

TIES RIBA





PER TEORIJA

- 09 **Maša Jazbec**
Virtualus lėlės aktualizavimo troškimas
Pamąstymai apie lėlę mene su Gilles'iu Deleuze'u
- 15 **Tjaša Bertonceļj**
Lėlė kaip negyvas objektas
- 21 **Igor Tretinjak**
Per sąmoningą pasyvumą prie absoliučios galios
- 27 **Maša Radi Buh**
Posthumanistinio feminizmo intervencija

PER POLITIKĄ

- 34 **Benjamin Zajc**
Politiškumas ir radikalumas lėlės akimis
- 41 **Zala Dobovšek**
Trys idėjiškai angažuotos praktikos versijos:
kolektyvinė, žaidimo ir protesto
- 49 **Nika Švab**
Uždanga – ketvirtoji siena

PER PRAKTIKĄ

- 56 **Tajda Lipicer: Yngvild Aspeli**
„Lėlininkystė – tai būdas, kuriuo žvelgiu į pasaulį“
Išplėstinė kalba ir jos ribos
- 61 **Mojca Redjko**
Kaip arbatoje pamirkytas sausainis
Apie medžiagiškąjį teatrą
- 69 **Gareth K. Vile**
Vizualinis teatras ir lėlių teatras
- 75 **Lorna Irvine**
Sąsajos – lėlių menas ir fizinis teatras
- 82 **Kristina Steiblytė, Ramunė Balevičiūtė**
Kas kartą naujai atrandamas lėlių teatras

- 89 **PER NUOTRAUKAS**

Lėlės potencialas atsiranda nuo pat jos sukūrimo ir spragos nuo pradinio, nulinio taško užpildymo. Lėlė nuolat verčia abejoti prielaidomis ir apibrėžimais, kuriais siekiama įrėminti ją aiškiais teorinėmis premisomis. Ji išslysta iš šių teorinių apibūdinimų ir transcendoja apgaulingo buvimo linkme.

Lėlė, bendraudama su amžininku, užpildo erdvę, kuri iš pradžių buvo tuščia. Iš animuojamo metaforinio objekto ji transformuojasi į gyvą formą, esybę, mintį ir prisipildo prasmės. Ji prisiima kitų meno sričių vaidmenis bei formas ir užmezga tarpinius ryšius. Lėlininkystę, kaip mediją, dėl ekspansyvumo ir tekamumo apibūdina jos raidos turtingumas, kuris daugeliu atžvilgių atspindi visas jos realizacijos sritis. Tradicija formuoja jos pagrindą, bet neapibrėžia lėlių meno. Ji nuolat apibrėžiamas naujai, o nuolatinė naujų lėlininkystės savybių paieška sudaro jos esmę. Ji visada yra ties riba ir galbūt tai ir yra geriausias apibrėžimas.

Šiame lėlininkystei ir animacinių formų teatrui skirtame žurnalo „Lėlė“ („Lutka“) numeryje nagrinėjamos ribos praktikos, teorijos ir visuomenės lygmeniu, kurias lėlių teatras dažnai nustato ir transcendoja savo esme. Šiandien jis vis dar išlaiko savo istorinį pobūdį, komentuodamas socialinius klausimus, nagrinėdamas tabu temas ir ardomaisiais mostais plėsdamas socialinių diskursų ribas. Dėl meninio protesto potencialo ir socialiai kritiškų komentarų raiškos lėlių teatras rezonuoja su socialine tikrove. Ji laikosi meno vaidmens, kuris siūlo refleksiją ir išryškina teisingą bei solidarią tikrovę. Lėlių teatras gali perimti alternatyvų mąstymo būdą, o tai labai svarbu šiuolaikiniame pasaulyje. Žurnalas „Lėlė“ apžvelgia lėlių teatro praeities ir dabarties praktikas, apimančias socialiai angažuotą teatrą ir plačiąją prasmę atskleidžiančias jo politinį pobūdį.

Lėlių teatras gali veikti tiesioginio realistinio veiksmo ir maišto lygmeniu, bet taip pat ir teorijos lygmeniu, nes griaua nusistovėjusį mąstymo apie socialinius tikrovės aspektus sąlygiškumą. Teoriniuose šio naujo numerio

straipsniuose aptariamas pagrindinis analizės principas. Siūlomas naujas atspirties taškas analizei ne tik teatrologijos, bet ir socialinių sričių lygmeniu. Jų suvokimas peržengia binarinę konstrukciją (gyvas / negyvas, žmogus / ne žmogus, animuojama forma / animatorius), kuri dažnai buvo naudojama kaip lėlių teatro apibrėžimo priemonė. Bandoma atsisakyti binarizmo, atskleidžiant kitokio, horizontalaus ir sklandesnio požiūrio į lėlių teatro elementus galimybę. Tačiau šis atspirties taškas gali būti taikomas ir socialinėms sritims, pavyzdžiui, lyties sampratos permąstymo procesui ir ypač sunkiai nusakomam žmonių, visuomenės bei istorijos suvokimui.

Lėlių neapibrėžia fiksuotas fizinis vaizdas, socialinis kontekstas ar normos. Per chameleonišką lėlių formą galima permąstyti ir performuoti nusistovėjusias ribas mūsų tikrovės ir lėlių meno suvokimo prasme. Galima mąstyti nestandartiškai ir analizuoti tai, kas atrodo savaime suprantama. Galima kurti pasaulius, nesaistomus mūsų socialinių nuostatų. Lėlių meno potencialas – tai jo beribiškumas ir tuo pat metu neapibrėžtumas, leidžiantis pažvelgti į pasaulį iš kitokios ir naujos perspektyvos. Tai gali pastūmėti mus ir mūsų žinias link ribos.

Žurnalas parengtas vykdant ES projektą „Europos šiuolaikinio lėlių teatro kritikos platforma“ (angl. *EU Contemporary Puppetry Critical Platform, ECPCP*). Projektas vienija keturias gerai žinomas Europos institucijas, turinčias turtingą lėlių teatro paveldą. Be Liublianos lėlių teatro (Slovėnija), projekte dalyvauja Meno ir kultūros akademija (Kroatija), Vilniaus teatras „Lėlė“ (Lietuva) ir Škotijos lėlininkų asociacija. Pagrindinis projekto tikslas – atkurti lėlių teatro teoriją ir kritiką kaip viešojo diskurso elementus. Projekto metu sukurtas šiuolaikiškas lėlininkų tinklas ir internetinė platforma ECPCP, kuri suteikia prieigą prie tarptautinės refleksijos ir teatro analizės šiuolaikinio lėlių teatro srityje.

Vyriausioji redaktorė Tjaša Bertonceļj



ŽURNALAS apie lėlių meną ir animacinių formų teatrą

NUO 1966 M.

NR. 61 / 2022

LEIDĖJAS Liublianos lėlių teatras (bendradarbiaujant su „UNIMA Slovėnija“ ir Slovėnijos lėlininkų institutu), įgyvendinant ES projektą „Europos šiuolaikinio lėlių teatro kritikos platforma“, kuriam vadovauja Liublianos lėlių teatras Slovėnijoje, kartu su kitais partneriais: Škotijos lėlininkų asociacija (Didžioji Britanija), Osijeko menų ir kultūros akademija (Kroatija) ir Vilniaus teatru „Lėlė“ (Lietuva). **LEIDĖJO ATSTOVAS** Uroš Korenčan

ŽURNALAS „LUTKA“ („LĒLĒ“) buvo įkurtas Kultūros organizacijų asociacijos (šiandien Slovėnijos Respublikos viešasis kultūrinės veiklos fondas) ir leidžiamas įvairiais intervalais (1966–1970, 1973–1981, 1985–1988, 1991–1996, 1998–2000) iki 2000 (Nr. 57). Paskutinius „Lutka“ numerius išleido Kultūros ir meno draugija „Klemenčičiaus dienos“. 2013 m. žurnalas „Lutka“ vėl pradėtas leisti.

VIRŠELIO NUOTRAUKA

1. & 2. Vilniaus teatras „Lėlė“ **Doriano Grėjaus portretas** (2018) | Lauros Vansevičienės nuotr.

3. Gary Friedman **Lėlės prieš AIDS** | Asmeninio Garyja Friedmano archyvo nuotr.



EDITTA BRAUN COMPANY, REŽ. EDITTA BRAUN HYDRÁOS (2020) | LEO FELLINGER INUTR.

Maša Jazbec

Virtualus lėlės aktualizavimo troškimas

Pamąstymai apie lėlę mene su Gilles'iu Deleuze'u

Praėjo laikai, kai prie tradicinių lėlių formų ėmė šlietis įvairios naujos lėlių formos. Net mums čia besišnekučiuojant, prie naujų formų prisideda vis kitokios – automatizuotos, mechanizuotos, technologiškai pažangios, skaitmeninės, mechaninės, androidinės, hibridinės ir dar kažin kokios animacijos formos jų plačiausiaja prasme. Taigi, ką galima galvoti apie lėles ir animacines formas mene, kuriame erdvė ir laikas taip sparčiai kinta? Maža to, kad „lėlė“¹ atsidūrė ties riba pačia kilniausiaja prasme, regis, ji turi oponuoti pati sau.

Mąstydami apie „lėlę“, turime peržengti įprastus mąstymo rėmus ir taikyti naują požiūrį. Nors XX amžiaus prancūzų filosofas Gilles'is Deleuze'as per savo ilgą filosofinę karjerą negalvojo konkrečiai apie lėles ar lėlių teatrą, jo mintys ir koncepcijos atrodo patrauklesnės mąstant apie lėlių teatro vietą meno pasaulyje.

¹ „Lėlė“ kabutėse reiškia šiuolaikines lėlių formas ir aprėpia klausimą, kokie nukrypimai nuo tradicinių lėlių formų priskirtini lėlių teatro sferai.

Lėlės raidyno paieškos

Praeityje daugelis Deleuze'o minčių buvo taikytos lėlių ir animacijos formų srityje,² sutelkiant dėmesį į svarbiausius jo filosofinius veikalus (kai kurie iš jų parašyti kartu su bendraautoriumi Félixu Guattari): „Skirtumas ir pasikartojimas“, „Tūkstantis plynaukščių“, „Kas yra filosofija?“, „Anti-Edipas“, „Jutimo logika“, „Vaizdinys-judėjimas“, „Vaizdinys-laikas“ ir kt. Prancūzų tyrinėtoja, filosofė ir dėstytoja Flora Garcin-Marrou savo tyrimuose taip pat taiko įdomius metodus³, perkeldama Deleuze'o filosofiją į teatro sritį. Viename savo straipsnių ji rašo apie galimybę dramatiizuoti ar teatralizuoti filosofiją abėcėlės forma, semdamasi įkvėpimo iš Deleuze'o „Raidyno“ (*Abécédaire*). Pastarąjį sudaro keletas pasaulinio garso prancūzų mąstytojo interviu, kuriuos jo buvusi mokinė Claire Parnet įrašė likus keleriems metams iki jo mirties ir paskelbė po jo mirties 1996 metais. Tai svarbi Deleuze'o palikimo dalis, leidžianti platesnei auditorijai susipažinti su svarbiausiomis filosofinėmis koncepcijomis raidyno (*Abecedarium*) forma. Aštuonias valandas trunkančiame interviu kiekviena prancūzų abėcėlės raidė atveria klausimą tam tikra tema. „A“ raidei atstovauja „gyvūnas“ (*Animal*), „B“ raidei – „gėrimas“ (*Boisson*), „C“ – „kultūra“ (*Culture*), „D“ – „troškimas“ (*Désir*) ir taip iki pat „Z“, kuriai atstovauja „zigzagas“. Temos neaiškina ir nebando aiškinti koncepcijų, kurias Deleuze'as kūrė savo dešimtmečius trukusiu darbu. Klausimai nebuvo iš anksto pateikti interviu davėjui, jis žinojo tik temas, susijusias su kiekviena raide. Pokalbio metu žiūrovas stebi, kaip filosofinė mintis pamažu susilieja su kasdienėmis, banaliomis mintimis. Pavyzdžiui, ties „R“ raide, kurią atitinka „pasipriešinimas“ (*Resistance*), pokalbis apie pirmąją individualo maištą prieš visuotinę nuomonę, žmogaus vulgarumą ir kvailumą pereina į apgailestavimą, kurį neišvengiamai jaučia kiekvienas menininkas. Apgailestavimą, kad žmogaus prigimtis verčia mus įkalinti gyvenimą, o menas jį išlaisvina ir primena apie gyvybinę kūrybos galią. Būtent tokio formato interviu atskleidžia Deleuze'o filosofijos gilumą. Jo koncepcijos yra kylančių klausimų ir uždavinių nagrinėjimo proceso dalis. Tiesą sakant, anot filosofo, klausimai neturi sukelti fiksacijos, klausimai turi būti produkuojami arba

kuriami (*fabriquer une question*) uždaviniui suformuoti. Naujos koncepcijos sukuriamos tik produkuojant klausimus ir uždavinius. Tai leidžia vykti specifiniam klausimų ir uždavinių žaidimui, kuris neverčia rasti vienintelį ir galutinį sprendinį, bet palieka erdvės daugybei galimybių ir begalei interpretacijų. Deleuze'ą domina tarpinė erdvė (*entre*), ne tiek tarp reikšmių, kiek erdvė „tarp“ struktūrizuotų požymių. Tai, kas tam tikru proceso momentu ką nors pažymi, gali nuvesti prie kito požymio, gali atverti kitą kelią ir nusiųsti į kitą lauką. Tačiau šių struktūrizuotų požymių intensyvumas skatina kūrybiškumą. Deleuze'o teigimu, mąstyti reiškia kurti, produkuoti ir projektuoti kažką naują.

Galėtume pasitelkti raidyną „Abécédaire“ pamąstymams apie lėles ir lėliškumo formas, bet dabar bandysime perkelti jį į lėlių teatro sritį.⁴ Kokios temos apibrėžia lėlę, kokius požymius jai galima priskirti? Visų pirma, kokie santykiai ir ryšiai suvokiami kalbant apie lėles? Atsižvelgiant į tai, kad „Lėlės raidyno“ kol kas nėra, bent jau pagal Deleuze'o filosofijos kriterijus, galime pradėti nuo klausimų ir uždavinių produkavimo. Pasitelkdami Flore Garcin-Marrou atliktą tyrimą, ieškome ryšių tarp lėlių teatro ir Deleuze'o koncepcijų, tokių kaip decentralizacija, rizoma, laikas ir erdvė, virtualu ir tikra.

Lėlių skaidymas ir decentralizavimas

Daugeliu atvejų galvodami apie lėles esame linkę vartoti filosofinius terminus, tokius kaip objektas, subjektas, gyvas, negyvas, fizinis, metafizinis. Be šių dvejetainių sąvokų, lėlių teatro mene nuolat minima ir animacijos sąvoka. Kaip lėlė animuojama, kas lėlę animuoja ir ką dar galima animuoti. Atrodo, kad nuolat atsiduriame vertikaloje mąstymo apie lėles skalėje, kur „vertikalė“ reiškia hierarchinį išdėstymą to, kas animuojama, ir to, kuris animuoja. Vertikali ir hierarchinė struktūra leidžia sutelkti dėmesį į vieną tokios struktūros aspektą arba veiksnį. Ką animuojantysis reiškia animuojamajam? Ar animuojamasis priklauso nuo animuojančiojo? Ar animuojantysis viršesnis už animuojamąjį? Taigi santykiai ir ryšiai visada nustatomi, tačiau tik suteikus vienam iš dvejetainės sąvokos elementų pagrindinę arba centrinę poziciją. Jei galvosime apie tai, ką turi omenyje animatorius, pastarasis visada bus tolesnių apmąstymų atskaitos taškas. Animatorius taps pagrindine sąvoka, iš kurios mes išvesime požiūrį

į animuojamąjį, kad ir kas jis būtų – objektas, substancija ar lėlė. Taip pat nesikeičia mūsų mąstymo apie animuojamąjį būdas. Jeigu mąstysime iš animuojamojo pozicijos, jis ir bus mūsų atspirties taškas, kuriam priskirsime tam tikras charakteristikas ir pobūdį, ir tik tada ieškosime gaivalų, apibrėžiančių animuojamąjį animatoriaus atžvilgiu. Deleuze'o filosofinė mintis siūlo mums kitokią mąstymo struktūrą. Vietoj hierarchinės vertikalios skalės, kurioje judame nuo vienos centrinės sąvokos prie kitos ir kurioje esame pagauti mentalinio svyravimo aukštyn ir žemyn, prancūzų filosofas siūlo horizontalią mąstymo struktūrą. Šiuo atveju atspirties taškas, iš kurio skirstysime požymius, neturės didelės reikšmės, nes nebūsime visiškai susikoncentravę į jį. Užuoat cirkuliuodami nuo vieno atspirties taško prie kito, judėsime skirtingomis linijomis, minties gijomis ir atkakliai tirsime pačią terpę (lėlę), naršydami po įvairias teritorijas, sritis ir įvykius tarp jų. Šiame taške animuojamasis ir animuojantysis nėra priešpriešiami vienas kitam ir nelaikomi atskiromis esybėmis. Gyvas nebus priešinamas negyvam, subjektas nebus priešinamas objektui. Užtat požymiai šoks raizgų skirtybių šokį. Animatoriaus judesys gali reikšti animuojamojo judesius, animuojamojo judesys transformuoja publikos emocijas (pojūčius) ir įbrėžia naują požymį animatoriui. Proceso metu požymiai ir intensyvumai susipina ir, panašiai kaip rizomos (arba grybienos) atveju, negalime aiškiai išskirti ar nustatyti centrinio veiksmo taško.⁵ Veiksmą perteikia ne objektai ar jų savybės, o jų kūrimo proceso dinamiškumas. Atsiduriame neatsiejamumo srityje, kurioje neieškome kažin ko stokos ar nebuvimo daiktuose, reiškiniuose ir suvokimuose, o judame tarp skirtingų tapatumų taip, kad tam tikras požymis (daiktas, reiškinių ar suvokimo) visada gali būti kažkuo kitu. Jei bandome žvelgti į meninį vyksmą per Deleuze'o minties prizmę, visada susiduriame su komponentais „arba-arba“ (tai arba pamaityta, arba išgirsta, arba pajausta, arba lėlė, arba animuota forma, kurias animatorius pažymi x arba y), o tarp jų plyti sliodus besiformuojančių reikšmių sąlyčio paviršius.⁶ Anot Deleuze'o, nuolatinis įrašų kūrimas ir vartojimas (žiūrovo ar kūrėjo suvokimų pasaulyje nuolatinis laikmenų ir medžiagos apdorėjimas) yra kūrybinė veikla, gebėjimas apdoroti arba apdoravimo procesas kaip išsilaisvinimo galimybė.⁷

Grįžtant prie įžanginės pastabos, kad „lėlė“ turi oponuoti pati sau, tai reikštų pasitraukimą arba atitrūkimą nuo nusi-stovėjusio jos tapatumo ir sukurtų naują „lėlės“ ir lėliškumo suvokimo erdvę. Bet kokia idėja apie lėlę yra jos potencialas, galima pradžia arba pabaiga. Meninio vyksmo viduje, kuria-me užgimsta lėliškumo (animacijos, režisūros, mechanizavimo) idėja ar potencialas, driekiasi įtempčių ir bendrų ribų ieškojimo voratinklis, transformuojantis veiksmą, vykstantį konkrečioje erdvėje ir laike, į kūrybinę veiklą. Tai verčia kūrėją, išnaudojantį lėliškumo galimybes, kurti pojūčius ir nuolat kelti klausimus bei uždavinius lėlių teatro erdvėje. Deleuze'as (kaip dalį savo kino meno koncepcijų) vadino tai „takiuoju suvokimu“ (*liquid perception*)⁸ kai sąvoka ieško savo teritorijos. Tai galima pritaikyti ir lėlių teatrui; lėlė, oponuojanti pati sau, turi ieškoti savosios teritorijos ir nuolat kelti klausimus bei uždavinius, prieš suformuluodama savąją koncepciją.

Automatas kaip gyvybinės energijos paradigma

Straipsnyje „Nuo „rizominės“ lėlės prie dvasingo automato su Gilles'iu Deleuze'u“⁹ Flore Garcin-Marrou svarsto apie Deleuze'o filosofijos ir jo koncepcijų svarbą naujam lėlės ir lėliškumo suvokimui. Atidus Deleuze'o kūrinių skaitytojo dėmesiui pateikiama žmogaus pavidalo lėlės vaizdinio raidos per visą filosofijos istoriją apžvalga, atkreipiamas dėmesys į svarbų poslinkį, kurį padarė Deleuze'as XX amžiaus antroje pusėje, naujai perskaitęs vokiečių dramaturgo ir rašytojo Heinricho von Kleisto) kūrybą ir jo esė „Apie marionečių teatrą“¹⁰, apžvelgiama Deleuze'o judėjimo vaizdinio ir laiko vaizdinio koncepcijos įtaka kino menui.

Vokiečių romantizmo atstovas Kleistas laikė lėlę aktoriaus antagonistu. To laikotarpio dvasiai būdingas požiūris, kad žmogus kūrėjas pasirodo esąs neišbaigtas ir nerangus, o lėlė simbolizuoja tobulą, natūralią būtį. Iš tiesų lėlė visiškai pavaldi mechanikos dėsniams ir yra priešinga netobulai žmogaus individualybės prigimčiai. Lėlė paklūsta animatoriaus norams, todėl yra nepriekaištinga meninio renginio atlikėja. Jos privalumas yra tas, kad ji nepaiso savo kūno netobulumo, nes animatorius turi tikslą ir galią išgauti tobulą jos judesį. Kleistui lėlės savybės, negyvos galūnės ir griežtai

² | Šiame straipsnyje autorė remiasi Aline Wiame ir Flore Garcin-Marrou tyrimais.

³ | Šiame straipsnyje naudoti šaltiniai: Garcin-Marrou, F. *De la marionnette 'rhizomatique' à l'automate spirituel, chez Gilles Deleuze*. Marionnette, corps-frontière, études réunies par H. Beauchamp, J. Noguès et É. Van Haesebroeck, Presses de l'Université Artois, coll. Corps et voix, 2016; Garcin-Marrou, F. *Pas si bête la marionnette ! Chimères* 2013/3 (Nr. 81), p. 131–138; Garcin-Marrou, F. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. Art et alphabet, revue Ligeia, p. 153–156, 2017 m. sausis–birželis, p. 212–219.

⁴ | Savo straipsnyje apie Deleuze'o „Raidyną“ (šaltinis nurodytas anksčiau) Flore Garcin-Marrou mini kanadiečių choreografe Andrée Martin ir jos kūrinį „Šokančio kūno raidynas“ (*L'Abécédaire du corps dansant*, 2016) kaip Deleuze'o „Raidyno“ taikymo šokių meno srityje pavyzdį. Taip Deleuze'o filosofija perkeliama, teatralizuojama meno erdvėje.

⁵ | Deleuze'as perkėlė šią sąvoką iš botanikos į filosofiją. *Rizoma* (šakniastiebis) reiškia tinklą, kuriame negalima nustatyti centrinio taško. Panašiai negalima nustatyti augalo pradžios ir pabaigos taško ties šaknimis. Kiekvienas taškas yra galima pradžia arba pabaiga. Filosofijoje *grybienio* sąvoka (vartojama slovenų kalboje vietoj šakniastiebio) laikoma aprašomuoju modeliu, kuriame elementai nėra hierarchiniai.

⁶ | Wiame, A. Deleuze's "Puppetry" and the Ethics of Non-human Compositions. Kreiger, A., Rooss, A. (sud.) *Theatre of animated forms*. Maska, Lutka, Nr. 31, 2016, p. 60–67.

⁷ | Gilles D., Guattari, F. *Anti-Ojdip: kapitalizem in shizofrenija*. Krtina, 2017, p. 478–479.

⁸ | Gilles Deleuze. *The Movement-Image*. Studia humanitatis, 1991.

⁹ | Garcin-Marrou, F. *De la marionnette 'rhizomatique' à l'automate spirituel, chez Gilles Deleuze*. Marionnette, corps-frontière, études réunies par H. Beauchamp, J. Noguès et É. Van Haesebroeck, Presses de l'Université Artois, coll. Corps et voix, 2016.

¹⁰ | Kleisto esė, paskelbta Berliner *Abendbletand*, buvo sumanyta kaip šokių renginio apžvalga.

reguliuojami mechanizmai, pavaldūs gravitacijos dėsniai, įkūnija judesio tobulumą. Vokiečių romantikui lėlė yra idealios žmogaus prigimties simbolis ir tobulo teatrališkumo įvaizdis, nes ji neturi kito gyvenimo už teatro erdvės ribų.

Komentuodamas vieną iš Kleisto tekstų, Deleuze'as pabrėžia, kad lėlė negali tiesiog paklusti gravitacijos dėsniai ir savo animatoriaus valiai. Ryšys, siejantis lėlę ir animatorių, yra ne grynas ir tobulas judesys, o daugialypis ryšys. Tai ryšys, aprėpiantis skirtingus virtualumo ir realumo intensyvumo laipsnius. Deleuze'o kontekste virtualumas reiškia tai, kas gali būti aktualizuota. Taigi ryšys tarp lėlės ir animatoriaus atsispindi ne tik vaizdinėje pateiktėje, bet ir jos virtualiojoje dimensijoje (tame, kas dar gali būti aktualizuota). O virtualumas, priverčiantis konceptualų, fizinį ir naratyvinį lėlės potencialą (kartu, o ne vien tik per animatorių) virsti įvykiu, yra daugiasluoksnis, decentralizuotas ir stratifikuotas. Lėlė ir animatorius užmezga galimą ryšį, pagrįstą „pirmyn ir atgal“ principu¹¹, lėlė gali būti virtualizuojama animatoriuje, o animatorius aktualizuojamas lėlėje ir atvirkščiai. Lėlė gali dominuoti animatoriaus atžvilgiu, nes „animatorius joje virtualizuojasi (tampa pramano dalimi), o lėlė aktualizuojasi, kai priverčia patikėti, kad ji nelauktai atgijo tikrovėje“.¹²

Kalbėdamas apie skirtumą tarp teatro ir kino, Deleuze'as ne kartą pabrėžia ryšį tarp matomybės ir girdimybės. Teatras vienu metu apie kažką kalba ir kažką mums rodo, girdimybė ir matomybė produkuojama tuo pačiu laiku ir toje pačioje erdvėje. Kita vertus, kinas mums kažką rodo, bet tai, apie ką kinas kalba, atskleidžiama „po“ vaizdu (kaip naujas vaizdo lygmuo). Pasak Deleuze'o, yra skirtumas tarp dramatinio vaizdo ir „automatinio“ vaizdo, kuris reikalauja naujo aktorius ar vaidmens suvokimo. Teatro aktorius vaidina arba įkūnija savo balso ir kūno kalbos derinį, o kino aktorius, priešingai, kūnu ir balsu daro tam tikrą pauzę ar pereigą, panašiai kaip lėlė. Deleuze'as teigia, kad girdimybės ir matomybės pereiga būdinga kinui.¹³ Teatro aktorius tiesiogiai taria žodžius, pasitelkia savo kūną dialogui su dramos struktūra arba tiesiogiai su publika. Tačiau kinas dekonstruoja teatrinį dialogą; jis nukreipia dramos absoliutą ir įtraukia į dialogą atotrūkį tarp išreikšties čia ir dabar. Vaidmuo arba veiksnys tampa automatizuotas. Kino aktorius nenaudoja tos pačios išraiškos

technikos, jo judesiai tampa kino vaizdo audiovizualinės medžiagos dalimi. „Be to, automatinis aktorius išsiskiria požiūriu į judesį. Kadangi judesys yra ne dramatinis, o automatinis, drama nebėra veiksmo pagrindas: judėjimas tampa „tiesiogine kino vaizdo informacija“.¹⁴ Choreografijos ar teatro vaizdai visada yra pririšti prie judesio, kažko, kas verčia juos judėti, o kino vaizdas pats sukuria judėjimą. Taip jo vaizdinė prigimtis atmeta judesį. Flore Garcin-Marrou remiasi įvairiais Deleuze'o pateikiamais kino režisierių pavyzdžiais. Gamtos elementų – vandens, jūrų, upių judėjimas nėra vien natūralus judėjimas. Šie elementai tampa automatiniais mechanizmais (automatizuotais veiksniais), išsaugančiais savo individualų pobūdį, tačiau prisideda kiti požymiai, suvokimai ir emocijos (suvokimo ir emocijų požymiai). Todėl visas šis automatizuotas veiksmas driekiasi daug toliau nei paprasta pateiktis ir skatina judėjimo jėgos produkavimą – judėjimo, kuris dėl suvokimo požymių ir emocijų intensyvumo reikalauja naujos subjektyvybės. „Ši paveldėta iš Spinozos dvasingo automato paradigma žymi tokią proto būseną, kuri gali susieti idėjas su idėjomis, vaizdinius su vaizdiniais nepriklausomai nuo nuorodos į objektą ir radikaliai išsivaduoti nuo draminių ir mimetinių reikalavimų. Šioje naujoje automatinėje subjektyvėje žiūrovas taip pat tampa dvasingu automatu, atsiradus sanglaudai su judesio vaizdiniu, kurio vibracijas jis patiria.“¹⁵

Deleuze'o „mechaniškumo“ ir automato kaip gyvybinės energijos, savaiminio judėjimo bei suvokimo galimybių dauginimo paradigmos įvaizdžio kino mene samprata siejasi su jo mintimis apie estetinius, socialinius ir ekonominius XX amžiaus pokyčius. Mąstydamas apie Deleuze'o koncepcijas, Flore Garcin-Marrou pabrėžia būtinybę naujai perprasminti teatrą ir filosofiją, kurie negali išvengti augančios pasaulinės technologinės pažangos poveikio.

Automatinė lėlė

„Lėlė“ taip pat negali išvengti technologijų pažangos. Nesvarbu, ar tai būtų tam tikros formos klasikinė, tradicinė lėlė, ar lėlės-robotai, androidai ar bet kurios kitos lėlių formos, kurias vadiname animuojamomis formomis. Pagrindinė išvada, kuri turėtų išplaukti iš Deleuze'o minties ir atspindėti

pirmąjį žingsnį produkuojant klausimą ir uždavinį, susijusį su lėle, animuojama forma meno erdvėje, yra lėlės atskyrimas nuo jos metafizinės prigimties. Gilles'is Deleuze'as – vienas pirmųjų reikšmingų XX amžiaus filosofų, apmąščusių kino vaidmenį meno pasaulyje lygiagrečiai su pamąstymais apie meną kaip nuolat augančios technologinės pažangos dalį (nebūtinai labiau pažengusioje) visuomenėje. „Lėlė“ gali eiti panašiu keliu. Rizominis požiūris, siūlantis žiūrėti į lėlę įvairiais kampais, nuolat įkeliant į naujus kontekstus bei ieškant naujų teritorijų galimybių, besikeičiančioje visuomenėje yra labiausiai taikytinas požiūris. Lėlė, virtuali ar faktinė, visada gali tapti automatinu įvaizdžiu ar veikiau įvykiu. Bet tik tokiu mastu, koku automatinis įvykis reiškia būtiną raginimą kūrėjui išjudinti gyvenimą, išlaisvinti jį iš įtvirtintų kasdienių grandinių, kuriomis esame linę jį sukaustyti.

SANTRAUKA

Nors prancūzų filosofas Gilles'is Deleuze'as niekada nėra aiškiai pasisakęs ar rašęs konkrečiai apie lėlių teatrą, jo koncepcijos gali būti naudojamos lėlių teatro ir animuojamų formų sampratai perprasminti. Lygiagrečiai cituojant prancūzų teoretikės Flore Garcin-Marrou kūrinis, kuri savo kūryboje dažnai remiasi Deleuze'o mintimi, straipsnyje nagrinėjamas kitoks požiūris į lėlių teatro ir lėlišimo suvokimą, pabrėžiant horizontalų mąstymo apie lėlę metodą kaip nukrypimą nuo hierarchinio išdėstymo. Be to, į lėlės erdvę įtraukiama realybė ir virtualybė, o antroje dalyje kalbama apie lėlę ir žiūrovą kaip apie dvasingą automatą.

APIE AUTORE

Maša Jazbec yra baigusi filosofijos ir lyginamosios literatūros studijas (Liublianos universiteto ir Burgundijos universiteto) Menų fakultete, daugiausia dėmesio ji skyrė prancūzų kalbos, pedagogikos ir teatro studijoms. Dirbo dramaturge ir teatro kalbos specialiste. Pastaraisiais metais tyrinėjo lėlių meną ir rašė „Europos šiuolaikinio lėlių teatro kritikos platformai“, vertė poeziją, dramos tekstus ir specialius straipsnius. Šiuo metu dėsto prancūzų kalbą, tiria pasakojimo įgūdžius, organizuoja kultūrinius, meninius ir edukacinius renginius, lėlių ir teatro spektaklius slovenų bei prancūzų kalbomis. Kaip pedagogė, vertėja ir atlikėja aktyviai dirba su Prancūzų institutu Slovėnijoje, Vaikų kūrybos centru, Tenkės kultūros centru Prancūzijoje, „Vodnik“ sodyba Liublianoje ir Liublianos lėlių teatru.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI

Gilles'is Deleuze'as, filosofija, animuojamos formos, lėlių teatro erdvė, teatras, menas, virtualybė-realybė, Flore Garcin-Marrou, rizoma, „Abécédaire“, deteritorializacija, požymiai-suvokimai, gyvybinė energija, dvasingas automatas, vaizdinys-laikas, vaizdinys-judėjimas, lėlišimo potencialas, kūrybinis veiksmas

¹¹ | Garcin-Marrou, F. *De la marionnette 'rhizomatique' à l'automate spirituel, chez Gilles Deleuze*. Marionnette, corps-frontière, études réunies par H. Beauchamp, J. Noguès et É. Van Haesebroeck. Presses de l'Université Artois, coll. Corps et voix, 2016, p. 7. Flore Garcin-Marrou vartojo frazė „va-et-vient“, reiškiančią nuolatine atėjimo ir išėjimo kaitą.

¹² | Ten pat.

¹³ | Deleuze'o pranešimas konferencijoje „Kas yra kūrybinis veiksmas?“ (*Qu'est-ce que l'acte de création ?*). Femis Foundation, 1987–05–17.

¹⁴ | Garcin-Marrou, F. *De la marionnette 'rhizomatique' à l'automate spirituel, chez Gilles Deleuze*. Marionnette, corps-frontière, études réunies par H. Beauchamp, J. Noguès et É. Van Haesebroeck. Presses de l'Université Artois, coll. Corps et voix, 2016, p. 8.

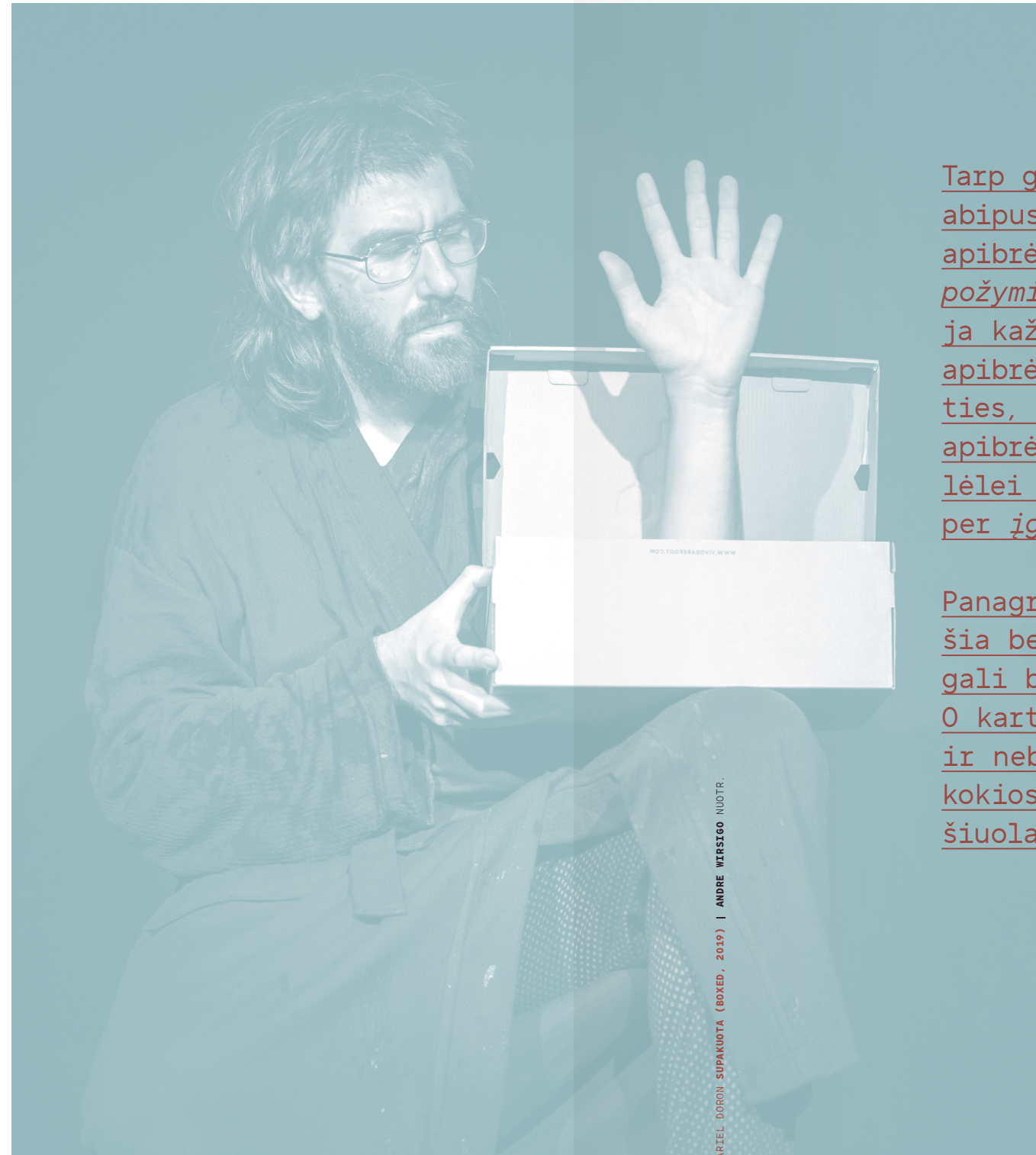
¹⁵ | Ten pat, p. 9.

Tjaša Bertancelj

LĒLĒ KAIP NEGYVAS OBJEKTAS

Literatūros sąrašas

Aliane Wiame. Deleuze's "Puppetry" and the Ethics of Non-human Compositions, Kreiger, A., Rooss, A. (sud.) *Theatre of animated forms*. Maska, Lutka, Nr. 31, 2016. | **Beauchamp, H., Garcin-Marrou, F., Noges, J., Van Haesebroeck, E.** *Les Scènes philosophiques de la marionnette*. Éditions L'Entretemps et Institut International de la Marionnette avec le soutien de l'Université de Toulouse, 2016. | **Deleuze, G.** *Podoba-gibanje*. Studia humanitatis, 1991. | **Deleuze, G.** *Podoba-čas*. Studia humanitatis, 2020. | **Deleuze, G.** *Razlika in ponavljanje*. Založba ZRC SAZU, 2011. | **Deleuze, G., Guattari, F.** *Micelij : esej*. Hyperion, 2000. | **Deleuze, G., Guattari, F.** *Kaj je filozofija?* Študentska založba, 1999. | **Deleuze, G., Guattari, F.** *Anti-Ojdip : kapitalizem in shizofrenija*. Krtina, 2017. | **Garcin-Marrou, F.** *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. Art et alphabet, revue Ligeia, Nr. 153–156, 2017 m. sausis–birželis. | **Garcin-Marrou, F.** *De la marionnette 'rhizomatique' à l'automate spirituel, chez Gilles Deleuze*. Marionnette, corps-frontière, études réunies par H. Beauchamp, J. Noguès et É. Van Haesebroeck, Presses de l'Université Artois, coll. Corps et voix, 2016. | **Garcin-Marrou, F.** *Pas si bête la marionnette!* Chimères, Nr. 81, 2013. | *Abécédaire de Gilles Deleuze*: avec Claire Parnet, DVD, Montparnasse, 2004. | *Qu'est-ce que l'acte de création ? (Kas yra kūrybinis veiksmas?)*. Femis, 1987-05-17.



Tarp gyvos esybės ir lėlės yra akivaizdus abipusis panašumas. Lėlių meno pagrindą apibrėžia būtis, struktūra ir egzistavimo požymis. Tačiau būties atsiradimas suponuoja kažin ko pradžia, kuri nėra būtis ir apibrėžiama per nebūtį. Dėl šios priežasties, kalbant apie lėlių meną ir jį apibrėžiant, daugiausia dėmesio skiriama lėlei kaip negyvam objektui, apibrėžiamam per įgyvinimo aktą.

Panagrinėsime, koku mastu galima suabejoti šia bendrąja prielaida, ir ar ji ir toliau gali būti lėlių teatro apibrėžimo pagrindu. O kartu, analizuodami skirtingus būties ir nebūties modalumus, bandysime nustatyti, kokios gyva ir negyva reikšmės formuojasi šiuolaikiniuose lėlių spektakliuose.

Negyvumo pagrindas

Igyvinimo aktas turi įdomius konceptualius pagrindus, nes animuojamas objektas turi kitokį ontologinį būties statusą, nei rodoma spektaklyje. Lėlių menas yra kerintis ir sutelktas į *negyvo* objekto, kurį lėlių animacijos priemonėmis galima paversti gyvu, negyvumo tikrumą. Čia kyla klausimas: kaip mes suvokiame, kas yra negyva?

Negyva dažnai laikoma kažkuo, kas yra diametraliai priešinga žmogaus egzistencijai, kuri yra aukščiausia gyvumo pakopa. Todėl negyva materija ir daiktai stokoja savarankiškumo, sąmonės, proto, savimonės, psichinių reiškinių, bendravimo įgūdžių, jausmingumo ir gebėjimo savarankiškai judėti. Toks binarinis pasaulio suvokimas skiria gyvybingus ir aktyvius subjektus, kaip vieną dalį, ir pasyvius bei stabilius reiškinius arba „neinstrumentinius objektus“, kaip kitą dalį.¹

Remiantis „rytietiškais“ būties principais, gyva kitoje mąstymo sistemoje taip pat apima žmonių, gyvūnų ir augalų pasaulius. Tai, ką paprastai suvokiame kaip negyva, gali turėti savąją gyvastį arba būti pradine pakopa, anot animistinio tikėjimo, pagal kurį visi dalykai turi sielą. Galime suabejoti ir radikaliai pakeisti „nusistovėjusį“ antropocentrinį pagrindą, atskleisti dviprasmiškumą ir kultūrinį sąlygiškumą, susijusį su negyva apibrėžimu. Tai toliau plėtojama šiuolaikiniuose diskursuose, kurie išplečia nesusijusio su žmonių gimine pasaulio galimybę.

Skyriuje „Bežaidžiant su amžinąja nesuprantamybe“² Johnas Bellas rašo, kad lėlės atkuria mūsų pranašumą prieš materialųjį pasaulį. Jos leidžia mums suabejoti šiuolaikine paradigma ir valdžia mokslui bei protui. Žmogus nebėra absoliuti prielaida arba, kaip apibrėžia Edmundas Husserlis „paskutinis egzistencijos [...] ir visko, kas egzistuoja pasaulyje, prasmės kriterijus“³. Už tokio įprasto ir į žmogų orientuoto požiūrio ribų galima suardyti determinuotą to, kas negyva, struktūrą.

Animatoriai šiuolaikiniame lėlių teatre nebėra absoliutūs demiurgai, visiškai kontroliuojantys medžiagas ir objektus; pastarieji įgyja savarankiškesnę pobūdį, į kurį animatorius reaguoja. Dėmesys nukreipiamas į savarankišką objektų judėjimą ir jų sensorines savybes, kurios nulemia prielaidą, kad objektai taip pat turi savo valią ir savo užgaidas.⁴ Taigi

objektų išraiškos potencialas atitraukia mus nuo žmogaus – šeimininko – dievo. Nika Arhar rašo: „Negyvas materialijų daiktų pasaulis ne tik išreiškia antropocentrinį pasaulio reguliavimo impulsą, bet naujajame decentralizuotame pasaulyje gali veikti kaip varomoji jėga, turinti savo galią ir dalyvaujanti kuriant bendrąją sistemą ir prasmę, ir tai geriausiai atsispindi šiuolaikiniame lėlių teatre.“⁵ Naujai vertinama „subjekto, kuris vadovauja, reguliuoja, veikia, inspiroja, sukuria impulsą ir suteikia prasmę, pozicija“.⁶

Galime paklausti, kas yra negyva. Tai, kaip mes suvokiame *negyva* lėlių spektakliuose, dažnai yra susiję su *gyvybės įkvėpimo* procesu. Galiausiai negyva apibrėžiama per santykį su gyva. Galime suvokti ontologinę lėlės būseną iki jai atgyjant ir tampant „įsivaizduojamu subjektu“.⁷ Tai savo ruožtu parodys, kad animavimo objektas ne visada yra *negyvas daiktas*, bet gali apimti ir gyvų būtybių pasaulį.

Gyvybės ženklai

Gyvybės įkvėpimas lėlėms nedviprasmiškai atveria klausimus apie būtį: kas yra gyvenimas, kas yra gyva ir kas yra gyvybės požymis? Kada ir kodėl galime pasakyti, kad kažkas egzistuoja? Kaip suprasti egzistencijos fenomeną? Ir dar: kas parodo lėlės prikėlimą gyvenimui šiuolaikinio lėlių teatro praktikoje? Galbūt indikatorius yra pasikeitęs jos ontologinis statusas, lėlės savarankiškumo iliuzija ar dar kažkas?

Įprastą gyvybės įkvėpimo procesą galima pamatyti Philippe'o Saumont'o pastatyme „3“ („Le Théâtre Des Tarabates“ bendras pastatymas su Passerelle – Scène nationale de St-Brieuc, 2021). Jame vaizduojamas lėlės gimimas arba įsikūnijimas: delnas, įkvėpus jam gyvybę, virsta baigtiniu žmogaus pavidalo įvaizdžiu. Per savarankiškumo įgijimą, per savikūros aktą, pasisavindama, valdydama ir manipuliudama animatoriumi, lėlė įgauna vis platesnį individualų įvaizdį. Procesas baigiamas paskutinėje scenoje, kai lėlininko kūnas tampa lėlės kūnu.⁸ Šiuo atveju baigiamoji lėlės

atgijimo stadija pasiekiamą tada, kai ji įgauna žmogaus kūno formas. Visos kitos abstraktesnės ir fragmentiškesnės gyvumo formos (pavyzdžiui, piršto lėlė ar lėlė kaip delnas) pasirodo esančios netobula gyvybės forma. Gyvumo matas šiuo atveju susietas su įprastine idėja, pagrįsta su forma susijusiu žmogaus įvaizdžiu.

Lėlių teatro istoriją ženklina bandymai sukurti įtikinamiausią gyvenimo iliuziją, dubliuojant žmonių ir gyvūnų gyvenimus.⁹ Šią iliuziją Bertas Statesas apibrėžia kaip „binokuliarinį regėjimą“, leidžiantį „teatro žiūrovams suteikti personažams ar objektams išgalvotą gyvenimą jų elgesio ir spektaklio aplinkos pagrindu, skatinantį žiūrovus projektuoti psichologiją ir emocijas į aktorius žmones ar negyvus objektus“.¹⁰ Kuo didesnis panašumas į mums pažįstamų gyvų būtybių gyvenimą, tuo labiau nusitrina skirtumai tarp įsivaizduojama ir tikra.

Liublianos lėlių teatro spektaklis „Natiurmortas“ (*Tihožitje*, 2020), režisuotas Tino Grabnaro, siurrealistiškai prikelia gyvenimui *kažkada buvusias gyvas būtybes*. Jame nagrinėjamas sunkiai suvokiamas gyvenimo fenomeno klausimas ir iškeliamas gyvenimo ir mirties santykio klausimas. Gyvybės iliuzija atsiranda siurrealistiniuose animuotų triušių iškamšų, kurios (vėl) atgyja, vaizduose. Akcentuojamas sugrįžimas į gyvenimą, stengimasis kuo labiau priartėti prie savo natūralaus (praeities) egzistavimo – ganymasis pievoje, kutinėjimas ant akmenų, atžalų maitinimas. „Natiurmorto“ tema ir argumentas – gyvenimas iki mirties, iki triušių panaudojimo taksidermijos tikslais ir iki jų panaudojimo scenoje. Spektaklis atkuria pirminę ir nepažeistą gyvą egzistenciją ir bando sugrąžinti ją į sceną. Tuo pat metu atgaivinimo veiksmą lydi *mirties* paradoksas – net maksimaliai priartėjus prie jų gyvos būsenos gamtoje, jie tebėra apibrėžiami per negyva.

Objektų animacija ir paskesnis lėlių terpės išplėtimas suardo tradicinį gyvumo požymį, kuris buvo grindžiamas fizine išvaizda. Figūrinis būtybės atvaizdas nebėra būtina sąlyga lėlei dalyvauti kuriant gyvenimo simbolį. Tačiau kokie gyvybės požymiai susiformuoja, kai animacija nebedubliuoja tikroviškų vaizdų, kai fizinis lėlės vaizdas nedalyvauja kuriant gyvenimo iliuziją?

Lėlės, kaip subjekto, apibūdinimas aiškiai matyti internetinėje Arielio Dorono spektaklio „Nesupakuota“ (*Unboxed*,

2021)¹¹ versijoje. Joje pateikiama tam tikros animatoriaus kūno dalies animacija – animatoriaus kūnas prisiima animuojamo lėlių teatro objekto, kuris neturi savojo gyvenimo, vaidmenį. Kairė animatoriaus ranka palaiipsniui tampa savarankišku objektu, kuris animuojamas sustabdytojo kardo technika. Toliau įvyksta lūžis spektaklyje, kai ranka įgyja savąją gyvybės šaltinį. Taigi lėlių prikėlimas į gyvenimą veda į naują vaidmenį ir su juo susijusį sceninį subjektyvumą. Sukuriamas visiškai atskiras išgalvotas personažas. Gyvybės požymiai sutelkti personažuose, kurie jaučia, mąsto, veikia, juda ir suvokia „nepriklausomai“ nuo savo animatoriaus.

Iš pradžių stebime klasikinę lėlių teatro metaforą: dievas-animatorius suteikia daiktui gyvybę ir todėl yra vienintelė šios gyvybės sąlyga. Spektaklio metu objektas „išsilaisvina“ iš savo animatoriaus, taigi, lėlė įgyja savąją būtį. Šio santykio tema atskleidžiama garsiajame Philippe'o Genty kūrinyje, kuriame lėlė Pjero suvokia savo manipulatorių. Išsilaisvindama lėlė įgyja savarankišką gyvenimą ir įgyvendina savo teisę į nebūtį.

Philippe'o Genty spektaklis atskleidžia santykį tarp žmogaus / kūrėjo ir objekto / kūrinio, o Dorono kūrinys nagrinėja ir kitus prasmės lygmenis. Autorius daro prielaidą, kad egzistuoja ryšys tarp animatoriaus ir animatoriaus kūno dalies. Nors žiūrovai viso spektaklio metu stebi Dorono kūno animaciją, animatoriaus ranka iš pradžių tėra negyva lėlė, ji atskirta nuo Dorono. Vėliau ji įgyja savarankišką būtį ir tuo dvasiškai atsiskiria nuo savo „savininko“. Negyva ir gyva modalumai daug sudėtingesni ir susiję su asmenybės nebuvimu ar įgijimu. Ranka *tampa gyva*, nes įgauna savo (savarankišką) charakterį.

Išplėtinės metafizinės gyva ir negyva derinio dimensijos atskleidžia lėlių ir vizualinio teatro derinyje. Vizualiniame teatre animacijos objektas yra kompleksinis sceninis vaizdas, t. y. įvairių animuojamų elementų visuma. Tai judančių vaizdų serija, apimanti „animuotus kūnus ir animuotus daiktus bei jų sąveiką ir integraciją į bendrą vaizdą“.¹²

„Compagnie Ipsul“ prodiusuotas režisieriaus Olivier de Sagazano performansas „Asilų mišios“ (*La Messe de L'Âne*, 2021) sujungia vizualiojo meno, fizinio teatro elementus ir viso sceninio vaizdo animaciją. Spektaklyje rodomi veiksmai, kuriais atlikėjai užlipdo molio ant savo kūno, taip papildydami savo kūno vaizdą. Kūnai deformuojasi, sukurdami abstraktesnių

¹ | Keren Turbahn, J. *On How to Let 'It' Be*. 2018, https://em-anat.si/media/11d28b5b00/Let.it.be_JKT-Jan.Rozman_Thing-ing-EN-FINAL.pdf. Iš: Lepecki, A. *Singularities – Dance in the Age of Performance*. Routledge, 2016.

² | Bell, J. *Playing with the Eternal Uncanny*, red. Ponser, N., D., Orenstein, C., Bell, J. *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. Routledge, 2014, p. 50–51.

³ | Hribar, T. *Ontološka diferencija*. Fenomenološko društvo, 1992, p. 12.

⁴ | Margolies, E. *Return to the Mound*, red. Ponser, N., D., Orenstein, C., Bell, J. *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. Routledge, 2014, p. 322–323.

⁵ | Arhar, N. Razmisljeki o sodobnem lutkarstvu, red. Bertonceļj, T. *Sodobno slovensko lutkarstvo*. Sigledal, 2021. <https://repertoar.sigledal.org/razstava/sodobno-slovensko-lutkarstvo>.

⁶ | Ten pat.

⁷ | Piris, P. *The Co-Presence and Ontological Ambiguity of the Puppet*, red. Ponser, N., D., Orenstein, C., Bell, J. *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. Routledge, 2014, p. 40.

⁸ | Šiuose skyriuose apibendrinama ir papildoma mano ankstesnėje publikacijoje pateikta analizė; žr.: Bertonceļj, T. *Festival v Charleville-Mézièresu, paleta svetovnih lutkarskih izrazov*. ECPCP, 2021, <https://www.contempmpuppetry.eu/notice/festival-v-charleville-mezieresu-paleta-svetovnih-lutkarskih-izrazov/>.

⁹ | Jochum, A. E., Murphey, T. *Programming Play*, red. Ponser, N., D., Orenstein, C., Bell, J. *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. Routledge, 2014, p. 308.

¹⁰ | Ten pat, p. 308–309.

¹¹ | Originalios versijos pavadinimas buvo „Supakuota“ („Boxed“, 2019).

¹² | Butler G., T. *The Puppet, the Cinematic and Contemporary Visual Theatre: Principles, Practices, Logos*. University of Brighton, 2009, p. 78.

skulptūrų efektą. Riba tarp animatoriaus ir animuojamojo išnyksta, jie tampa vientisa visuma. Sumaniai derinant gyvus ir negyvus elementus – šviesą, garsą, muziką, tekstą, kūnus, vaizdus ir veiksmą – per visą spektaklį scenoje įsitvirtina nauja, abstraktesnė gyvybės suteikimo koncepcija.

Griaunantis iliuzijas lėlių teatras, tolstantis nuo visapusiško gyvenimo vaizdavimo, iškelia vis abstraktesnius gyvumo požymius. Šiuolaikiniame lėlių teatre gyvumo kriterijai išsiplėtė ir transmutavo į simbolius, kuriuos sunkiau apibrėžti, palyginti su aiškiu, į žmogų centruotu figūriniu įvaizdžiu, aiškiai apibūdinamu balso ir judesio charakteristikomis bei aiškiai vaizduojamais gyvumo požymiais.

Aiškios formos gyvenimo vaizdas ir žmonių bei gyvūnų pasaulių mimezė užleido vietą imitacijai¹³ ir grynojo subjektyvumo iliuziškumui. Dabar matome abstraktesnius gyvumo indikatorius, nuorodas ir metaforas.

Todėl *gyvybės* iliuzija gali būti abstrahuota kaip kvėpavimo požymis. Ar tai reiškia, kad *gyvybė* yra kvėpavimas? Judėjimas? Subjektas? Žiūrovo mintis? Taigi, koks *gyvumo* pobūdis būdingas šiuolaikiniam lėlių menui?¹⁴

Judėjimas yra vienas iš pagrindinių gyvybės simbolių ir animaciją apibrėžiančių sąvokų lėlių teatre. Lėlių judėjimo, kuris necharakterizuoja personažų, pavyzdžių galima rasti Ali Moini spektaklyje „Šlovė paveldėjau iš Rostamo“ (*Man anam ke rostam bovad pahlavan*, 2016), kurį prodiusavo Selon L'Heure ir Monpeljė šokių festivalio, La Passerelle – Scène Nationale de St Brieu, ir La Filature Scène Nationale de Mulhouse, bei Majos Smrekar spektaklyje „Rekviem ateičiai“ (*Rekviem za prihodnost*, 2016), kuris yra bendras Aksiomos instituto ir Liublianos lėlių teatro pastatymas, sukurtas bendradarbiaujant su festivaliu „Moterų miestas“.

„Šlovė paveldėjau iš Rostamo“ pristato metalinio rėmo animaciją kartu su mėsos audiniu. Ali Moini ir natūralaus dydžio metalinė lėlė atlieka sinchroninį judesį. Kiekvienas animatoriaus šokio judesys atsiliepia lėlės metaliniam rėmui. Imituodama judesius, lėlė tampa žmogaus antrininku. Lėlė yra žmogaus judesio dublikatas ir nekonceptualizuojama kaip savarankiškas gyvas personažas.

Gyvo / manipulatoriaus ir negyvo / priklausomo dualumą dar labiau pabrėžia skirtumas tarp žmogaus, organinio kūno ir metalinės, dirbtinės konstrukcijos. Autorius naudoja mėsos gabalus, kuriuos pritvirtina prie metalinės konstrukcijos paskutinėje spektaklio dalyje. Prie dirbtinės medžiagos jis prideda tai, kas kadaise buvo gyvojo pasaulio dalis.

Grynas judesio aktas vaizduojamas ir spektaklyje „Rekviem ateičiai“. Tyrinėdamas asociatyvią gyvūnų ir mašinų judėjimo paradigmą, autorius kuria tris spektaklio dalis: ŠUO, DRONAS ir nesantis ŽMOGAUS. Viso spektaklio metu autorius siekia nutraukti antropocentrinį ryšį ir užmegzti ryšį tarp technologijų, gamtos ir hibridinio robotų ir gyvūnų antroo-zoo-technomorfizmo.¹⁵ Šiuo atveju lėlė yra *gyva* būtybė – šuo. Įgyvinimo procesas apima manipuliavimą, judesio animaciją ir santykio su animacijos objektu užmezgimą. Išryškėja esminis šiuolaikinio lėlių teatro bruožas, kai valdant animuojamą „objektą“ prarandamas tiesioginis ryšys su įgyvinimo koncepcija.

Masahiro Mori¹⁶ mano, kad judėjimas yra „pagrindas to, kaip žmonės suvokia gyvus ir negyvus objektus“. Martina Maurič Lazar¹⁷ metafiziškai modernizuoja šią idėją. Lėlių teatras yra „minties judėjimas – prasmų ir metamorfozių judėjimas, metaforų judėjimas, nulemiantis skirtingas konsteliacijas ir daiktų, objektų bei reikšmių naudojimą scenoje“. Todėl judėjimas gali apimti animuojamų objektų objektyvumą ir viršobjektyvią prasmės sferą. Ji taip pat apibrėžia, kad ne kiekvienas sceninis judesys jau yra lėliškas judesys, jis turi apimti ketinimą *animuoti prasmę*.

Užuot teigę, kad animuojamo „objekto“ judesys¹⁸ nulemia gyvybės požymį, galime teigti, kad šiuolaikinėje lėlių meno praktikoje judesys sukuria prasmes. Užuovertinę lėlių animaciją kaip įgyvinimo aktą, galime kalbėti apie manipuliavimą / valdymą / požiūrį į animuojamąjį. Tai suponuoja lūžio tašką, kai galime kalbėti apie animuojamą x, o ne apie tradicinį animuotą lėlės personažą.¹⁹ Tokiais atvejais lėlių teatras nekuria semiotinės gyvumo ir negyvumo priemonės, nes ženklų sistema nebereikalauja tiesioginės gyvenimo

iliuzijos kūrimo, o animacija turi kitą pagrindą – reikšmių kūrimą. Galbūt, panašiai kaip Henrykas Jurkowski, turėtu me išvesti šį pagrindą nagrinėdami į lėlių savybes: „jos turi įveikti savo nepajudamą būseną“,²⁰ kuri gali būti suprantama metaforine ir metafizine prasme.

Perėjimas nuo įgyvinimo prie animacijos

Žodis *animuoti* kilęs iš lotyniško žodžio *animare*, kuris reiškia *įgyvinti, įkvėpti gyvybę*. Nepaisant to, kad tai visų pirma sukelia asociaciją su procesu, sietinu su *negyvumu* – t. y. *gyvybės suteikimu negyvam* arba *ko nors įgyvinimu* – esminis komponentas yra kažko padarymas *gyvesniu ir aktyvesniu*.²¹ Taigi įgyvinamas objektas nepriklauso nuo jo gyvumo ar negyvumo charakteristikos, bet gali būti siejamas su kinetika, specifiniu aktyvavimu, sukuriamu ryšiu su objektu ar metafizinės reikšmės įgijimu. Tai patvirtina tezę, kad lėlių menas nebegali apsiriboti apibrėžimu, pagal kurį jis įgyvina negyvus objektus, kad būtina plėtoti animacijos veiksmą. Šiuolaikiniame lėlių mene galima kalbėti apie epistemologinį poslinkį nuo lėlės kaip objekto ir personažo (*gyvo, konkrečios formos, charakterizuoto objekto*) prie lėlės kaip manipuliavimo rezultato (*lėlė yra bet kokia animuota esybė*); šiame kontekste žodis *animacija* turi platų reikšmių spektrą, taigi ir daugybę perteikimo būdų. Dėl šiuolaikinio medijos potencialo lėlė mažiau apibrėžiama per tai, kas ji yra, kokia fizine forma ji save išreiškia ir koks jos ontologinis egzistencijos statusas, bet daugiausia ir visų pirma – per jos prikėlimo gyvenimui procesą. Lėlės taip pat figūruoja *gyva* ir *negyva* kombinacijose, tačiau jos yra daug sudėtingesnės ir keičia akivaizdžiai binarinį ryšį tarp to, kas gyva ir kas negyva.

Postmoderniąją socialinės situacijos ir meno analizę sąlygoja nestabilumas, nes daiktai veikiau atrodo neapibrėžiami nei turintys griežtai apibrėžtą formą. Atvirumas ir nestabilumas, charakterizuojantys animavimo momentą lėlių mene, nulemia lėlininkystės kūrybinės minties ir praktikos atvirumą ir beribiškumą. Galbūt profesionaliai įžvalgai lėlių mene reikalingas nuolatinis abejojimas ir naujų apibrėžimų kūrimas. Kaip teigia Jurkowski praėjusio amžiaus lėlių meno apžvalgoje, kuri tebėra aktuali ir šiandien: „nė vienas iš esamų lėlių teatro apibrėžimų nėra patenkinamas“.²² Todėl galime persvarstyti lėlę apibrėžiančią negyvo daikto savybę, taip pat tradicinį jos apibrėžimą, kuris išplečiamas vis naujų formų, suardant įprastas struktūras. Nepaisant to, kad lėlė yra neapibrėžiama ir peržengia negyva ir gyva sąvokų ribas, ji visgi egzistuoja ir svyruoja tarp gyva ir negyva. Jos pagrindas tuo tarpu išliko / tapo hibridine tuštuma.

¹³ | Jochum, A. E., Murphey, T. Programming Play, red. Ponser, N., D., Orenstein, C., Bell, J. *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. Routledge, 2014, p. 310–311.

¹⁴ | Įdomių įžvalgų galima rasti ir Mašos Radi Buh straipsnyje „Nepakeliamas asociatyvių minčių laisvė“ („Neznosna svoboda asociativnih misli“), paskelbtame Slovėnijos lėlių teatro kritikos platformoje, 2021-10-21.

¹⁵ | Iš spektaklio aprašymo: <https://veza.sigledal.org/uprizoritev/rekviem-za-prihodnost>.

¹⁶ | Jochum, A. E., Murphey, T. „Programming Play“, urediili Ponser, N., D., Orenstein, C., Bell, J. *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. Routledge, 2014, p. 310.

¹⁷ | Maurič Lazar, M. Razmisleki o sodobnem lutkarstvu, red. Bertonceľj, T. *Sodobno slovensko lutkarstvo*. Sigledal, 2021, <https://repertoar.sigledal.org/razstava/sodobno-slovensko-lutkarstvo>.

¹⁸ | Dažnai derinamas su charakterizavimu.

¹⁹ | x kaip nežinomas kintamasis, kaip plačiausias animuojamo potencialas. x gali būti objektas, medžiaga, šviesa, garsas, mintis ir pan.

²⁰ | Jurkowski, H. *Aspects of Puppet Theatre: A collection of Essays*. Puppet Centre Trust, 1988, p. 8.

²¹ | Animirati (animate) (n.d.). Šaltinis: Slovar slovenskega knjižnega jezika. Iš www.fran.si.

²² | Jurkowski, Henryk. *Zgodovina evropskega lutkarstva: 1. knjiga*. Kulturno umetniško društvo Klemenčičevi dnevi, 1998, p. 16.

SANTRAUKA

Straipsnyje aptariami ontologiniai lėlės pagrindai, taip pat *gyva* ir *negyva* lygmenys. Analizuojamas klasikinis lėlių apibrėžimas, kuriame lėlė suvokiama kaip negyvas objektas, kuris atgyja per animaciją ir sukuria gyvenimo iliuziją. Straipsnis nagrinėja įvairius negyvo ir gyvo modalumus spektakliuose, transformuojančiuose arba išplečiančiuose griežtas negyvumo kriterijaus ribas lėlių mene bei keičiančius animacijos kaip objektų įgyvinimo akto suvokimą. Lėlių teatras peržengia savo negyvumo ribas, o gyvumo požymiai tampa abstraktesni ir jau nebėra būtina lėlių animacijos sąlyga. Daug reikšmingesnis šiuolaikinės lėlininkystės pagrindas yra teorinis posūkis link lėlių animacijos. Dėl šios priežasties lėlių menui būdingas postmoderniosios epochos neapibrėžtumas ir „negalėjimas“ pateikti apibrėžimus.

APIE AUTORE

Tjaša Bertonceļj – redaktorė, dramaturgė, kuratorė ir teatrologė, Liublianos menų fakultete įgijusi sociologijos ir kultūros filosofijos magistro laipsnį. Pastaraisiais metais specializuojasi lėlių ar animacinio teatro srityje. Kaip dramaturgė praktikė bendradarbiavo su aibe garsių režisierių (Matija Solce, Tinu Grabnarū, Fabrizio Montecchi), 2019–2020 m. sezoną dirbo dramaturge Liublianos lėlių teatre. Taip pat dirba rašytoja, kuratore ir redaktore. Nuo 2019 m. yra viena iš tarptautinio profesionalaus lėlių menui ir animacinių formų teatrui skirto žurnalo „Lėlė“ („Lutka“) redaktorių ir Slovėnijos platformos, kuri yra „Europos šiuolaikinio lėlių teatro kritikos platformos“ dalis, redaktorė. 2021 m. ji sumanė ir surengė skaitmeninę parodą, skirtą šiuolaikiniam Slovėnijos lėlių menui.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI

Gyva, negyva, įgyvinimas, animacija, judėjimas, animuojamo objekto valdymas, gyvumo reikšmė, lėlė

Literatūros sąrašas

Animirati. (b.d.). Šaltinis: Slovar slovenskega knjižnega jezika. Iš www.fran.si. | **Arhar, N.** Razmisleki o sodobnem lutkarstvu, red. Bertonceļj, T. *Sodobno slovensko lutkarstvo*. Sigledal, 2021, <https://repertoar.sigledal.org/razstava/sodobno-slovensko-lutkarstvo>. | **Bell, J.** Playing with the Eternal Uncanny, red. Ponser, N., D., Orenstein, C., Bell, J. *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. Routledge, 2014. | **Bertonceļj, T.** *Festival v Charleville-Mézièresu, paleta svetovnih lutkarskih izrazov*. ECPCP, 2021, <https://www.contempuppetry.eu/novice/festival-v-charleville-mezièresu-paleta-svetovnih-lutkarskih-izrazov/>. | **Butler, G, T.** *The Puppet, the Cinematic and Contemporary Visual Theatre: Principles, Practices, Logos*. University of Brighton, 2009, <https://research.brighton.ac.uk/en/studentTheses/the-puppet-the-cinematic-and-contemporary-visual-theatre-principi>. | **Hribar, T.** *Ontološka diferencā*. Fenomenološko društvo, 1992. | **Jochum, A. E., Murphey, T.** *Programming Play*, red. Ponser, N., D., Orenstein, C., Bell, J. *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. Routledge, 2014. | **Jurkowski, H.** *Aspects of Puppet Theatre: A collection of Essays*. Puppet Centre Trust, 1988. | **Jurkowski, H.** *Zgodovina evropskega lutkarstva: I. knjiga*. Kulturno umetniško društvo Klemenčičevi dnevi, 1998. | **Keren Turbahn, J.** *Kako stvarem pustiti, da so*. 2018, https://emanat.si/media/330171e19e/Kako.stvarem.pustiti.da.so-JKT-Jan.Rozman_Predmetenje-FINAL.pdf; iš: Lepecki, A. *Singularities – Dance in the Age of Performance*, Routledge, London/New York, 2016. | **Margolies, E.** *Return to the Mound*, red. Ponser, N., D., Orenstein, C., Bell, J. *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. Routledge, 2014. | **Maurič Lazar, M.** Razmisleki o sodobnem lutkarstvu, red. Bertonceļj, T. *Sodobno slovensko lutkarstvo*. Sigledal, 2021, <https://repertoar.sigledal.org/razstava/sodobno-slovensko-lutkarstvo>. | **Piris, P.** *The Co-Presence and Ontological Ambiguity of the Puppet*, red. Ponser, N., D., Orenstein, C., Bell, J. *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. Routledge, 2014.

Igor Tretinjak

Per sąmoningą pasyvumą prie absoliučios galios

Ivadas

Daugelyje senovės kultūrų lėlės savo „nulinėje“ arba statinėje fazėje valdė žmogų. Kaip rašo Henrykas Jurkowskis: „Jos turėjo ypatingą magišką galią, leidžiančią valdyti tam tikras žmonių grupes.“¹ Pagrindinis šios taisyklės elementas buvo „tikėjimas, kad lėlė kilusi iš kitokio pasaulio, iš ypatingos, sakralinės teritorijos“.² Po daugelio šimtmečių ir raidos etapų lėlės grįžo prie savo „statiškojo“ prado ir uždarė ratą arba, kalbant H. Jurkowskio terminais, spiralę,³ vėl perimdamos valdžią žmogui, bet šį kartą ne iš „sakralinio subjekto“, o iš demiurgo pozicijų. Taip jos įveikė vystymosi kelią nuo stabo ir simbolio iki pakaitinių⁴ bei pagrindinių veikėjų, kaip bendraautorės ir jų pačių kūrėjo kūrybos partnerės. Toliau straipsnyje mes sutrauksime šią ilgą ir sudėtingą performatyvią kelionę iki trumpos apžvalgos, ypač pabrėždami esminį posūkį paskutiniame etape.

Istorinė lėlės ir animatoriaus santykių apžvalga

Anot kai kurių istorikų su Charlesu Magninu priešakyje, lėlė savo seniausiose ištakose buvo statiškas stabas, kurio pirmieji judesiai apsiribojo dalyvavimu procesijose.⁵ Viduramžiais ši „nejudrų mobilumą“ pakeitė mechaninis judesys, kai lėlė netikėtais rankų, veido ir akių judesiais šventyklose atskleidavo tikėjimo stebklus, taip tapdama materialiu nematerialaus prado galios patvirtinimu. Kitame vystymosi

etape lėlė iš pasyvaus žavėjimosi objekto perėjo į aktyvaus pramogų šaltinio poziciją, žengdama (net ir tiesiogine prasme) į performatyvumo vandenį. Tuo pat metu tikėjimą, kaip buvusį „animatorių“, pakeitė žmogus. Žmogaus rankose lėlė išgyveno daugybę vystymosi etapų ir vaidmenų – nuo liaudies linksmintojos iki dirbtinės aktorijos kopijos ir griežtai kontroliuojamos spektaklio pagrindinio vaidmens atlikėjos. Tame kelyje lėlių kūrybos šaltiniais greta vaikų žaislų tapdavo stabai ir religiniai paveikslai. Plačioje arkoje tarp ritualo ir vaidybos lėlė sukūrė savitą raišką, kurios pagrindinis momentas yra aktorius, išeinantis iš šešėlio į sceną. Nors dauguma lėlininkų tame momente įžvelgė lėlių teatro pabaigos pradžią, tai pasirodė esąs svarbiausias žingsnis galios atgavimo link. Viena vertus, atvira animacija suteikė atlikėjui galimybę prisistatyti publikai, kita vertus, tiek atlikėjui, tiek lėlei sukūrė vienodas sąlygas vaidybos prasme. Kadaise buvęs visagalis valdovas, tampęs už virvūčių iš šešėlio, valdęs ir lėmęs lėlės likimą, dabar aktorius tapo lygiaverčiu jos partneriu scenoje.

Naujai sukurta partnerystė atvėrė daugybę galimybių kurti aktorijos ir lėlės santykius, kur atlikėjas demiurgo vaidmenį kartais palikdavo ir lėlei. Neretai tai buvo daroma sąmoningai, kartais netyčia, o lėlės nejudrumo akimirkomis susiklostydavo kiek netikėti ir – jau vien dėl to ypač įdomūs – santykiai, kai ji, regis, būdama negyva, imdavo valdyti savo demiurgą. Jei stebėsime šiuos santykius per romantinės Heinricho von Kleisto idėjos apie marionetę ir šokėją prizmę,⁶ lėlė tomis akimirkomis pradinį nesąmoningą ir nejudrų viešpatavimą, po kurio seka sąmoningą judrį priklausomybę nuo animatoriaus, pakeičia sąmoningu nejudriu viešpatavimu, tapdama dirbtine dievo atstove scenoje.

¹ Jurkowski, Henryk. *Teorija lutkarstva: Oglėdi iz istorije, teorije i estetike lutkarskog teatra*. Subotica, 2007, p. 28.

² Ten pat.

³ | Henrykas Jurkowskis teigia, kad lėlių teatras pastaraisiais dešimtmečiais pasikeitė, vystydamasis, grįžtant prie vartotinių posakių, „pagal spiralės principą. [...] Tai reiškia, kad atmetęs kai kurias formas ar tam tikras temas, kaip jau išsemtas, po kurio laiko sugrįžta prie jų, bet jau kitame sąsajų lygmenyje, net jeigu tas sugrįžimas vyksta nesąmoningai.“ Jurkowski, Henryk. *Metamorfoze pazorišta lutaka u XX veku*. Tarptautinis vaikų teatrų festivalis „Pionir“, Subotica, 2006, p. 127.

⁴ | Sumažinta dirbtinė aktorijos kopija, I.T. pastaba.

⁵ | Daugiau: Jurkowski, Henryk. *Povijest europskog lutkarstva 1: Od začetaka do kraja 19. stoljeća*. Tarptautinis kultūros paslaugų centras, 2005, p. 22–23.

⁶ | Savo garsiajame veikalė „Apie marionėčių teatrą“ H. von Kleistas transformuoja romantišką idėją apie laipsnišką perėjimą nuo nesąmoningo gamtos tobulumo per sąmoningą žmogaus netobulumą prie sąmoningo genijaus tobulumo į seką, kurioje nesąmoningas marionetės tobulumas prarandamas ir sąmoningo šokėjo yra paverčiamas netobulumu taip, kad galutinis ir sąmoningas tobulumas tampa įkūnytas Dieve. Daugiau informacijos: Kleist, Heinrich von. *O marionetskom kazalištu*. Scarabeus-naklada, 2009.

Appgaulingas viešpatavimas

Šimtmečius trukusi lėlės ir jos santykių su animatoriumi raida sukoncentruota vienoje spektaklio „Oidipas karalius“ scenoje (bendras Kroatijos nacionalinio teatro „Ivan pl. Zajc“ ir Rijekos miesto lėlių teatro pastatymas, režisuotamas Luciano Delprato, premjera įvyko 2020 m.). Spektaklio metu kintantys lėlės ir animatoriaus santykiai atskleidžiami taip, kad lėlė toje vienoje scenoje įveikia daugybę fazių – nuo butaforinio objekto iki gyvo personažo, atgyjančio animatoriaus rankose, iki lygiaverčio partnerio ir pagaliau valdovo bei viešpaties. Šis trumpalaikis lėlės triumfas prieš savo paties demiurgą vyksta teatralizuotame trileryje, kuriame Edipas fiziškai grumiasi su visais (ir su veikėjais, ir su tais, kurių dėka tie veikėjai juda, su lėlėmis ir animatoriais), kad pagaliau nugalėtų tėvą scenoje, paimdamas valdžią į savo medines rankas ir įveikdamas savo demiurgą. Vis dėlto lėlės viešpatavimą lėmė sąmoningas animatoriaus sprendimas. Būtent jis, motyvuojamas daugiausia sceninio (sąveikiojo) veiksmo galimybių, tariamai nusprendė perleisti iniciatyvą savo lėlei, trumpam suklaidindamas ir dirbtinį herojų, ir žiūrovus.

Panašus dalykas nutiko ir antologiniame Joško Juvančićiaus režisuotame spektaklyje „Šykštuolis“ (*Skup*) (teatras „GK Komedijs“ ir Dubrovniko vasaros festivalis, 1983 m.) su Zlatko Boureko kurtomis dekoracijomis, kai vienišas aktorius atsidūrė dirbtiniame lėlių pasaulyje. Savo teritorijoje lėlės primeta aktoriui savo taisykles ir elgiasi su juo ne tik kaip su scenos partneriu, bet ir kaip su scenografijos dalimi – būtent tokį vaidmenį savo projektuose dažnai prisiima šiuolaikinio lėlių teatro aktorė Ilka Schönbein.⁷ Nors šiais atvejais dirbtinumas iš pirmo žvilgsnio valdo gyvą atlikėją, tai daroma animatoriams vadovaujant iš tamsos arba būnant šviesoje, todėl pats valdymas tėra tik sceninės išmonės rezultatas.

Kelyje į (dalinę) laisvę

Atlikėjo žaidimas su lėlės užimama demiurgo padėtimi siūlo didelių performatyvumo galimybių, tačiau išlieka teatrališkumo erdvėje. Tai žaidimas teatrinės iliuzijos klodais. Žingsnis tolyn nuo sąmoningo lėlininko žaidimo su teatru teatre žengiamas situacijose, kai aktoriai yra priversti dalį savo

galios atiduoti lėlei. Paulo Piriso manymu, tokios situacijos atsiranda tomis akimirkomis, kai mums atrodo, „kad lėlė pabėga nuo savo medžiagiškumo ir ima veikti laisvai“.⁸ Priešingai nei teigia P. Pirisas, kartais būtent medžiagiškumas suteikia lėlei dalinę laisvę, t. y. (savi)kontrolę.

„Théâtre de l'Enrouvert“ spektaklyje „Bet kur“ (*Anywhere*, 2016 m.), kurį režisavo ir suvaidino Elise Vigneron bei Hélène Barreau, marionetė pagaminta iš ledo. Ši savybė visiškai nulėmė pjesės eigą, nes nuo pat pradžių lėlės gyvavimo trukmė buvo nenuspėjama. Spektaklio metu ji ištirpo ir paliko šlapius savo sceninio egzistavimo pėdsakus, o pagaliau ir tie pėdsakai išnyko, virtę garais. Griežtai apibrėžtame laiko intervale atlikėjai tik iš dalies galėjo valdyti lėlę, kurios sceninis gyvenimas priklausė nuo daugybės elementų: oro temperatūros, scenos dizaino, animatoriaus kūno ir sąveikos dinamiškumo. Taigi lėlės medžiaga, kaip jos fizinė esmė, buvo pjesės ir lėlės (sceninio) gyvenimo valdytoja. Werneris Knoegdenas rašo: „Mes vadiname „gyvąją“ tą materiją, kuri gali pati keistis iš vidaus, kaip kad augdama.“⁹ Lėlė spektaklyje „Bet kur“ neaugo, tačiau pati savaime, be animatoriaus įtakos, mažėjo ir tai iš dalies darė ją ne tik teatriškai, bet ir faktiškai gyvą.

Panaši situacija klostosi Osijeko meno ir kultūros akademijos spektaklyje „Mirtis arba apie gyvenimą“ (*Smrt ili o životu*, 2019 m.), kuriame penkto kurso studentai, vadovaujami Tamaros Kučinović ir Majos Lučić, etiudų serijoje sukūrė gyvenimo istoriją iš pasirinktų medžiagų ir objektų mirties. Pasirinkę nestabilius dirbtinius elementus, tokius kaip plunksnos ir elektriniai virduliai, jie byloja apie gyvenimo trumpalaikiškumą, testuodami animaciją nekontroliuojamoje aplinkoje. Vėlgi – atlikėjai nekontroliavo spektaklio: vanduo virduliuose užvirdavo savo ritmu, retkarčiais sukeldamas problemų, nes skirtingas virimo laikas sutrikdydavo spektaklio eigą. Plunksnas daug labiau nei pačius animatorius veikė aplinkos nestabilumas, nerimstantys oro srautai ir žvakių liepsnos, kurios jų laukė baigiantis skrydžiui. Šiuo atveju lėlė susitapatina su savo medžiaga ir dėl savo savybių sėkmingai priešinasi absoliučiai animatoriaus galią, iš dalies primesdama savąjį vaidinimo ritmą ir eigą. Kaip bus matyti iš tolesnių pavyzdžių, lėlės žengė dar toliau ir atsisakė savo pagrindinės savybės – mobilumo – siekdamas kontroliuoti animatorių.

⁷ | Daugiau informacijos apie Ilkos Schönbein meninę kūrybą ir jos požiūrį į lėles rasite: Young, Janni. *Reconfiguring Being: Puppetry and Perspectives on Being Human Explored Through the Work of Ilka Schönbein*. Critical Stages / Scènes critiques no. 19, 2019. <http://www.critical-stages.org/19/reconfiguring-being/>.

⁸ | Piris, Paul. "The Co-Presence and Ontological Ambiguity of the Puppet". Bell, J., Posner, D. N., Orenstein, C. *The Routledge companion to puppetry and material performance*. Routledge, 2014, p. 39.

⁹ | Knoegden, Werner. *Nemogući teatar: O fenomenologiji kazališta figura*. ULUPUH, 2013, p. 25.



Aktyvi pasyvumo galia

Rijekos miesto lėlių teatro ir Mariboro lėlių teatro bendrame pastatyme „Nauji imperatoriaus drabužiai“ (*Carevo novo ruho*, 2020 m.), režisuotame Zorano Petrovičiaus, nejudančios lėlės neprisiėmė valdžios savo animatoriams, tačiau iš esmės pakeitė juos, kaip ir ankstesniuose pavyzdžiuose, kontekstu. Šiuo atveju pirmame plane yra konvejerio juosta ir vaizdo kamera, kurių dinamiškas judėjimas suteikia gyvybės erdvei aplink statinę lėlę ir taip netiesiogiai įkvepia mario-netei gyvybę. Z. Petrovičius panašiai suaktyvino lėles vaizdo kamera ir savo ankstesniuose projektuose, dalyvaudamas kultūros ir meno draugijos „Moment“ veikloje. Spektaklyje „Victoria 2.0“ (2016 m.) jis transformavo nejudrias lėles Barbės, pasitelkęs labai dinamiškus ir gyvybingus judesius teniso scenoje, „naudodamas kamerą ir ekrano projekciją. Tos statiškos Barbės ir jų nematomi kamuoliukai kruopščiai ir tiksliai keičiant vaizdo mastelį, slenkant kamerą ir prisidedant šmaikštiems sporto komentarams, tapo gana gyvi“.¹⁰ Derindamas negyvą kūną gyvoje scenoje ir animuotą kūną performatyviai „negyvoje“ terpėje, Z. Petrovičius „perkėlė akcentą nuo animacijos objekto į patį stebėtoją“,¹¹ kuris, rūpestingai vedamas kameros, tampa pjesės bendraautoriumi dėl tikėtino nematomų kamuoliukų įtraukimo į teniso varžybas.

Jurajus Arasas scenoje derina negyvą kaukę su negyvu garsiniu įrašu: spektaklyje „Desnica: Pavasario ir mirties žaidimai“ (*Desnica: Igre proljeća i smrti*, Teatro Verrdi, 2017 m.), pastatytame pagal Vladano Desnicos refleksyvaus egzistencialistinio romano „Ivano Galebo pavasariai“ dalis. Kaukė pasirodo siužete, kuris suvedamas į kontempliaciją ir poilsį arba, tradiciniame lėlių teatre – į sceninę lėlės mirtį. Prie to pridėję radijo įrašą, kuris yra performatyviai negyvas balsas, gauname sudvejiną sceninį negyvumą, dėl kurio atsiranda ontologinis lėlės nestabilumas. Esant tokiam „labilumui“, lėlė nuolat gimsta ir miršta scenoje, virsdama iš butaforinio objekto, scenos dizaino ir kostiumo elemento savarankišku personažu, animatoriaus partneriu, o kai kuriais momentais – savo demiurgo demiurgu. Šio teatrališkai „dinamiško negyvumo“ centre yra atlikėjas, naudojantis lėlę ir radijo raišką kaip lygiaverčius scenos partnerius. Lėlės galva atlikėjo rankose buvo sveikas protas ligotame kūne, pakabinta ant kabyklos – tapo ligoniu, vaikstančiu ligininės koridoriais su lašeline, paguldyta į lovą – pačia liga, o atgaminamas garsas virto vidiniu balsu ir partneriu žaidžiant šachmatas. Šiame

sudėtingame performatyviame trikampyje herojaus šokis tarp vizualinių ir garsinių elementų, tarp nominalių pavasarių ir mirties atskiria juos ir paverčia vienove. Tame šokyje lėlė yra veikiau vedančioji, nei vedamoji, tad jos padėtis viršesnė, ir iš šios padėties, be savo pačios dalinės emancipacijos, ji veikia ir animatorių, įtvirtindama dvejoją dalinę galią.

Nuo mobilaus simbolio iki nejudraus valdovo

Trisdešimt metų iki „Naujų imperatoriaus drabužių“ ir „Desnica“ pasyvi lėlė kuriam laikui buvo beveik visiškai užvaldžiusi animatorių. Taip nutiko 1988 m. Zagrebo lėlių teatro spektaklyje „Kodėl mes Vietname, Minnie?“ (*Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?*), kurį režisavo Branko Brezovacius. Marinas Blaževićius pavadino šią netipiską teatrui, vis dar puoselėjusiam tradicinę raišką, o ir apskritai kroatų lėlių teatrui pjesę „paralelinių projekcijų isterija“,¹² kuri „priveda daugialypės teatro polifonijos sampratą prie soties, faktiškai prie kraštutinumo“.¹³ Performatyvų kratinį sulipdė į visumą Arthuri Millerio „Pardavėjo mirties“ pastatymas lėlių teatre. Jame vaizduojami daugialygiškai santykiai tarp Biffo ir Happy Lomanų, kuriuos vaidina aktoriai, ir jų jaunystės projekcijų, kurias vaizduoja tų pačių aktorių valdomos lėlės. Iki lūžio taško lėlės buvo priklausomos nuo aktorių, atitinkančių turinio sluoksnį, kuriame praeities vaizdas reprezentavo iškreiptą šeimos ir aplinkos suformuotą projekciją. Lėlių ir praeities priklausomybę nuo veikėjų ir dabarties pabrėžia grubi ir perdėta animacija, humoristiniai tarpusavio palyginimai ir pašaipos.¹⁴

Spektaklio posūkis vyksta scenoje, kurioje Biffas sužino, kad šeimoje laikytas sektinu pavyzdžiu tėvas Willy Lomanas turi meilužę. Šis atradimas sugriauna pamatą, ant kurio buvo pastatyta ir užaugo Lomanų šeima. Tuomet 70 centimetrų aukščio kompaktiškas stalines lėles, kuriomis veikėjai manipuliavo, kaip ir savo praeitimi, pakeičia didelės, minkštos, nerangios ir groteskiškos lėlės, kurių pasyvumas ir nelankstumas simbolizuoja nepakeliamą Biffui ir Happy naštą. Todėl lūžio taškas atvedė į situaciją, kai lėlės, anksčiau visiškai kontroliuojamos savo animatorių, tapo jų valdovėmis, svarmenimis, tempiančiais veikėjus (ir animatorius) į dugną. Ir

¹² | Blažević, Marin. *Razgovori o novom kazalištu 1: Branko Brezovec, Ivica Boban, Damir Bartol Indoš, Vjeran Zuppa*. CDU – Dramos meno centras, 2007, p. 47.

¹³ | Ten pat, p. 78.

¹⁴ | Scenoje, kurioje yra atsisėdimų iš gulimos padėties, aktorius-personažas, slejiamas amžiaus ir prastos fizinės būklės, palūžta, o lėlė, vaizduojanti ankstesnį jį – jauną, stiprų ir idealizuotą – padedama animatoriaus, bet kartu ir bendraautorio kuriantą projekciją, lengvai atlieka atsisėdimus.

¹⁰ | Tretinjak, Igor. *Duhovito igranje kazalištem i kilama*. Artos, AUK Internetinis žurnalas, Nr. 7, 2018. <http://www.uaos.unios.hr/artos/index.php/hr/kritika-br-8/tretinjak-viktorija-2-0>.

¹¹ | Ten pat.

visa tai jos daro iš pasyvių simbolių pozicijos. Taigi viso spektaklio metu aktoriai savo pabrėžtinai netikslia animacija tyčia trukdė lėlių savarankiškumui ir sceniniam gyvenimui, demonstruodami savo pranašumą. Neleisdami joms tapti personažais, jie pavertė lėles nesėkmių simboliais ir problemų metaforomis, taip atimdami iš jų sceninį gyvenimą ir suteikdami joms svarbą, ypač po to, kai išaugo lėlių pasyvumas, atspindintis jų įtakos personažams sustiprėjimą.

Laipsniškai nykstant įdvasinimo galiai, jų galia turinio prasme auga, priartindama juos prie Tadeuszo Kantoro požiūrio, kad objektai, arba lėlės, yra „ankstesnė, pamiršta žmogaus esybė, jo savastis atmintyje, kuri vis dar seka jam įkandin ir kurios valiai paklūsta aktoriai – žmonės“.¹⁵ Nors spektaklyje „Minnie“ vaidinantys aktoriai – žmonės – nebuvo tiesiogiai valdomi lėlių, plėtojant turinio sluoksnį, jie buvo viršesni. Tačiau jų valdžia apėmė ne tik turinio interpretavimą, bet ir performatyvų aspektą, kuriame pasyvumas ir vangumas tapo tiesiogine našta aktoriumi, aiškiai atskleidamas jo galių nepakankamumą. Taip lėlė išsilaisvino iš savo animatoriaus ir padarė stiprią įtaką jo personažui. 2014 m. Zadaro lėlių teatro spektaklyje „Nelabasis ir mergina“ (*Nečisti i djevojka*) lėlė dar labiau priartėja prie absoliučios valdžios animatoriaus (ir savo pačios) sceniniam likimui.

Absoliučios galios link

Nejudri lėlė scenoje tampa „letargiška“,¹⁶ teigia kroatų lėlininkas Luko Paljetakas, o, sustabdžius jos sceninį gyvenimą, ji nebėra personažas ar subjektas, bet virsta simboliu arba objektu. Taigi lėlė scenoje gali funkcionuoti dvejopai – kaip aktyvus subjektas ir kaip pasyvus stabas (tai jau išaiškėjo iš ankstesnių pavyzdžių). H. Jurkowskio žodžiais tariant, „viena vertus, ji gali pakeisti sceninį personažą, naudodamasi visomis scenos subjekto privilegijomis, kita vertus, gali būti pasyvus to personažo simbolis, savo profesinį meistriškumą demonstruojančio aktoriaus naudojamas instrumentas“.¹⁷

Režisieriaus Rene Medveško spektaklyje „Nelabasis ir mergina“ šie du kraštutinumai susilieja. Nejudri lėlė yra pasyvus stabas, visiškai priklausomas nuo savo animatoriaus. Taigi ji netampa personažu, o lieka veikėjo ženklo ar simbolio pozicijoje. Kita vertus, savo statiškumu ji nukreipia, skatina ir

priverčia animatorių įkvėpti personažui judesį savo kūnu, taip perkeldama ir personažą, ir lėlę į juos pačius. Taigi animatorius tampa simbolio simboliu ir užleidžia savo pradinį demiurgo vaidmenį lėlei, kuri dabar yra savo valdytojo valdytoja, savo kūrėjo kūrėja. Šiam „valdomam“ judesiui aktoriai lieka ištikimi didžiąją spektaklio dalį, net ir tomis akimirkomis, kai rankose neturi lėlių, o tai dar labiau priartina juos prie lėlės statuso vaidybos prasme. Tokia lėlės ir aktoriaus sąveika bei bendru valdymu R. Medveškas reliatyvizuoja sceninę tikrovę – naudoja lėles kaip papildomą meninį apvalkalą, paversdamas spektaklį dviguba pasaka, priartinamas atmosferą prie jo paties sekamo liaudies pasakojimo. Tuo pat metu jis maksimaliai priartina lėlę prie jos prototipo – stabo, taip užbaigdamas spiralę.

Išvada – ratas užsidaro

Lėlė nuėjo spiralinį raidos kelią šiuolaikiniame (kroatų) lėlių teatre ir grįžo į savo ištakas, kuriose valdė žmogų kaip statiškas stabas. Sekdama protėvių pėdomis, ji atmetė judėjimą, bet taip pat ir tikėjimą, pati būdama varomoji jėga, ir nukreipė savo dėmesį bei galią į savąjį dievą – animatorių, perimdama valdžią jam. Jau vien tuo ji padarė „kleistišką“ raidos šuolį nuo pasyvios ir nesąmoningos stambeldžių valdovės prie pasyvios, bet sąmoningos savojo valdovo valdovės, taip parodydama savo tvarią ir mistinę galią bei begalines galimybes. Užsidarius šiam ratui, iškyla klausimas apie tolesnę lėlių teatro raidą Kroatijoje. Ar jis ir toliau pasyvins animatorius per robotizavimą ir dirbtinį intelektą, ar spirale sugrįš į tuos santykius ir sritis, kurios šioje lėlių teatro erdvėje vis dar nėra pakankamai ištytos? Iš dabartinės padėties soste visi keliai yra plačiai atviri.

¹⁵ | Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko kazalište*. CDU – Dramos meno centras. Thk – Scenos menų teorijos ir praktikos centras, 2004, p. 94.

¹⁶ | Paljetak, Luko. *Lutke za kazalište i dušu*. Tarptautinis kultūros paslaugų centras, 2007, p. 22.

¹⁷ | Jurkowski, Henryk. *Teorija lutkarstva*. Subotica, 2007, p. 289.

SANTRAUKA

Tekste analizuojami šiuolaikinio Kroatijos ir Europos lėlių teatro pavyzdžiai, atsekama lėlės santykių su jos demiurgu raida nuo pradinės pasyvios ir nesąmoningos valdžios per aktyvų pavaldumą iki dabartinio sąmoningo grįžimo prie pasyvios valdžios. Šis spiralinis grįžimas, kalbant H. von Kleisto terminais, suteikia lėlei dirbtinio scenos dievo statusą.

APIE AUTORIŲ

Mokslų daktaras Igoris Tretinjakas – teatro kritikas ir teatrologas. Osijeko menų ir kultūros akademijos dėstytojas. Portalo „kritikaz.com“ vyriausiasis redaktorius, regioninės platformos *Od malih nogu* redaktorius, „Kūrybiškos Europos“ programos projekto „Europos šiuolaikinio lėlių teatro kritikos platforma“ Osijeko skyriaus redaktorius, mentorius ir vadovas. Monografijos *„Pinklec fenomenas – nuo ritualo iki vaidinimo: Pinklec teatro trupei 30 metų“* (Čakovecas, 2017) autorius, aibės mokslinių ir profesinių straipsnių, skirtų lėlių teatrui, vaikų teatrui ir scenos menams, autorius.

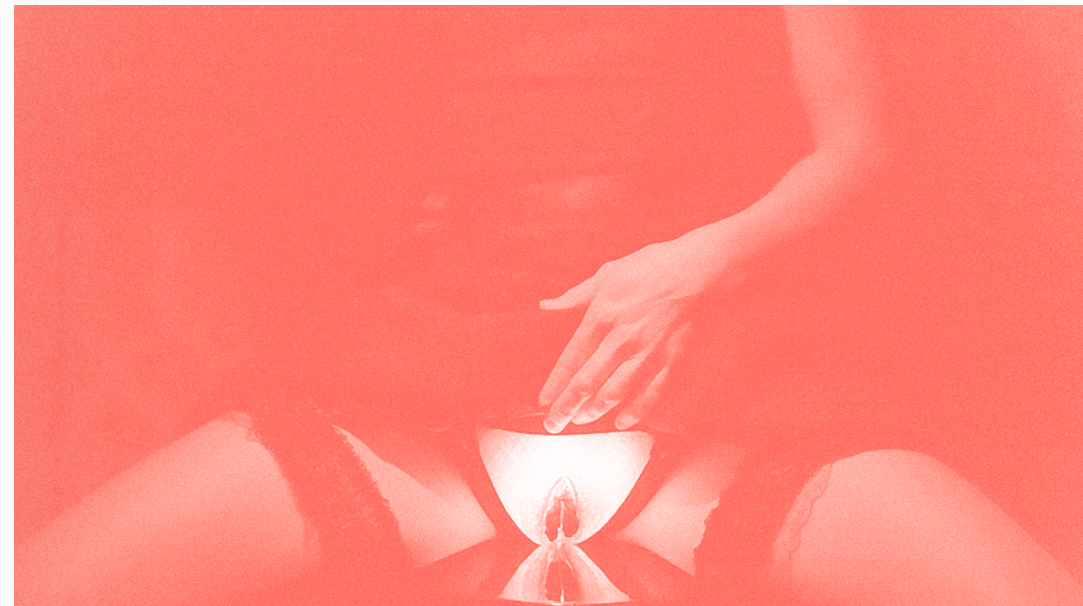
REIKŠMINIAI ŽODŽIAI

Animacija, animatorius, lėlė, negyvumas, demiurgas, pasyvėjimas, stabas

Literatūros sąrašas

Blažević, Marin. *Razgovori o novom kazalištu: Branko Brezovec, Ivica Boban, Damir Bartol Indoš, Vjeran Zuppa.* CDU – Dramos meno centras, 2007. | **Jurkowski, Henryk.** *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX. veku.* Tarptautinis vaikų teatrų festivalis „Pionir“, Subotica, 2006. | **Jurkowski, Henryk.** *Teorija lutkarstva: Ogledi iz istorije, teorije i estetike lutkarskog teatra.* Subotica, 2007. | **Jurkowski, Henryk.** *Povijest europskog lutkarstva 1: Od začetaka do kraja 19. stoljeća.* Tarptautinis kultūros paslaugų centras, 2005. | **Kleist, Heinrich von.** *O marionetskom kazalištu.* Scarabeus-naklada, 2009. | **Knoegden, Werner.** *Nemogući teatar: O fenomenologiji kazališta figura.* ULUPUH, 2013. | **Lehmann, Hans-Thies.** *Postdramsko kazalište.* CDU – Dramos meno centras, ThK – Scenos menų teorijos ir praktikos centras, 2004. | **Paljetak, Luko.** *Lutke za kazalište i dušu.* Tarptautinis kultūros paslaugų centras, 2007. | **Piris, Paul.** „The Co-Presence and Ontological Ambiguity of the Puppet“, Bell, J., Posner, D. N., Orenstein, C. *The Routledge companion to puppetry and material performance.* Routledge, 2014. | **Tretinjak, Igor.** *Duhovito igranje kazalištem i kilama.* Artos, AUK Online Magazine, no. 7, 2018, <http://www.uaos.unios.hr/artos/index.php/hr/kritika-br-8/tretinjak-viktorija-2-0>. | **Younge, Jani.** *Reconfiguring Being: Puppetry and Perspectives on Being Human Explored Through the Work of Ilka Schönbein.* Critical Stages / Scènes critiques, no. 19, 2019. <http://www.critical-stages.org/19/reconfiguring-being/>.

Maša Radi Buh

Posthumanistinio feminizmo intervencija

Šiandien modernių technologijų inovacijų persipynimas su lėlininkyste nebėra egzotiška naujovė. Nuo pradinio tyrinėjimo etapo laipsniškai buvo pereita prie bandymų išanalizuoti visas technologijų teikiamas galimybes ir jų pritaikymo ribas. Kadaišė lėlė buvo antropomorfinė – turėjo tiek žmogaus kūno imitavimo, tiek sužmogintų floros ir faunos elementų. Dabar ji intensyviai kuriama nepaisant šio griežto kategoriškumo, vis demokratiškiau ir plačiau suvokiama, kaip lėlė gali atrodyti ir kas ją daro lėlė. Viena vertus, visi šie pokyčiai suteikia vilties, kita vertus, dabartinė situacija yra auksinė proga lyčių vaidmeniui lėlininkystės meno srityje aptarti. Tinkamas metas panagrinėti implicitiškumą ir varžančius diskriminuojamojo pobūdžio įsitikinimus, kurie sudaro lėlininkystės pamatus, įskaitant lyčių klausimą scenoje ir sisteminiu, ir mikro- bei makrodramaturgijos lygmenimis, kaip šiuos du aspektus vadina Belgijos šokio dramaturgė Marianne van Kerkhoven¹.

Plečiant, peržengiant ir transcenduojant ribas, šiuolaikinės lėlininkystės (lytinis) fluidiškumas, neapibrėžtumas ir nehomogeniškumas tampa savotiška žaidimų aikštele ir eksperimentų vieta. Kaip kad lėlė gali būti bet kas, taip ir čia įmanoma beveik viskas, kiek tik leidžia kūrybiškumas ir vaizduotės turtingumas. Būtent lėlė, ne aktorius, atveria potencialą pertvarkyti ir pakeisti mizoginistinę ir seksistinę lėlininkystės atsiradimo ir raidos istoriją.

Proporcingai didėjančios ir sparčios technologinės plėtros pėdsakų galima aptikti ne tik mene ar kasdieniame gyvenime. XX a. antroje pusėje ir XXI a. pirmaisiais dviem dešimtmėčiais keletas mokslo sričių evoliucionavo reaguodamos

į pokyčius ir išplėtė mūsų suvokimą, kas yra gyva, sukūrė kontrastą humanizmui būdingam žmogaus ir žmogaus proto šlovinimui. Tokios mokslininkės kaip Donna Haraway, Karen Barad ir Rosi Braidotti išsamesnes gyvų būtybių apibrėžtis, apimančias ne tik žmones, bet ir gyvūnus bei augalus, sieja su feminizmo kova už lygybę. Šia idėja norėčiau remtis toliau straipsnyje diskutuodama apie lyčių problemą lėlininkystės srityje. Jeigu posthumanistinis feminizmas naują gyvų būtybių apibrėžtį vartoja įtraukesniam pasaulio suvokimui sukurti, ar nauja lėlės ir lėlininkystės apibrėžtis gali prisidėti prie pastangų išnaikinti lytiškumą, integruotą į šios meno šakos formą ir turinį?

Knygos „Women and Puppetry: Critical and Historical Investigations“² autoriai pirmieji pamėgino pateikti daugiasluoksnią santykio tarp moteriškosios lyties ir lėlininkystės analizę. Jos straipsniuose nurodyti du pagrindiniai metodai taip pat yra ir dažniausiai taikomi sociologiniai ir teatrologiniai būdai analizuoti lėlių teatrą per feminizmo prizmę. Pasitelkus pirmąjį (mikropožiūrį), nagrinėjamas pats vaidybos aktas ir jo elementai. Siekiama rasti probleminių ar teigiamų vaizdavimo būdų, kai stereotipiški moterų ir moteriškumo vaizdiniai arba demonstruojami, arba atmetami.

¹ | Van Kerkhoven, Marianne. *Van het kijken en van het schrijven: teksten over theater.* Van Halewyck, 2002, p. 197–203.

² | Mello, A., Orenstein, C., Cariad, A., eds. *Women and Puppetry: Critical and Historical Investigations.* Routledge, 2019, <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=2125475>.

Taikant antrąjį (makropožiūrį), dėmesys sutelkiamas į moterų socialinę ir ekonominę padėtį lėlių teatre, taip pat stebima, kaip socialinės jėgos lemia moterų veiksmus. Tiesa, visuomenė yra pernelyg sudėtingas reiškinys, kad ją būtų galima padalyti viso labo į du lygmenis, į mikro- ir makroveiklą, todėl šių lygmenų negalime vertinti atskirai. Kiekvienas veiksmas ar įvykis neišvengiamai rezonuoja abiejuose. Aptariant naują lėlės apibrėžtį būtina kalbėti apie pokyčius abiejuose lygmenyse.

Moterys ir vaidybinis lygmuo

Lėlės formos „neutralumas“

Lėlė yra daiktas, pagamintas vaidinimui surengti. Jokia forma nėra nei įgimta, nei išskirtinai būdinga būtent lėlei. Palyginti su aktoriais, lėlė yra atsieta nuo lyties ir giminės diskurso. Kitaip nei žmogaus kūnas, lėlė sukuriama iš nebūties. Kūrimo procese jos charakteristikas riboja tik finansinės ir techninės galimybės bei kūrėjo vaizduotė. Lėlės išvaizdai neturi reikšmės sudėtingi ląstelių junginiai, išsivystę evoliucijos eigoje ir lemiantys mūsų genetinę ir fizinę sandarą. Vis dėlto, kad ir kokio neriboto potencialo būtų, lėlė nėra neutraliame vakuume egzistuojantis elementas. Priešingai. Lėlės kūrėjų, o jie visada yra ir konkretaus socialinio pasaulio atstovai, vaizduotė užkerta kelią beribei lėlės formos laisvei.

Kaip ir bet kurio kito kultūrinio elemento, lėlės išvaizdą scenoje lemia su lyties kategorija susiję socialiniai įsitikinimai ir idealai – tai praėjusiame amžiuje atskleidė feminizmo teorija. Lėlės ypatybės kuriamos atsižvelgiant į stereotipinius žymenis, laikomus idealu ir priimtiniu vyro ar moters atvaizdu tam tikru laikotarpiu. Scenoje matoma lėlė yra įvairių jėgų produktas ir kiekviena tų jėgų verta atskiros diskusijos, tad pirmiausia apžvelkime lėlės pateikimo scenoje aspektą iš kritinės perspektyvos. Nesvarbu, kokia būtų matoma ir suvokiama lėlės išvaizda, antropomorfinė ar ne, lėlininko valdomą personažą žiūrovai (pasąmoningai) kategorizuoja pagal lytį³. Taigi, kaip vaizduojama lėlės lytis, lemia santykis tarp matomos išvaizdos ir socialinių konkrečių lytį implikuojančių žymenų, remiantis bendra jų samprata. Dekonstruojant šiuos žymenimis paremtus santykius, verta atkreipti dėmesį į populiarėjančią animuotų formų teatrą, kuriame lėlės nebenaudojamos žmonėms imituoti ir kuris skatina pergaltoti, ką ir kaip suvokiame esant gyvas būtybes.

Nėra vadinamojo neutralaus kūno. Tai galioja tiek atgyvenusioms lyties ir giminės konceptualizacijoms, kai moters kūnas sumenkinamas iki „priedo“ arba pateikiamas skiriant nuo vyro kūno, tiek kitoms sritims. Visa vakarietiška visuomenė (išskyrus keletą nedidelių grupių) negali išvengti lyties kategorijos, identifikudama kūno vaizdinius žymenis ir juos interpretuodama pagal prigijusias socialines idėjas. Jeigu į žmogų panašią, plačiai (nuo marionėčių teatro iki rankinių lėlių vaidinimų) naudojamą lėlę mintinio eksperimento tikslais perkelsime į vaikiškų žaislų pasaulį, kuriame žaidimai savo pobūdžiu primena lėlių judinimą (animavimą), išvysime intriguojančią ir daug ką atskleidžiančią situaciją.

Skirtumas tarp įvairius moteriškosios ir vyriškosios lyties personažus įkūnijančių lėlių (paimkime du populiariausius šios rūšies žaislus – Barbę ir Keną) nėra itin akivaizdus (tiesa, Barbės krūtinė yra iškilesnė nei Keno, tačiau abiejų lėlių tarpkojai vienodi) ir jį daugiau lemia vaiko vaizduotė. Šis paralelinis lėlių ir animavimo pasaulis, kuriame vaikai susiduria su lytiškumu ir jį perteikia žaisdami, yra vienas iš įrodymų, kad nėra neutralaus lėlės kūno. Minėtos knygos „Women and Puppetry: Critical and Historical Investigations“ pirmame skyriuje „The Monster and the Corpse: Puppetry and the Uncanniness of Gender Performance“ lėlininkė Laura Purcell-Gates iš pradžių dekonstruoja tariamą neutralumą, tačiau paskui pastebi, kad lėlės išvaizda gali priversti pasijusti nepatogiai ir paraginti auditoriją pergaltoti, kaip lytis gali būti (vizualiai) perteikiama. Remdamasi asmenine patirtimi, ji parodo, kad aiškių lyties žymenų neturintis lėlės kūnas jokiū būdu nėra belytis – paprastai jam priskiriama⁴.

Beje, autorė taip pat akcentuoja ir kitą „neutralios“ lėlės kategorizavimo pagal lytį pusę: kai tokia lėle scenoje norima imituoti moteriškosios giminės personažą, žiūrovams tai sukelia sumišimą ir nepatogumo jausmą, nes metamas iššūkis jų lyties sampratai⁵.

Lėlės ir ją valdančio žmogaus santykio ypatybės

Žodis „lėlė“ („lėlytė“) anglų ir lietuvių kalbose turi dvejopą reikšmę: graži, patraukli moteris arba vaikiškas žaislas, kurio pagrindinė funkcija – būti valdomam atsižvelgiant į

vaiko impulsus ir troškimus⁶. Lėlių teatro aktorių valdomos lėlės dar vadinamos marionetėmis. Vėlgi tiek lietuvių, tiek anglų kalbose šio žodžio reikšmė yra dvejopa: be tiesioginės, yra ir perkeltinė – politikas ar valstybė, akelai vykstanti kitų valią. Įžangoje⁷ Alissa Mello ir Claudia Orenstein analizuoja šių žodžių etimologiją, feminizaciją ir kitus menkinamuosius stereotipinius aspektus. Jeigu grynai meniniu atžvilgiu lėlė yra vaidybinis elementas, istoriškai susijęs su animavimu ir valdymu, šio žodžio vartojimas kasdienėje kalboje (dažniausiai moteriai apibūdinti) yra paremtas įvairiomis konotacijomis, nusakančiomis savarankiškumo nebuvimą. Ir nieko nuostabaus, juk seniau moterys privalejo būti nuolankios ir paklusnios – visai kaip marionetės.

Štai čia atsiveria paradoksas. Viena vertus, su lėlėmis ir lėlininkyste glaudžiai susijusios kelios socialinės hierarchijos kategorijos, kita vertus, kaip jau minėjau, lėlės kūnas vis dar pirmiausia suvokiamas kaip vyriškosios giminės. Vadinasi, pradinis lėlių ir marionėčių kūrėjų tikslas nebuvo susijęs su noru pavaizduoti pavaldų moterišką personažą (tokiu atveju nukentėtų šios meno srities vertė). Atvirkščiai – tam tikruose istoriniuose kontekstuose lėlininkystė buvo ypač gerbiamas amatas, lėlininkai rengdavo vaidinimus apie didvyrius⁸. Vis dėlto feminizmo atspalvis išliko, tačiau ne dėl konotacijų, bet dėl vaidybos technikos, t. y. lėlių (marionėčių) valdymo siekiant animuoti.

Dabartinės lėlių meno permainos, įskaitant „du itin svarbius pokyčius – nutolimą nuo tradicinės iliuzinės lėlininkystės ir už širmos nebesislepiančio lėlininko atsiradimą“⁹, leidžia iš naujo apibrėžti esminį santykį tarp lėlės ir lėlininko. Rašinyje apie parodą „Šiuolaikinė Slovėnijos lėlininkystė“ Tjaša Bertonec pažymi, kad naujai apibrėžtas santykis tarp lėlės ir lėlininko „yra svarbus refleksijos objektas ir vienas iš pagrindinių konceptualių atramos taškų“¹⁰. Kad tokia refleksija gimtų scenoje ir kad pasikeistų santykis tarp lėlės ir lėlininko, reikalingas konceptualus pokytis, ne tik nauja animacijos ir lėlių valdymo apibrėžtis. Šiuo atžvilgiu itin svarbus lėlės vaidmens ir savarankiškumo suvokimo pobūdis.

Dar 2007-aisiais Rokas Vevaras, kalbėdamas apie kūrinių atranką lėlininkystės bienalei, išskyrė terminą „lėlė“ („ma-

rionetė“) ir slovėnų kalboje jį apibrėžė kaip animuotų formų teatro pogrupį, kuriame „dominuoja mimezinės gyvūnų, žmonių arba atpažįstamų fantastinių padarų reprezentacijos“¹¹ arba, trumpiau tariant, kuriame mes jau suvokiame scenoje animuojamus padarus kaip gyvas būtybes, o juos įkūnijančios lėlės mimezinių bruožų įgauna lėlininkų dėka.

Kitaip nei animuojant tokias būtybes kaip gyvūnai ir žmonės ar, tarkime, tik vaizduotėje egzistuojančias pabaisas, animuotų formų koncepcijos atveju dėmesys sutelkiamas į objektus, kurie kasdieniame gyvenime (ne filosofijoje) paprastai nelaikomi gyvais ir neturi jiems priskirtų gyvų būtybių savybių (puikus tokio objekto pavyzdys yra akmuo). Norint juos pagyvinti, pasitelkiama antropomorfizacija, t. y. žodžiais ir (arba) gestais stengiamasi suteikti žmogiškų ypatybių. Vis dėlto kalbant apie santykį tarp lėlininko ir animuojamo objekto, šis perėjimas nuo panašios į žmogų lėlės prie negyvo, tokio panašumo neturinčio daikto netiesiogiai rodo pasyvumą ir manipuliavimą. Įdomu tai, jog pati frazė „animuotų formų teatras“ perša mintį, kad objektui kažkas daroma (yra animuojamas), tačiau, atsiradus matomiems lėlininkams ir dekonstravus iliuziją, šis santykis iš pagrindų keičia tradicinį lėlės animavimą.

Posthumanistinis feminizmas ir lėlė

Jeigu lėlininkystės menui, nepaisant įvykusių permainų, nepavyks išvengti įvairių ryšių ir reprezentacijų, atspindinčių seksistinius, mizoginistinius ir kitus problemiškus ideologinius principus, galimybių juos transcuduoti bus galima rasti tuose šiuolaikinės lėlininkystės bruožuose, kuriais nesiekama iš naujo nustatyti esamų santykių bei personažų (lėlių) ir juos pasisavinti. Pastaraisiais dešimtmėčiais itin spartų modernių technologijų diegimą ir naujas posthumanizmo teorijas, kuriomis atsisakoma racionalumo idealo, nes jis yra laikomas netinkamu, galima traktuoti kaip grynesnę *tabula rasa* ir naujiems kūriniais bei apibrėžtims tinkamesnę erdvę, palyginti su tradicine lėlininkyste. Šį faktą jau pripažino posthumanistinis feminizmas, kalbantis apie androcentrišką požiūrį ne tik į moteris, bet ir į gyvūnus bei mechanines būtybes.

³ | Tai itin būdinga, kai / jeigu personažas kalba, ypač kalbomis, kuriose veiksmažodžio forma priklauso nuo gramatinės giminės ir biologinės lyties.

⁴ | Purcell-Gates, Laura. „The Monster and the Corpse: Puppetry and the Uncanniness of Gender Performance“, ed. Alissa Mello. *Women and Puppetry*. Routledge, 2019. <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=2125475>.

⁵ | *Ibid.*

⁶ | Nepamiškime, kad žaisdami su lėlėmis vaikai neretai išbando smurto ribas.

⁷ | Mello, A., Orenstein, C., Cariad, A., eds. *Women and Puppetry: Critical and Historical Investigations*. Routledge, 2019. <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=2125475>.

⁸ | Šiuo atveju vyriškoji giminė pavartota ne bendrine reikšme.

⁹ | Bertonec, Tjaša. *Sodobno slovensko lutkarstvo*. 2021. <https://reperitoar.sigledal.org/rzastava/sodobno-slovensko-lutkarstvo>.

¹⁰ | *Ibid.*

¹¹ | Vevar, Rok. *Poročilo Selektorja 4. bienala lutkovnih ustvarjalcev Slovenije*. 2007. <http://ulu.si/4-bienale/>.

Viena garsiausių šios teorijos atstovių – Donna Haraway. Kaip „Four Theses on Posthuman Feminism“ samprotauja Rosi Braidotti, D. Haraway minėtąjį požiūrį išdėstė dar „Kiborgų manifest“¹². Antropocentrizmą ji pakeitė santyki- nių ryšių tarp žmogiškų ir nežmogiškų būtybių, įskaitant technologinius artefaktus,¹³. Sutelkdama dėmesį į tokias būtybes kaip kiborgai, naminiai augintiniai ir kiti hibridiniai padarai radikalių tarprūšinių santykių kontekste, D. Haraway ištrina kategorizavimo, pavyzdžiui, žmogiškas – nežmogiškas, vyras – moteris, ribas. Perkėlus D. Haraway ir posthumanistinio feminizmo postulatus į lėlininkystės meną ir pasitelkus šiuolaikinio meno hibridines erdves bei moderniąsias lėlių gamybos technologijas, lėlininkystėje galima apsieiti be dvinario kategorizavimo lėlininkas – lėlė, vyriškosios lyties lėlė – moteriškosios lyties lėlė.

Vadovaujantis prancūzų filosofo Michelio Foucault mąstysena, bandymas naujai apibrėžti tokias dvinares kategorijas, kurios, kaip minėta, yra gajos socialinėje hierarchijoje, arba maištavimas prieš jas iš tikrųjų taip pat ir sugrąžina bei sustiprina nusistovėjusią normą. Kitaip tariant, kaip straipsnyje „The Return of the Puppetress/Sorceress. Feminism and Ecology“ teigia Cariad Astles, scenoje prieš savo lėlininką maištaujanti ir jo atsaką provokuojanti lėlė tik pabrėžia savo negebėjimą apskritai egzistuoti be lėlininko, negebėjimą įgauti visišką savarankiškumą, nes jos egzistavimas yra įmanomas tik dėl to, kad yra tarpusavio priklausomybės santykiai, integruoti į lėlės dizainą ir koncepciją. Norint scenoje išvysti visiškai laisvą lėlę, ją reikėtų sukurti kaip nepriklausomą nuo¹⁴.

Perdėtas antropomorfizmas kaip feministinės emancipacijos potencialas

Susikūrus daiktų arba animuotų formų teatrui, kai nebeapsiribojama tik žmones imituojančiomis lėlėmis, vis tiek lėlėse ir jų animacijoje ieškome bent kruopelytės panašumo į žmogų. Kad animuojamas daiktas „atgytų“, jo judesiai turi mums priminti žmogui ar gyvūniui būdingus judesius.

Kokiu nors atpažįstamu panašumu turi pasižymėti ir kiti animuojami daiktai, tokie kaip robotai, šviesos ir kt.

Universalus šiuolaikinio humanizmo atspindys, kalbant apie antropomorfinių vaizdinių kūrimą, tebėra vyras (turiu omenyje baltosios rasės atstovą), todėl vienas iš būdų pasiekti feministinę emancipaciją galėtų būti radikalus pokytis – perėjimas nuo antropomorfuotos lėlės prie hibridinių padarų, kuriuos aptarė D. Haraway. Tokiu atveju netradicinės lėlės (nepamėgdžiojančios gyvūnų, žmonių ar atpažįstamų fantastinių padarų) ne tik transcenduotų animuojamiems daiktams suteikiamos „gyvybės“ ribas, bet ir virstų neiširta erdve, kurioje dvinarės kategorijos (dar) neegzistuoja. Atsižvelgiant į tikslinį dizainą, tokios lėlės galėtų likti daiktais, neturinčiais reprezentuojamos gyvos ar negyvos būtybės ypatybių. Jų išvaizda būtų tokia neįprasta, kad vargiai pavyktų priskirti giminę ar lytį.

Knygoje „Razmisleki o sodobnem lutkarstvu“ (*Pamąstymai apie šiuolaikinį lėlių teatrą*) Nika Arhar rašo, kad „lėlei svarbiau „atgyti“ savo specifika (kaip kad „atgyja“ vaizduotės vaisiai) ir galbūt taip pat užduoti keletą klausimų apie savo ir (arba) mūsų tikrovę, nei „atgyti“ kaip pramanytam personažui“¹⁵. Toks atgijimas daro lėlę niekuo nesujusią su žmogumi, nes, pavyzdžiui, scenos prožektorius ar kita apšvietimo įranga, t. y. daiktai, neturintys jokių žmogiškų savybių, irgi gali „atgyti“¹⁶.

Komplikuota moterų padėtis anaipitol nėra būdinga tik lėlininkystės menui. Ji atspindi šiuolaikinio pasaulio problemas ir ketvirtosios feminizmo bangos etapą, kuriam nesvetimas nusivylimas įgytomis ribotomis teisėmis ir suvokimas, kad kova dėl lyčių lygybės dar nebaigta. Be to, daroma pažanga nėra linijinė, todėl pasaulio šalių visuomenės gali greitai imti regresuoti ir atsigręžti į neokonservatizmo idėjas. Žaibiškai besivystančios technologijos šiuolaikiniam feminizmui meta naują iššūkį, tačiau suteikia ir naują galimybę. Tiesa, būtina pažymėti, kad didžiuliu optimizmu tryškęs XXI a. pradžios interneto bendrovių bumai, kai pasaulinis tinklas atrodė kaip laisvės erdvė, kuriantis progresyviuos požiūrius moterų emancipacijai pasiekti, tapo praeitimi. Dabartinės Silicio slėnio tendencijos vėlgi yra skirtos vyrų dominavimui sustiprinti (pats faktas, kad sėkmingiausioms įmonėms vadovauja baltosios rasės vyrai, pavyzdžiui, Markas Zuckerbergas, Jackas Dorsey, Adamas Neumannas, daug pasako).

Palyginti su tradicinėmis formomis, lėlininkystės mene technologijos yra kažkas nauja ir aistoriška. Tai erdvė, ne tik turinti galimybę panaikinti reprezentuojamas dvinares kategorijas, bet ir pasižyminti visuomenėje įsigalėjusios lytimi paremtos socialinės hierarchinės struktūros nebuvimu. Anot C. Astles, tradicinė lėlininkystė, ypač vertinamos ir gerbiamos jos šakos, priklauso kanoniškam Vakarų pasaulio teatrui, dominuojamam vyrų ir pagrįstam meistriškumo, įgūdžių ir galios demonstravimu, t. y. lėlių valdymo proceso sudedamosiomis dalimis.

Šiuolaikinė (neantropomorfinė) ir (arba) technologinė lėlininkystė, kai lėlė nebūtinai yra animuojama forma, bet veikia visomis prasmėmis „atgaivintas“ objektas, atveria galimybių, kurios *a priori* neturi istorinių tradicijų, vadinasi, neturi ir vis išliekančių seksistinių bei mizoginistinių nuostatų. Lygybės ir nediskriminavimo siekiančioms lėlininkėms neberekėtų įrodinėti savo meistriškumo ir konkuruoti su kolegomis vyrais. Juk dėl šių priežasčių jos tarytum įkalinamos užburtame nuolatinio gebėjimų demonstravimo ir pripažinimo siekimo rate.

Šiuolaikinė hibridinė / technologijų valdoma lėlininkystė nėra paremta tūkstančių metų senumo tradicijomis, kuriomis vadovaujantis moterims galėtų būti užtrenktos durys į šį meną, tačiau ir čia yra povandeninių akmenų. Nors ir sukurtos valstybinių mokyklų sistemos, lyčių segregacija pasižymintiose švietimo įstaigose domėtis technologijomis vis dar daugiau skatinami berniukai nei mergaitės, todėl lėlininkėms gali trukti technologinių žinių, ypač tose šalyse, kur švietimas nėra susistemintas arba kur mokoma klasikinio lėlininkystės meno. Be to, finansų krizių (koronaviruso pandemija ir hiperinfliacija taip pat nieko gero nežada pasaulio ekonomikai) metu lėlininkystės menas gauna mažiau lėšų ir dėmesio (o kada dar moterims lengviau įžengti į šią sritį, jei ne didžiausio populiarumo laikotarpiu), taigi, turi mažiau erdvės „modernumui“ ir investicijoms į technologinių sprendimų ir išradimų tyrimus bei kūrimą.

Kita vertus, už feminizmo, kaip judėjimo, sėkmę ir moterų įsitvirtinimą lėlininkystėje reikia dėkoti visų ankstesnių kartų neblėstančiam, bet realistiškam optimizmui. Jų norą mėginti, rizikuoti ir ieškoti naujų galimybių engėjiškose aplinkose vainikavo nauja realybė, kai įmanomas tokių knygų kaip „Women and Puppetry“ rašymas ir leidimas.

Šios realybės kontekste aljansų kūrimo tradicija, kiekvienu feminizmo istorijos etapu prisidėjusi prie naujų teisių įgijimo bei didesnio tarpsektoriškumo ir įvairovės, gali mus įkvėpti išardyti seksistinius ir mizoginistinius lėlininkystės pamatus, paklotus formuojantis šiam menui.

„Meistro įrankiai niekada nesugriaus meistro namo“¹⁸ – šis dažnai cituojamas poetės ir aktyvistės Audre Lorde eilių sakiny yra universalus ir įžvalgus. Jį galima pritaikyti ir diskusijoje apie šiuolaikinę lėlininkystę ir jos feministinį potencialą. Viena vertus, jeigu išliks antropomorfinė lėlės figūra, kurios animavimą lems žmogaus valia, išliks ir lėlės lyties kategorija, kita vertus, tradicinio suvokimo, kas yra lėlė, ribas plečiantys animuojami objektai gimsta be tokių konotacijų.

SANTRAUKA

„Posthumanistinio feminizmo intervencija“ – šiuolaikinės lėlininkystės potencialo transcenduoti lyčių stereotipus refleksija. Būtent lėlė, ne aktorius, atveria galimybę pertvarkyti ir pakeisti mizoginistinę ir seksistinę lėlininkystės atsiradimo ir vystymosi istoriją. Transcendavimo galimybių galima rasti šiuolaikinėse technologijose ir naujose posthumanizmo teorijose. Pagal šią koncepciją sukurtos lėlės, nepamėgdžiojančios gyvūnų, žmonių ar atpažįstamų fantastinių padarų, virstų neiširta erdve, kur dvinarės kategorijos (dar) neegzistuoja. Atsižvelgiant į tikslinį dizainą, tokios lėlės gali išvengti lyčių reprezentacijos, nes būtų sunku joms priskirti giminę ar lytį.

APIE AUTORE

Maša Radi Buh yra apžvalgininkė, teatrologė ir kultūros sociologė. Liublianios universiteto Menų fakultete ji baigė Kultūros sociologijos bakalauro studijas, o Nyderlandų Utrechto universitete įgijo Šiuolaikinio scenos meno teorijos ir dramaturgijos studijų magistro laipsnį. Maša dirba nepriklausomam scenos menui skirtame portale www.neodvisni.art, dalyvauja projekto „Europos šiuolaikinio lėlių teatro kritikos platforma“ veikloje ir yra viena iš portalo „Kritika“ redaktorių. Kartu su Varja Hrvatin ir Jakobu Ribičiu ji rengia laidą „Teritorij teatra“ radijo stoties „Radio Študent“ eteryje. Laidoje tyrinėjamas kolektyvinio teorinio mąstymo strategijos.

¹² | Haraway, Donna. *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late 20th Century*. Ed. Joel Weiss. *The International Handbook of Virtual Learning Environments*. Springer Netherlands, 2006, p. 117–158. https://doi.org/10.1007/978-1-4020-3803-7_4.

¹³ | Braidotti, Rosi. *Four Theses on Posthuman Feminism*. Ed. Richard A. Grusin. *Anthropocene Feminism*. University of Minnesota Press, 2017, p. 21–48.

¹⁴ | Astles, Cariad. *The Return of the Puppetress/Sorceress. Feminism and Ecology*. Eds. Burgholzer, L., Hochholdingger-Reiterer, B. *Itw : Im Dialog: Uneins – Désuni – At Odds. Identitätstentwürfe Im Figurentheater*. Alexander, 2021, p. 206–215.

¹⁵ | Arhar, Nika. *Razmisleki o sodobnem lutkarstvu. Sodobno slovensko lutkarstvo*. 2021, <https://reperioar.sigledal.org/razstava/sodobno-slovensko-lutkarstvo>.

¹⁶ | Žr.: <https://www.contempuppuppetry.eu/news-ip/the-unbearable-freedom-of-associative-thinking>.

¹⁷ | Astles, Cariad. „The Return of the Puppetress/Sorceress. Feminism and Ecology“, red. Burgholzer, L., Hochholdingger-Reiterer, B. *Itw: Im Dialog: Uneins – Désuni – At Odds. Identitätstentwürfe Im Figurentheater*. Alexander, 2021, p. 206–215.

¹⁸ | Lorde, Audre. *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House*. Penguin, 2018.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI

posthumanistinis feminizmas, lytis, lėlės kūnas, animuotų formų teatras, lėlė

Literatūros sąrašas

Arhar, Nika. „Razmisleki o sodobnem lutkarstvu.“ *Sodobno slovensko lutkarstvo*, 2021, <https://repertoar.sigledal.org/razstava/sodobno-slovensko-lutkarstvo> | **Astles, Cariad.** „The Return of the Puppetress/Sorceress. Feminism and Ecology.“, eds. Burgholzer, L., Hochholdinge-Reiterer, B. Itw : *Im Dialog: Uneins - Désuni -At Odds. Identität-sentwürfe Im Figurentheater*, Alexander, 2021. | **Bertoncelj, Tjaša.** *Sodobno slovensko lutkarstvo*. 2021, <https://repertoar.sigledal.org/razstava/sodobno-slovensko-lutkarstvo>. | **Braidotti, Rosi.** „Four Theses on Posthuman Feminism.“ ed. Richard A. Grusin. *Anthropocene Feminism*, University of Minnesota Press, 2017. | **Haraway, Donna.** „A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late 20th Century.“, ed. Joel Weiss. *The International Handbook of Virtual Learning Environments*, Springer Netherlands, 2006, https://doi.org/10.1007/978-1-4020-3803-7_4. | **Mello, A., Orenstein, C., Cariad, A., eds.** *Women and Puppetry: Critical and Historical Investigations*. Routledge, 2019, <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=2125475>. | **Purcell-Gates, Laura.** „The Monster and the Corpse: Puppetry and the Uncanniness of Gender Performance“, ed. Alissa Mello. *Women and Puppetry*, Routledge, 2019, <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=2125475>. | **Van Kerkhoven, Marianne.** *Van het kijken en van het schrijven: teksten over theater*. Van Halewyck, 2002. | **Vevar, Rok.** *Poročilo selektorja 4. bienala lutkovnih ustvarjalcev Slovenije*. 2007, <http://ulu.si/4-bienale/>.

POLITIŠKUMAS IR RADIKALUMAS LĒLĒS AKIMIS

Viešojoje erdvėje visada dominuoja tie, kurie siūlo daugiau. Visi, esantys apaciėje, nuolat ieško naujų pasipriešinimo formų, siekdami išsaugoti demokratijos galimybę. Lėlių teatras, be abejonės, yra viena iš tokių tradicijų. Tai menas, vienaip ar kitaip tyrinėjantis politiką viešojoje erdvėje. Tai gi lėlė, būdama visuomenės materialinės kultūros dalis, yra įtraukta į istorinio momento, kuriuo ji buvo surkurta, politinius matmenis ne tik dėl to, ką ji sako, bet (dažniausiai) dėl to, kaip ji kalba. Be to, ji persmelkta politikos ir tiesiogine prasme, dažnai būdama protesto, įvairių tautų sąjūdžio ir antiautoritarinių kampanijų (simbolinė) veikėja. Tačiau faktas, kad lėlių teatras tapo viena pagrindinių politinių žiniasklaidos priemonių, gali būti siejamas su menamu trivialumu, kuris numanomas žvelgiant į lėlę. Tai leidžia jai kaskart skleisti maištingas ir atvirai politines idėjas. Lėlių menas pasirodo esąs kritiškai svarbus, ypač tada, kai tampa itin politiškai, kada kiti menai gana griežtai varžomi (cenzūros).

Tačiau reikia būti atsargiems ženklinant meno kūrinis kaip „politiškus“. Galime padaryti skubotą išvadą, kad visas menas *a priori* ir *de facto* yra politiškai. Tai gali būti tiesa pačia plačiausia prasme, nes menas (išskyrus grynus „menas menui“ atvejus) kažkoku būdu yra susijęs su konkrečiu laiku ir kontekstu. Todėl, susidūrus su terminu „politiškas teatras“, labai svarbu jį apibrėžti. Kitaip gali atsitikti taip, kad mūsų apžvalgos ir analizės apims visą teatro istoriją. Todėl dabar, apžvelgdamas pagrindines politines lėlių teatrų tradicijas, nagrinėsiu tik lėlių spektaklius, reiškinius ir apraiškas, aktyviai diskutuojančius apie politines koncepcijas, pagrįstus siekiu pritarti arba kritikuoti. Trumpai tariant, čia kalbama apie įvykius, aiškiai pagrįstus savojo laiko politinėmis problemomis. Arba, kaip kad politinis teatras apibrėžiamas Michaelo Kirby straipsnyje „Apie politinį teatrą“: „[...] tai spektaklis, kuris sąmoningai yra susijęs su valdžia, tikslin-gai dalyvauja politikoje arba sąmoningai palaiko vieną kurią politikos pusę.“¹ Čia reikėtų pabrėžti, kad mano straipsnyje dėmesys specialiai sutelkiamas į politinį lėlių teatrą, kurio paskirtis – pasipriešinimo įsigalėjusiai tvarkai ir esamoms

sistemoms raiškos būdas. Todėl teiksiu pavyzdžius, veikiau artimesnius protestui, nei skirtus propagandai, nors pastarieji taip pat gali būti laikomi politinio lėlių teatro dalimi.

Politinio lėlių teatro užuomazgas šiuolaikine prasme galima nagrinėti tik pradendant aštuntuoju XX amžiaus dešimtmečiu. Tačiau pirmiausia paminėsime kelis senesnius lėlių teatro politinio įsitraukimo pavyzdžius, kaip svarbiausius būsimo politinio lėlių teatro atskaitos taškus. Politinis lėlių teatro vaidmuo faktiškai kildintinas iš revoliucinės XVII amžiaus Anglijos ir sietinas su geriausiai žinomu lėlių teatro personažu Panču. Šis išvestinis personažas, kilęs iš italų *commedia dell'arte* veikėjo Pulčinelos, XVII ir XVIII amžiaus Anglijoje buvo laikomas lėlių teatro scenos karaliumi. Tradiciniai „Pančo ir Džudės“ pasirodymai, kurių metu buvo laidomi vulgariški juokeliai, išjuokiami vietiniai įvykiai, skleidžiami gandai, veikė tarsi liaudies informavimo tarnyba. Pančas – liaudies herojus, kuris, pasitelkęs satyrą, laužė taisyklės tuo laiku, kai konformizmas buvo diegiamas visose gyvenimo sferose. Kaip teigiama Henryko Jurkowskio „Europos lėlių teatro istorijoje“, Pančas „buvo anarchistas, išjuokiantis valdžios žmones ir socialinių institucijų atstovus. Taip jis suteikė katarsio priemonę visiems skurdžiams, slegiamiems Viktorijos epochos slopinančio režimo.“² XVII amžiuje Pančas tapo antologiniu politiniu lėlių teatro herojumi. Taip buvo daugiausia dėl to, kad draudimai teatrams dažnai neapimdavo lėlių teatrų, kurie valdžiai atrodė nereikšmingi (pavyzdžiui, 1642 m. Londono teatrų draudimas). Panašią raidą patyrė lėlė Gayant (Gigantas) iš Duė miesto. Pirmą kartą Gigantas pasirodė 1530 m., tuomečiam Ispanijos miestui Duė surengus iškilmes prancūzų kariaunos sutriuškinimui paminėti. Kelios to meto gildijos pagamino milžinišką, iš vytelių pintą, miesto globėją simbolizuojančią lėlę. Gigantas labai greitai įgijo šeimą, o jo garbei skirta liepos šventė tapo pagrindiniu tradiciniu miestelio renginiu. 1667 m. Duė prijungus prie Prancūzijos šventė buvo uždrausta. Iki Antrojo pasaulinio karo pabaigos Gigantas ir jo šeima ne kartą buvo prikeliama ir vėl uždraudžiami (nacistai net degino šias lėles). Tačiau jos buvo tvariai

The Weekly Mail, South Africa 5 July 1991

AIDS: The people and puppets who're spreading the message of safety. By JOHN PERLMAN

65 000 condoms later - still a lot to be done



GETTING THE MESSAGE ACROSS ... Nyanga Tshabalala and puppet give a lesson in Zululand Photo: JOHN PERLMAN

FIVE weeks, 30 towns and 65 000 condoms later, Nyanga Tshabalala, Rosie Fiore and Gary Friedman have reason to feel that they've done some work. They have put on 60 performances of their show, *Puppets Against Aids*, and travelled 10 000 km, heading northwards from Durban and criss-crossing Zululand on their route. They have been seen by some 50 000 people, handed out 40 000 Aids education pamphlets, dispensed thousands of condoms and answered countless questions.

The trio has come away with a sobering sense of the enormous task ahead if South Africa's rural areas are to be effectively educated and protected against Aids.

Natal, urban and rural, is one of the areas where the human immunodeficiency virus (HIV, the virus that causes Aids) has made deepest inroads. In some areas blood-transfusion services no longer collect blood because of the risks.

And yet the large crowd gathered outside the bottle store in Jozini — a small hilltop town not far from the point where Swaziland, Mozambique and South Africa meet — are getting from the puppets the first comprehensive Aids education they've had. "Everywhere we have found that people have heard about Aids, but they know nothing about how it is transmitted — even some of the nurses we've met," says Tshabalala, who narrates the show. "But people are very eager to get the knowledge."

The crowd tap its feet to the music that gets the show started and laugh at the lousy antics of the main character, Joe, who just can't get enough. There are some grunts of approval when a member of the audience yells "oyana enjoyment" ("Flesh to Flesh") after Joe's friend, Harry, suggests that he start using a condom. But when Joe becomes sick and dies — having also infected his wife and newborn child — the crowd becomes silent and pensive.

That mood finds release in the question-and-answer session, which runs for nearly an hour.

"Can you get Aids from mosquitoes? From kissing? How can I use condoms when it's so much better without them?" — it's a familiar mix of resistance to the things that can protect you and deep fear of the things that can't hurt at all.

But there is progress. Piles of

pamphlets are handed out and men and women wait patiently for a handful of condoms. A couple of people ask if the show can be done again for some people who arrived late, but it's time to move on — another village or town, and another audience is waiting.

Puppets Against Aids, a project of the African Research and Educational Puppetry Programme, seems to get the key messages across.

"The show gets through because it is dramatic," says a health worker.

"Many people here say that if Aids is such a big thing, why do we never see anybody suffering from it. If you are just a nurse alone, people don't really listen to you."

After two years in the field, Tshabalala and the others know that while they are effective, they can only do so much. After they leave Jozini, and the next town and the next, what next? Health workers say more people come to them for condoms after the show, but often they don't have any to give them. "If condoms are not available, people will just go back to the very same things," says Tshabalala. "The puppets really get as a pathbreaker — after that the messages need to be reinforced."

Says a health worker: "We don't have any pamphlets to give people. We managed to get hold of some videos privately, but with the big distances here it is hard to get the information to

people." "This is our biggest frustration," says Friedman, who created the show and does the puppeteering. "We try to do workshops as well, to teach people in the area to do their own back-up work, but we just don't have the resources. When you get any distance

— no pamphlets and often no condoms. We have found a lot of ignorance and a lot of fear."

The social circumstances of many people make Aids education all the more difficult. "A lot of the guys in Jozini were road workers moving from place to place," says Tshabalala. "Many expressed fear of losing their jobs because they are far from clinics — they don't have a mobile clinic —

and they would have to take time off work to go for treatment. Getting condoms is also difficult: by the time they knock off, the clinics are usually closed."

Friedman adds: "Families being split up creates all kinds of problems. It is very hard, for example, for a woman just to get her husband to start using condoms. You have to reach both partners and that's difficult when they are living separate lives."

Fiore, who does the sound mixing and the music, identifies another problem: "You get dismissive statements from a lot of employers and officials who say, 'we have tried Aids education and giving out condoms, and it just doesn't work'. I think it's just their attitude, because that hasn't been our experience. At one place, workers had to go to the manager's office if they wanted condoms."

"There have also been signs that whites don't think Aids affects them. It has been very noticeable that white employers make it obligatory for black workers to attend our show, while workers can come if they want. They hardly ever do," Fiore says.

"People have resisted condoms in the past because they have been told about them in the wrong way, without any understanding about their lives," says Tshabalala. "When they say they find sex 'flesh to flesh' more enjoyable, I don't condemn them for that."

"But then we discuss things like the fact that they may be sleeping around now, but will want families later. We talk about the fact that they risk taking Aids and other sexually transmitted diseases back to their wives at home. They seem to understand that kind of approach."

The puppets' tour of Natal was organised by the Natal Parks Board and the Progressive Primary Healthcare Network, and was sponsored by two South African corporations and a foreign-aid organisation. For more shows, and the necessary back-up, further resources will have to be

But senior officials in the region have indicated that available resources are already stretched.

KwaZulu Health Minister Dr Frank Mdlalose spoke of "the ever-increasing threat of Aids" while delivering his budget speech recently. Mdlalose said 450 cases of HIV infection had been found in 1990, three times as many as the combined totals from 1986 to 1989.

1 | Kirby, Michael. „On Political Theatre“, red. Michael Kirby. *The Drama Review*, I. 19, Nr. 2, 1975, p. 130.

2 | Jurkowski, Henryk. *Zgodovina evropskega lutkarstva*. Kulturno umetniško društvo Klemenčičevi dnevi, 1998, p. 285–286.

The Daily News, South Africa 9 January 1996



EXPO'S Gary Friedman and one of his puppets take it with a smile.

Picture: Sharon Carter

Expo's big-hit puppeteer Gary takes one on the chin

ONE of South Africa's foremost puppeteers, Gary Friedman, was punched on the chin by an irate Expo 85 patron at the end of a performance of his latest production, *Peewee for King*, on Tuesday.

His Royal Puppet Company has proved to be a big hit at Expo, but after the Tuesday night's performance at the Food Boulevard, Mr Friedman was attacked by an unnamed man.

He said today "a giant of a man", close to two metres tall and weighing about 100

Daily News Reporter

kilograms, struck him on the jaw. He thanked his attacker for a "positive response."

Talking about the incident Mr Friedman, no more than 1.07 metres tall and weighing 63 kilograms, said he was none the worse for the attack and that he would continue with his "adult puppet" show which pokes fun at politicians, including the State President, Mr P.W. Botha.

He features South Africa as a monarchy with Mr Botha as

king.

"The man told me that South Africa did not need 'all this politics' and struck me on the chin. The people standing around me were so shocked that they just stood and looked."

Mr Friedman said his reply to the man after he struck him was: "Thank you, Sir — we appreciate your positive reaction."

Mr Friedman did not complain to the police and was laughing off the incident today.

LĒLĒS PRIĒŠ APARTHEIDĄ (1996) | ASMENINIO GARY FRIEDMANO ARCHYVO NUOTR.

atnaujintos ir iki šiol tebėra miesto simboliai. Nors tai ir nėra politinis pavyzdys šiuolaikine antiautoritarine prasme, tačiau tas gildijų gynėjas buvo naujosios „vidurinės“ klasės iškilimo, taigi ir stiprios politinės kampanijos ženklas laikotarpiu, per kurį buvo iš naujo apibrėžiamos socialinės struktūros.

Šiuo aspektu verta paminėti legendinį XVIII amžiaus lenkų personažą Barani Kožušeką, kuris su savo stipriais skandaliniais lėlių pasirodymais tapo nuolatinio politiniu žaidėju Varšuvos gatvėse. Didžiausią šlovę jis pelnė savo miniatiūromis „Kožušeko maištas“ (1794), kurių metu žaisline giljotina buvo kapojamos galvos kolaborantus vaizduojančioms lėlėms. Nors tai itin paprastas pavyzdys, tačiau jis kone aiškiausiai atskleidė esminę politinę lėlių savybę, t. y. gebėjimą pakeisti nepasiekiamus visuomenės veikėjus jų materialia regimybe.

Kalbant apie svarbiausius lėlių teatro politinės tradicijos pavyzdžius, reikia paminėti neabejotinus Europos lėlių teatro lyderius čekus. Lėlių vaidmuo Čekijos nacionaliniame atgimime ypač išryškėjo XVIII ir XIX amžiuose, kai čekai siekė įsitvirtinti kaip atskira iš Austrijos ir Vengrijos išsivadavusi tauta. Tuo metu dauguma jos piliečių manė, kad vokiečių kalba nebeturi būti valstybinė, o teatro veikla privalo būti vykdoma čekų kalba. Paplito lėlių spektakliai, nes juos (klajojantys) lėlininkai visada vaidino savo gimtąja kalba. Kaip ir Pančas Anglijoje, čekas Kašparekas sugebėjo savo kalba pasakyti tai, ko kiti nedrįso, kviesdamas į revoliuciją ir maištą. Taigi lėlininkai tapo Čekijos nacionalinio atgimimo skleidėjais, kultūros simboliais ir esmine Čekijos paveldo dalimi. 1918 m. įkūrus pirmąją respubliką, lėlių teatras smarkiai išaugo ir tapo pagrindiniu Čekijos kultūros ramsčiu. Toks pavyzdys yra 1920 m. Prahoje įkurtas lėlių teatras „Říše Loutek“, pagrįstas principu, kad vaikai turi augti su lėlėmis, o ne užaugti lėlėmis.³ Vienas įtakingiausių to laikotarpio lėlininkų buvo Josefas Skupa, įkūręs Prahoje vieną garsiausių Čekijos lėlių teatrų „Divadlo Spejbl a Hurvínek“. Būtent Skupa pasirodė esąs ypač politiškai angažuotas lėlininkas Antrojo pasaulinio karo metais. Jis pradėjo diegti subtilią satyrą ir nacių režimo kritiką į savo pjeses, kurias vaidino visoje okupuotoje Čekoslovakijoje. 1944 m. jis buvo suimtas nacistų ir įkalintas Drezdene, tačiau jam pavyko pabėgti sąjungininkams bombarduojant kalėjimą. Dauguma kitų čekų lėlininkų žuvo koncentracijos stovyklose arba per penkis dienas trukusias gatvių kovas prieš Prahos išvadavimą (1945 m. gegužę). Akivaizdu, kad nacistai suvokė, kokią galią turi tradicinė kultūra, galinti suburti žmones ištikus krizei, todėl visomis jėgomis stengėsi negailestingai ją triuškindi.

Beveik tuo pat laiku pradėjo veikti ir Partizanų lėlių teatras, kurį išlaisvintoje Bela Krajinos teritorijoje, Slovėnijoje, 1944 m. įkūrė lėlių meistras ir skulptorius Lojze Lavričius. Pirmasis lėlių spektaklis „Jurgis ir trys vagys“ buvo pastatytas 1944 m., Naujųjų metų išvakarėse, o lėlės buvo pagamintos iš tokių medžiagų, kokias galima buvo gauti karo metais. Savo pasirodymais teatras išjuokė priešus ir drąsino savuosius. Keliudamas po visą išlaisvintą teritoriją, jis aiškiai apibrėžė pozicijas, kurių siekė kovoje už tautą.

Karo ir pokario metais stiprų lėlių teatro politizavimą lėmė ekonomika ir globalinė politika. Naujieji teatro sąjūdžiai buvo įkvėpti suvokimo, kad teatras – tai šiuolaikinis menas, kupinas kovingo entuziazmo, įkvėpto marksistinių idėjų, o ne vien pramoga. Dėl šio entuziazmo lėlės ir pasirodymų personažai atliko svarbų vaidmenį, viešai reikšdami kairiąsias politines pozicijas. Radosi vis daugiau protesto idėjas skleidžiančių lėlių, kurių pažiūros buvo modeliuojamos pagal tokius personažus kaip Pančas ir Gigantas. Vis dėlto ekonominio išlikimo poreikis po Antrojo pasaulinio karo ir bendra šaltojo karo atmosfera kuriam laikui nutildė lėlių politinę saviraišką. XX amžiaus penktajame ir šeštajame dešimtmečiuose lėlių teatras žengė vaikų teatro ir pramogų keliu, kol jį vėl pažadino septintojo dešimtmečio socialiniai sukrėtimai. Tai buvo mums jau žinomo politinio lėlių teatro judėjimo pradžia, kai iškilo Peteris Schumannas – svarbiausias radikalaus ir politinio lėlių teatro atstovas. Vokiečių kilmės P. Schumannas 1961 m. persikėlė į JAV ir 1963 m. Niujorko Žemutiniame Ist Saide įkūrė pagrindinį teatrą „Duona ir lėlės“ (angl. *Bread and Puppet Theater*). Iš pradžių teatras gvildeno policijos kontrolės ir augančių nuomos mokesčių klausimus. Jis perkėlė savo pasirodymus į Niujorko gatves, siekdamas kuo geriau informuoti vietos bendruomenę apie problemos esmę. Pirmuosius savo vaidinimus P. Schumannas kūrė pačiomis paprasčiausiomis priemonėmis, leidžiančiomis dalyvauti kiekvienam norinčiam, nepaisant turimų sugebėjimų. Jis pateikdavo opius klausimus taip, kad šie tapdavo patrauklūs publikai, kuri pati jų klausėsi. Kaip „The New York Times“ rašė Hollandas Cotteris, P. Schumannas sukūrė teatrą, kuris „tebegyvena meno idealais kaip kolektyvinė iniciatyva, nemokama arba nebrangi, kaip alternatyvus balsas, nepriklausantis pelno sistemai“.⁴ Pagrindiniai šio teatro kūriniai yra antikariniai vaidinimai, kuriais išreiškiamas protestas prieš Vietnamo karą (įskaitant 1968 m. spektaklį „Ugnis“). Spektakliai, kuriuos būtų galima pavadinti grynomis protesto akcijomis, įtraukia „Duonos ir lėlių“ teatrą į pasaulio kultūros paveldą. 1975 m.

3 | McPharlin, Paul, editor. *Puppetry: A Yearbook of Puppetry and Marionettes*. Puppetry Imprints, 1933, p. 63.

4 | Cotter, Holland. *Spectacle for the Heart and Soul*. The New York Times, rugpjūtis, 2007. <https://www.nytimes.com/2007/08/05/theater/05scott.html>.

trupė persikėlė į fermą Vermonte, kur ir teberengia kasmetį socialinės krypties festivalį, pavadintą „Mūsų nacionalinio prisikėlimo cirkas“ (angl. *Our Domestic Resurrection Circus*) – sąmojų, politikos ir reginių kaleidoskopą, išugdžiusį ištisą lėlininkų kartą ir tebeturintį didelę įtaką politinio lėlių teatro pasaulyje.

Panašiai JAV vakarinėje pakrantėje iškilo San Francisko mimų trupė, davusi pradžią vadinamajam partizanų teatrui. 1959 m. trupę įkūrė Ronaldas G. Davisas, o 1961 m. ji pradėjo rodyti gatvės spektaklius, sukurtus pagal *commedia dell'arte* modelį, kaip atsaką į vykstančias politines represijas, JAV judėjimą už pilietines teises, karines bei slaptas intervencijas užsienyje. Tarp septintojo ir dešimtojo dešimtmečių pagal P. Schumanno ir R. G. Daviso pavyzdį išsivystė tikras politinio lėlių teatro trupių judėjimas, kuriame ryškiausias buvo „Žvėries širdyje“ (*In the Heart of the Beast*), „Jūrų sąsiauris“ (*Arm-of-the-Sea*) ir „Išmintinga kvaiša lėlė“ (*Wise Fool Puppet*). Šios tebeegzistuojančios teatro šeimos aktyviai gvildena vietinio ir pasaulinio masto problemas, laikosi iš esmės antikininių pažiūrų ir propaguoja tvaresnį gyvenimą.

Panašiai 1981 m. Pietų Afrikos lėlininkas Gary Friedmanas sukūrė pirštų lėlių spektaklį „Puns en Dodie“ („Gary Friedman Productions“) – socialinę ir politinę satyrą, nukreiptą prieš apartheidą. Sekdamas gatvės lėlių teatro tradicijomis, jis penkerius metus keliavo su spektakliu po Pietų Afriką, adaptuodamas pagrindinę temą prie aktualių problemų. Greta pagrindinių veikėjų Puns ir Dodie taip pat pasirodė keli variantai lėlių, vaizduojančių prezidentą Pieterį Willeimą Bothą, arkivyskupą Desmondą Tutu, Ronaldą Reaganą ir Margaret Thatcher. 1987 m. G. Friedmanas dalyvavo kuriant Afrikos lėlių teatro meno tyrimų ir edukacijos programą (angl. *African Research and Educational Puppetry Program* – AREPP), kuri gatvės lėlių teatro meną naudojo kaip neagresyvią subtilių klausimų gvildinimo priemonę. 1988 m. Pasaulinei kovos su AIDS dienai paminėti jie surengė keliaujančią spektaklį „Lėlės prieš AIDS“, siekdami didinti informuotumą apie šią ligą. Šis pasirodymas davė pradžią svarbiai jų kūrybiškumo formai, kuri iki šiol teikia papildomą socialinio ir sanitarinio švietimo pagalbą bei propaguoja gyvenimo visavertiškumą ribotų galimybių sferose.

Naujas politinio ir protesto lėlių teatro raidos posūkis įvyko XX amžiaus pabaigoje, per 1999 m. Sietle vykusias protesto akcijas. Tai buvo maištingas karnavalas, kupinas lėlių, kaukių, šokėjų, kūrybingai apipavidalintų kelio užtvarų, transparentų ir muzikos. „Art & Revolution“, „Bread and Puppet Theatre“, „Wise Fool Puppet“ ir daugelio kitų trupių nariai susirinko dalyvauti protestuose su savo milžiniškomis lėlė-

mis. Kartu jie kūrė lėles – pagrindinį susibūrimų motyvą, darė nuotraukas, tuo sukeldami ažiotažą žiniasklaidoje. Dalyvaujant protestuose gimė terminas (ir judėjimas) *puppetista* (sudarytas iš angliško žodžio *puppet* (liet. „lėlė“) ir Meksikos socialinio judėjimo „Zapatista“ pavadinimo). Naujadaras reiškia lėles ir lėlių teatro trupes, daugiausia orientuotas į protestą ir demonstracijas. Trupė „Klajojantis balaganas už kultūrinį maištą“ (angl. *The Itinerant Garbage Theatre for Cultural Insurrection*) rašo *puppetistų* manifeste: „Išvaduodami lėlių teatrą iš blizgančių juodųjų dėžių, gražindami jį prie veiksmo teatro ištakų, galime iš naujo suvokti galimybę gyventi, o ne vien tik išgyventi sistemos viduje. Žiniasklaidos priemonių, policinės valstybės valdžia neįprastai teisingai vaizduoja lėlę kaip ginklą, nes lėlė tikrai yra galingas įrankis, galintis pakeisti individualią mąstyseną, o kartu ir visą visuomenę.“⁵

Šis reiškinys laikytinas tam tikru protesto lėlių teatro, kaip lėlių teatro meno žanro, pamatu. XX amžiaus antroje pusėje lėlių teatrai sekė „Duonos ir lėlių“ teatro pavyzdžiu ir jiems teko vieta tam tikruose teatrų sąjūdžiuose. Tačiau XXI amžiaus protesto lėlių teatrai daugiausia dėmesio skyrė politinei saviraiškai gatvėse. Mūsų dienomis protesto sambūriuose atliekami lėlių skečiai sukuria naujas, išskirtines erdves. Gatvė paverčiama žaidimų aikšte, kurioje lėlės ir lėlininkai trumpam perima kontrolę, žiūrovams renkantis ir stebint vyksmą. Šiuo paprastu, bet galingu būdu lėlių spektaklis suardo sankcionuoto vyksmo apribojimus, sukurdamas įtampą tarp to, kas leidžiama (policijos, vietos valdžios institucijų, konvencijų), ir to, kas viršija lūkesčius. Taigi lėlės sustiprina tai, kas sudaro protestų pagrindą, t. y. konfliktą tarp įprasto *status quo* ir protestuotojų įsivaizduojamos ateities. Slovėnijoje lėles, kaip žiniasklaidos priemonę, tokiu būdu naudoja lėlininkas Brane Solce, kuris beveik į kiekvieną Liublianoje rengiamą protesto akciją atneša milžiniškas lėles (brėždamas estetikos ir turinio paraleles su „Duonos ir lėlių“ teatru).

Praėjusio dešimtmečio pradžioje išryškėjo lėlių spektaklių raidos tendencija, pagrįsta paties menininko išgyventa karo patirtimi. Toks pavyzdys yra spektaklis „Štai ir aš“ (*And Here I am*) (rež. Zoe Lafferty, 2017 m.), sukurtas bendradarbiaujant „British Developing Artists“ ir Palestinos laisvės teatrui (فريق الحلا حرسيم). Naudodamas scenoje įvairius daiktus, palestiniečių aktorius Ahmedas Tobasi iliustruoja savo istoriją, kurią scenai parašė irakiečių ir britų rašytojas

Hassanas Abdulrazzakas. Spektaklyje pasakojama, kaip islamo džihadistas A. Tobasi tapo aktoriumi. Skaudi autobiografinė patirtis paverčiama politine patirtimi švietėjiška prasme, nes leitmotyvu tampa karo pasekmių apmąstymas. Panašiais samprotavimais pagrįsta pjesė „Sklandus gyvenimas“ (*Smooth Life*), kurią palestiniečių dramaturgas Husamas Abedas sukūrė 2015 m. Prahos scenos meno akademijos teatro fakultetui (DAMU). Tai dokumentinis lėlių spektaklis apie vaiko brendimą Jordanijos pabėgėlių stovykloje, atspindintis daug platesnį politinių įvykių šalyje per pastaruosius 30 metų paveikslą.

Kitas svarbus ir vis dar gana šviežias tokio lėlių pasitelkimo pavyzdys yra „Pasivaikščiojimas“ (*The Walk*, 2021 m.), sukurtas „The Walk Productions“, „Handspring Puppet Company“ ir „Good Chance“. Šiuo politiniu gestu trys animatoriai išsiuntė beveik keturių metrų ūgio lėlę Mala Amal į penkių mėnesių kelionę per Europą nuo Sirijos ir Turkijos sienos iki Jungtinės Karalystės, įspėdami apie žmonių migracijos problemą. Per megalomanišką odiseją, kurios metu nuo 2021 m. liepos iki lapkričio buvo įveikta daugiau nei 8 tūkst. kilometrų, jie kvietė žmones į gatves, ragindami pritarti jiems ir reikalauti, kad jų šalys teiktų pagalbą augančioje pabėgėlių krizėje.

Pagaliau reikia paminėti politinę lėlių satyrą, kurios pavyzdžiai nuolat rodomi televizijos ekranuose. Kenijoje transliuojamas satyrinis lėlių vaidinimas „XYZ Show“, kurį 2009 m. sukūrė Godfrey Mwampembwa, vadovaudamasis panašios prancūzų laidos „Lėlių žinios“ (*Les Guignols de l'Info*) pavyzdžiu. Kassavaitinį satyros šou veda latekso lėlės, šmaikščiai diskutuojančios apie aktualias politines problemas – nuo skurdo Nairobio gatvėse iki Tarptautinio baudžiamojo teismo kaltinamų Kenijos politikų. Beveik tuo pat metu Pietų Afrikoje atsirado tuo pačiu principu sukurtas lėlių šou „Zanews“, pateikiantis satyrinę Pietų Afrikos kasdienės politikos kroniką, kuriame vaidina kai kurių įžymiausių šalies asme-

nybių lėlės (pirmoji laidoje pasirodė Nelsono Mandelos lėlė). Tokie lėlių spektakliai veikia kaip vožtuvai, leidžiantis žmonėms išlieti savo pyktį ir kolektyvinę nuoskaudą satyriškai ir groteskiškai, tačiau taikiai. Beveik dešimtmečiu vėliau Sudane pasirodė „Bisha TV“. Transliuojami lauko lėlių spektakliai ir iš anksto įrašyti lėlių pasirodymai pašiepia, parodijuoja ir kritikuoja pagrindines šalies politines partijas. „Bisha TV“ buvo sukurta pagal anksčiau minėtas laidas ir, nors abi jos pirmtakės maištauja panašiai, „Bisha TV“ yra daug radikalesnė, visapusiškesnė ir tiesmukiškesnė, nes jos „protagonistai“ buvo tuometis valdantis Sudano prezidentas Omaras al-Bashiras ir jo bendrininkai. Omaro al-Bashiro prezidentavimo laikotarpiu toks žingsnis buvo svarbi nepaklusnumo cenzūrai ir pasipriešinimo žmogaus teisių pažeidimams apraška, nes taip skleidžiama informacija kitu atveju nebūtų pasklidusi už Sudano ribų. Be to, laida suteikė vietos gyvenimo galimybę (meno priemonėmis) priešintis režimui. Anarchiška tokių vaidinimų konotacija yra giluminis laisvės atgavimo lygmuo.

Politinio lėlių teatro istorija įrodo, kad ši meno sritis yra turtinga ir įvairi, o tapo ji tokia dėl to, kad ilgą laiką nebuvo laikoma rimtu menu. Taigi per visą savo istoriją lėlių teatras galėjo sekti socialinius pokyčius, kartais tyliai, kitur garsiau teikti žmonėms žinias apie dabarties įvykius ir dalyvauti kovoje už geresnę visuomenę. Iš esmės lėlių teatras virto atlikėjų solidarumo su lėlėmis, taigi ir su lėlių teatro publika, simboliu. Lėlės tapo kolektyvizmo patirties ir socialinių pokyčių išgyvenimo priemone, žmonių susitelkimo siekiant bendro tikslo mechanizmu. Reikia pabrėžti, kad humoristinis lėlės aspektas įsirežia į negyvą socialinio diskurso karkasą, savo vizualumu reikalaujamas persvarstyti duotybę ir tai, kas atrodo savaime suprantama. Humoras, kaip kūniškas pojūtis, turi galią tiesiogiai suaktyvinti politinį kūną, ir tai ypač akivaizdu XXI amžiuje, nes ironija ir meninė raiška yra įprasti buržuazinio maišto prieš neįsivaizduojamas globalizacijos struktūras palydovai.



⁵ | Winslow, Lulu. „Puppets and Protest: Street Theater, Art, and Vigil in the 21st Century“, red. Michael K. Stone. *Whole Earth*, 2002, Nr. 109, 2002, p. 54.

SANTRAUKA

Straipsnyje „Politiškumas ir radikalumas lėlės akimis“ pateikiama įvairiose pasaulio vietose vykusių svarbiausių politinių, protesto, pasipriešinimo ir radikalių kampanijų istorinė apžvalga. Dar nuo XVII amžiaus ši daugialypė meno sritis sekė pagrindinius socialinius pokyčius, kartais visai tyliai, o kartais garsesniu balsu prisidėdama prie kovos už geresnę visuomenę. Savo istorinėje raidoje lėlė tapo simboliu protesto, nacionalinio atgimimo įvairiose šalyse ir antiautoritarinių kampanijų veikėja. Straipsnyje aptariami tradiciniai lėlių teatro herojai, pradedant anglų Panču, audringo septintojo dešimtmečio teatrų trupės ir šiuolaikinio lėlių teatro pavyzdžiai.

APIE AUTORIŲ

Benjamin Zajc – dramaturgas, pjesių autorius, teatro kritikas ir atlikėjas. 2022 m. baigė dramaturgijos ir scenos meno magistro studijas Liublianos universiteto Teatro, radijo, kino ir televizijos akademijoje. Jo dramaturgijos praktika aprėpia lėlių spektaklius ir originalius vaidinimus. Savo įžvalgas apie scenos meną publikavo įvairiuose specializuotuose žurnaluose, kritikos straipsniuose ir teatro programose. Benjamin Zajc recenzijos buvo skelbiamos keliuose interneto portaluose

ir šiuo metu taip pat publikuojamos dienraštyje „Delo“. B. Zajco dramos kūriniai pelnė keletą apdovanojimų, o dramų triptiką „Paskutinis bičių skrydis“ (*Poslednji let čebel*) 2021 m. Jaunimo centras MC Kotlovnica išleido kaip knygą.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI

teatras, lėlė, lėlių teatras, politinis teatras, radikalus lėlių teatras

Literatūros sąrašas

Cotter, H. *Spectacle for the Heart and Soul*. The New York Times, 2007, <https://www.nytimes.com/2007/08/05/theater/05cott.html>. | **Jurkowski, Henryk.** *Zgodovina evropskega lutkarstva*. Kulturno umetniško društvo Klemenčičevi dnevi, 1998. | **Kirby, Michael.** „On Political Theatre“, red. Michael Kirby. *The Drama Review*, 1. 19, Nr. 2, 1975. | **McPharlin, Paul, ed.** *Puppetry: A Yearbook of Puppetry and Marionettes*. Puppetry Imprints, 1933. | **Schumann, Peter.** *The Radicality of the Puppet Theatre*. Routledge, 2003. | **Winslow, Lulu.** „Puppets and Protest: Street Theater, Art, and Vigil in the 21st Century“, red. Michael K. Stone. *Whole Earth*, 2002, Nr. 109, 2002.



LĒLĒS PRIĒS AIDS | ASHENINO GARY FRIEDMANO ARCHYVO NUOTR.

Zala Dobovšek

TRYS IDĖJIŠKAI ANGAŽUOTOS PRAKTIKOS VERSIJOS – KOLEKTYVINĖ, ŽAIDIMO IR PROTESTO

Performanso segmento raidos lūžio taškus atspindi trys pagrindinės prielaidos, leidžiančios įvykti (estetiniam) pokyčiui esamų praktikų sistemoje, kurią dažnai nulemia materialinės tradicijos, patikrintas turinys ir publikos lūkesčiai. Perteklinė autorinė kalba sukurama esant bent vienai iš trijų esminių predispozicijų: marginalizuotų temų įtvirtinimas, novatoriška pateiktis ir intervencija į viešąją erdvę. „Marginalizuotos temos“ – tai užgnaužiamas, stereotipinis ir nepageidaujamas viešajame ir meniniame diskurse, bet ir analitiškai netyrinėtas, todėl nereflektuotas turinys. Todėl, numatant potencialią sceninę interpretaciją, šios temos – jei jos apskritai yra inscenizuojamos – dažniausiai vaizduojamos apibendrintai, idealizuotai ir patraukliai. „Inovatyvi pateiktis“ yra plati sąvoka, bet kažkokiū būdu visada galime ją atpažinti, nes ji susijusi su režisūrinės ir animacinės/performatyvos inscenizacijos pavyzdžiais, išsiskiriančiais iš įsisenėjusių metodologinių šablonų dviem tikslais: sukurti naują scenos praktikų politiką ir kritiškai atspindėti ankstesnę politiką. „Intervencijos į viešąją erdvę“, arba į pačią visuomenę, koncepcija taip pat apima daugybę susijusių veiksnių, tačiau mes orientuosimės į meninę estetiką, kuri lygiagrečiai su kritiniais pasirinktos srities (scenos meno) tyrimais jau komentuoja ir nagrinėja visuomenės politiką, t. y. pasaulį, esantį anapus „scenos meno“. Kritika apima edukacines ir (arba) mokyklines koncepcijas, taip pat internalizuotus elgesio mechanizmus, susijusius su visuotinai priimtu norminiu reguliavimu. Minėtų raidos lūžio taškų realizavimas priklauso nuo savarankiškų autoriaus idėjų, autorių atkaklumo, principingumo ir sąžiningumo, taip pat nuo darbdavių institucijų pasitikėjimo. Šiame kontekste meno idėjiškumas apima politinį vaidmenį ne tik socialinės kritikos erdvėje, bet ir bet kokios kritikos, kuri, žinoma, nėra kritika siaurąja to žodžio prasme, tai gali būti aiškus atotrūkis nuo esybės, eksperimentavimas, ardomas žaismingumas, esamos vertybių sistemos atspindėjimas arba esminis pakeitimas visais įmanomais lygmenimis (kūrybiniai procesai, performatyvūs vaidmenys, repertuaras, hierarchija ir kt.).

Šiame straipsnyje socialiai angažuotas lėlių/animacijos teatras vaizduojamas per trijų Slovėnijos lėlininkų – **Tino Grabnaro, Matijos Solce** ir **Brane Solce** – kūrybos prizmę. Šiuos tris aktorius, dirbančius animacinių formų srityje, charakterizuoja trys savarankiškos autorinės estetinių pažiūrų sistemos, kurios yra visiškai skirtingos, tačiau inspiruotos susijusių komunikacinių atributų, būtent – naujo požiūrio į lėlininkystės priemonių reikšmę, naudojimą ir poveikį. Tai apima tradicines lėles, objektus, medžiagas, šviesas, garsus ir simboliką, kurie visada yra integruoti į stiprią autorinę poetiką, kurią akcentuoja idėjinis angažuotumas, detabuizavimas, nenormatyvumas ir įvairios (kritinio) atsako formos. Jų meninės raiškos analizėje nebus atsižvelgiama į kartų skirtumus, nes kartų stereotipizavimas pernelyg dažnai nuslysta į apibendrinimus, o atskirų asmenybių išskirtinumas gali likti nepastebėtas. Svarbesnis rodiklis už kartos kontekstą yra aplinka, kurioje menininkai įgijo išsilavinimą ir kurioje jie dirbo – iš pradžių neformaliai („neprofesionaliai“), o vėliau profesionaliai. Brane Solce „namai“ yra nepriklausomos scenos (retkarčiais sąveikaujant su institucijomis). Matijos Solce savo karjerą pradėjo ir plėtojo neinstitucinėje srityje, čia dirbo daugelį metų. Kaip įvairiapusis kūrėjas vėliau įstojo į profesionalius lėlių teatrus, kuriuose nuolat dirba. Palyginti su dviem bendraamžiais, Tino Grabnaras kaip režisierius sugebėjo labai anksti įsikverbti į institucinius lėlių teatrus, kur daug metų puoselėjo savo potencialą nepriklausomo lėlių / animacijos medijos interpretavimo srityje.

Bent jau pastarąjį dešimtmetį Slovėnijos scenoje išryškėja stipri tendencija derinti neinstitucinę ir institucinę estetiką, labiausiai atpažįstamas ir aiškus yra „autorinio projekto“ formatas, kuris avangardo ir postdramos laikais buvo kuriamas daugiausia nevalstybinių pastatymų kontekste ir taikant įvairius principus. Šis režisūros procesas taip pat suteikė stiprią kolektyviškumo natą, kuri tuo metu nebuvo būdinga kūrybiniam mąstymui – bent jau daugumoje profesionalių teatrų. Lygiateisis autorių projektų įtraukimas į

repertuaro schemas lėmė dalyvaujančių autorinių kolektyvų mentaliteto restruktūrizavimą, nes ansamblis, anksčiau laikęs aiškiai apibrėžto kelio ir vaidmenų paskirstymo, išplėtė kolektyvinio darbo dinamikos erdvę. Tradicijos pančius atpalaidavo politika, nukreipta į autorystės (ypač originalios autorystės) funkcijos pervertimą, kuris staiga suteikė neribotą laisvę aranžuoti ir perinterpretuoti originalius tekstus, dramas ir istorijas. Kolektyvinės kūrybos teatras (angl. *devised theatre*) yra plati skėtinė sąvoka, reiškianti skirtingus spektaklio žanrus ar stilius ir apibrėžiama galutiniu rezultatu, kuris yra visos kūrybinės komandos produktas. Kalbama apie naujo produkto kūrimą, kuriame kūrybiniai procesai nuolat adaptuojami, tyrinėjami ir išrandami. Ši teatro forma būtinai apibrėžiama kaip „procesas (kūrybinio kelio bendrinimo būdų ir priemonių ieškojimas), bendradarbiavimas (darbas kartu su kitais), daugialypė vizija (įvairių pažiūrų, įsitikinimų, gyvenimo patirties ir požiūrio į besikeičiančio pasaulio įvykius integravimas), ir meninio produkto kūrimas. Pagrindinis dėmesys skiriamas eklektiškam procesui, kuriam reikia naujovių, išradimų, vaizduotės, rizikos ir, svarbiausia, bendro grupės atsidavimo kūrybiniam darbui.“¹

Kolektyvinės kūrybos teatro principas, regis, yra svarbiausia novatoriškumo ir idėjiškai angažuoto kūrybiškumo sankirta, kuri pastarąjį dešimtmetį buvo ypač būdinga Matijos Solce ir Tino Grabnaro kūrybai, tačiau su akivaizdžiai skirtingais komunikacijos kontūrais. Idėjiškai angažuotas teatras, kaip matyti iš tokių teatrų projektų, remiasi ne tik tradicinių ar nusistovėjusių kūrybinių metodų konversija (tyrimo procesų plėtra), bet ir atnaujintu veidrodiniu ir kritiniu požiūriu į pasirinktą temą, kuriame dažnai aiškiai pabrėžiamas komunikacinis akcentas. Todėl teatro angažuotumas visada yra (mažų mažiausiai) dvilypis; jis pasireiškia arba šiuo metu taikomų bendrųjų režisūros procedūrų renovacijos lygmeniu arba yra „radikalus“ gerai žinomas, kartais net klasikinės šaltinio medžiagos interpretavimas. Kadangi šiame straipsnyje pateikiama ne visapusiška apžvalga, o nagrinėjami ryškiausi trijų menininkų autorinės poetikos segmentai, analizės metodas bus grindžiamas subjektyvia kūrinių atranka iš jų kūrybinio arsenalo, siekiant suformuoti reprezentatyvią kūrybos visumos imtį.

Tinas Grabnaras. Detabuizavimas ir kolektyviškumas teatro įstaigose

Režisieriaus Tino Grabnaro animacijos praktikai būdingi du pagrindiniai požūriai į kūrybiškumą – detabuizavimas ir kolektyviškumo įtvirtinimas. Abu komponentai, nors iš pirmo žvilgsnio atrodantys (jau) savaime suprantami ir nusistovėję institucinio ar repertuarinio (lėlių) teatro kontekste, vis dar tebėra vystymosi ir (savi)refleksijos fazėje, o tuo metu, kai T. Grabnaras skynėsi kelią institucinio teatro srityje, jie teišgyveno ankstyvąją savo raidos stadiją. Aiškia kolektyvinio kūrybinio proceso tendenciją T. Grabnaras įvedė Liublianos lėlių teatro pastatymuose „Kažkur kitur“ (*Nekje drugje*, 2017) ir „Natiurmortas“ (*Tihožitje*, Liublianos lėlių teatro, Flota, 2020), taip pat – galbūt konkretnesne prasme – spektakliuose „Martin Krpan“ (2018), „Sniego karalienė“ (*Snežna kraljica*, Mariboro lėlių teatras, 2018) ir „Tylus berniukas“ (*Tihi deček*, Kragujevaco vaikų teatras, 2019). Kadangi kolektyviškumo spektras visada yra daugiasluksnė kategorija, pirmuosiuose trijuose spektakliuose jis pasireiškia ne tik teksto rengimo lygmeniu, bet ir tolesniame tyrimo procese, o kituose dviejuose spektakliuose atsiskleidžia daugiausia grupinės dinamikos scenoje forma.

Pagrindinė socialinio angažuotumo apraiška spektakliuose „Kažkur kitur“ ir „Natiurmortas“ yra kritinis atspindėjimas tam tikrų dominuojančių struktūrų, pasireiškiančių žmogaus santykiuose su ontologiniais būties klausimais ir santykiuose su *kitoniškais*. Animacinė istorija „Kažkur kitur“, pasakojama piešiniais kreida, atskleidžia santykį su kitataučiais, o „Natiurmorte“ daugiausia dėmesio skiriama santykiams su gyvūnais, kaip socialiai kitoniškoms (ar net antrarūšėmis) būtybėmis. Kultūrinėje perspektyvoje kitoniškas veidas visada kelia mums grėsmę ir sužadina silpnumo jausmą, kuris gali nesąmoningai „pastūmėti mus į smurtą, dominavimą, politinį diskursą „mes prieš juos“, priversti priešiška žvelgti į tai, kas yra ne mumyse, sukurstyti kovoti dėl viršenybės. Pabunda kita mūsų savaties dalis, norinti dominuoti ir skriausti.“² Abiejų spektaklių tematika nesuponuoja tiesioginio kreipimosi ir vienasluksnio temų pateikimo, o naudoja parafrazę – naujai sugalvotą sužetą ar koncepciją. Spektaklių „Kažkur kitur“ ir „Natiurmorto“ temas: karas ir taksidermija. Abiejuose projektuose tiriamas jautrumas ir konkrečiai motyvų sudėtingumas, pasitelkiant glaustą režisūros proceso koncepciją ir teminį šaltinį. Jie kelia esminius etinius klausimus apie įsišaknijusias

socialines ir politines hierarchijas, pranašumo kategoriją, antropocentrizmą, (savi)dekonstrukciją ir dokumentinio metodo poveikį mene. Spektaklis „Kažkur kitur“ pateikia karo fenomeną vaiko akimis, taip padaugindamas jo absurdiškumo klodus, kurdamas universalų požiūrį į karą, kuris dėl vaiko neutralumo nepriklauso nuo geografinių, politinių ir kultūrinių elementų. Tokiu būdu pjesė, kaip socialinis komentaras, išvengia moralizavimo ir savo komunikacine jėga perduoda žinią ne tik pagrindinei tikslinei auditorijai (7+), bet ir suaugusiesiems. Istorija, kuri yra ir dokumentinė, ir išgalvota, turi stiprų metaforinį komponentą ir lankstumo elementą tiek konkrečiu, tiek asociatyviu lygmeniu. Daugiasluksniškumas būdingas ir spektakliui „Natiurmortas“ su paantrašte „Devyni bandymai išsaugoti gyvybę“, kuriame figūruoja animuojamos triušų iškamšos. Angažuotos idėjos koncepcija, kuria bandoma „atgaivinti tai, kas kažkada buvo gyva“, estetizuojant lėlišką formą, kartu atveria daugybę užuominų ne tik apie abejotinus principus, susijusius su biopolitika, antriniu perdirbimu ir ekosistemomis, bet ir apie gyvūnų biotopo pateiktį lėlių teatro spektakliuose, kur gyvūnai visada antropomorfizuojami, dažnai tipizuojami ir formuojami tik iš žmogiško suvokimo perspektyvos. „Natiurmortas“ veikia kaip kontempliacija, bet turi mentalinį krūvį ir stilistiniu požiūriu yra kažkur tarp teatro ir regimojo meno, tarp performanso ir instaliacijos, tarp renginio ir parodos. Galbūt būtent dėl savo žanrinio neapibrėžtumo ir daugiadiscipliniškumo jis perteikia vieną iš esminių požiūrių, reikalingų šiais laikais: ką gali pasiekti animacinės praktikos formos ir kaip toli jos gali siekti.

Asmeninį autoriaus požiūrį į medžiagą T. Grabnaras atskleidžia spektaklyje „Martin Krpan“, kuriame sąmoningai vengia tradicinės nacionalinio herojaus interpretacijos, ir projektuose „Sniego karalienė“ bei „Tylus berniukas“, kurie sukurti taikant inovatyvius inscenizavimo ir režisūros metodus. T. Grabnaro autorystė visada atpažįstama pagal nuodugnai analizuojamą požiūrį į „klasikinius tekstus“ ir visus kūrinius, kuriuose slypi jų nuspėjamos, bet ypač – laukiamos –interpretacijos pavojus. Toks šaltinio medžiagos suvokimo posūkis yra ne tik įprastos interpretacijos transformacija, bet ir, visų pirma, asmenišką požiūrį į temą. Nepaisant aiškiai išreikštų autoriaus pažiūrų, T. Grabnaras sąmoningai menkina įvykių tezinį potencialą, tam tikru mastu pateikdamas juos kaip reliatyviai „edukacinius“ projektus, bet ne mažiau idėjiškai angažuotus, o svarbiausia – nukreiptus į dabartį ar ateitį ir tik retai – į saugią, nostalgikišką praeitį. Spektaklio „Martin Krpan“ politinis pobūdis atsiskleidžia režisūros sugriovimu animacijos metodų ir atlikimo konsteliacijos lygmeniu; spektaklyje vaidina trys aktorės / animatorės, individualiai ir kolekty-

viai kritiškai distancijuotos nuo šios populiaros slovenų pasakos. Žaidžiant lėlių teatro technikomis, seksualumu, keičiant pirminius istorijos akcentus ir išsilaisvinant nuo įtakingos tradicijos, inscenizacija kartu iškelia aibę prasmingų ir aštrių poteksčių, apeliuojančių ne tik į Slovėnijos literatūros istoriją, bet ir Slovėnijos lėlių teatro požiūrį į ją.

„Sniego karalienės“ adaptacija ar rekontekstualizacija ir originalus autorinis „Tylaus berniuko“ siužetas, nepaisant labai skirtingų įvykių ir temų parametrų, pastatymo lygmeniu sukūrė unikalią „kolektyvinio žaidimo“ versiją. Technologiškai ir vaizdingai išgryninta „Sniego karalienės“ perinterpretavimo idėja įvedė papildomų metafizinių dimensijų į magiško realizmo kupiną istoriją ir giliai įsiskverbė į psichologinius archetipus, kartu atskleisdama aukštą sceninį potencialą, kurį suteikia visiškai įprastų, kasdienių objektų naudojimas. Pagrindinis komponentas, naudojamas dramos atmosferai sukurti, yra garso dramaturgija. Tai yra realiuoju laiku kuriamų arba įrašytų garso efektų dramaturgija, kuriama naudojant elementarias medžiagas (vandenį, medį, metalą ir kt.). „Tylame berniuke“ kasdienybės atributų naudojimo premisa, kuri scenoje įgyja perteklinę prasmę, suveši dar labiau, nes animacijos naratyvas radikaliai susitraukia iki vienintelės sceninės priemonės – kūno. Pirštai, delnai ir rankos per aibes įvairių kombinacijų tampa centriniu atlikimo kodu, kuris priylgina ir paverčia žmogaus kūną originalia lėlių teatro priemone ir tuo pat metu įveda šiuolaikinį režisūros principą, kai kalba formuojama matematinio tikslumu su numatyta reikšmių trajektorija, naudojant gestikuliaciją, choreografiją, judesį kompozicijas ir kūno visumą.

Aktorių grupės dinamika scenoje ir simbolių sluoksniavimas iš tikrųjų yra dalis visų T. Grabnaro projektų, kuriuose atlikėjai pakaitomis pasakoja, animuoja, vaidina ir netgi keičia scenografiją taip, kad šis veiksmas persmelkia judesį scenoje. T. Grabnaro režisūros politika turbūt mažiau pasireiškia turinio lygmeniu, nei transformuojant ir naujai apibrėžiant šiuolaikinę animatorių funkciją, kuri neapsiriboja lėlių teatro metodologijos taikymu, bet turi galimybę vežėti daugiadisciplininiame buvimo scenoje procese. Tai, viena vertus, žymiai padidina aktorių vaidybos potencialą, kita vertus, išplečia semiotinę prasmę iš žiūrovų perspektyvos. Čia išryškėja esminis T. Grabnaro (lėlių) teatro suvokimo novatoriškumas, nes vienu metu naujai apibrėžiamas teatro vaidmuo ne tik edukaciniu, meniniu ir istoriniu lygmenimis, bet ir iš idėjinio angažuotumo perspektyvos.

¹ | Oddey, Alison. *Devising theatre: a practical and theoretical handbook*. Routledge, 2007, p. 1–3.

² | Grošelj, Jon. Levinas. *Od obličja do odgovornosti*. Društvo psihologov Slovenije, 2014, p. 245.

Matija Solce. Eksperimentavimas su žaidimo elementais yra / kaip sistemos kritika

Atsižvelgiant į įspūdingą M. Solce kūrybos arsenalą, animacinių spektaklių atranka grindžiama reprezentacinių projektų idėja, leidžiančia pažvelgti į itin daugiasluoksnę, bet vis dėlto nuoseklia jo autorinę poetiką. Solce meninis identitetas daugiausia susijęs su muzika, kuri, greta savarankiškos kūrybos šioje srityje, beveik visada atsispindi jo lėlių teatro ir animaciniuose projektuose. Visi jo kūriniai paženklinai tam tikros „garso dramaturgijos“, apimančios garsinių procesų konglomeratą, pradedant instrumentine muzika, dainavimu, polifonija, kakofonija ir garsų ritmizavimu (pavyzdžiui, trenksmu, traškėjimu, pypsėjimu, būgnais) ir baigiant vokalo / kalbos inkluzija modifikuota forma. M. Solce, kuriam, be abejo, turėjo įtakos ir čekų kultūra, Slovėnijoje diegia lėlių teatro politiką, grindžiamą „kasdienio gyvenimo ideologija“ ir kritišku kanoninių tekstų ar istorijų poteksčių suvokimu. Kasdinių objektų animacija, kameriniu formatu ir tiesioginiu kontaktu su publika jis smarkiai pakeitė slovenų požiūrį į lėlių teatrą, jo meninę galią ir politinį įtakingumą. Neabejotinai turime pripažinti išskirtinį jo indėlį naujai apibrėžiant ir formuojant platų, liberalų animatorių vaidmens, tikslų ir semiotikos suvokimą. Jo koncepcijų ir kūrinių esmė slypi estetinėje sintezėje, apimančioje simbolines sceninės raiškos priemonių reikšmes, kai atlikėjai atskleidžia daugiasluoksnių prasmių ir daugiadisciplininių įgūdžių subtilybes. Lėlių animacija tiesiogine prasme tėra viena iš inscenizacijos subkategorijų; kartais ji yra visa kito pagrindas, o kartais papildo ar užbaigia kitą pagrindinį sceninį vyksmą. Daugiafunkciškumas yra būtinas spektaklio aspektas, nes nulemia aiškų atlikimo ir suvokimo kompleksiskumą, o vaidybinių, animacinių, naratyvinių ir improvizacinių elementų derinys suteikia įvykiams nuspėjamumą, ryškumą, sukeldamas ženklų ir prasmų protrūkį, taigi suaktyvindamas pažeidžiamumo ir rizikos faktorių atmosferos kūrimo procese. Dėl šios priežasties M. Solce kūrinius prasmingiau suprasti kaip įvykius, o ne kaip spektaklius, kurie, priklausomai nuo konkrečios vietos, publikos ir susijusių aplinkybių, sukuria momentinę ir savarankišką santykio su auditorija ar publika dramaturgiją. Vienas pirmųjų pastatymų buvo solinis spektaklis „Laimingi kaulai“ (*Vesele kosti*, MCLU Koper, Teatro Matita, 2011), kuriame jis animavo kaulus iš įvairių pasaulio šalių, o pliušinė panda reprezentavo jo *alter ego*. Viename įvykyje susiliejo metafiziškumas ir absoliutus paprastumas, akcentuojami stipria daugiakultūriškumo nata, kuri visada tiesiogiai ar netiesiogiai skamba M. Solce spektakliuose. Ne tik dėl žai-

dimo skirtingomis kalbomis, bet ir dėl internalizuoto sceninės kalbos universalumo suvokimo, gebančio derinti ir tuo pačiu įveikti visus kultūrinius barjerus.

Universalumo atradimas tame, kas iš pirmo žvilgsnio atrodė itin specifiška, atveria garsiojo Kafkos romano „Procesas“ interpretavimo galimybes. Mariboro lėlių teatro (2012) spektaklis „Procesas, arba Liūdna Josefo K. istorija“ (*Proces ali žalostna zgodba Josefa K.*) sumanytas itin fragmentišku struktūriniu formatu ir retrospektyviai, o tai premjeros metu atrodė gan nenormatyvu lėlių teatro scenos kontekste. Beprožiška įvairiarūšės sceninės estetikos sangrūda – nuo lėlių animacijos, vaidybos ir deklamavimo iki muzikinių eksperimentų, žaidimo balsais, daugialkalbystės ir erotikos elementų – formavo tariamai nevaldomus, skirtingus spektaklio klodus, kuriuose galutinis efektas lėmė sudėtingos *nepaaiškinamumo* atmosferos sukūrimą. Obsesyvus ir maniakiškas spektaklis savo teritorija pasirinko kuklias dekoracijas (pirštų lėlės, šviesos ir šešėlių animacija) ir konstruktyvistinę dramos struktūrą. Nuolatiniai pasikartojimai, momentiniai minties trūkiai, žaidimas sakiniiais (žaidimo elementais), šiuorakščių vokiškų frazių prasiveržimas, klausimai į tuštumą, kvazidialogai, akusmatiniai balsai sukuria „verbalinį terorą“, kuris suvokiamas kaip metaforinis pagrindinio veikėjo psichinės būsenos atspindys. Platų autoriaus kūrybos diapazoną vėliau patvirtino spektaklis „Turlututu“ (Liublianos lėlių teatras, 2013), sukurtas pagal Hervé Tullet paveikslėlių knygą, tačiau scenoje įkūnytas naudojant kone ekscentrišką istorijos pasakojimo kalbą, nes visa veiksmą lydinti kalba susideda tik iš trumpų viensiemenių žodžių (tur-lu-tu-tu) ir yra skirta 2+ amžiaus žiūrovams. Be jokios abejonės, toks bendravimo su jauniausiąja auditorija principas turi kalbinės politikos natą, nes nusistovėjusį suvokimą ir stebėjimą, kuris dažniausiai grindžiamas gausiais aprašymais, pertekliūniu iliustravimu ir klasikine siužeto struktūra, meistriškai pakeičia išgalvota kalba, kuri taip pat moduluojama pagal tam tikrą pirminės komunikacijos principą. Ironiškai argumentuodamas, kad prasmei sukurti gali pakakti „beprasmių“ žodžių ar jų fragmentų, jis kaskart atranda savo vidinę logiką ir (savi)realizaciją.

Mariboro lėlių teatre M. Solce režisavo spektaklį „Laikoskopas“ (*Časoskop*, 2014) su paantrašte „Dinamiška duoklė miestui garbingų 850 metų sukaktuvių proga“. Turinio naudojimo ir pastatymo procedūrų požiūriu šis projektas M. Solce kūryboje išsiskiria savo dokumentiniu žanru, taip pat konkrečiu poreikiu ir įsipareigojimu paminėti jubiliejų. Nepaisant nustatytų orientyrų ir sąlygų bei lūkesčių, M. Solce į savo poetiką sumaniai įtraukia dokumentines dimensijas

ir realios istorijos elementus, sinchronizuodamas kolektyvizmą su individualizmu. Spektaklis vyko Mariboro regioninio muziejaus parodų salėje ir turėjo stiprią „lokalinę specifiką“. Esminį suvokimo poslinkį, lemiamą erdvės specifikos, galima pastebėti ir ambicingame projekte „Velnio triptikas“ (*Vražji triptih*, dalyje „Meistras ir Margarita“ / *Mojster in Margareta*, 2018), kur M. Solce poetika, regis, pasiekė kulminaciją, atsiskleisdama visais niuansais ir nenorminiu potencialu. Koncepcija, sumanyta kaip apžvalginė ekskursija po Liublianos lėlių teatrą, novatorišku ir ironišku autoriaus tonu kelia intriguojančius klausimus apie teatro pastato „privatų“ erdvių vaidybinių potencialą. Be to, M. Solce ieškojo dramos atmosferos „tranzitinėse“ vietose ir užkulisinėse erdvėse, erdvėse, kurios yra nežinomos ir nematomos arba neprieinamos žiūrovams, ir vaidinti patitelkė samdomus darbuotojus. Projektas aiškiai buvo sumanytas kaip reginys, ne tik dėl plataus ir daugiadisciplininio formato, bet ir dėl to, kad dėl sudėtingų pastatymo ir parengimo sąlygų jis buvo parodytas vos kelis kartus. Paskutinė jo dalis „Seansas Bulgakovas“ (*Seansa Bulgakov*, iš pradžių pastatyta Liublianos lėlių teatro tunelyje) arba „Objektų ir lėlių proto šturmas“ „Meistro ir Margaritos“ motyvais, vėliau išaugo į savarankišką spektaklį, kuris ir toliau rodomas scenoje. Kaip ir spektaklyje „Procesas, arba Liūdna Josefo K. istorija“, koncepcija pagrįsta satyrine kanoninės šaltinio medžiagos dekonstrukcija, iš kurios M. Solce išskyrė pagrindinius filosofinius ir maginės fantastikos akcentus bei išgrynino gėrio ir blogio polarizaciją, naudodamas puikios vizualizavimo, žaidimo, muzikos, garso ir vaidybos įgūdžius.

Spektaklyje „Būti Don Kichotu“ (*Biti Don Kihot*, Teatro Matita ir Tarptautinis lėlių meno centras Koper, 2019) M. Solce nagrinėja aktualias dilemas apie meno svarbą šiuolaikiniame pasaulyje, pateikdamas naują Servanteso romano interpretaciją, kuri iš esmės buvo sumanyta (anot autoriaus) kaip autobiografinis projektas. Distopinį donkichotiškumo pobūdį nuolat pabrėžia platus raiškos priemonių spektras ir su turiniu bei atlikimu susiję pražūtingi „konfliktai“, kurie ironijos ir parodijos stiliumi perfrazuoja dialogą, o tiksliau – nesusipratimus tarp nevienareikšmių skirtingų meno žanrų santykių, tarp animacijos ir materialumo suvokimo, tarp tradicijos ir jos dekonstrukcijos. Spektaklį, kaip ir daugelį kitų, vargu ar galima vienareikšmiškai priskirti kuriam nors žanrui. Nuolatinis meno, pasaulio ir pagaliau savęs suvokimo nestabilumas, be jokios abejonės, yra esminis M. Solce kūrybos komponentas, tai nuolat (savi)refleksuojanti, subyranti ir atsinaujinanti vizija, griauanti savo pačios įsitikinimus ir priverčianti suabejoti viskuo, kas iš pažiūros stabilu – taip pat arba ypač

menu, visuomene, publika ir politika.³ Distopijos atmosfera persmelkia daugumą M. Solce kūrinių suaugusiesiems. Šis teiginys gali atrodyti paradoksaliau, atsižvelgiant į aštrią parodiją, (auto)cinizmą ir karikatūrą, dažnai būdingą jo projektams, persmelktiems suprantama humoro ir komiškų keblumų, tačiau šie atpažįstami naratyvai dažnai slepia gilesnę kritiką, socialinių struktūrų destruktivumo ir toksiškumo suvokimą. Šis poetiškas požiūris aiškiai matomas naujame Liublianos lėlių teatro spektaklyje „Tamsusis kambarys“ (*Temnica*, 2022), pateikiamame objekcinio ir muzikinio kabareto forma, kurio temos paimtos iš Hanso Christiano Anderseno „Alavinio kareivėlio“. Naratyvinė „Tamsaus kambario“ struktūra yra nepaprastai eklektiška ir nenuspėjama siužetinės linijos dinamikos požiūriu, tačiau greta dramaturginio dinamiškumo ji išsiskiria nuolatinė įvairių išraiškos priemonių kaita: gyva muzika, improvizacija, sąveika su publika, eksperimentai su objektais, išskirtinė šviesos ir garso dramaturgija, orkestruotė, atkaklus reikšmingų originalios pasakos eilučių kartojimas ir meistriška medžiagų choreografija. Nuolatinės įvairiaformių spektaklio elementų rotacijos efektas paryškina režisūros ir vaidybos žaismingumą, aiškiai būdingą M. Solce kūrybai, dažnai grindžiamai laisvomis asociacijomis, ekspromtais ir fragmentuota naratyvo arka. Absoliučios (meno ir animacijos) laisvės, beveik anarchijos pojūtis, nors atrodantis patraukliai, žvelgiant iš tolo (suvokimo ir laiko požiūriu), atskleidžia daug tamsesnius ir skausmingesnius turinio ir prasmės klodus tame chaose. Dėl dabartinio aiškiai juntamo karo artumo, jo žiaurau realumo, chaotiška „Tamsaus kambario“ pateiktis neabejotinai suvokiama kitaip (šį įspūdį sustiprina ukrainiečių liaudies dainos įtraukimas į vyksmą scenoje) – karo tema ir daugybė personifikuotų kareivių, šuolių ir šūksnių atgarsiai veikia jau ne kaip išlaisvinta atsitiktinė išraiškos ir egzistencijos erdvė, o kaip nuolatinio netikrumo, trūkių, neužbaigtumo, triukšmo, nestabilumo ir agresijos teritorija. Būtent ši ženklais ir simboliais išreikšta polarizacija pripildo „Tamsų kambarį“ savo specifiškumo ir pažeidžiamumo, atskleisdama jautrumą konkrečių socialinių sąlygų sudėtingumui. Pastarosios poetiškai įpintos į spektaklį, atspindėdamos suprantamos tradicinės logikos nebuvimą.

³ Šią asmeninę nuostatą labai papildo jo dalyvavimas organizuojant festivalius HISTeRIA (dabar neberengiamas) ir „Floating Castle“ (teberengiamas), kurie, atsižvelgiant į kolektyvinę vasaros nuotaiką, visada suvokiami kaip atskiras kūrybinis vienetas, sukuriantis naujas gyvenimo taisykles, siekiant pabėgti nuo nusistovėjusių šablonų, kuriuos diktuoja mūsų kasdienybė. Festivalių idėja neagresyviai propaguoja minimalų kasdinių technologinių prietaisų, skirtų užtikrinti mūsų komfortui ir palengvinti gyvenimui, naudojimą; tai verčia mus geriau suvokti gamtos dėsnius, sumaniai kaitalioji mailonumą ir atspalaidavimą su sunkumais ir kartais net fiziniu krūviu.

Brane Solce. Protesto karnavalizacija lėlių mene („Protestivalis“)

Autorinio lėlių teatro „Papelito“ įkūrėją (1982), garsų kino animatorių, scenografa, muzikantą ir lėlininką B. Solce nuolat lydi suteikiantį jam įkvėpimo medžiaga – popierius. Nuo pat pradžių formos suteikimą šiai visur esančiai medžiagai jis traktavo kažkaip „politiškai“, suteikdamas jai daugybę naujų reikšmių, paslėptų potencialų, nepastebėtų vertybių ir įsivaizduojamą, o ne tik realų vertingumą. Jo projektuose dažnai nevartojama kalba, tai suteikia atskiriems popieriniams artefaktams dar didesnę simbolinę galią ir platų interpretavimo spektrą. Svarbu perskaityti ir išvelgti šį neverbalinės ir komunikacinės galios santykį, atsižvelgiant į jo aktyvų dalyvavimą demonstracijose, kurios vyko visoje Slovėnijoje. Megalomaniškos popierinės lėlės, nors padarytos iš trapios medžiagos, bet stublinančios savo reikšmingumu, mobilizuojančios viešose demonstracijose dalyvaujančius žmones, paliko savotišką pėdsaką ir atnešė aktyvizmo estetiką, įkūnytą ne vien žodžiais ir šūkais. Kai 2013 m. visoje šalyje prasidėjo liaudies sukilimas, jis kartu su Sanja Fidler (pasivadinę „Protestival“) pirmą kartą atnešė į protesto mitingus savo autorinę poetiką milžiniškų popierinių lėlių pavidalu, kurių parodijuojantis demoniškas įvaizdis buvo pagrįstas politinėmis realijomis. Jo maištinga scenografija vaidina svarbų politinį vaidmenį atverdama ir, visų pirma, modernizuodama komunikaciją tarp liaudies ir valdžios, o fenomenologinio suvokimo lygmeniu daro dar gilesnį poveikį, nes vizualinis pranešimas sąmonėje išlieka daug ilgiau ir tampa sąmonės dalimi. Tokiu būdu B. Solce įvedė įvykių karnavalizaciją, kuri veikia tarsi koks „mentalinis vožtuvas“, padidindama atsparumą kasdienio gyvenimo spaudimui, kuri gali lemti visuomenę, sistema ar dominuojanti ideologija. Visuomenei toks požiūris sukuria atkuriamosios funkcijos ir atgimimo potencialą, kurių siūlo ir pats menas, o ir transparentai aiškiai linksta į (liaudiškų) renginių formatą, persunktą *commedia dell'arte*, parodų ir mugių estetika.

Sukurti protesto lėles ir scenografiją „Protestivalio“ grupę įkvėpė tuomečio ministro pirmininko Janezo Janšos, pavadinusio protestus „zombių sukilimu“, pasisakymas. Zombio, kaip būtybės, įstrigusios ties slenksčiu tarp gyvenimo ir mirties, tarp čia ir ten, tarp žmogaus ir šmėklos, įvaizdis tapo pagrindiniu protestų simboliu ir estetiniu impulsu, protestuotojams „performatyviai pasisavinus“ paniekiamą ministro pirmininko pareiškimą.⁴ Gyvų numirėlių tema paskatino kolektyvinės choreografijos formavimąsi ir gyvų numirėlius vaizduojančių didžiulių lėlių animaciją kaip protesto ženklą. Nors demonstracijas lydėjo pramogų

ir karnavalų elementai, dėl vizualinio humoro, kuris, nepaisant savo pobūdžio, buvo ne mažiau tiesioginis ir politinis, tai vis dėlto buvo „svarbūs politiniai protestai, kuriuose žmonės demonstravo ryžtą reikalauti pokyčių ir kovoti už juos, bet tuo pat metu ir visiškai spontaniški „liaudies kultūros“ protrūkiai“⁵. Viešo demaskavimo tendencija, kilusi iš meninio gesto modelio, jau praėjusio amžiaus septintajame dešimtmetyje vyravo vokiečių „figuretheater“ (figūrų teatre) ir amerikiečių teatre „Bread and Puppet Theatre“ (taip pat „Living Theatre“, „Diggers“, „Art Workers' Coalition“, „Guerrilla Art Action“, „San Francisco Mime Troupe“ ir kt.), kuriuos daugelis menininkų tebe laiko hibridinių politinio ir gatvės teatro formų etalonu su būdingomis sardoniškomis, satyrinėmis ir tulžingomis natomis.

Tokius viešus pasirodymus galima apibūdinti kaip „sąmoningą, stilizuotą taktiką, taikomą organizuojant dainavimo, vaidinimų, parodų, protesto ir kitus reginius viešose vietose, kuriose nėra įėjimo mokesčio, o žiūrovai dažnai kviečiami dalyvauti. Tokiu būdu perduodami simboliniai pranešimai apie politines ir socialines problemas auditorijai, kuri nebūtų pasiekiami tradiciniais kanalais.“⁶ „Protestivalio“ akcijose sceniniai elementai (scenografija ir lėlės) daugiausia ironiškai naudojami kaip simbolinė propagandos ir agitacijos priemonė. Iš esmės tai gali būti laikoma partizaniniu teatru, t. y. „kovingu teatru, kuris yra ištikimas politiniam gyvenimui arba radikaliai kovai už tautos ar žmonių grupės išlaisvinimą“.⁷ Todėl „Protestivalio“ akcijos yra dvikryptis esamos situacijos komentaras, nes komentuodami politinę tikrovę per sceninių praktikų taikymą viešojoje erdvėje, jie taip pat apeliuoja į potencialų politinio turinio (ne)veiksmingumą sceninėje praktikoje, nes šis potencialas gali veiksmingai ir ilgam laikui užtikrinti daugiakryptį idėjinį angažuotumą ir aktyvumą.

⁴ | Milohnič, Aldo. *Gledališče upora*. Faculty of arts, University of Ljubljana, and AGRFT, University of Ljubljana, 2021, p. 9. „Improvuotas sukilusių zombių „gatvės teatras“ – tai hibridinė performatyvių renginių forma, kuri yra labai politizuota ir kurios estetiškai dimensija padeda stiprinti komunikacijos kanalą, kuriuo protestuotojai perduoda svarbius pranešimus valdžiai“ (ten pat).

⁵ | Ten pat.

⁶ | Bradford, D. Martin. *The theater is in the street. Politics and public performance in sixties in America*. University of Massachusetts Press, 2004, p. 4.

⁷ | Pavis, Patrice. *Gledališki slovar*. Knjižnica MGL, 2007, p. 323.

Trumpos išvados

Kadangi idėjiškai angažuoto teatro sąvoka jau dabar yra kone bauginamai plati ir sudėtinga, būtų sunku įtikinamai nustatyti bendrą vardiklį, vienijantį pasirinktus menininkus, aktyviai dirbančius Slovėnijos lėlių teatro scenoje. Puoselėdami savitą idėjinio angažuotumo retoriką profesiniu ir socialiniu lygmeniu, jie veiksmingiausiu būdu patvirtina idėją, kad bet kokio kompetentingo socialinio angažuotumo esmė ir pagrindas kyla iš paties menininko sąsajų bei pasaulėžiūros ir tik vėliau transformuojasi į meninį vyksmą. Tačiau neabejotinai akivaizdu, kad visus tris aptariamus animacinių praktikų šalininkus sieja bendruomeniškumo sampratos įtvirtinimo būtinybė, kuri atsispindi įvairiose šių trijų menininkų naudojamos estetiškose formose ir taikomuose praktiniuose metoduose. Tačiau, nepaisant jų poetikos skirtumo, pagrindinė idėja yra aiški ir įskaitoma: vienyti, įgalinti, nepasiduoti.



HARTBORO LĒLIŲ TEATRAS. REŽ. MATIJA SOLCE. PROCESAS, ARBA LĒDŅA. JOSEFO K. ISTORIJA (PROCES ALI ŽALOSTNA ŽGODBA JOSEFA K., 2012) | BOŠTJAN LAH NUOTR.

SANTRAUKA

Šiame straipsnyje socialiai angažuotas lėlių / animacijos teatras vaizduojamas per trijų Slovėnijos lėlininkų – Tino Grabnaro, Matijos Solce ir Brane Solce – kūrybos prizmę. Šiuos tris aktorius, dirbančius animacinių formų srityje, charakterizuoja trys savarankiškos autorinės estetinių pažiūrų sistemos, kurios yra visiškai skirtingos, tačiau inspiruotos susijusių komunikacinių atributų, būtent – naujo požiūrio į lėlininkystės priemonių reikšmę, naudojimą ir poveikį. Jų meninės raiškos analizėje neatsižvelgiama į kartų skirtumus, svarbesnis rodiklis yra aplinka, kurioje menininkai įgijo išsilavinimą ir kurioje jie dirbo – iš pradžių neformaliai („neprofesionaliai“), o vėliau profesionaliai.

Režisieriaus Tino Grabnaro animacijos praktikai būdingi du pagrindiniai požiūriai į kūrybiškumą – detabuizavimas ir kolektyviškumo įtvirtinimas. Visi Matijos Solce kūriniai inspiruoti tam tikros „garso dramaturgijos“, apimančios garsinių procesų konglomeratą, pradedant instrumentine muzika, dainavimu, polifonija, kakofonija bei garsų ritmizavimu ir baigiant vokalo bei kalbos inkluzija modifikuota forma. Brane Solce megalomaniškos popierinės lėlės ir maištinga scenografija vaidina svarbų politinį vaidmenį atverdama ir, visų pirma, modernizuodama komunikaciją tarp liaudies ir valdžios, o fenomenologinio suvokimo lygmeniu daro dar gilesnį poveikį, nes vizualinis pranešimas sąmonėje išlieka daug ilgiau ir tampa pasąmonės dalimi.

APIE AUTORE

Zala Dobovšek – dramaturgė, teatro kritikė, teatrologė, Teatro, radijo, kino ir televizijos akademijos (AGRFT) dramaturgijos ir scenos menų katedros docentė. Baigė dramaturgijos studijas AGRFT akademijoje. Studijų metais stažavosi Prahos scenos menų akademijos teatro fakultete. 2019 m. AGRFT akademijoje įgijo mokslų daktaro laipsnį (studijų kryptis – Scenos menas), apgynusi disertaciją tema „Teatras ir karas: fundamentalus ryšys tarp scenos menų ir XX a. paskutinio dešimtmečio karų buvusios Jugoslavijos teritorijoje“. Šiuo metu yra Slovėnijos teatro kritikų ir tyrinėtojų asociacijos prezidentė. 2016–2021 m. dirbo visus metus rengiamo seminario „Kritikos mokykla“ vadove. Dirba dramaturge, apžvalgininke, kritinių tekstų rašymo mentore ir pedagoge.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI

idėjiškai angažuotas teatras, animacinės formos, bendruomenė, viešoji erdvė, eksperimentas, Matija Solce, Tinas Grabnaras, Brane Solce

Literatūros sąrašas

Bradford, D. Martin. *The theater is in the street. Politics and public performance in sixties in America*. University of Massachusetts Press, 2004. | Grošelj, Jon. Levinas. *Od obličja do odgovornosti*. Društvo psihologov Slovenije, 2014. | Milohnić, Aldo. *Gledališče upora*. Faculty of arts, University of Ljubljana, and AGRFT, University of Ljubljana, 2021. | Oddey, Alison. *Devising theatre: a practical and theoretical handbook*. Routledge, 2007. | Pavis, Patrice. *Gledališki slovar*. MGL Library, 2007.

Nika Švab

UŽDANGA – KETVIRTOJI SIENA

Ketvirtosios sienos idėja teatre atsirado vėliau nei jos griovimo procesas tiek dramoje, tiek lėlių teatre. Paprastai koncepcijos ar bent jau termino autoriumi laikomas švietėjas, kritikas, dramaturgas ir filosofas Denis Diderot, kurio kūryba apima beveik visą XVIII amžių. Iki tol, ypač antikos laikais, kūrėjų dažniausiai taikytos praktikos vėl tapo vyraujančia tendencija – kalbame apie naratyvinius procesus arba *istorijų pasakojimą* (angl. *storytelling*). Pastaruosius kelerius metus žymiausi teatro veikėjai kūrė spektaklius suvokdami, kad kuria bendrystę su publika. Todėl publika nebesislepia tamsoje ir net nebūtinai lieka žiūrovų salėje, o prisiima vis aktyvesnį vaidmenį spektaklyje. To nereikėtų painioti ar tapatinti su interaktyviąja ar dalyvavimo teatro praktika, nes pašnekovo ar adresato pripažinimas (istorijų pasakojimas) nėra tas pat, kas buvimas priklausomiems nuo jų sprendimų (dalyvavimo). Žiūrovų dalyvavimu dažnai (nors ne visada) manipuliuojama taip, kad nesvarbu, ką jie darytų, nes kūrėjai yra iš anksto apsaugoję nuo jų „klaidingų“ sprendimų. Jei pažvelgsime tik į kai kuriuos ryškiausius pastarųjų metų Slovėnijos teatro spektaklius, matysime, kad šiuo metu istorijų pasakojimas yra dominuojanti tendencija, tas pat vyksta ir užsienyje. Turime omenyje spektaklius, kurie sulaukia daugiausia apdovanojimų, kritikų pripažinimo ir žiūrovų susidomėjimo.

Kalbėdami apie ketvirtosios sienos griovimą, dažnai išreiškiame suvokimą, kad spektaklis vyksta teatre prieš gyvą ir reaguojančią publiką. Praktiškai kiekvienas monologas anapus ramos yra svarbus, net jei žodžiai „žiūrovai, tai skirta jums“ (ar bet kuri kita šių žinių perteikianti formuluotė) nėra ištariami. Tai ypač ironiška lėlių teatro kontekste, nes lėlių teatras kildinamas iš klajojančių aktorių vaidinimų, kuriuos iš tikrųjų nulemdavo žiūrovų reakcija. Vėliau jis buvo visiškai internalizuotas kaip priemonė vaikams, remiantis prielaida, kad tam tikras tiesioginis kreipimasis yra labai svarbus, norint sekti veiksma ir pilnatviškai jį išgyventi. Pagrindinė lėlių teatro problema ta, kad jis dažniausiai interpretuojamas kaip priemonė vaikams. Iš esmės jis linkęs globoti publiką, o nemaža dalis kūrinių grindžiama istorijos istorijoje koncepcija: animatorius išseina į sceną ir praneša, kad paseks mums pasaką, arba prisistato veikėjas, atlikda-

mas pasakotojo vaidmenį, ir veda mus nuo vienos scenos prie kitos. To pakanka, kad žaidimas baigtųsi, ketvirtoji siena sugriauta, tačiau taip ketvirtą sieną griaujančių kūrinių apžvalga būtų veikia panaši į sąrašą, o ne į analizę.

Štai dėl ko būtų sunku pasakyti, kad scena vaikų lėlių teatre visiškai išstūmė scenografiją. Bent jau spektakliai dažniausiai baigiasi dainavimu žiūrovams apie laimingą lėlių personažų gyvenimą. Dėl pokyčių, kurie paveikė režisavimo procedūras, struktūras ir lėmė lėlių teatro rekontekstualizavimą į animuojamų objektų teatrą, lėlių sampratos persvarstymą bei ribų tarp jau egzistuojančių standartinių objektų ir konkrečiam spektakliui specialiai sukurtų objektų nykimą, lėlių teatro, kaip teatro vaikams, suvokimas bent jau iš dalies peržengė šias ribas, o tikslinė auditorija vis mažiau tapatinama su medijos identitetu. Įvykus šiems pokyčiams, iš karto dingo ir širmos, ir juodi kostiumai, taip pat pirštinės ir guminės šlepetės, naudotos aktoriams kuo geriau paslėpti. Visa tai, žinoma, nebūtų įmanoma be esminių lėlės ar animatoriaus, kaip aktorius, suvokimo pokyčių bei lėliško elementų įtraukimo į dramos teatrą. Šie procesai prasidėjo (bent jau Europoje) pirmojoje XX amžiaus pusėje (jei nenagrinėsime antikinio *deus ex machina* įtaiso) Bertoldo Brechto kūriniuose ir atradus susvetimėjimo arba atsiribojimo efektą, Edwardo Gordo no Craigo „viršmarionetė“ ir Tadeuszo Kantoro eksperimentus su gyvų ir negyvų aktorių, t. y. aktorių ir lėlių, santykiais.

Be to, norint analitiškai interpretuoti ketvirtosios sienos nebuvimą šiuolaikiniame lėlių teatre, būtina patikslinti sąvokas, nes ketvirtoji siena lėlių teatre nepatyrė tokių ekstremalių pokyčių kaip dramos teatre, o kanoniniai spektakliai, kuriuos galėtume pateikti kaip mokomuosius pavyzdžius, dažniausiai priskiriami draminiams spektakliams su lėlių teatro elementais. Tačiau, jei kiekvieną spektaklį, kuriame yra lėliško elementų (net jei jie pasirodo tik retkarčiais), laikysime lėlių spektakliu, situacija pasirodys esanti visiškai kitokia, ir staiga išvysime daugybę pažangesnių lėliško ar animacijos praktikų, kurios sceninės praktikos srityje buvo įgyvendintos per pastaruosius šimtą metų. Vis dėlto lieka klausimas, kaip suprantame žodį „šiuolaikinis“. Ar jis reiškia spektaklius, sukurtus dabartyje, dabartiniais laikais,



ar dabartiniais laikais sukurtus spektaklius, kuriuose realizuotos atnaujintos procedūros ir technologijos? Kalbėsime apie tai, kaip suprantamas šiuolaikinis lėlių teatras, privalantis nagrinėti dabartį lyg epochą, kurioje gyvename (o ne kokį nors universalų pasakišką laiką, kai miške gyvena meškiukai), dabartį lyg progresyvų, netradicinį meninį periodą, dabartį lyg laiką, neignoruojantį ir neneigiantį socialinių pokyčių bei technologinės pažangos. Atsižvelgiant į tai, analizėje atmetami visi spektakliai, kuriuose nagrinėjamos universalios temos: neapykanta, meilė ir draugystė, ir jokiū būdu neįtraukiami pavyzdžiai iš dabarties; spektakliai, kuriuose neeksperimentuojama su lėlių medijomis; ir spektakliai, griauantys ketvirtąją sieną įprasčiausiu lėlių teatrui būdu – pasitelkiant jau minėtą baigiamąją dainą. Apžvalgoje matysime įvairius ketvirtosios sienos griovimo būdus: bendrystės su žiūrovais kūrimą, to, kas paslėpta, atskleidimą ir tiesioginį kreipimąsi į publiką per istorijos pasakojimą.

Husamas Abedas. „Sklandus gyvenimas“ (Snadný život)

2014 m. lėlių teatro aktorius Husamas Abedas savo diplominiame spektaklyje Prahos scenos menų akademijoje (DAMU), rengtame kartu su Dafos lėlių teatru, pradėjo griauti ketvirtąją sieną, sukurdamas nedidelę bendriją su žiūrovais. Spektaklio turinys yra itin politiškai motyvuotas ir orientuotas, jame atskleidžiama paties autoriaus patirtis jam būnant pabėgėliu Artimuosiuose Rytuose ir suaugant pabėgėlių stovykloje. Spektaklis skirtas nedidelei maždaug dešimties žmonių grupei, kuri simboliškai susėda prie stalo su autoriumi. Tad ketvirtoji siena beveik neegzistuoja, tačiau H. Abedas tuo neapsiriboja. Viso pasakojimo metu jis taiko *istorijų pasakojimo* metodus, perteikdamas savo gyvenimo istoriją. Procesas apima įvairių objektų animavimą, vaizdo projekcijų, įvairių rekvizitų naudojimą, o publika dalyvauja kuriant spektaklį. Vadovaudamiesi H. Abedo nurodymais, kaip naudoti animuojamą objektą, žiūrovai kartu kuria spektaklį, o H. Abedas animuoja jį garsu (pavyzdžiui, kai lokomotyvas važiuoja, kažkas iš žiūrovų judina lėlę, o H. Abedas imituoja lokomotyvo garsą). Pabaigoje autorius patiekia žiūrovams patiekalą, kurį gamino spektaklio metu, ir visi kartu valgo, kalbėdamiesi apie spektaklį, maistą, autoriaus kūrybą ar dar ką nors – tema, kuri natūraliai išskyla pokalbio metu. Jis gali pralaužti ketvirtąją sieną pačia spektaklio struktūra – ne vieną ir ne du, o tris kartus – ir tai darydamas kuria bendriją (atsargiai parinkdamas suvaldomą narių skaičių, kad visi turėtų vienodas galimybes būti įtraukti), kurioje hierarchinės pozicijos yra neryškios.

Kompanija „Manual Cinema“. „TV pabaiga“

Vienas iš būdų sugriauti ketvirtąją sieną yra atskleisti tai, kas paslėpta, pavyzdžiui, parodyti technikus, kurie lieka nematomi technikų kabinoje už žiūrovų nugarų, arba pademonstruoti, kaip keičiama scena, kas paprastai vyksta tamsoje per pertrauką. Parodydami viso dalyvaujančio personalo darbą arba bent jau padarydami matomus daugumą spektaklio elementų, sugriauname iliuziją, kad teatro prožektorius turi saulės, kylančios ir besileidžiančios savaime, savybes, taip pat pabrėžiame, kad garsas yra įrašytas, o teatre jį atkuria žmonės (prieš spektaklį arba jo metu).

„Manual Cinema“ kolektyvas buvo įkurtas 2010 m., siekiant modernizuoti šešėlių teatrą. Jų spektaklyje „TV pabaiga“, kurio premjera įvyko 2017 m. birželį ir kuris buvo įtrauktas į praėjusių metų Škotijos festivalio „Manipulate“ programą, sujungiama drama, lėlių animacija, kino kamera ir muzikinis orkestras, bandant pasiekti *Gesamtkunstwerk* (idealią ar visapusišką meno formą). Siužeto centre dviejų moterų – pagyvenusios ir jaunos, kaukazietės ir afroamerikietės, klientės ir darbuotojos – atsitiktinai susipažinusių ir užmezgusių draugišką ryšį, istorijos. Pats pavadinimas simbolizuoja su laiku įvykusį pokytį, naujos kartos šuolį, nes televizija jaunų žmonių butyje nebeužima tokios vietos kaip prieš kelis dešimtmečius. Keičiasi televizijos svarba ar jos vieta visuomenėje, tas pat pasakytina ir apie visus pokyčius apskritai: teatras, kaip medija, nuolat vystosi, kaip ir animuojamų objektų suvokimas. Scenas pertraukia televizijos reklamos (jos taip pat yra ankstesnių kartų reliktas), kurias bendrai kuria orkestras, lėlių animatoriai ir aktoriai, vienu metu esantys ir scenoje, ir žiūrovams prieš akis. Galutinis produktas suformuojamas kamera, transliuojančia ir savotiškai sujungiančia elementus, projektuojamus į ekranus, kurie taip pat yra įrengti scenoje. Nuolat perkeldami dėmesį nuo vieno elemento prie kito, kūrėjai ir atlikėjai tiesiogiai bendrauja su žiūrovais, nors tai ir vyksta ne žodžiais, bet veikimo būdais, kuriais siekiama padaryti spektaklį prieinamą publikai plačiausiaja prasme. Įdomu ir tai, kad, nepaisant daugybės išvien veikiančių kūrėjų, išarti žodžiai priklauso tik šešėlinėms lėlėms – likusieji bendrauja gestais ir mažiau artikuliuotais garsais. Atskleidžiant įvairių spektaklio elementų kūrybos procesą, žiūrovams suteikiama tokia informacija apie procesą, kokios jį paprastai neturi. Publika yra labiau įtraukta į vyksmą, kai kūrėjai skiria dėmesį ne tik tam, ką mes darome, bet ir tam, kaip tai darome.



Amitas Drori. „Guliverio kelionė į Liliputiją“

Režisierius, adaptacijų autorius ir atlikėjas Amitas Drori savo kūryboje nuolat nagrinėja ir persvarsto animatoriaus, lėlės ar animuojamo objekto bei svetimybės vaidmenį, pasitelkdamas įvairias teatro priemones. 2011 m. teatro „The Train Theatre“ spektaklyje „Guliveris – kelionė į Liliputiją“ (*Gulliver – The Journey to Lilliput*), sukurtame kaip kultinio Jonathano Swifto kūrinio apie susitikimą su svetimybėmis adaptacija ir inscenizacija, autorius griaua ketvirtąją sieną pačia adaptacija, kuri sumąstyta lyg kelionė per aptinkamus ir atskleidžiamus prisiminimus, kaip vieno aktoriaus spektaklis. Įdomu tai, kad kelionės metu žiūrovai neprisiima ir neinterpretuoja Liliputų salos gyventojų vaidmens, o tampa Guliverio viršininkais, ekspedicijos finansuotojais ar dienoraščio skaitytojais, kai pasakojimo priemonėmis autorius perteikia įvykius, patirtis ir ekspedicijos eigą. Pageidautina, kad žiūrovai pasinaudotų galimybe sekti paskui animatorių (pasakotoją) iš vienos scenos į kitą, kurių kiekviena pateikia naują istoriją, vykstančią Liliputų saloje. Kai kurios lėlės sukurtos kaip automatai, kuriuos animatorius randa kubo formos prisiminimų dėžėse, kitas animatorius animuoja pasakojimo metu ir nepertraukiamai stato ar ruošia dekoracijas vyksmui besivystant. Tai tarpdalykinis ir interaktyvus spektaklis, kurį tam tikru mastu būtų galima interpretuoti kaip literatūrinę ir gido vedamą ekskursiją, siūlantis įdomų kontrastą tarp didesnių, abstraktesnių objektų (kelias funkcijas atliekančių kubų) ir mažesnių, įmantriai pagamintų lėlių, naudojamų konkrečioms tikslams.

Jaha Koo. „Cuckoo“ ir „Vakarų Korėjos teatro istorija“

J. Koo trilogijos „Hamartija“ (*Hamartia*) antrąją ir trečiąją dalis, kurių premjera įvyko 2017 m. (*Cuckoo*) ir 2020 m. („Vakarų Korėjos teatro istorija“ – *The History of Western Korean Theatre*), ir kurias prodiusavo Gente dirbantis nepriklausomas prodiuseris Campo, charakterizuoja įdomus posūkis, susijęs su autoriaus, pasakotojo, pagrindinio veikėjo arba centrinio motyvo keitimusi vaidmenimis. Trilogija nagrinėja ir pristato (dabartinę) Pietų Korėjos istoriją, jos vesternizaciją ir autentiškos kultūros paveldą. Žvelgiant į Tolimuosius Rytus baltaodžio žmogus akimis, Pietų Korėja visų pirma atrodo kaip dislokuotas Japonijos padalinys, kaip šiuolaikiška ir labai technologiškai išsivysčiusi šalis, kurios gyventojai turi nuostabią veido spalvą ir faktiškai lygina savo tautą su japonais. Anot Aristotelio, hamartija yra

tragiška klaida, lemianti veikėjo žlugimą, o J. Koo trilogijos atveju – Pietų Korėjos žlugimą. „Cuckoo“ (liet. *gegutė*) – geriausiai parduodamos ryžių viryklės, kurioje naudojamas aukštas slėgis ir aukšta temperatūra, prekyženklis, spektaklyje naudojamas kaip šiuolaikinės kapitalistinės visuomenės metafora. Tuo pat metu „Cuckoo“ yra Pietų Korėjos gaminy, internalizuoto neokolonializmo, arba internalizuoto kolonializmo, simbolis, nes tai patobulinta ryžių viryklė, kurią Pietų Korėja importavo iš Japonijos XX amžiaus dešimtajame dešimtmetyje. Kaip muzikantas ir tarpdisciplininis menininkas J. Koo pradeda žaisti su technologijomis ne tik simboliu lygmeniu, bet ir laiko jas dirbtinio intelekto pagrindu, beveik robotu, kuris gali būti naudojamas panašiai kaip skaitmeniniai asistentai Siri ir Alexa. „Cuckoo“ tapo garsiausia ryžių virykle (bent jau scenos meno pasaulyje) ir iš pat pradžių prisiėmė šiuolaikinės Korėjos visuomenės simbolio vaidmenį. Ji pasakoja apie savo svarbą Pietų Korėjos gyventojams ir pabrėžia paprasto piliečio ir ryžių viryklės panašumą, nes abu jie yra labai efektyvūs, esant dideliame slėgimui. Po kelerių metų trukusio pasaulinio turo „Cuckoo“ vėl dalyvauja kaip aktorė paskutiniame trilogijos spektaklyje, kuriame ji dalijasi pasakotojo vaidmeniu su savo naudotoju / režisieriumi / scenos partneriu J. Koo, tačiau šį kartą ji pripažįsta savo statusą: iš pradžių nurodydama savo pakartotinio dalyvavimo priežastis (jau minėtą išskirtinę ir iš dalies netikėtą sėkmę), o vėliau nusakydama savo kaip pasakotojos / aktorės / animuojamo objekto poziciją. Bet kuriuo atveju autorius priėmė įdomų sprendimą įvesti hibridą – objektą, kuris iš tikrųjų skleidžia garsus ir dėl to tam tikru mastu jau yra gyvas, bet dar nėra robotas ar humanoidas (nors ir kalba). Abu spektakliai yra dokumentiniai ir naratyviniai, todėl, nepaisant iš dalies uždaros formos, jie vis tik atskleidžia žiūrovų buvimo ir svarbos suvokimą, pralaužia barjerą tarp žiūrovų ir dviejų aktorių, reaguodami į supantį pasaulį ir pripažindami juos rodančios medijos galią bei suvokimą.

Pateikti pavyzdžiai rodo, kad egzistuoja daug metodų, kuriais galima sugriauti ketvirtąją sieną ir įtraukti žiūrovus į lėlių teatro vyksmą. Neabejotina, kad yra gerokai daugiau spektaklių pavyzdžių, kurie dėl neadekvataus biudžeto ir šalių nelygybės neturi galimybės surengti tiek pasirodymų įvairiose vietose, dalyvauti tarptautiniuose renginiuose ir panašių privilegijų, kurias vidutinis Europos statytojas supranta kaip savo pagrindinę teisę. Be to, dėl lėlių teatro ar animuojamų objektų teatro padėties, kuri lieka iš dalies marginalizuota, praktiškai dažniausiai taikomos labiausiai įprastos priemonės, nors pastatymai, kur į priemones investuojama daugiau mąstymo ir kūrybiškumo, sulaukia didesnės sėkmės tarptautinio lygio festivaliuose ir didesnio

kritikų pripažinimo. Taip pat būtina atkreipti dėmesį į tai, kad šiuolaikinio scenos meno kūrėjų bendruomenėje pastebimas vis didesnis nestabilumas, susijęs su kūrėjų taikomomis priemonėmis ir funkcijomis, kurios nebėra skirstomos į teoriją ir praktiką, dramos ir lėlių teatrą, o vis labiau susilieja ir persipina, todėl terminas „šiuolaikinis lėlių teatras“ tam tikra prasme atrodo iš esmės neadekvatus. Tai viena priežasčių, dėl kurios užkulisių atidengimo, istorijos pasakojimo ir bendrystės kūrimo pavyzdžių yra dar daugiau, nei atrodo iš pirmo žvilgsnio. Daugybė šių priemonių yra susijusios su technologijų, robotikos ir mechatronikos taikymu scenos mene ir integravimu į šią sritį. Naujas ketvirtosios sienos griovimo lygis pastebimas pandemijos metu kurtuose pastatymuose, kurie daugiausia persikėlė į kino mediją. Dėl to kūrėjai pasinaudojo galimybe pažaisti su sąlygiškumais ir taisyklėmis, sumaišydami juos abiejose medijose. „TV pabaiga“ yra ir gyvas pasirodymas, ir televizijos transliacija. Tai teatro spektaklis, kuris kartu yra ir filmas. Gyva orkestro atliekama muzika, animatorių darbas ir galutinis rezultatas – abiejų komponentų sintezė – sukuria centrinę dramatinę vyksmą scenoje, rodomą centriniame scenos elemente – televizoriuje. Abu J. Koo spektakliai taip pat gali funkcionuoti tarsi scenos ir kino medijų derinys, nes didelę ir svarbią jo pasirodymų dalį sudaro vaizdo įrašai. Be to, *istorijų pasakojimo* koncepcija leidžia taikyti skirtingus traktavimo ir įgyvendinimo lygius ar būdus. Žinoma, daug kas priklauso nuo pačios spektaklio koncepcijos, jo turinio, kūrėjų žinių ar suvokimo, kokios publikos jie nori, tikisi, kokią ketina pritraukti, į kokią kreiptis. Sprendimas naudoti *istorijų pasakojimą* teatro sąlygiškumo lažymo prasme ne visada yra politinis – šiame etape istorijos pasakojimas yra sąlygiškumas. Šiandien pasakojimas ir pasakotojo, aktoriaus bei dramos personažo vaidmenų kaitaliojimas yra tai, kas prieš kelis dešimtmečius buvo scena. Daug drąsesnis ir pažangesnis sprendimas – faktiškai sukurti bendrystę, kurioje valdymo pozicijos yra bent iš dalies perimamos, o svarbiausia – pradedama suvokti kolektyviškumo svarba ir mūsų sprendimų poveikis kitiems ir atvirkščiai, o tai ypač reikalinga ne tik individualistinėje kapitalizmo visuomenėje, bet ir mažose kūrėjų sandraugose dėl ypač konkurencingo dabartinės sistemos pobūdžio. Tokiomis priemonėmis menas bent tam tikru mastu paruošia mus gyvenimui ir dalyvavimui bendruomenėse, kurioms priklauso kiekvienas žmogus. Deja, tokie spektakliai yra mažiau pelningi, galimybės juos pamatyti retos, nors jie ir suteikia vertingą patirtį.

SANTRAUKA

Ketvirtoji siena ir dramos, ir lėlių teatre yra Apšvietos amžiaus išradimas, kurio gyvavimo scenos mene laikas yra daug trumpesnis už jo nebuvimo laiką. Straipsnyje autorė pristato menininkus ir kūrinius, kuriais šie pralaužia ketvirtąją sieną arba įvairiais būdais užmezga kontaktą su žiūrovais. Straipsnyje ieškoma šių metodų panašumų ir skirtumų, svarstoma, kokią įtaką jie daro publikai ir spektaklio idėjai ar turiniui.

APIE AUTORE

Nika Švab, gimusi 1991 m. liepos 25 d., yra literatūros komparatyvistė ir dramaturgė. Studijavo Liublianos universitete ir Prahos scenos menų akademijoje (DAMU). Neatatinė kultūros darbuotoja, dramaturgė, pjesių autorė ir kritikė. Daugiausia rašo recenzijas, apmąstymus, pjeses, analizes, straipsnius teatro žurnalams, pedagoginę medžiagą, periodiškai aktyviai dalyvauja festivaliuose kaip atlikėja, moderatorė, redaktorė ir vykdomoji prodiuserė. Yra projektų „Namai namučiai“ (*S*S, Home, sweet home*) ir „TRANS-plant“ bendraautorė. Nuo 2014 m. nuolat stebi ir recenzuoja lėlių teatrų pastatymus. 2017 m. pelnė Jaunojo dramaturgo apdovanojimą festivalyje „Slovėnų dramos savaitė“, o 2021 m. nominuota „Slavko Grum“ premijai.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI

[ketvirtoji siena](#), [scena](#), [bendrystė](#), [animuojami objektai](#), [publika](#)

Literatūros sąrašas

Levitan, Olga. *The Puppet as an Instrument of Thought*, red. Jurkowski, H., Radonjić, M., *Theatre for Children: Artistic Phenomenon*. Vojvodinos teatro muziejus, Tarptautinis vaikų teatro festivalis, 2015, https://www.academia.edu/6005294/THE_PUPPET_AS_AN_INSTRUMENT_OF_THOUGHT.%20.%20april%202022. | **Schumann, Peter.** *The Radicality of Puppet Theatre*. *The Drama Review*, 1990.



CAMPO, REŽ. JAHN KOO VAKARŲ KORĖJOS TEATRO ISTORIJA (THE HISTORY OF KOREAN WESTERN THEATRE, 2020) | LEONTIEN ALLEMEERSCHO NUOTR.

Yngvild Aspeli

„LĒLININKYSTĒ – TAI BŪDAS, KURIUO ŽVELGIU Į PASAULĮ“ Išplėstinė kalba ir jos ribos

Vadinamoji išplėstinė kalba yra pamatinis prancūzų ir norvegų režisierės, atlikėjos ir lėlininkės Yngvild Aspeli kūrybos principas. Tarptautinės aktorijų, lėlininkų ir muzikantų trupės „Plexus Polaire“ meno vadovė Y. Aspeli nuo 2008 m. režisavo šešis kūrinius: „Signalai“ (Signalux, 2011), „Neskaidri opera“ (Opéra opaque, 2013), „Pelenai“ (Cendres, 2014), „Juodasis kambarys“ (Chambre Noire, 2017), „Mobis Dikas“ (2020) ir „Drakula“ (2022).

Y. Aspeli vadovaujamos trupės „Plexus Polaire“ pasirinktos meninės krypties išskirtinumas – žmogaus dydžio lėlių naudojimas, savita teatro kalba, besiformuojanti susikertant skirtingiems spektaklio elementams, kurie tolygiai susilieja į multisensorinį lėlių spektaklį, ir temos, aprėpiančios tolimas ribas – tarp realybės ir iliuzijos, sveiko proto ir beprotybės, gyvenimo ir mirties. Grupės pavadinimas yra pirmasis tokios meninės orientacijos ženklas: „plexus“ (rezginys) – tai erdvė, kurioje glūdi emocijos, o „polaire“ yra poliškumas, visuomet slypintis emocijose. Pasak Y. Aspeli, lėlės turi nuostabų gebėjimą paliesti ir išjudinti tokio dvipolio pobūdžio santykius ir ribas.

Išplėstinė kalba leidžia lėlei ir lėlininkui veikti kaip pamatiniams postulatams. Dvilypis jų egzistavimas atveria daugybę semiotinių ir alegorinių prasmų, o lėlė, kaip stilizuotas žmogaus atvaizdas, suteikia nuotolinės introspekcijos galimybę. Tuo pačiu metu vietoj žodžių ji gali veikti kaip terpė dalykams, kurie nebūtinai gali būti matomi ar racionalizuojami, bet vis dėlto gali būti juntami.

Kaip teigia Y. Aspeli, lėlių teatras yra judantis centras, žvilgsnis, būdas pažvelgti į pasaulį. Tai kažkas, kas kaskart naujai apibrėžiama su kiekviena istorija (su kiekvienu nauju, individualiu žvilgsniu). Kažkas, kas gali nepaisyti fiksuotų žanro ir stiliaus prielaidų ir be baimės peržengti kitų meninės raiškos formų ribas.

Šioje vertikalioje išplėstinės kalbos dramaturgijoje lėlė, aktorius, lėlininkas, erdvė, šviesa ir garsas tampa lygiavertėmis išraiškos priemonėmis. Tačiau tobula iliuzija yra ne bekompromisis tikslas, o priemonė ar įrankis, leidžiantis prieštarauti sau arba paiegti save.

Modernistinė paradigma, kad menininkas turi išrasti naują formą savo meno kūriniui, atsižvelgdamas į jo turinį, paveikė daugumą XX a. meno kūrinių. Formos ir turinio santykis dar labiau išryškėja lėlių teatre. Kaip jūs apibūdintumėte šį santykį? Mano manymu, forma labai glaudžiai siejasi su turiniu. Lėlininkystė man yra ne tik estetinio pasirinkimo forma, ji išties glaudžiai susijusi su dramaturginiais pasirinkimais. Ryšys tarp lėlių ir atlikėjo bei visko, kas yra tarp jų, tikrai priklauso nuo temos arba tarnauja siekiui atskleisti temą. Tema dažnai gali būti kažkas, ką sunku paaiškinti ar vizualizuoti, manau, kad lėlės – jei naudojamos tinkamoje vietoje – gali būti abstraktesnių sąvokų vizualizavimo priemonė.

Kaip jūsų kūrybos atspirties taškus paveikė Šarlevilio-Mezjero ESNAM (pranc. *Ecole Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette* – Nacionalinė lėlių teatro meno mokykla), kuri yra labai orientuota į originalias ir įmantrias formas bei lėlių meno dimensijų tyrimą? Šarlevilio periodas man buvo svarbus kuriant ir plėtojant savąją kalbą. Šarlevilyje gerai tai, kad galite išbandyti daugybę skirtingų būdų, ką nors daryti ir niekada nesate ribojamas tik vienu fiksuotu būdu ar viena technika. Turite platų suvokimą apie tai, ką daro skirtingi menininkai, ir gaunate auklėjamąją paskatą atrasti savąją savosios kalbos plėtojimo būdą. Pavyzdžiui, mano kalba yra vizualinė kalba. Tai vizualinis istorijos pasakojimas, kuriame visi pojūčiai yra aktyvūs ir prisideda prie istorijos perteikimo. Visi dalykai ir impulsai, kurie ateina per tekstą ar aktorių vaidybą, stipriai juntami muzikos, šviesos, erdvės sukuriamoje atmosferoje – tai tarsi bandymas sukurti fizinę patirtį pateikiant vizualinį istorijos vertimą. Bandytas kaip nors pagauti tuos dalykus, kuriuos nebūtinai galime paaiškinti, bet visgi galima suvokti giliau.

Kaip taikote šiuos labai abstraktaus pobūdžio elementus praktikoje? Atmosfera ir jausmai yra abstraktūs, bet taip pat labai konkretūs. Tai kažkas, kas pažįstama kiekvienam – jų negalima paaiškinti, juos reikia pajauti. Štai čia ir praverčia lėlių menas, turintis unikalią kokybę, gebantis transformuoti tai, ką sunku paaiškinti ar išreikšti žodžiais. Tai ne žodžiai, o jausmai, kuriuos visi galime atpažinti ir suprasti. Jausmas yra konkretesnis nei žodžiai. Jis tarsi kūnas ar širdis. Man taip pat didelę reikšmę turi literatūra ir istorijos svarba. Tikslas yra papasakoti istoriją, kad visuomenė ją išgirstų. Tai man visada buvo svarbu – net jei pasirinktu kitokį pasakojimo būdą, tikslas vis tiek yra papasakoti istoriją. Negaliu kontroliuoti, kaip žiūrovai tai išverčia ir ar turi savo nuomonę, bet man labai svarbus publikos sąmoningumas. Tai reiškia, kad kurdamas šou turiu žinoti, kad tai darau ne dėl savęs, o dėl kitų.

Interviu tinklalaidei „Some Small Magic“ („Šiek tiek magijos“)² sakėte, kad jums patinka po premjeros, atsižvelgiant į žiūrovų atsiliepimus, ką nors pakeisti. Ar tai daro įtaką ir vėliau kuriamiems spektakliams? Visada stengiesi, kad kiekvienas pastatymas būtų šiek tiek geresnis, ir su kiekvienu nauju spektakliu suprantanti šiek tiek geriau, ką reikia daryti, kol tam tikru momentu tai įgyja vientisą formą. Bet net ir tuomet, manyčiau, kiekviena nauja erdvė ar nauja kultūra skiriasi. Manau, čia slypi mūsų saviraiškos ir gyvo meno grožis – tai kažkas, kas keičiasi ir prisitaiko prie tikrovės, kurioje pasireiškia. Pavyzdžiui, „Mobis Dikas“ pasakoja apie monomaniaką, vedantį įgulą į sunaikinimą, o tai gali turėti bendrų bruožų su daugybe situacijų. Spėju, kad čia slypi priežastis, dėl kurios ši istorija tebegyvuoja visus šiuos metus. Ji aprėpia daugybę skirtingų lygmenų. Tai priežastis, dėl kurios „Mobis Dikas“ tapo klasika, jis iškelia į paviršių kažką, ką visi galime atpažinti, nors gyvenime visiškai kitokiame laiko ir kultūros kontekste.

Minėtoje tinklalaideje taip pat sakėte, kad nesivadovaujate literatūros kūriniu kaip adaptacijos pagrindu, o renkatės literatūros kūrinių kaip temos, kurią norite atskleisti, struktūrą. Tad kaip renkatės temas, kurias norite pateikti publikai, ir kaip pasirenkate literatūros kūrinių? Maniau, kad kiekvieną pastatymą skirsiu vis kitai temai, bet dabar suprantu, kad tema visada ta pati, tik ji įgauna skirtingas formas, kai žiūriu į ją iš skirtingų taškų. Akivaizdu, kad tai yra vidinė kova ir žmogaus būties sudėtingumas. Tai domina mane bet kokia forma: kaip vidinė kova tarp gėrio ir blogio arba su savo tamsiosiomis savybėmis, arba kaip žmogiškosios būties trapumas, kuris kartu yra ir mūsų stiprybė. Man įdomu, kaip mums pavyksta nuolat išlaikyti tam tikrą pusiausvyrą, kai bandome valdyti patys arba leidžiamės valdomi mus supančių arba mumyse veikiančių jėgų. Žiūrėdamas į tai suvoki, kad tai žmogiškosios būties pagrindas, atveriantis galimybę pažvelgti į konkretesnes istorijas, kurios iš to išplaukia.

Daugelis jūsų kūrinių, pavyzdžiui, „Mobis Dikas“, „Pelenai“, „Juodasis kambarys“, vienaip ar kitaip susiję su beprotybės ar kitų ribinių psichologinių būsenų tema. Kaip jums pavyksta vaizduoti žmogų, kuris yra demonizuotas (maniakiškas banginių medžiotojas, padegėjas, žudikas ar kt.), atskleidžiant giliuosius jo sąmonės klodus, ne vienpusiškai, o kaip žmogų su savo baimėmis ir nusivylimais? Man ypač įdomu sužinoti, kodėl jie įgyja šią ekstremalią savybę, nes tokį potencialą turime visi. Man patinka stebėti, kas verčia žmogų peržengti ribą ir kas priverčia kitą

11 „2.5 Yngvild Aspeli“. Some Small Magic / Fletcher Pierson, 2017.

sugebėti jos neperžengti. Tokios istorijos yra kiekvieno iš mūsų atspindys kreivame veidrodyje. Man įdomiausia stebėti, kaip kiekvienas individas kovoja už savo gyvybę, už vietą visuomenėje ir kaip identitetas bei ryšys su tuo, ką darome kaip asmenybės, paveikia visuomenę ar grupę žmonių, kuriais save apsupame. Tai gali būti vieno žmogaus pasirinkimas, bet tas pasirinkimas gali turėti įtakos daugeliui žmonių – man patinka stebėti šį nesibaigiantį asmenybės ir visuomenės pusiausvyros siekį.

Manau, kad tai veikia ir priešinga kryptimi: socialinės sąlygos gali lemti (ekstremalų) individo pasirinkimą, pavyzdžiui, kaip „Juodajame kambaryje“, kuriame pasakojama apie Valerie Jean Solanas (1936–1988), Šiaurės Amerikos rašytoją, perspektyvią psichologijos studentę ir radikalią feministę, kurią išgarsino SCUM manifestas (angl. *Society for Cutting Up Men* – „Visuomenė už priverstinį vyrų kastravimą“) ir pasikėsinimas nušauti Andy Warholą. Taip, manyčiau, kad „Juodasis kambarys“ ir „Mobis Dikas“ yra absoliučiai skirtingi. „Juodajame kambaryje“ regime ekstremaliai besielgiančią asmenybę, bet suprantame, kad ji yra visuomenės, kuri ją nesirūpino, visuomenės, kuri ją apleido vaikystėje, padarinys. O „Mobio Diko“ istorijoje turime kitą kraštutinumą – Ahabą, žmogų, naikinantį savo mažytę mikrovisuomenę. Man patinka įvairiais būdais tirti ryšius tarp individo ir grupės.

Pasaulio literatūros klasika, kurią dažnai renkatės pastatymams, dažniausiai turi labai savitą ir ypatingą rašymo stilių – ten taip pat pasirenkama forma, atitinkanti temą. Pavyzdžiui, būtent dėl Hermano Melville'o stiliaus romanas „Mobis Dikas“ tapo kanonine Amerikos literatūros klasika. Įdomu, jeigu literatūros kūrinys suteikia struktūrą pasirinktai temai, kaip transformuojate rašymo stilių ir formą į savo, t. y. vizualinę, formą? Daug dėmesio skiriu kalbai, kuri vartojama. Tai man labai svarbu, todėl viena iš užduočių, kurią sau keliu, yra pajusti rašymo būdą ir išversti jį į savąją kalbą, scenos kalbą. Tokiam vertimui svarbu žinoti literatūros kūrinio struktūrą. Pavyzdžiui, „Juodasis kambarys“ pagal tai, kaip rašo Sara Stridsberg², yra tarsi tam tikri vaizdai, keliaujantys laiku pirmyn ir atgal. Verčiant juos į sceninę kalbą, atrodo natūralu, kad spektaklio struktūra turi būti tarsi haliucinacija. „Mobiui Dikui“, kuris yra epinė istorija, taip pat reikėjo sukurti formą. Hermano Melville'o kūryboje taip pat susipina daugybė skirtingų stilių, todėl tai turėjo būti parodyta spektaklyje. Stengiuosi gerbti istorijos pasakojimo būdą, derindama prie jo savąją kalbą.

Dažnai pabrėžiate, kad jus domina dvilypė lėlininko ir lėlės būtis. Tarkime, kad šios dvi būtytys yra atskiri dalykai. Kuo jos skiriasi? Lėlininkas niekada nebūna neutralus ir tai leidžia žaisti įvairiomis lėlės ir lėlininko santykių galimybėmis. Kartais jie sudaro vienybę, nors fiziškai tai dvi atskiros esybės. Lėlininkas tarnauja lėlei, atstovauja kažkam, kas yra tas pats. Tai yra kažkas, su kuo galime pažaisiti – pavyzdžiui, kas vyksta, kai nematome lėlininkų iliuzijai sukurti, ir kas vyksta, kai matome ir numanome, kad kažkas manipuliuoja kitu asmeniu ar personažu. Galime tai dar toliau pastūmėti iki taško, kuriame jie yra sąveikaujantys veikėjai. Taigi, spektaklio dramaturgijoje yra trys skirtingi traktavimo būdai.

Šiuolaikiniame lėlių teatre dažnai taikomi metodai, kuriais siekiama demaskuoti iliuziją. Spektaklio kūrimo procesų atskleidimas išties tampa kūrybine strategija. Tačiau savo spektakliuose kuriate tokią „tobulą“ iliuziją, kad nebegalime atskirti lėlių nuo lėlininkų. Man tai veikiau ne tobulo ir stabilios iliuzijos, o iliuzijos, su kuria galiu žaisti, kūrimas. Pavyzdžiui, kartais nematome lėlininkų, bet kai pamatome, tai padaro stipresnį įspūdį nei tuomet, jei būtume matę juos nuo pat pradžių. Man patinka naudoti iliuzijos sugriovimą kaip pasakojimo dalį.

Jūsų kūryboje taip pat yra sąsajų ir su lėlių teatro tradicija. Šiuolaikiniame mene požiūris į tradiciją yra dvilypis. Jai paneigti kuriamos naujos formos, o kartais nesunku pajusti ir priešišką nusistatymą, tačiau tuo pat metu tradicija yra pirmoji šiuolaikiškumo sąlyga. Kaip manote, koks yra tradicijos ir modernumo, sąlygiškumo ir alternatyvos santykis lėlių mene? Lėlių teatras turi išties stiprias tradicijas ir tikrai vertingas technikas. Man svarbu, kad atlikėjai gerai valdytų lėles. Tai tradicijos dalykas – technika, amatas, kurio išmoks-tama. Tai kažkas, kuo galite remtis ir jūs remiatės jau esamomis technikomis. Pavyzdžiui, mane labai žavi virvelinės marionetės ir visada naudoju kokią nors tradicinę virvelinę marionetę, bet naudoju ją kitaip. Daugiausia tyrinėju santykius tarp lėlininko ir lėlės, o jiems tyrinėti yra ir kitų naudingų metodų. Taigi, nemanau, kad verta priešinti modernumą tradicijoms. Manau, tai daugiau vystymosi klausimas, tam tikrų dalykų adaptavimas prie besikeičiančio laiko. Manau, tai didžiulė stiprybė turėti tradicijas bei technikas ir matyti, kaip galime jas panaudoti tobulėjimui.

Šio žurnalo „Lutka“ numerio tema – „Lėlės ties riba“. Ar manote, kad „atvirumas idėjų ir pažiūrų įvairovei“ ieškant tinkamos formos gali atitolinti lėlių teatrą nuo to, kas jis iš tikrųjų yra? Paversti jį neaiškiu „visko po truputį“ rinkiniu? Klausimas yra tas, ką vadiname lėlių teatru. Manau, kad lėlių teatro sąvoka yra platesnė nei pačios lėlės sąvoka.



² | Spektaklis „Juodasis kambarys“ yra įkvėptas Saros Stridsberg romano „Svajonių fakultetas“ (Drömfakulteten, 2006).

Tai gali būti technika arba, kaip man, būdas žvelgti į pasaulį. Tai tarsi žvilgsnis ar būdas papasakoti istoriją, kuris gali turėti įvairias formas. Mano manymu, kiekviena lėlių teatro forma iškelia centrą už žmogaus būties ribų. Tai ne dvipusis, o trišalis bendravimas, kuris galų gale priverčia viską tarnauti kažkam kitam, ne vien sau. Manychiau, todėl lėlių teatras įgauna daugybę įvairių formų.

Gal galėtumėte paminėti keletą menininkų, kurių kūryba išplečia lėlių teatro supratimą? Žinoma. Pavyzdžiui, prancūzų menininkė Alice Laloy. Pastarajame savo spektaklyje „Pinokis“ ji pavertė vaikus labai kraupia, įspūdinga, bet gražia gyvų lėlių forma. Élise Vigneron daug dirba su tokiomis medžiagomis kaip ledas, tiria, kaip ši medžiaga gali būti naudojama kaip pasakojimo priemonė. Renaud Herbinas naudoja kasdienius daiktus, pasitelkia jų sąveiką su žmogaus kūnu. Tai gali būti paprastas daiktas, bet jis tiria, kaip mes naudojame jį kurdami skirtingas dimensijas. Agnès Limbos taip pat dirba su objektų teatru, labai skirtingai pasakoja istoriją ir suteikia alternatyvią perspektyvą. Visi jie kiekvienas kitaip kuria įdomius ir stiprius kūrinius.

Jūsų hiperrealistinės, natūralaus dydžio lėlės dažnai apibūdinamos kaip šiurpios, vaiduokliškos, „antgamtiškos“. Kodėl, jūsų nuomone, susidaro toks įspūdis? Viena priežasčių, kodėl man patinka lėlės, yra ta, kad jos gali veikti kaip tarpininkės tarp gyvenimo ir mirties. Manau, kad tai suteikia man bendravimo tarp dviejų pasaulių galimybę. Lėlėms tai natūralus dalykas, nes jos jau apima šiuos du pasaulius savyje, savo formoje. Jos yra objektas, kuris atgyja, nes jomis tikime arba suteikiame joms gyvybę. Manau, kad lėlių menas kažkuo panašus į spiritizmo seansą, kai yra stiklinis indas su raidėmis, visi priglaudžia pirštus prie stiklo, kažkokiu būdu iškviečia dvasias ir verčia judėti. Visi žino, kad stiklinę perkėlė vienas iš mūsų, bet nežino, kuris. Vis dar tebėra abejonių ar tikėjimo, kad galbūt stiklą judina „kažkas kitas“. Grupinė lėlių animacija, kurią dažnai naudoju, yra kraštutinė šio mito versija ir tai, kaip mes tikime tuo, kas nėra tikra. Taigi lėlės savo natūralia forma jau turi galimybę tyrinėti egzistencinius klausimus, o kalbėdama apie egzistencinius klausimus turiu galvoje gyvenimo ir mirties temą. Mes visi esame susiję su šiomis temomis. Jos gali gąsdinti mus arba įkyriai persekioti, bet lėlės turi galimybę į tai įsijausti, net jei ne konkrečiu būdu, o tik dėl savo formos ar vaiduokliško buvimo.

Naujausiame spektaklyje „Drakula“, kurio premjera įvyko 2021 m. gruodį ir kuriame taip pat kalbama apie gyvenimo ir mirties ribas, pasitelkiate šiek tiek labiau feministinę se-

novės istorijos ir vampyro motyvo interpretaciją. Gal galite plačiau apie tai papasakoti? „Drakulos“ kaip knygos ar kaip personažo įkūnyti neįmanoma. Jis yra mitas, besislepiantis šešėlyje, ir tai yra jo stiprybė. Tai sunku perteikti, nes abejonė, ar jis yra čia, ar jo nėra, padaro jį realų. Dirbant su šiuo kūriniu, man buvo svarbu nedaryti šiuolaikiškos versijos, nes tikiu dalykų, vykstančių jų sukūrimo laiku, galia. Pasakodami apie tai šiandien, turime sukurti tam tikrą veidrodį tarp dviejų laikų. Tad buvo aišku, kad noriu sutelkti dėmesį į Liusę, vieną pirmųjų Drakulos aukų. Jos istorija mane sujaudino, nes dažnai minima paviršutiniškai. Norėjau pakeisti situaciją, papasakoti istoriją, tačiau iš moters perspektyvos. Taip pat norėjau pamatyti, kokias kitas temas ši istorija galėtų atskleisti – temas, apie kurias šiandien daugiau diskutuojama ir kurias svarbu pabrėžti.

Kokių temų atradote, kai pažvelgėte į šią istoriją iš moters perspektyvos? Šioje istorijoje daug dėmesio skiriama seksualumui, nekaltumui, geismui ir neleistinam išsilaisvinimui iš nustatytų vaidmenų, kuriuos privalu vaidinti moteriai. Ji turi būti žavi, seksuali, patraukli ir pakankamai plačių pažiūrų, bet tuo pat metu nekalta ir ne per daug išsilaisvinusi, nes tuomet būtų pernelyg laisva ir taptų kažkuo, kas nebėra gerbiama. Moterims nustatomos ribos yra labai neaiškios. Daug kas sukasi apie tvirkimo temą, kai kažko norima, bet tuo pat metu bijoma. Šis motyvas dažnai iškyla knygoje – ne tik sąsajoje su moterimis, bet ir kaip bendras noras ar geismas, kuris tuo pat metu kelia siaubą. Manau, kad vampyras yra toks. Tai vidinė kova tarp to, kas yra teisinga ar neteisinga, ką turėtumėte ar neturėtumėte daryti. Apimamos visos sudėtingos temos, susijusios su seksualumu, kūnu, įvaizdžiu, galia ir piktnaudžiavimu ja.

Rudenį tapsite Nordlando vizualinio meno teatro, esančio Stamsunde, Norvegijoje, meno vadove. Kokią įtaką tai turės jūsų, kaip „Plexus Polaire“ meno vadovės ir atlikėjos, darbiui? Teks sėdėti ant dviejų kėdžių – tęsiu darbą „Plexus Polaire“, tuo pat metu būsiu meno vadove Nordlando vizualinio meno teatre, kuris yra labai ypatingas ir jaudinantis. Tai keista vieta Norvegijos šiaurėje, kurios specializacija – įvairių tarptautinių teatro trupių pasirodymų rengimas. Dirbdama meno vadove, stengsiuosi skleisti žinią apie tai, kas yra lėlių teatras, kokios jo galimybės, kokia tai puiki išraiškos forma. Žinoma, ir toliau dirbsiu „Plexus Polaire“. Trupė tęs gastroles, po „Drakulos“ kursiu naują spektaklį, su kuriuo grįšiu į sceną kaip atlikėja. Tai vėl bus solinis pasirodymas, skirtas senai gerai norvegų klasikai Henriko Ibseno „Lėlių namams“.

Mojca Redjko

KAIP ARBATOJE PAMIRKYTAS SAUSAINIS Apie medžiagiškąjį teatrą

Medžiagiškasis teatras (dar vadinamas fiziniu teatru) – tai šiuolaikinė lėlių teatro praktika, kurioje medžiaga su jai būdingomis fizinėmis savybėmis iškeliamą aukščiau formos. Medžiaga kalba kaip abstraktus simbolis, kupinas semantinių klodų, asocijuojamu su asmenine atlikėjų ir žiūrovų patirtimi.

Medžiagos prasmė

Šiuolaikinis lėlių menas, kaip savarankiškas reiškinys, esantis įvairių meninių praktikų sankirtoje, kvestionuoja savo mediją ir ieško naujų semantinių klodų bei estetikos pačiame animacijos akte. Animacija nėra (jau nebėra) vien tik veiksmas, paverčiantis negyvą objektą gyvu, tai veikiau aktantų ir galimų sąsajų ieškojimas šiame veiksmo. Įsiliejimo į šiuos meninius procesus perspektyvos priklauso nuo simbolio suvokimo kaip medžiagos (substancijos), o ne vien tik formos prasme. Lėlė, kaip technologiškai sudėtingas produktas, kuriam reikia amatininkiško animacijos įgūdžių, nebėra įdomi. Jos vietą užėmė objektai, erdvės, kūnai, garsai, tonai, balsai, šešėliai, projekcijos, šviesa ir kt., o animacijos veiksmas apima įvairių atlikimo praktikų, judesio, šokio, klounados, akrobatikos, muzikos, dainavimo ir kt. elementus.¹ Animacijos metodai nėra nustatyti iš anksto, jie užkoduoti medžiagos prigimtyje – arba jos fizikinėse ir che-

minėse savybėse, arba pradiniam materialiajame kontekste, kuris naudoja metaforas, metonimiją, humorą, poetiką ir kt., diktuodamas semantinį transliavimą abstrakčiu lygmeniu, ir išstumia žiūrovą iš pasyvaus stebėtojo pozicijos, tad šis asocijuodamas, nuskaitydamas, jungdamasis, *reaguodamas* atveria visas gyvybines energijas ir dalyvauja lygiavėčiame dialoge, kartu aktyviai kurdamas (savąjį) spektaklį.²

Medžiagos forma

Kalbant apie sąsają su medžiaga (ir požiūrį į ją), objektų ir medžiagiškasis teatras turi daug ką bendra, nes abiem būdingas tam tikras abstraktumo laipsnis. Objektų teatre į spektaklį įtraukta medžiaga dažniausiai (vis dar) išlaiko pastovią formą. Dėl nukrypimo nuo tradicinės *technologinės* lėlių teatro logikos, susiejus pranešimą apie medžiagos *prigimtį*, ši forma tampa kintama, o suvokimo nepastovumas padaro ją *atsitiktinę* atlikimo požiūriu. Pačia konkrečiausia prasme objektas gali būti naudojamas kaip gatava lėlė. Pavyzdžiui, lėlė Barbė iš esmės reiškia šiuolaikinius estetinius idealus ir socialines-ekonominės vertybes, kurios visiškai perteikiamos meninėje koncepcijoje, kaip kad spektaklyje „Viktorija 2.0“ („Moment“, rež. Zoranas Petrovičius, 2016); triušių iškamšos spektaklyje „Natiurmortas“ (Liublano lėlių teatras, Flota rež. Tinas Grabnaras, 2020) animuojamos ir juda *tarsi būtų gyvos*; jos atgaivinamos *tradiciniu būdu*, kaip pagamintos gyvūnų formos lėlės, o žiūrovai stebi spektaklį, neginčijamai suvokdami jų medžiagą ir faktinę *mirtį*.

¹ Tuo pat metu animacijai būdingas vaidinimo procesas skverbiasi į ne lėlių teatro žanrus, pavyzdžiui, sensorinį, imersinį, vizualinį ir kt. teatrą.

² Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. Maska, 2010, pp. 13–14.

Objektas, kaip aiškus ženklas, gali metonimiškai reprezentuoti platesnį semantinį lauką (*visumą*), pavyzdžiui, marškiniai su kaklaraiščiu ant pakabos tampa teisininko, teisingumo sistemos personifikacija („Procesas, arba Liūdna Josefo K. istorija“, Mariboro lėlių teatras, rež. Matija Solce, 2012), arba kaulai spektaklyje „Laimingi kaulai“ (Tarptautinis lėlių meno centras „Koper“, „Teatro Matita“, rež. Matija Solce, 2011), animuoti vienoje scenoje taikant įvairius animacijos metodus dialoge su animatoriaus ranka ir todėl galintys vaizduoti du (atskirus) asmenis vieno animatoriaus judesio tęstinumo ribose.³

Objektai gali būti naudojami visiškai asociatyviai – jie juda *savaip* ir žiūrovo dėka įgauna antrines reikšmes, pavyzdžiui, sukutis spektaklyje „Tamsus kambarys“ (Liublianos lėlių teatras, rež. Matija Solce, 2022) tampa balerina kitoje šviesoje.⁴ Asociatyvus naudojimas, kylantis iš būdinio sceninės iliuzijos visybiškumo, sudaryto iš spektaklio elementų klodų, išlieka abstrakčiame lygmenyje ir nelinksta į konkretumą. Perėjimas, leidžiantis medžiagai *natūraliai* peraugti į meninį veiksma, griežtai diktuojamą pačios medžiagos, suteikiančios unikalų charakterį, primena vaikišką kūrybos (ir griovimo) žaidimą, giliai įrašytą į mitus ir pasakas apie pasaulio ir žmonių sukūrimą.

Medžiagos galimybės

Danielis Blanga-Gubbay svarsto, ar Dievas turėjo galimybę sukurti kitokį pasaulį.⁵ Jis remiasi pamąstymais apie sukūrimą Tomo Akviniečio (1265 m.) veikale „Apie potencialą“ („De Potentia“), kuriame pasakojama, kaip Dievas pirmiausia pasirinko medžiagą pasauliui sukurti, o paskui sukūrė geriausią įmanomą pasaulį, kokį tik buvo galima padaryti iš tos medžiagos. Medžiagoje, naudojamoje pasauliui sukurti, visi potencialūs pasauliai turi vienodą sukūrimo galimybę. Retas pavyzdys, kai pasaulis vaizduojamas likus akimirka iki jo sukūrimo, yra piešinys iš Maciejovskio Biblijos manuskripto (1240 m.), kur Dievas dešinėje rankoje laiko medžiagos debesį, o kairėje – tobulą formą, kuri bus matoma tik medžiagoje nuo antros dienos. Panašiai 1582 m. Giordano Bruno rašė apie sukūrimą kaip apie „didžiulį chaosą, kuris nesielgia kitaip nei debesis ir

kurį formuoja vėjai iš išorės, ir kuris dėl impulsų skirtumų ir savybių gali įgauti visas įmanomas formas.“⁶ Dievas, kylantis iš amorfinės medžiagos unikalumo, sukuria vieną vienintelį tikrovės paviršių. Tą akimirka, kai pasirenkamas vienas realus pasaulis (vaizdas), visi kiti galimi pasauliai pažymimi kaip įmanomi, kaip kažkas, kas galėjo būti, tačiau nėra, ir kaip kažkas, kas vis dar tebeslypi po paviršiumi pasaulio medžiagoje. Be to, Blanga-Gubbay rašo apie medžiagos ir formos pobūdį modernia ir postmodernia pasaulyje ir laikosi minties, kad medžiaga turi daugiau nei vieną likimą – priešingai, ji atskleidžia neapibrėžtumą ir kviečia mus tirti dabartį; medžiaga atsiskleidžia kaip galimybė evoliucionuoti bet kokia forma. Forma įtvirtinta kaip nežmogiškas kūrimo lengvinys.

Medžiagos prigimtis

Medžiagiškojo teatro centras – toks medžiagos naudojimas, kai atsižvelgiama į jos fizikines, chemines, technologines ir kitas susijusias savybes. Medžiaga (spektaklio metu) nuolat keičia savo formą ir negailestingai diktuoja animatoriui ritmą, tempą ir *judiesio* dinamiką, kylančią iš jos savybių. Sukuriami vaizdai, turintys stiprią asociatyvinę ir simboliinę vertę. Ši vertė stiprėja su apozicija, o ryšiai tarp sukurtų vaizdų gimdo tuštumą ir kūrimo atsitiktinumą. Animatorius yra kartu ir kūrėjas: suteikia gyvybę negyvai medžiagai ir nuolat nustato jos *formas*. Kita vertus, animatorius turi tirti judesį, atitinkantį naudojamą medžiagą. Taip medžiaga tampa terpe – ne tik formos šaltiniu, bet tuo pat metu simboliu ir praktiniu ženklu.

Toks, pavyzdžiui, yra spektaklio „Ežiukas Jančekas“ atskaitos taškas (Mariboro lėlių teatras, rež. Margrit Gysin, 2012). Nedidelis apvalus staliukas, aliuzija į puodžiaus ratą, kur iš gabalo molio – medžiagos, turinčios senovės laikų semantinę vertę, gydomąją ir kūrybinę galią, turinčios tam tikrą svorį – pabunda mažytis molinis berniukas, virsta ežiuku ir persikelia į molinį mišką; urvas tampa lokiu, kuris išauga į pilį, o kartu transformuojasi į plunksną, nubrėžiančią taką, vedantį iš miško, ir galų gale tampa statybine medžiaga laimingiems namams. Moliui asistuoja paprasti kasdieniai objektai (šakos, pagaliukai, dantų krapštukai, žaislų detalės, gimtadienio žvakės, blizgučiai ir kt.), o atlikimo principas apima greta pasakojimo ir naujų vaizdų išradimo, kurie vėliau išardomi, vaidmenų atlikimą (Elena Volpi – mama, Jančekas, lokys, karalius, gaidys, princesė ir

kt.) ir dainavimą, kuris sukuria pagrindą linksmai vaikiškam spektakliui, kviesdamas žiūrovus pamėgdžioti. Toks metodas labai būdingas medžiagiškajam teatrui. Medžiaga yra žinoma ir prieinama, o vaikų žaidimas, kaip edukacinės programos dalis ir supažindinimas su istorija, gali peraugti į kūrybinį veiksma su meniniais elementais.⁷

Kūrybinė žaidimų aikštelė

Pastaraisiais metais vaikų žaidimų aikštelių, kaip kūrybinių poligonų, koncepciją, tyrinėdamas vaikų spektaklių medžiagą plėtojo režisierius Miha Golob. Jis pradėjo nuo Leo Lionni „Mėlyniukas ir Geltoniukas“ (Mariboro lėlių teatras, 2015), ir tęsė savo projektuose „Akvariumas“ (Liublianos lėlių teatras, 2017) ir „Smėlio dėžė“ (Liublianos lėlių teatras, 2022).

[...] šiame spektaklyje („Mėlyniukas ir Geltoniukas“, aut. past.) pradėjau galvoti apie vaikų žaidimų aikšteles kaip apie pirmųjų atradimų ir susižavėjimų vietą, kaip apie unikalias vaikų laboratorijas, erdves, kuriose vaikai tyrinėja ir bando tam tikrus šio pasaulio dėsnius ir taip pradeda pažinti save, savo vaizduotę, kūrybiškumą, logiką. Sužinojau, kad tuščias popieriaus lapas taip pat gali būti ir vaikų žaidimų aikštelė. Negana to, buvau sužavėtas to, kaip vaikui gali būti įdomus tuščias popieriaus lapas. Vaikas turi didžiulį norą jį užpildyti, nuspalvinti, susukti, suplėšyti, suglamžyti... [...] „Akvariume“ žengiau dar vieną žingsnį, tyrinėdamas analogines vaikų žaidimų aikšteles, kurias šiandien vis dažniau pakeičia skaitmeniniai žaidimų pasauliai. „Akvariumas“ vaizduoja vonią, kuri yra viena pirmųjų vaikų žaidimų erdvių. Šiame procese „Smėlio dėžė“ yra kitas loginis žingsnis. Smėlio dėžės yra pagrindinės vaikų žaidimų erdvės, tačiau vaikus jose matome vis rečiau – dažniau jomis naudojasi katės, kurios ten šlapinasi ir tuština, o vaikai gali jose išsipurvinti...⁸

Nė viename iš trijų spektaklių nėra tiesioginio interaktyvumo. Tačiau jie dramaturgiškai sulieja dialogo žaismingumo principus naujoviškoje objektų ir medžiagų animacijoje, erdvėje, panašioje į žaidimų aikštelę, į žaidimą panašiais metodais. Spektaklyje „Mėlyniukas ir Geltoniukas“

kas“ vaikų žaidimų aikštelę atstoja padidintas popieriaus lapas, o animuojama medžiaga yra dažai (įvairiomis formomis), spektaklyje „Akvariumas“ iliuzija sukurama animuojant ryšius tarp objektų ir vandens, o „Smėlio dėžėje“ lėlė vaizduojama kaip smėlis – „medžiaga, priešinga viskam, ką tradiciškai vaizduoja lėlė“.⁹

Spalvos

Spektaklis „Mėlyniukas ir Geltoniukas“ sukurtas pagal Leo Lionni paveikslėlių knygą, istoriją, kuri yra aiškiai dviprasmiška ir atvira interpretacijoms, jau sprendžiant vien iš pavadinimo. Pasakojimas perteikiamas plėšytomis spalvotomis formomis *tuščiame* fone. Tekstas labai trumpas ir paprastai pateikiamas puslapio apačioje. Mėlyniuką vaizduoja mažą mėlyna forma, išplėsta iš popieriaus. Jo tėvus vaizduoja dvi didelės mėlynos formos, besiskiriančios viena nuo kitos. Jų namus atstoja ruda forma, ant kurios sutalpinama šeima, o parką – stambesnės žalios formos. Paveikslėlių knygoje judėjimas rodomas logiškai išdėstant figūras kompozicijoje, pabrėžiant judėjimą į priekį, iš kairės į dešinę. Kai du draugai susitinka, jie tampa žali. Spalvų susimaišymo scena perteikia tarpasmeninių santykių, tapatumo, priėmimo ir kt. klausimus.¹⁰

Pasakodamas savo istoriją Lionni naudoja didžiulę spalvų, formų ir kompozicijos elementų naratyvinę galią, tą patį metodą panaudojo ir režisierius, uždengęs sceną didžiule balta drobe.¹¹ Iš pradžių spalva yra skystis, kurį du aktoriai / animatoriai žaismingai tepa pirštais, šepetiais ir purškikliais. Ant vertikalaus paviršiaus dažai įgauna neapibrėžtas (atsitiktines!) formas. Žaidžiant žodžiais, dvi išsiliejusios dėmės įgyja vardus ir taip tampa asmenybėmis. Magiškas triukas ir du atsitiktiniai objektai – geltona plastikinė kapsulė iš „Kinder Surprise“ kiaušinio ir supliuškęs mėlynas balionas – užima savo vietą vienoje iš dėmių.¹² Jie juda per drobę aiškiai nubrėžtomis linijomis. Judėdami jie daro pažangą ir atgyja per savo judesį (ir garsą). Jiems judant greitai, judesiai skiriasi nuo tų, kokie yra jiems judant lėtai, o kai jiems liūdna, jie juda kitaip nei tada, kai yra laimingi. Tamsiose scenose personažo žymeklis yra (ryški) spalvota švieselė, o šviesos spindulys

⁷ | Volpi, Elena. *Loutkové divadlo jako cesta do dětské duše – Setkání umění a výchovy*. Doctoral theses. Akademiya lepih umetnosti v Prahi, Gledališka fakulteta, Alternativna in lutkovna tvorba in njena teorija, 2019, pp. 36–49.

⁸ | Tretnjak, Igor. Miha Golob: *Za otroke je svet kot lunapark, ki ga opazujejo in nad katerim se navdušujejo brez preračunljivosti*. Kitiška platforma sodobnega lutkarstva, 2021 m. spalio, <https://www.contemppuppetry.eu/novice/miha-golob-za-otroke-je-svet-kot-lunapark-ki-ga-opazujejo-in-nad-katerim-se-navdušujejo-brez-preračunljivosti/>.

⁹ | Ten pat.

¹⁰ | Haramija, Dragica, Batič, Janja. *Teorija slikanice*. Otrok in knjiga Nr. 89, 2014, p. 5–19.

¹¹ | Spektaklio „Mėlyniukas ir Geltoniukas“ anonsas: <https://youtu.be/4Gfe21b0Yms>.

¹² | Objektai buvo pasirinkti dirbtuvėse, išbandžius daugybę įvairių kasdienės realybės objektų bei skirtingų formų ir dydžių magnetų.

³ | Sitar Cvetko, Jelena. *Iluzije po točkah*. Kitiška platforma sodobnega lutkarstva EU, 2022 m. kovas, <https://www.contemppuppetry.eu/novice/iluzije-po-tockah/>.

⁴ | Ten pat.

⁵ | Blanga-Gubbay, Daniel. *Kot oblak, ki ga oblikujejo svetovi*, red. Kraigher, A., Rooss, A. *Gledališče animiranih form*. Maska, Nr. 179–180/ Lutka Nro. 59, 2016, p. 25–28.

⁶ | Ten pat.

apibrėžia erdvę (namus ir gatvę). Konkreti spalvos realizacija matoma kaip esama apraiškos terpė, o žiūrovai savo vaizduote dekoduoja gana abstraktų kodą.¹³

Ypatumas, ypač patrauklus jauniems žiūrovams, yra tam tikras *nepriklausomo* veiksmo įspūdis, ne visiškai kontroliuojamo animatorių (suaugusiųjų). Šis santykis suteikia erdvės (sveikintinam) *suklydimui*, kuris sceninį veiksmą priartina prie tikrovės. „Teatro meno kintamumas – reiškiantis, kad nieko negalima padaryti vienodai du kartus, kad kiekvienas įvykis yra unikalus ir nepaprastas – sukuria panašumą su gyvenimu, kuriam būdinga ta pati logika.“¹⁴ Todėl žiūrovai lengviau bendrauja su mažyčiais spalvotais personažais, o spektaklio veiksmo tikimybė auga skatinama emociinės iliuzijos galios, kurią sustiprina nuostaba, o ne kontroliuojamas (vienos) istorijos atkūrimas.

Vanduo

Vandens nuotykių istorija „Akvariume“¹⁵ piešiama vaizdais, o žiūrovai turi kartu kurti savo asmeninę istoriją. Kodėl? Scenas sudaro subjektyvios emociinės vertės elementai, identifikuojami kuriant spektaklį: vanduo (įvairiomis formomis), kiaušinis, puodeliai, daiktai, kiti skysčiai, daiktai. Spektaklis, kuriame nėra žodžių (juos pakeičia muzika), pagrįstas eksperimentais su vandeniu:¹⁶

Vanduo rodomas visų trijų fizinių būsenų: kaip garai, apgaubiantys kiaušinį, kai jo balionas sprogs, kaip skystis, kuris labai tinka taškytis, ir kaip ledas, plūduriuojantis ant vandens dėl mažesnio tankio. Įdomų vaidmenį vaidina skysčio tankis ir skirtingi priešingumo lygiai (aliejus, vanduo), tai galima stebėti cilindruose, kur spalvoti skysčiai nesusimaišo. Vyksta ir tikra cheminė reakcija: dvi kietos medžiagos – vandenilio karbonatas ir citrinų rūgštis, ištirpusios vandenyje, reaguoja sudarydamos anglies dvideginį, kuris išsilieja į orą ir jame susijungia su draugais – deguonimi ir azotu. Anglies dioksidas akvariume taip pat regimas mažiau žinomu pavidalu: kaip sausas ledas, kuris susidaro dėl sparčios dujų sublimacijos.

Spektaklio pradžioje burbulai iliustruoja paviršiaus įtempimo galią, dėl kurios burbulų membrana yra vos kelių nanometrų storio, o šviesos interferencija joje sukuria nuostabius vaivorykštinius raštus. Šviesa akvariume yra galingas elementas. Kai į akvariumą panardinamas veidrodis, jame atspindinti šviesa atspindi ne tik mažytį laivelį, bet akimirkai ir žiūrovus. Dėl gravitacijos jėgos ir plūdrumo įvairūs vandenyje esantys objektai plūduriuos, kils ar skęs. Neįtikėtina maža trintis leidžia mažajam kiaušiniui be vargo stumti didelį ledą luitą per ploną vandens sluoksnį, priverčiant ledą masę ilgą laiką sukurti aplink savo sukimosi centrą. Galingos mašinos sukurtos bangos akvariume grasina užlieti žiūrovus.¹⁷

Medžiaga diktuoja spektaklio erdvės dydį ir formą, atlikėjų skaičių, tempą, trukmę, atmosferą ir – istoriją. Prisiminti mai apie vandens paviršių gamtoje reiškia ilgėsį, atstumus, tolimus horizontus, keliones. Remiantis kosmogonijos mitais, vanduo atskiria ir atneša katarsį. Praeityje vanduo buvo (transporto) ryšio kanalas. Biologiniu požiūriu vanduo yra gyvybė. Įdomiai ši tema susipina su vandeniu (taip pat) paveikslėlių knygelėje, rekomenduojamoje vaikams, jaučiantiems nerimą dėl išsiskyrimo,¹⁸ kurioje nuotykių istorijos teminis laukas gali lengvai užgožti vandeninę spektaklio erdvę. Vanduo sulėtina judesį, trukdo ir neleidžia valdyti *lėlę*, mažina matomumą ir juda *monotoniškai* (bangomis). Animacijos užduočių tyrimas procese aiškiai parodo, kad galima nukreipti tik mažesnius vandens kiekius (vis dar nekontroliuojant proceso), o objektų nukreipti vandenyje negalima (jų neliečiant). Todėl spektaklis sukuriamas dviem metodais: žaismingu dialogu tarp objektų (kiaušinio, puodelio-baseino, lapų ir kt.) ir nedidelių vandens kiekių (lašų, upelių, balų, ledo gabalėlių ir kt.) ir rezervuaru, pilnu (*lėto*) vandens, turinčio svorį, masę ir tankį, kuris veikia kaip erdvė, animatorius, animuojamasis ir motyvas. Norint išgyventi įtraukiantį abiejų perspektyvų potyrį ir visiškai sureaguoti į *skirtumą*, atrodo būtina žinoti apie oro buvimą (ir nebuvimą), ypač kai oras išstumiamas iš erdvės, kuri prisipildo vandens. Šiame procese spektaklio erdvė *pasikelia aukštyn* kaip kylančios scenos kameros, kad atsiskleistų *beorė* giluma. Plūduriavimas paviršiuje suteikia spektakliui visiškai kitokį charakterį, palyginti su prieš tai buvusiu linksmu taškymosi nuotykiu – jis tampa nevaldomas ir pavojingas, o personažas atrodo bejėgis ir trapus.

Iš tiesų, animacijos metodas grindžiamas dar vienu susitarimu: du animatoriai įsibrauna į rezervuaro vidų, kad imtųsi veiksmų paskutinėje scenoje, ištikus ekologiškai katastrofai. Taisyklės yra iššūkis gyvam kūrimo procesui, kuris, kaip žaidžiantis ir tyrinėjantis vaikas, dažnai atsiduria ant ribos. Animatoriai, tiesą sakant, nėra visiškai įsitikinę, pavyks jiems, ar ne. Kai kiaušinis skęsta, jis nugrimzta iki pat dugno; bangos nesiliauja; kai vanduo užsiteršia, žala yra nepataisoma ir pan. Lydimas melodingo (meninio) medžiagos žaismo, įsitvirtina akimirkos unikalumo jausmas, kuris sustiprina autentišką patirtį kaip meninio pranešimo virsmo asmenine žiūrovo patirtimi procesą ir paskatina savarankiškai apmąstyti savąjį pasaulį ir sukurti savąją istoriją. Šis emancipuotas veiksmas atveria erdvę tikriausiam žmogiškam patyrimui, aukščiausiojo laipsnio patyrimui, žmogaus laisvei.¹⁹

Smėlis

Smulki (granuliuota, grūdėta) medžiaga, sudaryta iš daugybės mažų akmenų ir mineralinės kilmės dalelių. Smulkesnis už stambų žvyrą ar žvirgždą ir stambesnis už smulkų smėlį (su kuriuo taip pat malonu žaisti). Kūrybinį žaidimą su smėliu 1837 m. įvedė raidos psichologas Friedrichas Fröbelis²⁰, pirmasis pareiškęs, jog žaidimas yra pagrindinė priemonė, skatinanti bendrą vaikų vystymąsi (o ne jų tinginystės ir aplaidumo požymis), Blankenburge įsteigęs pirmąjį *vaikų darželį*, kuriame vaikai buvo ugdomi pagal laisvo, spontaniško ir kūrybingo žaidimo principus. Stebėdamas vaikus, žaidžiančius su statybiniais kubeliais, jis suprato, kad vaikai naujai sąveikauja su medžiagomis. Prisiminė savo vaikystę, kurią praleido vienumoje, gamtos apsuptyje, ir pasiūlė jiems smėlio, molio, kamuolių ir virvelių. Smėlio dėžė, kaip kūrybinė vaikų žaidimų aikštelė, skatina pažinimo ir emociinės raidos procesus. Spektaklis²¹ iliustruoja perėjimą per paralelinį vaikų žaidimą nuo pradinio individualaus žaidimo prie bendro asociatyvaus žaidimo su retkarčiais kylančiais konfliktais, o po to prie bendro žaidimo, kurio tikslas yra bendras. Vaikų žaidimą sudarantys elementai yra spektaklio logikos pagrindas, kuri koncepcijos požiūriu reprezentuoja gyvybės atsiradimą ir žmonių civilizacijos raidą – nuo fizinės erdvės organizavimo iki įsikūrimo ir bendros sistemos sukūrimo, reikalaujančio

didelio kūrybiškumo, naujovių diegimo ir bendradarbiavimo – mąstymo apie tvarią harmoniją. Bendros kalbos, kaip sambūvio pagrindo, sukūrimas pastūmėja siekti susitarimų, nustatyti taisykles ir suformuoti bendrą gyvenimo tėkmę. Žaidimas smėlio dėžėje perauga į gimimo ir būties pusiausvyros metaforą.²²

Keturi aktoriai / animatoriai apibrėžia erdvę ir judėjimą joje. Tuomet jie pradeda animuoti smėlį rankomis ir kojomis, pūsdami į jį, pildami, naudodami šluotas, grėblius, sietus, puodelius, kibirus ir pan. Jie sukuria vaizdus ant grindų – horizontalaus kūrybinio paviršiaus – ir juos sunaikina. Kai kurie vaizdai sukuriami mechaniškai, pilant smėlį iš viršaus, sukant kibirą su skylute ir pan. Iš pradžių aktorių judesiai yra automatiniai, vėliau, vystantis veiksmui, judesiai tampa subjektyvūs ir atsiranda atpažįstami tarpasmeniniai santykiai. Kuo daugiau sąsajų ir klodų turi šie santykiai, tuo sudėtingesnį planą, apimantį objektus (modelius), jie aprėpia. Ryšys tarp animatoriaus ir smėlio užleidžia vietą ryšiui tarp aktoriaus ir aktorius, o smėlis (lėlė) tampa priemone ir tikslu (smėlio pilis). Jų vaidyba neverbalinė, spektaklį palaiko muzika.

Šviesa vaidina svarbų vaidmenį „Smėlio dėžėje“: ji animuoja ir transformuoja smėlio vaizdus, pavyzdžiui, pirmuonys virsta peizažais, peizažai tampa ledynmečio peizažais. Šviesa taip pat padeda kurti scenų atmosferą, pavyzdžiui, akinanti vienodumo šviesa, nieko sklidina tamsa, neapibrėžta naktis ir pan. Greta fiksuotų ir kilnojamų reflektorių, spektaklyje taip pat naudojami žibintuvėliai (šviesos kaip lėlės), šviečianti švytuoklė, projektorius. Šviesos intensyvumas ir spalva sukuria svarbią sąsają su tema, kuri yra svarbus veiksnys spektaklio atmosferai. Žaidimų aikštelės pojūtis atsiskleidžia pabaigoje, kai mažieji žiūrovai pakviečiami prisijungti prie vaidinimo smėlio dėžėje.

¹³ | Trefalt, Uroš. *Doživljajsko gledališče*. Poročilo selektorja 8. bienala lutkovnih ustvarjalcev Slovenije, 2015, <http://ulu.si/8-bienale/>.

¹⁴ | Andres, Rok. *Živimo v trdem svetu – nekaj misli h komediji Iluzije*. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega, year. 66, no. 11 (season 2015/2016), p. 13–15, <https://www.mgl.si/assets/Uploads/GL-Iluzije-Andres-Zivimo-v-trdem-svetu.pdf>.

¹⁵ | Spektaklio „Akvariumas“ anonas: <https://vimeo.com/207000601>.

¹⁶ | *Gledališče in znanost – proces nastajanja*, <https://vimeo.com/204527808>.

¹⁷ | Novak, Saša. *Znanost v Akvariju*. Znanost na cesti, 2017 m. kovas, <https://znc.si/blog/znanost-v-akvariju/>.

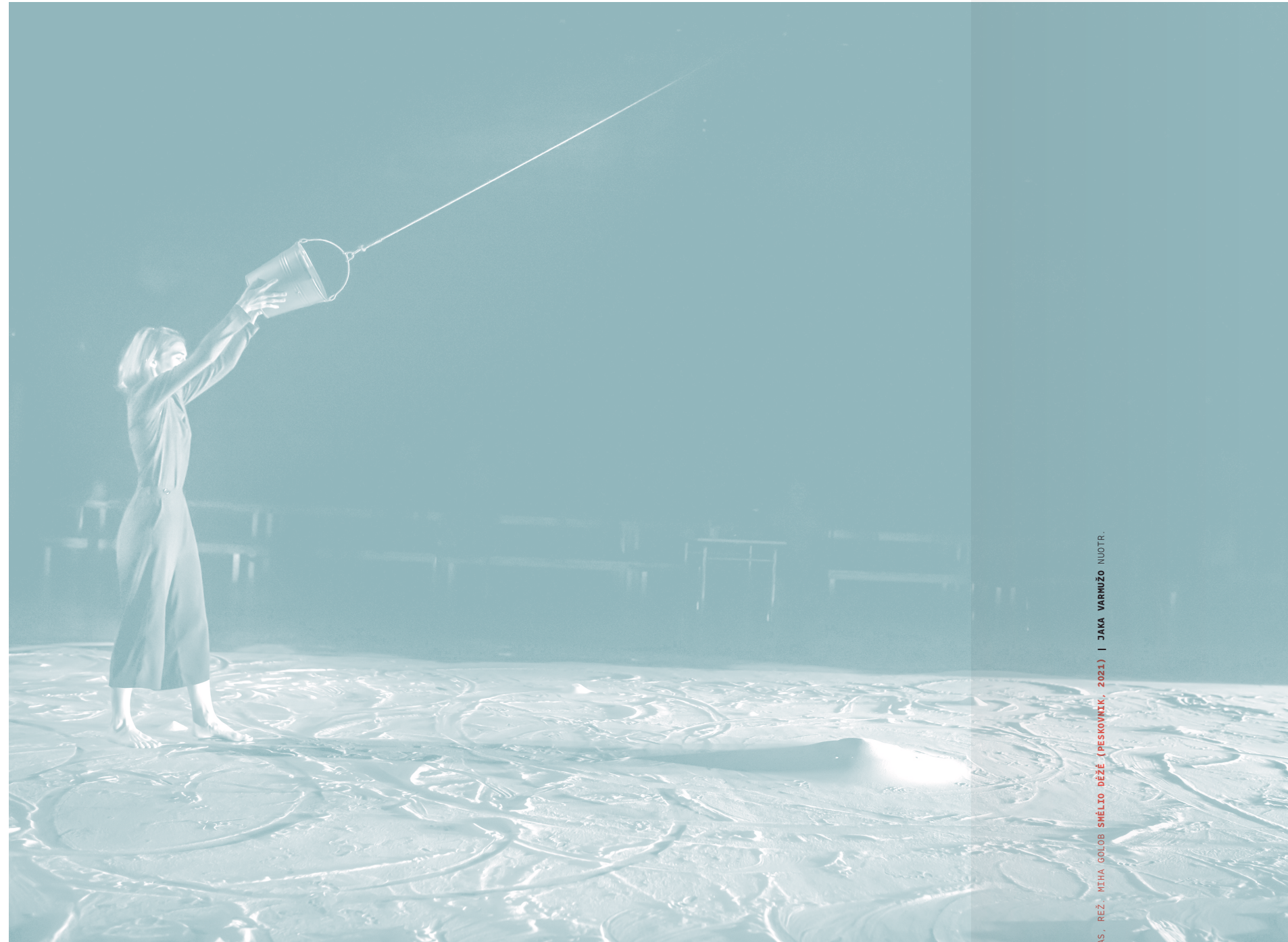
¹⁸ | Steig, William. *Amos & Boris*. Farrar, Straus and Giroux, 1971.

¹⁹ | Kroflič, Robi. *Emancipacija skozi umetniško doživetje in pomen hendikepa kot instance druglačnosti*. Časopis za kritiko znanosti, let. 42, Nr. 255, 2014, p. 117–127.

²⁰ | Friedrich-Fröbel-Museum, <https://froebel-museum.de/pages/de/friedrich-froebel.php>.

²¹ | Spektaklio „Smėlio dėžė“ anonas: https://vimeo.com/526222381?embedded=true&source=video_title&owner=29900398.

²² | Teatro interneto svetainė, <http://www.lgl.si/si/predstave/vse-predstave/904-Peskovnik#YpOvKghBwdV>.



LIUBILIANOS LÉLIŲ TEATRAS. REŽ. MIHA GOLOB SMÉLIO DĖŽĖ (PESKOVNIK, 2021) | JAKA VARHUŽO NUOTR.

Medžiagos neapibrėžtumas

Medžiagiškasis teatras yra neapibrėžtas – jis vengia vienos formos ir yra linkęs į atsitiktinumą. Už kiekvieno kūrinio slypi nuolatinis jausmas „O kas, jei...“. Tai primena vaikus, kūrimo džiaugsmą siejančius su griovimo džiaugsmu, kuris yra pagrindas pradėti kurti kažką nauja. Viena vertus, aibė galimybių reliatyvizuoja esamas, kita vertus, pažadina kūrybinę žmogaus prigimtį – kaip menininko ir žiūrovo. Medžiaga kaip galimybė spektaklyje (ypač jauniems žiūrovams) yra ne tik stimulus ir motyvacija, bet ir kūrybinio dialogo terpė, nuolat įtraukianti žiūrovą kaip aktyvų savojo mentalinio pasaulio kūrėją.²³

SANTRAUKA

Medžiagiškasis teatras – tai šiuolaikinė lėlių teatro praktika, iškelianti medžiagą aukščiau formos ir susiejanti su atsitiktinumu. Natūralus medžiagos peraugimas į meno aktą primena vaikišką kūrimo ir griovimo žaidimą, giliai įrašytą mituose ir pasakose apie pasaulio sukūrimą, kur medžiaga turi daugiau nei vieną likimą ir galimybę tapti bet kokia forma. Medžiagos pasirinkimas apima jos savybes, kurios negailestingai diktuoja spektaklio ritmą, tempą ir dinamiką. Animatorius yra kūrėjas – jis įkvepia gyvybę negyvai medžiagai ir nuolat apibrėžia jos formas. Kita vertus, animatorius turi tirti judėjimą, atitinkantį naudojamą medžiagą. Judėjimas ne visada yra kontroliuojamas – jis palieka vietos klaidai, todėl sustiprina nepriklausomybės ir atsitiktinumo pojūtį, kuris įtraukia žiūrovą kaip aktyvų savojo mentalinio pasaulio kūrėją.

APIE AUTORE

Mojca Redjko, slovėnų ir anglų kalbų dėstytoja, teatre dirba įvairiose kultūros ir meno edukacijos srityse. 1997 m. – inovacinių teatro studijų sistemos bendraautorė, vėliau (iki 2009 m.) vadovė Mariboro Pirmosios gimnazijos teatro mokykloje. 2009–2016 m. Mariboro lėlių teatro verslo ir meno vadovė, 2016–2021 m. Slovėnijos nacionaliniame Mariboro teatre kūrė, vadovavo ir plėtojo projektą „Pirmoji scena: teatras kaip simbolių kalbų mokymosi erdvė“. 2018–2022 m. Mariboro teatrų festivalio programos darbuotoja ir prodiuserė, sukūrusi programos blokinio ir Jaunimo teatro studijų koncepciją bei turinį, 2019–2022 m. – Borštniko socialinio aktyvinimo programos darbuotoja. Organizuoja diskusijas, seminarus bei kitus meną ir edukaciją vienijančius renginius. Redaktorė, straipsnių autorė, bendraautorė, dramaturgė („Akvariumas“, „VOGP – muzika išlikimui“, „Ester ir likimų festivalis“, „BABA“, „Klounas neateis“, „Smėlio dėžė“).

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI

šiuolaikinis lėlių menas, medžiagiškasis teatras, formos galimybė, emocinė iliuzija, kūrybinė žaidimų aikštelė, vaikų žaidimas, Miha Golob, aktyvus žiūrovas

Literatūros sąrašas

Andres, Rok. *Živimo v trdem svetu – nekaj misli h komediji Iluzije*. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega, let. 66, št. 11 (sezona 2015/2016), <https://www.mgl.si/assets/Uploads/GL-Iluzije-Andres-Zivimo-v-trdem-svetu.pdf>. | Blanga-Gubbay, Daniel. Kot oblak, ki ga oblikuje sveto, red. Kraigher, A., Rooss, A. *Gledališče animiranih form*. Maska, Nr. 179–180/ Lutka, Nr. 59, 2016. | Friedrich-Fröbel-Museum, <https://froebel-museum.de/pages/de/friedrich-froebel.php>. | Haramija, Dragica, Batič, Janja. *Teorija slikanice*. Otroci in knjiga, Nr. 89, 2014. | Kroflič, Robi. *Emancipacija skozi umetniško doživetje in pomen hendikepa kot instance drug(ačn)osti*. Časopis za kritiko znanosti, let. 42, Nr. 255, 2014. | Lionni, Leo. *mali modri in mali rumeni*. Miš založba, 2015. | Novak, Saša. *Znanost v Akvariju*. Znanost na cesti, 2017-03-16, <https://znc.si/blog/znanost-v-akvariju/>. | Piaget, Jean. *The child's conception of the world*. Paladin, 1977. | Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. Maska, 2010. | Sitar Cvetko, Jelena. *Iluzije po točkah*. Kritiška platforma sodobnega lutkarstva EU, 2022 m. kovas, <https://www.contempuppetry.eu/novice/iluzije-po-tockah/>. | Steig, William. *Amos & Boris*. Farrar, Straus and Giroux, 1971. | Trefalt, Uroš. *Doživlajsko gledališče*. Poročilo selektorja 8. bienala lutkovnih ustvarjalcev Slovenije, 2015, <http://ulu.si/8-bienale/>. | Tretinjak, Igor. *Miha Golob: Za otroke je svet kot lunapark, ki ga opazujejo in nad katerim se navdušujejo brez preracunljivosti*. Kritiška platforma sodobnega lutkarstva EU, 2021 m. spalis, <https://www.contempuppetry.eu/novice/miha-golob-za-otroke-je-svet-kot-lunapark-ki-ga-opazujejo-in-nad-katerim-se-navdusujejo-brez-preracunljivosti/>. | Volpi, Elena. *Loutkové divadlo jako cesta do dětské duše – Setkání umění a výchovy*. Doktorska naloga. Akademija lepih umetnosti v Pragi, Gledališka fakulteta, Alternativna in lutkovna tvorba in njena teorija, 2019.

Gareth K. Vile

VIZUALINIS TEATRAS IR LĒLIŲ TEATRAS**Įvadas. Scenarinio teatro tironija**

Pradedant Williamo Shakespeare'o laikais, teatras anglų kalba vadovavosi vyraujančia prielaida, kad tekstas teatre yra privalomas šablonas. Išskyrus laikotarpį, kai Oliverio Cromwellio vadovaujama Sandraugos vyriausybė apskritai buvo uždraudusi teatrą (1642–1660 m.), Britanijoje dramaturgas istoriškai buvo pripažįstamas centrine teatro spektaklių figūra. Populiariausio šalies dramaturgo garbei net pavadinta viena iš Anglijos valstybinių įmonių, o dar dešimtajame praėjusio amžiaus dešimtmetyje scenarijai buvo laikomi ir eksperimentinių ar avangardinių judėjimų pagrindu (pavyzdžiui, vadinamųjų „neobrutalistų“, įskaitant pripažintus dramaturgus Sarah Kane ir Marką Ravenhillą.

Nors XX amžiuje publika gana palankiai priėmė kitų pasaulio šalių autorius ir kūrėjus, ypač šeštajame dešimtmetyje Samuelį Beckettą ir Bertoldą Brechtą, bendras išankstinis nusistatymas žemyninės Europos teatro, pripažįstančio vizualinės ir fizinės estetikos svarbą scenoje, atžvilgiu 1963 m. jau vyravo, kai Kennethas Tynanas buvo priverstas pakeisti savo pareigų pavadinimą naujai įsteigtaime Nacionaliniame Londono teatre iš „dramaturgas“ į „literatūros vadybininkas“. Šiame į literatūrą orientuotame kontekste teatro formos, neatitinkančios nuspėjamo modelio, pabrėžiančio tekstą, o ne dramaturgiją, dažnai tapdavo marginalizuotos, nustumtos į kategorijas, kurios leidžia numanyti jų keblį padėtį, provokaciją ar plačios auditorijos trūkumą. Ir lėlių, ir vizualiniam teatrui teko patirti tą netikrumą, nors pirmasis dažnai buvo priskiriamas žemesnei „šeimos pramogų“ kategorijai, kur ir klestėjo, o antrasis stokojo apibrėžties ir aiškumo.

Dabartinė raida

Po Antrojo pasaulinio karo įkūrus Edinburgo festivalį, skirtą „suburti menininkus ir publiką iš viso pasaulio“, Jungtinėje Karalystėje išryškėjo labiau integruoto ir įvairiapusio scenos meno žanrų vertinimo tendencija. Nors vietinis Jungtinės Karalystės lėlių teatras apsiribojo paplūdimio pramogomis ir vaikams skirtais vaidinimais – stiliais, skolintais iš XVIII amžiaus klajojančių italų trupių, kūrinių antplūdis iš žemyninės Europos ir Azijos paskatino britų menininkus taikyti skirtingas režisūros strategijas. „Little Angel Theatre“ Londone tapo nuolatinis lėlių meno prieglobsčiu, radusiu vietos ir evangelikų gastrolių programoms, o kitų pasaulio šalių trupės, kurios dabar yra teatrinio landšafto dalis, žavi publiką ir įkvepia kūrėjus. Škotijos festivalis „Manipulate“, kuruojamas Škotijos lėlininkų asociacijos (angl. *Puppet Animation Scotland* – PAS), įsteigtas 2008 m. kaip vizualinių menų festivalis, yra šiuolaikiškas renginys, aprėpiantis Škotijos ir pasaulio šalių pastatymus.

XXI amžiuje, vadovaujantis „Manipulate“ vizija, lėlių menas vis glaudžiau siejasi su vizualiniu teatru: nemažai trupių, daugiausia dirbančių su marionetėmis, identifikuoja save kaip „vizualinį teatrą“ ir remiasi disciplinų rinkiniu, pabrėžiančiu kūniškumą, muzikinį akompanimentą, klounadą ir koncentraciją į meninį vaizdą, kaip indą, lemiantį spektaklio prasmę. Greta „Manipulate“ festivalio Edinburgo „Fringe“ festivalyje taip pat dalyvauja vis daugiau trupių, kurios kasmet rugpjūtį pagrindinėje scenoje pristato lėlių meno įkvėptą spektaklį.

Festivalis „Manipulate“ ir vizualinis teatras

Festivalio „Manipulate 2022“, kurio vadovė Dawn Taylor, programa byloja apie PAS estetiką bei XXI amžiuje vyraujančią Škotijoje viziją. Kaip trumpų pasirodymų Glazgo „Tramway“ meninėje erdvėje, grįžtant prie Europos kultūros miesto statuso suteikimo Glazgui 1990 m., ir baigiant neseniai vykusiu tarptautiniu Glazgo šokių festivaliu, festivalis „Manipulate“ yra akivaizdžiai tarptautinio pobūdžio. Ilgamečiai ryšiai su Europos teatru trupėmis ir menininkais, įskaitant Gisèle Vienne, Neville Tranterį ir Sabine Molenaar, suteikia festivaliui atviro bendravimo ir eksperimentavimo atmosferą, o Škotijos trupės, sulaukusios žiniasklaidos dėmesio ir palaikymo pagrindinėje scenoje, demonstruoja užsienio trupių įtaką savosiose įvairių žanrų adaptacijose. PAS demonstruoja alternatyvią teatro viziją ne tik pristatydama vizualinį teatrą: temoms ir turiniui būdingas drąsus formatų šiuolaikiškumas, atmetantis tariamą izoliaciją, formavusį vyraujančią anglakalbės dramaturgijos kryptį praėjusiam amžiuje. Pastarąjį dešimtmetį „Manipulate“ kasmet pritraukia vis daugiau vietinių menininkų. Tai liudija jo įtakingumą šiame kultūros sektoriuje: dabartinė festivalio programa atspindi šio sektoriaus evoliuciją nuo amžiaus pradžios. Kaip teigia D. Taylor interviu Škotijos laikraščiu „The National“: „Prieš 15 metų 80 proc. kūrinių buvo užsieniniai, bet dabar 60–80 proc. darbų yra iš Škotijos ir kitų Jungtinės Karalystės regionų, todėl dabar tai labai šotiškas festivalis.“¹

Nepaisant to, kasmetį „Manipulate“ programos paskelbimą tradiciškai lydi straipsniai populiariojoje spaudoje, kurie, jei ne glumina, tai bent jau atspindi tradicinį teatro suvokimą. Mintis, kad „Lėlių teatras skirtas ne tik vaikams“, nuolat patenka į antraštes², o apie vizualinio teatro ir lėlių teatro santykį kalbama retai. D. Taylor sieja tarptautinės meninės veiklos svarbą su reakcija į tokį ribotą požiūrį. „Daugelyje Europos šalių tai viena didžiausių meno formų“, – sakė ji „The Courier“. „Temos paprastai yra keblkos, o mūsų darbas susijęs su rizika ir gana nervingas.“³ Festivalio kuravimas apima choreografijos, fizinio teatro

rėmimą, o „Paper Doll Militia“ atveju – aeromeną, taip pat N. Tranterio marionečių teatrą, manipuliacijas ant stalo esančiais objektais ir animacinių filmų atranką.

Kitas PAS rengiamas festivalis (Lėlių animacijos festivalis), vykstantis nuo 1984 m., yra labiau orientuotas į lėlių teatrą ir jaunesnę auditoriją, o „Manipulate“ identifikuojamas kaip vizualinio teatro renginys, kategorija, kuri išlieka eklektiška, plati ir neaprepiama paprasto apibrėžimo. Vis dėlto lėlių teatras išlieka renginio centre, o diskursas tarp marionečių ir kitų žanrų palieka derlingą dirvą ir tarpžanriniam spektakliui, ir nuolatinei lėlių teatro dramaturgijos analizei.

„Puppet Animation Scotland“ intencija

Savo pasirašyme 2012 m. tuometis „Puppet Animation Scotland“ meno vadovas Simonas Hartas paaiškino, kad „Manipulate“ yra atsakas į lėlių teatro statusą Škotijoje. „Iš pradžių festivalis buvo sukurtas siekiant populiarinti lėlių teatro meno formą – aprėpiant daugybę skirtingų stilių ir technikų – skirtą suaugusiųjų auditorijai, besidominčiai novatorišku vizualiniu teatru.“ Turint omenyje, kad Lėlių animacijos festivalis skirtas daugiausia vaikams ir jauniui, kaip pastebėjo S. Hartas, „manau, kad dauguma suaugusiųjų praranda galimybę pamatyti tikrai neįprastą ir įspūdingą šiuolaikinį teatrą“. Dėmesys novatoriškumui ir brandžiam turiniui toliau formuoja „Manipulate“ kuratoriaus veiklą: daugelis darbų, vertinamų 2022 m., tyrinėja netradicinę identitetą ir seksualumą, o D. Taylor yra pasiryžusi rodyti rimtas problemas nagrinėjančius darbus. Viena iš novatoriškumo apraiškų yra iššūkis formos ir technikos sąlygotumui, marionečių teatro sąsaja su kitomis dramaturgijos ir estetikos raiškos formomis.

Aiškiai dirbančios lėlių teatro srityje trupės savo kūrybai interpretuoti dažnai naudoja vizualinį teatrą: pradedant „Smoking Apples“, kuri Edinburgo „Fringe“ festivalyje sulaukė sėkmės su marionečių šou „Ląstelė“ (*Cell*, 2014 m.), iki „Flabbergast“ bei „Theater Témoins“, laikomų „fiziniu teatru“, ir baigiant Škotijos „Vision Mechanics“. Visos šios trupės dirba su manipuliavimu daiktais arba marionetėmis. Pavyzdžiui, „Vision Mechanics“ naudoja milžinišką lėlę, kartais išnyrančią iš jūros, tačiau pretenduoja į platesnį estetikos suvokimą. Vis dėlto termino neapibrėžtumai gali gąsdinti: galbūt pats lėlių menas galės pasiūlyti kelią į definicijos atradimą.

Kas yra lėlių menas?

Nors jau senovės egiptiečių hieroglifuose minimos „judančios statulos“, kurias XX amžiaus pradžioje Edwardas Gordonas Craigas vadino tikresniais atlikėjais už aktorius žmones, būtent iš Platono „Valstybės“ lėlių teatras besąlygiškai įžengia į Vakarų filosofiją: urvo alegorijoje⁴ tai šešėlių teatras, kuris apgauna žiūrovus gyvenimo imitacija. Nors Platonas neigiamai vertina apgaulingą lėlės galią, jis vis dėlto pripažįsta ją kaip pažįstamą priemonę. Iš tikrųjų antrajame mūsų eros amžiuje graikų satyrikas Lukianas smerkė pirštines pavidalo lėlę Glikoną⁵ už tai, kad jos animatorius apsimetė, esą rankose laiko dievą. Nors romėnų laikais lėlininkui buvo leista vaidinti garsiajame Dioniso teatre Atėnuose, platoniškas nusistatymas prieš lėles galėjo prisidėti prie jų vėlesnio marginalizavimo Europos valdybos mene. Didelės marionetės pasirodydavo bažnyčios remiamuose viešuose viduramžių vaidinimuose, pasakojančiuose Biblijos istorijas, tačiau tikroji britų lėlių teatro evoliucija prasidės tik Apšvietos amžiuje, kai italų palapinės, kurios ateityje virs populiarių paplūdimio pramogų su Panču ir Džude etalonu, taps madinga vieta Londone ir ypač Bate.

Vis dėlto Platono aprašyta lėlė buvo teisėtas Europos filosofijos tyrimų objektas – 1810 m. Heinrichas von Kleistas veikale „Apie marionečių teatrą“ nagrinėja laisvos valios, gailėstingumo ir veikimo laisvės klausimus, stebėdamas elegantišką marionečių choreografiją – ir, likimo ironija, tai buvo vienintelė teatro meno forma, kuri nebuvo uždrausta O. Cromwellio Sandraugoje. Tačiau tai lėmė šovinistinę eurocentrinę istorijos versiją. Afrikos ir Azijos lėlių teatras turi ilgalaikį paveldą – folklorą ir mitologiją, dažnai perduodamą iš kartos į kartą, o bunraku, šiuo metu labai madingas Jungtinėje Karalystėje stilius, užgimė XVI amžiuje Japonijoje. Dėl savo tarptautinės ir veikiausiai labai senos kilmės lėlių teatras yra nepaprastai įvairi terpė, apimanti daugybę disciplinų.

Dauguma lėlių teatro apibrėžimų sutelkia dėmesį į šias įvairias ir specifines disciplinas bei jų istorinę raidą. Drew Colby šešėlių grafika ir kinų šešėlių teatro odinės plokštelės, įspūdingos didžiulės škotų vizualinės mechanikos marionetės⁶ ir „The Scottish Falsetto Sock Puppet Theatre“

lėlių teatro „Pančas ir Džudė“ bei „Kovinis žirgas“ (*War Horse*, „Handspring Puppet Company“, rež. Marianne Elliott ir Tomas Morrisas, 2007 m.), bunraku, japonų meno įkvėpti teatro „Rouge28“ kūriniai⁷ ir „Blind Summit“ eksperimentinis manipuliavimas objektais priskiriami vienai kategorijai pagal platų apibrėžimą, kuris susieja scenoje esantį negyvą objektą su atlikėju žmogumi. Tačiau šių lėlių teatrų formatas, socialinis kontekstas ir estetika išlaiko savitumą, todėl toks apibrėžimas geriausiu atveju yra priimtinas, tačiau ribotas.

Johnas Bellas ir lėlininkystės esmė

Johnas Bellas publikacijoje „Mirtis ir performatyvūs objektai“⁸ siekia atrasti labiau materialų, tačiau kūrybiškesnį apibrėžimą, nagrinėdamas pačių objektų prigimtį. Jis daro išvadą, kad lėlininkystė iš esmės yra dvasinis procesas. Anot jo, lėlininkystė, kaip ir klasikinė Atėnų tragedija, kilo iš religinės veiklos, o lėlių naudojimą ritualams lėmė specifinės jas kuriant naudojamų medžiagų savybės.

Lėlių spektaklyje, patikslina J. Bellas, egzistuoja esminė atskirtis tarp gyvo (atlikėjo) ir inertiško (objekto). Atliekėjas, manipuliudamas inertišku objektu, žvelgia į Mirtį. Cituodamas H. von Kleistą ir E. G. Craigo 1906 m. „Aktorius ir viršmarionetė“ (*Actor and the Über-Marionette*), J. Bellas atskiria manipuliavimą objektu nuo teatro, siūlančio tik aktorius žmones, pabrėžia, kad objektas gali pakeisti žmogaus buvimą, primindamas sardoniską E. G. Craigo pasisakymą, kad „žmogaus kūnas iš prigimties yra visiškai nenaudingas kaip medžiaga menui“. Remdamasis Marschallo McLuhano pareiškimu, kad medija yra pranešimas, J. Bellas atkreipia dėmesį į lėlininkystės funkciją ir nagrinėja jos literalinę medžiagą.

Greta šios didingos lėlininkystės vizijos J. Bellas propaguoja mediją ne kaip fantastinę, bet kaip natūralinę: ši „pakylėtoji butaforija“ gali veikti kartu su aktoriumi ir plačiau atvaizduoti tikrovę, tokią, kurioje sudėtingas gyvenimo ir mirties priešpriešos klausimas slypi pačiame spektaklio audinyje. Platonas savo filosofijoje naudoja šešėlių lėlių teatrą kaip įvaizdį, o J. Bellas nagrinėja estetinę filosofiją, slypinčią spektaklio medžiagoje.

¹ | Spowart, Nan. *Manipulate Boss Heartbroken*. The National, sausis, 2022. <https://www.thenational.scot/news/19867977-manipulate-boss-heartbroken-40-per-cent-programme-axed/>.

² | Knights, Emma. *Festival Coming*. Eastern Daily Press, gruodis, 2017. <https://www.edp24.co.uk/things-to-do/norwich-puppet-theatre-to-host-manipulate-visual-theatre-festival-1153408>.

³ | McLaren, Jennifer. *Discover a Diverse World*. The Courier, sausis, 2021. [https://www.thecourier.co.uk/fp/entertainment/1930363/dawn-taylor-perth-puppetry-festival-manipulate/?plan_id="](https://www.thecourier.co.uk/fp/entertainment/1930363/dawn-taylor-perth-puppetry-festival-manipulate/?plan_id=).

⁴ | Plato. *Republic*. 375 BC, 514a–520a.

⁵ | Lucian. *Alexander the False Prophet*. Oxford University Press, 2021, 180AD.

⁶ | Christie, Craig. *STORM Comes to Burghead as Findhorn Bay Arts Group Introduce a 10-metre Tall Sea Goddess to Hundreds Who Turn out in the Rain for the Spectacle*. Forres Gazette, rugsėjis, 2021. <https://www.forres-gazette.co.uk/news/watch-ten-metre-tall-sea-goddess-storm-thrills-hundreds-in-250829/>

⁷ | Jauregui, Helen. *Kwaidan*. Animacijos internete, rugsėjis, 2015. <https://www.puppetcentre.org.uk/animations-online/reviews/kwaidan-rogue28-theatre>

⁸ | Bell, John. *Death and Performing Objects*. P-Form, 1996, p 16–20.

J. Bellas atskleidžia skirtumą tarp aktorių teatro, kuris „gali kalbėti apie mirtį ir rodyti mirtį per gyvus kūnus, apsimetančius negyvais“, ir objektų teatro: „Kai dirba lėlininkai, kaukių dėvėtojai, objektų performeriai, politiniai demonstrantai, mašinų operatoriai, interneto svetainių dizaineriai, filmų režisieriai, multimedijos prodiuseriai ir reklamos agentūros, jie nuolat kuria ir keičia santykius tarp gyvų žmonių ir negyvos materijos: medžio, akmens, metalo, plastiko, odos, kaulo. Tai verčia nuolat skaitytis su mirtimi pašmonės ar simboliniame lygmenyje.“

J. Bello apibrėžimas intriguoja ir verčia susimąstyti: ar šmaikšti, nešvanki Boriso ir Sergejaus stalinio vodevilio⁹ satyra ir išdaigiškos „Falsetto Sock“ lėlių teatro parodijos pašiepia gyvybės savimaną? Ar Balio salos šešėlių teatro pjesės išreiškia mitinę perspektyvą, pripažįstančią neišvengiamą gyvenimo ir mirties sąveiką? Kai N. Tranteris pristato savo marionete, vaidinančią Hitlerį, ar tai yra tam tikra spiritizmo seanso forma? Ar „Muppet Show“ siūlo akistatą su mirtingumu, kurios negalima rasti „Hamleto“, „Orestėjos“ ar „Belaukiant Godo“ tekstuose, nebent juose taip pat vaidintų lėlės?

Tokia esmine lėlių teatro pateiktimi J. Bellas įtraukia lėlininkystę į šiuolaikinius sceninės raiškos būdus. „Mašinų operatorių“ sąvoka apima kompiuterių programuotojus ir animatorius, perkeliančius kiną – kaip kad daro, pavyzdžiui, „Paper Cinema“ – į lėlių teatro sferą. Iš tikrųjų visos technologijos gali būti suvokiamos kaip manipuliavimo objektais forma. Ir, nors reklamos agentūrų įtraukimas gali pasirodyti atsitiktinis pasirinkimas, verta paminėti, kad sėkmingiausioje pastarojo dešimtmečio Jungtinės Karalystės rinkodaros kampanijoje vaidino lėlės surikatos, kviečiančios vartotojus „palyginti rinką“. J. Bello apibrėžimas neapsiriboja forma ar estetika, o yra iš esmės orientuotas į tam tikrą diskursą.

Animacija buvo įtraukta į „Manipulate“ programą nuo pat iškilmingo jo atidarymo ir J. Bellas nurodo šio aljanso priežastį: iš tikrųjų net kaukėti aktoriai tampa lėlėmis, prisidėdami prie klounados priskyrimo platesnei lėlininkystės kategorijai. Škotijos fizinio teatro LARDS kolektyvo – savotiškos „supergrupės“, besiremančios įvairiomis tradicijomis – programoje sukurta sąsaja tarp klounados, pantomimos ir choreografijos atitinka J. Bello apibrėžimą, nes jų technikų įvairovė tampa technologijos rūšimi. Ir ti-

krai Denis Diderot pamąstymuose apie scenos meną „Paradoksas apie aktorių“ aktorius vaizduojamas tarsi lėlininkas, manipuliuojantis savo kūnu lyg marionete. Taigi manipuliavimas objektu tampa svarbia scenos meno istorijos dalimi – ne primityvia, ne vaikiška, bet kviečiančia gilintis į pačią būties prigimtį.

Vizualinis teatras

Kalbant labai supaprastintai, vizualinis teatras yra bet koks spektaklis, kuris nėra radijo pjesė, arba vienas iš tų pastatymų, kurie panardina publiką į tamsą ir dažnai renkasi auses istorijos pasakojimui (pavyzdžiui, Čikagos „A Theatre in the Dark“ („Teatras tamsoje“) arba Darkfildo „Séance“ (2017). Praktiškai tai kontrastuoja su anglofonišku susirūpinimu scenarijais ir tekstais: tai teatras, kuriame vaizdas naudojamas kaip pagrindinė komunikacijos priemonė. Tarkime, „Manipulate 2022“ apima plakatus („Adrien M & Claire B“ ir „Brest Brest Brest“ „Fauna“), kviestines vakarienes (rengiamas LARDS arba „Plutot la Vie“) ir eklektiškus teminio vakarėlio, Nogaku dramos, satyros ir šokio derinius („Short and Sweet“). Ankstesniame teatro „Vox Motus“ spektaklyje „Slidu“ (*Slick*, rež. Jamie Harrisonas ir Candice Edmunds, 2008 m.) žmonių galvos ant lėlių kūnų paryškina trykštantį humorą sumažintais aktorių paveikslais. Spektaklyje „Iškirpti iš popieriaus“ (*Paper Cut*, 2010 m.) Yael Rasooly supa žurnalų iškarpos, vaizduojančios lakias jos personažo fantazijas. 2013 m. „Cloud Eye Control“ pristatė trilypę programą, kurioje nagrinėjama šiuolaikinė žmogaus ir technologijų sąsaja projekcijų bei programinės įrangos apsuptyje, tiesiogiai atspindinčią J. Bello lėlių meno, kaip technologijos, sampratą.

Lėlių menas kaip vizualinis teatras

Kaip ir buvo manyta, nėra sunku lėlių meną apibūdinti vizualiniais terminais. „Blind Summit“ spektaklyje „Lėlininkas“ (*The Puppeteer*, anksčiau vadintame „Henris – apsėsta lėlė“, *Henry – A Puppet Possessed*, 2018 m.) šiukšlių maišai naudojami įtaigiai negyvos materijos daugiareikšmiškumo demonstracijai ir perteikia pakrikusius menininko santykius tiesioginiais, paprastais paveikslais. To paties teatro spektaklyje „Stalas“ (*Table*, 2013 m.) tėra tik lėlė Mozė, kuri minimalistinėmis vizualinėmis priemonėmis perteikia veikėjo suglumimą ir komišką savo egzistencinės izoliacijos pripažinimą.

N. Tranterio spektaklyje „Schicklgruber“ („Stuffed Puppet Theatre“), parodytame „Manipulate“ festivalyje 2013 m., Adolfą Hitlerį vaizduoja lėlė. Iš tikrųjų net lėlė nenorėjo imtis šio vaidmens: gana žavioje įžangoje N. Tranteris bando išsklaidyti lėlės abejones. Spektaklyje būtent lėlės išvaizda charakterizuoja personažą. Kitaip nei daugelis kitų diktatoriaus paveikslų, N. Tranterio Hitleris nesugeba nei įbauginti, nei įkvėpti, nesugeba net pasakyti nuoseklios baigiamosios kalbos ir pasikliauja Gebelsu su Eva Braun, kad palaikytų savigarbą.

N. Tranteris nuo pat pradžių sukuria reikiamą nuotaiką. Atpažįstamų nacistų pasirodymas marionečių pavidalu sušvelnina jų įprastą šurpinantį žiaurumą: nejausdamas poreikio dramatiuoti nacistų nežmoniškumo, N. Tranteris pasakoja melancholišką istoriją apie pralaimėjusią ideologiją. Tai nėra bandymas pateisinti Hitlerio elgesį, tai apgailėtino žlugimo vaizdavimas. J. Bello teorija, kad aktorius ir lėlė kartu tampa neišvengiama meditacija apie mirtį, dar labiau išryškėja pasirodžius žaismingajai Giltinei.

Nors N. Tranterio scenarijus yra serija intelektualių ir įžvalgių epizodų, atskleidžiančių nacizmo šaknis žmogiškose silpnybėse, tačiau būtent nusivylusi lėlė kuo tiksliausiai perteikia N. Tranterio kritikos gilumą. Nusigręžęs nuo publikos, susimetęs į kuprą kūnas perteikia silpnumą taip, kad nuotaikų kaita ir tūžmingos tirados jį tik pabrėžia. Taigi, pritariant G. E. Craigui, aktorius žmogaus yra mažiau išraiškingas už negyvą materiją.

Vizualinis teatras kaip lėlių teatras

Kadangi XXI amžiuje riba tarp vizualinio teatro ir lėlių teatro tapo neapibrėžta, lėlių teatras vis dažniau atskleidžia kritišką požiūrį į vaidybą, keliantį rimtų klausimų apie žmogaus kūno vaidmenį ir buvimą scenoje. Palikdamos nuošaly nuolatinį rūpestį dėl tekstų ar scenarijaus, J. Bello ar H. von Kleisto teorijos pabrėžia atlikėjo ir scenografijos, rekvizito, kostiumo ir judesio ryšį: potencialus žodynas, diskutuojant apie fizinio teatro aspektus, gali būti įtrauktas į platesnę performanso analizę, kuria remiasi paskutinio XX amžiaus dešimtmečio Richardo Schechnerio performanso teorija, iškelianti prielaidą, kad teatrologiją pakeis dramaturgijos teorijos taikymas sportui, religiniams ritualams, politiniams protestams ir daugumai žmogaus veiklos formų.

Nieko keista, kad būtent šokis atskleidžia nuosekliausią ryšį su lėlininkyste. Remiantis baleto modeliu, kuriame choreografija (choreografas?) dažnai dirba su atlikėjų tru-

pės kūnais, choreografo ir lėlininko analogija yra aiški ir tiesioginė. Iš tikrųjų H. von Kleistas į lėlininką žiūri kaip į choreografą, kuriam nekelia sunkumų joks judesio idėjos ir jo atlikimo nesutapimas. „Les Ballets C. de la B.“ pristatė spektaklį VSPRS (rež. Alainas Platelis, 2007 m.) su skirtingoms tradicijoms atstovaujančių šokėjų ansambliu, suteikiančiu galimybę tuo pat metu naudoti skirtingas judesio kalbas ir atskleisti kiekvienos disciplinos standartinio parengimo naujumą: ir balerina, ir gimnastė virsta marionetėmis. Viena iš VSPRS temų – muzikos galia užvaldyti kūną, kai įsaudrinusių čigonų grupė perlydo Monteverdį. Šokėjai įsitraukę į nepaliaujamus psichodelinius pasikartojimus, jų gestai įkvėpti tiek šokio tradicijų, tiek streso ir nerimo tikų, kol reakcijos netampa tokios tikslios, lyg jie būtų traukomi už virvelių.

„Editta Braun Company“ šokio spektaklių serija „Luvos“¹⁰ („Planeta Luvos“, 2014, ir „Close Up“, 2016) aiškiai atitinka žinomą šokio apibrėžimą: žmonių kūnai juda erdvėje pagal muziką. Tačiau E. Braun choreografija iškreipė moteris atlikėjas, suteikdama joms akivaizdžiai neįmanomas formas, paslėpdama žmogiškus bruožus ir iš žmogaus kūnų sukurdamą nežemišką būtybes. Priešingai nei marionetė, kuri pasirodo žmogaus pavidalu be savo iniciatyvos, E. Braun šokėjai iškreipia save, kad atrodytų begalviais, berankiais ir bekojais, arba sujungia rankas su liemeniu neįprastomis, nepatogiai gražiomis konfigūracijomis. Šių kūnų keistumas apibūdina kitoniškumą, užsimena apie kitas evoliucijas, kuriomis remiasi atėvių vaizdavimas mokslinėje fantastikoje. Jų judesiai – skirtingų sąmonių, skirtingų reakcijų į gravitaciją sužadinimas – išsiskiria tuo pačiu artumo ir susvetimėjimo deriniu kaip ir lėlė.

Išvada

Sąvoka „vizualinis teatras“ dažnai vartojama kaip būdas parduoti spektaklį: sukelti mintis apie egzotiškumą, per žingsnį nuo anglofoniškos susitelkimo ties įkyria teksto būtinumo ir W. Shakespeare'o idėja. Nors vizualinio teatro samprata yra gana miglota ir apima akivaizdžiai prieštarinius žanrus, bet padeda plėtoti apibrėžimą to, kas gali būti laikoma lėlių teatru, siūlo naujus estetikos kritikos ir analizės metodus ir yra pagrįsta filosofiniu lėlių meno vertinimu, kildintinu dar iš Platono „Valstybės“. Vengdamas vien tik paprasto įvairių stilių kategorizavimo išskiriant, pavyzdžiui,

⁹ Vile, Gareth. *Boris and Sergey's One Man Dramaturgy*. The Vile Blog, birželis, 2017. <https://vilearts.blogspot.com/2017/06/boris-and-sergeys-one-man-dramaturgy.html>.

¹⁰ Latimer, Andrew. *Luvos review* 2012. The Wee Review, March 2012. <https://theweereview.com/review/luvos/>.

fizinį teatrą, šokio teatrą ir marionečių teatrą, skatina vertinti spektaklį iš naujos perspektyvos ir netgi kelia klausimų apie žmogaus santykį su nežmogiška sąmone ir mirtimi.

Didžiosios Britanijos teatrui tai reiškia didesnį atvirumą užsienio spektakliams, turint ribotą savojo lėlių teatro tradiciją. Daugelis įspūdingiausių vizualinio teatro kūrinių atkeliavo iš žemyninės Europos arba, kaip „Kovinio žirgo“ atveju, iš Pietų Afrikos lėlių teatro „Handspring Puppet Company“. Tačiau atsisakymas parapijinio triumfalizmo, pagrįsto tikėjimu W. Shakespeare'o pranašumu, išprovokavo gaivališką, kūrybingą meno formų įtraukimą, atvėrė galimybes atrasti naujus vaidybos būdus. Lėlių menas toli gražu nėra marginalizuotas, būdamas žerinčio žanrų žvaigždyno dalimi, jis nušviečia savo šviesa eksperimentines formas pats apšvietas jų neramos vaizduotės šviesa.

SANTRAUKA

Britų teatras tradiciškai privilegijavo tekstą kaip teatro spektaklio esmę, tačiau pastaraisiais metais užsienio spektaklių antplūdis paskatino kurti eklektiškesnį pagrindą. Įžengusi į Škotijos teatro avansceną lėlininkystė dažnai siejama su vizualiniu teatru – plačia, sunkiai apibrėžiama kategorija. Remiantis Johno Bello pateiktu plačiu lėlių meno apibrėžimu, straipsnyje nagrinėjama, ar tai lėlių menas apibrėžia vizualinį teatrą, ar veikiau – taikant labiau įprastą požiūrį – lėlių menas įtrauktinas į platesnį žanrą. Teigiama, kad lėlių menas yra potencialus šaltinis diskursui apie kūno prigimtį ir vaidmenį spektaklyje, sustiprinantis kritinę diskusiją.

APIE AUTORIŲ

Garethas K. Vile daugiau nei dešimtmetį yra Škotijos teatro kritikos avangarde, dirba „The Skinny“ ir „The List“ žurnalų teatro apžvalgininku ir nepriklausomu kritiku tinklaraštyje „The Vile Blog“, „Tempo House“ ir „Hit The North“, yra Glazgo universiteto doktorantas dramaturgijos ir superherojų komiksų srityje, Loretto mokyklos klasikinių mokslų skyriaus vadovas, „Europos šiuolaikinio lėlių teatro kritikos platformos“ Škotijos skyriaus redaktorius. Nenuilstantis novatorius, besirūpinantis visuomenės informavimu apie scenos meną ir kritiką, siekiantis suderinti akademinis interesus su prieinamumo plačiajai publikai užtikrinimu: pripažindamas interneto poveikį diskurso raidai, jis eksperimentuoja su forma ir bendradarbiauja su įvairiomis organizacijomis, įskaitant Ško-

tijos nacionalinį teatrą, Škotijos lėlininkų asociacija (*Puppet Animation Scotland*) ir Škotijos jaunimo teatro meno plėtros organizaciją (*Theatre Arts Scotland*), remdamas pradedančius kritikus ir padėdamas plėtoti jų galimybes. Akademinis išsilavinimas klasikinių disciplinų, teatro studijų ir naratyvinio meno srityse padeda jam orientuotis unikaloje tradicijoje ir šiuolaikiškumo sankirtoje: kritiko darbas suteikia galimybę taikyti šias žinias, diskutuojant apie scenos meno paskirtį.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI

[britų teatras](#), [scenarinis teatras](#), [vizualinis teatras](#), [„Manipulate“](#), [Škotijos lėlininkų asociacija](#), [lėlių teatras](#), [vizualinis menas](#), [Johnas Bellas](#), [išplėstinis lėlių teatras](#), [škotų teatras](#)

Literatūros sąrašas

Bell, John. *Death and Performing Objects*. P-Form, 1996. | Bell, Peter. *Death and Performing Objects*. P-Form 41, ruduo, 1996. | Christie, Craig. *STORM Comes to Burghhead as Fin-dhorn Bay Arts Group Introduce a 10-metre Tall Sea Goddess to Hundreds Who Turn out in the Rain for the Spectacle*. *Forres Gazette*, rugsėjis, 2021, <https://www.forres-gazette.co.uk/news/watch-ten-metre-tall-sea-goddess-storm-thrills-hundreds-in-250829/> | Craig, Edward Gordon. *On The Art of Theatre*. Taylor and Francis, 2007. | Jauregui, Helen. *Kwaidan*. Animacijos internete, rugsėjis, 2015, <https://www.puppetcentre.org.uk/animations-online/reviews/kwaidan-rogue28-theatre> | Knights, Emma. *Festival Coming*. Eastern Daily Press, gruodis, 2017, <https://www.edp24.co.uk/things-to-do/norwich-puppet-theatre-to-host-manipulate-visual-theatre-festival-1153408>. | Lucian. *Alexander or The False Prophet*. Oxford University Press, 2021. | Latimer, Andrew. *Luvos review 2012*. *The Wee Review*, kovas, 2012, <https://theweereview.com/review/luvos/>. | McLaren, Jennifer. *Discover a Diverse World*. *The Courier*, sausis, 2021, https://www.thecourier.co.uk/fp/entertainment/1930363/dawn-taylor-perth-puppetry-festival-manipulate/?plan_id=dawn-taylor-perth-puppetry-festival-manipulate/?plan_id= | Plato. *Republic*. *Penguin*, 2007. | Spowart, Nan. *Manipulate Boss Heartbroken*. *The National*, sausis, 2022, <https://www.thenational.scot/news/19867977.manipulate-boss-heartbroken-40-per-cent-programme-axed/> | Vile, Gareth. *Boris and Sergey's One Man Dramaturgy*. *The Vile Blog*, birželis, 2017, <https://vilearts.blogspot.com/2017/06/boris-and-sergeys-one-man-dramaturgy.html>

Lorna Irvine

SĄSAJOS – LĒLIŲ MENAS IR FIZINIS TEATRAS

[Nuo XX amžiaus devintojo dešimtmečio fizinis teatras Jungtinėje Karalystėje kelia vis didėjantį teatro kūrėjų ir žiūrovų susidomėjimą. Paveikti Vidurio ir Rytų Europos teatrų pasirodymų, choreografijos ir teksto sintezę scenoje perėmė teatrai DV8, „Frantic Assembly“ ir „Complicité“, o fizinio teatro mokyklos „L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq“ parengtų atlikėjų antplūdis paskatino atsirasti nepriklausomus solinius pasirodymus ir išryškino pantomimos integraciją į britų scenos meno tradiciją. Škotijos festivaliai – „Dance International Glasgow“ \(Glazgo tarptautinis šokio festivalis\), jau nebeegzistuojantys ir vis dar apraудami „New Moves“ bei „National Review of Live Art“, taip pat „Manipulate“ – įtraukė fizinio teatro spektaklius į savąsias platesnio masto kuratoriškas programas, kurios atspindi visoje žemyninėje Europoje vykstančius procesus.](#)

[Richardo Demarco novatoriškas kuravimas Edinburgo festivalyje „Fringe“, o pastaruoju metu ir Berlyne įsikūrusios talentų agentūros „Aurora Nova“ veikla prisideda, kad kasmet rugpjūčio mėnesį Škotijoje vis daugiau sužinoma apie fizinius Europos teatrus: iš festivalio „Fringe“ gana dažnai apdovanojimų ir kritikų pripažinimą parsiveža lenkų teatrų trupės, pavyzdžiui, „Ožio giesmės teatras“ \(*Teatr Pieśń Kozła*\). Ribas tarp šokio, performanso, muzikinio teatro, pantomimos ir klounados bei lėlininkystės griauantis fizinis teatras yra visu-minė ir sudėtinga kategorija, inicijavusi įdomiausius ir labiausiai provokuojančius XXI amžiaus spektaklius.](#)

Kas yra fizinis teatras?

Fizinį teatrą gali būti sunku apibrėžti: jis visiškai išoriškas, nes jo naratyvinė arba teminė pakraipa kyla iš kūno ir judesio arba iš kūno choreografijos. Judesiu grįstas spektaklis taip pat gali apimti (tačiau tuo neapsiriboti) pantomimą, šokį bei klounadą. Fizinis teatras giminingas performansui – labiau anarchiškam teatrui, atsiradusiam XX amžiaus septintajame dešimtmetyje, neigiančiam ribas tarp žanrų, nuspėjamas taisyklės bei paties spektaklio didaktizmą.

Laukinis, geidulingas kūno išlinkis, grakštus galūnių tiesimas ar menkiausias riešo judesys dažnai iliustruoja pasakojimo dalį vaizdingiau nei teksto eilutė ar įspūdingiausia scenografija. Jei gestai platūs ir sklandūs, publika reaguoja į perduodamus vizualinius pranešimus ir kodus. Judesiai gali įgyti subtilias arba ekstremalias formas: groteskiškas, juokingas, seksualias, įtaigias, šiurpias, absurdiškas ar romantiškas, patraukiančias dėmesį tiek teatrališku rafinuo-tumu, tiek atlikėjų įgūdžiais.

Kai kurių fizinių teatrų, pavyzdžiui, „Red Bastard“ ar „Clout Theatre“, atlikėjai naudoja bufonadą, kad efektyviai „atsiribotų“ nuo savo kūnų, vaidindami su kaukėmis ir protezais, tačiau visada puikiai suvokdami erdvę tarp atlikėjo ir publikos. Ši itin sudėtinga ir specializuota atlikimo forma kildintina iš garsios europietiškos Jacqueso Lecoqo technikos. Anot paties J. Lecoqo: „Iš esmės kaukė atveria aktorių jį supančiai erdvei. Tai įveda jį į atradimo, atvirumo, laisvės priimti būseną [...] Jūs prisiimate neutralią kaukę, kaip prisiimtumėte personažą, skirtumas tas, kad čia nėra jokio personažo, tik neutrali apibendrinta būtybė.“¹

Galbūt dėl to fizinis teatras dažnai atskiriamas nuo „tradicinio“ teatro – paprastai jis yra laisvesnis arba labiau improvizacinės struktūros nei scenariinis teatras. Kaip kreviųjų veidrodžių kambarys mugės aikštėje iškreipia ir pritraukia dėmesį prie įvairių kūno vietų, taip ir fizinio teatro atlikėjas siekia sustiprinti teatro poveikį, naudodamas savo kūną lyg literalinį vyksmo scenoje rėmą ir sustiprina kūrinio temas, koncepcijas ar universaliąsias tiesas.

Kas yra lėlių teatras?

Kai kalba pasisuka apie lėlių teatrą, dauguma žmonių linkę manyti, kad pagrindiniai lėlių tipai yra virvelinės marionetės, realistiškai vaizduojančios žmonių figūras, išraižytos iš medžio ir valdomos rankomis. Arba rankinės lėlės, tokios kaip žinoma britų paplūdimio pramoga „Pančas ir Džudė“. Tačiau lėlininkystės šaknys daug gilesnės. Apie lėles, kaip būdą iliustruoti pasakojimą, žinoma nuo V amžiaus prieš mūsų erą. Jos buvo paplitusios visoje Azijoje ir Vidurio Europoje. Amerikos indėnai lėles naudojo ritualinei magijai, afrikiečiai panašioms tikslams dažniau pasitelkdavo kaukes. Tradicijos, susijusios su vakarietiška lėlių teatro scena, pasakoja tik pusę istorijos. Lėlės gali būti abstrakčios, žmogaus ar gyvūno pavidalo ir dažniausiai valdomos rankomis.

Japonų bunraku teatras, pirmą kartą pasirodęs daugiau nei prieš keturis šimtus metų, aprėpia pasakojimą, lėlių teatrą ir muziką. Jis suklestėjo Edo laikotarpiu 1603–1868 m. ir vystėsi, kol 2008 metais UNESCO jam suteikė nemateralaus žmonijos kultūros paveldo statusą, tačiau nebėra toks populiarus kaip anksčiau ir šiais laikais laikomas veikia istoriniu reiškiniumi.² Panašiai ir kinų lėlių teatras. Jis, kaip teigiama, atsirado Hanų dinastijos laikais prieš du tūkstančius metų ir pamažu išsivystė į populiarią liaudies meno rūšį. Jungtinės Karalystės publikai buvo pristatytas XX a. trečiajame dešimtmetyje, bet taip pat prarado populiarumą dėl naujųjų technologijų ir urbanizacijos plėtros.³

Lėlių teatras įgyja gausybę formų ir sparčiai evoliucionuoja. Tai, kas anksčiau buvo laikoma pirmiausia vaikams skirtu teatro formatu, perėmė sudėtingesnius žanrus ir ši tendencija ypač ryškiai atsiskleidžia tokiuose festivaliuose kaip Čikagos tarptautinis lėlių teatro festivalis ar Edinburgo „Manipulate“. Lėlių spektakliai suaugusiesiems, kuriuose nagrinėjamos įvairios tabu temos – rasizmas, politika ir seksizmas, pavyzdžiui, visus pakerintis „Avenue Q“, užkariauja viso pasaulio teatrus, o per pastaruosius septynerius metus išpopuliarėjo tai, ką amerikiečių publika vadina „naktiniu lėlių šėlsmu“, poeziją pakeitę idiosinkretiniai lėlių spektakliai suaugusiesiems.⁴

Aktoriai, pavyzdžiui, pilvakalbė Nina Conti su savo marionete beždžione, demonstruoja jžulesnį, bet ne mažiau cinišką požiūrį į formatą. Savotiškas tarpininkas pasako tiesą, kurios ji pati nedrįstų ištarti. „Paper Cinema“ ir „Manual Cinema“ savo vaizdingais ir kupiniais grožio gyvais pasirodymais atskleidžia minioms šešėlių žaismą, Melburno „Bunk Puppets“ kuria magiją, gamindami lėles iš perdirbtų šiukšlių, o „Blind Summit“, „Familie Flöz“ ir „Velo Theater“ savo emocingais, naratyviniais pasirodymais plečia lėlių teatro meninės raiškos ribas. „Handspring“ lėlių teatro „Kovinis žirgas“ (*War horse*, 2007 m.) Jungtinėje Karalystėje naujosios kartos publikai pristatė lėlių spektaklį, kurį gali žiūrėti visa šeima ir kuris tuo pat metu gvildena rimtas karo bei tarprūšinės draugystės temas.

Lėliškumas fiziniame teatre

Dauguma fizinių teatrų pasitelkia lėlininkystę kaip choreografijos dalį. Lėlės dažnai pakeičia aktorius, pavyzdžiui, kai nekorektiška vaidinimui rinktis vaiką, arba tiesiog norint sustiprinti tam tikras kūrinio koncepcijas.

Naujausioje Emmos Rice sukurtoje Angelos Carter „Išmintingų vaikų“ ekranizacijoje (2019 m.), beje, taip pavadinta ir nauja E. Rice teatro trupė, naudojamos dvi mažos lėlės. Jos retrospektyviose prisiminimų scenose perteikia seserų dvynių Noros ir Doros Chance jaunatvišką žaismingumą ir nekaltumą. Tai sustiprina toksišką korupcijos pobūdį mergaitėms suaugus ir susidūrus su išvirkščiąja šou verslo puse.

Aibėje pjesių, pavyzdžiui, Ronos Munro trilogijoje „Jokūbo pjesės“ (Nacionalinis Škotijos teatras, 2016 m.) naudojama lėlė, vaizduojanti jaunąjį karalių Jokūbą. Šį kartą pagrindinis kūrinio akcentas yra nuopolis – kaip žemai jis krito suaugęs, o lėlė simbolizuoja jaunatvišką paikystę ir pažeidžiamumą. Tai atrodo šiek tiek nederama platesniame pjesės kontekste, nes leidžia numanyti siekį rekonstruoti Williamo Shakespeare'o istorines pjeses Škotijos kontekste. Tačiau kiti kritikai, regis, nepritaria mano abejonėms⁵.

Kita vertus, „Familie Flöz“ visiškai ištrina ribas tarp aktorių ir lėlių. Visą veidą dengiančios kaukės ir kostiumai veiksmingai paverčia aktorius savotiškoms žmogaus pavidalo lėlėmis. Pradžioje apima lyg transcendentinis, bet keistai

gaudulingas jausmas. Tačiau beaistriai veidai suteikia personažams daugiau ekspresijos, nes vaidyba paprastais gestais, pavyzdžiui, galvos pakreipimu ar rankos pakėlimu, pasako daugiau už bet kokį scenarijų. Publika yra čia pat, greta jų, jų turtingame vidiniame pasaulyje, kartu su jais išgyvendama skausmus ar džiaugsmus. „Teatro Delusio“ (2004) panašus į keistuoliškus baletu užkuliusius, kuriuose net baletu trupės techninis darbuotojas gali leisti laiką kartu su personažais ir būti dėmesio centre. J. Lecoqo neutralios kaukės idealas čia puikiai pritiko, nes aktoriai vaidino po kelis personažus, suteikdami kiekvienam emocingą pasakojimo giją.

Kitos fizinio teatro trupės pasitelkia tik aliuziją į lėlių teatro tropus ir technikas, tiesiogiai nenaudodamos lėlių. Genealus Silvijos Gallerano monologas spektaklyje „La Merda“ (liet. „Šūdas“) („Frida Kahlo Productions“ ir „Richard Jordan Productions“, 2012 m.) yra maištingas fizinio teatro etiudas, kuriame jos herojė, aktorė, sėdi nuoga, skendėdama masyvioje kėdėje (veikiausiai tai šiuolaikinės Italijos moterų infantilizacijos metafora), ir viso monologo metu inkščia, raukosi, kaukia, bet, kaip paaiškėja, tam yra rimta priežastis. Iš pradžių ji atrodo perdėtai: laukinėmis išsprogusiomis akimis ir plačia, raudona it žaizda burna, tačiau, jai kalbant, lėtai, po lašą teikiama informacija pamažu sukelia simpatiją jos herojei, sistemos „lėlei“, didžiąją gyvenimo dalį išnaudojamai manipuluojančių ja ir priekabiaujančių toksiškų vyrų. Dar gerokai prieš incidentą su Harvey Weinsteinu jos „lėlė“ kėdėje tapo veiksmingu pasiūšinimo simboliu – patriarchalinio smurto totemu, išlikimo įvaizdžiu, o kėdė – psichoterapeuto kušete.

Teatro „Clout Theatre“ spektaklis „Puota“ (*Feast*, 2019 m.) – puikus etiudas apie tai, kaip toli gali nueiti bufonados personažai kūniškumo ir visiškos kvailybės prasme. Tai tikrai pasibjaurėtina. Darydami aliuziją į genialaus čekų lėlininko, filmų kūrėjo ir animatoriaus Jano Svankmajerio kūrybą, trio – Sacha Plaige, Jenny Swingler ir George'as Ramsay – naudoja jo groteskiškas lėles kaip réminę konstrukciją žmogaus godumui, skurdumui ir vartotojiškumui tirti. Trys pamišėliai, apsirengę kaip Renesanso epochos beglobiai vaikai, seilėja maistą, grūmiasi įmantriami taškymosi makaronais šokyje, kamera įsiskverbdami tiesiai į savo vidurius. Dalis žiūrovų paliko salę, bet buvo ir daug juoko protrūkių – kaip ir turi būti, nes lėliškumas fiziniame teatre suskaido publiką beveik taip pat, kaip nuogalių performansas ar pretenzingas muzikinis teatras.

Ivor MacAskill ir Rosanos Cade „Pinokio sukūrimas“ („Artsadmin“, 2018 m.) – puikus fizinio teatro kūrinys, kuriantis aliuziją į bene mylimiausią iš visų lėlių – patį Pinokį.

¹ | Gordan, Robert. *The Purpose of Playing*. University of Michigan, 2006, p. 38.

² | Jōji, Harano. *The Rich History and Uncertain Future of Bunraku Puppet Theater*. Nippon.com, 2014 m. lapkritis. <https://www.nippon.com/en/column/g00219/>.

³ | Katsura Rollins, Annie. *Chinese Shadow Puppetry*, 2013 m. balandis. <https://www.chineseshadowpuppetry.com/current-events>.

⁴ | Tietse-Mietz, Sarah. *'You Can Be Anything': Myra Su's Puppet Worlds*. American Theatre Journal, 2020 m. liepa. <https://www.americantheatre.org/2020/07/21/you-can-be-anything-myra-sus-puppet-worlds/>.

⁵ | Clapp, Susannah. *The James Plays review – Rona Munro's timely game of thrones*. The Observer, 2014 m. rugpjūtis. <https://www.theguardian.com/stage/2014/aug/17/james-plays-edinburgh-sofie-grabol-observer-review>.

Pasitelkdama klasikinę istoriją, aktorių pora tyrinėja I. MacAskill lytinės tapatybės keitimą realiame gyvenime ir klausdama: „Kaip tampama tikru berniuku?“, pateikia kupiną švelnumo, juokingą (ir neabejotinai skirtą suaugusiems) požiūrį į lytiškumą, translyčių asmenų teises ir meilę, įterpdama šiek tiek medinio seksualumo. Taip atsirado mąslus, įžvalgus vaidinimas vaidinime apie tai, kaip santykiai gali dar labiau komplikotis, kai visuomenė nori primesti vaidmenis, etiketes ir sąlygas. Žinoma, tai ne Disney'us, tačiau tai gili ir jaudinanti, intelektualiai aliuzija į lėlių teatrą.

Lėlininkystė ir fizinis teatras

Fizinį teatrą ir lėlių teatrą sieja tvarūs ryšiai, jie nuolat plečiasi ir tampa vis sudėtingesni. Nuo bibliinių istorijų vaizdavimo iki politinių pranešimų sklaidos Europos lėlininkystės tradicija pirmą kartą aukščiausią viršūnę neabejotinai pasiekė viduramžiais kartu su *vox populi* literatūra, o Europos miestuose, ypač Italijoje ir Prancūzijoje, lėlių teatras vaikams ir suaugusiems populiarėjo ir kaip linksmų istorijų pasakojimo priemonė, ir kaip gilesnių moralės bei religijos temų tyrinėjimas.

Kadangi lėlės vis dažniau naudojamos fizinio teatro spektakliuose kartu su aktorais, jos tampa ir savotišku priešnuodžiu, apsaugančiu nuo nemalonumų konfliktų metu. Pavyzdžiui, lėlių atliekami Samuelio Becketto kūriniai įkvėpė buvusią Jugoslaviją, o tokie pamėgti siužetai kaip „Daktaras Faustas“ ir propagandiniai siužetai patvirtina, kad istorijos apie karą ir teatras nėra nesuderinami ar vienas kitą paneigiantys, o lėlės gali tapti agitacijos bei pasipriešinimo totemais⁶.

Kaip rašo Miriam Gillinson, turėdama omeny Kornvalio teatrą „Kneehigh Theatre“ ir kritikų išgirtą jų spektaklį „Labai senas žmogus su milžiniškais sparnais“ (2005 m.) pagal Gabrielio Garcijos Marquezo apysaką, labiausiai sužavi pasakojimo paprastumo ir technikos derinys. Tačiau pasakojimas dar turi sukelti žiūrovams emocinį rezonansą: „Lėlininkai gali išdrožti savo personažus iš medžio, bet turi ypač giliai suprasti vidinį savo lėlių gyvenimą. Pagaliau geras aktorius turi daugybę meninės raiškos priemonių, kuriomis atskleidžia vaidmenį. Lėlininkas turi tik vieną.“⁷

Vis dėlto lėlių teatras ir fizinis teatras ne visada dirba sintezėje. Gyvas lėlių menas dažnai gali būti atskiriamas nuo fizinio teatro ir atvirkščiai. Grynas lėlių menas visiškai priklauso nuo žiūrovų tikėjimo siūlomomis aplinkybėmis. Žiūrovai neturi žiūrėti į žmones, manipuliuojančius virvelėmis arba vaizduojančius, kad objektai scenoje skraido ir juda savarankiškai. Kai kurie teatrai, pavyzdžiui, „Tortoise in a Nutshell“, „Handspring Puppet Company“ ir „Bread and Puppet Theatre“, daugiausia dėmesio skiria lėlininkystei, o fiziniai teatrai, pavyzdžiui, „Zen Zen Zo“, „Ontroerend Goed“, „Gob Squad“ ir „Theatre Grottesco“, remiasi primityvia kūniška žmogaus prigimtimi, tiesiogine šią akimirką vaidinančių aktorių sąveika. Lėlė yra nekintama, ji negali susirgti ir išsikviesti dublerį, lėlė negali verkti ar prakaituoti, šokti, kalbėti, dainuoti arba savarankiškai judėti.

Tobulėjant pažangioms technologijoms ir dizainui, atrodo, kad lėlių teatras visada turės daug žiūrovų. Tai patvirtina didžiulio pasisekimo sulaukę pastarojo meto spektakliai, pavyzdžiui, „Kovinis žirgas“, „King Kongas“, „Košmarų krautuvėlė“ ir „Liūtas karalius“. Tačiau ir fizinis teatras artimiausiu laiku neišnyks. Mažesnio biudžeto spektakliai turi savo žavesio ir kelia siaubą tų vaidinimų rengėjams, kurie rodomi didesnėse salėse, bet atrodo bedvasiai, palyginti su namudinių ir amatininkiškų lėlių vaidinimais.

Galbūt tai ne visada taip įdomu, kaip efektingos, pritrėnkiančios technologijos ir išpūdingos, brangios dekoracijos bei lėlės. Bet įvertinkite kamerinius, žiūrimus iš arti lėlių ar fizinio teatro spektaklius vaikams, kuriuos taip smagu žiūrėti kartu su cypiančiomis atžalomis Kalėdų išvakarėse. Tai panašu į stebėjimo ir dalyvavimo skirtumą – žiūrint mažus, jaukius pasirodymus reikia dėmesio kiekvienai smulkmei, o didelio biudžeto spektakliai šiek tiek atitolina, atitraukia nuo veiksmo savo vietose sėdinčius žiūrovus.

Sąsajos

Lėlių teatro ir fizinio teatro sintezė yra nenuginčijama – teatrų trupės naudoja lėles, siekdamos kurti novatoriškas technikas ir perspektyvias koncepcijas. Tai ypač pasakytina apie vaikams ir visai šeimai skirtą teatrą. Štai keletas teatrų, kurie dirba įvairiais lygmenimis, sulydydami abi teatro rūšis. „Scamp Theatre“ savo garsiajame spektaklyje „Žmogus lazda“ (*Stick Man*, 2016 m.) sujungė linksmą fizinį teatrą mažiesiems su lėlių vaidinimu, o neseniai Dominico Hillo teatre „Citizens Theatre“ pastatytas spektaklis „Pino-kis“ (2019) užkrečia senstančio Džapeto melancholija, nors į lėlių ir žaislų pasaulį neriama ir labai žaismingai. Žavinga ir

⁶ | Stojanov, Divna. *Theatre Puppets Through the Ages*. The Theatre Times, 2020 m. birželis, <https://thetheatretimes.com/theatre-puppets-through-the-ages/>.

⁷ | Gillinson, Miriam. *Puppet theatre: why it's anything but wooden*. The Guardian, 2011 m. birželis, <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2011/dec/19/puppet-theatre-kneehigh>.



graudinanti Keso brendimo istorija („Kes“, 2019 m.), neseniai inscenuota Jonathano Watkinso, išsiskiria įspūdinga performanso, šokio ir lėlių teatro elementų gausa.

Tačiau tai ne visada būna skirta vaikams ar visai šeimai. Niūresnės temos ir siužetinės linijos taip pat gali tapti svainančiais apžavais. Šiuo atveju teatrai taiko eksperimentinę, ezoterinę požiūrį į žanrą. Puikiame Oliverio Emanuelio spektaklyje „Drakonas“ (*Dragon*, 2015 m.) nagrinėjama tėvų netekties tema. Tai istorija apie paauglį, susitaikiusį su savo sielvartu, kurį simbolizuoja lėlės drakonai. Su jais jam tenka susidurti – tai aiški vizualinė metafora, atskleidžianti įvairius sielvarto išgyvenimo etapus. Gera Edinburgo festivalio publikai pažįstami Sammy J ir Randy, kuriuos vaidina Heathas McIvoras, daugiausia dėmesio skiria egzistencinėms krizėms ir metateatrališkomis improvizacijoms. Širdį draskančiame Ramesho Meyyappano spektaklyje „Drugelis“ (*Butterfly*, 2014 m.) naudojamos puikios Gavino Gloverio sukurtos lėlės ir simpatiškos, senoviškos, išsklaidytos Neilo Warmingtono dekoracijos. Tačiau tai neatitraukia dėmesio nuo pagrindinės spektaklio temos – pėdsako, kurį palieka toksiškų santykių žala – atskleidžiamos per drugelių įvaizdį (aliuzija į Vladimiro Nabokovo kūrybą) ir Giacomo Puccini operos „Madam Butterfly“ tematiką.

Išvada

Fizinis teatras gali duoti peno lėlių teatro kritikai, atsižvelgiant į būdingus šiai meno rūšiai suvaržymus. J. Lecoq kalbėjo apie daugybę tyloje iškytančių reikšmių ir vaidinančio (judančio) atlikėjo ketinimą kaip pagrindinį veiksnį, padedantį suprasti jo techniką, sakydamas: „Kai žodžiai netariami, žmogus patiria drovumo būseną, kuri leidžia žodžiams gimti iš tylos.“⁸ Paprasčiau tariant, yra dalykų, kurių negali lėlių teatras, bet gali judantis kūnas.

Improvizacija ir vaidyba, kaip raktai, padedantys atskleisti potencialą fiziniame teatre, yra tik vienas iš pagrindinių technikos aspektų. Tos technikos, kurios pasekėjas buvo ir J. Lecoqas, ir jo kolega klounas Philippe'as Gaulieras, teigęs, kad reikia įsijausti į (žmogaus) vaidmenis, vadovaujantis instinktais. Anot Ph. Gaulieras, čia kalbama apie „savojo kvailio atradimą [...] Klounas yra ypatingas kvailys, visiškai kitoks ir nekaltas. Stebuklingas kvailys“⁹.

Kenas Campbellas, palikęs visas savo lėles pilvakalbei buvusiai partnerei Ninai Conti, buvo fizinio teatro improvizacijos meistras. Jis sakė, kad tarti „taip“ viskam, kad ir kaip keista tai būtų, yra veiksmingiausias išsilaisvinimo būdas dirbant teatre. Šis ikonoklastinis stilius yra jo palikimas – nuo 22 valandas trukusių šou (1979 m. „The Warp“ inscenizacija) iki nuogybių ir muštynių, iki aktorių, pametančių giją dėl nemiegojimo. Kartą jis yra užsiminęs, kad pilvakalbystė yra praeities atgyvena: „Turėkite galvoje, kad mes (Jungtinė Karalystė) esame kultūra, kuri nusprendė neturėti pilvakalbystės. Tačiau JAV būtų skandalas, jei kuris tėvas ar dėdė nesugebėtų būti bent šio toks pilvakalbis [...] Buvo įrodyta, kad dauguma žmonių geriau supranta žodžius, ištartus pilvakalbio lėlės, nei niekus tauškiančio mulkio.“¹⁰

Nina Conti yra pasakiusi, esą jai atrodo, kad lėlės dažnai baugina žmones, todėl ji turi specialią techniką žmonėms nuraminti: „Visada pradedu nuo atsiprašymo [...] Nenorėčiau lipti į sceną atrodydama taip, tarsi didžiočiausi būdama pilvakalbė.“¹¹

Ir atvirkščiai, lėlių teatras gali įvairiai paveikti fizinį teatrą, nes tai nuolat kintanti meno forma. Jis gali užpildyti pasakojimo spragas ir suteikti pastatymams naujų tekstūrų. Dauguma teatrų, naudojančių lėles, mato begalinį lėlių potencialą keisti aplinkos nuotaiką, nepaisant jų negyvos prigimties. Kaip sako lėlių teatro režisierė Sarah Wright, dirbanti lėlių teatre „Kneehigh Theatre“ ir neseniai pastačiusi spektaklį „Išmintingi vaikai“: „Man patinka lėlių teatras dėl jo kitiškumo, dėl to, kad jis, turėdamas savyje visas mūsų aistras, yra ne mumyse. Mane jaudina „žūrėjimas“ į jį ir materialioji jo prigimtis.“¹²

Idėjos yra tas pagrindas, kuris suteikia impulsą kūrybos procesui kuriant lėles spektakliui. Kartais pakanka vienos stiprios minties, susijusios su lėlėmis, kad ji taptų atspirties tašku visam spektakliui. Jeffas Achtemas iš „Scamp Theater“ aiškina: „Paprastai pradedu nuo paprastos idėjos ar įvaizdžio. Galvoju apie mechaniką ir judesius. Tada išsitraukiu įrangą ir pradedu žaisti su paprastomis medžiagomis arba paprastais įrankiais, pavyzdžiui, muilo burbulais arba rūko

mašina. Tuomet prasideda tikrasis žaidimas. Valandų valandos lankstymo, pynimo ir įrankių galimybių tyrinėjimo.“¹³

Kadangi ir lėlių teatro, ir fizinio teatro centrinė ašis yra novatoriškumas, abu šie teatrai bus neatsiejamai susiję tol, kol kiekvienas jų galės egzistuoti ir klajoti vaizduotės keliais. Viskas, kuo meistriškai manipuliuoja atlikėjas, gali būti laikoma lėle. Tai esminė šių unikalių ir specifinių santykių suvokimo prielaida – sudėtingų, daugialypių santykių, kuriuose nėra jokių apribojimų ir jokių sąlygiškumų.

SANTRAUKA

Britų teatro scenoje fizinis teatras yra ir madingas, ir populiarus: tai patvirtina Edinburgo festivalių publikos pripažinimas, komercinė sėkmė ir kritikų dėmesys, kurio čia sulaukia teatrai iš viso pasaulio. Tačiau dauguma fizinio teatro trupių naudoja lėles kaip dominuojančią mediją arba kaip platesnės dramaturgijos dalį. Jų sintezė pateikia abiejų meno formų vertinimo ir suvokimo būdus, atskleidžia bendrą domėjimąsi naujovėmis ir pamąstymais apie negyvos materijos ryšį su žmogaus kūnu, leidžia kompleksiskai nagrinėti sudėtingas emociinio bei intelektualinio pobūdžio temas.

APIE AUTORE

Lorna Irvine – meno kritikė, pastarąjį dešimtmetį nagrinėjanti visas meno apraiškas: nuo populiariosios muzikos ir laukinio kruvino performanso iki migdančių pramoginio pobūdžio vaidinimų. Jos darbai, publikuojami leidiniuose „The List“, „Fjord Review“, „The Skinny“, „TYCI“, „The Stage“, „Snack“, „The Wee Review“, „Exeunt“ bei jos pačios tinklaraščiuose „The Tempo House“ ir „Hit The North“, demonstruoja entuziastingą domėjimąsi eksperimentine choreografija, ekspresyviuoju teatru ir gyvu roku.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI

fizinis teatras, lėlių teatras, Edinburgo festivalis, eksperimentinis teatras, scenos menas, škotų atlikėjai, klounas, Lecoq

Literatūros sąrašas

Campbell, Ken. *Gastromancy and Other Animals*. The Guardian, 2000 m. rugpjūtis, <https://www.theguardian.com/culture/2000/aug/29/artsfeatures2>. | **Clapp, Susannah,** *The James Plays Review – Rona Munro's Timely Game of Thrones*, The Observer, 2014 m. rugpjūtis, <https://www.theguardian.com/stage/2014/aug/17/james-plays-edinburgh-sofie-grabol-observer-review>. | **Dawson, Julie.** *Edinburgh Fringe Interview: Jeff Achtem*. Edinburgh Reporter, 2012 m. rugpjūtis, <https://theedinburghreporter.co.uk/2012/08/edinburgh-fringe-interview-jeff-achtem/>. | **Gillinson, Miriam.** *Puppet Theatre: Why it's Anything but Wooden*. The Guardian, 2011 m. birželis, <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2011/dec/19/puppet-theatre-kneehigh>. | **Gordan, Robert.** *The Purpose of Playing*. University of Michigan, 2006. | **Jones, Alice.** *Monkey is a Weapon Against My Father, a Version of Me Who Can Stand Up to Him*. The I, 2021 m. lapkritis, <https://inews.co.uk/culture/comedy/nina-conti-dating-show-tour-tickets-monkey-masks-tom-conti-1282730>. | **Jōji, Harano.** *The Rich History and Uncertain Future of Bunraku Puppet Theater* Nippon.com, 2014 m. lapkritis, <https://www.nippon.com/en/column/g00219/>. | **Katsura Rollins, Annie.** *Chinese Shadow Puppetry*, 2013 m. balandis, <https://www.chineseshadowpuppetry.com/current-events>. | **Lecoq, Jaques.** *The Moving Body*. Methuen drama, 1997. | **Stojanov, Divna.** *Theatre Puppets Through the Ages*. The Theatre Times, 2020 m. birželis, <https://thetheatretimes.com/theatre-puppets-through-the-ages/>. | **Tietse-Mietz, Sarah.** *'You Can Be Anything': Myra Su's Puppet Worlds*. American Theatre Journal, 2020 m. liepa, <https://www.americantheatre.org/2020/07/21/you-can-be-anything-myra-sus-puppet-worlds/>. | **Windsor, Emma.** *A Life Fantastic*. Puppet Place News, 2019 m. rugpjūtis, <https://puppetplace.wordpress.com/2019/08/21/a-life-fantastic-an-interview-with-sarah-wright/>. | **Zinoman, Jason.** *The Dumbledore of Clowning*. The New York Times, 2022 m. sausis, <https://www.nytimes.com/2022/01/18/arts/television/philippe-gaulier-clowns.html>.

⁸ | Lecoq, Jaques. *The Moving Body*. Methuen drama, 1997, p. 29.
⁹ | Zinoman, Jason. *The Dumbledore of Clowning*. The New York Times, 2022 m. sausis, <https://www.nytimes.com/2022/01/18/arts/television/philippe-gaulier-clowns.html>.

¹⁰ | Campbell, Ken. *Gastromancy and other animals*. The Guardian, 2000 m. rugpjūtis, <https://www.theguardian.com/culture/2000/aug/29/artsfeatures2>.

¹¹ | Jones, Alice. *Monkey is a weapon against my father, a version of me who can stand up to him*. The I, 2021 m. lapkritis, <https://inews.co.uk/culture/comedy/nina-conti-dating-show-tour-tickets-monkey-masks-tom-conti-1282730>.

¹² | Windsor, Emma. *A Life Fantastic*. Puppet Place News, 2019 m. rugpjūtis, <https://puppetplace.wordpress.com/2019/08/21/a-life-fantastic-an-interview-with-sarah-wright/>.

¹³ | Dawson, Julie. *Edinburgh Fringe Interview: Jeff Achtem*. Edinburgh Reporter, 2012 m. rugpjūtis, <https://theedinburghreporter.co.uk/2012/08/edinburgh-fringe-interview-jeff-achtem/>.

Kas kartą naujai atrandamas lėlių teatras



„Materia Magica“ – šiuo metu vienintelis Lietuvoje reguliariai nuo 1997 m. Klaipėdoje rengiamas lėlių teatro festivalis. Turbūt sunku sugalvoti tikslesnį pavadinimą lėlių teatro renginiui. Materija ir magija – du raktiniai žodžiai, apibūdinantys lėlių teatro pobūdį ir galią. Lėlių teatras šiuolaikinėje kultūroje skleidžiasi kaip edukacija, kaip terapija, kaip šiuolaikinis tarpdisciplininis menas ir iš tiesų kaip magija. Ko gero, šios scenos meno formos išskirtinumą daugiausia lemia juntamo archaiškumo ir modernumo lydinys. Net stebint šiuolaikiškiausiomis technologijomis grįstą reginį, neapleidžia jausmas, kad susilieti su kažkuo iš itin tolimos praeities, o sykiu susitinki su savimi vaikystėje. Todėl lėlių teatras suaugusiuosius veikia ne ką mažiau nei vaikus. Lietuvoje vis dar įprasta manyti, kad ši scenos meno forma tinkama tik vaikams, nes dėl augančio žmogaus percepcinių ypatybių, t. y. tikėjimo aplinkos objektų gyvumu arba galimybe atgyti, lėlių teatras idealiai atitinka vaikų pasaulėjautą. Pati lėlių teatro prigimtis diktuoja gyvo ir negyvo dialektikos žaismę ir refleksiją. Ji gali skleisti kaip aktoriaus santykio su lėle kūrybinę analizę, kaip ryšio tarp gyvo atlikimo ir mechanizacijos atskleidimas ir pagaliau temų lygmeniu – kaip gyvybės ir mirties artimumas. Įdomiausiuose spektaklių pavyzdžiuose matome, kaip lėlių teatras geba tapti meninių eksperimentų erdve, galinčia duoti postūmių ne tik šios formos, bet ir apskritai

scenos meno raidai. Kita vertus, galima stebėti, kaip ribos tarp skirtingų formų nyksta ir sykiu plečiasi lėlių teatro samprata. Pavyzdžiui, galime atkreipti dėmesį į ekraninio meno įsiveržimą į lėlių teatro teritoriją, o lėlių teatro įtaką liudija lėlinės kino animacijos vaikams ir suaugusiesiems meistriškumas. Lietuvių lėlių teatras nuo pat pirmų profesionalių bandymų buvo neatsiejamas nuo eksperimento. Dailininkas, scenografas Stasys Ušinskas (1905–1974), tarpukariu subūręs bendraminčių – kaip ir jis, neturinčių lėlininkystės patirties – komandą, eksperimentavo kurdamas lėles, ieškodamas įvairesnių jų išraiškos galimybių ir lėlių teatrą perkeldamas į ekraną pirmojo Lietuvoje garsinio lėlinio filmo „Storulio sapnas“ (1938 m.) pavidalu. S. Ušinsko eksperimentai šiuo metu patogiai įsitaisę muziejuje ir šiuolaikiniam Lietuvos lėlių teatrui daro mažai įtakos. O štai svarbiausio XX a. antros pusės lėlių teatro eksperimentatoriaus Vitalijaus Mazūro (g. 1934) poveikis dabar kuriantiems ir naujovių ieškantiems lėlininkams vis dar juntamas. Priešindamas lėlių teatre įsigalėjusiam realistiniam vaizdavimui, V. Mazūras eksperimentavo tiek abstraktėjančia forma, tiek ir nuo realizmo tolstančiu turiniu. Atviro ir eksperimentuojančio lėlių teatro erdvė XX a. pabaigoje gimė ir Lietuvos uostamiestyje Klaipėdoje. Čia ne tik teatrą, bet ir lėlininkystės mokyklą ėmėsi kurti Jūratė Januškevičiūtė su bendraminčiais.

Savitos mokyklos – saviti eksperimentai

Jūratė Januškevičiūtė su kolegomis Klaipėdoje pačioje XX a. pabaigoje ne tik įkūrė lėlių teatrą „KU-KŪ“, vėliau virtusį Klaipėdos lėlių teatru, bet ir sukūrė unikalią lėlininkų ruošimo programą. Jos efektyvumas akivaizdus: pagal šią programą paruoštas lėlininkų kursas su režisierė Gintare Radvilavičiūte priešaky yra bene daugiausia ir ryškiausiai eksperimentuojantys lėlių teatro kūrėjai Lietuvoje.

2004 m. Klaipėdos universitete studijas baigusi **Gintarė Radvilavičiūtė** tais pačiais metais pelnė Lietuvos Respublikos kultūros ministerijos debiuto premiją už Klaipėdos lėlių teatre sukurtą spektaklį suaugusiesiems „Vienintelė“. Jau šiame darbe, jungiančiame lėles, kaukes ir aktoriaus kūno plastiką, buvo akivaizdus režisierės polinkis eksperimentuoti forma ir medžiagomis. Po sėkmingo debiuto Klaipėdos lėlių teatre pastačiusi ryškių, skirtingas lėlių ir objektų teatro priemones išnaudojančių spektaklių vaikams ir šeimai, Radvilavičiūtė daugiau kritikų dėmesio sulaukė 2008 m., kai tame pačiame teatre režisavo dar vieną spektaklį suaugusiesiems. Pagal Alfredo Jarry pjesę „Karalius Juoba“ sukurtas politinis lėlių baletas „JUOBA“ įtvirtino Gintarę Radvilavičiūtę kaip vieną įdomiausių scenos meno eksperimentatorių, kiekvienam spektakliui ieškančią vis naujos, geriausiai turinį išreiškiančios ir Lietuvos lėlių teatre dažniausiai unikalios formos.

Kurdama spektaklį „JUOBA“, režisierė dramos absurdui atskleisti pasinaudojo buities rakandais, maisto produktais, manekeno dalimis, nuo aktoriaus kūno atskirtomis, savarankiškai veikiančiomis galūnėmis. Čia mažoje, dėžė ar akvariumą primenančioje vaidybos erdvėje asociatyviai jungti objektai, pjesės turinys ir pats spektaklis priminė absurdistinį žaidimą. 2014 m. Vilniaus teatre „Lėlė“ Gintarė Radvilavičiūtė lietuvių publikai pristatė „Smėlio žmogų“ pagal Ernstą Theodorą Amadeusą Hoffmanną. Tai moderni lėlių teatro koncepcija, apimanti ir šiuolaikinį šokį, ir kaukes, ir lėles, ir aktorių vaidybą, ir kartu mezganti įdomų dialogą su lietuviškąja lėlių teatro kaip skulptūrų teatro vizija, kuriai atstovauja garsiausias lietuvių lėlininkas Vitalijus Mazūras, daugiau nei pusę amžiaus scenoje kūręs savitą, originalių vizijų prisodrintą pasaulį.

Gintarė Radvilavičiūtė su scenografe Renata Valčik, choreografe bei atlikėja Sigita Mikalauškaite ir kompozitore Rita Mačiliūnaite „Smėlio žmoguje“ pasakoja apie kūrėją, prieštarinę ir suskilusį jo vidinį pasaulį bei jo santykius su mylimąja. Autorės perkeitė romantinį kūrinį, suspausdamos jį, išgarindamos visas romantines perteklybes ir pastebimai

koreguodamos siužetą, bet sykiu išsaugojo jo esmę – temos branduolį apie pamišimo palytėtą vyrą ir šurpo atmosferą. Vis dėlto spektaklio epizodų seką lėmė ne naratyvo plėtotė, nes istoriją susikurti teko pačiam žiūrovui, o technologinės ir vizualinės galimybės. Plėtojantis veiksmui, spektaklio vizualumas tolydžio tirštėjo, vaizdai, kaip ir baugiojo Smėlio žmogaus figūros, dauginosi, radosi ne tik iš aktorių judėjimo, bet ir iš sodraus muzikinio audinio bei šviesų šokio. Ši slinktis dar labiau sutirštino neįtikėtinai sapnišką atmosferą ir dar giliau nugramzdino į savotišką audiovizualinį ūką. Šis spektaklis patvirtino, kad Radvilavičiūtė yra aktyvi eksperimentatorė, kuriai magiška išbandyti vis naujas aktoriaus, lėlės ir (arba) kaukės bendravimo galimybes, įtraukiant šokio ir cirko elementų, vis kitą aktoriaus-lėlės egzistavimo skirtinguose trimatės erdvės taškuose būdą.

2018 m. Vilniaus teatre „Lėlė“ kurdama „Doriano Grėjaus portretą“, ši režisierė tęsė aktoriaus ir lėlės, kūno ir daikto santykio eksperimentus. Rodomo mažiausioje teatro erdvėje mažam žiūrovų skaičiui spektaklio, panašiai kaip ir prieš dešimt metų kurto „JUOBOS“, veiksmas vyksta auksiniame paveiklo rėme. Ir veikia tame rėme žmonės, jų kūno dalys. Tik dabar jau nebe su virtuvės rakandais ir daržovėmis, o su miniatiūrinėmis žinomų skulptūrų kopijomis. Pasakojimas šiame spektaklyje, kaip ir daugumoje kitų vaikams ar suaugusiesiems skirtų režisierės darbų, konstruojamas visų pirma vaizdais. Tik „Doriano Grėjaus portretas“, palyginti su, pavyzdžiui, „JUOBA“ ar „Smėlio žmogumi“, statiškenis. Jame žiūrovai viliojami ne tiek netikėtomis kūno, kaukės ir lėlės transformacijomis, gimstančiomis visoms trims priemonėms sąveikaujant, kiek erdvinėmis kompozicijomis mažutėje scenoje už auginsio rėmo. Daugiausia transformacijų čia įvyksta, kai veidrodžiais manipuluojama aktorių kūnais bei jų atspindžiais, spektaklyje tampančiais veikėjų sielų portretais.

Režisierės kuriami vaizdiniai nuo literatūros kūrinių visada nutolsta. Pavyzdžiui, „JUOBOJE“ trumpai garso įrašų pristačius siužeto fragmentus žiūrovams buvo rodomas šokį primenantis įvairiausių objektų šėlas. „Smėlio žmoguje“ daugiau veikė aktoriai, gyvas planas, bet transformuojami kūnai, neatpažįstamos formos ir judėjimo trajektorijos prikaustę žiūrovų dėmesį viliojo į abstrakčią erdvę, kurioje kiekvienas galėjo susidurti su savo vidiniu pasauliu. Tam neprireikė nei teksto, nei siužeto. Vaikams nuo ketverių metų kurtame spektaklyje „Tėtis ir jūra“ (2017 m., Klaipėdos lėlių teatras) Tove's Jansson veikėjas ir personažus pakeičia abstraktus, meditatyvus šviesų, šešėlių ir violončelės pasakojimas apie jūros paslaptis. „Doriano Grėjaus portretas“ stoja į gretą su kitais, kur kas labiau į

siužeto aiškumą orientuotais režisierės darbais. Tačiau net ir pasirinkus keletą scenoje veiksma sukongretinančių priemonių, šis spektaklis, kaip ir visi kiti Gintarės Radvilavičiūtės darbai, žiūrovus veikia visų pirma vaizdu, atmosfera, medžiagiškumu. Režisierės kuriamas vaizdinių ir vizijų pasaulis meta iššūkį publikos protui ir jausmams, nes atsisakant teksto ir neretai siužeto, reikalauja kliautis asmeninėmis asociacijomis, nuojautomis, interpretacijomis. Arba tiesiog atsiiduoti tikslumu užburiančiais formai.

Nors Klaipėdoje ir galima išskirti ryškią eksperimentuoti linkusią lydere, tačiau Radvilavičiūtės darbai neužgožia ir kitų įdomių kūrėjų bei kūrinų uostamiestyje. Šie daugiausia susiję su 2012–2016 m. Klaipėdos universitete studijavusių lėlių teatro režisierių ir aktorių kursu. Šiam kursui, kiek pakoregavus Jūratės Januškevičiūtės parengtą programą, dėstė nemaža profesionalų komanda. Tarp jų ir režisierė, Jūratės Januškevičiūtės mokinė **Karolina Jurkštaitė**. Jos vedami jaunieji Klaipėdos lėlininkai sukūrė svarbiausiu Lietuvos teatro apdovanojimu „Auksiniu scenos kryžiumi“ įvertintą spektaklį „Meile, don't stop“ (2015 m., „Trupė 459“). Aštuoniuose dėžėse įkurtos miniatiūros apie meilę buvo rodomos po vieną vienam žiūrovui. Eksperimentinis šiame darbe buvo ne tik intymus, asmeniškasis susitikimas su skirtingai interpretuojama meilės tema, bet ir kiekvienoje dėžėje naudojamos skirtingos meninės raiškos priemonės bei medžiagos – nuo miniatiūrinių lėlyčių iki vandens ar į žiūrovą žvelgiančių aktorės akių.

Dalis šio negausaus, bet ypač kūrybingo, lėlininkų kurso įsitvirtino Klaipėdos lėlių teatre. Šiuo metu įdomiausi, ko gero, režisierės **Aušros Bakanaitės** darbai. Nors jiems dar pritrūksta išbaigtumo, tačiau juose taip pat justi klaipėdiečių eksperimento dvasia jungiant skirtingas scenos menų rūšis bei žaidžiant įvairiausiomis medžiagomis. Pavyzdžiui, spektaklyje „Malina“ (2017 m., Klaipėdos lėlių teatras) derintas lėlių teatras ir judesio menas, kaukės, objektai, smeigtukai, veidrodžiai, buvo panaudota net ir gyvulio širdis.

Eksperimentai sostinėje

Jaunų kūrėjų įtraukimas ir skatinimas yra viena iš svarbiausių priemonių išprovokuoti pokyčius kurioje nors srityje. Vilniuje jauni lėlininkai ruošiami itin retai. Iki XXI a. pradžios paskutinį kartą specialiai darbui su lėlėmis ugdyti aktoriai visu kursu į teatro „Lėlė“ kolektyvą įsiliejo 1979 m. Tad XXI a. pradžioje Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje surinktas aktorių lėlininkų kursas teikė daug vilčių. Ir bent dalį jų pateisino: Vilniaus „Lėlė“ ir Kauno valstybi-

niame lėlių teatre įsitvirtino keli jaunesnės kartos aktoriai, atjauninę trupes ir pagyvinę teatrų kūrybinį gyvenimą. Iš šio kurso iškilo ir du režisuojantys bei eksperimentuojantys kūrėjai: Karolina Žernytė ir Šarūnas Datenis. Jų debiutiniai, eksperimentiniai darbai buvo pradėti kurti už lėlių teatro ribų, tačiau Šarūnui Dateniui galiausiai pavyko suformuoti savo, kaip teatro vaikams režisieriaus, tapatybę, o Karolina Žernytė įsitvirtino nevyriausybiniam sektoriuje kaip socialiai jautraus teatro ir edukacinių projektų kūrėja.

Jau pirmuoju darbu „Gaidelis pinigautojas“ režisuoti ėmėsis aktorius **Šarūnas Datenis** atskleidė polinkį į vizualų ir interaktyvų teatrą. Su dailininku Antanu Dubra lėlininkas atsisakė lėlių teatre įprastų priemonių ir spektaklį sukūrė iš scenoje gyvai animuojamų paveikslėlių ir garsinio audinio. Pastarąjį, padedamas spektaklio žiūrovų, Datenis taip pat kūrė čia pat scenoje. Panašiai vizualumas ir čia pat scenoje gimstantys vaizdai buvo svarbūs ir antrajame režisieriaus darbe „Mergaitė su degtukais“ (2014 m., „Menų spaustuvė“). Šis spektaklis buvo ir čia pat prieš žiūrovų akis gimstantis filmas. Tad susirinkusieji tuo pat metu galėjo stebėti arba trijų aktorių kuriamą spektaklį, arba ant galinės scenos uždangos projektuojamą filmą. Manipuliuojamas skirtingomis meno rūšimis ir interaktyvumas, aki-vaizdūs pirmuosiuose Datenio režisuotuose spektakliuose, liko svarbūs jam režisūrinius darbus pratęsus Vilniaus teatre „Lėlė“. Bene akivaizdžiausiai – 2020 m. sukurtame spektaklyje „Čipolinas“, kuris buvo pritaikytas ir nuotoliniam stebėjimui. Spektaklis ne tik perteikia Giovanni Rodario pasakos siužetą, bet ir kviečia tyrinėti įvairias pasakos personažais apgyvendinto teatro erdves. Datenio eksperimentai nekeičia viso lėlių teatro lauko ar bent Vilniaus krašte kuriamo lėlių teatro veido. Tačiau jo darbai daug prisideda prie kelio naujoms kūrybinėms kryptims ir eksperimentams atvėrimo valstybiniame sektoriuje.

Kiek radikaliau kūrybiškai eksperimentuoja Šarūno Datenio kurso draugė **Karolina Žernytė**. 2010 m., baigdama studijas Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, ji ėmėsi įgyvendinti savo, kaip tuo metu atrodė, nelabai realaus teatro akliems idėją. Dirbdama su kolegomis, konsultuodamasi su aklių bendruomene, lėlininkė sukūrė „Bitinėlio pasakas šešioms pojūčiams“. Dabar, praėjus daugiau nei dešimčiai metų nuo šio spektaklio premjeros, Karolina Žernytė yra įkūrusi „Pojūčių teatrą“, subūrusi nedidelę bendraminčių trupę, režisavusi spektaklių Lietuvoje, Latvijoje, Rusijoje, sukūrusi ir įgyvendinusi edukacinių programų įvairių mokymosi sunkumų patiriantiems vaikams bei suaugusiems. Ir vis dar tyrinėja visais pojūčiais, išskyrus regą, pamirto teatro bei mokymosi galimybes. Tokiame teatre būti

tik žiūrovu neįmanoma: tiek matančius, tiek nematančius, tiek akis užsirišti ir dalyvauti spektaklyje išdrįsusius žiūrovus „Pojūčių teatras“ paverčia spektaklių dalyviais.

Pirmasis režisierės darbas „Bitinėlio pasakas šešioms pojūčiams“ buvo paremtas lietuvių, Rytų, Afrikos ir Šiaurės tautų pasakomis. Turinys šiame spektaklyje buvo ne toks svarbus, kaip pojūčių dramaturgijos kūrimas, tad pasirinktos ganėtinai paprastos istorijos, leidžiančios žaisti skirtingomis atmosferomis ir erdvėmis. Išbandyta, kaip kurti garsus ir butaforiją, kad nematantiems dalyviams kiltų įspūdis, jog jie plaukia valtimi, eina mišku ar lankosi šventykloje. Tyrinėta, kaip liesti žiūrovus norint perteikti susidūrimą su skirtingais gyviais ar augalais, kokie skoniai ir kvapai gali būti paveikūs. Ir bandyta išsiaiškinti, kiek įmanoma sudirinti kelių nematančių žiūrovų aptarnavimą su spektaklio rodymo atsipirkimą garantuojančiu vizualiu patrauklumu veiksma iš šalies stebintiems žiūrovams.

„Bitinėlio pasakas šešioms pojūčiams“ atvėrė kelią Žernytei pritaikyti ir tobulinti savo metodą profesionaliuose teatruose. 2013 m. ji buvo pakviesta sukurti spektaklį Maskvoje ir už jį nominuota „Auksinės kaukės“ apdovanojimui socialinio eksperimento kategorijoje. Ši sėkmė garantavo naujų užsakymų Rusijoje. Kaip ir pirmasis studentiškas darbas, taip ir kiti spektakliai šioje šalyje buvo kuriami pagal egzistuojančius tekstus: Gogolio „Gegužės naktis“ (2013 m., Maskvos lėlių teatras), pasakas „Ežiukas rūke“ („Ežiukas ir rūkas“, 2014 m., Naberežnyje Čelnų valstybinis lėlių teatras), „Kalifas gandas“ (2015 m., Irkutsko valstybinis lėlių teatras). O 2015 m. Klaipėdos jaunimo teatre sukurtas „Akmuo vanduo geluonis“ atskleidė, kad Rusijoje režisierė ne tik tobulino savo teatro formą, bet ir mąstė apie galimybes plėsti pasakojamų istorijų ir raiškos priemonių spektrą.

„Akmuo vanduo geluonis“ – pirmasis Žernytės darbas, kuriame nebenaudojamas iš anksto parašytas ar pasirinktas tekstas, istorija. Bendradarbiaudama su filosofu Kristupu Saboliumi, dailininke Egle Lekevičiūte ir kūrybinės laboratorijos principu dirbdama su Klaipėdos jaunimo teatro aktoriais, Žernytė sukūrė abstraktų pasakojimą, paremtą lietuvių mitologija. Šiame spektaklyje beveik atsiskaita kalbėjimo, literatūrinio pasakojimo. Jame skamba vos kelios liaudies dainos, daugiau vietos skirta čia pat kuriamiems, atliekamiems garsams. Tik ne iliustruojantiems siužetą, kaip iki šiol, o kuriantiems atmosferą. Panašiai Žernytė su savo komanda dirba ir toliau. Tiek performanse „Prieš išsvystant šviesą“ (2015 m., „Pojūčių teatras“), pasakojančiame apie būseną prieš gimimą, tiek ir prie erdvės pritaikomame, nuolat kintančiame spektaklyje „Tense in

sense“ (2015 m., „Pojūčių teatras“) apie vaikystės prisiminimus, Karlo Gustavo Jungo teorija paremtame spektaklyje „Pirmapradis“ (2016 m., Lietuvos nacionalinis dramos teatras), performanse-instaliacijoje „Svoris. Trauka“ (2017 m., „Pojūčių teatras“) dalyviams tenka mažiau klausyti pasakojamų istorijų ir daugiau, vedamiems garsinių, taktilinių ar veiksminių nuorodų, siužetus kurtis patiems.

Lėlių ir objektų eksperimentai ne lėlininkų rankomis

Lėlių teatro ribas peržengiančios jo kūrimo priemonės ar dramos teatro tarpdiscipliniškumas nėra naujienos. Tačiau pastaruoju metu įkvėpti naujų technologijų ir ieškodami naujų vizualių išraiškos galimybių, lėlių ir dramos teatro kūrėjai vis labiau artėja vieni prie kitų. Ne lėlių teatre vaidinančios lėlės net patenka į svarbiausius Europos teatro festivalius. O kartais spektakliuose iš viso atsisakoma aktorių ir pasikliaujama animuojamais arba statiškais objektais erdvėje ir jų komunikacinėmis galiomis.

Galvojant apie Lietuvos lėlių teatro priemones, peržengiančias lėlių teatro ribas, visų pirma į galvą ateina tie scenos meno kūrėjai, kurie aktyviai dirbti pradėjo dar XX a. aštuntame ir devintame dešimtmėčiais. Su dailininku Jonu Arčikausku daug ir produktyviai dirbęs **Jonas Vaitkus** (g. 1944) XX a. pabaigoje įsitvirtino kaip kūrėjas, apmąstantis individo vietą visuomenėje, dažnai tą individą vaizduodamas kaip aplinkybių, visuomenės ar dievų žaislą. Tam rinkdamasis ir šią tematiką pabrėžiančius dramos kūrinius, ir išraiškos priemones. Tad XX a. pab. – XXI a. pr. šio režisieriaus pastatymuose naudotasi aktorių režisieriaus marionete paverčiančia vaidybos maniera, žmogaus kūną pratęsiančiomis ar deformuojančiomis kaukėmis bei kostiumais ar psichologiškai realistiškai kuriamų personažų gyvenimą papildančiais ar griauinančiais animuotais objektais. Daiktą, objektą į savarankiško veikėjo statusą savo spektakliuose dažnai išskeldavo vienas ryškiausių vizualaus teatro kūrėjų Lietuvoje Eimuntas Nekrošius (1952–2018 m.). Jo vizualioji komunikacija, žaidimas medžiagomis ir daiktais kartais net primindavo Vitalijaus Mazūro teatrą. Bet bene ryškiausiai ir drąsiausiai lėlių teatro priemonėmis naudojosi ir tebesinaudoja režisierius **Gintaras Varnas** (g. 1961). Jo kūrybinio kelio pradžia siejama su „Šėpa“ – lėlinės satyros teatru. Net ir įsitvirtinęs dramos teatre, Gintaras Varnas neretai spektakliuose naudodavo lėles. Jos, kurtos dailininkės Julijos Skuratovos, pasirodė spektakliuose „Donja Rosita, arba Gėlių kalba“ (2003 m., Kauno valstybinis dramos teatras), „Nusikaltimas ir bausmė“ (2004 m., Kauno

valstybinis dramos teatras), „Publika“ (2010 m., teatras „Utopia“), „Getas“ (2018 m., Nacionalinis Kauno dramos teatras). Bene išpūdingiausiai lėles režisierius išnaudojo statydamas Claudio Monteverdi operas „Tankredžio ir Klorindos dvikova“ bei „Nedėkingųjų šokis“ (2008 m., projektas „Baroko dialogai“, Vilnius – Europos kultūros sostinė).

Itin įdomius spektaklius vaikams kurianti režisierė **Olga Lapina** taip pat yra atskleidusi gebėjimą komunikuoti objektais, atmosferomis ir erdve, kartais pasikliaudama ir lėlių teatro priemonėmis. Vilniaus teatre „Lėlė“ 2015 m. Lapina režisavo lėles ir gyvą aktorių planą jungiantį spektaklį „Apie tai, kaip Kolka Pankinas skrido į Braziliją, o Marčius Nėpankinas niekuo netikėjo, arba Ga ra rar“ pagal Daniilą Charmsą (dailininkė Julija Skuratova). Bendradarbiaudama su dailininke Renata Valčik, 2016 m. „Keistuolių teatre“ režisierė pastatė spektaklį „Ilgoji pertrauka“, o Rusų dramos teatre – spektaklį-žaidimą suaugusiesiems „Kodas: HAMLET“. Abiejuose darbuose išradimais naudodama transformuojamus ar erdvę bei personažus transformuojančius objektus, ji aktorių vaidybą sujungė su sumaniu istorijos pasakojimu. Tęsdama bendradarbiavimą su ta pačia dailininke, Lapina režisavo spektaklį-instaliaciją „Apie baimes“ (2017 m., Valstybinis jaunimo teatras). Čia aktorių vaidybos beveik visai atsisakyta, su žiūrovais, keliaujančiais po sumaniai ir jautriai specialiai įrengtas erdves, bendraujama pasitelkiant garso įrašus.

Vaikams ir kūdikiams kurianti choreografė **Birutė Banevičiūtė** prie lėlių ir objektų teatro priartėjo per savo meninius kūrimo mažiausiems žiūrovams tyrimus šokio teatre „Dansema“. Jos spektakliuose pamažu ėmė gausėti daiktų ir objektų, kurie ne tik buvo rodomi mažiesiems, bet ir jais manipuliuojama, kviečiant kūdikius jungtis į žaidimus. Pamažu nuo vizualiai efektingų objektų „Mozaikoje“ (2012 m., „Dansema“), prie kurių vaikai negalėjo prisiliesti, Banevičiūtės teatras išaugo iki išpūdingų instaliacijų „Pievelėje“ (2019 m., „Dansema“), kur vaikai jau galėjo judėti ir tyrinėti netrukdomi. Tad nenuostabu, kad pastaruoju metu Banevičiūtė, bendradarbiaudama su dailininke Medile Šiaulytyte, ėmė kurti ir lėlių teatruose: 2020 m. Kauno valstybiniame lėlių teatre pastatė spektaklį „Pasaulėliai“, 2022 m. Klaipėdos lėlių teatre – „Be galo, be krašto“. Ji atvėrė Lietuvoje menkiau pažįstamą lėlių ir objektų teatro bei šokio jungtį, pritaikydama ją patiems mažiausiems žiūrovams.

Nuolat atsinaujinantis ir atnaujinantis

Lėlių teatrui Lietuvoje nuo pat jo atsiradimo būdinga eksperimento dvasia. Kūrybingiems režisieriams ir dailininkams permąstant lėlių konstrukcijas, scenoje naudojamas medžiagas, aktorius bei objekto – lėlės, kaukės, rekvizito – santykį, ši archajiška meno forma įgauna netikėtų modernių atspalvių. Tačiau net ir peržengdamas lėlių teatro ribas, padėdamas atsinaujinti kitiems scenos menams, pats lėlių teatras, ypač skirtas suaugusiesiems, Lietuvoje lieka scenos menų parašėse. Galima būtų apgailestauti, kad ši be galo įdomi scenos meno rūšis žiūrovų, kritikų, institucijų dėmesio centre neatsiduria arba atsiduria itin retai. Kita vertus, toks buvimas parašėje atveria platesnes meninių tyrimų erdves turint mažiau atsakomybės prieš žiūrovus bei spektaklio sukūrimą finansavusių instituciją. O net ir patyrus komercinę ar meninę nesėkmę pasiūlytas naujas požiūris į lėlių ir objektų teatro kūrimą vis tiek gali įsitvirtinti. Tad šios atviros erdvės ir kūrybinė laisvė vis suvilioja ir lėlininkus, ir kitų scenos menų kūrėjus.

SANTRAUKA

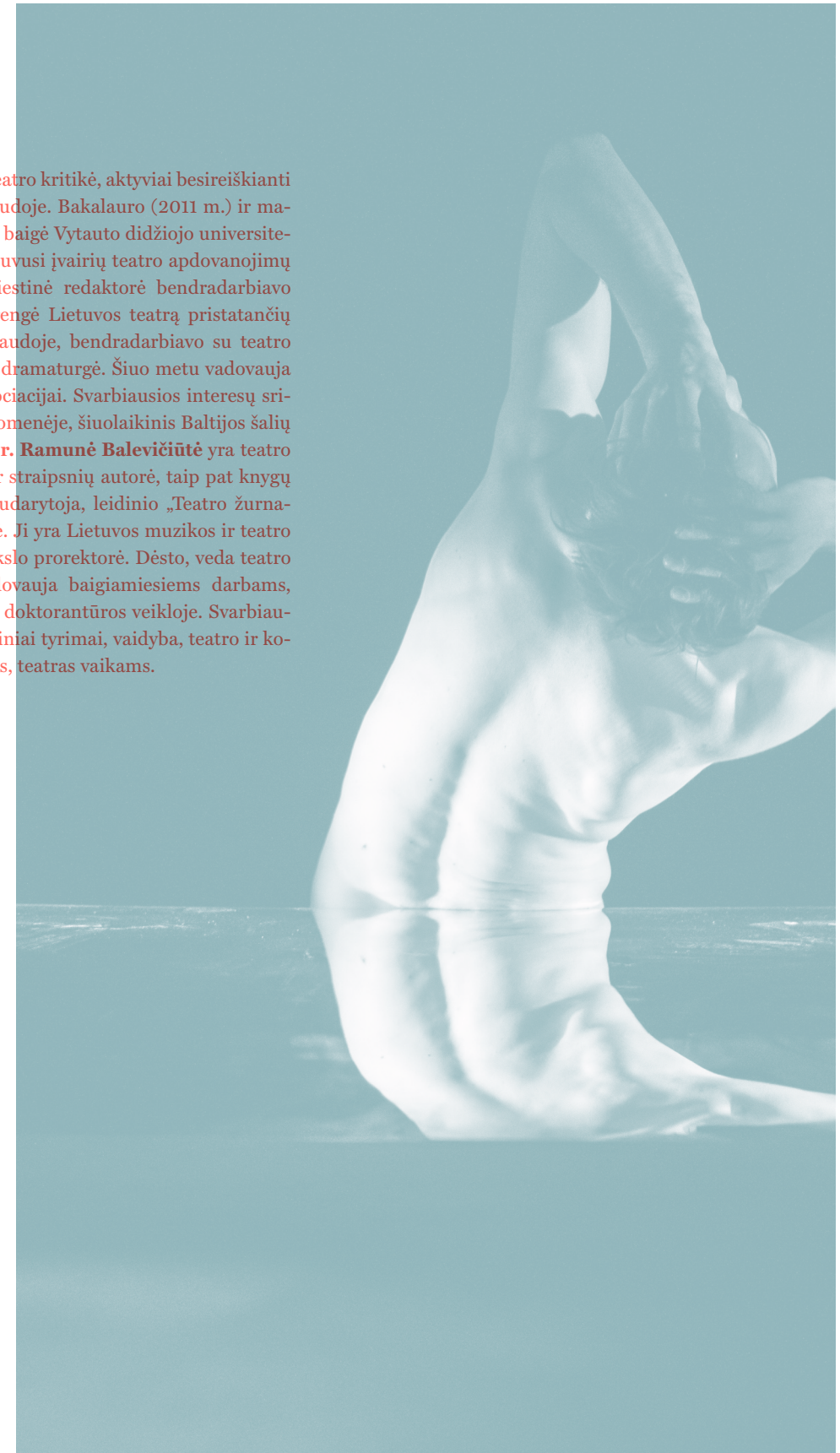
Įdomiausi spektaklių pavyzdžiai rodo, kaip lėlių teatras geba tapti meninių eksperimentų erdve, galinčia duoti postūmių ne tik šios formos, bet ir apskritai scenos meno raidai. Tekste analizuojama, kaip šie procesai reškiasi šiuolaikiniame Lietuvos lėlių teatre. Turint omenyje dvi svarbiausias lėlinių eksperimentų vietas – Klaipėdą ir Vilnių – pristatomi ir analizuojami Klaipėdos lėlių teatro, visų pirma Gintarės Radvilavičiūtės, Vilniaus teatre „Lėlė“ dirbančio Šarūno Datenio ir „Pojučių teatro“ įkūrėjos ir režisierės Karolinos Žernytės darbai. Tekste taip pat aptariami lėlių teatro ribas peržengiantys eksperimentai.

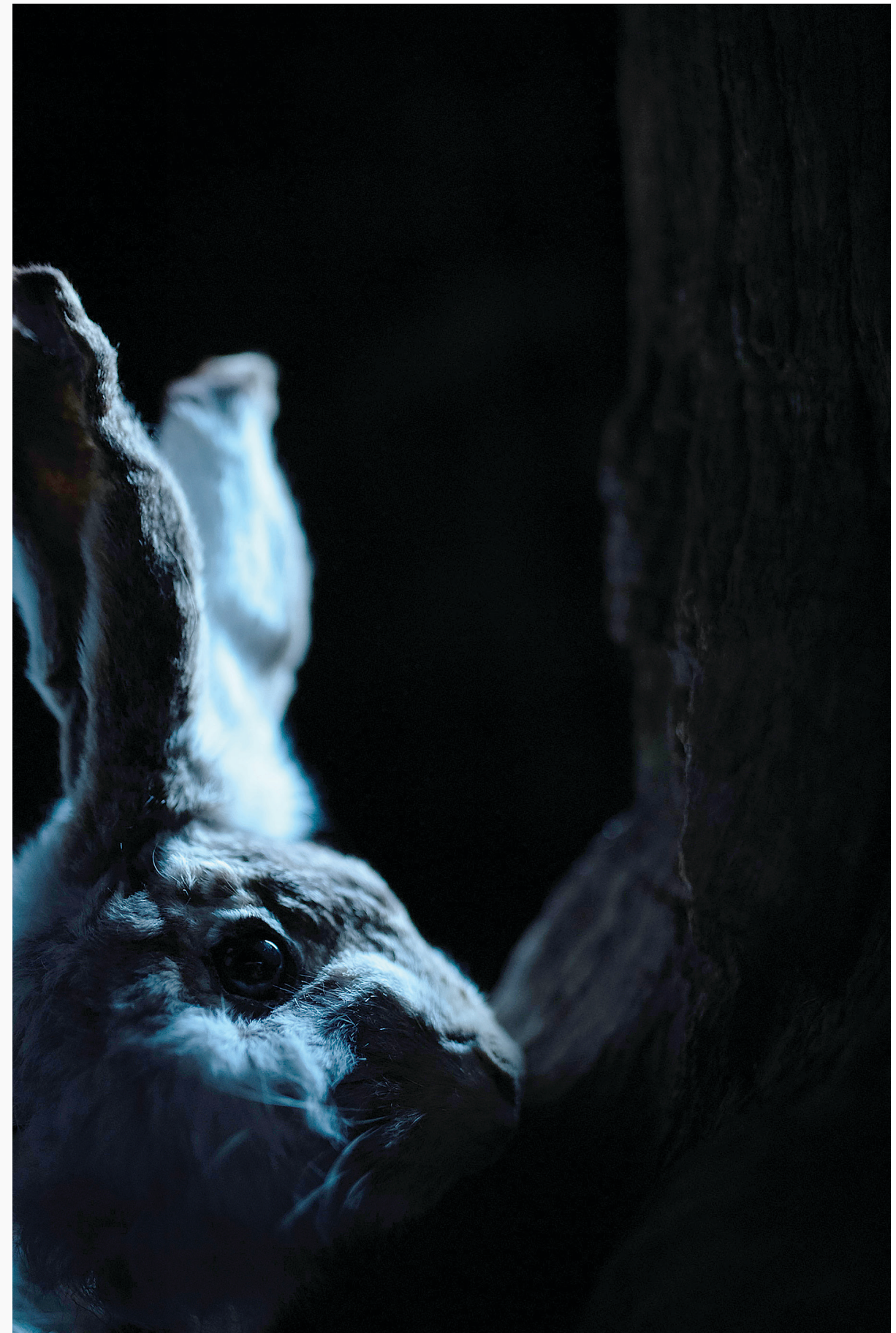
REIKŠMINIAI ŽODŽIAI

lėlių teatras, eksperimentas, Lietuvos lėlininkai, atsinaujinimas

APIE AUTORIUŠ

Kristina Steiblytė yra teatro kritikė, aktyviai besireiškianti Lietuvos kultūrinėje spaudoje. Bakalauro (2011 m.) ir magistro (2013 m.) studijas baigė Vytauto didžiojo universiteto Menų fakultete. Yra buvusi įvairių teatro apdovanojimų komisijų narė, kaip kviestinė redaktorė bendradarbiavo su „Teatro žurnalu“, parengė Lietuvos teatrą pristatančių tekstų užsienio šalių spaudoje, bendradarbiavo su teatro kūrėjais kaip spektaklių dramaturgė. Šiuo metu vadovauja Scenos meno kritikų asociacijai. Svarbiausios interesų sritys: teatro vaidmuo visuomenėje, šiuolaikinis Baltijos šalių teatras, lėlių teatras. | **Dr. Ramunė Balevičiūtė yra teatro kritikė ir tyrėja, knygų ir straipsnių autorė, taip pat knygų ir straipsnių rinkinių sudarytoja, leidinio „Teatro žurnalas“ vyriausioji redaktorė. Ji yra Lietuvos muzikos ir teatro akademijos meno ir mokslo prorektorė. Dėsto, veda teatro kritikos seminarus, vadovauja baigiamiesiems darbams, aktyviai dalyvauja meno doktorantūros veikloje. Svarbiausios interesų sritys: meniniai tyrimai, vaidyba, teatro ir kognityvinio mokslo sąsajos, teatras vaikams.**





* Nuotraukų aprašai pateikti 116–118 p.

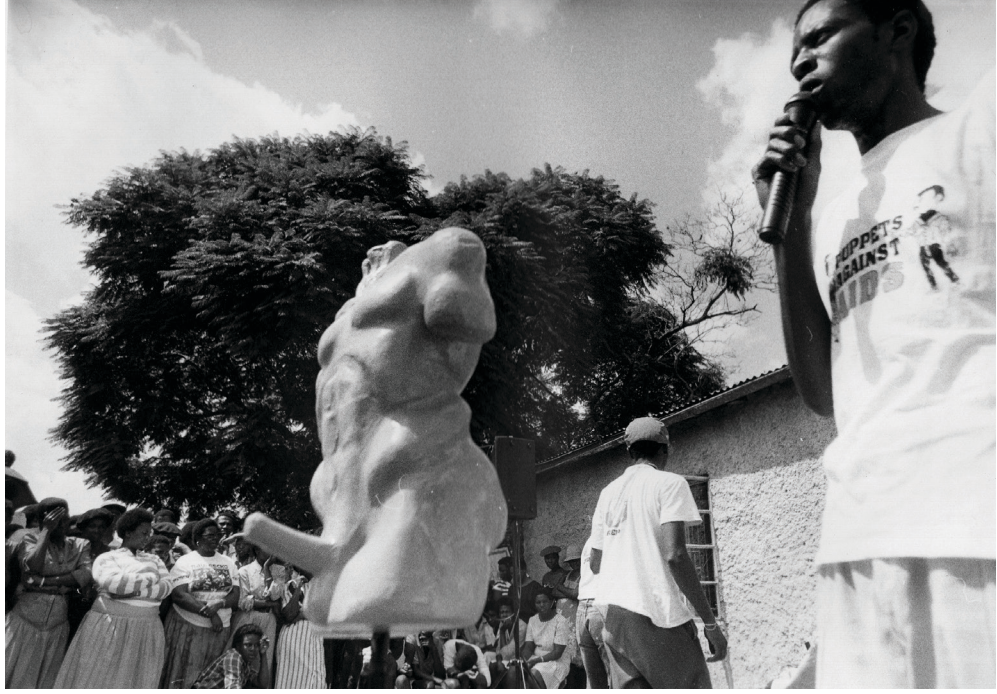










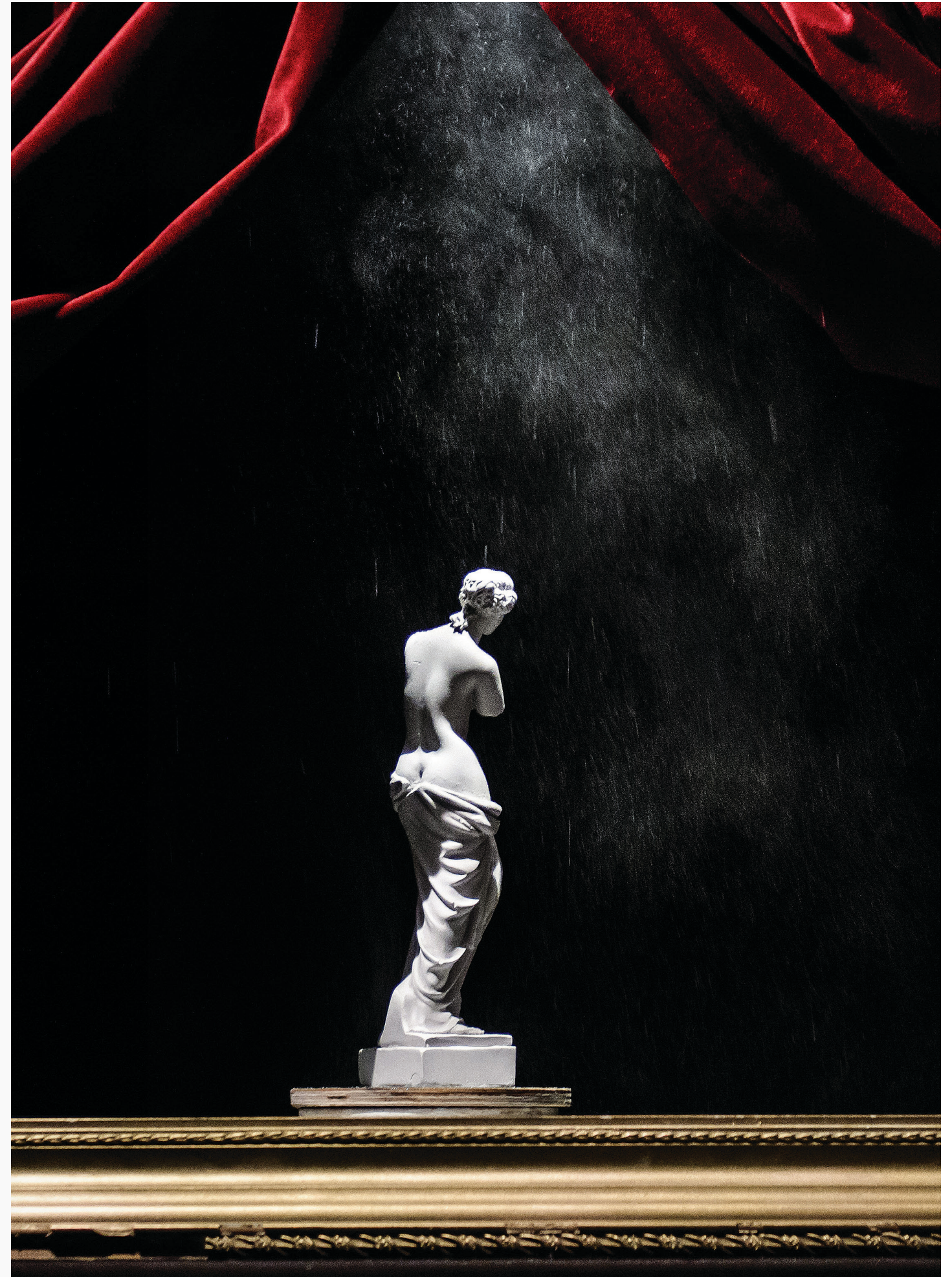












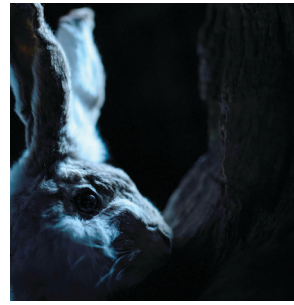




Teatras Matita ir Tarptautinis centras Koperio lėlių meno centras, rež. Matija Solce, „**Būti Don Kichotu**“ (Biti Don Kihot, 2019) | Teatro Matita nuotrauka



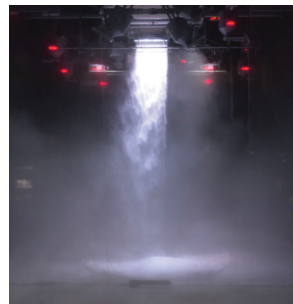
Teatras Matita ir Tarptautinis centras Koperio lėlių meno centras, rež. Matija Solce, „**Laimingi kaulai**“ (Vesele kosti, 2011) | Teatro Matita nuotrauka



Liublianos lėlių teatras, Flota Murska Sobota ir Flota Ljubljana, rež. Tin Grabnar, „**Natiurmortas**“ (Tihožitje, 2020) | Jaka Varmuž nuotrauka



Liublianos lėlių teatras, Flota Murska Sobota ir Flota Ljubljana, rež. Tin Grabnar, „**Natiurmortas**“ (Tihožitje, 2020) | Jaka Varmuž nuotrauka



Rūro trienalė, rež. Romeo Castellucci, „**Pavasario apeigos**“ (Le Sacre du Printemps, 2014) | Wonge Bergmann nuotrauka



Agrupación Señor Serrano, rež. Alex Serrano, Pau Palacios, Ferran Dordal, „**Kalnas**“ (The Mountain, 2020) | Jordi Soler nuotrauka



Brane Solce ir Sanja Fidler lėlė protesto Liublianoje metu (2021 m. gegužės 28 d.) | Tone Stojko nuotrauka



Liublianos lėlių teatras, rež. Matija Solce, „**Tamsus kambarys**“ (Temnica, 2022) | Jaka Varmuž nuotrauka



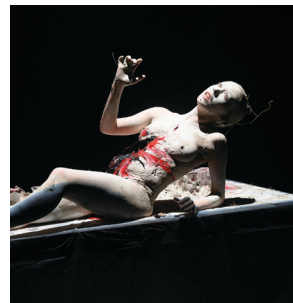
Liublianos lėlių teatras, rež. Matija Solce, „**Tamsus kambarys**“ (Temnica, 2022) | Jaka Varmuž nuotrauka



Liublianos lėlių teatras ir Imaginari, rež. Primož Ekart, „**Nematomas**“ (Nevidna, 2021) | Matej Povše nuotrauka



Liublianos lėlių teatras ir Imaginari, rež. Primož Ekart, „**Nematomas**“ (Nevidna, 2021) | Matej Povše nuotrauka



Compagnie Ipsul, rež. Olivier de Sagazan, „**Asilo mišios**“ (La Messe de l'Âne, 2021) | Alain Monot nuotrauka



Plexus Polaire, rež. Yngvild Aspeli, „**Mobis Dikas**“ (Moby Dick, 2020) | Christophe Raynaud de Lage nuotrauka



Campo, rež. Jaha Koo, „**Korėjos Vakarų teatro istorija**“ (The History of Korean Western Theatre, 2020) | Leontien Allemeersch nuotrauka



Agrupación Señor Serrano, rež. Alex Serrano, Pau Palacios, Ferran Dordal, „**Kalnas**“ (The Mountain, 2020) | Jordi Soler nuotrauka



Gary Friedman, „**Lėlės prieš AIDS**“ | Gary Friedman asmeninio archyvo nuotrauka



Gary Friedman, „**Lėlės prieš apartheida**“ | Gary Friedman asmeninio archyvo nuotrauka



Gary Friedman, „**Lėlės prieš apartheida**“ | Gary Friedman asmeninio archyvo nuotrauka



Gary Friedman, „**Lėlės už demokratiją**“ | Gary Friedman asmeninio archyvo nuotrauka



Išmintingos-kvailos lėlės intervencija, „**Ugnies lėlė Nevados bandymų poligone**“, apie 1992 m. | K. Ruby / Išmintingos-kvailos lėlės intervencijos nuotrauka



Išmintingos-kvailos lėlės intervencija, „**Ugnies lėlė Las Vegase vykusiame proteste prieš branduolinių ginklų bandymus**“ | K. Ruby / Išmintingos-kvailos lėlės intervencijos nuotrauka



Išmintingos-kvailos lėlės intervencija, „**Karės moters lėlė**“ (1992) | K. Ruby / Išmintingos-kvailos lėlės intervencijos nuotrauka



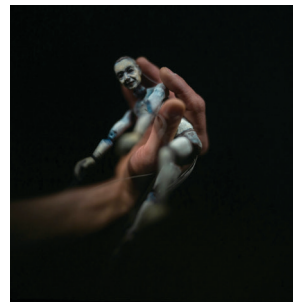
Išmintingos-kvailos lėlės intervencija, „**Naftininkai ir patriotizmo kraujas. Persijos įlankos karo demonstracijos**“ (1991) | K. Ruby / Išmintingos-kvailos lėlės intervencijos nuotrauka



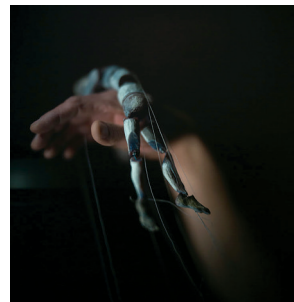
Išmintingos-kvailos lėlės intervencija, „**Įniršusi lėlė prieš Persijos įlankos karą**“ (1991) | K. Ruby / Išmintingos-kvailos lėlės intervencijos nuotrauka



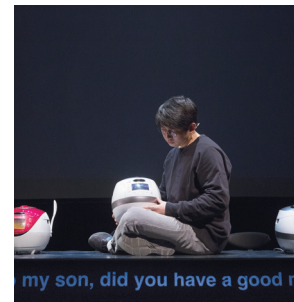
Išmintingi-kvaili iš Naujosios Meksikos, „**Juodaodžių gyvybės svarbios**“ protestas (2020) | Kristen Woods nuotrauka



TJP Centre Dramatique National Strasbourg Grand Est, La Maison des Métallos, rež. Renaud Herbin, „**Kažkas sušvelnėja**“ (Quelque chose s'attendrit, 2021) | Benoît Schupp nuotrauka



TJP Centre Dramatique National Strasbourg Grand Est, La Maison des Métallos, rež. Renaud Herbin, „**Kažkas sušvelnėja**“ (Quelque chose s'attendrit, 2021) | Benoît Schupp nuotrauka



Campo, rež. Jaha Koo, „**Gegutė**“ (Cuckoo, 2017) | Radovan Dranga nuotrauka



Teatro Verrdi, rež. Juraj Aras, „**Desnica: Pavasario ir mirties žaidimai**“ (Desnica – igre proljeća i smrt, 2017) | Ivana Jerinjić nuotrauka



Compagnie Ipsul, rež. Olivier de Sagazan, „**Asilo mišios**“, (La Messe de l'Âne, 2021) | Alain Monot nuotrauka



Vilniaus teatras „Lėlė“, rež. Gintarė Radvilavičiūtė, „**Doriano Grėjaus portretas**“ (2018) | Lauros Vansevičienės nuotrauka



Vilniaus teatras „Lėlė“, rež. Gintarė Radvilavičiūtė, „**Doriano Grėjaus portretas**“ (2018) | Lauros Vansevičienės nuotrauka



Teatras Matita ir Tarptautinis centras Kooperio lėlių meno centras, rež. Matija Solce, „**Būti Don Kichotu**“ (2019) | Teatro Matita nuotrauka



ŽURNALAS apie lėlių meną ir animacinių formų teatrą

NUO 1966 M.

NR. 61 / 2022

VYRIAUSIOJI REDAKTORĖ

Tjaša Bertonceļj

REDAKCIŅĒ KOLEGIJA

Ajda Rooss, Benjamin Zajc

LIETUVIŲ NUMERIO REDAKTORĖ

Ramunė Balevičiūtė

TARPTAUTINĒ PATARIAMOJI TARYBA

Ramunė Balevičiūtė, Gareth K. Vile, Igor Tretinjak

TEKSTO LIETUVIŲ KALBA REDAGAVIMAS

Kalbos ir komunikacijų centras

DIZAINAS

Ajda Schmidt

LUTKA LOGOTIPAS

Jernej Stritar

NAUDOJAMI ŠRIFTAI

Miller Text (Carter & Cone), TT Norms Pro Mono (TypeType),

Aperçu pro (Colophon Foundry), Courage (Neil Summerour),

Almonaeda (Sudtipos), Temeraire (Quentin Schmerber)

2022 M. RUGSĖJIS

ISSN 0350-9303



LUTKOVNO
GLEDALIŠČE
LJUBLJANA



ECPCP

Lutkovno gledališče Ljubljana

Krekov trg 2, 1000 Ljubljana, Slovenija

TELEFONAS

+386 1 3000 970

EL. PAŠTAS

info@lgl.si

www.lgl.si

www.twitter.com/lutkovno

www.facebook.com/LutkovnoGledalisceLjubljana

@lutkovno_gledalisce_ljubljana

LIUBLIANOS LĒLIŲ TEATRĀ bendrai finansuoja Slovėnijos Respublikos Kultūros ministerija ir Liublianos savivaldybė. | **ŠIS NUMERIS** (nr. 61) finansuojamas Europos Komisijos įgyvendinat Europos šiuolaikinio lėlių teatro kritikos platformos projektą pagal programą „Kūrybiška Europa“. Europos Komisijos parama rengiant šį leidinį nereiškia, kad Komisija pritaria turiniui, kuris atspindi tik autorių nuomonę, todėl Komisija negali būti laikoma atsakinga už bet kokią leidinyje pateiktos informacijos naudojimą.

www.contempuppetry.eu



