

# Gyva vs medijuota: erdvės, laiko ir kūno transformacijos šiuolaikiniame teatre

*Andrius Jevsejevas*

Vytauto Didžiojo universitetas, Menų fakultetas, Laisvės al. 53 LT-44309 Kaunas

El. paštas: andrius.jevsejevas@gmail.com

Straipsnyje aptariama intermedialumo teorijos ir teatrologijos mokslo bendradarbiavimo, imantis teatrinių ir kitų kultūrinių reiškinių, analizės perspektyva, apibrėžiami intensyvėjančio šiuolaikinių skaitmeninių technologijų panaudojimo teatre nulemti ontologiniai ir su tam tikrų scenos meno fenomenų suvokimu susiję epistemologiniai pokyčiai. Analizuojant naujųjų medijų ekspansijos į teatro sceną problematiką, apžvelgiant su gyvumo ir medijiškumo sąvokomis susijusį teatrologinį diskursą, bandoma atskleisti intermedialių erdvės, laiko ir kūno transformacijų šiuolaikiniame teatre specifiką.

RAKTAŽODŽIAI: gyvumas, hipermedijiškumas, intermedialumas, kūniškumas teatre, medijiškumas, performatyvumas, teatras

Prieš imdamiesi bet kokio teatro ir performanso studijų laukui priskirtino fenomeno bei jo raiškos specifiniuose meniniuose, socialiniuose ar akademinuose diskursuose aptarimo ir analizės, visų pirma turėtume pasiekti (ar bent pamėginti pasiekti) tam tikrą susitarimą dėl kai kurių su paties teatro ontologinėmis savybėmis susijusių klausimų. T. y. imtis mažų mažiausiai utopistinės užduoties ir pabandyti apibrėžti, kokie chronotopiniai, estetiniai, komunikaciniai ar ideologiniai požymiai ir savybės daro teatrinio ar performatyvaus būvio situaciją įmanomą bei, kaip pažymi Christopheris Balme, kiek galima preciziškai ir sistemaiškai nustatyti centrinę teatrologijos, kaip disciplinos, objektą<sup>1</sup>.

Plačiame ir įvairialypiam teatrologiniame diskurse aktyviai figūruoja nemažai įvairių teatrinių reiškinių prigimtį aiškinančių teorijų, strategijų ir modelių. Mėgindamas užčiuopti scenos menų esmę, teatrologas Patrice Pavis išskiria dvi paralelines ontologinių teatro teorijų variacijas. Pirma, žvelgiant iš statiškos perspektyvos teatras yra žaidimo erdvė (scena), joje gestu ir balsu veikiantis aktorius bei stebėjimo erdvė (žiūrovų auditorija); žvelgiant iš dinamiškos perspektyvos – žiūrovų salės *realus* pasaulis supriešinamas *fiktyviam* scenos pasauliui ir tuo pat metu vykstantis žiūrovą ir aktorių vienijantis komunikacinis veiksmas (Alain Girault). Antra, teigiama, kad bet kurio teatrinio fenomeno specifiką apibrėžia materialios kalbančių ir veikiančių kūnų tikrovės, kurią produkuoja paties spektaklio konstrukcija, ir tokiu būdu reprezentuojamos fikcijos ryšys (Alain Rey)<sup>2</sup>. Trumpai ir lakoniškai bazinę teatrinio efekto konstituciją apibendrina Peteris Brookas, sceną

1 Balme 2004: 5–6.

2 Pavis 1998: 397.

pavadinęs tuščia erdve, kurioje veikiančio žmogaus ir tuo pat metu jį stebinčio žiūrovo pakanka, kad gimtų teatrinis aktas<sup>3</sup>. Kalbėdama apie esmines šiuolaikinio teatro ir performanso meno egzistavimo prielaidas Erika Fischer-Lichte pabrėžia, jog spektaklį (plačiąja prasme) galima daro ir jį sukuria aktorių ir žiūrovų kūniškas buvimas bei interakcija konkrečioje vietoje ir tam tikrą laiko vienetų tarpusį<sup>4</sup>.

Nepaisant nedidelių aptariamo objekto ontologinių ypatybių teorinių modifikacijų ir tyrėjų metodologijų skirtumų, galima iš dalies sutarti, jog daugelyje šiuolaikinių teatrinių ir performatyviųjų reiškinių teorijų vyrauja tendencija, pagal kurią teatrinės patirties modelis abstrahuojamas iki keturių pagrindinių konvencinių figūrų: kūniškai, materialiai suvokiamo atlikėjo ir žiūrovo, erdvės homogeniškumo ir laiko simultaniškumo.

Tačiau šiandieniniame medijų ir skaitmeninių technologijų uzurpuotame pasaulyje neišvengiamai transformuojasi ir socialinio, ir estetinio pažinimo mechanizmai. Kaip pastebi Philipas Auslanderis, visuomenės mediatizacija yra susijusi ne tik su medijų technologijų panaudojimu, bet, kur kas svarbiau, ir su taip vadinamos medijų epistemologijos klausimais<sup>5</sup>. Visatos, žmogaus ir jo kūrinių pažinimo, suvokimo ir interpretavimo procesai vis rečiau įvyksta betarpiškai, tiesiogiai ir vis dažniau yra susiję su mokslo bei technologijų raida: pradedant nuo Gutenbergo spausdinimo mašinų, mikroskopų ir teleskopų, baigiant televizija, internetu, socialinėmis medijomis ir virtualia realybe. Neabejotinai tiesiogiai veikiama ir teatro – bene amorfiškiausio, paslankiausio iš menų, todėl itin jautraus visuomenės pasaulėžiūros transformacijoms, percepcija.

Šio straipsnio tikslas – pasitelkus naujausius intermedialumo teorija pagrįstus teatrinių reiškinių tyrėjų darbus, aptarti ir pademonstruoti, koks ambivalentiškas tampa laiko, erdvės ir žiūrovų bei atlikėjų santykis šiuolaikiniame teatre, skirtingu intensyvumo lygiu inkorporuojančiame įvairias skaitmenines medijų technologijas. Atsižvelgdami į Fischer-Lichte's grįžtamojo ryšio ciklo (*feedback loop*) sampratą jos suformuluotoje performatyvumo koncepcijoje, pagal kurią žiūrovai savo fiziniu buvimu, suvokimu ir reagavimu tampa aktyviais spektaklį generuojančiais ir jame dalyvaujančiais veikėjais, pamėginsime išsiaiškinti, kas nutinka, kai šis ciklas, užtikrinantis, anot teatrologės, autoreferentišką, atvirą ir nenuspėjamą performatyviąją patirtį, yra sutrikdomas arba apskritai nutraukiamas.

Daugelis tyrėjų sutinka, kad intermedialumo samprata, kokia ji suvokiama dabartinių intermedialijų teatrinių fenomenų tyrimų kontekste, gimė vokiečių kalbotyrininkų, literatūros ir kultūros teoretikų moksliniuose darbuose ieškant ryšių tarpdisciplininių literatūros, kino, teatro, vaizduojamųjų menų bei muzikos ryšių

3 Brook 1996: 7.

4 Fischer-Lichte 2008: 32.

5 Auslander 1999: 27–33.

Europos avangardo kūrėjų darbuose<sup>6</sup>. Intermedialumo teorija, kaip pakankamai jauna akademinė paradigma, neišvengiamai implikuoja tam tikrą apibrėžties ir tipologizavimo problematiką. Anot Wernerio Wolfo, pirmiausiai kyla paties „medijos“ termino interpretacijos klausimas. Intermedialumo teorijoje medija apibrėžiama pagal jos semantinę specifiką atsižvelgiant į tai, ar ji pagrįsta verbaline kalba, ar vizualiniais ženklais, ar muzikos garsais, ar analizuojamas konkretus fenomenas – kompozicinė medija, t. y. kelių semantinių sistemų darinys (pvz., teatras, kinas). Jei sutiksime, kad esminė teatrinio vyksmo sąlyga – „atlikėjo ir žiūrovo socialinis susitikimas esant gyvam veiksmui ir „čia ir dabar“ aplinkybei“<sup>7</sup>, tuomet galima iškelti hipotezę, kad intermedialumo teorijos kontekste fizinis aktorius buvimas scenoje gali būti traktuojamas kaip tam tikra skirtingų intermedialųjų ryšių ir strategijų manifestacija. Antra, vykstant dviejų tai pačiai semiotinei sistemai priskiriamų reiškinių transpozicijai (pvz., romaną perrašant pagal dramos konvencijas, kai abu tekstus bendriausiais bruožais galima apibrėžti kaip literatūros kūrinius). Wolfas tokiu atveju siūlo skirtį tarp intermedialios ir intramedialios strategijos, bet šiame darbe siekiant metodinio apibrėžtumo ir aiškesnių įrankių praktinei analizei bus remiamasi intermedialumui gimininga adaptacijos teorija, dažniausiai nagrinėjančia abipusius literatūros ir kino ryšius, bet tuo pačiu keliančią ir daugelį teatrui aktualių klausimų (pvz., autorystės, originalumo problematika – tiek intrakompozicinio, tiek ekstrakompozicinio intermedialumo atvejais ir kt.).

Dėl sąlyginio disciplinos naujumo, intertekstualumo strategijų tipologija, ypač kalbant apie teatrą, kol kas kelia nemažai klausimų ir diskusijų. Patrice'as Pavis intermedialumo paradigmą tiesiogiai kildina iš intertekstualumo sąvokos ir keliais trumpais pavyzdžiais aptaria kino įtaką šiuolaikinio teatro ir šokio kalbai<sup>8</sup>. Tuo tarpu Wolfas, intermedialumą taip pat siejantis su Julijos Kristevos intertekstualumo samprata, pagal santykių pobūdį išskiria du pagrindinius intermedialumo tipus. Intrakompoziciniu intermedialumu jis laiko vienos ar kelių medijų dalyvavimą konkreto semiotinio vieneto signifikacijos procese ar struktūroje, o ekstrakompoziciniu – ryšius tarp skirtingos prigimties semiotinių vienetų. Pirmąjį Wolfas laiko intermedialumu siaurąja prasme ir išskiria du jo raiškos būdus: pliurimedialumą, kuris reiškiasi, kai vienoje ženklų sistemoje egzistuoja dvi ar daugiau medijų rūšių, ir intermedialią nuorodą, kurios formos – eksplicitinė nuoroda, intermediali tematizacija, evokacija (imituojamas kitos medijos poveikis) ir formali imitacija (ikoninio ženklų panaudojimo padarinys). Apibrėždamas ekstrakompozicinį intermedialumą, Wolfas „pasiskolina“ Rajewsky transmedialumo, kaip formalaus, neistoriško ženklų sistemų organizavimo būdo, terminą, kuriam

<sup>6</sup> Žr. *Intermediality in Theatre and Performance* 2006: 12–21; Idem, Melnikova 2011: 17–34; Idem, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* 2005: 252–256.

<sup>7</sup> *Intermediality in Theatre and Performance* 2006: 33.

<sup>8</sup> Pavis 2003: 48–50.

priešina intermedialiąją transpoziciją, t. y. perkėlimą, galintį reikštis atskiro semiotinio darinio visumoje ar dalyje, taip pat ir žanro lygmeniu.

Freda Chapple ir Chielas Kattenbeltas teatrologinę intermedialumo tyrimų perspektyvą ir pačią teoriją tiesiogiai sieja su skaitmeninių technologijų „įvedimu“ į teatro praktiką, bet pabrėžia, kad diskursui apie intermedialumą, jų realizavimas scenoje nėra būtinas. Apibrėždamas intermedialumą, Kattenbeltas teigia, kad šiam reiškiniui būdingas įprastinių ribų tarp meno sričių devalvavimas, į pirmąjį planą iškeliantis spektaklio, kaip hibridinio meno kūrinio, sąvoką<sup>9</sup>: čia veikia intertekstai, intermedijos, hipermedijos, savirefleksija ir apnuoginamas metatekstinis spektaklio kūrimo principas, suponuojami nauji erdvės ir laiko ryšiai, kitoks teksto (siaurąja ir plačiąja prasme) struktūravimas ir įprasminimas, kintantys kūno ir visų kitų spektaklio kūrime „dalyvaujančių“ ženklų sistemų santykiai. Bene ryškiausiu tokios kaitos požymių Kattenbeltas laiko atskirų teatrinių fenomenų gebėjimą „pasiekti informaciją, esančią už progresyvaus linijinio laiko ir apibrėžtos materialios erdvės ribų“<sup>10</sup>. Ir nors prielaidas šių konvencijų griūčiai galima įžvelgti XX a. I pusės menininkų kūryboje, būtent suklestėjus naujosioms skaitmeninėms technologijoms, t. y. įvykus „laiko, erdvės rekontekstualizacijai ir jų dinamikos pokyčiams“<sup>11</sup>, šios sąvokos neišvengiamai reikalauja persvarstymo. Kaip teigia Maaikje Bleeker, medijų technologijų poveikio negalima suvokti tik kaip reprezentavimo būdų kaitos ar turinio transformacijų, nes jos manifestuoja reikšmes, priskirtas iš anksto egzistuojantiems savaiminiams subjektams. Todėl intermedialiosios teatro praktikos intensyviau keičia nusistovėjusius percepcijos režimus nei, pvz., postdraminis teatras plačiąja prasme<sup>12</sup>.

Bet grįžkime prie teatro ir jo ontologijos interpretavimo teatrologiniame diskurse tradicijos. Jei vis dėlto pagrindiniu jo objektu laikysime fizinį, kūnišką atlikėjų ir žiūrovų susitikimą, savotiškai įrėmintą viename laike ir erdvėje, ir įprasmintą Fischer-Lichte's „grįžtamojo ryšio ciklo“ sampratą, tuomet teatrą ir medijas turėtume apibrėžti kaip dvi atskiras (arba net priešingas) estetines teritorijas. Tokiu atveju, kalbėtume apie teatrą kaip apie įkūnijimą (*incarnation*) ir teatro apskritai nelaikytume mediumu, nes tektų daryti prielaidą, kad egzistuoja pradinis, natūralus kūniškumas (fizinis žmogaus kūnas), kurį derėtų atskirti nuo jo technologinės garsinės ar vaizdinės reprezentacijos<sup>13</sup>. Balme siūloma alternatyva yra susijusi su intermedialumo, kaip tam tikros istorinės paradigmos, traktuote, pagal kurią teatras pirmiausia apibrėžiamas

9 *Intermediality in Theatre and Performance* 2006: 29–40.

10 *Mapping intermediality in theatre and performance* 2010: 83–84.

11 Ten pat.

12 Ten pat: 39.

13 *Intermediality in Theatre and Performance* 2006: 126–127.

kaip hipermediali<sup>14</sup> sistema, savyje apimanti, reprezentuojanti ir net tematizuojanti kitas medijas. Kattenbeltas eina dar toliau: jo hipermedialumo sampratoje teatras tampa vieninteliu menu, pasižyminčiu gebėjimu inkorporuoti visus kitus menus, tačiau netapti ontologiškai priklausomu nei nuo vieno iš jų. Kitaip tariant, Kattenbeltas kalba apie teatrą kaip hipermediumą, gebantį savyje „režisuoti“ (*stage*) kitas medijas, kurios, perkeltos į scenos erdvę, savotiškai teatralizuojasi, t. y. užuot tapusios objektų ženklais, jos tampa ženklų ženklais. Nepaisant išorinio šios koncepcijos žavesio, mokslininko pateiktoje demokratinėje intermedialumo schemeje tariamą medijų teatre lygiavertiškumo iliuziją išsklaido implicitinis jos hierarchiškumas – „čia ir dabar“ gyvai esantis aktorius arba atlikėjas išlieka privaloma teatrinio efekto sukūrimo sąlyga. Tačiau šiuolaikinio teatro meno diskurse galime rasti nemažai pavyzdžių, keliančių tam tikrų problemų, susijusių su prielaida, kad teatrinis reiškinius besąlygiškai apibrėžia jų buvimas *hic et nunc*. Kitaip tariant, iškyla būtinybė persvarstyti teatro, kaip gyvo (*live*) vyksmo, erdvėlaikinę specifiką.

Nūdienos teatro moksluose tebėra stipriai išsąsknijusi tendencija analizuojant tam tikrą kūrinį priešinti gyvai atliekamą veiksma ir mediatizuotas jo formas. Walteris Benjaminas dar tarpukariu akcentavo meno kūrinų reprodukuojamumo problemą ir kėlė klausimus dėl originalo auros pažeidžiamumo ir kūrinio devalvacijos. Kuriant mechanines kūrinio kopijas, anot Benjaminio, jo unikalią būtį pakeičia masinė egzistencija<sup>15</sup>. Nors galima būtų daryti prielaidą, jog nesuskaičiuojamų skaitmeninių reprodukcijų ir virtualios realybės epochoje chrestomatinės vokiečių mokslininko pastabos dėl estetinio nuvertėjimo pasiekia nepalyginamai aukštesnį intensyvumo lygį, tačiau kalbant apie postmodernią, intermedialumo studijų patirtį inkorporuojančią teatrologinę mintį, jų svarba išryškėja visai kitu aspektu: Benjaminio idėjos apie masių geidulį reprodukcijoms tampa savotišku atspirties tašku vis dar aktualiai polemikai dėl gyvumo ir medijiškumo šiuolaikiniame teatre formų tarpusavio ryšių, kurių Balme lakoniškai apibūdino kaip diskusiją *Auslanderis prieš Phelan*.

14 Teatrinis reiškinius talpindamas po hipermedialumo sąvoka Balme remiasi medijų tyrėjų Bolterio ir Grusino suformuluota remedijavimo koncepcija: pasak mokslininkų, tai būdas, kuriuo naujosios skaitmeninės medijos iš naujo svarsto ir modeliuoja kitas medijų formas. Pavyzdžiui, elektroninės knygos remedijuoja spausdintas knygas, skaitmeniniai muzikos įrašai remedijuoja analoginius, kurie remedijuoja gyvą garsą, o internete perkuriamos beveik visos konvencinės medijų rūšys – nuo spaudos iki televizijos. Net ankstyvoji televizija nemaža dalimi buvo kuriama pagal tam tikras teatro taisykles siekiant žiūrovams sukurti specifinį intymumo, artumo ir betarpiškumo pojūtį. Tačiau „naujasias“ ir „senasias“ medijas sieja abipusiai ryšiai – t. y. tradicinės medijos lygiai taip pat gali remedijuoti naujasias (bene iškalbingiausi atvejai aptinkami teatre: spektakliai statomi pagal filmų siužetus, dažnai pasitelkiant kinematografinio montažo patirtį, Agniaus Jankevičiaus spektakliai neretai įvairiais intensyvumo lygiais ir priemonėmis manifestuoja akivaizdžią televizijos kultūros įtaką, „Atviro rato“ spektaklis „Tėčio pasaka“ kuriamas kaip savotiškas trimatės animacijos komentaras ir pan.). Dvi remedijavimo strategijas – betarpiškumą (*immediacy*) ir hipermedijiškumą (*hypermediacy*) – bendriausia prasme galima suvokti kaip mimetinės prigimties stanislavskiškojo psichologinio realizmo, slepiančio savo medijinę prigimtį, ir savąjį teatrališką sintetiškumą diegetiškai manifestuojančio brechtiškojo epinio teatro paralelę.

15 Benjamin 2008: 22.

Lyčių studijų ir performanso teoretikė Peggy Phelan savo darbuose akcentuoja, jog tarp spektaklio esmė įvardijamos reprezentacijos ir su medijų panaudojimu susijusios reprodukcijos esama pagrindinio ontologinio skirtumo, nes spektaklis yra įrėmintas laike ir negali būti pakartotas. Be to, pabrėžia mokslininkė, spektaklis, tapęs reprezentacijos reprezentacija, t. y. įrašytas ar kitaip įformintas tam tikroje medijų konstrukcijoje, sumenkina savo paties ontologinį potencialą ir tampa nebe spektakliu, o kažkuo kitu. Spektaklio vertingumą ir turiningumą apibrėžia būtent jo nereprodukuojamumas ir nepakartojamumas<sup>16</sup>. Auslanderis siūlo visiškai kitokį gyvo ir mediatizuoto veiksmo suvokimo modelį ir teigia, jog bent jau Vakarų kultūroje visi esminiai ontologiniai skirtumai tarp šių dviejų reprezentavimo praktikų nyksta ir du tariamai priešingi poliai pamažu tampa tapatūs. Turėdami omeny platų ir heterogenišką performanso studijų tyrimo objektų lauką, pavyzdžių randame krepšinio varžybose ar dideliuose koncertuose, kur kūnišką sportininkų bei muzikantų buvimą dažnai papildo skaitmeniniai ekranai, paradoksaliai sukuriantys tam tikrą artumo ir betarpiško dalyvavimo poveikį – kad išsaugotų šias mažos apimties, kameriniams renginiams būdingas charakteristikas, masinei publikai skirti renginiai turi paaugoti dalį savo „gyvumo“. Tačiau panašiai intymaus patyrimo (kurio įprastai tikimės iš gyvo pasirodymo) efektas formuojamas ir daugelyje teatro reginių: tarkime, Artūro Areimos spektaklio „Kelias“ finalinės scenos prabėga aktoriams gulint ant pritremdytos scenos grindų ir tekstus tyliai šnabždant į mikrofonus, Jūratės Paulėkaitės ir Dainiaus Gavenonio „Uždarame vakare“ vaizdo projekcijoje reprodukuojamas žemėmis užpiltas (taigi žiūrovams nematomas) ir po to lyg archeologinis radinys šepetėliais nuvalomas Gavenonio veidas. Galiausiai, pastebi Auslanderis, mūsų, t. y. žiūrovų–dalyvių, percepcinė struktūra yra pakitus tiek, jog net dalyvaudami gyvame vyksme neretai tikimės, jog čia bus reprezentuojama mūsų skaitmeninė patirtis. Pavyzdžiui, važiuodami į neseniai įvykusį Erico Claptono gyvo garso koncertą tikimės, jog bus grojamos anksčiau skaitmeniniuose įrašuose girdėtos baladės. Nė nekalbant, jog daugelio „gyvų“ renginių ontologinį tyrumą tarsi nepastebimai kompromituoja elektriniai muzikos instrumentai ar teatre vis dažniau naudojama iš scenos sklindančio „gyvo“ garso stiprinimo sistema. Tad galima daryti jei ne išvadą, tai bent prielaidą, jog daugeliu atvejų medijų reprodukuojama skaitmeninė informacija eksplacitiškai ir implicitiškai įsikūnijusi į mūsų gyvo veiksmo suvokimą<sup>17</sup>.

Galima būtų ginčytis, jog anksčiau minėtais medijų panaudojimo gyvam vyksmui atvejais gyvumo ir medijškumo hierarchijoje technologinėms reprodukcijoms vis dėlto tenka antrinis, pagalbinis vaidmuo. Tačiau kas nutinka, kai skaitmeninės medijos pradeda dominuoti arba apskritai pakeičia gyvą spektaklio veiksmą? Prieš prasidedant estų šiuolaikinio teatro trupės NO99 spektakliui „Estijos iškilimas ir griūtis“ (*The Rise and Fall of Estonia*), pilnutėlės žiūrovų salės akivaizdoje stovi devyni aktoriai. Šviesos

<sup>16</sup> Phelan 1996: 146–148.

<sup>17</sup> Auslander 1999: 32–31.



gęsta, salė nutyla, aktoriai pakyla ir išeina iš scenos – prasideda spektaklis. Didžiuliame ekrane projektuojamas vaizdas: grupė aktorių palieka pastatą, kuriame susirinkusi publika, ir geras dešimt minučių vaizdo kamerų sekami keliauja miesto gatvėmis, kol pasiekia už kelių šimtų metrų esantį kitą teatro pastatą, kurio scenoje vykstantį veiksmą, tiesiogiai transliuojamą videoekrane, ir mato žiūrovai. Gyvi aktoriai fiziškai scenoje pasirodo vienintelį kartą – pačioje spektaklio pradžioje. Tad kokiais argumentais ar prielaidomis remiantis galima būtų apginti šio estų spektaklio gyvumą? Gal žiūrovų ekrane stebimas vaizdas – įrašytas ir sumontuotas iš anksto? Galiausiai, ar „Estijos iškilimas ir griūtis“ yra apskritai vadintinas teatrinio reiškiniu, o gal tai – medijų pagalba reprodukuotas kinematografinis įvykis? Vienareikšmišką atsakymą pateikti būtų labai sudėtinga. Viena vertus, spektaklį savotiškai įrėmina Talino „Nokia“ koncertų salės scena, kurioje rodomas ekranas su gyvai veikiančiais aktoriais, ir salė, kurioje sėdi žiūrovai; iš vienos vaidybos erdvės į kitą miesto gatvėmis žingsniuojančius aktorius lydi vaizdo kameros, tad šiuo meniniu kūrėjų ėjimu spektaklio erdvė gerokai išplečiama. Žiūrovai gali laisvai matyti vienas kitą, stebėti vienas kito reakcijas, tačiau, norėdami sekti aktorių pasakojamą istoriją, tampa priklausomi nuo ekrano. Iš kitos pusės, didžioji dalis publikos neabejotinai žino ir suvokia (ekrane projektuojami vaizdai, nekuriantys iliuzijos, o veikiau pabrėžiantys situacijos fiktyvumą ir teatrališkumą, neleidžia dėl to dvejoti), jog aktoriai veikia gyvai, tačiau visiškai šalia esančioje teatro NO99 „namų aikštelėje“. Įvyksta tai, ką Peteris M. Boenischas įvardija „penktosios sienos“ efektu<sup>18</sup>. Tad galima būtų manyti, kad tam tikra prasme erdvės ir laiko kontinuumas nėra sugriaunamas, o teatras ir jam būdingos ontologinės konvencijos išlieka aktorių ir žiūrovų komunikaciją „įrėminančiu“ mediumu.

Žvelgiant iš intermedialumo teatre studijų perspektyvos, įdomus bei iškalbingas ir prieš porą metų „Sirenose“ pristatyto jungtinės vokiečių-britų trupės „Gob Squad“ spektaklio „Super Night Shot“ atvejis. Valandą iki pasirodymo pradžios keturi spektaklio autoriai ir atlikėjai, apsiginklavę kameromis ir sinchronizavę laikrodžius, laksto po miestą, ieškodami herojaus būsimam filmui, o teatre prieš spektaklį susirinkusi publika laukia iš miesto grįžtančių savo herojų bei pasitinka juos ovacijomis ir į orą mėtomais konfeti. Salėje publika mato keturiuose ekranuose sinchroniškai nufilmuotus keturių kamerų reportažus: poreikis nuolat keisti žiūros tašką nuo vieno ekrano į kitą kiek blaško – menininkai nekuria iliuzijos, o aiškiai demaskuodami situacijos sąlyginumą publikai pateikia multimedialią, teatro, televizijos ir kino estetikas vienijančią fikciją. Nepaisant to, jog visas spektaklio vyksmas buvo reprodukuojamas vaizdo projekcijose, žiūrovas čia neturėjo galimybės nei įsijausti, susitapatinti su pasakojimais ekrane, nei per daug nuo jų atsiriboti, nes spektaklio kūrėjai buvo rodomi ne tik vaizdo įrašė – dalis jų, t. y. vienaip ar kitaip pakliuvusių į menininkų kamerų objektyvus, sėdėjo čia pat auditorijoje. Galima sakyti, spektaklis tikrąja to žodžio

18 *Mapping intermediality in theatre and performance* 2010: 201–202.

prasmė įvyko *tarp* gyvai mieste veikiančių kūniškų aktorių (veiksmaus vyko Menų spaustuvės, kurioje ir buvo rodomas šis spektaklis, prieigose) ir salėje sėdinčių žiūrovų (kiekvienas iš jų galėjo tapti, o kai kurie ir tapo, tiesioginiais spektaklio dalyviais), *tarp* realaus spektaklio rodymo laiko ir tokio pat realaus spektaklio atlikimo miesto gatvėse laiko, paženklinto ne tik labai konkrečių erdvinių ženklų (pavyzdžiui, vaizdo įrašo fone skambančių Vilniaus gatvės muzikantų melodijų – tų pačių, kurias daugelis žiūrovų girdėjo eidami į spektaklį) laiko. Tam tikra prasme, spektaklis „Super Night Shot“ įvyko spektakliui-videoperžiūrai nė neprasidėjus. Matome, jog Benjaminas esė deklaruojamas kokybinis reprodukuojamumo vertinimas čia netenka galios, nes nepaisant to, jog žiūrovai formaliai mato tik kūrinio reprodukciją, jo autentiškumas išlieka. Nors, kita vertus, vilnietiškam „Super Night Shot“ nepavyko išvengti kito vokiečių mokslininko nurodyto pavojaus – vienas iš žiūrovų, matęs spektaklį ankstesnį vakarą, nepaisė spektaklio žaidimo taisyklių ir pasinaudojo galimybe savotiškai suklastoti finalinę sceną.

Anot Auslanderio, kai gyvai vykstančiame spektaklyje atkuriamas masiškai reprodukuojamas reginys (Benjaminas atveju) – lygiai kaip roko koncertuose bandomas atkartoti muzikinių vaizdo klipų kuriamas įspūdis arba į teatro sceną perkeliama animacinių filmų estetika (pavyzdžiui, Oskaro Koršunovo „Išvaryme“ animacijos ir komikso žanro įtaką reprezentuoja ne tik ekrane projektuojami animuoti vaizdai, pieštų personažų dialogų ar minčių išraišką imituojantys kartoniniai „debesėliai“ su įvairių jaustukų ir ištiuktukų iliustracijomis aktorių rankose, tačiau ir daugelis kitų spektaklio komponentų – pradedant garso takeliu, baigiant kostiumais ir dramaturginio bei režisūrinio scenų montažo specifika), įvyksta iš televizijos ir kino įgytą perceptinę mūsų patirtį manifestuojantis aktas – medijų reprodukuojamas kūniško sceninio vyksmo reprezentacijas matome betarpiškai, nepriklausomai nuo mus skiriančio fizinio atstumo. Kitaip tariant, „įvairiausių mūsų kultūrai būdingų spektaklių reprodukcijų visuotinumą lemia buvimo gyvai nuvertėjimą, kurį galima kompensuoti tik gyvai suvokiamų elementų perceptinį patyrimą padarius kiek galima panašesnį į su medijų suvokimu susijusią patirtį: net tais atvejais, kai gyvas reginys teikia savitą betarpiškumo pojūtį“<sup>19</sup>. Jei pamėgintume apibendrinti Auslanderio siūlomą gyvumo ir medijiškumo koncepciją, taptų pakankamai akivaizdu, jog tyrėjas šias sąvokas interpretuoja nehierarchiškai, veikia pabrėždamas atvirą, betarpišką tarpusavio ryšį ir abipusę priklausomybę, nei akcentuodamas kurio nors iš šių performatyviams reiškiniams būdingų ontologinių ypatybių pirmumą.

Vis dėlto Fischer-Lichtei kur kas įtikinamesnė ir artimesnė atrodo Phelan pozicija, kad spektaklį įmanomą daro ir specifinį jo medijiškumą pagrindžia pirmiausiai kūniškas aktorių ir žiūrovų bendras buvimas tam tikroje vietoje ir tam tikru metu. T. y., kad spektaklis įvyktų, turi būti įvykdytos konkrečios „produkcijos“ ir „receptijos“

<sup>19</sup> Auslander 1999: 36.



sąlygos. Spektakliuose naudojant medijas šios žaidimo taisyklės sulaužomos, o „grįžtamojo ryšio ciklas“, kaip prigimtinis ir svarbiausias spektaklio gyvumo garantas, nutraukiamas<sup>20</sup>. Žvelgiant iš šios, daugelio performanso studijų atstovų užimamos pozicijos, kai spektaklis yra vienaip ar kitaip medijuojamas, jis netenka savo ontologinio integralumo, o reproduktivumo technologijos yra nepajėgios užčiuopti aktorių ir žiūrovų bendro kūniško buvimo. Aptardama pagal Fiodoro Dostojevskio romaną „Idiotas“ sukurtą režisieriaus Franko Castorfo spektaklį, kuriame kūrėjas tyčia apribojo percepcines auditorijos kompetencijas ir žiūrovai didelę laiko dalį buvo priversti stebėti veiksma vien tik videoekranuose, Fischer-Lichte daro išvadą, jog monitoriuose reprodukuojamas sceninis veiksmas tikrąja to žodžio prasme užfiksuoja žiūrovų žvilgsnius, perėjo į kitą medijinį būvį ir fiziškai suspendavo galimybę atlikėjams ir stebėtojams keistis informacija. Ir nors gyvo spektaklio įspūdis nebuvo sugriautas, fizinio ryšio tarp scenos ir salės pertraukimas sužadino žiūrovų galvose troškimą, kad būtų gražinta kūniško bendrumo su aktoriais galimybė. Šešių valandų trukmės spektakliui pasibaigus, atlikėjai išėjo nusilenkti, ir žiūrovai suprato, kad juos veikia ne istorija ar jos pasakojimo būdai, o kūniškas aktorių buvimas kaip esminis spektaklio momentas<sup>21</sup>. Tačiau ar tikrai medijuotas kūnas netenka fizinio materialumo? Ar galėtume taip pat užtikrintai teigti, kad, pavyzdžiui, miniatiūriniai organizmai, kuriuos matome žiūrėdami pro mikroskopą, arba pro teleskopą matomi kosmoso kūnai yra tiesiog medijuoti ir todėl ne materialūs? Merleau-Ponty fenomenologijoje stebintysis subjektas suvokiamas ne kaip įsisavinantis regimą tikrovę – vietoj to, žiūrėdamas į pasaulį jis jam atsiveria, išgyvena jį iš vidaus ir į jį panyra. Naujosios komunikacinės ir informacinės technologijos radikaliai paveikė mūsų pasaulio, visuomenės ir žmogaus suvokimą. Neišvengiamai kitaip suvokiame ir savo pačių kūnus – per fotografiją, filmuotus vaizdus ir trimates technologijas pažįstame juos išoriškai, objektyviai. Apskritai kalbėdami apie kūniškumo problemą iš prigimties intermedialiaame teatre, turėtume įsisažmoninti, jog jau visai netrukus mokslo ir technologijų laimėjimai įgalins ir įpareigos teatrologiniame diskurse kalbėti apie tokius ontologines ribas tarp realybės ir virtualybės ištrinančius reiškinius kaip trimatės videoprojekcijos arba skaitmeninės sceninės hologramos, kurios, būdamos tobulos teatrinės iliuzijos, turėtų sukelti naują diskusijų apie realizmą bei natūralizmą teatre ir scenos menų (re)teatralizaciją<sup>22</sup> modernių erdvinių technologijų epochoje bangą.

Grįžtant prie performanso teoretikų suformuluotos gyvumo ir medijiškumo dialektikos reikėtų pastebėti, jog šiandieninės teatrologinės analizės objektų spektras yra labai platus ir anaipol neapsiriboja vien tradiciškai suvokiamais dramos teatro fenomenais. Net susidūrus su, pavyzdžiui, pantomimos, lėlių ar objektų teatro reiškiniais, Fischer-Lichtes ir Phelan suformuluota teatro ontologija tampa kur

20 Fischer-Lichte 2008: 67–68.

21 Fischer-Lichte 2008: 74.

22 Pavis 1998: 395.

kas labiau komplikuota nei galėtų pasirodyti iš pirmo žvilgsnio. Ar lėlė, marionetė teatre suvokiama kaip gyvai veikiantis kūnas, sukuriantis gyvumo įspūdį, tolygų fiziniam aktorius buvimui? O gal, kaip klausimą pozicionuoja Meike Wagner, tai yra objektinis kūnas, kūno atvaizdas arba žmogaus kūno medijuota reprezentacija?<sup>23</sup> Anot mokslininkės, akivaizdžiausias ir paprasčiausias (tačiau anaipol nebūtinai tikslus) atsakymas būtų susijęs su prielaida, kad lėlių teatras iš esmės skiriasi nuo dramos teatro reiškinių vien tuo, kad lėlių teatre kūniškai suvokiamo aktorius nėra – jis yra tamsoje arba už širmos slypintis ir žiūrovams nematomas animatorius, manipuliuojantis iš medžio ir tekstilės pagamintais antropomorfiniais objektais. Tačiau šiuolaikiniame teatro moksle lėlių teatro samprata naudojama kur kas plačiau, apimant vakarietišką marionečių teatrą, japonų *bunraku* tradiciją, šešėlių teatrą bei kitas animacijos formas, kuriose gyvas aktorius scenoje veikia kartu su eksplicitiškai manipuliuojamu objektu. Gintaro Varno režisuotose Claudio Monteverdi „Madrigalinėse operose“ matome dvi kraštutines lėlių teatro estetines ir technologines paradigmas: „Tankredžio ir Klorindos dvikovoje“ juodai aprengtus aktorius scenos tamsoje paslėpęs režisierius kuria iliuzorišką teatrinę realybę, kūnišką aktorius buvimą apskritai eliminuodamas iš scenos ir žiūrovų salės komunikacinio ciklo; „Nedėkingųjų šokyje“, priešingai, matome savotiškus žmogaus kūno ir animuojamų objektų derinius, žmogaus dydžio marionetės-kaukes, už kurių (ar, tiksliau, kuriose) pasislėpę atlikėjai tarsi sužmogina negyvus objektus, pakeisdami savo žmogiškuosius kūnus objektinėmis jų reprezentacijomis. Tiek atlikėjas, tiek žiūrovas apleidžia savo tradiciškai suvokiamas teatrinio būvio pozicijas ir tampa viena nuo kitos priklausomomis dinamiškos komunikacinės sistemos dalimis. Spektaklio intermedialumas skleidžiasi tarp gyvų ir mirusių kūnų, tarp gyvo spektaklio ir medijuoto įvykio, o teatrinis kūnas manifestuojamas ne kaip „savaimė materialus, o kaip *performatyvaus veiksmo* rezultatas“<sup>24</sup>. Tad remdamiesi šiomis Wagner pastabomis galime daryti prielaidą, jog lėlių bei objektų teatre kūniškumą apibrėžia ne tiek fizinis žmogaus buvimas kito kūniškai suvokiamo žmogaus akivaizdoje, kiek simbolinis ritualinis aktas, kurio metu aktorius, atlikėjas ar animuojamas objektas (plačiaja prasme) tampa savotišku tarpininku arba mediumu, lemiančiu ir organizuojančiu teatrinės komunikacijos ciklą.

Kaip pademonstruoja tiek tradicinių iki skaitmeninių medijų, tiek naujųjų technologijų panaudojimo gyvai teatrinėje praktikoje atvejai, šiuolaikiniai scenos menai nenustojamai evoliucionuoja, nuolat įsisavina naujas, progresyvias meninės išraiškos priemones, kurioms koreliuojant su klasikinės teatrologinės minties apibrėžtomis bazinėmis teatro ontologijos kategorijomis, darosi vis sudėtingiau nubrėžti griežtą demarkacinę liniją, skiriančią tai, kas laikoma natūralu ir organiška, ir, perfrazuojant Marshallą McLuhaną, mechaninės ar skaitmeninės prigimties šių fenomenų tęsinius. Kintant šiuolaikinės visuomenės percepciniam aparatui neišvengiamai atsiranda

23 *Intermediality in Theatre and Performance* 2006: 126–127.

24 Ten pat: 128.

būtinybė plėsti diskursą ir apie mūsų teatrinio suvokimo transformacijas. Teatro sceną užplūdusių naujųjų medijų technologijų gausa anaipol nereikia, jog fiziniu buvimu scenoje nenutrūkstamos teatrinės komunikacijos ciklą garantuojančiam žmogui gresia išnykimas. Veikiau reikėtų kalbėti apie lig šiol vyravusios žmogaus koncepcijos saulėlydį. Reprerentacijos ir simuliacijos procesų nebereikėtų besąlygiškai diferencijuoti atsižvelgiant į žanrą ar mediją. Dėl potencialiai stipresnių savo performatyvųjų savybių, skaitmeniniai tekstai signalizuoja skirties tarp programuojamų ir atsitiktinių, medijuotų ir „gyvų“ tekstinių formų griūtį, o skaitmeninių technologijų pagrindu sukurtą pasakojimą galima suvokti kaip aktyvų diegetinių ribų perdirbimą arba transgresiją<sup>25</sup>. Antverpeno universiteto profesoriaus, performanso ir vizualiųjų menų teoretiko Kurto Vanhoutte'o nuomone, ne itin tikslu būtų suvokti mūsų laikmetį kaip realybės ir virtualybės, kūniškumo ir nekūniškumo konfliktą. Nuolatinį šiandienos žmogaus *buvimą* veikiau žymi nenutrūkstamas įkūnytų esaties būsenų, kurios vis dažniau apibrėžiamos dalyvavimo ir tarpininkavimo, o ne fizinio buvimo viename erdvės ir laiko kontinuume, tinklas. Intermedialiosios teatrinės praktikos, fizinių kūną transformuojančios skaitmeninės reprerentacijos ar kitokiomis mechaninės, neteatrinės prigimties priemonėmis, destabilizuoja įprastas erdvės, laiko ir teatrinės komunikacijos konvencijas, o atlikėjo kūną (kaip, beje, ir stebėtojo) apibrėžia visų reprerentacinių praktikų apriorinis medijiškumas – natūralus arba natūralizuotas kūnas nebesuvokiamas kaip jų išorinis referentas<sup>26</sup>.

Šiame straipsnyje, pasitelkus tik kelis iš daugelio intermedialumo teorijos siūlomų teatrinų reiškinų analizės aspektų, pamėginta ne tiek atskleisti drauge su šiuolaikiniais technologiniais, estetiniais ir socialiniais iššūkiams į teatro praktiką ir teoriją įsiveržiančias naujas problemas, kiek apžvelgti ir pademonstruoti naujus, ar bent Lietuvos teatrologiniame diskurse dar ne labai įprastus, kalbėjimo apie jas būdus. Nepaisant to, jog mūsų šalies teatrinė mintis dar pakankamai nenoriai įsileidžia tarpdisciplinines ir su naujosiomis medijomis susijusias patirtis iš *išorės*, tik laiko klausimas, kada įvyks globalių visuomeninių poslinkių nulemtas proveržis iš *vidaus*, ir mūsų teatrologinį žodyną teks praturtinti intermedialumo teoretikų siūlomais teatrinų ir kitų kultūros fenomenų analizės įrankiais.

Gauta 2013 06 07

Priimta 2013 06 11

## Literatūra

1. Auslander, P. *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. London and New York: Routledge, 1999.
2. Balme, Ch. B. Intermediality. Rethinking the Relationship between Theatre and Media. *THEWIS. Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft*. 2004 1: 1–18.
3. Benjamin, W. *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. Cambridge and London: Harvard University Press, 2008.

<sup>25</sup> *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* 2005: 108–110.

<sup>26</sup> Remshardt: 135–136.

4. Bolter, J. D.; Grusin, R. Remediation. *Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press, 2000.
5. Brook, P. *The Empty Space*. New York: Touchstone, 1996.
6. Fischer-Lichte, E. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London and New York: Routledge, 2008.
7. *Intermediality in Theatre and Performance*. Ed. F. Chapple, Ch. Kattenbelt. Amsterdam and New York: Rodopi, 2006.
8. Lehmann, H. Th. *Postdramatic Theatre*. London and New York: Routledge, 2006.
9. *Mapping intermediality in theatre and performance*. Ed. S. Bay-Cheng, Ch. Kattenbelt, A. Lavender, R. Nelson. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.
10. *Media borders, multimodality and intermediality*. Ed. L. Elleström. New York: Palgrave MacMillan, 2010.
11. Melnikova, I. Intermedialumo žemėlapis. *Colloquia 26*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011.
12. *Narratology beyond literary criticism. Mediality, disciplinarity*. Ed. J. Ch. Meister. Berlin and New York: Walter De Gruyter, 2005.
13. Pavis, P. *Analyzing Performance: Theatre, dance and film*. Ann Arbor: The University of Michigan press, 2003.
14. Pavis, P. *Dictionary of the Theatre. Terms, Concepts and Analysis*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press Incorporated, 1998.
15. *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Ed. Ph. Auslander. London and New York: Routledge, 2009.
16. Punday, D. *Narrative bodies: toward a corporeal narratology*. New York: Palgrave MacMillan, 2003.
17. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed. D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. London and New York: Routledge, 2005.
18. Rajewsky, I. Intermediality, Intertextuality and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*. 2005: 6.
19. Phelan, P. *Unmarked. The Politics of Performance*. London and New York: Routledge, 2005.

*Andrius Jevsejevas*

## Live vs mediatised: spatial, temporal and corporeal transformations in contemporary theatre

### Summary

This article discusses the outlook of collaboration between the studies of intermediality and theatre science in questioning and analysing certain theatrical works and other cultural phenomena. It also defines specific shifts of theatre ontology and epistemology related with the increased involvement of modern digital technologies in the practice of contemporary performing arts. By analyzing the problematics of expansion of the New Media to the theatre stage and by focusing on the theatrological discourse on the notions of liveness and mediatisation, the article aspires to discuss the particularity associated with the perceptual transformations of space, time and body in contemporary theatre.

KEY WORDS: corporeality in theatre, hypermediacy, intermediality, liveness, mediality, performativity, theatre