

VYTAUTO DIDŽIOJO UNIVERSITETAS

MENŲ FAKULTETAS

TEATROLOGIJOS KATEDRA

Neringa Trapnauskaitė

**NETRADICINĖS TEATRO ERDVĖS ĮTAKA SPEKTAKLIO SUVOKIMUI ŠIUOLAIKINIAME LIETUVOS TEATRE**

Magistro baigiamasis darbas

Teatrologijos ir scenos meno vadybos studijų programa, valstybinis kodas 62403H102

Menotyros kryptis

**Vadovas (- ė)**: ................................................................ ............... ...............

(Mokslinis ir pedagoginis laipsnis, vardas, pavardė) (Parašas) (Data)

**Apginta**: Menų fakulteto dekanas (- ė) ......................... ............... ...............

(Mokslinis ir pedagoginis laipsnis, vardas, pavardė) (Parašas) (Data)

Kaunas, 2013

**TURINYS**

NETRADICINĖS TEATRO ERDVĖS ĮTAKA SPEKTAKLIO SUVOKIMUI ŠIUOLAIKINIAME LIETUVOS TEATRE

[Santrauka / 2](#_Toc356882618)

[Summary / 3](#_Toc356882619)

[ĮVADAS / 5](#_Toc356882620)

[1. TEATRO ERDVĖ IR JOS TRANSFORMACIJOS: TEORINĖS PERSPEKTYVOS IR ŠIUOLAIKINIO LIETUVOS TEATRO PRAKTIKA / 9](#_Toc356882621)

[1.1 Teatro erdvių architektūra ir žiūrovo pozicija / 9](#_Toc356882622)

[1.2 Netradicinės teatro erdvės: aplinkos ir specifinės vietos teatro sąvokos Vakarų teatro praktikoje / 12](#_Toc356882623)

[1.3 Netradicinės teatro erdvės samprata šiuolaikiniame Lietuvos teatre / 15](#_Toc356882624)

[2. SPEKTAKLIO SUVOKIMAS IR TEATRO ERVDĖ: RYŠIAI IR TARPUSAVIO ĮTAKA / 23](#_Toc356882625)

[2.1 Žiūrovas kaip komunikatyvaus veiksmo dalyvis / 23](#_Toc356882626)

[2.2 Netradicinė teatro erdvė kaip suvokėją „panardinančio teatro“ elementas / 28](#_Toc356882627)

[2.3 Spektaklio suvokimą keičiantis žiūrovų „sutrikdymas“ / 30](#_Toc356882628)

[2. 4 Žiūrovo aktyvizacija šiuolaikiniame Lietuvos teatre / 32](#_Toc356882629)

[3. NETRADICINIŲ ERDVIŲ PANAUDA ŠIUOLAIKINIAME LIETUVOS TEATRE / 36](#_Toc356882630)

[3.1 Netradicinių teatro erdvių laukas pastarųjų dešimtmečių Lietuvos teatre / 36](#_Toc356882631)

[3.2 Netradicinės erdvės už teatro pastato ribų: G. Varno „Nusiaubta šalis“ ir V. Bareikio „Mr. Fluxus arba Šarlatanai“ / 41](#_Toc356882632)

[3.3 Teatro pastate esančios netradicinės erdvės: V. Bareikio “Kovos klubas” ir J. Vaitkaus “Visuomenės priešas” / 44](#_Toc356882633)

[IŠVADOS / 48](#_Toc356882634)

 [ŠALTINIŲ IR LITERATŪROS SĄRAŠAS / 50](#_Toc356882635)

[ILIUSTRACIJŲ SĄRAŠAS / 55](#_Toc356882636)

[ILIUSTRACIJOS / 56](#_Toc356882637)

# Santrauka

Darbe tiriami netradicinės teatro erdvės ryšiai ir įtaka spektaklio suvokimui. Pirmiausia, nustatoma kokios erdvės vadinamos tradicinėmis ir kokie jų pakitimai gali būti apibūdinti kaip netradicinės teatro erdvės. Apžvelgiama kaip kintanti teatro erdvių architektūra nulemia ir kitokią žiūrovo užimama poziciją. Vėliau aptariama netradicinių erdvių naudojimas Vakarų teatro praktikose, kuriam apibūdinti pasirenkama aplinkos (*environmental*) ir specifinės vietos (*site – specific*) teatro sąvokos. Galiausiai remiantis Ramunės Marcinkevičiūtės suformuluotu apibrėžimu išanalizuojama netradicinės teatro erdvės apibrėžtis šiuolaikiniame Lietuvos teatre, išskiriamos galimos netradicinių erdvių grupės iliustruojamos konkrečių spektaklių pavyzdžiais. Pastebima, kad netradicinėmis erdvėmis dažnai tampa bažnyčios, pirmine savo paskirtimi industriniai, pramoniniai pastatai. Taip nutinka dėl jų talpinamo reikšmių potencialo.

Analizuojant spektaklio suvokimo kaitos ryšį su erdve remiamasi spektaklio žiūrovo kaip komunikatyvaus veiksmo dalyvio samprata. Remiantis kitų teoretikų atliktais pastebėjimasi, kaip gali būti jungiamos žiūrovo ir erdvės dimensijos, tokiais kaip erdvės sukeliamas „sutrikdymas“ ar metaforiška „panardinančio teatro“ sąvoka, sukuriamas teorinis pagrindas. Aptariami Lietuvos teatro kūrėjų ryškiausi bandymai įtraukti žiūrovą į teatrinį vyksmą.

Trečiame darbo skyriuje, remiantis ankstesniuose susikurtomis teorinėmis gairėmis, konkrečių spektaklių pavyzdžiais apibrėžiamas šiuolaikinio Lietuvos teatro netradicinėse erdvėse diskursas. Jo rėmuose atliekama detali tipiškiausių ir ryškiausių XXI a. spektaklių netradicinėse erdvėse analizė. Spektakliai G. Varno „Nusiaubta šalis“ ir V. Bareikio „Mr. Fluxus arba Šarlatanai“ analizuojami, kaip netradicinės erdvės už teatro pastato ribų panaudojimo atvejai, o - V. Bareikio “Kovos klubas” ir J. Vaitkaus “Visuomenės priešas” kaip netradicinės erdvės, esančios teatro pastate panaudojimo pavyzdžiai. Šiose spektaklių analizėse didžiausias dėmesys kreipiamas į netradicinės erdvės suteikiamą galimybę kitaip bendrauti su žiūrovais, paversti žiūrovus aktyviais reikšmių kūrimo bendraautoriais.

Šis darbas sujungia teorines netradicinės teatro erdvės ir spektaklio suvokimo kaip bendro aktorių ir žiūrovų kūrybinio rezultato sampratas, bei sudaro galimybes atlikti nuoseklią ir pagrįstą šiuolaikinio Lietuvos teatro spektaklių netradicinėse erdvėse analizę.

# Summary

This paper analyses the effects of non-traditional theatrical spaces on the concept of a performance. First, non-traditional theatrical spaces are identified and their changes that can be qualified as non-traditional theatrical spaces are described. Changes in the architecture of theatrical spaces are reviewed in the light of determining a different stance of the spectator. Second, the use of non-traditional spaces in Western theatre practice is discussed employing such terms as *environmental* and *site - specific theatre*. Finally, the definition developed by Ramunė Marcinkevičiūtė is used as a basis for the analysis of the definition of a non-traditional theatrical space in the contemporary Lithuania theatre. Potential groups of non-traditional spaces are identified and illustrated based on examples of specific performances. It is noted that originally industrial buildings often turn to be used as non - traditional spaces for theatrical performances due to the potential of meanings contained by industrial buildings.

To analyse the relationship between the perception of a theatrical performance and space, the concept of a spectator as a participant in the act of communication is invoked. Observations of other theoreticians on likely connections between the spectator and the space, for example space-caused embarrassment or metaphoric concept of *immersive theatre*, are used to create a theoretical basis. The brightest efforts of Lithuanian theatrical creators to have the spectators involved in the action of theatre are discussed.

The third section of the paper uses the examples of particular theatrical performance to define the discourse of the contemporary Lithuanian theatre in non-traditional spaces on the basis of theoretical guidelines developed in the previous sections of the paper. A detailed analysis of the most typical and brightest performances in non-theatrical spaces in the 21st century is carried out in the framework of the discourse above. Performances by Gintaras Varnas (The Devastated Land (*Nusiaubta šalis*)) and by Vidas Bareikis (Mr. Fluxus or Charlatans (*Mr. Fluxus arba Šarlatanai*)) are analysed as exemplifying the use of non-traditional space outside the theatre building; The Fight Club (*Kovos klubas*) by Bareikis and The Public Enemy (*Visuomenės priešas*) by Vaitkus are analysed as exemplifying the use of non-traditional space within the theatre building. The analysis of the aforementioned performances is mainly focused on the opportunities provided by non-traditional spaces in creating different relationships with the spectators by making them active co-authors of the creation of meanings.

This paper combines theoretical concepts of non-traditional theatrical spaces and the perception of performance as a joint creative product of the actors and spectators, as well as provides a basis for a consistent and reasoned analysis of contemporary Lithuanian performances in non-traditional spaces.

# ĮVADAS

**Darbo objektas ir aktualumas**.

 Šiuolaikiniame teatro kontekste ypatingai svarbus tapo žiūrovo patyrimas, dalyvavimas, o tokie elementai kaip visas teatras, auditorijos išsidėstymas, kitos erdvės esančios teatre, fizinė išvaizda, vieta miesto kontekste yra svarbūs proceso, kurio metu kuriama teatrinės patirties prasmė, dalis. Vis dažniau paneigiamas žiūrovo kaip pasyvaus stebėtojo, nesikišančio į spektaklio veiksmą vaidmuo. Jis tampa spektaklio veiksmo dalyviu įtraukiamu į prasmės kūrimo procesą. Tokią žiūrovo poziciją pasiekti padeda daugybė skirtingų teatro elementų, bet svarbiausias iš jų, kurį šiame darbe ir aptarsiu tai teatro erdvė.

Teatrui būdinga kaita, atliepianti visuomenės, valstybės, kultūros pokyčius. Teatro patirtis šiuolaikiniame teatre reiškiasi kaip sociokultūrinis įvykis, kurio prasmės ir interpretacijos kuriamos tik auditorijos bendrai dalyvaujančios procese dėka. Dėl šių priežasčių teatre aktoriai ir vaidinimo erdvė vis dažniau artėja prie žiūrovų, siekia užmegzti kontaktą ir komunikuoti siuntėjui ir priėmėjui atpažįstamais signalais. Iš savo stabilios vietos išjuda tradicinė teatro erdvė ir teatras jaukinasi naujas, netradicines erdves.

Šalia kitų teatrologijos tyrimo objektų rikiuojasi auditorijos ir scenos erdvių architektūra, nes teisingai sukonstruota ji paremia aktorius ir asistuoja auditorijai. Saviti erdvės elementai, kurie nulemia teatro „charakterį“, kuriant naujus teatrus ar atgaivinant senuosius, yra verti dėmesio. Tačiau nesvarbu kokia teatrinė erdvė, bet ji gali būti įvertinta tik tuomet kai yra užpildyta žiūrovais ir veiksmu. Teatro erdvės pagrindiniu privalumu tampa ne geras matomumas iš bet kurio taško, tačiau žiūrovų ir vaidinimo erdvės išdėstymas, sukuriantis ryšį.

Vis dar egzituoja daug nepaaiškintų, o gal ir nepaaiškinamų teatrinės patirties dalykų. Architektūrinė erdvė, kuri sukuria kanalą abipusiam energijos tekėjimui tarp aktorių ir auditorijos yra tokia pat tyrinėtina, kaip ir vaidybos menas ar pats spektaklis. Šio darbo temos aktualumas grindžiamas akivaizdžia, bet nepakankamai nuosekliai ištyrinėta, netradicinių teatro erdvių pasirinkimo ir nuo spektaklio vyksmo erdvės priklausomo jo suvokimo, sąsajos svarba šiuolaikiniame Lietuvos teatre.

Lietuvoje nuoseklių teatro tyrimų, kuriuose būtų jungiami netradicinės erdvės ir spektaklio suvokimo aspektai yra nedaug. Paminėtinas ryškiausias straipsnis šia tema – tai teatrologės R. Marcinkevičiūtės „Netradicinėse erdvėse. Šiuolaikinio teatro nerimas ir naujų vietų trauka.“[[1]](#footnote-2), tačiau jis sukurtas beveik prieš dešimtmetį, tad tikslinga analizuoti naujausius erdvės ir spektaklio suvokimo ryšių pokyčius ir pagrįsti juos konkrečių spektaklių pavyzdžiais.

Nors kartais teatrinės komunikacijos procese gali pasitaikyti atvejų, kuriuose erdvė tampa „triukšmo“ sukėlėju, trukdančiu elementu, tačiau dažniausiai netradicinė erdvė palengvina, papildo ar tampa lygiaverčiu spektaklio elementu. Dažniausiai netradicinėse ervdvėse žiūrovams ir vaidinimui priskiriamos erdvės išdėstomos tame pačiame lygmenyje (nors yra ir išimčių, kaip tarkime pakelta vaidinimo erdvė Šv. Kotrynos bažnyčioje). Toks išplanavimas leidžia išvengti žiūrovams priskiriamos diktuojančiųjų pozicijos, kuomet jie žiūri į sceną, lokalizuojamą žemiau jų akių lygio, ar atvirkčiai stebėtojo pozicijos – kuomet scena pakeliama aukčiau žiūrovams priskiriamos erdvės lygio. Netradicinėse erdvėse sujungiamos vaidinimo ir auditorijos erdvės suponuoja aktorių ir žiūrovų lygiavertiškumo principą, kuris įgalina transakcinės komunikacijos modelį.

Pasirinkta netradicinė erdvė pasiūlo, ne tik galimybę sujungti vaidinimo ir auditorijos erdves, žiūrovus maksimaliai fiziškai priartinant prie veiksmo centro ir taip skatinant aktyviau įsitraukti į bendrą reikšmių kūrimo procesą, tačiau ji gali tapti ir spektaklio prasmių kūrimo ir išraiškos įrankiu. Tokiuose spektakliuose dažnai kūrėjų jungiamos dvi pamatinės dimensijos – idėja ir erdvė.

**Tikslas.**

Šio darbo tikslas – nustatyti ir apibrėžti spektaklio suvokimo kaitos sąsajas su teatro erdvės transformacijomis šiuolaikiniame Lietuvos teatre, pateikiant ryškiausių spektaklių netradicinėse erdvėse analizę.

**Uždaviniai.**

Siekiant įgyvendinti suformuluotą tikslą keliami šie uždaviniai:

* Išanalizuoti erdves priskiriamas netradicinių teatro erdvių sampratai Vakarų ir Lietuvos teatro kontekste.
* Apibūdinti pakitusią spektaklio suvokėjo poziciją, nustatyti teorines sampratas jungiančias spektaklio suvokimą ir netradicinę teatro erdvę, bei apžvelgti žiūrovų aktyvizacijos praktiką šiuolaikiniame Lietuvos teatre.
* Išnagrinėti G. Varno „Nusiaubta šalis“ ir V. Bareikio „Mr. Fluxus arba Šarlatanai“ spektaklius kaip netradicinės erdvės už teatro pastato ribų panaudojimo pavyzdžius.
* Išanalizuoti spektaklius V. Bareikio “Kovos klubas” ir J. Vaitkaus “Visuomenės priešas” kaip netradicinės erdvės, esančios teatro pastate panaudojimo pavyzdžius.

**Tyrimo metodai**.

Siekiant įgyvendinti išsikeltą tikslą, darbe naudotasi aprašomuoju analitiniu bei lyginamuoju metodais, padėjusiais analizuoti, apibendrinti ir aprašyti teatro erdvės transformacijas, naujų vietų vadinamų netradicinėmis teatro erdvėmis traukos priežastis ir jų sąlygojamą pakitusį spektaklio suvokimą. Spektaklių pavyzdžių analizėje ieškoma teoriškai susietų pasirinktos netradicinės vaidinimo erdvės ir suvokimo ryšių.

**Literatūros apžvalga**.

 Šiame darbe jungiami du dėmenys – tai teatro erdvė ir spektaklio suvokimas, todėl remtasi juos susieti padėjusia teorine medžiaga. Pagrindinė literatūra, padėjusi išanalizuoti teatro erdvių kaitą, buvo Marvino Carlsono „*Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*“[[2]](#footnote-3), kurioje ypač detaliai aprašoma istorinė teatro erdvės kaita. Taip pat naudingų žinių suteikė šio teatro semiotiko strapsnis „*Space and Theatre History*“[[3]](#footnote-4), bei spektaklio erdvių apžvalga enciklopedijoje „*The Oxford encyclopedia of theatre and performance*“[[4]](#footnote-5). Išsamią Lietuvos teatro kontekste netradicinės teatro erdvės sampratą suformuoti padėjo R. Marcinkevičiūtės straipsnis „Netradicinėse erdvėse. Šiuolaikinio teatro nerimas ir naujų vietų trauka“ ir įvairios recenzijos, kuriose analizuojami Lietuvos teatro spektakliai, vykstantys netradicinėse erdvėse.

Analizuoti Vakarų teatro praktikose netradicines erdves, apibūdinamas aplinkos ir specifinės vietos sąvokomis, padėjo Davido Wileso knyga „*A Short History of Western Performance Space*“[[5]](#footnote-6) ir Fiona Wilkie knyga „*Out of place*. *The Negotiation of Space in Site-Specific Performance*“[[6]](#footnote-7), bei Richardo Schechnerio straipsnis, kuriame išskiriamos šešios aplinkos teatrą apibūdinančios aksiomos. [[7]](#footnote-8) Taip pat naudingų žinių tiek apie erdves, tiek apie spektaklio auditoriją suteikė Iaino Mackintosho knyga „*Architecture, actor and audience*“[[8]](#footnote-9).

Naudingos informacijos apie spektaklio auditoriją suteikė Susan Bennet straipsniai, disertacija ir knyga „*Theatre Audiences: A Theory of Production and Perception* „.[[9]](#footnote-10) Naujas „sutrikdymo“ ir „panardinančio teatro“ sąvokas susiejančias netradicinę erdvę, aktyvų žiūrovo dalyvavimą ir spektaklio suvokimą apsibrėžti padėjo Franko Coppieterso[[10]](#footnote-11) ir Garetho White“o straipsniai.[[11]](#footnote-12)

Tiriant šiuolaikinio Lietuvos teatro spektaklius netradicinėse erdvėse daugiausiai naudingos informacijos suteikė įvairių teatro kritikų, tokių kaip Vaidas Jauniškis, Edgaras Klivis, Daiva Šabasevičienė, Deimantė Dementavičiūtė, Rasa Vasinauskaitė ir kiti, spektaklių recenzijos. Taip pat buvo remiamasi išsamiais straipsniais: Rūtos Mažeikienės apie specifinės vietos teatrą ir trupės „Miraklis“ spektaklius, Kristinos Pečiūraitės apie trupę „Karman“ ir marginalaus teatro formas.

# TEATRO ERDVĖ IR JOS TRANSFORMACIJOS: TEORINĖS PERSPEKTYVOS IR ŠIUOLAIKINIO LIETUVOS TEATRO PRAKTIKA

## 1.1 Teatro erdvių architektūra ir žiūrovo pozicija

Aktyvių teatrinių pokyčių XX a. pasekmė – augantis dėmesys ryšiams, spektaklio metu užmezgamiems tarp aktorių ir auditorijos, o toks požiūrio pasikeitimas pareikalavo persvarstyti ir vietas, kuriose įvyksta patys vaidinimai. Tai padaryti tikslinga, nes aktorių ir auditorijos ryšio veikimui įtaką daro ir vidinė erdvės, kurioje įvyksta spektaklis architektūra, skirtingų žiūrovams priskiriamų ir vaidinimo vietų pozicijų variacijos. Taip pat auditorijos teatro patirties kūrimo procese dalyvauja ir teatro pastato vieta bendrame miesto plane, jo fasadas ar net kitos žiūrovams priskiriamos erdvės.[[12]](#footnote-13) Šiame darbe koncentruojamasi ties erdvės, kurioje įvyksta spektaklis architektūra, neanalizuojant pastato, kuriame vyksta spektaklis fasado ir vietos mieste.

Darbe erdvės sąvoka apibrėžiama remiantis Gay’o McAuley’io teorija. Teatrologas knygoje „*Space in Performance*“ pateikia keletą tarpusavyje susijusių terminų, tinkamų apibūdinti erdvinių [[13]](#footnote-14) (*spatial*) faktorių svarbai teatro prasmių kūrimo procese. Remdamasis prancūzų semiotikais Anne Ubersfeld ir Patrice Pavis jis atskiria vietos ir erdvių sąvokas. Terminą “vieta” siūloma vartoti fiktyviai veiksmo lokacijai (fiktyvi vieta - *fictional place*) ir fizinei spektaklio vyksmo vietai viešojoje erdvėje nusakyti. Dauguma kitų jo pasiūlytų erdvinių terminų naudoja žodį “erdvė” ( teatro erdvė (*theatre space*), spektaklio erdvė (*performance space*), speciali erdvė (*practitioner space*), auditorijos erdvė (*audience space*), pateikimo erdvė (*presentational space*) ir kt.). Šiame darbe terminas erdvė vartojamas taip pat kaip G. McAuley’io pateiktuose junginiuose. „Erdvė“ išreiškia konkrečias vietas ir ryšius, sukuriamus jose, kurie tam tikromis prasmėmis yra atviri: jie susiejami, suformuojami, bei apdovanojami reikšmėmis tik aktorių ir žiūrovų bendradarbiavimo dėka .[[14]](#footnote-15)

 Dabartiniame pasaulio ir Lietuvos teatro kontekste galimos žiūrovų salės ir vaidinimo erdvių variacijos (išsivysčiusios XX a.: atkartojant istorines, nuo Antikos iki XIX a. siekiančias teatro vaidinimų erdves) tampa atrama, nuo kurios atsispiria posūkis link netradicinių teatro erdvių.[[15]](#footnote-16) Todėl pirmiausiai trumpai aptarsime tradicines teatro erdves, o vėliau nagrinėsime netradicines, išreiškiančias teatro erdvės kaitą.

Pirmosioms, tradicinėms erdvėms priskiriami keturi pagrindiniai vaidinimo erdvių tipai, kuriuos, apžvelgdami teatro pastatų architektūrą, dažniausiai mini teoretikai (Christopheris Breretonas, Marvinas Carlsonas, Phyllis Hartnoollas): prosceniumo arkos tipas (*proscenium*), atsikišusios (*thrust*) scenos, apvalios vaidinimo aikštelės (*theatre in the round*), juodos dėžutės (*black box theatre*). Visi šie skirtingi tradicinių teatro erdvių tipai sąlygoja ir skirtingas jų galimas funkcijas, bei ryšį su auditorija, nulemiamą ryškiausio jų bruožo.

Pirmojo tipo skiriamasis bruožas – tai prosceniumo arka, įrėminanti sceną, sąlygojanti frontalinę žiūrovų projekciją scenos atžvilgiu, kuri dažniausiai yra pakelta keletą metrų nuo pirmosios žiūrovų eilės lygio, taip išskaidant žiūrovų ir vaidinimo vietos plokštumas. Antras tipas – įsiterpusi (*thrust* arba *open*) arba atvira vaidinimo erdvė, su žiūrovų sale jungiasi iš trijų pusių ir tik ketvirtąja prisišlieja prie galinės sienos. Apvaliose, arenos tipo erdvėse žiūrovai supa sceną iš visų pusių. Tokio tipo teatrai buvo paplitę sen. Graikijoje ir Romoje, o sąlyginis jų atgimimas įvyko XX a. kuomet jie kūrėsi kaip alternatyva prosceniumo arkos tipui. Dar vienas tipas - juodos dėžės (*black box*) teatras kartais dar vadinamas eksperimentiniu teatru. Visi šie tipai įgalina skirtingą spektaklio santykį su auditorija, kuri yra spektaklio suvokėja. Vis dėlto nepaisant to koks scenos tipas, atsižvelgiant į nuotolį, auditorijos dydį, žiūrovų užimamą poziciją vienintelis svarbiausias šių skirtingų kombinacijų tikslas lieka palengvinti ir pagelbėti vaidinimui.

Teatrui keičiantis šiuose tradicinių erdvių rėmuose ne visuomet pavyksta pasiekti atsirandančius naujus tikslus, todėl teatras ieško naujų galimybių – netradicinių teatro erdvių. Šiuolaikiname teatro kontekste ypatingai vertu analizės tapo kintantis spektaklio suvokimas bei santykis su erdve, o šios transformacijos itin ryškios spektakliuose, vykstančiuose netradicinėse teatro erdvėse.

Analizuojant teatro erdvės svarbu numatyti kaip teatro architektūra kuria prasmes. Bene išsamiausiai ištyręs teatro vaidinimų vietas teoretikas M. Carlsonas teigia, jog visi teatro elementai: auditorijos išplanavimas, publikai skirtos vietos, teatro fizinė išvaizda, vieta miesto kontekste yra svarbūs elementai dalyvaujantys auditorijos patirties kūrimo procese. Žinoma, svarbu ne tik kaip teatro fizinės savybės reflektuoja socialinę ir kultūrinę aplinką, bet kaip jos gali stimuliuoti tam tikras idėjas ką teatras reprezentuoja jų visuomenėje ir kaip vaidinimai gali būti integruoti į socialinio ir kultūrino gyvenimo visumą.

Kiekvienas individas gimsta savitoje kultūroje ir nuo pat pradžių turi „išmokti“ ją lygiai taip gerai, kaip kalbėti, struktūruoti pasaulio visumą pagal taisykles galiojančias jo visuomenėje. Šis procesas trunka visą gyvenimą. Reikšmių kūrimo procesus vykstančius žmonių visuomenėje aiškina semiotika. Atsižvelgiant, jog semiotinei analizei, jo nuomone, labiausiai tinkama opera, semiologas Ericas Buyssensas visus elementus patenkančius į žiūrovo aplinką: dainavimą, scenovaizdį, orkestrą, fojė ir bufetus pertraukų metu, durininkus, kitus auditorijos narius įvardija kaip turinčius indėlį kuriant operos vaidinimo prasmes. Tačiau teatrinės patirties analizė išsiplečia už šio uždaro „visuminio pasaulio“ apimdama lokacijos miesto plane, atvykimo krypčių, specialaus pasiruošimo prieš atvykstant aspektus.[[16]](#footnote-17) Ne išimtis ir dramos teatro vaidinimas, nes išvardinti faktoriai svarbūs ir jam. Vis dažnesni atvejai kuomet vaidinimo erdvė nebeatlieka tik tūrio, kuriame telpa vaidinimas ir jį stebintieji funkcijos, o yra papildoma naujomis funkcijomis.

M. Carlsonas labai detaliai istoriškai apžvelgia teatro vietos kaitą knygoje “*Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*“, kurioje pasitelkdamas miesto semiotiką keliauja nuo Antikos iki šių dienų. Vaidinimų vietos kito priklausomai nuo laikmečio ir simbolinių to vaidinimo prasmių. Tarkime, procesijos nuo miesto vartų gatvėmis link karališkųjų rūmų privalėjusios pademonstruoti karališkąją didybę sunkiai įsispraudė siaurose dar viduramžiškose gatvelėse, tad atsirado poreikis pertvarkyti miestus, vėlesnės raidos etapuose persikelti į uždaras erdves. Kintanti valstybės valdymo santvarka, socialiniai, kultūriniai pokyčiai vis atliepdavo kitas vaidinimo erdves.[[17]](#footnote-18)

Remiantis M. Carlsono atliktu pastebėjimu, kad vaidinimo vietos kaita, naujų vietų paieškos tiesiogiai siejasi su dabartinės visuomenės politiniais, socialiniais ir kultūriniais pokyčiais, netradicinių teatro erdvių pasirinkimą kaip spektaklio atlikimo vietą galima priešinti tradicinei teatro erdvei, įsikūrusiai institucionalizuotame, reprezentacinės architektūros teatro pastate, saistomai politinių, socialinių ir kultūrinių normų, brėžiančių galimumo ir negalimumo ribas. Kūrėjai netradicines erdves už teatro pastato ribų renkasi ne tik dėl galimybės papildyti vaidinimą erdve kaip lygiaverčiu spektaklio elementu ar dėl estetinių sprendimų, bet ir dėl priešinimosi nusistovėjusioms politinėms pažiūroms kaip varžančioms kūrybinę laisvę ar neatitinkančioms jų susidariusio teatro, kaip kultūrinio diskurso dalyvio, suvokimo ir paskirties.

Rašytoja Ngugi wa Thiongo savo išsamiame straipsnyje „*Enactments of Power. The Politics of Performance Space*“ analizuoja spektaklio erdvės politines prasmes. Ji teigia, kad kova tarp meno ir politinių normų aiškiai apčiuopiama spektakliuose, o ypač spektaklio erdvės pasirinkime. Taip yra, nes visuomenė išmoksta ir patvirtina savo moralinius kodus ir estetinius sprendimus pasitelkdama pasakojimus, šokius, teatrą, ritualus, muziką, žaidimus ir sportą. Normos reguliuojančios gyvenimą visuomenėje, moralinės ar formalios (nustatytos įstatymiškai) persvarstomos, artikuliuojamos menininkų, bei perteikiamos menininkams priimtinais metodais, jų pasirinktomis aplinkybėmis.[[18]](#footnote-19)

Nors režisieriaus darbo ir scenografijos inovacijos, kurias nulėmė technologiškai aprūpinti teatrai negali būti paneigtos, tačiau specialiai teatrinei paskirčiai projektuoti pastatai savo populiarumą prarasti pradeda aštuntajame XX a. dešimtmetyje. Davidas Wilesas savo knygoje “*A Short History of Western Performance Space* ” išskiria dvi priežastis, kurios sietinos su spektaklių erdvės judėjimu. Pirma – tai šiuolaikinio teatro kūrėjų nepasitenkinimas būtent teatrui sukurtų pastatų architektūra, kurią performanso teoretikas Mike‘as Pearsonas vadina “erdvės mašina” (*spatial machine*), o antra - komerciniai tikslai. D. Wilesas teigia: “Teatro architektūra gali būti viena didžiausių modernistų nesėkmių: lankstūs, įvairiapusiai nužymėti socialinių reikšmių pastatai, tačiau patvirtinantys konceptualumo negalimumą.“.[[19]](#footnote-20) Tad, atsižvelgiant į minėtus tradicinių teatro erdvių trūkumus tolimesniuose darbo skyriuose bus analizuojama galinčios pasiūlyti naujus sprendimus, netradicinės teatro erdvės.

## 1.2 Netradicinės teatro erdvės: aplinkos ir specifinės vietos teatro sąvokos Vakarų teatro praktikoje

Netradicinėse erdvėse atkreipiamas dėmesys į tai, ką būtent aplinka gali suteikti ir tuomet naujais siekias tampa atskirties tarp auditorijos ir aktorių panaikinimas. M. Pearsonas teigia: „Svarbiausia tampa apjuosti viena juosta erdvę, spektaklį ir žiūrovus. “[[20]](#footnote-21) Nors šie pasikeitimai susiję su daugybe eksperimentų ir praktikų, tačiau vienais pagrindinių Vakarų teatro praktikoje, kurių specifiškumą ir aptarsiu tam skirtame poskyryje, yra aplinkos teatras (*environmental theatre*) ir specifinės vietos teatras (*site–specific theatre*).

Specifinės vietos teatro sąvoka kilusi iš vizualiųjų menų gali būti taikoma labai skirtingiems teatriniams ir parateatriniams reiškiniams apibūdinti, nuo tradicinio dramos teatro spektaklio pastatyto netradicinėse teatro vietose iki autentiškose vietose atkurtų istorinių mūšių. Remiantis teatrologe F. Wilkie, specifinės vietos spektaklis yra: „spektaklis, vykstantis ne teatrinėse vietose, kuriame vieta yra gyvybiškai svarbi kaip priemonė vystant kūrinio temą ar formą“.[[21]](#footnote-22) Spektaklio kūrėjas turi įsiklausyti į vietos skleidžiamą socialinių, kultūrinių, istorinių prasmių polifoniją ir surasti būdą perteikti tas kolektyvines reikšmes ir prisiminimus naudojant teatro kalbą. Kitas žymus specifinės vietos spektaklių tyrinėtojas M. Pearsonas teigia, kad šie yra neatskiriami nuo vietos - vienintelio konteksto, kurio dėka jie yra suprantami. Spektakliai specifinėse vietose padeda iš naujo suprasti tas vietas, jose galima pastebėti apraiškas ankstesnių vietos paskirčių ir istorijos: ji nėra tik abejingas fonas.[[22]](#footnote-23)

 Kaip pastebi Lietuvos teatro tyrinėtoja Rūta Mažeikienė: „Būtent specifinės vietos teatras yra laikomas viena svarbiausių šiandienos teatro formų, siekiančių (ir gebančių) prikelti istorinę, kultūrinę tam tikros vietos atmintį, atgaivinti lokalias istorijas ir pasakojimus, pažadinti autentišką vietos dvasią (*genius loci*)“.[[23]](#footnote-24)

Specifinės vietos teatre svarbi pati erdvė, kuri pasiūlo potencialią vaidinimo struktūrą, formą, turinį ir dalyvius bent iš dalies. Vieta yra apibrėžiama būtent joje esančios kūrybinės grupės ir kuriančios pasirodymą būtent šiai konkrečiai vietai. Taip dirbančių grupių siekis yra sukurti vaidinimą iš konkrečios aplinkos, pritaikant jų turimus įgūdžius ar praktikas kaip tinkamas būtent tai vietai.

Tokiuose vaidinimuose žymios apraiškos vizualumo, fiziškumo ar performanso meno. Kartais į specialiai pasirinktos vietos spektaklio kūrimą įtraukiama ir vietos bendruomenė. Tokiais gali būti *Major Road Theatre Company* spektaklių, kurtų su vietos bendruomene pavyzdžiai, kuomet pasirodymuose dalyvauja dalis aktorių iš nuolatinės trupės, o kiti atlikėjai yra vietos bendruomenės nariai. Vienas šios grupės tokio bendradarbiavimo pagrindu sukurtas vaidinimas „*Faces of Repression*“, kartu su vietos jaunimo teatru ir atliktas specialiai pasirinktoje vietoje - muziejaus salėje. [[24]](#footnote-25)

Vieta beveik visuomet yra lemiamas taškas specifinės, specialiai sukonstruotos vietos spektaklio atžvilgiu. Trupės “*Lumiere and Son*” vienas iš sėkmingų pavyzdžių “*Deadwood*” vaidinimas sukurtas 1986 m. Londone, *Kew Gardens* parke, kurio pradžioje žiūrovai vaišinami vynu ir klausosi muzikos, o vėliau pakviečiami į kelionę po sodus, kurie sukuria atmosferą ir atrodo kaip tropiniai atogrąžų miškai. Netradicinė teatrinė erdvė, Londono parkas, su visomis jo natūraliomis duotybėmis, tvyrojusia migla ir sklindančiais laukinės gamtos garsais, prisideda prie spektaklio reikšmių kūrimo visumos. [[25]](#footnote-26)

Lietuvos teatro kontekste būtent specifinės vietos teatro sąvoka apibūdinti ir analizuoti teatrą netradicinėse erdvėse nėra tinkamiausia, nes specifinės vietos teatro pavyzdžių yra tikrai nedaug, tačiau žinomiausi Vegos Vaičiūnaitės ir trupės „Miraklis“ sukurti darbai. Pirmieji tokie pasirodymai, vadovaujami režisierės, scenografės, lėlių – dekoracijų autorės V. Vaičiūnaitės įvyko 1995 m. rugsėjo 23 d., Vilniaus Šv. Stepono gatvės 7-ojo namo griuvėsiuose ir vadinosi „Pro memoria Šv. Stepono 7“. Po šios akcijos susiformavo trupė stačiusi reginius specialiai pasirinktoms erdvėms, kuri egzistavo iki 2002 m. Jos sukurti muzikiniai kalėdiniai spektakliai „Saulės kelionė“, „Žmogus ir Aušrinė“, „Vilniaus legendos“. „Pro memoria Šv. Stepono 7“ buvo atliekamas name, kuris turėjo tiesiogines sąsajas su tragišku Vilniaus žydų likimu. Pagrindiniu vaidinimo elementu tapo ne fragmentuotas siužetas, o šis pastatas ir audiovizualinės struktūros. Vaizdų ir garsų pagalba V. Vaičiūnaitė apgyvendino ir atgaivino visas architektūrines pastato struktūras.[[26]](#footnote-27) Fizinė istoriniais įvykiais pripildyta aplinka tapo tarsi nebyliais personažais trupės „Miraklis“ spektaklyje.

Aplinkos teatro (*environmental theatre*) sąvoka teatro teorijos ir praktikos žodyne atsirado šešto ir septinto XX a. dešimtmečių sandūroje. Pirmasis 1960 - ųjų eksperimentams ją pritaikė teatro teoretikas Richardas Schechneris, tačiau auditorijos reakcijos ir įsitraukimas nuo to laiko pakito.[[27]](#footnote-28) Taip pat naudojamos technikos palaipsniui tapo ne alternatyviomis, žengiančiomis pirmus žingsnius, o jau kryptingomis ir tendencingomis. Aktorių ir auditorijos ryšį tuomet atrodžiusį drąsiu ir nauju dabar jau galima vadinti pažįstamu ar net įprastu. R. Schechneris išskyrė šešias aksiomas aplinkos teatrui apibūdinti. Jis teigė, kad teatrinis įvykis yra tarpusavyje susijusių operacijų (veiksmų) rinkinys, ir pastebėjo, jog visa erdvė yra naudojama vaidinimui lygiai taip pat kaip visa erdvė yra naudojama ir žiūrovų. Anot R. Schechnerio aplinkos teatro įvykis gali vykti jau sukurtoje erdvėje arba transformuotoje, pakeistoje erdvėje. Aplinkos teatre dėmesio centras yra lankstus ir kintantis. Visi vaidinimo elementai kalba savo kalba, nei vienas elementas neturėtų būti panardintas kituose, nevertėtų iškelti atlikėjo aukščiau kitų elementų vien tik todėl kad jis yra žmogus. Permąstant teksto vietą spektaklyje jis pastebi, kad tekstas neturėtų būti nei išeities taškas vaidinimui nei tikslas, jo apskritai gali nebūti. [[28]](#footnote-29)

Steve‘as Nelsonas straipsnyje „*Redecorating the Fourth Wall. Environmental Theatre Today*“ remdamasis R. Schechnerio aplinkos teatro teorija analizuoja keturis Vakarų teatro pavyzdžius. S. Nelsonas pastebi, jog aplinkos teatras pasinaudoja ne tik ankstyvojo avangardo praktikų tokių kaip Antoninas Artaud, Johnas Cage, Allanas Kaprow, Jerzy‘is Grotowskis, Richardas Schechneris estetinėmis inovacijomis, bet ir dar senesnėmis įvairesnėmis teatro tradicijomis. [[29]](#footnote-30)

Apibendrinant aplinkos teatro sąvoką Vakaruose galima pastebėti, kad skirtingi spektaklio elementai nesaistomi hierarchiniais ryšiais, tad erdvei tokiu atveju sudaroma galimybė tapti lygiaverčiu spektaklio elementu. Nors ji gali būti jau sukurta ar transformuota, tačiau vis vien turi būti pritaikoma ir svarbi spektaklio vyksmui.

## 1.3 Netradicinės teatro erdvės samprata šiuolaikiniame Lietuvos teatre

Šiuolaikinio Lietuvos teatro kontekste apibrėžti teatrą netradicinėse erdvėse Vakaruose priimtinomis ir šiam reiškiniui taikomomis aplinkos ir specifinės vietos teatro sąvokomis netikslu. Tai padaryti sudėtinga, nes neegzistuoja sistemiškos ir nuoseklios teatro praktikos, atitinkančios šių sąvokų priimtas formuluotes. Kaip bandymą apibrėžti aplinkos teatrą renkuosi E. Sechnerio formuluotę, susidedančią iš šešių aplinkos teatro aksiomų, o kalbėdama apie specifinės vietos teatrą remiuosi F. Wilkie apibrėžimu. Dėl šios priežasties reikia ieškoti naujų būdų įvardyti teatrui netradicinėse erdvėse.

Šiuolaikinio Lietuvos teatro kontekste vienas ryškiausių ir sistemiškiausių bandymų apibrėžti netradicinės teatro erdvės sąvoką teatrologės R. Marcinkevičiūtės straipsnis “Netradicinėse erdvėse. Šiuolaikinio Lietuvos teatro nerimas ir naujų vietų trauka“. Atsižvelgiant į tai, jog sąvokos formuluotė ir paaiškinimas pateikti beveik prieš dešimtmetį verta peržvelgti naujausius XXI a. vaidinimus, įvykusius netradicinėje erdvėje, kuriais remiantis gali būti papildytas ir formuluojamas dabartinis netradicinės teatro erdvės Lietuvoje apibrėžimas.

Lietuvos teatrologų terminologijoje vartojamą netradicinės erdvės sąvoką R. Marcinkevičiūtė apibrėžia kaip apibendrinančią sąvoką, nusakančią neįprastą žiūrovų ir atlikėjų susitikimo vietą. Atspirties tašku pasirinkusi tradicinį teatro pastatą ji išskiria tris netradicinių teatro erdvių pozicijas. Pirmiausia - tai vietos, esančios už teatro pastato ribų, nuo apleistų, ankstesnę paskirtį praradusių pastatų iki funkcionuojančių, tačiau teatrui nepritaikytų patalpų ar plenerų.[[30]](#footnote-31)

Vienas iš ryškiausių bandymų XXI a. Lietuvos teatre kurti teatrą netradicinėse erdvėse yra G. Varno spektaklis „Nusiaubta šalis“ (2004 m.), sukurtas kūrybinėje stovykloje ir keliavęs po skirtingas netradicines erdves ne tik Lietuvoje, bet ir Lenkijoje. Spektaklis parodytas Vilniuje, apleistose „Tiesos" spaustuvės patalpose, vėliau buvo surengtas jo parodymas Klaipėdos uoste, Gdansko laivų statykloje, Kauno gamykliniuose ir prekybiniuose angaruose, išgriautoje Kauno dramos scenoje. Kaip teigia pats režisierius - tai pasaka apie žmones, kurių galvoje dar kildavo utopijų.[[31]](#footnote-32) Kiekviena iš šių vietų turi skirtingą istoriją, kurią simboliškai galima susieti su utopinės ir nuniokotos šalies prasmėmis. Gdansko laivų statykla, tai erdvė, kurioje atsirado labai svarbi XX amžiaus utopija - lenkų „Solidarumas“ ar renovuojama Kauno dramos teatro scena, kuri pati panėšėjo į nusiaubtą šalį.

Teatro istorikas ir praktikas, kuriantis naujus teatrus ir restoruojantis senus Iainas Makintoshas pastebi, kad priežastys dėl kurių industriniai pastatai, dažniausiai buvę fabrikai tampa patraukliomis teatrų erdvėms yra kelios. Pirmiausia taip nutinka, nes jie buvo statomi produkcijos gamybai, darbui juose, išradimams ir šie visi procesai vykę tose erdvėse, pripildė ją energetikos, savitai nugludino. Priešingybė, „juodosios dėžutės“ tipo teatrai - daugiafunkcinės erdvės, kurios tokiu plačiu galimybių mastu iš tiesų sukuria ir daug apribojimų, nes bumas kuomet režisieriai buvo pasiryžę neutralias erdves pripildyti patys silpsta ir pasirodo, jog vis dėlto nors ir tuščia erdvė, bet ji turėtų būti įkvepianti, talpinanti reikšmių, vaizdinių, energijos potencialą.[[32]](#footnote-33) Tad buvusiuose industriniuose pastatuose istorinis, energetinis, socialinis erdvės sukuriamas kontekstas akivaizdus.

 Vienas vėlesnių netradicinės erdvės už teatro pastato ribų panaudojimų pavyzdžių Vido Bareikio režisuotas „Mr. Fluxus arba Šarlatanai“ (2012 m.). Spektaklio eskizas buvo sukurtas Druskininkuose, taip pat kaip „Nusiaubtos šalies“ atveju kūrybinės stovyklos metu, ir parodytas nebaigtuose statyti kultūros namuose, kuriuose vaidinimo ir auditorijos erdvės grindys natūraliai buvo nuklotos smėliu ir dulkėmis. Kaip teigia režisierius, erdvė tapo milžiniška žaidimo aikštele. Spektaklis apie Fluxus judėjimo įkūrėją Jurgį Mačiūną, kuriam žaidybiškumas net ir ribinėse situacijoje buvo labai svarbus: „Kai tau labai sunku, kai beveik miršti, belieka tik žaisti“[[33]](#footnote-34) buvo papildytas žaidimo aikštelės prasmėmis. Vilniuje vaidinimas rodomas šiuolaikinėje milžiniškoje žaidimo aikštelėje riedlenčių parke „Lion Skater“. Šie du spektakliai gali būti laikomi tipiškais netradicinės teatro erdvės už teatro pastato ribų pritaikymo pavyzdžiai, todėl bus detaliai analizuojami tolimesnėje darbo dalyje.

Aktyviai netradicinėse teatro erdvėse pasirodymus rengia Benas Šarka. Jo pasirodymai įvyksta apleistuose fabrikuose, atvirose lauko erdvėse, rūsiuose, palėpėse, aikštėse. Jis eksperimentuoja tradiciniais teatrinės raiškos elementais juos dekonstruodamas. „Kai aš veikiu, aš esu čia ir dabar, taikausi prie aplinkos, ar tai būtų scena, ar smėlynas. Viskas konkretu tik tiek, koks yra sąlytis”, - teigia menininkas.[[34]](#footnote-35)

Lietuvos teatro kontekste pastebima, kad kartais spektaklis gali kraustytis iš netradicinės teatro erdvės į tradicinę. Paminėtinas G. Varno spektaklio „Nusiaubta šalis“ vaidinimo erdvės kismas. Prasidėjęs nuo netradicinės erdvės buvusioje „Tiesos“ spaustuvėje jis galiausiai įsikraustė į Lietuvos nacionalinį dramos teatrą Vilniuje. Tokiu atveju aktualu persvarstyti ar netradicinės erdvės pasirinkimas buvęs tik estetinis sprendimas ar implikuojantis savitas spektaklio prasmes. Nors spektaklis pristatant jį Lietuvos nacionaliniame dramos teatre (2011 m.) vadinamas „atnaujintu“, tačiau kyla klausimas ar jis gali kurti tas pačias prasmes kaip ir pirminiame glaudžiai su netradicine erdve susijusiame variante.

Prieš tai buvęs dar vienas savotiškas spektaklio atnaujinimas ir pavadinimo papildymas „Nusiaubta šalis - Vilnius“ aiškiai nurodo į veiksmo vietos ir erdvės svarbos aspektus. Erdvė spektaklio prikėlime perkeliama nuo vizualiai ir materialiai matomos ir apčiuopiamos apleistos, laiko ir kitų veiksnių nuniokotos „Tiesos“ spaustuvės erdvės į simboliškai, socialinėmis, kultūrinėmis, estetinėmis prasmėmis nuniokotą - Vilniaus miesto erdvę. Bet visgi fizine spektaklio vaidinimo erdve tampa tradicinė teatro salė, kurioje Martos Vosyliutės sukurta scenografija bando atkartoti industrinės erdvės atmosferą. Tačiau imitavimas netalpina ir neperduoda tokių pačių prasmių kaip reali apleista netradicinė vaidinimo erdvė. „Nusiaubtos šalies“ spektaklio pavyzdys prisideda prie įrodymo apie netradicinės erdvės teatro spektaklių stabilumą, didelių veikalų sugebėjimą egzistuoti tik netradicinėje erdvėje, kurioje jie ir kurti. V. Bareikio bandymas netradicinėse erdvėse už teatro pastato ribų su „Mr. Fluxus arba Šarlatanai“ taip pat sąlyginai vienkartinis įvykis (parodytas tris vakarus iš eilės), programiškai nuosekliai nevaidinamas.

Galima teigti, jog pastarųjų dešimtmečių Lietuvos šiuolaikinio teatro kontekste netradicinėse erdvėse įvykstantys spektakliai labiau sporadiškas, nei tęstinis reiškinys. Šis spektaklių tipas netampa konkretus režisieriaus ar trupės išskirtiniu kūrybos bruožu. Lietuvos teatro praktikoje išbandytų netradicinių erdvių, esančių už teatro pastato ribų ir pirmine paskirtimi nepritaikytų teatrui spektrą apima šios erdvės: industriniai pastatai dažniausiai gamyklos, bažnyčios, butai, viešos vietos mieste, vidiniai visuomeninių statinių kiemai, galerijos. Tačiau šio sąrašo išbaigimo ribotumą ir nuolatinį naujų vietų paieškos galimumą sąlygoja Peterio Brooko pastebėjimas knygoje „Tuščia erdvė“: „Galime paimti bet kurią tuščią erdvę ir pavadinti ją tiesiog scena. Per šitą erdvę eina žmogus, kažkas kitas jį stebi – tiek ir tereikia, kad prasidėtų teatro vyksmas“. Bet koks performatyvus veiksmas gali būti teatro tyrimų objektas ir jis gali būti atliktas bet kur.[[35]](#footnote-36)

Antra erdvių grupė, apibrėžianti netradicinės teatro erdvės sąvoką Lietuvos teatro kontekste, apima vietas už žiūrovų salės ribų. Joms priskiriamos vietos, esančios teatro pastate, tačiau nepritaikytos publikai, tokios kaip scena, dekoracijų dirbtuvės ar repeticijų salės arba atvirkščiai yra skirtos būtent publikai kaip fojė, bufetas ar rūbinė.[[36]](#footnote-37) Kaip pavyzdžius tokių vietų panaudojimo galima paminėti J. Vaitkaus spektaklį „Fundamentalistai“ (2011 m.), kuris buvo vaidinamas Lietuvos nacionalinio dramos teatro fojė, teatro vietoje oficialiai priskiriamai prie suplanuotų žiūrovams. Priešingas pavyzdys, kuomet žiūrovai įkurdinami nepritaikytoje jiems erdvėje, scenoje - tai G. Varno spektaklis „Nusikaltimas ir bausmė“ (2004 m.). D. Šabasevičienė skambiai pavadina G. Varną netradicinės erdvės meistru ir taip apibūdina šį jo sprendimą: „Prieš žiūrovą teatro aksonometrija, visas jo organizmas, nes žiūrovai susodinti vaidybos aikštelėje. <…>Naudodamas dvi uždangas ir tiksliai besikeičiančias šviesas, jomis suformuoja visiškai naują optinę scenos kokybę. Tradiciniame teatre randasi moderniausia netradicinė scenos aikštelė.”[[37]](#footnote-38)

Kita netradicinių teatro erdvių grupė – tai vietos esančios teatro pastate, tačiau specialiai įrengtoje, naujoje erdvėje, kurios architektūrinė forma skiriasi nuo tradicinėmis vadinamų mažosios ir didžiosios konkretaus teatro scenų. [[38]](#footnote-39) Tokiais pavyzdžiais Lietuvos kontekste gali būti Kauno valstybinio dramos teatro „Ilgoji salė“ arba Lietuvos nacionalinio dramos teatro „Studija“, įkurta buvusioje teatro repeticijų salėje, kamerinė ir mobili erdvė. Tai grupė labiausiai priartėjusi prie tradicinių teatro erdvių, tačiau vis dėlto galinti būti netradicinės erdvės sampratos dalimi, nes siūlo kitokį, intymesnį auditorijos ir vaidinimo erdvės ryšį arba net visišką šių erdvių suliejimą.

Kaip pavyzdį spektaklio vykstančio Lietuvos nacionaliniame dramos teatre esančioje „Studijoje“ galima paminėti Kristiano Smedso „Liūdnos dainos iš Europos širdies“ (premjera 2006 m., atnaujinta – 2011 m.) Beje, pirmoji šio spektaklio versija buvo sukurta „Menų spaustuvėje“, tačiau tuomet ji dar buvo nesuremontuota ir dvelkė senojo industrinio, apleisto pastato dvasia. Vaidinimo erdve buvo nedidelis kambarys, kuriame žiūrovai sėdėjo ant puslankiu aplink išdėliotų kėdžių, tai leido aktorei Aldonai Bendoriūtei būti ypatingai arti žiūrovų. Tad nusprendus šį spektaklį padaryti repertuariniu pasirinkta „Studija“ galinti pasiūlyti pakankamai intymią erdvę instituciniame teatro pastate. Valstybiniame Kauno dramos teatre esančioje Ilgojoje salėje buvo vaidinami G. Varno spektakliai „ Heda Gabler“ (1998 m.) ir „Tolima šalis“ (2001 m.).

Visos šios aptartos skirtingos teatro erdvių variacijos sudaro netradicinių teatro erdvių lauką, kuris žinoma nėra uždaras ar baigtinis, nes „netradiciškumo“ sąvoka ir sąlygoja nuolatinį kitimą nukrypstant nuo to kas jau atrasta. Apibendrinant netradicinės erdvės sąvoką šiuolaikinio Lietuvos teatro kontekste galima teigti, kad R. Marcinkevičiūtės pasiūlytą apibrėžimą nebūtų tikslinga papildyti naujomis netradicinių teatro erdvių grupėmis, tačiau esančias grupes galima praplėsti naujais spektakliais, esmingai atitinkančiais grupės rėmus. Detaliau šiuolaikinio Lietuvos teatro spektaklių netradicinėse erdvėse diskursas apibūdinamas trečiajame šio darbo skyriuje, taip pat atliekama ryškiausių ir tipiškiausių XXI a. pavyzdžių analizė. Visi šie bandymai egzistuoja ir kaip instrumentas leidžiantis išnaudoti kitokius bendravimo su publika būdus.

Netradicinė teatro erdvė gali būti ne tik pasirenkama, bet ir suformuojama šviesos ir tamsos pagalba – tai paprastas, efektyvus ir populiarus būdas šiuolaikiniame teatre. Dramaturgas ir kritikas Ronaldas Haymanas teigia, kad tradiciškai teatras yra apibrėžiamas kaip vieta, kurioje vienodai pasireiškia aktorių ir publikos prigimtiniai vojeristiniai aspektai. Jei tradicinėje erdvėje aktoriai gali mėgautis tuo, jog yra stebėjimo objektas, tai netradicinėse erdvėse, kuriose vaidinimo ir žiūrovų auditorijos erdvės nėra aiškiai atskirtos, lygiai taip pat tuo mėgautis gali ir auditorija. Vienas iš būdų pasiekti tokį efektą auditoriją taip pat gerai apšviesti kaip ir vaidinančiuosius.[[39]](#footnote-40) Taigi, netradicinė teatro erdvė gali būti ne tik pasirenkama, bet ir formuojama šviesos bei tamsos pagalba. Nors tokia kitokios ervės kūrimo priemonė gali būti siejama su techiniais spektaklio parametrais, tačiau pirmiausiai akivaizdus, šviesos ir tamsos žaismę naudojančių kūrėjų, siekis tokiu būdu pertvarkyti erdvę į neįprastą, bei šiomis erdvės transformacijomis pakeisti ir žiūrovų spektaklio suvokimą.

Lietuvoje tokio teatro pavyzdžiu gali tapti A. Giniočio režisuotas spektaklis „Atviras ratas“ (2004 m.) kuomet vaidinantieji ir žiūrovai išsidėsto koncentriniais apskritimais ir yra vienodai gerai apšviečiamos abi grupės, auditorijos nariai gali matyti ne tik aktorius bet ir vieni kitus. Dažniausiai šių kūrėjų erdvės panaudojimas nėra tradicinis, neegzistuoja ketvirtoji siena, sujungiamos vaidinimo ir stebėjimo erdvės, tačiau renkantis vaidinimo vietą nesuteikiamas prioritetas išskirtinai netradicinėms erdvės, neišnaudojamos pačios erdvės talpinamos prasmės, kuriant spektaklio audinį.

Kaip teigia J. Grotowsky‘is: “ įdomu tai, kad jei tik žiūrovas atsiduria apšviestoje zonoje, arba kitaip tariant tampa matomas, jis iškart pradeda vaidinti tam tikrą vaidmenį spektaklyje“.[[40]](#footnote-41) Ypač dažnai gali taip nutikti kai žiūrovai sėdi ratu, kaip ir minėtu „Atviro rato“ spektaklio atveju. Dauguma auditorijos narių tikrina kitų narių reakcijas, o ypač „nuomonės lyderių“. Žiūrovai yra linkę pastebėti kaip elgiasi ir reaguoja šalia sėdintysis, o pastebėję „nuomonės lyderio“ reakciją dažnai keičia ir savąją stengdamiesi prie jos priartėti. Žiūrovai yra linkę užimti aiškią poziciją apibrėžtoje srityje ir kai jie supranta, kad nėra konkrečių rėmų, arba anksčiau tikę nebetinka tuomet jie gali prarasti sugebėjimą formuluoti savo reakciją. Kartais tai gali pasireikšti nevaldomu ir nepagrystu juoku ar kita emocijos išraiška.

Paradoksalu, kad kai kasdieniame gyvenime ryškaus apšvietimo perteklius persekioja visur, teatre viso to kontrastingas supriešinimas pasirenkant tamsą gali labai netikėtai paveikti spektaklio žiūrovą ir jo suvokimą. Žiūrėjimas šviesoje reikalauja tam tikro atstumo iki matomo objekto, kad galima būtų jį sufokusuoti. Visai priešingai, matymo patirčiai tamsoje, būdingas artumas, nes ji yra būtent prieš suvokėją, dėl to tamsos baimė ir malonumas remiasi sutrikusiu atstumo suvokimu. Jei šviesa atskleidžia atstumą tarp suvokėjo ir suvokimo objekto, tai tamsoje jie yra kartu. Išanalizavęs šį šviesos ir tamsos kontrastingumą teatro teoretikas Martinas Weltonas pabrėžia:“ Ką ir kaip matome, susiję su tuo, ką ir kaip jaučiame.“. [[41]](#footnote-42) Atsižvelgiant į tai, kad teatras yra suvokiamas kaip vieta kur dalyvavimas yra numatomas, šį dalyvavimą gali sužlugdyti atstumas tarp žiūrovo ir spektaklio.

„Vaidinimo metu matymo apsunkinimas tamsa gali kartu sukelti nerimą ir apeliuoti į žiūrovo vaizduotės sužadinimą.“ – teigia M. Weltonas, tyrinėjęs tokių teatro trupių kaip *Shunt* ir *Sound and Fury* taikomą tamsos teatrinį potencialą.[[42]](#footnote-43) Taip nutinka dėl to, kad šviesoje akis gauna signalą, kurį siunčia į smegenis, šios apdoroję gautą informaciją suformuoja tai ką matome. Kitokie veiksmai vyksta tamsoje, formuojant suvokimą stipriau pasiremiama kitais pojūčiais tokiais kaip klausa ir svarbiausia, kad aktyviai ima veikti vaizduotė. Toks suvokimas tampa labai subjektyvizuotas ir iš esmės priklauso nuo kiekvieno žiūrovo. Visiškas užtemdymas vaidinimo ir auditorijos erdvėse sukuria intrigą: spėliojama kas įvyko kol nebuvo šviesos, ką veikė aktoriai ir kiti žiūrovai. Tokios priemonės aktyvina spektaklio suvokėją, ištrindamos atstumą tarp jo ir spektaklio veiksmo. Tamsa sulieja erdvę ir leidžia įgyvendinti svarbią, Hanso -Thieso Lehmanno teigimu, postdraminio teatro savybę „čia ir dabar“.

Galima pastebėti, kad netradicinėse teatro erdvėse vykstančiame spektaklyje tamsos ir šviesos galimybės gali dar stipriau pasireikšti aktyvindamos spektaklio suvokimą, nei tradicinėse. Netradicinėse erdvėse dažnai vaidinimo plokštuma nėra pakeliama aukščiau žiūrovų lygio, tad tamsos pagalba vaidinimo ir žiūrovų užimamos erdvės dar lengviau suliejamos į vieną. Taip nutinka, nes žiūrovas nėra užfiksavęs šviesoje matyto realaus fizinio barjero, kaip scenos pakyla, prosceniumo arka, dalinančio erdvę.

Apibendrinant, verta pastebėti, kad galimi, efektyvūs ir naudojami netradicinės erdvės formavimo būdai, o ne tik pasirinkimo, tačiau nusakant netradicinės erdvės sąvoką šiuolaikiniame Lietuvos teatre, kad būtų išvengta painumo, manau, tikslinga susipažinti su jais, tačiau neįtraukti į netradicinės teatro erdvės sampratą ir palikti R. Marcinkevičiūtės sudarytą skirstymą.

# SPEKTAKLIO SUVOKIMAS IR TEATRO ERVDĖ: RYŠIAI IR TARPUSAVIO ĮTAKA

## 2.1 Žiūrovas kaip komunikatyvaus veiksmo dalyvis

Adolphe‘as Appia jau 1912 m. teigė: „Iki dabar viskas ko mes reikalavome iš auditorijos tai sėdėti ir įdėmiai stebėti. Kad paskatintume juos taip elgtis mes auditorijai siūlėme patogias kėdes, prieblandą, kurie sąlygodavo visišką pasyvumą. Jei scenarijaus autorius ir aktoriai nori keisti tokią nusistovėjusią poziciją į abipusį bendravimą tuomet ir žiūrovas iš savo pozicijos turi su tuo sutikti ir tai patvirtinti. Viso to išeities taškas yra jis pats, jo kūnas. Būtent iš šio kūno gyvas menas turi sklisti į erdvę, kurioje jis įgaus gyvenimą.“[[43]](#footnote-44)Tad jau prieš šimtmetį imta svarstyti apie žiūrovo aktyvinimą, siekiant skatinti žiūrovo ir aktorių abipusį bendravimą. Dabartiniuose tyrinėjimuose bendravimo, aktorių ir auditorijos ryšio svarba pasidarė dar aktualesnė. Ilgainiui pats spektaklio suvokimas imtas traktuoti kaip kūrybinis aktas, kurio metu ir sukuriama vaidinimo prasmė. [[44]](#footnote-45)Teatras tapo bendravimo vieta dėl to tapo svarbi ir pasikeitė jo architektūra.

Apibūdinant teatro žiūrovus atmetami ar radikaliai pakeičiami tokie suvokėjo vaidmens apibūdinimai kokius siūlė sociologai Daniel Dayanas ir Elihu Katzas postulavę ribotą auditorijos vaidmenį. Jie teigia, kad spektaklis atskleidžia aktorių ir auditorijos vaidmenų skirtingumą. Todėl aktoriai turėtų būti atitraukti nuo auditorijos, kuri kognityviškai ir emociškai turi reaguoti į jau iš anksto nustatytas kategorijas: svarstytų, nepritartų, būtų aktyvi ar pasyvi. Anot D. Dayno ir E. Katzo, auditorija neturėtų nei kesintis, nei tapti vaidinimo dalimi.[[45]](#footnote-46) Taigi, lyginant su tokia interpretacija galima pastebėti, jog netradicinės teatro praktikos ne tik leidžia, bet ir siekia centrinį vaidmenį priskirti žiūrovui.

Kaip aiškėja iš teatro teoretikų A. Ubersfeld, bei C. Balme‘ės svarstymų teatrinė komunikacija nėra tik elementarus meninės informacijos perdavimo procesas. Naujos teatro erdvių idėjos tokios kaip „tuščia erdvė“ paveikė ir modeliavo aktorių ir žiūrovų ryšio kaitą. Pasirinktos konkrečios teatrinės erdvės kategorija šiuolaikinio teatro kontekste egzistuoja ne vien kaip ideologinis meninių manifestacijų konceptas, bet labiau kaip instrumentas leidžiantis kitaip bendrauti su publika. [[46]](#footnote-47) Vis dažnėjantis teatro vaidinimų persikraustymas į netradicine erdves suponuoja ir naujas teatrinės komunikacijos būdų paieškas.

Komunikacijos teorija teigia, kad kiekvienam žmogui yra būdingas tapatybės identifikavimo poreikis, o būtent komunikacijos procese jis gali suvokti kas esąs. Identiškumo pajautimas galimas tiktai sąveikaujant su kitais žmonėmis, stebint jų reakcijas.[[47]](#footnote-48) Mažiausiai ribotas ir teisingiausiai apibrėžiantis pasikeitusią teatro komunikaciją yra transakcinis komunikacijos modelis. Pagal jį komunikatoriai siunčia ir gauna pranešimus vienu metu, kuriame tiek siuntėjas tiek gavėjas neatskiriami ir laikomi tiesiog dalyviais.[[48]](#footnote-49)

Komunikacija - tai besitęsiantis transakcinis procesas, įtraukiantis dalyvius, kurie veikia skirtingoje, bet persipinančioje aplinkoje ir kuria tarpusavio santykius lygiagrečiai siųsdami ir gaudami žinias, kurių dauguma yra veikiamos fizinių ar fiziologinių triukšmų.[[49]](#footnote-50) Pagal interakcijos teoriją, visas pasaulio suvokimas ir reakcijos į jį pasireiškia per anksčiau suformuotas vertybes ar išankstinius vertinimus arba yra jų sąlygoti. Kontaktuodams su kitais, žmogus visą laiką yra įtrauktas į socializacijos, arba savo mąstymo, vaidmens bei elgesio, modifikacijos, procesą.[[50]](#footnote-51)

R. Schechneris savo knygoje „*Performance theory*“ analizuodamas sporto, teatro, žaidimų ir ritualo ryšius siūlo apmąstyti, kokiose vietose jie vyksta, taip išplečiant performatyvių praktikų supratimą. Tad pastebime, kad vieta, kurioje vyksta veiksmas įvardijama kaip viena iš svarbių sudedamųjų suvokimo dalių. Nors jis čia kalba apie vietas platesniu aspektu - tai ir didžiules arenas, stadionus, bažnyčias ir teatrus. Vidinės šių vietų erdvės yra suplanuotos taip, jog didelės minios gali stebėti mažas grupes vaidinančiųjų ir tuo pačiu metu suprasti, suvokti save.

Apskritai erdvė yra kontinuumas, ištisinė aplinka, vientisa tolydi terpė ir dauguma skilimų jos viduje yra žmogaus gaminiai. Dažniausiai tokie skilimai turi reikšmes, kurios yra aukščiau paprasčiausio funkcionalumo. Tokie parametrai kaip sienos ir perimetras turi konkretų būvį ir praktinius tikslus, tačiau jie taip pat dalina erdvę simboliškai, suskirstydami pasaulį atsižvelgiant į kultūrinius kriterijus. Erdvės dalijimas, vykstantis vaidinimo metu, turi ypatingą reikšmę jam, atsižvelgiant į tai, jog jis yra specifinis erdvės suvokimas.

Kai tradiciniame teatre žiūrovas pamato aktorių vaidinantį tarkime Karalių Lyrą, jis atlieka interpretacinį, aiškinamąjį aktą, paversdamas realius kūnus, žodžius ir judesius kito, hipotetinio pasaulio objektais. Spektaklio žiūrovai tai daro bent dalinai suprasdami, jog viskas kas apibrėžta erdvinių scenos ribų turi būti suprasta, perskaityta kitaip nei objektai matomi kur nors kitur. Toks suvaldymas žiūrovo perskaitymo akto, konceptualus įrėminimas dažnai pažymimas kaip atitinkamas fizinis „raktas“ (Ervingas Goffmanas). Plintas, [[51]](#footnote-52) ant kurio stovi statula, arkos įrėminančios vaidinimo vietas tradiciniuose teatruose ir scenos, pakeltos aukščiau auditorijos lygio, – visa tai veikia kaip materialūs atitikmenys konceptualių rėmų, atskiriančių skaitomą erdvę nuo kasdienės, apsupančios ją tam, kad suformuotų žiūrovo reakciją.[[52]](#footnote-53)Tačiau šiuolaikinės teatro praktikos dažnai atsisako šių skilimų ir siekia pateikti vaidinimo erdvę vėl kaip kontinuumą, vientisą terpę. Vyksta priešingi procesai atsisakant įrėminančių veiksmo vietą arkų, scenos pakėlimo ir kitokio spraudimo į konceptualius rėmus, siekiančius atskirti kasdienę erdvę ir jos dalyvius t.y. žiūrovus nuo erdvės, kurią reikia perskaityti.

 Viena pagrindinių teatro teoretikių, išsamiai ištyrusi teatro auditorijas, yra Susana Bennet. Jos atliktos spektaklio suvokimo analizės pagrindas yra Bertolto Brechto teatro teorija ir praktika, skaitymo teorijos, semiotikų ir post - struktūralistų darbai apie teatro komunikaciją. Ji teigia, kad kiekviename vaidinime egzistuoja neišvengiamas, neatskiriamas ryšys tarp atlikimo ir suvokimo procesų. Anot S. Bennet betarpiškai su vaidinimu susijusiu aspektu tampa ir teatro pastatas: geografinė lokacija, architektūrinis stilius ir panašiai, o kultūrinės sistemos, individualūs lūkesčiai ir priimtos teatrinės konvencijos aktyvina suvokimo procesą.[[53]](#footnote-54)

Remiantis teatro semiotika, skaitymo teorija sudėtinga ištirti subjektyvius suvokimo faktorius, - pastebi S. Bennet. Šie metodai nekreipia dėmesio į suvokimą, kaip politiškai paveiktą veiksmą. Iš tikrųjų, ryšys tarp atlikimo ir suvokimo išsidėstęs kultūriniame kontekste lieka neištyrinėtas, o vaidinimas - tai įvykis, kuris priklauso nuo auditorijos fizinės esaties, tam kad patvirtintų savo kultūrinį statusą. S. Bennet pastebi, jog daug svarbiau yra ištirti auditorijas, kurios susirenka už įprastinių teatro institucijų sienų, nes analizė žiūrovų besirenkančių kitokias teatro vietas, nuo bendruomenės (*comunity*) iki lauke vykstančių pasirodymų, gali padėti suformuoti aiškesnį vaizdą kas renkasi šiuolaikinį teatrą. Taip sudaromas daug platesnis auditorijos vaizdas nei tyrimu paremtu pagrindinėmis teatro institucijomis.

Kitas tyrinėtojas Frankas Coppietersas pasiryžo rasti tinkamą empirinį metodą ištirti auditorijos reakcijoms. Jis išplėtojo psichologo Romo Harre‘o pasiūlytą etnogeninį metodą, grindžiamą įsivaizdavimu jog grupę sudaro daugiau nei paskiri individai, bet vietoj to - „supra – individai“ (*supra-individual*), turintys savitą ypatybių kompleksą.[[54]](#footnote-55) Jo atlikta analizė parodė, kad auditorija stebėdama netradiciniam teatrui priskiriamą vaidinimą patiria daugiau rizikos. Mokslininko išskirtos tiriamosios grupės atliko reikšmingus pastebėjimus, to kas juos trikdė, vertė jaustis kitaip. Pasirodė, kad svarbiausia apibrėžto auditorijos ir scenos barjero nebuvimas. Viena grupė stebėjusi pasirodymą dienos šviesoje nepatogiai jautėsi dėl galimybės aktoriams gerai stebėti auditoriją t.y. juos, ir taip pat žiūrovams stebėti vieniems kitus. Auditorijos nariai galėjo jausti frustraciją, nes buvo paneigti jų įprastiniai prasmės kūrimo kanalai. F. Coppieters darbai skatina pastebėti kompleksą jungčių tarp dabartinės teatro auditorijos ir socialinės sistemos, tarp į teatrą einančios publikos pažiūrų ir šiuolaikinės kultūros. [[55]](#footnote-56)

Tyrinėtoja Janet Wolff taip pat apibrėžia ryšį tarp kūrybinio proceso ir kultūros, kūrėjo ir medžiagos. Jos atlikta suvokimo proceso analizė atskleidžia, kad spektaklio auditorija, kaip ir atlikėjas, turi požiūrį ir vertybes, kurios yra viešai suformuotos ir panašiai įtarpintos. Kaip atlikėjas kuria remdamasis galimomis techninėmis reikšmėmis ir estetinės sferos konvencijomis, taip žiūrovas perskaito remdamasis kompetencijomis ir reikšmėmis įsteigtomis kultūriškai ir estetiškai pagrįsto suvokimo proceso metu.[[56]](#footnote-57)

Nuo B. Brechto laikų buvo skatinama įžvelgti kultūrines reikšmes bet kokiame meno kūrinyje. Tam, kad identifikuoti ir suprasti kultūrines žymes, kurios nustato ir patvirtina teatro egzistavimą konkrečioje visuomenėje, reikia susipažinti su pagrindiniais tos kultūros tyrinėjimais. Apsvarstant teatro vaidmenį pasirinktoje kultūrinėje sistemoje, bei auditorijos ryšį su tradicine teatro sąvoka ir specifiniais teatro produktais, galima išgauti pilnesnį supratimą apie suvokimo procesą – teigė J. Wolf. [[57]](#footnote-58) Tačiau nereikėtų atmesti galimybės, jog visuomet galima auditorijoje pastebėti ir skirtingumo faktorių.

Vakarų teatras XX a. akivaizdžiai demonstravo žavėjimąsi kitų kultūrų teatru. B. Brechtas ir A. Artaud žvalgėsi į Rytus ieškodami modelių galinčių mesti iššūkį hegemoniškam Vakarų teatrui, domėjosi jų ritualais. Visa tai turėjo didžiulę įtaką Vakarų eksperimentiniam teatrui. Vakarų visuomenė buvo įpratusi suprati tekstu paremtus spektaklius ir jiems tapo sunku suvoki kitų kultūrų praktikomis ar ritualais paremtus spektaklius. Tačiau tam tikri aspektai tokius vaidinimus pavertė priimtinesniais, ir galimais suvokti Vakarų visuomenei. Pirmiausia, spektaklio rodymas pastate, įvardijame kaip teatro erdvė, erdvinės ribos tarp auditorijos ir vaidinimo vietos, visuotinai priimtomis apšvietimo konvencijomis ir kiti elementai, kurių dėka veiksmas yra suvokiamas kaip teatras.[[58]](#footnote-59)

 Semiotikos mokslas atskleidė, kad nustatyti galimų atsako šablonų rinkinį nelengva net teatrui, pristatančiam atpažįstamus kultūrinius produktus, netgi jei vyraujantis kultūrinis artefaktas siūlo kodų grupę ir galimus atsako variantus. Atlikimo ir suvokimo sąlygos nėra lengvai nuspėjamos net Vakarų kultūrai įprastų W. Shakaspeare‘o dramaturgijos pastatymų atvejais.[[59]](#footnote-60)

S. Bennet knygoje „*Theatre Audiences*“ aprašytus savo pačios išsamius tyrinėjimus teatro auditorijos srityje papildo vėlesniu straipsniu apie žiūrovus istoriniame kontekste. Persvarstant teatro istoriją akivaizdus pastebėjimas: “rašytinis įrašas, išreikštas recenzijos forma, gali būti viskas, kas lieka iš auditorijos reakcijos“, tačiau tai gali būti klaidinga ir apie spektaklį pasakyti mažiausiai.[[60]](#footnote-61) Remiantis S. Benntet išvadomis reikia atsižvelgi į tai, kad kitaip nei F. Coppietersas savo tyrinėjimams pasirinkęs dvi eksperimentines grupes ir jas tyręs, ji remiasi savo asmenine spektaklių žiūrėjimo patirtimi (aspektas, kurį sukritikavo teatro teoretikė Claire Cochrane).[[61]](#footnote-62) S. Bennet papildo auditorijos tyrinėjimą kontekstu, kuriame ji egzistuoja. Apie konkretaus praeities laikotarpio visuomenės žiūrovų skonį, elgesį, priklausymą socioekonominei klasei ir panašius faktorius galima sužinoti iš tuometinių įvairių rūšių rašinių apie teatrą. Anot, teoretiko Jeremy Lopezo šie rašiniai gali būti tinkamas indeksas būdų, kuriais vaidinimas išlaiko galią.[[62]](#footnote-63)

Semiotinės ir struktūralistinės mokyklos atstovai pastebi, kad gilinantis į teksto skaitymą ir suvokimą verta koncentruotis ties kodais ir konvencijomis, o ne pačiu suvokimo procesu. Tokios išvados daromos atsižvelgiant į tai, kad pasak Rolando Bartheso, struktūralistinės veiklos tikslas ne priskirti vienam ar kitam tekstui reikšmes ar prasmes, o analizuoti kokiu būdu prasmė įsteigiama, t. y. atskleisti kaip meno kūrinio / teksto komunikacinė struktūra funkcionuoja santykyje su suvokėju.[[63]](#footnote-64) Dar vienas teatro semiotikas Marco de Marinis išskiria du žiūrovo dramaturgijos tipus: pasyvi ir aktyvi. Šis skirstymas aktualus netradicinės teatro erdvės panaudojimo ir spektaklio suvokimo kaitos aspektu, nes aktyviosios suvokėjo pozicijos kūrimas dažnai įgyvendinamas manipuliuojant teatrine erdve arba įtraukiant žiūrovą į teatrinį vyksmą.[[64]](#footnote-65)

 Komunikatyvus spektaklio veiksmas suponuoja ir kitokias spektaklio suvokimo galimybes. Atskleisti transfomuotoje teatro erdvėje vykstančio spektaklio suvokimo specifiką gali elementų, kurių variacijomis siekiama netradicinėje teatro erdvėje sukurti spektaklį kaip bendro kūrybinio proceso rezultatą, analizė. Tai tamsos ir šviesos galimybių atskleidimas, „panardinančio teatro“ sąvokos siūlomos priemonės, žiūrovo „sutrikdymo“ galimumas. Svarbu atkreipti dėmesį į spektaklio suvokėjo identitetą ir funkcijas, kurias jis atlieka spektaklio proceso metu.

Apibendrinant verta pastebėti, kad netradicinė erdvė gali tapti įranku leidžiančiu kitaip bendrauti su publika, į kurią pokyčių dėka žiūrima kaip į spektaklio proceso dalyvį ar bendraautorių. Netradicinėje erdvėje atsiranda palankesnės sąlygos įgyvendinti transakcinį komunikacijos modelį, kuriame žiūrovai ir aktoriai yra lygiaverčiai dalyviai siunčiantys ir gaunantys signalus tuo pačiu metu. Signalai gali būti veikiami įvairių trikdžių nuo fiziologinių kaip prasta nuotaika iki skirtingai žiūrovų ir aktorių formuluojamų vertybių.

## 2.2 Netradicinė teatro erdvė kaip suvokėją „panardinančio teatro“ elementas

Tyrinėjant teatrą pabrėžiamas publikos ir scenos ryšys, nebėra inovatyvus atradimas, tad svarbu ne tik konstatuoti šio ryšio egzistavimą, bet ir detaliau jį analizuoti. Čia galima pasinaudoti teatro tyrėjo Garetho White‘o suformuota metaforine sąvoka „panardinantis teatras“ ( *immersive theatre*) [[65]](#footnote-66) ir siejant ją su netradicine erdve pritaikyti detalesniems erdvės ir spektaklio suvokimo ryšio nagrinėjimams.

Panardinančio teatro sąvoka ypač dažnai naudojama Vakarų teatro tyrėjų, ypač Jungtinėje Karalystėje, nes talpina savyje galimybę analizuoti patekimą į vaidinimo vidų įvairiais būdais. Lietuvos teatro kontekste atlikus pačios sąvokos aprėpties analizę, ja galima remtis tiriant spektaklius netradicinėse erdvėse ir jų suvokimą. Sąvokos metaforiškumas konstruoja galimybę būti viduje spektaklio, bet vis vien atskirai nuo jo. Tai tarsi kūno / žiūrovo panardinimas į skystį / vaidinimą ir teatro erdvę suliečiant šiuos du elementus, bet jiems išliekant atskirais. Kitaip išreikštas distancijos tarp vaidinimo ir žiūrovo panaikinimas, apjungiant juos bendra erdve, pripildyta abiem žinomų ir svarbių prasmių. Bendras tūris – teatrinė erdvė, tai vaidinimui kaip jo esmės išreiškimo įrankis, o žiūrovui kaip jam žinomas, matomas ir jaučiamas erdvės sukuriamas kontekstas.

Panardinantis teatras – tai terminas apibūdinantis vaidinimus, skatinančius auditorijos dalyvavimą, kuriuose naudojamos instaliacijos ir išplėtota aplinka, mobili auditorija.[[66]](#footnote-67) Panardinantis teatras naudoja vidinę vaidinimo pastato architektūrą kaip išplėtotą aplinką, padedančią auditorijai suprasti vaidinimą. Fizinis erdvės interjeras ir auditorijos narių judėjimas jame gali tapti spektaklio dramaturgijos dalimi. Dėl šių priežasčių ji pritaikoma analizuojant spektaklio netradicinėje erdvėje suvokimo kismą.

Ši sąvoka yra įvairialypė ir griežtai nenusistovėjusi, bet ją galima apibūdinti pagrindinėmis savybėmis būdingomis „panardinančiam teatrui“. Tai vaidinimai, kurie gali būti intensyviai intymūs, tiesiogiai fiziškai ir emociškai įtraukiantys žiūrovą į vaidinimą, arba paliekantys nedidelę distanciją tarp žiūrovo ir vaidinimo. Lietuvos teatro kontekste grynuoju pavidalu šios savybės pritaikomos visam spektakliui pavyzdžių sudėtinga rasti, bet kaip epizodinis elementas intensyvus intymumas pasirodo V. Bareikio režisuotame spektaklyje „Mr. Fluxus arba Šarlatanai“ kuomet žiūrovai antro veiksmo pradžioje kviečiami šalia aktorių kartu su jais žaisti valgymo žaidimą, gaudyti aktorių jiems mėtomą maistą į burną. Tokie spektakliai gali turėti tiek nuoseklų, tiek sapno naratyvą. Pateiktame pavyzdyje naratyvas fragmentiškas, nors pasakojama Fluxus judėjimo pradininko J. Mačiūno gyvenimo istorija, bet papildoma nuosekliai nesusidėliojančiais fliuksiškais numeriais.

Tokiuose spektakliuose gali būti naudojamas technologinis tarpininkavimas, tarkime uždedant žiūrovui ausines ir sufleruojant, ką jam reikia sakyti, taip kuriant vaidinimo dialogą, arba taikoma išankstinė komunikacija. Spektakliai gali vykti kasdienėse erdvėse, kurios patektų į netradicinių teatro erdvių kategoriją, ir jau atrastose – teatrų erdvėse. Svarbiausia, jog fizinio ryšio variacijos tarp auditorijos nario ir aktorių, kitų žiūrovų ir erdvės architektūros yra pagrindinės bendram tokio vaidinimo efektui. [[67]](#footnote-68) Netradicinė erdvė gali būti įtraukiama į planuotą ar spontanišką sąveiką, apimančią fizinius kontaktus kuomet auditorija seka vaidinančiuosius, tam kad galėtų matyti kitą veiksmą ir sujungtų siužeto elementus, aktorių mėgdžiojimą žiūrovo atliekamų veiksmų, slėpynių žaidimą ar šokį kartu. [[68]](#footnote-69) Visi šie elementai gali būti panardinančio teatro dalys atliepiamos naudojamose žiūrovų dalyvavimo strategijose.

## 2.3 Spektaklio suvokimą keičiantis žiūrovų „sutrikdymas“

Jei tradicinė teatro erdvė, žymi įprastumą, atitikimą nusistovėjusioms normoms, su reikšmėmis implikuotomis jau pavadine, tuomet netradicinė teatro erdvė talpina savyje nukrypimą. Netradicinė pasirinkta erdvė nulemia įprastumo „sutrikdymą“, kuris sukelia spektaklio suvokimo transformacijas. Šios transformacijos gali atsirasti dėl trijų su spektaklio suvokimu susijusių faktorių, kuriuos išskiria F. Coppieters straipsnyje „*Performance and Perception*“.

Pirmiausia, „sutrikdymas“ gali būti apibūdinamas sąvoka „sužadinantis“, kuri yra itin reikšminga psichologijos teorijose, pritaikomose estetikoje. Sutrikdymas suaktyvina mąstymo procesus, kai kuriais atvejais galbūt ir fizinius procesus (kaip širdies plakimo dažnio padidėjimas ir pan.) Antras svarbus aspektas, „sutrikdymas“- tai elementas, tampantis dalimi vaidinimo (labiau nei dramos). Kai kurie žiūrovai eina į teatrą būtent dėl „sutrikdymo“ ir todėl pasirenka spektaklius netradicinėse erdvėse, kurie dažnai turi „sutrikdymo“ elementų. Galiausiai, iš F. Coppieterso tyrimų matyti, kad spektaklio suvokėjo įvertinantys sprendimai yra susiję su „sutrikdymo“ sukelto efekto trukme. Žiūrovai sutrikdymo momentus atsimena labai gerai. Taip pat sutrukdymas sukelia publikos ilgesnį subjektyvaus laiko patyrimą. [[69]](#footnote-70)

F. Coppietersas pastebi, kad ėjimas į „naują“ vaidinimą yra labiau rizikingas nei į tradicinį. Naujos teatro patirtys galimos renkantis teatrą netradicinėje erdvėje yra panašios į realaus gyvenimo įvykius ir labiau nenuspėjamos. Žiūrovai savo patirtis ir būsenas linkę vertinti remdamiesi fiziniais faktoriais, kaip: padažnėjęs širdies ritmas, šalia sėdinčio kvėpavimo dažnis, o ypač - elgesys. Auditoriją sutrikdyti gali daug faktorių, bet beveik visuomet įtraukiami sulaužomi egzistuojantys rėmai. Peržvelgiant seką nuo vaidinimų statytų teatruose, kuriuose prosceniumo arka atskiria auditoriją nuo scenos, iki aplinkos vaidinimų, kuriuose auditorija ir / arba jos užimama erdvė yra sudedamoji įvykio dalis ir kuriuose nepertraukiamai atsinaujina ribos tarp auditorijos ir aktorių teritorijų, pastebima kuo labiau vaidinimas yra įtraukiantis aplinką, tuo labiau skatinami auditorijos nerimo ar sutrikimo momentai. [[70]](#footnote-71)

F. Coppietersas atlikęs tyrimą padarė apibendrinančius pastebėjimus apie spektaklio suvokimą. Svarbu pastebėti, kad šios išvados daromos remiantis ne metodologiniais, bet surinktais empiriniais duomenimis, kurie ne pilnai patvirtina visus metodologinius teiginius. Pirmoji iš tyrimo išplaukusi išvada - atskiro spektaklio žiūrovo požiūris, suvokimas, ryšys su likusia publikos dalimi yra svarbus faktorius šio individo teatrinei patirčiai. Netradicinėse erdvėse kaip aptarta anksčiau galimas artimesnis auditorijos nario su kitais, aktoriais ir erdve ryšys, tad ir teatrinė patirtis tampa betarpiškesnė.

Dar viena išvada - suvokimo procesai teatre, be kitų aspektų, yra socialinės interakcijos - kelių asmenų tarpusavio sąveikos, supratimo ir grįžtamojo poveikio, forma. Dažniausiai spektakliuose, kuriuose aplinka naudojama kaip elementas siekiama ne homogeniškų žiūrovų grupės reakcijų, o kiekvieno žiūrovo individualaus įvykio suvokimo ir reakcijos. [[71]](#footnote-72)

Analizuojant spektaklio suvokimą, jo kaitą ypatingai svarbu ir vidutinio tipinio teatro lankytojo apibrėžimas, nes nuo to priklauso ir kokius lūkesčius jis atsineš eidamas į teatrą. S. Bennet teigia, kad dažnai toks vartotojas rinksis tradicinį teatrą su jam priimtinomis teatrinėmis konvencijomis. Ar labai ir kaip pasikeitęs žiūrovas nuo S. Bennet atlikto tyrimo laiko iki dabar pagrįstai tvirtinti negalima, nes tam reikalingi tyrimai, tačiau turbūt liekanas šio požiūrio lemiančias ir elgesį vis dar galima įžvelgti. Taigi remiantis S. Bennet tokiam žiūrovui netradicinėse erdvėse vykstantis spektakliai apibūdinami kaip labiau rizikingi. Rizikingumą galima komentuoti pasiremiant netikėtumo, nežinojimo kas tiksliai įvyks, ar bus tikrai taip kaip įsivaizduojama faktoriais.

## 2. 4 Žiūrovo aktyvizacija šiuolaikiniame Lietuvos teatre

##

Vakarų teatro praktikoje spektaklių, kuriuose žiūrovas aktyvizuojamas, paverčiamas aktyviu spektaklio bendraautoriumi netrūksta, tačiau Lietuvos teatre tokių pavyzdžių randame ne tiek gausiai. Ankstyvu bandymu kitaip bendrauti su žiūrovais Lietuvos teatre galima vadinti J. Vaitkaus spektaklį „Mėlyni žirgai raudonoje pievoje“, sukurtą 1982 m. Spektaklyje aktoriai sėdėjo tarp žiūrovų taip siekdami įtraukti juos į veiksmą, išnaikinti vaidinimo ir žiūrovų erdvių ribas. Spektaklyje vyksta interakcija su sale, žiūrovais manipuliuojama kaip minia, panašus santykis su auditorija būdingas ir J. Vaitkaus spektakliui „Visuomenės priešas“ (2011 m.).[[72]](#footnote-73) Kaip pastebi J. Staniškytė dar vienas modernistų Lietuvoje naudotas būdas, kuriuo siekiama įtraukti žiūrovus į veiksmą - tai tiesioginis ir agresyvus kreipimasis į juos kaip V. Masalskio vaidmuo N. Gogolio „Pamišėlio užrašuose“ (1986 m., rež. Gytis Padegimas). Vis dėlto sudėtinga tik tokiais būdais, kaip tiesioginis kreipimasis, įtraukti žiūrovą ir panaikinti teatrinę iliuziją, tai skatina šiuolaikinio Lietuvos teatro kūrėjus ieškoti kitokių būdų. [[73]](#footnote-74)

Lietuvos teatro kontekste bandymus kitaip bendrauti su žiūrovais, aktyvizuoti, paversti juos spektaklio dalyviais, galima sieti su menininkais, kurių kūryba atsidūrė teatrinėse marginalijose. Žinomiausi alternatyvaus teatro kūrėjai galintys būti tokiais pavyzdžiais yra Beno Šarkos „Gliukų“ teatras, „Edmundo studija – 3“ (Edmundas Leonavičius ir Audronė Bagatyrytė) bei trupė „Karman“. Teatro kritikas Vaidas Jauniškis kalbėdamas apie paskutiniame dvidešimtmetyje vykstančius teatro pokyčius ir marginalųjų teatrą akcentuoją, kad tai teatras pasižymintis „nebedraminėmis“ teatro formomis, liekantis ne - scenos teatru, vadinasi besirenkantis kitokias erdves.[[74]](#footnote-75)

 „Edmundo studija – 3” ieškodama kitokio teatro startavo su spektakliu „Gyvas negyvas Hamletas” parodytu Šiaulių fotografijos muziejuje, vėliau buvo vaidinimų ir kūrėjams priklausančioje sodyboje, kurioje žiūrovais tapo kaimynai. Dažnai prieš ir po spektaklių vykstantys pokalbiai gelbėjo įgyvendinant kūrėjų misiją – teatras kaip gyvenimo būdas, o žiūrovai kaip lygiaverčiai dalyviai.[[75]](#footnote-76) Netradicinės erdvės svarbą kitokiam spektaklio suvokimui deklaravo ir patys kūrėjai: „Vai­din­ti ne sce­no­je – nes kaž­kas vi­sai nau­jo at­si­ve­ria ki­to­kio­je, nei sce­na, erd­vė­je, kur žiū­ro­vas yra ša­lia, to­je pa­čio­je plokš­tu­mo­je su ak­to­riu­mi.“[[76]](#footnote-77)

 Dabar jau nebeegzistuojanti ir mažai žinoma grupė „Karman“ (trupės įkūrėjai – dailininkas Egmontas Bžeskas ir choreografė Karino Krysko) buvo įkurta Vilniuje 2001 m. ir gyvavo ketverius metus, per kuriuos sukūrė tik du spektaklius: „Kova su traukos jėga“ (2001 m.) ir „Tabula rasa“ ( 2004 m.). Verta pastebėti, kad dažniausiai šios grupės darbai buvo rodomi festivaliuose (šiuolaikinio šokio festivalyje „Šokio spaustuvė“ Vilniuje (2001), eksperimentinio teatro festivalyje „Off-Beats“ Berlyne (2002, 2004), kurie padeda atrasti naujas teatro erdves.

Grupės „Karman“ spektakliai įdomūs savo bandymais aktyvizuoti žiūrovus. Sieti jų darbus tiesiogiai su netradicine teatro erdve netikslu, tačiau įvairiai naikinama atskirtis tarp vaidinimo ir auditorijos erdvių itin svarbi žiūrovų aktyvizacijai. Spektakliuose visi teatrinės raiškos elementai tapo lygiaverčiais, dažnai vaidino neprofesionalūs aktoriai - tokiomis priemonėmis naikinamo ribos tarp binarinių spektaklio ir realaus gyvenimo, bei scenos ir žiūrovų erdvės opozicijų.[[77]](#footnote-78)

 Režisierius E. Bžeskas siekė paversti žiūrovus spektaklio bendraautoriais, aktyviais dalyviais, tai daryta stengiantis juos nustebinti, šokiruoti ar suteikti galimybę pakreipti tolimesnę įvykių eigą. Grupės „Karman“ spektaklyje „Tabula rasa“ scenoje veikusi aktorė A. Ptakauskaitė tiesiogiai kreipėsi į žiūrovus ir kvietė juos ateiti į sceną, o aktorė K. Šlekonytė, sėdėjusi auditorijoje kitiems žiūrovams to nežinant, reagavo į šį kreipimąsi ir sutiko ant scenos sušokti striptizą. Šia fikcija režisierius neapsiribojo jis toliau leido aktyviai įsitraukti žiūrovams, nulemiant spektaklio eigą, nes auditorija turėjo balsuodama nusprestį ką nori matyti scenoje - erotiką ar pornografiją. Taip žiūrovui tapus reginio „režisieriumi“ buvo sukurta galimybė bent trumpai refleksijai. Kuomet režisierius žaidžia su žiūrovais, jiems suteikiamas vaidmuo, kurio jie nesitiki, tuomet atsiranda galimybė „čia ir dabar“ pačiam žiūrovui, remiantis savo suvokimu pasirinkti tolimesnę įvykių eigą, pakreipti spektaklio vyksmą realiu savo indėliu.[[78]](#footnote-79)

Vis dėlto šiuolaikiniame Lietuvos teatro kontekste bene aktyviausiai žiūrovus įtraukti į veiksmą bando Benas Šarka, kitaip nei kai kurie anksčiau aptarti pavyzdžiai iki šiol kuriantis ir ryškiausiai propaguojantis ir provokuojantis kitokį sanktykį su žiūrovu, - 1988 m. Klaipėdoje įkūręs pastovios trupės neturintį teatrą „Gliukai“, išliko vienintelis Lietuvoje aiškiai išreikšto alternatyvaus teatro atstovas.

Šio kūrėjo spektaklių vyksmo erdvės aplinka dažniausiai tarnauja kaip scenografija, tačiau jo spektakliai nėra įvietinti, susieti su konkrečia erdve ir jos siūlomomis duotybėmis. Kadangi jo spektakliai ir performansai priešinasi masinei kultūrai, tad ir netradicinių vietų pasirinkimas gali būti traktuojamas kaip priešinimasis su tradicinėmis erdvėmis sietinam teatrui. Šios vietos dažniausiai pasirenkamos ne dėl galimybės praplėsti spektaklio vaidybos stiliaus ar scenografijos estetines vertes, o kaip pastebi E. Klivis straipsnyje „Perrašomos vietos topografija, identitetas ir politika šiuolaikiniame Lietuvos teatre“ vietos pasirinkimas gali būti siejamas ir su gebėjimu atspindėti kintantį ideologinį, politinį, socialinį, moralinį vaidmenį, kurį teatro institucijai priskiria to laikmečio visuomenė. Taip pat teatro vietos pasirinkimas susijęs ir su menininko pasipriešinimu dominuojančiai galiai diskursu ir socialinių ribų peržengimu.[[79]](#footnote-80) Tad B. Šarka, kuris gali būti apibūdinamas kaip marginalaus teatro atstovas savo pasirodymams ieško ir marginalumo (buvimo ne centre, o paraštėse) sąvoką atitinkančių erdvių. B. Šarka savo darbais eksperimentuoja, o tokioms paieškoms tinkamos tampa ir netradicinės erdvės – kiemai, gatvės, apleisti namai, pajūris.

Kaip pastebi Kristina Pečiūraitė B. Šarkos pasirenkamas erdves galima skirti į dvi grupes: išorinės erdvės (1 pav.), esančios atvirame lauke, ir vidinės – uždarose patalpose (2 pav.). Pirmajai priskirtini spektakliai rodyti Klaipėdos Parodų rūmų kieme, gatvėje ar pajūryje, o antrajai – vadinamajame „gliuknamyje“ Klaipėdoje, Menų spaustuvėje Vilniuje ir pan. [[80]](#footnote-81) Spektaklius rengiant atvirame ore atsiranda galimybė naudoti įvairias stichijas: ugnį, vandenį, molį. Pasitelkiant šias priemones išgaunami realios rizikos tiek atlikėjui, tiek ir žiūrovams momentai (vieno pasirodymo metu B. Šarka buvo nudegęs apie 40 proc. savo kūno).[[81]](#footnote-82)

Tačiau ir spektaklių atlikimas uždarose erdvėse nesutrukdo B. Šarkai apsupti žiūrovus realia rizika. Iš kasdienės buities paimti scenoje atsirandantys daiktai naudojami ne pagal paskirtį trikdo ir išbalansuoja žiūrovus, skatina susikurti naujas jų reikšmes. Kaip spektaklyje „A gu gu“ iš arbatinuko pilamas verdantis vanduo tykšta ne tik aktoriui ant kojų, bet kėsinasi ir į pirmąsias žiūrovų eiles. Arba spektaklyje „Topor sosi“ nuolatinis mosavimas kirviu, kuris rodos tuoj išsprūs aktoriui iš rankų ir lėks tiesiai į žiūrovus. Žiūrovai linksmai (juoku, žodžiais) replikavę į B. Šarkos vaišinimą „pigiausia Europos sąjungoje“ degtine, tikriausiai nejaukiai pasijaučia, kai po kiek laiko galandant kirvį jiems panosėje skyla žiežirbos. Visa tai ir dar daugybė neišvardintų realios rizikos elementų nuolat judina ir aktyvina žiūrovus ne tik fiziškai: priversdami atsilošti, kad nenudegtų, nesušlaptų ar nesusižalotų, bet įveda į bendrą teatro ritualą, kuriame dalyvauja tiek žiūrovai, tiek aktoriai.

Spektaklių erdvė dažniausiai nenuosekli, jie pereina iš vienos erdvės į kitą. Tačiau tai nekeičia spektaklio prasmių, nes nors režisierius ir renkasi lokalias vietas, tokias kaip kiemas, konkreti gatvė, skveras, sandėlis, tačiau pasirinkta lokali erdvė spektaklyje praplečiant ribas globalizuojama. [[82]](#footnote-83)

Taigi galima teigti, kad šiuolaikiniame Lietuvos teatre egzistuoja bandymai aktyvizuoti žiūrovus ir jie dažniausiai pasitaiko spektakliuose, vykstančiuose netradicinėse erdvėse, tačiau jų nėra gausu.

# 3. NETRADICINIŲ ERDVIŲ PANAUDA ŠIUOLAIKINIAME LIETUVOS TEATRE

## 3.1 Netradicinių teatro erdvių laukas pastarųjų dešimtmečių Lietuvos teatre

Lietuvoje bandymų panaudoti netradicines teatro erdves negalime aiškiai sieti su konkrečiu kūrėju ar trupe. Sudėtinga įžvelgti ir aiškų netradicinėse erdvėse įvykstančių spektaklių programiškumą ar sistemiškumą, tačiau pavieniai eksperimentai šiuolaikinio Lietuvos teatro praktikoje egzistuoja. Vis dėlto kūrėjai ieško netradicinių erdvių kaip įrankių padedančių išreikšti jų intencijas ir sukurti spektaklio prasmes. Vieni jų – ryškūs, kiti ne tokie, tačiau vis dėlto svarbūs formuojant spektaklių netradicinėse erdvėse lauką ir bandant apibrėžti pačią netradicinės teatro erdvės sąvoką Lietuvos teatro kontekste. Kaip žymius kūrėjus, linkusius eksperimentuoti su netradicinėmis erdvėmis ar netradiciniu teatro erdvės, esančios teatro pastate panaudojimu, galima paminėti režisierius Gintarą Varną, Joną Vaitkų, Oskarą Koršunovą, Joną Jurašą. Iš jaunosios režisierių kartos atstovų galima išskirti V. Bareikio spektakliuose atliekamus bandymus su erdve.

Svarbų postūmį atrasti ir prisijaukinti naujas, netradicines erdves šiuolaikiniame Lietuvos teatre davė įvairūs teatro festivaliai. Pirmieji bandymai sietini su Rūtos Vanagaitės organizuotu tarptautiniu teatro festivaliu „Life“ (pirmasis įvyko 1993 m., viso surengta šeši) . Vėlesni žinomiausi - tai sostinėje nuo 1999 m. organizuojama „Naujosios dramos akcija“ (Teatro ir kino informacijos ir edukacijos centras), nuo 2003 m. vykstanti jaunųjų menininkų programa „Ateinantys“ vėliau virtusi „Atvira erdve“ (Menų spaustuvė), pirmą kartą 2004 m. pasirodęs Tarptautinis teatro festivalis „Sirenos“. Prie šio sąrašo galima pridėti Klaipėdoje 2003–2004 m. organizuotą „Rudens sezoną tabako fabrike“. Nors ir pristatantis ne visai aiškios meninės vertės kūrinius, tačiau atliekantis edukacinį vaidmenį paminėtinas ir Tarptautinis gatvės teatrų festivalis „Šermukšnis“, organizuoti pradėtas 1985 m., o 2001 m. persikėlęs į gatves, bei nuo 2005 m. rengiamas Tarptautinis šiuolaikinių vaizduojamųjų ir atlikėjų menų festivalis „Plartforma“, kuris vyksta buvusiose pramoninių ir industrinių patalpų erdvėse.

Kartais ne vien teatro, bet ir muzikos festivaliai padeda kūrėjams atrasti netradicines erdvės. Kaip pavyzdys festivalyje „Gaida“ 2004 m. parodyta O. Koršunovo spektaklis - opera „Vienatvė dviese“( premjera 2003 m. Prancūzijoje). Šiuolaikinio meno centre prasibrovę pro didžiules, sunkias, juodas užuolaidas žiūrovai patekdavo į veiksmo erdvę, kurioje gausi juoduma sugerdavo viską palikdama tik moterį ir vyrą, o svarbiausia trečią veikėją – vienatvę. Taip pabrėžtas teatro kraustymasis į netradicines erdves kaip bandymas ateiti pas šiuolaikinį žmogų, žymimas virsmo nuo paties teatro sureikšminimo link atsigręžimo į buvusį anonimiškąjį žiūrovą.

 Galimi atvejai, kad atrastos „naujos“ netradicinės erdvės tampa nuolatinių pastatymų vietą, yra įteisinamos ir praktiškai praranda pirminį savo kaip netradicinės erdvės apibrėžimą. Tokiu pavyzdžiu galima laikyti „Menų spaustuvę“, nes jos virsmas akivaizdus, lyginant šią erdvę kuomet joje buvo statoma tarkime G. Varno „Nusiaubta šalis“ su dabartinėmis erdvėmis ir jose vykstančiais spektakliais. Žinoma ji vis dar išliko vieta, kurioje dažnai prasideda jaunųjų kūrėjų kūrybinis kelias, kuriami ir rodomi intymaus santykio su žiūrovais ieškantys spektakliai.[[83]](#footnote-84)

Toliau bus analizuojami šiuolaikinio Lietuvos teatro spektaklių netradicinėse erdvėse pavyzdžiais, sukurtais jau XXI a., tad ir platesnei analizei renkamasi ryškiausi ir tipiškiausi šio amžiaus pavyzdžiai, kuriuose analizuojamos skirtingos netradicinės erdvės variacijos ir jų įtaka spektaklio suvokimui. Tačiau kaip žingsnius vedusius link šių pavyzdžių svarbu apžvelgti ir ankstesnius bandymus netradicinėse teatro erdvėse.

Paminėtini XX a. paskutinio dešimtmečio iš JAV grįžusio lietuvių režisieriaus Jono Jurašo spektakliai „Smėlio klavyrai“ (1990 m., 3 pav.) ir “ Kalnų kalba“ (1991 m.). Režisierius deklaravo norą išeiti iš tradicinės scenos erdvės į netradicines įgalinančias ir naujų bendravimo formų teatre paieškas. [[84]](#footnote-85) Dėl šių priežasčių „Smėlio klavyrai“ pastatyti teatro kieme, vadintame Tolminkiemiu. Spektakliui pasirinkta apleista buvusio fabriko erdvė, patalpa užpilta smėliu, anot J. Jurašo, „konkrečia laiko, begalybės, nenumaldomos stichijos materija“.[[85]](#footnote-86) Kaip pastebi kritikė Rasa Vasinauskaitė tokia tonomis smėlio pripildyta, nepakeliama, sunkiai transportuojama erdvė buvo netikėtas ir naujas žingsnis.[[86]](#footnote-87) Įdomu, kad dabar ši erdvė yra Valstybinio Kauno dramos teatro Ilgoji salė.

Kitas J. Jurašo spektaklis „Kalnų kalba“ kritikų apibūdinamas kaip atitinkantis aplinkos teatro apibrėžimą buvo pastatytas buvusiame K. Giedrio kailių fabriko kieme. Spektaklio erdvę Valdo Gegaudo teigimu formavo „raudonplytė siena, smėlio maišai, seni sutrešę pabėgiai, sargybos bokštelis, virš galvų kabantis brezentinis stogas“ ir visi šie elementai kūrė konclagerį ar kalėjimą primenančia slogią, niūrią, baimės atmosferą.[[87]](#footnote-88) Režisierius tarsi pratęsė Haroldo Pinterio „Kalnų kalbą“, nes po spektaklio žiūrovai gali prisijungti prie užkurto laužo vykstančios vakaronės kur skamba kompozitoriaus Vidmanto Bartulio liaudies dainos sujungtos su modernia muzika.[[88]](#footnote-89) Taip J. Jurašas tarsi ieško kitokio bendravimo su publika. Įdomu, kad visos šios J. Jurašo pasirinktos erdvės geografiškai labai netoli Valstybinio Kauno dramos teatro, tačiau užtenka spektaklį perkelti į kiemą, kad žiūrovas į šią erdvę ateitų jau kaip į visai kitokią - netradicinę.

Bažnytines erdves, priskirtinas netradicinėms teatro erdvėms suvaldyti bandė V. Masalskis, spektaklį „...su Geothe‘s „Faustu“ (1999 m. ) pastatydamas Šv. Ignoto bažnyčioje. Taip pat 2003 m. Kaune, neveikiančioje gotikinėje Šv. Jurgio bažnyčioje padarytos R. Atkočiūno specialiai šiai erdvei kurtos „Idioto mišios“. Šv. Ignoto bažnyčioje gastrolių metu buvo suvaidinta G. Varno „Heda Gabler“ (1998 m.) , sukurta taip pat netradicinėje erdvėje [[89]](#footnote-90) ( Nacionalinio Kauno dramos teatro Ilgojoje salėje). Spektaklio “Tolima šalis“ (2001 m.) eskizas Naujosios dramos akcijos metu taip pat buvo parodytas šioje pailgoje bažnyčios erdvėje.

Pastaraisiais dešimtmečiais ryškesniu bažnytinės erdvės panaudojimo spektakliui pavyzdžiu gali būti Šv. Kotrynos bažnyčioje pagal Jano Fosse dramą, Gintaro Sodeikos perkurtą į operą, O. Koršunovo pastatyta „Vinter“ (2003 m. premjera Osle, 2006 m. – Vilniuje). Šeimos drama pastatyta bažnyčios erdvėje, per atgyjančių skulptūrų santykius įgauna sakralumo ir globalumo bruožų.[[90]](#footnote-91) Simboliškai išnaudojama pirmines prasmes talpinanti bažnyčios erdvė, kurioje yra altorius, bažnyčios ir aukojimo centras, spektaklyje jis virsta šeimos centru, jos guoliu. Išnaudojamas ir bažnytinės erdvės aukštis, iki abstrakcijų spektaklyje – operoje pakylėjamas kalbėjimas apie jausmus ir tiesiogiai išreiškiamas aktorių Vestos Grabštaitės ir Ryčio Saladžiaus ( iliustruojančių solistų Sandros Janušaitės ir Vytauto Juozapaičio dainavimą) įkurdinimu pačioje Šv. Kotrynos bažnyčios palubėje. Kaip pastebi kritikas Vaidas Jauniškis: „Bažnyčios erdve ir atributika žaidžiama net įžūlokai. Sakykla tampa viešbučio kambariu, o beribės paklodžių draperijos, virstančios žemyn drauge su veikėjų jausmais ir tokiais pat susivėlusiais santykiais, tampa dar viena barokinio bareljefo detale.“[[91]](#footnote-92) Aktoriai nutepti baltais dažais naikina ribą tarp realaus suvokimo, kas iš tiesų priklauso šiai bažnyčios erdvei, o kas yra įnešta konkretas spektaklio „Vinter“ ( 4 pav.), jie atrodo tarsi organiška bažnyčios dalis. Atgijusios ir nužengusios nuo sienų skulptūros, pasakojančios globalią, laikui nepavaldžią istoriją.

Akivaizdžios šio spektaklio sąsajos su dar vienu specialiai sukurtu Šv. Kotrynos bažnyčios erdvei Gyčio Ivanausko šokio spektakliu „Atgyjantys kūnai“ (2008 m., 5 pav.). Ne tik bažnyčios skulptūrų prikėlimo elementu, bet ir vizualiai baltos spalvos dominavimu „Atgyjantys kūnai“ primena „Vinter“. Vis dėlto „Atgyjančiuose kūnuose“ bažnyčios erdvė ir dekoras daugiau išpildo spektaklio estetinį sprendimą, nes sąsajas spektaklio prasmėje su konkrečia bažnytinės erdvės istorija užčiuopti labai sunku, nes jos tolimos.[[92]](#footnote-93)

Netradiciškai teatro erdvė panaudojama G. Varno spektaklio „Publika“ pirmojoje versijoje (1996 m.), pastatytoje tuomet Lietuvos valstybiniame akademiniame dramos teatre (dabar Lietuvos nacionalinis dramos teatras). Žiūrovai susodinami scenoje ant rato, kurį sukant dažniausiai keičiamos dekoracijos. Spektaklio pradžios riba neaiški, nes teatrinė patirtis prasideda pasitinkant žiūrovus ir mažomis grupelėmis palydint pro užkulisius į sceną. Unikaliu spektaklio bendruomenės steigimo ženklu tapdavo ant kiekvienos kėdės padėtos dėžutės su pjesės autoriaus F.Garcios Lorcos portretu ir viduje sudėtomis smulkmenomis (plunksnelė, saga, moneta ir pan.), skirtomis kiekvienam spektaklio dalyviui.[[93]](#footnote-94) Žiūrovai atsidurdavo teatro pastate esančioje neįprastoje erdvėje, kurioje matomi visi teatro užkulisiai, pastoliai, technika – vidus, kuris tradiciškai buvo slepiamas nuo žiūrovų akių. Fizinis nepažintų erdvių atvėrimas leido suprasti žiūrovui kokia teatrui svarbi jo tikrojo buvimo sąlyga. Dar kartą auditoriją perkelti į scenos erdvę G. Varnas pabandė spektaklyje „Nusikaltimas ir bausmė“ (2004 m.). Specifinės vietos projektui „Observatorija“ sukūrė spektaklį „Didysis pasaulio teatras“ (1997 m.), suvaidintą Vilniaus universiteto observatorijoje.

Spektakliams vykstantiems netradicinėse erdvėse būdinga „priešistorė“ ar atvirkščiai „tęstinumas“, aiškus pradžios ir pabaigos ribų trynimas. Kaip po J. Jurašo spektaklio „Kalnų kalba“ žiūrovai gali prisijungti prie savotiškos vakaronės aplink laužą su kompozitoriaus V. Bartulio kurta muzika tarsi pratęsiamas spektaklio vyksmas. Arba atvirkščiai sunku pasakyti kada jis iš tiesų prasideda V. Bareikio spektaklyje „Mr. Fluxus arba Šarlatai“, ar tai vyksta prieš lendant pro labirintą, ar jau atsidūrus spektaklio veiksmo vietoje. Tokiais sprendimais režisieriai ieško laisvesnių spektaklio formų, mažiau struktūruotų, kuriose žiūrovas būtų kuo anksčiau įtraukimas į veiksmą ir kuo ilgiau nepaleidžiamas. Nepajustų ryškaus spektaklio ir realaus gyvenimo kontrasto, ribos būtų niveliuojamos.

Nepaisant netradicinės teatro erdvės talpinamų prasmių, praeities istorijos svarbos spektakliui ne nuošalyje lieka ir erdvės siūlomas estetinis, vizualus spektaklio sprendimas. Iš dalies dėl šių naujų galimybių netradicinės erdvės vilioja režisierius ir scenografus bendriems projektams kaip suomių režisieriaus Kristiano Smedso ir Lietuvos scenografės Jūratės Paulėkaitės darbas „Vyšnių sodas“( 2009 m.).

Šis spektaklis - projektas buvo repetuojamas ir rodomas Vilniaus priemiestyje esančiame sename sode ( 6 pav. ) ir keliolika metų nepasikeitusį veidą išlaikiusiame sodo name ( 7 pav. ). Spektaklyje naudojamasi ne tik Antono Čechovo „Vyšnių sodo“ tekstu: aktoriai pasakoja būtent jiems rūpimas istorijas, dalinasi savo individualiu nerimu, atkreipia dėmesį į vertybių kaitą taip pereidami prie pačios pjesės. Ankštoje sodo namo erdvėje netilpo visi 200 žiūrovų, tad jie susėdę kieme stebėjo įvairiais rakursais tiesiogiai transliuojamą vaizdą iš namo vidaus. Vidinė pastato erdvė nepritaikyta spektakliams, tad veiksmą keliolika išrinktųjų, esančių viduje, galėjo stebėti kiekvienas individualiai, turėdami unikalią savo vietą veiksmo erdvėje, o ne patogiai susodinti kėdėse, kuriose matomumas būtų visiems vienodas ir patogus.

Vėliau spektaklio veiksmas persikėlė į lauke esantį sodą. Sodas kaip vaidinimo erdvė buvo pasirinkta ne dėl tiesioginių sąsajų su pjese, o kaip pastebi Audronis Liuga[[94]](#footnote-95) nepakitusi sodo erdvė buvo pasitelkta kaip metafora siekiant apmąstyti teatro ir apskritai kultūros vietą laiko tėkmėje. Kaip kontrastuoja dabartinė teatro ir apskritai kultūros vieta žmogaus gyvenime su buvusia prieš dvidešimtmetį, taip kontrastuoja vienintelė išlikusi nepakitusi spektakliui – projektui pasirinkta sodo namo erdvė su aplink ją išdygusiais prabangiais užmiesčio namais.

Šio spektaklio – projekto kūrėjų intencijos asocijuojasi ir su metaforiška prancūzų teatro teoretiko viso pasaulio „Vyšnių sodams“ skirta knyga ‚Mūsų teatras – vyšnių sodas“. Kaip pastebi teatrologė Rasa Vasinauskaitė, intencijų savo spektakliu „Vyšnių sodas“ apmąstyti Lietuvos teatro, kūrėjo pokyčius turėjo ir Rimas Tuminas dar 1990 m. Šiuo spektakliu jis su trupe metė iššūkį ir atsiskyrė nuo Lietuvos valstybinio akademinio dramos teatro. Toks sprendimas buvo priimtas dėl noro pasipriešinti rutinai ir parodyti esant kitokio, savo teatro kūrėjais.[[95]](#footnote-96)

Simboliška, kad tokiu tradicinės teatro erdvės palikimu buvo išreikštas R. Tumino individualumas. Atsiskyrimas nuo priklausymo tradicinei teatro erdvei priskiriamo Akademinio dramos teatro sugestijavo kūrėjo ir trupės pasipriešinimą. Tad netradicinės erdvės pasirinkimas ar tradicinės atsisakymas gali tapti ir kūrėjų individualių pažiūrų, nesutampančių su tradicinei erdvei priskiriamomis, išreiškimo įrankiu.

Aptarti spektakliai nužymi šiuolaikinio Lietuvos teatro kontekstą, kuriame tolesniuose poskyriuose detaliai bus analizuojami konkretūs netradicinės erdvės panaudojimo spektakliuose pavyzdžiai.

## 3.2 Netradicinės erdvės už teatro pastato ribų: G. Varno „Nusiaubta šalis“ ir V. Bareikio „Mr. Fluxus arba Šarlatanai“

 Pastarųjų dešimtmečių Lietuvos teatre vienu ryškiausių bandymų konceptualiai panaudoti netradicinę erdvę tapo G. Varno spektaklis „Nusiaubta šalis“, sukurtas 2004 m. Pats kūrinys padiktavo poreikį ieškoti neįprastos erdvės - G. Varno „Nusiaubta šalis“ ( 8 pav. ) buvo pasirinkta rodyti apleistuose industriniuose pastatuose, kurie kaip ir spektaklio pavadinimas žymi „nusiaubtą“ vietovę. Dažnai tokiuose pastatuose nebevykdoma veikla, dėl kurios jie buvo statyti, jie nebeatitinka pirminės savo paskirties ir dažniausiai yra nuniokoti ne tik fiziškai, bet ir jų skleidžiama energetika persisunkusi degradavimo aura. Neilgai gyvavo pirmoji „Nusiaubtos šalies“ versija, simboliškai, kai kurias iš netradicinių erdvių, kuriose ji buvo rodoma ištiko spektaklyje vaizduojamų utopijų likimas, palaidojęs ir patį spektaklį.[[96]](#footnote-97)

Spektaklio nuolatinį kitimą sąlygojo jo kraustymasis iš vienos erdvės į kitą, nepaisant, kad šias erdves vienija apleistos, nenaudojamos apibrėžimas. Pirmą kartą parodytas apleistose „Tiesos“ spaustuvės patalpose vėliau spektakli aplankė Klaipėdos uostą, Gdansko laivų statyklą, Kauno gamyklinius ir prekybinius angarus, išgriautą Kauno dramos sceną. Kaip teigia režisierius G. Varnas: „šioje medžiagoje mane vis dėlto pakerėjo pasaulio pertvarkymo tema“[[97]](#footnote-98). Tad kurgi geriau stengtis pertvarkyti pasaulį, jei ne akivaizdžiai apleistoje vietoje, kuriai ir pačiai reikia pertvarkymo, taip spektaklio mintį tiesiogiai jungiant su erdvės siūloma mintimi. Spektaklyje mąstoma apie galimybę surasti Gralį, sukurti tobulą visuomenę, deja padaromos išvados liūdnos. Apšviesti aktoriai tarsi spinduliai, tamsioje erdvėje, jie ieškotojai ir kovotojai, bet deja kaip ir pati erdvė pridengta tamsa ir šešėliais slepia savo nuniokotą išorę, taip pasirodo ir utopija slepia negalimumą. Netradicinė erdvė spektaklyje panaudojama kaip pagrindines spektaklio prasmes savo istorine praeitimi papildantis elementas ir kaip scenografija savo fizine esatimi. Tačiau išlieka frontalinė vaidinimo ir auditorijos pozicija, žiūrovai lieka nemobilūs. Spektaklio suvokimas papildomas tik pačios erdvės suteikiamomis istorinėmis duotybėmis.

Medžiagos pasiūlomos vietos aspekto svarbą paliudija ir režisierius V. Bareikis, pritaikydamas šią taisyklę beveik visiems savo spektakliams. Atsižvelgiant į tai galima teigti, kad kuriant kiekvieną spektaklį režisieriui ypatingai svarbu iššūkis, kuris skatintų naujam spektakliui ieškoti vis kitos erdvės, kurioje dar nebuvo vaidinama prieš tai, tad pasirinkus medžiagą antras žingsnis visuomet būna jai tinkamos vietos paieškos.

Dar vienas netradicinės erdvės panaudojimo spektaklyje pavyzdys V. Bareikio režisuotas „Mr. Fluxus arba Šarlatanai“ (9 pav.), pirmą kartą parodytas 2012 m. Veiksmo vieta - buvusiame geležinkelininkų kultūros rūmų pastate įsikūręs riedlenčių ir riedučių parkas „Lion Skater“, pasirinkta dėl dabartinės savo paskirties, kaip milžiniškos žaidimų aikštelės metafora. Režisieriaus teigimu šios vietos paieškos buvo vykdomos tikslingai, susipažinus su knygos apie J. Mačiūną medžiaga. Akivaizdu, kad įtakos vietos pasirinkimui turėjo ir neigiamas J. Mačiūno požiūris į teatrą. Spektaklis pasakojantis J. Mačiūno gyvenimo istoriją inkrustuojamas fliuksiškais numeriais, trinančiais ribą tarp gyvenimo ir žaidimo, gyvenimas paverčiamas žaidimu. Žiūrovas pasirinktoje spektaklio erdvėje mato riedlečių rampas ir gali tiesiogiai suvokti šią erdvę kaip žaidimo vietą. Toks tiesioginis erdvės paskirties atitikimas spektaklio minčiai palengvina spektaklio suvokimą.

Kylant į pasirinktos erdvės aukštį galima pamatyti apgriuvusių kultūros namų liekanas, su praėjusius sovietinės didybės laikus primenančiais simetriškais balkonais šonuose. Ši netradicinės erdvės duotybė spektaklio išnaudojama kaip nuoroda į praeities kultūrinį kontekstą, šiek tiek aptriušusį ir ne tiesiogiai laiko prasme siejamą su J.Mačiūnu, bet labiau kultūrinės terpės prasme, kurioje savo maištą prieš menininkus ar šarlatanus rengė J. Mačiūnas. Taigi erdvės dvilypiškumas, kuriamas buvusios jos paskirties kaip kultūros namų pastato su savo istoriniu kontekstu ir dabartinės jos paskirtis kaip riedlenčių parko tampa lygiaverčiu spektaklio elementu.

Spektaklio žiūrovai antrojo veiksmo pradžioje yra kviečiami kartu su aktoriais žaisti valgymo žaidimą, žiūrovų fizinis atsiradimas erdvėje, kurią naudojo aktoriai, ne tik visai sujungia šias erdves, bet ir įvedamas netikėtumo elementas. Atsiranda tiesioginis žiūrovų dalyvavimas spektaklyje, jie tampa aktyviais veikiančiais kūnais, išnyksta bet koks pasyvumas ir atstumas. Išrinktieji žiūrovai ne tik išjuda iš savo vietų, bet yra aprengiami apsauginiais polietileniniais kostiumais, nors jie ir nevaldo vyksmo, nes vis dėlto taisykles diktuoja aktoriai, galima teigti kad šiame epizode jie tampa aktyviais spektaklio bendraautoriais. Skirtingi žiūrovai, kiekvieno spektaklio metu elgiasi ir reaguoja skirtingai, tai individualiai veikia ir likusią savo vietose auditorijos dalį.

Spektaklio „Mr. Fluxus arba Šarlatanai“ aiški pradžios riba išsitrynusi, nes sunku griežtai nužymėti kada jis prasideda, todėl jei pradžia laikysime patekimą į vaidinimo erdvę labirintu tuomet akivaizdu, kad žiūrovo aktyvumas apima platesnį spektrą. Įvykis prasideda vos atėjus, taip veiksmui išnaudojant visas pastato erdves. Žiūrovai tampa dalyviais, kurie naudodami labirintą fizižkai liečiasi su spektaklio minties išraiškos elementais. Labirinte paslėptomis užduotimis, žaidybiniais elementais įveiksminamas ne tik žiūrovo kūnas, bet suaktyvinamas ir mąstymas.

Iš labirinto žiūrovai išsliuogę tiesiai vienam iš aktorių į glėbį, toliau neužima savo tradiciškai sėdimų pozicijų, kuriose pasyviai lauktų prasidedančio spektaklio vyksmo. Jie klaidinami, nes sunku suprasti ar spektaklis jau vyksta ar dar tik prasidės, taip trinama riba tarp žiūrovų gyvenimo realybės ir spektaklio realybės, jos tarsi suliejamos. Žiūrovas skatinamas suvokti spektaklį kaip tam tikrą savo gyvenimo įvykį, į kurį jis atėjo, kuris vyksta „čia ir dabar“ ir kuriame jis gali pilnateisiškai dalyvauti. Valgyti jei yra išalkęs, ar gerti jei yra ištroškęs. Pasivaišinti jiems siūlo J.Mačiūną vaidinantis aktorius (A. Storpirštis) , iš vaidinimo erdvės nešantis gėrimus ir maistą auditorijai. Žiūrovas pasijunta laukiamas, nes sutinkamas su gėlėmis. Apeliuojama į žiūrovo suvokimo kitimą, jog jis atėjo ne į įvykį kurį stebės, bet kuriame dalyvaus.

Remiantis anksčiau aptarta teatro teoretikų išvada apie visuminio konteksto kuriame egzistuoja individas svarbą spektaklio suvokimui, galima teigti, kad vaidinimo įgyvendinimui pasirinkta netradicinė erdvė, kurioje labai ryškios kultūros, istorijos, politikos atspindžių apraiškos, veikia kaip kontekstas, kaip prisotinta terpė kurioje nužymimos jungtys tarp spektaklio, suvokėjo ir erdvės.

## 3.3 Teatro pastate esančios netradicinės erdvės: V. Bareikio “Kovos klubas” ir J. Vaitkaus “Visuomenės priešas”

##

Šiuolaikinio Lietuvos teatro kontekste netradicinės erdvės, esančios teatro pastate, panaudojimo pavyzdžius, atsižvelgiant į netradicinės erdvės panaudojimo apimtį ir trukmę, galima skirstyti į dvi grupes. Pirmajai priklausytų spektakliai, kurie netradicinę erdvę naudoja epizodiškai, tarkime kaip spektaklyje „Kovos klubas“. Antrąją grupę sudarytų - viso spektaklio metu naudojama netradicinė erdvė, tarkime kaip „Visuomenės prieše“.

V. Bareikio režisuotas spektaklis „Kovos klubas“ ( 10 pav. ) statomas tradicinėje teatro erdvėje, bet pasitelkus netradicinę erdvę (Valstybinio jaunimo teatro vidinį kiemą) spektaklis įrėminamas kieme vykstančiais pradžios ir pabaigos epizodais. Režisierius tikslingai renkasi tradicinę erdvę - Valstybinį jaunimo teatrą kaip vietą, žyminčią įvairialypį sąstingį[[98]](#footnote-99) ir jame stengiasi surengti spektaklyje deklaruojamą kovą prieš plaukimą pasroviui, prieš žmogaus neišdrįsimą pasakyti ko jis iš tiesų nori, prieš darymą ką reikia, o ne ko norisi. Perkeldamas iš spektaklio realybės į dabartinę socialinę ir kultūrinę terpę, neįprastu sprendimu panaudoti teatre dažniausiai nenaudojamas erdves vaidinimams, inicijuoja kovą už teatrą apskritai, kuris nestovėtų vietoje, o tekėtų su dabartine visuomene ir parodytų ką turi - savo vidinį kiemą, tiek tiesiogine tiek perkeltine prasme, kad atskleistų savo galimybes būti su žiūrovu čia ir dabar.

Režisieriui pavyksta, nes žiūrovams judėjimas ne tik jiems įprastose teatro erdvėse kaip fojė, rūbinėje ir žiūrovų salėje sužadina smalsumą. Atsiranda netikėtumo ir paslapties momentas išjudinantis kitokį spektaklio suvokimą. Žiūrovai spektaklio veiksmo pertrūkio metu judėdami įvairiose erdvėse pajunta artimą fizinį kontaktą tiek su kitais auditorijos nariais, tiek su aktoriais. Auditorijos atsidūrimas pradžioje spektaklio vidiniame kiemelyje, niekaip nesuskaidytoje, vientisoje ir bendroje erdvėje vaidinantiems ir stebintiems, tas pats pakartojama spektaklio pabaigoje, ryškiai kontrastuoja su pagrindinio veiksmo vykimu tradicinėje salėje su pakelta scena. Žiūrovas tokiu atveju ne remdamasis patirtimi, bet esamuoju laiku gali palyginti tradicinę ir netradicinę erdves. Atsidūrę antrojoje jie pasijunta laisvesni, deja egzistuoja plonytė riba tarp laisvumo ir išsiblaškymo, kurį didelė tikimybė, gali sukelti spektaklio veiksmo pertrūkis, kurio metu žiūrovai savarankiškai patenka į kitą erdvę – kiemą.

Spektaklyje „Kovos klubas“ stengiantis išvengti sąlygiškumo redaguojamas ir dramaturginis tekstas. Nelieka autoriaus sukurtų vietos nuorodų, kaip tarkime skrydžio iš Sietlo į Vašingtoną, paliekamas tiesiog skrydis, kurį žiūrovas gali suvokti kaip vykstantį iš ten, iš kur jie yra šiuo metu, tarkime iš Lietuvos. Nors veiksmas vyksta virš žiūrovų lygio pakeltoje scenoje, tačiau šį barjerą sulaužo ir spektaklį prie žiūrovų priartina, sėkmingai auditorijoje slėpęsi klakeriai, kovos klubo nariai. Jie apimdami visą žiūrovų salės plotą netikėtai pašoka ir prisijungia prie spektaklio veiksmo, vėliau galiausiai atsiduria ir ant scenos. Toks klakerių panaudojimo sumanymas skatina žiūrovui suvokti save kaip potencialiai aktyvų spektaklio dalyvį, galintį bet kada prisijungti prie kovos klubo.

Spektaklio veiksmas tarsi sustoja kuomet V. Sodeikos vaidinamas Taileris žingtelėjęs arčiau žiūrovų pasiteirauja: “Kas čia pirmą kartą teatre?“. Auditorija į šį tiesiogiai jiems adresuotą klausimą sureaguoja, pasigirsta daugybė skirtingų, drąsių emocinių išraiškų. Tikėtina, kad tokios aktyvios reakcijos nebūtų buvę jei veiksmas nebūtų prasidėjęs kiemelyje taip laisviau nuteikdamas žiūrovus, nepriskirdamas jiems sukaustyto kėdėje stebėtojo pozicijos. Po šio klausimo keletą minučių pasakojami anekdotai kaip sąsaja su dabartiniu visuomeniniu kontekstu, sukuria gyvą ir betarpišką bendravimą su auditorija.

Dar vienas ryškus pastarojo dešimtmečio erdvės panaudojimo pavyzdys – tai J. Vaitkaus režisuotas „Visuomenės priešas“, rodomas tradicinėje erdvėje, Lietuvos nacionalinio dramos teatro didžiojoje salėje, tačiau spektaklyje pakeičiamas žiūrovų ir vaidinimo vietos erdvinis išplanavimas. Dalis žiūrovų susodinami ant scenos gilumoje sustatytų pastolių, kiti įprastinėje žiūrovų salės vietoje. Tokio pakeisto išdėstymo dėka žiūrovai sudaro dvi lygiagrečias linijas apsupančias pagrindinę veiksmo erdvę. Auditorijos nariai gali stebėti ne tik vaidinimą, bet ir vieni kitus sėdinčius priešais. Tai režisieriui padeda įgyvendinti modernistų atrastą principą, kuomet publika įtraukiama į veiksmą kaip pasakojime dalyvaujanti minia.

Kaip ir pirmajame tokiame erdvės pritaikymo pavyzdyje taip ir „Visuomenės prieše“ veikia salėje infiltruoti klakeriai ( 11 pav. ). Tik jie ne fizinio savo kūnų judėjimo prasme link veiksmo centro scenoje kaip „Kovos klube“ traukia žiūrovą į spektaklio, ir apskritai šiuolaikinei visuomenei aktualių įvykių sūkurį, bet savo laidomomis replikomis. Klakeriais tapusiems aktoriams pasiremiant H. Ibseno tekstu ir laisvai improvizuojant laidomos replikos primena šiandienines politikos aktualijas, kaip taikliai pastebi Lietuvos teatro kritikas E. Klivis: „scenoje vaizduojami įvykiai labai primena politinį šiuolaikinės Lietuvos gyvenimą, o daugelis frazių, nuskambančių per susirinkimą, pataiko tiesiai į dešimtuką, tarsi būtų paimtos iš naujausio laikraščio.“[[99]](#footnote-100)

Netradicinio žiūrovų išdėstymo, klakerių ir temos atitinkančios šių dienų aktualijas pagalba sukuriama stipri žiūrovų dalyvavimo spektaklyje iliuzija, tačiau jie vis dėlto išlieka neveiksniais, galimybės realiai keisti aspektu. Žiūrovui sudaromos sąlygos pasijausti minios ir kartu spektaklio veiksmo dalimi, bet nuo jausmo ir žinojimo neprieinama prie veiksmo. Taikliai žiūrovo suvokimo procesą nusako kritikas E.Klivis: „Galimybė pasijusti Ibseno laikų piliečiu takoskyrą tarp fikcijos ir tikrovės perkelia į publikos sąmonę, tačiau tai tik dar labiau padidina prieštaravimą tarp vidinio aktyvumo, kurį provokuoja spektaklio dramaturgija, ir neįveikiamo fizinio pasyvumo, nesvarbu, ar pritariama, ar nepritariama personažų argumentams.“.[[100]](#footnote-101)

Scenografės Jūratės Paulėkaitės sumanymas iškelti virš žiūrovų galvų Dainiaus Gavenonio vaidinamą daktarą Stokmaną ( 12 pav.) dar įtikinamiau nutrina ribą tarp vaidinimo ir žiūrovų erdvių ir jas apjungia. Pagrindinio personažo judėjimas parterį ir amfiteatrą skiriančių atbrailų ribomis leidžia išnaudoti Lietuvos nacionalinio dramos teatro žiūrovų salės vidaus architektūrą. Kaip ir kitus taip ir šį epizodą filmuoja operatoriai ir tiesiogiai rodo didžiuliame ekrane. Įdomu, kad žiūrovų reakcija pasiskirto į dvi grupes, nes vieni stengiasi nors ir užimdami nepatogią poziciją pamatyti realiai daktarą Stokmaną, kiti nesivargina ir stebi vaizdą ekrane, kaip turbūt yra linkę stebėti kas vyksta Lietuvoje įsitaisę namuose prie televizoriaus, užimdami tik pasyvią poziciją. Akivaizdu, kad kai kuriems žiūrovams patogiau išlaikyti atstumą, nes taip jie išlieka saugesni.

Dar vienas scenografės J. Paulėkaitės sprendimas performuojantis tradicinę teatro erdvę – šoninių plytinių sienų vedančių link scenos prailginimas. Viskas atlikta taip tiksliai, kad turbūt tik akylam žiūrovui gali iškart užkliūti toks sienų pakeitimas, vis dėlto, manau, dauguma patiki iliuzija, kad sprogdinamos ir griūna tikrosios dramos teatro sienos. Fizinis teatro institucijos sienų griovimas tampa provokacija.[[101]](#footnote-102)

Aiškias ribas tarp spektaklio veiksmo pradžios ir pabaigos trina fojė pasirodantys aktoriai - mitinguotojai. Tarsi neegzistuoja pertrauka, kurios metu žiūrovas gali atsitraukti nuo viso to kas vyksta salėje ir pailsėti, vaidinimas kaip ir žiūrovo reali kasdienybė nesustoja ir neleidžia jam pailsėti.

Apibendrinant netradicinės erdvės, esančios teatro pastate panaudojimą spektakliuose, galima teigti, kad šis sprendimas kaip „Kovos klubo“ atveju gali turėti tiesiogines sąsajas su spektaklio pagrindine mintini ir tikslais, kaip pasirenkant Valstybinį jaunimo teatrą ir jo vidinį kiemą dėl šio pastato istorijos ir dabarties asociacijų, tačiau kartais žiūrovų nebūtinai aiškiai identifikuojamų spektaklio audinyje. Arba netradicinių erdvių, tokių kaip atbraila tarp parterio ir amfiteatro, žiūrovams užleidžiama scenos dalis ir fojė kaip spektaklio esmę išreikšti padedančių erdvės įrankių, neimplikuojančių į spektaklį konkrečios savo pačių kaip fizinių objektų istorijos, „Visuomenės priešo“ atveju.

# IŠVADOS

1. Teatrui keliant naujus tikslus ne visuomet tinkamai pavyksta pasinaudoti keturiais išskirtais tradicinių teatro erdvių tipais, tad ieškoma naujų, netradicinių teatro erdvių, kurios praplečia galimybių ribas. Galiojantys teoriniai rėmai netradicinėms erdvėms apibrėžti Vakarų praktikose negali būti paraleliai taikomi šiuolaikiniame Lietuvos teatre. To priežastis - skirtingas teatro praktikų kontekstas. Vakaruose paplitusios ir išsamiai tyrinėtos specifinės vietos ir aplinkos teatro praktikos, Lietuvos teatro kontekste nėra aiškias tendencijas turintis, nuolatinis reiškinys.

Šiuolaikiniame Lietuvos teatro kontekste netradicinėms erdvėms apibrėžti tiksliausia vartoti teatrologės R. Marcinkevičiūtės suformuluotą, tris netradicinių teatro erdvių grupes apimantį apibrėžimą. Jis šiuolaikiniame Lietuvos teatre aprėpia visus spektaklius, vykstančius netradicinėse erdvėse. Iš šiuolaikiniame Lietuvos teatre išskiriamų netradicinių erdvių, už teatro pastato ribų, populiariausiomis laikytinos bažnyčios (spektaklių pvz.: „...su Geothe‘s Faustu“, „Vinter“, „Atgyjantys kūnai“), pirmine savo paskirtimi industriniai pastatai, gamyklos (spektaklių pvz.: „Nusiaubta šalis“, „Sapnas nr. 5”) ir viešosios erdvės (B. Šarkos spektakliai ir performansai). Iš erdvių, esančių teatro pastate, bet žiūrovams nepriskiriamose erdvėse – dažniausiai pasitaiko žiūrovų įkurdinimas scenoje, dalinantis ja kartu su aktoriais (spektaklių pvz.: „Publika“, „Nusikaltimas ir bausmė“, „Visuomenės priešas“).

1. Pakitusi spektaklio suvokėjo pozicija gali būti apibūdinama žiūrovo, kaip spektaklio reikšmių kūrimo bendraautoriaus, samprata. Netradicinės teatro erdvės suteikia galimybę įgyvendinti elementus, kurių kombinacijos pasitarnauja kuriant spektaklį, kaip bendro kūrybinio proceso rezultatą: erdvinės ribos tarp aktorių ir žiūrovų panaikinimas, mobili auditorija, fiziniai aktorių ir žiūrovų kontaktai, galimybė žiūrovui tiesiogiai nulemti spektaklio veiksmą. Sujungti netradicinę teatro erdvę ir spektaklio suvokimą galima „panardinančio teatro“ sąvoka pasiūloma Garetho White‘o, nes ji apima aptartus elementus, suteikiančius galimybę žiūrovams dalyvauti spektaklio reikšmių kūrimo procese. Netradicinėse erdvėse dažniausiai konceptualiais rėmais neatskiriamos spektaklio veiksmo ir auditorijos erdvės, o atvirkščiai - erdvė suvokiama kaip kontinuumas, vientisa terpė – realus pasaulis jungiamas su fiktyviu ir taip sukuriama galimybė žiūrovui būi aktyviu dalyviu. Netradicinė ervdvė gali tapti ir žiūrovų „sutrikdymo“ priežastimi, kuris remiantis psichologais suaktyvina mąstymo procesus, kai kuriais atvejais ir fizinius procesus, tad jo pagalba gali būti aktyvizuojamas žiūrovas.

Šiuolaikiniame Lietuvos teatre arčiausiai žiūrovų aktyvizacijos praktikos priartėja B. Šarka, kuris dažnai rengia vaidinimus netradicinėse erdvėse. Žiūrovai šio kūrėjo spektakliuose dažniausiai yra ypatingai arti spektaklio veiksmo, tai sudaro sąlygas aktoriui fiziškai kontaktuoti, dalintis įvairiais daiktais su auditorija, bei tiesioginiu kreipimusi į žiūrovą provokuoti atsakymus ar emocines reakcijas.

1. Išanalizavus spektaklius „Nusiaubta šalis“ (rež. G. Varnas) ir „Mr. Fluxus arba Šarlatanai“ (rež. V. Bareikis), vykstančius netradicinėse ervėse, už teatro pastato ribų, galima daryti apibendrinančius pastebėjimus, kad spektaklio įgyvendinimui pasirinkta netradicinė erdvė, kurioje labai ryškios kultūros, istorijos, politikos atspindžių apraiškos, dažnai veikia kaip kontekstas, kaip prisotinta terpė, kurioje nužymimos jungtys tarp spektaklio, suvokėjo ir erdvės. Jungiant du elementus – idėją ir erdvę, netradicinė teatro erdvė gali būti panaudojama kaip įrankis spektaklio prasmėms išreikšti. Tačiau netradicinė ervė gali būti pasirenkama ir kaip estetinis spektaklio sprendimas, kuomet erdvės fizinė aplinka tarnauja kaip scenografija.
2. Atlikus spektaklių „Kovos klubas“ (rež. V. Bareikis) ir „Visuomenės priešas“ (rež. J. Vaitkus) analizę galima teigti, kad netradicinė erdvė, esanti teatro pastate spektakliuose Lietuvos teatro kontekste panaudojama dviem būdais. Pirma, gali turėti tiesiogines sąsajas su spektaklio pagrindine mintini ir tikslais, kai erdvė pasirenkama dėl jos istorijos ir dabarties asociacijų, tačiau kartais žiūrovų nebūtinai aiškiai identifikuojamų spektaklio audinyje. Antra, netradicinių erdvių, kaip spektaklio esmę išreikšti padedančių erdvės įrankių, neimplikuojančių į spektaklį konkrečios savo pačių, kaip fizinių objektų istorijos.

# ŠALTINIŲ IR LITERATŪROS SĄRAŠAS

1. Adler, B. Ronald; Towne, Neil*. Looking out/Looking in*. Holt: Rinehart and Winston, 1990.
2. Balevičiūtė, Ramunė. Netradicinės erdvės – šūvis į nematomą taikinį. In: Teatras. Vilnius: Scena, 2005, žiema – pavasaris, nr. 1 – 2 (19), p. 11 -13.
3. Baranauskaitė, Audra. Benas Šarka: išvien su ugnimi. In: *Bernardinai.lt* [žiūrėta 2013 m. balandžio 28 d.]. Prieiga per internetą: http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2007-04-10-benas-sarka-isvien-su-ugnimi/10055.

Bennet, Susan. Making Up the Audience. Spectatorship in Historical Context. In: *Alabama Review*, 2012, nr. 65, p. 8- 22.

Bennett, Susan. The Role of the Theatre Audience: A Theory of Production and Perception. In: *Open Access Dissertations and Theses,* 1988.

Bennett, Susan. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Perception. London*: Routledge, 1997.

Bowman, A. Ned. Thea Ideal Theatre: Emerging Tendencies in Its Architecture. In: *Educational Theatre Journal*, 1964, no.3, p. 220-229.

1. Brook, Peter. *Tuščia erdvė*. Vilnius: Scena, 1992, p.13
2. Carlson, Marvin. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture .* Ithaca and London: Cornell University Press, 1989.
3. Carlson, Marvin. Playhouse. In: *The Oxford encyclopedia of theatre and performance* / Sud. D. Kennedy. New York: Oxford University press, 2003, p. 1045- 1050.
4. Carlson, Marvin. Space and Theatre History. In: *Representing the past. Essays in performance Historiography* / Sud. C. M. Canning; T. Postlewait. Iowa: University of Iowa Press, 2010, p. 195 – 213.
5. Coppieters, Frank. Performance and Perception. In: *Poetics today*, 1981, nr. 2:3.

Counsell, Colin; Wolf, Laurie. *Performance Analysis. An introductory coursebook*. Taylor & Francis e-Library, 2005.

Dementavičiūtė, Deimantė. Ką žinome apie B. Šarką ir „Gliukų“ teatrą. In: *Kultūrpolis.lt* [žiūrėta 2013 m. balandžio 4 d.]. Prieiga per internetą: http://www.kulturpolis.lt/main.php/id/546/lang/1/nID/7778/page/12.

Domeikaitė, Audronė. „Mr. Fluxus“ provokacijoje – labirintas, dramblio mėšlas ir Jurgio Mačiūno dvasia. In: *15min.lt* [žiūrėta 2013 m. balandžio 4 d.]. Prieiga per internetą: http://www.15min.lt/naujiena/kultura/teatras/mrfluxus-provokacijoje-labirintas-dramblio-meslas-ir-jurgio-maciuno-dvasia-283-199701.

Gedgaudas, Valdas. Antrasis J. Jurašo sugrįžimas. In: *Jonas Jurašas*/ sud. Audronė Girdzijauskaitė. Vilnius: Gervelė, 1995, p. 334 -336.

Gugevičiūtė, Gitana. Naujumo beieškant: netradicinės teatrinės erdvės Klaipėdoje. In: *Lietuvos scena*, 2006, nr. 4-5, p. 3-5.

Hartnoll, Phyllis. *The Oxford Companion to the theatre*. New York: Oxford university press, 1983, p. 819 – 822.

Jauniškis, Vaidas; Liandsbergis, Linas. Kiti (teatro?) balsai, kiti kambariai. In: *Menufaktura.lt* / užrašė A. Adomavičiūtė [žiūrėta 2013 m. balandžio 28 d.]. Prieiga per internetą: http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2010-12-04-kiti-teatro-balsai-kiti-kambariai/54108.

Jauniškis, Vaidas. Pavėluotas nekrologas. In*: menufaktura.lt* [žiūrėta 2013 m. gegužės 8 d.]. Prieiga per internetą: http://www.menufaktura.lt/?m=1024s=55929&s=63566.

 Jauniškis, Vaidas. „Vinter“: šventųjų vaidinimai. In: OKT: būti čia. Vilnius: OKT/Vilniaus miesto teatras, 2009, p. 389.

Jauniškis, Vaidas. Teatrui tai buvo viltingi metai. In: *Bernardinai.lt* / užrašė D. Rauktytė. [žiūrėta 2013 m. balandžio 4 d.]. Prieiga per internetą: http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2011-12-28-vaidas-jauniskis-ant-teatro-permainu-slenkscio-2011-metus-uzsklendziant/74427.

Jonuškaitė, Toma. Kitoks „Vyšnių sodas“[ žiūrėta 2013 balandžio 12 d.]. Prieiga per internetą: http://www.cityoutvilnius.lt/menas/articles/Kitoks\_Vysniu\_sodas.

Kalpokaitė, Vlada. Mandala – mūšio laukas. In*: lrytas.lt* [žiūrėta 2013 m. balandžio 28 d.]. Prieiga per internetą: http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=60599.

Klivis, Edgaras. Visuomenės priešas: teatras kaip viešoji sfera. In: *Kultūros barai*, 2013, nr.3[žiūrėta 2013 m. balandžio 4 d.]. Prieiga per internetą: http://www.menufaktura.lt/?m=1052&s=65319.

Klivis, Edgaras. Perrašomos vietos topografija, identitetas ir politika šiuolaikiniame Lietuvos teatre. In: *Meno istorija ir kritika = Art History & Criticism. Menas ir tapatumas*. Kaunas : Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2008, p. 171-184

[žiūrėta 2012 m. lapkričio 6 d.]Prieiga per internetą: http://archive.minfolit.lt/arch/14501/14671.pdf.

Knyvienė, Jurga. Neinstitucinės strategijos institucinėje logikoje. In: *Lietuvos scena*, 2006, nr. 2, p. 3 – 6.

1. Liuga, Audronis. “Nusiaubtos šalies” esamasis laikas. In: *lteatras.lt*, [žiūrėta 2013 m. balandžio 10 d.]. Prieiga per internet: http://www.lteatras.lt/lt/2008-2009/drama/85-nusiaubta-salis.

Mackintosh, Iain. *Architecture, actor and audience*. In: Toylor and Francis e-Library, 2005.

Marcinkevičiūtė, Ramunė. Netradicinėse erdvėse. Šiuolaikinio teatro nerimas ir naujų vietų trauka. In: *Darbai ir dienos*, 2004, nr.39, p. 7 - 19.

1. Marcinkevičiūtė, Ramunė. Teatras kaip komunikacijos sistema. In: *Menotyra*. Nr. 4(33), 2003, p. 29–34.
2. Markevičienė, Auksė. Komunikacija: samprata ir procesas [žiūrėta 2013 m. balandžio 4 d.]. Prieiga per internetą: http://distance.ktu.lt/marijampole/kursai\_demo/Dal\_soc\_komunikacija/resources/documents/2937.pdf.

Mažeikienė, Rūta. Animating genius loci: historical memory and site-specific performance. In: *Meno istorija ir kritika*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2010**,** p. 88 [žiūrėta 2013 m. kovo 12 d.]. Prieiga per internetą: http://vddb.laba.lt/fedora/get/LT-eLABa-0001:J.04~2010~ISSN\_1822-4555.N\_6.PG\_88-93/DS.002.1.01.ARTIC.

McAuley, Gay. Site-specifi Performance: Place, Memory and the Creative Agency of the Spectator. In*: The Journal of teh Sydney University Arts Association*, 2005, vol. 27, p.28 -51.

 Nelson, Steve*.* Redecorating the Fourth Wall: Environmental Theatre Today. In: *TDR,* Vol.33, no. 3, 1988 [žiūrėta 2013 kovo 12 d.].Prieiga per internetą: http://www.jstor.org/stable/1145988?seq=2.

Oddey, Alison. *Devising theatre: A practical and theoretical handbook.* London: Biddles Ltd, Guiltford and Kings Lynn, 1994.

Pečiūraitė, Kristina. Realybės teatras – „Karman“. In: *Lietuvos scena*, 2006, nr. 2, p. 7 – 10.

Pečiūraitė, Kristina. Marginalaus teatro formos ( Beno Šarkos Gliukai). In: *Darbai ir dienos*, 2004, nr.39, p.51 – 66.

Ronen, Dan. Theatre as Structures of Experience. In: *Performing Arts Journal*, 1977, vol.2, no.1, p. 58-66.

Savičiūnaitė, Vida. Smėlio ašaros nuo atminties skruostų. In: Jonas Jurašas/ sud. Audronė Girdzijauskaitė. Vilnius: Gervelė, 1995, p. 346 -350.

1. Schechner, Richard. 6 Axioms for Environmental Theatre. In: *The Drama Review*: TDR, Vol. 12, No. 3, Architecture/Environment, 1968, p.41-64 [žiūrėta 2013 kovo 12 d.] Prieiga per internetą: http://ucmthebirds.wikispaces.com/file/view/six+axioms+of+environmental+theatre.pdf.

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

Šabasevičienė , Daiva. *Gintaras Varnas: kurti spektaklį „Nusiaubta šalis“ įkvėpė ir „Žiedų valdovas“* [žiūrėta 2013 kovo 12 d.]. Prieiga per internetą: http://www.teatras.lt/lt/spektakliai/tankred\_dorst\_ursula\_ehler\_nusiaubta\_salis/.

Šabasevičienė, Daiva. „Nusikaltimas ir bausmė“ gyvo teatro paieška. In: *Literatūra ir menas*, 2004, nr. 3000. Prieiga per internetą: http://www.culture.lt/lmenas/?st\_id=4672.

 Šabasevičiunė, Daiva. Gintaras Varnas: kurti spektaklį „Nusiaubta šalis“ įkvėpė ir „Žiedų valdovas“. In: *teatras.lt* [žiūrėta 2013 kovo 12 d.]. Prieiga per internetą: http://www.teatras.lt/lt/spektakliai/tankred\_dorst\_ursula\_ehler\_nusiaubta\_salis/.

Thiongo, Ngugi wa. Enactments of Power. The Politics of Performance Space.In: *TheDrama Review*, 1997, vol. 41, no. 3, p. 11 - 30.

Vasinauskaitė, Rasa. Jonas jurašas: minties ir aistros ilgesys. In: *Teatras*. Vilnius: Scena, 2005 vasara – ruduo, nr. 2 – 3 (20), p. 27 - 31.

Vasinauskaitė, Rasa. *Laikinumo teatras: lietuvių režisūros pokyčiai 1990 – 2001 metais.* Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2010.

Welton, Martin. The Possibility of Darkness: Blackout and Shadow in Chris Goode‘s Who You Are. In: *International Federation for Theatre Research*, 2013, vol. 38, no. 1, p. 4-19.

White, Gareth. On immersive theatre. In: *Theatre Research International*, 2012, nr. 37, p.221-235.

Wiles, David. *A Short History of Western Performance Space*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Wilkie, Fiona. Kinds of Place at Bore Place: Site-Specific Performance and Rules of Spatial Behaviour. In: *New Theatre Quarterly*, 2002, nr.18, p. 243-260.

Wilkie, Fiona. *Out of place. The Negotiation of Space in Site-Specific Performance*. University of Surrey, School of Arts, 2004.

Žadeikytė, Rita. Teatras, virtęs gyvenimu. In: *skrastas.lt* [žiūrėta 2013 m. gegužės 8 d.]. Prieiga per internetą: http://www.skrastas.lt/?data=2013-05-08&rub=1146671142&id=1366893292&pried=2013-04-26.

# ILIUSTRACIJŲ SĄRAŠAS

1. *Už tuos, kurie už nieko nebesilaiko*, rež. B. Šarka (2008 m.).

Monospektaklis Vilniaus miesto gatvėje.

1. *Topor sosi*, rež. B. Šarka (2002 m.)

Spektaklis uždaroje erdvėje – kultūros centre „Ramybė“.

1. A. M. Sluckaitė. *Smėlio Klavyrai*, rež. J. Jurašas (1990 m.).

Apleista, buvusio fabriko erdvė.

1. J. Fosse. *Vinter*, rež. O Koršunovas (2006 m.).

Spektaklio veiksmo erdvė – Šv. Kotrynos bažnyčia Vilniuje.

1. *Atgyjantys kūnai*, rež. G. Ivanauskas (2008 m.).

Spektaklio veiksmo erdvė – Šv. Kotrynos bažnyčia Vilniuje.

1. A. Čechovas. *Vyšnių sodas*, rež. K. Smedsas ( 2009 m.).

Spektaklio scena Vilniaus priemiesčio sode.

1. A. Čechovas. *Vyšnių sodas*, rež. K. Smedsas ( 2009 m.).

Spektaklio scena sodo namo erdvėje.

1. T. Dorstas, U. Ehler. *Nusiaubta šalis*, rež. G. Varnas (2004 m.).

Spektaklio erdvė - Menų spaustuvė, įsikūrusi buvusiame „Tiesos” spaustuvės pastate.

1. Pagal V. Bareikio scenarijų. *Mr. Fluxus arba Šarlatanai*, rež. V. Bareikis (2012 m.).

Spektaklis vyksta riedlenčių ir riedučių parke „Lion Skater“.

1. Ch. Palahniukas. *Kovos klubas*, rež. V. Bareikis (2012 m.).

Spektaklio pabaigos epizodas, vykstantis Valstybinio jaunimo teatro vidiniame kieme.

1. H. Ibsenas. *Visuomenės priešas*, rež. J. Vaitkus (2011 m.).

Klakeriai žiūrovų salėje.

1. H. Ibsenas. *Visuomenės priešas*, rež. J. Vaitkus (2011 m.).

Daktaras Stokmanas ( D. Gavenonis) ant atbrailos, skiriančios parterį ir amfiteatrą.

# ILIUSTRACIJOS

 

1. *Už tuos, kurie už nieko nebesilaiko*, rež. B. Šarka (2008 m.).



1. *Topor sosi*, rež. B. Šarka (2002 m.)

 

1. A. M. Sluckaitė. *Smėlio Klavyrai*, rež. J. Jurašas (1990 m.).

 

1. J. Fosse. *Vinter*, rež. O Koršunovas (2006 m.).

 

1. *Atgyjantys kūnai*, rež. G. Ivanauskas (2008 m.).

 

1. A. Čechovas. *Vyšnių sodas*, rež. K. Smedsas ( 2009 m.).

 

1. A. Čechovas. *Vyšnių sodas*, rež. K. Smedsas ( 2009 m.).

 

1. T. Dorstas, U. Ehler. *Nusiaubta šalis*, rež. G. Varnas (2004 m.).

 

1. Pagal V. Bareikio scenarijų. *Mr. Fluxus arba Šarlatanai*, rež. V.

Bareikis (2012 m.).

 

1. Ch. Palahniukas. *Kovos klubas*, rež. V. Bareikis (2012 m.).

 

1. H. Ibsenas. *Visuomenės priešas*, rež. J. Vaitkus (2011 m.).

 

1. H. Ibsenas. *Visuomenės priešas*, rež. J. Vaitkus (2011 m.).
1. Marcinkevičiūtė, Ramunė. Netradicinėse erdvėse. Šiuolaikinio teatro nerimas ir naujų vietų trauka. In: *Darbai ir dienos*, 2004, nr.39. [↑](#footnote-ref-2)
2. Carlson, Marvin. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture .* Ithaca and London: Cornell University Press, 1989. [↑](#footnote-ref-3)
3. Carlson, Marvin. Space and Theatre History. In: *Representing the past. Essays in performance Historiography* / Sud. C. M. Canning; T. Postlewait. Iowa: University of Iowa Press, 2010, p. 195 – 213. [↑](#footnote-ref-4)
4. Carlson, Marvin. Playhouse. In: *The Oxford encyclopedia of theatre and performance* / Sud. D. Kennedy. New York: Oxford University press, 2003, p. 1045- 1050. [↑](#footnote-ref-5)
5. Wiles, David. *A Short History of Western Performance Space*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. [↑](#footnote-ref-6)
6. Wilkie, Fiona. Kinds of Place at Bore Place: Site-Specific Performance and Rules of Spatial Behaviour. In: *New Theatre Quarterly*, 2002, nr.18, p. 243-260. [↑](#footnote-ref-7)
7. Schechner, Richard. 6 Axioms for Environmental Theatre. In: *The Drama Review*: TDR, Vol. 12, No. 3, Architecture/Environment, 1968, p.41-64 [žiūrėta 2013 kovo 12 d.] Prieiga per internetą: http://ucmthebirds.wikispaces.com/file/view/six+axioms+of+environmental+theatre.pdf. [↑](#footnote-ref-8)
8. Mackintosh, Iain. *Architecture, actor and audience*. In: Toylor and Francis e-Library, 2005. [↑](#footnote-ref-9)
9. Bennett, Susan. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Perception. London*: Routledge, 1997. [↑](#footnote-ref-10)
10. Coppieters, Frank. Performance and Perception. In: *Poetics today*, 1981, nr. 2:3. [↑](#footnote-ref-11)
11. White, Gareth. On immersive theatre. In: *Theatre Research International*, 2012, nr. 37, p.221-235. [↑](#footnote-ref-12)
12. Carlson, op. cit. ,p. 2. [↑](#footnote-ref-13)
13. Būdvardis erdvinis (*spatial*), pasak Gay McAuley, pasitarnauja apibūdinant tiek vietą (*place*), tiek erdvę (*space*). [↑](#footnote-ref-14)
14. McAuley, op. cit., p. 37. [↑](#footnote-ref-15)
15. Hartnoll, Phyllis. *The Oxford Companion to the theatre*. New York: Oxford university press, 1983, p. 819 – 822. [↑](#footnote-ref-16)
16. Carlson, op. cit., p. 5. [↑](#footnote-ref-17)
17. Ibid, p.32. [↑](#footnote-ref-18)
18. Thiongo, Ngugi wa. Enactments of Power. The Politics of Performance Space.In: *TheDrama Review*, vol. 41, no. 3 (Autumn, 1997), p. 11. [↑](#footnote-ref-19)
19. Wiles, op. cit., p. 22. [↑](#footnote-ref-20)
20. Ibid, p.4. [↑](#footnote-ref-21)
21. Wilkie, op. cit., p. 243. [↑](#footnote-ref-22)
22. McAuley, Gay. Site-specific Performance: Place, Memory and the Creative Agency of the Spectator. In*: The Journal of teh Sydney University Arts Association*, 2005, vol. 27, p. 32. [↑](#footnote-ref-23)
23. Mažeikienė, Rūta. Animating genius loci: historical memory and site-specific performance. In: *Meno istorija ir kritika*.Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2010**,** p. 88 [žiūrėta 2013 m. kovo 12 d.]. Prieiga per internetą: http://vddb.laba.lt/fedora/get/LT-eLABa-0001:J.04~2010~ISSN\_1822-4555.N\_6.PG\_88-93/DS.002.1.01.ARTIC. [↑](#footnote-ref-24)
24. Oddey, Alison. *Devising theatre: A practical and theoretical handbook.* London: Biddles Ltd, Guiltford and Kings Lynn, 1994, p. 125- 134. [↑](#footnote-ref-25)
25. Ibid, p. 141. [↑](#footnote-ref-26)
26. Mažeikienė, op. cit. p. 90- 91. [↑](#footnote-ref-27)
27. Nelson, Steve*. Redecorating the Fourth Wall: Environmental Theatre Today*. In: TDR, Vol.33, no. 3, 1988, p. 72 [žiūrėta 2013 kovo 12 d.].Prieiga per internetą: http://www.jstor.org/stable/1145988?seq=2. [↑](#footnote-ref-28)
28. Schechner, op. cit. [↑](#footnote-ref-29)
29. Nelson, op.cit. p. 73. [↑](#footnote-ref-30)
30. Marcinkevičiūtė, op. cit. p. 8. [↑](#footnote-ref-31)
31. Šabasevičienė , Daiva. Gintaras Varnas: kurti spektaklį „Nusiaubta šalis“ įkvėpė ir „Žiedų valdovas“ [žiūrėta 2013 kovo 12 d.]. Prieiga per internetą: http://www.teatras.lt/lt/spektakliai/tankred\_dorst\_ursula\_ehler\_nusiaubta\_salis/. [↑](#footnote-ref-32)
32. Mackintosh, Iain. Op. cit. p. 84. [↑](#footnote-ref-33)
33. Domeikaitė, Audronė. „Mr. Fluxus“ provokacijoje – labirintas, dramblio mėšlas ir Jurgio Mačiūno dvasia. In: *15min.lt* [žiūrėta 2013 m. balandžio 4 d.]. Prieiga per internetą: http://www.15min.lt/naujiena/kultura/teatras/mrfluxus-provokacijoje-labirintas-dramblio-meslas-ir-jurgio-maciuno-dvasia-283-199701. [↑](#footnote-ref-34)
34. Dementavičiūtė, Deimantė. Ką žinome apie B. Šarką ir „Gliukų“ teatrą. In: *Kultūrpolis.lt*, 2011 05 19[žiūrėta 2013 m. balandžio 4 d.]. Prieiga per internetą: http://www.kulturpolis.lt/main.php/id/546/lang/1/nID/7778/page/12. [↑](#footnote-ref-35)
35. Brook, Peter. *Tuščia erdvė*. Vilnius: Scena, 1992, p.13. [↑](#footnote-ref-36)
36. Marcinkevičiūtė, op. cit., p. 8. [↑](#footnote-ref-37)
37. Šabasevičienė, Daiva. „Nusikaltimas ir bausmė“ gyvo teatro paieška. In: *Literatūra ir menas*, 2004, nr. 3000. Prieiga per internetą: http://www.culture.lt/lmenas/?st\_id=4672. [↑](#footnote-ref-38)
38. Marcinkevičiūtė, op. cit., p. 8. [↑](#footnote-ref-39)
39. Coppieters, Frank. Performance and Perception. In: *Poetics today*, 1981, nr. 2:3, p. 41. [↑](#footnote-ref-40)
40. Ibid, p.42. [↑](#footnote-ref-41)
41. Welton, Martin. The Possibility of Darkness: Blackout and Shadow in Chris Goode‘s Who You Are. In: International Federation for Theatre Research, 2013, vol. 38, no. 1, p. 5. [↑](#footnote-ref-42)
42. Ibid, p. 5. [↑](#footnote-ref-43)
43. Mackintosh, op. cit., p. 168. [↑](#footnote-ref-44)
44. Staniškytė, Jurgita. Kaitos ženklai:šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo. Vilnius: Scena, 2008, p. 106. [↑](#footnote-ref-45)
45. Bennett, op. cit., p. 87. [↑](#footnote-ref-46)
46. Marcinkevičiūtė, op. cit., p.7. [↑](#footnote-ref-47)
47. Adler, B. Ronald; Towne, Neil*. Looking out/Looking in*. Holt: Rinehart and Winston, 1990, p. 9. [↑](#footnote-ref-48)
48. Ibid, p.14. [↑](#footnote-ref-49)
49. Ibid, p.15. [↑](#footnote-ref-50)
50. Markevičienė, Auksė. Komunikacija: samprata ir procesas. Prieiga per internetą: http://distance.ktu.lt/marijampole/kursai\_demo/Dal\_soc\_komunikacija/resources/documents/2937.pdf. [↑](#footnote-ref-51)
51. Plintu vadinama plokščia keturkampė akmens plyta, kuri yra skulptūros atramos bazė. [↑](#footnote-ref-52)
52. Counsell, Colin; Wolf, Laurie. *Performance Analysis. An introductory coursebook*. In: Taylor & Francis e-Library, 2005. [↑](#footnote-ref-53)
53. Bennett, Susan. The Role of the Theatre Audience: A Theory of Production and Perception. In: *Open Access Dissertations and Theses,* 1988, p. 1-29. [↑](#footnote-ref-54)
54. Coppieters, Frank. Performance and Perception. In: *Poetics today*, 1981, nr. 2:3,p.36. [↑](#footnote-ref-55)
55. Bennett, Susan. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Perception. London*: Routledge, 1997, p. 90. [↑](#footnote-ref-56)
56. Bennett, Susan. The Role of the Theatre Audience: A Theory of Production and Perception. In: *Open Access Dissertations and Theses,* 1988, p. 236. [↑](#footnote-ref-57)
57. Ibid, p. 236. [↑](#footnote-ref-58)
58. Ibid, p. 252. [↑](#footnote-ref-59)
59. Ibid, p. 245. [↑](#footnote-ref-60)
60. Bennet, Susan. Making Up the Audience. Spectatorship in Historical Context. In: *Alabama Review*, 2012, nr. 65, p.11. [↑](#footnote-ref-61)
61. Ibid, p. 14. [↑](#footnote-ref-62)
62. Pirmieji auditorijos tyrinėjimai buvo nukreipti į W. Shekespeare‘o laikų teatro lankytoją ir atlikti Alfredo Harbage‘o, Annos Jennalie‘s Cook ir Nadrew Gurro. Jie pasižymi ribotumu, nes kritikuodami nesklandžią aprašymo sistemą, skirtumo tarp viešojo ir privataus teatro, kiti tyrinėtojai parodė tinkamesnes perspektyvas. Ibid, p.12. [↑](#footnote-ref-63)
63. Staniškytė, op. cit., p. 110. [↑](#footnote-ref-64)
64. Ibid, p. 111. [↑](#footnote-ref-65)
65. White, Gareth. On immersive theatre. In: *Theatre Research International*, 2012, nr. 37, p. 221-235. [↑](#footnote-ref-66)
66. White, op.cit., p.221 [↑](#footnote-ref-67)
67. Ibid, p.229. [↑](#footnote-ref-68)
68. Ibid, p. 230. [↑](#footnote-ref-69)
69. Coppieters, Frank. Performance and Perception. In: *Poetics today*, 1981, nr. 2:3, p. 43. [↑](#footnote-ref-70)
70. Ibid, p. 41. [↑](#footnote-ref-71)
71. Ibid, p. 47. [↑](#footnote-ref-72)
72. Jauniškis, Vaidas. Teatrui tai buvo viltingi metai. In: *Bernardinai.lt* / užrašė D. Rauktytė [žiūrėta 2013 m. balandžio 28 d.]. Prieiga per internetą: http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2011-12-28-vaidas-jauniskis-ant-teatro-permainu-slenkscio-2011-metus-uzsklendziant/74427. [↑](#footnote-ref-73)
73. Staniškytė, Jurgita. *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo.* Vilnius: Scena, 2008, p. 119. [↑](#footnote-ref-74)
74. Jauniškis, Vaidas; Liandsbergis, Linas. Kiti (teatro?) balsai, kiti kambariai. In: *Menufaktura.lt* / užrašė A. Adomavičiūtė [žiūrėta 2013 m. balandžio 28 d.]. Prieiga per internetą: http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2010-12-04-kiti-teatro-balsai-kiti-kambariai/54108. [↑](#footnote-ref-75)
75. Jauniškis, Vaidas. Pavėluotas nekrologas. In*: Menų faktūra* [žiūrėta 2013 m. gegužės 8 d.]. Prieiga per internetą: http://www.menufaktura.lt/?m=1024s=55929&s=63566. [↑](#footnote-ref-76)
76. Žadeikytė, Rita. Teatras, virtęs gyvenimu. In: *skrastas.lt* [žiūrėta 2013 m. gegužės 8 d.]. Prieiga per internetą: http://www.skrastas.lt/?data=2013-05-08&rub=1146671142&id=1366893292&pried=2013-04-26. [↑](#footnote-ref-77)
77. Pečiūraitė, Kristina. Realybės teatras – „Karman“. In: *Lietuvos scena*, 2006, nr. 2, p. 7. [↑](#footnote-ref-78)
78. Ibid, p. 9. [↑](#footnote-ref-79)
79. Klivis, Edgaras. Perrašomos vietos topografija, identitetas ir politika šiuolaikiniame Lietuvos teatre. In: *Meno istorija ir kritika = Art History & Criticism. Menas ir tapatumas*. Kaunas : Vytauto Didžiojo

universiteto leidykla, 2008, p. 171-184[žiūrėta 2012 m. lapkričio 6 d.]Prieiga per internetą: http://archive.minfolit.lt/arch/14501/14671.pdf. [↑](#footnote-ref-80)
80. Pečiūraitė, Kristina. Marginalaus teatro formos ( Beno Šarkos Gliukai). In: *Darbai ir dienos*, 2004, nr.39, p.56. [↑](#footnote-ref-81)
81. Baranauskaitė, Audra. Benas Šarka: išvien su ugnimi. In: *Bernardinai.lt* [žiūrėta 2013 m. balandžio 28 d.]. Prieiga per internetą: http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2007-04-10-benas-sarka-isvien-su-ugnimi/10055. [↑](#footnote-ref-82)
82. Pečiūraitė, op. cit., p. 57. [↑](#footnote-ref-83)
83. Menų spaustuvėje yra Kišeninė salė, kurios neįprastai mažas dydis (7,6 m. gylis ir 8,5 m. plotis). Šioje salėje žiūrovų išsidėstymas ant aukštėjančios kelių pakopų platformos, o ne patogiuose krėsluose ar bent kėdėse nulemia neįprastos erdvės pojūtį, žiūrovai yra ypatingai arti vaidinimo erdvės, tačiau vis dėlto neleidžia šios erdvės susieti su konkretaus spaustuvės pastato istorija ir jo talpinamomis reikšmėmis. [↑](#footnote-ref-84)
84. Vasinauskaitė, Rasa. Jonas jurašas: minties ir aistros ilgesys. In: *Teatras*. Vilnius: Scena, 2005 vasara – ruduo, nr. 2 – 3 (20), p. 27 - 31. [↑](#footnote-ref-85)
85. Savičiūnaitė, Vida. Smėlio ašaros nuo atminties skruostų. In: Jonas Jurašas/ sud. Audronė Girdzijauskaitė. Vilnius: Gervelė, 1995, p. 349. [↑](#footnote-ref-86)
86. Vasinauskaitė, op. cit., p. 27. [↑](#footnote-ref-87)
87. Gedgaudas, Valdas. Antrasis J. Jurašo sugrįžimas. In: *In: Jonas Jurašas*/ sud. Audronė Girdzijauskaitė. Vilnius: Gervelė, 1995, p. 334. [↑](#footnote-ref-88)
88. Vidžiūnas, Linas. „Kalnų kalbos“ tąsa. In: In: Jonas Jurašas/ sud. Audronė Girdzijauskaitė, Vilnius, Gervelė, 1995, p. 337. [↑](#footnote-ref-89)
89. Pagal pasirinktą R. Marcinkevičiūtės netradicinių teatro erdvių apibrėžimą, kai teatro erdvės esančios teatro pastate, tačiau specialiai įrengtoje, naujoje erdvėje, kurios architektūrinė forma skiriasi nuo tradicinėmis vadinamų mažosios ir didžiosios konkretaus teatro scenų vadinamos netradicinėmis. [↑](#footnote-ref-90)
90. Adomavičiūtė, Austėja. Kiti (teatro?) balsai, kiti kambariai. [žiūrėta 2013 m. balandžio 28 d.]. Prieiga per internetą: http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2010-12-04-kiti-teatro-balsai-kiti-kambariai/54108. [↑](#footnote-ref-91)
91. Jauniškis, Vaidas. „Vinter“: šventųjų vaidinimai. In: OKT: būti čia. Vilnius: OKT/Vilniaus miesto teatras, 2009, p. 389. [↑](#footnote-ref-92)
92. Remiamasi darbo autorės nepublikuotu interviu su G. Ivanausku. [↑](#footnote-ref-93)
93. Kalpokaitė, Vlada. Mandala – mūšio laukas. In*: lrytas.lt* [žiūrėta 2013 m. balandžio 28 d.]. Prieiga per internetą: http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=60599. [↑](#footnote-ref-94)
94. Audronis Liuga yra „Naujosios dramos akcijos“ festivalį, kurio dalis buvo ir „Vyšnių sodas“, organizuojančio Teatro ir kino informacijos ir edukacijos centro vadovas. [↑](#footnote-ref-95)
95. Vasinauskaitė, Rasa. *Laikinumo teatras: lietuvių režisūros pokyčiai 1990 – 2001 metais.* Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2010, p. 52 -53. [↑](#footnote-ref-96)
96. Liuga, Audronis. “Nusiaubtos šalies” esamasis laikas. In: lteatras.lt, [žiūrėta 2013 m. balandžio 10 d.]. Prieiga per internet: http://www.lteatras.lt/lt/2008-2009/drama/85-nusiaubta-salis. [↑](#footnote-ref-97)
97. Šabasevičienė , Daiva. Gintaras Varnas: kurti spektaklį „Nusiaubta šalis“ įkvėpė ir „Žiedų valdovas“. Prieiga per internetą: http://www.teatras.lt/lt/spektakliai/tankred\_dorst\_ursula\_ehler\_nusiaubta\_salis/. [↑](#footnote-ref-98)
98. Remiantis autorės atliktu, nepublikuotu interviu su V. Bareikiu, sąstingiu vadinama ribota galimybė įgyvendinti naujas teatro formų paieškas (kartu su besikeičiančia visuomene, jos poreikiais) tradicinėje teatro erdvėje, kuriai priskiriamas Valstybinis jaunimo teatras. [↑](#footnote-ref-99)
99. Klivis, Edgaras. Visuomenės priešas: teatras kaip viešoji sfera. In: *Kultūros barai*, 2013, nr.3 [žiūrėta 2013 m. balandžio 4 d.]. Prieiga per internetą: http://www.menufaktura.lt/?m=1052&s=65319. [↑](#footnote-ref-100)
100. Ibid. [↑](#footnote-ref-101)
101. Jauniškis, Vaidas. Teatrui tai buvo viltingi metai. Kalbino Dalia Rauktytė. In: Bernardinai.lt, [žiūrėta 2013 m. balandžio 4 d.]. Prieiga per internetą: http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2011-12-28-vaidas-jauniskis-ant-teatro-permainu-slenkscio-2011-metus-uzsklendziant/74427. [↑](#footnote-ref-102)