

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

TEATRO IR KINO FAKULTETAS

VAIDYBOS IR REŽISŪROS KATEDRA

Ieva, Briškė

Teatro menas

ATLIKIMO MENAS: BUVIMAS IR VAIDYBA

Magistro baigiamasis darbas

Darbo vadovai:

doc. dr. Ramunė Balevičiūtė

lekt. Vaidas Jauniškis

lekt. dr. Olga Lapina

Vilnius, 2021

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

SAŽININGUMO DEKLARACIJA DĖL TIRIAMOJO RAŠTO DARBO

20 21 m. 06. 17 d.

Patvirtinu, kad mano tiriamasis rašto darbas (tema) „ATLIKIMO MENAS :
BUVIMAS IR VAIDYBA“

yra parengtas savarankiškai.

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


(Parašas)

Leva Brike
(Vardas, pavardė)

TURINYS

ĮVADAS.....	4
1. BUVIMO SĄVOKA PERFORMANSO MENE.....	8
1.1. Buvimas savimi.....	9
1.2. Buvimas kontekste.....	11
1.3. Buvimas kaip tyrimo medžiaga.....	15
1.4. Buvimo kartu potencialas.....	18
2. ŠIUOLAIKINĖS AKTORINĖS PRAKTIKOS KONTEKSTAS.....	22
2.1. Grynas buvimas - pre-ekspresyvus lygmuo.....	22
2.2. Personažo fasadas - performatyvi figūra.....	24
2.3. Peizažas - papartitūrės kūrimo strategija.....	27
3. PARTITŪROS IR ATLIKIMO REFLEKSIJA KŪRYBINIUOSE DARBUOSE.....	30
3.1. Medžiagos, atrastos pasiruošimo procese.....	30
3.1.1. Performansas „Mundus Matris“.....	30
3.1.2. Performansas „Slėgis“.....	32
3.1.3. Astrid Petersen vaidmuo spektaklyje „Irano konferencija“.....	34
3.2. Medžiagiškumas atlikimo metu.....	38
3.2.1. Performanso meno praktika.....	38
3.2.2. Aktorinė praktika.....	41
IŠVADOS.....	46
ŠALTINIŲ IR LITERATŪROS SĄRAŠAS.....	47

SANTRAUKA

Šio darbo tikslas yra reflektuoti atlikimo specifiką performanso mene ir vaidybos mene, remiantis asmenine kūrybine praktika. Buvimas ir vaidyba yra traktuojami kaip du skirtingi atlikimui naudojami įgūdžiai. Buvimas apibrėžiamas remiantis performanso meno kontekstu. Vaidybos patirtis reflektuojama pristatant pre-ekspresyvaus lygmens, performatyvios figūros, partitūros ir peizažo sąvokas.

SUMMARY

The aim of this work is to reflect upon the specifics of performing in the context of performance art and theatre in my own artistic practice. Presence and acting are recognized as two distinct skills that might be used while performing. Presence is defined in the context of performance art. And the experience of acting is reflected by presenting the definitions of pre-expressive level, performative figure, score and landscape.

IVADAS

Norėdama bent iš dalies prisiliesti prie esminio klausimo - kas yra teatras? Kviečiu leisti į pasvarstymų kelionę, kurios maršrutas veda performanso meno ir vaidybos meno praktikos keliais, galbūt ir klystkeliais. Noriu pabrėžti, jog išsakomos mintys, kurias, žinoma, pastiprinsiu kitų praktikų darbais ir pasiskolintomis teorinėmis įžvalgomis, tiesiogiai išplaukia iš kūrybinės praktikos, patirčių mokymuose ir dirbtuvėse. Būtent dėl to šis darbas nepretenduoja į universalų žinojimą, jis viso labo yra kūrybinės praktikos analizė, kuri, tikiu, yra verta dėmesio išskirtinai dėl to, jog praktiškai prisiliečiu prie dviejų skirtingų gyvo meno formų, kurios nenuginčijamai turi nemažai bendrų taškų. Kviečiu skaityti ir priimti šį darbą kaip dokumentaciją procesų, vykstančių atlikimo mene ir kartu savotišką kūrybos refleksiją.

Performanso menas ir aktorinis menas - šios dvi kūrybos formos reikalauja tiesioginio kuriančio žmogaus įsitraukimo į kūrybos procesą. Kitaip tariant, žmogus yra ir kūrėjas, ir kūrinio dalis. Tapdamas kūrinio dalimi ir įtraukdamas savo kūnišką buvimą į meninės raiškos sferą, kūrėjas neišvengiamai papuola į sritį, kurioje buvimas nėra tik biologinė funkcija - tai veikiau komunikacijos forma, turinti savitą filosofiją ir tradicijas. Klasikiniu požiūriu, tiek performansas, tiek spektaklis, įgauna savo prasmę per susitikimą su žiūrovu, todėl itin svarbu nepamiršti komunikacijos aspekto. Nors šiame darbe gyvo meninio įvykio dalyviui/stebėtoju nebūs parodytas išskirtinis dėmesys, žiūrovas visada bus šalia. Lygiai taip pat kaip šalia aktoriaus jis būna ruošiant vaidmenį ir šalia performanso menininko - šiam rengiant medžiagas. Būtent dėl to, šiame darbe naudojamą žodį buvimas kviečiu suprasti kaip angliško žodžio *presence* atitikmenį.

Tai, kaip esantis žmogus - atlikėjas, suvokia save performanso meno ir vaidybos meno kontekstuose, neišvengiamai yra skirtingi dalykai. Buvimo sąvoka į mano kūrybinį akiratį pateko iš performanso meno lauko. Priklausau mokyklai, kuri į performanso meną turi klasikinį požiūrį: jis atsirado vaizduojamųjų menų (*angl. visual arts*) kūrėjams pradėjus naudoti scenos menų (*angl. performing arts*) kūrybos priemones. Ir čia buvimas atsiskleidžia kaip dar viena (galbūt net pati svarbiausia) medžiaga, kaip kokybinis erdvėlaikio matas, apibūdinantis tiek menininko, tiek publikos potenciją. Tuo tarpu teatre buvimą suvokiu kaip neišvengiamą sąlygą. Jerzy Grotowski žodžiais tariant, „teatras negali egzistuoti be juslinio, tiesioginio ryšio tarp

aktoriaus ir žiūrovo“¹. Ir nors klasikiniu požiūriu teatras yra tai, kas vyksta tarp aktoriaus ir žiūrovo, tikrai ne visada aktoriaus ir žiūrovo buvimas vienoje erdvėje garantuoja teatrinę patirtį. Taigi buvimas yra būtina, bet nepakankama sąlyga teatrui.

Suprantu, kad atskirtis tarp performanso meno ir vaidybos meno, kurią pateikiu kaip savaime suprantamą, gali pasirodyti atgyvenusi ir dirbtinė. Šiandien daug priimtinesnis požiūris yra analizuoti šiuos fenomenus kartu, kaip tai daroma Erika Fischer-Lichte „Performatyvumo estetikoje“. Ir, žinoma, tai turi racijos, juk tarp teatro ir performanso meno vyko ir vyksta gyvi mainai, kurie suartina šias meno rūšis. Deja, man regis, kalbėti apie „naująją vaidybos meną, kurį vystant, svarbiausia tampa reflektuoti žmogaus kūno medžiagiškumą“² yra klaidinga iš principo. Nemanau, kad vaidyba - pats įkūnijimo aktas - iš esmės pakito, galbūt veikiau pakito mūsų santykis su vaidmeniu ir vaidmens suvokimas, atsirado didesnė laisvė žongliuoti buvimu ir vaidyba teatro scenoje. Manau, kad šiuolaikinis aktorius turi gebėti (1) būti scenoje ne vaidindamas ir (2) vaidinti - šiuos du gebėjimus atpažįstu kaip du skirtingus įgūdžius. Sutapatindami buvimą su vaidyba, mes rizikuojame prarasti vaidybos meno tradiciją.

Savo knygoje „Formalistinis teatras“ (*angl. Formalist Theatre*) M. Kirby teigia, kad vaidinti reiškia „dėtis kažkuo kitu, apsimesti, imituoti, atvaizduoti, įkūnyti“³. Jis su detaliais pavyzdžiais ir paaiškinimais artikuliuoja atlikimo spektrą nuo ne-vaidybos iki vaidybos, kuriame išskiria penkis sektorius: atlikimas ne matricoje, simbolinė matrica, buvimas priimamas kaip vaidyba (*angl. received acting*), vaidyba ir kompleksinė vaidyba⁴. Šiuolaikiniame teatre savo vietą neabejotinai randa visas atlikimo spektras. Yra ir tokių teatro formų, kuriose vaidybos įgūdis nėra reikalingas arba, kitaip tariant, vaidybinės situacijos nėra pagrindinė spektaklio kompozicinė medžiaga. Taigi, tapatinti vaidybą su teatru būtų klaidinga.

Čia turiu pabrėžti, kad šiame darbe, kalbėdama apie teatrą, adresuosiu išskirtinai aktorinį teatrą. Iš dalies dėl to, kad kalbėti apie visą teatrinę patirčių paletę - šio darbo apimčiai per didelis iššūkis, iš dalies ir dėl to, kad būtent tokio pobūdžio teatras didžiąja dalimi atsiremia į vaidybą. Stereotipiškai aktorinis teatras arba „aktoriaus“ teatras yra tapatinamas su buitiniu spektakliu, kur aktorius gyvena realioje plotmėje ir yra vienintelis tiesioginis dramaturgo idėjų

¹ Grotowski Jerzy. Skurdžiojo teatro link. Vilnius: Apostrofa, 2011, p.11.

² Fischer-Lichte Erika. Performatyvumo estetika. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013, p. 132.

³ Kirby Michael. A Formalist Theatre. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990, p. 3.

⁴ Ibid, p. 3-10.

reiškėjas“⁵. Šviesa, scenografija, mizanscenos, muzika, šiame teatre, žinoma, veikia, tačiau pirma jų eina vaidybos menas, dažnai pasireiškiantis kaip kompleksinė vaidyba. Kokio pobūdžio darbo reikalauja šis teatras? Kokia yra aktoriaus kūrybos medžiaga?

Šis darbas kilo iš noro suvokti dviejų sričių, kuriose kuriu, persidengimo taškus. Kūrybinėje praktikoje neišvengiamai susipina patirtys ir temos, kurias atrandu performanso mene, ir aktorinėje partitūroje išguldyti klausimai bei situacijos. Praktika performanso meno lauke sudarė galimybę naujai pažvelgti į teatre vykstančius procesus, taip pat į vaidybos meną. Tuo tarpu pastebėjau, kad teatro bendruomenė Lietuvoje vis dar kiek kreivai žiūri į performanso meną, taip pat ir performanso menininkai į aktorius - performansistai atkakliai teigia, kad tai, ką jie daro - nėra teatras ir vaidybą laiko kažkuo dirbtinu. „Teatre peilis nėra peilis, o kraujas - tiesiog kečupas“⁶ - taip teigia Marina Abramovič - viena performanso meno pionierių. Ir taip pašiepdama sceninį sąlygiškumą ji iš dalies yra teisi.

Bet čia kaip kontrargumentą aš norėčiau trumpai atpasakoti istoriją, kurią išgirdau Patsy Rodenburg paskaitoje⁷. Ji pasakojo apie pokalbį su vyruku, kuris nemėgsta teatro. Vyrukas pasakojo sykį šis su žmona nuėjęs į Euripido „Trojietes“. Nei spektaklis, nei vaidyba jiems nepatiko. O aktorė, kuri vaidino Andromachę, sužinojusi, kad prarado sūnų, išleido „tokį garsą“, kuris buvo labai labai gėdingas. Šis vyrukas taip pat papasakojo, kad prieš metus, sužinojęs, kad jo dukra buvo išprievartauta ir nužudyta - pats išleido „tokį garsą“. Patsy Rodenburg apibendrindama istoriją kalba apie tai, kad „aktoriui yra labai svarbūs du dalykai: būti ir vaidinti (*angl. play*) tiesą“⁸. Tikriausiai net fiktyvioje erdvėlaikio struktūroje - teatre - yra kuriamas tam tikras iš tiesų egzistuojantis medžiagiškumas, galbūt tik ne toks akivaizdus, kaip performanso mene.

Struktūriškai šis rašto darbas susideda iš trijų dalių:

1. Gyvai liudytų performanso meno darbų aprašymas ir analizė, siekiant apibūdinti buvimo sąvoką, kokia ji atsiskleidžia performanso mene.

⁵ Staniškytė Jurgita. Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo. Vilnius: Scena, 2008, p. 166.

⁶ Abramovič Marina kalba „An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection“, 2015.

⁷ Rodenburg Patsy kalba „Why I do Theatre“, 2008.

⁸ Ibid.

2. Sąvokų: pre-ekspresyvus lygmuo, performatyvi figūra, partitūra ir peizažas - pristatymas ir įkontekstinimas, siekiant išdėstyti požiūrį į vaidybos meną.
3. Partitūros, papartitūrės ir atlikimo refleksija kūrybiniuose darbuose, siekiant atsakyti į klausimą, kokias medžiagas atlikėjas naudoja kūrybai gyvame mene, kai numatomas atlikimo būdas yra (1) buvimas realybėje (performanso meno praktika); (2) buvimas įsivaizduojama realybe (aktorinė praktika).

Pristatomi praktiniai kūrybiniai darbai:

- Astrid Petersen vaidmuo Aleksandro Špilevojaus režisuotame Juozo Miltinio dramos teatro spektaklyje „Irano konferencija“;
- Performansas „Slėgis“;
- Performansas „Mundus Matris“.

Darbo objektas – atlikimo menas: buvimas performanso mene ir vaidybos menas.

Darbo tikslas – išartikuluoti atlikimo specifikos aspektus performanso meno ir vaidybos meno kūrybinėje praktikoje.

Darbo uždaviniai:

- Aptarti buvimo sąvoką performanso mene;
- Pristatyti sąvokas, apibūdinančias praktikuojamą kūrybinį procesą vaidybos mene;
- Reflektuoti atlikimo specifiką performanso meno ir aktorinėje praktikose.

1. BUVIMO SĄVOKA PERFORMANSO MENE

RoseLee Goldberg knygoje „Performanso menas. Nuo futurizmo iki šių dienų“ (*angl. Performance Art. From Futurism to the Present*) teigia, kad performansas kaip menas įgavo savo pripažinimą dvidešimto amžiaus septintajame dešimtmetyje⁹. Tai nebuvo fenomenas, atsiradęs vakuume, jo gimimą galima sieti su įvairių kūrėjų individualiais ir grupiniais ieškojimais visame pasaulyje. Futurizmas, konstruktyvizmas, siurrealizmas, dada, bauhaus ir hepeningų kultūra - šiuos procesus Goldberg traktuoja kaip performanso meno istoriją. Vizualiai performanso meno įvairovę puikiai iliustruoja „Performanso meno konteksto“ semantinis žemėlapis¹⁰, kuriame galime matyti penkiolikos metų laikotarpyje Boris Nieslony ir Gerhard Dirmoser surinktą informaciją apie performanso meno praktikas, jų santykį su filosofija, literatūra, scenos menais ir kt. Performanso menas neturi vieno apibrėžimo, jo apibrėžtis visada yra labai individuali, priklausanti nuo meninės praktikos.

Goldberg performansui suteikia labai platų apibrėžimą - tai „gyvas menas, kuriamas menininkų“¹¹. Ji atpažįsta performanso meną kaip formą, kurioje, skirtingai nei teatre, su žiūrovais viename erdvėlaikyje atsiduria menininkas, ne personažas. Tokiu būdu kūrėjas atsiranda visuomenėje kaip esantis kūnas, ne tik sukuriamas objektas: paveikslas, skulptūra, fotografija ir panašiai. Jo kūniškas buvimas tampa ir medžiaga, ir tikrumą užtikrinančia kokybe. Kaip menininkas traktuoja savo ir kitų kūnišką buvimą kartu, koks jo požiūris į žmogiškąją egzistenciją - tai taip pat dažnai tampa ne tik formaliai išreikšta koncepcija, bet ir kūrybine medžiaga, tam tikra buvimo kokybe.

Siekdama išsiaiškinti tai, kaip buvimo sąvoka atsiskleidžia performanso mene, remsiuosi darbais, kuriuos turėjau galimybę liudyti Venecijos tarptautinės performanso meno savaitės 2014 ir 2016 metais metu. Nesiekiu apibendrinti pasirinktų menininkų kūrybinės veiklos, veikiau per patirčių analizę mėginu apčiuopti skirtingus požiūrius į kūną ir buvimą performanso meno kontekste. Pasirinkti darbai ir menininkai jokių būdu neatspindi viso performanso meno lauko, veikiau jie tarnauja kaip pamatas mano minčių procesui.

⁹ Goldberg RoseLee. *Performance Art. From Futurism to the Present*. London: Thames & Hudson, 2011, p. 7.

¹⁰ Nieslony Boris, Dirmoser Gerhard “Performance Art Context”, 2002, http://gerhard_dirmoser.public1.linz.at/A0/Perform_Basis06_A0_en_last.pdf, žiūrėta 2021 06 08.

¹¹ Goldberg RoseLee supra note 9, p. 9.

1.1. Buvimas savimi

Olivier de Sagazan performansas „Transfiguration“¹² (2014) vyko didelėje salėje, prie kurios galinės sienos buvo pakabinti labai dideli metalo lakštai. Lakštai siekė aukštas salės lubas ir baigėsi tiesiai sėdinčiam menininkui už nugaros. Kad susirinkę dalyviai galėtų matyti menininką ir jo veiksmus - visi turėjo susėsti ant žemės, tik esantys palei sienas stovėjo. Toks vietos padiktuotas žiūrovų išsidėstymas suteikė savotišką bažnyčios atmosferą. Priešais metalo lakštus ant nedidelės pakylės, primenančios sceną ar altorių, sėdėjo Olivier de Sagazan, apsitašęs klasikiniu kostiumu. Ant žemės buvo sudėtos tradiciškai jo naudojamos medžiagos: molis, pakulos, juodi ir raudoni dažai, vinys, teptukai, vanduo. Jau įėjus į salę buvo tamsu - šviesa gaubė tik ant pakylės esančią erdvę.



1. Olivier de Sagazan performanso „Transfiguration“ (2014) sąrankos iliustracija¹³

Performansas truko apie pusvalandį. Jo metu menininkas ėmė rankomis molį, pakulas, raudonus ir juodus dažus, jais formavo ir deformavo iš pradžių veidus, vėliau ir moterišką krūtinę, šukuoseną. Skambėjo garsai - keisti murmėjimai, sklindantys iš daugiaveidės molinės būtybės, operinis dainavimas ir visa apimantis metalinis aidas, kuris gimdavo Olivier drebinant

¹² Venecijos tarptautinės performanso meno savaitės dokumentacija “II VENICE INTERNATIONAL PERFORMANCE ART WEEK 2014 "Ritual Body – Political Body" | FULL DOCUMENTARY”, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=Ud94EqDTG-k>, žiūrėta 2021 06 08, 20:30-26:29.

¹³ Performance Art Studies online publication “The Book”, 2015, <https://issuu.com/pas-performanceartstudies/docs/pas-thebook>, žiūrėta 2021 06 09, p. 71.

ir daužant, o kartais tik priliečiant skardos lakštus. Jo judesiai priminė ritualinį šokį, neįtikėtinai staigūs ir kupini energijos - jie rodėsi nenuspėjami, kaip ir prieš akis išnyrančios būtybės transformacija.

Prieš pradėdamas kurti performansus, 20 metų Olivier dirbo kaip skulptorius ir tapytojas, jo tikslas, kaip jis pats įvardino, visada buvo palikti savo kūno įspaudą drobėje. „Mintis dėvėti savo meną, fiziškai patekti į savo darbą - jaučiau tai kaip būtinybę“¹⁴ - taip jis apibūdina pirmąjį bandymą panaudoti savo veidą kaip skulptūros karkasą. Estetiškai jo sukurti paveikslai, skulptūros ir nuotraukose užfiksuotos performanso meno akimirkos sudaro nedalią visumą. Pradėdamas formuoti skulptūras ant savęs ir naudodamas išraiškai visą kūną, menininkas teigia pereinantis transformaciją skulptorius-šokėjas-aktorius-skulptorius. Čia jis pastebi, kad niekada nenustojo būti vizualiuoju menininku, visada jis siekia kurti gražius vaizdus, gražius estetiškus veidus.¹⁵ Taigi, iš vienos pusės jo kūnas fiziškai veikia kaip medžiaga, tokia pati medžiaga kaip molis, pakulos ar dažai. Olivier sąmoningai jį formuoja ir deformuoja, sąmoningai šį kūną paslepia po kostiumu, kad vėliau galėtų išlaisvinti jo medžiagiškumą, pratęsti kūno struktūrą molio struktūra, taip sukurdamas momentines skulptūras, kalbančias su žiūrovais jau ankstesniame jo kūrybiniame kelyje išartikuluota estetika. Tačiau apsiriboti tokia vienpusia buvimo samprata būtų neteisinga.

Labai svarbi detalė Olivier performansuose yra tai, kad jis atlieka veiksmus nieko nematydamas. Jis siekia leisti kūnui kurti, naudojantis tik lytą, nesprendžiant, ar tai, kas yra sukurama - teisinga ar ne¹⁶. Ta aklumo būseną, kada mūsų suvokimo tiesiogiai neformuoja vizualinis turinys, atveria puikią erdvę vaizduotės žaismei. Tai, ką Erika Fischer-Lichte apibūdino kaip įkūnytą sąmonę, mes tiesiogiai galime matyti Olivier performansuose. Mes matome sąmonę, be išorinio vertinimo, bandančią įsikniaubti kuo giliau į save, matomote žmogų, savo vidiniu žvilgsniu tyrinėjantį atminties, pojūčių, įsivaizduojamųjų paletę. Šio performanso techniką Olivier apibūdina kaip buvimą savimi (*angl. self-presence*)¹⁷.

Buvimas savimi Olivier yra buvimas kiekvieną akimirką, klausymasis savo vidinių signalų ir jų artikuliacija publikai. Neturėdamas jokio konkretaus siužeto, jis kiekvieną kartą

¹⁴ Olivier de Sagazan interviu “OLIVIER DE SAGAZAN - La Nef des Fous (VOST)”, 2015.

https://www.youtube.com/watch?v=WgS2fma_I7Y, žiūrėta 2021 06 08.

¹⁵ Olivier de Sagazan interviu “Olivier De Sagazan. Portrait #Dukascopy”, 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=ize6AXAlLbw>, žiūrėta 2021 06 08.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

seka impulsus, kuriuos jam padiktuoja vidujybė ir aplinka - taip kuriasi veiksmas, kuriame reikšmės išnyra ir vėl subyra labai staiga. Tai takusis buvimas, kuris pabrėžia akimirkos grožį ir žmogaus, kaip biologinės būtybės, dinamiškumą. Stebėtoją tokio tipo vidinis veiksmas įtraukia, sudomina, o sumaniai išartikuluotas - žadina vaizduotę.

Olivier atlikimo pobūdis yra panašus į aktoriaus kūrybą. Nors vaidyba ir vaidmuo, iš žiūrovo perspektyvos, suvokiama kaip kažkas netikra, aktoriaus fizinio ir dvasinio kūno judesiai, patirtys spektaklio metu yra realūs. Žinoma, jie yra išreiškiami nebūtinai natūralia, kasdieniam gyvenimui būdinga forma, dažnai pastiprinami ar išryškinami kitais elementais: šviesa, kostiumas, muzika, mizanscenomis ir t.t. Bet sceninio veiksmo šerdį sudaro šis žmogiškojo buvimo kokybės pokytis, kurį Jonas Vaitkus apibūdina kaip „intensyvų aktoriaus emocinį mąstymą“¹⁸. Taigi, Olivier de Sagazan performanse „Transfiguration“ naudojama atlikimo technika turi kažką bendro su vaidyba.

Nors Olivier kūryba atrodo panaši į aktorinę kūrybą, performanso metu menininko kūnas nėra atpažįstamas kaip aktoriaus kūnas. Mat medžiagos, kurias menininkas naudoja, yra išskirtinai pirminės/neapdorotos, čia ansamblyje išsiskiria tik klasikinis kostiumas, tačiau jis atlieka vienintelę funkciją - iš jo yra išsivaduojama. Būtent šis medžiagų pasirinkimas ir nukreipia suvokėjo žvilgsnį į pirminį menininko kūrybos išeities tašką - skulptūrą kaip išraiškos formą. Mes suvokiame Olivier kūną kaip kažkokią psichofizinius potyrius atskleidžiančią skulptūrą, kaip kažką panašaus į Dorianą Grėjaus portretą. Taigi, kaip mums atsiskleidžia menininko buvimas performanso metu, dažnai koreliuoja su jo pasirinktomis medžiagomis.

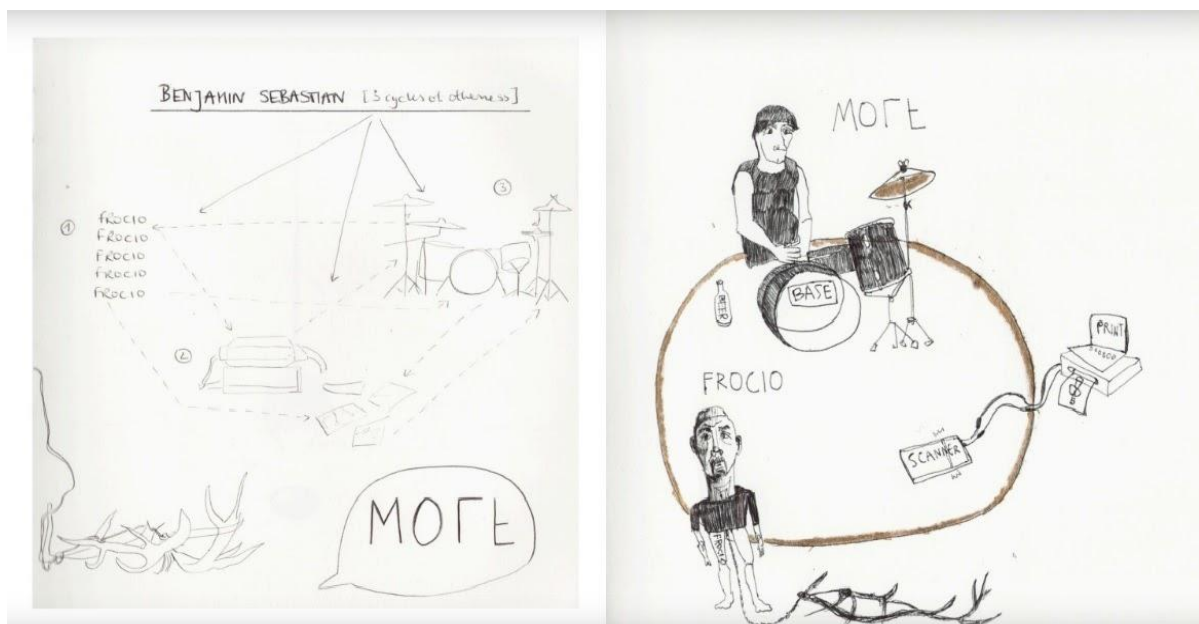
1.2. Buvimas kontekste

Kadangi pats menininkas dalyvauja performanse, žmogiškasis kūnas kaip medžiaga yra visada reprezentuojama. Visa kita, kas pasirodo erdvėlaikyje, neišvengiamai suvokiama santykyje su žmogaus kūnu, tačiau įdomu ir tai, kad kūnas, kaip fizinė žmogaus buvimo išraiška, įgauna skirtingas reikšmių galimybes, priklausomai nuo to, kokios dar medžiagos yra naudojamos performanso metu. Žinoma, menininkas dažniausiai sąmoningai arba intuityviai pats pasirenka

¹⁸ Šabasevičienė Daiva. Teatro piligrimas. Režisieriaus Jono Vaitkaus kūrybos kontūrai. Vilnius: Krantai, 2007, p.444.

tokias medžiagas, kurios leidžia atsiskleisti jo vizijai, tačiau aš norėčiau pažvelgti būtent į kūno ir buvimo įgaunamų reikšmių paletę.

Benjamin Sebastian performansas „3 Cycles of Otherness“¹⁹ (2014) priklauso ilgose trukmės performansų kategorijai. Jis vyko tris dienas, kiekvieną dieną po tris valandas. Žiūrovai galėjo laisvai įeiti ir išeiti iš erdvės bet kuriuo metu. Veiksmas susidėjo iš pasikartojančio trijų dalių ciklo: (1) ant menininko kūno be rašalo tatuiruojamas žodis *frocio* (liet. homoseksualus); (2) skenuojamos ir atspausdinamos įvairios kūno dalys; (3) menininkas šaukia „wolf“ (liet. vilkas), tuo pačiu metu būgnais grojamas trankus ritmas. Viso veiksmo metu Benjamin buvo nuogas arba su sportiniais marškinėliais, prie savo genitalijų stora virve prisitvirtinęs masyvius briedžio ragus.



2. Benjamin Sebastian performanso „3 Cycles of Otherness“ (2014) struktūros iliustracija²⁰

Performanso erdvėje mes galėjome matyti: už būgnų sėdintį muzikantą, kuris gurkšnoja alų; tatuiruočių meistrą su savo įranga, kuris sėdėjo ant aukštos baro kėdės; šalia jo tuščią tokią pat kėdę, skirtą Benjaminui; kompiuterį ir prie jo prijungtą skenerį bei spausdintuvą; ant sienos

¹⁹ Venecijos tarptautinės performanso meno savaitės dokumentacija “II VENICE INTERNATIONAL PERFORMANCE ART WEEK 2014 "Ritual Body – Political Body" | FULL DOCUMENTARY”, 1:27-3:40.

²⁰ Performance Art Studies online publication “The Book”, 2015, p.92-3.

juodai užrašytą stilizuotą „wolf“ (angl.vilkas) užrašą; Benjaminą, virvę ir briedžio ragus. Kintantys vizualūs elementai: tatuiruotės ant Benjamino kūno; popieriaus lapai su nuskenuotomis ir atspausdintomis kūno dalimis. Labai aktyvus ir garsinis medžiagiškumas, būdingas kiekvienam iš trijų ciklų: (1) tatuiravimo mašinėlės burzgimas; (2) skanavimo ir spausdinimo garsas; (3) būgnų muzika ir šauksmas. Vis dėl to, pokyčio erdvę aš įvardinčiau kaip kūną, kadangi būtent jis patyrė ir išgyveno ciklus bei juose vykstančias transformacijas, taip pat tiesiogiai reprodukuo save toje transformacijoje, kurią žiūrovas galėjo išsyk pastebėti erdvėje kaip kūno fragmentus vaizduojančias nuotrupas.

Benjaminas, konstruodamas performanso realybę, naudojami šiuolaikiniais galios struktūrų ženklais, socialinėje realybėje egzistuojančiais vaidmenų konstruktais ir technologijomis, taip pat keliais simboliniais, archajiniais elementais. Patirčių ir apmąstymų laukas, kurį išjudina šis performansas neišvengiamai yra sociopolitinis, kadangi pats menininkas žongliruoja ženklais, savo prasmę turinčiais būtent socialinėje plotmėje. Kai šie ženklai yra patalpinami galerijos tipo erdvėje, jie netenka natūralaus konteksto ir tampa medžiaga. Politinis prieskonis juntamas dalinai dėl to, kad Benjaminas performansu kalba apie savo paties tapatybę. Galios panaudojimo temą pastiprina tiesioginiai invazijos ir varginančios reprodukcijos veiksmai, atliekami kūnui ir su kūnu. Benjaminą ir jo kūną mes patiriame, suvokiame ir apmąstome kaip esantį socialinių normų sistemoje.

Visai kitos reikšmės ir kontekstai atsiskleidžia liudijant Janusz Baldyga kūrybą²¹. Menininkas savo performansų metu visada būna ganėtinai neutraliai apsirengęs, vyrauja juoda ir balta spalvos. Jo naudojamos medžiagos dažnai organinės arba labai paprastos savo funkcija: medinės lentos, balti A4 formato popieriaus lapai, juostos ir virvės, medžiagos skiautės, raudonos ir juodos spalvos pastelės, stiklainiai ir kt. Kalbėti apie atskirus jo darbus, siekiant suvokti jo buvimą performanso metu, nėra prasmės, todėl, kad jo kūryba veikia kaip vientisa praktika, kurioje pagrindinę intrigą ir kelia būdas, kuriuo jis būna erdvėje ir santykiauja su performanso medžiagomis.

Reflektuodamas savo kūrybą, Baldyga kalba apie performanso procese veikiančius ženklus. Baldyga atpažįsta ženklą kaip pirminį performanso elementą ir apibrėžia jį kaip vidinę žinutę ir vidinį signalą. Anot menininko, kad ženklo substancija galėtų būti sukurta - reikalingas

²¹ Baldyga Janusz performanso dokumentacija "Janusz Baldyga, "March Performance 17"", 2017.
<https://www.youtube.com/watch?v=dnSYdXjxhAk>, žiūrėta 2021 06 09.

performanso menininko nebuvimas, pasišalinimas (*angl. absence*). „Atrodo, kad nebuvimas priimamas kaip trūkumas ar net radikalus, nepakeliamas trūkumas, turi galimybę atverti performanso menininko buvimo lauką“²² - teigia Baldyga. Kitaip tariant, tiek savo praktika, tiek jos refleksija, Baldyga siūlo priimti kūną ir buvimą kaip kūrybos erdvę ženklinei realybei. Čia performanso menininko uždavinys yra redukuoti savo esatį iki tuščios erdvės, kad galėtų suskambėti gryniosios reikšmės.

Benjamin Sebastian ir Janusz Baldyga performansuose išryškėja dvi skirtingos strategijos ir požiūrio taškai į menininko buvimą. Benjaminas priima savo kūną ir esybę su jo unikalumu kaip kūrybinę medžiagą ir performanso situaciją konstruoja santykių su savo individualybe. Tuo tarpu Janusz Baldyga siekia savotiškos tuščio indo kokybės, kuri suteikia vidinę kūrybinę aikštelę - kūrėjo kūną paverčia tam tikra sterilia galerine erdve.

Šios dvi strategijos yra gyvos ir Lietuvos teatre. Monografijoje „Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo“ Jurgita Staniškytė tarp kitų temų paliečia ir neprofesionalių veikėjų bei kituose kontekstuose išgarsėjusių atlikėjų dalyvavimą spektakliuose. Ji teigia, jog „toks atlikėjas jau savaime reprezentuoja sociakultūrinį kontekstą, suformavusį jo tapatybę“²³. Taigi, kasdienybėje esantys socialiniai vaidmenys ir kultūrinis asmenybės turinys tampa spektaklio kompozicine medžiaga. Vaidmenys, kuriuos neišvengiamai atliekame kasdienybėje, panaudojami sceninių vaidmenų turiniui užpildyti. Kaip rodo Staniškytės aptarti pavyzdžiai, tai pasiteisinusi strategija, kuria naudotis itin patrauklu: dažnai scenoje autentiškas žmogus atrodo itin organiškas, atneša aiškia ir įdomia individualią kokybę. Tačiau ši strategija - scenoje būti tokiu savimi, kokį kasdienybėje pateikiame kitiems žmonėms - negali būti vienintelė profesionalaus aktoriaus metodika. Tiesa, vaidmens kūrimui naudojamas žmonių stebėjimas ir kopijavimas remiasi socialinių vaidmenų medžiagiškumo tyrimu, tačiau čia menininkas susipažįsta su tam tikra kultūra ar subkultūra tiksliai - tam, kad įtikinamai sumeluotų esantis jos dalimi.

Antroji buvimo strategija - tam tikra tuščios formos idėja - savo turiniu artima pirminio kūno sąvokai, kuri atsiranda, apvalius kūną nuo socialinių praktikų, nusimetus kasdienybės kaukes. „Šis pirminis kūnas - tai transcendentalinis signifikantas, metafizinė ir mistinė

²² Baldyga Janusz. Studio/Workshop. Performance Art. Perspective and Synthetic Educational Strategies. Poznan: The University of Art in Poznan, 2016, p. 96.

²³ Staniškytė Jurgita. Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo, p.161

formuluotė, palaikanti kūno kaip asocialios, belytės, neutralios būtybės sąvoką²⁴. Kyla pagrįstas klausimas, ar toks pirminis kūnas gali egzistuoti scenos ar performanso mene, ar jo idealus būvis nėra tik teorinis. Net jeigu menininkas, kaip pavyzdžiui Janusz Baldyga atveju, siekia savo buvimą apvalyti nuo asmeninių identiteto ženklų, jo pasiekiamą neutrali forma, iš žiūrovo perspektyvos, vis viena yra suvokiama kaip nešanti tam tikrą turinį. Baltaodis vyresnio amžiaus vidutinio sudėjimo vyras, tvarkingai apsirengęs klasikiniiais drabužiais - ši figūra pati savaime yra žinutė - ji sužadina kontekstus, tam tikrus santykio į figūrą šablonus. Tokią figūrą aš siūlau vadinti performatyvia figūra ir pripažinti, kad net neutraliame stovyje ji yra signifikantas, veikiantis stebėtoją semiotiniu lygmeniu. Taigi, pirminis kūnas, tas nepasiekiamas idealas, suteikia galimybę prisiliesti prie sociakultūrinių reiškinių, kurios yra kolonizavusios mūsų kūnišką suvokimą. Atpažindami tapatybes ir reiškinius kaip medžiagas, aktoriai ir performanso menininkai gali išplėsti savo kūrybinio žodyno arsenalą.

Trumpam norėtusi palikti išorinės raiškos, vizualiai matomų ženklų gretas, prie kurių grįšime kalbėdami apie performatyvios figūros sąvoką, ir atsigręžti į performanso meną, kurio santykis su buvimu yra tiriamasis. Svarbiausias klausimas čia yra ne „kas?“, o „kaip?“. Neaišku, ar tradicinė scenos menuose naudojama atlikimo sąvoka tinka apibūdinti performansus, apie kuriuos bus kalbama toliau, kadangi atliekami veiksmai yra labai minimalūs arba atsitinka patys. Žinoma, jie atsitinka su menininko kūnu arba pačiam menininkui, arba žiūrovui, bet veiksmo santykis su žmogaus valia performanso metu akivaizdžiai skiriasi nuo santykio, kuris būdingas scenos menui. Menininkas lyg ne atlieka veiksmą, o leidžia jam atsitikti. Labai tiksliai šį klausimą palietė James McAllister savo laiške, skirtame Marilyn Arsem „tu veiki (*angl. acting on*) pasaulį ar pasaulis veikia (*angl. acting upon*) tave“²⁵. Stengiantis išsiaiškinti, kokia praktika ir filosofija, koks požiūris į buvimą slypi toje minimalistinėje performanso meno praktikoje, apie kurią čia kalbu, siūlau pažvelgti į Marilyn Arsem kūrybą.

1.3. Buvimas kaip tyrimo medžiaga

²⁴ Ibid, p.150.

²⁵ McAllister James laiškas, skirti Arsem Marilyn, 2014-2015. <http://marilynarsem.net/wp-content/uploads/2015/09/1441665929-J-McAllister-response-to-Marking-Time-V.pdf>, žiūrėta 2021 06 09, p.2.

2014 metais Marilyn Arsem Venecijos tarptautinės performanso meno savaitės metu pristatė ilgos trukmės performansą „Žymint laiką V“²⁶ (*angl. marking time*). Jo trukmė - 24 valandos, jis vyko septynias dienas, kiekvieną dieną po keturias valandas tuo pačiu metu 15:00-19:00. Žiūrovai galėjo bet kuriuo metu laisvai įeiti ir išeiti iš erdvės. Durys, vedančios į ir iš erdvės, visada buvo uždarytos, todėl susikūrė uždara erdvė. Performansui buvo pasirinktos šios medžiagos: dvi kėdės, du kvadrato formos juodos medžiagos gabalai, akmenų krūva, rožių kvapas, laikrodis. Performansas vyko erdviame aukštų lubų kambaryje su akmeninėmis grindimis. Marilyn Arsen buvo apsivilkusi paprasta ilga juoda suknele.

Menininkė atliko labai paprastus veiksmus: stovėjimas, sėdėjimas,ėjimas, kartais ji pažvelgdavo visiems esantiems performanso erdvėje į akis. Ji ilgai stovėjo prie lango, jos kvėpavimas atsispindėjo stikle per susikondensavusius vandens garus, ant palangės garsiai tikėjo laikrodis. Juoda medžiaga ji uždengė ir iš lėto atidengė savo kūną. Valandą laiko savo rankose laikė juodą ryšulį, kol jos kūnas pavargo, nebeišlaikė, tik tada pasidarė aišku, kad ryšulyje yra kažkas sunkaus - akmenys. Paskutinėmis performanso valandomis ji gulėjo ant žemės, užsiklojusi juoda medžiaga, juoda medžiaga apkloti gulėjo ir akmenys, kai kurie žmonės iš šalies taip pat atsigulė ant žemės, kažkas tyliai verkė. Tai kelios situacijos, kurias įsivaizduojant, reikia turėti omenyje, jog kai kurie (net ir patys paprasčiausi) veiksmai galėjo užtrukti iki dviejų valandų.

Pati menininkė laiko šį darbą vienu iš kertinių savo kūrybinėje biografijoje. Reikia paminėti, jog tokia jo struktūra atsirado atsitiktinai. Originaliai Marilyn Arsem buvo kviesta į festivalį pristatyti ilgos trukmės performansą, kuris truktų vieną popietę, tačiau, negalint atvykti kitam menininkui, jai buvo pasiūlyta apgyvendinti erdvę visą savaitę. Menininkė pasinaudojo esančia situacija, tačiau kartu nusprendė nieko nekeisti savo partitūroje. „Tai suteikė man galimybę apsvastyti laiką radikaliau, nei turėjau galimybę padaryti praeityje. Aš nusprendžiau nekeisti medžiagų ar veiksmų, kuriuos galimai buvau numachiusi daryti, o skirti jiems daugiau laiko. Aš padariau sprendimą užsiimti tik vienu veiksmu kiekvieną dieną ar galimai mažesniu kiekiu veiksmų.“²⁷ - teigia Marilyn Arsem.

²⁶ Venecijos tarptautinės performanso meno savaitės dokumentacija “II VENICE INTERNATIONAL PERFORMANCE ART WEEK 2014 "Ritual Body – Political Body" | FULL DOCUMENTARY”, 13:24-17:18.

²⁷ Arsem Marilyn tekstas apie “Marking Time V”, <http://marilynarsem.net/projects/marking-time-v/>, žiūrėta 2021 06 09.

Paprasti veiksmai, kuriuos atlikti pasirenkama per ilgesnį nei įprasta laiką - būdinga Marilyn Arsem kūrybos raiškai²⁸. Pirmojo performanso iš serijos „Žymint laiką“, kuris buvo atliktas 2012 metais, metu, menininkė perėjo kambarį ir iš jo išėjo - tai užtruko aštuonias valandas. 2012 metais pristatytas performansas „Kraštas“ (*angl. Edge*) truko septynias valandas, jo metu stalu buvo stumiamos dvi stiklinės su vandeniu, kurios galiausiai nuvirto nuo stalo krašto. Taigi, ištęsti laike veiksmai jau prieš pradėdant „Žymint laiką V“ buvo pažįstama raiškos forma pačiai menininkei, tačiau šis performansas, dėl kasdienės kartotės sukūrė labai įdomią ir unikalią erdvę iš šalies ateinančio žmogaus buvimui. Veiksmai ir medžiagos tuo tarpu tapo tik pretekstu ir labai plačiai suvokiamu kontekstu. Minimalistinė raiška leido apčiuopti paties buvimo kokybę, jo medžiagiškumą.

Pamenu, kai pati atsidūriau performanso erdvėje, kurį laiką stebėjau, žvalgiausi ir mėginau identifikuoti tiek pačią erdvę, tiek medžiagas, kurios priklausė šiai kompozicijai. Po mažiau nei penkių minučių įsitaisiau ant grindų prie sienos ir paskendau savyje: iš atminties pradėjo plaukti tolimi prisiminimai, pradėjau medituoti savo patirtis. Tai buvo be galo keistas jausmas, mat ši būseną mane pagavo, kai aš jos visai nesitikėjau ir ji buvo tiesiogiai surišta su tuo, ką tuo metu darė, o gal tiksliau nedarė Marilyn Arsem. Išoriškai ji neatliko praktiškai jokio veiksmo, tuo metu stovėjo šalia kėdės, tačiau jos buvimo kokybė akimirksniu pagavo ir nusivedė kartu. Panašiomis patirtimis dalinasi ir kiti, patyrę šį performansą. Sandrine Schaefer nuomone, performansas „Žymint laiką“ yra apie refleksiją ir kviečia auditoriją tirti savo santykius su laiku ir būdus, kuriais praeinantis laikas yra nužymimas“²⁹. Apibūdindamas performanso erdvę, James McAllister teigia, kad „tiesą sakant, tai tampa erdve apsvarstyti kitus dalykus, kurioje susirenka (*angl. gather*) mūsų pačių buvimas (*angl. presence*) apie mus“³⁰.

Susidaro įspūdis, jog tikslingai yra sukurta tam tikra tuščia erdvė ir laikas. Tai, šiandienos tempe yra labai radikalų ir šokiruoją. Pati autorė savo interviu, įvykusiame iš karto po atlikto darbo, teigia, kad ji siekė „pateikti tik tiek, kiek pakankama vaizdo, informacijos, jausmo, jog auditorija turėtų erdvės įžengti į tuos vaizdus ir pagalvoti apie savo pačių

²⁸ Arsem Marilyn kalba “Marilyn Arsem talk part I”, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=z62QM9S7K38>, žiūrėta 2021 06 09.

²⁹ Schaefer Sandrine. The Blindfolded Body in Wen Yau’s “Wish You Were Here,” Alice Vogler’s “Liability of body. Language of liability” and Marilyn Arsem’s “Marking Time.”, 2015. <http://marilynarsem.net/wp-content/uploads/2017/02/2014-Venice-International-Performance-Art-Week-blogpost-by-Sandrine-Schaefer.pdf>, žiūrėta 2021 06 09.

³⁰ McAllister James laiškai, skirti Arsem Marilyn, 2014-2015.

gyvenimus.<..> suteikti žiūrovams erdvę naudoti laiką jų pačių pasirinktu būdu.“³¹. Menininkės tikslas nėra ištransliuoti žinutę, perduoti informaciją. Ji siekia sukurti precedentą iškilti ir aktyvuotis medžiagoms, kurios yra susandėliuotos kiekvieno iš žiūrovų viduje. Atrodo pakankamai natūralu, kad laiką, kuris lyg ir yra ar jaučiasi per tuščias, užpildo mūsų mintys ir prisiminimai, vaizdiniai ir svajonės.

Kas šioje struktūroje atsitinka su buvimu kaip atlikimo kokybe? Buvimas išryškėja kaip pirminė raiškos medžiaga ir komunikacijos plotmė - jis vyksta, yra stebimas ir kuriamas. Iš vienos pusės, pačios Marilyn Arsem žodžiais tariant, „leidama buvimui tapti įsipareigojimu - atpažinau, jog vien būti iš tiesų reiškia kažką daryti“³². Mano manymu, menininkė šio performanso metu prisilietė prie grynojo buvimo medžiagiškumo, apie kurį detaliau kalbėsiu pristatydama pre-ekspresyvaus lygmens sąvoką. Taigi performansas pačiai menininkei tapo laboratorija, kurios metu ji per praktines patirtis pažino buvimo fenomeną dar detaliau nei iki tol. Iš kitos pusės, auditorijos buvimas buvo aktyvuotas ir keitėsi, priklausomai nuo menininkės kuriamos buvimo kokybės, patiriamų vaizdų, galbūt net ir kitų žiūrovų kuriamos atmosferos. Kaip teisingai pastebi James McAllister, rašydamas Marilyn Arsem apie „Žymint laiką V“, „manau, kad, tam tikru laipsniu, šiame darbe esate ir autorė, ir stebėtoja“³³. Tuo tarpu ir žiūrovas yra ir stebėtojas, ir bendraautorius. Grįžtamojo ryšio kilpa performanso mene gali atsiskleisti akivaizdžiau nei teatre, kadangi žiūrovas turi daugiau laisvės judėti ir būti būtent toje vietoje, kurioje nori, taip pat dažnu atveju nėra rampos atskirties.

1.4. Buvimo kartu potencialas

Socialinės skulptūros (*angl. social sculpture*) idėja, apie kurią kalbėjo Beuys, šiandien linksniuojama performanso meno lauke, kaip vienas iš būdų pažvelgti į kūrinį, kuris atsiranda performanso metu. Joseph Beuys kalbėjo apie meną kaip apie potencialą, jis kalbėjo apie meną kūrybiškumo, laisvos kūrybos prasme. Kritikuodamas modernaus meno sistemą, jis teigė, jog reikalinga sugeneruoti tokio tipo naują kūrybos lauką, kuriame nusistovėję galios santykiai būtų

³¹ Venecijos tarptautinės performanso meno savaitės dokumentacija “II VENICE INTERNATIONAL PERFORMANCE ART WEEK 2014 "Ritual Body – Political Body" | FULL DOCUMENTARY”, 13:24-17:18.

³² Arsem Marilyn tekstas apie “Marking Time V”.

³³ McAllister James laiškai, skirti Arsem Marilyn, 2014-2015.

suardyti³⁴. Šiame kūrybos lauke menininkas - tai laisvas tyrėjas, o kūrybos tikslas - atliepti dvasinius poreikius ir treniruoti dvasinę prigimtį. Naujoje meno formoje, apie kurią kalbėjo ir kurią praktikavo Joseph Beuys, kiekvienas žmogus dalyvauja lygia dalimi, kurdamas, steigdamas meninę realybę³⁵. Jau pristatytas Marilyn Arsem performanso „Žymint laiką V“ pavyzdys, iš dalies iliustruoja socialinės skulptūros idėją. Ši bendros kūrybos filosofija nustato tam tikras kūrybos taisykles menininkui, taip pat įpareigoja reflektuoti galios santykius ir galios pozicijas, suteikti balsą ir įgalinti performansą patiriantį žmogų veikti. Aš norėčiau apžvelgti du publikos įsitraukimo į performansą atvejus, kurių vieną atpažįstu kaip itin sėkmingą, o kitą - kaip netinkamą.

2014 metais tarptautinės Venecijos performanso meno savaitės metu Pedro Reyes pristatė interaktyvią skulptūrų instaliaciją „Įsivaizduok“³⁶ (ang. imagine). Pavadinimas tiesiogiai nurodo į John Lennon dainą. Instaliacija pristatė projektą, kurio metu septyni muzikantai ir du šaltkalviai perdirbo 500 kilogramų ginklų į daugiau nei 40 muzikos instrumentų. Visą savaitę šie instrumentai buvo eksponuojami kaip skulptūros, taip pat rodoma instrumentų gamybos proceso dokumentacija. Paskutinę savaitės dieną aštuoni muzikantai paėmė šiuos instrumentus į rankas ir buvo sukurtas specialus koncertas, kurio metu aktyviai įsitraukė ir žiūrovai.

Tik prasidėjus koncertui vienas iš muzikantų parodė publikai lapelį, ant kurio buvo parašyta „M-m“, dirigentišku judesiu skatindamas žiūrovus pradėti tylų murmurando. Taip susikūrė savotiškas monotoninis garsas, kurį palaispniui atsikvėpdami palaikė didžioji dalis žiūrovų. Kiek vėliau, koncerto dinamikai aktyvėjant, tas pats muzikantas savo pavyzdžiu ir skatinančiais rankos gestais, kvietė žiūrovus aktyviau išreikšti savo balsą. Žmonės, vis garsiau ir garsiau dainuodami, pradėjo rėkti, netgi knykti. Susikūrė reali skausmo balsinė išraiška. Neaišku, ar kiekvienas iš žiūrovų rėkė dėl sociopolitinio šio kūrinio konteksto, ar dėl savo paties gyvenimiškų skaudulių, bet erdvėje susikūrė tikras skausmo ir pagalbos šauksmo pojūtis. Šį pavyzdį laikau vienu iš sėkmingiausių liudytų atvejų, kuomet publika yra kviečiama aktyviai įsitraukti į bendrą kūrybą. Balsas yra labai individualus, asmeninis fenomenas, tad jo

³⁴ Beuys Joseph kalba „JOSEPH BEUYS DIALOGUE (english language)“, 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=CrgzXhIQ-dk&t=36s>, žiūrėta 2021 06 09.

³⁵ Beuys Joseph kalba „Joseph Beuys - Public Dialogue (Excerpt 1)“, 2010.

https://www.youtube.com/watch?v=_qS2mCfAqM&t=21s, žiūrėta 2021 06 09.

³⁶ Venecijos tarptautinės performanso meno savaitės dokumentacija „II VENICE INTERNATIONAL PERFORMANCE ART WEEK 2014 "Ritual Body – Political Body" | FULL DOCUMENTARY“, 27:36-30:00.

pareiškimas visada reikalauja daugiau pastangų. Šiuo atveju, pasirinkta komunikacijos su žiūrovu kalba buvo labai aiški, daugeliui atpažįstama ir tai, jog žiūrovas prieš tai turėjo galimybę susipažinti su pagamintų instrumentų kontekstu, suteikė šiam įsitraukimui realią priežastį ir svorį.

Kitas pavyzdys, kurį norėtusi trumpai pristatyti, išryškina tikrumo svarbą performanso mene. 2016 metais tarptautinės Venecijos performanso meno savaitės metu amerikiečių menininkas Preach R Sun pristatė performansą „Tik baltiesiems“³⁷ (*ang. For Whites Only*). Šio performanso metu, buvo momentas, kuomet menininkas kvietė aktyviai įsitraukti žiūrovus. Veiksmu ir žodžiu jis kvietė žiūrovus ant jo kūno su popieriaus kabėmis pritvirtinti netikrus dolerių banknotus. Auditorijoje neatsirado nei vieno žmogaus, kuris panoro tai padaryti. Tikriausiai jau numatydamas tokios situacijos galimybę iš anksto - jis buvo susitaręs su kitu menininku, kad šis, tokiai situacijai ištikus, pirmasis parodys publikai pavyzdį ir atliks prašomą veiksmą. Iš anksto surežisuotas įsitraukimas nesuveikė: net ir turėdami pavyzdį, žiūrovai nepanoro atlikti veiksmo. Galiausiai, Preach R Sun, negalėdamas priimti šios situacijos ir neužbaigto savo paveikslo, pats pritvirtino kabėmis dirbtinius pinigus prie savo kūno, taip pamindamas auditorijos valią ir pastatydamas save į galios poziciją. Jis sukūrė situaciją, kurioje žiūrovas galėjo sukurti tam tikrą medžiagiškumą. Tokioje situacijoje neišvengiamai reikia priimti ir galimybę, kad žiūrovas pasirinks nieko nekurti, situacija neišsiskleis kaip tikėtasi. Tik tokiu atveju galime kalbėti apie socialinę skulptūrą ir apie performansą kaip patyrimo ir tyrimo erdvę, kurioje auditorijos buvimas yra lygiavertė kuriamoji galia menininko buvimui.

Kaip matėme iš pateiktų performanso meno pavyzdžių, buvimas performanso mene gali atsiskleisti kaip (1) atlikimo pobūdis, (2) tyrimo objektas ir (3) žiūrovo potencialas kurti medžiagiškumą. Kuomet buvimas atsiskleidžia išskirtinai kaip atlikimo pobūdis, jis gali pasireikšti kaip grynasis buvimas (priklausomai nuo performanso menininko įgūdžių) ir sukelti teatrinį įspūdį. Tačiau, tokiu atveju, nebūčiau linkus atlikimo vadinti vaidyba. Mat, kad ir kokia neutralia forma performanso menininkas paverstų savo išorinę reprezentaciją, vidinis jo pasaulis visada lieka jo paties realybe, kurioje egzistuoja jo prisiminimai, jausmai, mintys ir

³⁷ Venecijos tarptautinės performanso meno savaitės dokumentacija „III VENICE INTERNATIONAL PERFORMANCE ART WEEK 2016 "Fragile Body – Material Body" | FULL DOCUMENTARY”, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=5OAz-Jbhs2k>, žiūrėta 2021 06 09, 7:25-7:50.

patirtys, tuo tarpu vaidybos mene egzistuoja fiktyviam pasauliui priklausantis vidinis medžiagiškumas. Šį samprotavimą puikiai iliustruoja Olivier de Sagazan performansas „Transfiguration“, kurio atlikimo techniką mes anksčiau įvardinome kaip artimą vaidybos menui. Kaip jau minėjome anksčiau, ir pats Olivier šią performanso techniką apibūdina kaip buvimą savimi, ne buvimą kažkuo kitu.

2. ŠIUOLAIKINĖS AKTORINĖS PRAKTIKOS KONTEKSTAS

Mane vaidyba domina kaip aktoriaus įgūdis kurti sceninę realybę - specifinį erdvėlaikio medžiagiškumą - įkūnijant fiktyvų personažą. Pritardama M. Kirby išartikuliuotam atlikimo spektrui, kartu suvokiu, jog tarpinės būsenos arba atlikimo priskyrimas vienam arba kitam pobūdžiui yra problematiškas dėl kelių priežasčių. Pirmiausia tai atlikimo specifiškumas kūrėjui ir žiūrovui atsiskleidžia iš skirtingų žiūros taškų ir jų nuomonės dėl atlikimo pobūdžio gali nesutapti. Antra priežastis - kadangi bet koks judesys ir ženklas turi savo rezonansą, vaidyba kaip sąmoningas valios aktas palieka šleifą tiek aktoriaus organizme, tiek žiūrovo suvokime, lygiai kaip ir medžiagiška realybė keičia atlikėjo buvimo faktūrą. Taigi, kalbėdama apie atlikimo pobūdį ir dalindama atlikimą į buvimą ir vaidybą, aš suvokiu koks ribotas ir praktiškai neegzistuojantis gali atrodyti toks skirstymas. Nepaisant to, šiame skyriuje, pristatydama pavienės sąvokas, sieksiu nužymėti gaires vaidybos meno refleksijai, kuriomis remdamasi vėliau analizuosiu ir pristatysiu savo kūrybą.

2.1. Grynasis buvimas - pre-ekspresyvus lygmuo

Pažiūrėkime į žmogų, paprasčiausiai stovintį scenoje prieš auditoriją. Jis pats savaime yra įdomus ir savo buvimu kuria tam tikrą medžiagiškumą arba nėra nei įdomus, nei atrodo kažką kuriantis. Eugenio Barba išreiškė gilų susidomėjimą šiuo fenomenu. Jis pastebėjo, jog „kai kurie Azijos ir Vakarų atlikėjai turi buvimo kokybę, kuri akimirksniu paliečia stebėtoją ir patraukia jo dėmesį“³⁸. Knygoje „Teatro antropologijos žodynas. Paslaptinis atlikėjo menas“ (angl. A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer) yra pristatoma pre-ekspresyvaus lygmens sąvoka, kuri apima tiek fizinį, tiek mentalinį atlikėjo būvį. Knygoje taip pat atkreipiamas dėmesys į dinaminę buvimo kokybę: pats buvimas niekada nėra statiškas, tai nenutrūkstantis kitimas, energijos tekėjimas³⁹.

Grynajam buvimui yra būdinga gyvūninės kilmės energija, kurią Tadashi Suzuki, remdamasis kai kurių JAV socialologų pavyzdžiu, priešpastato negyvūninės kilmės energijai,

³⁸ Barba Eugenio, Nicola Savarese. A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer. London and New York: Routledge, 2006, p. 7.

³⁹ Ibid.

kurią generuoja pavyzdžiui elektra, benzinas ir kitos žaliavos. Jis kalba apie akivaizdžią kasdieniniame gyvenime slinktį gausios negyvininės energijos naudojimo link, taip į šalį nustumiant gyvininės energijos dinaminį procesą. Kaip pastebi Tadashi Suzuki, „labai gaila, tačiau šis pokytis paveikė ir aktoriaus raiškos gebėjimus“⁴⁰. Negyvininės kilmės energija veikia kitais principais: grįžtamasis ryšys ar energetiniai mainai yra įmanomi tik tam tikrais ribotais, grynai funkcionaliais būdais. Įprotis komunikuoti funkcinėje, o ne dinaminėje plotmėje, persikelia ir į žmogiškąjį bendravimą. Taip gebėjimas būti dar labiau išryškėja kaip įgūdis, kurį nebūtinai ugdo mūsų aplinka. Taigi, pažinti ir suvokti save kaip energetinį kūną, kaip procesą, vykstantį erdvėlaikyje - šio įgūdžio iš aktoriaus reikalauja pre-ekspresyvusis lygmuo.

Ugdyti buvimą kaip įgūdį yra itin svarbu, siekiant komunikuoti su žiūrovu žmogiškajame lygmenyje. Simptomiška yra tai, kad aktorius, neišlavinęs buvimo įgūdžio, tam tikra prasme - neatradęs pre-ekspresyvaus lygmens kokybės, negalės pajungti viso savo instrumento komunikacijai ir jo vaidyba nebus pagaunanti ir įtraukianti. Kaip pastebi Robert Draffin straipsnyje „Vaidybos permąstymas: šiuolaikinis aktoriaus ugdymas ir kūnas iš kaimo“ (ang. Acting Reconsidered: Contemporary Actor Training and the Village Body), „tie aktoriai, kurie taip pat stipriai neįtraukė žiūrovų ir manęs, pasižymėjo tuo, kad jų viršutinė kūno dalis (ypatingai galva) rodėsi atjungta nuo apatinės kūno dalies (kojų ir pėdų). Ir tai atsispindėjo jų pasirodymo autentiškume ir ryškume, vertinant iš žiūrovo perspektyvos“⁴¹. Žmogaus fizinis santykis su žeme ir pėdų darbas yra ir Tadashi Suzuki aktorių ruošimo metodo kertiniai elementai. Tadashi Suzuki pabrėžia, kad „pėdų darbas ir yra sceninės vaidybos pamatas. Net rankų ir plaštakų judesiai gali tik pabrėžti jausmą, kurį sukuria pėdų diktuojamos pozicijos.“⁴². Taigi, išmokti stovėti, sąmoningai suvokiant savo kūną kaip dinaminį buvimo procesą, esantį tam tikrame gravitaciniame lauke - tai vienas iš pirminių aktoriaus uždavinių.

Lietuvos nacionaliniame operos ir baleto teatre vykusiame pokalbyje „Pasitinkant „Turandot““, Robert Wilson, kalbėdamas apie atlikėjų įgūdžius, pastebi, kad „pats

⁴⁰ Suzuki Tadashi. Kultūra - tai kūnas. Vilnius: Apostrofa, 2017, p. 72.

⁴¹ Draffin Robert. Acting Reconsidered: Contemporary Actor Training and the Village Body, in Acting Reconsidered: New Approaches to Actor's Work. Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2014, 84-103, p. 85.

⁴² Suzuki Tadashi. Kultūra - tai kūnas, p.72.

sudėtingiausias dalykas teatre yra stovėti ant scenos“⁴³. Jam kelia nuostabą tai, kad šokėjai ir aktoriai nėra mokomi stovėti, ypatingai tai būdinga vakarų kultūrai. Režisierius, detaliau analizuodamas stovėjimo fenomeną kalba apie vidinius judesius, kuriems dažnai neskiriamas reikalingas dėmesys. „Vidinis judesių sąmoningumas yra tai, nuo ko reikėtų pradėti“⁴⁴ - teigia Robert Wilson. „Judesys, o tam tikra prasme ir šokis, visada egzistuoja, net ir tada, kai išoriškai kūnas nejuda“⁴⁵.

Grynasis buvimas, kuris yra būdingas pre-ekspresyviui lygmeniui, paradoksaliai apibūdinamas kaip „situacija, kurioje atlikėjas reprezentuoja savo paties nebuvimą“⁴⁶. Esminis apsivalymas, kuris būdingas pre-ekspresyviui lygmeniui, yra vidinė pozicija. Žinoma, būtų šizofreniška teigti, kad man esant scenoje, manęs nėra, bet visiškai logiška yra kelti sau uždavinį suvokti, iš ko sukonstruota kasdieninė žmogiškoji realybė ir identitetas, kokios medžiagos sluoksniuojasi apie mano ašį ir sukuria mano individualybę. Tik suvokus tas medžiagas, jomis galima žaisti, ir tik žaidžiant - jas galima suvokti iš esmės. Beveik viską ar netgi viską laikant medžiaga, aš atsiskleidžia kaip grynasis buvimas, iš kurio pozicijos asmeninės mintys ir jausmai, kurie kasdienybėje būtų priimami kaip tam tikra savasties išraiška, pasirodo kaip medžiaga, kurią renkiesi naudoti kompozicijoje arba ne.

2.2. Personažo fasadas - performatyvi figūra

Mano praktiką ir suvokimą labai praturtino mokytojas Jurgen Fritz, kuris yra tiek performanso meno, tiek teatro meno praktikas. Būtent jo pasiūlyta žaidimo sistema, kurią esu ir išbandžius, ir stebėjusi kaip asistentė - mane paskatino mąstyti apie performanso meno ir teatro sąlyčio taškus. Jo praktikos dėmesio centre yra menininko buvimas, visa kita: daiktai, drabužiai, aksesuarai, kūnas, emocijos, mintys, balsas, tekstas, meilė ir žiaurumas - yra medžiagos. Kuriant laboratorinėje aplinkoje ir tyrinėjant šių dalykų medžiagiškumą labai pravartus yra darbas grupėje, kadangi prie daugelio medžiagų gali prisiliesti tik santykiyje su kitu. O ir stebėdamas, ne tik kurdamas, gali suvokti dedamąsias raiškos dalis.

⁴³ Wilson Robert interviu „Pasitinkant „Turandot““: Robert Wilson (LIVE)”, 2019, <https://fb.watch/604MF0T89c/>, žiūrėta 2021 06 09.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Barba Eugenio, Nicola Savarese. A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer, p.8.

Jurgen Fritz dirbtuvėse mes visada turim savotišką amunicijos erdvę, persirengimo kambarį, kuris nuo kūrybinės erdvės yra atskirtas realia arba susitarta linija. Toje amunicijos erdvėje yra tvarkingai išdėliotos įvairios medžiagos: drabužiai, batai, daiktai, aksesuarai, instrumentai, didesni ir mažesni objektai. Prieš įžengdamas į kūrybinę erdvę, kiekvienas gali susikurti bet kokią savo kūno figūrą ir pasiimti norimas medžiagas. Yra įdomu ne tik pačiam kurti identiteto kompozicijas, tačiau ir stebėti, kaip transformuojasi kiti kūnai ir medžiagos, kaip, priklausomai nuo konteksto ar erdvinių tarpusavio santykių, daiktai ir žmonės įgauna prasmes. Prieš pradedant žaidimą, susitariama konkrečiai jo trukmė, tai gali būti valanda, dvi, šešios, aštuonios valandos. Kiekvienas menininkas į kūrybinę erdvę gali įeiti bet kuriuo metu ir bet kuriuo metu iš jos išeiti, taip pat gali palikti joje medžiagas, kurias kiti gali laisvai naudoti. Šiame procese, žmogaus figūra, kuri pasirodo kūrybos erdvėje, yra įvardinama kaip performatyvi figūra (ang. performative figure).

Performatyvumo sąvoka šiame kontekste yra artimiausia Judith Butler apibūdinimui, kurį ji pateikia savo 2011 metų interviu: „Galima sakyti, kad lytis yra atliekama (ang. performed), bet tai truputį skirsis nuo pasakymo, jog lytis yra performatyvi (ang. performative). Kai mes sakome, kad lytis yra atliekama, dažniausiai turime omenyje, jog mes prisiskyrėme sau vaidmenį arba elgiamės tam tikru būdu, kartu ir tai, jog mūsų elgesys arba vaidyba yra reikšminiai mūsų lyčiai ir lyčiai, kurią mes pristatome pasauliui. Sakyti, kad lytis yra performatyvi - turi šiek tiek kitokią reikšmę. Todėl, kad teigiant, jog dalykas yra performatyvus - mes teigiame, kad jis sukuria virtinę poveikių. Mes elgiamės ir vaikštom, ir šnekam (ang. speak), ir kalbam (ang. talk) tokiais būdais, kurie sutvirtina buvimo moterimi arba buvimo vyru įspūdį.“⁴⁷.

Pasiskolinusi iš Judith Butler performatyvumo sąvoką, taikau ją labiau ne kūniškiems veiksams kasdienybėje, o išorinei vizualiai raiškai estetinėje plotmėje (juodoje dėžutėje ar baltame kube). Pagrindis teiginys apie tai, kad sąvoka performatyvus pirmiausia nurodo į daromą poveikį ir kuriamą įspūdį, išlieka, tačiau atlikimo kontekste ji taikoma kalbėti apie tikslingai konstruojamas realybes, į kurias neišvengiamai žvelgiama iš dviejų pozicijų: žinančio pasirodysiančius erdvėlaikyje elementus kūrėjo ir stebėtojo, kuriam pasirodysiantys ženklai ir

⁴⁷ Butler J. interviu „Your Behavior Creates your Gender“, 2011. <http://bigthink.com/videos/yourbehavior-creates-your-gender>, žiūrėta 2021 04 20.

medžiagos yra nežinomos. Čia svarbūs tampa situacijos lūkesčio ir ženklo ar medžiagos konteksto, turimos kultūrinės įkrovos klausimai.

„Performatyvumo estetikoje“ Erika Fischer-Lichte, kalbėdama apie reikšmės emergenciją, nurodo, kad „suvokimo būdas vienoks, kai aktoriaus kūnas suvokiamas kaip kūniškas buvimas pasaulyje, kitoks, kai kūnas tampa personažo ženklu“⁴⁸. Antrajam suvokimo būdai, kaip nurodo autorė, yra būdinga reprezentacijos paradigma: kuriamos reikšmės suvokiamos kaip visuma, kuri konstruoja personažą, esantį fiktyvios realybės ar tam tikros simbolinės tikrovės dalimi. Ženkilai, kurie sudaro personažo fasadą, pasirodo scenoje kaip jo identiteto dalis. Neišvengiamai kostiumas, apavas, grimas, šukuosena, papuošalai ir tiesiogiai personažo naudojamas rekvizitas, kuris iš suvokėjo perspektyvos atrodo priklausantis personažui (akiniai, lazda, telefonas ar kita), kalba apie patį personažą, net jam aktyviai neveikiant. Šis personažo fasadas ir yra performatyvios figūros atitikmuo.

Esminiai skirtumai tarp performatyvios figūros formavimo ir raiškos performanso mene ir teatro mene yra keli. Pirmiausia tai performanso menininkas pats kuria pasirodančią performatyvią figūrą ir ją pateikia žiūrovui. Tuo tarpu teatre šią figūrą kuria didesnė komanda žmonių: spektaklio dailininkas ar scenografas, kostiumų dailininkas, grimerės ir šukuosenų meistrės, siuvėjos, taip pat aktoriai ir režisieriai. Šiame ieškojime vyksta aktyvus polilogas. Antras skirtumas - performatyvios figūros funkcija. Neabejotinai tiek teatre, tiek performanso mene atlikėjo išvaizda yra sąmoningas pasirinkimas ir kartu natūrali kūno duotybė. Teatre performatyvi figūra yra konstruojama taip, kad tarnautų personažo, pasakojamos istorijos, režisieriaus teatrinės koncepcijos raiškai. Tai savotiška kaukė, nebūtinai įtraukianti ar išryškinanti paties atlikėjo kūno autentiškumą, nors negalinti visiškai nuo jo atsiriboti. Tuo tarpu performanso mene performatyvi figūra dažnai tampa esmine komunikacijos forma. Tai itin dinamiška erdvė, kurioje tarpusavyje kalbasi medžiagos, reikšmės ir įkūnyti socialiniai kontekstai - vyksta žaidimas, kuriame sąmoningai apnuoginami veiksmai, kuriuos atliekame su kūnu, o performanso menininko kūnas suvokiamas ne tik estetinėje, bet ir politinėje plotmėje.

Įdomu tai, jog įtikinanti ir tiksli performatyvi figūra su sąmoningu buvimu joje gali būti priimama kaip vaidyba. Apie tai rašė M. Kirby atlikimo spektre išskirdamas ir atskirą sektorių pavadinimu „buvimas priimamas kaip vaidyba (angl. received acting)“. Kaip pavyzdį jis nurodo

⁴⁸ Fischer-Lichte Erika. Performatyvumo estetika, p.235

aktorių, reprezentuojantį Edipą karalių, kuriam prie kojos pritvirtinta lazdelė tam, kad jis šlubčiotų. Aktorius ne vaidina raišumo, jo fizinis judėjimas yra tiesiogiai paveiktas prie jo kūno pritvirtinto elemento. Tokiu būdu „Simbolinėje matricoje referentiniai elementai yra taikomi, bet atlikėjas jų ne vaidina“⁴⁹. Ir nors žiūrovas priima aktorių kaip šlubčiojantį Edipą, pats aktorius neįdeda valios pastangų tam efektui sukurti. Taigi, tiksliai sukurta performatyvi figūra savaime duoda nuorodą į dramaturgijoje išrašytą veikėją.

Iš kitos pusės, ryškūs ir sąmoningi bandymai apriboti performatyvios figūros išraiškingumą vien tam, kad į pirmą atlikimo planą iškiltų žmogiškojo buvimo dinamika, yra būdingi tiek teatrui, tiek performanso menui. Itin gražiai vieną iš tokių bandymų iliustruoja Jerzy Grotowski kūryba ir jo skurdžiojo teatro idėja „kai teatre atsisakome butaforinių triukų ir kostiumų, iškimštų pilvų ir dirbtinių nosių, kai aktoriui pasiūlome naudotis vien savo vidiniais postūmiais, savo kūnu ir persimainyti žiūrovų akyse“⁵⁰, tada teatras atsiskleidžia kaip „aktas, kuris, stebimas kitų žmonių, čia ir dabar vyksta aktorių organizmuose“⁵¹. Performanso mene minimalistinė performatyvios figūros raiška yra būdinga ir jau aptartai Marilyn Arsem praktikai ir tokiems meistrams kaip Alastair MacLennan ir Sandra Johnston.

2.3. Peizažas - papartitūrės kūrimo strategija

Phillip Zarrilli savo knyga „(Link) vaidybos fenomenologijos“ (angl. (Toward) a Phenomenology of Acting) siekia reflektuoti tai, kaip mes galvojame ir kalbame apie vaidybą, taip pat tai, ką mes iš tiesų darome, kai vaidiname. Jis kviečia galvoti apie aktoriaus partitūrą kaip apie gobeleną, susidedantį iš persipynusių sluoksnių, kuriuose be bendros pasirodymo dramaturgijos ir estetinės logikos, egzistuoja ir individuali aktoriaus partitūra, susidedanti iš veiksmų ir užduočių bei aktoriaus papartitūrė (angl. *subscore*), kuri talpina ypatingai subtilius elementus: atsiminimus, jausmus, potyrius, vaizdinius ir asociacijas. Repetacijų metu aktorius turi galimybę įkūnyti partitūros ir papartitūrės išgyvenimui, būtent todėl „pasirodymo metu partitūros ir papartitūrės struktūra atsiskleidžia aktoriui kaip galimybių horizontas, leidžiantis nukreipti dėmesį ir sąmoningumą į specifines prioritетines dalis toje struktūroje“⁵². Tiek

⁴⁹ Kirby Michael. A Formalist Theatre, p.5.

⁵⁰ Grotowski Jerzy. Skurdžiojo teatro link, p. 67.

⁵¹ Ibid.

⁵² Zarrilli Phillip. (Toward) a Phenomenology of Acting. London and New York: Routledge, 2020, p.119.

partitūra, tiek papartitūrė yra detalios dinamiškos gairės atlikimui, kurios atlikimo metu gali kisti, kitaip tariant, yra paslankios. Valentinas Masalskis pokalbyje su Daiva Šabaševičiene knygoje „Ieškant teatro“ nupasakoja įvykį, kuomet „Pamišėlio užrašus“ „nekeisdamas nė vienos mizanscenos, nė vieno žodžio, nieko, vietoj valandos dvidešimt suvaidino per keturiasdešimt penkias minutes“⁵³. Tai puiki aktorinės papartitūrės ir partitūros paslankumo iliustracija.

Ganėtinai paprasta įvardinti tuos elementus, kurie sudaro aktorinę partitūrą. Tai gali būti dainos, šokis, tam tikri judesiai, mizanscenos, tekstas, garsai, dekoracijų ar rekvizito perstatymai scenoje ir kita. Nuogą partitūrą dažnai galime stebėti techninėse repeticijose, kurių metu statomos šviesos ar bandoma prisiminti seniai vaidinto spektaklio karkasą. Kur kas klampesnėje situacijoje atsiduriame, jeigu norime kalbėti apie papartitūrę. Vaidmens kūrimo metodų gausa tiek teorijoje, tiek praktikoje šį uždavinį daro itin sudėtingu. Šiame darbe aptariamo Astrid Petersen vaidmens kūrimo proceso papartitūrės pristatymui aš renkuosi naudoti peizažo sąvoką, kurią pasiskolinu iš Krystian Lupa. Gilinantis į režisieriaus mintis ir žiūrint repeticijų įrašus man kilo įspūdis, jog tas procesas, kurį vedu kurdama Astrid vaidmens papartitūrę yra artimas peizažo sąvokai.

Krystian Lupa savo teatrinėje kūryboje, jos refleksijoje ir darbe su aktoriais plačiai naudoja peizažo sąvoką. Peizažas, kaip apibūdina pats režisierius, yra „aktoriaus (personažo vidinio gimimo iniciatoriaus) sukurta materija ir erdvė. Tai šalis su centriniais objektais, svarbiais objektais (statiniais), kuriuose ir aplink kuriuos susikaupia vaizduotė“⁵⁴. Peizažas yra darinys, esantis aktoriaus vidujybėje, kuriame glūdi personažo esminiai išgyvenimai ir potyriai, būsenos ir siekiai. Tai ne statiška struktūra, ji nuolat kinta, be to atliekant vaidmenį „peizažą kiekvieną kartą reikia įgyti iš naujo“⁵⁵. Verta pastebėti, kad peizažas nėra grynai mentalinis darinys, jo turinys, ten esančių elementų tankumas ir materialumas tiesiogiai atsispindi aktoriaus kūne. „Tai stiprus vaizdinys, kurį aktoriui reikia turėti savo kūne. Vaizdinys yra ne tik mano prote. Aš su savo kūnu esu šiame vaizdinyje. Peizažas - tai vaizduotės užduotis kūnui.“⁵⁶. Taigi aktorius renka ir kolekcionuoja įspūdžius ir potyrius, atsiminimus, kurios

⁵³ Šabaševičienė Daiva, Masalskis Valentinas. Ieškant teatro. Vilnius: Tyto alba, 2011, p.60.

⁵⁴ Lupa Krystian. Utopija. Laiškai aktoriams. Vilnius: Apostrofa, 2020, p.36.

⁵⁵ Ibid, p. 41.

⁵⁶ Liuga Audronis. Kelionė į „Didvyrių aikštę“. Thomo Bernhardo pjesė. Krystiano Lupos spektaklis. Vilnius: Kultūros barai, 2016, p. 39.

konstruoja į vieną dinamišką nevienalytį darinį. Šio darinio elementai sugulti gali ir turi per patirtis, vien tam, kad atlikimo metu apsireikštų kaip įkūnytas medžiagiškumas, kitaip tariant, atsirastų neregimo regimybė.

Tas pats procesas teatro praktikų yra įvardijamas ir kitais žodžiais. Savotišku teatrinio slengu yra tapęs posakis „atidaryti stalčiukus“ arba „susikurti stalčiuką“, „atidaryti reikiamą stalčiuką“. Lyg vidiniame žmogaus pasaulyje būtų milžiniška įspūdžių, jausmų, emocijų ir potyrių biblioteka, kuri tarnauja kaip paletė dailininkui tapant. Kaip taikliai pastebi režisierius Jonas Vaitkus, „bet kuris menas yra įspūdžių kaupimas ir kristalizavimas“⁵⁷, bene tokiais pats žodžiais yra išsireiškęs ir Michailas Čechovas: „Aš supratau, kad menininkas turi mokėti kaupti įspūdžius“⁵⁸. Aktorinis menas savo pamatine prasme yra kaupimas išgyvenimų arba veikiau sielos judesių katalizatorių. Šis kruopštus ir metodiškas vaidmens ruošimo darbas dažnai vyksta intuityviai, aktoriui skaitant knygas, mėgaujantis poezija, tapyba ar muzika, stebint gamtą ar patiriant gyvenimą. Pasiimti ir vedžiotis veikėją už rankos ir reiškia - kurti peizažą, apie kurį kalba Krystian Lupa.

⁵⁷ Šabasevičienė Daiva. Teatro piligrimas. Režisieriaus Jono Vaitkaus kūrybos kontūrai, p. 447.

⁵⁸ Čechovas Michailas. Aktoriaus kelias. Jonava: Dobilas, 2007, p. 123.

4. PARTITŪROS IR ATLIKIMO REFLEKSIJA KŪRYBINIUOSE DARBUOSE

3.1. Medžiagos, atrastos pasiruošimo procese

3.1.1. Performansas „Mundus Matris“

Pokalbyje su Vaida Tamoševičiūte, platformos S MOM, kurioje buvo pristatytas performansas „Mundus Matris“, kuratore, išsakau mintį, kad „performanso erdvė man yra labiau filosofinė, simbolistinė, kur man norisi to balto lapo, to balto kubo, kur gali žaisti su reikšmėmis ir mąstyti kažkaip“⁵⁹. Performanso struktūra, jo sąranga man visada yra tam tikros temos ar klausimo tam tikroje temoje fizinis sprendimas. Pats performansas atsiskleidžia kaip procesas, kurį tuo pačiu metu patiriu bei stebiu ir aš, ir žiūrovas. Kadangi niekada nekartuju ir nerepetuoju performansų, man šis procesas tampa savotišku eksperimentu, leidžiančiu susikurti informacijai ir tam tikram žinojimui apie analizuojamą temą ar problemą. Tam tikra sąranga išsiskleidžia kaip unikali vienkartinė patirtis. Čia esminis kūrybinis darbas yra sukomponuoti struktūrą, kurioje atsidurs ir mano, ir žiūrovų kūnai: pasirinkti ar pažinti erdvę, kurioje vyks performansas, nuspręsti, kur bus žiūrovas, ištirti ir pasirinkti medžiagas, nuspręsti, kaip atrodys performatyvi figūra, apibrėžti performanso trukmę, padaryti sprendimus dėl erdvės apšvietimo. „Pats turi sėdėti ir rašyti tą tekstą (nebūtinai žodžius) ar tai būtų medžiagos, ar kažkokie vaizdai“⁶⁰ - taip apibūdina sąrangos stuktūravimą, lygindama kūrybą performanso mene ir aktorinę kūrybą teatre.

Kūrybinis procesas, rengiant performansą „Mundus Matris“ prasidėjo nuo rašymo laisva forma motinystės tema. Paprasčiausiai rašiau reflektuodama savo pojūčius ir mintis apie motinystę, tikėjau apčiuopti siauresnę temą ar problemą, išsiaiškinti, kas šiame kontekste mane jaudina ir domina. Rašant išsiartikuliavo šie klausimai: „Mama - ką tai reiškia šiandien? Kas atsakingas už vaiką? Ko išmoko vaikas? Ką tai reiškia - būti mama? Ką tai reiškia - būti atsakingu? Rūpintis? Ar rūpesčiui mes turime laiko? Ką sukuria rūpestis? Kas mamai paglosto galvą? Ar mūsų visuomenėje mamos marginalizuojamos? Ar kūnas yra eikvojamas? Po kiek laiko jis atsigauna? Kiek vaikas vis dar yra žmogaus nuosavybė? Ar meilė produktyvi? Kokia

⁵⁹ Brikės Ievos interviu „Pokalbis su Ieva Brike“, 2020. <https://vimeo.com/486736604>, žiūrėta 2021 06 08.

⁶⁰ Ibid.

mamystės prasmė? Kodėl mes gimdome ir auginame vaikus? Sau? Šaliai? Pasauliui? Koks gyvenimo tikslas?“⁶¹. Viena iš išryškėjusių temų - tai mamos kaip žmogaus, kuris pasirenka atiduoti dalį savo gyvenimo idant sukurtų kito gyvenimą, paveikslas, taip pat rūpesčio pačiomis mamomis klausimas. Nerišlus tekstas baigiasi kreipimusi į savo dukrą ir judesio trajektorijos eskizu⁶², kuris tapo išeities tašku mąstant apie būsimą performanso veiksmą.

Kaip tik tuo metu, kai ruošiau performanso struktūrą, kaimyninėje Lenkijoje skynėsi kelią abortų draudimo įstatymas. Ta situacija mane labai siutino ir vieną vakarą, prieš einant miegoti, aš absoliučiai impulsyviai internetu užsisakiau didelį skaičių vielinių pakabų. Taip sąranroje radosi viena iš pagrindinių performanso medžiagų. Vielinė pakaba yra plačiai naudojamas nelegalių nesaugių abortų ženklas, kadangi būtent šiuo įrankiu namų sąlygomis dažniausiai bandomas atlikti išvalymas. Detaliau mąstydamą apie Lenkijos situaciją, supratau, kad liesdamą šią temą, kartu turiu kalbėti ir apie patriarchalinę krikščionybės prigimtį. Taip performanso struktūroje atsirado žegnojimas ir pakoreguotos šventosios trejybės išpažinimas: „vardan Dievo motinos, vardan Dievo dukros, vardan meilės“.

Iki paskutinės dienos sprendžiau dilemą, kaip turėtų atrodyti performatyvi figūra. Iš vienos pusės, norėjau kalbėti apie kiekvieną mamą ir apie labai realų fizinį veiksmą, kuris vyksta tiesiogiai su kūnu bei yra platesnio politinio ir kultūrinio konteksto dalis. Kartu norėjau pakviesti šį performansą suvokti labiau filosofinėje plotmėje, be aiškių tiesioginių laiko ženklų. Į tai nurodė ir sugalvotas lotyniškas pavadinimas. Taigi pati tema, performanso struktūra ir pasirinktas žiūros taškas, lyg ir prašėsi neutralaus nuogo kūno. Iš kitos pusės, nesinorėjo nieko atstumti, šokiruoti. Galutinį tašką šiuose svarstymuose padėjo pokalbis su artimu draugu apie pačią temą ir mano abejones, taip pat suvokimas, kad esant bet kokiam drabužiui, pakabos įgauna ir praktinio panaudojimo kontekstą, kas performanso metu gali sukelti temai neaktualias ir nereikalingas asociacijas.

Performansas buvo pristatytas platformos S MOM, skirtos skirtingiems motinystės ir nemotinystės klausimams, renginių serijoje „Tyla“. Jis vyko Kaune esančioje galerijoje „Meno parkas“. Tiesioginę transliaciją žiūrovai galėjo stebėti per www.youtube.com platformą. Ruošdamiesi performansui susidūrėme su šviesos triukšmo problema: galerija yra šalia Rotušės

⁶¹ Brikės Ievos kūrybinio dienoraščio ištraukos.

https://drive.google.com/file/d/1kPcVEXKpkzjVLsY3tWVDN2pTDbR2wr_h/view?usp=sharing, žiūrėta 2021 06 17, p. 1-4.

⁶² Ibid, p. 4-5.

aikštės ir prieškalėdiniu laikotarpiu mirgančios lemputės rausvai ir melsvai nudažė galerijos sienas. Būtent dėl to priėmiau sprendimą filmuoti ir transliuoti nespalvotą darbą. Nors taip buvo prarasta dalis spalvinio kūno-pakabų kontrasto, visgi kitos išeities nebuvo.

Šiek tiek pasikoregavo ir numanoma performanso veiksmo choreografija bei atlikimo laikas. Buvau numačiusi tris fazes: (1) gulėjimas ant žemės po pakabomis; (2) palaipsnis kilimas ir judėjimas plačia spirale; (3) galutinis stovinčios figūros taškas su ant žemės pasilikusiu nubyrėjusių pakabų piešiniu. Tačiau, pritaikant performansą kamerai, judėjimo trajektorija buvo apribota ir prisidėjo stambus planas pabaigoje, kaip galutinis taškas. Galutinė judėjimo trajektorija, kurią nurodžiau operatoriui prieš performansą: (1) gulėjimas ant žemės po pakabomis; (2) palaipsninis kilimas ir judėjimas spirale link sienos; (3) judėjimas nuo sienos link kameros ir šventos trejybės išpažinimas kaip galutinis taškas. Numatytas atlikimo laikas pagal numanomą performanso veiksmo choreografiją turėjo būti 25-30 minučių. Laikas dėl pasikeitusios judėjimo trajektorijos sutrumpėjo iki 17 minučių.

3.1.2. Performansas „Slėgis“

Šį performansą sukurti ir atlikti inspiravo žmogaus, kuris sirgo depresija, savižudybė artimoje aplinkoje. Teatre „Menas“ organizuota kūrybinė platforma „ROOM-19“ kvietė kūrėjus pristatyti darbus, susijusius su pandemijos kontekstu, taip pat kalbėti apie temas, kurios išnyksta informacijos apie karantiną gausoje. Platformos formatas kvietė žiūrovus patirti tam tikrą meninį įvykį ir tuomet dalyvauti diskusijoje apie analizuojamą temą su menininku ir artimos pristatytam darbui srities ekspertu. Pavyzdžiui, performanso „Slėgis“ aptarime su žiūrovais dalyvavo psichologas Andrius Jančiauskas.

Tik apžiūrėjus visas galimas erdves performansui atlikti, supratau, kad švaraus balto kubo teatras „Menas“ neturi ir darbas turėtų būti pritaikytas specifinei vietai. Iš anksto pasirinkau erdvę, kurioje vyks performansas ir jau turėdama omenyje joje esančias architektūrines formas ir vizualius ženklus, pradėjau komponuoti paveikslus ir medžiagas. Performanso erdvėje buvo gausu durų ir į ją buvo galima patekti per kelis skirtingus įėjimus, akį rėžė skirtingos durų spalvos ir medžiagos bei dar nebaigti remonto darbai. Problematiškiausios vizualiai buvo grindys, kurios, viena vertus, turėjo aiškų geometrinį piešinį, kuris suteikė erdvei tam tikros tvarkos, kita vertus, jos buvo margos: pilkos, juodos,

balsvos, rusvos. Kadangi performanso erdvėje nebuvo vizualiai švarios aikštelės, supratau, kad turiu sukurti labai estetizuotą vaizdą, kuris lyg ir organiškai atsakytų į aplinkoje esančius vizualinius stimulus, bet kartu veiktų kaip atskiras pasaulis. Šiam tikslui pasiekti bene iš karto pasirinkau klasikinį koloritą: juoda, balta ir šiek tiek rausvo atspalvio.

Kadangi nuo kūrybinio proceso pradžios man buvo aišku, kokį rezultatą norėsiu pasiekti performanso sąrangoje, patį procesą sudarė dvi pagrindinės persipynusios dalys: pasirinkti medžiagas ir sukurti gyvuosius paveikslus. Taip pat teko prisitaikyti prie praktinių aspektų: parinkti apšvietimą ir kameros bei žiūrovų pozicijas. Performanso tikslas buvo vizualiai pavaizduoti depresiją kaip būseną, kitaip tariant, eksternalizuoti vidinę depresijos būseną. Pasiruošimo metu daug skaičiau apie depresiją ir eskizavau. Vienas pirminių vaizdinių, kuriuos norėjau sukurti - žmogaus figūra su aplink galva esančia juoda maišatimi; kitas - raudoname kraujo klane gulintis žmogus. Renkant medžiagas man buvo svarbu atspindėti du skirtingus pasaulius. Iš vienos pusės, norėjosi panaudoti daiktus, kurie dažniausiai sutinkami šventėse ar vakarėliuose, kurie asocijuojasi su pozityviomis patirtimis - taip sąrangoje atsirado helio balionai. Taip pat, kadangi temoje neišvengiamai jautėsi tam tikras mirties dvelksmas, norėjosi atsiųgti ir į vadinamuosius super ženklus. Taip sąrangoje atsirado druska ir vynas. Talpa vynui ir peilis buvo pasirinkti, žiūrint grynai praktinių sumetimų. Man buvo svarbu, kad talpa būtų pakankamai didelė ir turėtų kranėlį, o peilis tilptų ant talpos dugno. Kaip tinkamą temai pasirinkau ir vieną anksčiau performanso dirbtuvių metu atrastą veiksmą - skysčio pylimą į pravertą burną gulint ant žemės. Kadangi jau anksčiau buvau ištyrinėjęs šį veiksmą, žinojau, kad jis nepavojingas, bet sukelia nemalonius garsus ir pojūtį. Taip pat buvau nusprendusi panaudoti Sinead O'Connor dainos „In This Heart“ kelis stulpelius, kaip komentarą.

Numanoma performanso struktūra turėjo susidėti iš trijų dalių: (1) balionų apvyniojimas aplink kaklą, kuris turėjo trukti apie 10 minučių ir baigtis pirmuoju paveikslu - žmogaus figūra su juodu debesimi vietoje galvos; (2) figūrai gulint ant žemės per kranėlį teka vynas, figūra springsta, druskos ratas pamažu nusidažo bordo raudona vyno spalva - 9 minutės; (3) pasibaigus vynui talpos dugne pasirodo peilis, juo yra nupjaunami balionai ir jų juostelės apsukamos aplink peilį, jis įdedamas į talpą, figūra pasišalina iš paveikslo ir jau iš šono yra sudainuojami keli posmeliai dainos (trečios dalies laikas nebuvo apibrėžtas). Taigi, performansas „Slėgis“ buvo paruoštas kaip triptikas, jo trukmė turėjo būti apie 25 minutės. Netikėtai įsitraukus žiūrovei pasikoregavo struktūros (2) ir (3) dalys. Performanso metu, tik įsitraukus žiūrovei, padariau

sprendimą laikytis numatytos struktūros su korekcijomis ir pilnai nepasiduoti žiūrovės valiai, jaučiau, kad tokį mano sprendimą pateisina depresija sergančio žmogaus logika. Taigi performansas truko 18 minučių, po jo sekė vaisinga ir įdomi diskusija apie depresiją bei ribą tarp dalyvio ir stebėtojo tiek meniniame įvykyje, tiek gyvenime.

3.1.3. Astrid Petersen vaidmuo spektaklyje „Irano konferencija“

Astrid Petersen - 33 metų žurnalistė, už dokumentinį romaną apie į nelaisvę paimtą žurnalistę neseniai gavusi Pulicerio premiją. Tai liberalių pažiūrų humanistė, į konferenciją ateinanti skaityti pranešimo apie žmogaus teises ir jų prigimtį. Konferencijoje tarp pranešėjų yra ideologiškai jai artimas politologas Magnusas Tomsenas, taip pat jos buvęs vyras rašytojas ir filosofas Gustavas Jensenas. Konferencijos metu atsiskleidžia keli svarbūs Astrid Petersen gyvenimo įvykiai: tris mėnesius ją kaip įkaitę laikė teroristinės organizacijos „Islamo išsivadavimas“ vadas Muchamedas Al-Džariza, su Gustavu Jansenu ji turėjo nelaimingą du metus trukusią santuoką, kuri pasibaigė panašiu metu kaip ir Gustavo Janseno homoseksualaus sūnaus savižudybė. Su režisieriumi Aleksandru Špilevojumi nusprendėme traktuoti Astrid Petersen kaip pažįstančią Irano realijas žurnalistę, kuri yra iš arti susipažinusi su situacija šalyje, pažįstanti ten gyvenančius žmones asmeniškai.

Kuriant vaidmens peizažą buvo svarbūs keli logikos ir įspūdžių blokai: (1) humanistinė ir liberali pasaulėžiūra bei logika, (2) situacija musulmoniškose Artimųjų Rytų visuomenėse, (3) islamo kovotojų įkaitų patirtys bei (4) galima Gustavo Janseno filosofija ir žiūros taškas, Gustavo ir Astrid santykiai. Įspūdžių rinkimui ir konteksto pažinimui pasitarnavo šie šaltiniai:

- knygos: Nadia Murad „Paskutinė mergina. Mano nelaisvės ir kovos su „Islamo valstybe“ istorija“; Yuvalis Noah Harari „Sapiens: glausta žmonijos istorija“; Kader Abdolah „Mečetės namai“;
- filmai: The Stoning of Soraya M. (2008); Incendies (2010); Not Without My Daughter (1991); Kramer vs. Kramer (1979);
- dokumentinė medžiaga apie islamo teismus, bausmes ir musulmoniškas šeimų tradicijas.

(1) Humanistinė ir liberali pasaulėžiūra bei logika. Yuvalis Noah Harari knygoje „Sapiens: glausta žmonijos istorija“ įvardina liberalizmą kaip vieną iš naujausių laikais

iškilusių būties dėsnių religijų. Kaip teigia jis, „humanizmas yra tikėjimas, kad Homo sapiens prigimtis yra unikali ir šventa, kad ji iš esmės kitokia nei visų kitų gyvūnų ir reiškinių prigimtis“⁶³. Liberalizmą autorius įvardina kaip humanistinės religijos sektą su specifiniu požiūriu į „žmoniją“. „Liberalusis humanizmas teigia, kad „žmonija“ yra pavieniai žmonės, todėl individų laisvė yra šventa ir neliečiama. Pasak liberalų, kiekviename individualiame Homo sapiens slypi šventa žmonijos prigimtis“⁶⁴. Čia įvardijamą poziciją be distancijos nusprendžiau pasirinkti kurdama Astrid Petersen vaidmenį - traktuoti jos atrodytą racionalią poziciją kaip šventą tikėjimą. Būtent šis požiūris, mano nuomone, atsiskleidžia paskutiniame Astrid pasisakyme apie žmogaus gyvenimo prasmę ir jos prigimtį, taip pat epizodiškai pasirodo jos paruoštame pranešime apie prigimtines žmogaus teises.

(2) Situacija musulmoniškose Artimųjų Rytų visuomenėse. Kadangi nesu buvusi musulmoniškuose kraštuose, pirmiausia pradėjau nuo įvairaus tipo dokumentikų, didelį dėmesį skyriau dokumentikai apie teismų procesą islamiškoje kultūroje, moters vaidmenį ir padėtį visuomenėje bei bausmių paskyrimo ir vykdymo praktikas. Taip pat kolekcionavau įspūdžius iš filmų. Pavyzdžiui, Astrid Petersen kalba apie „moterį, kuri suteikė vyrui medicininę pagalbą“ ir ją „viešai sumušė akmenimis, nes ji pažeidė įstatymą“. Panaši situacija atsiskleidžia filme *The Stoning of Soraya M.* (2008), kuriame pagrindinė herojė yra nubaudžiama mirties bausme užmėtant akmenimis. Tokios baigties ji susilaukia iš dalies dėl to, kad sutiko suteikti socialinę pagalbą be moters likusiai šeimai ir buvo to pasekoje apšmeižta sanguliavimu su svetimu vyru. Filme *Incendies* (2010) pavaizduotoje istorijoje emociškai mane labai paveikė scena, kurioje ekstremistų užpultas autobusas yra padegamas ir pas savo motiną, išsivadavęs iš herojės glėbio, bėga mažametis vaikas - tiesiai į liepstas - jis, žinoma, miršta. Filme *Not Without My Daughter* (1991) atsiskleidžia moters amerikietės padėtis musulmoniškoje tradicijoje, taip pat smurtas prieš moterį ir jos begalinis ryžtas ištrūkti iš svetimos kultūros. Pajutus, kad turiu sukolekcionavus labai daug negatyvių įspūdžių apie musulmoniškus kraštus, nusprendžiau paskaityti bendresnio pobūdžio knygą Kader Abdolah „Mečetės namai“, kuri leido man susikurti atmosferos ir kasdieninio gyvenimo pajutimą apie Artimuosius Rytus.

(3) Islamo kovotojų įkaitų patirtys. Mano pagrindiniu šaltiniu šiam kontekstui tapo Nobelio taikos premijos laureatė Nadia Murad. Jos knygoje „Paskutinė mergina. Mano

⁶³ Harari Yuval Noah. *Sapiens. Glausta žmonijos istorija*. Vilnius: kitos knygos, 2018, p.216.

⁶⁴ Ibid.

nelaisvės ir kovos su „Islamo valstybe“ istorija“ yra detaliai aprašomas 2014 metais „Islamo valstybės“ įvykdytas jazidų genocidas ir jo aplinkybės. Nadios motina ir šeši broliai buvo nužudyti, o ji pati tris mėnesius laikyta nelaisvėje, kur buvo mušama ir prievartaujama, galiausiai jai pavyko pabėgti. Nadia detaliai aprašo patalpas, kuriose nelaisvėje buvo laikomos merginos, taip pat veiksmus, kuriuos su jomis atliko privileijuoti musulmonai. Nadia Murad patirtis ir jos artikuliacija man leido apčiuopti patirtį, kuri išrašyta Astrid Petersen partitūroje. Pasidarė aiškesnė logika, kuria gali vadovautis radikalių pažiūrų musulmonai ir labai ryškiai vaizduotėje nusipiešė situacijos, kurios gali ištikti moterį, esant islamo kovotojų nelaisvėje.

(4) Galima Gustavo Janseno filosofija ir žiūros taškas, Gustavo ir Astrid santykiai.

Replikuodama savo buvusiam vyrui Gustavui Jansenui, Astrid Petersen kalba apie jo žiūros tašką į pasaulį, filosofiją. Taip pat atskleidžia savo pačios požiūrį į žmogų ir jo gyvenimą. Vienareikšmiškai jos replika emociiniu lygmeniu yra susijusi su Gustavo sūnaus savižudybe. Žiūrėdama filmą „Kramer vs. Kramer“ (1979) aptikau besiskiriančių žmonių ginčo sceną, kurioje nuo paprasto, bet įtampos kupino pokalbio staiga abu pereina į nepažabotą ir nevaldomą pyktį. Pasirodė teisinga panašią nuotaiką sukurti ir šio konflikto metu, kadangi akivaizdžiai tarp Gustavo ir Astrid buvo po skyrybų neišspręstų klausimų.

Gustavo filosofiniam modeliui įsivaizduoti panaudojau Yuval Noah Harari knygoje „Sapiens. Glausta žmonijos istorija“ išsakytas mintis apie „didžiausią istorijoje apgaulę“ ir „prabangos spąstus“. Autorius, pasakodamas apie tai, kaip žmogus pradėjo ūkininkauti ir sėsliai gyventi, iškelia hipotezę jog tai atsitiko dėl žmogaus noro rytoj turėti pakankamai maisto sau ir savo vaikams. Pasak Yuval Noah Harari, žmogui toks pasirinkimas neatėjo į naują, priešingai - siekiamo rezultato jis nesulaukė: vaikų pagausėjo, jų imunitetas silpnėjo, sėsliose gyvenvietėse veisėsi ligos, žmonės nuo fizinio darbo žemės ūkyje kentėjo fizinius skausmus ir lėtines traumas. „Ieškodama lengvesnio gyvenimo, žmonija sužadino veiksnius, kurie neatpažįstamai pakeitė pasaulį, - šių pokyčių žmonija nei numatė nei norėjo. Žemės ūkio revoliucijos niekas neplanavo, taip pat niekas nesiekė, kad žmonės taptų priklausomi nuo grūdinių kultūrų.“⁶⁵. Iš dalies tokioje hipotezėje žmogus atsiskleidžia kaip mirties baimę patiriantis gyvūnas, kuris daro sprendimus vedinas komforto troškimo. Toks žiūros taškas būdingas ir Gustavui Jansenui, todėl atsispirdami nuo knygos „Sapiens. Glausta žmonijos

⁶⁵ Harari Yuval Noah. Sapiens. Glausta žmonijos istorija, p. 90.

istorija“ įsivaizdavau Gustavą kaip tokios mokslo populiarinimo, visiems prieinamo turinio knygų autorių, kuris yra labai sėkmingas šioje srityje.

Konstruojant Astrid Petersen būdingą performatyvią figūrą, kostiumų dailininkė Barbora Šulniūtė įtraukė į kūrybinį procesą: jau dalyvaudama pirmose repeticijose, ji pasiūlė kelis įvaizdžių variantus, proceso eigoje išbandėm kelis galimus apavo variantus. Ji preciziškai sudėliojo kostiumą iki papuošalų: Astrid Petersen turi modernius sidabro spalvos auskarus ir išraiškingą žiedą ant dešinės rankos rodomojo piršto. Premjerinę savaitę, kai man vis labiau pradėjo ryškėti vaidmens kontūrai, pradėjau ieškoti Astrid Petersen atitikmens šiandienoje ir tuomet, priėjau prie idėjos padažyti Astrid nagus ir lūpas raudona spalva. Raudono lūpdažio fenomenas jau senokai mane domino ir čia atrodė itin tinkama juo pabrėžti Astrid nepriklausomybę ir jos vidinį poreikį sustiprinti pasitikėjimą savimi šioje konferencijoje. Pasiūliau šią idėją Barborai ir pabandę tokį įvaizdį repeticijos metu - patvirtinome.

Teatre atskiros vaidmens partitūros dalys ir visa partitūra sykiu yra atliekamos aibę kartų. Visų pirma repeticijų metu yra išbandomos skirtingos hipotezės ar vaidmens variantai, sluoksniuojamos spalvos ir įspūdžiai. Baigiantis repeticijoms yra sudėliojamas spektaklio rėmas, kuriame kiekvienas vaidmuo turi savo apibrėžtą vietą ir funkciją. Vėliau, kiekvieno spektaklio metu vaidmens partitūra ir papartitūrė yra vėl ir vėl atliekamos. Žinoma, kaip ir pats spektaklis, vaidmuo gali kisti, tačiau jo pirminė struktūra, atrasta repeticijų metu, yra ta bazė su kuria vyksta tolimesnė kelionė. Galima sakyti, kad repeticijų metu aktorius išbando savo partitūros galimybes ir ribotumus, taip mėgindamas nužymėti įmanomus papartitūrės kontūrus.

Astrid Petersen atveju, su režisierium Aleksandru Špilevojumi repeticijų metu pabandėm skirtingus Astrid nuoširdumo ir minkštumo lygius. Galutiniame variante vis dėl to nusprendėme, kad ji privalo išlaikyti tam tikrą kietumo ir kategoriškumo laipsnį. Empatija jai nėra svetima ir ji gali empatizuoti su Irane kenčiančiais žmonėmis, apie kuriuos šneka savo pranešime, bet kreipdamasi į savo kolegas ir jiems oponuodama, ji turi išlaikyti distanciją nuo jų požiūrio, kad sugebėtų toje situacijoje vertinti ir teisti jų nuostatas. Taip pat buvo nustatytos mizanscenos, padaryta keletas minimalių teksto korekcijų, užfiksuotos kelios reakcijos į kitus konferencijos dalyvius jų pranešimų metu. Astrid Petersen pranešimas buvo suskirstytas į keletą atskirų blokų, kiekvienas iš kurių turi savo kryptį ir siekiamybę. Žiūrint į repeticijų metu naudotas teksto kopijas, galima matyti skirtingus sluoksnius pastabų ir fiksuojamų dalykų,

vidinio monologo nuotrupų ar nuorodų į kontekstus, režisieriaus komentarų ir įžvalgų pačiai sau - visi šie ženkliniai yra repetitijų metu kūnu įgytos patirties aidas.

3.2. Medžiagiškumas atlikimo metu

3.2.1. Performanso menas

Pasiruošimo performansui metu aš ieškau tokių vaizdų, daiktų, fizinių medžiagų ir veiksmų, kurie sudarydami sąrangą, į kurią patenku aš ir žiūrovas, leistų prisiliesti prie nagrinėjamos temos ar problemos. Performanso mene visa kūrybinė medžiaga yra pateikiama kaip esanti čia ir dabar. Performanso metu ji atsiskleidžia kaip besivystančio pokalbio katalizatorius. Pasirodančios erdvėlaikyje medžiagos idealiu atveju sužadina tiesiogiai su problema susijusius kontekstus - patirtis. Nors performanso metu yra svarstomi klausimai, būdingi žmogiškajai būčiai, tiesiogiai susijusios su žmogiškąja egzistencija problemos, iš dalies atlikimo požiūris nutolsta nuo antropocentrizmo doktrinos, kadangi daiktai (arba bent dalis jų) nėra naudojami (tiesiogine žodžio prasme). Veikia vyksta lygiavertis dialogas tarp medžiagų ar daiktų medžiagiškumo ir kūno medžiagiškumo. Tiek žmogus savo veiksmais keičia daiktų būvį, tiek medžiagos veikia žmogaus kūną ir palieka tam tikrus pėdsakus, apriboja arba skatina veikimą. Atlikėjas įsiklauso į erdvės, laiko ir medžiagų prigimtį, atverdamas galimybę rasti pažinimui šiame dialoge ir tam tikram žinojimui, kuris nėra verbaliai generuojamas, kuris yra įkūnytas. Šia prasme performanso menas turi galimybę visada generuoti tiriamąjį žiūros tašką į buvimą.

Performanso „Mundus Matris“ metu atliekami vidiniai ir išoriniai judesiai, jų dinamika buvo diktuojama nustatytos triptiko struktūros ir to, kaip į ankstesnius veiksmus reagavo sąranroje esančios medžiagos. Ruošdama performansą, negalvojau apie atlikimu neišvengiamai atskleidžiamą kūno medžiagiškumą, bet jis pasirodė savaime dėl žmogaus kūno prigimties. Dinamiką ir veiksmo intensyvumą žiūrovui leido pajusti girdimas intensyvus kvėpavimas, taip pat performanso eigoje dėl skausmingų ir nepatogių veiksmų susikūrusi frustracija. Ir nors performatyvios figūros judėjimo trajektoriją lėmė iš anksto nustatyta erdvinė choreografija, pačius judesius ir tai, kaip ta choreografija buvo atlikta, didele dalimi apibrėžė vielinių pakabų poveikis kūnui. Jos braižė odą, kartais skausmingai įsirišdamos ir neleisdamos

tęsti judesio, pagavo plaukus, apribodamos galvos judesius ir apsunkidamos ištrūkimą ir kūno atsiskyrimą nuo vielinių pakabų masės.



3. Ant kūno vielinių pakabų palikti pėdsakai performanso „Mundus Matris“ metu.

Performanso metu atsirandantys skulptūriški pavidalai, nors išraiškingi, nebuvo tiksliai suplanuoti. Jie kūrėsi patys vykstančiame kūno ir pakabų dialoge. Atlikėjas lygiai taip pat kaip žiūrovas šiame procese yra stebėtojas, kuris gali būti nustebintas. Pavyzdžiui, man pradėjus spirale artėti link sienos, ant grindų nukritusios pakabos kabinosi viena prie kitos ir kilo į viršų, taip sukurdamas savotišką sijono formos struktūrą aplink mano kojas. Staiga pasijutau įkalinta šios struktūros, pastebėjau jos panašumą į suknelę ar sijoną ir išsyk nusprendžiau tai užfiksuoti. Tai, ką pastebėjau atlikdama veiksmą, leidau pamatyti ir žiūrovui išretindama veiksmą laike arba visiškai sustabdydama išorinį judesį. Performanso meno žargonu vadiname tai „leisti vaizdui kvėpuoti“ (*angl. let the image breath*). Kaip taikliai pastebi Hans-Thies Lehmann knygoje „Postdraminis teatras“, „vaizduojamojo meno požiūriu performanso menas yra laiko matmeniu išplėsti vaizdą ar objektų tikrovės pristatymai“⁶⁶. Performanso „Mundus Matris“ įrašė⁶⁷ aiškiai matosi tiek pastanga sukurti stovinčio moters kūno, apraizgyto vielinių pakabų dariniu, paveikslą, tiek tos akimirkos, kada kaip kūrėja esu pauzėje - paprasčiausiai būnu tame vaizde, toje situacijoje, padarydama momentą labiau prieinamą stebėtojų, lyg ir svarbesniu, reikšmingesniu.

⁶⁶ Lehmann Hans-Thies. Postdraminis teatras. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010, p.179.

⁶⁷ Brikės Ievos performansas „Mundus Matris“, 2020. <https://vimeo.com/497626021>, žiūrėta 2021 06 17.

Laikas, kuris yra pakankamas, bet kartu ir ne per ilgas tam tikram vaizdui kvėpuoti gali būti juntamas atlikimo metu ir priklauso nuo erdvėlaikyje pasirodančių medžiagų dinamikos ir intensyvumo. Kai kurios itin funkcionalios medžiagos - daiktai - beveik neturi galimybės skleistis laike, kitos medžiagos (dažnai organinės kilmės ar super ženklai) gali kurti dialogą su žmogumi labai ilgais laiko intervalais. Kitaip tariant, skirtingos medžiagos savyje yra užkodavusios autentišką erdvėlaikio medžiagiškumą, kuris performanso metu atsiskleidžia kaip tam tikra dinamika, veikianti performanso menininko, taip pat ir žiūrovo-dalyvio kūną. Performanso „Mundus Matris“ metu taip pat pastebėjau, kad atlikimo išsidėliojimas laike, kuomet erdvėje nėra gyvo stebėtojo ir jis gauna informaciją per mediją, savo tempu ir tankumu skiriasi nuo atlikimo specifikos, esant gyvam stebėtojui-dalyviui. Susidarė įspūdis, kad kamera reikalauja tankesnio veiksmo iš paties performanso menininko, kadangi jokių medžiagiškumu neatsako žiūrovas.

Performanso mene vis gi labai svarbus yra žiūrovo sutikimas arba atsisakymas drauge su menininku kurti ar liudyti tam tikrą medžiagiškumą. Performanso „Slėgis“ aptarime-diskusijoje išsakau mintį, kad man „priimtina į performansą žiūrėti kaip į socialinę skulptūrą. Kiekvienas žmogus, kuris ateina yra kaip dalyvis. Žinoma, aš suformuoju kažkokį centrą, bet kas vyksta yra labiau tarpusavio ryšiai.“⁶⁸. Tai, kas vyksta performanso metu - atliekami veiksmai - yra būtent tie atliekami veiksmai ir niekas kitas, jie autoreferentiški. Naudojamos medžiagos, žinoma, pasirenkamos taip, kad atskleistų tam tikrą specifinį medžiagiškumą, tarnaujantį temai ar problemai, tačiau su jomis atliekami veiksmai nėra nei teigiantys, nei simbolizuojantys, jais nesiekama reprezentuoti. Veikiau tai, kas atsiranda erdvėlaikyje kaip kūrybinės medžiagos, tampa bendra realybe, kurioje vyksta menininko suplanuoti, tačiau paklūstantys bendrai valiai, veiksmai.

Performanso „Slėgis“ metu Dalia, kuri kaip ir kiti stebėjo atliekamus veiksmus, įsitraukė į veiksmą, norėdama jį nutraukti, sustabdyti. Ji teigė, jog „nenorėjo sugadinti performanso <...> Man buvo vienintelis dalykas, kad aš noriu padėti šitam žmogui“⁶⁹. Jos įsitraukimas ne vienam žiūrovui pasirodė kaip suplanuotas iš anksto veiksmas, numatyta performanso dalis. Tai buvo netikėta, kadangi maniau sukūrusi išskirtinai estetišką darbą. Vis

⁶⁸ Brikės Ievos performansas „Slėgis“ ir diskusija-aparimas, 2020. <https://fb.watch/6aXaYJbgZY/>, žiūrėta 2021 06 17.

⁶⁹ Ibid.

gi tai, kad Dalia ėmėsi aktyviai veikti, norėdama užkirsti kelią nemaloniems kūno pojūčiams, išjudino labai vaisingą diskusiją apie tai, „kur yra riba tarp to, kur mes esam dalyviai, o kur stebėtojai“⁷⁰ - kaip teigia diskusijos metu pasisakęs žiūrovas. Šis klausimas, atsiradęs performanso situacijoje, tiesiogiai persikėlė ir į nagrinėjamą depresijos temą: „kada turime teisę įsikišti, kai žmogus nori nusižudyti?“⁷¹.

Kas gi įvyko performanso metu, Daliai nutraukus vykstantį veiksma? Veiksmai, kuriuos atlikau performanso metu savo kūnui - itin fiziški ir nemalonūs, nepatogūs. Šis nepatogumas liečia vieną jautriausių žmogaus kūno dalių - kaklą, taip pat intensyviai yra transliuojamas per kvėpavimo dinamiką. Aptarimo metu didžioji dalis žiūrovų prisipažino performanso bėgyje jutę nemalonius fizinius potyrius. Kaip teigia Monika Klimaitė, bene pirmą kartą performanso meno kontekste patyriau „fizinę reakciją į tai, kas vyksta ir tai, ką matau“⁷². Vis gi sustabdyti veiksmą ryžosi tik Dalia. Nėra aišku, kodėl taip atsitiko, bet tikriausiai tai priklauso nuo asmeninių Dalios savybių ir gyvenimiškos patirties. Dalia dirba masažiste, taigi jai tiesioginis kontaktas su kūnu, taip pat fizinė empatija yra kasdienis įprotis. Jai taip pat būdinga tvirta krikščioniška pasaulėžiūra, kurioje „gyvybė (atpažįstama) kaip bendra didžiulė vertybė“⁷³. Dalia yra išgelbėjusi ketinusį nusižudyti žmogų realioje gyvenimiškoje situacijoje. Įsitraukdama į performansą ir nutraukdama nemalonius tiek performatyvios figūros kūnui, tiek kitiems žiūrovams veiksmus, Dalia erdvėlaikyje sukūrė precedentą, kuriam būdingas performanso menininko nenumatytas medžiagiškumas. Dėka jos įsitraukimo, kūrinio struktūroje ir refleksijoje atsirado žmogaus, kuris gali padėti depresija sergančiam asmeniui, tema. Jos įsitraukimas sukūrė situaciją, kurioje kiti žiūrovai, taip pat jautę neigiamus fizinius potyrius, savęs pradėjo klausti „kodėl aš to nesustabdžiau?“.

3.2.2. Aktorinė praktika

Spektaklis yra tiksli pasikartojanti erdvėlaikio kompozicija, kurią sudaro kostiumai, apšvietimas, dekoracijos, rekvizitas, muzika ir/ar garsai, literatūra, choreografija, atlikimas ir kita. Atlikimas visada yra suvokiamas spektaklio kontekste ir susietas su visais sceninėje

⁷⁰ Brikės Ievos performansas „Slėgis“ ir diskusija-aptarimas, 2020.

⁷¹ Ibid.

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid.

realybėje pasirodančiais elementais tiesiogiai. Kai kurie elementai, tokie kaip tekstas, daina, choreografija, jeigu jie pateikiami gyvai, yra sutapatinami su atlikimo medžiagiškumu. Mes sakome „atliko dainą“, „atliko šokių numerį“, „atliko monologą“. Taip pat sakome ir „atliko vaidmenį“, kas nurodo į patį vaidmenį kaip elementą, egzistuojantį už atlikimo akto ir turintį jam priklausančią savastį. Paradoksalu, tačiau vaidmuo gali būti sukurtas net nevaidinant, kadangi jis atsiranda iš stebintojo perspektyvos ir priklauso lygiai tiek nuo kitų spektaklio elementų kaip ir nuo vaidybos.

Vaidmenį mes visada pirmiausia suvokiame iš stebėtojo pozicijos. Net ir aktorius, pirmą kartą susipažinęs su medžiaga, pamato vaidmenį kaip stebėtojas, žiūrovas. Ir jau vėliau, kūrybinio proceso metu, po truputį tampa to vaidmens ženklu scenovaizdyje. Spektaklio metu vaidmuo arba personažas yra visa tai, ką žiūrovas priskiria veikiančiam scenoje aktoriui, nepriklausomai nuo to, ar atliekami dalykai būtų užfiksuoti repeticijų metu ar pasirodytų esantys atlikimo klaidos. „Atribotas nuo natūralios aplinkos aktoriaus kūnas egzistuoja ir veikia dirbtinėje, su kultūrintoje terpėje ir yra pateikiamas kaip objektas, turintis savo istoriją, kaip fantazijų, geismų, sapnų ir biologinių procesų kūrinys, pasakojantis save.“⁷⁴. Taigi, viena vertus atliekamas vaidmuo visada yra signifikantas sceninio vyksmo kontekste, reprezentuojantis autentišką medžiagiškumą.

Tačiau, kaip teigia Fhillip Zarrilli, „Iš aktoriaus, esančio vaidmenyje, perspektyvos, jis ne „reprezentuoja“. Veikiau vaidyba/atlikimas yra per se išveikta (*angl. enactive*), dinaminė, išgyventa, įkūnyta patirtis, kurioje aktorius/atlikėjas visada atsako į tam tikros specifinės (teatrinės) aplinkos momento reikalavimus.“⁷⁵. Aktorius supranta, kad yra suvokiamas kaip tam tikras personažas ar vaidmuo fiktyvioje realybėje, jis taip pat žino ir jaučia, kaip sukonstruota ta fiktyvi realybė: atlikdamas vaidmenį, aktorius žino, kokius žodžius jis pasakys vėliau ir koks likimas laukia jo personažo, jis žino, į kokią mizansceną turės eiti, kur teks supykti, net ir tai, kur, kas ir kokiais žodžiais jį užklups netikėtai. Daugelis dalykų, kurie nutinka scenoje personažui ir kuriuos žiūrovai liudija kaip pirmą kartą čia ir dabar vykstančius, yra aibę kartų atlikti personažą įkūnijančio aktoriaus ir pasmerkti dar aibę kartų būti atlikti ateityje, tačiau tai nereiškia, kad aktorius žino, kaip jie vyks. Kiekvienas spektaklis, nepriklausomai nuo tikslės

⁷⁴ Staniškytė Jurgita. Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo, p. 159.

⁷⁵ Zarrilli Phillip. (Toward) a Phenomenology of Acting, p. 146.

surežisuoto erdvėlaikio struktūros, atlikimo ir suvokimo metu išsiskleidžia kaip unikali vienetinė patirtis.

Kalbėdama apie buvimo ir reprezentacijos santykį Erika Fischer-Lichte pastebi, kad „Personažas atsiranda ne kaip atspindys ar imitacija to, kas iš anksto nustatyta, o pirmiausia kaip tam tikra įkūnijimo procesų seka.“⁷⁶ Ji kviečia suvokti reprezentaciją ne kaip teksto prievartą kūnui, bet kaip autentišką aktą, atliekamą aktoriaus su savo fenomenologiniu kūnu. „Personažą kaskart sukuria saviti aktorių kūnai ir jų ar su jais atliekami performatyvūs aktai“⁷⁷. Aktorius visada išlieka ir savimi. Naudodamas per savo kūną įgytas patirtis kurti sceniniam personažo gyvenimui, taip pat priimdamas personažo gyvenimą kaip esantį savo kūne - jis tarsi užleidžia vietą kito gyvenimui vykti jo paties organizme.

Astrid Petersen vaidmens atlikimas susideda iš buvimo ir vaidybos. Kadangi Astrid visada yra scenoje, bet ne visada turi veikti (tiek vidinio, tiek išorinio veikimo prasme), tokiais atvejais pakanka sąmoningai būti performatyvioje figūroje. Iškalbinga ir tiksli Astrid performatyvi figūra šsyk nurodo į tam tikrą moters būdą. Prisideda dar keli medžiagiškumą kuriantys situacijos aspektai: (1) Astrid visada sėdi šalia Magnuso Tomseno, karts nuo karto persimesdama su juo komentarais apie vykstančius pranešimus - taip sustiprinamas ir išryškinamas jų idealoginis artimumas; (2) Astrid turi išmanųjį telefoną, tačiau jį naudoja tik prieš prasidedant konferencijai, vėliau pasideda jį ant fotelio atbrailos, kartais nervirgai žvilgčioja į ekraną, konferencijos pertraukos metu vėl gali įnikti į telefoną; (3) Astrid visada po savo pranešimo ir Emos Šmit-Paulsen klausimo, geria vandenį, kad nusiramintų. Šie paprasti veiksmai, kurie sudaro dalį aktorinės partitūros, yra atliekami, ne vaidinami. Spektaklio kontekste, žinoma, jie suvokiami kaip veiksminės dramaturgijos dalis, tačiau patys veiksmai yra atliekami tik kaip jie patys, nepriklausomai nuo to, kad kitų sceninių elementų ir bendras sociokultūrinis kontekstas priskiria jiems reikšmes.

Vidinis Astrid Petersen vaidmens medžiagiškumas pradeda rasti tuomet, kai sceniniame erdvėlaikyje pasirodo veiksmai, idėjos ir požiūriai, išjudinantys peizažo elementus. Papartitūrės išsidėliojimo laike aspektu man yra svarbūs keli momentai. Kai Damielis Kristensenas pasako „Ir todėl, jeigu aš ko nors negaunu, visa mano struktūra pradeda

⁷⁶ Fischer-Lichte Erika. Performatyvumo estetika, p. 239.

⁷⁷ Ibid, p. 131.

nerimauti.“⁷⁸, šie žodžiai tiksliai apibūdina Astrid Petersen būseną tuo momentu. Kitas kertinis momentas yra Oliverio Larseno deklamuojamos Sadi Muzani eilės: „Tuomet ateina tas metas gimti žodžiams apie didžiąją meilę. Štai šitie žodžiai: „Žmogaus likimą Dievas rašo skambant ašarų muzikai“.“⁷⁹. Šios eilėraščio eilutės yra lyg paskutinė detalė vidinio Astrid pasaulio kūrimo procese, vidinės dinamikos katalizatorius. Visa tai, kas tiksliai viduje apčiuopta ir užkurta iki tos akimirkos per Astrid pranešimą realizuojasi kaip pergyvenimo, skausmo, kančios, kovos medžiagiškumas.

Vidinės emocinės įtampos, kurios žmogaus organizme pasireiškia fiziškai, per kūno įtampas ir judesius, tuo pačiu per natūraliai gimstančias balso moduliacijas, komunikuoja su žiūrovu už teksto, bet kartu ir per patį tekstą kaip pretekstą išleisti kūno garsą, vedamą noro pasisakyti - iškomunikuoti prasmę. Kaip tiksliai pastebi Lichte, „Balsas supina garsiškumą, erdviškumą ir kūniškumą, taigi per jį nuolat kuriasi atlikimo medžiagiškumas“⁸⁰.

Astrid Petersen monologą atlieku kaip natas: tekstą su savo logika ir režisūrinėmis užduotimis. Jeigu peizažo paruošimas būna tikslus ir nepradedu „nudavinėti“ reikiamų natų, išeina sugroti melodiją, gimsta organiškas veikimas scenoje - Astrid Petersen buvimo šiame pasaulyje epizodas, kurį apvainikuoja dramaturgijoje pateikta informacija, paaiškinimas, kodėl jai yra būdinga tokia dinamika. Čia įvardinamas melodijos sugrojimas, mano nuomone, ir yra vaidyba. Tai įvyksta ne kiekvieną spektaklį, bet kiekvieną kartą yra mano profesinė siekiamybė. Režisierius Jonas Vaitkus teatrą apibūdina kaip paradoksų meną, kur „sukurama neregimo regimybė, negirdimo girdimumas, nejuntamo juntamumas ir netgi nesamo buvimas.“⁸¹. Vaidybos metu eksternalizuoja vidinis medžiagiškumas: tai, kas sukurta žmogaus/aktoriaus valios pastangomis jo vaizduotėje, tam tikroje neapčiuopiamoje vidinėje erdvėje, artikuliuojasi pirmiausia kaip vidiniai mikro lygmeniu vykstantys kūno judesiai bei cheminiai procesai ir balso bei judesių dinamikos pagalba atsiranda sceniniame erdvėlaikyje.

⁷⁸ Vyrypajevs Ivanas. Pjesė „Irano konferencija“, lietuviškas vertimas Aleksandr Špilevoj.
https://drive.google.com/file/d/1UhHM1GyhhVhOsSvVaX9qt_Eilu7DbQAI/view?usp=sharing, žiūrėta 2021 06 17, p. 8.

⁷⁹ Ibid, p. 15.

⁸⁰ Fischer-Lichte Erika. Performatyvumo estetika, p. 213.

⁸¹ Šabasevičienė Daiva. Teatro piligrimas. Režisieriaus Jono Vaitkaus kūrybos kontūrai, p. 444.

IŠVADOS

- Buvimas performanso mene gali atsiskleisti kaip (1) atlikimo pobūdis, (2) tyrimo objektas ir (3) žiūrovo potencialas kurti medžiagiškumą.
- Grynasis buvimas, kuris yra būdingas pre-ekspresyviai lygmeniui, šiuolaikiniame teatre yra atpažįstamas kaip įgūdis, kurį turėtų lavinti aktorius ar/ir atlikėjas.
- Vaidmens fasadas, pasiskolinus iš Judith Butler performatyvumo sąvoką ir ją pritaikius išorinei vizualiai raiškai estetineje plotmėje, gali būti įvardijamas kaip performatyvi figūra.
- Aktoriaus kūrybinė medžiaga yra įspūdžiai, potyriai, atsiminimai, emocijos ir kiti vidinio judesio katalizatoriai, sudarantys vaidmens papartitūrę, kurios atitikmuo Krystian Lupa meninės praktikos refleksijoje yra peizažas.
- Grįžtamojo ryšio kilpa performanso mene gali atsiskleisti radikaliau nei teatre: performanso mene žiūrovas tradiciškai turi galimybę tiesiogiai įsitraukti į performanso veiksmą ir kurti iš anksto nenumanomą medžiagiškumą.

ŠALTINIŲ IR LITERATŪROS SĄRAŠAS

ŠALTINIAI

Nepublikuotų šaltinių aprašas

1. Brikės Ievos kūrybinio dienoraščio ištraukos.
https://drive.google.com/file/d/1kPcVEXKpkzjVLsY3tWVDN2pTDbR2wr_h/view?usp=sharing , žiūrėta 2021 06 17.
2. Vyrypajėvas Ivanas. Pjesė „Irano konferencija“, lietuviškas vertimas Aleksandr Špilevoj.
https://drive.google.com/file/d/1UhHM1GyhhVhOsSvVaX9qt_Eilu7DbQAI/view?usp=sharing , žiūrėta 2021 06 17.
3. Vyrypajėvo Ivano pjesės „Irano konferencija“ Astrid Petersen vaidmens tekstų darbinė kopija su komentarais. https://drive.google.com/file/d/1_zjKh10NF7-qcbSYnTXNlDTRhTYOXeKm/view?usp=sharing , žiūrėta 2021 06 17.

Publikuotų šaltinių aprašas

4. Abramovič Marina kalba „An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection“, 2015.
https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection , žiūrėta 2021 06 08.
5. Arsem Marilyn kalba „Marilyn Arsem talk part I“, 2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=z62QM9S7K38> , žiūrėta 2021 06 09.
6. Arsem Marilyn kalba „Marilyn Arsem talk part II“, 2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=TH3ET-XlC4c> , žiūrėta 2021 06 09.
7. Arsem Marilyn tekstas apie „Marking Time V“,
<http://marilynarsem.net/projects/marking-time-v/> , žiūrėta 2021 06 09.
8. Baldyga Janusz performanso dokumentacija „Janusz Baldyga, „March Performance 17““, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=dnSYdXjxhAk> , žiūrėta 2021 06 09.

9. Beuys Joseph kalba „Joseph Beuys - Public Dialogue (Excerpt 1)“, 2010.
https://www.youtube.com/watch?v=_qS2rnCfAqM&t=21s, žiūrėta 2021 06 09.
10. Beuys Joseph kalba „JOSEPH BEUYS DIALOGUE (english language)“, 2017.
<https://www.youtube.com/watch?v=CrgzXhIQ-dk&t=36s>, žiūrėta 2021 06 09.
11. Brikės Ievos interviu „Pokalbis su Ieva Brike“, 2020. <https://vimeo.com/486736604>, žiūrėta 2021 06 08.
12. Brikės Ievos performansas „Slėgis“ ir diskusija-apatarimas, 2020.
<https://fb.watch/6aXaYJbgZY/>, žiūrėta 2021 06 17.
13. Brikės Ievos performansas „Mundus Matris“, 2020. <https://vimeo.com/497626021>, žiūrėta 2021 06 17.
14. Butler J. interviu „Your Behavior Creates your Gender“, 2011.
<http://bigthink.com/videos/yourbehavior-creates-your-gender>, žiūrėta 2021 04 20.
15. McAllister James laiškai, skirti Arsem Marilyn, 2014-2015.
<http://marilynarsem.net/wp-content/uploads/2015/09/1441665929-J-McAllister-response-to-Marking-Time-V.pdf>, žiūrėta 2021 06 09.
16. Nieslony Boris, Dirmoser Gerhard „Performance Art Context“, 2002.
http://gerhard_dirmoser.public1.linz.at/A0/Perform_Basis06_A0_en_last.pdf, žiūrėta 2021 06 08.
17. Olivier de Sagazan interviu „OLIVIER DE SAGAZAN - La Nef des Fous (VOST)“, 2015. https://www.youtube.com/watch?v=WgS2fma_I7Y, žiūrėta 2021 06 08.
18. Olivier de Sagazan interviu „Olivier De Sagazan. Portrait #Dukascopy“, 2016.
<https://www.youtube.com/watch?v=ize6AXAILbw>, žiūrėta 2021 06 08.
19. Performance Art Studies online publication „The Book“, 2015. <https://issuu.com/pas-performanceartstudies/docs/pas-thebook>, žiūrėta 2021 06 09.
20. Rodenburg Patsy kalba „Why I do Theatre“, 2008.
https://www.ted.com/talks/patsy_rodenburg_why_i_do_theater?utm_source=facebook.com&utm_medium=social&utm_campaign=tedspeak--a&fbclid=IwAR0Y1biSrMZ4HyxlpwzSBzYsVq6hy23tejetI13dIk1hJLVpbNktfDCEq_c, žiūrėta 2021 06 08.
21. Schaefer Sandrine. The Blindfolded Body in Wen Yau's „Wish You Were Here,“ Alice Vogler's „Liability of body. Language of liability“ and Marilyn Arsem's

- „Marking Time.“, 2015. <http://marilynarsem.net/wp-content/uploads/2017/02/2014-Venice-International-Performance-Art-Week-blogpost-by-Sandrine-Schaefer.pdf>,
žiūrėta 2021 06 09.
22. Venecijos tarptautinės performanso meno savaitės dokumentacija „II VENICE INTERNATIONAL PERFORMANCE ART WEEK 2014 „Ritual Body – Political Body“ | FULL DOCUMENTARY“, 2017.
<https://www.youtube.com/watch?v=Ud94EqDTG-k>, žiūrėta 2021 06 08.
23. Venecijos tarptautinės performanso meno savaitės dokumentacija „III VENICE INTERNATIONAL PERFORMANCE ART WEEK 2016 „Fragile Body – Material Body“ | FULL DOCUMENTARY“, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=5OAz-Jbhs2k>, žiūrėta 2021 06 09.
24. Wilson Robert interviu „Pasitinkant „Turandot““: Robert Wilson (LIVE)“, 2019.
<https://fb.watch/604MF0T89c/>, žiūrėta 2021 06 09.

LITERATŪRA

Knygų aprašas

25. Baldyga Junusz. Studio/Workshop. Performance Art. Perspective and Synthetic Educational Strategies. Poznan: The University of Art in Poznan, 2016.
26. Barba Eugenio, Nicola Savarese. A Dictionary of Theatre Antropology. The Secret Art of the Performer. London and New York: Routledge, 2006.
27. Čechovas Michailas. Aktoriaus kelias. Jonava: Dobilas, 2007.
28. Fischer-Lichte Erika. Performatyvumo estetika. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013.
29. Goldberg RoseLee. Performance Art. From Futurism to the Present. London: Thames & Hudson, 2011.
30. Grotowski Jerzy. Skurdžiojo teatro link. Vilnius: Apostrofa, 2011.
31. Harari Yuval Noah. Sapiens. Glausta žmonijos istorija. Vilnius: kitos knygos, 2018.
32. Kirby Michael. A Formalist Theatre. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.
33. Lehmann Hans-Thies. Postdraminis teatras. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.

34. Liuga Audronis. Kelionė į „Didvyrių aikštę“. Thomo Bernhardo pjesė. Krystiano Lupos spektaklis. Vilnius: Kultūros barai, 2016.
35. Lupa Krystian. Utopija. Laiškai aktoriams. Vilnius: Apostrofa, 2020.
36. Staniškytė Jurgita. Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo. Vilnius: Scena, 2008.
37. Suzuki Tadashi. Kultūra - tai kūnas. Vilnius: Apostrofa, 2017.
38. Šabasevičienė Daiva, Masalskis Valentinas. Ieškant teatro. Vilnius: Tyto alba, 2011.
39. Šabasevičienė Daiva. Teatro piligrimas. Režisieriaus Jono Vaitkaus kūrybos kontūrai. Vilnius: Krantai, 2007.
40. Zarrilli Phillip. (Toward) a Phenomenology of Acting. London and New York: Routledge, 2020.

Straipsnių aprašas

41. Draffin Robert. Acting Reconsidered: Contemporary Actor Training and the Village Body, in Acting Reconsidered: New Approaches to Actor's Work. Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2014, 84-103.