



VYTAUTO DIDŽIOJO UNIVERSITETAS
MENŲ FAKULTETAS
TEATROLOGIJOS KATEDRA

Sandra Valerkaitė

**EUGENIO BARBOS TREČIOJO TEATRO KŪRYBOS
PRINCIPAI: BENO ŠARKOS ATVEJIS**

Magistro baigiamasis darbas

Teatrologijos ir scenos menų vadybos programa, valstybinis kodas 621U94002
Menotyros studijų kryptis

Vadovė: doc. dr. Rūta Mažeikienė

(Parašas)

(Data)

Apginta: Menų fakulteto dekanė doc. dr. Ina Pukelytė

(Parašas)

(Data)

Kaunas, 2013

TURINYS

Santrauka.....	3
Summary.....	4
ĮVADAS	5
1.1 Trečiojo teatro idėjos formavimasis ir Odino teatro veikla	10
1.2 Trečiojo teatro charakteristikos.....	16
2.1 Kūrybinis procesas Trečiajame teatre	19
2.2 Trečiojo teatro kūrybos principai.....	23
2.2.1 Kolektyvinė kūryba.....	23
2.2.2 Spektaklio teksto kūrimas	23
2.2.3 Spektaklio pasakojimas: tvarkos suardymas.....	28
2.2.4 Aktoriaus dramaturgija.....	30
2.2.5 Scenos erdvės ir garsų dramaturgija.....	34
2.3.6 Žiūrovo dramaturgija	37
3. E. BARBOS TREČIOJO TEATRO KŪRYBOS PRINCIPŲ APRAIŠKOS B. ŠARKOS TEATRE	41
3.1 Beno Šarkos teatras.....	41
3.2 Beno Šarkos kūrybos principai.....	45
3.2.1 Santykis su tekstu	45
3.2.2 Aktoriaus raiška	48
3.2.3 Spektaklių erdvė ir vizualioji bei garso dramaturgija	51
3.2.4 Santykis su žiūrovais.....	55
IŠVADOS.....	58
ŠALTINIŲ IR LITERATŪROS SĄRAŠAS.....	60
ILIUSTRACIJŲ SĄRAŠAS.....	63

Santrauka

E. Barba – žinomas kaip teatro režisieriaus, antropologas, 1979 m. įkūręs Tarptautinę teatro antropologijos mokyklą ir padėjęs pagrindus naujai studijų kryptčiai – teatro antropologijai. Teatras jam – laboratorinių tyrimų vieta, kurioje vyksta nuolatinis darbas su aktoriumi, siekiant atrasti tokias vaidybos technikas, kuriomis aktorius galėtų paveikti kiekvieną žiūrovą. Šio teatro pagrindas – ne literatūrinis tekstas, tikslas – ne sukurti psichologinį charakterį, o sceninę aktoriaus esatį, paremtą realiu veiksmu.

Trečiojo teatro sąvoka susiformavo kaip atsakas į teatrinis reiškinius, egzistuojančius pasaulyje, tačiau stipriai iškrentančius iš tradiciniam ar eksperimentiniam teatrui įprasto teatrinio konteksto. Esminis *Trečiojo teatro* bruožas yra savitos teatro reikšmės kūrimas, atsiribojant nuo supančios kultūros įtakų ar apribojimų. Kūrybos procesas yra skirtas ne išmokyti, pasiskolinti ar nukopijuoti vaidybos technikas, bet kantriai auginti bei vystyti autentiškų grupių kultūras.

Kaip ilgamečių tyrinėjimų pasekmę, detaliam analizuojant spektaklio kūrimo bei sceninės raiškos elementus, E. Barba pateikia naują kūrybos proceso sampratą. Kūrybos procesas *Trečiajame teatre* yra suvokiamas kaip turintis sluoksniuotą sandarą, tai yra susidedantis iš keletos pakopų: organinės, naratyvinės bei žiūrovą žadinančios dramaturgijos, kurių sąveikos elementus nagrinėjant detaliam, galima pasiekti esminį *Trečiojo teatro* tikslą – kūrybos principus, kurių dėka būtų sukuriamas aktyvus poveikis žiūrovui. Dramaturgijos sąvoka E. Barbos *Trečiojo teatro* sampratoje apibūdina sceninių veiksmų darbą, o ne atlikimo metodiką, priklausančią literatūrai. Ši sąvoka čia apima visus kūrybinio proceso elementus (erdvę, muziką, sceninius veiksmus, žiūrovo įtraukimą ir pan.) ir pateikia inovatyvų režisūrinio proceso suvokimą, kuris apima aktoriaus, žiūrovo ir režisieriaus dramaturgiją kūrybiniame procese.

Šio **darbo objektas** – E. Barbos *Trečiojo teatro* kūrybos principai ir jų sklaida Beno Šarkos kūryboje.

E. Barbos *Trečiojo teatro* kūrybos proceso analizė atskleidė kūrybos principus, kurie gali būti naudojami kaip įrankis analizuojant *Trečiojo teatro* kūrybą. Atsižvelgiant į tai, kad B. Šarka yra vienas iš ryškiausių marginalaus teatro kūrėjų pavyzdžių Lietuvoje, kuriančių savitą teatro reikšmę, tačiau vis dar netyrinėtų *Trečiojo teatro* kontekste, nuspręsta ištirti *Trečiojo teatro* kūrybos atspindžius jo teatre. Tyrimas parodė, jog visi patys reikšmingiausi, su spektaklio kūrimu susiję *Trečiojo teatro* kūrybos principai egzistuoja ir yra vienaip ar kitaip naudojami B. Šarkos teatre.

Summary

E. Barba – one of the most significant and influential contemporary theatre directors, researchers, teachers and practitioners, best known as the founder of the International School of Theatre Anthropology in 1979. Theatre for E. Barba is some kind of laboratory space, where actor is the central figure for his theatrical investigations. As a consequence to his practical researches and experiments, while collaborating with non-European theatre masters and trying to find new kind of theatrical expressions, Third theatre idea has been developed. It was very important as connecting theatre groups in all over the world, which do not belong nor to traditional neither to experimental theatre. These groups created autonomous meaning of the theatre without appealing it to surrounding culture. All in all, such kind of creation described the main aim of E. Barba's Third theatre – not to copy or take over someone's acting techniques, but to discover the distinctive theatrical ways of expression.

E. Barba presented new conception of creative process as the organization of three dramaturgy levels – organic, narrative and spectator's. This was some kind of new attitude to directing process. The conception of dramaturgy here was not related with literature, but rather than that included all performance's creation elements such as scenic actions, space, music, spectator's reception and etc. and described creation principles of the Third theatre.

The object of this paper – the reflections of E. Barba's Third theatre creation principles in B. Šarka's theatre.

The conception of creation process of E. Barba's Third theatre in this paper revealed the creation principles, which could be used as a tool for Third theatre creation analysis. Taken into consideration, that B. Šarka is one of the most significant examples of marginal theatre creator's in Lithuania, who creates his autonomous meaning of the theatre, but his creation still hasn't been investigated in the context of Third theatre, it was decided to investigate the reflections of Third theatre creation principles in B. Šarka's theatre. The investigation has shown that all the most significant with performance's creation related Third's theatre creation principles reflect in B. Šarka's theatre.

“Meno kūrinys teatre nebėra dramaturgo tekstas,
bet gyvenimo aktas, akimirka po akimirkos, kuriamas scenoje”¹
(Luigi Pirandello)

IVADAS

Eugenio Barba – vienas reikšmingiausių ir įtakingiausių šių laikų teatro režisierių, tyrinėtojų, pedagogų, praktikų. Visą savo gyvenimą pašventęs darbui su aktoriumi ir nuodugniam aktoriaus darbo metodų tyrinėjimui, jis geriausiai žinomas kaip Teatro antropologijos mokyklos (ang. k. *International School of Theatre Anthropology*) 1979 m. įkūrėjas. Su šios mokyklos įkūrimu teatro tyrinėtojas padėjo pagrindus naujai studijų kryptčiai – teatro antropologijai. Teatras E. Barbai – ne mistifikuota, kūrėjo mitais apipinta erdvė, bet laboratorinių tyrimų vieta. Aktorius tuo tarpu yra centrinė figūra jo antropologiniuose tyrinėjimuose.

E. Barba yra teatro praktikas, taigi visos jo teorinės sąvokos gimsta iš praktinių tyrinėjimų bei bandymų. Kaip tokių bandymų paseka – bendradarbiaujant su neeuropinio teatro meistrais ir ieškant naujų teatro raiškos priemonių – susiformavo ir *Trečiojo teatro* idėja. Ji buvo labai svarbi tuo, jog visame pasaulyje suvienijo tas teatro grupes, kurios egzistavo teatrinėse paraštėse, nepriklausė nei tradiciniam, nei avangardiniam teatrui, tačiau kūrė savitą teatrinę kalbą, nepriklausomai nuo kultūrinio konteksto. Tai iš esmės apibūdino ir E. Barbos *Trečiojo teatro* tikslą – ne nukopijuoti ar perimti kažkieno vaidybos technikas, bet atrasti savitus teatrinės raiškos būdus.

E. Barba pateikė naują kūrybos proceso sampratą, kuri iš esmės buvo ilgo režisieriaus darbo rezultatas, labai detaliai analizuojant performanso/spektaklio kūrybos elementus. Pagrindinis režisieriaus tikslas – atrasti tokias vaidybos technikas, kuriomis aktorius galėtų paveikti kiekvieno žiūrovo individualų vidinį pasaulį. „Teatras, kuris su kiekvienu žiūrovu gebėtų kalbėti skirtinga ir į jo vidų prisiskverbianti kalba nėra nei fantastiška idėja, nei utopija. Tai teatras dėl kurio daugelis iš mūsų, režisierių ir grupių vadovų treniravosi labai ilgą laiką”² – teigia režisierius. Norėdamas pasiekti tokio rezultato, jis kūrybos procesą padalijo į tris pakopas arba, kitaip tariant, tris dramaturgijos organizavimo lygmenis – organinę, naratyvinę bei žiūrovą žadinančią dramaturgiją. Dramaturgijos sąvokos apibrėžimas *Trečiajame teatre* apima visus kūrybinio proceso elementus bei iš esmės apibrėžia kūrybos principus. Ji yra nukreipta į spektaklį kaip tekstą, sudarytą iš scenoje

¹Luigi Pirandello citata, panaudota E. Barbos knygoje: *On directing and dramaturgy: burning the house*, Taylor and Francis e-Library, 2009

kuriamų patirčių, veiksmų, ženklų, raiškos priemonių ir pan. Ši sąvoka čia apibūdina sceninių veiksmų darbą, o ne atlikimo metodiką, priklausančią literatūrai. Iš esmės šis inovatyvus dramaturgijos sąvokos apibrėžimas, pateikia naują režisūrinio proceso suvokimą, kuris apima aktorius, žiūrovo ir režisieriaus dramaturgiją kūrybiniame procese. E. Barbos Trečiojo teatro teorija dramaturgijos samprata yra labai svarbi tuo, jog nuodugniai tyrinėja kaip kiekvienas konkretus kūrybinio proceso elementas sąveikaudamas vienas su kitu veikia žiūrovą.

Apie E. Barbos *Trečiąjį Teatrą* Lietuvoje yra rašyta išties nedaug (šiek tiek užsiminta pavieniuose R. Marcinkevičiūtės, R. Mažeikienės, E. Klivio ir kt. straipsniuose). Tuo tarpu jo kūrybinių principų išskyrimas, sisteminimas bei detalesnė analizė atlikti nebuvo. Juo labiau tai nebuvo siejama su lietuvių teatro kontekstu. Vis tik E. Barbos kūrybos proceso dalijimas į pakopas (organinės, naratyvinės ir žiūrovo dramaturgijos lygmenis), detalčiai analizuojant kiekvieno jų elementų sąveiką ir poveikį žiūrovui, sudeda esminius akcentus režisūrinio proceso suvokime. Visi šie dramaturgijos lygmenys turi labai aiškias funkcijas kūrybiniame procese, tačiau glaudžiai sąveikauja tarpusavyje ir yra nukreipti į žiūrovo sužadimą (dramaturgiją) kaip neatsiejamą, integralią spektaklio/performanso dalį. Tai iš esmės atskleidžia požiūrį į performansą/spektaklį kaip turintį sluoksniuotą atlikimo prigimtį bei iškristalizuoja esminius E. Barbos *Trečiojo teatro* kūrybos principus, kurie yra puikus įrankis analizuojant *Trečiojo teatro* atstovų kūrybą.

Visame pasaulyje pasklidusių *Trečiojo teatro* grupių egzistuoja ir Lietuvos teatro kontekste. Tačiau iki šiol *Trečiojo teatro* kūrybos atspindžiai mūsų šalyje tyrinėti nebuvo. Tuo tarpu B. Šarkos, priskiriamo Lietuvos paraštėse veikiančiam, marginaliam, netradiciniam teatrui, kūryba iš esmės galėtų būti tyrinėjama kaip visame pasaulyje teatro paraštėse veikiančio *Trečiojo teatro* atspindžiai, kurių Lietuvoje nėra daug (B. Šarka, E. Leonavičius, V. Vaičiūnaitė). Deja iš negausių *Trečiojo teatro* grupių pavyzdžių, šiuo metu aktyviai kuriantis yra tik režisierius B. Šarka, kurio kūryba iš esmės yra labai artima *Trečiajam teatrui*. Visų pirma jis yra ryškiausias marginalaus teatro atstovas, visada atstovavęs Lietuvos teatro paraštėms bei kūręs savo individualią teatrinę reikšmę. Visgi reikia pripažinti, kad ilgą laiką B. Šarkos kūryba absoliučiai nesulaukė teatro kritikų dėmesio, buvo tarsi vengiama vertinti jo spektaklius arba tokia kūryba konservatyvesnių kritikų nė nebuvo laikoma teatru. G. Grajauskas apie tuometinę situaciją atsiliepia taip: „Sunkiausiai Beną priėmė vadinamieji teatro „profesionalai“ – kolegos aktoriai ir režisieriai. Purkštavo ir kaltino šarlatanizmu, mėgėjiškumu etc.“³. Dar ir dabar, be atskirų straipsnių ar interviu, Lietuvos teatro istoriją fiksuojančiose knygose rastūsi vos viena kita eilutė apie šį režisierių ir tai labiau faktografiškai pateikiant jo kūrybą nei bandant atlikti detalesnę jos analizę. Išsamesnė B.

³Interviu su G. Grajausku, atliktas 2013 gegužės 11d. darbo autorės

Šarkos kūrybos bruožų analizė marginalaus teatro aspektu buvo padaryta teatrologės K. Pečiūraitės⁴, tačiau su platesniu *Trečiojo teatro* kontekstu ji nebuvo susieta.

Darbo objektas – E. Barbos *Trečiojo teatro* kūrybos principai ir jų sklaida Beno Šarkos kūryboje.

Darbo tikslas – atskleisti E. Barbos *Trečiojo teatro* kūrybos principų atspindžius B. Šarkos teatre.

Darbo uždaviniai:

1. Išanalizuoti ir pristatyti E. Barbos *Trečiojo teatro* sampratą;
2. Išskirti ir pristatyti E. Barbos *Trečiojo teatro* kūrybos principus;
3. Išnagrinėti E. Barbos *Trečiojo teatro* kūrybos principų atspindžius Šarkos teatre.

Darbo metodai

Analizuojant ir apibendrinant E. Barbos *Trečiąjį teatrą* ir kūrybos principus buvo naudotas analitinis – aprašomasis metodas: atlikta probleminė mokslinės literatūros analizė. Tyrinėjant B. Šarkos kūrybos principus pasitelkti empirinių tyrimų metodai: pusiau struktūruotas tiesioginis asmeninis interviu su režisieriumi, kuris buvo pažodžiui transkribuotas ir analizuojamas taikant turinio analizės metodą; visų prieinamų spektaklių įrašų stebėjimas bei jų analizė; pusiau struktūruoti netiesioginiai asmeniniai interviu (raštu) su rašytoju Gintaru Grajausku, kurio tekstai naudojami daugelyje B. Šarkos spektaklių, dailininku Danieliumi Rusiu bei tuometiniame Gliuknamyje besilankiusiais ir kūrybinį B. Šarkos procesą stebėjusiais atvykėliais iš Vilniaus – Vitu Umbrasu bei poetu Rimvydu Stankevičiumi. Be to, buvo atlikta ir probleminė literatūros (įvairių straipsnių, interviu su kūrėju ir pan., pasirodžiusių spaudoje) analizė.

Literatūros ir šaltinių apžvalga

Darbe naudotą literatūrą galima būtų skirstyti į keletą dalių. Pirma, tai paties teatro antropologo E. Barbos tekstai, kilę iš jo praktinių tyrinėjimų, pagrindiniai iš jų: *On directing and dramaturgy: burning the house* (2009); *The Deep Order Called Turbulence. The Three Faces of Dramaturgy* (2010); *The third theatre: a Legacy from Us to Ourselves* (1992); *“Four spectators”* (1990) ir t.t., kurie iš esmės padėjo atskleisti E. Barbos Trečiojo teatro kūrybos sampratą bei susisteminti ir aprašyti kūrybos principus.

⁴Pečiūraitė, Kristina. *Marginalaus teatro formos. Beno Šarkos Gliukai*. In: Darbai ir dienos, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2004.

Kita dalis literatūros – teatro kritikų tekstai, susiję su E. Barbos *Trečiuoju teatru* ir kūrybos principais, tai: Taviani, Ferdinando, *The colourful world of Third Theatre* (1978); Turner, Jane, *Eugenio Barba* (2005); Watson, Ian. *Towards a Third Theatre* (2005); Christoffersen, Erik Exe. *Introduction to peripeti and serendipity* (2004).

Dar viena naudotos literatūros rūšis – tai teatro kritikų tekstai, tiesiogiai nesusiję su E. Barbos *Trečiuoju teatru*, tačiau padedantys pateikti platesnį *Trečiojo teatro* kūrybos principų kontekstą bei paaiškinti, kai kurias darbo metu išskylančias sąvokas. Taigi šios literatūros pagrindą sudarė: Lehman, Hans-Thies. *Postdraminis teatras* (2010); Marinis, Marco. *De. Dramaturgy of the Spectator* (1987); McAuley, Gay. *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre* (1999); Rokem, Freddie. *Performing history* (2000); Arntzen, Knut Ove. *A Vizual Kind of Dramaturgy, Theatre of New Energies and the Post-mainstream: Baktruppen and Recto Verso* (1990) ir t.t.

Paskutiniąją literatūros dalį sudarė visa teatrinė medžiaga apie B. Šarkos kūrybą, padėjusi analizuoti jo kūrybos principus, tai: Oraitė, Regina. *Agurkų rauginimo stotyje; Staniškytė, Jurgita. Realybės efektai: autentiška raiška ir žaidimai su tikrove šiuolaikiniame teatre; Šabasevičienė, Daiva. Klaipėdos dramos teatras; Vasinauskaitė, Rasa. Laikinumo teatras*(2010); Liuga, Audronis. *Sezono taškai ir daugtaškiai; Klivis, Edgaras. Perrašomos vietos: topografija, identitetas ir politika šiuolaikiniame Lietuvos teatre* (2008) ir t.t.

Darbe naudotus šaltinius galima skirstyti į dvi grupes: spektaklių įrašus ir interviu. B. Šarkos kūrybos analizei buvo pasitelkti prieinami spektaklių įrašai („Keafri“ (1997); „Topor sosi“ (2002); „A gu gu“ (2005); „Kiaurai“ (2006); „Kas lieka, kai nieko nelieka“ (2007); „Skylės ir dulkės“ (2008); „Vabi sabi vasabi“ (2010), kurie iš esmės padėjo atskleisti tokius B. Šarkos kūrybos principus kaip *aktorius raišką; santykį su tekstu; scenos erdvės, vizualiosios bei garso dramaturgijos panaudojimą; santykį su žiūrovais*.

Atlikti interviu yra dviejų tipų: tiesioginis asmeninis interviu su režisieriumi Benu Šarka, kuris iš esmės papildė spektaklių įrašų analizę bei atsakė į probleminės literatūros analizės metu kilusius klausimus apie režisieriaus kūrybą. Netiesioginiai asmeniniai interviu (raštu) su keturiais respondentais – rašytoju G. Grajausku, dailininku D. Rusiu bei į tuometinį Gliuknamį, egzistavusį Klaipėdoje, iš Vilniaus vykusiems ir B. Šarkos kūrybinėje erdvėje apsisostojantiems poetu Rimvydu Stankevičiumi bei Vitu Umbrasu iš esmės unikaliais interviu padėjo sukurti platesnį kontekstą apie tuometį B. Šarkos teatrą, kūrybos procesus jame bei žiūrovų recepciją. Be šių šaltinių papildomai buvo peržiūrėtas trumpametražis V. Vildžiūno filmas apie režisierių, pavadinimu „Šarka – 2“, kuris labiau atskleidė B. Šarkos, kaip *Trečiojo teatro* kūrėjo, asmenybę. Prie svarbių šaltinių sąrašo taip pat prisideda ir video medžiaga iš *Klubo prie arbatos susitikimo su B. Šarka* (2012).

Darbo struktūra

Darbą sudaro įvadas, trys dėstymo dalys bei išvados. Pirmojoje dėstymo dalyje analizuojama ir pristatoma E. Barbos *Trečiojo teatro* samprata, analitiškai aprašant *Trečiojo teatro* idėjos formavimąsi bei jo charakteristikas. Antrojoje dalyje išskiriami ir detalai analizuojami *Trečiojo teatro* kūrybos principai bei pateikiama kūrybos proceso samprata. Trečiojoje dalyje analizuojami E. Barbos *Trečiojo teatro* kūrybos principų atspindžiai bei jų sklaida B. Šarkos teatre. Iš viso darbą sudaro 63 psl. Baigiamajame darbe yra dvi lentelės. Literatūros ir šaltinių sąrašą sudaro 47 šaltiniai.

1. E. BARBOS TREČIOJO TEATRO SAMPRATA

1.1 Trečiojo teatro idėjos formavimasis ir Odino teatro veikla

E. Barbos pažintis su teatru prasidėjo, kai dar mokydamasis koledže, pirmą kartą apsilankė teatre. Spektaklis buvo pavadinimu „*Cyrano de Bergerac*“ ir didžiausią įspūdį tuo metu jam paliko gyvas arklys ant scenos. „Lyginant su arkliu, aktorių veiksmai atrodė lyg pantomima, o jų charakteriai atrodė šiurkščios karikatūros“ – prisimena režisierius⁵. Tai buvo pirmas teatro teoretiko ir praktiko susidūrimas su vėliau jo taip tyrinētu „realiu veiksmu“ (ang. k. „*real action*“). Kaip rašo J. Turner savo knygoje „*Eugenio Barba*“, aktoriai šūkavo, juokėsi, verkė, bet jiems pritrūko energijos ir tikrumo, tuo tarpu arklys nevaizduodamas, nieko neimituodamas scenoje, buvo tikras, atliko realų veiksma ir turėjo energiją, kuri ir patraukė E. Barbos dėmesį bei paskatino tęsti pažintį su teatru.

Sąmoningas E. Barbos apsisprendimas savo profesinį kelią pasukti teatro link įvyko 1961 m., kai jis išvyko į Varšuvą studijuoti teatro režisūros Valstybinėje teatro mokykloje (ang. k. „*State Theatre School*“). Tuo metu Lenkija buvo socialistinė šalis, kontroliuojama griežto politinio režimo, bet turėjo kultūros politiką, rėmusią menines veiklas, įskaitant ir teatrą. Tokiose aplinkybėse atsidūręs E. Barba stengėsi lankytis teatre, įvairiuose susitikimuose su menininkais, bendrauti su teatro režisieriais ir aktorais. Tuomet jam pasitaikė kelios atsitiktinės progos sutikti teatro režisierių J. Grotowskį bei su juo pabendrauti, po kurių J. Grotowskis pakvietė E. Barbą būti jo asistentu „13-os eilės teatre“ (*Teatr 13 Rzedow*) Opolėje⁶. Visus trejus metus būsimasis teatro antropologas ten stebėjo J. Grotowskio darbą, buvo jo asistentas ir mokėsi teatrinio meistriškumo. Tačiau, kaip jis pats teigia, tai jam davė daugiau teorinį suvokimą nei praktinį: „trejus metus pas Grotowskį aš tik sėdėjau, stebėjau, rašiau, norėdamas suvokti intelektualinę jo darbo prasmę, bet taip ir neprisiliečiau prie praktinio darbo“⁷, tačiau J. Grotowskio įtaka vėliau susiformavusiems E. Barbos kūrybiniais principams, ypač kalbant apie teatrą kaip laboratoriją ar darbą su aktoriumi yra akivaizdi. Nors, dirbdamas pas J. Grotowskį, E. Barba ir nebaigė diplominio darbo, tačiau parašė ir išleido nemažai straipsnių apie jo darbą, kurie sulaukė tarptautinės auditorijos dėmesio.

Prieš grįždamas į Norvegiją, E. Barba dar pusei metų išvyko į Indiją, kur keliavo ir buvo supažindintas su Kathakali mokymu ir spektaklio/performanso praktika. Deja tuo metu Lenkijos viza jam nebebuvo pratęsta ir jis turėjo vykti tiesiai į Norvegiją, kur turėjo ketinimų

⁵Turner, Jane. *Eugenio Barba*. Taylor and Francis e-Library, 2005, p.4.

⁶ Ibid. p. 4.

⁷*Modernus teatras*. Sud. G.Mareckaitė, R. Marcinkevičiūtė, Vilnius: Kultūros ir meno institutas, 1994, p. 133.

dirbti teatre, tačiau nemokėdamas norvegų kalbos tuometiniam labai tradiciniam, subsidijuojam, komerciniam teatrui buvo visiškai netinkamas kandidatas⁸. Taigi tai buvo priešzastis kurti savo teatrą.

1964 m. E. Barba įkūrė Odino teatrą, kuriame sau prieglobstį atrado 11 aktoriais trokštančių būti, tačiau nepriimtų į Oslo teatro mokyklą, narių. „Mes buvome savamoksliai per prievartą. Išmesti ar atstumti teatro mokyklų ir profesionalių teatrų, kur iš pradžių mano draugai norėjo tapti normaliais aktoriais, interpretuojančiais tekstus, kur aš tikėjausi normaliai inscenizuoti tekstus drauge su profesionaliais aktoriais“⁹ – teigia režisierius. Situacija nebuvo lengva, nes visi dirbo ir treniruotis galėjo tik naktimis, greitai iš jų liko 5, vėliau – tik 4. Kaip teigia J. Turner, „Naudoti pratimus, eksperimentuoti su teatro formomis, kurios buvo suprantamos tik iš dalies, mokytis dėl mokymosi – tai buvo praktiškai dar negirdėtos idėjos ankstyvaisiais 1960 – aisiais metais Europoje“¹⁰. Pirmasis spektaklis pavadinimu „*Ornitofilene*“ buvo improvizacija, gimusi repeticijų metu, skirtingai nuo kitų vėlesnių jų pasirodymų, šis spektaklis buvo sukurtas sekant J. Grotowskio metodu iš literatūrinio teksto padaryti dramatinį tekstą. Nors tokiu principu buvo sukurti vos keletas spektaklių, tačiau improvizacijos idėja liko kaip šio teatro pamatas ir yra naudojama iki šių dienų.¹¹

1966 m. nedidelė E. Barbos teatro trupelė iš Norvegijos sostinės Oslo pajudėjo į mažą miestelį Holstebro, esantį Danijoje. „Atskirtis nuo teatro pasaulio netrukus virto dar ir geografinė bei kalbinė: kad išgyventume turėjome emigruoti iš Norvegijos sostinės į mažą miestelį Danijoje, toli nuo didelių miestų, kritikų, tradicinių teatro lankytojų“¹² – taip režisierius apibūdino nelengvą to laikotarpio situaciją. Tuo metu atvykėliai ne tik, kad patys buvo skirtingų kultūrų, bet nei vienas iš jų nemokėjo ir danų kalbos. Anot E. Barbos, jie turėjo: „apeiti dvi kliūtis, dėl kurių negalėjome dirbti tuo metu pripažintomis ir priimtiniomis teatro formomis: turiu omenyje kalbos barjerą ir teatrinės patirties stoką, pasiruošimo trūkumą“¹³. Taigi galima būtų teigti, jog kalbos barjeras buvo ta praktinė priešzastis, kuri lėmė, jog Odino teatro trupei reikėjo ieškoti kitokios dramaturgijos, kurios pagrindas būtų ne tekstas, o tokios, kuri jungtų įvykius, muziką, charakterius „teatre, kuris šoka“ (*ang. k. „theatre, which dances“*)¹⁴. Tad reikėjo koncentruotis į mokymus ir tam tikrų aktorių įgūdžių ugdymą. Iki 1974 m. Odino teatras dirbo „uždaros patalpos“ režimu, tuomet teatro laboratorija koncentravosi į mokymus, tyrinėjimus, naujų spektaklių/performansų kūrimą,

⁸Turner, op.cit., p.6.

⁹*Modernus teatras*, op. cit., p.132.

¹⁰Turner, op. cit., p. 7.

¹¹Ibid., p. 7.

¹²*Modernus teatras*, op. cit., p.133.

¹³ Ibid.

¹⁴Barba, Eugenio. *Four spectators*. Tulane drama review 34/1, 1990, p. 96 -101, p.97.

ieškojo naujų teatro raiškos priemonių, bendradarbiavo su neeuropinio teatro meistras, gilinosi į Rytų aktorines technikas.

Tokių ieškojimų pasekmė buvo *Trečiojo teatro* idėja. Ši sąvoka apibūdino tas teatro trupes, kurios rinkosi kitokį darbo metodą nei tradiciniai, instituciniai teatrai, tai tam tikra prasme apibūdino paribio teatrą, kultūriškai, asmeniškai, profesiskai diskriminuojamas grupes. Šis teatras turėjo sukurti mažą visuomenę, turinčią savą kultūrą, savo mažas tradicijas ir išreiškiančią ją per spektaklio formą, kaip teigia E. Barba, jis turėjo vienyti žmones, atmetusius įprastą gyvenimo būdą dėl naujų bendravimo būdų¹⁵. Anot režisieriaus, tai buvo idėja atrasti naują teatrinę kalbą, naujas bendravimo su žiūrovu formas, neprisiriant prie vienos kultūrinės tradicijos. „Kai aš kalbu apie Eurazijos teatrą, aš negalvoju apie teatrų geografinę erdvę, bet apie mentalinį aspektą, apie aktyvią idėją, kuri įkvėpė mūsų amžiaus teatrą. Ši sąvoka reiškia patirtis, kurios visiems kūrėjams, nepriklausomai nuo jų kultūrinės kilmės yra esminiai atskaitos taškai jų teatrinėje praktikoje: nuo Ibsen'o iki Zeami, nuo Peking operos iki Brechto, nuo Decroux pantomimos iki Noh teatro, nuo Kabuki iki Mejerholdo biomechanikos, nuo Delsarte iki Kathakali, nuo baleto iki modernaus šokio, nuo Artaud iki Bali, nuo Stanislavskio iki Natyashastra”¹⁶ – teigė E. Barba.

Kalbant apie *Trečiojo teatro* sąvokos kilmę, pirmiausiai reikėtų kalbėti apie jos atsiradimo kontekstą. Kaip žinoma, iki *Trečiojo teatro* sąvokos atsiradimo egzistavo istoriškai susiformavę dvi teatro kryptys – tradicinis ir avangardinis teatras, kuriuos dar būtų galima pavadinti *Pirmuoju* bei *Antruoju* teatrais. *Pirmasis teatras arba*, kitaip tariant, *tradicinis teatras* – tai komercinis ir valstybės subsidijuojamas teatras (P. Brooko dar vadintas „negyvu teatru“). E. Barba jį apibrėžia kaip: „institucinis teatras saugomas ir subsidijuojamas dėl vertės, kurią jis turėtų perduoti, pasirodantis kaip gyvas kūrybinės konfrontacijos atvaizdas su praeities ir dabarties tektais ar net kaip kilnioji pramogų verslo versija“. Tuo tarpu, *Antrasis teatras* (avangardinis teatras) teatro praktiko apibūdinamas kaip: „avangardo teatras, eksperimentuojantis, ieškantis, sunkus ar ikonoklastinis, pokyčių teatras, ieškant naujojo originalumo, palaikomas būtinybės peržengti tradiciją ir atsiverti naujovėms kūrybinėse sferose ir visuomenėje“. Tačiau tam tikros pasaulyje egzistuojančios teatro rūšies nebuvo galima priskirti nei instituciniam (dar vadinamajam „pirmuoju“) nei avangardiniam (vadinamajam „antrajam“) teatru. Tai iš esmės buvo visai kitoks teatro kelias nei siūlė pastarieji du. „Jeigu tai nėra pirmasis ar antrasis teatras, kas tai yra? Tai – Trečiasis teatras” – teigia teatrologas I. Watson'as, aiškindamas šios sąvokos atsiradimą¹⁷. Taigi kalbant apie

¹⁵ *Modernus teatras*, op. cit., p. 145.

¹⁶ 1363-1443 m. Japonijoje gyvenęs aktorius ir dramaturgas, parašęs daugybę pjesių No teatru.

¹⁷ Watson, Ian. *Towards a Third Theatre*. Taylor & Francis e-Library, 2005, p. 19.

Trečiojo teatro kilmę, reikėtų paminėti, jog ši sąvoka formavosi kaip atsakas į teatrinis reiškinius, egzistuojančius pasaulyje, tačiau stipriai iškrentančius iš tradiciniam ar eksperimentiniam teatrui įprasto teatrinio konteksto.

1977 m. interviu E. Barba pareiškė, jog jo *Trečiojo teatro* sąvoka išaugo iš pastangų paaiškinti reikšmingus nukrypimus nuo vadinamojo teatro „*mainstreamo*“ (pagrindinės srovės), tokius kaip ispanų nepriklausomo teatro judėjimą (Teatro Independiente), kurį sudarė daugiau nei 90 teatro grupių tuo metu, panašų judėjimą Italijoje, sujungusį šimtus grupių, jaunųjų teatro grupių sąjūdžio Danijoje, kolektyvinio teatro proveržio Lotynų Amerikoje ir pan.¹⁸. Šie pavyzdžiai buvo tarsi įrodymas, jog jo argumentas, darant besąlygiškai teigiamą pareiškimą, jog „A“ (nepriklausomas teatro sąjūdis) egzistuoja, yra nepaneigiamas. Toliau E. Barba argumentuoja, kad jis nepriklauso nei vienai labiausiai paplitusių teatro rūšių: nei „B“ (instituciniam teatrui) nei „C“ (avangardo), todėl daroma išvada, jog jis turi būti atskiras subjektas.¹⁹ Tai iš esmės buvotam tikra atspirtis E. Barbai toliau formuluojant *Trečiojo teatro* sąvoką, jo teorinė idėja turėjo akivaizdų praktinį užnugarį.

Trečiojo teatro sąvokos dėka E. Barba išreiškė Odino teatro poziciją teatrinio pasaulio kontekste. „Teatro salynas (*Trečiasis teatras*) formavosi per pastaruosius kelerius metus keliose šalyse. Beveik nežinomas, retai taikomas kaip atspindys, nepristatomas festivaliuose ir nesusilaukiantis kritikų dėmesio“²⁰. – taip teatro antropologas apibūdino *Trečiąjį teatrą* pirmųjų dviejų teatrų kontekste. Taigi iš esmės jis čia apibūdinamas kaip atstumtasis lyginant su pastaraisiais dviem (instituciniu bei avangardiniu) ir jo pavadinimas neišvengia sąsajų su Trečiuoju pasauliu. E. Barba pripažįsta Trečiojo pasaulio konotacijas savo *Trečiojo teatro* sąvokoje, tačiau drauge teigia, jog šios abi sąvokos savo bendras šaknis labiau randa diskriminacijoje, kurią turi abi šios sąvokos, negu lyginant *Trečiąjį teatrą* su Trečiojo pasaulio menkavertiškumo jausmu ar jo gyventojų noru tapti Pirmojo pasaulio dalimi. Kaip teigia I. Watson, vėlyvais 1970 – aisiais E. Barba diskriminaciją priskyre *Trečiąjį teatrą* apibūdinančioms charakteristikoms: „grupės, kurias vadinu *Trečiuoju teatru* savo kilme nepriklauso teatro tendencijoms, bet jos gyvena diskriminuojamos: asmeniškai ar kultūriškai, profesionaliai, ekonomiškai ar politiškai“²¹. Tačiau vėliau (1991 m.), reaguodamas į pokyčius, E. Barba persvarstė *Trečiojo teatro* sąvoką, paneigdamas diskriminaciją, kaip jį apibūdinančią charakteristiką²². Teatro antropologui šiuolaikinis *Trečiasis teatras* yra toks teatras, kuriame jo nariai susikoncentravę ties nepriklausomo teatro kūrimu, tai yra teatro,

¹⁸Watson, op. cit., p. 19.

¹⁹Ibid., p. 20

²⁰Ibid., p. 18

²¹Ibid., p. 20

²²Barba, Eugenio. *The legacy from us to ourselves*. In: Theatre. Solitude, Craft, Revolt, Aberystwyth: Black Mountain Press, 1999, p. 217.

kokį jie įsivaizduoja ir nori kurti, o ne tokį, kokio iš jų tikisi ar primeta aplinkinė kultūra, teatro pasaulyje vyraujančios tendencijos ir pan. „Šiandien (1991 m.) man aišku, kad esminis *Trečiojo teatro* bruožas yra nepriklausomos reikšmės konstravimas, kuri nepripažįsta ribų, priskiriamų mūsų profesijai mus supančios kultūros“ – teigia teatro antropologas²³. Taigi *Trečiojo teatro* nariais jis laiko tuos, kurie yra suinteresuoti spektaklio/performanso kalbos tyrinėjimu bei auginimu, kuri suteikia nepriklausomą reikšmę kuriant teatrą, ko negali padaryti teatras, egzistuojantis dėl komercinių sumetimų, ar, pavyzdžiui, teatras, sekantis teatrinės tendencijas avangarde.

E. Barbos teigimu, sudėtingumas suvokiant kas yra *Trečiasis teatras* kyla iš sudėtingos jį jungiančio apibrėžimo paieškos, kuris vienoje formoje įtvirtintų labai skirtingas teatrinės realybes. Tačiau iš dalies *Trečiąjį teatrą* tiksliausiai ir apibūdina vienos bendros reikšmės nebuvimas. Ši sąvoka iš esmės apima visumą tų teatrų, kurie kiekvienas individualiai atranda ir kuria savo teatro reikšmę. Anot TTAM įkūrėjo, svarbiausia tai, kad kiekvienas savo kuriamą reikšmę ir savo palikimą apibrėžia įkūnydamas juos į konkretų veiksmą ir per skirtingas profesines tapatybes²⁴. „Mes visi savo veiksmams priskiriame asmenišką, intymią, privačią reikšmę, visiškai nepriklausomai nuo reikšmių, priklausančių objektyviam požiūriui“²⁵ – teigia E. Barba. Kitaip tariant, asmeninė, unikali teatro kuriama prasmė yra paverčiama į atpažįstamą formą. Tai padeda atsirasti autonomiškoms struktūroms ir sukuria atskiras tapatybes. E. Barbos teigimu, yra klaidinga manyti, jog *Trečiasis teatras* privalo turėti ideologiją, jungiančią mažaisiais doktriną, kuri paverstų jį į puikiai apibrėžtą meninį judėjimą. Pasak režisieriaus, reikšmės paieškos jungia apskritai labai daug teatrų vakar ir šiandien, nesvarbu kaip jie vadinami „didžiaisiais“, „mažaisiais“, „mažumų“ ar pan. Visi jie priklauso Teatro planetai ir drauge sudaro teatro paveikslą. Taigi ta prasme *Trečiasis teatras* turi daug protėvių²⁶.

Daugelis *Trečiojo teatro* atstovų grupių yra įsikūrę mažuose miesteliuose arba dideliuose miestuose su labai nedidelėmis finansavimo ar paramos galimybėmis. Vienas iš būdų, padedančių šioms grupėms išlikti, yra tarpusavyje užmezgti ryšiai, kurie grupėms suteikia ne tik psichologinę, bet ir labai konkrečią paramą: grupės vienos kitoms organizuoja turus, keičiasi informacija apie mokymus, repeticijų, kūrybos metodus, užmezga ryšius. Tai padeda *Trečiajam teatrui* iš izoliuotų mažų grupelių patekti į platesnius vandenį, kuriuose tos mažos grupės, E. Barbos vadinamos „salelėmis“, yra įtraukiamos į komunikacijos tinklus, galinčius suteikti daug naudingos informacijos.

²³Watson, op. cit., p. 20

²⁴Barba, Eugenio. *The third theatre: a Legacy from Us to Ourselves*. In: *New Theatre Quarterly*, 8, p. 3-9, p. 7.

²⁵Ibid., p.7

²⁶Ibid., p. 8

Odino teatrui visada buvo svarbūs ryšiai su kitomis teatro trupėmis, priskiriančioms save *Trečiajam teatrui*. Šio teatro nariai asmeniškai yra užmezgę kontaktus su teatro žmonėmis Europoje, Lotynų Amerikoje, kiek mažiau Jungtinėse Amerikos Valstijose. Su kitomis trupėmis jie bendrauja laiškais, taip pat komentuodami jaunų aktorių spektaklius, kai šie prašo atsiliepimų bei organizuodami dirbtuves. Stengdamasis palaikyti asmeninius kontaktus su įvairiomis *Trečiojo teatro* grupėmis, E. Barba vėliau turų organizavimui mieliau pasikliauja jomis ir asmenimis, kuriuos Odino teatras pažįsta, nei profesionaliais turų organizatoriais. Tokiu būdu E. Barba pasiekia savo tikslo, kad gyvenamoji aktorių ir jo paties erdvė drauge būtų ir kūrybine. Jam yra svarbu, kad gyvenamose patalpose aktoriai galėtų organizuoti dirbtuves, rodyti filmus apie savo darbą ir pan., taip užmezgamas tvirtesnis ryšys nei paprastai pavyksta užmegzti trupėms, kurios tiesiog apsilanko turo metu. Toks ryšių tinklas, teatro antropologo manymu, yra labai svarbus ir *Trečiojo teatro* išlikimui. Pasak E. Barbos, *Trečiojo teatro* nariai gali išgyventi dviem būdais: prisitaikydami prie esamų institucinių teatrų tvarkos ir patys tapdami jų dalimi arba tęsdami savo nenutrūkstantį darbo procesą, individualizuojant savo pačių sritį, siekiant to, kas jiems patiems yra esminiai dalykai ir bandant kitus priversti gerbti savo skirtingumą.²⁷

Vis tik nepaisant to, jog E. Barbos metaforos apie *Trečiąjį teatrą* kilmė yra globali, *Trečiasis teatras* nėra oficiali organizacija su vyriausiąja valdyba ir nariais, kurie moka mokesčius. Tai neoficialus, savanoriškas aljansas, pirmiausiai grindžiamas asmeniniais kontaktais. Formalumą toks bendravimas įgavo nuo 1976 m., kai E. Barba buvo paprašytas Unesco ir Tarptautinio teatro instituto suorganizuoti tarptautines dirbtuves *Trečiojo teatro* tyrinėjimų tema, nuo tada ir buvo pradėti *Trečiojo teatro* suvažiavimai. Tuo metu Belgrade vykusioje konferencijoje ir buvo pirmą kartą oficialiai paminėta *Trečiojo teatro* sąvoka. Organizatoriai, kuriais dažniausiai būdavo daugiau nei viena teatro grupė, bendradarbiaudami su E. Barba kvietė *Trečiojo teatro* narius iš skirtingų pasaulio kraštų susiburti į dirbtuves, kurios trukdavo dvi savaites ir dalindavosi idėjomis, darbu, problemomis. Formalioji programos dalis buvo įvairūs mokymai, dirbtuvės, vedami Odino teatro aktorių, paties E. Barbos ar kt. režisierių. Kūrybiniai mainai yra reguliari *Trečiojo teatro* praktika, taip šio teatro atstovai turi galimybę pažinti vieni kitus, pasidalinti darbo metodais, esmė čia ne sukurtas spektaklis/performansas, bet pats keitimosi procesas. Tarpkultūriniai manai vėliau tapo Tarptautinės teatro antropologijos mokyklos (TTAM) atsiradimo pagrindu.

²⁷Watson, op. cit., p. 20.

1.2 Trečiojo teatro charakteristikos

Trečiojo teatro charakteristikos iš esmės geriausiai atsiskleidžia per neiginius, kurie padeda atverti šio teatro kitokybę bei savitą teatrinę filosofiją, labai apčiuopiamai veikiančią spektaklio/performanso kūrybinį procesą. Pirmiausia, kaip jau minėta, tai yra ne institucinis teatras. Esminis *Trečiojo teatro* bruožas yra savitos reikšmės kūrimas, atsiribojant nuo supančios kultūros įtakų ar apribojimų. Pasak E. Barbos, šiame teatre kūrybos procesas yra skirtas ne išmokyti, pasiskolinti ar nukopijuoti vaidybos technikas, bet kantriai auginti, vystyti autentiškų grupių kultūras.

Skirtingai nuo institucinio ir avangardinio teatro, kur didžiausias dėmesys telkiamas į kultūros skleidimą ar atspindėjimą, *Trečiajame teatre* koncentruojamasi į santykius: į santykius tarp esančių tam tikroje grupėje bei į jų santykius su kitomis grupėmis. E. Barbos manymu, teatrą kuria ir reprezentuoja žmonės, o ne institucijos: „Teatrai, sukurti iš akmens, kurie gali būti identifikuojami kaip turintys institucijos pavadinimą, reprezentuoja save, ne žmones, kurie juos apgyvendina“²⁸. Tuo tarpu *Trečiajame teatre* sociologinis aspektas yra kur kas svarbesnis nei estetinis, kūrybinis procesas nei kūrybos rezultatas.

Ferdinando Taviani, teatro istorijos ir vaizduojamųjų menų profesorius, 1978 m. rašytame savo straipsnyje teigia, jog „per 15 – ika paskutiniųjų metų *Trečiojo teatro* grupių pridėjo visame pasaulyje kaip grybų: Europoje, Šiaurės ir Pietų Amerikoje, Australijoje ir Japonijoje. Nedaug menininkų buvo praėję tradicinius teatro mokslus, tačiau jie nebuvo mėgėjai. Jie negalvoja apie pasirodymus scenoje, kad ir kokie jie būtų originalūs ir nušlifuoti kaip apie savo darbo galutinį tikslą. Jiems teatras reiškia įsitraukimą į pasaulį ir būdą pakeisti žmonių santykius“²⁹. Kitaip tariant, teatras jiems yra dalis visuomenės, jos atspindys. Vietoj buvimo formalia išraiškos priemone, teatras jiems yra gyvenimo būdas ir bendravimo priemonė.

Trečiojo teatro nariai atmeta atgyvenusį publikos ir atlikėjų susiskaldymą ir žiūri į teatrą kaip į bendras kūrybines dirbtuves, žmonių gyvenimo laboratoriją. *Trečiojo teatro* atstovams turinys ir forma yra visada mažiau svarbūs nei grupės sociokultūrinė filosofija ir kaip ta filosofija yra realizuojama kasdieniniame darbe ir atspindima kūrybos produktuose. E. Barbai yra svarbi kolektyvinės kūrybos idėja ir kolektyvinė atsakomybė. Aktoriai šiame teatre vaidina svarbiausią vaidmenį kuriant mizanscenas repeticijų metu. Jie taip pat padeda kurti kiekviename etape, net gaminant kostiumus ar užmezgant viešus santykius su publika.

²⁸Barba, 1992, op. cit., p. 9

²⁹Taviani, Ferdinando. *The colourful world of Third Theatre*. In: The Unesco Courier. 1978, 31st January, p.8-16, p.10

Tokiame teatre nedominuoja vieno režisieriaus teatro vizija, spektaklį kuria visi teatro trupės nariai – pradedant nuo dekoracijų, baigiant vaidybos formų paieškomis. Čia labai svarbus aktorius, jo asmeninė kultūrinė patirtis, individualumas, nes drauge su režisieriumi visada dirbo aktoriai iš labai skirtingų kultūrų. Režisierius šiame teatre yra tarsi koordinatorius. Aktoriai, pasak E. Barbos yra labiau pasirenkami pagal jų požiūrį į darbą nei vidinį talentą³⁰. *Trečiajame teatre* nėra skirtumo tarp asmeninio ir profesinio gyvenimo, nes teatras yra tapęs gyvenimo būdu.

Akcentuodamas tai, jog teatrą kuria ne institucija su savita tvarka, o žmonės, E. Barba labai daug dėmesio skiria aktoriams, jų treniruotėms, lavinimui. Galima teigti, jog nesibaigiantis mokymasis, nuolatinis darbas su aktoriumi, nebijant eksperimentuoti bei improvizuoti, yra tai, kas neabejotinai gali būti priskiriama esminiams *Trečiojo teatro* bruožams. Ne paslaptis, kad didžioji dalis šiame teatre kuriančių žmonių nėra ir nebuvo teatro profesionalai. Odino teatre mokymosi procesas yra nuolatinis, jo metu aktoriai lavinasi kartu įvairių užsiėmimų metu, taip pat ir patys individualiai užsiima aktorine saviruoša, įvairiomis treniruotėmis. Mokymosi metu trupė turi atrasti ir išplėtoti savo specifinę dramaturgiją. Šio teatro pagrindas jau nėra literatūrinis tekstas. Mokymasis jame yra paremtas įvairių rūšių pratimais, įtraukiant akrobatiką ir pantomimą, kurių tikslas ne sukurti charakterį, o sukurti sceninę esatį tuščioje erdvėje. Tai yra visiškai kitoks teatro suvokimas atmetant tradicinį požiūrį į teatrą kaip teksto interpretaciją ir vietoje to kaip teatro pradžios tašką imant realų veiksmą scenoje.

Trečiasis teatras veikia teatro laboratorijos principu. Ne paslaptis, jog *Trečiojo teatro* idėjos formavimuisi, kaip ir darbui su aktoriais bei jų ugdymui nenuginčijamą įtaką turėjo J. Grotowskis, kurį tam tikra prasme galima vadinti E. Barbos teatriniu tėvu, ypatingai kalbant apie teatrą kaip darbą su aktoriumi bei teatrą kaip laboratoriją. Grįžtant dar truputį atgal į istoriją, galima teigti, jog K. Stanislavskis ir V. Mejerholdas buvo pirmieji, kurie padėjo pamatą sceninei laboratorijai ir visiems eksperimentiniams tyrimams, sistemiskoms naujų darbo su aktoriumi metodų paieškoms. Taigi E. Barbos teorija čia irgi kyla iš nuolatinių praktinių eksperimentų su aktoriais, o ne atvirkščiai. Šiame teatre atlikėjo, kaip profesionalaus specialisto, idėja miršta. Odino teatro trupė iš esmės iš naujo bandė apibrėžti meną ir teatrą ir tai darė per aktoriaus sceninės esaties reikšmę neišskiriant šokio, teatro, vokalinių įgūdžių sąryšyje su skirtingais kultūriniais kontekstais – geografiniu, meniniu, pedagoginiu, moksliniu³¹. Žiūrint šiuo aspektu Odino teatrui yra būdingas ansambliškas – ši trupė vysto sceninę medžiagą, kuri formuoja įvairių performanso/spektaklio teksto dramaturgijų pagrindą.

³⁰Barba, 1986, op cit., p.44

³¹Ibid., p. 9

Taigi aktoriai čia turi būti šokėjais, dainininkais, akrobatais ir t.t., kitaip tariant, būti multifunkciniais atlikėjais.

E. Barbos teigimu *Trečiojo teatro* grupės, neretai pavadinamos mėgėjų teatru, sąmoningai atsiduria pakraštyje, kai aptinka save atkartojant „didžiojo“ teatro įvaizdžius ar elgseną. Režisieriaus teigimu, tai nereiškia, kad tarp mėgėjų tam tikru metu nebuvo ypatingai novatoriškų teatro laboratorijų: „pagalvokite apie aristokratiškąjį 18-ojo amžiaus teatrą, Voltaire ar Vittorio Alfieri pasirodymus ar Nohant'o, kur George Sand, jo šeima, draugai ir Frederic Chopin, atliekantis eksperimentus 19-ojo amžiaus viduryje³²“. *Trečiasis teatras* kaip laboratorija veikia eksperimentuodamas su erdve, garsais, aktorių energijomis ir pan. 2003 m. bendradarbiaujant su Aarhus universitetu buvo įkurtas Teatro laboratorijos studijų centras (CTLS).³³

³²Barba, 1992, op. cit., p. 6

³³Christoffersen, op. cit., p. 9

2. E. BARBOS TREČIOJO TEATRO KŪRYBOS PRINCIPAI

2.1 Kūrybinis procesas Trečiajame teatre

Kūrybos procesas teatre dažniausiai yra mistifikuojamas, apipinamas įvairiomis paslaptimis, ritualizuojamas. Didžiausias dėmesys nukreipiamas į kūrybos produktą – spektaklį, o bandant paaiškinti kaip jis atsiranda, dažniausiai tampa gana sudėtinga apibrėžti kūrybos principus. *Trečiajame teatre* tuo tarpu pats kūrybinis procesas yra kur kas svarbesnis nei rezultatas. Ilgamečių E. Barbos, kaip teatro antropologo, tyrinėjimai, dirbant su aktoriais ir fiksuojant kūrybinio proceso komponentus, atskleidžia keletą esminių *Trečiojo teatro* kūrybos principų.

E. Barba kūrybos procesą *Trečiajame teatre* skirsto į kelis lygmenis, kurie kiekvienas atitinkamai susideda iš skirtingų komponentų ir yra labai svarbūs spektaklio/performanso „gyvybiniai organai“. Šiuos spektaklio/performanso kūrybos lygmenis teatro praktikas apibūdina, atskleisdamas savo dramaturgijos sampratą, kuri gerokai skiriasi nuo dramaturgijos, įprastai siejamos su literatūra. TTAM įkūrėjo „dramaturgijos“ sąvokos aiškinimas tuo tarpu labiau apima kūrybinio proceso veiksmus ir yra nukreiptas į scenoje kuriamas patirtis. E. Barbos teigimu, pati „dramaturgijos“ koncepcija nurodė į tam tikrą sritį, kuri buvo gyvybiškai svarbi jo veiklai.³⁴ Taigi bandydamas paaiškinti savo teatro tradicijos terminologiją, E. Barba atskleidžia, jog jis apibrėžė dramaturgiją remdamasis šio žodžio etimologine kilme. Žodis „dramaturgija“ yra sudarytas iš dviejų žodžių – „*drama*“ ir „*ergon*“ (*graikų k.*) ir tai reiškia veiksmų darbą (*ang. k. „the work of actions“*). Kitaip tariant, tai yra metodų ar teorijų rinkinys, valdantis spektaklio/performanso teksto struktūrą/kompoziciją. „Man dramaturgija nebuvo tik atlikimo metodika (*ang. k. „procedure“*), priklausanti literatūrai, bet ir techninis veiksmas (*ang. k. „technical operation“*), kuris buvo neatskiriamas nuo performanso/spektaklio ir jo įvairių komponentų supynimo ir augimo“³⁵. Taigi dramaturgija čia nukreipta į spektaklį/performansą kaip tekstą, sudarytą iš veiksmų, ženklų, raiškos priemonių ir pan.

Kaip E. Barba teigia, dažniausiai europietiškoje tradicijoje dramaturgija yra suvokiama kaip literatūrinė kompozicija, kurios modelis susideda iš: temos pasiūlymo, jos plėtojimo, peripetijų arba netikėto dramos posūkio (*ang.k. „reversal“*) ir pabaigos. Žodinis tekstas prieš nukreipiant jį į rašytinį ar sakytinį, rankraštį ar spausdintą tekstą reiškė „bendrą audinį“ (*ang. k. „weaving together“*). Šia prasme nėra spektaklio/performanso, kuris neturėtų

³⁴Barba, Eugenio. *On directing and dramaturgy: burning the house*, 2009, Taylor and Francis e-Library, p. 8

³⁵Ibid., p. 8.

teksto. Tai, kas susiję su performanso/spektaklio tekstu (jo audimu) gali būti apibūdinta kaip dramaturgija, kas nurodo į „drama–ergon“, tai yra „veiksmų darbą“ (*ang. k. „work of the actions“*) performanse/spektaklyje.³⁶ Pasak E. Barbos, per daugelį jo režisūrinio darbo metų dramaturgija turėjo mažai ką bendro su iš anksto parengtu rašytiniu tekstu, pasakojimo kompozicija ar scenarijumi.³⁷ Taigi E. Barbos apibrėžiama dramaturgija yra labiau sceninė, įvairiakryptė, turinti apčiuopiamesnį tūrį. Ji yra vartojama kaip daugialypė sąvoka, iš esmės sutelkianti *Trečiojo teatro* kūrybos komponentus ir apibrėžianti kūrybos principus.

E. Barba, būdingu sau įpročiu teatrinių sąvokų aiškinimuose naudoti biologinius atitikmenis, palygina dramaturgiją su anatomija. „Spektaklis man buvo gyvas organizmas ir aš turėjau išskirti ne tik jo dalis, bet taip pat jo organizavimo lygmenis (*ang. k. „levels of organization“*) ir vėliau jų tarpusavio santykius“³⁸. Viena vertus, performanso/spektaklio dramaturgiją suvokiame kaip siužetą, kaip skirtingų gijų audimą skirtingų veiksmų ir epizodų sąryšyje ir vienalaikiškume. Iš kitos pusės turime vienalaikiškumo būvį (*ang. k. „simultaneous presence“*) skirtingų sluoksnių (kiekviename su savo logika ir tam tikru būdu išreikšti gyvenimą) gylyje.³⁹ Taigi teatro tyrinėtojo teigimu spektaklį būtina skaidyti į atskiras jo kūrybos proceso pakopas ir detalai išnagrinėjus kiekvieno lygmens komponentus, atsekti kaip jie sąveikauja vienas su kitu.

E. Barbos *Trečiojo teatro* kūrybos principus puikiai atskleidžia jo spektaklio kūrybinio proceso padalijimas į trijų pakopų arba, kitaip tariant, lygių dramaturgijos organizavimą. Anot teatro antropologo, spektaklio/performance kūrybos procese egzistuoja šie dramaturgijos lygmenys:

- Organinės (*ang. k. „organic“*) arba dinaminės (*ang. k. „dynamic“*) dramaturgijos lygmuo – tai pirminis lygmuo, susijęs su dinamiškumo kūrimu ir įaudimu į spektaklio tekstą, tai yra ritmais, fiziniais ir vokaliniais aktorių veiksmais spektaklyje/performance tam, kad būtų stimuliuojamas jutiminis žiūrovų dėmesys;
- Naratyvinės (*ang. k. „narrative“*) dramaturgijos lygmuo – įvykių, nukreipiančių žiūrovus į prasmę (*ang. k. „meaning“*), supynimas arba įvairios performanso/spektaklio reikšmės;

³⁶Barba, Eugenio and Savarese, Nicola. *Dramaturgy. A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. Trans. Richard Fowler. New York: Routledge, 1991, p. 68.

³⁷Barba, 2009, op. cit., p. 8.

³⁸Ibid.

³⁹Ibid., p. 10

- Žadinančios (ang. k. „*evocative*“) dramaturgijos lygmuo arba dramaturgijos keičiančios būseną (ang. k. „*dramaturgy of changing states*“)⁴⁰ – performanso/spektaklio gebėjimai sukurti intymų žiūrovo rezonansą (dinamišką atsaką). Tai tokia dramaturgija, kuri ištraukia ar užfiksuoja nesąmoningą ir užslėptą spektaklio reikšmę, savitai suvokiamą kiekvieno žiūrovo. Tai lygmuo, kurį kiekvienas išgyvena, bet kuris negali būti sąmoningai užprogramuotas. Kaip autorius teigia, jo aktoriai ir jis deja ne visada sugeba jį pasiekti⁴¹;

Kiekvienas šis kūrybiniame procese egzistuojantis dramaturgijos lygmuo turi savo logiką, reikalavimus ir objektus. Šis inovatyvus dramaturgijos sąvokos apibrėžimas, pateikia naują režisūrinio proceso suvokimą, **kuris apima aktorius, žiūrovo ir režisieriaus dramaturgiją**. Anot E. Barbos, „mano dramaturginis darbas prasidėjo nuo tam tikro specifinio požiūrio įpročio, sutelkto į sluoksniuotą performanso atlikimo prigimtį“⁴². Visi šie dramaturgijos lygmenys iš esmės turi savo aiškias funkcijas kūrybiniame procese, tačiau yra labai glaudžiai susiję vienas su kitu ir yra nukreipti į žiūrovo sužadinimą (dramaturgiją) kaip neatsiejamą, integralią spektaklio/performanso dalį.

1 lentelė

Organinės, naratyvinės ir žiūrovą žadinančios dramaturgijos palyginimas

	Organinė (ang. k. „ <i>organic</i> “) arba dinaminė (ang. k. „ <i>dynamic</i> “) dramaturgija	Naratyvinė (ang. k. „ <i>narrative</i> “) dramaturgija	Žadinančioji (ang. k. „ <i>evocative</i> “) dramaturgija
Darbo priemonės/ orientyrai (dėmesio objektai)	Fiziniai ir balsiniai aktorių veiksmai, kostiumai, daiktai, muzika, garsai, šviesos, erdvinės ypatybės (ang. k. „ <i>spatial features</i> “);	Charakteriai, istorijos, tekstai, įvykiai, ikonografinės nuorodos (ang. k. „ <i>iconographic references</i> “);	Asmeniniai žiūrovų prietarai, baimės, tabu ir pan.;
Svarba (padėtis) spektaklyje/ performanse	Spektaklio/ performanso nervų sistema;	Smegenų žievė arba smegenys;	Mūsų dalis, kuri gyvena tremtyje mumyse (ang. k. „ <i>in exile within us</i> “);
Poveikis žiūrovui	Priverčia žiūrovus	Išlaisvina žiūrovo	Leidžia išgyventi

⁴⁰Barba, Eugenio. *The Deep Order Called Turbulence. The Three Faces of Dramaturgy*. The Drama Review 44,4 (Ti 68): New York University and the Massachusetts Institute of Technology, Winter 2000, p. 60.

⁴¹Barba, 2009, op. cit., p. 10.

⁴²Ibid., p.9

	kinestetiškai (ang. k. <i>kinaesthetically</i>) ⁴³ šokti kėdėse;	spėjimus, mintis, vertinimus ir klausimus;	būsenos pasikeitimą;
--	--	--	----------------------

Sudaryta autorės, šaltinis: Barba, Eugenio. 2010 m. *On directing and dramaturgy*. Routledge. p. 8–14.

Visi šie dramaturgijos lygmenys, kaip jau ir minėta, kūrybiniame procese yra labai glaudžiai susiję ir be kažkurio iš jų nebūtų įmanoma pasiekti spektaklio/performanso poveikimo kiekvienam žiūrovui individualiai: „Mano, kaip režisieriaus, dramaturgija susidarė iš aktoriaus dramaturgijos paruošimo, siekiant išjudinti kiekvieno žiūrovo dramaturgiją“⁴⁴. Žiūrovą žadinančioji (ang. k. „*evocative*“) dramaturgija savo prigimtimi skiriasi nuo anų dviejų ir ji iš esmės yra *Trečiojo teatro* tikslas. Kaip teigia teatro praktikas, ji atlieka darbą, kuris padeda tą patį spektaklį/performansą skirtingai atspindėti žiūrovų „biografiniuose urvuose“ (ang. k. „*biographical caverns*“). Kitaip tariant, kiekvieną žiūrovą *Trečiajame teatre* yra bandoma pasiekti asmeniškai, individualiai. E. Barba teigia, kad priėjimą prie kiekvieno žiūrovo atpažino tik iš efektų: kai jam pavyko paliesti asmeninius žiūrovų prietarus, tabu, žaizdas, taip pat, kaip ir režisieriaus – pirmojo žiūrovo⁴⁵. Aktorius tuo tarpu čia išlieka svarbiausiu jungikliu, per kurį režisierius prieina prie žiūrovo.

Kalbant apie *Trečiojo teatro* kūrybos principus, yra svarbu atkreipti dėmesį į tam tikrus kūrybinio proceso komponentus, kurie apibūdina scenos veiksmų darbą *Trečiajame teatre, nes* veiksmas, o ne įvaizdžiai ar metaforos, šiame teatre yra spektaklio/performanso pagrindas. Taigi kiekvienas kūrybinio proceso dramaturgijos lygmuo susideda iš tam tikrų komponentų, kurių esminius yra būtina aptarti, norint apibrėžti *Trečiojo teatro* kūrybos principus. Pirmasis spektaklio kūrybinio proceso arba dramaturgijos organizavimo lygmuo iš esmės yra visi, žiūrovo pojūčiams tarnaujantys komponentai, kuriuos E. Barba apibūdina kaip organinę dramaturgiją. Tai yra visa, pradedant vokaliniais, fiziniais veiksmais ir baigiant kostiumais bei muzika. Ši dramaturgija režisierius teigimu susideda iš tokių dalių kaip aktoriaus dramaturgija, garso arba skambioji (ang. k. „*sonorous*“) dramaturgija, erdvės dramaturgija bei tikrumo momentas. E. Barba teigia, jog organinė dramaturgija suklijuoja visus atskirus spektaklio/performanso komponentus, paversdama juos į jutiminę patirtį (ang. k. „*sensorial experience*“). Kalbėdamas apie organinę dramaturgiją režisierius teigia: „tai žemė, kurioje aš sodinu kiekvieno savo spektaklio/performanso šaknis“⁴⁶.

⁴³Kinestetiškai šokti – tai judėti keičiant kūno padėtį, svorio centrus, priverčiant judėti sąnarius, raumenis ir sausgysles ir pan.; „Kinestetiškumo“ sąvoką taip pat vartojo C. Geertz, kalbėdamas apie kinestetinę sąmonę, kaip reagavimą viso kūno judesiais.

⁴⁴Barba, 2009, op. cit., p. 13

⁴⁵Ibid., p. 10.

⁴⁶Ibid., p. 25.

Spektaklio/performanso gyvavimo šaknys yra ne literatūrinis tekstas ar istorija, kurią režisierius nori papasakoti žiūrovams, bet ypatinga aktorius fizinių ir vokalinių veiksmų kokybė.

2.2 Trečiojo teatro kūrybos principai

2.2.1 Kolektyvinė kūryba

E. Barbos *Trečiasis teatras* dirba kolektyvinės kūrybos principu. Kolektyvinė kūryba iš esmės apibūdina tokius kūrybos principus, kai spektaklį kuria visi trupės nariai, pradedant nuo dekoracijų, baigiant vaidybos formų paieškomis. Dirbant tokiais principais vieno režisieriaus vizija neegzistuoja, ji yra sulipdoma iš daugelio atsineštų kūrybinių indėlių. Taigi aktoriai šiame teatre vaidina labai svarbų vaidmenį ir ne tik kuriant mizanscenas, tačiau taip pat ir visuose kituose su teatro veikla susijusiuose dalykuose.

Trečiajame teatre labai svarbi aktorių savidisciplina, nes jie praleidžia labai daug valandų treniruodamiesi, repetuodami, gamindami kostiumus, padėdami su viešaisiais ryšiais dėl artėjančių turų, palaikydami kontaktus su kitomis Trečiojo teatro grupėmis, organizuodami dirbtuves, net valydami Odino teatro kompleksą ir visa atlikdami be jokios priežiūros. Pasak E. Barbos, „Odino teatras nėra kompanija, kuriai jie dirba, jie (trupės nariai) yra Odinas, taigi tai, ką jie daro apibūdina ir jį (teatrą) ir juos (aktorius)“⁴⁷. Taigi iš esmės šiame teatre visas kolektyvas prisiima atsakomybę už teatre vykstančią kūrybinę veiklą. Taip, be abejo, ne tik, kad skatinamas trupės narių kūrybingumas, tačiau ir motyvacija, nes jie yra įtraukiami į kūrybos procesą ne kaip atlikėjai, o kaip kūrėjai.

2.2.2 Spektaklio teksto kūrimas

Naratyvinė arba pasakojamoji dramaturgija – tai įvykių, kurie nurodo žiūrovui spektaklio prasmę arba skirtingas prasmes, kitaip tariant, referuoja į prasmių pliuralizmą, pynė. E. Barbos teigimu jo spektakliuose naratyvinė dramaturgija skiriasi nuo to, ką ji reiškia teatre, prasidedančiame nuo teksto⁴⁸. *Trečiajame teatre* spektaklio/performanso tekstas, suvokiamas kaip naratyvinis kontekstas. Režisierius tuo tarpu savo nuožiūra gali laisvai gali prisidėti reikiamų scenų, įvesti daugiau charakterių, jeigu tik reikia. Anot režisieriaus, reikia atrasti teatrinis sprendimus, kurie padėtų spektaklio tekstą padaryti efektyvų ne tik tai popieriaus lape, bet ir scenoje. „Tai, ką aš vadinu dramaturgija – tai tik mano individualus

⁴⁷Watson, op. cit., p. 31

⁴⁸Barba, 2009, op. cit., p. 88.

pasakojimo būdas”⁴⁹ – teigia režisierius. Jo žodžiais tariant, naratyvinė dramaturgija yra tarsi režisieriaus identitetas, būtent per ją režisierius tampa atpažįstamas ir jo kūrybinė logika atsiskleidžia. Taigi čia jis atsigręžia į režisierių kaip autorių, teigdamas jog jis gali staiga įterpti tiesia linijinį pasakojimą supindamas du ar daugiau kontrastuojančių veiksmų, vykstančių vienu metu, pavyzdžiui, kombinuojant anekdotinę struktūrą su egzistencialistine teksto vizija, kuri svarbi autoriui, taip pat kaip ir režisieriui. Tokiu atveju pasiekiamas kontrasto principas, kai anot tyrinėtojo: „tekstas buvo kaip vėjas, pučiantis viena kryptimi. Spektaklis plaukė prieš vėją”⁵⁰. Tokių opozicijų kūrimas (kai sceninis veiksmas yra priešingas veikėjo sakomam tekstui ir atvirkščiai) iš esmės dekonstruoja tradiciniame teatre egzistuojančius žodinio teksto ir scenoje atliekamo veiksmo priklausomybės nuo vienas kito santykius, provokuodamas žiūrovo būsenos pasikeitimą. Tai yra priverdama mąstyti kitaip, nes tradicinis spektaklio suvokimas yra suardomas ir žiūrovas, norėdamas suprasti, kas vyksta scenoje, yra priverstas ieškoti naujų suvokimo būdų. Pasak H.–T. Lehman, “Svarbiausia čia – nebandyti suprasti tuojau pat. Atvirkščiai, protas turi likti atviras ir visiškai netikėtose vietose laukti sąsajų, atitikmenų ir paaiškinimų, anksčiau pasakytus dalykus parodančių visai kitaip”⁵¹. Postdraminiame teatre režisierius specialiai suardo tradicinę spektaklio dėmenų tvarką, siekdamas atviro ir aktyvaus žiūrovo mąstymo.

Improvizacijos metu tekstas pavirsta gyvu kontekstu, nes jis, pasak TTAM įkūrėjo, yra prisodrinamas aktorių erotizmu, aistromis, pažeidžiamumu. Taip tarsi nutolstama nuo temos, padiktuotos teksto ir viskas sulydoma į gyvą kontekstą. Tekstas virsta tik įkvėpimu spektakliui/performansui. Pasak E. Barbos, pirmieji jo spektakliai taip pat pasakojo vieną istoriją, pasiūlytą autoriaus, tačiau su kiekvienu nauju spektakliu jis plėtė savo suvokimą, kokiais būdais stimuliuoti aktorių, valdyti žiūrovo dėmesį, kaip suraizgyti siužeto siūlus, pasakoti per asociacijas ir užsiminti per analogijas ir antitezes, atrasti naujų interpretacijos sprendimų ir pan.⁵² „Aš išradinėčiau daugybę būdų kaip pradėti spektaklį tam, kad nekartočiau savęs”⁵³ – teigia teatro antropologas. Taigi nors pirmaisiais metais E. Barbos naratyvinė motyvacija ir buvo autoriaus tekstas, tačiau tai pasikeitė jo su jo spektakliu „My Father’s House”, kur kaip režisierius teigia autoriaus tekstas virto į įvairiarūšių dirgiklių rezginį, kurie jo įsivaizdavimu buvo spektaklio šaltiniai. Nors „My Father’s House” ir buvo sudėliotas iš F. Dostojevskio novelių ir gyvenimo faktų, tačiau pats režisierius pripažįsta: „spektaklis palietė mane, sužadindamas daugybę nesuprantamų atgarsių manyje, bet jis neturėjo nieko bendra su

⁴⁹Ibid.

⁵⁰Barba, 2009, op. cit., p. 114

⁵¹Lehman, op.cit., p. 133

⁵²Ibid., p. 89

⁵³Ibid.

Dostojevskio gyvenimu ir novelėmis”⁵⁴. Taigi čia režisierius atsiriboja nuo autoriaus padiktuotos istorijos ir panaudodamas ją kaip šaltinį, kuria visiškai naują istoriją. Pats tekstas *Trečiajame teatre* nebėra savaiminė vertybė, o tik vienas iš režisieriaus įkvėpimo šaltinių.

E. Barba teigia, jog kuriant spektaklį egzistuoja dvi tendencijos – tai darbas su tekstu ir darbas tekstui. Teatro tyrinėtojas teigia, jog darbas tekstui reiškia tai, jog pagrindine spektaklio/performanso verte tampa literatūrinis tekstas. Aktoriai, režisierius, erdvės išdėstymas, muzika, šviesos – viskas stengiasi pabrėžti teksto kokybę ir jo sudėtingumą, ryšius su originaliu ir esamuoju kontekstu⁵⁵. Pasak teatro antropologo, jis nemano, kad tai seno stiliaus teatro charakteristika. Teatras šiuo atveju dirba tekstui, pakeičiančiam literatūrą į pojūčių ir sąmonės išgyvenimus. Tai iš esmės daugiau ar mažiau charakterizuoja tradicinio teatro darbo metodus. E. Barba teigia gerbiantis teatrą, kuris tai daro, tačiau jam kur kas artimesnis yra darbas su tekstu.

Darbas su tekstu tuo tarpu reiškia ne tarnavimą tekstui, o tinkamos medžiagos performansui/spektakliui išsirinkimą iš literatūrinio teksto. Čia aiškiai juntami R. Barthes'o teorijos apie autoriaus mirtį atspindžiai, kai literatūrinis tekstas originaliai buvęs pabaigtas ir egzistavęs kaip individualus organizmas, tampa medžiaga, kurią galima keisti, panardinti į jam visai svetimų vizijų ir pasirinkimų procesą. Iš esmės galima teigti, jog čia E. Barba kalba apie, U. Eco žodžiais tariant, „atvirą kūrinį“, kai kūrinį suvokiame kaip neužbaigtą, kurį kiekvienas skaitytojas perskaito prisidedamas savo reikšmių, savaip jį suvokdamas, interpretuodamas. Ši teorija režisieriui yra labai palanki, nes ji padeda sukurti E. Barbos žodžiais kalbant, kaleidoskopinį efektą, kai kiekvienas žiūrovas „vartydamas“ spektaklį/performansą kaip nori, išsitraukia savo istoriją.

Tačiau tam, kad kiekvienam žiūrovui būtų sukuriama tokia galimybė išsitraukti savo istoriją, spektakliui turi būti būdingas intertekstualumas, E. Barbos žodžiais tariant, jis turi būti sudarytas iš daugybės šaltinių. Spektaklio šaltiniai E. Barbos teatre yra visi, režisieriaus kūrybinės mintis stimuliuojantys dirgikliai. Jo režisūros praktikoje tie spektaklio šaltiniai buvo pačių įvairiausių rūšių: ilgos poemos, fragmentai iš religinių tekstų, aforizmai, patarlės, antropologinės esė, nuotraukos ir pan. Kitaip tariant, praktiškai viskas, kas kūrybiškai gali stimuliuoti režisierių. E. Barba akcentavo savo, kaip režisieriaus, misiją pateikti ne vieną istoriją visiems žiūrovams, o skirtingas kiekvieno žiūrovo skirtingai suvokiamas istorijas. „Tam, kad spektaklyje būtų pateikta daugybė galimų istorijų, man reikėjo keletu čiaupų, net jeigu ir su nedaug vandens, kurie būtų šaltiniai to, kas vėliau taptų spektaklio upe su visais jos

⁵⁴ Ibid., p.115

⁵⁵ Ibid., p.123

intakais”⁵⁶ – teigia režisierius. Paprastai tariant, norint tai pasiekti, spektaklis/performansas turėjo būti sudarytas iš daugybės intertekstų. Šaltinis režisieriui turi panašų atitikmenį, ką aktoriui potekstė. Tai yra intymi nuoroda, leidžianti scenai įgyti gylį ir būti prisodrintai daugybe informacijos. Pasak E. Barbos, “repeticijų metu tie pirminiai šaltiniai gali susiliesti, nusėsti ar visai pradingti jų kelyje pasitaikiusiose upėse ir ežeruose. Naujų šaltinių: temų, situacijų, tekstų, techninių iššūkių, klausimų sutikimas sąlygoja neplanuotus posūkius ir svyravimus: naują kryptį/orientaciją⁵⁷ Tačiau be pirminių šaltinių arba tų, kurie pasirodo repetuojant, spektaklis prarastų savo daugiabalsiškumą, tai yra savo galią kreiptis ir būti išgirstam daugybės skirtingų žiūrovų.

Dar vienas labai svarbus dalykas, kalbant apie tekstą, yra pasakojimas pagal erdvės taisykles. Teatre veiksmas gali būti realizuojamas kaip skirtingų komponentų (sukeliančių skirtingus jausmus kiekvienam žiūrovui) montažas. Istorija, papasakota žodžiais, būtinai turi dėti įvykius vieną po kito, sekdamą laiko kryptį. Tuo tarpu istorija, pasakojama teatre, anot režisieriaus, gali parodyti du ar daugiau skirtingus įvykius toje pačioje vietoje ir tuo pačiu metu⁵⁸. Kai skirtingi įvykiai tampa viena laikais, istorija kuriama pagal erdvės, o ne pagal laiko taisykles. Tuo metu skirtingos veiksmų linijos veikia lygiagrečiai – vienos gali vykti kaip pirmasis planas, kitos kaip antras ir pan. Režisierius čia kalba apie tuo pačiu metu scenoje vykstančius veiksmus. Galima laisva ir iš anksto suplanuota tų veiksmų hierarchija. Jie reguliuojami kiekvieno spektaklio scenos ritmo, ties kuriuo koncentruojasi režisierius, nukreipdamas žiūrovų dėmesį norima linkme (iš anksto suplanuota veiksmų hierarchija) ar leisdamas jiems patiems susidėti spektaklio montažą (laisva veiksmų hierarchija).⁵⁹ Anot E. Barbos, pasakojimas egzistuoja visose repeticijų fazėse nepaisant to, jog pabaigoje režisierius gali paslėpti fabulą ar padaryti ją neatpažįstamą žiūrovui.⁶⁰

Nors spektaklis/performansas neapsiriboja tik pasakojimu, tačiau pasakojimo technikos yra labai svarbus teatrinio amato komponentas ir taip pat poveikis žiūrovui. E. Barbos *Trečiajame teatre* naratyvinė dramaturgija kuria pasakojimą dviem būdais: „per veiksmus” (ang. k. „*through actions*”) arba „už veiksmų” (ang. k. „*behind actions*”). Pasakojimas “per veiksmus” yra labai įprasta, tradicinė režisūrinė technika, susijusi su scenine kūryba, kuri aiškiai, veiksmų pagalba perteikia pasakojimą, apie šią aktorius darbo metodiką rašė ir Konstantinas Stanislavskis. Tuo tarpu pasakojimas „už veiksmų” veikia visiškai individualia išraiška, jis apima ištisą kryptį (ang. k. „*orientations*”) ir reikšmių (ang. k.

⁵⁶Ibid., p. 90

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid., p. 102.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰Ibid., p. 88.

„meanings”) plejadą, kurios yra užfiksuojamos ar atskleidžiamos „už veiksmų”. Santykis tarp šių dviejų pasakojimo būdų čia yra esminis E. Barbos tyrimų dėmesio objektas.

Pasak E. Barbos, naratyvinė dramaturgija yra tarsi išgraviravusi save organinėje dramaturgijoje ir jos yra neatskiriamos viena nuo kitos⁶¹. Čia kalbama apie tai, kad *Trečiajame teatre* patys scenos veiksmi kuria pasakojimą, yra dramaturgiškai aktyvūs, o ne imituoja tai, kas parašyta autoriaus tekste. Šiame teatre spektaklio pagrindas yra realus aktorius atliekamas veiksmas, o ne įvaizdžiai ir metaforos, kaip tradiciniame teatre⁶². Taigi šios dvi organinės ir naratyvinės struktūros trajektorijos kiekviena su savo logika pasireiškia vienu metu, tai yra pasakojimas yra pats veiksmas, o ne veiksmas yra pagalbinė priemonė, perteikianti pasakojimą.

Paplitęs požiūris, kad teatro režisūra remiasi idėja, jog režisierius ima visišką kontrolę į savo rankas ir kruopščiai iš anksto suplanuoja visus kūrybinio proceso žingsnius bei fazes. E. Barba tuo tarpu mano, jog režisierius turi būti pakankamai drąsus, kad rizikuotų nebijodamas nesėkmės, nebijodamas prisiimti rizikos efektyviai išnaudotų nenusėjamumą, kaip vieną iš spektaklio dramaturgijos kūrimo elementų. Taigi jo kaip režisieriaus dėmesys yra nukreiptas į tyrimą ir jam svarbiau ne garantuotas kūrybos rezultatas, bet kūrybinio proceso tyrinėjimas, eksperimentavimas.

Egzistuoja daug būdų kaip užmegzti ryšį tarp organinės ir naratyvinės dramaturgijų, pavyzdžiui, galima išryškinti realius veiksmus ir aktorius energiją ar esatį (ang. k. “*presence*”) arba galima vystyti įvaizdį, idėją ar veiksmą, priešingą akivaizdžiam veiksmui. Tai skatina paradoksalų mąstymą dėl kurio susidaro paradoksalus režisūros efektyvumas. „Aktorius neapibūdina kažko, įsikinkiusio į siužetą, neinterpretuoja teksto, bet kuria kontekstą, juda per įvykius. Kartais aktorius pasileidžia įvykių nešamas, kartais pats juo veda, kitais kartais jis atskiria save nuo jų, komentuoja juos, pakyla virš jų, atakuoja juos, atsisako jų, seka naujas asociacijas ir šokinėja į kitas istorijas. Pasakojimas visiškai suardomas kardinaliai pakeičiant požiūrio tašką⁶³ – teigia režisierius. Taigi *Trečiojo teatro* spektaklių/performansų pasakojimui būdingas fragmentiškumas, nenusėjamumas, kas padeda patraukti ir išlaikyti žiūrovo dėmesį. E. Barbai pagrindinė režisūrinės strategijos vertė atsiskleidžia tada, kai režisierius sugeba išnaudoti pasitaikiusias galimybes ir drauge pabėgti nuo žinojimo kaip ir ką reikia atlikti, tai yra tam tikra prasme nuo šalto profesionalumo, kuris nebelydi į naujus atradimus, gimstančius eksperimentuojant. Kitaip tariant, tai reiškia

⁶¹ Ibid., p. 98.

⁶² Christoffersen, op. cit., p. 14

• ⁶³ Barba, Eugenio and Fowler, Richard. *Eurazian theatre*. In: *Drama Review*. MIT Press: Vol. 32, No. 3, Autumn, 1988, p. 126-130, p.129

sugebėjimą atitrūkti nuo saugios trajektorijos ir pasinaudoti galimybe pasielgti visiškai kitaip nei įprastai.

Naratyvinės dramaturgijos lygmuo siekia sukurti santykius, asociacijas, užuominas, įvaizdžius ar veiksmų grupes, kurios veda žiūrovus link savo asmeninių pojūčių stebint kažkokią spektaklio/performanso sceną. Tuo tarpu aktoriaus veiksmai, atliekami su detalizuota ir tikslia įtampa išprovokuoja pokyčius ir žiūrovo mąstyme.

2.2.3 Spektaklio pasakojimas: tvarkos suardymas

E. Barba teigia, jog spektaklį jis audė kaip kilimą – su jo gerąja ir išvirkščiąja puse. Jis teigia, kad kai kas gali automatiškai pagalvoti, kad geroji pusė su gražiai susiliejančiomis spalvomis ir vaizdais yra rodoma žiūrovams, o išvirkščioji pusė – tai, kaip kruopščiai spektaklio siūlai yra sumegzti, kad būtų sukuriamos tos spalvos ir vaizdai – režisieriui. Kitaip tariant, daugelis mano, jog režisierius gali matyti tą techninę spektaklio pusę (kaip viskas sukonstruota), o žiūrovas tik galutinį rezultatą – fasadinę spektaklio pusę. Tačiau E. Barba nesutinka su tuo, kad žiūrovai nelyginant svečiai grožėtusi tik viena puse. Jo teigimu kalbant apie dramaturgiją vaizdas kaip tik turi būti apverčiamas iš kitos pusės. „Aš norėjau, kad mano žiūrovai pamatytų susuktų siūlų gumulėlius: nelygumus, prieštaravimus, dviprasmiškas reikšmes...“⁶⁴ – teigia režisierius.

Nepagaunamos tvarkos (ang. k. „*elusive order*“) kūrimas privertė atsirasti dvejoms spektaklio pusėms. Viena, apimanti tai, ką galima pamatyti spektaklio metu, priklausė žiūrovo žvilgsniui ir jautrumui. Kita atsigręžė į vidinį režisieriaus pasaulį, susijusį su pagrindimais ir emocijų logika, kuri buvo projektuojama į aktorių veiksmus ir į spektaklį, kaip nepriklausomą ir gyvą organizmą⁶⁵. Spektaklio savarankiškumas TTAM įkūrėjo teigimu atsiranda iš šių dviejų pusių, priverstų gyventi kartu, iš jų santykių tinklo, trinties, iš jų skirtumų ir atskirų tikslų. E. Barba tai palygina su saulės ir mėnulio santykiais. Kuomet spektaklis yra pristatomas žiūrovų dėmesiui vidinė pusė tampa nematoma, taip kaip mėnulis išnyksta, nuslopintas saulės šviesos, tačiau iš tiesų jis tik pasislepia, bet neišnyksta.

Režisierius E. Barba maišė veiksmus ir dramines peripetijas iš skirtingų istorijų tam, kad būtų išvengiama išankstinio žiūrovų supratimo, jų atpažinimo. Jis šokinėjo nuo vienos pasakojimo gijos prie kitos, kartais apsistodamas ties vieno pasakojimo išplėtojimu ir palikdamas kitą vystytis lėčiau, o vėliau leisdamas susijungti ir išvynioti dviejų istorijų pynes toje pačioje erdvėje⁶⁶. Tai jam padėjo vienu metu pasiekti kaleidoskopo efektą santykiuose,

⁶⁴Barba, 2009, op. cit., p. 187

⁶⁵Ibid.

⁶⁶Ibid., p. 188.

veiksmuose, reakcijose, priežastyse ir pasekmėse, taip pat nelogiškuose sutapimuose bei atotrūkiuose. Teatro tyrinėtojas, norėjo užmegzti dialogą tarp žiūrovo bei spektaklio (kuriame ne viskas buvo atvira) tiek jutiminiame, tiek ir pasakojamajame lygmenyje. Šis akivaizdus įpainiojimas buvo veiksmingas, kai tai buvo pasekmė režisieriaus montažo sukurtuose labirinto vingiuose kruopščiai paslėptos tvarkos. Tai buvo spektaklio rezonansinė erdvė, iš kurios žadinančioji dramaturgija (E. Barbos vadinama šešėliu) pati save išpainiojo. Režisierius prilygindamas žadinančiąją dramaturgiją (kuriamą gyvo spektaklio organizmo) šešėliui teigia, jog nėra įmanoma sukurti gyvo šešėlio, pirmiausia reikia „maitinti ir leisti aktyviam kūnui augti“, tada galima būtų tikėtis, kad tinkamose sąlygose atsiras ir šešėlis. Nors pats ISTA įkūrėjas pripažįsta, jog bandydamas suteikti kažkokią formą žadinančiajai dramaturgijai dažnai per repeticijas jaučiasi lyg gaudydamas vaiduoklį spektaklio horizonte, kurį kartais pavyksta įvilioti į organinės ir naratyvinės dramaturgijos labirintą.⁶⁷ Visgi ji išlieka esminiu režisieriaus kuriamų spektaklių/performansų tikslu.

Vienas plačiausiai E. Barbos aptartų dalykų, kalbant apie naratyvinę dramaturgiją yra kūrybinė mintis (ang. k. *“creative thought”*). Mintis, anot režisieriaus, yra judėjimo, veiksmo, energijos jėga, kuri keičiasi keliaudama nuo vieno taško iki kito, sekdama trajektorijas, kurios staiga pakeičia kryptį. E. Barba tvirtina: “taip kaip yra tingus, nuspėjamas, necharakteringas judėjimo būdas, taip pat yra ir tingus, nuspėjamas, necharakteringas mąstymo būdas”⁶⁸. Čia režisierius kalba apie tai, jog minties srautas gali būti užblokuotas stereotipų, nuosprendžių ir iš anksto paruoštų prieštaravimų. Kūrybinė mintis išsiskiria tuo, kad ji šokinėja ir efektyviai veikia kaip tik tuomet, kuomet prarandama orientacija, pasimetama. Dezorientacija įpareigoja kūrybinę mintį atsinaujinti, atsisakyti apsauginių šarvų, prisiskverbti į ką nors nejudantį/neveiklų, su kuriuo ji susiduria, kai mes įsivaizduojame, atspindime ar vaidiname⁶⁹. Kitaip tariant, kūrybiškumas yra stimuliuojamas nežinojimo kaip reikia elgtis ir, priešingai, jis žūsta pernelyg gerai žinant, kas ir kaip veikia, kas po ko seka.

Kūrybinė mintis, pasak E. Barbos, yra „ne linijinis, ne vienareikšmis, ne iš anksto numatomas, bet labirintinis mokslas”⁷⁰. Labirintiniu mokslu režisierius apibūdina tyrinėjimą, kuris prasideda susiremiant iš anksto žinomam su nenuspėjamu. Tai nėra grynas atsitiktinumas, kuris įžiebta netikėtas prasmes ir nenumatytas jungtis. Tai taip pat nėra neplanuotos sąsajos, susitikimai ir deriniai, kurie suteikia mums galimybę paklausti savęs ką mes pasakojame. Teatro tyrinėtojas teigia, jog su kūrybine mintimi drauge šokčiodama veikia energija ir užuot bandydami sutramdyti jų šuoliavimą, turėtume duoti jiems visišką valią.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid., p. 84

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid.

Šiuos šokčiojimus E. Barba apibūdina naudodamas Aristotelio sąvoką „peripetija”. Tragedijoje peripetija paprastai nusako momentą, kada vienas veiksmas priverčia kitą veiksmą plėtotis kažkaip netikėtai, taip, kaip žiūrovas visiškai nesitikėjo, taiga sukeldamas jam staigmeną. E. Barba pabrėžia, kad kūrybiniame procese yra būtina rasti būdus nustebinti save pačius.

2.2.4 Aktoriaus dramaturgija

E. Barbos dėmesys aktoriui ir jo įgūdžių lavinimas visada buvo esminė Odino teatro kūrybos ašis. Tokiu išsamiu darbo su aktoriumi metodų tyrinėjimo aspektu režisieriaus darbą galima prilyginti K. Stanislavskio, V. Mejerholdo teatrinėms tradicijoms, taip pat, be abejo, J. Grotowskio, dar vadinamo E. Barbos teatriniu tėvu, požiūriui į teatrą kaip laboratoriją, kurioje eksperimentuojant yra dirbama su aktoriumi, ieškant naujų vaidybos metodų. Sąvoka *aktoriaus dramaturgija*, kaip teigia E. Barba, būtent ir atsirado per ilgus darbo metus su aktoriais. *Aktoriaus dramaturgija* iš esmės apibrėžia tai, kas režisieriui apibūdino įtikėjimą scenos veiksmo realumu, kitaip tariant, sukūrė poveikį žiūrovui, sužadino jį.

Su šia sąvoka jis atkreipė dėmesį į asmeninį aktoriaus kūrybiškumo indėlį į spektaklio/performanso augimą ir į gebėjimą įpinti pasakojimą į organinių veiksmų struktūrą⁷¹. Tai yra kuomet aktorius pasakoja per realius veiksmus, atliekamus scenoje, o jo judėjimas žadina stebėtojo reakciją į patį judėjimą. Fizinis veiksmas jam yra mažiausias juntamas judesys, kuris pakeičia aktoriaus kūno tonusą. Pavyzdžiui, stebėdamas judantį aktorių žiūrovas taip pat nevalingai juda kėdėje, jo kūno raumenys reaguoja įsitempdami bei atsipalaiduodami. Taigi aktoriaus kūno modifikacijos ir įtampa sukuria tiesioginį poveikį ir žiūrovo kūnui. Vizuali informacija tarsi įkūnija kinestetinį perdavimą žiūrovui, tačiau E. Barba pabrėžia, jog žiūrovo kūnas jaučia tiesioginį poveikį būdamas iki dešimties metrų nuotolyje nuo aktoriaus. Jei nuotolis yra didesnis šis efektas mažėja ir galiausiai, dar labiau nutolstant, dingsta, dėl šios priežasties Odino teatro žiūrovai yra tik per keletą metrų nuo aktorių.

Aktoriaus dramaturgija, anot E. Barbos, yra jo priemonė būti savarankiškam kaip individui ir kaip menininkui. Be to, pasak režisieriaus, aktorius negali būti aktorius. Spektaklio rezultatas priklauso ne tik nuo režisieriaus kūrybiškumo, techninių žinių ir patirties, bet yra labai stipriai priklausomas ir formuojamas aktorių kūrybiškumo. Aktoriaus dramaturgija padėjo man apsvarstyti jo indėlį ne kaip literatūrinio teksto ir charakterio

⁷¹Ibid., p. 23

interpretatoriaus, bet kaip struktūros su savaimine vertybe viduje”⁷². Taigi aktorius čia tampa vertybe ne dėl to, kad kažką perteikia, imituoja, kitaip tariant, įkūnija tam tikrą psichologinį charakterį, bet dėl savo realios patirties scenoje.

Dažnai yra suvokiama (psichologinėje vaidyboje), kad aktorius užduotis yra kapstymasis po save tam, kad būtų pagrindžiama interpretuojamo charakterio psichologija. E. Barbos teigimu ši vizija dažniausiai yra taikoma teatrui, kurio tikslas yra dramatinio teksto mizanscena. Anot režisieriaus, “...aktorius darbas man pasirodo visai kitoje šviesoje, jeigu aš laikiau spektaklį/performansą gyvu organizmu, kuris komunikuoja ir su kuriuo bei kuriame skirtingos dramaturgijos apsigyvena drauge”⁷³. Aktoriaus užduotis nebėra psichologinis charakterio pagrindimas, bet savo paties dramaturgijos plėtojimas/auginimas, pasitelkus fizinius ir vokalinius veiksmus. Tai dramaturgija, kuri, pasak teatro teoretiko ir praktiko, turėtų suteikti gyvybę sceniniam buvimui, kuri išjudintų jo, kaip režisieriaus, dramaturgiją, taip pat, kaip vėliau ir žiūrovo”⁷⁴. Taigi E. Barba pateikia visiškai kitokią aktorius darbo sampratą nei ta, apie kurią kalbėjo K. Stanislavskis ir jo sistemos pasekėjai.

Taigi TTAM įkūrėjui darbo su aktoriumi metodai, jo ruošos principai yra kur kas įdomesni nei pati vaidyba. Kalbant apie vaidmens kūrimo etapus, E. Barba kaip itin svarbų išskiria etapą iki aktorinės raiškos arba, kitaip tariant, vaidmens kūrimo (ang. k. “*pre-expressive*”). Šiame etape tyrinėtojo teigimu pasireiškia vadinamieji pasikartojantys principai (ang. k. “*recurring principles*”), kurie iš esmės sąlygoja gerą vaidybą nepaisant to, su kokia kultūra mes susiduriame. Tai yra tam tikri principai, vienijantys visą teatro pasaulį (Vakarų, Rytų Europos, taip pat ir Azijos teatrus), kurių pagrindas yra aktorius energija ir esatis (ang. k. “*presence*”). Tiesa, aktorius energija teatre buvo aktualus klausimas ne tik E. Barbai. Ji didelio dėmesio sulaukė ir iš R. Schechner’io, P. Brook’o bei dar ankstesniais laikais K. Stanislavskio, V. Mejerholdo, tačiau visi jie sudėjo kiek skirtingus dėmesio akcentus kalbant apie aktorius energiją. V. Mejerholdas kalbėjo apie kūno biomechaniką, kurios esmė buvo aktorius kūno judesiai, kontrolė, akrobatika ir kuri iš esmės kalbėjo apie aktorius veikimą scenoje panaudojant maksimalią energiją. Pasak Freddie Rokem, P. Brook’as energijos sąvokai priskyrė kur kas stipresnę kūrybinę galią nei E. Barba ar R. Schechneris. P. Brook’as apie teatrinę energiją taip pat kalba kaip apie kuriamas įtampas, tačiau pripažįsta, jog tai yra ne visada pasiekiamas. Energijos pasiekimą jis prilygina ugnikalnio išsiveržimui, kuris ne visada įvyksta net maišant tuos pačius kūrybinio proceso elementus, tačiau teatro tikslas yra

⁷²Ibid., p.24

⁷³Ibid, p. 24

⁷⁴Ibid.

išgauti tą energiją⁷⁵. R. Schechneriui energija buvo pojūtis, perimamas iš vaidmens, buvimas tos rolės sukuriama sraute (ang. k. „*flow*“), tuo tarpu E. Barbai energija buvo aktorius kūne matoma įtampa, jis akcentavo tai, kad aktorius dirba ne su kūnu ar balsu, bet su energija⁷⁶. Esminis klausimas teatro antropologui kalbant apie aktorius esatį scenoje yra tas, kad kodėl vieno aktorius vaidyba jį sužadina, patraukia kaip žiūrovą, o kito – ne. Tai iš esmės buvo ir siekis atrasti darbo su aktoriumi metodus, kurie padėtų vystyti aktorius dramaturgiją, kurioje iš esmės ir telpa tie du minėtieji principai.

Režisierius kaip vieną reikšmingiausių dalykų, padedančių auginti aktorius dramaturgiją, nurodo pratimus. Treniruotės, anot teatro teoretiko ir praktiko, yra dramaturgijos paradigma. Esminis skirtumas tarp pratimų, kuriuos režisierius vadina dramaturgijos paradigma ir tradicinės dramaturgijos (komedijos, tragedijos ir t.t.) yra tai, jog nepaisant to, jog kiekvienoje iš jų yra gerai apgalvotas veiksmų tinklas, tačiau kadangi komedijos, tragedijos ir pan. turi formą ir turinį, tai patys veiksmai yra grynų formų, dinamiški plėtojimaisi be siužeto ar istorijos, tuo tarpu *Trečiajame teatre*, aktorius dramaturgija grįsti veiksmai kyla iš kūno atminties (ang. k. „*body memory*“), padeda atitolinti save nuo kasdienio elgesio ir sukurti „extra-daily“ elgesį. „Extra-daily“ sąvoka E. Barbos buvo naudojama apibūdinti veiksmus, kurie iš esmės nusakė taip vadinamas aktorines technikas, kai aktorius fizinė ir mentalinė esatis yra kuriama pagal principus, kurie skiriasi nuo naudojamų kasdieniame gyvenime. Aktorių lavinančius pratimus, kaip ypatingai svarbią aktorių formavimo, ugdymo priemonę, dar XX a. pradžioje atrado K. Stanislavskis, V. Mejerholdas. V. Mejerholdas tai vadino „biomechanika“ ir to tikslas buvo išmokyti judėjimo scenoje esmės. Tačiau svarbu yra paminėti, jog *Trečiajame teatre* aktorius kūnas ir jo atliekami veiksmai yra labai svarbūs patys savaime, kaip teigia H–T. Lehman lygindamas modernizmo teatrą ir postdraminį teatrą: „draminiai procesai vykdavo tarp kūnų, postdraminis procesas vyksta su kūnu. Protinę dvikovą, kurią metaforiškai perteikdavo scenoje fizinė mirtis ar fechtavimasis, keičia kūno motorika arba jo neįgalumas, forma arba beformiškumas, visuma arba dalis. Draminis kūnas buvo agono atstovas, o postdraminis kūnas atstovauja savo agoniją“⁷⁷. Taigi tai nurodo į iš esmės pasikeitusį požiūrį į aktorius kūną kaip į tam tikrą instrumentą literatūrinei interpretacijai, šį suvokimą pakeičia realus kūnas realiame veiksmo.

Taip pat E. Barba labai daug dėmesio skiria aktorius improvizacijai. Skirtingų rūšių improvizacijų technikos Odino teatre yra reikalingos tam, kad sukurtų realaus veiksmo rezultatą. Improvizuodamas aktorius „žvejoja“ medžiagą iš kurios vėliau ištrauks rezultatą. To

⁷⁵Rokem, F. *Performing history*. University of Iowa Press, Iowa city, United States of America, 2000, p. 200

⁷⁶Rokem, op. cit., p. 197-198.

⁷⁷Lehman, H-T. *Postdraminis teatras*, Vilnius: Menų spaustuvė, 2010, p. 244

siekis yra, kad vėliau stebėdamas spektaklį žiūrovas jį išgyventų taip, kaip išgyvena dramatiškus savo gyvenimo įvykius.

„Mūsų darbinio žargonu tariant, sceninė medžiaga buvo visi elementai, pasiūlyti aktoriams: vokalo ir fizinių veiksmų seka, tekstai, dainos, kostiumai ar daiktai”⁷⁸ – teigia E. Barba. Laikui bėgant aktoriai išmoko sukurti savo medžiagą individualiu būdu, apsaugant ją ir išlaikant gyvą. Šis gebėjimas buvo aktoriams dramaturgijos kūrybinės nepriklausomybės matas. Teatro tyrinėtojo teigimu, aktoriui praktiškai neįmanoma imtis medžiagos, atrastos partnerio ar nustatytos režisieriaus, be radikalaus jos pakeitimo. Kai aktorius palieka repeticijas ar spektaklį, jo medžiaga taip pat dingsta. Taigi kiekvienas aktorius tam tikra prasme yra individualus kūrėjas, jis gali perimti techniką, bet ne vidinę, kiekvieno aktoriams sukauptą patirtį ar energiją.

Anot E. Barbos, kiekvienam režisieriui, susitikimas su aktoriais yra tikrumo arba kitaip tariant teisingumo momentas (ang. k. *“the moment of truth”*). Šią sąvoką būtų galima versti ir suvokti ir kaip savotišką režisieriaus akistatos momentą, kai susiduria aktoriams atsinešama medžiaga (patirtis, kurią aktorius sukaukęs savo viduje improvizacijų, treniruočių, darbo metu, taip pat jo asmeniniai lūkesčiai, vizijos ir pan.) su režisieriaus spektaklio/performanso vizija. TTAM įkūrėjas režisieriaus atliekamą darbą apibūdina kaip chirurginę operaciją: režisierius tuo metu savo rankose turi žirkles ir adatą, kuriais siuva ir karmo žmogaus odą ir kūną. Jis turi tiksliai žinoti, kur prisiliesti adata, kur eina siūlė, ką sujungti, o kur perkirpti, kokius suplėšytus fragmentus susiūti ir kokius organus transplantuoti iš svetimų kūnų⁷⁹. Taigi aktoriai tampa gyva medžiaga iš kurios režisierius kuria spektaklį/performansą.

Režisierius teigia, kad jo įsikišimo metu, kai ateidavo laikas lipdyti “bendrą produktą” aktoriai galėjo jausti dvejopus jausmus. Pirmiausia, stebėdamas režisieriaus įsiterpimą, racionalumą, aktorius galėjo pajusti riziką prarasti savo sceninės medžiagos ir improvizacijų gyvavimo šaknis, tai yra pasijusti tarsi iš jo yra kažkas nusavinama, o jis paliekamas be nieko. Tačiau lygiai taip pat, E. Barbos teigimu, aktorius galėjo pajusti užaugančias papildomas šaknis ir sparnus, kurių augimas yra sąlygotas režisieriaus įsiterpimo ir sąveikos su kitais aktoriais⁸⁰. Čia, anot E. Barbos, labai svarbus aktorių pasitikėjimas režisieriumi, jis teigia pastebėjęs, kad jo aktoriai įgyvendina jo pasirinkimus su didžiuliu atsidavimu ir ištikimybe net, jeigu ir nesupranta jų ar jiems nepitaria, tačiau susitelkia ties įgyvendinimu. Tuo tarpu teatro tyrinėtojas teigia, jog jeigu jo kinestetinis pojūtis (kaip

⁷⁸Barba, 2009, op. cit., p. 53

⁷⁹Ibid., p.54.

⁸⁰Ibid.

pirmojo spektaklio/performanso žiūrovo) nėra įtikintas, jis primygtinai įsikimba tobulinimo, diena po dienos siūlydamas pakeitimus ir net radikalius apkarpyimus, netgi tokius kaip didžiosios epizodo dalies pašalinimą. Tai puikiai parodo E. Barbos teatro laboratorijos tikslą – dėmesį koncentruoti ne tiek į pačią vaidybą, kiek į jos prigimties perpratimą, principų tyrinėjimą, kas sąlygojo tokią nuostatą: ieškoti taip ilgai, kiek reikia.

2.2.5 Scenos erdvės ir garsų dramaturgija

E. Barbos *Trečiajame teatre* scenos erdvė, vizualumas, garsai yra labai svarbūs spektaklio/performanso komponentai, į kuriuos kreipiamas didelis režisieriaus dėmesys. Pirmiausia pradėdant kalbėti apie erdvę, kaip žinoma, spektaklių erdves galima skirstyti į tradicines (tokias kaip scena), kurios yra specialiai taip techniškai sukonstruotos, kad galima būtų lengvai jas transformuoti, pritaikant prie kiekvieno spektaklio/performanso poreikių bei netradicines (tokias kaip fabrikų, gamyklų patalpos, bažnyčios ir pan.), kurios specialiai nėra pritaikytos teatro reikmėms⁸¹. Antoine'as Vitez'as skirstydamas erdves vartoja dvi sąvokas – erdvė–pastatas (speciali erdvė, sukurta ir pritaikyta teatro funkcijoms) ir erdvė–prieglobstis (nepritaikyta erdvė teatrui, kurioje jis prisiglaudžia tik laikinai, spektaklio/performanso metu)⁸². Erdvės pasirinkimas jau iš karto suteikia tam tikros informacijos apie būsimą spektaklį ar performansą. Marvin Carlson teigia, jog fizinė spektaklio/performanso aplinka niekada nebuvo visiškai neutrali⁸³. Pasak E. Barbos, spektaklio erdvė, kur jis bevyktų – tradicinėje scenoje, skverelyje prieš bažnyčią, didžiojoje universiteto salėje, kalėjimo valgykloje ar kur kitur, pati savaime nėra neutrali. Viskas tiesiog sproginėja informacija ir spektaklio medžiagos ženklais, kurie gali būti paryškinti, oponuojantys, nepriimtini, bet ne atmestini⁸⁴. Tai yra pati pasirinkta spektaklio/performanso erdvė yra įkrauta ir režisieriaus sustiprinta informacija, kuri veikia žiūrovo sąmonę. McAuley teigimu, teatro pastatas ar performansui/spektakliui numatyta erdvė sukuria kontekstą žiūrovų ir taip pat atlikėjų interpretacijai.⁸⁵

E. Barbos teatre spektaklio erdvės efektyvumas sustiprinamas dėl gebėjimo sužadinti dvigubą žiūrovo erdvės suvokimą. Dvigubas žiūrovo erdvės suvokimas *Trečiajame teatre* yra sužadinamas tokiu būdu, kai gerai žiūrovų atpažįstamos vietos, tokios kaip teatras, bažnyčia,

⁸¹McAuley, Gay. *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*, Michigan University Press, 1999, p. 38

⁸³Carlson, Marvin. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*, Cornell University Press, 1993, p. 206.

⁸⁴Barba, 2009, op. cit., p. 45

⁸⁵McAuley, op. cit., p.41.

sporto salė ir pan., kurios tuo pačiu metu gali būti ir potencialios kūrybinės erdvės, yra transformuojamos į spektaklių erdves, atsisakant pripažinto jų identiteto. Anot režisieriaus, tokios erdvės yra ištuštintos, o ne pačios savaime neturinčios nieko viduje. „Aš dirbau su įvairiomis dramaturgijomis tam, kad ištuštintčiau ir iš naujo pripildyčiau erdvę, tam, kad patvirtintčiau teatrą, ir jį paneigčiau, sukurčiau konvencijas, nuorodas, atskirtis ir paversčiau negaliojančiomis” – teigia režisierius.⁸⁶E. Barbai spektaklio erdvė yra gyvas, kvėpuojantis organizmas, kuris kūrybinio proceso metu gali būti transformuojamas į netikėčiausias formas.

Kalbėdamas apie *Trečiojo teatro* spektaklių/performansų erdvės ypatumus, E. Barba naudoja “erdvės–upės” (ang. k. “*space–river*”) sąvoką. Tai yra taip organizuojama erdvė, kai žiūrovai yra susodinami taip, kad jie būtų vieni priešais kitus, lyg sėdėdami ant skirtingų upės krantų, o tarp jų “tekėtų spektaklio srovė”. Taip režisierius išvengdavo didesnio nei devyni metrai atstumo tarp aktoriaus ir žiūrovo (E. Barba teigė, jog didesnis atstumas nuo aktoriaus nebesukuria įtampos žiūrovo kūne, nebegali būti paveiktas aktoriaus energijos). Anot teatro praktiko, įprastas Odino teatro spektaklis vykdavo maždaug 10–12 metrų ilgio ir 4–6 metrų pločio koridoriuje, su žiūrovais skirtingose „upės krantuose”, tai yra vieni priešais kitus⁸⁷. Taip, pasak E. Barbos, kiekvienas žiūrovas, pasirinkęs vietą, tarsi pasirinkdavo ir savo spektaklio montažą. Jis teigia, jog tokios erdvės sukūrimas jam padėjo sustiprinti spektaklio tvarkos nepagaunamumą, dvigubą erdvės pojūtį ir tuo pačiu poveikį žiūrovui (dramaturgiją). Žiūrovas pats sąmoningai pasirinkdamas iš kur stebėti spektaklį jau tam tikra prasme yra įtraukiamas į spektaklį/performansą, jis tampa viso to dalimi, nes pats sąmoningai gali rinktis, distancija tarp spektaklio ir žiūrovo yra suardoma. Režisieriui yra labai svarbus erdvėje užmezgamas ryšys tarp aktoriaus ir žiūrovo, o tai yra vienas svarbiausių *Trečiojo teatro* kūrybos principų.

TTAM įkūrėjas siekė, jog erdvė veiktų kaleidoskopo principu. Tai yra mažiausia aktoriaus kūno įtampa turėjo ją paversti į visiškai kitą erdvę, į naujas formas ir kitą tikrovę. “Tempai, intensyvumas ir skirtingų ritmų įvairovės srautas buvo tos priemonės, kuriomis aš naudojausi, norėdamas sugriauti erdvę, suspausti, praplėsti ar išskaidyti”⁸⁸ – teigia E. Barba. Norėdamas modifikuoti erdvę režisierius taip pat dirbo ir su aktoriaus balsu. Jo teigimu vokaliniai veiksmai nuo menkiausio šnabždesio iki ausis skrodžiančio šūksnio visiškai apverčia erdvę, padaro ją slepiančia arba atveriančia, paverčia maža negyvenama sala ar džiunglėmis ir pan.

⁸⁶Barba, 2009, op. cit., p. 45

⁸⁷Ibid., p.47

⁸⁸Ibid., p. 46

Kalbant apie vokalinius veiksmus, E. Barba teigia, jog balsas yra nematomas kūnas, veikiantis erdvėje. Jis yra jėga, kuri vadovauja, formuoja, ramina, sudeda judesio akcentus ir yra tarsi kūno pratęsimas (ang. k. “*extention*”)⁸⁹, kuris išreiškia save tiksliais veiksmis, provokuodamas staigią reakciją žmogaus, į kurį yra nukreiptas, viduje. Pasak režisieriaus, jis buvo priverstas atrasti tuos vokalinius veiksmus, kurie pavergtų žiūrovus nepriklausomai nuo žodžių supratimo. Pasak teatro praktiko ir teoretiko, šūksniai, šnabždesiai, riksmi, juokas, staigi tylą, skaidriai švarūs ar užkimę tonai, frazės sumodeliuotos taip lyg vaikų lopšelio rimai, psalmės ar tradicinės dainos, intonacijos, primenančios litanijas ar gyvūnų garsus – garsų bliovimą, žvengimą, čirškėjimą – visa tai buvo garso dramaturgijos pagrindas.⁹⁰ Odino teatro spektakliai buvo sąmoningai suformuoti kaip vokalinių stimulų potvynis, užplūstantis žiūrovą.

E. Barba remiasi komunikacijos teorija, akcentuodamas garso dramaturgijos svarbą spektakliui ir jo kuriamam poveikiui žiūrovui. Anot režisieriaus, kai mes kalbame, vienu metu gauname dvejopą informaciją: vieną iš ištartų žodžių reikšmės (verbalinės arba semantinės komunikacijos) ir kitą iš balso ypatumų: tono, aukščio, tembro, garsumo, intensyvumo, muzikalumo, dinamiškumo (vokalinės ir garsinės komunikacijos)⁹¹. Taigi iš principo, kaip teigia ir daugelis komunikacijos teorijų, komunikacija įvyksta per kalbos sukuriamo garso ypatybes (toną, balso aukštį, jo garsumą ir pan.) ir kūno kalbą (gestus, mimiką ir pan.) ir tik dalis komunikacijos įvyksta semantiniu būdu, per mums pateikiamą prasmę ir turinį. Taigi tam, kad būtų užmegzta pilnavertė komunikacija tarp aktoriaus ir žiūrovo, garsinė dramaturgija yra be galo svarbi. Balsinės ypatybės iš esmės gali pakeisti mums sakomą turinį.

Odino teatre aktoriai turėjo labai gerai išmokti tekstą ir sakyti jį laisvai, tai yra be savų jo interpretacijų, apgalvojimų ir pan. kaip paprastai daroma kasdieniniame gyvenime. E. Barbos teigimu, aktoriaus bandymas prisiminti tekstą kliudo jo koncentracijai į realių vokalinių veiksmų atlikimą. Kiekvienas vokalinis veiksmas turi savo pagrindą atitinkamame fiziniame veiksmo ir aktorius, atlikdamas veiksmą visu kūnu gerai geba fizinius impulsus suderinti su vokaliniais. Pasak režisieriaus, be šios sinchronizacijos organinis efektas nėra įmanomas.

Aktoriaus vokalinė dramaturgija reprezentuoja tik dalį garsų pasaulio. Kita dalis – triukšmai: žingsniai, durų girgždesys, judinamų ar krentančių ir lūžtančių daiktų garsai, vandens varvėjimas, verdančio puodo burbuliavimas, atsirandantys veiksmo metu. Akustiniai

⁸⁹Ibid., p.40

⁹⁰Ibid.

⁹¹Ibid., p. 41

efektai, sujungti su aktorius vokaliniiais veiksmais, sukuria nesibaigiančią muziką, kuri turėtų nepaprastai greitai sukurti spektaklį net aklam žiūrovui.⁹²

Muzika yra įrankis paryškinantis organinę dramaturgiją. Ji, anot E. Barbos, yra informacijos telkinys ir atlieka įvairias funkcijas spektaklyje. Muzika veikia kaip nuoroda ir kaip rėmas. Ji sukuria atitinkamą atmosferą tam tikrai situacijai, turi žadinančią galią, atkuria praeities laikus su visomis madomis, įgyja istorines ir geografines konotacijas, praplečia erdvę ir fiziškai ją užpildo, pakyla nuo grindų iki lubų, jei esame uždaroje patalpoje ir nuo žemės iki dangaus – jei spektaklis vyksta lauke. Muzika lydi veiksmą kaip komentaras arba kaip paralelinė emocija. Ji yra lygiavertė reakcija, jei sugeba sukurti būdą, kaip sceninis veiksmas suskambėtų žiūrovo mintyse ir jausmuose.⁹³

2.3.6 Žiūrovo dramaturgija

Vienas esminių *Trečiojo teatro* kūrybos tikslų yra „pažadinti“ žiūrovą arba, kitaip tariant, priversti žiūrovą iš pasyvaus spektaklio stebėtojo tapti aktyviu. Žiūrovą žadinančioji dramaturgija, anot E. Barbos, yra sudėtingiausiai pasiekiamą, bet tai turėtų būti kiekvieno režisieriaus tikslas. Anot M. De Marinio, galime kalbėti apie žiūrovo dramaturgiją pasyviaja arba, kitaip tariant, objektyviaja prasme, kai mes publiką suvokiame kaip dramaturginį objektą. Taip pat galima kalbėti apie žiūrovo dramaturgiją aktyviaja, arba kitaip tariant, subjektyviaja prasme, remdamiesi įvairiomis žiūrovų reakcijomis: įžvalgomis, interpretacijomis, estetiniu įvertinimu, emociniu ir intelektualiniu atsaku, prisiminimais ir t.t.⁹⁴. Iš esmės žiūrovas, turintis aktyvią dramaturgiją, spektaklio ar performanso nesuvokia kaip tiksliai apgalvoto mechaninio proceso, bet veikia užmezga su juo autonomišką santykį. Toks individualus žiūrovo santykis su scenoje atliekamais veiksmais ir buvo *Trečiojo teatro* režisieriaus tikslas.

E. Barbos teatrališkumo vizija pabrėžia poreikį išardyti publiką kaip vienetą ir susitelkti į individualias žiūrovų reakcijas, į kiekvienam kylančias individualias asociacijas ir kiekvieno skirtingą psichinę elgseną, tam, kad būtų pasiektas tikslas – žiūrovas taptų aktyvus. Teatro antropologas atskleidžia būtinybę sukurti žiūrovui įspūdį, kad jis nėra laikomas tiesiog publikos dalimi, žiūrovas, pasak E. Barbos, „turi jausti, kad spektaklis/performansas yra sukurtas specialiai jam, kad pašnabždėtų kažką labai asmenišką“⁹⁵. Spektaklis nėra visiems vienodai suprantamas pasaulis, tai realybė, kurią kiekvienas žiūrovas išgyvena individualiai,

⁹² Ibid., p. 43

⁹³ Ibid., p.44

⁹⁴ Marinis, M. De. *Dramaturgy of the Spectator*. In: *Drama Review*, The MIT Press, Vol. 31, No. 2, Summer, 1987, p.101

⁹⁵ Marinis, op. cit., p. 98

bandydamas prasiskverbti į ją ir pasisavinti. Galutinė teatro medžiaga yra žiūrovo pojūčiai ir atmintis, tai medžiaga, kurią nuolat kuria aktorius veiksmai. Režisieriaus misija, pasak E. Barbos, yra transformuoti aktorius energijas tam, kad išprovokuotų žiūrovo energijų transformaciją. Norėdamas pasiekti šį efektą režisierius pirmiausia turėjo dirbti su kiekvienu aktoriumi individualiai, kad jis galėtų išprovokuoti kiekvieno žiūrovo giluminę reakciją. TTAM⁹⁶ ikūrėjas norėjo, jog žiūrovai stebėtų spektaklį ir tuo pat metu pabėgtų į savo pasaulį. „Taip spektaklis daugiau nebėra tik išorė, bet tampa šmėkla, lankančia vidinį miestą“⁹⁷ – teigia režisierius. Spektaklis tarsi pažadina kitą realybę, kuri E. Barbos teigimu sukuria žiūrovo sąmonės šuolį, tai yra jo „būsenos pakeitimą“ (ang. k. „*change of state*“). „Mes turime atverti žiūrovui akis su tokiu švelnumu, su koku jas užveriname ką tik mirusiam mylėtam žmogui“⁹⁸ – teigia teatro antropologas.

Žadinantis aspektas (ang. k. „*evocative dimension*“) – tai tas lygmuo, kuris įgalina spektaklį ir žiūrovą peržengti savo ribas, jis spektakliui suteikia prasmę ir vertę, tačiau, anot E. Barbos, nėra įmanomas be tinkamos pakylės, kurią sudaro dvi pakopos – organinis lygmuo, kuris sukelia žiūrovui pojūčius, ir naratyvinis lygmuo, kuris įtraukia jo emocinę ir intelektualinę zoną. Šis pagrindas yra labai svarbi žiūrovo būsenos pasikeitimo sąlyga, tačiau pati savaime nepakankama. Režisierius teigia, jog jeigu jis gali struktūriškai sudėlioti organinį lygmenį, sukurti sąlygas pasakojamajam lygmeniui, jam belieka tik laukti žadinančiojo lygmens, laukti, bet taip pat sąmoningai skatinti žiūrovo reakciją.⁹⁹ Paveikti žiūrovą nėra tas pats, kas sukurti medžiagą, veikiančią mus pačius. Spektaklio „žadinimo potencialas“ (ang. k. „*evocative potentiality*“) priklauso dar ir nuo kiekvieno žiūrovo, režisieriaus, aktorius vidinių saugiklių bei nepriklausomos jų logikos¹⁰⁰:

Trečiajame teatre labai daug dėmesio skiriama žiūrovui ir net jo detaliam analizei. Kalbėdamas apie siekį savo teatre turėti aktyvius žiūrovus, E. Barba pateikia savo antropologinių tyrimų pasekoje atsiradusią teoriją apie keturis pagrindinius žiūrovų tipus.

2 lentelė

Žiūrovų tipai

Žiūrovas	Žiūrovo apibūdinimas	Specifinės žiūrovo savybės/bruožai
Pirmasis žiūrovas	Vaikas, kuris viską suvokia pažodžiui;	Negali būti suviliotas metaforomis, aliuzijomis, simboliniais įvaizdžiais, citatomis, abstrakcijomis, dviprasmiškais tekstais, pastebi kas yra, o ne

⁹⁶TTAM – Tarptautinė teatro antropologijos mokykla (angl. k. International School of Theatre Anthropology (ISTA))

⁹⁷Barba, 2009, op. cit., p.183

⁹⁸Barba, Eugenio. *The Essence of Theatre*. In: *The Drama Review* 46, 3 (T175), Fall 2002, p.16.

⁹⁹Barba, 2009, op. cit., p. 183

¹⁰⁰Ibid., p. 187.

		kas vaizduojama, pvz. Jei Hamletas sako „būti ar nebūti“, pirmasis žiūrovas mato ilgai ir nuobodžiai kalbantį vyrą, neatliekantį jokio įdomesnio veiksmo;
Antrasis žiūrovas	Žiūrovas, kuris mano, jog nieko nesupranta, bet nepaisant to jaučia aktorius perduodamą kūno įtampą, E. Barbos žodžiais tariant, „šoka“;	Negalvoja apie spektaklio prasmės suvokimą, galima įsivaizduoti, kad jis nesupranta kalbos, kuria aktorius kalba, taip pat neatpažįsta istorijos, tačiau jis atpažįsta, kad šis darbas yra atliktas gerai, jam nėra skirtumo tarp meno ir meistriškumo, spektaklį jis seka reaguodamas kinestetiškai: jį veikia aktorius energija, ritmai, kurie praplečia veiksmo erdvę ir laiką. Šis žiūrovas yra budrus/nemiegantis, nes performansas/spektaklis priverčia jį judėti kėdėje;
Trečiasis žiūrovas	Režisieriaus modifikuotas ego;	Kruopščiai informuotas apie spektaklio turinį, visus tekstus ir įvykius, dramaturginius sprendimus, charakterių biografijas ir pan. Spektaklis/performansas jam yra nauji kontekstai bei santykiai, jis turi atpažinti kiekvieną spektaklio mikro veiksmą, kiekvieną fragmentą.
Ketvirtasis žiūrovas	Žiūrovas, žiūrintis į spektaklį taip, lyg jis nepriklausytų efemeriškam fikcijos pasauliui;	Pastebi įvairias smulkmenas, kurios yra iš esmės nelabai reikšmingos jam, kaip žiūrovui: pavyzdžiui, išsiuvinėjimą ant vieno iš personažų marškinių, kurie yra paslėpti po švarku (bet režisieriui ir aktoriui tai buvo reikalinga personažo charakterio detalė), pastebi ką aktorius daro su kaire ranka, kol rodo žiūrovams dešinę ir pan., visada mato gerai atliktą darbą, net, jei tai yra paslaptis.

Sudaryta autorės, šaltinis: Barba, Eugenio. *Four spectators*. Tulane drama review 34/1, 1990, p. 99.

Režisierius teigia, jog kiekvienas spektaklio/performanso momentas turi įtikinti visus šiuos skirtingus žiūrovų tipus. Pasak jo, režisieriaus misija čia yra nustatyti ir suderinti skirtingų žiūrovų reakcijas taip, kad vieno tipo žiūrovo reakcija neužblokuotų kitų žiūrovų reakcijų. Taigi režisierius turi ištyrinėti visumą, kuri leidžia spektakliui/performansui išsiskleisti skirtinguose žiūrovų prisiminimuose.

M. De Marinis teigia, jog performulavus dramaturgijos apibrėžimą (iš tradicinių sąsajų su literatūros tekstu į rinkinį tam tikrų metodų, aktorinių technikų, lemiančių performanso/spektaklio kaip teksto kompoziciją, sudarytą iš ženklų, veiksmų, įvairių išraiškos priemonių ir pan.) nelieka abejonių, jog režisieriaus ir žiūrovo dramaturgija egzistuoja¹⁰¹. Darbas su žiūrovo dramaturgija E. Barbai reiškė darbą su skirtingomis jo dėmesio pakopomis, pasiekiamomis per aktorius veiksmus. Pats režisierius tuo tarpu buvo pirmasis žiūrovas, bandantis identifikuoti savo bei žiūrovų fetišus, tai yra spektaklyje atsekti tas teatrinės priemones, kurios sujaukina žiūrovus, sukelia jų reakciją. Jis norėjo, kad kiekvienas žiūrovas aktorių kuriamą realybę suvoktų kaip asmeninę, tik jam skirtą žinutę. Repetuojuoju kiekvienas sprendimas turėjo pasekmes aktorių, režisieriaus ir žiūrovų, kurių dar nebuvo šalia, dramaturgijai. Šios dramaturgijos buvo greta, bet tuo pačiu veikė autonomiškai.

Referuodamas į Umberto Eco teoriją apie „atvirą kūrinį“ M. De Marinis spektaklius skirsto į atvirus ir uždarus. Uždaro tipo spektakliai yra sukurti labai tiksliai auditorijai, šis apibūdinimas itin tinka teatrui, kuris yra paremtas žanru, pavyzdžiui, politinis, vaikų, moterų,

¹⁰¹Marinis, op. cit., p. 100

gėjų, gatvės, šokio, muzikos, mimų teatras ir pan.¹⁰². Taigi tokiu būdu galima teigti, jog reali publika sutampa su tiksline ir sulaukiama norima reakcija, tačiau, jeigu uždaras spektaklis rodomas žiūrovui, kuris yra toli nuo tikslinio žiūrovo tipo, tada, anot autoriaus, „veiksmai gali pakrypti kiek kita linkme: „įsivaizduokite suaugusiojo elgesį vaikų spektaklyje“. Taigi remiantis autoriumi, galima teigti, jog pageidaujamos žiūrovo reakcijos galima tikėtis tik tiksliniam žiūrovui patekus į specialiai jam sukurtą teatro pasirodymą. Tuo tarpu atviro tipo spektakliai yra adresuojami „gavėjui“, kuris nėra taip tiksliai apibrėžtas. Žiūrovas čia lieka daugiau mažiau laisvas, tik, anot autoriaus, turi būti nusprendžiama iki kokio lygio žiūrovo laisvė turi būti kontroliuojama, tai yra kur ji turi būti paskatinama, kur nukreipiama ir kur turi būti paverčiama į spekuliaciją laisva interpretacija.¹⁰³

Apibendrinant galima teigti, jog E. Barba, norėdamas pasiekti vieną esminių *Trečiojo teatro* tikslų – tai yra sužadinti žiūrovą, padaryti jį aktyvų, pirmiausia detaliai nagrinėja žiūrovus, jų tipus, stebi žiūrovų reakcijas tam, kad įtrauktų juos į bendrą kūrybinį procesą. *Trečiasis teatras* nesivadovauja principu – menas dėl meno ir neiškelia savęs į aukštesnę mokytojo, švietėjo poziciją kaip dažnai nutinka tradiciniame teatre, jam labai svarbi yra komunikacija bei užmegztas ryšys. Galima teigti, jog *Trečiasis teatras* tradiciniam teatrui būdingą žiūrovams skirtą: „žiūrėkite, klausykitės“ pakeičia į „kalbėkimės, bendraukime“.

¹⁰²Ibid., p.103

¹⁰³Ibid.

3. E. BARBOS TREČIOJO TEATRO KŪRYBOS PRINCIPŲ APRAIŠKOS B. ŠARKOS TEATRE

3.1 Beno Šarkos teatras

Benas Šarka – teatro aktorius ir režisierius, gimęs 1963 m. Lietuvoje. Įvairiuose teatro istoriją fiksuojančiuose šaltiniuose, šis kūrėjas trumpai apibūdinamas kaip marginalaus, kitokio, paraštėse gyvuojančio ir kuriančio teatro atstovas, neatitinkantis tradicinio, institucinio teatro suvokimo normų. Teatrologės Godos Dapšytės teigimu, B. Šarka niekuomet nesiekė pritaipyti institucinėje teatro sistemoje, greičiau priešingai – kaip tik jai priešinosi¹⁰⁴. Jau pati režisieriaus teatrinio kelio pradžia lėmė tai, kad jis iš esmės atsidūrė periferijoje ir ten pradėjo kurti. 1988 m. jis teatro režisūrą baigė Klaipėdoje esančiame Valstybinės konservatorijos fakultete. Teatrologės Ingridos Ragelskienės paklaustas, kodėl nepasirinko teatro meno studijų Vilniuje (kur iš esmės telkėsi visas kultūrinis, teatrinis gyvenimas), B. Šarka prisipažino: „Aš stojau, Vaitkus nepriėmė...dėl to, kad aš neišmokau pasakėčios“¹⁰⁵ – tai buvo tas pats kursas, kuriame mokėsi ir režisierius Oskaras Koršunovas. Tad galima teigti, jog jau tuo laiku, dar tik rinkdamasis teatro režisūros specialybę, B. Šarka tam tikra prasme buvo maištininkas, turėjęs savo požiūrį ir nesistengęs atitikti standartų. Būsimasis režisierius natūraliai neįsikomponavo į tuo metu pagrindinei Lietuvos teatro srovei, vadinamajam „mainstreamui“ priklausiusių būrį (9-ajame dešimtmetyje lietuvių teatro lyderiais buvo J. Vaitkus, E. Nekrošius, R. Tuminas) ir jam, nepritaipydamas prie pastarųjų, geriausia išeitis buvo ieškoti savo tikrojo teatrinio kelio bei įkurti neformalų teatrą.

9 – ojo dešimtmečio antroje pusėje Lietuvoje besiformuojantys, kitaip mąstančių menininkų įkvėpti teatriniai reiškiniai buvo visiškai nepavaldūs tradiciniam teatrui, jo suvokimui. Tam tikra prasme juos galima būtų pavadinti *Trečiojo teatro* atstovais, nepritampančiais ir nesistengiančiais pritaipyti prie pagrindinės teatro srovės, neatstovaujančiais institucinei pozicijai, o turinčiais ką pasakyti žiūrovams ir norinčiais tai išreikšti jiems priimtinais, savitais kūrybos metodais. Pasak teatrologės D. Šabasevičienės, „laisvi, kitaip mąstantys menininkai kūrė šalia teatro“¹⁰⁶. Tam tikra prasme kūrėsi laisvai kuriančių menininkų sąjūdis, jame dalyvavo ir B. Šarka, tuo metu (1988 m.) įkūręs savo teatrą, aplink

104Dapšytė, Goda. *Benas Šarka*. In: Lietuvos teatro metraštis. Prieiga per internetą: <http://www.lteatras.lt/lt/2006-2007/personalijos/117-benas-sarka> [žiūrėta 2013 04 12]

105*Klubo prie arbatos susitikimas su B. Šarka* (I dalis). Prieiga per internetą: <http://www.youtube.com/watch?v=9I87P3bhsGk> [žiūrėta 2013 04 11]

106Šabasevičienė, Daiva. *Klaipėdos dramų teatras*. In: Lietuvos teatro istorija, ketvirtoji knyga, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009, p.230

kurį būrėsi daug menininkų: rašytojų, filosofų, dailininkų, muzikantų ir pan., tokių kaip G. Grajauskas, dailininkas Danielius Rusys, režisieriai Ovidijus Petkevičius, Ramūnas Kaubrys, kurie vėliau tapo vienu iš aktyviausių Klaipėdos teatrinio gyvenimo dalyvių¹⁰⁷. Pasak teatrologės R. Vasinauskaitės, tokiems kūrėjams, kurie nepriklausė valstybiniam teatram ir juo labiau kūrė ne sostinėje, nebuvo lengva ne tik finansiškai, tuo metu buvo gana aktyvi ir meninė konkurencija: Vilniuje aktyviai veikė E. Nekrošius, R. Tuminas, J. Vaitkus, žiūrovai jau būrėsi ir apie savo kūrybinę veiklą pradėdantį O. Koršunovą. Tačiau tokiems, netradicinio teatro atstovams, kaip B. Šarka, didelės žiūrovų auditorijos visiškai nebuvo aktualios, jam terūpėjo kurti savo teatro kalbą.

Taigi B. Šarka, 1988 m. Klaipėdoje baigęs teatro režisūrą, savo veiklos etapą pradėjo kaip laisvo ir nepriklausomo teatro atstovas, tiesiog kūręs sau priimtina ir aktualią teatrą. Tuo metu pasirodė ir jo spektaklis „Kukučio baladės“, pagal lietuvių poeto Marcelijaus Martinaičio eiles bei sename name Klaipėdoje įsikūrė neformalus teatras, po keleto pavadinimų kaitos, įgavęs Gliukų teatro pavadinimą. B. Šarkos teigimu, tokį pavadinimą teatrui suteikė patys žiūrovai, nes tame name, kuriame buvo įsikūręs teatras, iš Vilniaus ir kitur atvykstantiems bei nakvojantiems žmonėms matydavosi nebūti dalykai, taigi teatras buvo pramintas „Gliuknamiu“¹⁰⁸. Dailininkas Danielius Rusys apie tuometinio „Gliuknamio“ gyvenimą pasakoja taip: „rinkdavosi marginalai (pankai, hipiai ir tt.) ir socialieji tai pat – įvairūs žiūrovai. Pradžioje „Gliuknamis“¹⁰⁹ veikė kaip legaliai duotos patalpos saviveikliniam teatriukui, bet kai norėjo jas atimti, tada funkcionavo kaip menininkų skvotas (nelegaliai užimtos patalpos)“¹¹⁰. Tame teatre tuo metu veikę žmonės dirbo kolektyviniu principu – drauge kūrė, patys prisitaikė seno namo patalpas teatrui – išgriovė sieną ir pasidarė teatro salę, be šios teatro salės, B. Šarkos teigimu, dar buvo septyni kambariai, kuriuose ir apsistodavo atvykėliai¹¹¹.

Šis teatras veikė teatro – namų principu, aktorius ir režisierius teigia, kad tuo metu išgyvenimui nereikėjo daug – užsukusieji į svečius pagal nerašytą taisyklę kažko atsinešdavo, o 50 –ies žiūrovų buvo visiškai gana spektakliui. Benas Šarka prisimena, kad buvo metas, kai spektaklius rodydavo labai vėlai, kad nebūtų per daug žiūrovų: „pagalvojom, darysim eksperimentą, kas norės ateis 12 val., o taisybiniais laikais nevažinėdavo autobusai ilgai, bet vis tiek atsirasdavo žiūrovų, bet laikas savo koreguoja, ateina ruduo, spalvis, šalta ir jau apmažėja žiūrovų, tada mes ėmėme ankstinti ir vietoj 12 val. jau darėm 10 val., paskui jau net

107 Šabasevičienė, op cit., p.230

108 *Klubo prie arbatos susitikimas su B. Šarka* (I dalis), op. cit.

109 Anot Danieliaus Rusio „gliukasmarginaliu“ žargonu - tai hašišinė haliucinacija.

110 Interviu su D. Rusiu, atliktas autorės 2013 m. gegužės 14d.

111 *Klubo prie arbatos susitikimas su B. Šarka* (I dalis), op. cit.

iki to, kad į autobusą spėtų¹¹². Danielius Rusys tai patvirtina: „Dažnai spektakliai vykdavo visai kaip prieškarinio siurrealistų nekonvencionalios, kartais nevisai teigiamo dėmesio strategijos nuo pusiaunakščio iki paryčių kartais vykdavo hepeningai buvo įtraktas net miesto meras, tai pat perfomansai (pas mus tai dar buvo nauja), ir vizualinės dailės parodos, koncertai“¹¹³. Gliuknamyje įsikūręs teatras, atėjęs Nepriklausomybei (1991 m.) turėjo išsikelti, režisieriaus teigimu juos tuo metu tiesiog išmetė „atėjęs verslas“¹¹⁴. Tada Klaipėdoje prie keltų 5 – eriams metams buvo gautas niekam nereikalingas sandėlis, tačiau B. Šarkos teigimu ten išbūti reikėjo didelės sveikatos, nes valandą pabuvus nuo ten tvyrojusios drėgmės geldavo visus sąnarius ir tai buvo visiškai kitokios aplinkybės nei dirbant instituciniuose teatruose, kur yra kulisai, šviesos, aptarnaujantis personalas ir pan.¹¹⁵.

Visgi B. Šarka rinkosi kitokius darbo metodus nei tradiciniai, instituciniai teatrai. Tam tikra prasme atstumtas profesiskai (neretai vadinamas mėgėju) ir asmeniškai (jam nebuvo leidžiama dėstyti Klaipėdos universitete), tačiau išties gal net labiau sąmoningai atsiribojęs nuo vadinamojo teatro „mainstreamo“, jis kūrė savo mažas teatro tradicijas, tam tikrą savo teatrinio pasaulio braižą, kurį išreiškė per spektaklio formą. Danielius Rusys B. Šarkos teatrą įvardijo taip: „Apibendrintai neformali meninė būtis“¹¹⁶. E. Klivis apie paribio režisieriaus kūrybą rašo taip: „B. Šarkos spektakliai nepriverčia suprasti mainstreamo estetikos ir dominuojančio socialinio diskurso ryšių, greičiau jis užima egzotikos poziciją (Šarka – „nesušukuojamą pajūrio teatrinio undergroundo ryklį“¹¹⁷), t. y., jis yra kitas, kurio kitoniškumą apibrėžia dominuojanti, t. y., „sava“ pozicija“¹¹⁸.

Beno Šarkos kūrybai apibrėžti negailima pačių įvairiausių epitetų nuo marginalaus, postdraminio, alternatyvaus, avangardinio, poetinio, fizinio, rituališko, šamaniško ir pan. iki lyginimo su A. Artaud žiaurumo teatru, dėl bandymų šokiruojančiais vaizdais išprovokuoti publiką, sukrėsti žiūrovo sąmonę bei atsiriboti nuo tradicinio teatro. „Viskas, ką bandau daryti – taip pat ir su ugnimi – man padeda atsitraukti nuo tradicinio teatro, kurio nevirškinu“¹¹⁹ – teigia režisierius. Jo spektakliuose visokeriopai išnaudojamas aktorius kūnas. B. Šarkos teatre aktorius turi būti ir šokėju, ir dainininku, ir akrobatu. Anot, J. Staniškytės, „tai fizinės raiškos

112 *Klubo prie arbatos susitikimas su B. Šarka* (II dalis). Prieiga per internetą:

<http://www.youtube.com/watch?v=DACIbcZySig> [žiūrėta 2013 04 11]

¹¹³ Interviu su D. Rusiu, atliktas autorės 2013 m. gegužės 14d.

114 *Klubo prie arbatos susitikimas su B. Šarka* (I dalis), op. cit.

¹¹⁵ *Klubo prie arbatos susitikimas su B. Šarka* (I dalis), op. cit.

¹¹⁶ Interviu su D. Rusiu, atliktas autorės 2013 m. gegužės 14d.

¹¹⁷ Nuoroda į E. Klivio citatą: Borkowskis, Konstantynas. *Įpilkite rykliui į akvariumą vandens*. In: Menu faktura. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt//j%20recenzijos.php?strid=1025&id=58797>

¹¹⁸ Klivis, Edgaras. *Perrašomos vietos: topografija, identitetas ir politika šiuolaikiniame Lietuvos teatre*.

In: Teatras, 2008, p. 179

¹¹⁹ Baranauskaitė, Audra. *Benas Šarka. Išvien su ugnimi*. In: Bernardinai. Prieiga per internetą:

<http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2007-04-10-benas-sarka-isvien-su-ugnimi/10055> [žiūrėta 2013 m. balandžio 9d.]

teatras, tęsiantis istorinio avangardo tradicijas¹²⁰. Savo spektakliuose B. Šarka itin aktyviai naudoja vizualiąją bei garso dramaturgijas. Jo pasirodymuose gausu įvairių, niekam nebereikalingų buities rakandų, kurie spektaklyje puikiai atranda savo vietą, taip pat žemės simbolikos – ugnies, molio, vandens bei iš įvairių nereikalingų daiktų pasigamintų savadarbių muzikos instrumentų.

B. Šarkos teatras pasižymi visai kitokia dramaturgija nei literatūrinis teatras. Šio teatro pagrindas nėra tekstas. B. Šarkos teatre atmetamas tradicinis požiūris į teatrą, kaip literatūrinio teksto interpretaciją, teatras čia prasideda nuo realaus veiksmo scenoje. Šio teatro tikslas yra ne sukurti charakterį, o, kalbant E. Barbos sąvokomis, sceninę esatį. Tuo šis teatras yra itin artimas *Trečiojo* teatro kūrybos principams.

Gliukų teatro pagrindinę kūrybinę ašį iš esmės visada sudarė vienas žmogus – pats aktorius ir režisierius Benas Šarka. Kalbant apie B. Šarkos, kaip atlikėjo, kūrybą teatre, galima teigti, jog jam būdingas daugiafunkciškumas, nes jis vienu metu yra ir aktorius, ir scenografas, ir scenos valytojas, ir viešųjų ryšių atstovas¹²¹. Režisierius tokį daugelio funkcijų atlikimą teatre apibūdina per mažžemio žemdirbio metaforą, kuris viską išaugina savo rankomis, išlaiko, bet dėl to tik jaučia daugiau atsakomybės už sukuriamą produktą¹²². Tiesa, kurdamas spektaklius B. Šarka kartais kviečia bendradarbiauti įvairius menininkus, aktorius, tačiau pastovios trupės teatras neturi, nes visa tai, anot režisieriaus, yra dėl finansavimo – samdytis nuolat laiko neturinčius ir visur uždarbiaujančius aktorius yra labai brangu¹²³. Pats režisierius aktorių kūrybą Gliukų teatre apibūdino kaip gana laisvą procesą, paremtą improvizacija: „Kiekvienas mūsų aktorių gyveno savo gyvenimą, ką norėjo, ir scenoje darė – kas tapė, kas grojo bliuzą, kas šoko ar persikūnijo“¹²⁴. Tačiau vėliau paklaustas apie kūrybinį procesą ir spektaklių idėjinį lygmenį, režisierius pripažįsta, jog tuo užsiima pats, bet tuojau pat priduria, jog visai nebūtina, jog tai jaustųsi, svarbiausias, anot jo, yra idėjų išpildymas spektaklyje¹²⁵. Taigi, akivaizdu, jog B. Šarka turi labai aiškia savo kuriamos teatro reikšmės viziją, kurią siekia įgyvendinti su keletu, jo žodžiais tariant „pasamdytų aktorių“ ar be jų.

¹²⁰ Staniškytė, Jurgita. *Realybės efektai: autentiška raiška ir žaidimai su tikrove šiuolaikiniame teatre*. In: Menotyra, T. 17, Nr. 2, Vilnius: Lietuvos mokslų akademija, 2010, p. 169–177, p. 174

¹²¹ Būtent B. Šarkos telefono numeris yra nurodytas Žvejų rūmų tinklalapyje, kaip kontaktinio asmens, jei reikėtų kokios papildomos informacijos dėl spektaklių, kurių, beje, laikas nėra nurodytas.

¹²² Interviu su B. Šarka, atliktas autorės 2013 m. gegužės 4d.

¹²³ Interviu su B. Šarka, atliktas autorės 2013 m. gegužės 4d.

¹²⁴ Žiemytė, Ivona. *Benas Šarka: Teatras ir gyvenimas savaiminė liepsna*. In: Vakarų ekspresas. Prieiga per internetą: <http://www.ve.lt/naujienos/visuomene/klaipedieciai/benas-sarka-teatras-ir-gyvenimas---savaimine-liepsna/> [žiūrėta 2013 m. balandžio 9d.]

¹²⁵ Interviu su B. Šarka, atliktas autorės 2013 m. gegužės 4d.f

3.2 Beno Šarkos kūrybos principai

3.2.1 Santykis su tekstu

Trečiajame teatre spektaklio/performanso tekstas yra suvokiamas kaip naratyvinis kontekstas. Tai yra būdinga ir B. Šarkos kūrybai, kurios ašis yra visai ne literatūrinis tekstas, o veikiau kūrybinė mintis, kuri gali būti išreikšta įvairiomis scenos raiškos priemonėmis, nebūtinai žodžiu. Kaip teigia režisierius viename interviu: „Jei apibrėžimas varžys mano laisvę, jį išmesiu. Arba pakeisiu kita sąvoka, kita mintimi– ir nebūtinai žodžiais. Ar niekada nemėginai kalbėti be jų? Tuščia atvirute, savo plauku arba bučiniu, įdėtu į voką be atgalinio adreso– pasaulis be ribų“¹²⁶. B. Šarkos kūryba pasižymi kitokia dramaturgija nei teatre, prasidedančiame nuo literatūrinio teksto. Kai kuriuose B. Šarkos spektakliuose iš viso atsisakoma teksto, kituose jis naudojamas minimaliai, dėliojamas iš atskirų fragmentų. Spektakliams pasirenkami kūriniai didžiąja dalimi yra ne draminiai, o poetiniai, pavyzdžiui, spektakliai „Kukučio baladės“, „Ach, nereikia“ sukurti pagal Marcelijaus Martinaičio poeziją, spektakliai „Keafri“, „A gu gu“, „Kokakola“, „Kas lieka, kai nieko nelieka“ pagal G. Grajausko poetinius tekstus, „Balti debesų namai“ – pagal R. Rastausko, R. Mosėno ir G. Grajausko poeziją, „Nostalgija“, „Topor Sosi“ – pagal paties B. Šarkos parašytus tekstus.

E. Barba teigia, jog kuriant spektaklį egzistuoja dvi tendencijos – tai *darbas su tekstu* ir *darbas tekstui*. *Darbas tekstui*, yra iš esmės apibūdinantis tradicinį metodą, kai esmine spektaklio ašimi laikoma literatūra, kuriai tarnauja aktoriai, režisierius, taip pat kaip ir scenos erdvė, muzika bei šviesos. *Trečiojo teatro* kūrybai, kaip ir B. Šarkai, tuo tarpu yra neabejotinai būdingas *darbo su tekstu* principas. Čia svarbus ne pats tekstas, o spektaklio metu sukuriamas gyvas kontekstas, kuris atsiranda tekstą panaudojus kaip įkvėpimą kurti naujai istorijai, perteikiamai per gyvą aktoriaus patirtį scenoje. Gintaras Grajauskas, paklaustas ką mano apie B. Šarkos darbą su jo tekstais, atsako: „Man patinka jo sceninės metonimijos – kai mintis ar net ištisas tekstas, perteikiamas per daiktą, per daiktiškumą. Beveik galėčiau prisiekti, jog šį tą iš Beno Šarkos perėmė net ir pats Eimuntas Nekrošius pernelyg nesigarsindamas. Tiesa, kartais nepatikdavo pernelyg laisvas tekstų naudojimas. Čia toks eufemizmas – iš tiesų reiškia teksto supainiojimą, pamiršimą, netyčinį sukaitaliojimą, kuris scenoje kartais nutinka kiekvienam aktoriui, ne tik Benui“¹²⁷. Tekstas B. Šarkos kūryboje nėra dominuojantis, jis veikiau yra tik kūrybinis impulsas, vienas iš spektaklio medžiagos šaltinių. Tai, jog kūrėjui tekstas yra tam tikras įkvėpimas, nuotaikos, atmosferos

¹²⁶Oraitė, Regina. *Agurkų rauginimo stotyje*. Prieiga per internetą:

<http://www.reginanuttall.com/theater/TheaterArticles07.html> [žiūrėta 2013 m. balandžio 5d.]

¹²⁷Interviu su G. Grajausku, atliktas autorės 2013 m. gegužės 11d.

pojūtis patvirtina ir G. Grajauskas kalbėdamas apie kūrybinį spektaklių procesą teigia, jog savotiškas bendras darbas su B. Šarka vykdavęs, tačiau jis nebūdavęs įprastinis režisieriaus ir dramaturgo repetitijų stebėjimas ir pastabų sakymas, o veikiau tam tikras kūrybinis ritualas: „Kalbėdavomės nemažai, dažniausiai tiesiog mano virtuvėje – tik tokia poetine kalba, abstrakčiai, metaforizuodami, bandydami „sugauti“ atmosferą. Apie techninę, „profesionaliąją“ pusę kaip ir visai nekalbėdavom. Kaip sako žemaičiai, nebuvo reikalo“¹²⁸. Taigi G. Grajauskas kaip tekstų autorius nesikišdavo į B. Šarkos techninį – režisūrinį spektaklių išpildymą.

Jo scenos kūriniais būdingas intertekstualumas. Spektaklio tekstas čia yra kaip upė, į kurią E. Barbos žodžiais tariant, suteka daug šaltinių – citatų, eilėraščių, dainų žodžių, nuotraukų, tam tikrų muzikos fragmentų, personažų atspindžių ir pan. Pavyzdžiui, E. Presley nuotrauka ir jo atliekama muzika spektaklyje „A gu gu“, rusų roko grupės „Akvariumas“ dainos spektaklyje „Topor Sosi“, Tomo Waits'o – „Kas lieka, kai nieko nelieka“ ir pan. Viena vertus, tie šaltiniai, yra režisieriaus kūrybiškumą stimuliuojantys dirgikliai, tam tikros kūrybinės atspirtys, kita vertus, jie taip pat prisideda prie scenos kūrinio daugiabriauniškumo, kai atsiranda ne viena režisieriaus pasakojama istorija, o istorijų pliuralizmas, kuris yra pateikiamas žiūrovams. Anot E. Barbos, pateikti ne vieną istoriją visiems žiūrovams, o skirtingas kiekvieno žiūrovo skirtingai suvokiamas istorijas yra režisieriaus tikslas. B. Šarkos spektakliai būtent ir pasižymi daugelio istorijų, pojūčių, patirčių sulydimu į vieną spektaklio tekstą. G. Grajausko teigimu režisierius medžiagą spektakliams kruopščiais susirinkdavo įvairiais metodais: skaitydamas ne tik jo knygas ir naujausius tekstus, bet taip pat primygtinai išprašydamas visokių nebaigtų tekstų juodraščių. Anot rašytojo, B. Šarka sugebėdavo savo kuriamuose spektakliuose išradingai panaudoti net menkiausias tekstų skiauteles: „...nebūtų Benas Šarka. Jis dirba beatliekine technologija, viskas jam praverčia“¹²⁹.

E. Barbos teigimu, naratyvinė dramaturgija atskleidžia režisieriaus kūrybinę logiką, parodo jo identitetą. Režisierius interviu teigė, jog pastebi daug necharakteringų spektaklių, visiškai neparodančių režisieriaus kūrybinio savitumo, nesukuriančių jų atpažįstamo identiteto: „...daug spektaklių yra tokių, kad jei nežinotum režisieriaus pavardės, tu net sumaišytum kieno spektaklis, yra išskirtiniai, kurie turi savitą braižą...“¹³⁰. Kalbant apie B. Šarką, kaip autorių, galima teigti, jog jo spektakliuose pasakojimas kuriamas ne siužetine linija, o fragmentiškumo principais, tai tarsi daug akimirkų viename kaleidoskope, kurį sukinejant ištraukiama nauja istorija. Jo spektakliams nėra būdinga veiksmų hierarchija.

¹²⁸Interviu su G. Grajausku, atliktas autorės 2013 m. gegužės 11 d.

¹²⁹Ibid.

¹³⁰Interviu su B. Šarka, atliktas autorės 2013 m. gegužės 4 d.

Pasakojimui būdingas fragmentiškumas, nenuspėjamumas, kas padeda patraukti ir išlaikyti žiūrovo dėmesį. Pavyzdžiui, spektaklis „A gu gu“ nekuria vientiso pasakojimo linijos, veikia poetizuotą scenos būtį. Tuo tarpu performanse „Topor Sosi“ tekstas jau yra informacijos šaltinis, aiškinantis, praplečiantis veiksmą, taip pat ten jis tampa betarpiško bendravimo su žiūrovais priemonė.

Kaip jau minėta, egzistuoja du spektaklio pasakojimo kūrimo būdai: tai yra „per veiksmus“ ir „už veiksmų“. Pasakojimas „per veiksmus“, daugiau būdingas tradiciniam teatrui, susijusiam su scenine kūryba, kai aktorius savo veiksmais perteikia autoriaus tekstą, arba, kitaip tariant, pasakojamą istoriją. Tuo tarpu kalbant apie B. Šarkos kūrybos principus, galima teigti, jog jis savo spektakliuose kuria pasakojimą „už veiksmų“, nes scenos veiksmas yra ne pagalbinė priemonė, kurianti pasakojimą, imituojanti autoriaus tekstą, o pats atliekamas veiksmas ir yra pasakojimas. Jis pats yra dramaturgiškai aktyvus. Tai ypatingai galima pastebėti jo judesio spektakliuose „Skylės ir dulkės“, „Vabi sabi vasabi“, „Kiaurai“. Šiuose spektakliuose visiškai atsisakoma literatūrinio teksto, kaip ir verbalinės kalbos. Vietoje to naudojamos neverbalinės išraiškos priemonės – įvairūs garsai, triukšmai, kūno plastika, vizualinės priemonės – degančios ugnies, vandens, smėlio vaizdiniai. Savo gana pavojingais triukais su ugnimi šie spektakliai yra itin dramaturgiškai aktyvūs – žiūrovai nuolat jaučia įtampą savo kūnuose dėl visai netoliese jų vykstančios realios dramatos. Čia tarsi atsigręžiama į pojūčių pasaulį, kiek ritualizuotą, šamanišką, iš pažiūros gaivališką ir pirmykštį. Tuo tarpu spektaklyje „Keafri“ aktorių tariamos frazės yra atitolę nuo atliekamų veiksmų, jos virsta garsiniu elementu, tačiau yra nesusiję su aktorių atliekamais veiksmais. Tokia situacija TTAM įkūrėjo poetiškai apibūdinama kaip: „tekstas buvo kaip vėjas, pučiantis viena kryptimi. Spektaklis/performansas plaukė prieš vėją“¹³¹. Tokia spektaklyje atliekamų veiksmų ir verbalinės kalbos nepriklausomybė vienas nuo kito provokuoja žiūrovą aktyvų žiūrovo mąstymą ir naujų spektaklio suvokimo būdų paiešką.

B. Šarka paties verbalinio teksto panaudojimui spektakliuose taip pat stengiasi atrasti kiek įmanoma daugiau įvairių išraiškos priemonių. Režisierius fonetiškai nagrinėja garsų pasaulį ir ieško būdų kaip išstarti žodį – įvairių balso tonų atspalvių, naudoja pakartojimus (kurie sustiprina kalbos raiškumą, parodo veiksmo svarbą ar intensyvumą), taip pat retorinius klausimus, šūksnius, nutylėjimus ir pan., kad būtų sukuriamas tariamo teksto efektyvumas. Tačiau pats žodis neretai tampa tik priedas, bet ne esmė, apie kurią sukasi spektaklio ašis, jis yra papildinys, hierarchiškai neužimantis aukštesnės pozicijos negu muzika, įvairūs spektaklio triukšmai, garsai, vizualinė išraiška ir pan.

¹³¹Barba, 2009, op. cit., p., p. 114

Vizualioji dramaturgija daugeliu atveju B. Šarkos spektakliuose ne tik pakeičia literatūrinį tekstą, bet veikia visiškai nepriklausomai nuo jo. Pasak Hans–Thies Lehman, vizualioji dramaturgija nėra pavaldi tekstui ir gali laisvai plėtoti savo logiką¹³². B. Šarkos spektakliuose gausu vizualinių išraiškos priemonių – aktorius kūno, įvairiausių, iš pažiūros nereikalingų, tačiau scenoje transformuojamų ir įgyjančių vis kitas funkcijas daiktų ir pan. „Daiktų jo spektakliuose irgi būta visokių – nuo kartono lakšto ar medinės lazdos iki peilių, dalgių, degančio fakelo ar net viryklės. Vienintelis Šarka sugebėdavo sukurti iš jų keistą, jokia pasakojimo logika nesiremiantį meninį įvykį, neturintį nieko bendra nei su tikrove, nei su juo labiau tradiciniu tekstu“¹³³ – teigia R. Vasinauskaitė. Daiktai režisieriaus spektakliuose tampa personažais – ant scenos patiستا suknelė, vaizduoja mylimąją su kuria aktorius kalbasi, medinė lėlė – vaiką, stiklinis butelis vėl tam tikrą personažą, su kuriuo pasikalbama (spektaklis „A gu gu“). Net žiūrint B. Šarkos spektaklius, kuriuose vaidmenis jis atlieka vienas, neretai susidaro įspūdis, jog visai neatrodo lyg žiūrėtum monospektaklį dėl vykstančios aktyvios komunikacijos su daiktais, taip pat ir žiūrovais.

3.2.2 Aktoriaus raiška

Aktorius yra centrinė figūra B. Šarkos spektakliuose, kurios dėka panaudojant vizualiąją, garso, erdvės dramaturgiją kuriamas spektaklio tekstas. E. Barba kalba apie aktoriaus dramaturgiją, kaip gebėjimą savo kūno energija, judėjimu sukelti įtampą žiūrovo kūne, tai yra sužadinti žiūrovo aktyvumą arba, kitaip tariant, sukelti reakciją į aktoriaus atliekamus veiksmus. B. Šarkos teatre aktoriaus fizinis kūnas stipriai išreikštas. Jis tampa pagrindine spektaklio ženklų medžiaga, o dar tiksliau tariant, ženklu, savaimine vertybe. Jurgita Staniškytė apie B. Šarkos teatrą rašo: „čia aktoriaus kūnas visada yra „realus“, egzistuojantis rizikos lauke: žiūrovas ne tik iš arti stebi įsitempusį, prakaituojantį, pažeidžiamą, šnopuojantį aktoriaus kūną, bet ir pats yra fizinės grėsmės zonoje“¹³⁴. Čia atliekamas veiksmas nėra suvaidintas, tai yra reali aktoriaus patirtis scenoje.

Trečiajame teatre aktorius svarbus ne kaip psichologinio charakterio įkūnytojas, o kaip realus teatrinio veiksmo dalyvis. B. Šarkos teatre ši tendencija aiškiai juntama. Aktorius čia ne literatūrinio teksto ar charakterio interpretatorius, bet pirmiausia kūrėjas, išgyvenantis unikalią patirtį scenoje. Taigi visi kuriami charakteriai yra nestabilūs, spektaklio metu jie transformuojasi vienas į kitą, nėra laikomasi psichologinei vaidybai būdingo principo – išlaikyto, stabilaus vaidmens charakterio, su kuriuo galėtų tapatintis žiūrovas. Pavyzdžiui,

¹³²Lehman, op cit., p. 141

¹³³Vasinauskaitė, op cit., p. 132

¹³⁴Staniškytė, op. cit., p. 174

spektakliuose „Keafri“, „Balti debesų namai“ personažų kaita yra labai didelė, taigi jie pasirodo daugiau kaip epizodai, spektaklio ženklai, o ne tam tikros aiškios ir nuoseklios istorijos perteikėjai.

Šio teatro spektakliuose maksimaliai išnaudojamos aktorius kūno bei balso galimybės. Kūnas, be to, kad yra vizualinė išraiškos priemonė – taigi turi būti atitinkamai tam paruoštas (judesio spektakliuose dažniausiai tėra pridengiama lytis, o pats kūnas tiesiog ištepamas molio mase) dar nuolat atsiduria ir ties fizinio išbandymo riba. Aktorius turi būti išties labai gerai fiziškai pasiruošęs, kad galėtų atlikti sudėtingus fizinius triukus, pavyzdžiui, spektaklyje „Skylės ir dulkės“ B. Šarkos kūnas yra taip arti ugnies, kad, rodos, kiekvieną akimirką galėtų užsidegti: jis laksto per degančias popierių skiautes, mėto jų atplaišas į orą, aplink save suka du ugnies kamuolius, paskui juos besukdamas atsigula toje liepsnojančioje teritorijoje ir toliau nesiliauja sukęs.

Pats B. Šarka pripažįsta, jog aktorius kūnui būtinas trenazas, tačiau užsimena, kad rytiečių kūno ruošos metodai jam artimesni nei vakariečių: „rytiečių kūne nėra raumenų, visa jėga čia yra sausgyslėse, tempime, ne raumenyse, o vakariečiai sportuoja“¹³⁵. Pabandžius pasitikslinti, ar režisierius vadovaujasi tik rytietiškoji filosofija, kalbant apie kūną, jis teigia, kad svarbi tiek rytietiškoji, tiek natūrali, prigimtinė kūno samprata. Režisieriui svarbus kūno paruošimas, taip pat, kaip ir jo pažinimas, apie kurį kalbėdamas jis pasitelkia vytelių metaforą teigdamas, kad reikia žinoti, kada jas lenkti – pavasarį jos liaunos, o kitu metu lenkiant lūžtu, taip pat, anot B. Šarkos, ir su kūnu. Kūrėjui nėra priimtinas kūno traumavimas fiziniiais pratimais, prieštaraujančiais prigimčiai, tokiais jis laiko baleto šokėjų judesius: „vakariečių sugalvota baleto sistema yra prievartinė. Tas baleto kūno paruošimas kenkia sveikatai, ten pilna įvairių trauma ir t.t., o Rytuose kovos meistrų yra senukų, kurie gali jaunos 30 –mečius nugalėti“ – teigia režisierius¹³⁶. Taigi akivaizdu, jog B. Šarkai kalbant apie aktorius kūno paruošimą sceniniam veiksmui vis tik kur kas artimesni yra tam tikri rytietiškosios filosofijos principai. G. Grajauskas taip pat prasitaria apie didelį B. Šarkos skiriamą dėmesį kūno paruošimui. Iš kelionių drauge su B. Šarka po festivalius Lenkijoje bei Vokietijoje jam įsiminė ilgi režisieriaus fiziniai trenazai prieš spektaklius, anot jo, „mūsų profesionalams iki tokio požiūrio į savo darbo instrumentą (kūną) – labai toli“¹³⁷. Tad G. Grajauskas tik patvirtina, jog B. Šarkos teatre kūnas yra labai svarbus instrumentas, todėl jo paruošimui, treniruotėms skiriama labai daug dėmesio. V. Vildžiūno trumpametražiam filme apie kūrėją

¹³⁵Ibid.

¹³⁶Ibid.

¹³⁷Interviu su G. Grajausku, atliktas autorės 2013 m. gegužės 11 d.

– „Šarka – 2“, taip pat užfiksuotas epizodas kaip apleistame pastate režisierius atlieka kūno trenąžą – tam tikrus raumenų tempimo pratimus¹³⁸.

Trečiajame teatre aktorius veiksmai kyla iš kūno atminties (ang. k. „*body memory*“), padeda atitolinti save nuo kasdienio elgesio ir sukurti kitoki, nekasdienį elgesį scenoje, E. Barbos dar vadinamą „extra-daily“. Nekasdienio elgesio elementų galima pastebėti daugelyje B. Šarkos spektaklių. Ypatingai, vadinamuosiuose judesio spektakliuose, tokiuose kaip „Vabi sabi vasabi“, „Skylės ir dulkės“, „Kiaurai“. Taip pat spektakliuose „Keafri“, „A gu gu“, „Kas lieka, kai nieko nelieka“ ir pan. Nekasdieninis elgesys – tai tokios kūno technikos, kurių turi išmokti, pavyzdžiui, baletas, rytų tradicinių teatrinių formų atlikėjai, mimai ir pan. Benas Šarka savo spektakliuose įtraukia tokias kūno technikas, jo spektakliuose kūnas neretai atlieka įvairius ritualinius, net šamaniškus judesius, reikalaujančius ne tik fizinio pasirengimo, bet ir tam tikrų žinių. Pavyzdžiui, spektaklyje „Vabi sabi vasabi“ aktorius atliekami butoh – japonų mirties šokio (pasipriešinančio Vakarų kultūrai) elementai, taip pat spektaklyje matomi specifiniai, nekomfortiški aktorius kūno judesiai: jis scenoje juda nepatogiai sulinkęs, su ant rankų uždėtomis iltimis, prisirišęs prie kojos degančią vonelę, su tarpupirščiuose prisegtomis šakelėmis primenančiomis paukščio plunksnas ir dar vienu metu kurdamas ritmą puodų dangčiais. Taip pat itin specifiniai kūno judesiai ir butoh šokio elementai naudojami ir judesio spektaklyje „Kaurai“. Savitas veikėjo/veikėjų judėjimas scenoje, keistų, šamaniškų šokių fragmentai aptinkami ir šiuose spektakliuose: „A gu gu“ – veikėjo šokis dainuojant fragmentą „Tavo lūpos“, kai aktorius kūnas ne tik atlieka specifinius kūno judesius, bet pėdomis mušdamas ritmą ir rankose sukiodamas sovietinių laikų stiklainaites susikuria muziką; „Skylės ir dulkės“ – žongliravimas ugnies deglais, voliojimas po vis dar tebedegančias atplaišas; „Keafri“ – manieringas, nekasdienis veikėjų judėjimas scenoje ir pan.

Apskritai kalbant apie kūno judesius B. Šarkos spektakliuose, galima pastebėti, jog scenoje jie įgyja tam tikrus ritmus, tempus, formas, kurios pritraukia žiūrovo dėmesį, jį sužadina. Anot B. Šarkos: „Veiksmas nėra darymas. Veiksmas yra paslaptis. Čia galioja tempo ritmas. Gali ritmas būti aukštas, o niekas nevykti. Tempas žemas, o ritmas aukštas. Tai tempas yra tos įtaigos zonos, kai tu žiūri ir tave kažkas veikia“¹³⁹. Taigi režisierius sąmoningai žaidžia veiksmo tempais, ritmais, judesiais scenoje, kad sužadintų žiūrovo dramaturgiją.

Kalbant apie vokalinį aktorius aparatą, režisieriaus spektakliuose jis yra taip pat yra plačiai naudojamas. E. Barba balsą vadino nematomu kūnu, veikiančiu erdvėje. B. Šarka į

¹³⁸V. Vildžiūno filmas „Šarka-2“, Arūno Matelio filmų fondas, 2010.

¹³⁹Ibid.

savo pasirodymus taip pat įtraukia įvairių žaidimų su balsu: melodingų tonų, šnabždesių, šūkčiojimų, tam tikrų tarimo akcentų ir pan., kuriuos atlieka jo spektaklių veikėjai.

3.2.3 Spektaklių erdvė ir vizualioji bei garso dramaturgija

Kaip jau ir minėta, Antoine'as Vitez'as teatro erdves dalija į dvi grupes: erdves–pastatus, atliekančius išskirtinai teatro, kaip namų funkciją ir erdves–prieglobsčius, kurios nėra pritaikytos teatrui ir jį „priglaudžia“ tik laikinai¹⁴⁰. Kalbant apie B. Šarkos spektaklių erdves galima teigti, jog jo kūrybos principams kur kas priimtinesnis antrasis variantas. Režisierius savo spektaklius yra linkęs rodyti pačiose įvairiausiose vietose – senuose apieštuose namuose, prieplaukose, sandėliuose, gatvėje, pajūryje, kiemuose, taip pat Žvejų rūmuose, Menų spaustuvėje ir pan. Taigi iš esmės visos jo pasirenkamos vietos didžiąja dalimi kultūrine prasme žymi periferiją, o ne centrą ir nėra pagal paskirtį sukurtos teatrui. Priešingai, atrodo, jog B. Šarka sąmoningai bėga nuo patogių, specialiai teatrui pritaikytų, kitaip tariant, tradicinių teatro erdvių, kurios tam tikra prasme palengvina kūrėjų darbą (kulisai, šviesos, grimerinės, rekvizito sandėliai, įvairiausi pagalbiniai mechanizmai ir pan.). Čia tuo tarpu būdamas visiškai atviroje aikštelėje kūrėjas neturi kur pasislėpti, kaip pasilengvinti savo būtį scenoje. Režisierius pripažįsta, jog turi taikytis prie spektaklio vietos diktuojamų sąlygų, tačiau jam tai veikia yra dar vienas kūrybinis iššūkis: „visuomet taikausi prie aplinkos. Daug ko nepadarau, norėčiau to ar ano, norėčiau, kad čia būtų vienaip ar kitaip... Bet ateini į aplinką ir joje turi susitvarkyti“¹⁴¹. Anot R. Marcinkevičiūtės, tuščia erdvė, atsiradusi kaip komercinio, pramoginio teatro alternatyva buvo suvokta ir kaip galimybė ieškoti naujų komunikavimo su žiūrovais būdų¹⁴². Kitaip tariant, atsisakymas specialiai sceninei kūrybai pritaikytų erdvių nebuvo vien tik ideologinis alternatyvių kūrėjų manifestas prieš meninį „mainstream“ą“.

Kaip teigia E Barba, režisieriaus pasirenkama erdvė jau pati savaime suteikia labai daug informacijos, sukuria tam tikrą kontekstą žiūrovui. Šiuo atžvilgiu B. Šarkos spektaklių kontekstai nėra pastovūs. Jis pernelyg neprisiriša prie spektaklio vietos, neretai tą patį spektaklį rodo skirtingose erdvėse. E. Klivio teigimu B. Šarkos kūryba yra išvietinta, ji nesiejama su kokia nors vieta, daugelis spektaklių yra rodomi įvairiose vietose, atsisakoma sustoti apibrėžtoje erdvėje, taigi teatras iš esmės gali būti kuriamas bet kur „ir tai išvaduoja

¹⁴⁰McAuley, op cit., p. 38.

¹⁴¹Bruckštutė, Milda. Savito teatro filosofas siūlo ieškotis avęs. In: Menu faktura. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=55337&s=64127#gsc.tab=0> [žiūrėta 2013 m. balandžio 3d.]

¹⁴²Marcinkevičiūtė, R. *Netradicinėse erdvėse. Šiuolaikinio teatro nerimas ir naujų vietų trauka*. In: Darbai ir dienos, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2004, p. 7.

nuo tradicinės legitimacijos primetamų rėmų ir dogmų¹⁴³. Pats kūrėjas kalbėdamas apie spektaklio erdvių kaitą teigia, jog aplinka turi reikšmės spektaklio kūrybos procesui, tačiau nereiškia, kad prie jos būtina prisirišti ir negalima spektaklio perkelti į kitą erdvę: „aišku, kažką keiti, kada pereini. Buvo spektaklių, kuriuos iš pradžių kokių tris metus rodžiau kambaryje, o paskui didelėje scenoje, tai atrodo tas pats spektaklis, bet faktiškai jau buvo kita premjera, nes reikėjo perdaryti scenografiją, visgi didžioji dalis teksto liko. Pavyzdžiui, spektaklius „A gu gu“, „Topor Sosi“ rodžiau labai įvairiai, praėjus kokiems penkeriems metams nuo jų sukūrimo, jie jau gana ryškiai skyrėsi nuo pirmųjų variantų¹⁴⁴.

Režisieriaus pasirenkamos spektaklių vietos – apleisti pastatai, kiemai ir pan. savo pirmine funkcija nėra meno erdvės. Jos turi tam tikrą socialinę atmintį, todėl žiūrovo sąmonėje tokios vietos turi ir dvigubą erdvės sampratą – diktuojamą buvusių tapatybės ženklų ir naujosios tapatybės, kuriamos teatro. Anot Edgaro Klivio, B. Šarkos spektakliams pasirenkamos erdvės kviečia susimąstyti, jog: „teatras negali būti uždarytas nacionalinių institucijų bastionuose, jis gali neapčiuopiamai atsirasti bet kur – gatvėje, virtuvėje, fabrike – išnirti iš paties gyvenimo ir vėl virsti gyvenimu“¹⁴⁵. Taigi naujos spektaklių erdvės apskritai yra tam tikri kūrybiniai iššūkiai režisieriui, nes jas, anot E. Barbos, reikia ištuštinti (kitaip tariant išvalyti nuo įvairių nereikalingų socialinio gyvenimo pėdsakų) ir iš naujo pripildyti spektaklio medžiagos ženklais, tam pasitelkiant įvairias dramaturgijas (aktoriaus, garso, naratyvinę ir pan.).

Kalbant apie Lietuvos *Trečiojo teatro* atstovo kūrybą, galima teigti, jog tam, kad sukurtų erdvę savo rodomam performansui, jis daug dirba su vizualiąja bei garso dramaturgijomis. Knut Ove Arntzen teigimu, vizualiosios dramaturgijos sąvoka pažymi, jog tokie išraiškos elementai kaip erdvė, vizualumas, tekstualumas yra lygiaverčiai ir jų panaudojimas priklauso nuo performanso/spektaklio orientacijos, atsižvelgiant į santykį su tekstu ir vaizdu, su daugybe įmanomų kintamųjų, susijusių su erdvės paruošimu, aktorių vaidyba, instaliacijomis ir pan¹⁴⁶. B. Šarkos teatre labai svarbi yra vizualioji dramaturgija, kuri apima scenos erdvę, daiktus. R. Stankevičius apie režisieriaus teatrą rašo: „mano septyniolikmečio akimis – tai buvo beprotiškas teatras. Panašiai atrodė ir jo kūrybinė virtuvė – jis į Gliuknamį buvo grūste prigrūdę įvairių keisčiausių daiktų, savo gamybos muzikos instrumentų – iš butelių, iš visokių nuolaužų, sugedusių prietaisų dalių...“¹⁴⁷. Pats režisierius apie vizualiąją savo spektaklių pusę kalba taip: „Aš esu estetas! Žmonėse, iš pirmo žvilgsnio

¹⁴³Klavis, op cit., p. 178

¹⁴⁴Interviu su B. Šarka, atliktas autorės 2013 m. gegužės 4d.

¹⁴⁵Ibid., p. 179

¹⁴⁶Arntzen, K. O. *A Vizual Kind of Dramaturgy, Theatre of New Energies and the Post-mainstream: Baktruppen and Recto Verso*. University of Bergen, 1990, p. 1-2

¹⁴⁷Interviu su R. Stankevičiumi, atliktas autorės 2013 m. gegužės 14d.

atrodančiuose negražiai, nevalyvai ar tokiuose pat jų daiktuose slypi nežemiškas grožis. Tai didelė prasmė. Aš ne tik vaidinu, bet esu spektaklių scenografas– jokio atsitiktinumo ar bet kaip numesto daikto! Tik estetiką suvokiu kitaip negu išsilakavę miesčionys.¹⁴⁸ Taigi kūrėjo spektakliuose gausu įvairiausių buitinių rakandų, niekam nereikalingų, išmestų daiktų, virtusių scenografijos elementais, taip pat ir performanso/spektaklio kuriamos istorijos dalyviais. Teatrolgė R. Vasinauskaitė apie B. Šarkos kūrybą rašo: „tai buvo vieno žmogaus – kūno – plastinių improvizacijų šėlsmas, gimstantis tarsi prakalbant ir suteikiant naują pavidalą bet kuriam po ranka pakliuvusiam daiktui“¹⁴⁹. Pavyzdžiui, monospektaklyje „A gu gu“ (pagal G. Grajausko poeziją ir prozą) scenografijos elementais tampa tušti vyno buteliai, medinis arkliukas, senovinis radijo imtuvas, Elvio Preslio nuotrauka, senas arbatinukas, ant grindų patiستا moteriška suknelė, raudoni bateliai ir pan., jų dėka iš pažiūros apleista erdvė, tampa aktoriaus kuriamo pasaulio erdve, kurios pirminė funkcija, paskirtis ir tam tikra socialinė atmintis spektaklio metu yra tarsi nutrinama. Be abejo, tai didžiąja dalimi priklauso nuo žiūrovo, nes jis patirdamas dvigubą erdvės pojūtį gali rinktis su kuria erdve identifikuotis spektaklio metu. Priklausomai nuo kūrinio suvokimo, įsitraukimo į jį, identifikacija gali būti nepastovi, tai yra nesąmoningai šokinėjanti iš vienos erdvės į kitą.

Scenos erdvė kinta ir transformuojant daiktus. Režisierius teigia, jog pats teatro principas yra iš neįdomaus daikto pasidaryti įdomų¹⁵⁰. B. Šarkos spektakliai pasižymi gebėjimu akimirksniu pakeisti juose veikiančių daiktų funkciją, pavyzdžiui spektaklyje „A gu gu“ išmušti vyno butelių dugnai tampa žiedlapiais, tie patys du sumauti vyno buteliai naudojami kaip hantelis, paskui staiga virsta smėlio laikrodžiu, nudaužti vyno butelių kakliukai – karoliais, muzikos instrumentais ir pan. arba suneriant žarną padaromas apvalus lankas – pasaulis („pasaulis yra didžiulis, todėl jį reikia apkelti, kad nebebūtum toks mažas“¹⁵¹), staiga išardytasis pasaulio lankas tampa buitiniu pučiamuoju muzikos instrumentu, grojant juo šiek tiek primenančiu trimito garsą, paskui virsta šokinėjimo virve, tada vėl grįžta į „pasaulio pavidalą“ ir nelyginant koks gaublys yra rūpestingai uždengiamas marškiniais.

E. Barba formuoja scenos erdvę kaip upę, įsiterpusią tarp žiūrovų, teigdamas, jog taip išvengiama didesnio atstumo tarp aktoriaus ir žiūrovo, kuris kliudo aktoriaus energijai sukurti įtampą žiūrovo kūne. B. Šarkos spektakliuose žiūrovai net gana pavojingose situacijose, tokiose kaip spektaklyje „Skylės ir dulkės“, kai svaidomasi ugnimi, žiūrovai yra labai arti vykstančio veiksmo. Tuo tarpu spektaklio „Topor Sosi“ pradžioje žiūrovams net

¹⁴⁸Oraitė, op. cit.

¹⁴⁹Vasinauskaitė, op. cit., p. 132

¹⁵⁰Interviu su B. Šarka, atliktas autorės 2013 m. gegužės 4d.

¹⁵¹Veikėjo žodžiai spektaklyje „A gu gu“

nurodoma, kad galima vaikščioti, judėti po sceną kur nori. Taip jiems suteikiama galimybė patiems pasirinkti performanso stebėjimo tašką, distancija tarp aktoriaus ir žiūrovo yra suardoma, kūrybinis procesas tampa bendru.

B. Šarka spektaklį valdo lyg dirigentas, atrodo, kad pati erdvė ir daiktai jam labai noriai paklūsta. Štai verdančio arbatinuko garai spektaklyje „A gu gu“ erdvę užpildo rūku, netrukus paliejus vandenį iš to paties arbatinio – scena virsta čiuožykla. Jo spektaklių erdvei būdingas, E. Barbos sąvokomis kalbant, kaleidoskopo efektas, kurį sukuria vizualioji ir garso dramaturgija. B. Šarka savo kūno judesiais, įvairiais tempais, ritmais, skirtingu judesių intensyvumu, šokiais, balso intonacijomis, įvairiais kuriamais triukšmais ir skleidžiamais garsais modifikuoja spektaklio erdvę. Režisieriaus spektakliuose sklindantis garsas neretai yra tarsi kūno atliekamo veiksmo pratęsimas, jo papildinys. Kūrėjas nevensia prie kūno prisirišti ar kitaip prisimontuoti įvairių daiktų, kurie judant sukelia garsą. Pavyzdžiui, spektaklyje „Vabi sabi vasabi“ už aktoriaus dantyse laikomos virvutės, pririštas puodo dangtis, jam atliekant judesius viena į kitą daužomos žvėries iltys, užmautos ant rankų, rykštės ritmiškai trankomos į grindis ir pan. sukelia garsus, kurie erdvę pripildo pirmąsias genties ritmų ir sustiprina kūno veiksmų įtaigumą. Tokių ritmiškų garsų, primenančių kažkokias šamaniškas apeigas atsiranda ir performanse „Skylės ir dulkės“, ten ritmiškai daužomos degančios iš popieriaus pagamintos kaladėlės, spektaklyje „Kiaurai“ drauge su aktoriaus kūnu juda ir garsą sukelia prie jo kojos pririšti dalgio ašmenys.

B. Šarkos spektaklių garso dramaturgijos pagrindą sudaro vokaliniai veiksmai – šnabždesiai, šūkavimai, juokas, įvairios intonacijos, melodingi tonai, tarimo bei kalbėjimo maniera, kai, pavyzdžiui, spektaklyje „A gu gu“ žodžiai yra pakartojami kelis kartus, staiga atsiradusi tylą ir pan., taip pat, kaip ir muzikos garsai, kurie čia yra dvejopi – vieni yra jau sukurti ir panaudojami kaip spektaklio intertekstai, sklindantys iš seno patefono, pavyzdžiui, E. Presley plokštelės spektaklyje „A gu gu“, grupės „Akvariumas“ dainos spektaklyje „Topor Sosi“ ir pan., kiti yra kuriami pačiame spektaklyje įvairiais buitinės gamybos instrumentais. Apskritai kalbant, B. Šarkos spektakliuose galima pamatyti itin įdomių savos gamybos muzikos instrumentų: laistymo žarną, virstančią pučiamuoju instrumentu, kuriuo grojant sklinda trimitą primenantis garsas, lentą su viename gale pritvirtinta skardine, kitame – buteliu, kuria grojama tarsi kontrabosu, per ją braukiant stryku (spektaklis „A gu gu“), muzikos instrumentą pagamintą iš ramento ir prie jo pritvirtintos skardinės, kuriuo grojama taip pat naudojant stryką (spektaklis „Keafri“) ir pan.

Prie šių dviejų kategorijų – vokaliųjų garsų bei muzikos dar prisideda ir trečia kategorija – įvairūs triukšmai arba, kitaip tariant, akustiniai efektai. Tai aktoriaus ritmiškų judesių scenoje sukelti garsai, mėtomų daiktų bildesiai, deginamos ugnies traškėjimas,

vandens varvėjimas nuo šlapio skuduro, sukuriantis lietaus efektą, verdančio arbatinuko burbuliavimas, atsirandantis veiksmo metu (spektaklyje „A gu gu“). E. Barbos teigimu, akustiniai efektai drauge su aktoriaus vokaliniais veiksmais sukuria nesibaigiančią muziką, kuri yra įrankis, paryškinantis organinę dramaturgiją. B. Šarka savo spektaklių erdvę užpildo akustiniais efektais, kurie energetiškai sustiprina veiksmo vietą, sukuria atitinkamą atmosferą tam tikrai spektaklio situacijai, išryškina aktoriaus judesius ir pan.

3.2.4 Santykis su žiūrovais

Trečiojo teatro nariai atmeta atgyvenusį publikos ir atlikėjų susiskaldymą ir žiūri į teatrą kaip į bendras kūrybines dirbtuves, žmonių gyvenimo laboratoriją. B. Šarkos teatrui ši tendencija absoliučiai tinka. Santykis su žiūrovais šiame teatre yra absoliučiai betarpiškas. Pradedant nuo to, kad dar Gliukų teatro įkūrimo laikais, sename apleistame name rinkęsi žiūrovai patys sugalvojo pavadinimą teatrui, baigiant tuo, kad iki dabar norint sužinoti tikslesnę informaciją apie spektaklius, reikia skambinti pačiam režisieriui¹⁵², taip pat ten siūloma ir lankyti repeticijas, dalyvauti kolektyvo veikloje.

B. Šarkos spektakliuose visada stengiamasi užmegzti santykį su žiūrovu, įtraukti jį į kūrybinį vyksmą, padaryti aktyviu. Anot G. Dapšytės, „norint suvokti Beno Šarkos spektaklių savitumą, reikia juose dalyvauti, ne vien juos stebėti...“¹⁵³. Pavyzdžiui, spektaklyje „Topor sosi“ sukuriama tokia atmosfera, lyg visi būtų ne teatre, o pas kažką namuose, kur šeimininkas žiūrovams papilsto degtinės, pasiūlo užsirūkyti „jūros kopūstų“ (už kuriuos, beje, yra sulaukęs įspėjimo iš Narkotikų, tabako ir alkoholio tarnybos departamento), kur dar pradedant spektaklį rusiškai liepia vaikščioti kur nori ir rūkyti, kas nori, pats taip pat rūkydamas, vis kažko pasiūlydamas pasakoja istorijas Vasios Sorokino vardu. „Man užtenka(žinoma, norisi daugiau nei vieno) kokių dešimties žiūrovų... Ir aš einu į tą patį dialogą, į teatrą kaip dialogą. Kai tai pasiseka – džiaugiesi, kai ne – mažiau ar... Dažnokai išeini iki galo nepažiūrėjęs spektaklio, vadinasi, tavęs ten niekas ne(su)laikė“¹⁵⁴ – kalba kūrėjas apie ne visada teatre pasisekanti dalyką – žiūrovo įtraukimą, kuris iš esmės yra teatro, o ypač *Trečiojo teatro* tikslas. Stebint B. Šarkos monospektaklius neretai susidaro įspūdis, jog žiūrėjimas pasirodymas visai neprimena mono spektaklio. Taip nutinka ne tik dėl į kūrybinį procesą scenoje įtraukiamų įvairių niekam nebereikalingų daiktų, su kuriais bendraujama kaip su personažais (pavyzdžiui, spektaklyje „A gu gu“), bet taip pat ir dėl žiūrovų įsitraukimo į

¹⁵² Žvejų rūmų tinklalapyje nurodytas jo telefonas

¹⁵³Dapšytė, op. cit.

¹⁵⁴Brukštutė, op. cit.

kūrybinį procesą. Vitas Umbrasas, į tuometį Gliuknamį atvykdamas su poetu R. Stankevičiumi ir kitais sako: „stebint B. Šarkos performansus buvo toks jausmas...nuo mes ten visi kaip dalyviai buvom“.¹⁵⁵

Norint sužadinti žiūrovo dramaturgiją teatrinio vyksmo metu dažnai pasitelkiama įvairias priemones. Kartais stebint itin pavojingus B. Šarkos pasirodymus, norisi palyginti jo kūrybą su A. Artaud „žiaurumo teatru“, kurio tikslas buvo šokiruoti žiūrovą, sukrėsti jį, ištraukti iš saugios zonos ir pažadinti jo sąmonę. Kai kuriuose režisieriaus spektakliuose žiūrovai gali pajusti realią fizinę grėsmę ir tam tikrą įtampą ne tik dėl aktoriaus atliekamų veiksmų, bet ir dėl savęs. Anot G. Grajausko, „Beno spektakliuose – daugybė eksromptų, improvizacijos. Nelabai ir išėitų kitaip, kai pilna visokių netikėtumų – tarp publikos atsiranda plepus girtuoklis arba dar kalbesnė pamišėlė, spektaklio metu nutrūksta sukamo virš galvos dalgio virvė arba – kaip kartą festivalyje Berlyne – scenoje užsidega ir sprogsta didžiulis polietileninis maišas, pilnas dujų (beje, tąkart sėdėjau toje scenoje, grojau tokia lempine radiola senas plokštes)“.¹⁵⁶ Fizinės grėsmės zona tokia priartėjusi dar ir dėl to, jog B. Šarka savo pasirodymus atlieka labai arti žiūrovų, taigi susirinkusi publika tampa nebe kūrybinio proceso stebėtojais, o dalyviais. Neretai jie atsiduria labai arti į orą svaidomų ugnies kamuolių, mėtomų peilių ir pan., pavyzdžiui, spektakliuose „Skylės ir dulkės“, „Vabi sabi vasabi“, „Kiaurai“. Būdamas taip arti pavojingos zonos ir matydamas aktorių atliekant pavojingus triukus žiūrovo kūnas įsitempia. Spektaklyje „Skylės ir dulkės“ B. Šarkai sukant ugnies kamuolius taip arti savo kūno ir žiūrovų, girdisi net žiūrovų aikčiojimai. Poetas Rimvydas Stankevičius apie B. Šarkos spektaklius atsiliepia taip: „Benas niekada nematė ir nemato ribų – vaidindamas jis naudoja pilną kontaktą (jei reikia vaidinant kirsti – iš tiesų ir kerta), jo kūriniai visuomet yra kažkas tarp meno ir cirko, scenografija – tarp meninės raiškos ir mokslinio išradimo, sumanymai – neretai pavojingi gyvybei...Kai Benas vieno tokio spektaklio metu smarkiai apdegė (vos gyvas liko) – labai liūdėjau, bet nenustebau – Benas visuomet kurdamas veržėsi prie to, kas neįmanoma“.¹⁵⁷ Taigi šiame teatre nebelieka imitacijos, vaidybos, kiekvienas veiksmas yra visiškai realus. Dalyvaujant tokiam pasirodyme, žiūrovo dramaturgija yra sužadinama ir išlaikomas jo aktyvus dėmesys.

Anot rašytojo Gintaro Grajausko, B. Šarkos publiką daugiausia sudaro jauni žmonės: „Jaunimėlis. Tie, kurie nevaikščiodavo visur su kostiumais ir nuo mažens nesvajojė apie karjerą. Man atrodo, ir dabar Šarkos publika labai panaši“. Gintaras Grajauskas, paklaustas apie žiūrovų reakciją į B. Šarkos performansus, rašo: „Dažniausiai – pradžioje visiškai

¹⁵⁵Pokalbis su V. Umbrasu, atliktas autorės 2013 m. gegužės 12d.

¹⁵⁶Interviu su G. Grajausku, atliktas autorės 2013 m. gegužės 11d.

¹⁵⁷Interviu su R. Stankevičiumi, atliktas autorės 2013 m. gegužės 14d.

sutrikimas, nuostaba, kiek vėliau, priėmus Beno žaidimo taisykles, toks beveik vaikiškas susižavėjimas. Panašiai ir Lietuvoje, ir užsienyje (kadais teko su Benu sudalyvauti keliuose tarptautiniuose festivaliuose)”.¹⁵⁸ Danielius Rusys taip pat kalba apie labai neprognozuojamas, tačiau akivaizdžiai neabejingas publikos reakcijas: „Žiūrovą veikdavo įvairiai nuo pasidarygėjimo iki susižavėjimo, kartais žiūrovas būdavo įtraukiamas į veiksmą“.¹⁵⁹ Taigi B. Šarkos spektakliai pasižymi glaudžia komunikacija su žiūrovais, gebėjimu patraukti ir išlaikyti jų dėmesį bei priversti pasijusti integraliais sceninio veiksmo elementais.

¹⁵⁸Interviu su G. Grajausku, atliktas autorės 2013 m. gegužės 11d.

¹⁵⁹Interviu su D. Rusiu, atliktas autorės 2013 m. gegužės 14d.

IŠVADOS

1. E. Barba – šių laikų teatro režisierius, praktikas bei teoretikas, geriausiai žinomas kaip Teatro antropologijos mokyklos 1979 m. įkūrėjas, padėjęs pagrindus naujai studijų kryptčiai – teatro antropologijai bei savo ilgamečių, nuodugnių, praktinių aktoriaus darbo metodų tyrimų pasekoje pristatęs Trečiojo teatro sampratą. Trečiojo teatro sąvoka susiformavo kaip atsakas į teatrinis reiškinius, egzistuojančius pasaulyje, tačiau stipriai iškrentančius iš tradiciniam ar eksperimentiniam teatrui įprasto teatrinio konteksto. Esminis *Trečiojo teatro* bruožas yra savitos teatro reikšmės kūrimas, atsiribojant nuo kultūrinio konteksto įtakų. Kūrybos procesas yra skirtas ne išmokyti, pasiskolinti ar nukopijuoti vaidybos technikas, bet kantriai auginti bei vystyti autentiškų grupių kultūras. Formalumą šio teatro idėja įgavo 1976 – aisiais, kai buvo suorganizuotos tarptautinės dirbtuvės *Trečiojo teatro* tyrinėjimų tema bei pradėti *Trečiojo teatro* suvažiavimai. Reguliaria *Trečiojo teatro* praktika tapę kūrybiniai mainai, vėliau tapo ir Tarptautinės teatro antropologijos mokyklos (TTAM) atsiradimo pagrindu.
2. Kūrybos procesas E. Barbos *Trečiajame teatre* yra suvokiamas kaip turintis sluoksniuotą sandarą. E. Barba išardo kūrybos procesą į keletą pakopų (organinę, naratyvinę bei žiūrovą žadinančią dramaturgiją) tam, kad detaliam nagrinėdamas jų sąveikos elementus pasiektų esminį *Trečiojo teatro* tikslą – tokius kūrybos principus, kurių dėka būtų sukuriamas aktyvus poveikis žiūrovui. Dramaturgijos sąvoka E. Barbos *Trečiojo teatro* sampratoje apibūdina sceninių veiksmų darbą, o ne atlikimo metodiką, priklausančią literatūrai. Ši sąvoka čia apima visus kūrybinio proceso elementus (erdvę, muziką, sceninius veiksmus, žiūrovo įtraukimą ir pan.) ir pateikia inovatyvų režisūrinio proceso suvokimą, kuris apima aktoriaus, žiūrovo ir režisieriaus dramaturgiją kūrybiniame procese.
3. Darbo metu detaliam analizuojant E. Barbos *Trečiojo teatro* kūrybos proceso sandarą buvo išskirti šeši esminiai kūrybos principai: a) *kolektyvinė kūryba* (pasireiškianti tuo, kad spektaklį kuria visi trupės nariai, pradedant nuo dekoracijų, baigiant vaidybos formų paieškomis), b) *spektaklio teksto kūrimas* (spektaklio tekstas suvokiamas kaip naratyvinis kontekstas, kuriuo režisierius gali laisvai manipuliuoti: įvesti intertekstą, prisidėti reikiamų scenų, daugiau charakterių pan.; pasakojimas čia kuriamas pagal erdvės taisykles; spektaklio pagrindas yra realus aktoriaus atliekamas veiksmas, o ne įvaizdžiai ir metaforos kaip tradiciniame teatre); c) *spektaklio pasakojimas: tvarkos*

- (*paslėpimas*) *suardymas* (veiksmai, draminės peripetijos ir pan. yra sumaišomi tam, kad būtų išvengiama išankstinio žiūrovų žinojimo kas vyks tolimesniame spektaklio etape); d) *aktoriaus dramaturgija* (aktoriaus užduotis nebėra psichologinis charakterio pagrindimas, bet savo paties dramaturgijos auginimas, pasitelkus fizinius ir vokalius veiksmus tam, kad žiūrovo dėmesys būtų sužadintas, įtikintas veiksmų realumu); e) *scenos erdvės ir garsų dramaturgija* (tarnauja kaip svarbios spektaklio priemonės, padedančios užmegzti pilnavertę komunikaciją su žiūrovais); *žiūrovo dramaturgija* (nusako aktyvią žiūrovo būseną spektaklyje).
4. B. Šarka – režisierius, aktorius, teatro filosofas, natūraliai nepritapęs prie vadinamojo lietuvių teatro mainstream‘o dėl nenorėjimo atitikti primestų standartų ir troškimo kurti savo teatro kalbą. Jo teatro pagrindas nėra tekstas. B. Šarkos teatre atmetamas tradicinis požiūris į teatrą, kaip literatūrinio teksto interpretaciją, teatras čia prasideda nuo realaus veiksmo scenoje, į kūrybinį procesą įjungiant daugybę sceninės raiškos elementų. Šio teatro tikslas yra ne sukurti charakterį, o, kalbant E. Barbos sąvokomis, sceninę esatį, kuri komunikuočiau su žiūrovu. Tuo šis teatras yra itin artimas *Trečiojo teatro* kūrybos principams.
 5. Analizuojant B. Šarkos kūrybą buvo aptikti šie *Trečiojo teatro* kūrybos principų atspindžiai: a) *santykis su tekstu* (kūrybos ašis – ne literatūrinis tekstas, o veikiau kūrybinė mintis, išreiškiama įvairiomis scenos raiškos priemonėmis. Svarbus ne pats tekstas, o spektaklio metu sukuriamas gyvas kontekstas); b) *aktoriaus raiška* (aktorius svarbus ne kaip psichologinio charakterio įkūnytojas, o kaip realus teatrinio veiksmo dalyvis; jis nekuria psichologinei vaidybai būdingų išlaikytų, stabilių charakterių su kuriais galėtų susitapatinti žiūrovas; čia svarbi aktoriaus fizinė raiška bei vokalinė dramaturgija); c) *spektaklių erdvė ir vizualioji bei garso dramaturgija* (veikia kaip – žiūrovo sąmonę spektaklio medžiagos ženklais pripildantys ir jutiminę žiūrovų reakciją stimuliuojantys elementai) d) *santykis su žiūrovais* (labai svarbi glaudi komunikacija su žiūrovais ir jų aktyvi būsena spektaklio kūrimo procese).
 6. Iš esmės visi B. Šarkai svarbūs *Trečiojo teatro* kūrybos principai yra susiję su spektaklio/performanso kūrimo procesu. Jo teatrui nėra būdingas tik kolektyvinės kūrybos principas, kuris iš esmės nusako ne tiek spektaklio kūrimo principus vidine prasme, bet išorine, tai yra atskleidžia režisūrinio darbo organizavimą tarp kūrėjų. B. Šarka tuo tarpu dažniausiai dėl finansinių aplinkybių dirba vienas, todėl jo teatre kolektyvinė kūryba neturi sąlygų pasireikšti.

ŠALTINIŲ IR LITERATŪROS SĄRAŠAS

1. Artnzen, Knut Ove. *A Vizual Kind of Dramaturgy , Theatre of New Energies and the Post–mainstream: Baktruppen and Recto Verso*. University of Bergen, 1990, p. 1–10
2. Baranauskaitė, Audra. *Benas Šarka. Išvien su ugnimi*. In: Bernardinai. [žiūrėta 2013 m. balandžio 9d.] Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2007-04-10-benas-sarka-ismien-su-ugnimi/10055>
3. Barba, Eugenio and Fowler, Richard. *Eurazian theatre*. In: Drama Review. MIT Press:Vol. 32, No. 3, Autumn, 1988, p. 126–130.
4. Barba, Eugenio and Savarese, Nicola. *Dramaturgy. A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. Trans. Richard Fowler. New York: Routledge, 1991.
5. Barba, Eugenio. *Four spectators*. Tulane drama review 34/1, 1990, p. 96 – 101
6. Barba, Eugenio. *On directing and dramaturgy: burning the house*, Taylor and Francis e–Library, 2009
7. Barba, Eugenio. *The Deep Order Called Turbulence. The Three Faces of Dramaturgy*. The Drama Review 44,4 (Ti 68): New York University and the Massachusetts Institute of Technology, Winter 2000.
8. Barba, Eugenio. *The Essence of Theatre*. In: The Drama Review 46, 3 (T175), Fall 2002, p. 12–30
9. Barba, Eugenio. *The legacy from us to ourselves*. In: Theatre. Solitude, Craft, Revolt, Aberystwyth: Black Mountain Press, 1999, p. 216–225
10. Barba, Eugenio. *The third theatre: a Legacy from Us to Ourselves*. In: New Theatre Quarterly, 8, 1992, p. 3–9
11. Brukštutė, Milda. *Savito teatro filosofas siūlo ieškoti saves*. In: Menu faktura. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=55337&s=64127#gsc.tab=0> [žiūrėta 2013 m. balandžio 3d.]
12. Carlson, Marvin. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*, Cornell University Press, 1993
13. Christoffersen, Erik Exe. *Introduction to peripeti and serendipity*. In: Peripeti, 2, 2004
14. Dapšytė, Goda. *Benas Šarka*. In: Lietuvos teatro metraštis. [žiūrėta 2013 04 12]Prieiga per internetą: <http://www.lteatras.lt/lt/2006-2007/personalijos/117-benas-sarka>

15. Ivaškaitė, Sigita. *Tradicija ir nauji kontekstai. Pokalbis su teatrologe Rasa Vasinauskaite*. In: Kultūropolis[žiūrėta 2013 m. balandžio 10 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.kulturpolis.lt/main/id/546/lang/1/nID/7400/page/13>
16. Klivis, Edgaras. *Perrašomos vietos: topografija, identitetas ir politika šiuolaikiniame Lietuvos teatre*. In: Teatras, 2008, p. 171–184
17. Lehman, Hans-Thies. *Postdraminis teatras*, Vilnius: Menų spaustuvė, 2010
18. Liuga, Audronis. *Sezono taškai ir daugtaškiai*. In: Lietuvos teatro metraštis [žiūrėta 2013 m. balandžio 10 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.lteatras.lt/lt/2006–2007>
19. Mandrijauskaitė, Jurga. *Einantis prieš traukinį – Benas Šarka ir „Kas lieka, kai nieko nelieka“*. In: g–taskas. [žiūrėta 2013 m. balandžio 12 d.]Prieiga per internetą: <http://www.g-taskas.lt/einantis-pries-traukini-benas-sarka-ir-kas-lieka-kai-nieko-nelieka/>
20. Marcinkevičiūtė, Ramunė. *Netradicinėse erdvėse.Šiuolaikinio teatro nerimas ir naujų vietų trauka*. In: Darbai ir dienos, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2004, p. 7–19.
21. Marinis, Marco De. *Dramaturgy of the Spectator*. In: Drama Review, The MIT Press, Vol. 31, No. 2, Summer, 1987, p. 100–114
22. McAuley, Gay. *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*, Michigan University Press, 1999
23. *Modernus teatras*. Sud. G.Mareckaitė, R. Marcinkevičiūtė, Vilnius: Kultūros ir meno institutas, 1994.
24. Oraitė, Regina. *Agurkų rauginimo stotyje*. [žiūrėta 2013 m. balandžio 5d.]Prieiga per internetą: <http://www.reginanuttall.com/theater/TheaterArticles07.html>
25. Rokem, Freddie. *Performing history*.University of Iowa Press, Iowa city, United States of America, 2000
26. Staniškytė, Jurgita. *Realybės efektai: autentiška raiška ir žaidimai su tikrove šiuolaikiniame teatre*. In: Menotyra, T. 17, Nr. 2 , Vilnius: Lietuvos mokslų akademija, 2010, p. 169–177
27. Šabasevičienė, Daiva. *Klaipėdos dramos teatras*. In: Lietuvos teatro istorija, ketvirtoji knyga, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009
28. Taviani, Ferdinando. *The colourful world of Third Theatre*. In: The Unesco Courier. 1978, 31st January, p.8–16
29. Turner, Jane. *Eugenio Barba*. Taylor and Francis e–Library, 2005.
30. Vasinauskaitė, Rasa. *Laikinumo teatras*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2010
31. Watson, Ian. *Towards a Third Theatre*. Taylor & Francis e–Library, 2005

32. Žiemytė, Ivona. *Benas Šarka: Teatras ir gyvenimas savaiminė liepsna*. In: Vakarų ekspresas. [žiūrėta 2013 m. balandžio 9d.] Prieiga per internetą: <http://www.ve.lt/naujienos/visuomene/klaipedieciai/benas-sarka-teatras-ir-gyvenimas-savaimine-liepsna/>

ŠALTINIŲ SĄRAŠAS

Vaizdinė medžiaga:

33. Spektaklis „Keafri“ pagal G. Grajausko poeziją, 1997.
34. Spektaklis „Topor sosi“ pagal B. Šarkos tekstą, 2002.
35. Spektaklis „A GU GU“ pagal G. Grajausko tekstus, 2005.
36. Judesio spektaklis „Kiaurai“, 2006.
37. Spektaklis „Kas lieka, kai nieko nelieka“ pagal G. Grajausko tekstus. Scenarijaus autorė G. Labanauskaitė, 2007.
38. Judesio spektaklis „Skylės ir dulkės“ pagal B. Šarkos scenarijų, 2008.
39. Judesio spektaklis „Vabi sabi vasabi“, 2010.
40. V. Vildžiūno filmas „Šarka-2“, Arūno Matelio filmų fondas, 2010.
41. *Klubo prie arbatos susitikimas su B. Šarka* (I dalis). [žiūrėta 2013 04 11] Prieiga per internetą: <http://www.youtube.com/watch?v=9I87P3bhsGk>
42. *Klubo prie arbatos susitikimas su B. Šarka* (II dalis). [žiūrėta 2013 04 11] Prieiga per internetą: <http://www.youtube.com/watch?v=DACIbcZySig>

Interviu:

43. Interviu su B. Šarka, atliktas autorės 2013 m. gegužės 4d.
44. Interviu su G. Grajausku, atliktas autorės 2013 m. gegužės 11d.
45. Interviu su V. Umbrasu, atliktas autorės 2013 m. gegužės 12d.
46. Interviu su D. Rusiu, atliktas autorės 2013 m. gegužės 14d.
47. Interviu su R. Stankevičiumi, atliktas autorės 2013 m. gegužės 14d.

ILIUSTRACIJŲ SĄRAŠAS

Lentelės:

1 lentelė: Organinės, naratyvinės ir žiūrovą žadinančios dramaturgijos palyginimas.....	21
2 lentelė: Žiūrovų tipai.....	39