



INA PUKELYTĖ

Vytauto Didžiojo universitetas

TEATRO ERDVĖ IR NAUJOSIOS VAIZDO MEDIJOS

Theatre Space and New Visual Media

SUMMARY

The article questions the influence of new visual media on the processes of contemporary theatre. It discusses the relationship between new media and actor's body, a presumption is made that theatre art is one of the only ones that allows to reveal actor's body in a non mediated form. The article discusses the change of the concept of image in the perspective of the transformations of visual technologies and the following appearance of new art currents. It analyses how new media influence the capacities of seeing, how speed technologies and psychology science change the perception of theatre images and theatre space. The first examples of visual media in the performances of the Modern times are discussed, as well as the relationship between mask and screen as media medium. Furthermore, contemporary European performances are analysed in order to define the functions of new visual media in the context of scenography.

SANTRAUKA

Straipsnyje apžvelgiama naujųjų vaizdo medijų įtaka šiuolaikinio teatro procesams, jų lemiami pokyčiai vertinant scenos vaizdą bei erdvę. Aptariamas naujųjų medijų ir aktorius kūno santykis teatre, iškeliami prielaida, kad teatro menas yra vienintelis, leidžiantis atskleisti kūną nemedijuotu pavidalu. Aptariama paveiklo sampratos kaita vaizdo technologijų raidos požiūriu bei su tuo susijusių naujų meno srovių atsiradimas. Nagrinėjama naujųjų medijų įtaka žmogaus žiūros gebėjimams, su greičio technologijomis, psichologijos mokslais susiję scenografiniai pokyčiai teatro mene. Pateikiami pirmieji naujųjų vaizdo medijų panaudojimo teatre modernizmo laikotarpiu pavyzdžiai, analizuojamas medijų ir kaukės santykis. Siekiant apibrėžti vaizdo medijų scenografines funkcijas analizuojami šiuolaikinių Europos teatrų pastatymų pavyzdžiai.

RAKTAŽODŽIAI: naujosios vaizdo medijos, aktorius, kinas, fotografija, scenos erdvė, ekranas, kaukė.

KEY WORDS: new visual media, actor, cinema, photography, stage space, screen, mask.

AKTORIAUS KŪNAS SCENOS ERDVĖJE

Skirtingai nei muzika, literatūra ar tapyba, teatras suteikia galimybę gyvą aktoriaus kūną ir vaizdą sujungti į vieną visumą. Gyvas aktorius, veikiantis trimatėje erdvėje, ir vaizdas, kuriamas scenoje televizorių ar ekranų pagalba, gali būti interpretuojami tik susieti vienas su kitu: scenoje kuriamas vaizdas be aktoriaus buvimo *čia ir dabar* yra beprasmiškas.

Naujosios vaizdo medijos su savo greičio technologijomis naikina gyvą kūną, paverčia jį technologiniu žaidimu. Anot Paulo Virilio, mums gresia santykio su kūnu išnykimo pavojus – ne tik su fiziniu, bet ir su fiziologiniu kūniškumu. Pasak jo, prarasti santykį su kūnu dėl atsiradusių nuotolinio perdavimo galimybių neturime teisės – peržengsime visas ribas.¹ Naujosios medijos kūną paverčia vaizdu-fantomu, kuris egzistuoja tik virtualioje erdvėje. Tik teatro menas leidžia atskleisti kūną nemedijuotu pavidalu, apčiuopiamą laike. Tai įmanoma todėl, kad teatras, nepaisant elektrooptinių apšvietimo transformacijų, remiasi laiko ir vietos vienviete.² Nors Virilio minties apie kūno būties skirtingumą teatre ir naujosiose medijose toliau neplėtoja, akivaizdu, kad gyvą kūną realiame laike jis laiko svarbiu faktoriumi, leidžiančiu sutramdyti naujas medijas. Pasak jo, greičio technologijų raida pasiekė tokį etapą, kai pirmą kartą istorijoje yra pasiektos kosmologinės ribos – kosmologinė 300 000 kilometrų per sekundę konstanta. Tokio fenomeno nėra pajėgus aprašyti nė vienas žmogus.³ Teatras galbūt ir yra ta vieta, kuri leidžia mums išėiti iš akligatvio ir sugrįžti į tai, kas yra pirmapradiška.

Čia vertėtų prisiminti Virilio bendram žio Peterio Bruko mintis, kuris savo knygą apie teatro meną pavadino *Tuščia erdvė*. Labiau nei trijų matmenų klausimai režisierių domina aktoriaus galimybės išnaudoti sceninę erdvę. Brukas teigia, kad teatro erdvę kuria ne scenografija ar dekoracija, o aktorius – ta erdvė yra visiškai nuo jo priklausoma.⁴ Brukui teatro erdvė savaime neegzistuoja. Ji susikuria tik tada, kai joje pasirodo aktorius ir savo buvimu bei spinduliavimu suteikia jai gyvybę. Tai taip pat virtuali erdvė, tačiau jai gyvybę suteikia aktorius. Šis teiginys, kad teatras esą yra virtuali erdvė, tarsi prieštarauja Virilio teiginiui, kad teatras yra paskutinė gyvos erdvės galimybė. Iš tiesų Virilio, kaip ir Brukas, nori pabrėžti, kad teatro erdvę sukuria gyvas žmogus, o ne televizorius ar kompiuteris. Čia abiejų mąstytojų mintys sutampa. Tačiau taip pat galime kelti klausimą, ar tarp teatro ir naujųjų medijų iš tiesų yra galimas esminis skirtumas. Nes ir vienas, ir kitas siekia perkelti žiūrovą/vartotoją į regimybių pasaulį, vaizduotės erdvę, kurioje atsiskleidžia tai, kas kasdienybėje nuo mūsų yra paslėpta. Skirtumas vis dėlto yra, kadangi naujųjų medijų sukurti vaizdai dažniausiai yra tikrovės reprodukcijos. Tiek fotografija, tiek filmas siūlo žiūrovui gatavą vaizdą, nepaisant to, kad menininkas savo vaizdu ir teigia tam tikrą požiūrį ar mintį.

Scenoje erdvė nėra išankstinė duotybė – ji sukuriamą tik aktoriaus žodžio ir kūno kalbos pagalba. Erdvė neegzistuoja *per se*, ją sukuria žiūrovo vaizduotė. Tai mentalinė konstrukcija, kuri remiasi aktoriaus kūnu. Pastarasis, kaip ir kitos

žemiškos gyvybės formos, yra chronologinis, nuolatiniame judesyje, o medijuotame vaizde laikas yra fiksuotas, nejudrus. Šį skirtumą dar XIX a. pabaigoje pastebėjo prancūzų skulptorius Augustas Rodenas, komentuodamas fotografuotą vaizdą ir teigdamas, kad meninė veikla yra tikra, o fotografija esą meluoja. Virilio išplėtoja Rodeno mintį, teigdamas, kad „tai, ką fotografijos technikos iš tiesų atnaujino ir ko Rodenas, atrodo, nepastebėjo, tai fakto, kad fotografinio laiko apibrėžimas nebeturi nieko bendra su praeinančiu laiku. Svarbiausias pokytis yra tas, kad laikas fotografijoje yra

iškeliamas į priekį ir primygtinai demonstruojamas.“⁵

Naujųjų medijų panaudojimas scenoje leidžia parodyti įtampą tarp nematomi prabėgančio laiko, susijusio su gyvu aktoriumi, ir su stovinčiu bei matomu medijuoto vaizdo laiku. Tai įmanoma tik teatre, kurio kūrybinė medžiaga yra aktoriaus kūnas. Tuo tarpu kiti menai – skulptūra, tapyba ar muzika – naudojami, anot Virilio, techniniais protezais. Laikotarpiu, kuriuo, pasak Lyotardo, „šiuolaikinis menas ir estetika išgyvena gilią krizę“⁶, teatras kartu su šokio menu gali tapti išeities iš šios krizės tašku.

PAVEIKSLO SAMPRATOS KAITA

Naujųjų vaizdo medijų panaudojimas teatre nėra nuoseklus procesas. Sužibėjusios XX a. 3 dešimtmetį, jos keletą vėlesnių dešimtmečių dingo nuo scenos, ir vėl ryškiai pasirodydamos tik 9 dešimtmetį. Tai galima paaiškinti tuo, kad 3 dešimtmetis buvo naujųjų vaizdo medijų – fotografijos ir kino – techninių ir meninių galimybių išbandymų laikotarpis. Tuo metu buvo intensyviai diskutuojama filmo ir fotografijos meniškumo klausimu.⁷ Naujų techninių priemonių panaudojimas teatre buvo patraukli naujovė. Įvairių meno krypčių atstovai stengėsi savo meno kūriniais išreikšti įtakas, kurias visuomenei turėjo naujosios medijos. Šalia estетinių tikslų naujosios medijos turėjo ir politinę reikšmę. Valteris Benjaminas filmą laikė „ryškiausiu masių judėjimo dirgikliu“⁸. Pritraukdamas masinę publiką ir parodydamas žiūrovams juos pačius, filmas tapo propagandos įrankiu. Kaip teigė to laikotarpio

vokiečių teatro režisierius Ervinas Piskatoras, realistiški dokumentiniai kadrai turėjo publikai žymiai didesnę įtaką nei visi iki tol parašyti dokumentai ar kalbos.⁹ Dalis to meto režisierių savo spektakliuose naudojo dokumentinių filmų ištraukas tam, kad teatrui suteiktų tokią pačią trauką, kokią turėjo filmas. Tačiau naujosios medijos teatro pastatymuose tapo svarbios ne tiek dėl savo politinių pranešimų, kiek dėl to, jog atvėrė naujus estетinių ieškojimų kelius.

Dėl naujųjų medijų atsiradimo XIX a. pabaigoje keitėsi paveikslo/vaizdo samprata. Iki tol, anot Didi-Hubermano, sąvoka „paveikslas“ reiškė tai, ką kaip paveikslą dar Renesanso laikotarpiu apibrėžė Giorgio Vasari. Tai pieštas ar tapytas pasaulio atvaizdas, uždara vienovė, kurią meno tyrinėtojai vadina „reprezentacijos dėžute“¹⁰. Esą, toje dėžutėje esantis subjektas kabinaisi už sienos kaip už savo veidrodinio atvaizdo. Vienu metu

jis ir kelia įspūdį, ir yra spekuliatyvus (*spéculativ/spéculaire*). Kai įspūdingumas susipina su spekuliatyvumu, išryškėja tos dėžutės magiškumas, uždarumas, pasitenkinimas savimi. Nebeaišku, kaip išėiti iš to užburto rato, veidrodžių pasaulio. Anot Didi-Hubermano, paveiklo/vaizdo samprata pradeda kisti išpopuliarėjus Sigmundo Freudo tyrinėjimams. 1896 m. Freudas panaudoja psichoanalizės terminą, kuriuo apibrėžiami sapnų ir vaikystės prisiminimų pasauliai. Freudo teigimu, žmogaus elgesį veikia pasąmoniniai procesai, kuriuos paaiškinti galima išanalizavus sapnus ar vaikystės prisiminimus. Nors Freudu tyrinėjimai nėra tiesiogiai susiję su paveiklo sampratos tyrinėjimais, jie, anot Didi-Hubermano, leidžia menininkams ieškoti naujų vaizdo perteikimo kelių. Nuo tada paveiklas nebelaikomas uždara vienvėde – jis tampa impresija, dėlionė, kurios dalys iš pirmo žvilgsnio atrodo nesusijusios. Freudu sapnų aiškinimai, simptomatika leido sulaužyti ankstesnę reprezentacijos dėžutę. Vaizdas išsilaisvino, tapo deformuotu, įtrūkusi ir trūkinėjančiu kaip sapne.

Freudo idėjų svarbą pripažįsta ir Inge Baxmann, vokiečių modernizmo epochos tyrinėtoja. Skirtingai nei Didi-Hubermanas, ji tyrinėja ne tapybą ar skulptūrą, o teatrą ir šokį. Freudu idėjas ji jungia su naujųjų medijų – fotografijos ir kino – raida: „Medicininiai, estetiški ir psichologiniai diskursai persipina ir susijungia su fotografija ir elektrifikavimu. Tokiu būdu judantis kūnas kurį laiką tampa svarbiu kultūrinių tyrinėjimų centru. Per jį bandoma rekonstruoti pirmąsias –

prieš kultūrinės dimensijos.“¹¹ Čia svarbu ne tik tai, kad parodomas ryšys tarp naujųjų medijų ir socialinių procesų, bet ir tai, kad iškeliami prieš kultūrinio būvio sąvoka. Ja stengiamasi apibrėžti fenomeną, kuris yra susijęs ne su vyraujančiu kultūros konceptu, bet su kažkuo, kas slypi už jos. Kalbėdamas apie siurrealistinį judėjimą, Octavio Pazas pabrėžia siurrealistų „tikrojo gyvenimo“, grįžimo į vaikystę siekį¹², tuo tarpu Baxmann akcentuoja žmogaus norą pasiekti ekstatinį būvį (šokio ekstazė, eksperimentai su vaistais, hipnozės seansų inscenizacijos). Didi-Hubermanas, pabrėždamas skirtumą tarp klasikinio paveiklo ir naujojo apibrėžimo, teigia, kad naujasis paveiklas yra „kažkas čia, kas vizualiai išskyla, bet tai nėra piešinys – tai greičiau paradoksali visuma, kuri nukreipia kažkur kitur.“¹³ XIX–XX a. sandūroje buvo siekiama teigti tokią pasaulio tvarką, kurioje būtų pripažįstamas reiškinių bipoliarškumas – žmogaus priklausomybė ne tik dieviškajam (proto ir žinojimo) pasauliui, bet ir jausmų, tamsos pasauliui, kurį sunku ar apskritai neįmanoma paaiškinti.

Naujosios medijos leido psichoanalizei vizualizuoti pasąmoninius procesus. Iš pradžių tai buvo fotografija, leidusi „užfiksuoti judesio tėkmę ir atidžiau į ją įsižiūrėti“¹⁴. Vėliau tam pasitarnavo kinas. Montažas, koliažas, pagreitinimas, sulėtinimas leido filmui sukurti tokias erdves koncepcijas, kurios daugiau neturėjo nieko bendra su „linijiniu mechaninio laiko procesu“. Naujieji procesai buvo susiję su „naujomis struktūromis ir konfiguracijomis, susijusiomis su elektra“¹⁵.

NAUJOSIOS VAIZDO MEDIJOS – NAUJOSIOS MENO SROVĖS

Psichologijos ir naujų medijų atsiradimas yra glaudžiai susijęs su amžių sandūros estetiniais ieškojimais. XX a. pradžioje atsirado daugybė naujų meno srovių, tokių kaip simbolizmas, siurrealizmas, ekspresionizmas, kubizmas, futurizmas, konstruktyvizmas. Nors jos ir buvo susijusios, bet skyrėsi jų estetiniai tikslai. Įvairios modernizmo vizijos atsispindėjo ir teatro mene – ir dramaturgijoje, ir scenografijoje. Buvo siekiama atsikratyti praėjusio amžiaus iliuzinių technologijų ir ieškoma naujų, atspindinčių naujojo amžiaus jautrumą. Simbolistai, siurrealistai ar ekspresionistai siekė teatre atskleisti tai, kas nematoma, kas egzistuoja sąmonėje. Pastaroji esą leidžia atskleisti autentišką subjekto vertę.¹⁶ Ją išlaisvinti galima įvairiais būdais – automatinio rašymo metodu, hipnotine savitaiga, kuri leidžia iššaukti sapnus ir juos panaudoti meninei kūrybai. Kubistus, futuristus ir konstruktyvistus labiau nei vidinis žmogaus pasaulis domino naujų technologijų įtaka kasdieniam žmogaus gyvenimui bei menui. Tokio domėjimosi pavyzdžiu yra kubistų scenografiniai darbai, kuriuos jie 1909–1914 m. laikotarpiu sukūrė *Ballets Russes* spektakliams. Kubistai radikaliausiai pritaikė filmo technologijų galimybes. Kaip pastebi McLuhanas, kubizmas atsirado būtent dėl filmo technologijų. Jis atskleidžia objektą iš įvairių perspektyvų, įvairiais kampais – „vietoj specializuotos trečiosios dimensijos drobėje kubizmas sukuria erdvių ir prieštaravimų žaismę, arba dramatinę temų, šviesos, tekstūrų konfliktą.“¹⁷ Nors kubistai scenos uždan-

gą ir naudojo kaip tradicinę drobę, tačiau jos piešinys dėl prieštaravimų žaismės nebuvo skirtas iliuzijai sukurti.

Futuristai ir konstruktyvistai savo ruožtu siekė sukurti naują architektūrinę erdvę, kuri atlieptų modernumo dvasią. Radikalios futuristų idėjos atsispindi scenografo Enrico Prampolinio svarstymuose, esą scenografija daugiau nebebus spalvota uždanga, fonas – „tai bespalvė elektromechaninė architektūra, kuri per chromatinę spinduliavimą išgyvenama kaip stiprus šviesos šaltinis.“¹⁸ Naujoji plastika atsiranda iš formų, kurias sąlygoja modernioji pramonė. Modernaus gyvenimo atskleidimo scenoje siekė ir konstruktyvistai, aktyviai besireiškiantys proletarinėje Rusijoje. Idėjinis konstruktyvistų vadas teatre buvo Vsevolodas Mejerholdas. Savo spektakliuose jis stengėsi kiek įmanoma vengti natūralistinio teatro pėdsakų – nebeliko kulisų, rampos, užuolaidų, laiptų. Buvo stengiamasi išlaisvinti sceną, scenografiją geometrizuoti.

Iki 3 dešimtmečio vidurio kinas ir fotografija įvairias meno sroves veikė netiesiogiai. Buvo kalbama apie elektros šviesos panaudojimą, jos suteikiamą sceninę dinamiką, apie sintetinius paveikslus arba daugiamates erdves, tačiau naujosios medijos scenoje buvo naudojamos fragmentiškai. Tai, kad teatro bendruomenė ilgą laiką jų nelaikė meninės išraiškos priemone, rodo ir Mejerholdo pasisakyimas: „Filmas neturi nieko bendra su menu, netgi tada, kai jis ir atlieka kokį nors aptarnaujantį vaidmenį. (...) Viena iš priežasčių, kodėl kinematografas turi tokį pasisekimą, yra ta, kad plačiosios masės

XIX a. pabaigoje ir XX a. pradžioje labai žavėjosi natūralizmu. (...) Mano nuomonė apie šiandieninį kiną yra tik neigiama“.¹⁹ Tačiau jau 1923 m. Mejerholdas panaudoja kino ekraną kaip sceninio vyksmo pratęsimą spektakliuose *Žemė sukasi* pagal Marcelio Martinet pjesę ir *Ljulo ežeras* pagal Aleksejų Faiko, parodydamas jame nuotraukas ir kino ištraukas. Kalbėdamas apie *Žemė sukasi*, režisierius teigia: „Tokiu būdu pjesė įgauna (...) papildomą scenarijų, kuris leidžia sukurti aliuziją į rusų revoliuciją (...), kalba apie revoliucinį pasaulio judėjimą.“²⁰ Prieštaringos Mejerholdo mintys apie kiną parodo tą paradoksalų būvį, kuriame naujosios vaizdo

medijos buvo jų panaudojimo teatre pradžioje. Viena vertus, kaip techninė priemonė jos priklausė senajai reprezentatyvaus teatro tradicijai, kur scenos mašinerija buvo savaime suprantamas dalykas. Ekranas atsiradimas scenoje buvo technologinio laikotarpio raidos padarinys, kaip anksčiau besikeičiančios scenos, kulisai ar elektros apšvietimas. Tačiau ekranas pirmiausia teatre atsirado ne kaip techninis elementas, o kaip avangardinių pastatymų dalis, turinti kitokią funkciją. Dėl savo dvejopos funkcijos, leidžiančios paslėpti ir atskleisti, padidinti ir sumažinti, ekranas iš dalies atitiko tą funkciją, kurią iki tol teatre atlikdavo kaukė.

EKRANAS IR KAUKĖ

Ekranas ir kaukės ryšys nėra atsitiktinis. Tuo metu, kai scenoje pradėtos naudoti naujosios vaizdo medijos, vyko diskusijos apie teatro atnaujinimą panaudojant senąsias teatro formas, kuriose vyravo spontaniškumas, drąsa, ironija, dviprasmiškumas. Rusiškasis balaganas, prancūziškasis turgaus teatras ir itališkoji *commedia dell'arte* tampa įkvėpimo šaltiniais daugeliui Europos teatro menininkų, kurie siekė turgaus aikštės figūras – marionetes, kaukes – panaudoti šiuolaikinio teatro poreikiams. Italijoje jas panaudoti varžėte teatre norėjo Marinetti, Rusijoje – Mejerholdas. Abiem atvejais jos turėjo pažadinti pasyvią publiką ir padaryti ją aktyvia. Marionetės, kaukės leidžia atskleisti dvejopą žmogaus prigimtį, jo priklausomumą Dievui ir velniui, menui ir gamtai. Jos leidžia stilizuoti, abstrahuoti – tai irgi buvo viena iš XX a. pradžios meninių siekiamybių.

Ekranas, žinoma, negalėjo atlikti visų kaukės funkcijų – debatai apie kaukę yra aktualūs ir šiandien.²¹ Galima aptarti tik keletą aspektų, susijusių su ekranu ir kaukės ryšiu. Vienas iš jų, leidžiantis palyginti ekraną ir kaukės funkcijas, yra galimybė parodyti būtį, esančią tarp dviejų pasaulių – matomo ir nematomo. Tai, kas parodoma ekrane, kartu yra ir tikra, ir ne. Vaizdai ekrane kyla iš realios aplinkos, tikrovės, tačiau jie yra fikcija. Jie leidžia žiūrovui pažvelgti į tą laiką ir erdvę, kurie dabartyje nebeegzistuoja – tai suteikia žiūrovui galimybę naujai suvokti pasaulį, arba suvokti jį kitokiu aspektu. Kaip pastebi Baxmann, modernizmo epochoje filmas turėjo „savitas suvokimo galimybes (...), kurios nebuvo prieinamos rašto kultūros epochoje. Ypač savitą realybės suvokimo pojūtį kėlė vaizdų montažas – jis leido suvokti vidinį judėjimą, nuo kurio beveik nebuvo

galima atsitraukti.“²² Be abejo, žiūrovai per beveik 100 metų priprato prie judančių vaizdų, ir šiandien jie nėra tokie nuostabūs ir nesuprantami. Tačiau naujosios technologijos, kurios visada siekė aplenkti dabartį, ir dabar siekia trikdyti žmogaus įpročius bei priversti jį naujai suvokti pasaulį.

Šalia galimybės paslėpti ar atskleisti, ekranas turėjo dar vieną bendrumą su kauke – kaip ir pastaroji, ekranas iš žiūrovo reikalavo aktyvumo ir kritinio požiūrio į tai, kas vyksta scenoje. Tai buvo ypač ryšku 3 dešimtmečio Mejerholdo ir Piskatoro pastatymuose, kuriuose abu režisieriai savo publikai pateikdavo vaizdus su revoliuciniu masių judėjimu. Ekranų vaizdai žiūrovus veikė ne tiek dėl savo revoliucinio pranešimo, kiek dėl to, kad jie trikdė žiūrovų įpročius. Kaip pastebi Erika Fischer-Lichte, ne tik patys vaizdai, bet ir visas sceninio veiksmo bei filmuotų scenų junginys veikė žiūrovus, kurie dabar turėjo naujai įvertinti savo santykį su scena.²³ Labiau nei turinys dabar juos veikė tas būdas, kuriuo turinys buvo perteikiamas.

Be konkretaus, materialaus lygmens ekranų ir kaukės funkcijas lyginti leidžia simbolinis lygmuo. Žiūrėdama į Piskatoro ar Mejerholdo revoliucinius masių vaizdus, publika susidūrė ne tik su savo pačių atvaizdu, bet ir su nežemiška, universalia jėga, kurią tos masės reprezentavo. Tai nebebuvo vaizdai, skirti tik politiniam pranešimui – Elias Canetti žodžiais tariant, jie rodė masių troškimą pasiekti kažką nepasiekiamą, kažką, kas egzistuoja tik sapnuose.²⁴ Realistiniai filmo vaizdai, kuriuos savo spektakliuose naudojo Mejerholdas ir Piskatoras, savo reikšmė-

mis buvo daugiasluoksniai – viena vertus, tai buvo realaus pasaulio liudijimas, kita vertus, jais buvo siekiama išreikšti žmonių siekį sukurti naują pasaulį.

Nors Mejerholdas ir Piskatoras eksperimentavo su šešėlių ar piešinių panaudojimu ekrane²⁵, daugiausia jų spektakliuose buvo naudojamosi dokumentiniais kadrais. Mejerholdas netruko pastebėti, kad toks vaizdo medijų panaudojimas veda į akligatvį ir nuo 3 dešimtmečio vidurio susidomėjo filmo technikos panaudojimu vidinėje spektaklio struktūroje. Montažo atsiradimas bei su tuo susijusios įvairios perspektyvos galimybės keitė žiūrovų supratimą apie teatrą ir atitiko to meto lūkesčius. Kaip teigia Beatrice Picon-Vallin, Mejerholdo scena buvo „atsivėrimas (...) modernios epochos techniniams objektams“²⁶. Įvairesnio vaizdo medijų naudojimo teatre siekė ir Piskatoras. Jo eksperimentai su scenos erdve leido jam atrasti naują aktorius ir ekrane esančio vaizdo santykį. Iki tol scenos paveikslai/vaizdai egzistavo nepriklausomai nuo aktorius. Atsiradus kino technikai tapo įmanoma sceninio paveikslo ir aktorius interakcija. Spektaklio *Prekeivis iš Berlyno* pagal Walterio Mehringo pjesę (1929) pagrindinis personažas pirmiausia pasirodo ekrane, filmuotas. Jis iš pradžių važiuoja traukiniu, tada keliauja Berlyno gatvėmis. Tada sustoja prie vieno namo ir išlipa iš ekrano. Žiūrovui susidarė įspūdis, kad herojus ką tik buvo filme, o dabar tiesiogiai iš to filmo patenka į sceną.²⁷ Aktorius ir sceninio vaizdo interakcija leido atverti teatrui naujus kelius, kurie iki tol dėl vaizdo statiškumo nebuvo įmanomi.

VAIZDO MEDIJOS IR SCENINĖS ERDVĖS KŪRIMAS

Daugybė XX a. 10 dešimtmečio teatro pastatymų rodo, kad naujosios vaizdo medijos dažniausiai yra naudojamos kaip erdvės konstravimo priemonė. Tai bendra įvairioms šiuolaikinio meno rūšims – naujosios technologijos leidžia ieškoti naujų formų, kurios atitiktų laikotarpį. Iki 9 dešimtmečio teatro scenografijoje daugiausia vyravo tapyba ir architektūra, šiandien vis dažniau yra naudojamos video menu. Anot Hanso-Thieso Lehmanno, menininkams yra sunku išvengti bendrųjų tendencijų: „Kiekvienam menininkui, kuris save laiko ‚postmoderniu‘, tiesiog būtina žaisti medijomis.“²⁸ Jam pritaria ir Régis Debray, kuris teigia, kad kiekviena epocha turi savo „estetinę klaviatūrą“, kuri leidžia išreikšti emocinius ir socialinius lūkesčius. Dėl to „turėdami vienodą talentą ir panašius duomenis XIV amžiaus freskų meistrai XVI amžiuje virto graveeriais, tapytojais XIX amžiuje, kinomenininkais septintajame XX a. dešimtmetyje ir videomenininkais 2000-siais.“²⁹ Todėl teatre pirmenybė teikiama ne tapytojui, o videomenininkui ar technikui.

Erdvės konstravimo prasme naujųjų vaizdo medijų tradicija siekia beveik 200 metų. Dar 1822 m. Dagero išrasta diorama leido žiūrovui atsидurti judančioje erdvėje, kur jis lyg karuselėje sukosi aplink save, o pro jį skrido daugybė vaizdų. Žiūrovui atrodė, kad jis atsидūrė kitoje erdvėje, jis tarsi patyrė haliucinaciją.³⁰ Šiandien panašų efektą leidžia pasiekti kompiuterinės technikos, kuriančios virtualius pasaulius. Skirtingai nei teatre, čia žiūrovas/vartotojas virtualią erdvę išgyvena tiesiogiai, be aktorius

tarpininkavimo ar sąsajų. Todėl kūno ir virtualios erdvės sąsajų eksperimentai yra labiau laikomi pramogų parko, o ne teatro objektais.

Tačiau kai su aktorius kūnu virtualioje erdvėje yra eksperimentuojama teatro scenoje, tai tampa teatro tyrinėjimo objektu. Tokie eksperimentai yra palyginti retas reiškinys ir yra susiję su aktorius meno ypatingumu. Vaidindamas realioje erdvėje ir realiu laiku aktorius kuria virtualią erdvę ir virtualų laiką. Tai atsiskleidžia su jo pasirodymu scenoje, per jo kalbą ir kūną, t.y. per tai, kas nepriklauso nuo techninių „protežų“. Kai aktorius patalpinamas į virtualų, techninėmis priemonėmis sukurtą pasaulį, susiduria dvi virtualios erdvės – iš vienos pusės, tai erdvė, kurią aktorius sukuria savo vaidyba, iš kitos pusės, tai yra medijuota erdvė, kuri yra kartotinė, neunikali. Medijuotoje erdvėje aktorius kūnas yra pajungiamas vaizdo medijoms ir jo vaidyba joms tarnauja. Virtuali aktorius kuriama erdvė įsilieja į vaizdo medijų erdvę, aktorius tampa tik papildomu scenos elementu, paklūstančiu medijuotam vaizdui.

Teatro menininkai suvokia šį pavojų, todėl dažniausiai vaizdo medijas naudoja tik kaip scenografijos elementą, papildantį pasakojimą, kuri savo buvimu scenoje skleidžia aktorius. Yra daugybė būdų, kuriais vaizdo medijų pagalba yra pratęsimas aktorius kuriamas pasakojimas. Dažnai teatro menininkai vaizdo medijas naudoja taip, kaip jos dar buvo naudojamos praeito amžiaus trečiajame dešimtmetyje – kaip ideologinį pranešimą. Ekrane rodomi bėgantys žodžiai, citatos (pvz., *Just Give me the Name, Bay-*

lonic Company, Danija, 2000, Gintaro Varno *Nekalti* pagal Dea Loher pjese, 2005). Pastarieji bendroje spektaklių struktūroje sustiprina personažų tapatybės paieškos įspūdį, turi tiek ideologinį, tiek filosofinį krūvį. Panašiai su vaizdo medijomis eksperimentuoja ir suomių režisierius Kennethas Kvarnstromas, kuris šokio spektaklyje *Splitvision* naudoja penkis televizijos ekranus ir vieną projekcinį ekraną. Abstraktūs pavieniai žodžiai ekranuose, tokie kaip *niekas, trapu, ne, nuskaidrėjimas* priešpriešinami kūno kalbai ir išryškina įtampą tarp šių dviejų – kūno ir verbalinės kalbos – pradų.

Daugybėje spektaklių ekranas yra naudojamas nuotraukoms rodyti. Trečiajame dešimtmetyje nuotraukos visų pirma buvo naudojamos kaip dokumentas. Dabar dažnai jomis siekiama atskleisti sustingusį laiką, amžinybės perspektyvą. *Splitvision* spektaklyje ekrane rodoma apsikabinusių vyro ir moters fotografija. Simbolinė šios nuotraukos reikšmė išryškėja kitame vaizde, kuriame ta pati nuotrauka yra suplėšyta – vyrą ir moterį dabar skiria juoda įplėšimo juosta. Klausimą apie žmogaus egzistencijos prasmę nuotraukos pagalba kelia ir Oskaras Koršunovas, spektaklyje *Roberto Zucco* (1998) panaudodamas išdidintą moters-prostitutės nuotrauką ekrane. Ši nuotrauka užima visą galinę scenos sieną ir yra tarsi veiksmo fonas. Dėl to ji įgauna ypatingą reikšmę – ja Koršunovas aktualizuoja motinos-prostitutės mitą ir pakelia visą spektaklį į filosofinį lygmenį.

Dažnai režisierių naudojami video filmai skirti veiksmo vietai nurodyti. Video ekranas šiuo atveju perima tapytos dekoracijos funkcijas. Tokiu principu ekraną savo spektaklyje *Portija Koglen*

(2002) panaudoja režisierius Gintaras Varnas – veiksmo fone žiūrovai mato tekančią upę, šalia kurios vyksta visas pjesės veiksmas ir kuri yra vienas iš nebylių jos veikėjų. Ekranas suteikia galimybę pjesėje įvardytą upę aktualizuoti, suteikia jai simbolinę prasmę.

Atstumas tarp žiūrovo ir scenos erdvės neleidžia žiūrovui išvelgti visų aktoriaus mimikos niuansų, todėl vaizdo medijos dažnai naudojamos išdidinimo efektui gauti ir personažų psichologinėms charakteristikoms išryškinti. Tokiu principu filmuotą vaizdą savo spektaklyje *Nusikaltimas ir bausmė* (2003) naudoja režisierius Gintaras Varnas, Birutė Mar spektaklyje *Grimo opera* (2006). Veido ar kūno detalių išdidinimas leidžia scenoje sukurti obsceniškumo efektą – personažo veidas-kaukė yra parodomi išdidintu formatu. Žiūrovui iš arti parodoma tai, kas paprastai yra nerodytina. Panašiai savo spektaklyje *Žuvėdra* (2001) ekraną panaudoja režisierius Jonas Vaitkus. Personažų išdidintus veidus slopina drumsta ekrano medžiaga, todėl ir obsceniškumo įspūdis nėra toks ryškus. Atsidūrę už kuliso filmuojami personažai staiga praranda savo realias dimensijas, tampa abstrakcijomis, rododomis per visą galinę sieną, viską matančio dievo kaukėmis.

Dalis menininkų vaizdo medijas naudoja kaip tapybos priemonę kuriant abstrakčius scenos vaizdus. Danų trupės Von Heiduck *Salomėjos* interpretacijoje (1999) ekrane rodomos juodi, pilki, rudi apskritimai, linijos – visa tai nuolat persipina, susilieja. Šiais vaizdais tarsi perteikiamas vidinis Salomėjos pasaulis, jos nuotaikų kaita. Panašaus efekto kai kuriais filmuotais kadrais siekiama ir Gintaro Varno spektaklyje *Nekalti*.

VIETOJ IŠVADŲ

Aprašytieji pavyzdžiai leidžia teigti, kad vaizdo medijos teatre dažniausiai yra naudojamos kaip scenografijos elementas. Jos yra tarsi nuoroda į kitas spektakliuose koduojamas erdves. Hansas-Thiesas Lehmannas tokį medijų panaudojimą vadina atsitiktiniu, nes jos yra tik priedas, o ne įkvepiantis pama-

tinis elementas. Teatro koncepcija iš esmės dėl jų naudojimo nesikeičia.³¹ Tačiau mūsų minėtos vaizdo medijų panaudojimo galimybės rodo, kad šis klausimų blokas yra susijęs su scenografija ir aktualizuoja aktorius bei scenos erdvės santykio klausimą.

Literatūra ir nuorodos

- ¹ Paul Virilio. *L'inertie polaire*. – Christian Bourgois Editeur, 1990, p. 48.
- ² Ten pat, p. 14.
- ³ Paul Virilio. *Cybermonde la politique du pire*. – Paris: Textuel, 1996, p. 80.
- ⁴ Peter Brook. *L'espace vide, écrits sur le théâtre*. – Paris: Seuil, 1997.
- ⁵ Paul Virilio. *L'inertie polaire*, p. 115.
- ⁶ Jean-François Lyotard. *L'Inhumain. Causeries sur le temps*. – Paris: Galilee, 1988, p. 60.
- ⁷ Walter Benjamin. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977, S. 447–448.
- ⁸ Ten pat, S. 439.
- ⁹ Ervin Piscator. *Das politische Theater*. – Berlin: Henschelverlag, 1968, S. 65.
- ¹⁰ Georges Didi-Huberman. *Devant l'image*. – Paris: les éditions du Minuit, 1990, p. 21–36.
- ¹¹ Inge Baxmann. *Mythos: Gemeinschaft, Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*. – München: Wilhelm Fink Verlag, 2000, S. 43.
- ¹² Octavio Paz. *Essays 2*. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, S. 260–261.
- ¹³ Georges Didi-Huberman. *Devant l'image*, p. 177.
- ¹⁴ Inge Baxmann. *Mythos: Gemeinschaft, Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, S. 48.
- ¹⁵ Marshall McLuhan. *Understanding Media: The Extensions of Man*. – Mc Graw-Hill Book Company, 1964, p. 26.
- ¹⁶ Inge Baxmann. *Mythos: Gemeinschaft, Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, S. 45.
- ¹⁷ Marshall McLuhan. *Understanding Media: The Extensions of Man*, p. 12–13.
- ¹⁸ Enrico Prampolini. Futuristische Bühnenbildner. // *Theater im 20. Jahrhundert, Programmschriften, Stilperioden, Reformmode*. – Rowohlt's Enzyklopädie, 2001, S. 96–97.
- ¹⁹ Wvsevolod E. Meyerhold. *Schriften, 1*. – Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1979, S. 212, 305.
- ²⁰ Ten pat, S. 46.
- ²¹ Rudolf Münz. *Das Andere Theater*. – Berlin, 1979, S. 19–26, Gerda Baumbach. Machera, ve saludo! Maske, seid gegrüßt. // Schaefer A. (herausg.), *Masken und Maskierungen*. – Oplanden: Leske und Budrich, 2000, S. 137–153.
- ²² Inge Baxmann. *Mythos: Gemeinschaft, Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, S. 165.
- ²³ Erika Fischer-Lichte. Politisches Theater als (Kultur)revolutionäre Aktion. // Fritz Horst (herausg.) *Motage in Theater und Film*. – Tübingen und Basel: Francke Verlag, 1996, S. 112.
- ²⁴ Elias Canetti. *Masse und Macht*. – Carl Hanser Verlag, 1960, S. 30–31.
- ²⁵ Mejerholdas naudojo šešėlius *Ljulo ežero* pastatyme (1923), Piskatoras naudojo groteskiškus Georgo Groszo piešinius *R.R.R.* pastatyme (1924) ir *Šveike* (1928).
- ²⁶ Beatrice Picon-Vallin. *Meyerhold, les voies de la création théâtrale*. – Editions du CNRS, 1990.
- ²⁷ Heinrich Goertz. *Piscator*. – Rowohlt, 1995, S. 81.
- ²⁸ Hans-Thies Lehmann. *Postdramatisches Theater*. – Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999, S. 417–418.
- ²⁹ Régis Debray. *Vie et mort de l'image*. – Paris: Galilimard, 1992, p. 310.
- ³⁰ Paul Virilio. *Die Sehmaschine*, S. 100.
- ³¹ Hans-Thies Lehmann. *Postdramatisches Theater*, S. 416.