

Elvina BAUŽAITĖ

AKTORIAUS GALIA

Teatrologė Elvina BAUŽAITĖ postmodernaus pasaulio tikrovėje žvelgia į teatro meną, dėmesio skirdama Hanso-Thies LEHMANNO postdraminio teatro suvokčiams, aktualizuodama aktorius raiškos ypatybes, aiškindamasi, ką ir kaip skirtinguose teatro kūrinuose byloja žmogus, jo kūnas, mąstydamasi, ar tikrai aktorius – tik instrumentas, vienas elementų, o gal vis dėlto aktorius yra prasminė ašis, manifestuojanti žmogaus – kūrėjo galią.

THE POWER OF AN ACTOR

The theatreologist Elvina Baužaitė looks at the art of theatre in the reality of the postmodern world, the central figure being Hans-Thies Lehmann and his postdramatic theatre concept. She actualises the expression of an actor, and analyses what and how an individual and his body say in various theatrical stories.

She ponders over whether the actor/actress is only an instrument or an element, or whether he is the axis that manifests the power of a person, an artist.

Teatras, kaip ir gyvenimas, nuolat kinta, tai procesas – vyksmas, pasireiškiantis teatrinio kūrinio sandaros, atskirų jos elementų, jų tarpusavio jungties daugiavariantiškumu, taip pat jų pavienių ir bendrųjų reikšmių novacija, perprasminimu. Dabartis įvardijama *postmodernizmo* terminu, kuris, kaip pastebėta Dieterio Borchmeyerio¹, dar nėra galutinai nusistovėjęs, galbūt todėl, kad juo ženklinama tai, kas jau savime nestabiliu, plioralu, juo teigiamas daugio vienis.

Ernsto Hanso Gombricho teigimu², *postmodernizmo* sąvoka įvardijami reiškiniai peržengia ligšiolinį estetinį horizontą. Postmodernizmas atveria erdvę eklektikai, ją pripažįsta, išpažįsta ir teigia kaip visa ko plioralumą, priešybių akistatą, kuri vyksta ne tik dviejų elementų santykiuje, bet ir vieno elemento tapatybės atveju, kai išsiskiria turinys ir jo ženklas. Postmodernizme ženklas neretai veda prie kito ženklo, pats būdamas simuliakru³, – taip nusitęsia ištisa grandinė, ir atsiduriama prasminio daugio akivaizdoje, patiriant laisvės, o kartu ir nežinios, netikrumo, šių jausmų sukeltos baimės įprasminamoje tikrovėje.

Airida Gintautaitė – Miranda. „Miranda“ pagal Williamo Shakespeare'o dramą „Audra“. Režisierius – Oskaras Koršunovas.
OKT. Dmitrijaus MATVEJEVO nuotrauka



Postmoderniam menui būdinga visa apimanti juslinė veikmė, mentalus individo į(si)traukimas, pačiam susikuriant reikšmes ir prasmes, išardant galiojančias, veikiančias struktūras, naujai, savitai unikaliai sudėliojant savą paskirų elementų koliažą, tarsi žaidžiant, atrandant ir kuriant istoriją, kurios laiminga pabaiga – turiningas ir turtingas patyrimas, nes postmodernizmo mene svarbiausia yra procesas: jis neveda baigties taško link, priešingai, jis tęsiasi, išsišakoja atverdama naujų galimybių horizontą. Todėl kiekvienas meno patyrėjas yra kūrėjas, autorius. Asmeninė patirtis, unikali interpretacija, suvokimas yra visateisis kūrinys, jis yra vienas ir vienintelis toks, pats tikriausias, galbūt ir vienintelis nemeluojantis.

Esamąjį laiką jau galima žymėti *postpostmodernizmo* terminu, būti suvokiant esančia po to, kai išgyventas kismo pastovumas; kai jau priimtas ir suvoktas patirčių momentiskumo – akimirkų koliažas kaip tikrovės įvaizdis ir atvaizdas – dužusio veidrodžio šukės kaip (n)esaties esatis, unikalaus subjektyvumo objektyvumas, paneigiantis visuotinai galiojančią bendrąją tiesą ir liudijantis autentiškos patirties, jų daugio prasminę reikšmę įvairialypių kontekstų visete.

POSTMODERNIZMO METO TEATRAS – POSTDRAMINĖ RAIŠKA

Teatro menas yra toks laikinas, toks efemeriškas, nykstaš ir tuo nyksmu įsteigiantis savąjį unikalumą meno (iš)raiškų galimybių plotmėje. Tai ypač pasakytina apie aktoriaus esatį teatro mene, jo veikimą scenoje, kuris niekaip neišsaugojamas, nes akimirkos fikscija – nuotrauka yra fotografijos meno kūrinys, perteikiantis savas prasmes; fikscija vaizdo įrašų teatro meną, žmogaus – aktoriaus mentalinę, jausminę, emocinę ir fizinę raišką dokumentuoja ir iš gyvojo susitikimo perkelia į susitikimo mechaninį atkartojimą padedant technologijoms. Technologijos panaikina būtinąjį betarpišką žmonių buvimą dabar ir čia, jų energijų transliavimą vienas kitam, – taip nebelineka energijos srauto, jos apytakos rato.

Kaip knygoje „Juozo Budraičio teatrinis likimas“ rašo teatrologė Daiva Šabasevičienė, teatrologijos moksle stinga kompleksiško požiūrio į aktorystės sritį⁴. Galbūt todėl, kad, Knuto Ove's Arntzeno pastebėjimu⁵, postmoderniame teatre erdvė, vaizdas, tekstas, veiksmas, garsas yra vienodai svarbūs. Taip įteisinama teatrinio kūrinio unikaliumas, nepriklausoma, nes nepasakojanti, nevaizduojanti literatūrinio veikalo, esatis. Postmodernų teatrą galima suprasti kaip pluraliai kontekstualų, daugiakalbį būdą papasakoti ar perpasakoti save patį, o drauge ir pasaulį. Tam pasitelkiamos įvairios ir labai skirtingos priemonės, kad žiūrovas – patyrėjas galėtų, netgi būtų priverstas pats atsakingai susikurti teatrinio kūrinio reikšmių ir prasmų audinį, jo sandų koliažą. Teatrinis kūrinys nebėra vientisos, nuoseklios fabulos istorija, tai – multikultūrinis, etnologinis ir archeologinis kaleidoskopas. Jame, anot Knuto Ove's Arntzeno⁶, tekstas yra tik vienas elementų, jis nebėra būtinas, juo labiau svarbiausias; įvairi teatrinė produkcija galima ir be teksto. Tai lemia ir aktoriaus reikšmės, svarbos teatro mene kaitą. Jis nebėra dramaturginės medžiagos perteikėjas, jos sąlygojamas, sukuriamas ir pateisinamas. Tai – postantropocentrinis teatras, kuriame žmogus – tik erdvinės struktūros peizažo sandas, o aktorius – vizualios dramaturgijos instrumentarijus elementas.

Viena vertus, aktorius iš pagrindinio idėjų, minčių įkūnytojo, prasmų transliatoriaus virsta integraliu teatrinės visuomenos vienetu; tačiau, kita vertus, aktorius išsilaisvina, jis nebėra dramaturgijos įkaitas, režisieriaus sumanymo įvykdytojas. Aktorius įgauna erdvės individualiai savo kaip žmogaus, unikalioms asmenybės raiškai, jo kūnas tampa ne tik instrumentu, priemone, bet yra svarbus pats savaime, pakankamas kaip esatis.

DEVIACINIO KŪNO PRASMINĖ IŠKALBA

Hansas-Thies Lehmannas tokį teatrą įvardija postdraminiu⁷, galima suvokti, jog tai – teatrinė kūryba, kuri reiškiasi, vyksta jau po to, kai įvykusi, parodyta drama. Viena postdraminio teatro raiškų ir ypatybių – tai, kad veiksmas vyksta ne tarp kūnų, bet su kūnu. Reikšminga forma – deviacinis kūnas, „dėl ligos, negalios ar sužalojimų nukrypęs nuo normos ir keliantis „amoralų“ susižavėjimą, nejaukumą ar baimę“⁸, primenantis, jog tai, kas gyvenime suvokiama kaip norma, iš tiesų tėra labai siaura sritis. Tai itin svarbu plačiam, išsamiam pasaulio patyrimui, suvokimui, akivaizdžiai pamatant, jog gyvenimo įvairovės tiesą byloja, gal net dar labiau, ir tai, kas paprastai yra jos paribyje ar užribyje. Scenoje kalba viskas, ir viskas yra kalbėjimas. „Ne veiksmo laiko tėkmė, ne drama, bet ta akimirka, kai pasigirsta žmogaus balsas. Kūnas rodo save, kenčia. Jo dejonė sklinda tolyn ir pasiekia žiūrovą kaip garso banga, liudijama jį bekūne jėga“⁹. Šių teorinių minčių akivaizdoje galima aptarti keletą skirtingų spektaklių, aktualizuojant aktoriaus raišką, jo prasmę svarbą teatrinio kūrinio elementų viseto atžvilgiu, žiūrint, kaip ir kodėl veikia žmogus – aktorius scenoje, kas jis, kaip ir kiek yra unikalus, autentiškas.

Deviacinis kūnas – vienas esminių prasminių sandų 2012 metais Lietuvoje, festivalyje „Sirenos“, rodytame italų režisieriaus Romeo Castellucci spektaklyje „Apie Dievo sūnaus veido koncepciją“. Scenoje labai tiesiogiai, atliepiant gyvenimo tikrovę, bylojant būties tiesą perteikiamas sūnaus ir jo seno tėvo, nebelaikančio išmatų, kaskart prausiamo, santykis Dievo ir žiūrovų akivaizdoje. Publika – nebyli liudininkė, kas laukia daugiau mažiau kiekvieno, patiriant sudėtingą senatvės dramą, kai tu esi priverstas nuolankiai prašyti ir priimti artimo pagalbą arba padėti jam. Būtent aktoriaus kūniškumas, kuriame atsispindi, kuris akivaizdžiai byloja fiziologinius procesus senatvėje, yra spektaklio prasminė ašis. Scenoje natūraliai esantis žmogus ir jo kūnas yra akistatoje su Dievo veidu, žvelgiančiu, spindinčiu italų tapytojo Antonello da Messinos paveikslu „Salvator Mundi“ vaizdo projekcijoje, – tai gyvenimo tikrovės reali apraiška meno fikcijos pasaulyje. Taip iškalbama būties tiesa. Vizuali dramaturgija jautriai, o kartu ir aštriai, tiesiai, ne profesionaliems aktoriams, o vaikams – autentiškai ir įnirtingai piktinantis ar (ir) infantiliai žaidžiant, mėtant į Dievo veidą ekskrementus¹⁰ – itin paveikliai transliuoja senatvės problemą kaip paties gyvenimo esmių klausimo svarbą ir grėsmę kiekvienam. Spektaklyje seno žmogaus esatis ne vaizduojama, ne pasakojama, bet pačiame aktoriaus kūne įprasminama, jo bylojama.

Negalios kūną kaip reikšminį prasmų dėmenį pasitelkė režisierius Oskaras Koršunovas spektaklyje „Miranda“. Teatro kūrinys pagrįstas Williamo Shakespeare'o pjese „Audra“,

tai teksto inscenizacija, kurioje ryškus tekstualumas, aktoriai yra savo personažų įkūnytojai, jų kūrėjai ir savotiški įkaitai, visa daugiau mažiau valdant režisieriui. Pastarojo idėja, sumanymai – spektaklio pamatas ir įgyvendinimo duotis. Tačiau sovietinio buto kaip veiksmo erdvės pasirinkimas, nukeliantis į to meto realybę, ir Mirandos, kaip stiprią fizinę negalią turinčios merginos, įprasminimas dramaturginę medžiagą perprasmina. Kaip tik sovietmečio artefaktai, sužadinantys laikotarpį išgyvenusio žiūrovo atmintį, jų gausa ir sudėtingas neįgalios merginos judėjimas, suvaržytas, sukaustytas ir kartu toks plastiškas, besilaisvinantis iš buities pasaulio, valdomo prižiūrinčio, maitinančio tėvo, į būties laisvę (dar nepažįstamą erdvę, tą – kitą realybę, vizualiai iškalba tai, kas nėra išrašyta Shakespeare'o. Negalios kūnas kaip asmeninė – išorinė ir vidinė – nelaisvė, socialinis – sukurtas ideologijos ir (ar) gyvenamosios ydų, visuomenėje galiojančių, daugiau mažiau veikiančių stereotipų – ir mentalinis kalėjimas. Visa tai byloja kūniška aktorės esatis, jos unikali raiška.

AKTORIAUS VAIDMENS ŽEMĖLAPIS – AUTENTIŠKA BŪTIS SCENOJE

Aktoriaus kaip unikalaus individo reali ir autentiška būtis scenoje – esant personažui ir kartu pačiu savimi, iškalbant teatrinėmis, vaidybos priemonėmis savąjį vidų – lenkų režisieriaus Krystiano Lupos siekiamybė. 2015 metais Lietuvos nacionaliniame dramos teatre šis režisierius pastatė spektaklį „Didvyrių aikštė“ pagal Thomo Bernhardo to paties pavadinimo pjesę. Remiantis Krystiano Lupos kūrybos proceso aprašu, aktorių pasisakymais, galima teigti, jog režisierius, nors ir telkiasi dramaturginę medžiagą, ją daugiau mažiau nuosekliai perteikia vaizduodamas scenoje, (iš)gyvenant aktoriams kaip personažams, – o tai priešinga postdraminiam teatrui, – siekia paties aktoriaus kaip žmogaus – unikalaus individo autentikos. Lupa provokuoja kurti asmeninį vaidmens buvimo žemėlapi, kuris suvoktinas kaip aktoriaus autonomija, bylojanti jo reikšmę teatrinio kūrinio elementų, jų sandaros visatoje.

Krystiano Lupos teatras grįstas paradoksalia tiesa – „žmogus virsta filosofu tada, kai visiškai ištuština galvą nuo filosofijos. Nuo išankstinio žinojimo. Kai atsiduoda esamajam momentui, kaip *vaidmens peizažui*, inspiruojančiam necenzūrojamą minčių tėkmę“¹¹. Režisierius teigia: „Tik nekontroliuojamas aktas gali išstumti į paviršių tai, kas slypi viduje. Turiu omenyje ne išpažintis, intymumą, bet tam tikrą intuiciją, atsirandančią tada, kai tampame mūsų vidinio išsiskyrimo ar išraiškos proceso tarpininkais. Netramdomas proveržis įvyksta tik tada, kai keisti, rizikingi dalykai įkaitinami iki baltumo“¹². Šie žodžiai liudija Lupos siekį užtikrinti aktorių vidinę autentišką, unikaliai individualų buvimą scenoje, kuris išsipildo aktoriui keliaujant nuo žinojimo, *kur krypta personažo mintis* iki *netramdomo išsiveržimo*, atskleidžiančio personažo vidų, giluminius jo sąmonės klodus. Šis procesas nesibaigia rezultatu, pirmiausia juo režisierius verčia aktorių išlaisvinti nuo profesinių įgūdžių ir atsiverti kūrybinei kelionei kaip nuotykiui, atrandant ir ugdant *savo pamišėlių*¹³. Lupa žvalgo žmogaus – aktoriaus anapus sąmonės slypinčią vidinę gyvenimo sferą, telkiasi, skatina išnaudoti asmeninę energiją ir fantaziją, tai įvardijama *iš vidaus tašo-*

mo akmens įvaizdžiu – skulptūros akmens viduje vaizdiniu, kurio nematome, bet įsivaizduojame, ir kaip paslaptingojo *autonomiško psichinio turinio*, kuris žmogų valdo ir formuoja iš vidaus.

Iš pirmo žvilgsnio galima manyti, jog Krystiano Lupos teatras pagrįstas Konstantino Stanislavskio metodika ir yra tolimas postdraminiam teatrui. Vis dėlto yra priešingai – Lupa atsisakęs psichologinės vaidybos technikos¹⁴, paremtos persikūnijimu į personažą ir priežastingumu. Režisierius aktualizuoja būtinybę aktoriui nežinoti, kadangi jo, tai yra režisieriaus, teigimu, įdomiausi dalykai scenoje atsiranda kaip tik iš nežinojimo, pirminių impulsų leidžiantis į psichinio ir dvasinio personažų gyvenimo sritis. Kurdamas Lupa atsisako fiksuoti personažus, jam svarbu išlaisvinti aktorių nevalingas būsenas – „žybsnį, nušvitimą, išsiveržimą čia ir dabar skirtinguose *vaidmens peizažuose*“¹⁵.

Vaidmens peizažas – reikšminė Krystiano Lupos teatro sampratos, kūrybos sąvoka, kuria steigama ir įtvirtinama autonomiška aktoriaus esatis. Tai aktoriaus susikurtas vaizdinys, inspiruojantis personažo mintis ir jausmus kiekvienoje spektaklio situacijoje. Režisierius skatina vaidmens peizažo vaizdinių atnaujinimą, nuolatinį radimąsi, kaitą, nes svarbiausia, kad aktorius savarankiškai, klausydamasis to, kas iš tiesų šią akimirą jo psichikoje dedasi, kaskart iš naujo atsivertų susitikimui su partneriais ir žiūrovais.

Spektaklis „Didvyrių aikštė“ kurtas laikantis šių principų, aktoriams nesislepiant už personažų, o realiai – kūniškai esant matomiems. Tai liudija ir aktorių atsiliepimai: „Pirmą kartą man atsitiko toks dalykas, kad stengiausi būti savimi ir savyje surasti personažą. Jis išaugo iš mano biografijos, jausmų ir asmeninių impulsų. Kai būnu su juo scenoje, man svarbu, kaip aš pati tuo metu gyvenu“ (Neringa Bulotaitė)¹⁶; „Suteikia impulsą. Bet kaip tuo pasinaudot, kiekvienas nusprendžia pats“ (Doloresa Kazragytė)¹⁷. Ištraukos argumentuoja, jog aktorius iš tiesų yra savo paties buvimo scenoje, įprasminamos esaties kūrėjas Krystiano Lupos teatre. Spektaklis – tai žemėlapis, kurį užpildo aktorių peizažai, tapomi kaskart iš naujo, todėl sukuriantys unikalų paveikslą – asmenybių gyvenimų vaizdinį.

Lietuvos nacionaliniame dramos teatre 2015 metais Árpádo Schillingo pastatytas spektaklis „Didis blogis“¹⁸, grįstas pjesė, rašyta dramaturgo Mariaus Ivaškevičiaus, pačiam režisieriui ir aktoriams bendradarbiaujant, kelias savaites drauge gyvenant sodyboje. Teatriname kūrinyje aktualizuojama karo, terorizmo, skirtingų tautų, ideologijų susidūrimų grėsmė, įtaka žmogui, jo kasdienybei, būčiai, mąstant vertybes ir antivertybes. Šį spektaklį galima įvardyti reikšmine postdraminio teatro apraiška Lietuvoje. Remiantis informacinių priemonių medžiaga, teigtina, jog „Didžiame blogyje“ daugiau mažiau vienodai svarbūs teksto, vaizdo, erdvės, garso, veiksmo, dinamikos aspektai. Nors dramatinė medžiaga yra spektaklį vienijantis elementas, tačiau tai nėra dominantė, vizualusis ir garsinis, veiksminis raiškos būdai yra lygiaverčiai, besikeičiantys prasmiesiems poveikiu galia. Veiksmo dinamika, tarsi numatyta, išrašyta tekste, scenoje įgyvendinama būtent aktorių raiška, taip pat kūrybiniais erdvės įprasminimo sprendimais. Visa tai sudaro vientisą teatrinio kūrinio audinį, pagrįstą vizualios dramaturgijos principais, jos duotimis.

Viena esminių spektaklio ypatybių – duali aktorių būtis: jie scenoje paraleliai įprasmina kūrinio personažus ir pačius save. Tai lemia ir pati pjesė, parašyta remiantis aktorių išsakytomis mintimis, kuriomis scenoje perteikiama pačių aktorių kaip gyvenimo tikrovės atstovų, unikalių asmenybių pozicija. Spektaklyje aktorius kaip žmogaus būtis ryški ir esminga. Pozicijų konfliktas – priešingų nuostatų susikirtimas – yra ne vaidinama, bet autentiška situacija ginant savąją tiesą. Kūniškumas scenoje įprasminamas realiomis skausmo, sukkelto fizinio ir psichologinio smurto, patirtimis, dramatiškai artėjant, kylant mirties grėsmei. Taip panaikinamas aktorius kaip personažo statusas, pirmiausia jis – žmogus – realiai ir autentiškai esąs čia ir dabar.

AKTORIAUS – KŪRĖJO VISA PRANOKSTANTI GALIA – ŽMOGAUS MANIFESTACIJA

Autonomiško aktorius būtis, ko gero, akivaizdžiausia ir dažniausia šokio spektakliuose. Paryžiaus operos ir baleto teatre Veronique Doisneau 2009 metais scenoje įgyvendintas Jérôme'o Belo sukurtas pasirodymas¹⁹, įvardytinas baleto šokėjos esaties dekonstrukcija, atskleidžiančia šokėjos išorinės ir vidinės jausenos, buvimo struktūrą. Veronique Doisneau žiūrovams autentiškai ir akivaizdžiai parodo, kas sudaro baleto šokėjos būtį svajojant, ruošiantis tapti primabalerina, sukurti Odetos ir Odilijos vaidmenis „Gulbių ežere“, kol prieš tai tenka begalę kartų būti kordebaletu dalimi – viena iš gulbių, kaip šokėjai aktoarei esant visiškai nuasmenintai, atliekant gyvos figūros funkciją, reikiama kūno pozicija stovint ta pačia poza, demonstruojant išlavinto, fiziškai išstobulinto kūno laikysena ne jį patį, juo labiau ne save kaip šokėją ir ne kaip asmenybę, o tik kaip vizualios dramaturgijos elementą. Veronique Doisneau pasirodymas – šokėjos aktorės asmeninė tiesa, liudijanti aktorius visapusiškumą, individualų unikalumą – raiškos laisvę kaip duotybę, kurios siekia ir pasiekia menininkai kūrėjai postmodernioje galimybių realybėje bylodami natūralumą.

„Išleidami iš teatro turime jaustis tarsi pabudę iš keisto miego, kuriame patys įprasčiausi dalykai buvo keisto, nesuvokiamo grožio, kaip būna sapnuose, su niekuo nepalyginamuose“²⁰ – Stanisława Ignaco Witkiewicziaus išstartis teigia teatro įvairumą ir savitumą, kuriame vis tik esminis dalykas, laikantis Hanso-Thieso Lehmanno pozicijos²¹, yra aktorių ir žiūrovų kūniškas buvimas drauge, steigiantis sąlyčio galimybę. Šią idėją – suvoktą iškalbingai argumentuoja teatro „Utopia“ inicijuotas ir drauge su Nacionaliniu Kauno dramos teatru sukurtas spektaklis „Natanas Išmintingasis“. Įstabiai geniali, Gottholdo Ephraimo Lessingo parašyta drama, scenoje įprasminama režisieriaus Gintaro Varno. Vizualiai turtingas, iškalbingas spektaklis menines prasmes perteikia Gintaro Makarevičiaus sukurta įspūdinga scenografija, taip pat išraiškingais Juozo Statkevičiaus sukurtais personažų kostiumais. Tačiau spektaklio kertinė ašis yra žmogus – aktorius Vytautas Anužis, įkūnijantis Nataną Išmintingąjį. Visus teatrinio kūrinio elementus aktorius suima, sutelkia į save, tarsi savimi įprasmina, perprasmina juos, pranokdamas unikaliaja žmogaus buvimo, aktorinės meistrystės raiškos galia, manifestuojančia didį žmogiškumą. Šis vaidmuo, pelnęs Auksinį scenos kryžių, yra personažo ir kartu ar (ir) tiesiog žmogaus

gyvenimas scenoje; jis įprasmina straipsnio pradžioje minėtą teatro, kaip aktorių ir žiūrovų energijos apykaitos rato, esatį, viename interviu²² įvardytą Vytauto Anužio teatro meno ypatingumo žyme, kuri, sakytina, steigia jo amžinumą. Amžinybės šviesos akivaizdoje išpažįstama aktorius – kūrėjo galia, kuri švyti postmodernizmo veidrodžio šukių atspindžiuose.

Elvina BAUŽAITĖ

- ¹ Dieter BORCHMEYER. Pagrindinės moderniosios literatūros sąvokos. – Vilnius: Tyto alba, 2000, p. 259.
- ² Ten pat, p. 260.
- ³ Jean BAUDRILLARD. Simuliakrai ir simuliacija. Vilnius: Baltos lankos, 2009, p. 12;
- ⁴ Daiva ŠABASEVIČIENĖ. Juozo Budraičio teatrinis likimas. – Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2019, p. 41.
- ⁵ Knut Ove ARNTZEN. Reflections on new-mimesis: playing with irony and simulacion. // Meno istorija ir kritika. – Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2006, p. 6–8.
- ⁶ Ten pat, p. 6.
- ⁷ Hans-Thies LEHMANN. Postdraminis teatras. – Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.
- ⁸ Ten pat, p. 145.
- ⁹ Ten pat, p. 116.
- ¹⁰ Romeo CASTELLUCCI – Societas Raffaello Sanzio // Greek Festival. 2011. Žr.: https://www.youtube.com/watch?v=JzldOzVho6w&list=PLEC50zL75afEIU1i_qqEOEgSYFvuz6Y3U
- ¹¹ Audronis LIUGA. Kelionė į „Didvyrių aikštę“. – Vilnius: Kultūros barai, 2016, p. 16.
- ¹² Ten pat.
- ¹³ Ten pat, p. 13.
- ¹⁴ Ten pat, p. 14.
- ¹⁵ Ten pat.
- ¹⁶ Ten pat, p. 129.
- ¹⁷ Ten pat, p. 133.
- ¹⁸ Spektaklio DIDIS BLOGIS kūrėjų diskusija su žiūrovais. Lithuania National Drama Theatre, 2015. Žr.: <https://vimeo.com/145840513>
- ¹⁹ Veronique DOISNEAU. Paris Opera ballet, 2009. Žr.: <https://www.youtube.com/watch?v=OluWY5PInFs&list=PLEC50zL75afIx2ycbsjU4zl70yWMLudN&t=76s&index=15>; https://www.youtube.com/watch?v=FjPcRRH_4CM; <https://www.youtube.com/watch?v=L10LIVPE-kg>; <https://www.youtube.com/watch?v=TfsOj4a2ggA>
- ²⁰ Hans-Thies LEHMANN. Postdraminis teatras, p. 98.
- ²¹ Erika FISCHER-LICHTE. Performatyvumo estetika. – Vilnius: Menų spaustuvė, 2013, p. 99.
- ²² Elvina BAUŽAITĖ. Aktorius – orkestras, kuris turi sugroti // Naujoji Romuva. – Nr. 4 (605). – Vilnius: Naujoji Romuva, 2018, p. 60. Žr.: <http://www.nromuva.lt/files/2018-4.pdf>

Airida Gintautaitė – Miranda. „Miranda“ pagal Williamo Shakespeare'o dramą „Audra“. Režisierius – Oskaras Koršunovas. OKT. Dmitrijaus MATVEJEVO nuotrauka

