



Kauno technologijos universitetas

Socialinių, humanitarinių mokslų ir menų fakultetas

Garso dramaturgija postmodernistiniame teatre: muzikinės naracijos kūrimas spektaklyje „Medūzos kambarys“

Baigiamasis magistro studijų projektas

Kotryna Jančauskaitė

Projekto autorė

Doc. Antanas Jasenka

Vadovas

Kaunas, 2026



Kauno technologijos universitetas

Socialinių, humanitarinių mokslų ir menų fakultetas

Garso dramaturgija postmodernistiniame teatre: muzikinės naracijos kūrimas spektaklyje „Medūzos kambarys“

Baigiamasis magistro studijų projektas

Elektroninės muzikos kompozicija ir atlikimas (6211PX025)

Kotryna Jančiauskaitė

Projekto autorė

Doc. Antanas Jasenka

Vadovas

Doc. dr. Jonas Jurkūnas

Recenzentas

Kaunas, 2026



Kauno technologijos universitetas

Socialinių, humanitarinių mokslų ir menų fakultetas

Kotryna Jančiauskaitė

Garso dramaturgija postdraminiame teatre: muzikinės naracijos kūrimas spektaklyje „Medūzos kambarys“

Akademinio sąžiningumo deklaracija

Patvirtinu, kad:

1. baigiamąjį projektą parengiau savarankiškai ir sąžiningai, nepažeisdama(s) kitų asmenų autoriaus ar kitų teisių, laikydamasi(s) Lietuvos Respublikos autorių teisių ir gretutinių teisių įstatymo nuostatų, Kauno technologijos universiteto (toliau – Universitetas) intelektinės nuosavybės valdymo ir perdavimo nuostatų bei Universiteto akademinės etikos kodekse nustatytų etikos reikalavimų;
2. baigiamajame projekte visi pateikti duomenys ir tyrimų rezultatai yra teisingi ir gauti teisėtai, nei viena šio projekto dalis nėra plagijuota nuo jokių spausdintinių ar elektroninių šaltinių, visos baigiamojo projekto tekste pateiktos citatos ir nuorodos yra nurodytos literatūros sąrašė;
3. įstatymų nenumatytų piniginių sumų už baigiamąjį projektą ar jo dalis niekam nesu mokėjęs (-usi);
4. suprantu, kad išaiškėjus nesąžiningumo ar kitų asmenų teisių pažeidimo faktui, man bus taikomos akademinės nuobaudos pagal Universitete galiojančią tvarką ir būsiu pašalinta(s) iš Universiteto, o baigiamasis projektas gali būti pateiktas Akademinės etikos ir procedūrų kontrolieriaus tarnybai nagrinėjant galimą akademinės etikos pažeidimą.

Kotryna Jančiauskaitė

Patvirtinta elektroniniu būdu

Jančauskaitė, Kotryna. Garso dramaturgija postdraminiame teatre: muzikinės naracijos kūrimas spektaklyje „Medūzos kambarys“. Magistro studijų baigiamasis projektas / vadovas doc. Antanas Jasenka; Kauno technologijos universitetas, Socialinių, humanitarinių mokslų ir menų fakultetas.

Studijų kryptis ir sritis (studijų krypčių grupė): P03 (Muzika, Menai).

Reikšminiai žodžiai: postmodernizmas, teatras, garso takelis, feminizmas, kompozicija.

Kaunas, 2026. 44 p.

Santrauka

Temos aktualumas, naujumas: Garso ir muzikos vaidmuo teatre postmodernizmo laikotarpyje yra įvairialypis. Tradicinio teatro suvokiamas muzikos panaudojimas kinta: iš taikomosios priemonės, skirtos papildyti emocinį spektaklio svorį, garsas ir jo panaudojimas tampa lygiaverčiu dramaturgijos elementu literatūriniam tekstui ar scenoje vykstančiam veiksmui. Postmodernistiniame teatre kūrėjų pateikiamas ir žiūrovų vartojamas meno objektas (Fishcer-Lichte, 2008), t. y. spektaklis tampa abiejų šalių bendras įvykis, kurio rezultatui muzika vienareikšmiškai padaro didesnę įtaką nei bet kada teatro istorijoje. Šiame darbe analizuojant muzikos, kaip autonomiško dramaturgijos elemento bei plečiant praktinį jos panaudojimo suvokimą Pauliaus Juškos režisuojamame spektaklyje „Medūzos kambarys“ yra siekiama prisidėti prie postmodernistinio teatro diskurso, kurio savybės dar nėra visapusiškai atrastos ir panaudotos. Šiame darbe bandoma atskleisti kaip šiuolaikiniame teatre muzika iš taikomosios funkcijos tampa nepriklausomu savarankišku teatro elementu, formuojančiu spektaklio struktūrą ir kaip šio virsmo ypatybės atsiskleidžia „Medūzos kambario“ garso takelio kūrime.

Tyrimo objektas: Spektaklio „Medūzos kambarys“ garso dramaturgija ir muzikinė interpretacija.

Projekto tikslas: Apžvelgti postmodernistinio teatro kontekstą ir remiantis teorine analize sukurti garso takelį spektakliui „Medūzos kambarys“ parodant kaip muzikinė interpretacija formuoja spektaklio dramaturgiją.

Uždaviniai:

1. Aptarti postmodernizmo ir postdraminio teatro kontekstą bei jų savybių įtaką teatro muzikai;
2. Išanalizuoti „Medūzos kambario“ dramaturginį ir idėjinį kontekstą atskleidžiant feministinės ir postmodernistinės literatūros sąsajas su šiuo kūriniu;
3. Apibrėžti spektaklio „Medūzos kambarys“ garso dramaturgijos bei komponavimo bruožus, nagrinėjant skirtingų teatro elementų sąveiką;
4. Sukurti bei paruošti „Medūzos kambario“ garso takelį.

Tyrimo metodai: Darbe buvo naudojama literatūros analizė, kuri taikyta nagrinėjant postmodernistinio teatro kontekstą ir garso dramaturgijos suvokimą. Aptariami tokių teoretikų kaip Hans-Thies Lehmann, Erika Fischer-Lichte, Daiva Citvarienė, Mladen Ovadija, David Roesner ir kt. darbai. Toliau buvo analizuojama Saara Turunen pjesės „Medūzos kambarys“ dramaturgija ir atliekama Hélène Cixous esės „Medūzos juokas“ ir Virginios Woolf „Savas kambarys“ lyginamoji literatūros analizė siekiant išsiaiškinti feministinius ir idėjinius pjesės aspektus, lemiančius autorės

parinktą muzikos takelį bei paraleles tarp statomo spektaklio muzikinės interpretacijos. Darbo paskutinėje dalyje yra reflektuojamas garso dramaturgijos kūrimo procesas ir meniniai sprendimai.

Rezultatai ir jų panaudojimo sritys: Tyrimas parodė, jog postmodernistinio teatro muzika dažnai yra ir gali veikti kaip autonomiškas dramaturgijos elementas ir spektaklio „Medūzos kambarys“ garso takelis praktiškai pademonstravo jog tikslingas garso dizaino ir muzikos panaudojimas aktyviai konstruoja veiksmų eigą ir tolimesnį spektaklio naratyvą. Šio darbo rezultatai gali būti panaudojami nagrinėjant šiuolaikinio teatro muzikos funkcijų klausimu bei taikomi muzikos dramaturgijos praktikoje.

Projekto struktūra: Darbą sudaro įvadas, 3 skyriai, išvados, literatūros sąrašas ir priedai. Pirmame skyriuje apžvelgiamas postmodernistinio teatro kontekstas, antrame skyriuje nagrinėjama „Medūzos kambario“ dramaturgija ir simbolika ir trečiame skyriuje aptariamas „Medūzos kambario“ garso takelis.

Jančauskaitė, Kotryna. Sound Dramaturgy in Postdramatic Theatre: Creating Musical Narration in the Play “The Medusa’s Room”. Master's Final Degree Project / supervisor doc. Antanas Jasenka; Faculty of Social Sciences, Arts and Humanities, Kaunas University of Technology.

Study field and area (study field group): P03 (Music, Arts).

Keywords: postmodernism, theatre, soundtrack, feminism, composition.

Kaunas, 2026. 44 pages.

Summary

Relevance and novelty of the topic: The role of sound and music in theatre during the postmodern era is multifaceted. The traditional understanding of the use of music in theatre is changing: from an applied tool intended to supplement the emotional weight of the performance, sound and its use become an equivalent dramaturgical element to the literary text or the on-stage action. In postmodern theatre, the artistic object presented by the creators and perceived by the audience – the performance – becomes a shared event between both parties, in which music has a greater influence on the outcome than ever before in theatre history. In this work, by analysing music as an autonomous dramaturgical element and expanding the understanding of its practical use in the performance “The Medusa’s Room” directed by Paulius Juška, the aim is to contribute to the discourse of postmodern theatre, the features of which have not yet been fully explored or applied. This work seeks to reveal how, in contemporary theatre, music evolves from an applied function into an independent theatrical element that shapes the structure of the performance, and how the characteristics of this transformation are reflected in the creation of the soundtrack for “The Medusa’s Room.”

Object of the research: The sound dramaturgy and musical interpretation of the performance “The Medusa’s Room.”

Project aim: To review the context of postmodern theatre and, based on theoretical analysis, to create a soundtrack for the performance “The Medusa’s Room”, demonstrating how musical interpretation shapes the dramaturgy of the performance.

Objectives:

1. To discuss the context of postmodernism and postdramatic theatre and their influence on theatre music.
2. To analyse the dramaturgical and ideological context of “The Medusa’s Room”, revealing the connections between feminist and postmodernist literature and this work.
3. To define the characteristics of sound dramaturgy and composition in “The Medusa’s Room”, examining the interaction of different theatrical elements.
4. To create and prepare the soundtrack for “The Medusa’s Room”

Research methods: The study employed literature analysis, which was applied in examining the context of postmodern theatre and the understanding of sound dramaturgy. The works of theorists

such as Hans-Thies Lehmann, Erika Fischer-Lichte, Daiva Citvarienė, Mladen Ovadija, David Roesner, and others are discussed. The dramaturgy of Saara Turunen's play "The Medusa's Room" was then analysed, along with a comparative literary analysis of Hélène Cixous's essay "The Laugh of the Medusa" and Virginia Woolf's "A Room of One's Own" in order to identify the feminist and ideological aspects of the play that influence the author's choice of music and the parallels with the musical interpretation of the staged performance. The final part of the work reflects on the process of creating sound dramaturgy and the artistic decisions made during this process.

Results and areas of application: The research demonstrated that the music of postmodern theatre often functions and can operate as an autonomous element of dramaturgy. The soundtrack of the performance "The Medusa's Room" practically showed that the purposeful use of sound design and music actively constructs the course of action and the further narrative of the performance. The results of this work can be used for studies on the functions of music in contemporary theatre and applied in the practice of musical dramaturgy.

Project structure: The thesis consists of an introduction, three chapters, conclusions, a list of references, and appendices. The first chapter reviews the context of postmodern theatre, the second analyses the dramaturgy and symbolism of "The Medusa's Room," and the third discusses the soundtrack of "The Medusa's Room". expanding the understanding of contemporary uses of theatre music, an area that remains insufficiently explored.

Turinys

Lentelių sąrašas.....	9
Paveikslų sąrašas	10
Santrumpų ir terminų sąrašas.....	11
Įvadas.....	13
1. Postmodernistinio teatro muzikos suvokimas.....	15
1.1. Postmodernistinio teatro muzika	16
1.2. Kompozitoriaus vaidmuo postmodernistiniame teatre	20
2. Pjesės „Medūzos kambarys“ analizė	23
2.1. Pjesės „Medūzos kambarys“ ir Hélène Cixous esė „Medūzos juokas“ paralelės	24
2.2. Pjesės „Medūzos kambarys“ ir Virginia Woolf knygos „Savas kambarys“ analizė	26
2.3. Pjesės „Medūzos kambarys“ ir Georgia O’Keeffe istorinio konteksto paralelės	27
3. Muzikinis „Medūzos kambario“ pasaulis	29
3.1. Pjesėje panaudotos muzikos supratimas.....	29
3.2. Spektaklio muzikinės dramaturgijos interpretacija	30
3.2.1. Spektaklio pastatymo interpretacija ir muzikinės priemonės	30
3.2.2. Technologijos, naudojamos garso takelio kūrybai	31
Išvados	40
Literatūros sąrašas	41
Informacijos šaltinių sąrašas	44
Priedai.....	45
1 priedas. Kotryna Jančiauskaitė – „Medūzos kambarys“ garso takelis	45

Lentelių sąrašas

1 lentelė. Muzikos kūrinių vaidmuo pjesėje	29
2 lentelė. Scenos „Vieniša moteris I“ pjesės ir naujo spektaklio pastatymo versijos	33
3 lentelė. Scenos „Besišypsanti moteris“ pjesės ir naujo spektaklio pastatymo versijos.....	34
4 lentelė. Scenos „Višta I“ pjesės ir naujo spektaklio pastatymo versijos	35
5 lentelė. Scenos „Kibirai II“ pjesės ir naujo spektaklio pastatymo versijos.....	35
6 lentelė. Scenos „Formulė 1“ pjesės ir naujo spektaklio pastatymo versijos	36

Paveikslų sąrašas

1 pav. Mačiliūnaitės-Dočkuvienės muzikinių komponavimo būdų tipologizavimo schema (Mačiliūnaitė-Dočkūvienė, 2017, p. 67).....	18
2 pav. Georgia O'Keeffe paveikslai (iš kairės į dešinę pusę): „White Iris No. 7“ (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid), „Red Canna“ (Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe), „Black Iris“ (The Metropolitan Museum of Art, New York).....	27
3 pav. Ableton Live virtualus instrumentas „Wavetable“	33
4 pav. Ableton Live virtualus instrumentas „Wood Bass“	34
5 pav. Ableton Live filtras „Spectral Resonator“	35
6 pav. Ableton Live gate ir auto filtrai	37
7 pav. TouchDesigner plug in „MediaPipe“	38
8 pav. Garso generavimo grandinė TouchDesigner programoje	39

Santrumpų ir terminų sąrašas

Santrumpos:

DAW – (ang. *digital audio workstation*) skaitmeninė garso darbo stotis; tai programinė aplinka, leidžianti kurti, apdoroti ir valdyti garsą realiuoju laiku, integruojant garso įrašus, virtualius instrumentus ir efektų modulius (Huber, ir Runstein, 2013).

Terminai:

Ableton Live – garso kūrimo ir redagavimo stotis (DAW), kuri naudojama muzikos kūrimui, gyvam atlikimui ir kompoziciniam darbui. Spektaklyje panaudota kaip viena iš priemonių kurti garso dramaturgiją (Filimowicz, 2019).

Decay – garso ar muzikos garsumo mažėjimo laikas (James ir Vickery, 2019).

Delay – garso efektas, sukuriantis aido ir pasikartojančio garso įspūdį. Spektaklyje naudojamas kaip ritminės struktūros sustiprinimas (Zölzer, 2011).

Garso dramaturgija – spektaklio dramaturgijos principas, kai garsas ir muzika formuoja spektaklio struktūrą ir emocinę eigą. Tai centrinė darbo sąvoka, apibūdinanti kompozitoriaus kūrybos strategiją (Ovadija, 2013).

Loop – pasikartojantis garso ar muzikos fragmentas, kuris naudojamas ritminiams ar atmosferiniams motyvams kurti. Darbe tai viena iš pagrindinių kompozicijos technikų (Butler, 2006).

„**Medūzos kambarys**“ – spektaklis, sukurtas pagal Saara Turunen pjesę ir režisuotas Pauliaus Juškos. Jame nagrinėjamos moteriškumo, tapatybės ir galios temos, kuriose garso dramaturgija veikia kaip savarankiškas pasakojimo lygmuo.

Modernizmas – kultūrinis ir meninis judėjimas, susiformavęs XX a. pradžioje kaip reakcija į industrinės visuomenės, mokslo pažangos ir tradicinių vertybių krizę. Jam būdingas siekis atnaujinti meno kalbą, ieškoti naujų išraiškos formų, atsisakyti realizmo ir atspindėti vidinę žmogaus būseną bei modernios epochos prieštaračius. Ši sąvoka vartojama apibrėžti estetinę pagrindą, iš kurio vėliau išaugo postmodernizmo kryptis, išplečianti modernizmo individualumo ir novatoriškumo principus (Bradbury ir McFarlane, 1976).

Pizzicato – iš italų kalbos kilęs žodis, kuris reiškia grojimo būdą, kai stygos yra užkabinamos pirštais (Cotik, 2025).

Plug in – programinis įrankis ar modulis, naudojamas garsui kurti arba apdoroti. Kūrimo procese šis terminas apibūdina garso apdorojimo priemones, taikomas spektaklio kompozicijoje (Collins, 2003).

Postdraminis teatras – teatro kryptis, kurioje atsisakoma tradicinės siužetinės dramaturgijos. Čia garsas, vaizdas, judesys ir tekstas tampa lygiaverčiais elementais, kuriančiais sceninę prasmę (Lehmann, 2006).

Postmodernizmas – kultūrinis ir meninis judėjimas, susiformavęs XX a. 7-ajame dešimtmetyje. Jam būdinga fragmentiškumas, ironija ir individuali interpretacija. Ši sąvoka naudojama apibrėžti šiuolaikinės teatro estetikos kontekstą (Routledge, 2001).

Reverb – garso efektas, sukuriantis aidėjimo ar erdvės įspūdį. Naudojamas spektaklyje siekiant sustiprinti emocinį ir erdvinį garso poveikį (Karam ir Mounsef, 2008).

Sample – garso įrašas ar jo fragmentas, panaudotas naujame kūrinyje (Youngblood, 2019).

Stanislavskio sistema – aktoriaus vaidybos metodas, sukurtas Konstantino Stanislavskio XX a. pradžioje, paremtas psichologiniu realizmu ir įsijautimu, jog aktorius turi ne vaidinti, bet psichologiškai išgyventi savo vaidmenį asocijuojant asmeninius išgyvenimus su personažo paveikslu (Stanislavsky, 1936).

Verfremdungseffekt – Bertolto Brechto suformuluotas atitolinimo efektas, skirtas skatinti žiūrovą kritiškai vertinti scenoje vykstantį veiksmą. Darbe minimas kaip vienas iš šiuolaikinės dramaturgijos poveikio principų (Brecht, 1967).

TouchDesigner – vizualinės programavimo aplinkos programa, skirta kurti interaktyvius vaizdo, garso ir šviesos projektus realiuoju laiku. Ji leidžia generuoti ir valdyti vaizdinius bei garsinius elementus, reaguojančius į judesį, garsą ar kitus duomenis (Li, 2024).

Transient – greitas, trumpas, daug energijos turintis nestabilus garso signalas (Bello et al., 2005).

Įvadas

Šiuolaikinis teatras, dažnai besiremiantis tarpdisciplinine, dažnai kolektyvine kūryba yra gana sudėtingai apibrėžiamas procesas. XX a. antroje pusėje besiformuojantis postmodernizmas pradėjo griauti iki tol egzistuojančią hierarchinę teatro struktūrą, kurio dominuojantis spektaklio pagrindas buvo literatūra ir nuoseklus siužetas, tačiau keičiantis meno vartojimo suvokimui, buvo pradėta pirmenybę duoti pačiam veiksmo procesui ir pojūčių iššaukimui nei pagrindinės minties pateikimui ir jos analizei (Lyotard, 1979; Lehmann, 2006; Fischer-Lichte, 2008). Anksčiau vyravusi žiūrovo, kaip adresato ir kūrėjo, kaip adresanto santykis virto abiejų pusių lygiaverčiu kūrybos proceso interpretavimu ir dalyvavimu (Fischer-Lichte, 2008). Teatras tampa gyvas įvykis ir nebelieka aiškios meno patyrimo struktūros (Fischer-Lichte, 2008). Šis pokytis taip pat labai paveikė teatro muziką. Tradiciškai sistemingos ir gausiai apibrėžtos muzikos panaudojimo funkcijos buvo suvokiamos taikomojo pobūdžio ir gyvavo aiškiuose teatro kanono rėmuose, tačiau postmodernizme vyraujantis struktūros atsisakymas muzikai (kaip ir kitoms meno sritims, esančioms teatre) suteikė autonomiją ir nepriklausomybę (Lehmann, 2006). Netrukus muzikinės struktūros lankstumas ir galimybės šį taikomąjį teatro elementą pavertė didelę įtaką turinčiu teatro dramaturgijos kuratoriumi, lygiaverčiu literatūrai ir scenoje vykstantiems įvykiams, kartais prisiimant net ir režisūrinę / dominavimo rolę (Roesner, 2010; Lehmann, 2006). Šiame darbe bus analizuojama muzikos, kaip autonomiško dramaturgijos elemento būtis bei plečiamas praktinis jos panaudojimo suvokimas Pauliaus Juškos režisuojamame spektaklyje „Medūzos kambarys“. Šis spektaklis nagrinėja moteriškumo, galios, lyčių lygybės ir kt. klausimus. Feminizmo judėjimo ir postmodernizmo viena iš pagrindinių bendrų savybių yra siekis atsisakyti tradicinės visuotinės hierarchinės sistemos (Cixous, 1975), todėl šio spektaklio turinys ir garso takelio, kaip autonomiško pilnavertiško teatro elemento kūrimas leidžia nagrinėti šias temas iš unikalios pozicijos.

Tyrimo objektas – spektaklio „Medūzos kambarys“ garso dramaturgija ir muzikinė interpretacija.

Projekto tikslas – apžvelgti postmodernistinio teatro kontekstą ir remiantis teorine analize sukurti garso takelį spektakliui „Medūzos kambarys“ parodant kaip muzikinė interpretacija formuoja spektaklio dramaturgiją.

Uždaviniai:

1. Aptarti postmodernizmo ir postdraminio teatro kontekstą bei jų savybių įtaką teatro muzikai;
2. Išanalizuoti „Medūzos kambario“ dramaturginį ir idėjinį kontekstą atskleidžiant feministinės ir postmodernistinės literatūros sąsajas su šiuo kūriniu;
3. Apibrėžti spektaklio „Medūzos kambarys“ garso dramaturgijos bei komponavimo bruožus, nagrinėjant skirtingų teatro elementų sąveiką;
4. Sukurti bei paruošti „Medūzos kambario“ garso takelį.

Tyrimo metodai – darbe buvo naudojama literatūros analizė, kuri taikyta nagrinėjant postmodernistinio teatro kontekstą ir garso dramaturgijos suvokimą. Aptariami tokių teoretikų kaip Hans-Thies Lehmann, Erika Fischer-Lichte, Daiva Citvarienė, Mladen Ovadija, David Roesner ir kt. darbai. Toliau buvo analizuojama Saara Turunen pjesės „Medūzos kambarys“ dramaturgija ir atliekama Hélène Cixous esės „Medūzos juokas“ ir Virginios Woolf „Savas kambarys“ lyginamoji literatūros analizė siekiant išsiaiškinti feministinius ir idėjinius pjesės aspektus, lemiančius autorės

parinktą muzikos takelį bei paraleles tarp statomo spektaklio muzikinės interpretacijos. Darbo paskutinėje dalyje yra reflektuojamas garso dramaturgijos kūrimo procesas ir meniniai sprendimai.

Šiuo darbu yra siekiama prisidėti prie postmodernistinio teatro diskurso, kurio savybės dar nėra visapusiškai atrastos ir panaudotos. Šiame darbe bandoma atskleisti kaip šiuolaikiniame teatre muzika iš taikomosios funkcijos tampa nepriklausomu savarankišku teatro elementu, formuojančiu spektaklio struktūrą ir kaip šio virsmo ypatybės atsiskleidžia „Medūzos kambario“ garso takelio kūrime. Darbą sudaro įvadas, 3 skyriai, išvados, literatūros sąrašas ir priedai. Pirmame skyriuje apžvelgiamas postmodernistinio teatro kontekstas, antrame skyriuje nagrinėjama „Medūzos kambario“ dramaturgija ir simbolika ir trečiame skyriuje aptariamas „Medūzos kambario“ garso takelis.

1. Postmodernistinio teatro muzikos suvokimas

Postmodernizmas, pradėjęs formuotis XX a. antroje pusėje, kaip filosofinė srovė yra sunkiai apibrėžiama, kadangi ši labiau žymi meninį ir kultūrinį pokytį, negu naują filosofijos suvokimą. Daugelis to meto filosofų rėmėsi per daug skirtingomis idėjomis ir postmodernizmas tapo ne visiškai idėjiškai apibrėžtu žmonijos laikotarpiu. Tačiau šis neapibrėžtumas tampa viena iš šios srovės pagrindinių idėjų, kuris padarė didelę įtaką šiuolaikiniam teatrui. Postmodernizmo šalininkai gana griežtai vertino modernistų vieningos, objektyvios, universalios tiesos siekį (Lyotard, 1984). Šiuo laikotarpiu vyravo epistemologinis reliatyvizmas, kuris žinojimą apibrėžia kaip įvairių žinių interpretacijų visumą, o ne vienalytį apibrėžtą mąstymą, tad išliko stilių fragmentiškumo, požiūrių eklektiškumo siekis (Lyotard, 1984; Hutcheon, 1988). Galima pastebėti jog kūrinio vartotojas postmodernistiniame pasaulyje tam tikru atveju tampa aktyvus prasmės ieškotojas, kadangi socialinis diskursas reikalauja dialogo bei kritinio mąstymo, o ne pasyvaus pateiktos „tiesos“ priėmimo. Žiūrovas tampa dalyvis, o meno kūrinys – interaktyvi minčių ir požiūrių erdvė (Fischer-Lichte, 2008).

Pasak Daivos Citvarienės, „šiuolaikiniame postmodernistiniame mene sustiprėja subjektyvizmo, hermetizacijos tendencijos, o modernistinį menininką individualistą laipsniškai keičia neapibrėžtas anoniminis Aš, manipuliuojantis antriniais kultūros „tekstais“, besitenkinantis iš konteksto išplėstu fragmentu, pakaitalu“ (Citvarienė, 2001, p. 199). Dėl vyraujančios jau minėtos fragmentiškumo ir eklektiškumo tendencijos, atsisakoma Vakarietiškos meno tradicijos ir atsigręžiama į kitas kultūras, kitas meno sistemas bei nepalietas filosofijas. Pradėjo populiarėti performanso žanrai, naujos meno formos, skirtingų medijų jungimas, kuris tam tikroms meno sritims suteikė galimybę keisti savo funkcijas (Citvarienė, 2001). Pirmenybė postmodernizme atsirado ne autoriui, bet meno kūrinui tad kūrėjas, praeitose epochose turėjęs atskirą statusą čia tampa tik dar vienu meninės vertės objektu, lygiaverčiu vartotojui ir meno kūrinui, kadangi meninė patirtis postmodernizme yra kuriama per šių objektų sąveiką, o ne pateikiama kaip rezultatas. „Menai praradus autonomiją, išnyko ir ribos, skiriančios meninę kūrybą nuo nemeningos veiklos, vaizduojamąją dailę nuo įvairių politinės, techninės, mokslinės ir kitokių veiklos formų.“ (Citvarienė, 2001, p. 207). Postmodernistiniame teatre šios idėjos pasireiškia tradicinės nuoseklios dramaturgijos ir vienos komunikuojamos pagrindinės minties atsisakymu (Lehmann, 2006; Fischer-Lichte, 2008). Žanrinės teatro ribos pradeda nykti – t. y. tokio teatro kontekste spektakliuose naudojami teatriniai elementai pradeda egzistuoti greta vienas kito, o ne hierarchiškai (Boyle et al., 2019). Klasikinė dramaturginė struktūra yra pakeičiama garsų, pojūčių ir vaizdinių seka, skatinanti žiūrovą kelti interpretacijas (Campbell, 2010). Scenoje yra matomos vaizdo projekcijos, kuriama choreografija, vaizdo instaliacijos, išryškėja performanso ypatybės ir jos visos sutelpa į meno objektą – spektaklį.

Bertolt Brecht ir jo Verfremdungseffekt metodas sukūrė emocinį atsitraukimą nuo rodomo veiksmo (Brecht, 1964). Žiūrovą režisierius pavertė aktyviu idėjos kūrimo dalyviu ir neleisdamas pilnai tapatintis su rodomu pasauliu, kitaip nei iki tol vyravęs absoliutaus realizmo siekiantis Stanislavskio metodas (Stanislavski, 1936), Brecht sukūrė terpę žiūrovui mąstyti kritiškai ir pačiam subjektyviai interpretuoti rodomą vaizdą. Dėl šios priežasties režisierius taip pat rinko aktorius mėgėjus, kurie nebuvo persmelkti realizmu, jog atitolinantis efektas išliktų. Tačiau, kaip mini John Freeman, B. Brecht buvo modernistas, kuris kūrė meną, skirtą populiariajai auditorijai (Freeman, 2014, p. 230), tačiau jo idėjos yra giliai įsišaknijusios postmodernistinio teatro suvokime ir pastarasis yra laikomas tam tikru tiltu tarp šių epochų. Ilgainiui, postmodernistinio suvokimo ištreniruotai auditorijai Brechto metodai prarado nuostabos efektą ir žiūrovo savirefleksijos įgalinimas tapo vienu iš pagrindinių daugelio postmodernistinių spektaklių savybių, o kitų meno sričių prijungimas ir naudojimas šiuose

spektakliuose sukūrė laisvą terpę toms meno sritims formuoti nepriklausomą žinutę ir interpretaciją savarankiškai.

Muzika, kaip viena iš spektaklio sudedamųjų dalių postmodernistiniame kontekste taipogi įgauna naujas funkcijas, kurias svarbu suprasti ir išsiaiškinti norint analizuoti kuriamo garsinio pasaulio suvokimo ribas bei naujas taisykles.

1.1. Postmodernistinio teatro muzika

Garso dramaturgija tradiciniame teatro suvokime nebuvo labai plėtojama. Ji turėjo aiškų apibrėžimą ir struktūrą, kurioje gyvavo. Muziką paprastai naudojo kaip foną, spektaklio atmosferos sukūrimą, scenoje esamų vaizdų ar siužeto atliepimą bei paryškinimą. Muzika buvo tiesiogiai priklausoma nuo spektaklio naratyvo (Ovadija, 2013).

Naujieji eksperimentai, kylanti performansų kultūra bei šias naujoves jungianti postmodernizmo banga sujungia teatro pamatus ir atsirado vietos kritikuoti bei nepaklusti tradicinėms teatro muzikos struktūroms iki tol vyravusioms teatre. Naujai atsiradusiam postmodernistiniame teatre yra atsisakoma naudoti muziką tik kaip taikomąją funkciją. Iš spektaklio siužeto praturtinimo, garsas tampa pačiu spektaklio siužetu (Ovadija, 2013; Roesner, 2014; Roesner, 2016). Muzika nebėra suvokiama kaip vien iliustratyvumo suteikianti priemonė (Roesner, 2014). Performanso praktikoje garsas dažnai tampa veiksmo dalimi ir ji sąveikauja kartu su kūnu, judesiu ir vaizdu (Salter, 2010). Yra sukuriamas alternatyvus pasaulis, lygiagretus pateikiamai istorijai per kitas priemones (tekstą, scenografiją, judesį, etc.). Įvyksta postmodernizmo srovei būdingas multidimensinis, t. y. skirtingų meno sričių, siužeto ar netgi kelių vaizdavimas vienu metu, tokiu būdu spektaklis tampa skirtingų meno sričių pateikiamų objektų polifonija (Lehmann, 2006; Fischer-Lichte, 2008). Muzika kartais tampa tradiciškai tvarkingesnę dramatinę liniją pateikianti priemonė, palyginus su scenomis išskaidytu netolygiu siužetu (Roesner, 2016). Garso dramaturgiją Mladen Ovadija įvardina kaip atskirą teatrinį tekstą (tam tikrą scenarijų), kuris yra grindžiamas ne literatūriniu šaltiniu, bet garsų sąveika laike ir erdvėje, kuri sukuria jau minėtą idėjinį autonomiškumą (Ovadija, 2013, p. 7). Muzika nebetarnauja tekstui ar siužetui, todėl dalinai dingsta jos apibrėžimo ribos bei vieta teatro kontekste. Ji įgauna daryti įtaką visai spektaklio eigai. Nuo muzikos priklauso tiek spektaklio trukmė, tiek kulminacijos padėtis ir netgi bendra dramaturginė linija (Ovadija, 2013). Atsisakius tradicinio teatro statymo sistemos (teatras prieš modernizmą ir postmodernizmą), muzika perima iki tol aiškius tradicinio teatro pamatus ir pakeičia garso objektui būdingomis savybėmis. Tačiau muzika nėra absoliuti postmodernistinio teatro dominantė. Čia siekiama pabrėžti, jog dėl meno sričių eklektiškumo, fragmentiškumo skatinimo bei hierarchinės estetiškos sistemos atsisakymo bet kuri meno sritis ar į teatro kontekstą įtraukiamas objektas gali tapti muzikos pakaitalu, tačiau muzika vis tiek yra labai svarbus potyrį formuojantis veiksnys, net jeigu ir neužima dominavimo pozicijos (Lehmann, 2006).

Lehmann įvardintame postdraminiame teatre (Lehmann, 2006) nykstanti naratyvo svarba muziką nukreipia į pojūčių erdvę. Klausimus apie muzikos panaudojimo reikšmę pakeičia svarstymai apie jos sukeltą efektą. Meno vartotojo, šiuo atveju, žiūrovo subjektyvi savirefleksija atsisako vieningos rodomo spektaklio suteikiamos prasmės ir iškelia interpretaciją, kaip svarbiausią meno vartojimo veiklą. Tačiau postmodernistiniai spektakliai visuotinai priimtos tiesos ar pagrindinės minties neberodo, todėl ir naratyvinė muzikos funkcija tampa ne tokia svarbi, nors pats meno žanras įgavo didesnę įtakos diapazoną teatre. Muzika atkreipia dėmesį į fizinį, ne tik idėjinį pasaulį, o jos savybės prisideda prie jau minėtos auditorijos svarstymo apie sukeliamą efektą diskurso. Svarbu paminėti, jog

erdvę muzikos poveikio interpretacijai kuria elementarios savybės, tokios kaip garso sukeltas komfortas ar diskomfortas, dažnių pokyčiai, dinamika ir kitos garso manipuliavimo galimybės. Informacija yra pateikiama, tačiau ji nebūtinai prisideda prie kokios nors literatūrinės prasmės. Vienintelės muzikos sukeltų fizinių pojūčių ir rodomos medžiagos metaforinės sąsajos atsiranda subjektyvioje žiūrovo interpretacijoje. Šiame darbe laikomasi pozicijos, jog muzika nėra pateikiama kaip nuoroda – ją žiūrovas susikuria pats.

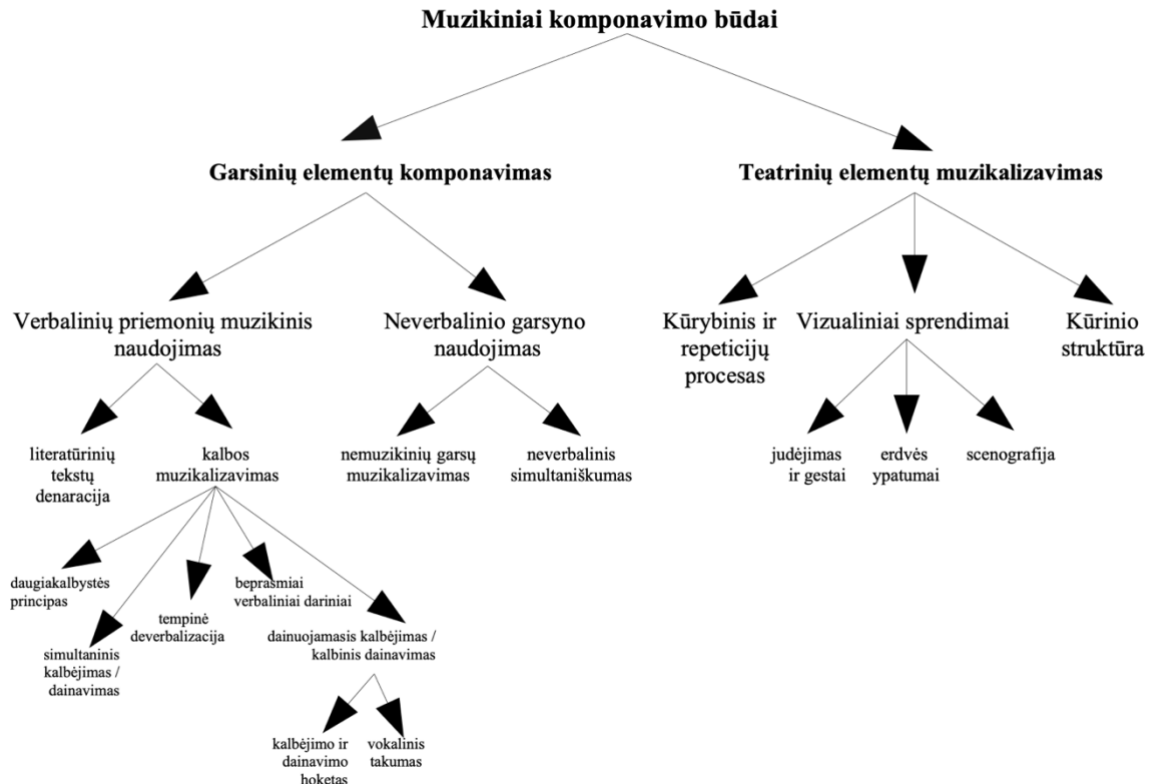
M. Ovadija atkreipia dviejų teoretikų – Hans-Thies Lehmann ir Erika Fischer-Lichte – svarstymus apie postdraminį teatrą. Jie postdraminio teatro suvokimą aptaria iš skirtingų pusių, kurias interpretuojant Ovadija pabrėžia garso ir muzikos, kaip svarbaus teatro objekto reikšmę. Lehmann aptaria jau tekste užsimintą dramaturginio teksto, kaip pamatinio spektaklio organizacijos objekto vietos praradimą scenoms elementams – vaizdui, judesiui ir garsui / muzikai, kurie tampa lygiaverčiai spektaklio sistemos kūrėjai. Tačiau Fischer-Lichte pabrėžia kiek įdomesnę interpretaciją. Ji pažymi jog teatras tampa įvykiu, kurio pagrindinė esmė yra atlikėjų ir žiūrovų sąveikos procesas, o ne kūrybos procese iškeltos reprezentacijos (Ovadija, 2013; Lehmann, 2006; Fischer-Lichte, 2008).

Ovadija, pasinaudodamas šiomis išvadomis pabrėžė, jog dėl sąveikos laike ir tam tikro kūniškumo, muzika ir garsas išryškina pagrindinius postdraminio teatro principus ir čia galima pastebėti, jog šios meno srities panaudojimas tampa netiesioginis postdraminio teatro talismanas (Ovadija, 2013).

Postmodernizmo menas dažnai yra kritikuojamas dėl savo neapibrėžtumo ar „*anything goes*“ (liet. – viskas tinka) filosofijos (Clicqué, 2005). Čia postdraminio teatro muzikos situacija pasidaro gana įdomi. Muzikoje, nors yra propaguojamas pats meno kūrinio potyris ir sąveika tarp kūrinio bei vartotojo, atsiranda naracija, kuri taip yra vengiama postmodernistinio diskurso. Čia galima pastebėti, jog fundamentali teatro siužetinė dramaturgija išlieka, tik ji pakeičia formą – iš literatūros virsta garsu / muzika, nors nevienareikšmiškumas ir simbolizmas yra išlaikomas. Todėl galima įžvelgti, jog muzika netiesiogiai pasinaudoja tradicinio teatro principais ir įgauna visuomenei pažįstamo kanono atspindžių, kurie leidžia pakeisti laiko patikrintas siužeto konstravimo savybes muzikiniu ar garsiniu pasakojimu. Tačiau kylant teatrui kaip įvykiui, simbolizmo ir užslėptų minčių ieškojimą pradėjo keisti elementarūs „čia ir dabar“ įvykiai, vykstantys realiu laiku nebūtinai su paslėptomis mintimis, kurie sukelia tokio meno vertingumo klausimus asmenims, kuriems simbolizmo diskursas yra labiau priimtinas.

Skirtingų žanrų (tarp jų ir muzikos) tarpdiscipliniškumas dažnai pasireiškia pačioje muzikinėje partitūroje. Postmodernistiniame teatre atsirado pasiūlymas žiūrėti į spektaklį kaip į meno kūrinį, todėl dažnai „visi teatriniai elementai (aktorių kalbėjimas, judesiai, apšvietimas, spektaklio struktūra, etc.) vis dažniau fiksuojami muzikinėje spektaklio partitūroje.“ (Mačiliūnaitė-Dočkūvienė 2017, p. 36). Rita Mačiliūnaitė-Dočkūvienė savo darbe „Muzikinės naracijos komponavimo būdai postdraminiame teatre“ aprašo išsamią muzikos ir teatro elementų sąveiką bei formuoja muzikinio naratyvo ribas.

Mačiliūnaitės-Dočkūvienės muzikinių komponavimo būdų tipologizavimo schema labai aiškiai sukuria garso ir muzikos dramaturgines nuorodas. Autorė išskiria du komponavimo būdus: garsinių elementų komponavimą ir teatrinį elementų muzikalizavimą, kurie yra skaidomi į smulkesnes detales. Toliau bus išsamiai apibūdinami šios schemos turinys ir nurodyti punktai.



1 pav. Mačiliūnaitės-Dočkuvienės muzikinių komponavimo būdų tipologizavimo schema (Mačiliūnaitė-Dočkūvienė, 2017, p. 67)

Garsinių elementų komponavimas. Jis apibrėžiamas kaip komponavimas įvairiais garsais (triukšmai, vokalas, elektroniniai garsai, etc.), kurie tampa struktūriniais vienetais, tarpusavyje sąveikaujantys kompozitoriaus nustatyta tvarka. Toliau šis būdas yra skaidomas į verbalinių ir neverbaliųjų muzikinių priemonių naudojimą (Mačiliūnaitė-Dočkūvienė, 2017).

1. Verbalinių priemonių muzikinis panaudojimas. Šioms priemonėms yra priskiriami visi aktorių ar atlikėjų tariami tekstai, garsai, šūksniai ir pan. Bet kokie garsai išgaunami iš aktoriaus / atlikėjo balso yra verbalinės priemonės. Mačiliūnaitė-Dočkūvienė čia išskiria verbalinių priemonių komponavimo būdus:

1.1. Literatūrinių tekstų denaracija. Yra atsisakoma teksto draminių principų – personažų psichologinės motyvacijos, pagrindinės minties, nuoseklaus pasakojimo, pradedamas akcentuoti fonetinis teksto sluoksnis, o kalba pradedama suvokti kaip garsas. Prasmės suvokimas iš literatūrinės pereina į muzikinę dimensiją (Mačiliūnaitė-Dočkūvienė, 2017).

1.2 Kalbos muzikalizavimas. Čia atsiranda daugiau sričių ir niuansų, kadangi šiame metode kalbamas tekstas yra traktuojamas kaip muzikiniai elementai ir analizuojamas kaip muzikos kūrinio sudedamosios dalys, o ne prasmės kūrimo medžiaga. Čia taip pat yra išskiriami muzikalizavimo principai: daugiakalbystės principas (skirtingų kalbų naudojimas spektaklio metu), simultaniškas kalbėjimas / dainavimas (sukuriamas fragmentiškumas dviem ar daugiau aktorių kalbantiems ar dainuojantiems skirtingą tekstą vienu metu), tempinė deverbilizacija (sąmoningas sakomo ar dainuojamo teksto tempo pakeitimas, kuris tekstą paverčia ne informacijos šaltiniu, bet bendra atmosfera ar elementu, kurio funkcija nėra teksto prasmė), beprasmiški verbaliniai dariniai (aktorių

išgaunama nerišli, nesąmoninga kalba ar pavieniai vokaliniai garsai, kurie kuria muzikinę prasmę), dainuojamasis kalbėjimas / kalbinis dainavimas (kalbamų garsų virsmas ir keitimas dainuojamaisiais ir atvirkščiai – kalbėjimo ir dainavimo hoketas; laipsniškas sakomo teksto virsmas dainuojamu tekstu ir atvirkščiai keičiant tembrą, techniką, manierą ir pan. – vokalinis tankumas). Šie principai leidžia suprasti daugiasluoksnį vokalinio garso panaudojimą (Mačiliūnaitė-Dočkūvienė, 2017).

2. Neverbalinio garsyno naudojimas. Šis punktas apima neverbalinius garsus, kurių išgavimo šaltinis gali būti nuo aktoriaus veiksmo ar garso technologijos iki publikos skleidžiamų garsų (žingsniai, kvėpavimas, kosėjimas ar pan.). Šio garsyno panaudojimas yra skirstomas į dvi dalis:

2.1. Nemuzikinių garsų muzikalizavimas. Įvairių triukšmų ar elektronikos skleidžiamų garsų muzikinis komponavimas (Mačiliūnaitė-Dočkūvienė, 2017).

2.2. Neverbalinis simultaniškumas. Vientisą garso takelį pakeičia vienu metu skambantys skirtingi triukšmai ar neverbaliniai garsai (Mačiliūnaitė-Dočkūvienė, 2017).

Teatrinų elementų muzikalizavimas. Čia muzikinės naracijos komponavimui yra pasitelkiami ne muzikiniai teatro elementai: kūrybinis / repeticijų procesas, judesiai, apšvietimas, scenografija, režisūriniai sprendimai ir t. t. Šis komponavimo būdas autorės yra skirstomas į 3 dalis:

1. Kūrybinis ir repeticijų procesas. Muzika, naudojama repeticijose formuoja aktorių veiksmus ir sąveiką spektaklyje dar prieš galutinį rodomos scenos pastatymą.

2. Vizualiniai sprendimai. Kūrybiniai sprendimai, kurie yra pasitelkiami išgauti naują skambesį pasinaudojant kitas meno sritis:

2.2. Judėjimas ir gestai – muzikaliai organizuojami aktorių ar atlikėjų fiziniai veiksmai, kurie gali būti vaizduojami garsinėje partitūroje

2.3. Erdvės ypatumai – kūrybiniai sprendimai, kuriantys muzikinės naracijos detales – nurodantys garso sklaidimo vietą, kryptį, atstumą ir pan.

2.4. Scenografija – rekvizitai ir scenos elementai, kuriuos galima panaudoti norint išgauti naujus garsus ar tembrus, juos įgarsinti mikrofonais ir išplėsti spektaklio muzikines galimybes

3. Kūrinio struktūra. Čia muzikos struktūra valdo spektaklį – jo formą, scenų išsidėstymą, ritmą, tempą, faktūrą, kuriama muzikinė dramaturgija. Spektaklio struktūrą galima lyginti su muzikos formomis (pvz., sonatos forma).

Elektroninės muzikos naudojimas teatre atveria dar didesnes galimybes valdyti visą garsinę spektaklio erdvę, tačiau kaip pažymi David Roesner, „Kai bet kokį įsivaizduojamą garsą galima rasti ar sukurti naudojant lengvai prieinamas priemones, teatro muzikantams svarbiausia užduotis tampa sukurti intuityvius ar sąmoningus kriterijus, tarsi „garsų paletę“, kuria remiantis būtų galima kurti, formuoti, atrinkti ar atmesti garsus – nesvarbu, ar tai būtų instrumentiniai ar perkusiniai garsai, dronai, sample ir pan.“ (Roesner, 2016, p. 204). Muzikos kūrėjui teatre atsiranda didesnė kūrybinė atsakomybė pateikti atitinkamą kokybę. Tačiau skaitmeninis garsas neturi nusidėvėjimo žymių kitaip nei analoginės laikmenos ar instrumentai, kurios teatro muziką paverčia „gyvą“. Teatras yra gyvo sceninio atlikimo žanras, todėl elektroninė muzika ar skaitmeniškai sukurti garsai kartais būna palikti, kurti ar įrašomi techniškai netvarkingai siekiant išlaikyti žmogiškumą. Čia nėra atsisakoma garsinių klaidų ar pašalinių aplinkos garsų.

1.2. Kompozitoriaus vaidmuo postmodernistiniame teatre

Kompozitoriaus sąveika su spektakliu gali būti pakankamai neapibrėžta. Yra žinoma, jog kompozitorius įgauna daugiau estetinės laisvės postdraminiame teatre, tačiau tikslų kompozitoriaus indėlio formų išskirstymo nėra. Literatūroje yra minima kaip kompozitoriaus kuriama muzika sąveikauja su teatru, tačiau paprastai tema toliau gvildinama apie šią meno sritį ir kūrėjas pasirodo tik muzikos įgalinimo aprašymo kontekste, todėl norint suprasti kompozitoriaus įtaką konkrečiau, yra svarbu atkreipti dėmesį į postmodernizmo suformuotas terpes, kuriose sąveikauja kompozitoriai. Remiantis autoriais Lehmann, Ovadija, Roesner ir Olofsson, galima pastebėti, jog šių teoretikų darbuose atsiranda bendrų netiesioginių kompozitorių veiklos apibūdinimų, kurie leidžia išskirti tam tikrus kompozitoriaus vaidmenis, iš kurių ir gimsta platus bei autonomiškas garso / muzikos panaudojimas (Lehmann, 2006; Ovadija, 2013; Roesner, 2016; Olofsson, 2018).

Kompozitorius – dramaturgas. Kompozitorius čia tampa turinio mąstytojas ir architektas. Kadangi postdraminiame teatre yra laužoma tradicinė hierarchija (Lehmann, 2006) (šiuo atveju, tradicinė hierarchija: literatūrinis tekstas – prioritetas, muzika – pridėtinis žanras), kompozitoriaus pareiga tampa koordinuoti turinio atsiradimą ir jo sąveiką scenoje.

Kompozitorius – bendraautorius. Šis kompozitoriaus įvardinimas yra išskiriamas, kadangi pradėjus dominuoti kolektyvinei kūrybai ir nebeliekant vieno pagrindinio autoriaus, anksčiau aiškios skirtingų kūrėjų disciplinos (režisierius, scenografas, kompozitorius, šviesų dailininkas, choreografas ir kt.) pradėjo maišytis, todėl gimė kompozitoriaus ne kaip tik muzikos kūrėjo, bet kaip bendro teatro kūrėjo tapatinimas (Lehmann, 2006; Fischer-Lichte, 2008).

Kompozitorius – scenografas. Kompozitorius, naudodamas garso dizainą sukuria akustinį spektaklio pasaulį (Roesner, 2016; Ovadija, 2013). Ši erdvė formuoja žiūrovo suvokimą, interpretacijų ieškojimą, gali pristatyti tam tikras akustines taisykles.

Kompozitorius – atlikėjas. Ypač aktualus performanso mene, šis kompozitoriaus vaidmuo sugriauna bet kokias ribas tarp atlikėjo ir kompozitoriaus (Fischer-Lichte, 2008; Roesner, 2016). Garso takelis atliekamas gyvai, kompozitorius gali dalyvauti pačioje scenoje kartu su aktoriais ar šokėjais.

Kompozitorius – režisierius. Čia kompozitorius turi didžiausią įtaką spektakliui. Dažnai režisierius ir kompozitorius būna tas pats žmogus (pvz., Heiner Goebbels), kuris muzikiniais principais kontroliuoja teatro elementus (Roesner, 2016).

Kompozitorius – kuratorius. Kompozitorius spektaklio metu žiūrovui pateikia tikslingai atrinktą medžiagą klausymo patirčiai sukurti (Roesner, 2016; Ovadija, 2013). Tuo pačiu metu jis koordinuoja ir išlaiko pusiausvyrą tarp skirtingų technologijų, meninių / muzikinių pasirinkimų bei teatrinių ir muzikos elementų, jog pastarieji išlaikytų erdvę muzikos interpretacijai.

Šiuolaikiniame teatre kompozitoriaus vaidmuo išsiplečia ir peržengia iki tol susiformavusį teatro kanoną. Čia kompozitoriai apima dramaturginius, koncepcijos kūrimo sprendimus, taip pat ir sąveikauja su erdve (Kaye & LeBrecht, 2015). Jie vis dažniau kūrybinio proceso metu tampa bendraautoriais, kurie neapsiriboja tik garso kūrimu, bet ir gali tapti atsakingi už spektaklio bendrą ritmą bei struktūrą (Hsieh, 2018).

Taip pat yra labai svarbu paminėti, jog klausimasis nėra neutralus procesas – jis visuomet turi kultūrinį, socialinį, ideologinį, etinį ar kokį kitą kontekstą (Sterne, 2011), todėl kompozitoriui

nepaisant naujų estetinių atsakomybių atsiradusių teatre yra svarbu garso ir muzikos autonomija naudotis atitinkamai, kadangi jo kuriamas dramaturginis garso naratyvas gali tapti nevaldomas dėl skirtingų žiūrovų patirčių, egzistuojančių iki spektaklio vartojimo. Nors žiūrovo interpretavimas nėra valdomas, tačiau papildomas kultūrinių dėmenų triukšmas gali sukurti tokias sąlygas, kurios dramaturginį garso naratyvą padaro nestabilų ir postdraminiame teatre vyraujantis fragmentiškumas tampa tam tikru chaosu. Čia vėl yra grįžtama prie „*anything goes*“ kritikos. Kompozitorius šį kultūrinio svorio aspektą gali priimti, t. y. leisti pastarajam egzistuoti ir jį leisti žiūrovui pasyviai patirti, bet iškyla tam tikra rizika. Bendras spektaklio žiūrėjimo procesas gali neišpildyti ar dalinai išpildyti kūrybinius lūkesčius, nes pasyvus estetinio triukšmo toleravimas leidžia autonomiškam muzikos naratyvui nebeįsipareigoti atleisti žiūrovo nuo to klausiamo triukšmo turimos informacijos. Ši informacija garso takeliui gali suteikti simbolizmo ir idėjų, kurios, jeigu asocijuojamos su daugeliui atpažįstamais kultūrinio ar kito pobūdžio ženklais, įrėmins žiūrovą į analizės ir pagrindinės minties paieškas, ko postmodernizmo šalininkai vengia ir taip pat sukeltos asociacijos gali užgožti kitų meno sričių kuriamus naratyvus. Šie ženklai gali būti įvairūs: pavyzdžiui, vakarietiškoje kultūroje Julius Fučík „Gladiatorių maršas“ yra neatsiejamas nuo cirko konteksto, todėl jei šis kūrinys yra girdimas scenoje, jis iš karto įrėmina žiūrovą labiau atkreipti dėmesį į žaismingumą, lengvabūdiškumą, pramogą, gal baime ar ironiją – viską, kas yra susiję su cirku ar klounais, nepaisant kitų teatrinių elementų atliekamų idėjinių ar naratyvinių funkcijų. Didelis turinio kiekis šiuolaikinio žmogaus gyvenime ir lengvai pasiekiamą informaciją vis sunkiau leidžia dramaturginiams elementams veikti savarankiškai ir turėti įtakos, kadangi minėtas vartojamos ir gaunamos informacijos perteklius bei intensyvumas formuoja žiūrovo patirtį dar iki spektaklio pradžios.

Interneto kultūroje, ypač tokiuose socialiniuose tinkluose kaip „TikTok“ ar „Instagram“, trumpų vaizdo įrašų formatuose naudojamas garsas ir muzika, kuri yra girdima pastoviai susiformuojančių ir kintančių tendencijų kontekste, įgauna tikslingas asociacijas, kurios gali prarasti pirminę muzikos naudojimo idėją. Tam tikri garsai ar muzika per pakartotinį vartojimą tampa emocijų ar elgesio trumpiniu. Kadangi jų yra daug, o socialiniai tinklai yra dominuojanti priemonė šiuolaikiniame kontekste, muzikos asociacijų irgi daugėja. Čia nėra kalbama vien tik apie populiarų turinį, bet ir socialinių tinklų poveikį meno sritims. Kadangi teatras ne išimtis, šiame kontekste kompozitorius tam tikras muzikines nuorodas tuomet turi atsakingai tikrinti, jog atsirandančios asociacijos nenukreiptų žiūrovo dėmesio ir dramaturginis garso naratyvas netaptų tik lengviau vartojamo turinio žinutė, nebent toks tikslas yra išsikeliamas pačio kompozitoriaus. Pasyvus kompozitoriaus leidimas teatre autonomiškam naratyvui turėti tokio pobūdžio triukšmo sukelia riziką prarasti Lechmann apibūdintą siekį žiūrovą išlaikyti dabarties potyrių būsenoje, o ne kurti asociacijų reprezentacijos. Tai yra pozicija, kurią pastarasis turi pasirinkti šiuolaikinio teatro kontekste, todėl formuojasi tam tikras kompozitoriaus vaidmuo ir už teatro ribų.

Taip pat yra pasirinkimas ir aktyviai „šlifuoti“ kuriamą dramaturginį naratyvą, jog pašaliniai kontekstai nekliudytų žiūrovo sąveikai su kūriniu / spektakliu. Pašalinių kontekstinių nuorodų tikrinimas vis tiek tampa dalis komponavimo proceso, kurį kompozitorius atlieka vis dažniau, tačiau asociacijas ir garsines nuorodas jis gali sukurti kaip to pasaulio socialinių tinklų alternatyvą – ar tai būtų garso efektas, *sample* ar melodija. Kompozitorius tuomet tampa skirtingų klausymosi patirčių mediatoriumi. Panašiai kaip anksčiau įvardintas kompozitorius – kuratorius, čia pastarasis renkasi kokiomis žiūrovų asociacijomis pasikliauti ir kaip formuoti spektaklio garsyną.

Postmodernistinis teatras kompozitoriaus, kaip ir kitų meno sričių kūrėjų, reikalauja siekti savarankiško dramaturginio naratyvo nepavaldaus literatūrai vykstančiam veiksmui. Kompozitoriaus

funkcija nebeapsiriboja taikomojo teatrinio elemento išpildymu. Jis įgauna didesnę estetinę atsakomybę, todėl atsiranda ir daugiau veiklos sričių. Yra išplečiama kompozitoriaus kaip kūrėjo paklausa, kuri tuomet formuoja jo skirtingus įtakos laukus ir pastarojo vaidmuo postmodernistiniame teatre tampa labai svarbi ir įvairialypė.

2. Pjesės „Medūzos kambarys“ analizė

Šiame skyriuje bus aptartas Saaros Turunen pjesės „Medūzos kambarys“ kontekstas. Čia yra kuriamos paralelės tarp dviejų literatūros (Hélène Cixous esė „Medūzos juokas“ ir Virginia Woolf esė „Savas kambarys“) kūrinių ir dailininkės Georgia O'Keefe gyvenimo bei kūrybos konteksto (Cixous, 1975; Woolf, 1929; Turunen, 2016). Yra siekiama išsamiai atskleisti feministinių idėjų svarbą postmodernistinio teatro bei pjesės kontekstui ir šią informaciją panaudoti statomo spektaklio garso takelio krypties nustatymui.

„Medūzos kambarys“ yra suomių rašytojos ir režisierės Saara Turunen pjesė, kurioje, kaip ir daugelyje šios autorės kūrinių, tyrinėjama su lytimi, feminizmu ir moteriškumu susijusios temos. Pjesėje ypač yra išryškinama valdžios ir nutildymo praktikos lyčių atžvilgiu. Kūrinys dalinai įkvėptas senovės graikų Medūzos mito bei Virginia Woolf kūrinio „Savo kambarys“. Pjesė yra fragmentiška, sudaryta iš 27 scenų – pavienių siurrealistinių įvykių, kurie išryškina kasdienines, moterims nepalankias situacijas ir metaforomis (rekvizitais, veikėjais, dialogais) parodo tam tikrus aktualius klausimus bei ginčus tarp lyčių. Autorė taip pat kritikuoja ir bendrą socialinę bei santykių sistemą, nusistačiusius stereotipus ir vakarų valstybių visuomenės normas.

Šiame darbe autorė laikosi pozicijos, jog kiekvienas veikėjas turi savo simbolinę, gana aiškią reikšmę, tačiau veikėjai nėra suasmeninami. Šioje pjesėje jie neturi vardų ar apibūdinimų (yra pavadinti Mergaitė, Vyras I, Vieniša Moteris, Nuotaka, Netvarkingas Vyras ir t.t.), kadangi čia nėra kuriamas veikėjų psichologinis paveikslas. Tai yra savivertės, nuobodulio, neteisybės, godumo, naivumo, baimės, stereotipų, žmogiškumo bei kitų gyvenimo aspektų įkūnijimas ir atspindys. Šių veikėjų tikslas nėra atskleisti savo asmenybės ar jų būvimo prasmės, bet veikiau yra priemonės atskleisti kiekvienos scenos problemą.

Nors „Medūzos kambarys“ yra fragmentiškas, tarsi socialinių teatrinių etiudų antologija, tačiau dramaturginę liniją jis turi. Pjesėje dominuojantis rekvizitas yra perukas, kuris pasirodo didžiojoje dalyje scenų. Šį peruką pradžioje turi Vieniša Moteris, kurią su peruku sąveikaujančią mato Mergaitė. Pjesės eigoj perukas yra perduodamas Vienišos Moters Mergaitėi, tarsi tradicijos, moteriškumo perleidimas jaunai kartai. Kūrinio pabaigoje Mergaitė įgauna tam tikrų galių – šios tradicijos ar moteriškumo priėmimo naudojimas suteikia stiprybės ir atsparumo, taip kaip Medūzos plaukai apsaugo ją nuo pavojaus, tačiau mergina peruką Vienišai Moteriai atiduoda atgal, atsisakydama esamos sistemos taisyklių mesdama iššūkį visuomenės kultūrai. Mergina pradeda formuoti savo sistemą. Šiose trijose scenose taip pat skamba Agnės Obel „Chord Left“. Tai vienintelis kūrinys pjesėje, kuris yra kartojamas 3 kartus ir pastarasis pasirodo svarbiausiuose pjesės taškuose. Kiti pjesės įvykiai yra kliūtys, su kuriomis susiduria moterys. Mergaitė, kartu su Žiūrovu susipažįsta su šio „kambario“, kaip kontrolinės erdvės kontekstu, tarsi tam tikras pasiruošimas to, kas ateis. Žiūrovas yra provokuojamas matyti realijas per siurrealistinio pasaulio prizmę, tačiau jam nėra įsakoma jų spręsti. „Medūzos kambarys“ parašytas remiantis Senovės Graikijos mito „Medūza“ ir esės Virginia Woolf „Savas kambarys“.

Medūza pagal graikų mitologiją yra žinoma kaip moteris pabaisa su gyvatėmis vietoj plaukų ir kiekvieną žmogų, pažiūrėjusį jai į akis, paverčia akmeniu. Graikų mite ją nugali Persėjas, nukirsdamas jai galvą ir vėliau atiduodamas ją Atėnei. Romėnų mite, Medūza išprieivartaujama Neptūno (romėniškasis graikų Poseidono atitikmuo) Minervos šventykloje (Minerva – romėniškasis graikų Atėnės atitikmuo) ir supykus Minerva nubaudžia Medūzą, paversdama jos gražius plaukus

siaubingomis gyvatėmis (Ovidijus, Metamorfozės). Romėniškoji versija Medūzą pavaizdavo kaip ne visiškai antagonistinį veikėją, kurio interpretacija bus aptariama kiek vėliau.

„Medūzos kambario“ pavadinimas yra tikslingai panaudotas pateikiamam pjesės turiniui, kadangi klasikinis Medūzos mitas gvildena kai kurias S. Turunen kūrybai svarbias temas – moteriškas kūnas (Neptūną patraukia Medūza), kūno transformacija (iš gražios moters ji virsta į pabaisą) ir nepritapimas (Medūza, tapusi pabaisa, nebegali gyventi tarp žmonių) (Turunen, 2016). Virginia Woolf esėje „Savas kambarys“ yra atsisakoma subjektyvių feministinių patirčių ir esminės problemos pateikiamos praktišku sprendimų siūlymu, kurių pasekmės tampa pjesės siužetu. Idėjinį kontekstą labiau atskleidžia Héléne Cixous esė „Medūzos juokas“, kuris tampa pjesės feministinių idėjų pagrindimu.

2.1. Pjesės „Medūzos kambarys“ ir Héléne Cixous esė „Medūzos juokas“ paralelės

Gilesnį pjesės kontekstą galima atskleisti palyginant pjesės siužetą su Héléne Cixous esė „Medūzos juokas“, kurioje Medūza, kaip figūra, yra ne istorijos antagonistas, bet auka, palaužta sistemos. Feministinėje teorijoje tylėjimas ir nutildymas suvokiami ne kaip pasyvios būsenos, bet kaip struktūrinės galios formos, kurios veikia per institucijas, technologijas ir garsinę aplinką (Birdsall & Carmi, 2021). Moters kūnas performanse dažnai tampa vieta, kurioje susikerta tyla, prievarta ir pasipriešinimas, o balso nebuvimas įgyja politinę reikšmę (Casalini, 2013), ką galima matyti ir „Medūzos kambario“ pjesėje. Toliau pateikiamas dabartinis H. Cixous tikslingai aprašytas šiuolaikinis Medūzos mito bei veikėjo suvokimas ir jo palyginimas su „Medūzos kambario“ turiniu. H. Cixous esė buvo pasirinkta dėl abejoms autorėms artimų feministinių idėjų sąsajų, kurios tikslingai paaikškina Pauliaus Juškos statomo spektaklio esminius idėjinius pamatus.

Pjesės „Medūzos kambarys“ ir Héléne Cixous esė „Medūzos juokas“ paralelės:

- **Medūzos simbolika ir galios samprata.** Héléne Cixous tiesiogiai perrašo Medūzos mitą, teigdamą jog: „Tereikia pažvelgti Medūzai tiesiai į akis ir ją pamatyti. Ir ji nėra mirtina. Ji graži ir juokiasi“ (Cixous, 1975, p. 885). Cixous kritikuoja, jog patriarchalinė kultūra „prikalė“ moteris „tarp dviejų siaubingų mitų: tarp Medūzos ir prarajos“ (Cixous, 1975, p. 885), siekdama išlaikyti moteriškumą susijusį su mirtimi. Šis Medūzos įvaizdžio atgavimas kaip besijuokiančios ir gražios būtybės puikiai atspindi pjesėje matomą Mergaitės virsmą įgalinta figūra. S. Turunen pjesėje yra naudojamas žalio Medūzos peruko motyvas. Perukas pirmą kartą pasirodo pas vienišą moterį, vėliau surinktas kiaulės veikėjo (kaip trofėjus), galiausiai vienišos moters atiduodamas Mergaitėi kaip „brangi dovana“. Mergaitė užsidėjusi peruką įgyja „keistų galių“ ir paverčia vyrus akmenimis keršto scenoje, o pjesės pabaigoje atsisakiusi peruko iš knygų sudeda žodį „MEDUSA“. Tai rodo Medūzos įvaizdžio transformaciją iš bauginančio į įgalinantį ir galingą moters simbolį;
- **moters balso / rašymo svarba, tylos laužimas.** „Rašymas yra jums, jūs esate sau; jūsų kūnas yra jūsų, paimekite jį“ (Cixous, 1975, p. 876). Cixous aprašo „kančią, atsistojant kalbėti“ moterims, nes: „jos žodžiai beveik visada krinta ant kurčios vyriškos ausies, kuri kalboje girdi tik tai, kas kalba vyriškuoju būdu“ (Cixous, 1975, p. 876). Ji siūlo, kad moterys „sulaužytų tylos spąstus“ (Cixous, 1975, p. 876) ir įsiveržtų į istoriją per rašymą, kurdamos „antilogo ginklą“ (Cixous, 1975, p. 879), o pjesėje tuo tarpu atskleidžiama, kaip moters balsas yra slopinamas ir nuvertinamas. Šiurkštus Vyras skundžiasi, kad moterų radijo laidų vedėjų balsai per aukšti ir rėkiantys. Moteris kavinėje bijo užimti per daug vietos ir sunkiai kalba, užsakinėdama kavą, tačiau vėliau „riaumoja“ ir šoka. Mergaitė bando kalbėti su vyrais apie

- Virginios Woolf knygą „Savas kambarys“ ir moters poreikį turėti savo erdvę bei pinigų, bet vyrai jos negirdi arba atmeta;
- **kūno autonomija ir seksualumo išlaisvinimas.** Cixous tvirtina, kad moterų kūnai buvo „konfiskuoti“, „smerktinai išmokyti juos ignoruoti“ (Cixous, 1975, p. 880). Rašymas, pasak jos, „ne tik įgyvendins necenzūruotą moters santykį su jos seksualumu, su jos moteriška būtimi, suteikdamas jai prieigą prie jos prigimtinės jėgos; tai gražins jai jos gėrybes, jos malonumus, jos organus, jos didžiules kūno teritorijas, kurios buvo laikomos užantspauduotos“ (Cixous, 1975, p. 880-881). Cixous teigia, kad moterys yra „daugiau kūno, todėl ir daugiau rašymo“ (Cixous, 1975, p. 880). Pjesėje Mergaitės menstruacijų scena, kurioje rožių žiedlapiai paimami iš apatinių ir paslepami kriauklėje, o vėliau išbarstomi, simbolizuoja paslėptą, asmeninį ryšį su kūnu ir jo procesais. Šypsenos Moteris sunkiai įspraudžia save į per mažą suknelę ir dirbtinai šypsosi, atspindėdama visuomenės primetamas normas moters kūnui ir išraiškai. Berniukų veiksmai su Mergaitės suknele, kurie „nepadoriai ir šlykščiai“ ją rankioja ir trypia, yra kūno pažeidimo ir pažeminimo pavyzdys;
 - **vyriškos lyties naratyvo ir „klasikos“ kritika.** Esė Cixous sako, kad „beveik visa rašymo istorija yra painiojama su proto istorija, kurios ji yra ir pasekmė, ir palaikymas, ir vienas iš privilegijuotų alibi“ (Cixous, 1975, p. 879). Ji teigia, kad rašymas „buvo valdomas libidininės ir kultūrinės – taigi politinės, tipiškos vyriškos – ekonomikos“ (Cixous, 1975, p. 879), ir kad „moteriai niekada neateina eilė kalbėti“ (Cixous, 1975, pp. 876–877). Cixous kritikuoja „falocentrinę tradiciją“ (Cixous, 1975, p. 879), kuri „pernelyg išpūtė visus seksualinės opozicijos (o ne seksualinio skirtumo) ženklus“ (Cixous, 1975, p. 879). Pjesės vyrų „knygų klubas“ gali būti teatro metafora Cixous teiginiui, kad vyriškas rašymas yra „savimi besizavintis, save stimuliuojantis, save giriantis falocentrizmas“ (Cixous, 1975, p. 879). Turunen pjesėje Mergaitė kvestionuoja, kodėl vyrų kūriniai, tokie kaip Šekspyro „Hamletas“, laikomi klasika, o moterų kūriniai, pavyzdžiui, Charlotte Brontë „Villette“, ne. Ji teigia, kad kanonizacija vyksta per dažną nuorodą ir yra palanki „vyrų parašytiems, vyrų istorijas pasakojantiems kūriniams“. Vyrų „knygų klubo“ scena, kurioje jie skaito tik vyrų autorius, dėmesį sutelkdami į objektyvizuotą moteris, sustiprina šią kritiką. Pjesėje vyrai, skaitydami knygas, neria į jas „malonumui“ ir „myli knygas ir vienas kitą“, kol Moteriai bandant prisijungti, jų malonumas „sugadinamas“;
 - **„savas kambarys“ ir moters erdvė.** Nors tiesiogiai necituoja Woolf, Cixous esė pagrindinė mintis atitinka Woolf argumentą apie moters kūrybinę laisvę ir erdvę. Cixous rašo apie moteris, „uždarytas į siaurą kambarį“ (Cixous, 1975, p. 876) ir būtinybę joms „išsiveržti iš tylos spąstų“ (Cixous, 1975, p. 876). Pjesės pavadinimas „Medūzos kambarys“ atkartoti Woolf knygos pavadinimą, reiškiančią moteriškos galios ir išraiškos erdvės atgavimą ir įtvirtinimą. Mergaitė skaito Virginios Woolf „Savas kambarys“ ir tiesiogiai cituoja jos mintį, kad moteriai reikia savo kambario ir savo pinigų, kad ji galėtų daryti ką nors prasmingo, ypač reikalaujančio susikaupimo. Galiausiai ji išvaro vyrus iš kambario į spintą ir atsiima savo erdvę;
 - **moterų solidarumas.** Cixous pabrėžia „Moteris moterims“ (Cixous, 1975, p. 876) ir teigia, kad „moteryje visada išlieka ta jėga, kuri gamina/yra gaminama kito – ypač kitos moters“ (Cixous, 1975, p. 876). Ji rašo, kad „kiekviena moteris yra patyrusi kančią atsistodama kalbėti“ (Cixous, 1975, p. 876), pabrėždama bendrą moterų patirtį ir poreikį palaikyti viena kitą. Svarbus momentas yra Medūzos peruko perdavimas iš Vienišos Moters Mergaitėi. Tai gali simbolizuoti žinių, galios ar įgalinimo perdavimą tarp moterų kartų. Pjesės pabaiga, kai

visi aktoriai (greičiausiai ir moterys) susirenka ir stovi tarsi vėjuotame paplūdimyje ir rodo kolektyvinę moterišką jėgą ir solidarumą;

- **subversija ir transformacija.** Cixous kalba apie „maištingą rašymą“ (Cixous, 1975, p. 879) ir „sudužusį įsiveržimą į istoriją“, teigdama, kad moteriškas tekstas yra „daugiau nei ardomas“ (Cixous, 1975, p. 879–880), jis yra „vulkaninis“ (Cixous, 1975, p. 879–880) ir sukels „senosios nuosavybės plutos, vyriškų investicijų nešėjos, perversmą“ (Cixous, 1975, p. 879–880). Ji pabrėžia, kad moterys „skraido“ (pranc. *voler* turi dvigubą prasmę – skristi ir vogti), jos „džiaugiasi erdvės tvarkos sumaišymu, jos dezorientavimu, baldų perkėlimu, daiktų ir vertybių išstūmimu, visko išardymu, struktūrų ištuštinimu ir nuosavybės apvertimu aukštyne kojomis“ (Cixous, 1975, p. 887). Pjesėje Mergaitės „gyvatės kerėtojos“ veiksmas su radiju ir vyrų pavertimas akmenimis yra teatro reprezentacijos šios ardomosios „skrydžio / vagystės“ idėjos. Mergaitės veiksmai – vyrų išvaymas iš kambario ir uždarymas į spintą, vyrų pavertimas akmenimis Medūzos peruku, žodžio „MEDUSA“ sudėliojimas iš knygų – yra akivaizdūs subversijos ir transformacijos aktai. Moters netikėtas riaumojimas ir laisvas šokis taip pat rodo išsiveržimą iš normų.

Čia galima matyti, jog abi autorės kritikuoja patriarchalinį Medūzos suvokimą ir keičia veikėjo paveikslą iš baisaus monstro į galingos moters, siekiančios susigražinti savo įtaką bei balsą. H. Cixous šią idėją aptaria teoriniais aspektais, o S. Turunen feministinio simbolio veiksmą siekia inscenizuoti.

2.2. Pjesės „Medūzos kambarys“ ir Virginia Woolf knygos „Savas kambarys“ analizė

Aptarus Medūzos mito feministinį suvokimą, labai svarbu suprasti kokių lygmeniu šias idėjas siekia parodyti statomas spektaklis. Pjesės autorė Saara Turunen remiasi Virginia Woolf esė „Savas kambarys“. Joje analizuojamos praktinės ir ekonominės sąlygos kodėl moterys negalėjo kurti ir yra pateikiami racionalūs sprendimai kaip šią problemą spręsti. Saara Turunen savo pjesėje pratęsdama Woolf mintį, taip pat ir švelniai kritikuoja Woolf sprendimo būdus, parodydama, jog su suteiktomis palankiomis sąlygomis moterys vis tiek patiria priespaudą, tik ji tampa subtilesnė. Toliau pateiktos temos parodo abiejų autorių skirtingus požiūrius ir padeda suprasti spektaklio temos svarbą.

Pjesės „Medūzos kambarys“ ir Virginia Woolf esė „Savas kambarys“ paralelės:

- **ekonominė moters galia.** Virginia Woolf esėje kambarys nėra tiesiog patalpa – kambarys čia tampa autonomijos ir fizinio bei finansinio savarankiškumo metafora. Autorė teigė, kad „norint rašyti grožinę literatūrą ar poeziją, būtina turėti penkis šimtus per metus ir kambarį su užrakinomomis durimis.“ (Woolf, 1929, p. 88). Istorinis moterų skurdas paaiškina jų menką atstovavimą literatūroje. Pjesėje ekonominė galia vaizduojama simboliškai: aukso grūdai, kibirai, darbo ir gamybos motyvai. Moterys neturi priėjimo prie galios resursų, kurios valdo vyrai;
- **tiesa pagal sąlygą.** Autorės kūrinys daug yra kalbama apie tai, jog istorija yra rašoma pagal vyrišką patirtį ir moterų vaidmuo apsiriboja tik dukros, žmonos, mūzos ar kito vyrui palankaus vaidmens išlaikymu. „Visus šiuos šimtmečius moterys tarnavo kaip veidrodžiai, turintys stebuklingą ir malonią galią atspindėti vyro figūrą dvigubai didesnę nei jos natūralus dydis“ (Woolf, 1929, p. 30). Taip pat knygos eigoje pradeda aiškėti tam tikras paradoksas, jog literatūroje moterys aprašomos kaip turinčios žymiai daugiau galios bei įtakos negu realybėje. S. Turunen pjesėje moteris užima didžiąją dalį spektaklio (ar tai Mergaitė, Višta, Besijuokianti Moteris, etc.), tačiau jų būvimas veiksmo tampa vaidmeniu – atitikimu vyrų veikėjų socialinėms normoms, nustatytoms formoms. Jos kūnas nuolat scenoje, tačiau pastarosios patirtis nėra pripažįstama kaip turinti reikšmės. Moters tiesa ar stiprybė yra ignoruojama;

- **laisvės neturėjimas.** Woolf tekste taip pat galima pamatyti, kad moterų kūryba nuolat sutrikdoma dėl laiko ir privatumo neturėjimo, o pjesėje balso slopinimas tampa garsinis ir fizinis – triukšmas, vyrų įsiveržimai – įkūnijantys sisteminių moters balso nuvertinimą;
- **lyčių nelygybė.** Woolf tekste sukurta Judith Shakespeare figūra parodo, kad net talentinga moteris negalėjo pasiekti sėkmės dėl socialinių apribojimų (Woolf, 1929), o pjesėje lyčių nelygybė yra vaizduojama kaip kasdienė, kūniškai patiriama realybė – priekabiavimas, aukos kaltinimas ir pan.;
- **kanono egzistencija.** Woolf pabrėžia moterų literatūros tęstinumą ir pamirštas moterų rašytojas, tokias kaip Aphra Behn, Jane Austen, George Eliot ir t.t., pateikia kaip tradicijos dalį, kuria parodo, jog jų kūryba irgi gali būti literatūros kanono dalis (Woolf, 1929). Turunen pjesėje „Knygų klubo“ scenoje Moteris (veikėja) scenoje esančių vyrų, besimaudančių knygose klausia apie moterų vietą klasikinės literatūros kanone, kuriame pastarieji šį diskursą ignoruoja ir labai greitai galima pastebėti, jo scenoje atskleidžia uždara vyriškos literatūros tradicija, kuri nevertina moterų kūrybos.

„Medūzos kambarys“ sceniškai išplečia ir aktualizuoja „Savo kambario“ idėjas, perkeldamas Woolf struktūrinę feministinę analizę į kūniškai patiriamą, subjektyvią realybę. Jei Woolf aiškina, kodėl moteris negalėjo kurti, Turunen parodo, kas nutinka, kai jos bando tai daryti šiandien.

2.3. Pjesės „Medūzos kambarys“ ir Georgia O’Keeffe istorinio konteksto paralelės

Pjesėje yra minimi trys menininkės Georgia O’Keeffe paveikslai – „White Iris no. 7“, „Red Canna“ ir „Black Iris“ (pav. 1). Šių paveikslų kontekstas yra tikslingai panaudotas su pjesės kūrinio turiniu.



2 pav. Georgia O’Keeffe paveikslai (iš kairės į dešinę pusę): „White Iris No. 7“ (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid), „Red Canna“ (Georgia O’Keeffe Museum, Santa Fe), „Black Iris“ (The Metropolitan Museum of Art, New York)

Georgia O’Keeffe tapytus gėlių paveikslus vyrai kritikai paprastai interpretuodavo kaip moters seksualumo simbolius. Šias interpretacijas menininkė neigė, kadangi šios interpretacijos užgoždavo menininkės tikrąsias paveikslų idėjas ir jų kūrimo tikslus. O’Keeffe aktyviai atmesdavo „moteris menininkė“ etiketę ir kovojo prieš socialinę lyčių sistemą. Menininkė savo karjeroje buvo griežčiau vertinama negu jos kolegos vyrai. Jos paveikslų švelnumas ir dvasinio intymumo siekis vakarų visuomenės socialinės sistemos kontekste yra greitai perskaitomas kaip moters kūno objektyvizavimas, kuris neįvertina autorės siekių ir patalpina į šiai sistemai patogią interpretaciją.

Moters kūno perkeltinis vaizdavimas netiesiogiai paskandina menininkės siekį gvildinti dvasiškumo ir abstraktumo klausimus (Lynes, 1992). Čia galima matyti platesnę meno kritikos problemą – dažnai moterų menininkių kritika tampa netikslinga, kadangi kūryba vertinama per lyties prizmę, o ne per menininkės siekį (Lynes, 1992). Šis kontekstas pjesės siužetą paremia realistiška patirtimi, kuri spektaklyje yra iškeliamą į kontroliuojamą erdvę (sceną).

3. Muzikinis „Medūzos kambario“ pasaulis

Šiame skyriuje bus aptarta kuriama garso bei muzikos dramaturgija ir jos pradinis kontekstas. Postmodernizmo skatinamas fragmentiškumas sukuria terpę garsui ir muzikai tapti nepriklausoma naratyvine medžiaga, todėl spektaklio statyme nėra naudojami pjesės tekste nurodyti muzikiniai kūriniai. Naujam pastatymui yra kuriamas naujas garsinis pasaulis, kuris vietoj vėliau skyriuje aptariamų moteriškumo bei ironijos atvaizdavimo funkcijos pasitelkia kontekstinį savarankiškumą ir pristato save kaip dar vieną spektaklio objektą, o ne papildomą estetinio išpildymo priemonę.

3.1. Pjesėje panaudotos muzikos supratimas

Pjesėje yra nurodyti tam tikri kūriniai, kurie atlieka semantinę funkciją. Čia muzika nėra iliustratyvi. Ji parodo ir atskleidžia moters vidinį pasaulį nevengiant švelnios ironijos ir kritikos. Pagrindiniai kūriniai savo kontekstu ir turiniu yra susiję su moterimis – Agnes Obel (moteris kompozitorė), mamos meilės (Teresa Carreño „Mi Teresita“ kūrinį parašė savo dukrai), potraukio (Alesso „Falling“ dainuojama apie įsimylėjimą iš moters perspektyvos) motyvai. Taip pat yra matomas ir skirtingų žanrų panaudojimas siekiant atskleisti skirtingas moters patirties sąlygas, tačiau čia galima pastebėti, kad muzikos panaudojimas yra gana lakoniškas iš funkcijos prasmės. Pjesėje yra muzika siekiama arba pridėti papildomą emociją, dalinai simbolinę dimensiją (G. F. Handel – Ombra mai fu, Agnes Obel kūriniai), arba paryškinti visuomenės struktūrų ir moters padėties jose absurda (Gershon Kingsley – Popcorn, The Säkijärvi Polka).

1 lentelė. Muzikos kūrinių vaidmuo pjesėje

Muzikos kūrinys	Scena	Kontekstas	Dramaturginis vaidmuo
Agnes Obel – Chord Left	Vieniša Moteris I; Sapnas; Vieniša Moteris II	Skamba kartu su Medūzos peruku; pasikartoja trijuose dramaturgiškai svarbiuose taškuose.	Leitmotyvas, struktūruojantis siužetą ir žymintis moteriškos galios atsiradimą, perdavimą ir bendrą evoliuciją.
Agnes Obel – Falling, Catching	Višta I	Vyras beria auksinius grūdus, moteris su vištos galva juos renka.	Kontrastu romantizuojamas paklusnumas ir atskleidžiamas sisteminis nelygiavertiškumas.
Alesso – Falling (instr.)	Kibirų Mergina I	Kibirai dalijami kaip prizai, tačiau be emocijos ar džiaugsmo.	Kūrinys propaguoja kūno, kaip objekto suvokimą ir protą, kaip nereikalingą dėmenį.
Teresa Carreño – Mi Teresita	Višta II; Knygų tvarkymo scena	Skamba buitinės veiklos (pvz., skalbimo) metu.	Pabrėžiamas pastovus, „savaimė suprantamas“ moterų darbas ir į sistemą įnešamas jų nematomas indėlis, kuris yra tapęs kaip tam tikras kultūrinis kanonas.
The Säkijärvi Polka	Kiaulė I; Kiaulė II	Perukai naudojami kaip trofėjai ir buitiniai objektai.	Pasinaudojant liaudies muzika yra sukuriamas ironijos žinutė, kuri pažymi ir išryškina kritikuojamą galios struktūrą bei nusistovėjusią sistemą.
Gershon Kingsley – Popcorn	Kibirai II	Kibirų galvos juda optimistiškos muzikos fone.	Masinė kultūra pateikiama kaip linksma nužmogėjimo veikla ir čia galia įžvelgti netiesioginę kritiką dabatinei visuomenės socialinių medijų kultūrai.

Muzikos kūrinys	Scena	Kontekstas	Dramaturginis vaidmuo
J. S. Bach – BWV 1053	Knygų klubas	Vyrai skaito vyrų parašyta literatūrą ir patiria malonumą.	Vakarų Europos kultūros tradicija yra pateikiama kaip vyrų įtakos persmelktas kanonas, kurio sąveikos objektai (šiuo atveju, vyrai veikėjai) siekia kurti bei užtikrinti smerkimo hierarchiją / sistemą.
G. F. Händel – Ombra mai fu	Vieniša moteris III (finalas)	Operinis fragmentas, krentant žiedlapiams.	Moters balso ir galios atsiradimas.
Formulė 1 automobilių garsai	Formulė 1	Mergaitė bando kalbėti su vyrais, tačiau yra negirdima.	Simbolizuoja vyriškos galios ir dominavimo energiją, kuri nutildo moters balsą – mergaitė negali kalbėti per triukšmą.
Bažnyčios varpų ir vargonų garsai	Vestuvinė puokštė, Sapnas, Daina	Scenoje pasirodo jaunavedžiai.	Ironizuojama „šventumo“ idėja ir tradicijos išlaikymo stereotipus.

Iš lentelės galima matyti, jog simbolizmas ir muzikos panaudojimas jau yra gana tikslingai sustruktūruotas. Beveik kiekvienai scenai yra panaudojamas skirtingo žanro kūrinys, tačiau muzikinio tęstinumo nėra. Šis scenų fragmentiškumas yra būdingas postdraminiui teatrui, tačiau iškyla muzikos autonomijos klausimas.

3.2. Spektaklio muzikinės dramaturgijos interpretacija

Pauliaus Juškos spektaklio pastatyme yra keičiamos tam tikros scenos ir jų žinutė. Nors išlaikoma S. Turunen siekta visuomenės kritikos prizmė, siužetas yra perkeliamas į kitą, labiau Brechtišką erdvę, kuri nutolsta nuo buitinės realybės, o aktorių atliekami tam tikri judesio choreografijos elementai suteikia vietos platesnei muzikos išraiškai. S. Turunen pjesėje parinkta muzika yra foninė pagalba, kuri sukuria papildomą emocinę dimensiją, o šio pastatymo garso takelis yra kuriamas įgalinant muziką atliepti ne tik susiklosčiusios situacijos emocinį pamatą, bet paraleliai sukurti savarankišką nuo siužeto naratyvą kartu išryškinant scenoje rodomas detales bei vietomis aktorių ar jų valdomų rekvizitų veiksmus.

3.2.1. Spektaklio pastatymo interpretacija ir muzikinės priemonės

Spektaklis, nors ir kritikuoja esamą visuomenės socialinę sistemą, yra labiau perteikiamas per moters gyvenimo ir tam tikro neteisingumo prieš lytis akistatas. Kadangi didelė dalis moteriško kulto yra grožis, galima matyti, jog ir pačioje pjesėje yra gana dažnai atkreipiamas dėmesys į moters kūną ar į fizinį judesį. Todėl visa muzikinė ašis šiame spektaklyje bus kuriama per kūno, kaip varomosios jėgos ir pagrindinio simbolio prizmę, kas tiesiogiai atliepia O'Keffe kūrybos kritikavimo problemą – interpretuojamas tik kūniškas simbolizmas, tačiau menininkės kūrinio tikslas yra kitoks. „Medūzos kambarys“ yra spektaklis apie moters roles gyvenime, kurio pagrindinis siekiantis parodyti jog sistemos kritika nereiškia, kad pastaroji keisis. Veiksmo metu veikėjai atsiranda tokiose situacijose, kur „teisingas“ sprendimas nėra priimamas (pvz., nustoti priekabiauoti prie merginos), o yra išlaikomas patriarchalinės galios status quo (prie merginos toliau priekabiauojama, kadangi ji, pagal priekabautojų sistemą yra nuvertinama). Problema pateikiama, bet sprendimo būdai nėra siūlomi ir veikėjai jos nesprensdžia kol nepasirodo perukai. Spektaklyje perukai simbolizuoja tam tikras roles, kurias moteris turi priimti gyvenime, jog ji galėtų apsisaugoti, išgyventi ir siekti savo tikslų

patriarchalinėje visuomenės sistemoje. Perukai yra vieninteliai vyriškai lyčiai matoma ir priimama galios egzistavimo forma, tačiau kartais jie yra sistemos interpretuojama kaip grėsmė, kurią reikia pašalinti. Taip pat šis pašalinimas yra švenčiamas (pvz., vienoje scenoje veikėjas Kiaulė renka ir kabina perukus kaip trofėjus ir sekančioje scenoje esanti moteris juos surenka kaip skalbinius. Kaip aprangą, kurią galima parinkti atitinkamai pagal progą, arba kitaip – kaip rolę, kuria reikia pasinaudoti norint išlikti esamoje socialinėje sistemoje). Moteris, neatsisakanti savo autentiškumo, t. y. nedėvėdama peruko, ir yra nurašoma ir baudžiama sistemos (pvz., Višta renka grūdus nuo žemės, Mergina pertraukiama ir neklausoma vyrų ir pan.). Scenoje yra subtiliai parodomi įgyti psichologiniai kompleksai, kaip vyraujančios sistemos padariniai (pvz., moteris bijo užsisakyti kavos prieš padavėją ir bijanti aplinkinių nuomonės). Spektaklio pabaigoje Mergina peruko atsisako, tarsi atsisakydama rolių sistemos ir bendro socialinio apibrėžimo.

Kompozitorė šiuo garso takeliu siekia sukurti emocinio saugumo terpę, kurios negauna moterys, gyvendamos patriarchalinėje sistemoje. Čia nėra sąmoningai siekiama stiprinti žiūrovų kritiškumo ar scenoje vykstančio konflikto. Muzika, šiuo atveju, siekia suteikti tam tikrą komfortą, kuris veikia kaip kontrastas nagrinėjamos socialiai ir emocionaliai sunkioms temoms. Ji tampa tarsi gyvenimo be rolių potencialo ir saugumo siekiamybė. Ši tarpinė erdvė leidžia žiūrovui pasirinkti kokią intensyvumą jis nori įsitraukti į spektaklį. Šis spektaklis yra statomas kaip atvira daugiasluoksnė struktūra ir žiūrovas gali pasirinkti kaip su juo sąveikauti. Skirtingos meno priemonės papildo ir perima įtakos pozicijas spektaklio metu, todėl dramaturginės linijos nėra pastovios. Muzika ir garsas šiame kontekste veikia kaip autonomiškas dramaturginis sluoksnis, atstovaujantis etinę poziciją, jog estetiškai vertingas įsitraukimas yra įmanomas per malonius pojūčius. Svarbu pažymėti, jog garso takelis neskatina žiūrovo vengti kritikos ar scenoje išryškinamų problemų, ar būti pasyviu, o atvirkščiai – suteikia dar vieną būdą kaip interpretuoti matomą medžiagą. Kompozitorė siekia išspręsti žiūrovų išankstinės gynybinės ir atstūmimo reakcijos problemą, kuri dažnai iškyla moteriškumo ir feministinių idėjų pateikimo kontekste.

3.2.2. Priemonės, naudojamos garso takelio kūrybai

Šiam spektaklio garso takeliui naudojami įrankiai:

- nesuderintas smuikas;
- aktorių skleidžiami garsai;
- *Ableton Live* programa ir jos *plug in*;
- *TouchDesigner* programa;
- *Kodak VRC 550* diktofonu įrašyti *samples*;
- kiti *samples*.

Naudojamų muzikinių priemonių spektaklyje nėra daug, tačiau kiekviena yra atitinkamai parinkta dėl savo universalaus garso išpildymo ir charakteristikos bruožų. Naudojamų priemonių lakoniškumas yra svarbus idėjinis aspektas. Veikėjos, tiek spektaklyje, tiek bendrame diskurse nereikalauja didelių pokyčių ar revoliucijų. Joms svarbiausia išlikti ir išgyventi erdvėje, kurioje jos atsiranda. Didelę galią spektaklyje turintys vyrai apriboja moterų sąveikavimo su pasauliu galimybes, todėl jos pradeda esamoje sistemoje ieškoti išlygų, kurios vyrus veikėjus trikdo. Kadangi įtampa yra pakankamai gabi spektaklyje, šią būseną kompozitorė siekia patirti iš praktinės pusės. Norint sukurti ribojamą muzikinę dramaturgiją yra pasirenkama ne sąveikos su kitomis teatro sritimis atsisakymas, bet muzikinių priemonių mažinimas. Ši sąlyga verčia kūrėją ieškoti visapusiško išpildymo galimybių. Ir siekiant muzikos, kaip saugumo terpės užtikrinimo, yra labai svarbu suvokti kaip yra sąveikaujama tokioje ribotumo būsenoje.

Ableton Live naudojamas kurti didžiajai garso takelio kūrimo daliai. Ši programa buvo pasirinkta dėl savo galimybių gyvai atlikti ir apdirbti muziką scenoms realiu laiku. *Ableton Live* kūrėjui suteikia galimybę lanksčiai reaguoti į scenoje vykstančius pokyčius, muziką redaguoti ir leisti pagal aktorių veiksmus, scenos eigą. Programos „*Session View*“ struktūra leidžia lengvai kontroliuoti trumpus muzikinius motyvus ir juos sluoksniuoti, taip vienu metu galima kurti tiek garso dizainą, tiek kompozicijas ir su jomis sąveikauti. Naudojant šią programą kompozitorius tampa tiesioginiu spektaklio statymo proceso dalyviu – per repeticijas jau realiu laiku yra sukuriama muzikiniai pamatai arba medžiaga, su kuria galima sąveikauti ir ji procese paprastai kinta. Gyvas garso apdirbimas repeticijų metu praranda privatumo sąlygą. Yra girdimos klaidos, neišbaigti garsai ar nepavykę bandymai. Šis procesas spektaklio statymui suteikia jautrumo ir optimizmo akimirkų. Spektaklyje moterys veikėjos yra aplinkos baudžiamos už savo autentiškumą, o muzikos kūryba repeticijose gyvai ir būvimas „netobulu“ yra priimama kaip proceso dalis. Čia formuojamas tam tikras kūrybinis pasitikėjimas ir susitaikymas su autentiškumu bei kantrybė tarp kūrėjų, kuri sukuria sklandų dramaturginių ar estetinių sprendimų procesą. Čia taip pat yra įgaunama ir žaismingumo. Dėl *Ableton Live* galimybių plačiai modifikuoti *samples* ir dalyti *loops*, kartais scenoms yra kuriamas ne tik garso dizainas, bet ir ritmingos muzikos bandymai, kurie tikslingai veikia kaip kontrastas. Dalis šių eksperimentų netampa spektaklio garso takeliu, bet tokiomis priemonėmis nėra leidžiama įsigalėti kraštutinumams, kurie yra išreiškiami spektaklio veiksmuose.

Moters rolėms perteikti buvo pasirinktas nesuderintas smuikas. Smuikas, kaip akustinis instrumentas labai eklektiškas savo garso dizaino pasirinkimu, todėl yra puikus įrankis perteikti moters būties / kūno virsmą, kliūtis ir pokyčius, parodomus pjesėje. Scenoje yra rodomos įvairios moterų priespaudos formos, o instrumento nederėjimas perteikia šį nestabilumą ir tam tikrą pažeidžiamumą iš garsinės pusės. Taip pat nėra išpildomas smuiko kaip darnaus elegantiško instrumento lūkestis. Paprastai smuikas yra siejamas su aukštąja kultūra, tačiau jo nesuderinimo aspektas meta iššūkį tradicinei sistemai ir įvyksta išėjimas iš normos. Analogiškai, moterų veiksmai irgi nepaklūsta socialinei spektaklio pasaulio hierarchijai. Yra sustiprinama veikėjų pozicija – atsisakoma atitikti sukurto sistemą. Šią sistemą iliustruoja lakoniška valso melodija, kurios variacijos yra girdimos didžiojoje dalyje spektaklio scenų. Valso takelis yra labai primityvus ir išlaikomi tik šio šokio pamatai – 3/4 metras, cikliškumas. Valso, kaip aiškos struktūros ir gilių tradicijų turinčio žanro naudojimas dėl savo konteksto, įtakos bei aiškos pasikartojančios formos, sukuria auditorijai pažįstamą erdvę, kurios charakteristika kinta tik tembro prasme. Čia galima įžvelgti alegoriją į S. Turunen kritiką į V. Woolf požiūrį – moteriai suteikiamos galimybės išsireikšti (tembro kitimas), tačiau sistema, kurioje moterys buvo laikomos nelygiavertėmis, nepakito (valso motyvas). Šis valsas išlieka gana nuspėjamas ir tai žiūrovui suteikia komforto, o kartais net ir nuobodulio, kuris yra labai svarbus siekiant žiūrovą pasąmoningai kvieisti į bendrą diskusiją. Žinoma, ši struktūra kiek atitolsta nuo postmodernistinio muzikos vaidmens teatre, tačiau pagrindinė potyrio sąveika įvyksta scenoje gyvai, todėl simbolinės instrumento prasmės paieškos yra pasirinktinis šios interpretacijos paisymas ar nepaisymas. Muzikos funkcijos šiame spektaklyje atsiskleidžia, kai kartu egzistuoja aktorių, apšvietimo bei judesio dramaturgija.

Visiems *sample* įrašyti, išskyrus smuiko ir Formulės 1 scenos garsams, naudojau mažą, gana prastos kokybės naudotą diktofoną *Kodak VRC 550*. Šis įrankis buvo pasirinktas dėl garso įrašymo nenuspėjamumo. Čia taip pat buvo siekiama kompozitoriui sukurti limitus garsinės idėjos išpildymui. Buvo įrašomi spektaklio kontekstui aktualūs garsai, pvz., užtrenkiamos durys (simbolizuojančios moterims prarastas galimybes), trankymas merginai per nugarą (sistemos bausmė), merginų aktorių

leidžiami garsai (dejavimas iš skausmo) ir pan. Patalpinus šiuos garso įrašus į *Ableton Live*, galima buvo girdėti krebždėjimą, ar kai kurių dažnių neįrašymą. Tačiau vėliau manipuliuojant DAW garso filtrais, spektaklio garso dramaturgija praturtėjo dar iki tol neįvardintais ar nesuformuluotais garsais bei sąskambiais.

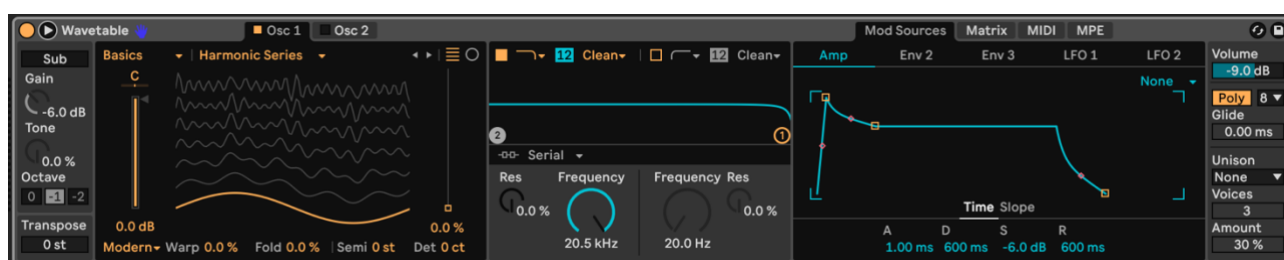
Toliau bus pateikiama šiuo metu pastatytos scenos ir jų muzikinė / techninė analizė.

Vieniša moteris I.

2 lentelė. Scenos „Vieniša moteris I“ pjesės ir naujo spektaklio pastatymo versijos

Pjesė	Naujas pastatymas
„Vienoje kambario pusėje įsižiebia maža lempa, apšviesdama kėdėje sukritusią moters figūrą. Ji atrodo nepilnavertė: galbūt turi antsvorio, yra išblukusi ar apdriskusi. Kėdėje sėdinti moteris žvelgia į tuštumą, rankose laikydama žalią Medūzos peruką su gyvatiškos formos plaukais. Per kambarį pučia šaltas vėjas, barškindamas langus. Durys prasiveria, ir į kambarį tyliai įeina mergina. Ji žiūri į kėdėje sukritusią moterį. Mergina: Kai buvau maža, pažinojau vienišą moterį. Niekada negalvojau, kad ir man gali nutikti kažkas panašaus.“ (Turunen, 2019, p. 3).	Vieniša moteris naudoja peruką kaip šluostę, kol kiti veikėjai atlieka įvairius veiksmus scenoje. Vėliau ji užsideda peruką ir pastebi, jog gali valdyti vyrus (vyriskus veikėjus).

Čia yra pristatoma primityvi valso melodija, kuri pasikartos spektaklio eigoje. Tai yra pagrindinė viso garso takelio ašis, kuri išryškina bei sujungia šias scenas į bendrą siužetą. Čia muzikos tembrą išgauna *Ableton Live* „Wavetable“ sintezatorius – garso bangų lentelė, kurios bangos, slenkant reguliatorių viena kitą darniai pakeičia (pav. 3). Pasirinkus „Harmonic Series“ garso bangų lentelę bei lėtu tempu keičiant bangas, muzikoje atsiranda platesnio skambesio, daugiau subtilių sąskambių ir metalo imitavimo tono, leidžiančio žiūrovui suprasti spektaklio „kito pasaulio“ būtį bei kompozitoriui lengvai sekti peruko užsidėjimo ir nusiėmimo momentus, nuo ko priklauso atitinkamos bangos naudojimas (perukas – galios turėjimas / neturėjimas). Šioje scenoje yra daug veiksmo (aktoriai juda savo eiga) ir muzikoje yra siekiama išlaikyti subtilumą, todėl lengvai rankiniu būdu kontroliuojama bangų formų kaita suteikia stabilumo ir neužgožia veiksmo scenoje.



3 pav. *Ableton Live* virtualus instrumentas „Wavetable“

„Wavetable“ buvo pasirinktas dėl Medūzos, kaip simbolio nepastovumo. Personažas bendrame visuomenės diskurse iš monstro pavirto į auką ir vėliau į galios simbolį. Spektaklyje, Medūzos nelieka kaip personažo. Ji tampa abstrakti idėja. Nėra tikslingos sistemos, pagal kurią galima vadovautis norint suprasti Medūzos, kaip spektaklio pamato nuorodas, padedančias patirti spektaklį. Šiuo atveju, „Wavetable“, dėl savo galimybės nepaisyti muzikos taisyklių ir kurti nelinijinius, tačiau saugiai valdomus tembrus, labai tikslingai atspindi bendrą veikėjų tapatybės nestabilumą. Nors šis instrumentas turi platų tembrų spektrą, daugiausiai yra naudojamos sinusoidinės garso bangos,

siekiant išlaikyti subtilų jaukumą, kuris pradedamas auginti kaip savarankiška dramaturginė linija jau nuo pirmųjų minučių.

Besišypsanti moteris.

3 lentelė. Scenos „Besišypsanti moteris“ pjesės ir naujo spektaklio pastatymo versijos

Pjesė	Naujas pastatymas
„Į kambarį įeina moteris, vilkinti tik apatinius, nešina suknele ir aukštakulniais bateliais. Netvarkingas Vyras lėtai išeina, nešinas radijo imtuvu. Moteris apsivelka suknele, kuri jai per maža, tarsi dešrelės odelė apglėbia jos kūną. Ji negali užtraukti užtrauktuko. Ji bando nusivilkinti suknele, bet ir to padaryti nepavyksta. Moteris timpteli suknele, galiausiai pavyksta ją ištiesinti ir užtraukti užtrauktuką. Ji apsiauna aukštakulnius ir nuolat šypsosi. Ji svirduliuoja po kambarį ir vis dar šypsosi. Atsidaro durys ir į kambarį įeina būrys rimtų vyrų, moteris paspaudžia jiems rankas, nusišypso, nusilenkia, atsiklaupia ir tada šliaužia ant kelių. Galiausiai ji pradeda vaikščioti ant rankų ir kelių, o tada šliaužia per grindis, šypsodamasi savo spindinčia šypsena ir kartodama vieną frazę: Moteris: Aš tiesiog tokia esu. Rimti vyrai smalsiai į ją spokso. Jie išeina ir moteris atsistoja. Dabar ji nebesišypso. Pykčio ir nusivylimo apimta, ji nusiplėšia suknele. Šokiruota savo pačios elgesio, ji bando susiimti.“ (Turunen, 2019, p. 3-4).	I sceną įeina moteris ir pozuoja, kartu į sceną įžengia vyrai ir ją apsupa. Moteris atlieka judesių kombinaciją ir po kiekvieno judesio nustoja valdyti po kūno dalį, o vyrai tuo metu šoka savo judesių choreografiją. Kai moteris atsiduria ant žemės, nebevaldanti kūno, ji kartoja frazę: „Aš tiesiog tokia esu“.

Scenoje vyksta šokis. Muzika yra ritminga ir aiški. „Wood Bass“ (pav. 4) sukuria bosinio būgno imitaciją, o tembro šiluma išlaiko gyvybės egzistavimą įsakmiam šokio mechanizme. Čia siekiama parodyti, jog nėra aiškių protagonistų ar antagonistų, o komforto zona, kuri buvo kuriama Vienišos moters I scenai, Besišypsančios moters scenai pasirodo tik per kiek švelnesnius tembrus. Tačiau svarbu suvokti, jog muzika šiame garso takelyje nėra tik pozityvi emocinė talpa. Yra siekiama sukurti autonomišką ir kartu dinamišką dramaturginę liniją, kuri dalinasi įtakos kiekiu su kitomis meno sritimis, tačiau dinamiškumo neverta laikyti priešingybe, o veikiau nauja nepatirta dalyvavimo veikla.



4 pav. Ableton Live virtualus instrumentas „Wood Bass“

Besišypsančios moters scenoje taip pat yra naudojamas modifikuotas durų uždarymo *sample*, imituojantis žygiavimą. Šiam efektui išgauti buvo naudojamas garso filtras „Spectral Resonator“ (pav. 5). *Sample* garso signalas yra išskaidomas į siauras dažnių juostas, kurios veikia kaip rezonatorius. Trumpas rezonanso *decay* kiekvieną signalą greitai pabaigia.



5 pav. Ableton Live filtras „Spectral Resonator“

Kadangi dominuoja tik rezonansinis signalas, o pačio *sample* garsinės informacijos yra pakankamai daug, šie rezonansai sukuria žygiavimo efektą, kuris savo garsinėmis konotacijomis – ritmiškas žingsniavimas, kariuomenė, vyrų kultas – subtiliai žiūrovą supažindina su moteriško ir vyriško pasaulio sandūra. „Spectral Resonator“ šiam *sample* suteikia papildomą prasmę. Čia durų uždarymą paverčia gan grubiu sistemos įtvirtinimu. Šio filtro praktinė paskirtis yra išskaidyti garsą, todėl jis bet koki moters balsą (spektaklio kontekste) išskaidys. Besišypsiančios moters scenoje, šis filtras duoda ženklą besišypsiančiai moteriai „lūžti“, t. y. ritmiškai sukniubti scenoje, apsuptai vyrų.

Šiame takelyje yra naudojama ir daugiau *samples*. Iš tolo galima girdėti ne visiškai kokybiškų, kiek pakoreguotų moters balsų (įrašytų minėtu diktofonu trenkiant merginai per nugarą), kurie garso takelyje veikia kaip neplanuotai atsirandančios negatyvios mintys. Čia žiūrovas yra supažindinamas su komforto laikinumu.

Višta I.

4 lentelė. Scenos „Višta I“ pjesės ir naujo spektaklio pastatymo versijos

Pjesė	Naujas pastatymas
„Šviesos pritemsta, tamsu, galbūt blyksteli šviesa, o tada šviesos vėl įsijungia. Į kambarį įeina vyras su kostiumu, o paskui jį – moteris su vištos galva. Vyras mēto ant grindų auksinius grūdus. Vištos galvą dėvinti moteris juos surenka ir įsideda į kišenę. Kai ji baigia, jis švelniai į ją pažvelgia, paplekšnoja per petį ir išeina. Višta akimirka pasilieka, žiūrėdama į publiką, bet tada ir ji išeina. Ant grindų lieka vienas auksinis grūdas.“ (Turunen, 2016, p 4).	Besišypsanti moteris lieka gulėti. Į sceną įeina vyras ir moteris (Višta) su šluota ir šluoja sceną, kol vyras mēto ant grindų grūdus, moteris pradeda juos po truputį rinkti kartais sukukuodama kaip višta. Kai ji baigia, vyras švelniai į ją pažvelgia, paplekšnoja per petį ir išeina. Višta akimirka pasilieka ir su šluota iš scenos iššluoja besišypsiančią moterį. Ant grindų lieka vienas grūdas.

Šioje dalyje yra grįžtama į pradžios motyvą – valsą. Šioje scenoje jis yra atliekamas *pizzicato* smuiku (studijoje įrašytas nesuderinto smuiko su senomis stygomis garso motyvas) netiksliu ritmu, sukuriant sausą, tuštumos kupiną erdvę, atskleidžiant scenoje rodomą vertybių nebuvimą. Garso takelis „Medūzos kambaryje“ pastoviai palaiko pusiausvyrą. Iš Besišypsiančios moters intensyvumo yra pereinama į vieno instrumento solo. Šioje scenoje muzika yra absoliučiai savarankiška. Netikslingas ritmą ir grojimą galima interpretuoti tiek kaip visišką desperacijos gilumą, tiek kaip bereikalingą absurda.

Kibiras II.

5 lentelė. Scenos „Kibiras II“ pjesės ir naujo spektaklio pastatymo versijos

Pjesė	Naujas pastatymas
„Kibirų mergina atidaro dvigubas duris galinėje sienoje ir kerta kambarį pagal muzikos ritmą. Ji taip pat atidaro šonines duris, gundančiai nusišypso ir gestu parodo, kad kas nors sektų paskui ją. Į kambarį išliaužia žmogaus figūra su kibiru ant galvos, po jos – antras ir trečias. Taip būrys kibirų galvų ropoja per kambarį, pro šonines duris ir pro galines dvigubas duris. Nors muzika optimistiška, ropojantys juda lėtai, tarsi tamsoje klajojantys gyvūnai. Už lango mirksi spalvotos šviesos.“ (Turunen, 2019, p. 9)	Višta „susemia“ (t. y. su šluota išstumia Besišypsančią moterį) Tuo metu įeina mergina, kuri skaito knygą. Prasideda muzika ir į sceną įeina vyrai kurie konvejerio būdu vienas kitam paduoda kibirus ir su jais sąveikauja, improvizuoja.

Kitaip nei pjesėje, Kibirai II seka po Višta I scenos. Šiame pastatyme yra atsisakoma originaliame tekste išdėstytos naracijos struktūros, todėl scenos yra lanksčiai išimamos, keičiamos ir kitaip perdaromos. Tačiau kaip ir būdinga postmodernistiniam teatrui, fragmentiškumas tampa spektaklio varomoji jėga, todėl ir muzika gali žymiai lengviau išreikšti savarankišką siužetą. Čia yra pasinaudojama jau minėtu „Wavetable“ ir taip pat yra panaudojami du perdaryti įrašyto smuiko valso *sample*.

Scenos pradžioje yra kartojamos pirmos smuiko *sample* 8 natos su *delay* filtru. Kadangi melodija 3/4 metro, o šio takelio melodija 4/4, dingsta atraminė ritmo dalis, todėl yra girdimas tam tikras pasaulio struktūros neatitikimas. Tarsi sistema egzistuoja (matomas kibirų konvejeris), bet yra neapčiuopiama (nėra aišku kas su tais kibirais bus).

Antrasis smuiko *sample* tampa tam tikras pritiriamasis mušamasis, kadangi jo *transient decay* yra labai mažas tad gaunama distorcija nebeturi aiškos melodinės linijos ir atsiskleidžia ritminė *pizzicato* pusė. Šio *sample loop* irgi sudarytas iš 8 natų, tačiau neprasideda nuo pradžios ir tarp abiejų *sample* atsiranda ritminė polifonija, kuri neilustruoja tiesioginio konvejerio ar kibirų pasaulio ir į šią kompozitorės valdomą sąveiką aktorius gali pasirinkti ar kaupti dėmesį ar ne.

Toliau muzika tęsia savo siužetinę liniją ir panašų ritminį principą (3/4 metras 4/4 metro takelyje) panaudoja prijungiant „Wavetable“. Kadangi abiejų smuiko *sample* garsinė riba prasideda nuo ~350 Hz, „Wavetable“ su pradine valso linija prideda naratyvinio „svorio“, kurio bosinės natos siekia ~130 Hz. Bendras muzikinis rezultatas vystyme kiek prieštarauja rodomam vaizdui, todėl atsiranda muzikos ir aktorių veiksmų autonomiškumas. Visi trys takeliai yra realiu laiku manipuluojami kompozitorės, todėl atsiranda pastovi sąveika tarp aktorių, režisieriaus ir kompozitorės.

Formulė 1.

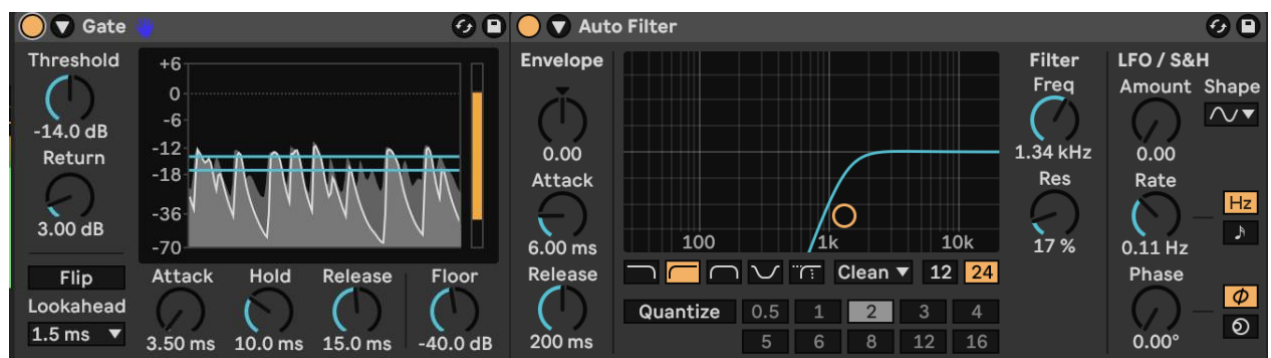
6 lentelė. Scenos „Formulė 1“ pjesės ir naujo spektaklio pastatymo versijos

Pjesė	Naujas pastatymas
„Vos tik mergina nustoja kalbėti, pasigirsta Formulės 1 automobilių lenktynių garsai. Įeina trys vyrai, vienas iš jų neša radijo imtuvą. Vyrai spokso į radiją tarsi į televizorių, o kambarį užpildo lenktyninių variklių riaumojimas. Vyrai džiūgauja ir dejuoja, jauduliui augant. Mergina nebegirdi savo minčių. Ji prieina prie vyrų su knyga rankoje. Ji kosi, kad atkreiptų jų dėmesį. Jie jos nepastebi. Ji pamojuoja knyga prieš vyrų veidus, bet jie nereaguoja. Vyrai pagaliau pažvelgia į merginą, o ji mosteli, kad sumažintų garsą, o vienas iš vyrų sumažina garsą. Vyrai laukdami žiūri į merginą.“	Mergina skaito knygą. Laikydamas ir valdomas radijo bei Formulė 1 garsų įlekia Vyras II. Vėliau radijas jo rankose tampa vairu. Pasigirsta sprogimas (automobilio avarija) ir scenoje pasirodo dar trys vyrai, kurie kartoja tuos pačius judesius, tarsi būtų dar įkalinti sprogame iki kol išgirstamos lenktynės per radiją. Priėję prie jie jos klausosi ir atlieka kuklią choreografiją. Tuomet mergina bando atkreipti jų dėmesį, tačiau nesėkmingai. Ji paima radiją ir vyrai ją pradeda vytis, kol ją mergina atiduoda ir pati išeina.

Pjesė	Naujas pastatymas
Vyras II: Kas? Mergina: Na, aš skaitau šią knygą, ir joje rašoma, kad moteriai reikia savo kambario ir savo pinigų, o jei ji jų neturi, jos gyvenimas nuėina veltui, ji negali daryti nieko prasmingo, ypač nieko, kam reikėtų susikaupimo. Vyrai smalsiai į ją pažiūri ir nutyla, fone vis dar girdisi automobilių lenktynių riaumojimas. Po ilgos tylos vienas iš vyrų taria: Vyras II: Na taip, bet ką tai turi bendro su šiuo reikalu? Ir vyrai grįžta prie savo sporto. Formulės 1 garsai sustiprėja. Mergina paima radiją ir pradeda nešti jį per kambarį lyg gyvačių kerėtoja. Vyrai seka paskui radiją tarsi užburti. Galiausiai mergina atidaro spintos duris ir įmeta radiją į spintą. Vyrų eilė seka paskui radiją į spintos gilumą. Mergina uždaro duris už jų, vėl atsisėda į fotelį, giliai įkvepia ir atverčia knygą.“ (Turunen, 2019, p. 6)	

Po kibirų scenos aktoriai tampa pavaldūs garso takeliui. Vyras II rankoje turi radiją, tačiau jį valdo formulės garso *sample*, kurį gyvai paleidžia kompozitorė. Aktorius į šį *sample* reaguoja. Toliau atsiranda stabdžių, riaumojančio variklio garsai ir avarijos garsai kurie toliau valdo veikėjus.

Avarijos garsas yra sudarytas iš trijų garsų – stabdymo, sprogimo ir liepsnojimo. Kiekvienas veikėjas scenoje atsiranda atitinkamai suskambėjus jam paskirtam garsui. Paskutinis liepsnojimas yra pastoviai kartojamas ir į ritmines vertes suskirstyti kiti du garsai sukuria muzikinį šokio ritmą, kuriame šie veikėjai yra „įkalinti“. Netrukus muzika yra pakeičiama 1986 m. Australijos Formulė 1 lenktynių garso įrašu. Nauja garsinė informacija veikėjus įspraudžia į lenktynių žiūrovų vaidmenis ir jie šiam takeliui paklūsta. Merginos vaidmuo nuo garsinės informacijos yra nepriklausoma ir scenos eigoje, garsas pradeda paklusti jai. Kai radijas jos rankose, lenktynių įrašas pradeda trūkinėti (trukdžių efektui panaudojamas *gate* filtras) ir vyrų vaikymo veiksmė vėl atsiranda Formulė 1 garsas, tačiau šiuo atveju jis seka aktorę. Scenos pabaigoje kuomet mergina atiduoda radiją, lenktynių garso kokybė suprastėja (čia buvo naudojamas *auto* filtras, su kuriuo palaipsniui buvo šalinami žemi dažniai).

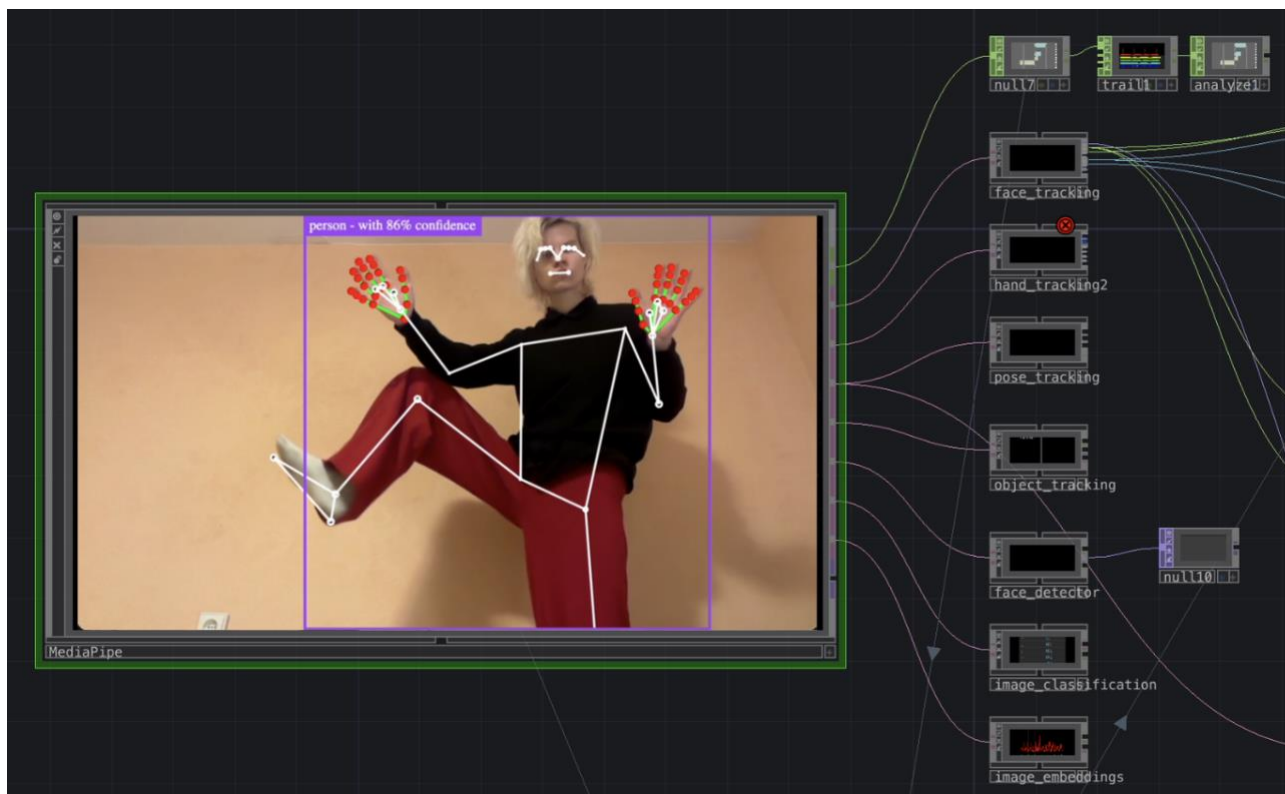


6 pav. Ableton Live gate ir auto filtrai

1986 m. lenktynių garso įrašas buvo panaudotas dėl dviejų priežasčių: 1986 m. buvo paskutiniai metai prieš sugriežtinant Formulė 1 lenktynių reglamentus (ypač ties vairikių galingumu), tarsi paskutiniai laisvi pasiekimai prieš pakeičiant sistemą ir Australija neturi tiek kultūrinių konotacijų, todėl atsiranda mažiau asociacijų ir išankstinės kultūrinės informacijos, kas leidžia žiūrovui lengviau sąveikauti procese, o ne idėjos reprezentacijoje.

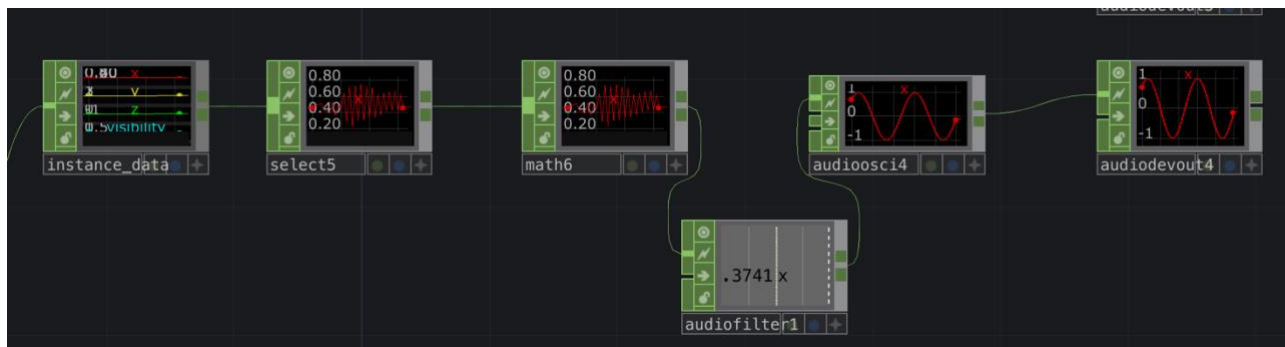
TouchDesigner

Šiuo metu yra eksperimentuojama su *TouchDesigner* programos *plug in* „*MediaPipe*“, kuri fiksuoja žmogaus judesį. „*MediaPipe*“ pagrindinės funkcijos yra veido, veido mimikų, kūno, rankų, objektų fiksavimas (pav. 7).



7 pav. *TouchDesigner* plug in „*MediaPipe*“

„*MediaPipe*“ sistemos dalys „*Pose Tracking*“, „*Hand Tracking*“, „*Object Tracking*“, „*Face Tracking*“ fiksuoja ir paverčia kūno judesius į skaitmeninius duomenis, kurie toliau gali būti naudojami kaip nuotolinė valdymo priemonė. Tolimesnė sukurta garso grandinė (8 pav.) žmogaus judesius paverčia garso signalu realiu laiku. „*MediaPipe*“ sugeneruoti įvairių pozicijų duomenys pateikiami kaip erdvinės koordinatės (X, Y, Z). Funkcijoje *instance_data* šie duomenys veikia kaip pirminis judesio informacijos šaltinis. Naudojant *Select CHOP*, iš visų duomenų yra atrenkamas konkretus kanalas, reprezentuojantis vieną pasirinktą judesio dimensiją (pavyzdžiui, vertikalų galūnės judėjimą). Ši funkcija leidžia izoliuoti atskirą judesio dalį ir pašalinti perteklinę informaciją, kuri nėra tiesiogiai naudojama garsinei kontrolei. Toliau naudojant *Math CHOP* atliekamas duomenų konvertavimas į garso sintezei pritaikomą informaciją bei judesio reikšmes. Kadangi „*MediaPipe*“ duomenys yra vaizdo sistemoje, judesiams turi būti sukurta garso signalų amplitudė, kuri ir yra nustatoma *Math CHOP*. Apdoroti duomenys perduodami į *Audio Oscillator CHOP*, kuriame judesio informacija gauta iš *Math CHOP* keičia generuojamos sinusinės bangos parametrus (dažnį arba amplitudę). Tokiu būdu žmogaus kūno judesys tiesiogiai veikia garso osciliatoriaus elgseną, sukuriant nenutrūkstamą ryšį tarp fizinio veiksmo ir garsinės išraiškos. Čia yra naudojama ir *Audio Filter CHOP* funkcija, kuri filtruoja garso informaciją, jog galutinis variantas pagal daromus judesius skambėtų tikslingiau, be papildomų trikdžių ar triukšmo. Galiausiai apdorotas signalas perduodamas į *Audio Device Out CHOP*, kuris paverčia sintezuotą garsą girdimu akustiniu rezultatu.



8 pav. Garso generavimo grandinė *TouchDesigner* programoje

Kadangi *TouchDesigner* pirmenybę teikia vaizdo projektams, garso generavimo apdirbimo funkcijos nėra taip išplėtos šioje programoje. Nors tai sukuria tam tikrų nepatogumų, šį judesiais valdomo garso principą siekiama panaudoti sąveikoje su aktoriais, jog jie komponuotų papildomas kuriamo garsinio pasaulio sąlygas. Šis sprendimas prideda autentiškumo ir nenuspėjamumo momentų, tokiu būdu įtvirtinamas teatro kaip įvykio atsiradimą. Patys aktoriai tampa kompozitoriais ir įgauna autonomiškumą kurti dramaturginę eigą.

Medūzos, kaip personažo didžiausia galia yra žvilgsnis, nuo kurios žmonės virsta akmenimis. Čia *TouchDesigner* yra interpretuojamas kaip būtent tas susidūrimas su žvilgsniu (t. y. kameros objektyvu, kuris filmuoja judesį) ir vietoj akmens studijos, aktorius įgauna galią formuoti garsą, panašiai kaip feminizmo autorės interpretuoja Medūzos mito aprašą ir pačią veikėją. Čia klausimasis tampa ne tik žiūrovų, bet ir pačių atlikėjų atsakomybė. Šia programa yra siekiama suteikti autonomiją ir įtaką nenuspėjamai scenoje atvaizduojamai sistemai.

Išvados

1. Postmodernizmas, kaip nauja kultūrinė srovė atsisakė tradicinio teatro suvokimo ir modernizmo siekio suvienyti visumą į bendrą diskursą. Teatras šios srovės kontekste rėmėsi fragmentiškumu, teikiant pirmenybę procesui ir sąveikai su kūriniu, nei pasyviai jo vartojimui. Propaguojamas subjektyvios patirties siekis ir interpretacijos laisvė palaipsniui išstūmė hierarchinę teatre naudojamų meninių elementų struktūrą ir postmodernistinis teatras tapo skirtingų tarpdisciplininių elementų visuma.
2. Atlikta postmodernistinio teatro muzikos kontekstinė analizė parodė, jog šiuolaikinio teatro diskurse muzika įgauna platesnį estetinio poveikio lauką. Iš iliustravimo ar emocinio pasaulio kūrimo, garsas tampa savarankišku dramaturginiu elementu, kuris turi savo poziciją ir kuria santykį su scenoje esamu siužetu, o kompozitorius tampa aktyviu kūrybinio proceso dalyviu ir lygiaverčiu spektaklio kūrėju. Jam yra suteikiama didesnė estetiškai atsakomybė bei funkcijos, kurios leidžia garsui ir muzikai tapti struktūrinio spektaklio pagrindu.
3. Pjesės „Medūzos kambarys“ analizė atskleidė, kad Saara Turunen kūrinys yra parašytas remiantis feministiniu Medūzos mito požiūriu. Pjesės siužetas tampa Virginia Woolf esės „Savas kambarys“ kontekstiniu rezultatu, o S. Turunen versijos egzistavimą pagrindžia Hélène Cixous esė „Medūzos juokas“. Ši analizė suformavo tvirtą būsimo spektaklio garso dramaturgijos pamatą.
4. Pjesės dramaturginiame tekste pateikti muzikiniai kūriniai parodo moters vidinio pasaulio simboliką, kūniškumą ir asmeninę moters tapatybę formuojantį naratyvą, tačiau jie apsiriboja semantiniu suvokimu ir išlaikoma muzikos bei literatūrinio teksto hierarchija, ko postmodernistiniame teatre yra reta.
5. Spektaklyje „Medūzos kambarys“ garso takelis vietomis tampa autonominiu naratyvu, kuris sąveikauja su kitais meniniais elementais, tačiau nėra visiškai atsisakoma ir veiksmo iliustracijos. Naudojamo garsyno polifoniškumas suformuoja fragmentišką muzikos vaidmenį spektaklyje, kuris kinta tarp taikomojo ir aktyvaus spektaklio dalyvio. Šis sąmoningas garso funkcijų vientisumo nepaisymas sukuria erdvę žiūrovui kritiškai žvelgti į girdimą naratyvą ir labiau kreipti dėmesį į vykstantį veiksmą, o ne jo rezultatą.
6. Muzikos technologijų įtraukimas į repeticijas bei kūrybos procesą leidžia kompozitoriui kurti muziką ir spektaklio garsyną realiu laiku bei aktyviai reaguoti į aktorių veiksmus ar rekvizitų panaudojimą. Tokiu būdu yra sukuriamas gyvo atlikimo estetinis sluoksnis, kuris netiesiogiai pereina į performanso žanrą ir praplečia aktyvaus įsitraukimo galimybes tarp atlikėjų, kompozitoriaus ir žiūrovo, sukuriant kiekvieną kartą skirtingą muzikinio veiksmo autentiškumą ir unikalumą.
7. Garsas ir muzika tampa viena iš svarbiausių šiuolaikinio teatro struktūros formuotojų. Garso dramaturgija jungia teorinį postmodernizmo suvokimą ir praktinį kūrybos procesą. Šių aspektų sąveika suteikia galimybę šiai meno sričiai perdirbti teatro ypatybes bei varijuoti pastarojo pagrindais. Muzika tampa savarankiškas prasmės kūrimo šaltinis postmodernistiniame teatre.

Literatūros sąrašas

1. Bello, J. P., Daudet, L., Abdallah, S., Duxbury, C., Davies, M., & Sandler, M. (2005). *A tutorial on onset detection in music signals*. IEEE Transactions on Speech and Audio Processing, 13(5), 1035–1047. <https://doi.org/10.1109/TSA.2005.851998>
2. Birdsall, C., & Carmi, E. (2021). *Feminist avenues for listening in: Amplifying silenced histories of media and communication*. *Women's History Review*. <https://doi.org/10.1080/09612025.2021.1944345>
3. Boyle, M. S., Cornish, M., & Woolf, B. (Eds.). (2019). *Postdramatic theatre and form*. Bloomsbury Methuen Drama. https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781350043183_A36379948/preview-9781350043183_A36379948.pdf
4. Bradbury, M., & McFarlane, J. (Eds.). (1976). *Modernism: The new critical idiom*. Routledge.
5. Brecht, B. (1964). Brecht on theatre: The development of an aesthetic. Hill and Wang.
6. Butler, M. J. (2006). *Unlocking the groove: Rhythm, meter, and musical design in electronic dance music*. Indiana University Press.
7. Campbell, P. A. (2010). *Postdramatic Greek tragedy*. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 55–74. <https://scispace.com/pdf/postdramatic-greek-tragedy-rq7acr30vu.pdf>
8. Casalini, G. (2013). Feminist embodiments of silence. Performing the intolerable speech in the work of Regina José Galindo. *ex æquo*, (27), 27–41. <https://scielo.pt/pdf/aeq/n27/n27a03.pdf>
9. Citvarienė, D. (2001). Identiteto paieškos šiuolaikiniame mene. *Darbai ir dienos*, 26, 199–218. <https://hdl.handle.net/20.500.12259/158240>
10. Clicqué, G. M. (2005). “Anything goes?” Theology and science in a culture marked by postmodern thinking. *European Journal of Science and Theology*, 1(2), 27–33. <https://www.ejst.tuiasi.ro/Files/02/27-33Clicque.pdf>
11. Cixous, H. (1975). Le rire de la Méduse. *Signs*, 1(4), 875–893. <https://www.jstor.org/stable/2930442>
12. Collins, M. (2003). *A professional guide to audio plug-ins and virtual instruments* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780080497846>
13. Cotik, T. (2025). *The art of pizzicato*. American String Teacher. <https://doi.org/10.1177/00031313251349513>
14. Dennis, R., & Hunter, K. (2023). *Embodying a posthuman dramaturgy of place: Distance, sound and silence in Australian contemporary performance*. *Critical Stages/Scènes critiques*, (28). <https://www.critical-stages.org/28/embodying-a-posthuman-dramaturgy-of-place-distance-sound-and-silence-in-australian-contemporary-performance/>
15. Filimowicz, M. (Ed.). (2019). *Foundations in sound design for interactive media: A multidisciplinary approach* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315106342>
16. Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics* (S. Jain, Trans.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203894989>
17. Franzen, R. (2016). *In and out of “earsight”: Listening to historical theatre sound recordings*. *Theatre and Performance Design*, 2(3–4), 312–325. <https://doi.org/10.1080/23322551.2016.1231397>

18. Freeman, J. (2013). No boundaries here: Brecht, Lauwers, and European theatre after postmodernism. *New Theatre Quarterly*, 29(3), 220–232. <https://doi.org/10.1017/S0266464X13000420>
19. Hsieh, Y.-Y. (2018). Beyond sound effects: *Designing sound for the American theatre in the 1970s* (Doctoral dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign). IDEALS. <https://www.ideals.illinois.edu/items/109907/bitstreams/359506/data.pdf>
20. Huber, D. M., & Runstein, R. (2013). *Modern recording techniques* (8th ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780240824642>
21. Youngblood, M. (2019). *Cultural transmission modes of music sampling traditions remain stable despite delocalization in the digital age*. PLOS ONE, 14(2), e0211860. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0211860>
22. James, S., & Vickery, L. (2019). *Representations of decay in the works of Cat Hope*. *Tempo*, 73(287), 18–32. <https://doi.org/10.1017/S0040298218000608>
23. Kaye, D., & LeBrecht, J. (2015). *Sound and music for the theatre: The art & technique of design* (4th ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315776477>
24. Karam, L. J., & Mounsef, N. (2008). *Digital audio effects: Echo and reverb. An Introduction to engineering*. Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-031-79315-8_6
25. Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic theatre* (K. Jürs-Munby, Trans.). Routledge.
26. Li, Y. (2024). *An exploration of TouchDesigner's applications in the digital innovation of ink art*. In Proceedings of the International Conference on Industrial Design and Environmental Engineering (IDEE 2023). EAI. <https://doi.org/10.4108/eai.24-11-2023.2343351>
27. Lynes, B. B. (1992). Georgia O'Keeffe and feminism: A problem of position. In N. Broude & M. D. Garrard (Eds.), *The expanding discourse* (pp. [puslapiai]). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429492839-26>
28. Lyotard, J.-F. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge*. Manchester University Press.
29. Mačiliūnaitė-Dočkūvienė, R. (2017). *Muzikinės naracijos komponavimo būdai postdraminiame teatre*. Lietuvos muzikos ir teatro akademija. <https://gs.elaba.lt/object/elaba:25067171>
30. Nekrašas, E. (1998). Postmodernizmas ir pozityvizmas. *Problemos*, 53, 25–33. <https://doi.org/10.15388/problemos.1998.53.6905>
31. Ovadija, M. (2013). *Dramaturgy of sound in the avant-garde and postdramatic theatre*. McGill-Queen's University Press.
32. Roesner, D. (2014). *Composed listening in theatre: The aesthetic experience of sound*. *Theatre Research International*, 39(3), 272–286. <https://doi.org/10.1017/S030788331400034X>
33. Roesner, D. (2016). Sound decisions – The contemporary praxis of theatre music. *Theatre and Performance Design*, 2(3–4), 202–216. <https://doi.org/10.1080/23322551.2016.1224475>
34. Salter, C. (2010). *Performed sound: Concepts and practices*. *Leonardo Music Journal*, 20, 63–66. https://doi.org/10.1162/LMJ_a_00013
35. Staniškytė, J. (2003). Teatrališkumo būvis: postmodernizmo pavidalai šiuolaikiniame Lietuvos teatre. *Darbai ir dienos*, 33, 87–115.
36. Stanislavski, K. (1936). *An actor prepares*. Theatre Arts Books.
37. Sterne, J. (2011). *The theology of sound: A critique of orality*. *Canadian Journal of Communication*, 36(2), 207–225. <https://doi.org/10.22230/cjc.2011v36n2a2223>

38. Taylor, V. E., & Winqvist, C. E. (Eds.). (2001). *Encyclopedia of postmodernism*. Routledge.
39. Valantiejus, A. (2003). Postmodernizmas ir epistemologinio reliatyvizmo sąpaštai. *Sociologija. Mintis ir veiksmas*, (2), 5–28.
40. Zölzer, U. (Ed.). (2011). *DAFX: Digital audio effects* (2nd ed.). Wiley.
41. Shan, S., Hantrakul, L., Chen, J., Avent, M., & Trevelyan, D. (2022, May). *Differentiable wavetable synthesis*. In ICASSP 2022-2022 IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP) (pp. 4598-4602). IEEE.

Informacijos šaltinių sąrašas

1. Derivative. (n.d.). Derivative user guide. https://derivative.ca/UserGuide/Main_Page
2. Encyclopaedia Britannica. (n.d.). Medusa. <https://www.britannica.com/topic/Medusa-Greek-mythology>
3. Fondation Beyeler. (2022). Georgia O'Keeffe. https://www.fondationbeyeler.ch/fileadmin/Pressebilder/Ausstellungen_2022/O_Keeffe/web_Sa_alhefte_Keeffe_EN.pdf
4. Georgia O'Keeffe Museum. (n.d.). Red Canna – Georgia O'Keeffe. <https://collections.okeeffemuseum.org/object/8596/>
5. Museo Thyssen-Bornemisza. (n.d.). White Iris No. 7 – Georgia O'Keeffe. <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/okeeffe-georgia/white-iris-no-7>
6. Olofsson, K. (2018). Composing the performance. <https://www.kentolofsson.com/composing-the-performance/>
7. Ovidijus. (n. d.). Metamorfozės. Prieiga per https://www.saltiniai.info/files/literatura/LB00/Ovidijus._Metamorfozės.LB3600.pdf
8. The Collector. (n.d.). Georgia O'Keeffe: Separating the artist from the myth. <https://www.thecollector.com/georgia-o-keefe-separating/>
9. The Metropolitan Museum of Art. (n.d.). Black Iris – Georgia O'Keeffe <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489813>
10. Turunen, S. (2019). Medusan huone [The Medusa's Room]. <https://www.saaraturunen.com/en/medusas-room/> ^[1] ^[SEP] Lietuviškas vertimas (nepublikuotas): <https://drive.google.com/file/d/1QHFkVSQZlwMA1mXpcfRGgVMAqYQXPjcD/view>
11. Woolf, V. (1929). *A room of one's own*. Hogarth Press.

Priedai

1 priedas. Kotryna Jančauskaitė – „Medūzos kambarys“ garso takelis

Pateiktoje nuorodoje yra patalpintas spektaklio „Medūzos kambarys“ scenų garso takeliai.

Nuoroda:

https://drive.google.com/drive/folders/19NHUcs-B1KQiQ3tFv2zLHcjOQHnN88nq?usp=share_link