

VILNIAUS UNIVERSITETAS
FILOLOGIJOS FAKULTETAS

Karolis Banevičius
Intermedialių literatūros studijų programa

Žemaitės inscenizavimas spektaklyje „Julija“

Magistro darbas

Darbo vadovė doc. dr. Birutė Meržvinskytė

Vilnius, 2021

Karolis Banevičius, *Žemaitės inscenizavimas spektaklyje „Julija“*. Magistro darbas, vadovė doc. dr. Birutė Meržvinskytė, Vilniaus universitetas, Filologijos fakultetas, 2021, 58 p.

Raktiniai žodžiai: spektaklis, Žemaitė, inscenizavimas, mimezė, ritualas, liminalumas, autopoetinė grįžtamojo ryšio kilpa.

Anotacija: Magistro darbe tiriamos inscenizavimo sąvokos vartosenos ir reikšmės ypatybės, pastatymo, atlikimo ir žiūrovo recepcijos santykis, aktualizuojama pramano ir tikrovės sąveika, atskleidžiama antropologinio matmens svarba teatriniam ir literatūriniame diskursuose. Apibrėžiami teatrinio inscenizavimo procese veikiančys elementai: iš anksto suplanuotos verbalinių ir neverbalinių ženklų operacijos (pastatymo procedūros), atlikimą lemianti spektaklio dalyvių sąveika ir žiūrovo percepcijos aktas (autopoetinė grįžtamojo ryšio kilpa), iš anksto nenumatyti veiksniai. Atskleidžiami spektaklyje kuriamo ryšio su kultūros ir gyvenimo tekstais ypatumai, tiriamas aktorių, veikėjų, žiūrovų liminalumas. Ypatingas dėmesys skiriamas Kirilo Glušajevų spektaklio *Julija*, Parulskio pjesės *Julija* ir Žemaitės *Autobiografijos* santykio, metakomentarų pateikimo strategijų ir prasmės aptarimui, atsižvelgiant į sąsajas su universaliomis kultūrinėmis vertėmis.

Karolis Banevičius, *The Staging of Žemaitė in the Performance “Julija”*. Master’s thesis, master’s thesis supervisor doc. dr. Birutė Meržvinskytė, Vilnius University, Faculty of Philology, 2021, 58 p.

Keywords: Performance, Žemaitė, Staging, Mimesis, Ritual, Liminality, Autopoietic Feedback Loop.

Annotation: The master’s thesis analyses the use and meaning of the concept of staging, the relationship between staging, performance and the audience’s reception, actualizes the interaction between fiction and reality, reveals the importance of the anthropological dimension in theatrical and literary discourse. The elements operating in the theatrical staging process are defined: pre-planned verbal and non-verbal sign operations (staging procedures, strategies), the interaction of the participants determining the performance and the spectator’s perception act (autopoietic feedback loop), unforeseen emergent factors. The peculiarities of the connection with the texts of culture and life created in the performance are revealed, the liminality of actors, characters and spectators is studied. Particular attention is paid to the relationship between Kirilas Glušajevs’ play *Julija*, Parulskis’ play *Julija* and

Žemaitė's *Autobiografija*, the analysis of strategies for the presentation of meta-comments and meaning, taking into account the links with universal cultural values.

Santrauka

Magistro darbe *Žemaitės inscenizavimas spektaklyje Julija* tiriamos inscenizavimo sąvokos vartosenos ir reikšmės ypatybės, pastatymo, atlikimo ir žiūrovo recepcijos santykis, aktualizuojama pramano ir tikrovės sąveika, apčiuopamas teatro antropologinis matmuo. Remiantis Aristotelio mimezės, Wolfgango Iserio literatūrinio inscenizavimo samprata ir jos sklaida šiuolaikinių teatro tyrinėtojų Erikos Fischer-Lichte, Hanso-Thieso Lehmanno, Patrice'o Pavis veikaluose, taip pat Victorio Turnerio, Roberto Schechnerio, Anne Ubersfeld, Vytauto Kavolio ir kitų autorių darbais formuojamos teorinės prieigos spektaklio, kaip prasminės visumos, analizei.

Darbo tikslas – ištirti spektaklį *Julija* aktualių šiuolaikinės literatūros ir teatro teorinių ir praktinių problemų požiūriu ir įrašyti jį į kultūrinių, estetinių ir visuomeninių reikšmių lauką. Tikslui pasiekti aptariamos teorinės prieigos ir pasirinkti teatro kaip diskurso analizės būdai, pristatomas *inscenizavimo* sąvokos susiformavimo kontekstas, apibrėžiami teatrinio inscenizavimo procese veikiantys elementai ir atskleidžiama jų sąveika. Praktinėje darbo dalyje analizuojami spektaklį struktūruojantys inscenizavimo elementai: iš anksto suplanuotos verbalinių ir neverbalinių ženklų operacijos (pastatymo procedūros), atlikimą lemianti spektaklio dalyvių sąveika ir žiūrovo percepcijos aktas (autopoetinė grįžtamojo ryšio kilpa), iš anksto nenumatyti emergentiniai veiksniai. Parodoma, kaip, kokiomis priemonėmis spektaklyje reprezentuojami šie procesai bei atskleidžiami spektaklyje kuriamo ryšio su kultūros ir gyvenimo tekstais ypatumai. Taip pat tiriamas aktorių, veikėjų, žiūrovų liminalumas. Ypatingas dėmesys skiriamas Kirilo Glušajevo spektaklio *Julija*, Parulskio pjesės *Julija* ir *Žemaitės Autobiografijos* santykio, metakomentarų pateikimo strategijų ir prasmės aptarimui, atsižvelgiant į sąsajas su universaliosiomis kultūrinėmis vertėmis.

Spektaklio analizė leido suformuluoti inscenizavimo kaip proceso apibrėžimą, įtraukiantį įvykiškumo matmenį ir susieti jį su teatru kaip medijos specifika. Spektaklis teatrą kaip mediją reflektuoja įvairiomis dramaturginėmis ir režisūrinėmis operacijomis, atskleidžiančiomis skirtumus su kitomis medijomis. Pastebėta, kad kūniškumo, skelbiančio gyvenimo laikiškumą, teatre aspektas tampa matomas lyginant su kinu kaip medija, fikcijos ir tikrovės ryšys teatre regimas lyginant fotografiją su spektakliu, o rašytojos inscenizavimas atkleidžia spektaklio santykį su literatūra ir kitais kultūros tekstais. Antropologinis matmuo aiškinamas spektaklio konstravimo ypatybėmis: ilgomis liminalumą išryškinančiomis pauzėmis, dvigubų vaidmenų suteikimu tiems patiems aktoriams, personažų liminalumu siužetiniame lygmenyje. Dėl aktorių, veikėjų ir žiūrovo liminalumo teatrą siūloma vadinti

liminalia medija. Spektaklio erdvėje susitinka tikrovė ir menas, realybė ir fikcija, etika ir estetika, fenomenologinis ir semiotinis kūnai. Teatras, bandydamas suvienyti rašytoją ir režisierių, vizualųjį ir verbalinį tekstus, aktorių ir žiūrovą, atsiduria tarpinėje slenkščio būsenoje tarp šių dichotomijų.

Turinys

Įvadas	6
1. Inscenizavimas kaip teorinė problema	9
1.1. Inscenizavimas ir mimezė	9
1.2. Inscenizavimo dalyviai ir žiūrovo vaidmuo	15
1.3. Kūno ir ženklo susitikimas scenoje	20
1.4. Ritualas ir liminalumas	23
1.5. Socialinė drama	28
2. Inscenizavimas kaip įvykis	32
2.1. Dvi Julijos.....	32
2.2. Spektaklio savirefleksija ir fantazmas	37
2.3. Keturgubas liminalumas	43
2.3.1. Aktorių liminalumas	43
2.3.2. Doros ir Žemaitės liminalumas.....	44
2.3.3. Žiūrovo liminalumas ir autopoezė.....	46
2.3.4. Spektaklio liminalumas ir laikas.....	48
Išvados	52
Literatūros sąrašas	54
Summary	57

Įvadas

Šiuolaikinėse teatro studijose susiduriama su nevienareikšmiu inscenizavimo sąvokos vartojimu bei esančiomis įtampomis tarp inscenizavimą konstruojančių elementų ir nevienodo jų supratimo. Inscenizavimas (angl. staging; vok. Inszenierung, Regie; pranc. mise en scène) šiuolaikinio teatro teorijų veikaluose dažnai netiksliai verčiamas „pastatymo“ terminu, todėl į inscenizavimo apibrėžimą neįtraukiamas atlikimo aspektas¹. XX a. 7-ajame dešimtmetyje įvykęs performatyvusis posūkis paskatino permąstyti pastatymo ir atlikimo santykį bei reikšmės konstravimo ir produkavimo galimybes šiuolaikinio teatro kontekste, taigi ir inscenizavimo sąvoką, kuri apima ne tik iš anksto suplanuotas pastatymo operacijas, bet ir nesuplanuotus atlikimo aspektus.

Magistro darbo temos *Žemaitės inscenizavimas spektaklyje Julija* pasirinkimas motyvuojamas jos aktualumu, poreikiu detalizuoti inscenizavimo sąvoką ir ištirti jos įveiksinimo būdus ir ypatumus spektaklyje *Julija*. Remiantis Aristotelio mimezės, Wolfgango Iserio literatūrinio inscenizavimo samprata ir jos sklaida šiuolaikinių teatro tyrinėtojų Erikos Fischer-Lichte, Hanso-Thieso Lehmanno, Patrice'o Pavis veikaluose, taip pat spektaklio analize siekiama suformuluoti inscenizavimo sąvokos apibrėžimą lietuvių kalba, kuris atspindėtų šiuolaikinio teatro problematiką ir išvengtų dviprasmybių. Siekiant ištirti spektaklį kaip savirefleksyvią struktūrą ir suprasti šiuolaikinio teatro teorijos kontekstą bei atrasti platesnių teatrinio įvykio analizės galimybių, aptariamas teatro antropologinis matmuo ir jo prigimties aspektai.

Darbo objektas – Sigitos Parulskio pjesė *Julija*, *Žemaitės Autobiografija* ir Kirilo Glušajevio spektaklis *Julija* (2020-02-21). Pasirinkimas turi keletą priežasčių. Pirmiausia, pastarąjį dešimtmetį vėl atsigręžta į Julijos Beniuševičiūtės-Žymantienės *Žemaitės* kūrybos ir gyvenimo tekstus. Galima paminėti Aldonos Ruseckaitės biografinį romaną *Žemaitės paslaptis* (2015), žiūrovų ir kritikų pripažinimo sulaukusį režisierės Gabrielės Tuminaitės spektaklį *Marti* (2018), vaizduojantį pagrindinius *Žemaitės* kūrybos personažus Nacionalinio stadiono griuvėsių fone. Dar po metų pasirodo Viktorijos Daujotytės monografija *Žemaitė: gyvenimo gramatika*, kurioje fenomenologiniu požiūriu persvarstoma *Žemaitės* biografija. 2020-aisiais Lietuvos nacionalinis dramos teatras

¹Nors Erikos Fischer-Lichte knygoje *Performatyvumo estetika* aktualizuojama pastatymo ir atlikimo santykio problematika, fokusuojamasi išimtinai į atlikimą ir siūloma inscenizavimą vertinti kaip pastatymo ir atlikimo dėmenų visumą, „inscenizavimo“ sąvoka čia verčiama „pastatymo“ terminu. Knygos vertėja Austėja Merkevičiūtė šį pasirinkimą aiškina taip: „Autorė vartoja sąvoką *Inszenierung*, kuri daugiau atspindi pastatymą kaip režisūrą, jos strategijas. Vertime taip pat dažniau pasitelkiame „pastatymo“ sąvoką, jai suteikdami ir „režisūros“ atributus“. Erika Fischer-Lichte, *Performatyvumo estetika*, Vilnius: Menų spaustuvė, 2013, p. 288.

pakviečia į režisieriaus Kirilo Glušajevio spektaklį *Julija*, pastatytą pagal Sigito Parulskio pjesę, kuriame žaidžiama fikcijos ir tikrovės dichotomija, Žemaitės gyvenimas lyginamas su XXI amžiaus namų šeimininkės Doros, trokštančios tapti aktore, istorija.

Spektaklis įprasmina ir aktualizuoja Žemaitės asmenybę ir jos kūrybą šių laikų teatro, visuomenės, kūrybos, vyrų ir moterų santykių kontekste. Motyvacija sukurti spektaklį apie Žemaitę kūrybinės komandos paaikškinama tiek straipsniuose kultūrinėje spaudoje, tiek pačiame spektaklyje. Viena vertus, spektaklis akivaizdžiai siekia pakeisti dalies visuomenės sustabarėjusį požiūrį į Žemaitę, bando atskleisti autentišką jos asmenybę moderniomis sceninėmis priemonėmis ir priminti, kad lietuvių kultūroje Žemaitėi atitenka moters emancipacijos archetipo vaidmuo. Ne mažiau svarbios spektaklyje reflektuojamos inscenizavimo šiuolaikiniame teatre problemos, užklauiamas tikrovės ir meninės fikcijos, pastatymo, atlikimo ir recepcijos santykis. Pastarasis argumentas tampa pagrindinis analizės objekto pasirinkime.

Darbo naujumas grindžiamas tyrimo objekto pasirinkimu. Iki šiol nėra nė vieno publikuoto mokslinio darbo apie šį spektaklį, išskyrus porą recenzijų kultūrinėje spaudoje², be to, savirefleksyvaus žanro spektaklio analizė humanitarinių mokslų lauke yra viena aktualiausių.

Darbo tikslas – ištirti spektaklį *Julija* aktualių šiuolaikinės literatūros ir teatro teorinių ir praktinių problemų požiūriu ir įrašyti jį į kultūrinių, estetinių ir visuomeninių reikšmių lauką.

Tikslui pasiekti **keliami uždaviniai**:

- 1) aptarti teorines prieigas ir galimus teatro kaip diskurso analizės būdus;
- 2) pristatyti *inscenizavimo* sąvokos susiformavimo kontekstą;
- 3) apibrėžti teatrinio inscenizavimo procese veikiančius elementus, atskleisti jų sąveiką;
- 4) išanalizuoti spektaklį formuojančius inscenizavimo elementus, parodyti, kaip, kokiomis priemonėmis spektaklyje reprezentuojami šie procesai bei atskleisti spektaklyje kuriamo ryšio su kultūros ir gyvenimo tektais ypatumus.

Darbo struktūra. Darbą sudaro Įvadas, dvi analitinės dalys ir Išvados. Pirmojoje, teorinėje, dalyje *Inszenizavimas kaip teorinė problema* apžvelgiamos inscenizavimo sąvokos vartosenos ir reikšmės ypatybės, pastatymo, atlikimo ir žiūrovo

² Aušra Kaminskaitė, *Siaubo trileris pagal Žemaitę. Spektaklis „Julija“ Lietuvos nacionaliniame dramos teatre*, 2020, internetinis šaltinis [žiūrėta 2021-02-05]: <https://www.15min.lt/kultura/naujiena/teatras/siaubo-trileris-pagal-zemaitę-spektaklis-julija-lietuvos-nacionaliniame-dramos-teatre-283-1283394?copied>; Aušra Kaminskaitė, „Suprasti lietuvi: Žemaitė vs. Dokumentika“, *Teatro žurnalas* (19), Vilnius: VŠĮ Teatro gatvė, 2020, p. 67–72.

receptijos santykis, aktualizuojama pramano ir tikrovės sąveika, teatro antropologinis matmuo. Remiantis jau minėtų teatro teoretikų, taip pat Victorio Turnerio, Roberto Schechnerio, Anne Ubersfeld, Vytauto Kavolio ir kitų autorių darbais aptariamos galimos teorinės prieigos spektaklio, kaip prasminės visumos, analizei.

Antroje, praktinėje, darbo dalyje *Inscenizavimas kaip įvykis* atliekama Kirilo Glušajevio spektaklio *Julija* analizė. Remiantis I darbo dalyje pateiktomis teorinėmis priegomis, analizės metu atskleidžiami Žemaitės ir Doros vaizdavimo ypatumai, medijų sąveikos aspektai, tiriamas aktorių, veikėjų, žiūrovų liminalumas. Siekiama dekonstruoti inscenizavimo proceso elementus bei reflektuoti, ką apie šiuos elementus „kalba“ pats spektaklis. Aptariamas spektaklio, Parulskio pjesės *Julija* ir Žemaitės *Autobiografijos* santykis, metakomentarų pateikimo strategijos ir jų paskirtis, sąsajos su universaliomis kultūrinėmis prasmėmis.

Išvadose apibendrinami tyrimo rezultatai.

1. Inscenizavimas kaip teorinė problema

Formuojant inscenizacijos sąvokos apibrėžimą, verta atsižvelgti į šios sąvokos vartojimo aplinkybes šiuolaikinėje teorijoje. Vokiečių literatūros tyrinėtojas, poveikio estetikos kūrėjas Wolfgangas Iseris, inscenizavimą apmąstęs kaip antropologinę ir literatūrinę kategoriją, atstovauja fenomenologinei, hermeneutinei literatūros mokslų kryptčiai. Sekant minėta trajektorija, žvilgsnis į inscenizavimą iš esmės negalėtų tapti struktūrine analize uždaros kalbos sistemos rėmuose. Būtinomis inscenizavimo analizės sąlygomis tampa tiek kūrinio sukūrimo, santykio su pasauliu, autoriaus sąmone aspektų apsvaistymas, tiek suvokimo – skaitytojo sąmonės, vaizduotės elementų interpretavimas, nepaliekant nuošalyje teksto, kaip analizės pagrindo. Sekant šiuo požiūriu, inscenizavimo aptarimas neapsiriboja viena teorine prieiga. Norint atskleisti spektaklį kaip prasminę visumą, negalima apsiriboti vienu aspektu, todėl spektaklio analizė remiasi tiek fenomenologine, tiek semiotine ir sociokritine prieigomis. Teorinių perspektyvų įvairovė išryškėja kitų vokiečių teoretikų studijose: Fischer-Lichte, pristatoma kaip teatro semiotikė, derina minėtas teorines mokyklas, Lehmannas taip pat operuoja panašiomis kategorijomis, įtraukia teatrinio teksto kaip sistemos ir struktūros, teatrinio kodo, hipotaksės, parataksės, ženklų tankio, estetinio poveikio, vizualinės dramaturgijos sąvokas.

1.1. Inscenizavimas ir mimezė

Inscenizavimas, pirmiausia, yra susijęs su teatrinės sferos vyksmu, nedraminių kūrinių paverčiančiu pjese ar scenarijumi ir įvairiomis pastatymo procedūromis sukuriančiu sceninį įvykį. Inscenizavimo (angl. staging; vok. Inszenierung, Regie; pranc. mise en scène) sąvoka susiformavo XIX a. antroje pusėje, kai teatro režisieriaus – nebe dramaturgo – figūra tapo „oficialiai“ atsakinga už sceninio įvykio gamybą, realizavimą ir rezultatą³, o režisūrinis teatras pakeitė literatūrinį. Tačiau Iseris šią sąvoką pirmiausiai sieja su literatūra, kurią laiko inscenuotu diskursu, o inscenizavimą literatūroje – žmogaus savęs interpretavimo institucija, kuri gali vykti be galo, nes „literatūrinis inscenizavimas parodo nepaprastą žmogaus plastiškumą – būtent todėl, kad jis, regis, neturi apibrėžtos prigimties, jis gali plėstis į beveik neribotą kultūrinių modeliavimų sritį“⁴. Reikėtų atkreipti dėmesį į tai, kad inscenizavimas tampa interpretavimo rezultatu. Vadinas, inscenizavimui būtina sąlyga yra

³ Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1998, p. 363.

⁴ Wolfgang Iser, *Fiktyvumas ir įsivaizdavimas: Literatūrinės antropologijos perspektyvos*, iš vokiečių k. vertė Laimantas Jonušys, Vilnius: Aidai, 2002, p. 263.

egzistuoti *kažkam* anksčiau, kas yra inscenizuojama, todėl inscenizavimas visada bus *kažko kito*, atsiskleidžiančio, Iserio žodžiais tariant, kaip „galimybių pilnatvė“, kaip simuliakras: „Inscenizavimas visada yra simuliakras, kuris net neapsimeta kopijuojas kokią nors duotybę“⁵. Inscenizavimo kaip simuliakro sąvoka neatskiriama nuo mimezės sąvokos (simuliakro sąvoka šiuolaikinėje teorijoje neretai vadinama postmodernia modifikuota mimezės išraiška). Iserio formuluojamą inscenizavimo sampratą su Aristotelio mimezės kaip kuriančio, interpretuojančio ir performuojančio veiksmo sąvoka sieja akivaizdus antropologinis matmuo, kuriuo remiantis galima aiškinti inscenizavimo poreikį, priežastis ir reikšmę visuomeniniame kultūriniame gyvenime. Inscenizavimas ir mimezė, suprantami kaip kūrybinis vyksmas, atveda iki žmogaus prigimties ir leidžia ją užklausti. Aristotelis *Poetikoje* kūrybos pradžių aiškina žmogaus prigimtimi, joje slypinčiais harmonija bei ritmu ir įgimtu siekimu mėgdžioti:

„Juk iš pat vaikystės žmonės yra linkę mėgdžioti, ir nuo kitų gyvūnų jie skiriasi tuo, kad geriausiai sugeba tai daryti, kartu mėgdžiodami jie įgyja pirmąsias žinias; be to, mėgdžiodami visi žmonės patiria ir tam tikrą malonumą. <...> Priežastis čia ta, kad įgyti žinių labai malonu ne tik filosofams, bet ir visiems kitiems žmonėms; skirtumas tėra toks, kad pastarieji tuo džiaugiasi neilgai“⁶.

Aristotelis atskiria mimezės sąvoką nuo Platono mimezės kaip kopijavimo, reprodukavimo idėjos. Poeto veikla yra ne jau esančios tikrovės kopijavimas ar atspindys, bet kūrybinis veiksmas, reikšmės kūrimas ir formavimas, grindžiamas mąstymu, įgimtu talentu, taisyklių išmanymu, vaizduote. *Mimesis praxeos Poetikoje* reiškia, kad poezija, pirmiausia, epas ir tragedija, yra žmogaus veiksmų, jų jungties arba *mythos* imitacija. Kita vertus, dramatos, veiksmo ir imitacijos trejybė šiuolaikiniame teatre nyksta. Kaip pažymi Lehmannas, „estetinės formuluotės <...> kuria vaizdus ir skirtingus afekto bei jausmų pasaulius, kurie egzistuoja tik meniškai vaizduojami tekste, garsuose, paveiksluose ar scenoje“⁷. Teatrologo teiginys primena Iserio pastebėjimą: „Mimezė, sukurianti savo referenciją, tampa transcendentali bet kokiai duotybei. [...] Galiausiai mimezė ima pati produkuoti referenciją“⁸.

Būtina mimezės sąlyga yra suvokėjas (skaitytojas, žiūrovas). Joje susikerta teksto pasaulis ir žiūrovo, skaitytojo pasaulis. Pasak Gerardą Dessons'ą, „mimezė yra meno

⁵ *Ibid.*, p. 268.

⁶ Aristotelis, *Poetika*, iš vokiečių k. vertė Marcelinas Ročka, *Rinktiniai raštai*. Vilnius: Mintis, 1990, 1448b.

⁷ Hans-Thies Lehmann, *Postdraminis teatras*, iš vokiečių k. vertė Jūratė Pieslytė, Vilnius: Menų spaustuvė, 2010, p. 52.

⁸ Wolfgang Iser, *op.cit.*, p. 257–258.

kūrinio santykio su pasauliu konceptualizavimo vieta ir kartu meno, o konkrečiai – literatūros – paveikumo bei specifikos apmąstymas⁹.

Mimetinei, reprezentacinei literatūros sampratai, kurioje literatūra laikoma tikrovės kopija, buvo pasipriešinta XX a. pradžioje, pripažinus kalbos ir pasaulio netapatumą. Ilgainiui įsigalėjo struktūralistinis požiūris, literatūrą laikęs pirmiausia kalbiniu dariniu, tačiau mimezės samprata anaipol neišnyko, o atrado savo vietą, nors ir modifikuota, hermeneutikoje ir fenomenologijoje. Šios krypties atstovai atkreipia dėmesį, kad nors literatūra yra kalbinis darinys, mimezė negali būti atmetama: reprezentacija reiškia ne pasaulio kopijavimą, tačiau pasaulio vaizdinių transformaciją kūrėjo vaizduotėje¹⁰. Tai ypač svarbu suprasti ne tik literatūriname, bet ir teatriname diskurse, kuriame esaties ir reprezentacijos sąvokos ilgą laiką buvo priešinos, nes „personažas atsiranda ne kaip atspindys ar imitacija to, kas iš anksto nustatyta, o pirmiausia kaip tam tikrų įkūnijimo procesų seka“¹¹. Fenomenalaus aktorius kūno egzistavimas yra būtina sąlyga rasti personažui, taip pat inscenizacijai bei mimezės rezultatui. Aktorius negali imituoti kažko, kas nustatyta iš anksto. Vien dėl jo kūniško buvimo scenoje sukuriama kiekvieną kart individualus rezultatas. Pavyzdžiui, jei tą patį pjesės tekstą skaitytų skirtingi aktoriai, tai nebebūtų tas pats to paties teksto imitavimas. Savo unikaliu kūnu kiekvienas aktorius sukuria vis naują patirtį, ir dėl to kūniškumo kiekvienas vaidinimas yra vis kitoks. Būtent kūniškumas kartu su performatyvumo laikiškumu teatrą paverčia ypač efemeriška medija.

Bet kokia reprezentacija (mimezė) negalėtų egzistuoti be performavimo¹². Teatras iš esmės yra inscenizavimo erdvė, kurioje pasirodo šis performavimas. Jo tikslas – ir tobulėjimas, ir pramoga: Aristotelio mimezė suvokiama kaip „mokymosi procesas, įdomesnis dėl malonumo, kurį suteikia mimezės objekto atpažinimas“¹³.

Iseris atkreipia dėmesį į žmogaus neapibrėžtumą ir siekį apibrėžti savo prigimtį. Inscenizavimas parodo šią pastangą, tačiau jos niekada neišpildo, nes „simuliakras visada turi žymę, parodančią, kad tai, ką jis įformina, yra neįforminama“¹⁴. Kitaip sakant, simuliakras atskleidžia žmogų kaip suskaidytą „holofrazę“, kuri šiame kontekste sietina su žmogaus neišreikštumu, nuolatinio tapsmu ir skaidymusi į vaidmenis sociume: mes esame dukros, sūnūs, vaikaičiai, broliai, žmonos, vyrai, aktoriai, politikai, rašytojai, skaitytojai, bet

⁹ Gerard Dessons, *Poetikos įvadas*, iš prancūzų k. vertė Nijolė Keršytė, Jūratė Žalgaitė Kaya, Vilnius: Baltos lankos, 2005, p. 30.

¹⁰ Nijolė Keršytė, *Pasakojimo pramanai*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2016, p. 47–53.

¹¹ Erika Fischer-Lichte, *Performatyvumo estetika*, iš vokiečių k. vertė Austėja Merkevičiūtė, Vilnius: Menų spaustuvė, 2013, p. 239.

¹² Wolfgang Iser, *op.cit.*, p. 251.

¹³ Hans-Thies Lehmann, *op.cit.*, p. 57.

¹⁴ Wolfgang Iser, *op.cit.*, p. 268.

niekada vienis. Žmogus nuo pat mažiausių dienų išgyvena „kintančius savojo „aš“ modelius, kurie niekada nevirsta galutiniu apibrėžtumu, nustatančiu, kas jis yra. O inscenizavimo poreikis liudija, kad žmogaus patiriami modeliavimai sužadina impulsą suardyti juos pačius išreiškiant savo kitoniškumą galimybių veidrodyje“¹⁵. Paradoksalu, kad inscenizavimas įgalina „patirti savo negalėjimą turėti save“¹⁶. Inscenizavimas, tampantis stimulo apibrėžti savastį priemone, parodo šios apibrėžties neįmanomybę.

Poreikis išreikšti save per inscenizavimą gali būti siejamas ne tik su literatūra, teatru ar apmąstomas antropologiškai. Šis poreikis yra akivaizdus ir biografijos bei autobiografijos žanruose. Pirmuoju atveju, inscenizuojamas biografijos subjektas (veikėjas), antruoju atveju – pats subjektas inscenizuoja save per autobiografijos rašymo aktą, o šios inscenizacijos šaltiniu tampa žmogaus neapibrėžtumas ir savitumas¹⁷. Pirmasis Žemaitės inscenizavimo aktas įvyksta berašant savo pačios autobiografiją. Parašyta Žemaitės autobiografija tampa kultūros tekstu, kuris interpretuojamas Parulskio pjesėje *Julija*. Tiek pjesė, tiek spektaklis *Julija* tampa metatekstualūs Žemaitės autobiografijos (ir ne tik jos) atžvilgiu.

Inscenizavimas susijęs su kūrybine ir menine veikla. Jo kilmę ir funkcijas XX a. teoretikai aiškina skirtingai, tačiau visi pažymi vieną bendrą inscenizavimo bruožą – jis visada nuveda iki žmogaus egzistencinių šaknų. Net jei manytume, kad menas kopijuoja ar išreiškia pasaulį ar gamtą, prigimtį, klaustume, kodėl žmogus tai daro. Jei manome, kad menas pratęsia pasaulį, jį modeliuoja, interpretuoja, ieškome atsakymo, iš kur ir kodėl žmoguje kyla tokia intencija. Meno atsigręžimas į save, jo autoreferentiškumas, sutampa su lūžiu humanitariniuose moksluose. Inscenizavimo tendencija akivaizdi Sigmundo Freudo psichoanalizėje, teigusioje, kad ontogenezę pakartoja filogenezę, kad žmogus yra genetiškai ir kultūriškai („kaip Edipas“, „kaip Narcizas“) apibrėžtas, turi kultūrinę tapatybę, kultūrinę atmintį, jį valdo nesąmoningumas. XX amžiaus pradžios Europa pasiskelbia esanti nepriklausoma nuo istorijos¹⁸. Freudui menas yra vaikiško žaidimo/vaidinimo (vok. Spiel) tąsa ir pakaitalas suaugusiojo pasaulyje, Eroso ir Tanato varų sublimacija. Nesąmoningi, seksualiniai potraukiai suvaidina nepaprastai svarbų vaidmenį. Jie sukelia nervų ir psichikos ligas, bet tuo pačiu „prisideda kuriant aukščiausias kultūrinės, meninės, socialines žmogaus

¹⁵ *Ibid.*, p. 268.

¹⁶ *Ibid.*, p. 263.

¹⁷ *Ibid.*, p. 268.

¹⁸ Žr. Carle E. Schorske, *Fin-de-siecle Viena: XIX a. pabaigos politika ir kultūra*, iš anglų k. vertė Daina Valentinavičienė, Vilnius: Baltos lankos, 2002.

dvasios vertybes¹⁹. Iseris, sutikdamas su Freudu, inscenizavimą kildina iš reprezentavimo infrastruktūros, t.y. žaismo²⁰, o meną laiko žmogaus savęs interpretacija²¹.

Meno erdvėje, kur galima save interpretuoti, atlikti, suvaidinti ir, jei pasiseks, šiuo vieninteliu būdu išlikti kultūrinėje atmintyje, per inscenizaciją patiriamas tam tikras poveikis, kuris leidžia sumažinti užcentrinės žmogaus padėties keliamas įtampas. Iserio minimą užcentrinę žmogaus padėtį, apie kurią jis kalba, ieškodamas inscenizavimo literatūroje priežasčių²², galima sieti su mintimi apie subjekto skaidymąsi gyvenime, literatūros kūrinyje, spektaklyje, taip pat su subjekto psichikos skilimu bei įtampomis tarp Id, Ego ir Superego, kurias vienas pirmųjų teatro diskurse aktualizavo XX a. pradžios teatro kritikas ir teoretikas, prancūzų dramaturgas Antoninas Artaud. Jam šių įtampų malšinimas, nuskaidrėjimo patirtis buvo svarbiausias teatro paskirties aspektas.

Kaip žinia, nors Artaud nepavyko įgyvendinti savo užmojų, pusei amžiaus jo idėjos (iki 6-7 deš.) buvo padėtos į stalčių, jis buvo pirmasis, kuris nuspėjo šiuolaikinio teatro tendencijas. Artaud tikslas buvo panaikinti skirtį tarp istorinės realybės, egzistencijos ir pasaulio. Šią skirtį jis siūlė išspręsti teatre, pasitelkiant siaubą ir žiaurumą. Artaud svarstymuose matyti, kad jis siekia pašalinti protą, refleksiją ir priėti prie archetipinio psichikos lygmens. Šis priėjimas įmanomas kūrybinio akto metu, kurio tikslas atskleisti kolektyvinės sąmonės plotmę, kurioje ir vyksta bendravimas su žiūrovu. Artaud teigė, kad, išsilaisvindamas iš asmeniškumo, aktorius privalo tapti kaip dievas, t.y. pavirsti savo antrininku. Artaud svarstymai siejami su Carlo Gustavo Jungo kolektyvine sąmone, joje slypinčiais archetipais ir dar gilesniu psichikos lygmeniu, kuriame susijungia žmogiška sąmonė su gyvūnijos pasauliu, joje veikia instinktai, neįsisąmoninti ryšiai²³. Būtent kolektyvinės sąmonės atskleidimą žiūrovo ir aktoriaus sąmonei Artaud kėlė kaip sceninio veiksmo užduotį. Sceninis veiksmas privalo išlaisvinti surakintą sąmonę, privesti prie galimo maišto ir apvalyti nuo sustabarėjusių klišinių vaizdinių. Žiūrovo kelias katarsio link, pasak Artaud, yra susijęs su žmogaus esmės išsipildymu. Dėl to Artaud, spręsdamas žmonijos esmės problemą, žvelgia į teatrą, kaip priemonę pasiekti visaapimančią katarsį. Artaud katarsio sistemoje svarbiausia yra asmeninės iniciatyvos – Ego – atsisakymas²⁴. Lehmannas Artaud išvalgas ir jo Žiaurumo teatro koncepciją lygina su Lyotardo energetiniu teatru ir su Theodoro Adorno mimezės sąvoka. Jean-François Lyotardo energetinis teatras

¹⁹ Sigmund Freud, *Anapus malonumo principo*, iš vokiečių k. vertė Antanas Gailius, Vilnius: Vyturys, 1999, p. 18.

²⁰ Wolfgang Iser, *op.cit.*, p. 266.

²¹ *Ibid.*, p. 9.

²² Wolfgang Iser, *op.cit.*, p. 263–269.

²³ Žr. Carl Gustav Jung, *Archetipai ir kolektyvinė sąmonė*, iš vokiečių k. vertė Austėja Merkevičiūtė, Vilnius: Margi raštai, 2015.

²⁴ Žr. Antonin Artaud, *Teatras ir jo antrininkas*, iš prancūzų k. vertė Donata Linčiuvienė, Vilnius: Scena, 1999.

yra „už reprezentacijos ribų, bet tai nereiškia, kad jam visai nebūdinga reprezentacija“²⁵. Artaud koncepciją palyginęs su Adorno mimezės sąvoka, Lehmannas konstatuoja, kad „mimė negali atspindėti teatro ženkle slypinčios logikos“²⁶.

Inscenizavimas sietinas, viena vertus, su procesualumu, kita vertus, esaties užfiksavimu „į priekį“²⁷. Abu procesai vyksta tarpsnyje (ir *apie* šį tarpsnį) tarp dviejų ribinių momentų – gimimo ir mirties. Pats gyvenimas, kaip tarpsnis, gali būti aiškinamas vieno, kaip siūlo Eugenius Finkas, iš pamatinių fenomenų, žaidimo (kuris rikiuojasi šalia kitų pamatinių fenomenų mirties, darbo, valdžios ir meilės²⁸) prizmę, kurioje tilptų inscenizavimas. Senovės graikų filosofo Hērakleito mintis: „Amžinastis yra vaikas vaikaujantis, kauliukus metantis: vaiko yra karalystė“²⁹, tampa teorijų apie *pasaulio žaidimą* pagrindu. Žaidimo fenomenas leidžia suprasti inscenizavimą kaip antropologinę kategoriją, inscenizavimą kildinant iš žmogaus prigimties, taip pat suvokti inscenizavimo santykį su procesu ir rezultatu. Pereinant iš „gyvenimo žaidimo“ į žaidimą tiesiogine šio žodžio prasme, pavyzdžiui, šachmatus, aiškėja, kad žaidimo prasmė užkoduota jo procese: „žaidimas dovanoja dabartį <...> [ir] „perkerta“ nenutrūkstumą, galutinio tikslo lemiamą mūsų gyvenimo sąryšį“³⁰. Žaidimas yra orientuotas į savo esatį, dabarties momentą, o ne finalinį tikslą – laimėjimą arba pralaimėjimą. Finalinis tikslas yra svarbu, tačiau, jį pasiekus, žaidimas baigiasi. Be to, „gyvenimo žaidime“ finalinis tikslas visada yra pralaimėjimas, ir tai yra mirtis. Išvystame tikrąją žaidimo prasmę, kurią Finkas apibūdina kaip esmiškai įeinančią į „žmogiškosios štai–būties sanklodą“. Žaidimas yra žmogaus egzistencinis pamatinis fenomenas, pasirodantis ne kartkartėmis, o iš esmės persmelkiantis žmogiškąją būti³¹.

Visi pamatiniai fenomenai „esti ne izoliuotai vienas nuo kito, bet persmelkia ir perveikia vienas kitą. <...> Mirtis, darbas, valdžia, meilė ir žaidimas sudaro mįslingos ir daugiaprasmės žmogaus egzistencijos elementarią įtampos struktūrą, sudaro tos egzistencijos pagrindus“³². Kiekvienas žaidimas yra lyg susitarimas su mirtimi, kurio metu, viena vertus, užklausiama žmogiškoji būtis per žmogaus egzistencijos pamatinių fenomenų plotmę, kita vertus, naikinamos užcentrinės žmogaus padėties nulemtos įtampos. Jeigu žaidimas yra orientuotas į procesą, o teatras dėl savo specifikos yra įvykio medija,

²⁵ Hans-Thies Lehmann, *op.cit.*, p. 53.

²⁶ *Ibid.*, p. 54.

²⁷ Wolfgang Iser, *op.cit.*, p. 264.

²⁸ Eugen Fink, *Laimės oazė: esė apie žaidimo ontologiją*. iš vokiečių k. vertė Rūta Jonynaitė, Vilnius: Apostrofa, 2018, p. 21.

²⁹ Hērakleitas, *Fragmentai*, iš graikų k. vertė Mantas Adomėnas, Vilnius: Aidai, 1995, p. 59.

³⁰ Eugen Fink, *op.cit.*, p. 28.

³¹ *Ibid.*, p. 20.

³² *Ibid.*, p. 21.

inscenizavimas kalba apie procesą ir įvykį, bet ne jo rezultatą. Todėl verta klausti, ar spektaklio tikslas turėtų būti pasiekti katarsį – juk jo įvykiškumas rodo į siekimą, bet ne pasiekimą: pasiekus tikslą, įvyks žaidimo finalas – mirtis. Gal todėl ir neįmanoma spektakliuose patirti transformacijų, kurios, skirtingai negu ritualuose, pakeistų socialinį individo statusą ir būvį visuomenėje. Ir *Julijoje* nepamatome nei Doros, nei pačios Žemaitės transformacijos – personažai šiame spektaklyje tarsi „solidarizuojasi“ su publika (apie tai plačiau – II šio darbo skyriuje).

Mimezės sampratos permąstymas XX amžiuje davė pagrindą rasti šiuolaikiniam teatrui ir šiuolaikinėms teatro teorijoms. Teatras, kaip pagrindinė inscenizavimo erdvė, remdamasis naująja mimezės samprata reformulavo kūniškumo, teksto ir pastatymo bei kitų teatrinių elementų sąveiką ir žiūrovo vaidmenį spektaklyje.

1.2. Inscenizavimo dalyviai ir žiūrovo vaidmuo

Plačiąja prasme, inscenizavimas nurodo į spektaklio pastatymo elementų visumą: scenografiją, apšvietimą, garsą ir muziką bei vaidinimą. Siauresne prasme, tai veikla, kurią sudaro tam tikrų elementų, reikalingų sceniniam įvykiui, funkcionuojančių tame pačiame laike ir erdvėje, išdėstymas³³. Nederėtų pamiršti, kad ne tik klasikiniuose, bet ir šiuolaikiniuose, kai kuriais atvejais net ir postdraminiuose spektakliuose dramos tekstas taip pat ypač svarbus. Perfrazavus Paulį Ricoeurą, dramos tekstas dėl savo pobūdžio reikalauja būti parodytas³⁴, tad inscenizavimo sąvoka yra susijusi ir su užrašyto dramos teksto, kai jis yra, perkėlimu į erdvę, kuriamą aktoriaus kalba, gestais ir buvimu scenoje. Ši erdvė reiškia tekstinę ar sceninę erdvę, erdvės ir laiko blokus, veiksmų ir poelgių rėmus³⁵. Vis dėlto, šiuose inscenizavimo sąvokos apibrėžimuose nepaminėta, kad į elementų visumą, sąlygojančią sceninį vyksmą, privalo būti įtraukta ir žiūrovo patirtis.

Iki XIX a. antros pusės režisieriaus funkcijos buvo suvokiamos labai siaurai. Manyta, kad pastatymo procesų užtikrintojas (angl. *stage manager*) yra atsakingas tik už aktorių judėjimą scenoje ir apšvietimą³⁶, tad jis atsidurdavo antrajame plane. Spektaklio kūrėju buvo laikytas dramaturgas, o kontroliuojančia teatro instancija – dramaturgo tekstas³⁷. Vėliau įsigali scenocentrinis požiūris. Į pirmą vietą iškeliamas inscenizavimas,

³³ Patrice Pavis, *op.cit.*, p. 363.

³⁴ *Ibid.*, p. 364.

³⁵ Pavis, Patrice, „Žiūrovas“, in: *Lietuvos kultūros tyrimai: Recepcijos menas* (8), sudarė Rita Repšienė ir Rasa Vasinauskaitė, Vilnius: Lietuvių kultūros tyrimų institutas, 2016, p. 124.

³⁶ Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1998, p. 363.

³⁷ Erika Fischer-Lichte, *op.cit.*, p. 126.

centrine spektaklio figūra ir autoriumi tampa režisierius. Net ir iki šiol kiekvieno spektaklio afišose dažniausiai nurodoma tik jo pavardė, o dramaturgas paminimas spektaklio aprašyme šalia režisieriaus asistento, dailininkų ir kt. Aprašymų apačioje dažniausiai būna nurodomi aktoriai. Tad spektaklio kūrėjų hierarchijoje dramaturgas užima tik antrą vietą po režisieriaus ir būna lygus su kitais sceninio įvykio kūrėjais³⁸, be to, visi spektaklio kūrėjai yra koordinuojami režisieriaus. Nepaisant to, kad režisieriaus figūra, kaip pastebima, iškeliamą tarp kitų spektaklio kūrėjų, šiuolaikiniame teatre naikinamos ribos tarp svarbesnių ar mažiau svarbių „pozicijų“ pasiskirstymo, atsisakoma hierarchijos. Šis hierarchijos atsisakymas, visų pirma, yra susijęs su teksto ir inscenizavimo santykiu. Dramaturgo tekstas (pjesė) nustotas laikyti svarbiausiu spektaklio dokumentu, kai pradėjo vyrauti režisūrinis teatras, o ilgainiui šalia jo lygiagrečiai radosi performatyvus teatras, vertikali hierarchijos sistema nustojo galioti, ją pakeitė horizontalus pasiskirstymas atsakomybėmis.

Hierarchijos atsisakymas įvyko ne tik spektaklio kūrėjų komandoje. Teatrinės priemonės ir anksčiau turėjo aiškią tvarką, jos būdavo jungiamos hipotaksės būdu. Teatrinų priemonių hierarchijos atsisakymas leido teatrinis ženklus jungti parataksės būdu³⁹. Tai reiškia, kad kalba, kalbėjimo būdas, gestai spektaklyje pradėjo turėti lygiagrečiai vienodą reikšmę su kitais teatro ženklais – vizualumu, architektūrine erdvės patirtimi, muzika ir t.t. Šis pokytis turi dvejopą rezultatą: visų pirma, apmąstant spektaklį būtina skirti vienodą dėmesį visiems ženklams ir teatrinėms priemonėms. Reikia analizuoti ne tik scenarijų ar veikėjų santykius, bet ir medijas, garsus, dekoracijas ir kt., t.y. tiek verbalinius, tiek neverbalinius ženklus. Antra, su paratakse yra susijęs ženklų sinchroniškumas, kuris reiškia, kad žiūrovo patirtis tampa fragmentiška, nes jo suvokimo aparatas nesusidoroja su sinchroniškai pasirodančia ženklų visuma⁴⁰. Gali atrodyti, kad žiūrovo patirtis tokiam spektaklyje tampa nepilna, išskaidyta, tačiau nutinka priešingai – suvokėjui yra leidžiama pasirinkti, į kokius sinchroniškai rodomus įvykius atkreipti dėmesį ir tokiu būdu sudaryti savą struktūrą. Žiūrovas tampa aktyviu dalyviu, spektaklio kūrėju.

Natūralu, kad joks spektaklis negalėtų įvykti, jeigu jame nedalyvautų žiūrovai, nes spektaklio tikslas yra pristatyti jį publikai. Jeigu aktoriai vaidintų patys sau, tai nebebūtų spektaklis. Tačiau net ir sutikus su šimtmečius žinoma tiesa, kad spektaklis neįmanomas be jį apmąstančiojo subjekto, iki pat postmodernios teatro teorijos radimosi pradžios žiūrovo patirtis į bendrąjį teatro analizės diskursą būdavo įtraukiama tik prisiminus ir svarstant

³⁸ Čia palygintos Lietuvos teatrų interneto svetainėse publikuojamos afišos: peržiūrėti Lietuvos nacionalinio dramos teatro, Nacionalinio Kauno dramos teatro, Lietuvos Mažojo teatro, Oskaro Koršunovo teatro spektaklių aprašymai [žiūrėta 2021-03-15].

³⁹ Hans-Thies Lehmann, *op.cit.*, p. 132.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 135.

Aristotelio katarsio sąvoką. Šiuolaikinėse teatro teorijose spektaklis pradėtas laikyti įvykiu, žiūrovo dalyvavimas suvokiamas kaip vienas elementų, kuriančių sceninį vyksmą. Šis aspektas, žiūrovo dalyvavimas, stoja greta režisieriaus, dramaturgo, aktorių ir kitų kūrybinės komandos narių iš anksto suplanuotų operacijų. Žiūrovas aktyviai dalyvauja kuriant prasmę, jis konstruoja reikšminę kūrinio sistemą, remdamasis savo žvilgsniu, kurį Patrice'as Pavis vadina „matymo režisūra“⁴¹. Mąstymo pokytis žiūrovą laikyti dalyvaujančiuoju, įvyko XX a. 6-7 dešimtmečiuose, kai žiūrovai akivaizdžiai tapo performansu „dalyviais“⁴². Tačiau net klasikiniuose spektakliuose žiūrovas dalyvauja, juos apmąsto, žiūri, interpretuoja. Tiesioginis žiūrovo įsitraukimas, išreikštas dalyvavimo scenoje veiksmis, nėra būtinas. Žiūrovas reaguoja, nes „kūrinys, kaip potenciali suvokimo struktūra, yra konkretizuojamas skaitymo metu“⁴³. Iseris kalba apie literatūros kūrinį ir jo skaitymą, tačiau ir teatro teorija šį požiūrį sėkmingai perėmė. Spektaklį, nors jis yra vienkartinis įvykis, žiūrovas irgi skaito, interpretuoja, tik, kaip vėliau pamatysime, žiūrovas teatre yra veikiamas dviejų tarpusavyje susitikusių, besikaitaliojančių, todėl jį trikdančių skaitymo/supratimo modų.

Išanalizavusi inscenizavimo sąvokos vartojimą nuo XIX a. iki XX a. 7-ojo dešimtmečio, Fischer-Lichte suformuluoja inscenizavimo sąvokos apibrėžimą, kuris atspindi pastatymo procesus šiuolaikiniame teatre, ir į kurią jau yra įtraukta minėta žiūrovo sąveika. Sąvoka „pastatymas“ čia vartojama kaip sinonimas „inscenizavimui“. Fischer-Lichte inscenizavimą vadina procesu, „per kurį įvairiausiais metodais – net atsitiktinėmis operacijomis – nustatomi performatyviai atsirandantys elementai“⁴⁴. Šie metodai lemia elementų pasirodymo vietą, judėjimą, kismą ar išnykimą erdvėje. Inszenizavimą galima vadinti gaminimo strategija, kuri nustato „laiko seką ir erdvinį išsidėstymą, turinčius performatyviai pateikti ir pristatyti reiškinių dabartį kaip trumpalaikę ir efemeršką“⁴⁵. Norint teisingai suprasti inscenizavimo sąvoką, reikia atskirti pastatymą nuo atlikimo, kurie dažnai yra painiojami ar sutapatinami. Fischer-Lichte pabrėžia šį skirtumą teigdama, kad „atlikimą sukuria tik žiūrovų suvokimas ir jų reakcija į tai, ką suvokė, taigi kūniškas aktorių ir žiūrovų buvimas drauge“⁴⁶. Kitaip tariant, tiek pastatymo, tiek ir atlikimo procedūros turi būti įtraukiamos į inscenizavimo apibrėžimą.

⁴¹ Patrice Pavis, „Žiūrovas“, in: *Lietuvos kultūros tyrimai: Receptijos menas*, Nr. 8, sudarė Rita Repšienė ir Rasa Vasinauskaitė, Vilnius: Lietuvių kultūros tyrimų institutas, 2016, p. 125.

⁴² Istorinę žiūrovo kaitos apžvalgą pateikia Pavis straipsnyje „Žiūrovas“, Fischer-Lichte „Performatyvumo estetikoje“ ir kt.

⁴³ Aušra Jurgutienė, „Fenomenologija, hermeneutika, receptija: įvadas“, in: *XX amžiaus literatūros teorijos: Chrestomatija aukštųjų mokyklų studentams* (I dalis), parengė Aušra Jurgutienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011, p. 17.

⁴⁴ Erika Fischer-Lichte, *op.cit.*, p. 296.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 296.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 298.

Dėl šios priežasties inscenizavimas apibūdinamas kaip procesas, kuriam galima priskirti šiuos dėmenis: performatyvaus medžiagiškumo radimosi sąlygų planavimą, išbandymą ir patvirtinimą; pagal šias sąlygas pasireiškiančius materialius elementus savo fenomenalioju buvimu; sukūrimą aplinkybių, kurios lemia neplanuotus, nenumatytus veiksmus, elgseną ir įvykius. Pastatymas pateikia atlikimui ir autopoetinei grįžtamojo ryšio kilpai svarbias nuorodas, kurios dažnai gali būti lemiamos, tačiau „jis [pastatymas] negali nustatyti tikslios atlikimo eigos, iš anksto nuspėti ir kontroliuoti autopoezės eigos“⁴⁷. Taigi norint išanalizuoti inscenizavimo spektaklyje ypatumus, pirmiausia reikia aptarti visas inscenizavimo proceso aplinkybes, personažo kūrimo strategijas: kaip jo vaizdinys kuriamas scenaristo, keliamas ant scenos režisieriaus ir kūrybinės komandos, galiausiai, kaip jį atliko aktoriai konkrečiame spektaklyje ir kaip suvokė žiūrovas, šio įvykio dalyvis ir kūrėjas, kuris, pavyzdžiui, inscenizuotą Žemaitę dar kartą interpretavo, remdamasis savo susikurtu vaizdiniu iš jos kūrinų, laiškų ar prisiminimų apie ją.

Aktorių, žiūrovų ir visų kitų teatrinių elementų sąveiką geriausiai apibūdina autopoetinės grįžtamojo ryšio kilpos sąvoka, kuri kildinama iš hermeneutinio rato koncepcijos. Autopoetinė grįžtamojo ryšio kilpa apibūdina aktorių ir žiūrovų elgseną bei veiksmus, kurie kuria atlikimą⁴⁸. Kai spektaklis pradėtas laikyti įvykiu, buvo atsisukta į jo įvykiškumą, ir atlikimas įgijo naują reikšmę. Režisierius ir visa komanda, statydami spektaklį, negali numatyti to, kas vyks pastatytame spektaklyje, t.y. jo atlikime, jie nepajėgūs numatyti daugybės aplinkybių – žiūrovų reakcijos, techninių nesklandumų ir pan., kurie tampa atlikimo, įvykio dalimi. Tai reiškia, kad jokios iš anksto numatytos pastatymo operacijos negali numatyti autopoetinės grįžtamosios kilpos sukeliama poveikio, nes „nei tekstai, nei spektakliai negali numatyti ar įteigti būsimos interpretacijos. Kartais įspėjame „kūrinio intencijas“, jo struktūrą ir strategiją, bet niekada nesame tikri, kad supratome jį teisingai, o dar mažiau tikri, kad pasiūlytas raktas bus visų geriausias“⁴⁹. Todėl svarstyti ir analizuoti inscenizavimą būtina įtraukus tiek pastatymo (iš anksto numatytas aplinkybes), tiek atlikimo (iš anksto nenumatytus procesus konkrečiame įvykyje) aspektus. Žiūrovo percepcija ir poveikis autopoetinei grįžtamojo ryšio kilpai, o, tai yra, įvykiui, taip pat privalo būti apsvarstytas: keldami klausimą, ką norėta inscenizuoti ar ką inscenizavo kūrybinė komanda, privalome kelti ir klausimą, ką tuo metu matė ir suvokė žiūrovas.

Žiūrovas, stebėdamas objekto, t.y. aktoriaus veiksmus, reaguodamas į šviesą, medijas, rekvizitą, net jausdamas kvapus, tampa subjektu. Bet kokiu atveju jis į visus šiuos

⁴⁷ *Ibid.*, p. 298.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 261.

⁴⁹ Patrice Pavis, *op.cit.*, p. 123.

dalykus reaguoja. Kai ši žiūrovo reakcija yra išreiškiama kitiems jusliškai suvokiamu būdu, pavyzdžiui, žiūrovas juokiasi, verkia, kraiposi, čiaudo, atsistoja ir išeina, ploja – tai yra irgi ženklai, kad ir nekalbiniai – staiga jo, kaip subjekto statusas pasikeičia ir jis tampa objektu, taip lygiagrečiai kurdamas bendrą patirtį su aktoriais – šį įvykį. Objektas nuolat tampa subjektu ir atvirkščiai. Būtent tai sukelia autopoetinę grįžtamojo ryšio kilpą, kuri prasideda tuo momentu, kai į salę įeina pirmas žiūrovas, ir baigiasi tada, kai iš salės išeina paskutinytis. Grįžtamojo ryšio kilpa „neigia autonominio subjekto vaizdinį ir ji veikia kaip save organizuojanti sistema, kuri turi integruoti nuolat naujai atsirandančius, neplanuotus ir nenuspėjamus elementus⁵⁰. Žiūrovams visi be išimties grįžtamojo ryšio kilpos autopoetinės elementai pasireiškia netikėtai, t.y. visi šie elementai žiūrovams yra emergentiniai, be to, „nieko neįmanoma iš anksto numatyti, nei „įskaityti“ suvaidintame spektaklio tekste. Tekstas, kaip ir spektaklis, susideda iš neapibrėžtumų, baltų dėmių, plyšių ir tuštumų, kurias tam tikrais teksto elementais, spektaklio ženklais ar teksto ir spektaklio dalimis „suado“ interpretacija. Skaitymas, kaip ir pastatymas, reikalauja iš suvokėjo / priėmėjo interpretacinio kūrybiškumo, ir interpretacija nebūna automatinė, ji gali būti paklydimų, bet kartu ir pasitenkinimo, atradimų šaltinis“⁵¹.

Teatrinų ženklų sinchroniškumą, aktorių, spektaklio kūrėjų ir žiūrovų sąveiką, teksto santykį su pastatymu bei užteatrinės erdvės poveikį inscenizacijai apibendrinti galima pasitelkiant Anne Ubersfeld teatrinės komunikacijos modelį, kuris sukonstruotas remiantis Romano Jakobsono kalbos vyksmo modeliu. Šešių dalių kalbos vyksmo modelyje išskiriamas kalbėtojas, klausytojas, kontaktas, kodas, kontekstas ir pranešimas, kuriems priskyrė emociinę, konatyvinę, fatinę, metalingvistinę, referentinę ir poetinę funkcijas⁵²:

Siuntėjas (daugialypis): pjesės autorius + režisierius + kūrybinė komanda, dalyvavusi inscenizavimo procedūrose + aktoriai;

Pranešimas: T (inscenizuojamas tekstas) + P (pastatymas);

Kodai: verbalinis (kalbinis) kodas + neverbalinis percepcijos kodas (vizualinis ir garsinis) + sociokultūriniai kodai + teatriniai kodai (vaidyba, scenos erdvė ir pan. – kodai, kurie spektaklį koduoja konkrečiu istoriniu momentu);

Adresatas: žiūrovai.⁵³

Remiantis Ubersfeld teatro komunikacijos modeliu matyti, kad komunikacijos procesą kuria dramatinio teksto ir inscenizavimo sąveika, kurie kartu sudaro pranešimą, o visą

⁵⁰ Erika Fischer-Lichte, *op.cit.*, p. 264.

⁵¹ Patrice Pavis, *op.cit.*, p. 123.

⁵² Thomas Albert Sebeok, John W. Ashton, *Style in Language*, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 1960, p. 350–377.

⁵³ Anne Ubersfeld, *Reading Theatre*, Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1999, p. 20.

spektaklio sistemą kartu su pranešimu sudaro ir siuntėjų, kodų bei priėmėjų tarpusavio sąveika, todėl akivaizdu, kad „būtent auditorijos atsakas lemia teksto svarbą, taigi ir reikšmę“⁵⁴.

Autopoetinės grįžtamojo ryšio kilpos teorija (Fischer-Lichte), sujungta su teatrinės komunikacijos modeliu (Ubersfeld), atrodytų taip: **adresatas** <—> **siuntėjas**, **pranešimas**, **kodai**. Visi šie elementai veikia sinchroniškai, yra neatsiejami ir būtini rasti kiekvienam spektakliui.

1.3. Kūno ir ženkle susitikimas scenoje

Norint suvokti teatro medijos išskirtinumą galima bandyti ją palyginti su kinu. Kinas, skirtingai nei teatras, yra laikomas medija, kuri geba sukurti tobulą iliuziją. Tai reiškia, kad kinas niekada neturės kūniškumo aspekto, t.y. fenomenalaus kūno buvimo matmens, kurį gali patirti žiūrovas. Teatro scenoje kiekvienas vaidinantis aktorius užsideda personažo kaukę, tačiau kine už šios kaukės nieko nėra, nes aktorius, vaidinantis kino filme, lieka esančioje simuliakro tvarkoje. Teatre yra priešingai: už vaidmens kaukės juntamas kūniškas, fenomenalus aktoriaus buvimas scenoje, kuris supriešina fenomenologinį ir semiotinį suvokėjo mąstymo modusus – šie tarpusavyje pradeda pintis, žiūrovas įstumiamas į liminalią būseną, galiausiai, idealiomis sąlygomis patiria katarsį ir išsina iš spektaklio su jo sąmonę paveikusių rezultatu. Medijų problematikos lauke kūniškumas ir kūniškas buvimas tampa pamatiniu aspektu, radikaliai atskiriančiu kiną ir teatrą. Suvokėjas, matydamas vaizdą, simuliakrą, ekrane, aktoriaus kūną gali tapatinti su greta jo stovinčiais objektais (stalu, paveikslu, kilimu, kate...), nes nėra tame kūne nieko daugiau nei šalimais stovinčiame stule, kol tas kūnas neprabyta. Teatras naudojasi išskirtiniu/unikaliu tik teatro medijai būdingu medžiagiškumu – būtent dėl po kauke besislepiančio ir sykiu esančio aktoriaus kūno buvimo scenoje pasiekiamas tik teatro medijai būdingas fundamentalus rezultatas, unikalus įvykusio įvykio poveikis žiūrovui⁵⁵.

Tradicinė kūno teatre ir įkūnijimo samprata keitėsi 7-ajame dešimtmetyje. Anksčiau kūnas buvo suvokiamas kaip formuojamas ir valdomas, aktoriai turėdavo įsikūnyti į personažą „atsisakant“ savojo kūno, lyg šis scenoje neegzistotų. Šiuolaikiniame teatre

⁵⁴ Paul Ricoeur, *Interpretacijos teorija: Diskursas ir reikšmės perteklius*, iš anglų k. vertė Rasa Kalinauskaitė, Gintautė Lidžiuvienė, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 43.

⁵⁵ Šios prielaidos patvirtintos darbo autoriaus intermedialios Alejandro González Iñárritu filmo „Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)“ analizėje, kuriame užklauiamas šių medijų santykis. Karolis Banevičius, *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance) analizė*, 2020, asmeninis autoriaus archyvas.

nugali nuostata, kad menas, išsivadavęs nuo funkcijos kopijuoti pasaulį ir tapęs autoreferentiškas, apvertė ir kūno suvokimą scenoje. Kūnas scenoje tapo dvilypis, jame susitinka semiotinis ir fenomenalūs kūnai⁵⁶. Pirmasis, semiotinis, kūnas nurodo į aktorius atliekamą vaidmenį. Šiuo atveju aktorius kūnas tampa signifikantu, kurio signifikatas yra inscenuojamas personažas, pavyzdžiui, Žemaitė.

Fenomenalaus kūno samprata neapsiriboja tik fizinio aktorius kūno buvimu scenoje (jis visada ten buvo). Fizinis kūnas šiuolaikiniame teatre tampa ne tik medžiaga įkūnyti, bet ir individualaus aktorius kūno buvimo aktu steigti prasmę. Išryškėja kūno „turėjimo“ ir kūno „buvimo“ priešprieša, kuri scenoje tampa šių dviejų skirtingų modusų sąjunga. Aktorius ne tik inscenuoja, prasmė atsiveria ir jo kūniškume, dichotomijos susijungia, vaidmens ir atlikėjo santykis išklabinamas ar net apverčiamas. Pirmasis šį aktorius ir vaidmens santykį nustatė Jerzy Grotowkis, kuris „kūno nelaiko įrankiu – nei raiškos priemone, nei medžiaga ženklams kurti ar pan. Priešingai, veikdamas aktorius „sudegina“ kūno „medžiagą“, paverčia ją energija. Aktorius savo kūno nevaldo – <...> jis leidžia jam pačiam tapti veikėju: kūnas veikia kaip įsikūnijusi sąmonė (*embodied mind*)“⁵⁷. Kyla medžiagiškumo ir ženkliškumo bei poveikio ir reikšmės santykių problema. Nuo 7-ojo dešimtmečio teatre pradėjo vyrauti nuostata, kad žiūrovui reikia perduoti ne reikšmės, o poveikį, taip išryškėjo tariama šių dviejų teatro tikslų dichotomija. Vis dėlto, teatro teoretikai nėra įsitikinę, kad šie du tikslai vienas kitą neigė, todėl būtina svarstyti jų santykį⁵⁸.

Fenomenalaus kūno buvimo scenoje sampratą galima pritaikyti ir visiems scenos erdvėje esantiems daiktams, kurie turi specifinį medžiagiškumą. Šiuolaikiniame teatre scenoje esantys objektai nebūtinai turi būti susiję su kitais ar reikšti ką nors – XXI a. scenoje šautuvas nebūtinai iššaus. Scenoje gulintis kilimas, viena vertus, nesusijęs nei su kitais objektais, nei nurodo į kokius nors kontekstus, bet tai nereiškia, kad jis yra bereikšmis – kilimo reikšmė slypi pačiame jame, kaip autoreferentiniame reiškinyje, tad turi būti suvokiamas ir jo fenomenalus buvimas. Kilimas reiškia save patį, medžiagiškumas, signifikantas ir signifikatas sutampa. Antra vertus, bet koks scenoje pasirodęs daiktas kaip autoreferentinis žiūrovo sąmonėje neišvengiamai sukelia daugybę asociacijų. Pripažinus fenomenalų kūno buvimą, reiškinys neišvengiamai pradamas suvokti kaip signifikantas. Galbūt toks pats kilimas kabėjo ant močiutės iš Varėnos kambario sienos, o gal žmogus serga astma, ir kilimo vaizdas jam sukelia nemalonius jausmus, nes jis prisiminė, kad kilimų pilnoje salėje pradėjo dusti. Šie prisiminimai tampa signifikatais, į kuriuos nurodo kilimas,

⁵⁶ Erika Fischer-Lichte, *op.cit.*, p. 134.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 135.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 227.

jau esantis šių reiškinių signifikantu. Asociacijos kyla nesąmoningai ir neįmanoma nuspėti, kada ir kokios jos kils. Jos išnyra netikėtai ir be subjekto valios, vadinasi, visos spektaklyje sukuriamos reikšmės žiūrovui yra potencialiai emergentinės. Ilgą laiką galiojusi buvimo ir reprezentacijos priešprieša tarsi išnyksta. Personažui atsirasti būtinas aktorius kūnas atsiranda iš įkūnijimo procesų sekos, o ne kaip iš anksto numatytų sąlygų atspindys ar imitacija. Buvimas ir reprezentacija vis tiek lieka skirtingais reiškiniais, kuriuos lemia jų suvokimas žiūrovo sąmonėje. Vieną akimirką aktorius gali būti suvokiamas kaip esantis, t.y. juntamas aktorius fenomenalus kūno buvimas, kitą akimirką jis gali būti suvokiamas kaip personažas, ir šie suvokimo šuoliai žiūrovo sąmonėje spektaklio metu vyksta nuolat⁵⁹.

Fenomenalaus ir semiotinio būvių priešpriešą galima aptikti ir teatro erdvėje. Žiūrovų salė ir scena – tarsi skirtingi pasauliai, dalyvavimo teatriniame įvykyje metu susiliejančios į vienį. Pavis siūlo Alano Girault (1975) ir Alano Rey (1980) apibrėžimus, papildančius vienas kitą ir taikliai apibendrinančius teatrinio vyksmo problematiką. Pirmiausia, žiūrint iš statiškos perspektyvos, teatrą apibūdina vaidinimo/žaismo (angl. playing) erdvė (scena) ir žiūrinčiųjų erdvė (auditorija), taigi gestais ir balsu veikiantis aktorius ir žiūrovų buvimas drauge. Žiūrint iš dinaminės perspektyvos, teatrą apibūdintų fikcinio pasaulio scenoje priešpriešinimas realiam pasauliui žiūrovų auditorijoje ir tuo pačiu metu vykstantis žiūrovų ir aktorių komunikacinis veiksmas (Girault). Antra, būtent kalbančiojo ir vaidinančio aktorius kūno tikrovės ir to, kas inscenizuojama, santykyje, slypi tai, kas būdinga teatro reiškiniui (Rey)⁶⁰.

Taigi teatras – inscenizavimo erdvė, kurioje aktoriai ir publika tampa atlikėjais ir sykiu stebėtojais, kūniškas buvimas scenoje nebeprieštarauja semiotiniam suvokimui, o vienas kitą papildo. Ir nors scena ir žiūrovų salė skelbia teatro ir gyvenimo priešpriešą, šios opozicijos žaismės ir švytavimo tarp skirtingų mąstymo modų tvarkoje susilydo į vienį, sugriaudamos ir kitas priešpriešas. Fischer-Lichte apibendrina, kad atlikimas yra įvykis, kurį lemia autopoetinė grįžtamojo ryšio kilpa ir emergencija, atlikimo metu destabilizuojasi arba išvis išnyksta priešybės ir randasi liminalumo aplinkybės, kurios skatina atlikimo dalyvius keistis⁶¹. Dėl šio teatro specifiškumo analizės metu negalima apsiriboti tik inscenizuojamo personažo analize – būtina apsvaistyti ir aktorius buvimą scenoje perspektyvą bei jo kūno, ne tik įkūnyto personažo, poveikį žiūrovams. Tai tampa pagrindu spektaklį laikyti ritualu ir vertinti jį kaip ribinę išgyvenimo patirtį.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 240.

⁶⁰ Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1998, p. 397.

⁶¹ Erika Fischer-Lichte, *op.cit.*, p. 261.

1.4. Ritualas ir liminalumas

Teatro spektaklio, kaip ir daugybės kitų diskursų, funkcionavimo būdas gali būti aiškinamas iš ritualo teorijos perspektyvos. Taiklų ritualo apibrėžimą yra pateikęs Michelis Foucault:

„Ritualas apibrėžia, kokia kvalifikacija būtina kalbantiems individams (ir kokią poziciją jie turi užimti, kokio tipo pasakymus formuluoti kalbėdamiesi, klausdami ar pasakodami). Jis nurodo, kokie gestai, elgsenos, aplinkybės ir koks ženklų visetas turi lydėti diskursą. Galiausiai jis nustato numanomą arba tariamą žodžių reikšmingumą – koks jų poveikis tiems, į kuriuos jais kreipiamasi, ir kur baigiasi jų suvaržymo galios.“⁶²

Ritualas yra galios instancija, nustatanti rituale dalyvaujančiųjų pozicijas ir poelgių visumą, o už ritualo akto visuomet slypi tam tikras poveikis ir rezultatas – ar jis būtų socialinis, ar simbolinis. Šį apibrėžimą pritaikius teatro medijai, ritualo sąvoka apimtų visų teatrinių elementų (pastatymo, atlikimo, žiūrovo percepcijos, teatro institucijos ir t.t.) visumą, tačiau ši visuma būtų virtuali. Visų teatrinio įvykio procedūrų rezultatas tampa ritualu, tačiau ritualas ir jo prigimtis lemia šias visas procedūras. Kitaip tariant, teatras ir kilo iš ritualų, ir pats produkuoja ritualus. Bendras žvilgsnis į teatro ir ritualo visumą nuvestų į teatro ontologijos ar antropologinius svarstymus, leistų lyginti minėtus teatro teoretikų komunikacijos modelius su ritualu ir pan., tačiau neatvertų didesnių galimybių praktinei spektaklio, kaip ritualo, analizei. Todėl verta pereiti prie svarbiausių teatrą ir ritualą jungiančių bruožų, ypač atsižvelgiant į poveikio aspektą.

Teatro teoretikas ir praktikas Richardas Schechneris išskiria keturias ritualui ir teatrui būdingas ypatybes. Pirmiausia, tiek spektaklis, tiek ritualas vyksta konkrečiu laiku ir konkrečioje iš anksto suplanuotoje erdvėje. Net jei tai iš anksto praeiviams netikėta improvizacija mieste, šio įvykio kūrėjų ji buvo apsvarstyta anksčiau. Antra, spektaklį ir ritualą sieja nukreiptumas į vertės objektą, įprasminamą įvykio – spektaklio ir ritualo – metu. Trečia, tiek spektaklis, tiek ritualas neturi ir neprodukuoja apčiuopiamos materialios naudos. Ketvirta, abu šie reiškiniai turi tam tikras iš anksto nustatytas taisykles, kurių būtina laikytis visiems dalyviams⁶³.

Verta atsižvelgti ir į pagrindinius teatro bei ritualo skirtumus. Pirmiausia, spektaklio tikslas yra susitikti dėl pramogos (angl. entertainment), o ritualas yra orientuotas į kokį nors rezultatą, jo veiksmingumą (angl. efficacy), t.y. neapčiuopiamą rezultatą, pavyzdžiui, socialinį statusą, įgytą po vedybų ritualo. Vis dėlto, joks spektaklis nėra tik „dėl

⁶² Michel Foucault, *Diskurso tvarka*, iš prancūzų k. vertė Marius Daškus, Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 26–27.

⁶³ Richard Schechner, *Performance Theory*, New York: Routledge, 2003, p. 8.

pramogos“ ir joks ritualas nėra tik „dėl rezultato“, todėl teatro ir ritualo skirtumai, pateikti veiksmingumo ir betikslės pramogos dichotomija, gali persilieti, susipinti bei vienas kitą perveikti. Be to, pastebima, kad šiuolaikiniuose spektakliuose ir performansuose siekiama patirtį kuo labiau ritualizuoti.

1 schema. *Ritualo ir teatro skirtumai*⁶⁴.

Veiksmingumas (ritualas)	↔	Pramoga (teatras)
Rezultatas		Malonumas
Orientuotas į rituale nedalyvaujantį Kitą		Orientuotas tik į dalyvaujančiuosius
Simbolinis laikas		Dabarties laikas
Atlikėjas paveiktas, apsėstas, išgyvena transo būseną		Atlikėjas sąmoningas – žino, ką daro
Stebėtojai įsitraukia, tampa dalyviais		Auditorija stebi
Stebėtojai tiki		Auditorija įvertina
Kritika atmetama		Kritika klesti
Kolektyvinis kūrybiškumas		Individualus kūrybiškumas

Iš ritualo studijų kilo Victorio Turnerio apibrėžta liminalumo sąvoka, kuri tapo viena pagrindinių tyrinėjant performatyvųjį meną. Turnerio liminalumo koncepcija perimta iš Arnoldo van Gennepo perėjimo ritualų teorinio modelio. Kiekvienas ritualas yra susijęs su jo dalyvio transformacija, t.y. perėjimo iš vieno socialinio būvio į kitą, o ritualas tampa tarpine stotele, būseną „tarp“. Ritualo metu žmogaus egzistencija atsiduria slenksčio fazėje tarp įstatymo, papročio, susitarimo, toks žmogus išgyvena tarpinę – *betwixt and between* – būseną ir yra vadinamas liminoidu⁶⁵. Anksčiau minėtos priešybių griūtys spektaklyje tarp gyvenimo ir teatro, semiotinio ir fenomenologinio mąstymo modų ir t.t. taip pat atliepia į poreikį apmąstyti perėjimą tarp šių būsenų, t.y. tarpinę erdvę. Šis aspektas, būdingas tiek ritualui, tiek teatrui, yra svarbiausias, nagrinėjant spektaklį iš ritualo teorijos perspektyvos.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 130.

⁶⁵ Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, New York: Routledge, 2017, p. 95.

Perėjimo ritualai skyla į tris fazes:

1. Atskyrimo fazę, per kurią žmogus, turintis patirti transformaciją, atskiriamas nuo kasdienio gyvenimo ir savo socialinės aplinkos;
2. Slenksčio arba transformacijos fazę, per kurią žmogui sukeliama būseną „tarp“ visų galimų sričių, leidžianti jam išgyventi visiškai naujų, iš dalies trikdančių potyrių;
3. Įtraukimo fazę, per kurią transformaciją patyręs žmogus vėl priimamas į bendruomenę, ši pripažįsta jo naująjį statusą ir pakitusią tapatybę⁶⁶.

Būtent antrąją – slenksčio fazės – sukuriama būseną Turneris nusakė kaip liminalumo būseną. Šios trys fazės būdingos ne tik ritualui, bet ir teatro spektakliui, tačiau būtina pabrėžti, kad nėra tapačios, todėl verta apžvelgti visų trijų fazių pritaikymą spektakliuose.

Atskyrimo fazę patiria visi spektaklio dalyviai. Tą akimirką, kai žiūrovas ir aktoriai įžengia į teatro pastatą, jie yra atskiriami nuo kasdienio gyvenimo bei patenka į kitokią socialinę aplinką su tik jai būdingu rituališkumu. Įdomu tai, kad atskyrimo fazė įvyksta ne salėje, kurioje rodomas spektaklis, o jau teatro pastate – ši institucija yra ritualizuota pati iš savęs. Pavyzdžiui, Lietuvos nacionaliniame operos ir baleto teatre susirinkę žiūrovai pirmiausia parodo bilietus, nusirengia, tuomet pavalgo ar atsigeria kavos, pasėdi ant sofos ar pavaikšto ir laukia būsimo spektaklio. Šis elgesys neatrodo neįprastas, jis yra pasikartojantis, vykstantis konkrečioje erdvėje bei tam tikrų taisyklių tvarkoje, taigi, ritualizuotas. Be to, pertraukų metu yra įprasta visiems žiūrovams vaikščioti ratu antrojo teatro aukšto fojė, kol jie nėra pakviečiami į salę. Vadinasi, spektaklio ritualo pertrauka nesutrikdo, nes ritualas vyksta ir dėl specifinės erdvės, kurioje susitinka visi dalyvaujantieji. Taigi atskyrimo fazė teatre yra neišvengiama bei prasideda prie teatro įėjimo, parodžius bilietą. Ritualuose ši fazė siejama su simboline mirtimi, kai žmogus yra visiškai izoliuojamas ir buvusio socialinio statuso negrįžtamai atsisakoma⁶⁷. Pažymėtina, kad spektaklio žiūrovams ši patirtis nėra peržengiama, tačiau atlikėjams yra būdingi įvairūs apsisvalymo seansai: įvairių režisūros mokyklų drenažai arba Marinos Abramovič metodas, kuri prieš

⁶⁶ Erika Ficher-Lichte, *op.cit.*, p. 279.

⁶⁷ Kim Skjoldager-Nielsen, Joshua Edelman, „Liminality“, *Ecumenica*, 2014, vol. 7 No. 1–2. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2021-04-06]: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:771489/FULLTEXT01.pdf>

performansus trims dienoms atsiskiria nuo visuomenės ir atlieka tam tikrus valyimosi pratimus⁶⁸, ir kt.

Antroji, slenksčio arba transformacijos, fazė, sukurianti liminalią būseną spektakliuose, yra svarbiausia, iš visų trijų fazių reiškiasi labiausiai ir skirtingais lygmenimis. Remiantis minėtomis teoretikų studijomis, galima išskirti kelis skirtingus liminoidų tipus, kurie reiškiasi spektakliuose: liminoidas personažas, liminoidas aktorius ir liminoidas žiūrovas. Antrojoje darbo dalyje bus apsvarstomas analizės metu išskirtas liminoido spektaklio tipas. Liminoido sąvoka yra nevienareikšmė, skirtumas tarp asmens, išgyvenančio liminalią patirtį ir liminoido taip pat nėra tiksliai apibrėžtas. Viena vertus, liminoidu vadinamas asmuo, kuris išgyvena ribinę patirtį sąlygiškai ir dėl to jo statusas visuomenėje nepasikeičia, t.y. liminoido buvimas liminoidu yra nulemtas ne socialinės, bet, pirmiausia, žaidybinės erdvės (pavyzdžiui, futbolininkas futbolo aikštelėje, žiūrovas ar aktorius spektaklio salėje), tuo tarpu liminalumas siejamas su socialine erdve (pavyzdžiui, religinėmis praktikomis) ir gyvenimą keičiančiomis ribinėmis patirtimis⁶⁹. Vis dėlto Fischer-Lichte ir kiti teatro teoretikai spektaklių kontekste taiko ne tik liminoido, bet ir liminalios patirties sąvokas⁷⁰, todėl šiame darbe liminoidu bus laikomas asmuo (ne teorinis konceptas), kuris išgyvena liminalią patirtį, o šios patirties rezultatas, įvykusi arba neįvykusi transformacija ir konkretus poveikis socialiniam gyvenimui aptariamas kiekvienu konkrečiu atveju.

Liminoidas aktorius ir liminoidas žiūrovas yra užkoduoti teatro medijos specifikoje, tad sutinkami kiekviename spektaklyje: scenoje vaidinantis aktorius yra ir personažas, ir *pats jis*, išgyvenantis tarpinę būseną tarp savęs ir tarp vaidmens. „Vienintelis būdas aktoriui susigrąžinti laisvę yra atvirai pateikti save scenoje kaip aktorių, kaip atlikėją, – nei visai save, nei visai savo personažą“⁷¹. Žiūrovas išgyvena liminalią patirtį ir tampa liminoidu dėl grįžtamojo ryšio kilpos poveikio, emergencijos, priešpriešų žlugimo – jų sukeliama potyriai visada yra ir slenksčio potyriai⁷². Žiūrovui sukeliama liminali patirtis įvyksta tiek dėl iš anksto numatytų operacijų, tiek dėl nenumatytų reiškinų. Tiek aktoriai,

⁶⁸ Žr. Marina Abramovič, *Eiti kiaurai sienas*, iš anglų k. vertė Emilija Ferdmanaitė, Vilnius: Kitos knygos, 2018.

⁶⁹ Victor Turner, *Liminal to liminoid in play, flow, and ritual: An essay in comparative symbology*, Houston: Rice University Studies, 1974, 60 (3), p. 53–92. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2021-04-04]: <https://core.ac.uk/download/pdf/4466157.pdf>

⁷⁰ Erika Fischer-Lichte, *op.cit.*, p. 279–286.

⁷¹ Roland Barthes, *Apsėstojo aktorius mitas*, iš prancūzų k. vertė Paulius Jevsejevas, 2012. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2021-04-04]: <https://www.7md.lt/teatras/2012-12-21/Apsestojo-aktoriaus-mitas>

⁷² Erika Fischer-Lichte, *op.cit.*, p. 281.

tiek žiūrovai, tikėtina, ilgalaikės transformacijos po ribinės patirties nepatirs ir po tam tikro laiko grįš į priešliminalinę stadiją.

Liminoidas personažas spektaklyje išgyvena tarpinę būseną dėl iš anksto numatytos personažo naratyvinės programos, užkoduotos scenarijuje ir pjesėje, todėl su personažo liminalumu susiduriama ne visuose spektakliuose. Reikia paminėti, kad ribinė slenksčio patirtis negali būti tapatinama paprastos transformacijos akto, sudarančios bet kokio naratyvo pagrindą, tarpinėje situacijoje. Moteris ar vyras, kurie dažosi plaukus ir patiria išorinę transformaciją (turės kitą plaukų spalvą), išgyvena tarpinę būseną (nei buvusi spalva, nei būsimą, dažosi plaukus), tačiau, pabrėžtina, kad jie neišgyvena liminalios patirties ir nėra liminoidai, nes liminali patirtis susijusi su ribinėmis, itin svarbiomis situacijomis, keičiančiomis socialinį būvį ir statusą. Ar personažas patirs ilgalaikę transformaciją, priklauso nuo iš anksto numatytos personažo naratyvinės programos. Spektaklis gali baigtis neišsiaiškinus, ar veikėjas patyrė transformaciją, tad žiūrovas gali likti nežinioje.

Trečioji perėjimo ritualo fazė yra vienintelė, kuri leidžia atskirti ritualą nuo spektaklio. Nors slenksčio patirtis transformuoja ją patyrusįjį, spektaklio žiūrovas ir aktorius gali patirti tik laikinas transformacijas, kurios nepakeis jo socialinio būvio. Perėjimo ritualuose šis pokytis yra neišvengiamas.

Žiūrovo įstūmimas į liminalią būseną tampa pagrindiniu teatro tikslu. Nors didžiąja dalimi ši būseną atsiranda dėl minėtų nenumatytų aplinkybių, režisieriai ir išankstinėmis operacijomis stengiasi spektaklį konstruoti taip, kad žiūrovas patirtų ribinių potyrių. Įstumtas į liminalią būseną žiūrovas sutrikdomas, patiria anksčiau nepažintų jausmų ir t.t. Tokią patirtį galima sieti su katarsiu, kurio pasiekimo viena priemonė gali būti liminalumas. Būtent dėl žiūrovo liminalios patirties, šis, išėjęs iš spektaklio, kurį laiką gali jaustis kitaip – pasikeičia aplinkos vertinimas, fizinė būklė ir pan. Oskaro Koršunovo spektaklis *Katedra* (premjera – 2012 m.), vykęs Lietuvos nacionaliniame dramos teatre, yra puikus pavyzdys iliustruoti žiūrovo liminalumą ir patirtą laikiną transformaciją. Spektaklyje žiūrovas galėjo išvysti sostinės Katedrą, tiksliau, jos simuliakrą. Išėjęs iš spektaklio žiūrovas neišvengiamai pamatys šalia Dramos teatro stovinčią realią Katedrą, tačiau ji atrodys kitaip – tikėtina, kad žiūrovas dar nebus spėjęs pereiti iš semiotinio mąstymo moduso į fenomenologinį, tad tikrąją Katedrą taip pat patirs kaip simuliakrą; taip pat, realios Katedros vaizdas žiūrovui gali sukelti įvairiausių asmeninių išgyvenimų, asociacijų su matytu

spektakliu. Katedra gali tapti labiau „šventa“, „didinga“, susieta su architektu, jo gyvenimo istorija⁷³.

Įvykio dalyviai, kurie išgyvena bendrą patirtį, liminalią būseną, pajunta bendruomeniškumą su kitais dalyviais. Šiam reiškiniui nusakyti Turneris sukūrė *communitas* akimirkų konceptą, ištrinantį ribas tarp individų, todėl jie patiria sustiprėjusį bendrystės jausmą⁷⁴. Nors spektakliuose yra riba tarp žiūrovo ir aktoriaus, scenos ir salės, būtent teatro rituališkumas leidžia pasiekti *communitas* akimirkas. Šis ritualo ir teatro dramos lyginimas leido susiformuoti socialinės dramos koncepcijai, kuri gali būti ypač naudinga analizuojant teatrinį įvykį.

1.5. Socialinė drama

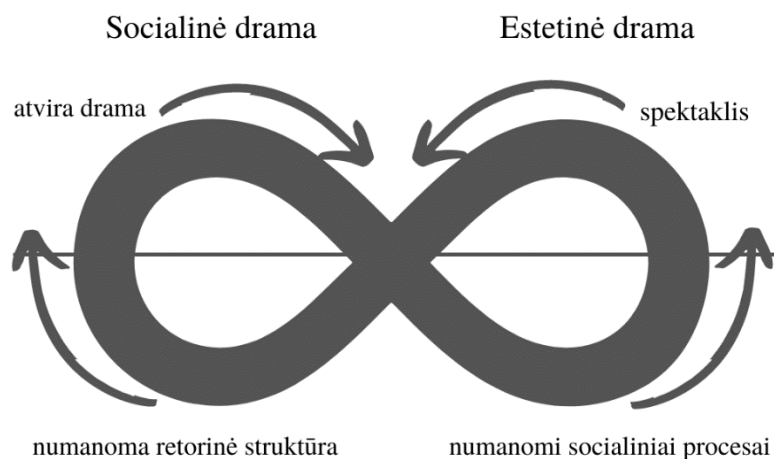
Pirmiausia, Turneris, pristatydamas socialinės dramos koncepciją, kritikuoja Cliffordą Geertzą ir kitus antropologus, kad šie socialinės dramos sąvoką pritaiko tiek realaus gyvenimo, tiek performatyviems aktams. Norėdamas atskirti šiuos du laukus ir išvengti sumaišties, Turneris kartu su Schechneriu atskyrė socialinę dramą, kuri vyksta realiame gyvenime, nuo estetiškos (sceninės) dramos, kuri savo ruožtu geba atskleisti slaptas socialinės dramos struktūras. Estetinė drama, atvirkščiai, veikia socialinę dramą ir ritualizuoja realų visuomenės gyvenimą, kuria vaizdų pasaulį ir įvairius modelius, kurie daro įtaką socialumo formoms. Ši socialinės ir estetiškos dramos santykį Turneris su Schechneriu pavaizdavo aštuoniuke, kuri nusako šių dviejų reiškinių tarpusavio ryšį ir priklausomybę vienas nuo kito. Kairė kilpos pusė reprezentuoja socialinę dramą, kuri gali būti padalinta į visas jos keturias stadijas: socialinių normų sulaužymą (1), krizę (2), atsitaisymą (3) ir pozityvią ar negatyvią reintegraciją (4). Šiuos dėmenis galima paaiškinti išdavystės pavyzdžiu: moteris išduoda vyrą, taigi sulaužo nusistovėjusias socialines normas ir susitarimą su kitu individu (1), vyras pyksta ir išvaro žmoną iš namų, taigi, jiedu išgyvena krizę, pyktį, tačiau situacijos sprendimo būdas nėra efektyvus, o pykčiai tik didėja (2), jiedu bando ieškoti būdų, kaip išspręsti situaciją (3), jiedu išsiskiria arba susitaiko (4)⁷⁵.

⁷³ Čia pasakojama asmeninė Karolio Banevičiaus patirtis po minėto spektaklio. Nors spektaklyje dalyvauta prieš maždaug 10 metų, Katedros suvokimo vaizdas po spektaklio atmintyje išlikęs iki šiol. Pažymėtina, kad kiekvieno žiūrovo patirtis spektaklyje ir po jo yra individuali.

⁷⁴ Erika Fischer-Lichte, *op.cit.*, p. 280.

⁷⁵ Victor Turner, *On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience*, Tucson: The University of Arizona Press, 1986, p. 300.

2 schema. *Socialinės ir estinės dramos sąveika*⁷⁶.



Viršutinė jos dalis išreiškia atvirą socialinę dramą, apatinė – numanomą, neišreikštą retorinę struktūrą. Dešinė kilpos pusė vaizduoja estetinę dramą, t.y. kultūrinių įvykių (spektaklių, performansų, romanų ir kt. meninės kūrybos) visumą. Jos viršuje vaizduojamas realus meninis įvykis, o apačioje – numanomi socialiniai procesai. Socialinės ir estinės dramos santykis cirkuliuoja nurodytų rodyklių kryptimis: kai įvyksta socialinė drama ir pereinama per visas keturias jos fazes, ši neišnyksta, o pereina į dešinės pusės apačią, kurioje slypi socialinės struktūros. Tuomet šios struktūros yra išreiškiamos spektakliu ar kita meno forma, padaro poveikį žiūrovui ir jo būsimam elgesiui – iš dešinės pusės viršaus rodyklė nusileidžia į kairės pusės apačią, iš kurioje slypinčių pamatinių estetinių procesų visuomenė mokosi. Rodyklei iš kairės pusės apačios pakilus į viršus, visas procesas kartojasi⁷⁷.

Ši schema paaiškina meno ir tikrovės ryšį, taip pat tai, kad socialinės dramos kyla iš paveldėtų konfliktų, o teatro kontekste reiškia, paprastai tariant, kad šis atspindi tikrovę bei mus pačius. Tokios išvados galbūt ir pakaktų, jeigu būtų ieškoma atsakymo į klausimą, kas yra teatras. Vis dėlto, tokia akivaizdybė ir šis žinojimas, kai ieškoma būdų „atrakinti duris“, už kurių slypi spektaklio prasmė, neveda niekur į priekį, todėl svarbu atrasti praktinę šios koncepcijos reikšmę. Pateikta schema įrodo, kad scenoje vykstanti estetinė drama yra tiesiogiai susijusi su realaus gyvenimo socialinėmis dramomis. Tai reiškia, kad scenoje vykstančią estetinę dramą galima analizuoti iš keturių minėtų socialinės dramos sudedamųjų dalių aspektų ir efektyviai paaiškinti personažų tarpusavio santykių, veikimo būdo, socialinės aplinkos aspektų visumą. Žvilgsnis į spektaklio veikėjus iš socialinės dramos perspektyvos, kai jie konstruojami kaip tie, kurie išgyvena socialinę dramą,

⁷⁶ *Ibid.*, p. 300.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 300.

intuityviai siejasi su Vytauto Kavolio sąmoningumo ir sąmoningumo istorijos koncepcijomis.

Pirmiausia, sąmoningumo sąvoka yra nevienareikšmė ir gali būti siejama su reflektuojamais pasirinkimais, galvojimo kategorijomis ir jausminėmis modifikacijomis. Sąmoningumo sąvoka gali būti suvokiama tiesiogiai, kai žmogus aiškiai deklaruoja savo pasirinkimą ar reflektyvumą, taigi šis aspektas susijęs su žmogaus valingumu. Tačiau sąmoningumas yra platesnė kategorija ir norint jį nusakyti, įjungiamos ir kitos sąvokos – moralė, sąmonė, sąžinė, emocijų ar proto blaivumas, galvosena, galvojimas, elgsena ir kt. Išryškėja dvi sąmoningumo pusės – racionalioji ir iracionalioji, t.y. galvojimo ir jausmo struktūros⁷⁸. Jeigu socialinei dramos analizei užtektų identifikuoti jos etapus ir surasti motyvą, kodėl žmogus į ją įsitraukė, tai žvilgsnis per sąmoningumo istorijos perspektyvą išskleistų ir pamatines to motyvo priežastis, sąlygas ir kontekstus.

Kavoliui kultūros istorijoje buvo svarbu suvokti vidinius visuomenės išgyvenimus ir tai, kokios bendros sąmoningumo paradigmos – simbolinės formos – per juos atsiveria. Tai reiškia, kad interpretuodami ir analizuodami individualią patirtį, turime žengti ir už jos, ir už jos laikotarpio ribų. Simbolinės formos dalyvauja tiek reikšmių, tiek veiklos istorijoje. Kultūros istoriko per kruopščiai skaitomus tekstus atkurtos sąmoningumo paradigmos parodo, kas būdinga skirtingų laikotarpių sąmoningumui. Tekstuose svarbios ne autorių biografijos ir paskiri teksto elementai ir jo individualumas, o „diferencijuotos sąmoningumo organizacijos slinktis nuo vienam laikotarpiui būdingos tekstų grupės iki vėlesnio laikotarpio savitumui atstovaujančių tekstų ansamblio“⁷⁹.

Sąmoningumo istorija „siekia apibūdinti pokyčius, vykstančius paskiruose teksto ansambliuose išryškėjančios orientacijos koordinačių sistemoje. Tai orientacija į save, gamtą, visuomenę, transcendenciją bei paties pažinimo organizavimo formas. Čia esminis klausimas yra gyvybiškai svarbūs pokyčiai, kuriuose sekuliaristai sugeba išvelgti dvasingumą“⁸⁰. Jei spektaklyje inscenizuojamas asmuo buvo realus pasaulyje egzistavęs rašytojas, (1) pjesės autoriaus ir režisieriaus sukonstruotas šio asmens vaizdinys labiau suvokiamas bus tuomet, kai žiūrovas turės išankstinį žinojimą apie tą asmenį – bus skaitęs jo (auto)biografiją, kūrybą, domėjęsis kitų išvalgomis apie šį asmenį, išmanys kultūrinį kontekstą. (2) Žmogaus gyvenimo inscenizavimas apima ne tik „tą žmogų“, bet ir laikmečio,

⁷⁸ Saulius Žukas, „Sąmoningumo istorijos“, in: *Vytautas Kavolis: asmuo ir idėjos*, sudarė Rita Kavolienė, Darius Kuolys, Vilnius: Baltos lankos, p. 135–136.

⁷⁹ Vytautas Kavolis, „Sąmoningumo trajektorijos“, in: *Žmogus istorijoje*, Vilnius: Vaga, 1994, p. 126.

⁸⁰ Vytautas Kavolis, *Civilizacijų analizė*, Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 9.

kuriame gyveno inscenizuojamas žmogus, socialinę, kultūrinę, politinę situacijų visumą, nes ši visuma ir yra „tas žmogus“, kuri „per tą žmogų“ išskleidžiama.

Kavolis, analizuodamas moterų ir vyrų vaizdavimą lietuvių raštijoje iki Antrojo pasaulinio karo, pateikia bendrosios kultūros organizacijos aspektus, kuriuos aiškina per jausminę lygybę, ideologines priešpriešas, darbų padalą, psichologinę diferenciaciją, bendradarbiavimo alternatyvas, kovą dėl sielos struktūros⁸¹. Per šiuos aspektus išanalizavus ir išsiaiškinus, kokiais bendrais konkrečiam laikmečiui būdingais bruožais organizuojamas (veikėjų) gyvenimas ir santykis tarp moters ir vyro, paaiškėja ne tik veikėjų socialinė aplinka, bet ir minėtos priežastys rasti socialinei dramai, kuri aktualizuojama estetiškos dramos (spektaklio) metu.

⁸¹ Kavolis, Vytautas, „Epochų signatūros“, in: *Žmogus istorijoje*, Vilnius: Vaga, 1994, p. 475–499.

2. Inscenizavimas kaip įvykis

Spektakliui *Julija* būdingas stilių heterogeniškumas, dialogų pertrūkiai, veikėjo, kaip temos ir kaip protagonisto dvilypumas, vizualumas, kūniškumas, šiuolaikinių technologijų įtraukimas į sceninį pasakojimą, sceninio pasakojimo fragmentiškumas, dramatinio teksto perrašymai⁸². Visi šie bruožai sutampa su Lehmanno postdraminio teatro sąvokos elementais. Kaip minėta, šiuolaikinio spektaklio analizei yra svarbi ne tik verbalinė, bet ir neverbalinė komunikacija, medijų sąveikos aspektai, kurie taip pat primena postdraminį teatrą. Vis dėlto, šis spektaklis nėra idealus postdraminio teatro pavyzdys, kadangi jis turi ir jau klasikiniu tapusiam režisūriniam teatrui būdingų bruožų. Vienas postdraminio teatro bruožų – teatrinių priemonių hierarchijos atsisakymas, kai kalba, kalbėjimo būdai ir gestai turi tą pačią ar net mažesnę reikšmę, lyginant su kitais ženklais. *Julijoje*, priešingai, verbalinė komunikacija užima vienodai svarbią dalį, todėl verčiau jį laikyti šiuolaikiniu spektakliu, kuriame susipynę režisūrinio ir postdraminio teatrų bruožai.

Visi minėti aspektai kartu su žiūrovo recepcijos problema yra inscenizavimo elementai. Viena spektaklio ir jo analizės dalis – literatūra, kuriai atstovauja Žemaitė, kita – teatras, kuriam atstovauja Dora. Šių veikėjų sąveika atskleidžia ne tik socialinius jų gyvenimo aspektus, bet ir teatro sąveiką su literatūra, spektaklio ir teksto, kūrėjo ir kūrybos, menininko ir visuomenės santykį. Be to, per Arno personažą užklauiamas pjesės ir kultūros tekstų, t.y. Žemaitės biografijos, kūrybos, prisiminimų ir per juos susikonstruoto Žemaitės įvaizdžio, santykis. Pjesės tekstas kvestionuoja ir jos autoriaus problemą, o spektaklio konstravimo būdas ir medijos spektaklyje užklauias gyvenimo ir teatro dichotomiją, žiūrovo ir scenos ryšį, spektaklio rituališkumą. Šioje dalyje aiškinamasi, kaip, kokiais būdais ir priemonėmis spektaklis „kalba“ pats apie save ir kaip atskleidžia šiuolaikinio teatro problematiką fikcijos ir tikrovės priešpriešų priešakyje.

2.1. Dvi Julijos

Pjesės ir spektaklio ašis – pagrindiniai Doros ir Julijos personažai, kurių paveikslus galima atskleisti remiantis socialinės dramos teorija. Jau spektaklio pradžioje, II pjesės scenoje, Dora sulaužo socialines normas. Šį veikėjos veiksmą galima pavadinti pirmuoju socialinės dramos etapu.

Socialinių normų sulaužymas pasireiškia neištikimybės scena: Dora išsiaiškina, kad praėjusią naktį susipažino su gerokai jaunesniu dramaturgu Arnu, padaugino

⁸² Hans-Thies Lehmann, *op.cit.*, p. 41–162.

alkoholio ir, praleidusi su juo naktį, išdavė savo vyrą Gediminą. Dora iš pradžių graužiasi dėl šio nutikimo, tačiau netrukus suvokia, kad tai gali būti jos kelias išsilaisvinti iš namų šeimininkės statuso. Nors šios lemtingos nakties ji neatsimena, jos veiksmai buvo spontaniški ir neapgalvoti, toks veikėjos elgesys buvo nulemtas iš anksto. Dora visuomet jautėsi esanti vyro šešėlyje, „tik dekoracija kito žmogaus gyvenime“, jai buvęs primestas vaidmuo – „žmona, mama, namų šeimininkė“⁸³. Dora, nors tą darė visą gyvenimą, staiga nusprendžia, kad ji neprivalo aukotis dėl vyro ir jo karjeros bei būti jo tarnaitė, marionetė. Netikėtai jai pasitaiko, kaip pati sako, *galimybė* per sulaužytą socialinę normą patirti esminių pokyčių. Transformacijos ir jausminės modifikacijos stimulu tampa Arno pasirodymas Doros gyvenime.

Dora visą gyvenimą aukojo šeimai, todėl jautėsi nerealizavusi savęs ir nelaiminga. Dėl šios priežasties jai prireikė stimulo įstumti save į socialinę dramą, kad keistųsi jos socialinis statusas. Pakeisti socialinio statuso be per socialinę dramą įvykusios jausminės modifikacijos ji negalėjo. Tai susiję su keliomis priežastimis: pirma, ji jautė kaltę dėl savo dukros Julijos mirties, todėl, pasirinkdama aukoti savo karjerą ir laisvę, ji pati sau paskelbė nuosprendį ir tikėjosi išpirkti tariamą kaltę. Antra, kaltės jausmą ir baismės būdą netiesiogiai yra užprogramavęs jos vyras Gediminas: „Aš nekaltinu, aš tik klausiu: kas dar kaltas, kad vaikas liko be priežiūros? Kas kaltas, kad Julija išėjo į kiemą, nes motina buvo apsvaigusi nuo narkotikų? Ar nori tokių antraščių laikraščiuose ir internete? Į sceną grįžta narkomanė, dėl neatsargumo pražudžiusi savo vaiką?“⁸⁴ Kaltinimai atskleidžia Gedimino verčių sistemą – spektaklyje jis vaizduojamas kaip korumpuotas politikas, kurio pagrindinė vertybė yra galia ir valdžia. Šeimą Gediminas suvokia patriarchališkai – vyras yra šeimos galva ir turi valdyti namiškius, moteris yra tarnaitė. Pavyzdžiui, Gediminas yra pasiryžęs išsižadėti savo sūnaus Lauryno, kuris veikia ne pagal tėvo valią. Be to, jis pasinaudojo dukros Julijos mirtimi, kad Dora visą gyvenimą jaustųsi kalta ir būtų pririšta prie vyro. Tačiau Doros noras tapti aktore niekur nedingo – jis buvo išstumtas, ir, atsiradus dingsčiai, prasiveržė į sąmonę ir paskatino sugriauti Gedimino sukurtą tvarką, virtusią savotišku kalėjimu.

Doros įstūmimas į socialinę dramą susijęs ne tik su romanu su Arnu, apsvaigimu, ne tik ir su pasiūlymu vėl tapti aktore. Didelę įtaką Doros sprendimui padarė tai, kad ji turės vaidinti būtent Žemaitę. Pjesės pavadinimas *Julija* susijęs ne tik su Žemaitės tikroju vardu, bet ir su Doros dukters vardu (Žemaitės biografinių ir Doros gyvenimo faktų dubliavimų spektaklyje – ne vienas). Dora, vaidindama šiame spektaklyje, galės tęsti

⁸³ Sigitas Parulskis, „Julija“, *Teatro žurnalas* (19), Vilnius: VšĮ Teatro gatvė, 2020, p. 13.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 24.

gyvenimą, kuris sustojo Julijos mirimo dieną, todėl pavadinimas tampa simboliškas. Ne mažiau svarbu, kad Dora vaizduojama buvusi įkvėpta Žemaitės gyvenimo istorijos. Būtent ji paskatina Dorą siekti laisvės: „[Žemaitė] – mylinti, aistringa moteris, kuri nori tapti rašytoja, kuri, net būdama brandaus amžiaus, nepraranda noro likti žmogumi, moterimi, nesigėdija jausmų ir svajonių“⁸⁵. Dora lygina save su Žemaite, tapatinasi: įsimyli Arną, nori tapti aktore ir, *būdama brandaus amžiaus, nepraranda noro likti žmogumi*, ir net po to, kai 26-erius metus jai teko taikstyti su tuo, kad „tik yra“, ji staiga supranta, kad nori „būti“⁸⁶. Vadinas, Dora, kurią veikia jausmai, nori perimti Žemaitės prigimtinių, tačiau sykiu sąmoningą gebėjimą savo jausmus ir pasirinkimus reflektuoti⁸⁷. *Julijoje* Dora atstovauja jausminių modifikacijų, o Žemaitė – galvojimo ir reflektuojamų pasirinkimų bei jausmų sąmoningumo kategorijoms.

Žemaitės personažas taip pat išgyvena socialinę dramą, tačiau spektaklyje ji atskleidžiama fragmentiškai. Rašytojos paveikslas konstruojamas remiantis ir cituojant jos *Autobiografiją*, taip pat jos apsakymus, laiškus. Pasakojimas apie Žemaitę *Julijoje* prasideda tuomet, kai 1921 metais grįžta iš Amerikos ir pajunta artėjančią savo mirtį⁸⁸. Spektaklyje gausu laikinių šuolių. Grįžimo iš Amerikos 1921 metais sceną keičia 1915 metų scena kalėjime, tuomet šokama į 1900–1905 metus, kai buvo Birštone ir t.t. Didžiausias dėmesys pjesėje sutelktas į vėlyvąją Žemaitės gyvenimo tarpsnį, jausmų spektrą bei santykius su Povilu Višinskiu ir Gabriele Petkevičaitė-Bite. Pjesėje neužtenka informacijos, kad būtų galima atkurti visus socialinės dramos, kurią išgyveno Žemaitė, etapus, todėl žiūrovui reikia būti susipažinus su jos biografijos faktais.

Iš spektaklio medžiagos ir *Autobiografijos* galima spręsti, kad lūžį Žemaitės požiūryje į moters vaidmenį šeimoje, visuomeniniame gyvenime, ryžtą pasipriešinti galiojusioms socialinėms normoms inspiravo pažintis su Povilu Višinskiu, įteikusiu jai laikraščio „Aušra“ numerius⁸⁹. Žemaitei buvo būtinas Višinskio įsitraukimas ir palaikymas, kad ji taptų rašytoja, nes XIX a. moteris (Žemaitė) yra valinga tik santykyje su vyru ir tik dėl to, kad ji buvo bajorė, o vyras valstietis: „[Laurynas] skundžiasi ir dejuoja; moteris

⁸⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁷ „Moters galimybės Žemaitė sieja su jų pačių aktyvėjimu, sąmonėjimu: ieškoti alternatyvų prievartinei, sandėriu paremtai santuokai, skaityti, šviestis, mąstyti. „Rudens vakare“ susidaro savarankiškų, savo galva, savo pasirinkimu gyvenančių moterų grandinė: šeimininko Millašio motina, jo žmona, jo dukterys. Ir samdinei Žemaitė suteikia žodį – neturtas nebūtinai reiškia visišką moters priklausomybę. Ir samdinė gali rinktis, pasirinkimas yra svarbiausias žmogaus išbandymas“. Viktorija Daujotytė, *Parašyta moterų*, Vilnius: Alma littera, 2001, p. 97–98.

⁸⁸ „Visą mėnesį laukiu bokso... Dėžės... Iš Amerikos... / Ir toks jausmas, kad laukčiau kažko daugiau... Tarsi dalis manęs būtų ten likusi ir vis negrįžta... Karstas... Ir sugalvok tu man...“ *Ibid.*, p. 3. Pastaba: 1921 metais Žemaitė grįžo iš Amerikos ir po kelių mėnesių mirė nuo plaučių uždegimo.

⁸⁹ Žemaitė, *Autobiografija*, Vilnius: Baltos lankos, 1996, p. 98.

elgiasi valingiau – nori, prižada, sutinka. Ji ir moraliai aktyvesnė⁹⁰. Viešajame gyvenime, pasak Kavolio, buvo priešingai.

Spektaklyje tiek Dorą, tiek Žemaitę išsilaisvinti iš patriarchalinės šeimos gniaužtų ir realizuoti save per meną pirmiausia paskatino vyrai – Povilas Višinskis ir Arnas. Jie suteikė stimulą rasti socialinės dramos pradžiai, socialinių normų sulaužymui ir būsimai Žemaitės ir Doros transformacijai. Stimulas „kažką keisti“ susijęs ir socialine aplinka, kurioje gyvenama. Tiek Žemaitės, tiek Doros atveju, ji nebuvo palanki kūrybai, savirealizacijai.

Autobiografijoje aprašoma Žemaitės buitis, moters ir vyro vaidmenų pasiskirstymas bei požiūris į meną taip pat atpažįstama pjesėje ir spektaklyje vaizduojamose Doros šeimos vertybėse. Iš *Autobiografijos* pjesėje cituojami Žemaitės išpažinimai, kad ją išvargino vergiški buities darbai, kai ji gyveno su Laurynu Žymantu, taip pat tai, kad literatūros skaitymus ir rašymą žmonės laikė beverčiu darbu ir, užuot mokęsi rašyti ir skaityti, užsiiminėjo tik apkalbomis ir niekais.

Autobiografija yra pirmasis atvejis lietuvių literatūroje, kuriame išryškėjo psichologinė vyro ir moters diferenciacija⁹¹, aktualizuojama analizuojamame spektaklyje. Žemaitėi pradėjus rašyti apie jausmus, lietuvių literatūroje atsiranda emocinis turinys, leidžiantis atpažinti psichologinius vyro ir moters skirtumus. Tarp Doros ir Žemaitės santykių su vyrais ir socialinių klasių skirtumų šeimoje galima aptikti paralelių. Doros vyras Gediminas – išsilavinęs politikas, dalyvaujantis rinkimuose į valdžią, Žemaitės vyras Laurynas – neišsilavinęs „mužikas“, tačiau tarnavęs armijoje. Laurynas priekaištavo, kad Žemaitė rašė ir skaitė, vadino tai niekais ir liepdavo eiti dirbti ūkio darbų⁹². Ši patirtis Žemaitėi – blogiau nei kalėjimas⁹³. Doros norą tapti aktores Gediminas taip pat smerkė, gyvenimą ji turėjo pašvęsti vyro karjerai ir buities darbams⁹⁴. Aktorystę jis lygina su prostitucija: „Ką padarysi, aktorius – seniausia pasaulyje profesija... Aktorė ir kekšė“⁹⁵.

Abi veikėjos, Žemaitė ir Dora, kurių istorijas skiria šimtmetis, pirmąjį socialinės dramos etapą peržengė paskatintos kitų vyrų, gyvenimą su situotinais prilygino suvaržymams, patirčiai kalėjime ir pan. Spektaklyje kuriamas akivaizdus istorinės figūros ir fikcinio personažo panašumas. Dora tampa Žemaitės antrininke. Šis istorinės figūros ir fikcinio asmens suliejimas pirmiausia aktualizuoja Žemaitės kaip istorinės figūros virtimą moters emancipacijos archetipu lietuvių kultūroje. Žemaitės gyvenimo dubliavimas Doros

⁹⁰ Vytautas Kavolis, „Epochų signatūros“, *Žmogus istorijoje*, Vilnius: Vaga, 1994, p. 475–499.

⁹¹ *Ibid.*, p. 481.

⁹² Sigitas Parulskis, *op.cit.*, p. 10.

⁹³ *Ibid.*, p. 15.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 37.

istorijos linijoje iškelia šį lietuvių kolektyvinėje pašamonėje įsigalėjusį archetipą į žiūrovo sąmonę, leidžia jį apmąstyti ir reflektuoti. Tai patvirtina, kad spektaklis, suteikdamas estetinę patirtį, per inscenizavimą daro gilesnį poveikį, padeda geriau pažinti save ir mokytis.

Ne mažiau svarbu, kad, suliejant empirinę ir fikcinę asmenybes, sugriaunama tikrovės ir fikcijos priešprieša. Tokiu būdu užklausiama mimezės samprata, inscenizacijos santykis su inscenizuojamu žmogumi, įvykiu, situacija. Tikrovės ir fikcijos priešpriešų griūtis referuoja šiuolaikinį mimezės apibrėžimą, XX a. susiformavusį meno ir realybės santykio supratimą ir šiuolaikinį teatrą, kuriame šias ribas siekiama ištrinti.

Galiausiai, pasitelkus medijas, spektaklyje išryškinamas noras pademonstruoti žiūrovui šias tikrovės ir fikcijos griovimo operacijas. Pastangos pabrėžti Žemaitės ir Doros tapatumą ypač akivaizdžios kulminacijoje, kai scenoje yra filmuojama Dora, o jos veidas parodomas ekrane, kuriuo užklojama Žemaitės, istorinio asmens, nuotrauka. Filmuojant Dorą siekiama, kad jos veidas taptų identiškas Žemaitės veidui ir jos abi ekrane susiliėtų. Filmavimo metu Doros veidas yra dirbtinai tampomas, bandant kopijuoti Žemaitės mimiką. Siekiant akcentuoti desperacinį norą jas sutapatinti, ši scena yra ištesžiama. Galiausiai, suliejimas neįvyksta.



1 pav. Kadras iš spektaklio *Julija* (2020.02.21). Asmeninis Karolio Banevičiaus archyvas.

Paminėtina, kad šį suliejimą bandyta pasiekti per mediją – kameros objektyvą, kuris atlieka tarpininko funkciją, tad esamą distanciją tarp Doros ir Žemaitės išlaiko ir kuria. Šios pastangos demonstruoja minėtą teatro siekį ištrinti ribas tarp meno ir gyvenimo, tačiau pats spektaklis referuoja, kad tuomet, kai kalbama apie realaus asmens inscenizavimą, tai nėra įmanoma⁹⁶. Reiškia, šią sceną (ir visą spektaklį) galima interpretuoti kaip

⁹⁶ Tikrovės ir meno priešpriešų griūtis teatre yra įmanoma vien dėl semiotinio ir fenomenologinio mąstymo modusų keitimosi bei kitų operacijų, minėtų I darbo dalyje. Geriausiai tikrovės ir meno griūties lietuviškame

inscenizavimo akto savirefleksiją, savotišką metakomentarą. Ekране žiūrovai galėjo vizualiai išvysti inscenizavimo procesą, kurio rezultatas teatre visada yra „kitas“: inscenizuojama Žemaitė scenoje nėra empirinė Žemaitė, o inscenizavimo rezultatas – ne pasaulio kopija, bet autoreferentinis reiškiny. Spektaklis, pasitelkdamas vizualinę dramaturgiją, pradeda kalbėti pats apie save.

2.2. Spektaklio savirefleksija ir fantazmas

Vizualioji dramaturgija, pasak Lehmanno, šiuolaikiniame teatre dažnai keičia tekstą, jam „nėra pavaldi, ir gali laisvai plėtoti savo logiką. <...> Atsiranda scenografijos teatras. <...> Žvilgsnis ima skaityti, scena tampa -grafija, eilėraščiu, atsirandančiu be rašančiojo prisilietimo. Scenografija, tas kompleksiško vizualumo teatras, žiūrovo žvilgsniui pateikiamas kaip tekstas, scenos eilėraštis, kuriame žmogaus kūnas yra metafora, jo judesiai kuria ne tik „šokį“, o raštą ne tik metaforine prasme“⁹⁷.

Pirmiausia, *Julijoje* vizualiais ženklais įvaizdinama bei reprezentuojama kultūrinė atmintis. Ekране pasirodančios Žemaitės dokumentinės nuotraukos, istorinių laikraščių titulinų puslapių kadrai, taip pat scenoje esantis avilys, verpimo ratelis nurodo į Žemaitės biografiją, laikotarpį, kuriuo gyveno, aplinką, buitį, popierių skiautės – į jos kūrybą, laiškus Konstantinui, o scenoje stovintis manekenas su skarele – į pačią Žemaitę ir t.t. Visi šie sceniniai elementai taip pat mezga ryšį su lietuvių tautos istorija, etnografija. Antra vertus, juose glūdi universalios kultūrinės prasmės bei funkcijos. Kaip minėta, spektaklis yra savireflektyvus ir įvairiomis formomis pasirodančiais metakomentarais užklausia teatro, inscenizavimo, mimezės sampratas. Žvilgsnis į šį spektaklį, kaip į teorines problemas reflektuojantį reiškinį, leidžia visus ženklus interpretuoti iš šios perspektyvos.

Verpimo ratelis, santykiyje su kitais elementais, kurie aktualizuoja inscenizavimo problematiką, nurodo ne tik į lietuviško kaimo etnografinius elementus, ne tik į Žemaitės, kaip rašytojos, bet ir į „teksto“ sąvokos etimologiją ir problematiką. Žodžio „tekstas“ vartoseną kilo iš lotyniško *texere*, reiškiančio „supinti, sujungti“, taigi kažką

teatre pavyzdžiu galima laikyti Kamilės Gudmonaitės spektaklį *Trans Trans Trance*, kuriame būta atvejo, kai žiūrovai bandė sustabdyti spektaklį. 2021-05-14 spektaklio rodyme *Menų spaustuvėje* keletas žiūrovų salėje ragino „baigti“, garsiai tarė „gana, gal jau užtenka?“, „tai šlykštu“, „jūs [aktorė] esate nesveika“ ir pan. Scenoje, į kurią buvo įtraukti žiūrovai, pasitelktas smurtas, asmens niekinimas, atrodė, kad vaidyba tapo realybe, tad žiūrovas pasijuto esąs atsakingas už aktorius būklę scenoje. Tokia tikrovės ir fikcijos priešpriešos griūtis žiūrovą (Karolį Banevičių, bet numanoma, kad ir kitus žiūrovus) įstatė į ribinę būseną – pradėjo drebėti kūnas, veržėsi ašaros, o aktorei, nusprendusiai staiga kreiptis ir į šį žiūrovą, jis jautė neapykantą, nerinko žodžių ir impulsyviai vos nepaliko spektaklio, šiam dar nepasibaigus. Fischer-Lichte *Performatyvumo estetikoje* aprašo Abramovič performanso *Tomo lūpos* atvejį, kurio žiūrovų reakcijų priežastys lygintinos su minėtu Gudmonaitės spektakliu. Erika Fischer-Lichte, *op.cit.*, p. 17.

⁹⁷ Hans-Thies Lehmann, *op.cit.*, p. 142–143.

sukonstruoti, suausti. *Texere* prasmė radosi iš graikiško *tikto*, reiškiančio produkavimą, o šis produkavimo aspektas nusidriekia iki graikų *techne*, reiškiančio meną, amatą, kažko padaromo sistemą. Taigi tekstas, remiantis šio žodžio etimologija, reiškia ir konkretų suaustą audinį, ir kartu meno kūrinį, kuris yra vaizduotės produktas. Tam, kad tekstas neliktų tik mentaline struktūra ir taptų atpažintas kitų kaip veikalas, jam reikia atlikėjo⁹⁸. Teatras ir literatūra – vienos iš tų erdvių, o inscenizavimas teatre – viena tų priemonių, kuriomis tekstas tampa girdimas ir matomas. Be to, viso spektaklio metu scenoje stovintis verpimo ratelis pradeda suktis (verpti) tik tarpinėje perėjimo iš vienos scenos į kitą metu. Inscenizavime produkuojamos reikšmės rezultatas gimsta proceso (atlikimo) metu. Kuriama ir sukurta reikšmė yra ne kopija, bet visiškai *naujas audžiamas ir suaustas audinys*.

Scenoje viso spektaklio metu esantis avilys ir XIV scenoje girdimas bičių dūzgesys, pirmiausia, atlieka citavimo funkciją ir tampa nuoroda į Žemaitės apsakymą *Bičiuliai* bei į Žemaitės puoselėtus jausmus Konstantinui, ūkvedžiui, baigusiam žemės ūkio mokyklą, bitininkystės kursų⁹⁹. Ši scena atskleidžia dar vieną teatrinio diskurso problemą – teksto ir inscenizavimo, pjesės ir spektaklio santykį. Konstantinui pjesėje skirta viena scena, kurioje vyksta jūdvių dialogas su Žemaite. Dora kritikuoja dramaturgo pasirinkimą Konstantino istorijai skirti tik vieną sceną, o režisierius esą liko tuo nepatenkintas:

DORA

Žinai, vakar režisierius... Jis labai nepatenkintas, kad JULIJOS meilės istorijai pjesėje tiek nedaug skirta... Konstantino išvis beveik nėra.

ARNAS

Jis visiškai neįdomus, jis tik dirgiklis, man įdomi tik rašytojos meilė, o ne tas, kurį ji myli.¹⁰⁰

Įdomu, kad į spektaklį XIV pjesės scena – Konstantino ir Žemaitės dialogas – išvis nėra įtrauktas, jį pakeitė bičių dūzgesys. Susipažinus ne tik su spektakliu, bet ir pjesė, išryškėja režisieriaus (Kirilo Glušajevo) iš anksto suplanuotas veiksmas išimti pjesės dalį ir ją pakeisti scena, kurioje žmogaus balsas išnyksta. Spektaklio veikėjas režisierius (fikcinis) kritikuoja dramaturgą (fikcinį – Arną), kad jis per mažai dėmesio skyrė Konstantino istorijai.

⁹⁸ David Greetham, „Ontology: Being in the Text“, in: *Theories of the Text*, Oxford Scholarship Online, 2011, p. 1–2. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2021-05-08]: <https://oxford.universitypressscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780198119937.001.0001/acprof-9780198119937-chapter-2>

⁹⁹ Jūratė Mičiulienė, *Nesudeginti Žemaitės laišakai*, 2018. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2021-04-24]: <http://lituanistusamburis.lt/jurate-miciuliene-nesudeginti-zemaites-laiskai/>

¹⁰⁰ Sigitas Parulskis, *op.cit.*, p. 41.

Viena vertus, dramaturgo (fikcinio) atsakymas parodo, kad jis į realaus žmogaus gyvenimą žiūri kaip į tekstą, kurį gali interpretuoti, ištraukti jam rūpimus aspektus, todėl pjesė yra perkošta per dramaturgo (ir tuo pačiu jo supančios aplinkos) filtrą. Kita vertus, režisieriaus (realaus) konkretus veiksmas išimti būtent šią sceną iš pjesės, kurioje pabrėžiama dramaturgo teisė rinktis, ką ir kaip vaizduoti, bei jo viršenybė prieš režisierių, tampa maištu, parodančiu, kad vis tik režisieriaus figūra teatre yra svarbiausia. Tai išryškina dar vieną šiuolaikinio teatro bruožą – režisūrinis teatras pakeitė literatūrinį, pjesė nėra svarbiausias „dokumentas“, režisieriaus žodis – lemiamas. Išnyksta riba tarp fikcinių personažų ir realių spektaklio kūrėjų bei tarp meno ir tikrovės, lyg patvirtinant, kad teatre realybė ir fikcija lydosi. Demonstruojamas ne tik hierarchijos apsvertimas ir/ar atsisakymas teatre, bet ir tai, kad inscenizavimas nėra tikrovės imitacija. Be to, šis žingsnis ir Žemaitės kultūrinių tekstų santykis su pjesė parodo literatūros ir žmogaus prigimtinio plastiškumo, savęs interpretacijos poreikio santykį, kuris pasireiškia „nuolat modifikuojamais, kultūros sąlygojamais pavidalais“¹⁰¹. Spektaklyje sąmoningai ištrynus pjesės teksto dalį, ši dalis iš spektaklio niekur neišnyko, tačiau pakeitė formą.

Atliekama redukcija, kai dialogas yra pakeičiamas nekalbiniais ženklais, demonstruoja režisieriaus laikyseną dramatinio teksto atžvilgiu. Kostas Ostrauskas draminiuose tekstuose elgiasi kaip režisierius: „panaikindamas dialogą, dramaturgas naikina ir komunikacinį „kanalą“ su režisieriumi ir aktoriumi, tarsi patvirtindamas, kad „[...] tekstas yra patvaresnis už spektaklį – jis išlieka, – jeigu to vertas“¹⁰². Parulskio parašytas scenarijus prisodrintas ne tik scenų, kurios nėra įtraukiamos į spektaklį, bet ir remarkų, kurių spektaklyje taip pat dažnai nėra paisoma. Draminio teksto kupiūravimas tampa bandymu parodyti ne spektaklio, bet teksto nepatvarumą ir tai, kad ne tik dramaturgas, bet ir režisierius gali naikinti šį *komunikacinį kanalą*.

Pademonstravus, kaip atrodytų scena, neturinti verbalinio teksto, akimirksniu išryškėja šiuolaikinio teatro elementai. Kaip minėta, vienas pagrindinių elementų, atsiradus galimybei dominuoti ne draminiam logosui ir ne kalbai, yra vizualusis matmuo, tačiau aptartoje scenoje būtent garsas tampa vieninteliu raktu, vedančiu į Žemaitės ir Konstantino santykį. Bičių dūzgimas sufleruoja, kad scena susijusi su Konstantinu, o Žemaitės kūno kalbą šie garsai leidžia interpretuoti kaip išgyvenimus prieš mirtį 1921-aisiais, popieriaus skiautes scenoje – kaip laiškus Konstantinui, kurių ji nesudegino. Lehmannas šį aspektą

¹⁰¹ Wolfgang Iser, *op.cit.*, p. 8.

¹⁰² Neringa Klišienė, „Sceninės Kosto Ostrausko nuorodos, arba teatrinių konvencijų laužymas“, *Literatūra* 56 (1), 2014. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2021-05-10]: <https://www.zurnalai.vu.lt/literatura/article/view/9780/7599>

vadina „muzikalizavimu“ arba „audiosemiotika“ ir sieja ne su draminiu pastatymo išplėtimu, o su nebe dramine kalba¹⁰³.

Neverbalinė dramaturgija atkreipia dėmesį į tai, kaip į XXI a. galima perkelti ne Žemaitę, o iš medijų – knygų, fotografijų, laiškų, monografijų – susidarytą Žemaitės idėją. Kaip minėta, Doros ir Žemaitės suliejimas ekrane iki galo taip ir neįvyksta. Apie tai kalbama ir pjesės tekste:

DORA

Na, rašytoja irgi visiškai ne tokia, kokią įsivaizdavau... Turiu galvoje, biografijos faktai ir...

ARNAS

Faktai, žmogaus būtį nulemia sumauti faktai, iš kur mes sužinome apie kitą žmogų, ypač jeigu žmogus numiręs, jeigu pats nebegali papasakoti... Tai tik gyvenimo datos ir kokie nors dokumentai, liudijimai, prisiminimai...¹⁰⁴

Interpretuojant šią sceną, verta aptarti Edmundo Husserlio „fantazmo“ („fantomo“ ar „šmėklos“ atitiktis), sąvokos įreikšminimą Iserio teorijoje. Iseris, reprezentavimą laiką žaismo valdomu performavimu, siūlo atkreipti dėmesį į tai, kad fantazmas, neturintis substancijos, bet turintis formą, negali būti laikomas nei kopija, nei haliucinacija. „Fantazmas pasižymi dvilypumu: jis kartu esamas ir nelaikomas esamu, kartu kai kas ir ne jis pats. Jis tampa terpe, kurioje pasirodo tai, ko nėra. Fantazmas demonstruoja pasipriešinimą, kurį skirtumas nukreipia prieš tarpininkavimą, <...>, bet nors skirtumas reprezentavimo įfigūrinimą nusmukdo iki fantazmo, šio fantazmo jam reikia, kad galėtų pats apsireikšti“¹⁰⁵. Fantazmas yra įfigūrinimo, kaip vaidinimo, reprezentavimo, vaizdavimo produktas, tai parodo recepcijos operacijos. Galima manipuliuoti medijomis, gaminančiomis skirtingus pasakojimus ir jų „įfigūrinimus“, ir, imant po gabalėlį norimos informacijos, sukonstruoti vaizdą, nutolusį nuo *originalo*. Pavyzdžiui, Dora klausia savo sūnaus Lauryno, ką šis mano apie Žemaitę. Laurynas atsakė: „Boba su skarele.... Ar ji dar tebesėdi prospekte balandžių apšikta galva?“¹⁰⁶. Bobos su skarele įvaizdį sąmonėje sukūrė išlikusios

¹⁰³ Hans-Thies Lehmann, *op.cit.*, p. 138–141.

¹⁰⁴ Sigita Parulskis, *op.cit.*, p. 41.

¹⁰⁵ Wolfgang Iser, *op.cit.*, p. 262.

¹⁰⁶ Sigita Parulskis, *op.cit.*, p. 20.

fotografijos. Vis dėlto šiame dialoge ryškėja ne tiesosakos problematika, o minėta šiuolaikinė mimezės samprata.

Tikrovės ir fikcijos santykio artikuliacija vyksta jusliškai suvokiamomis vizualinėmis ir akustinėmis teatro specifiškumą apnuoginančiomis minėtomis operacijomis, kaip ir fantazmas žiūrovui atskleidžiamas akivaizdžiausiu būdu. Viso spektaklio metu scenoje stūksantis manekenas, kuris primena į Žemaitę nurodančią šmėklą, demonstruoja fantazmą.



2 pav. Kadras iš spektaklio *Julija* (2020.02.21). Asmeninis Karolio Banevičiaus archyvas.

Scenoje stovinti figūra leidžia apibendrinti inscenizavimo reikšmes. Šmėkla stebima žiūrovų, tačiau sukuriama išpūdis, kad ir ji pati stebi bei interpretuoja, kas vyksta scenoje ir už jos ribų. Kita vertus, dirbinio buvime scenoje nėra gyvasties, iš jo sklinda mirtis. Šmėkla turi kūną, bet jis, prikimštas tuštumos, tėra tik fasadas, išorė. Vertindami šį vaizdinį, galime pasitelkti mūsų pačių per meną susikonstruotą žinojimą apie Žemaitę, tačiau Žemaitės nei šiame žinojime (literatūroje, fotografijose, atsiminimuose), nei šmėkloje nėra. Manekenas tampa artefaktu, reprezentuojančiu ne Žemaitę, bet simuliakrą (literatūrą, fotografiją, atsiminimus...) kaip tokią. Pirmojoje darbo dalyje minėtas spektaklio įvykiškumas ir tai, kad gyvenimo žaidimas teturi vieną pabaigą, implikuoja spektaklio pabaigos, kaip simbolinės mirties aiškinimą. Inscenizavimo (literatūrinio ar teatrinio) procesas apnuogina gyvenimo laikiškumą. Šmėkla scenoje kartu su Dora tampa Žemaitės antrininke. Ji, kaip ir pramanyta Dora liudija, kad antrininkas tėra ženklas, simuliakras, vaizdinys. Vadinasi, gyvenimo antrininkas yra inscenizavimo erdvė, kurioje žmogus tampa įamžintu simuliakru. Kitaip tariant, fantazmas ir yra tas teatro antrininkas.

Spektaklyje tikrovės ir fikcijos, žmogaus ir technikos santykio problema aktualizuojama tiek verbalinėmis, tiek neverbalinėmis priemonėmis. Apie ją kalba ir patys veikėjai:

DORA

<...> Kai žiūriu į dangų, joks teleskopas negali išvelgti, kas yra ten, noriu pasakyti, toliau, nei siekia technika... Viskas priklauso tik nuo stiklų kokybės, galingumo, diafragmų, šviesos ir tamsos santykio... Bet šviesa ir tamsa yra kur kas daugiau ir toliau, nei gali mūsų technika.¹⁰⁷

Julijoje ypatingas vaidmuo tenka fotoaparatai ir ekranui. Spektaklio pradžioje, kai Arnas ateina į sceną ir kreipiasi į publiką, ekrane pasirodo dokumentinės Žemaitės fotografijos bei istorinės laikraščių nuotraukos. Ši scena įtraukia žiūrovą į ritualą, užklausia tikrovės ir fikcijos priešpriešą. Ji žymi, kad bus kalbama apie istorinius įvykius ir istorines figūras, apie prisiminimus, kurie išsaugoti tarpininkuose, t.y. medijose. Medijos teatre atskleidžia meno virtualųjį matmenį, paremtą troškimu ir nežinojimu, nes medijų vaizdai, skirtingai nei teatro, „pirmiausia ir apskritai yra tik vaizdavimas. <...> Jis suteikia jausmą, kad nuolatos ieškome kažko naujo. Mes, „visada vaizde“, tarsi sekame kažkokios paslapties pėdomis ir kiekvieną akimirką esame „laimingi jau pasiekę tikslą“, nes pasitenkinome vaizdu. Elektroniniai vaizdai vilioja savo tuštuma. <...> O realaus kūno buvimas visuomet dvelkia nusivylimu: <...> po kūno nieko nebebus“¹⁰⁸.



3 pav. Kadras iš spektaklio *Julija* (2020.02.21). Asmeninis Karolio Banevičiaus archyvas.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰⁸ Hans-Thies Lehmann, *op.cit.*, p. 257–258.

Vis dėlto, fotografija, rodoma ekrane, skirtingai nei kitos medijos, demonstruoja tikrovę tokią, kokia ji buvo. Senos nuotraukos tikrumu neabejojama, nes „tik objektyvas sugeba mums pateikti tokį objekto atvaizdą, kuris mus išlaisvina iš giliai pasąmonėje slypinčio poreikio objektą pakeisti šiuo tuo daugiau nei apytikrė jo kopija – pačiu objektu, tik išlaisvintu iš laikinių aplinkybių“¹⁰⁹. Fotoaparatas tarsi fiksuoja spektaklio pradžioje ekrane matytas Žemaitės fotografijas, neleidžia jų pamiršti. Jis steigia distanciją tarp žiūrinčiojo ir liudija to, į ką jis žiūri, buvimą. Fotoaparatas kaip sceninio vyksmo detalė kalba apie medijų sąveiką teatre, apie inscenizavimo santykį su tikrove ir fotografija. Dvigubas ekranas *Julijoje* nuolat rodo tą patį vaizdą du kartus – yra nuotrauka, bet matomas ir veidrodinis nuotraukos atspindys arba jos negatyvas. Žiūrovui tampa matoma, kad estetinė drama veidrodiniu principu referuoja socialinę dramą ir atskleidžia paslėptas jos struktūras, o nuotraukos negatyvai nukreipia į fotografijos ontologiją.

2.3. Keturgubas liminalumas

Julijoje, kurią galima analizuoti kaip ritualą, susiduriama su keleriopu liminalumu. Pirma, visi aktoriai yra liminoidai, nes yra „tarp savęs“ ir „tarp vaidmens“, t.y. slenksčio fazėje. Antra, žiūrovas yra įstumtas į liminalią būseną, nes yra veikiamas autopoetinės grįžtamojo ryšio kilpos ir kitų elementų. Trečia, Žemaitė ir Dora yra liminoidės, nes abi jos išgyvena socialinę dramą, perėjimo ritualą ir yra tarp dviejų socialinių būvių – „nei čia“, „nei ten“. Ketvirta, pačiame spektaklyje dėl jo konstravimo ypatumų tampa matomas, girdimas bei jaučiamas liminalumas *par excellence* kaip spektaklio metakomentaras.

2.3.1. Aktorių liminalumas

Aktorių liminalumas, buvimas „tarp savęs“ ir „tarp vaidmens“, kaip minėta, yra vienas elementų, lemiančių žiūrovo liminalumą. Šiuolaikiniame teatre aktoriaus nereikalaujama atsisakyti savęs. Anaiptol, aktoriaus kūniškas buvimas scenoje ir sykiu buvimas personažu leidžia žiūrovą įstumti į ribinės patirties plotmę, kuri yra vienas svarbiausių šiuolaikinio teatro siekinių. *Julijoje* pagrindinė aktorė Dapkūnaitė yra liminoidė. Ji yra ir pati *ji*, ir įkūnijamas personažas. Įdomu, kad aktorės liminalumas šiame spektaklyje

¹⁰⁹ André Bazin, *Fotografinio atvaizdo ontologija*, iš prancūzų k. vertė Justinas Šuliokas, vertimą peržiūrėjo Nijolė Keršytė, p. 4. Versta iš: André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Éditions du Cerf, 2011.

yra dvigubas, nes spektaklyje ji vaidina du personažus, o perėjimuose tarp scenų nėra aišku, kuri personažą ji atlieka – Žemaitę ar Dorą. Toks dvilypumas daro liminoidišką patį *vaidmenį*, ne tik ją, ne tik personažus. Dapkūnaitė yra liminoidas ne tarp vieno, o tarp dviejų liminoidų. Šis režisūrinis sprendimas apnuogina spektaklio siekį atkreipti dėmesį į aktorių, jo liminalumą. Spektaklyje žiūrovams primygtinai rodoma, kad aktorius yra „tarp savęs“ ir „tarp vaidmens“: Dapkūnaitė vaidina aktorę, kuri vaidina Žemaitę. Vėlgi, tokiu būdu spektaklyje aktualizuojama inscenizavimo problema, neatskiriama nuo aktorystės problemos ir „apsėstojo aktoriaus mito“¹¹⁰. Dora kenčia, nes nori būti aktore. Aktorystė, kaip profesija, lemia jos socialinį ir vidinį gyvenimą. Dora per vaidinamą personažą aiškina save, savo jausmus, savo būtiškumą. Ji perima personažo verčių sistemą, kurią pritaiko savo gyvenimui: „kurti, vadinasi, gyventi, kaip tik dėl šios aistros Julija ir gali būti mūsų Floberas ir mūsų Balzakas“¹¹¹. Personažas pasufleruoja Dorai, priešintis vyrui ar ne, griauti socialinį statusą ar ne. Teatras moko gyventi, o gyvenimas tampa medžiaga teatrui. Tai atskleidžia socialinės dramos koncepcijos esmę, leidžia prisiminti Artaud biografiją, kai jis Žiaurumo teatro principus pradėjo taikyti gyvenime ir atvirkščiai.

2.3.2. Doros ir Žemaitės liminalumas

Personažai taip pat yra liminoidai. Doros liminalumas reiškia, kad socialinėje dramoje ji pereina iš vieno socialinio būvio į kitą ir perėjimo ritualo metu keičia statusą. Slenksčio fazė Dorai prasideda, kai ji supranta, kad nori tapti aktore ir pasiryžta ja būti. Perėjimo ritualas turėtų baigtis tuomet, kai baigiasi spektaklis: „DORA nusilenkia, pasigirsta gausūs aplodismentai, pasirodo, ji (ekrane) stovi scenoje, ji sugrįžo, jos vaidmuo pavyko“¹¹², tačiau spektaklyje šis veiksmas nėra atliekamas. Žiūrovas paliekamas spėlioti, ar Dora tapo aktorė, t.y. ar jai pavyko pasiekti ilgalaikę transformaciją. Režisūrinį sprendimą taip pat galima interpretuoti kaip solidarizavimosi su žiūrovu aktą, nes žiūrovas niekada spektaklyje nepatirs ilgalaikės transformacijos. Kai jos nepatiria liminoidas personažas, žiūrovas inversiškai pajunta šį slenksčio nepereinamumą, kuris sustiprina žiūrovo liminalumą, nes po

¹¹⁰ Rolando Bartheso straipsnyje *Apsėstojo aktoriaus mitas* aktualizuojama ikūnijimo problematika, apžvelgiama, kaip keitėsi vaidmens ir aktoriaus kūno priešpriešų supratimas, taip pat tekste įvedamas ir aktoriaus socialinio gyvenimo matmuo, pabrėžiamas dichotomijų „teatras“–„gyvenimas“ iš aktoriaus perspektyvos griūties aspektas.

¹¹¹ Sigitas Parulskis, *op.cit.*, p. 43.

¹¹² *Ibid.*, p. 46.

spektaklio teks ilgai spėlioti, kaip jis iš tiesų baigėsi. Pabaigos neapibrėžtumas pratęsia žiūrovo, išgyvenančio ribinę situaciją, slenksčio būseną.

Neįvykusią Doros transformaciją galima palyginti su aiškesniu pavyzdžiu. Eksperimentinio spektaklio *Baltas triušis raudonas triušis* pabaigoje aktorius atsigula ant grindų ir laukia, kol mirs, nes prieš atsigulant išgėrė stiklinę vandens, kuri gali būti, bet gali ir nebūti užnuodyta. Kol aktorius guli ant grindų ir laukia savo lemties, žiūrovams liepiama palikti salę. Aktorius salėje guli tol, kol paskutinis žiūrovas palieka salę. Žiūrovas nežino ir nesužinos, ar aktorius scenoje mirė, ar ne. Iš šių pavyzdžių daroma išvada, kad, palikus personažą slenksčio būsenoje, pratęsiama žiūrovo ribinė patirtis už spektaklio ir už teatro pastato ribų: slenkstis peržengia fikcijos erdvės sieną ir įsitvirtina žiūrovo tikrovėje.

Žemaitė taip pat liminoidė. Kaip minėta, spektaklyje pateikiamos Žemaitės gyvenimo nuotrupos, o ir šios spektaklio rėmuose suaustos prolepsėmis ir analepsėmis. Toks pasakojimo konstravimo būdas turi aiškų tikslą – Žemaitės personažo liminalumą spektaklyje reikia susikurti pačiam žiūrovui. Nepakanka išraizgyti laikinių pažeidimų spektaklio rėmuose. Žemaitės liminalumas žiūrovui apčiuopamas remiantis jo sukauptu išankstiniu žinojimu, kuris daro žiūrovą lygiaverčiu atlikimo kūrėju. Žemaitės gyvenime ryškiausia slenksčio būseną yra tapsmo rašytoja etapas. Jos socialinio statuso pasikeitimą, slenksčio peržengimą žymi 1895 metai, kai išspausdinamas pirmasis apsakymas *Rudens vakaras*. Spektaklis pasakoja apie vėlesnį laikotarpį, todėl Žemaitės liminalumas įgauna savitą formą ir svarstyti kaip dviejų tekstų – *Autobiografijos* ir *Julijos* – santykis. Žemaitės autobiografija baigiasi tuomet, kai Višinskis jai atneša Aušros numerį. Tai preliminalinė stadija, sąlyga įeiti į slenksčio būseną. Spektaklyje vaizduojamas Žemaitės gyvenimas nuo 1905 metų, kai ji – jau rašytoja, laužanti patriarchalinius stereotipus. Dėl dviejų tekstų sąveikos slenksčio būseną tampa nematoma. Ji patiriama per Doros personažo liniją, kurią transformavus/interpretavus galima įstatyti būtent į tą tarpsnį, kuris nėra išreikštas *Autobiografijoje* ir *Julijoje*. Dora tampa jungtimi, kuri sujungia šiuos du tekstus. Dar kartą demonstruojama inscenizavimo problematika: per teatrą, inscenizavimą, aktorių atsiveria dialogas su tikrove.

Žemaitė, realus asmuo, save inscenizuoja *Autobiografijoje*, kurią cituoja scenarijaus autorius Parulskis, kuri, inscenizuojama spektaklio kūrėju, dar kartą pereina į fikcijos, spektaklio, plotmę, yra interpretuojama žiūrovų, spektaklio metu įgijusių kitoki žinojimą apie Žemaitę, kaip realią asmenybę. Dora, atstovaujanti fikcijos laukui, suvaidinta aktorės ir interpretuota žiūrovų, pereina į realybės plotmę, kuriai atstovauja Žemaitė. Šis

procesas pagilina socialinės ir estetiškos dramos santykio problemą analizuojamame spektaklyje ir aktualizuoja literatūros kaip erdvės, kurioje išnyksta empirinis autorius, idėją:

Ekrane atsiranda DORA, jiedvi žiūri viena į kitą.

Kai kalba atsiskiria nuo kūno, tai stebuklas, mane tai visada jaudino ir net baugino...
Tarsi su manim ir iš manęs, bet kai užrašau, – viskas jau mano ir ne mano...¹¹³

Šiame epizode galima išskirti savęs inscenizavimo akto motyvacijos prielaidas, antra vertus, sugrįžti prie mimezės kaip kūrybiško tikrovės performavimo sampratos: „sufikcinimo veiksmas atkurtą tikrovę paverčia ženklu ir tuo pačiu metu įpavidalina įsivaizdavimą kaip būdą, leidžiantį numanyti, kas tuo ženklu parodoma“¹¹⁴. Ši samprata iššmoninta pjesės personažuose. Jų lūpomis artikuliuojama, kad jų užrašytas veiksmas tampa kažkuo kitu. Spektaklis atskleidžia inscenizavimo galimybių įvairovę per personažus, medijas, žiūrovus.

2.3.3. Žiūrovo liminalumas ir autopoezė

Spektaklio siužetinė linija konstruojama vieną po kitos kaitaliojant scenas, skirtas Doros ir Žemaitės pasakojimams. Atskiri Doros ir Žemaitės pasakojimai galiausiai susilydo. Ši pasakojimo technika primena paralelinį kaitaliojamą (angl. parallel alternate montage) filmų montažo principą, kai viena dalis keičia kitą, tačiau galiausiai jos sueina į visumą ir tarpusavyje apsikeičia santykiniais matmenimis (angl. relative dimensions)¹¹⁵. Nuolatinis šokinėjimas tarp scenų, skirtingai nei filmuose, spektaklyje žiūrovas yra trikdomas, nes neaišku, ką jis tuo metu mato scenoje: ar Žemaitę XX amžiaus pradžioje, ar Dorą, vaidinančią Žemaitę XXI amžiaus scenoje. Ši situacija yra nulemta išankstinių sąmoningų dramaturgo ir režisieriaus veiksmų. Žiūrovas turi pasirinkti ir išsiaiškinti, ar jau mato Dorą, ar dar mato Žemaitę. Aktorių šokinėjimas tarp vaidmenų sukelia žiūrovui ribinę patirtį. Būtinybė *pasirinkti*, atsirinkti daro jį atlikimo, t.y. inscenizavimo, kuris susideda iš pastatymo ir atlikimo, lygiaverčiu kūrėju.

¹¹³ *Ibid.*, p. 46.

¹¹⁴ Wolfgang Iser, *op.cit.*, p. 16.

¹¹⁵ Gilles Deleuze, *Cinema 1. The Movement-Image*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 29–32.

Pjesėje ir spektaklyje viena scena skiriama Žemaitėi, kita – Dorai, tačiau perėjimuose tarp scenų ribos išsitrina – aktorė nėra nei Žemaitė, nei Dora. Perėjimai pabrėžiami scenarijuje. Spektaklyje kūniškas Jolantos Dapkūnaitės buvimo patyrimas žiūrovui reiškia semiotinio mąstymo moduso (matau Žemaitę arba Dorą) virsmą fenomenologiniu mąstymo modusu (matau Dapkūnaite). Aktoriaus kūnas scenoje yra viso spektaklio metu, net jeigu jis tuo metu „yra vaidmenyje“. Žiūrovui neįmanoma įsijausti į vaidmenį tiek, kad jis spektaklio metu nepatirtų ir aktoriaus kūno kaip esančio. Jis pasirodo nuolat, tačiau nei spektaklio kūrėjai, nei pats žiūrovas negali numatyti, kada išnirs kūniškas aktoriaus buvimas scenoje. Virsmo metu žiūrovas įstumiamas į tarpinę būseną (matau nei Žemaitę, nei Dorą). Atsiranda „buvimo“ ir „reprezentacijos“ priešprieša, kuri žiūrovo sąmonėje sukelia šuolius nuo vieno suvokimo būdo iki kito, ir būtent šie šuoliai reiškia netolydumą ir pertrūkį, kuris sąlygoja nestabilumo būseną: „suvokėjas atsiduria tarp dviejų suvokimo būdų, patiria tarpinę (betwixt and between) būseną. Jis yra ant slenksčio, skiriančio vieną suvokimo būdą nuo kito, taigi išgyvena liminalią būseną“¹¹⁶.

XII spektaklio scena ištęsta, joje atsisakoma verbalinių ir neverbalinių ženklų, siekiama žiūrovą paveikti per tylą. Dapkūnaitės įkūnyti vaidmenys išnyko, veikėjus pakeitė aktorė. Galima spėti, jog kūrybinės komandos tikslas buvo įtraukti žiūrovus į tylą, kad jie apmąstytų buvusias scenas, o tuomet įstumti į ypač brutalią Žemaitės tardymo sceną, kuri kontrastuotų su pastarąja ir darytų dar didesnę poveikį. Tai bandymas įstumti žiūrovą į liminalią būseną. Išgąsdintas žiūrovas tardymo sceną vertins jautriau, išvys, kad yra naudojama fizinė jėga ir sutriks. Viena vertus, žiūrovas bandys save įtikinti, kad tai, ką jis mato, yra netikra ir fikcija. Kita vertus, žiūrovas yra priverčiamas suvokti, kad scenoje stovi realus žmogus, kuris patiria skausmą. Šis prieštaravimas – teatre nuolat vykstančių priešpriešų griūčių pavyzdys, dėl kurių žiūrovas patiria ribinę situaciją. Tardymo scenoje žiūrovai patyrė slenksčio būseną, tačiau tylos scenoje jie produkavo kitą, spektaklio kūrėjų nenumatytą, reikšmę. Salę persmelkusi tyla išprovokavo žiūrovų plojimus, nes jie pamanė, kad spektaklis baigėsi. Tylos akimirka žiūrovams semiotinis mąstymo modusas persijungė į fenomenologinį – ir ne tik aktorių kūno, bet ir visų teatrinių ženklų aspektais. Pasireiškė scenos medžiagiškumas ir visos dekoracijos, rekvizitai, šviesa tapo tuo, kuo jie iš tiesų yra. Įsigalėjo spektaklio pabaigos momentas, kurį įsteigė žiūrovai. Tą akimirka, kai žiūrovai pradėjo ploti, jie perėmė kūrėjo rolę ir sukūrė situaciją, būdingą tik tam sceniniam vyksmui – kitam to paties spektaklio rodyme ši akimirka gali nepasikartoti. Ši situacija įrodo autopoetinės grįžtamojo laiko kilpos poveikį.

¹¹⁶ Erika Fischer-Lichte, *op.cit.*, p. 253.

Autopoetinė grįžtamojo ryšio kilpa *Julijoje* užsimezga dar prieš prasidedant spektakliui. Scenoje nėra uždangos, todėl žiūrovas, žvelgdamas į visus rekvizitus, mato ne tik jų fenomenologinį medžiagiškumą, bet ir pradeda produkuoti jų reikšmę. Prie autopoetinės grįžtamojo ryšio kilpos steigimo prisideda ir tai, kad pirmosios scenos pradžioje sugriaunama ketvirtoji siena – spektaklio veikėjas Arnas tiesiogiai kreipiasi į žiūrovus, kad jis jiems *paaiškins, kas čia įvyko, jeigu kas neliks aišku*¹¹⁷. Žiūrovams yra sudaroma galimybė veikti, todėl teoriškai jie galėtų atsistoti ir prašyti paaiškinti, *kas čia įvyko*. Dalis publikos po šio Arno kreipimosi sureagavo – nusijuokė, vieno žiūrovo reakcija priminė nusiprunkštimą ar kosulį. Kitiems spektaklio dalyviams šie žiūrovai jusliškai suvokiamu būdu parodė savo reakciją. Kaip minėta, „pojūčiai ir jausmai yra reikšmės, galinčios pasireikšti kūniškai”¹¹⁸, tokiu būdu apsvirtė objekto ir subjekto vaidmenys.

Šie pavyzdžiai bei priešpriešų griūties ir elementų emergentiškumo aspektai liudija režisieriaus pastangas destabilizuoti vyksmą ir išjudinti žiūrovą, kad jis patirtų nors laikinų transformacijų. Žiūrovas, suvokęs, kad gali paklausti, *kas čia įvyko*, taigi tapti objektu, savo plojimu viduryje spektaklio paskelbia jo pabaigą. Pirmiausia, taip atsitiko dėl įprasto dalyko, tylos, kuri jį sutrikdė. Antra, tai lėmė nuolat vykstantys pertrūkiai, dėl kurių žiūrovas nesuvokė pasakojimo eigos ir ženklų reikšmės. Vieną akimirką žiūrovas juto Žemaitės buvimą, kitą – Doros, trečią – kūnišką aktorės buvimą, galiausiai – visų trijų buvimo scenoje lydinį. Trečia, laikina transformacija įvyksta patyrus meno ir tikrovės, etikos ir estetikos priešpriešų griūtį, pavyzdžiui tuomet, kai žiūrovas scenoje išvydo smurtą ir, galbūt, klausė savęs, ar jam reikšti veikti ir nutraukti smurtinį aktą. Pasak Fischer-Lichte, „tik kaskart konkrečiu individualiu atveju galima spręsti, ar destabilizuotas savęs paties, pasaulio ir kito suvokimas, galiojančių normų ir taisyklių netektis iš tikrųjų paskatins subjektą persiorientuoti, naujai suvokti tikrovę ir save, taigi patirti ilgalaikę transformaciją”¹¹⁹. Minėtais pavyzdžiais siekta parodyti, kad žiūrovas vienareikšmiškai ir ne kartą patyrė slenkščio, t.y. liminalią būseną, kurią galima palyginti su ritualo patirtimi, nors ir skiriasi tuo, kad netenkina negrįžtamumo ir visuomeninio pripažinimo kriterijų.

2.3.4. Spektaklio liminalumas ir laikas

Perėjimai tarp scenų spektaklyje atlieka keleriopą funkciją. Pjesė sukonstruota kaitaliojant scenas, skirtas Žemaitės ir Doros pasakojimams. Performanso teksto laike, kuris

¹¹⁷ Šių žodžių, kuriuos veikėjas ištara 2020 metų vasario 21 dienos spektaklyje, pjesėje nėra.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 241.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 286.

yra vieningas, vientisas bei susidedantis iš numatytų bei nenumatytų operacijų¹²⁰, įvyksta istorinio laiko šuoliai, kurie implikuoja ir erdvės šuolius. Pasikeitus kiekvienai scenai, spektaklyje atsiranda specifinis laikas ir erdvė, kurioje veikia personažai. Šie šuoliai išklibina teatro ženklus, signifikantai atsiskiria nuo signifikatų. Pavyzdžiui, scenoje stovėjęs avilys Doros scenoje nereiškė daugiau nei daikto, kuris nereikšmingai užima vietą ir dar laukia savo pasirodymo. Įvykus laiko šuoliui, avilys tampa nebe dėže, o „bičių pilnu“ aviliu, kuris nurodo į Konstantino aistrą bitininkauti. Scenose, kuriose Dapkūnaitė vaidina Dorą, net jei ji užsidėjus skarelę ant galvos, ji reikš tik nuorodą į Žemaitę, užuominą. Skarelė apnuogins klasikinį mimezės, kaip imitavimo, variantą. Įvykus laiko šuoliui, Dapkūnaitė *taps* Žemaitė, skarelė jau nenurodys į Žemaitę, skarelė *bus ant* Žemaitės (sykiu Doros, sykiu Dapkūnaitės) galvos.

Pasikeitus istoriniam laikui, pakinta ir žiūrovo reakcija į teatrinis ženklus. Jam pasufleruojama, kokius signifikatus priskirti teatriniam elementams tuo metu. Tačiau kiekvienas toks šuolis šuolio akimirką įsteigia tarpinę būseną tarp buvusio ir būsimo laiko, erdvės bei ženklų. Kiekvienas anachronizmas yra pastebimas, nes įmanomas tik per tarpinės būsenas – teatre, kitaip nei kine, nėra paslėpto montažo. *Julijoje* laikiniai šuoliai vyksta išreikštai, kai kuriose scenose juos netgi stengiamasi išžesti, o šuolio akimirkos yra užpildomos garsiniais bei vizualiais ženklais, kurie įvedami ir aktualizuojami tik šiomis tarpinėmis akimirkomis, vadinasi, esti už pasakojimo veiksmo, veikia ne diegetinėje plotmėje, nors ir diegetinėje erdvėje.

Prieš aptariant šiuos tik tarpinei erdvei būdingus ženklus, reikia aptarti, kas be jų lieka tarpinę perėjimo iš vieno istorinio laiko į kitą akimirką bei kuo tampa scenoje esantys personažai, daiktai ir, galiausiai, pats spektaklis. Tikėtina, kad perėjimo iš vieno laiko į kitą akimirką žiūrovai nespės persiorientuoti ir matys praėjusios scenos įsteigtus ženklus. Jie suvoks, kad scena keičiasi, ir bandys perorientuoti savo suvokimą, sutriks, taigi patirs liminalią būseną. Neišvengiamai pasirodys ir kūniškas aktorių bei teatrinų elementų buvimas scenoje. Pati scena, buvusi inscenizavimo erdve, pasirodo savo fenomenaliojo buvimu ir išnyra jos medžiagiškumas. Šiuo atveju, kai scena su visais joje esančiais elementais tarpinėse perėjimo tarp scenų būsenose pasirodo kaip esanti, siūloma įvesti ketvirtą – scenos liminalumo – aspektą, kurio funkcija būtų apnuoginti patį liminalumą ir jį padaryti matomą visiems žiūrovams. Scenos liminalumas, kuriame elementai reiškia patys save, bet dar tebėra išsaugoję ir ankstesnę reikšmę ir tuoj įgys būsimą, yra pastiprinamas garsiniais ir vizualiais ženklais.

¹²⁰ Susan Gerofsky, *Performance Space & Time*, Digital Mathematics Performance Symposium, 2006. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2021-05-01]: <https://www.edu.uwo.ca/mathstory/pdf/GerofskyPaper.pdf>

Šviesa pasakojimo plotmėje yra šalta ir vientisa, tad neskaido erdvės ir kuria aiškumo, sintetiškumo įspūdį, žmogui įprastą vaizdą. Perėjimo momentuose įvedamas stroboskopinių šviesų motyvas, dekonstruojantis matomą vaizdą ir sukeliantis ribinių potyrių. Tuo pačiu, stroboskopinės šviesos, kaip opozicija vientisai šviesai, leidžia dar aiškiau suvokti, kad esama perėjimo momente.

Šiuose perėjimuose taip pat ekrane šmėsteli greitai besikeičianti vaizdų seka, primenanti vaizdą pro traukinio langą, kai jis rieda. Girdimi garsai atkartoja *techno* muzikos žanro motyvą, kurio tolygus ritmiškumas sustiprina traukinio įvaizdį ekrane ir leidžia matomą vaizdą interpretuoti būtent taip. Viena vertus, traukinio motyvas implikuoja patį liminalumą. Kelionės metu iš taško A į tašką B traukinys nebūna nei taške A, nei taške B, vadinasi, yra tarpinėje būsenoje. Antra vertus, šis motyvas mezga dialogą su Žemaitės *Autobiografija*, kuris atskleidžia spektaklio konstravimo būdą.

Žemaitė *Autobiografijoje* komentuoja Stasiaus pasakojimą apie kelionę traukiniu namo iš Maskvos¹²¹. Ji stebisi traukinio greičiu ir svajoja, kad ir ją kažkas vežtų (su traukinio motyvu siejamas troškimas išsilaisvinti iš slegiančios realybės). Barbaros žodžiais atliekamas proleptinis judesys: „Jei Stasys nemeluoja, – sako Barbora, – tai jau pildosi sūdnos dienos pranašystės... juk ir Antakristus važinės su geležiniu pečium ir degins žmones“¹²². *Autobiografijos* skaitytojai, gimę po II pasaulinio karo, gali produkuoti reikšmę karo kontekste, manydami, kad Barbora nuspėjo ateitį¹²³, todėl ši eilutė nurodo į tremtį Sibire traukiniais. Šiuo pavyzdžiu patvirtinama, kad reikšmė produkuojama skaitytojo sąmonėje. Be to, *Julijoje* įrašyta Žemaitės mirties nuojauta bei lūkestis per literatūrą „neišblukti“¹²⁴, taigi išlikti ateities kartoms, megzti su jomis dialogą, apnuogina scenarijaus ir spektaklio konstravimo motyvus.

Viso spektaklio metu, scenoms keičiant viena kitą, Žemaitė lyginama su Dora, XX amžiaus pradžios situacija lyginama su XXI amžiaus pradžia, ieškoma panašumų, kurie

¹²¹ „Nuo Maskvos iki Peterburgo esąs jau įtaisytas geležinis kelias, lygus kaip stalas, tiesus kaip styga: patiestos geležys tekiniams rietėti. Važiuoja be jokio arklio, yra tik geležinis pečius: tą pakuria, padaro garą, tas ir traukia visą eilę sukabintų vežimų. O tie vežimai didesni kaip lažininkų trobos, su lubomis, stogu ir langais. Į tokį vežimą sutelpa daugiau kaip dvidešimt žmonių: suoliukai pataisyti žmonėms sėdėti, o veža stebėtinai greitai. – Pamišlykit, – sako, – iš Maskvos į Peterburgą šimtas mylių, o mes geležies keliu važiuome tik tris dienas... Smagu. Kur apsistoja, į stotį ar į miestą pašauki, nusiperki sau valgyti... duonos, sūrio... Važiuavę keli studentai – valgyti gavę, bet miegoti nėra kur, tai naktį palindę po suolu ir ant grindų išsimiegoję... Važiuavusios ir panos, bet jos nedrįso po suolu lįsti, sėdomis tik snausti tegalėjusios. Išsižioję klausėmės apie tokius stebuklus – be arklių rieda vežimas su tiek žmonių?! – Jei Stasys nemeluoja, – sako Barbora, – tai jau pildosi sūdnos dienos pranašystės... juk ir Antakristus važinės su geležiniu pečium ir degins žmones. Ot, sulaukėm! Mat jau žmonių griekų prisipildė miera! – Galį širdis pykti, galva suktis, taip greitai vežant, – sako mama, – aš niekaip nesėsčiau į tokį vežimą. O aš manau: – Kad tik kas mane vežtų?!“ *Žemaitė, op.cit.*, p. 25.

¹²² *Ibid.*, p. 25.

¹²³ Pažymėtina, kad Žemaitė *Autobiografiją* rašė 1921 metais.

¹²⁴ „Žiūri į jį, į veidrodį, ar į vandens paviršių, į nuotraukas, paveikslus, kol galiausiai jie ima blukti, nykti, tirti, kol lieka... Kas lieka?“ *Sigitas Parulskis, op.cit.*, p. 46.

kuriami minėtais atitikmenimis. Traukinio motyvas išryškina pjesės ir spektaklio konstravimo principą. Kiekviena tarpinė tarp Žemaitės ir Doros scenų būseną yra lyg kelionė traukiniu, kurio pradiniam „išvykimo“ taške yra Žemaitė, o galutiniame „atvykimo“ taške yra Dora. Traukinio važiavimas tampa inscenizavimo procesu, kuris leidžia megzti dialogą tarp pradiniam taške esančios Žemaitės ir galutiniame taške esančių spektaklio dalyvių. Tai užklausia inscenizavimo teorinę problematiką, lydinio, kuris niekada nesusilydys, aspektą ir santykį su atsiminimais per medijas. Tarpinėje spektaklio būsenoje įvestas traukinio motyvas paaiškina, kodėl apskritai žiūrovai, aktoriai, personažai susiduria su liminalumu: teatre susitinka fikcija ir gyvenimas, o spektaklio dalyviai patiria nei fikciją, nei gyvenimą; ir fikciją, ir gyvenimą.

Spektaklis patvirtina Kavolio mintį, kad „tik meno kūrinii tvarkoje atskirų žmonių grupių istorijos (ir individų biografijos) ima traukti mūsų dėmesį, nusipelno būti žinomos ir saugomos“¹²⁵, tačiau sykiu iškelia realybės ir mimezės produkuojamos referencijos problematiką, kurios atsakymas slypi inscenizavimo sąvokos išaiškinime. Vis dėlto, inscenizavimas savo ruožtu vėl grąžina prie tų pačių klausimų. Taigi, spektaklis *Julija* yra apie inscenizavimą apskritai ir apie tai, kad pulsavimas tarp tikrovės ir fikcijos, tarp transformavimo ir interpretavimo, realios praeities ir transformuotos praeities parodo, kad *viskas* tėra pasakojimo tvarkoje: kaip minėta, „kurti [vaidinti, žaisti], vadinasi, gyventi“¹²⁶. Toks keturgubas liminalumas, semiotinio ir fenomenalaus kūno bei mąstymo modusų susitikimas; gyvenimo, dokumentiškumo, autentiškumo, socialinės dramos ir vaidybos, pramanų, estetinių potyrių bei estetiškos dramos jungtis; medių ir kitų teatro ženklų santykis, kurie aktualizuojami *Julijoje*, tampa neišspręsta teatro problema. Spektaklio autoreferentiškumas sufleruoja, kad šiuolaikinis teatras XXI amžiuje reflektuoja teorinius klausimus ir paraleliai jau ieško naujos *postpost* tapatybės ir formų. Teatras kaip reiškinys visada bus slenksčio būsenoje, jis nuolat pereidinės iš vieno būvio ir formų į kitas, o nuolatinės jo transformacijas bandys vyti teorija. Štai penktasis liminalumo aspektas, kuriame šįsyk slenkstinė būseną yra ne tarp fikcijos ir tikrovės, o tarp teatro ir jo teorijos.

¹²⁵ Vytautas Kavolis, *Civilizacijų analizė*, iš anglų k. vertė Arūnas Gelūnas, Marijus Žiedas, Vilnius: Baltos lankos / ALK, 1998, p. 204.

¹²⁶ Sigitas Parulskis, *op.cit.*, p. 43.

Išvados

1. Inscenizavimą šiuolaikiniame teatre sudaro pastatymo ir atlikimo procedūrų visuma. Pastatymą steigia spektaklio kūrybinės komandos iš anksto suplanuotos verbalinių ir neverbalinių ženklų operacijos. Atlikimą lemia tarp spektaklio dalyvių (aktorių, žiūrovų) mezgama autopoetinė grįžtamojo ryšio kilpa, žiūrovo percepcijos aktas, kurio metu jis produkuoja reikšmę, taip pat pastatymo procedūros ir iš anksto nenumatyti veiksniai. Spektaklis yra įvykio medija. Jo reikšmė gimsta įvykio metu, todėl inscenizavimo terminas įgyja įvykiškumo matmenį ir apibūdinti teatrinių operacijų visumą, formuojančią spektaklį, yra tinkamiausias.
2. Istorinio asmens ar realių istorinių įvykių inscenizavimas visus be išimties spektaklius paverčia savirefleksyviais. Tokiuose spektakliuose veikiančiuose ženkluose glūdinčios universalios kultūrinės prasmės bei funkcijos tampa matomos ir perskaitomos ne tik analitinių operacijų metu, bet ir diskursyviame lygmenyje. Verbaliniais ir neverbaliniais ženklais perteikiamos ne tik pasakojimą konstruojančios reikšmės, bet ir gilesnis fundamentalių idėjų sluoksnis, kuriame slypi antropologinis teatro matmuo.
3. *Julijoje* teatro specifikos aspektai ryškinami skirtingų medijų opozicijomis. Kūniškumo teatre aspektas tampa matomas lyginant su kino medija. Fikcijos ir tikrovės ryšys teatre išryškėja lyginant fotografiją su spektakliu, o rašytojos inscenizavimas atkleidžia spektaklio santykį su literatūra, scenarijumi ir kitais kultūros tekstais.
4. Antropologinis matmuo ir jo įveiksimas siejamas su specialiomis spektaklio konstravimo technikomis. Perėjimų tarp scenų metu įsigalėjusios pauzės, taip pat dvigubų vaidmenų suteikimas tiems patiems aktoriams ir personažų pavertimas liminoidais siužetiniame lygmenyje apnuogina spektaklio sąsajas su ritualu.
5. Spektaklyje esantį verpimo ratelį ir manekoną galima laikyti teatro ontologiją ir inscenizavimo esmę reprezentuojančiais artefaktais. Pirmasis nurodo į teksto, kaip nuolat produkuojamo, audžiamo autoreferentinio audinio problematiką. Antrasis, tapęs Žemaitės antrininku, išskleidžia inscenizavimo problematiką, leidžia jį lyginti su realybe. Manekenas scenoje tampa fantazmo signifikantu, inscenizavimo erdvė – gyvenimo antrininku. Šioje erdvėje žmogus tampa įamžintu, sukonstruotu simuliakru, o inscenizavimu kaip autoreferentišku vyksmu produkuojamas fantazmas – paties teatro antrininku.

6. Dēl akoriu, veikēju ir žiūrovu liminalumo teatras tampa liminalia mediija. Spektaklio erdvėje išryškėja tikrovės ir meno, realybės ir fikcijos, etikos ir estetikos, fenomenologinio ir semiotinio kūnų priešpriešos. Jas dekonstruojantis spektaklis atsiduria tarpinėje slenksčio būsenoje.
7. Darbe taikoma inscenizavimo sąvoka, suformuluota remiantis teatro semiotikos, ritualo studijų ir literatūrinės antropologijos teorinėmis prielaidomis, galėtų praversti tolesniems teatro kaip diskurso tyrimams. Atlikta pirmoji išsamesnė spektaklio analizė galėtų tapti atramos tašku būsimoms *Julijos* interpretacijoms.

Literatūros sąrašas

Šaltiniai:

1. Parulskis, Sigitas, „Julija“, *Teatro žurnalas* (19), Vilnius: VšĮ Teatro gatvė, 2020.
2. Spektaklio *Julija*, rodyto 2020 metų vasario 21 dieną, vaizdo įrašas, asmeninis Karolio Banevičiaus archyvas. Autorinės teisės priklauso Lietuvos nacionaliniam dramos teatrui. *Dėkoju spektaklio kūrybinei komandai už suteiktą spektaklio įrašą akademiniams tikslams.*
3. Žemaitė, *Autobiografija*, Vilnius: Baltos lankos, 1996.

Literatūra:

4. Abramovič, Marina, *Eiti kiaurai sienas*, iš anglų k. vertė Emilija Ferdmanaitė, Vilnius: Kitos knygos, 2018.
5. Aristotelis, *Poetika*, iš vokiečių kalbos vertė Marcelinas Ročka, *Rinktiniai raštai*. Vilnius: Mintis, 1990.
6. Artaud, Antonin, *Teatras ir jo antrininkas*, iš prancūzų k. vertė Donata Linčiuvienė, Vilnius: Scena, 1999.
7. Barthes, Roland, *Apsėstojo aktorius mitas*, iš prancūzų k. vertė Paulius Jevsejevas, 2012. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2021-04-04]: <https://www.7md.lt/teatras/2012-12-21/Apsestojo-aktoriaus-mitas>
8. Bazin, André, *Fotografinio atvaizdo ontologija*, iš prancūzų k. vertė Justinas Šuliokas, vertimą peržiūrėjo Nijolė Keršytė. Versta iš: André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Éditions du Cerf, 2011.
9. Daujotytė, Viktorija, *Parašyta motery*, Vilnius: Alma littera, 2001.
10. Deleuze, Gilles, *Cinema 1. The Movement-Image*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
11. Dessons, Gerard, *Poetikos įvadas*, iš prancūzų kalbos vertė Nijolė Keršytė, Jūratė Žalgaitė Kaya, Vilnius: Baltos lankos, 2005.
12. Fink, Eugen, *Laimės oazė: esė apie žaidimo ontologiją*. iš vokiečių k. vertė Rūta Jonynaitė, Vilnius: Apostrofa, 2018.
13. Fischer-Lichte, Erika, *Performatyvumo estetika*, iš vokiečių k. vertė Austėja Merkevičiūtė, Vilnius: Menų spaustuvė, 2013.

14. Foucault, Michel, *Diskurso tvarka*, iš prancūzų k. vertė Marius Daškus, Vilnius: Baltos lankos, 1998.
15. Freud, Sigmund, *Anapus malonumo principo*, iš vokiečių k. vertė Antanas Gailius, Vilnius: Vyturys, 1999.
16. Gerofsky, Susan, *Performance Space & Time*, Digital Mathematics Performance Symposium, 2006. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2021-05-01]: <https://www.edu.uwo.ca/mathstory/pdf/GerofskyPaper.pdf>
17. Greetham, David, „Ontology: Being in the Text“, *Theories of the Text*, Oxford Scholarship Online, 2011. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2021-05-08]: <https://oxford.universitypressscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780198119937.001.0001/acprof-9780198119937-chapter-2>
18. Hērakleitas, *Fragmentai*, iš graikų k. vertė Mantas Adomėnas, Vilnius: Aidai, 1995.
19. Iser, Wolfgang, *Fiktyvumas ir įsivaizdavimas: Literatūrinės antropologijos perspektyvos*, iš vokiečių k. vertė Laimantas Jonušys, Vilnius: Aidai, 2002.
20. Jung, Carl Gustav, *Archetipai ir kolektyvinė sąmonė*, iš vokiečių k. vertė Austėja Merkevičiūtė, Vilnius: Margi raštai, 2015.
21. Jurgutienė, Aušra, „Fenomenologija, hermeneutika, recepcija“, *XX amžiaus literatūros teorijos: Chrestomatija aukštųjų mokyklų studentams (I dalis)*, parengė Aušra Jurgutienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011, p. 15–19.
22. Kavolis, Vytautas, „Sąmoningumo trajektorijos“, *Žmogus istorijoje*, Vilnius: Vaga, 1994, p. 121–354.
23. Kavolis, Vytautas, „Epochų signatūros“, in: *Žmogus istorijoje*, Vilnius: Vaga, 1994, p. 355–558.
24. Kavolis, Vytautas, *Civilizacijų analizė*, iš anglų k. vertė Arūnas Gelūnas, Marijus Žiedas, Vilnius: Baltos lankos / ALK, 1998.
25. Keršytė, Nijolė, *Pasakojimo pramanai*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2016.
26. Klišienė, Neringa, „Sceninės Kosto Ostrausko nuorodos, arba teatrinių konvencijų laužymas“, *Literatūra* 56 (1), 2014. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2021-05-10]: <https://www.zurnalai.vu.lt/literatura/article/view/9780/7599>
27. Lehmann, Hans-Thies, *Postdraminis teatras*, iš vokiečių k. vertė Jūratė Pieslytė, Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.

28. Mičiulienė, Jūratė, *Nesudeginti Žemaitės laišakai*, 2018. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2021-04-24]: <http://lituanistusamburis.lt/jurate-miciuliene-nesudeginti-zemaites-laiskai/>
29. Pavis, Patrice, „Žiūrovas“, in: *Lietuvos kultūros tyrimai: Receptijos menas (8)*, sudarė Rita Repšienė ir Rasa Vasinauskaitė, Vilnius: Lietuvių kultūros tyrimų institutas, 2016, p. 120–128.
30. Pavis, Patrice, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1998.
31. Ricoeur, Paul, *Interpretacijos teorija: Diskursas ir reikšmės perteklius*, iš anglų k. vertė Rasa Kalinauskaitė, Gintautė Lidžiuvienė, Vilnius: Baltos lankos, 2000.
32. Schechner, Richard, *Performance Theory*, New York: Routledge, 2003.
33. Schorske, Carle E., *Fin-de-siecle Viena: XIX a. pabaigos politika ir kultūra*, iš anglų k. vertė Daina Valentinavičienė, Vilnius: Baltos lankos, 2002.
34. Sebeok, Thomas Albert, Ashton, John W., *Style in Language*, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 1960.
35. Skjoldager-Nielsen, Kim, Edelman, Joshua, „Liminality“, *Ecumenica*, 2014, vol. 7 No. 1–2. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2021-04-06]: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:771489/FULLTEXT01.pdf>
36. Turner, Victor, *Liminal to liminoid in play, flow, and ritual: An essay in comparative symbology*, Houston: Rice University Studies, 1974, 60 (3). Internetinis šaltinis [žiūrėta 2021-04-04]: <https://core.ac.uk/download/pdf/4466157.pdf>
37. Turner, Victor, *On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience*, Tucson: The University of Arizona Press, 1986.
38. Turner, Victor, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, New York: Routledge, 2017.
39. Ubersfeld, Anne, *Reading Theatre*, Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1999.
40. Žukas, Saulius, „Sąmoningumo istorijos“, in: *Vytautas Kavolis: asmuo ir idėjos*, sudarė Rita Kavolienė, Darius Kuolys, Vilnius: Baltos lankos, p. 121–138.

Summary

In the master's thesis *The Staging of Žemaitė in the Performance "Julija"*, the features of the use and meaning of the concept of staging, the relationship between production, performance and audience reception are studied, the interaction between fiction and reality is actualized, and the anthropological dimension of theater is touched upon. The analysis is based on Aristotle's mimesis, Wolfgang Iser's concept of literary staging and its dissemination by contemporary theater researchers Erika Fischer-Lichte, Hans-Thies Lehmann, Patrice Pavis, as well as works by Victor Turner, Robert Schechner, Anne Ubersfeld, Vytautas Kavolis and other authors which provided theoretical structure to the analysis of the performance as a semantic whole.

The aim of the work is to investigate the performance *Julija* from the point of view of current theoretical and practical problems of contemporary literature and theater and to show it in the context of cultural, aesthetic and social meanings. To achieve the goal, theoretical approaches and methods of theater as discourse analysis are discussed, the context of the formation of the concept of staging is presented, the elements operating in the process of theatrical staging are defined and their interaction is revealed. The practical part of the thesis analyzes the staging elements structuring the performance: pre-planned verbal and non-verbal sign operations (staging procedures, strategies), the interaction of the performance participants and the spectator's perception act (autopoietic feedback loop), unforeseen emergent factors. It is shown how and by what means these processes are represented in the performance and the peculiarities of the connection with the texts of culture and life created in the performance are revealed. The liminality of actors, characters and spectators is also studied. Particular attention is paid to the relationship between the performance of Kirilas Glušajevs' play *Julija*, Parulskis' play *Julija* and Žemaitė's *Autobiografija*, strategies for the presentation of meta-comments and meaning, taking into account the links with universal cultural values.

The analysis of the performance allowed to formulate the definition of staging as a process, which included the dimension of eventuality and related it to the specifics of theater as a medium. The performance reflects theater as a medium through various dramaturgical and directing operations, revealing peculiar differences with other types of media. It has been observed that in theatre the aspect of corporeality - proclaiming the temporality of life - becomes visible in comparison with cinema as a medium, the connection between fiction and reality in theater is seen by comparing photography with performance, and the writer's

staging reveals the performance's relationship with literature and other cultural texts. The anthropological dimension is explained by the constructional features of the performance: long pauses highlighting liminality, dual roles played by the same actors, liminality of characters at the plot level. Due to the liminality of actors, characters and the spectator, theater is suggested to be called liminal media. In the space of the performance, reality and art seem to meet, as do reality and fiction, ethics and aesthetics, phenomenological and semiotic bodies. The theater, in an attempt to unite the writer and the director, the visual and verbal texts, the actor and the viewer, finds itself in an intermediate state of threshold between these dichotomies.