

## Scenografas ir *daiktas* teatre – atlikėjai?

---

Raimonda Bitinaitė-Širvinskienė

Vilniaus universitetas

### ANOTACIJA

Straipsnyje analizuojamos dailininko, daikto ir gyvūno funkcijos teatre. Aiškinamasi, kaip šiuolaikiniame Lietuvos teatre jie pakeičia, pavaduoja tai, kas valdo verbalinę kalbą, kas pajėgus dalintis atlikėjo vaidmenį spektaklyje, komunikaciją, kurti veiksmą, visa tai, kas susiję su sąvoka *atlikti*. Nagrinėjama, kaip daiktas kuria atmosferinę erdvę, pabrėžia scenos dinamiką, daro poveikį žiūrovui nekalbinėmis priemonėmis ir taip inicijuoja socialinį veiksmą teatre, taip pat siūlo naujas perspektyvas ir įteisia bei išplečia naujas atlikimo priemones.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: šiuolaikinis teatras, komponentų lygiavertiškumas, daiktas-atlikėjas, daikto ir žiūrovo dalyvavimas teatre.

Šiuolaikinio teatro dailininko ir jo kūrybos objektų pakitusi funkcija Europos teatre skatina kelti klausimą, ar Lietuvos teatre kinta požiūris į šiuos teatro elementus ir kūrėjus, ar „anonimiškas“ teatro dailininkas ir „negyvas“ daiktas, taip pat kiti scenografijos elementai, t. y. formalūs, manipuliuojami teatro komponentai, gali tapti Lietuvos teatro spektaklio *atlikėjais*. Šiuolaikinis Lietuvos teatras palyginti neseniai pradėjo griauti profesionalaus aktorius prioriteto teatre taisyklės. Pagrindiniai dramos spektaklių vaidmenys yra skiriami dainininkams (Andrius Mamontovas – „Hamletas“, 1997; Jurga Šeduikytė – „Kovos klubas“, 2013), baletu šokėjams (Eglė Špokaitė – „Otelas“, 2000), tačiau šie kūrėjai vienaip ar kitaip yra scenoje kuriantys menininkai, todėl iš esmės išsaugo scenoje atliekančio vaidmenį kūrėjo funkciją. Tad naujo aktorius paieškos Lietuvos teatras dar turi plačių nepanaudotų erdvių.

Žvelgiant į praeityje įvykusį dramos ir atlikėjo persigrupavimo procesą, kai buvo kovojama dėl pirmenybės spektaklyje, išryškėja dominavimo, vadovavimo dvasia. Kai XX a. pradžios teatre buvo suabejota svarbiausiu dramos vaidmeniu, buvo sutelktas dėmesys į spektaklio atlikimą. Dabartinės teatrologijos pagrindėjas vokiečių mokslininkas Maxas Herrmannas, kūręs teatrologiją kaip mokslą apie atlikimą ir pastarąjį išaukštinęs, ne tik supriešino dramą ir atlikimą, bet ir paskatino žengti dar toliau – teatrą paversti atlikimo menu, priverčiančiu aktorių keisti įprastas funkcijas. Tradiciniame teatre vaidinantis aktorius yra pagrindinis spektaklio veikėjas, dramos personažo kūrėjas, susitapatinantis su personažu, besilaikantis įvykių tėkmės. Atsisakius dramaturgijos, šiuolaikiniame teatre aktorius netenka savo pagrindinės funkcijos – laikytis teksto nuoseklumo, siužeto reikalavimų, kurti personažą verbalinėmis priemonėmis. Kai sumažinamos verbalinės priemonės, svarbus tampa veiksmas, anot teatro teoretikės Valentinos Valentini, „santykiai tarp aktorius kūno ir kitų objektų“, reikalaujantys išplėsti aktorius raiškos galimybes (Guarino 1982: 96), kurios įtvirtina ir plėtoja teatro kaip laiko meno savybes. Šiuo požiūriu tampa aktuali performatyvioji teatro funkcija, kuri realizuoja *čia ir dabar* vykstantį įvykį, iškyla aktyvių, provokuojančių teksto ir vaizdo, vaizdo ir stebėtojų santykių poreikis. Tokiu būdu veikiantis aktorius tampa atlikėju, kuris palaiko kontaktą su kitais tea-

trinės struktūros dėmenimis ir leidžia jiems pasijusti lygiaverčiais su aktoriumi-atlikėju. Todėl kyla klausimas, ar „kiti objektai“ – neverbaliniai spektaklio dalyviai, tokie kaip daiktai, erdvė ar kitos medijos, Lietuvos šiuolaikiniame teatre yra pajėgūs dalintis atlikėjo vaidmenį spektaklyje, ar pajėgūs pakeisti, pavaduoti ar prilygti tam, kas valdo verbalinę kalbą, ir taip kartu kurti žiūrovui paveikią sceninę dinamiką, komunikaciją, kurti veiksmą – visa tai, kas susiję su sąvoka *atlikti*. Šio straipsnio tikslas – išsiaiškinti, kiek spektaklyje esantis *daiktas* ir jį kuriantis dailininkas turi galimybių, kokiais atvejais jie gali peržengti formalaus elemento ribą.

Kaip pastebi tyrinėtojai, daugelis „teatro atstovų atėjo į teatrą iš vaizduojamosios dailės“ (Lehman 2010:105). Vienas ryškiausių dailininkų, Lietuvos kaimynystėje sukūręs šiuolaikinį teatrą – lenkų dailininkas ir režisierius Tadeusz Kantoras, turėjęs didelę įtaką sovietmečio lietuvių dailininkams, ypač Vincui Kisarauskui, Valentinui Antanavičiui. Jie ypatingai vertino lenkų menininko kūrybą ir įvairiais būdais ieškojo galimybių ne tik pamatyti jo kūrinius savomis akimis, bet ir susitikti su pačiu menininku, išsiaiškinti technines avangardinių kūrinių galimybes<sup>1</sup>. Nors dailininkams nepavyko pralaužti Kantoro abejingumo sovietmečio dailininkų ieškojimams, tačiau tai susidomėjimo šio dailininko kūryba nesumažino. 8-ajame dešimtmetyje šie dailininkai atėjo į teatrą, ryškiai pakeisdami ir išplėsdami scenografijos plastinės kalbos galimybes. Juos pastebėję režisieriai Povilas Gaidys, Juozas Miltinis išsiaiškino vaizduojamojo meno poveikį, jo galimybes keisti teatro kalbos pobūdį.

Tuo pat metu ne be Kantoro poveikio įvyko ryškus pokytis Lietuvos scenografijoje, kai spektakliuose buvo pradėtas prasmingai taikyti senas, nudėvėtas daiktas, tradiciniame teatre sutinkamas kaip pasyvus, iliustruojantis, būtines paskirties rekvizitas. Pradėjus naudoti senus daiktus, Lietuvos teatre atsirado Kantorui būdinga savo šalies istorijos jungtis su įvairiai pateikta religine tematika, simboliniai iš mirties pasaulio grįžtantys veikėjai, pradėtos kurti grotesko, siurrealistiniam teatrui būdingos formos. Lietuvos teatro dailininkai Janina Malinauskaitė, Dalia Mataitienė, Vitalijus Mazūras buvo tie kūrėjai, kurie XX a. 8-ojo dešimtmečio dramos spektakliuose senam daiktui suteikė naujos gyvybės, prieštaringo gyvenimo savybių. Vis dėlto reikia pastebėti, kad šiuose spektakliuose neretai daiktas virsdavo dominuojančiu elementu, kartais užgožiančiu aktorių ar virstančiu tik režisūriniu įvaizdžiu, pažeidžiančiu šiuolaikinio teatro komponentų lygiavertiškumą.

Daiktai pradėjo įgauti naujų savybių, įgijo gyvybės, kai menas įsijungė į socialinę terpę, kai tapo svarbus bendravimas, bendradarbiavimas, dalyvavimas darbo procese dėl bendrai kuriamo produkto reikšmės. Kita vertus, keitėsi požiūris į modernistinį meno pobūdį. Modernizmas buvo paremtas konfliktu, drastišku elgesiu, prieštaravimais, atakomis prieš žiūrovą, o šiandien, anot prancūzų meno teoretiko ir kritiko Nicolas Bourriaud, vaizduotė domisi derybomis, saitais ir bendra būtimi (Bourriaud

---

<sup>1</sup> 1970 m. grupė lietuvių dailininkų avangardistų su Kisarausku ir Antanavičiumi priešakyje lankėsi Lenkijoje, kur įvairiuose miestuose buvo eksponuoti Kantoro *ambaliažai*. Kisarauskui vieninteliame pavyko pasimatyti su Kantoru. (Iš pokalbio su dailininko žmona Saule Kisarauskiene 2014 m. liepos 16 d.)

2002: 45). Turima omenų draugiškas bendrabūvis, į kurį įtraukiami ir daiktai, aplinka.

Daikto, glaudžiai susijusio su atlikėju, vaidmens pasikeitimas dabartiniame Lietuvos teatre, neatsiejamas nuo pasaulinio masto teatro novatorių Peterio Brooko, Jerzy'o Grotowskio idėjų. 9-ajame dešimtmetyje sovietmečio lietuvių teatras jau buvo susipažinęs<sup>2</sup> su šių menininkų kūryba. Grotowskio ir Brooko požiūriu, naujasis teatrinis veiksmas yra realybė – tikras, akivaizdžiai juntamas, materialus, *čia ir dabar* vykstantis veiksmas (Peters 1986: 122). Jo metu aktoriumi tenka pamiršti personažo kūrimą ir įsisavinti buvimo scenoje techniką. Pripažinus Grotowskio teoriją, paaiškėjo natūralumo reikšmė aktoriumi, kurio vaidybą Grotowskis traktavo kaip aktoriaus atsivėrimo, išpažinties aktą; jis tvirtino, kad tai įmanoma tik „remiantis asmeniniu patyrimu“, įeinant į situaciją, „kuri yra paraidžiui vienalaikė su vaidinimu ir šia prasme visiškai tikroviška“ (Гротовский 1989: 128–136). Tokia vaidybos samprata rodo fizinę aktoriaus esatį, jo buvimą, o ne vaidybą scenoje ir jo santykį su daiktais, objektais, turinčiais ne tik formą, bet ir savo dydžius, svorius, temperatūrą. Šios teorijos buvo artimai susijusios ir su Kantoro teatru: šis teigė, kad jo spektakliuose žmonės egzistuoja daiktų erdvėje. Tokiu būdu nebelieka dramai būtinos hierarchijos, kur svarbiausia žmonių veiksmai, o daiktai tėra rekvizitas. Kantoras pabrėžia, kad tikrojo spektaklio veiksmo scenos turėtų atrodyti taip, lyg jos būtų iš praeities (Chrobak, Michalik 2012: 131), todėl spektakliuose išlieka panaudoti daiktai: nutrintos kėdės, dulkių langai, surūdiję daiktai. Tokie jie atskleidžia „savo pažeidžiamumą“ ir kitą, aktyvų savo gyvenimą, įtraukdami žiūrovą į savo formą, nes publika, anot Herrmanno, yra „teatro meno kūrėja“. Teatro teoretiko požiūriu, „teatras visada sukuria socialinę bendriją“ (Herrmann 1981: 21).

Daiktas įgauna *dabar* egzistavimo savybių teatre, kai praranda tradiciniam teatrui būdingą pasyvumą, iliustratyvumą ar stabilią prasmę, kai atrandamos jo išskirtinės savybės, kai jos atsiskleidžia spektaklio veiksmo ir aktyviai paveikia tuo metu vykstančio spektaklio žiūrovo jusles. Lygiateisis šiuolaikinio teatro komponentų pripažinimas skatina įvairių priemonių paieškas, idant būtų panaikintas pasidalijimas į sceną ir žiūrovų salę, įteisintas lygiateisis žiūrovų ir atlikėjų fizinis buvimas, surasta paveiki priemonė, peržengianti scenos erdvę. Ypatingą poveikį žmogui turi daikto, jo medžiagos skleidžiami kvapai, veikiantys jusles, nepriklausomai nuo žiūrovo valios. Todėl kvapai neretai taikomi performansuose, o šiuolaikiniame Lietuvos teatre nėra dažni, todėl ypač vertingi. Vienas pirmųjų bandymų Lietuvos teatre susieti sceną ir žiūrovų salę, pasitelkus kvapus, buvo įvykdytas 1976 m. pastatytame spektaklyje „Valdovas“ (Šiaulių dramos teatras, rež. Aurelija Ragauskaitė). Spektaklio dailininkė Dalia Mataitienė užpildė scenos erdvę stambių lininių virvių „mezgi-

---

2 9-ajame dešimtmetyje išsiplėtė Lietuvos ir Vakarų Europos teatrų pažinties geografija. Lietuvos teatras pradėjo dalyvauti tarptautiniuose festivaliuose (BITEF, Eimunto Nekrošiaus spektakliai). Lietuvos spaudoje pasirodė straipsnių, supažindinančių su Grotowskio (Jerzy Grotowsky, „Pratimai“, *Teatras*, 1985, Nr. 1, 2), Brooko (Dovydas Judelevičius, „Pavasaris su Šekspyru“, *Teatras*, 1988, Nr. 4) darbo metodika.

niais“. Nuo scenos viršaus sunkiu svoriu krentantys žemyn abstraktūs pavidalai kūrė kolonų, draperijų asociacijas ir aitrino prisiminimus apie tolimą praeitį, kuri dvelkė archajiška dvasia. Spektaklio metu žiūrovai ne tik regėjo jausmus sukeltą vaizdą, bet ir jusdavo medžiagos skleidžiamą kvapą. Jis plito nuo pat pirmos akimirkos, kai atsiverdavo scenos uždanga. Kvapas suintensyvėdavo, lininiais sunkiais rūbais apsi- rengusiems aktoriams judant scenoje. Taip kvapas įgavo atlikėjo savybių, veikė kartu su juo. Žiūrovas, užuodęs medžiagos kvapą, suvokdavo užpildančią atmosferą, kuri nevaldoma, nekontroliuojama plito po visą teatro erdvę. Sklindantis kvapas, pasidavęs kitoms erdvėms, „nebekomentavo“ teksto, jis ne tik naikino skirtingų erdvių ribas, bet ir praplėtė laikinio meno suvokimą. Tas kvapas veikė žiūrovus kūniškai, nes jis įsigėrė į drabužius ir liko ilgesniam laikui, net pasibaigus spektakliui. Daiktas ėmė kurti atmosferinę erdvę, daryti poveikį žiūrovui ne vien kalbinėmis priemonėmis ir veikti ilgiau, nei vyksta spektaklis. Tokiu būdu, padedant erdvei, daiktams, jau 8-ojo dešimtmečio Lietuvos teatre, nors tik iš dalies, tačiau buvo išbandyta materiali priemonė, padedanti išvengti dramos reikalavimų. Ji tapo specifine visaapimančia buvimo *dabar* patirtimi, akcentuojančia bendruomenės ryšį, įprasminančia kvapą kaip praeities ir dabarties jungtį, praplečiančia teatro kaip laikinio meno sąvoką. Vėliau buvimo *dabar ir kartu* spektaklio efektas taikytas kvapų poveikiu XX–XXI a. ribos Lietuvos teatro spektaklyje „Ugnies veidas“ (pagal Mariuso von Mayerburgo pjesę, rež. Oskaras Koršunovas, dail. Jūratė Paulėkaitė, 2000), kuriame žiūrovo uoslė buvo dirginama benzino kvapu.

Daikto suvokimas, jo vaidmuo *dabar* atvertyje keičiasi per jo lytėjimą spektaklio metu, per daikto lytėjimo metu sukeltus žiūrovų pojūčius. Kaip teigia Hansas-Thiesas Lehmannas, „žmogaus jutimo organai sunkiai pakelia ryšio stoką. Jei ryšių nėra, žmogaus joslės suaktyvėja, jis pats ieško tų ryšių“ (Lehmann 2010: 129). Ypač tokių ryšių ieško vienišas žmogus, nes vienišas žmogus „dažniausiai nori būti suprastas“ (Naujokaitienė 2006: 36). 9-ojo dešimtmečio teatre sustiprėjo vienišo, atstumto žmogaus tema. Ją savo spektakliuose plėtojo režisierius Eimuntas Nekrošius. Bendradarbiaudamas kartu su dailininku Adomu Jacovskiu, jis atvėrė vienišo žmogaus išėjimo iš izoliacijos būdą. Režisierius ir dailininkas surado daikto ir atlikėjo ryšio, jų susilietimo poveikį žiūrovui. Taip atsirado lytėjimo veiksmai, glaudžios atlikėjų ir daiktų sąsajos, kurie pažadina nevizualią patirtį, išreiškia vidinius, dvasinius išgyvenimus, besiskleidžiančius subjektyvioje dabar atsiveriančioje erdvėje: „Subjektyvi erdvė visada suvokiama ten, kur asmeninė patirtis esti kūrybinio veiksmo centre, kartu tapdama visų kitų daiktų, kurie dalyvauja konkrečioje patirtyje, reikšmės matu“ (Lowenfeld 1952: 55). Tad joslės suteikia erdvei ribas. Vizuali erdvė, kuriai tarpininkauja akys, suvokiama kaip didesnė erdvė. Lytėjimų (haptinė) erdvė, kuriai tarpininkauja lytėjimo organai ir kūno jutimai, yra labiau apribota (ibid.: 95). Tokiu būdu pažadinus daiktų lytėjimą teatre, pateisinama kamerinio teatro iškalba, ryškėja fizinio scenos ir žiūrovo suartėjimo būtinybė. Jacovskio kūryboje daiktas, panašiai kaip Kantorio teatre, praranda pirmines funkcijas, jos yra iškraipomos, buitiniai daiktai tampa neverbaliniais meilės įrodymais, prisipažinimais (cukraus dovanojimo ritualas „Kvadrata“), prisiminimais (stiklo trynimas „Pirosmanyje...“), saugumo,

švelnumo išraiška (baldo apsikabinimai spektaklyje „Dédé Vania“), jie veikia išvien su žmonių kūnais. Jacovskio pasiūlytas kasdienis daiktas, inicijuojantis lytėjimą, ištrynė ribas tarp daiktų ir kūnų ir atvėrė itin stiprius intymaus asmeniškumo potyrius žiūrovui. Kūnų sąlytis sustiprino vaizdo kalbą, kuriai vietą užleido tekstas, žodžiai. Taip daiktas, sujungęs skirtingus pojūčius, liovėsi būti vien daiktu, jis tapo bendro scenos ir salės suvokimo proceso stipria dalimi, įtvirtino buvimą *kartu dabar*.

Daikto funkcija kinta nuo veiksmo, kuriame dalyvauja atlikėjai-gyvūnai, savo natūraliu elgesiu atitinkantys šiuolaikinio teatro lūkesčius. Nors gyvūnai dalyvavo spektakliuose nuo seno<sup>3</sup>, tačiau Lietuvos šiuolaikinis teatras juos naudojo retai, kaip ir poveikį kvapais. Gyvūnai dažniausiai taikomi menininkų performansuose, kur tikėtina, kad bus žmonių, ir liudija žmogaus ir gyvūnų komunikacijos formą, netikėtumo poveikį. Vienas iš nedaugelio atvejų, kada Lietuvos scenografai pasitelkia gyvūnus, tai 2013 m. vykusios scenografijos parodos „Nuo teksto į veiksmą“ (Vilnius, Juozas art galerija) atvejis. Teatro dailininkė Aldona Jankauskienė eksponavo scenografiją spektakliui pagal Marguerite Duras kūrinį „Hirosima, mano meilė“ (teatras „Ramūno ateljė“, rež. Ramūnas Abukevičius), kuriame veikė neįprastas atlikėjas – vabzdys. Scenovaizdį sudarė širmos formos konstrukcija. Jos plokštumos buvo padalintos į vienodos formos kvadratus, kuriuose vietoje audinio buvo įkomponuotos rentgeno nuotraukos. Širmos nestabili konstrukcija, blyškios nuotraukos ir jų motyvai kūrė veiksmo laikinumą, siejo vaizdą su aiškia spektaklio istorijos pabaiga. Ko gi galėjo tikėtis žmonių meilė, užsimezgusi tragiškų įvykių fone Hirosimoje? Tačiau tyrinėjant rentgeno nuotraukas, širmoje pasimato vieną plokščių kvadratą keičianti dėžės formos anga. Už stiklo prasišvietė balta kaukė. Jos panašumas į nuimtą nuo mirusiojo veido gipsinę formą stiprino mirties nuojautą, patvirtino žiūrovo žinias apie istorinius įvykius. Tačiau ant kaukės staiga pasirodydavo svirplys ir šis netikėtumas priversdavo sekti veiksmą, pakeisti istorijos suvokimą. Kadangi svirplys yra naktį svirpiantis vabzdys, o kai kuriose rytų šalyse reiškia mirtį ir prisikėlimą, dramoje papasakotas ateities neturintis įvykis įgaudavo vilties. Tokiu būdu scenografija skatino intensyviau suvokti detales ir rasti netikėtus atitikmenis. Netikėtumas, spontaniškas pasirodymas, niekieno nevaldomi gyvūnai – tai, kas būdinga performansams – priverstė pasirodymo eigoje keisti kitus pasirodymo lygmenis, daiktus ir gyvūnus pavertė tekstu, konstruojamu pasirodymo metu. Taip pasirodymas be įprastinio atlikėjo-aktoriaus, įvykęs parodoje, sukūrė ne tik socialinio ryšio erdvę, bet ir užmezgė *vizualiąją dramaturgiją* (Knutas Ove Arntzenas).

Daiktas įgauna žmogiškųjų savybių, kai atlikimą kuria kūniškas atlikėjų ir žiūrovų buvimas drauge (Fischer-Lichte 2013: 51). Dailininkai išbandė tokį suartėjimą, kurdami performansus, patys tapdami atlikėjais. 2013 m. rugsėjį scenografijos specialybės studentai atliko performansą netoli Vilniaus dailės akademijos. Jie

3 Gyvūnų pasirodymai žinomi viduramžių liturginėje dramoje, buvo populiarūs XIX a. teatre. Liturginėse dramose jie atliko simbolinę, o XVI–XVII a. rūmų spektakliuose – simbolinę arba alegorinę reikšmę. XVIII a. jiems skirta dramaturginė funkcija: vaizduoti aplinką natūralistiniuose spektakliuose.

pasirinko Vilnelės pakrantę prie Vilniaus menininkų rajono Užupio ribą žyminčio tilto. Grupelė menininkų, drauge su performansų meistre ir sumanymo iniciatore bei vadove Pat Oleszko, atvykusia iš Niujorko, provokavo žiūrovus vaizdinio sprendimo organiška jungtimi su kūnu. Dailininkai sukūrė kostiumus-objektus, kuriuos apsirengę, pavorio gamtos kūnais – sraigėmis, paukščiais, medžiais. Menininkai kūrė siužetą, paversdami jį įvykiu, kuris suvokiamas, padedant judesio ir vizualinės plastikos komunikacijai. Dviem eilėmis sustoję abipus tako šalia upės, jie sudarė alėją, pro kurią turėjo praeiti paupiu vaikstantys žmonės. Tokiu būdu atlikėjas ir praeivis atsidūrė vienoje erdvėje ir tapo aktoriais. Nors žiūrovai to nežinojo, tačiau tai labai svarbu performansams, nes jų metu būtina pradėti dialogą. Žiūrovai, eidami taku, galėjo apžiūrėti figūras, jas apeiti, eiti nuo vienos prie kitos arba grįžti atgal. Taip tarp atlikėjų ir žiūrovų mezgėsi santykiai, žiūrovas pats tai atlikdavo savo noru. Jis turėjo galimybę pats nustatyti judėjimo kryptį ir atstumus iki atlikėjų. Abipus tako sustojusios figūros atvėrė dar daugiau galimybių: jos tai sukiojosi, tai sustingdavo, taip skatino apeiti aplink, pamatyti detales, suvokti, kas ką vaizduoja. Geometrizuoti kūnai, panaudotos įvairių daiktų atliekos, istorinio kostiumo citatos agitavo suvokti iškreipto gamtos vaizdo reikšmę. Taip persipynė žiūrovų suvokimas, asociacijos, žinojimas, vaizduotė. Realią konkrečią paupio vietą jie patyrė ne tik ir kaip pramogos erdvę, bet ėmė suvokti ekologinę problemą, kylančią ne tik šioje vietoje ir ne tik šiame amžiuje. Menininkai savo pasirodymu atvirai agitavo pastebėti naujus atlikėjus, kurie ieškojo būdo dialogu išspręsti, palengvinti konfliktą tarp žmogaus ir gamtos, inicijuoti meno socialinius aktus.

Tampa aišku, kad tik teatro integralumas – tamprus atlikėjo ir stebėtojo, scenos ir salės ryšys, kurį sukelia visi teatro komponentai, tarp jų daiktai ir gyvūnai, paversti pasirodymų veiksmo medžiaga – praplečia galimybes keisti teatro išsiskyrimo formas, palaikyti dinamišką teatro kūrybos procesą, igyti šiuolaikiniam teatrui būtinų socialumo savybių, atveriančių naujas teatro perspektyvas, naikinančias hierarchinius santykius ir išnaudojančias visas scenos teikiamas galimybes.

*Iteikta 2014 09 08*

## Literatūra

Bourriaud, Nicolas (2002). *Relational Aesthetics*, vert. Simon Pleasance, Fronza Wood. Dijon-Quetigny: Les Presses du réel.

Chrobak, Jozef ir Justyna Michalik, sud. (2012). *Tadeusz Kantor. Tapyba. Teatras*. Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, Nacionalinė dailės galerija.

Fischer-Lichte, Erika (2013). *Performatyvumo estetika*, vert. Austėja Merkevičiūtė. Vilnius: Menų spaustuvė.

Guarino, Raimundo (1982). Le theatre du sens: Quelques remarques sur fiction et perception. *Degres* 31: 91–110.

Herrmann, Max (1981). Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts. In: Helmar Klier (sud.), *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*. 15–24. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Lehmann, Hans-Thies (2010). *Postdraminis teatras*, vert. Jūratė Pieslytė. Vilnius: Menų spaustuvė.

Lowenfeld, Viktor (1952). *The Nature of Creative Activity: Experimental and Comparative Studies of Visual and Non-visual Sources of Drawing, Painting, and Sculpture by Means of the Artistic Products of Weak Sighted and Blind Subjects and of the Art of Different Epochs and Cultures*, vert. Oscar Adolf Oeser. London: Routledge.

Naujokaitienė, Elina (2006). Kanoninė literatūra ir paraliteratūra: alegorizmo ir dekonstrukcionizmo impulsai detektyvo rašymui. *Respectus philologicus* 10(15): 34–42.

Peters, Steven James (1986). *Modern to Postmodern Acting and Directing: An Historical Perspective*. Ann Arbor: UMI.

Готовский, Ежи (1989). Оголенный актер. In: *Актер в современном театре*. 128–136. Ленинград: ЛГИТМИК.