmoningai dalyvauja jo sukūrimo procese. Visa tai ir yra skirta sukurti iliuzijai, tačiau derėtų nepamiršti dar vieno labai svarbaus skirtumo — „vaizdavimas teatre yra visiškai tikras, tuo tarpu kine jis yra per daug įsivaizduotinis, kai vaizduojama medžiaga jau pati yra atspindys“ (Metz, 1986, 67 p.), kuris, atsidūręs teatre, sukuria anksčiau aptartą suskaidymo, kokybės ir vyksmo pasikeitimo efektą.

Suvokėjo sąmonėje nuostabos ir iliuzijos efektą taip pat sukuria kintantys aktorių ir dekoracijų masteliai scenoje. Lyginant juos su projektuojamais vaizdiniais, kur jų proporcijos yra iškreipiamos, vienas vaizdas perkeliamas į kitą vaizduojamojo pasaulio lygmenį, todėl „viena iš svarbiausių kintamumo principo apraiškų yra mastelio kintamumas, kuris reiškia, jog to paties medijų objekto reprodukcijos gali skirtis savo dydžiu ir detalumu“ (Manovich, 2009, 110 p.). Sukurti skirtingi to paties objekto, esančio scenoje ar už jos atvaizdai yra pateikiami žiūrovo suvokimui. Taip pasitelkiant skirtingus vieno ir to paties objekto dydžius, galima jam priskirti skirtingas idėines ir tematinės sritis.

Šios priemonės lietuviškuose spektakliuose įgyja skirtingus pavidalus. Kai kuriuose režisierių darbuose jos yra itin gausiai ir plačiai naudojamos. Labai ryškų ir kryptingą jų panaudojimą galima įvardinti Jono Vaitkaus spektaklyje „Patriotai“ (2008). Žiūrovas susiduria su aktoriaus scenoje ir jo išdidinto atvaizdo projekcijoje priešprieša. Kyla klausimas, kuris iš šių atvaizdų yra tikresnis, kuris iš jų kreipiasi į kitą aktorių, publiką, ar jie yra vienas bendras kūnas, ar du atskiri vienetai. Sunku nustatyti, kuris iš jų tampa objektu, o kuris, priešingai, virsta subjektu. J. Vaitkaus spektaklyje taip pat projektuojami iš scenos išėję veikėjai, sukuriama dviprasmiški jų dialogai. Taip projekcijos pagalba sukuriamą papildoma erdvė spektakliui, nors tiksli veikėjų lokacija publikai nėra atskleidžiama. Greitkelio projekcijos taip pat sukuria dramatišką įtampos atmosferą bei sunaikina uždara galinę teatro sieną.

Tiesiogines scenoje vykstančio vaizdo projekcijas galima išvysti ir Jono Vaitkaus režisuotame spektaklyje (pagal Henriko Ibseno pjesę) „Visuomenės priešas“ (2011). Projekcija jame pasitarnauja kaip iliustratyvus elementas, tačiau antrajame veiksmo sukuriamą politinės televizijos debatų laidos parafrazė. Čia suskaidomas ir žiūrovo regos laukas tarp žemiau vaidinančių aktorių ir aukštai pakabinto ekrano, ant kurio projektuojami kalbančiųjų aktorių veidų stambūs planai. Spektaklio

veikėjai tampa nebe scenoje vaidinančiais aktoriais, bet dokumentuotais, užfiksuotais iliuzinės realybės atspindžiais. Neatsitiktinai drauge su aktoriais scenoje atsiranda operatoriai, kurie tiesiogiai fiksuoja veiksmus scenoje. Jie neslepiami, nemaskuojami, jų buvimas pateikiamas kaip natūralus elementas, kuris ir būna tokio pobūdžio laidose, tačiau išlieka nematomas.

Panašiai šia priemone naudojasi Gintaras Varnas 2004 metų spektaklyje „Nusikaltimas ir bausmė“, kur „režisierius žiūrovus įkurdino scenoje, visai šalia veikėjų, „dokumentiškai“ atrodė filmuoti nespaltoti Raskolnikovo „sapnai“ ir čia pat vaizdo kameros pagauti bei ekrane padidinti veikėjų veidai“ (Vasinauskaitė, 2009, 209 p.). Tokių esamojo laiko vaizdų pagalba sukurama visur esančio regėtojo iliuzija. Ją galima prilyginti olimpiniam pasakotojui, kuris persekioja tiek šalia sėdinti žiūrovą, tiek scenoje veikiantį aktorį. Pastarasis dar apsupamas padidintais šalia vykstančio dramatinio vyksmo vaizdiniais tam, kad būtų sukurtas vienas metateatrališkas paveikslas skirtingose erdvėse.

Šiame spektaklyje pasitelkiami skirtingi masteliai veikia kaip stebėjimosi ir pažinimo katalizatoriai, raginimas susipažinti su aktoriumi-personažu artimiau. Neatsitiktinai G. Varnas spektaklyje „Publika“ (2010) sceną skandina vandens projekcija. Toks sprendimas sukuria tikrai dviprasmišką išpūdį. Projektuojamas vanduo vis dėl to ir yra suvokiamas kaip vanduo, kita vertus žiūrovas, taip pat supranta, kad šis jo ar scenos nuskandinti negali. Kaip bebūtų, toks vaizdinys vis dėl to sukuria skirtingas potekstes spektaklio interpretacijai.

Video projekcijos gali būti pasitelkiamos ir scenoje vykstančių veiksmų ar tariamų žodžių iliustravimui, skirtingos erdvės ar vaizdinio įterpimui, pavyzdžiui spektaklyje „Chaosas“, kurį režisierė Yana Ross pristatė Nacionaliniame dramos teatre 2011 metais. Čia „scenos gale kabanti žalia mokyklinė lenta vėliau pavirsta išpūdingu videoekranu, kurio vaizdai su stropiomis skruzdėlėmis, gėlių žiedais ir plūstančiomis bangomis nustato ritmą, kuriuo keisis aktorių jausmai“ (Autio-Meloni, 2011). Taip režisierė dramatinio vyksmo ir vaizdo projekcijos pagalba sukuria vientisą spektaklio ir jo kalbos modelį, kuris sujungia visus skirtingus elementus.

Panašius iliustracinius motyvus galima aptikti ir Oskaro Koršunovo spektaklyje „Išvaymas“ (2011). Čia net kelių scenų tiesioginiam vaizdavimui pasitelkiamos vaizdo projekcijos. Galima išvysti projektuojamas futbolo rungtynes bare, kur jos ne tik yra jame vykstančio veiksmo dalis, bet padeda iliustruoti kultūrinius bei socialinius vaizduojamos šalies ypatumus. Panašiai iliustruojamas personažų važiavimas mašinoje — jo metu ant galinės scenos sienos projektuojamas greitkelis. Toks vaizdinių pritaikymas ne tik sukuria judėjimo bei nepastovumo išpūdį. Jis praplečia ir pačios teatro scenos erdvę,

dirgina žiūrovo sąmonę, atitraukdamas jį nuo dramatinio vyksmo, pasiūlydamas stebėti dvimačius įvaizdžius.

Veikėjų ar jų veiksmų papildymą vaido projekcijomis galime aptikti ir Marijos Misiūnaitės spektaklyje „Šaukštaveidė Stainberg“ (2005). Sudėtinga pagrindinės veikėjos emocinė būseną atskleidžiama įvaizdžiais, tad Šaukštaveidės „dvasinė trajektorija nusidriekia ir ant galinės scenos sienos, videoprojekcija, kurioje regime N. Bulotaitės heroję, atskirtą nuo pasaulio tuščioje šviesioje erdvėje.“ (Kapočiūtė, 2006, 17 p.) Čia supriešinamos dvi veikėjos būsenos – materialioji, kur ją supa buityje naudojami daiktai bei rakandai, ir dvasinė egzaltacija – ją supanti begalinė tuštuma. Šiuo atveju projektuojami vaizdai papildo ir užbaigia veikėjos paveikslą, beje, vėl iškeldami klausimą, kuri iš jų yra pagrindinė veikėja, o kuri iš jų — tik atspindys.

Kuo paprasčiau darosi pritaikyti vaizdo projekcijas, tuo dažniau jos gali būti sutinkamos įvairiuose šiuolaikiniuose Lietuvos teatro ir jos režisierių darbuose. Jos padeda sukurti skirtingas aktorių judėjimo trajektorijas ir erdves, atskirti, padalyti supriešinti vieno ir to paties veikėjo atspindžius. O pasitelkiant skirtingus mastelius sukuriamos skirtingos aplinkybės, svarbi sąsaja tarp praeities ir dabarties. Vienu metu pateikiant dvimačius vaizdus ir trimačius veikiančių aktorių kūnus, pasiekiamas įvairialypumo, daugiasluoksniškumo, net dviprasmiškumo efektas. Vizualiųjų priemonių pagalba taip pat galima analizuoti teatro ir kitų kultūrinių objektų santykį, užmegzti artimesnį ryšį su trečiuoju elementu — publika.

IV. ŽIŪROVAS IR DRAMINIS VYKSMAS

4.1. „Ketvirtosios sienos“ fenomenas ir sąmonės izoliavimas

Spektaklio metu tarp žiūrovo ir dramatinio vyksmo nuolat vyksta komunikacija. Jos dėka reginio interpretacija tampa galima ir sukurama tikslinga realybės ar gyvenimo iliuzija. Norint apibrėžti tradicinę „keturių sienų“ įtakojamo, nevalingai tarp jų uždaryto žiūrovo būseną ar jos veikimo principą, reikia atsižvelgti į keletą svarbių dalykų. Visų pirma, galima teigti, jog iš esmės teatro, kaip tiesiogiai su asmeniu susijusios meno srities, tikslas susirinkusios publikos atžvilgiu yra „įtikinti juos jog tai, ką jie žino esant fikcija ar apgaule, yra tikra“ (Wickham, 2007, 7 p.). Kita vertus, scenoje atsiradus metateatrališkesiems elementams, ši tikrumo iliuzija yra sutrikdoma, suardoma, demonstruojama, o žiūrovas yra priverčiamas ar prašomas suprasti, kad tai, kuo jis buvo patikėjęs, tėra fikcija.

Nenuostabu, jog žiūrovo sąmonėje susiformuoja tam tikri vaizdinių ir kalbos vertinimo įpročiai, nes „tradiniame teatre scena — tai erdvė, kurioje viskas fiktyvu, dirbtina, sufabrikuota vardan vieno tikslo — iliuzijos“ (Kantor, 1994, 59 p.). Viskas čia įrėminta, suspausta, sugrūsta tarp keturių sienų, todėl publikos ir dramatinio vyksmo komunikacija yra apsunkinama. Dar sukurama „ketvirtos sienos“ iliuzija, stebėjimas iš šalies, reiškiantis, jog aktoriai apsimeta nematą prieš juos sėdinčios publikos. Tai trukdo tiesioginio ryšio tarp spektaklio ir publikos užsimezgimui, tačiau viskas keičiasi, kai ši iliuzija yra sumaišoma su realybe. Tada žiūrovas su aktoriumi tampa lygiaverčiais esamo sceninio vyksmo bei vyksmo kūrėjais. O būtent taip ir atsitinka, kai pasitelkiami anksčiau šiame darbe analizuoti metateatro elementai.

Šiuos itin svarbius simbiozinius publikos ir spektaklio santykius yra mėginę įgyvendinti, vertinti, analizuoti ar apibrėžti tikrai ne vienas teatro teoretikas ir/ar praktikas. Pavyzdžiui, Antonin Artaud teigė, jog „kratomės scenos ir salės; jas pakeičia vientisa erdvė, neturinti jokių pertvarų, jokių užtvarų, erdvė, kuri taps tikru vyksmo teatru. Vėl užsimegs tiesioginis žiūrovo ir spektaklio, aktoriaus ir žiūrovo ryšys, nes žiūrovą iš visų pusių sups veiksmas, neleidžiantis jam pabėgti ir skverbiantis kiaurai“ (Artaud, 1999, 85 p.). Akivaizdu, kad aptartų plačiai pasklidusių metateatro elementų poveikis Lietuvos teatro spektakliuose yra analogiškas. Jų kuriama iliuzija ir sutrikdomas realybės pojūtis

tiesiogiai įtakoja publiką ne tik kaip spektaklyje dalyvaujančią visumą, bet kaip kiekvieną sąmoningą jos narį atskirai. Taigi, autoreferencijos, intertekstualumo, spektaklio spektaklyje ar ritualo bei vaizdo projekcijų tikslas yra tas pats, tai — publikos prabudimas, kai teatras gali susirinkusiems žiūrovams papasakoti savąją istoriją.

Patys teatro procesai bei jų santykiai su suvokėju neretai yra sunkiai apčiuopiami ir nusakomi. Tokiu atveju atsiranda nemažai galimų jo vertinimo kriterijų variacijų, pavyzdžiui, „teatrologija pabandė teatrą apibrėžti kaip „reginį žiūrovams“, kurio esminis kriterijus — publikai skirtas vyksmas jos akivaizdoje“ (Lehmann, 2010, 155 p.). Kaip bebūtų, dar svarbesnis yra galimas (valingas ar ne) to reginio poveikis publikai. Pastarąją iš tiesų galima ir nustebinti, ir šokiruoti ar tiesiog pamaloninti, apgauti įtaigiais vaizdiniais, kuriais ji yra linkusi labiausiai tikėti.

O šioje, iš pirmo žvilgsnio tuščioje, jokia materija neužpildytoje, tarp reginio bei žiūrovo atsirandančioje erdvėje yra sukuriamas teatras. Tai ne tik publikai žiūrėti skirtas reginys, bet ir bendras kūrybinis produktas, sceninė bei sąmonėje įvykstanti jo prezentacija, realizacija, temų bei idėjų analizė. Čia metateatralumas tampa gyvybiškai būtinu, aktuali, scenoje ir už jos kulisi vykstančiu reiškiniu. Jis suteikia teisę teatrui pačiam gvildinti su scena susijusias problemas, kurti kitokį, neretai užmirštamą teatro stebuklą.

Jau seniai yra pastebima, koks stiprus gali būti draminio vyksmo, vaizduojamos istorijos ar epizodo idėjinis, tematinis, emocinis poveikis, todėl neretai „pernelyg giliai įtraukęs žiūrovą į pramano šalį, aktorius stengiasi kokia nors netikėta replika ir ilgu kreipimusi a parte kuo greičiau jam priminti, kad tai, kas jis mato vykstant prieš save, tėra vaidinimas“ (Mejerhold, 2008, 103 p.). Čia, pasitelkdamas autoreferenciją kaip vieną iš metateatrališkų elementų, pats teatras susikuria iliuzinę realybę. Atsiranda ir papildomas idėjinis bei emocinis lygmuo, kuriuo žiūrovas susižavi ir patiki. O metateatro elementai šį susižavėjimą nutraukia, sukurdami savitą nuostabos, pramano bei stebuklų pasaulį, į kurį yra kviečiama publika.

Situacija ir aplinka spektaklio metu taip pat pakeičia galimas žiūrovo interpretacijas, nes ir pati „kategorija „teatras“ tada priklauso nuo mūsų, kaip žiūrovų, požiūrio į įvykį, nuo kultūrinių „rėmų“, kurie nurodo mums kaip jį interpretuoti“ (Counsell, 1996, 5 p.). Taigi, spektaklio suvokimo galimybės priklauso ne tik nuo draminio vyksmo sukurtos situacijos ar pateiktos įvykių interpretacijos, bet ir nuo pačios spektakliui skirtos papročių bei kultūrinių normų terpės.

Kita vertus, tokią ar analogišką situaciją gali pakeisti pats teatro kūrėjas, kuris „valdo galimą interpretaciją, nustatydamas ryšius ir tokios interpretacijos būdą, kuris leidžia publikai suprasti teatro

kalbą ir nuspręsti, kokios prasmės joje glūdi“ (Counsell, 1996, 22 p.). Nepaisant to, paties metateatro elementų tikslas yra kaip tik šiuos konvencionalius teatro ir jo procesų scenoje vertinimo būdus pakeisti, iškreipti, paneigti ar visai sulaužyti. Taip atveriamą galimybę netikėtoms, nenumatytoms, naujoms, tikslingai nekonvencionalioms interpretacijoms. Metateatralumas taip pat gali sukurti naujus visuotinai priimtino teatro elgesio modelius, šiuolaikinius jo ritualus. Į teatrą ateinantis žmogus gali būti verčiamas jų laikytis arba juos atmesti. Šių priemonių pagalba teatras taip gali vertinti ir savo padėtį, pokyčių poreikį ar tobulinimo kryptį.

Tokia padėtis iš esmės yra nulemta ir paties teatro, jo kuriamo spektaklio kaip visuomeninio, socialinio ir kultūrinio reiškinių, kuris yra suvokiamas taip, kaip ir kiti „meno ir troškimų objektai yra suvokiami skirtingose egzistencinėse teritorijose, kurios tuo pačiu metu yra ir kūnas siaurąją prasme, esatis, materija, gyvenama erdvė, gimtoji kalba, pažįstami žmonės, šeimos vertybės, etniškumas... Nė vienas egzistencinis metodas nėra svarbesnis už kitą“ (Guattari, 1995, 95 p.). Čia išskirtas materijos ir idėjų santykis yra panašus į dramatinio vyksmo bei jo aplinkos santykį. Pastarajame įvairiai pasireiškiantys metateatro elementai sukuria naują plyšį komunikacijai. Teatrui taip pat suteikiama teisė įtakoti skirtingas visuomeninės egzistencijos teritorijas, nužymėti jose naujas ribas arba kai kurias iš jų apskritai panaikinti.

Metateatralumo principo panaudojimas, tikslingas keturių sienų sugriovimo momentas, arba, tiksliau, netikėtas tų sienų perstumdymas. Tai galima iliustruoti dar sykį pasitelkiant itin ryškų tokio metodo pavyzdį, atsiradusį Gintaro Varno spektaklyje „Publika“ (2010). Čia patys žiūrovai trečiojo veiksmo metu atsiduria scenoje. Nors neliečiama bei neperžengiama riba tarp veikiančiojo ir žiūrinčiojo yra paliekama ir nėra leidžiama nė vienai pusei ją kirsti ar sugriauti, tradicinė keturių sienų padalijimo schema vis dėl to yra dekonstruojama. Viskas joje yra sukeičiama vietomis ir minėtas efektas vis dėl to yra pasiekiamas.

Kalbant apskritai apie metateatrališkumą, kaip vieną iš teatrinės kalbos metodų, galima teigti, kad visi aptarti jo elementai pasipriešina ketvirtosios scenos sienos sukuriama žiūrovo sąmonės izoliacijai. Netgi priešingai — padeda jai įsilieti į kur kas platesnį kultūrinį ir visuomeninį kontekstą, suteikia platesnę idėjinių bei emocinių pasirinkimų galimybę, kviečia diskusijai ir pasitarnauja sąmonės išlaisvinimui.

4.2. Metateatrališkumo ir publikos santykis

Žiūrovo, kaip vieno iš svarbiausių bei esminių elementų tiek lietuviškajame, tiek užsienio teatre vaidmuo yra praktiškai nekvestionuojamas. Publikos pozicija yra taip pat plačiai aprašyta ne vieno teatro praktiko. Pavyzdžiui, itin glaudžiai susijusios šį teiginį pagrindžiančios ir pačią teatro bei aktorystės esmę nusakančios yra Peterio Brooko mintys — „galime paimti bet kurią tuščią erdvę ir pavadinti ją tiesiog scena. Per šią erdvę eina žmogus, kažkas kitas jį stebi — tiek ir tereikia, kad prasidėtų teatro vyksmas“ (Brook, 1992, 13 p.). Taigi, tam, kad teatras galėtų vadintis teatru, jam greta vaidinačiojo yra būtinas šis trečiasis, „stebėtojo“, elementas. Čia antrina ir J. Grotowskis, rašydamas, jog teatras „negali egzistuoti be juslinio, tiesioginio ryšio tarp aktoriaus ir žiūrovo“ (Grotowski, 2011, 15 p.), todėl pastarojo vaidmuo ir reakcija tampa lemiamais.

Žiūrovas teatre, kaip ir kine, yra linkęs besąlygiškai patikėti pateikiamu draminiu vyksmu, kuriama teatrine situacija kaip realia, išskylančia esamojo laiko momentu. Kaip tik šioje vietoje vaizduojami gyvenimiški elementai atsikartoja jo sąmonėje kaip patyrimai ar galimos, gyvenime egzistuojančios situacijos. Vis dėl to metateatrališkumas bei jo elementai šį pojūtį suardo tam, kad atsivertų naujos patyrimo galimybės, įvyktų besitęsiančio kūrybinio proceso, jo vertinimo kriterijų bei pojūčių kolizija.

Apibrėžiant žiūrovo santykį su spektakliu, jame besikeičiančiais vaizdiniais bei tekstine medžiaga apskritai, derėtų pastebėti, kad „mes galime skirtingai mąstyti nei dramaturgas arba jausti skirtingas emocijas nei išgalvoti istorijos personažai, tačiau bet koku atveju mūsų protai yra sąmoningai aktyvūs, todėl mūsų dalyvavimo spektaklyje laikas tampa tikros patirties laiku“ (Hamilton, 2004, 180 p.). Tai, kas yra išgalvota arba ką mes manome esant dirbtinai sukurta fantazijos pagalba, mūsų sąmonėje tampa tikru, neišgalvotu, tiesioginio laiko periodu. Metateatro elementai būtent šį periodą ir suskaldo dalimis, suskirsto į skirtingus suvokimo intervalus, padalintus tarp patikėjimo ir pasitikėjimo iliuzija. Tuomet riba tarp dviejų laiko periodų – tikrojo momento ir vaizduojamojo scenoje, tampa priklausoma nuo sąmonėje generuojamų pojūčių intensyvumo bei intervališkumo.

Norint tiksliau apibrėžti žiūrovo ir metateatro santykį, visų pirma reikia atidžiau, išsamiau bei atsargiau pažvelgti į žiūrovą ir jo sąmonę. Kalbant apie tokį sunkiai nusakomą fenomeną, kaip pati žmogaus sąmonė, galima prisiminti anglų rašytojo Aldouso Huxley`io žodžius (Huxley, 2008, 21 p.):

Kad būtų užtikrinta biologinio išlikimo galimybė, Didžioji Sąmonė turi būti praleista pro redukuojančią smegenų ir nervų sistemos sklendę. Taigi kitame gale išvarva tik niekingi lašai tos sąmonės, kuri padės mums išgyventi konkrečiai šioje planetoje. Kad suformuotų ir išreikštų šios budrios sąmonės turinį, žmogus sukūrė ir labai ištobulino tas simbolių sistemas ir jose slypinčias filosofijas, kurias mes vadiname kalbomis. Kiekvienam žmogui jo gimtosios kalbos tradicija podraug teikia naudos ir skriaudos — nauda ta, kad ji suteikia būdą pasiekti

sukauptus kitų žmonių patirties inventorių, skriauda ta, jog įtvirtina jo įsitikinimą, esą šis redukuotas suvokimas yra vienintelis ir sutrikdo jo realybės jausmą taip, kad žmogus pernelyg laisvai linksta priimti savo supratimą kaip duomenis, savo žodžius — kaip faktinius daiktus.

Toks išsamus ir įtikinamas sąmonės veikimo modelio paaiškinimas taip pat gali būti taikomas vaizdiniais, juos lydintiems tekstams, vertinamiems kaip atitinkamų sąvokų ir pojūčių simboliams, informacijos perdavėjams. O pastarųjų pagalba metateatro elementai ir gali atverti duris į platesnį suvokimą bei įsimintinesnį susitikimą su teatru.

Aldousas Huxley's, analizuodamas kalbos, žodžių vartojimą įvairiems sąmonėje vykstantiems reiškiniams apibūdinti, taip pat pastebi, kad „mus klaidina mūsų lingvistiniai įpročiai. Tarkime, esame linkę sakyti „aš įsivaizduoju“, nors turėtume sakyti, „užuolaida pakilo, kad galėčiau pamatyti“ (Huxley, 2008, 83 p.). Tai, ką įsivaizduojame esant ant scenos, iš tiesų gali egzistuoti tik žiūrovo sąmonėje. Joje gimstantys įvaizdžiai papildo scenoje sukurtus vaizdinius, kurie, galima sakyti, taip pat yra ne „įsivaizduojami“, bet „matomi“. Beveik galima juos paliesti, išgirsti ar užuosti. Taip vienu pojūčių sukurti vaizdiniai, jų keliamos emocijos bei asociacijos gali būti pakeičiami kitais. O šalia esančiose fantazijos, vaizduotės, iliuzijos veikiamose srityse susiformuoja papildomi elementai, kurie kartais pakeičiami skirtingais vizualaus vertinimo sluoksniais.

Taigi, priešprieša tarp iliuzinių ir menamai realių reiškinių sukuria atitinkamai vertinamus bei matomus vaizdinius scenoje. Pavyzdžiui, „moderniosios dramos temos — dvilypumas, veidrodis, sapnų ir mirties pergalė prieš tikrovę“ (Lehmann, 2010, 107 p.) aiškiai tokią situaciją iliustruoja. Šis santykis taip pat įtakoja ir tikrovės suvokimą, ypač turint galvoje, kad „menui priešinama tikrovė tegali būti pažinimo bei etinio poelgio, visų jo atmainų, tikrovė: gyvenimo — ekonominės, socialinės, politinės ir vadinamosios moralinės praktikos — tikrovė“ (Bachtin, 2002, 341 p.). Čia atsiranda dar viena priešprieša, apsunkinanti teatro kalbos ir jos vaizdinių suvokimą. Tai, ką žiūrovas yra įpratęs jausti ir matyti tikrovėje, jis nori atkartoti, atpažinti ir stebėdamas spektaklį, nors jis visai užmiršta, kad teatras nėra ir neturi būti publiką supančio pasaulio atspindžiu.

Draminio vyksmo kuriamos situacijos, kurioje, kaip ir literatūroje, „iš kryžiavimosi, papildymo ir prieštarnos randasi lyg ir koks sintetinis pasaulio vaizdas“ (Auerbach, 2003, 583 p.), interpretacija tampa galima, tik sujungus ar supriešinus atskiras jos dalis. Pastarosios įvardijamos kaip skirtingi vaizdiniai bei elementai, atlikimo vieta. Čia reikia atmesti bet kokią išankstinę realybės ar iliuzijos įsivaizdavimą, nes viskas teatre sukurama ir pateikiama dabarties momentu. Taigi, iš anksto nusakyti ar atspėti, koks bus vieno ar kito metateatrališko raiškos metodo efektas publikai, yra neįmanoma. Tad tokių priemonių panaudojimas yra orientuojamas į abipusio ryšio užmezgimą esamuoju laiku.

Paprastai šiuolaikiniame pasaulyje yra priimta, kad teatro kuriami vaizdiniai visų pirma yra nukreipiami į publikos išgyvenamas emocijas, kad „simuliacijos pagalba mėgina apgauti žiūrovų jausmus, bet ne protus“ (Lennard et al., 2002, 339 p.). Kaip bebūtų, spektaklyje atsiradus autoreferencijai, intertekstualumui, spektakliui spektaklyje, ritualui ar vaizdo projekcijoms, jis kaip tik mėgina apgauti žmogaus protą. Tam tikslui žiūrovui valingai sudaromos netikėtos situacijos, o iliuzijos atsiradimas realybėje sukuria nuostabos bei netikėtumo efektą. Čia siekiama panaikinti išankstinius lūkesčius ar nuojautas, sukurti palankias sąlygas sąmonės atvėrimui, kūrybinės situacijos atsiradimui.

Keičiantis aplinkai, jos formuojamoms situacijoms bei vertybėms, keičiasi meno požiūris į pasaulio vaizdavimo elementus. Perdirbamas gali būti ir kalbos bei veiksmo vaizdavimo būdas ar metodas. Nors galima sakyti, kad „menas yra efektų sfera“ (May, 2005, 20 p.), tačiau derėtų pastebėti, kad vis dėl to „skirtumai turi būti atskleidžiami skirtingai. Mes žinome, kad šiuolaikinis menas yra linkęs šią sąvoką įgyvendinti, jis tampa tikru metamorfozių ir permutacijų teatru. Teatru, kur nieko nėra nekintančio, labirintu be siūlo (Ariadnė pasikorė)“ (Deleuze et al., 2005, 68 p.). Teatras privalo reaguoti į besikeičiančias iliuzijas realybėje, nesiliaujantį ir žaibišką jų virsmą. Jame įvairios simuliacijos tampa savarankiškoms ir lygiavertėmis egzistencijos kūrimo ir vertinimo dalimis.

Apskritai, metateatro ir žiūrovo santykį įtakoja pastarojo įvairių reiškinių pažinimo, suvokimo bei vertinimo galimybės. Ypač reikia nepamiršti, kad „menas kūrėjo pagalba yra atveriamas tiems, kurie patys kurti nesugeba“ (Freud, 1962, 27). Taigi, siekiama sukurti nuostabą fantazijos galimybėmis, pojūtį, kad to, kas vyksta, niekada nebūtų buvę, jei nebūtų panaudotas tam tikras metateatrinis elementas dramatinio vyksmo metu. Svarbu yra pabrėžti, kad iš tiesų „fantazija yra nesąmoninga“ (Nasio, 1998, 100 p.). Ji suvokimo momentu tampa tikru žiūrovo pojūčiu esamajame laike. Taip pat, vertinant suvokėjo bei teatro santykį, patartina atsižvelgti į tai, kad „tiek teatras, tiek psichoanalizė pabrėžia, jog žmonės nėra nei paprasti nei lengvai suprantami“ (Fortier, 2002, 98 p.).

4.3. Žiūrovo reakcija. „Tarpsąmonės“ būseną

Metateatro elementai Lietuvos režisierių spektakliuose atsiranda tam, kad pažadintų žiūrovo sąmonę. Jie neleidžia suvokėjui užsimiršti, jog tai, ką jis mato savo akimis ir girdi savo ausimis, yra tik tyčia sukurta iliuzija. Pastaroji, susimaišydama su publiką supančia esamojo laiko realybe, sukuria „tarpsąmonės“ būseną, erdvę tarp suvokimo ir vizualiosios ar garsinės reprezentacijos. Ši primena

prabudimo, išgąscio, susižavėjimo ar nuostabos emocijas, patiriamas netikėčiausiu ar visiškai neplanuotu asmeninems patirtims skirtu laiko momentu.

Tokia būseną yra sukurama žiūrovo vaizduotės pagalba. Pasitelkiami net atmintyje likę emociniai bei fiziniai potyriai ar vaizdiniai, kurie sąmonėje yra projektuojami ties vieno ar kito reiškinių suvokimo riba, nes ir „iš religinių liudijimų, išlikusių poezijos bei plastinių menų paminklų visiškai aišku, kad daugeliu atvejų daugumoje vietų žmonėms vidiniai peizažai atrodė reikšmingesni negu objektyviai egzistuojantys dalykai, jiems atrodė, jog tai, ką regime užmerktomis akimis, dvasinė prasme svarbiau negu tai, ką išvystame atvėrus akis“ (Huxley, 2008, 42 p.).

O atsimerkus spektaklio metu, tai išvysti galima teatro scenoje ar kitoje dramatinio vyksmo erdvėje. Galima regėti, kas glūdi kiekvieno žiūrovo individualioje sąmonėje, teatrališkoje žmogaus prigimtyje. Atitinkama asmens būseną priklauso ir nuo jo asmeninio tapatinimosi su įvairiais socialiniais bei kultūriniais reiškiniais, nuo savarankiško identiteto, socialinio tapatumo ar savojo žmogiškumo suvokimo. Pastarasis, pradėjęs kisti spektaklio metu, susiformuoja jam pasibaigus.

Labai svarbu yra pabrėžti, kad „scena ir salė yra vienybė“ (Kantor, 1994, 71 p.). Abi jos įvairiapusiškai dalyvauja kūrimo procese, savosios asmenybės, identiteto paieškose, taip pat padeda šiems procesams, juos katalizuoja, vertina gautus rezultatus vienu ir tuo pačiu metu. Patį iliuzijos sąmonėje veikimo principą Sigmundas Freudas apibrėžia taip (Freud, 1994, 23 p.):

Jutimo išpūdį mes atpažįstame ir teisingai interpretuojame, t. y. jis klasifikuojamas pagal atminties grupę, kuriai jis priklauso, pasitelkiant visus prieš tai buvusius potyrius, jei išpūdis yra stiprus, aiškus ir pakankamai ilgas ir jei turime pakankamai laiko šiems protiniams veiksams. Tačiau jei šios sąlygos nėra įvykdomos, mes suklystame dėl objekto, kuris sukelia išpūdį, ir, remdamiesi šiuo klaidingu išpūdžiu, sukuriame iliuziją.

Būtent tokį poveikį ir sukuria valingi, bet netikėtai į suvokėjo informacijos apdorojimo procesą įsibraunantys autoreferentiški aktorių veiksmai ar žodžiai, spektaklyje atsiradęs intertekstualumas, spektaklis spektaklyje, ritualas ar projektuojama vaizdinė medžiaga.

Kaip bebūtų, ne visi metateatrališki spektaklio elementai scenoje atsiranda valingai, todėl natūralu, kad iškyla „dinamiškos sąmoningų ir nesąmoningų meno elementų sąveikos“ (Felman, 1989, 38 p.) klausimas. Toks klausimas apsunkina tiksliai tokių elementų kaip intertekstualumas interpretacijos galimybes ir jų raiškos būdus, pasireiškimo nustatymą. Neįmanoma nubrėžti ribos tarp dviejų suvokėjo ar kūrėjo sąmonėje lygiagrečiai vykstančių apdorojimo operacijų.

Vertinant tokią problemišką situaciją, pravartu prisiminti, kad „aukščiausia sąmoningumo forma meno kūrinys veikia kartu su giliausiais sąmonės klodais, sukurdamas „dvigubą procesą“ arba du vienu metu egzistuojančius momentus“ (Deleuze, 2005, 154 p.). Jie yra ryškiausiai atskleidžiami, kai dramatinio vyksmo metu atsiranda metateatro elementai, kurie tarpusavyje ne konfliktuoja, bet priešingai — padeda sukurti daugialypį pojūtį.

Tokie procesai akivaizdūs net ankstyvojoje kai kurių Lietuvos režisierių kūryboje, pavyzdžiui, Oskaro Koršunovo OBERIU grupės narių kūrinių pastatymuose — „Ten būti čia“ (1990), „Senė“ (1992), „Senė 2“ (1994), „Labas Sonia Nauji Metai“ (1994). Čia „veikėjai sugestijavo pajautą chaoso, kur agresija ir prievarta yra vienintelis komunikacijos būdas, budeliai tampa aukomis, o gyvenimas tėra sapnai po mirties“ (Vasinauskaitė, 2009, 203 p.). Taip buvo sukurtas daug prasmų talpinantis realybės ir iliuzijos pajautimas, kai gyvenimas teatre pavirto sapnu ir atvirkščiai.

Pasitelkiant metateatro elementus, gali būti keičiama žiūrovo reakcija. Tarp suvokėjo ir prieš jį vykstančio dramatinio vyksmo yra sukuriamas vakuumas — erdvė, skirta netikėtiems pojūčiams, interpretacijoms ir stebėjimuisi. Tokia terpė taip pat padeda publikai patekti į „tarpsąmonės būseną“ — kai apgaunamas protas, o realybė tampa atsitiktinumu aplinkoje ištirpusios ir emocijomis besivadovaujančios iliuzijos atžvilgiu.

IŠVADOS

Išanalizavus šiuolaikinius Lietuvos režisierių spektaklius, metateatrališkumo sąvoką bei dažniausiai pasireiškiančius jo elementus, paaiškėja, jog pastarieji tampa nepakeičiama teatre vykstančių procesų vertinimo bei analizavimo priemone, raktu į teatrinės kalbos pasirinkimo būdą. O pastarasis ir sudaro iliuzijos bei tikrovės atskyrimo modelį, stebuklo sukūrimą „tarpsąmonės“ zonoje. Pasitelkiant L. Abel ir kitų autorių teorijas bei pritaikant jas Lietuvos teatro scenoje vykstančių procesų stebėjimui, vertinimui bei interpretavimui, įmanoma paaiškinti atitinkamus čia kuriančių asmenų sprendimus, kai jie pasirenka vieną ar kelis metateatrališkus elementus.

Neatsitiktinai, vis dažniau pabrėžiant teksto ir vyksmo santykį bei atsižvelgiant į atliekamas funkcijas ar sukuriamą efektą teatre, metateatrališkieji elementai išskiriami į verbalinių ir vizualinių kategorijas. Jose apčiuopiami skirtingi tokių priemonių pritaikymo lygmenys, jų poveikis žiūrovo sąmonei. Čia siekiama ją sukrėsti, sukurti nuostabos, susižavėjimo, netikėtumo emocijas, atverti bei sulieti nematomą erdvę tarp suvokėjo ir scenos, tarp stebinčiojo ir veikiančiojo. Taip išskiriami tokie pagrindiniai metateatro elementai: autoreferencija, intertekstualumas, ritualas arba spektaklis spektaklyje ir videoprojekcijos. Kiekvienas iš jų siekia bendro emocinio sudirginimo, pakitimo sukūrimo, sugrįžimo prie teatralumo.

Verbalinių ir vizualiųjų metateatro elementų sukuriamuose efektuose galima pastebėti ir tam tikras tendencijas, kai vertinamos kiekvieno iš jų sukeliamos emocijas ar būsenos. Nuostabos efektas, netikėtumo momentas neretai sukuriami pasitelkiant autoreferenciją arba spektaklį spektaklyje. Tada scenoje kuriamas dramatinis vyksmas staiga pareiškia žiūrovui suprantąs, kad būtent toks ir yra. Jis tampa valingu savo paties egzistenciją analizuojančiu, publiką reginčiu kūrybiniu aktu.

Vaizdo projekcija, kaip vaizdus perteikianti medija, dažniausiai pasitelkiama norint dabarties momente sumaišyti esamąjį ir būtajį laiką. Projekcijos naudojamos ir naujos, nepaliečiamos, neišivaizduojamos erdvės sukūrimui bei aktoriaus sudvejinimui, jo mastelio pakeitimui. Tokiu būdu suniveliuojami aktoriaus tikrumo bei kūniškumo bruožai. Pastarieji dar ir supriešinami su projektuojamo vaizdo plokštumu.

Tuo tarpu intertekstualumas bei ritualas orientuojasi ties interpretacinių galimybių praplėtimu bei dialogo tarp žiūrovo ir kūrinio užmezgimu. Kaip bebūtų, tokie efektai gali likti suvokėjo ir nepastebėti, jei jam pateikiama informacija yra priimama kaip nauja ar nepatirta. Tada negirdėtos intertekstualios nuorodos arba neatpažįstami ritualai yra suvokiami kaip integruota pačio spektaklio dalis, neatsižvelgiant į jų keliamą tikslą. Taigi, šių elementų poveikumas tiesiogiai priklauso nuo paties žiūrovo patirties ir turimos informacijos kiekio.

Metateatro elementus savo spektakliuose itin plačiai pritaiko garsūs Lietuvos režisieriai: Jonas Vaitkus, Gintaras Varnas, Oskaras Koršunovas. Jų kūriniuose metateatralumas sukuria naujus spektaklio sukeltus pojūčius. Čia ir pats teatras gali analizuoti savo santykį su publika, padėti kultūriniame kontekste, net idėjų bei temų aktualumą. Tai įvyksta tuomet, kai su žiūrovu užmezgamas tiesioginis dialogas, kuris skatina suvokėją sąmoningai dalyvauti teatro vertinimo bei interpretavimo procese.

Šių priemonių pagalba spektaklio metu sunaikinama jį supanti „ketvirtoji siena“. Čia generuojama bei palaikoma „tarpsąmonės“ būseną. Pastarosios atsiradimą gali lemti tiek visų elementų sintezė, tiek pavienis kurio nors elemento pasireiškimas. Svarbiausiu tokios priemonės panaudojimo tikslu vis dėl to tampa sąlygų pažinti patį metateatralumą sudarymas. Taip galima pajusti iliuzijos sumaišymą su realybe, nebeatskiriama jų patirtį, nes viskas kas yra metateatralu, savo esatimi iš tiesų yra negyvenimiška ir nerealu, o publiką sudarantys vienetai tampa bendra materija, išgyvenančia dramatinio vyksmo sukeltus naujus pojūčius. Ji dalinasi kitokia patirtimi, kuri susidaro iš verbalinių bei vizualinių metateatro elementų kuriamo spektaklio teatralumo.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

- Abel L. 1963. *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*. Niujorkas: "Hill and Wang".
- Artaud A. 1999. *Teatras ir jo antrininkas*. Vilnius: „Scena“.
- Auerbach E. 2003. *Mimezis*. Vilnius: „Baltos lankos“.
- Autio-Meloni H. 2011. *Suvaldytas „Chaosas“ ir griežtieji „Fundamentalistai“* [žiūrėta 2012m. sausio 5 d.] Prieiga per Internetą: <<http://www.menufaktura.lt/test.php?m=1025&spk=60728<r=F>>.
- Bachtin M. 2002. *Autorius ir herojus*. Vilnius: „Aidai“.
- Barthes R. 1977. *Image — Music — Text*. Niujorkas: „Hill and Wang“.
- Berghaus G. 1999. *Performance Research: On Ritual*. London: „Routledge“.
- Boireau N. 1997. *Drama on Drama. Dimensions of Theatricality on the Contemporary British Stage*. Niujorkas: „St. Martin's Press“.
- Boje D., Hansen H., Rosile G. A. 2007. *Theatrics to Metatheatre: The Enron Drama*. „Revue Sciences do Gestion. Management Sciences“, No. 58.
- Brook P. 1992. *Tuščia erdvė*. Vilnius: „Scena“.
- Clayton J., Rothstein E. 1991. *Influence and Intertextuality in Literary History*. Viskonsinas: „The University of Wisconsin Press“.
- Counsell C. 1996. *Signs of Performance: Introduction to Twentieth Century Theatre*. Londonas: „Routledge“.
- Davis S. 1999. *Metatheatre* [žiūrėta 2011m. lapkričio 12 d.] Prieiga per Internetą: <<https://courses.cit.cornell.edu/engl3270/327.meta.html>>
- Davis T. C., Postlewait T. 2003. *Theatricality (Theatre and Performance Theory)*. Kembridžas: „Cambridge University Press“.
- Deleuze G. 2005. *Cinema 2— the Time Image*. Londonas: „Continuum“.
- Deleuze G., Patton P. 2005. *Difference and Repetition*. Londonas: „Continuum“.
- Elliott K. 2003. *Rethinking the novel/film debate*. Kembridžas: „Cambridge University Press“.

Elsaesser Th., Hagener M. 2009. Film theory — An Introduction Through the Senses. Londonas: „Routledge“.

Farago C. J. 2003. Compelling visuality: the work of art in and out of history. Minneapolis: „University of Minnesota Press“.

Felmann Sh. 1989. Jacques Lacan and the Adventure of Insight — Psychoanalysis in Contemporary Culture. Kembridžas: „Harvard University Press“.

Fleming R., Payne M. 1988. Criticism, history, and intertextuality. Niujorkas: „Associated University Press“.

Fortier M. 2002. Theory/Theatre. An Introduction. Londonas: „Routledge“.

Freud S. 1997. Writings on Art and Literature. Stanfordas: „Stanford University Press“.

Freud S. 1994. The Interpretation of Dreams. Niujorkas: „Random House“.

Freud S. 1962. Civilization and its Discontents. Niujorkas: „W. W. Norton and Company“.

Graham A. 2000. Intertextuality. The New Critical Idiom. Londonas: „Routledge“.

Greiner B., Fischer G. 2007. The Play within the Play: The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection. Amsterdamas: „Editions Rodopi“.

Grotowski J. 2011. Skurdžiojo teatro link. Vilnius: „Apostrofa“.

Guattari F. 1995. Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm. Bloomington: „Indiana University Press“.

Hamilton C. 2004. The Theory of the Theatre. Niujorkas: „Henry Holt and Company“.

Handelman D., Lindquist G.. 2005. Ritual In Its Own Right: Exploring the Dynamics of Transformation. Niujorkas: „Berghahn Books“.

Hartnoll Ph. 1998. Teatras. Trumpa istorija. Vilnius: R. Paknio Leidykla.

Hornby R. 1986. Drama, Metadrama, and Perception. Londonas. Mississauga: Associated U P.

Huxley A. 2008. Suvokimo durys. Dangus ir pragaras. Kaunas: „Kitos Knygos“.

James T. 2009. Script Analysis for Actors, Directors, and Designers. Masačiusetas: „Elsevier“.

Jevsejevas A. Katastrofinio teatro ženklai senajame sezone. „Kultūros barai“, 2010, 7/8.

Kracauer S. 1997. Theory of film. The Redemption of Physical Reality. Niudžersis: „Princeton University Press“.

Kristeva J. 1980. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. Niujorkas: „Columbia University Press“.

- Lehmann H. 2010. Postdraminis teatras. Vilnius: „Menų spaustuvė“.
- Lennard J., Luckhurst M. 2002. The Drama Handbook: A Guide to Reading Plays. Niujorkas: „Oxford University Press“.
- May T. 2005. Gilles Deleuze— an Introduction. Kembridžas: „Cambridge University Press“.
- Manovich L. 2009. Naujųjų medijų kalba. Vilnius: „Mene“.
- Mareckaitė G., Marcinkevičiūtė R. 1994. Modernus teatras. Vilnius: Kultūros ir meno institutas, teatrologijos ir kinotyros skyrius.
- Martišiūtė-Linartienė A. Nepriklausoma Lietuvos drama. Lietuvos scena Nr. 2011 m. 3-4.
- Mažeikienė R. Postdraminio teatro linkme. Lietuvos scena Nr. 2006 m. 2.
- Mejerhold V. 2008. Apie teatrą. Vilnius: „Apostrofa“.
- Metz Ch. 1986. The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema. Bloomingtonas: „Indiana University Press“.
- Nasio J. 1998. Five lessons on the psychoanalytic theory of Jacques Lacan. Albany: „State University of New York Press“.
- Orr M. 2003. Intertextuality: Debates and Contexts. Oksfordas: „Blackwell Publishing Ltd“.
- Pažymėtos teritorijos. 2005. Rasa Vasinauskaitė. Perkūros laikas. Identiteto paieškos Jono Vaitkaus ir Oskaro Koršunovo spektakliuose. Vilnius: „Tyto alba“.
- Puchner M. 2002. Stage fright: Modernism, Anti-theatricality, and Drama. Maryland: “The Johns Hopkins University Press”.
- Rappaport R. A. 1999. Ritual and Religion in the Making of Humanity. Kembridžas: “Cambridge University Press”.
- Roof J. 2009. Talking Drama. Newcastle upon Tyne: „Cambridge Scholars Publishing“.
- Saltzman L., Rosenberg E. M. 2006. Trauma and visuality in modernity. Lebanon: “Dartmouth Colledge Press”.
- Schneider B. W. 2011. The Framing Text in Early Modern English Drama. Surrey: „Ashgate Publishing Limited“.
- Slater N. W. 2002. Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes. Pensilvanija: „University of Pennsylvania Press“.
- Stam R. 2000. Film theory. An Introduction. Oksfordas: „Blackwell Publishing“.

Staniškytė J. 2008. Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo. Vilnius: "Scena".

Staniškytė J. 2006. Modernus teatras. Kaunas: Vytauto Didžiojo Universitetas.

Stephenson J. 2006. Meta-enunciative Properties of Dramatic Dialogue: A New View of Metatheatre and the Work of Sławomir Świontek. Queen's University Drama. Fall 2006.

Vasinauskaitė R. 2009. Lietuvos teatras. Trumpa istorija. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas.

Waugh P. 1984. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. Niujorkas: „Routledge“.

White Ch. 2009. Directors and Designers. Čikaga: "University Press".

Wickham G. 2007. A History of the Theatre. Londonas: „Phaidon“.

W. B. Worthen. 2010. Drama between poetry and performance. Oksfordas: „Blackwell Publishing“.

Worton M., Still J. 1990. Intertextuality: Theories and Practice. Niujorkas: „Manchester University Press“.