

VYTAUTO DIDŽIOJO UNIVERSITETAS

Lina KLUSAITĖ

**DIALOGAS IR JO FENOMENOLOGINĖS IMPLIKACIJOS
ŠIUOLAIKINIAME TEATRE: TEORINIAI KONTEKSTAI IR
LIETUVOS TEATRO PRAKTIKOS**

Daktaro disertacija
Humanitariniai mokslai, Menotyra (03H)

Kaunas, 2013

UDK 792(474.5)
K1-185

Disertacija rengta 2006-2013 metais Vytauto Didžiojo universitete.

Mokslinis vadovas:

Prof. dr. Jurgita Staniškytė (Vytauto Didžiojo universitetas, humanitariniai mokslai, menotyra, 03H).

ISBN 978-9955-12-972-1

TURINYS

| | |
|---|------------|
| Įvadas | 4 |
| I. DIALOGO PROBLEMA LIETUVOS IR VAKARŲ TEATRE | 17 |
| I.1. Dialogo sampratos kontekstas ir fenomenologijos palikimas Lietuvoje | 18 |
| I.2. Dialogas Vakarų teatrologijoje | 23 |
| I.2.1. Tarp dramos ir teatro teorijų | 24 |
| I.2.2. Tarp fenomenologijos ir struktūralizmo | 26 |
| I.3. Dialogo problema šiuolaikiniame teatre | 28 |
| II. PAGRINDINĖS DIALOGO STRATEGIJOS TEATRE | 36 |
| II.1. Dialogas kaip kalba | 37 |
| II.1.1. Kalba ir balsas moderniaame teatre. E. Husserlis | 39 |
| II.1.2. Kalbos paslėptis postmoderniaame teatre. M. Heideggeris | 53 |
| II.2. Dialogas kaip tarpkūniškumas | 63 |
| II.2.1. Dialogas kaip santykis. E. Levinas | 64 |
| II.2.2. Dialogas iš matomo kūno perspektyvos. J. P. Sartre'as | 67 |
| II.2.3. Dialogas iš virtualaus kūno perspektyvos. E. Husserlis ir M. Merleau-Ponty | 74 |
| II.2.4. Dialogas iš liečiančio kūno perspektyvos. E. Husserlis ir M. Merleau-Ponty | 78 |
| III. DIALOGAS IŠ IDEOLOGINĖS LIETUVOS TEATRO PERSPEKTYVOS | 89 |
| III.1. Dialoginis ir monologinis teatro modeliai | 90 |
| III. 1.1. Tiesos iliuzija. Dialoginė pozicija | 92 |
| III. 1.2. Iliuzijos tiesa. Monologinė pozicija | 96 |
| III.2. Dialoginis ir monologinis modelis Lietuvos teatre | 103 |
| III.2.1. Dialoginis modelis kaip marksistinė pozicija | 105 |
| III.2.2. Monologinis modelis kaip postmarksistinė pozicija | 110 |
| Išvados | 118 |
| Bibliografijos sąrašas | 121 |

Ivadas

Disertacijos tyrimo objektas. Šio darbo tyrimo objektas – dialogas ir jo fenomenologiniai aspektai šiuolaikiniame teatre. Analizuojami su dialogu susiję teoriniai kontekstai, tarptautinės ir Lietuvos teatrui būdingos praktikos. Tyrinėjama ne tiek teatrinio dialogo formos ir jų pasireiškimas scenoje, kiek fenomenologinis teatrinio dialogo suvokimo laukas, apimantis empirinius stebėjimus ir teorinės refleksijos problemas. Į fenomenologinį tyrimų lauką patenka žymiųjų fenomenologijos klasikų – Edmundo Husserlio, Martyno Heideggerio, Maurice Merleau-Ponty, Emanuelio Levino, Jeano Paulio Sartre'o – filosofinės nuostatos, kurios derinamos su teatrologiniais svarstymais bei šiuolaikinio teatro raiškos principais. Teorinė dalis išskleidžiama pristatant labiausiai šiuolaikinį teatrą paveikusias kalbos bei kūniškumo dinamiką atspindinčias dialogo strategijas scenoje, o praktinių tyrimų atskaitos tašku pasirenkamas Lietuvos teatras, balansuojantis tarp modernios ir postmodernios raiškos. Pastarųjų persidengimas Lietuvos scenoje leido išplėsti topografines bei chronologines tyrimo ribas, įtraukiant XX amžiaus ir šių dienų Vakarų teatro kontekstą. Tokiu būdu į praktinių tyrimų lauką pateko žinomų modernistų ir postmodernistų spektakliai. Analizuojant Lietuvos režisierių darbus apsiribojama nuo 8-ojo dešimtmečio ir vėliau savo veiklą pradėjusių bei šiandien kuriančių teatro menininkų kūriniais. Į disertacijos tyrimų lauką neįtraukiamas scenos ir žiūrovų santykius bei egzistencinį išgyvenimą implikuojantis komunikacinis dialogo aspektas, reikalaujantis atskiros išsamios analizės ir galintis tapti tolimesnių tyrinėjimų akstinu.

Disertacijos tiriamo objekto pagrindimas. Iki XIX amžiaus pabaigos teatrinio dialogo sąvoka, išaugusi iš klasikinės aristoteliškosios dramos sampratos, užėmė stabilią dominuojančią vietą dramos teorijoje. Teatras buvo aiškinamas dramos kategorijomis, o dramos nebuvo galima apibrėžti kitaip, išskyrus dialogu. XX šimtmečiu dialogo paradigma, atsidūrusi teatro ir literatūros takoskyroje bei fenomenologijos, struktūralizmo ir poststruktūralizmo teorinių metodologijų susidūrimo lauke, patyrė ryškias transformacijas. Teatro semiotikų redukuotas iki funkcinio elemento lygmens dialogas prarado ne tik išskirtinį statusą, bet ir metodologinį, terminologinį aiškumą. Šiandien Vakarų ir Lietuvos teatrologai vengia naudoti tradiciškai suvokiamą, dažniausiai su fenomenologija siejamą dialogo apibrėžimą, vietoje jo mieliau renkasi semiotinių teksto teorijų išplėtotas naratyvo, diskurso, komunikacijos, interaktyvių ryšių kategorijas. Toks termino nuvertinimas, prie kurio didžia dalimi prisidėjo kalbos bei dialoginių santykių redukcija skatinę XX amžiaus sociokultūriniai procesai, ragina iš naujo atsigręžti į dialogą ir formuoti šiuolaikinio teatro pokyčius integruojantį fenomenologinį jo supratimą.

Tyrimo objekto pasirinkimą iš dalies inspiravo specifinė Lietuvos humanitarinių mokslų situacija, neatsiejama nuo fenomenologinės tradicijos, dariusios įtaką beveik visai XX amžiaus Lietuvos kultūrologinei raidai. Niekomet nepasižymėjusi moksliniu griežtumu šiandien fenomenologija suprantama ne kaip konkreti metodologija, o kaip tam tikras mąstymo stilius, dėl savo neapibrėžtumo pagimdęs begales interpretacijų, nusistovėjusių negyvų stereotipų, kvestionuotinių teiginių. Ne išimtis ir jaunas Lietuvos teatrologijos mokslas, gana anksti įsisavinęs iš literatūros perimtas fenomenologines nuostatas, bet teoriniame lygmenyje taip ir nesukūręs sąlygų savarankiškiems jų apmąstymams. Objektvizuoti ir į vieną metodologinę visumą suvesti Vakarų bei Lietuvos teatro fenomenologijos teiginius atsisakoma ir šiame darbe. Fenomenologija čia peržengia įprastas metodo ribas ir suvokiama ne tik kaip metodologinė medžiaga, teikianti prielaidas bei įrankius teoriniams svarstymams, bet ir kaip šio darbo tyrimo dalis, natūraliai įsiliejanti į teatrinio dialogo percepciją, grįstą būtent teorine fenomenologijos refleksija.

Atsižvelgiant į tai galima išskirti keletą tokio pasirinkimo priežasčių. *Pirma*, fenomenologija pasirenkama kaip esminė Lietuvos teatro raidą formavusi mąstymo kryptis (metodologija), kuri dominavo visą XX amžių nuo pat profesionalaus teatro susikūrimo pradžios, sėkmingai plėtojosi sovietmečiu ir neprarado savo reikšmės nepriklausomoje Lietuvoje. Šiame darbe vadovujamasi nuostata, jog fenomenologinis požiūris veikė Lietuvos teatrą, jo savitą metaforinėmis universalijomis grįstą raišką, todėl tikslinga išskleisti dialogo specifiką remiantis tais instrumentais, kurie formavo lokalius scenos meno bruožus. *Antra*, nors nuo pat profesionalaus Lietuvos teatro pradžios viešojoje kritikoje vyravo fenomenologinė impresionistinė spektaklio analizė, per visą šį laikotarpį Lietuvos teatrologijoje, kurioje vyravo istorinių tyrimų mokykla, nebuvo sukurta nė viena mokslinė studija, įrodanti fenomenologijos pagrįstumą ar kaip nors kitaip reflektuojanti su teatru susijusį jos teorinį pagrindą. Nors praktikoje didžioji dalis teatro kritikų rėmėsi fenomenologinėmis prielaidomis, teoriniame lygmenyje jos beveik nebuvo artikuliuojamos, todėl liko iki galo neįsisąmonintos, fragmentiškos, apaugusios tam tikrais fenomenologinio mąstymo stereotipais. Savaiminis, inertiškas minėtos kritikos proveržis išsilaikė iki šių dienų, tačiau teatro teorijoje nei fenomenologijos, nei su ja susijusio dialogo problematika iki šiol neaktualizuota. Viena vertus, tai gana apsunkina šio tyrimo eigą, nes sunku įvardinti santykį su prieš tai buvusiais tyrinėjimais, kita vertus, skatina vadovautis požiūriu, jog norint žengti į naują teatro teoretizavimo etapą būtina atsigręžti į prieš tai buvusią teorinę perspektyvą. *Trečia*, šiame darbe fenomenologija pasirenkama kaip filosofija, savo teorinį fundamentą kurianti ant dialogiškumo pagrindų. Dialogo sąvoka čia tampa ne tik paradigminiu teatro konceptu, bet ir fenomenologinę perspektyvą pagrindžiančiu veiksmu. Fenomenologija savo ruožtu reiškiasi kaip dialogines

teatro prielaidas išskleidžianti teorija. *Ketvirta*, žvelgiant į Lietuvos teatrologų pastarųjų dešimtmečių darbus galima pastebėti, kad fenomenologijos teikiamos galimybės vis dar nėra pakankamai išnaudojamos. Jaunoji teatrologų karta šiuolaikiniam Lietuvos teatrui sėkmingai taiko postmodernių teorijų instrumentarijų, o fenomenologinės išvalgos neretai atidedamos kaip praradusios mokslinį aktualumą, neatitinkančios pakitusių šiuolaikinio teatro reikalavimų. Lietuvos teatrologijoje vyraujant konservatyviam fenomenologijos supratimui kyla poreikis polemizuoti su šia tradicija, bet polemizuoti nuo jos ne atsiribojant, kaip daro daugelis šios filosofinės krypties oponentų, o jos pačios viduje ieškant naujų fenomenologijos interpretavimo galimybių ir perspektyvų.

Disertacijos aktualumas ir mokslinis naujumas. Mokslininkų tarpe iki šiol gaji nuomonė, kad fenomenologija – tai sustabarėjusi, nepaslanki, miglota, pasenusi, aktualumą praradusi metodologija, kurios kritikos pagrindu kūrėsi jai prieštaraujančios analitinės struktūralistinės ir poststruktūralistinės teorijos. Vis dėlto šiandien fenomenologija toli gražu nebėra morališkai atgyvenusi, vienaplanė, nekintanti filosofinė metodika (jei sutinkame ją taip vadinti). Kažkada gretinta išimtinai su refleksine kūrinio samprata, autoriaus intencinių aktų atpažinimu ir impresionistine kritika, šiandien ji sėkmingai sintetina kitų mokslo šakų atradimus ir pristato daug įvairesnį teorinį pagrindą, kurį naudoja šiuolaikinės meno teorijos, nagrinėjančios kūniškumo, interpretacijos atvirumo, kūrinio procesualumo, tiesioginio patyrimo klausimus. Tokius žingsnius, permąstydami nusistovėjusias fenomenologijos paradigmas, jau bando žengti ir Lietuvos fenomenologai, šiai mąstymo kryptčiai siekiantys grąžinti, anot M. Merleau-Ponty, gyvenimišką santykį su pasauliu.

Pakitusi šiuolaikinio Lietuvos teatro padėtis ne ką mažiau reikalauja adekvataus, dabartines jo problemas atliepiančio fenomenologijos supratimo ir pritaikymo. Kadangi, kaip minėta, teoriniame lygmenyje teatrinė fenomenologija iki šiol beveik neartikuluota, šiame darbe pasirinktas metodologinis tyrimų laukas tampa svarių argumentų, įrodančių ne tik darbo reikalingumą, bet ir jo naują, šiuolaikinio teatro raiškos pokyčius fiksuojantį pobūdį. Vienas iš Lietuvos teatrologijoje nenagrinėtų aspektų, kurį fenomenologija gali pasiūlyti teatrui, yra dialogo samprata, nurodanti ir šio darbo išskirtinumą. Dialogas čia tampa nauju tyrimo kontekstu, kuriuo remiantis ne tik sugražinamas prarastas šio termino reikšmingumas, bet ir polemizuojama su tradiciniu fenomenologiniu požiūriu. Teatrinis dialogas išskleidžiamas per tokias fenomenologijai būdingas tarp subjektyvius ryšius apmaščiančias kategorijas: kaip kalbėjimąsi, santykį, patirtį, tarpkūniškumą. Visi šie dialogo aspektai atspindi kertinius šiuolaikinio teatro pamatus laikančius modusus: kalbą, kūniškumą, komunikaciją su žiūrovu bei čia ir dabar išgyvenamą patyrimą.

Nors dialogą apibūdinančios minėtos kategorijos nei fenomenologijoje, nei teatrologijoje iš esmės nėra naujos, virtusios veikiau normatyvinę reikšmę įgavusiomis savaime suprantamybėmis, naujumo aspektą darbe pagrindžia būtent konvencinius pagrindus griauantis šių sąvokų teorinis bei praktinis pritaikymas. Kvestionuojant tradicinį fenomenologinį požiūrį sąmoningai atsisakoma kai kurių nusistovėjusių terminų įtvirtinimo, pavyzdžiui, vengiama kalbos, refleksijos, supratimo kategorijų, vietoje jų išryškinant šiuolaikiniam teatrui aktualius balso, neapibrėžto kalbėjimo, patyrimo, kūniškumo ir kitus aspektus. Atsižvelgiant į fenomenologijos teikiamas galimybes, performuojamas nusistovėjęs vaidmens kūrimo strategijų teorinis interpretavimas. Disertacijoje siekiama parodyti, kad fenomenologijos paradigmatis laukas gali išplėsti teatrinio dialogo suvokimą iki reprezentacijos, supratimo nereikalaujančių struktūrų, kad jos instrumentarijus, kaip ir poststruktūralizmo metodologija, gali paaiškinti kintančią šiuolaikinio teatro raišką šiandien populiariomis neapibrėžtumo, kūniškumo, performatyvumo, išitraukimo į meno procesą kategorijomis. Šiame darbe pateiktas pakoreguotas kai kurių sampratų, teiginių, konceptų fenomenologinis apibrėžimas svarbus tuo, kad atspindėdamas dabartinius scenos meno pokyčius ne tik natūraliai išikomponuoja į probleminį šiuolaikinės teatrologijos diskursą, bet ir gali prisidėti prie fenomenologinių teatro paradigmu kūrimo, tikrinimo bei tikslinimo ateityje, plečiant jų suvokimo arsenalą sociologijos (teatras kaip gyvenimo patyrimas, gyvenimas kaip teatro patyrimas), psichoanalizės (reali ir įsivaizduojama tikrovės), lyčių studijų (gyvenamas kūnas ir tapatybė) plotmėje.

Kad ir kaip paradoksaliai skambėtų, naujumo aspektą darbe pagrindžia ir sugrįžimas prie fenomenologijos klasikų tekstų nagrinėjimo. Fundamentalių fenomenologijos veikalų įtraukimas į teatrinį kontekstą čia leidžia, viena vertus, giliau, iš pirminių šaltinių perspektyvos, pažvelgti į šios filosofinės krypties galimybes, kita vertus, išvengti klaidinančių išvalgų, teatrologijoje neišvengiamai atsirandančių dėl minėto fenomenologijos neapibrėžtumo ir dažnai nepagrįstų stereotipinių interpretacijų. Dėl šios priežasties vietoje objektyvizuoto teatro fenomenologijos vertinimo pateikiami subjektyvių tyrinėjimų rezultatai ir atviras žvilgsnis į šią metodologiją.

Disertacijos tyrimo tikslas ir uždaviniai. Pagrindinis disertacijos tikslas – nurodant sąsajas tarp klasikinės fenomenologijos, teatrologinių nuostatų bei šiuolaikinio teatro raiškos principų, atskleisti pagrindinius fenomenologinio dialogo aspektus šiuolaikinėje scenoje ir tokiu būdu plėsti dialogo sampratos percepciją Lietuvos teatre. Tikslui pasiekti iškeliami šie uždaviniai:

- Aptarti probleminius dialogo suvokimo laukus Vakarų ir Lietuvos teatre, apžvelgiant teorinius kontekstus ir nužymint su fenomenologija konkuruojančių semiotikos,

struktūralizmo metodologijų tarpusavio santykius, ryšius, įtakas bei reikšmę dialogo sampratos kaitai.

- Remiantis žymiųjų fenomenologijos klasikų filosofinėmis paradigmomis ir teatrologiniais svarstymais, suformuluoti ir teoriškai apibrėžti pagrindines dialogo strategijas scenoje, nustatant fenomenologines teatrinio dialogo sąsajas su kalba ir tarpkūniškumu.

- Ištirti Vakarų bei Lietuvos teatro kūrėjų darbų ypatumus ir nurodyti jų ryšį su naujai apibrėžtomis fenomenologinio dialogo strategijomis.

- Pasitelkiant ideologinius svarstymus, apibrėžti ir suformuoti teorinius dialoginio ir monologinio teatro modelių pagrindus. Remiantis minėtų modelių apibrėžimais, nustatyti ideologines Lietuvos teatro sąsajas su marksistinių ir postmarksistinių teorijų prielaidomis sovietmečiu bei pirmąjį nepriklausomybės dešimtmetį.

Disertacijos tyrimo metodai. Kalbėdami apie iš dabartinės teorijų fragmentacijos kylantį tarpdisciplininio metodo būtinumą, Amerikos ir Europos mokslininkai dialogą supranta kaip „koherentinę iniciatyvą“ ir „sintetinantį teoretizavimą“¹, kuris tapo šio mokslinio darbo metodologiniu pagrindu. Dialogo sąvokos talpumas, leidžiantis naudotis gausiomis teorinio bei praktinio tyrimo galimybėmis, įgalino jį nagrinėti ir kaip objektą, ir kartu naudoti kaip tarpdalykinės analizės instrumentą. Pastaruoju atveju dialogas iškyla kaip skirtingų teorijų prielaidas sintetinantis principas, leidžiantis sujungti klasikinių fenomenologijos autorių filosofines išvalgas su teatrologiniais svarstymais ir šiuolaikinio teatro praktiniais tyrimais. Sintetinant šias skirtingas plotmes, naudojama refleksinė, lyginamoji ir kritinė analizė, leidžiančios, iš vienos pusės, reflektuoti, įsigilinti, sumuoti, lyginti ir analizuoti teorinių sistemų teiginius, konceptus bei praktinius teatro stebėjimus, iš kitos pusės, pateikti naujai apmąstytą ir kritinį požiūrį į gautus šių analitinių tyrinėjimų rezultatus.

Kalbant apie fenomenologinę prieigą, pats darbas nėra fenomenologinis ar esencialistinis griežtąja metodo prasme. Disertacija yra orientuota ne tiek į teatrinio dialogo fenomeno atskleidimą, jo idealios esmės paiešką, kiek į esminių dialogo aspektų fenomenologinę analizę. Šiuo požiūriu darbas yra grįstas ne tiek transcendentaline, kiek hermeneutine fenomenologija, leidžiančia tematizuoti dialogo reiškinį ir tirti jį paradigminiu lygiu, aiškinantis šio fenomeno ypatumus, išskiriant pagrindines temas, aspektus, pateikiant savus vertinimus, interpretacijas. Transcendentalinė fenomenologija darbe naudojama tiek, kiek įgalina atsiriboti nuo išankstinių teorinių prielaidų, objektyvaus reiškinio supratimo – viso to, ką E. Husserlis vadino *epoché*, – ir kiek leidžia giliau pažvelgti į tiriamą objektą.

¹ Žr.: Alexander, J. C. and Colomy, P. Neofunctionalism Today: Reconstructing a Theoretical Tradition. In *Neofunctionalism and After*. Cambridge, Mass.: Blackwell, 1998, p. 53-91.

Žvelgiant iš paradigminių prielaidų perspektyvos, santykis tarp fenomenologijos ir hermeneutikos diametraliai pasikeičia. Remiantis fenomenologų suformuluota šių krypčių perskyra, fenomenologija naudojama kaip šiuolaikinius teatro pokyčius atliepanti metodologija, dialogą apibrėžianti patirties, vyksmo ir kūniškos sąveikos terminais, o hermeneutika regima kaip tradicines kalbos ir supratimo problemas akcentuojanti metodologinė prieiga, dėmesį kreipianti į dalyko, turinio aspektus, t. y. jau užbaigtą dialogo rezultatą, ir neklausianti apie jo kintančias sąlygas bei kūniškas sąveikas.

Lyginant skirtingas teorines sistemas, disertacijoje taip pat remiamasi ir (post)struktūralistinių bei marksistinių metodologijų prielaidomis. Pirmosios naudojamos aptariant fenomenologijos ir (post)struktūralizmo santykius teatrologijoje, antrosios – apibrėžiant ideologinius teatro modelius ir nusakant fenomenologijos bei dialektinio marksizmo sąsajas.

Disertacijos ankstesnių tyrimų apžvalga. Nors fenomenologija kaip meno kūrinio suvokimo ir interpretavimo sistema ėmė veikti jau XX amžiaus pradžioje, teorinių tekstų, priskiriamų teatro fenomenologijai, nėra daug, jau nekalbant apie tuos, kurie galėtų padėti plėtoti teatrinio dialogo sampratą labiau nei Aristotelio suformuotas kanoninis dramos modelis. Dialogo kontekstą apimantys tyrimai plačiau bus apžvelgiami pirmame disertacijos skyriuje, o šioje įvado dalyje motyvuosime sąmoningą teatro fenomenologijos darbų išstūmimą iš disertacijos metodologinio lauko. XX amžiaus I-ojoje pusėje rašęs meno filosofas Romanas Ingardenas, kurio idėjos dažnai priskiriamos fenomenologijai, jau bandė formuluoti sceninės dramos dialogo implikacijas apimantį teatro apibrėžimą. Vis dėlto veikale „The Literary Work of Art“ aptardamas teatrinės kalbos funkcijas pagrindiniu akcentu jis pasirinko kalbinį pokalbį – nekintamą literatūrinį dramos pagrindą, todėl jo teatro samprata liko logocentrinė, ontologiškai orientuota. Tam tikra prasme tai paveikė tolimesnį teatro fenomenologijos supratimą, dar ir šiandien neretai tapatinamą su literatūrinio (tekstu paremtu) reprezentacinio teatro raiška ir nekintamų tekstinių dramos reikšmių interpretavimu. Toks požiūris į teatro fenomenologiją iš dalies ėmė keistis tik XX amžiaus pabaigoje, kai patys šios filosofinės krypties atstovai, veikiami (post)struktūralistinių teorijų, ėmė peržiūrėti fenomenologines prielaidas į savo apmąstymų lauką integruodami ne tik savo išpažįtamos filosofijos, bet ir kitų mokslo šakų tyrinėjimų rezultatus. Vertingiausi darbai, iš naujo apmąstantys teatro fenomenologijos nuostatas, iki šiol yra Berto O. Stateso „Great Reckonings in Little Room“, Alice Rayner „Ghosts: Death’s Double and the Phenomena of Theatre“ ir „To Act, to Do, to Perform“ bei Stantono B. Garnerio „Bodied Spaces“.

Nors šie autoriai fenomenologijos teiginius svarsto (post)struktūralistinių, komunikacinių, psichoanalitinių, feministinių išvalgų kontekste, jų teatro samprata vis dėlto yra

pagrįsta konvencija tapusia teksto – nesvarbu, ar tai būtų klasikinė, ar tradicines formas griaunanti drama – reprezentacija scenoje. A. Rayner ir S. B. Garneris savo tyrimų atskaitos tašku dažniausiai pasirenka pjeses, jų inscenizaciją arba įkūnijimą aiškindami kaip naują, laike ir erdvėje susikuriančią kūrinio transformaciją, o B. O. Statesas, kurio teorija formavosi kaip reakcija į semiotinio teatro metodo kritiką, tiksliau, jo nepakankamumą, papildydamas semiotinę analizę fenomenologinėmis išvalgomis, aprašo tai, kas sukuria teatro fenomeną. Analizuodamas pagrindinius scenos elementus (garso efektus, apšvietimą, dekoracijas ir t.t.), B. O. Statesas koncentruojasi į tai, kaip žiūrovas suvokia ir patiria iš pirminės lingvistinės medžiagos sukomponuotą kūrinį, todėl jo *mise en scène* bei aktorius sampratą galime suprasti tik per santykį su tekstu. Bene reikšmingiausias visų šių teatrologų nuopelnas scenos menui yra tas, kad nuo struktūrinės teatro analizės jie perėjo prie suvokėjo vaidmens nagrinėjimo ir taip sugrąžino teatrui analitinių teorijų išstumtą percepcinės patirties momentą. Taigi galima sakyti, kad visus juos vienija tekstu paremto teatro supratimas ir patirties momento akcentavimo būtinumas, atsiradęs iš fenomenologijos ir semiotikos metodologijų priešpriešos. B. O. Statesas, apibrėždamas teatro semiotiką kaip „mokslinę mimetinio proceso aparato bei priemonių analizę“² ir priekaištaudamas jai dėl paviršutiniško ženklų sistemos nagrinėjimo, nurodo šios analitinės krypties pavojų eliminuoti sensorinį teatro elementą, pasireiškiantį per empirinius scenos objektus ir jų poveikį publikai. Sutikdamas su pagrindine M. Merleau-Ponty filosofijos maksima, kad suvokimas yra ne kas kita, o pojūčių (regos, lytėjimo, klausos...) kolekcija, B. O. Statesas ir vėliau jo požiūrį perėmę teatro fenomenologai, žiūrovo patyrimą bei sensorinį išitraukimą į teatrinį vyksmą traktuoja kaip juslinį suvokimą. Vis dėlto šis juslinis suvokimas jų darbuose neperžengia išoriškai stebimo objekto refleksijos ir neištraukia fizinio kūno dalyvavimo meno procesuose nagrinėjimo. Šiuo požiūriu jie nenutolsta nuo tradicinio epistemologinio teatro modelio, kuriame, anot A. Rayner, „percepcinis patyrimas transformuojamas į patyrimo pažinimą“³. Kad ir kaip stengiamasi laikytis fenomenologijos deklaruojamo kūno ir sąmonės lygiavertiškumo principo, tai – distancionuotas, sinkopėse tarp suvokimo ir sąmonės lokalizuotas refleksinio įspūdžio pažinimas, neapimantis kūno *praxis* dėmens, todėl vargu ar jį galime įvardinti tiesiogine žiūrovo patirtimi. Neatsitiktinai A. Rayner tokį teatro patyrimą vadina vaiduoklišku, susijusiu su sąmonėje glūdinčiais atminties vaizdiniais, nematomomis ir nekalbančiomis mūsų realybės šmėklomis, pasirodančiomis tarpuose tarp imitacijos ir pakartojimo. *Praxis* elementą teatro fenomenologai perkelia nuo tiesioginio kūno patyrimo nagrinėjimo prie fizinių, juslinių scenos objektų ir kūniškų aktorius savybių stebėjimo. Kitaip

²States, Bert O. *Great Reckonings in Little Room: On the Phenomenology of Theatre*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985, p. 6.

³Rayner, Alice. *Ghosts: Death's Double and the Phenomena of Theatre*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006, p. 114.

tariant, jie tyrinėja scenos objektuose ir aktorius kūne įformintų tekstinių reikšmių materialų pasireiškimą scenoje – tai, kas suvokėjo sąmonėje per erdvės, laiko, trukmės, dabartiškumo, kūniškumo ir kitas teatro suvokimo dimensijas žadina refleksiją, atmintį, įsivaizdavimą.

Vis dėlto net ir gilindamiesi į juslinį suvokimą, bandydami apčiuopti kūniškus sceninės raiškos pavidalus teatro fenomenologai, kaip ir ženklų sistemą analizavę semiotikai, nepaaiškina visų šio sudėtingo heterogeninio meno patyrimo aspektų. Neperžengdami teksto (įskaitant ir sceninio) bei refleksijos plotmių, jie neišvengiamai atsiduria percepcinio skaitymo situacijoje ir taip pat, kaip teatro semiotikai, susiduria su literatūrinio metodo taikymo ribomis. Dar ir šiandien fenomenologijos instrumentarijų naudojantys teatrologai vienais atvejais labiau pabrėžia referentinių teksto prasmų supratimą (konservatyvus, tekstine dramaturgija paremtas požiūris į spektaklį), kitais – akcentuoja poetinę teatro priemonių funkciją ir scenos objektų materialumą implikuojantį jutiminį suvokimą (novatoriškas, režisūrine dramaturgija paremtas požiūris į spektaklį). Žvelgiant iš scenos meno perspektyvos, teatras, ypač šiuolaikinės jo raiškos formos, turi savų, specifinių, tik jam būdingų suvokimo ir patyrimo būdų, kurių neapima refleksinis stebėjimas ir supratimas. Siekiant išbalansuoti šias suvokimo struktūras, disertacijoje vadovaujamosi nuostata, jog kur kas naudingiau ne kartoti ir sumuoti jau gerai žinomus teatro fenomenologijos atradimus, o ieškoti naujų šios metodologijos suvokimo gairių. Taigi remiamasi ne tiek minėtų autorių darbais, kiek pačių fenomenologijos klasikų veikalais, ypač tomis jų išvalgomis, kurios oponuoja Lietuvoje vyraujančiai konservatyviajai fenomenologijai.

Lietuvos teatro kritikoje beveik visą XX šimtmetį fenomenologinis interpretavimas buvo siejamas su inscenizuoto kūrinio išpūdžio aprašymu, o dialogas dažniausiai tapatinamas su kalba ir dramos referentinių prasmų supratimu. Materialus, kūniškasis metaforinių prasmų, sceninių objektų, aktorių vaidybos elementas aiškiau imtas įsisažmoninti tik paskutiniaisiais dešimtmečiais kartu su poetiniu, intuityviu Eimunto Nekrošiaus teatru ir konceptualiais, sensoriškai pagauliais Oskaro Koršunovo spektakliais. Vis dėlto pastarųjų estetika dėl konceptualaus, novatoriškas raiškos priemonės integruojančio jų pobūdžio analizuojama iš postmodernizmo perspektyvos, o fenomenologinės implikacijos dažnai išryškėja nagrinėjant E. Nekrošiaus pastatymus. Reikšmingiausias darbas, netiesiogiai apmąstantis fenomenologines šio režisieriaus kūrybos prielaidas, yra Ramunės Marcinkevičiūtės monografija „Eimuntas Nekrošius: Erdvė už žodžių“, o baigiant rengti disertaciją pasirodė Rasos Vasinauskaitės straipsnis „Scenos fenomenologija: E. Nekrošius skaito K. Donelaitį ir Dante“. Abi šios teatrologės jau vadovaujasi šiuolaikinės fenomenologijos nuostatomis ir šio menininko kūrybos principus pristato kaip poetinę „režisūrinių įvaizdžių dramaturgiją“, kuri „kalba nekalbėdama“⁴,

⁴ Marcinkevičiūtė, Ramunė. *Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžių*. Vilnius: Scena / Kultūros barai, 2002, p. 22.

t. y. susikuria iš jusliškai apčiuopiamos daiktiškosios materijos ir kūniškos aktorių ekspresijos⁵. Jau pats R. Marcinkevičiūtės knygos pavadinimas „erdvė už žodžių“ nurodo į konvencinius kalbos pagrindus peržengiantį fenomenologinį tyrimų lauką – grįžimą prie daiktiškosios teatro esmės, jo materialios substancijos ir percepcinio patyrimo apmąstymų. Tenka apgailestauti, bet minėti šių teatrologių darbai kol kas yra vienintelis realus teorinis teatro fenomenologijos pagrindas Lietuvoje. Iš šokio darbų paminėtina Gedimino Karoblio disertacija „Modernaus pramoginio šokio fenomenologija“, skirta šiame žanre glūdinčioms modernios Vakarų kūno kultūros nuostatoms aptarti.

Disertacijos literatūros apžvalga. Kadangi šis darbas yra tarpdalykinio pobūdžio, jame pasirinktą literatūrą galima suskirstyti į tris tyrinėjimų sritis atspindinčias grupes: teorinėms fenomenologinėms dialogo prielaidoms išskleisti pasitelkiami E. Husserlio, M. Heideggerio, M. Merleau-Ponty, J. P. Sartre'o, E. Levino fundamentiniai ir juos komentuojantys tekstai; teatro veikimo principams paaiškinti naudojami šiuolaikinių teatrologų moksliniai darbai ir straipsniai; o teorinius apmąstymus ir praktinius stebėjimus iliustruoja spektaklių recenzijos bei interviu su režisieriais.

Iš pirmajai grupei priklausančių darbų išskirtini E. Husserlio ir M. Heideggerio veikalai, padėję, iš vienos pusės, destabilizuoti dialogo kaip kalbos sampratą, iš kitos pusės, įtvirtinti dialogo kaip tarpkūniškumo suvokimą. Nagrinėjant pokalbį kaip kalbą atskaitos tašku tapo E. Husserlio ankstyvuosiuose „Logikos tyrinėjimuose“ išdėstytas jo kalbos ir balso apibrėžimas, leidęs peržiūrėti tradicines reprezentacijos bei supratimo kategorijas ir pagrįsti nereprezentacinio modernaus teatro raišką. Akcentuojamas E. Husserlio pastebėjimas, kad žodžio reikšmė priklauso nuo balso vokalizacijos ir gali ne tik konstituoti subjektyvią, nuo dramaturginio teksto nepriklausančią reikšmę, bet ir leisti pasirodyti pačiai tikrovei. Reprezentacinei kalbos funkcijai galutinai išardyti pasitelkiama M. Heideggerio „Būtyje ir laike“ bei „Įvade į metafiziką“ suformuluota *logoso* kaip paslėpties samprata ir jo meno klausimus apmąstantys tekstai, įgalinantys M. Heideggerio samprotavimus susieti su atvira poetine scenos kalba ir postmodernaus teatro stilistika.

Nagrinėjant dialogą kaip tarpkūniškumą atsispiriama nuo E. Levino knygoje „Apie Dievą, ateinantį į mąstymą“ išdėstytą tarpsubjektyvumo apibrėžčių, leidžiančių dialogą suvokti ne kalbos, o santykio, įvardinamo kaip fizinis artumas vienas priešais kitą, kategorijomis. Remiantis E. Levino įžvalgomis, santykis apmąstomas kaip kalbinio dialogo priešingybė, t. y. kaip kūniškas susitikimas, dar nepalietas kalbos ir svarbus pačiu kūno buvimo faktu.

⁵ Vasinauskaitė, Rasa. Scenos fenomenologija: E. Nekrošius skaito K. Donelaitį ir Dante. In *Lietuvos kultūros tyrimai. Asmenybės, lytys, bendruomenės*. – 2012, t. 3, p. 20.

J. P. Sartre'o pagrindiniame veikale „Būtis ir niekis“ suformuluota žvilgsnio koncepcija disertacijoje svarbi tuo, jog įgalino, viena vertus, atskirti tradicinės (objektinančio žvilgsnio) ir netradicinės (grįžtamojo žvilgsnio) reprezentacijos plotmes, kita vertus, leido pagrįsti distancinę⁶ (neapimančią savojo kūno patyrimo dėmens) ir patyriminę (įtraukiančią aktoriaus kūno patyrimą) vaidmens kūrimo strategijas. Pirmuoju atveju kūnas traktuojamas kaip reflektuojantis save ir kitą (neperžengiantis pažintinio santykio ribų), antruoju – kaip patiriantis save ir kitą (siekiantis peržengti pažintinio santykio ribas).

Formuluojant virtualaus ir liečiančio kūno apibrėžimus reikšmingi buvo E. Husserlio ir M. Merleau-Pony darbai, nagrinėjantys kūną tiek kaip materialiai erdvišką ir judantį objektą, tiek kaip liečiantį ir save patiriantį. Pristatant šias kūno strategijas daugiausia remiamasi M. Merleau-Ponty „Suvokimo fenomenologija“ ir joje aptinkama peizažo, reiškiančio ribotą suvokimo lauką, samprata, taip pat tais M. Merleau-Ponty tekstais, kurie apmąsto lietimą fenomeną. Disertacijoje suponuojama nuomonė, kad būtent E. Husserlio ir M. Merleau-Pony aprašyta lietimą patirtis įgalina aktoriaus kūną suvokti ir kaip pirminį, save bei teatrinę esatį manifestuojantį, ir kaip performatyvų, gyvenamo kūno genezėje susiformavusį kūną.

Be jau minėtų fenomenologų veikalų naudingi darbe buvo ir juos komentuojantys tekstai, padėję susidaryti visuminį probleminį šių filosofų kūrybos vaizdą. Paminėtina E. Husserlio problematiką išsamiai tyrinėjanti Dano Zahavio knyga „Husserl's Phenomenology“ ir šio klasiko filosofiją iš įvairių perspektyvų apžvelgiantis skirtingų autorių straipsnių rinkinys „The Cambridge Companion to Husserl“. Ne ką mažiau vertinga buvo ir M. Heideggerio filosofiją iš postmodernizmo pozicijų leidusi aptarti Geraldo L. Brunso monografija „Heidegger's Estrangements“ bei fenomenologijos klasikų intersubjektyvumo sampratą nagrinėjantis D. Zahavio straipsnis „Beyond Empathy“, publikuotas „Journal of Consciousness Studies“.

Apmąstant dialogą kaip tarpkūniškumą nemažai remtasi ir lietuvių fenomenologų darbais. Renkant tyrimo medžiagą pastebėta, kad lietuviškoji šios filosofinės krypties mokykla iki šiol nepraranda savo teorinių pozicijų ir gana aktyviai permąsto nusistovėjusius tarpsubjektyvumo apibrėžimus, akcentus kreipdama nuo reprezentacinio kito pažinimo sąmonėje šiandien aktualaus kūniškumo link. Šiuo požiūriu ypač vertingi buvo Alfonso Lingio, Algio Mickūno, Daliaus Jonkaus, Mintauto Gutausko tarpsubjektyvumo patirtį analizuojantys tekstai, Nijolės Keršytės E. Levino filosofijos tyrinėjimai bei Audronės Žukauskaitės

⁶ Sąvokos „distancija“ čia jokia būdu nederėtų tapatinti su Bertoldo Brechto „atsiribojimo efektu“, kuriuo režisierius ir teoretikas siekė sugriauti teatrinės iliuzijos ir psichologinės vaidybos pamatus. Minėtą terminą čia naudojame priešinga prasme – distancija ne paneigia psichologinę vaidybą, o atvirkščiai – ją įtvirtina.

prisilietimo fenomeną iš postmodernizmo perspektyvos pristatantis straipsnis. Svarų indėlį į fenomenologijos tyrimų lauką įnešė jau minėtų filosofų monografijos: D. Jonkaus „Patirtis ir refleksija“ bei M. Gutausko „Dialogo erdvė“, skirta išimtinai fenomenologinei dialogiškumo problematikai.

Kadangi teorinis dialogo suvokimo pagrindas konstruojamas iš fenomenologijos veikalų, teatrologiniai tekstai ir spektaklių recenzijos sudaro tą disertacijoje naudojamos literatūros dalį, kuri skirta fenomenologiniams teatrinio dialogo veikimo principams paaiškinti ir praktiškai patikrinti. Iš šios grupės darbų pirmiausia paminėtini pačių režisierių savo kūrybos principus apmaštantys tekstai, leidę aptarti Konstantino Stanislavskio, Jerzy Grotowskio, Antonino Artaud, Peterio Brooko, Richardo Schechnerio teatrinės raiškos prielaidas. Taip pat naudinga buvo balso praktikas modernistų spektakliuose nagrinėjanti Jacqueline Martin knyga „The Voice in Modern Theatre“ bei modernios vaidybos ypatumus tyrinėjantis Phillipio Zarrilli veikalas „Psychophysical Acting“, kuriuo daugiausia remtasi analizuojant modernias kūno praktikas. Iš postmodernizmo problematiką nagrinėjančių darbų vertingiausi buvo Hanso-Thieso Lehmanno, Herberto Blau, Philipo Auslanderio, Régis Durando, Josette Féral, Elinor Fuchs, Chantal Pontbriand tekstai, padėję įvardinti tiek postmodernios stilistikos bruožus, tiek tuos probleminius jos apibrėžimo laukus, kurie susiję su teatrinės tikrovės suvokimu. Į teatro raiškos svarstymus natūraliai įsirašė ir Rolando Barthes'o „Image, Music, Text“, taip pat Jacques'o Derrida „Writing and Difference“ išdėstyta A. Artaud žiaurumo teatro kritika.

Teatrą aptariant iš ideologinio požiūrio taško atspirties tašku tapo knygoje „Theatricality: Theatre and Performance Theory“ publikuotas Jono Ericksono straipsnis „Defining Political performance“, pasiūlęs dialogiškumą apmaštyti kaip politinę realistinio teatro strategiją, priešingą monologinei avangardinio teatro pozicijai. Kadangi šios pozicijos išplaukia iš Jürgeno Habermaso ir Michelio Foucoult filosofinių sistemų, pristatant dialoginį ir monologinį teatro modelius daugiausia remiamasi įvairiais šių autorių tekstais. Spektaklį apibrėžiant kaip ideologinį produktą naudingi buvo Rolando Barthes'o, Umberto Eco, Louiso Althusserio, Terry Eagletono, Jeano Baudrillardo, Gilles'o Deleuze'o, Guy Debord'o darbai. Aptariant ideologines Lietuvos teatro sąsajas su marksistinėmis prielaidomis paminėtini Karlo Marxo ir Fredericko Engelso raštai, taip pat remtasi posttotalitarinį režimą analizuojančiu Vaclavo Havelo straipsniu „The Power of the Powerless“, spausdintu knygoje „Living in the Truth“, bei teatrologo Edgardo Klivio tekstais, nagrinėjančiais ideologinius vaizdinius sovietiniame Lietuvos teatre.

Iš lietuvių teatrologų darbų vertingiausios buvo dvi monografijos: Rasos Vasinauskaitės „Laikinumo teatras“ ir Jurgitos Staniškytės „Kaitos ženklai“, leidusios susidaryti ne tik panoraminį Lietuvos teatro vaizdą apie jo formų įvairovę ir kaitą, bet ir pastebėti lokalių

teorinių svarstymų problematiką. Praktiniams tyrimams pagrįsti naudinga buvo Daivos Šabasevičienės Jono Vaitkaus kūrybą apžvelgianti knyga „Teatro piligrimas“, Ramunės Marcinkevičiūtės monografija „Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžių“, taip pat Audronio Liugos, Valdo Vasiliausko recenzijų rinkiniai bei iš įvairių autorių tekstų sudaryti leidiniai, skirti žymiųjų lietuvių režisierių, tokių kaip Rimas Tuminas, Eimuntas Nekrošius, Gintaras Varnas, Oskaras Koršunovas, kūrybinei raidai pristatyti. Disertacijoje naudotasi ir kultūrinėje spaudoje bei interneto svetainėse publikuotomis įvairių kritikų spektaklių recenzijomis.

Disertacijos struktūra. Šio darbo struktūrą be įvado, išvadų, publikacijų sąrašo sudaro trys pagrindiniai skyriai, jų dalys ir potemės. Pirmajame „Dialogo problema Lietuvos ir Vakarų teatre“ apžvelgiama teatrinio dialogo sampratos raida Lietuvos ir Vakarų teatrologijoje, ieškoma probleminių šios raidos aspektų, lokalių ir visuotinių fenomenologinės metodologijos suvokimo apraiškų. Teatrinio dialogo problematika apmąstoma remiantis tokiomis Vakarų teatrologinę mintį paveikusiomis teorinėmis sistemomis kaip struktūralizmas, semiotika, poststruktūralizmas. Charakterizuojant šių metodologijų ypatumus aptariami dramos ir teatro teorijų tarpusavio santykiai, fenomenologijos ir struktūralizmo ryšiai, jų įtakos bei reikšmė dialogo sampratos kaitai.

Antrajame skyriuje „Pagrindinės dialogo strategijos teatre“ formuluojamos ir išskleidžiamos fenomenologinės dialogo prielaidos, sudarančios teorinių ir praktinių šio darbo tyrimų pagrindą. Sekant fenomenologijos klasikų filosofijoje nužymėtomis paradigminėmis trajektorijomis, išskiriami du dialogo reiškimosi būdai / strategijos scenoje: dialogas kaip kalba ir dialogas kaip tarpkūniškumas. Pirmoje šio skyriaus dalyje dialogas apmąstomas kaip kalba. Remiantis E. Husserlio ir M. Heideggerio kalbos sampratomis, kvestionuojamas tradicinis fenomenologinis požiūris ir juo grįstas tekstu bei kalba paremtas konvencinis teatras. Nereprezentacinio modernaus teatro raiška grindžiama E. Husserlio balso apibrėžimu, o postmodernaus teatro stilistika nusakoma M. Heideggerio *logoso* kaip paslėpties samprata ir jos sąsajomis su J. Derrida *différance* konceptu.

Antroje šio skyriaus dalyje dialogas apmąstomas kaip tarpkūniškumas. Remiantis E. Levino išvalgomis, pirmiausia dialogas apibrėžiamas kaip santykis – ikikalbinis lingvistinės reikšmės nepalietas dviejų kūnų susitikimas. Žvelgiant iš J. P. Sartre'o filosofinės perspektyvos, dialogas pristatomas kaip objekto-subjekto opozicijas konvenciniame teatre steigiantis ryšys, paverčiantis kitą žvilgsniui išstatytu objektu – matomu kūnu. Šis modelis pritaikomas ir nusakant vaidmens kūrimą reprezentaciniame psichologiniame teatre. Virtualiam kūnui skirtoje potemėje aptariamas E. Husserlio ir M. Merleau-Ponty požiūris į kūną kaip į ribotame peizažo fone judantį daiktą, gebantį modeliuoti erdvinius santykius ir nereikalaujantį kalbos įsiterpimo. Galiausiai, kaip priešprieša J. P. Sartre'o nužymėtiems objektinantiems

ryšiams, formuluojama E. Husserlio ir M. Merleau-Ponty teorijomis grįsta liečiančio kūno koncepcija, įgalinanti tokį dialogo ir vaidmens suvokimą, kuriame kitas patiriamas taip pat, kaip savasis kūnas (*alter ego*).

Trečiajame šio darbo skyriuje „Dialogas iš ideologinės Lietuvos teatro perspektyvos“ pristatomi du ideologiniai teatro modeliai: dialoginis, atitinkantis hermeneutinį požiūrį, ir monologinis, atitinkantis poststruktūralistinį mąstymą. Pirmojoje šio skyriaus dalyje spektaklį apibrėžiant kaip ideologinį produktą formuojami teoriniai šių modelių pagrindai. Dialoginė pozicija siejama su realistiniam teatrui būdinga tiesos (tikrovės) iliuzija, o monologinė tapatinama su avangardiniam teatrui artima iliuzijos tiesa (tikrove). Antrojoje dalyje kalbama apie tai, kaip šios pozicijos pasireiškia Lietuvos teatre, koks modelis galėjo funkcionuoti konkrečiu istoriniu momentu ir kokios priežastys lėmė vienokios ar kitokios raiškos susiformavimą. Sovietiniame laikotarpyje užgimęs metaforinis Lietuvos teatro kalbėjimas siejamas su marksistinėmis prielaidomis, kompromisine kūrinio samprata ir pasitikėjimo hermeneutika, o per pirmąjį nepriklausomybės dešimtmetį sukurti O. Koršunovo spektakliai nagrinėjami kaip postmarksistines nuostatas ir įtarumo hermeneutiką išreiškiantys avangardiniai kūriniai, griovę tradicines reprezentacijas.

I. DIALOGO PROBLEMA LIETUVOS IR VAKARŲ TEATRE

Prieš pradėdama kalbėti apie dialogo problemą Vakarų ir Lietuvos teatre, pradžioje išskirsiu kelis dialogo pagrindais besivadovaujančių teorijų ypatumus, kurie padės nusakyti pagrindinius dialogo aspektus teatro sistemoje. Kaip paradigmatis vienetas dialogo sąvoka įeina į daugelio mokslo sričių – lingvistikos, komunikacijos, filosofijos, sociologijos, politologijos – metodologijas. Dialogo apibrėžimo įvairumas priklauso nuo instrumentarijus, būdingo vienai ar kitai sričiai, tačiau visoms šioms teorijoms bendra tai, kad dialoge jos išryškina komunikacinį aspektą, tarpusavio bendravimo procese pabrėžiantį kalbos, pažinimo, suvokiamumo, tarpusavio supratimo ir prasmės siekį. Sujungus daugelio teorijų prielaidas, dialogas pirmiausia iškyla kaip tarpžmogiškas santykis, komunikavimo poreikis ir susikalbėjimo sąlyga, neatsiejama nuo prigimtinio žmogaus bendravimo kalba poreikio.

Etimologiškai dialogas (gr. *διάλογος*, lot. *dialogos* – pokalbis; gr. *διαλέγομαι*, lot. *dialegomai* – kalbėtis) reiškia dviejų ar daugiau žmonių pokalbį, parašytą ar gyvai vedamą kalbine forma. Pati šio žodžio kilmė – priešdėlis *διά-*(tarp / per) ir šaknis *λόγ-*(žodis / kalba) – nurodo į dvi plotmes, kuriomis remiantis XX amžiuje plėtojosi skirtingos dialogo pagrindais besivadovaujančios teorijos: **žodžio** (*λόγος*) arba struktūros, turinio, ženklo plotmė, kurią plėtojo lingvistinės, komunikacinės, kalbos filosofijos, semiotinės bei (post)struktūralistinės teorijos ir **intersubjektyvi** (*διά* – tarp) plotmė, apimanti santykio su kitu problemą, kurios apmąstymai Vakarų filosofijoje prasidėjo nuo Platono laikų ir tęsiasi iki šių dienų kartu su fenomenologija, hermeneutika, filosofine antropologija, sociologija bei ideologijos kritika. Pirmosios teorijos dialogą nagrinėja struktūriškai, t. y. pranešimo ir teksto lygmenyje, mažiausiais jo vienetais laikydamos dvi glaudžiai tarpusavyje susijusias replikas – stimulą (St) ir reakciją (Re), kuriamus skirtingų pašnekovų – adresanto ir adresato. Stimulas ir reakcija sudaro ciklą, susidedantį iš vienas po kito einančių kalbėjimo žingsnių – užbaigtų pasakymų, kurie ir formuoja prasminę pokalbio visumą. Pašnekovų situacijoje dialogo įvairumą lemia kalba, tema, jos aktualumas, suinteresuotumas, intencijos ir t. t. Antrojo tipo teorijose dialogas reiškiasi įvairiausiais būdais: nuo pamatinio būties principo, dialogo su tekstu iki skirtingų pažiūrų sutaikymo ir konkuruojančių kompetencijų ar galių kovos socialiniame lauke. Kultūros raidoje paprastai skiriamos trys dialogo rūšys: *politinis*, kuris siekia interesų, galių, kompetencijų suderinamumo; *kasdienis*, kuris kyla iš socialinių ryšių palaikymo poreikio ir remiasi bendravimu kaip tokiu; bei *filosofinis*, kurio tikslas – pažintiniai siekiai, savęs, kito, pasaulio suvokimo horizontai.

Teatro menas neatsiejamas nuo aukščiau išvardintų dialogo formų. Praktikoje jis naudoja kasdienį dialogą, paremtą kasdienės kalbos ir socialinio gyvenimo sąveikomis, o teoriniame lygmenyje neišvengiamai susiduria su plačiais filosofiniais, sociokultūriniais šios

sąvokos kontekstais. Teatrologijoje dialogo svarba pirmiausia išryškėja tada, kai norima pabrėžti kalbinį ir komunikacinį teatro pobūdį. Scena tuomet traktuojama kaip sinkretinė erdvė, kurioje susitinka tiek žodžio, tiek intersubjektyvi dialogo plotmės. Metodologiniame lygmenyje šios plotmės gali būti suvokiamos kaip tiltas, jungiantis teatrą su skirtingų teorijų paradigmomis. Pirmuoju (žodžio) atveju dialogas iškyla kaip kalba ir turinio organizavimo principas, t. y. kaip pagrindinis struktūrinis dramos elementas, leidžiantis teatrą susieti su įvairiomis (post)struktūralistinėmis teksto teorijomis. Antruoju – kaip žiūrovų komunikacinis, interpretacinis aktas bei sceninį pasaulį ir jo prasmę steigiantis veikėjų tarpusavio santykių ekvivalentas. Šioje intersubjektyvumo plotmėje interpretacinis dialogo laukas apima komunikacinių, percepcinių, hermeneutinių, fenomenologinių teorijų prielaidas, galinčias paaiškinti ne tik estetinį suvokimą, komunikaciją tarp scenos ir žiūrovo, bet ir įprasmiti tarpkūniškas veikėjų sąveikas, universalią žmogišką patirtį, egzistencinio santykio su pasauliu ir kitu paieškas. Taigi minėtos dvi plotmės įgalina teatrą suvokti kaip iš esmės dialoginį. Šiame darbe, nesistengiant apimti visos tarpdisciplininės dialogo įvairovės, apsiribosime fenomenologine perspektyva, leidžiančia išryškinti pamatinius teatrinio dialogo aspektus: kalbą ir tarpkūniškumą. Kadangi Lietuvos teatrologijoje fenomenologijos metodologija beveik neaptarta, pradžioje apžvelgsime lietuviškąjį teatrinio dialogo ir šios filosofinės krypties kontekstą.

I.1. Dialogo sampratos kontekstas ir fenomenologijos palikimas Lietuvoje

Teatrinio dialogo samprata nuo graikų tragedijos laikų iki šių dienų nuėjo ilgą formacijos procesą, tačiau skirtingus požiūrius ir koncepcijas jungianti dialogo teorija nei Vakarų šiuolaikinėje teatrologijoje, nei Lietuvos teoretikų darbuose iki šiol nesusisteminta. Lietuvoje dialogas tradiciškai priskiriamas literatūrologijos sričiai, kuri apima tik siaurą dramos teorijos dalį, todėl kalbėti apie vientisas dialogo studijas vargu ar galime. Daugelio lietuvių literatūrologų darbuose dialogas nagrinėjamas fragmentiškai, dažniausiai pristatant dramos žanrą ir neišeinant už šio žanro ribų. Dialogą, kiek jis įeina į dramos sampratą, yra aptarę Jonas Lankutis, Algis Samulionis, Vytautas Kubilius, Vanda Zaborskaitė, Saulius Žukas ir kt. Visi šie dramos tyrinėtojai daugiau ar mažiau rėmėsi nusistovėjusiu tradiciniu dialogo apibrėžimu, kurį galima išskaityti ne viename literatūros terminų žodyne. Dialogą jie paprastai apibrėžia kaip dviejų polių moduliaciją: pasikeitimą replikomis (kalbinę personažų išraišką) ir pagrindinę dramos formą, plėtojančią visą veiksminę struktūrą: siužeto liniją, konfliktą, charakterius,

atmosferą, intersubjektyvių santykių dinamiką⁷. Remiantis tokia samprata, dialogas suvokiamas grynai literatūriškai – kaip kalbinė ir fabulinė dramos egzistavimo sąlyga, be kurios drama paprasčiausiai nebūtų drama. Dialogas suteikia jai ir formą, ir turinį, išskiria ją iš kitų literatūros žanrų ir yra tai, kas dramą daro drama. Bene išsamiausiai lietuviškoje dramos teorijoje dialogą yra pristaciūsi Petronėlė Česnulevičiūtė⁸. Apžvelgusi dramos modelių raidą nuo antikos iki XX amžiaus II-osios pusės, autorė sistemingai parodė, kad dramos kaitą sąlygojo dialoginės formos ir kalbos transformacijos. Dialogo samprata jos pateiktoje apžvalgoje apima gana platų pokyčių spektrą nuo aristoteliškojo apibrėžimo iki kraštutinių kalbos eksperimentų absurdo dramoje.

Verta pastebėti, kad nors teoriniame lygmenyje dramos eksperimentai Lietuvoje buvo gerai žinomi, praktikoje vyravo klasikine dialogo samprata paremtas kanoninis dramos modelis. Galima numanyti, kad tokį konservatyvų požiūrį į dramą sąlygojo naujovėms nepalanki lietuviškosios dramaturgijos padėtis. Lietuviškoji drama, kurios pagrindą formavo tautinių idėjų veikiami XIX-XX amžiaus rašytojai romantikai, dar tik bandė mėgdžioti klasikinį fundamentą, todėl tiek pirmaisiais nepriklausomybės metais, tiek tarpukariu eksperimentai ir naujų formų ieškojimai nebuvo dažni. Kaip retas išimtis literatūrologai mini konceptualiai išsiskyrusias Vydūno, Salio Šemerio, Kazio Binkio, Balio Sruogos dramas⁹. Sovietiniame laikotarpyje įvairių meninių srovių įtaką slopinant socialistinio realizmo kanonais, dialoginių dramos formų kaita taip pat buvo vangi. Tik po nepriklausomybės atgavimo kartu su egzodo autorių sugrįžimu ir tranzitinės kartos dramaturgų¹⁰ iškilimu Lietuvos dramos horizontuose ėmė ryškėti ne tik naujos dialogo formos, bet ir nauja postmoderni kaitą integruojanti jų teorinė refleksija.

Reikšmingiausi darbai šioje srityje yra Aušros Martišiūtės šiuolaikines lietuvių dramas nagrinėjantys straipsniai, neišvengiamai paliečiantys kalbos ir dialogo klausimus¹¹, bei teatrologės Nomedos Šatkauskienės apginta daktaro disertacija, analizuojanti dviejų teatro tradicijų – logocentrinės ir postdraminės – vystymosi dinamiką¹². Dialogo sąvoka šiame darbe patenka į dramos teksto sklaidos lauką ir su dialogo tyrimais siejasi tiek, kiek drama apskritai

⁷Tokį dvinarį dialogo apibrėžimą pateikia Oksfordo literatūros terminų žodynas, žr.: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1990, p. 56-57.

⁸Česnulevičiūtė, Petronėlė. *Dramos pasaulis*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1996.

⁹Žr. Martišiūtė, Aušra. *Pirmasis lietuvių dramaturgijos šimtmetis*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006.

¹⁰Tranzitinei kartai priskiriami XX amžiaus paskutiniais dešimtmečiais debiutavę dramaturgai Sigitas Parulskis, Marius Ivaškevičius, Herkus Kunčius, Tomas Šinkariukas. Jų kūryba konfrontavo su tradicinėmis vertybėmis ir išsiskyrė naujos estetinės formos paieškomis.

¹¹Žr.: Martišiūtė, Aušra. Naujoji lietuvių drama. In *XXI amžiaus lietuvių dramaturgija*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2010, p. 9-14; Martišiūtė, Aušra. Naujausioji lietuvių dramaturgija. In *Naujausioji lietuvių dramaturgija(1988-2002)*. Vilnius: Alma littera, 2003, p. 225-258; Martišiūtė, Aušra. Dialogo raida lietuvių dramaturgijoje. In *Literatūra*. – 2000, nr. 39-42 (1), p. 78-91.

¹²Šatkauskienė, Nomedas. *Dramos teksto sklaidos ypatumai: teorinių paradigmu kaita ir jų analizė: humanit. m. daktaro disertacija*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2002.

reikalauja kalbinio pagrindo. Tokį požiūrį N. Šatkauskienė perėmė iš šiuolaikinės Vakarų teatrologijos, kurioje dramos teksto, o tiksliau, jo perkėlimo į sceną problema regima kaip esminė teatro dilema. Paradoksalu, bet dialogo sąvoka, atsidūrusi šios dilemos centre – juk dialogas kaip gyvas veikėjų pokalbis visuomet buvo tai, kas dramą jungė su teatru, – teatrologų buvo nustumta į šalį ir naujausiose teorijose apėmė tik labai siaurus kalbos funkcijų, susijusių su atlikimu, pokyčius. Dialogo išstūmimą iš Vakarų teatrologijos savaip koregavo XX amžiuje vykstantys spartūs sociokultūriniai pokyčiai, teoriniai persigrupavimai kultūrologijos bei meno estetikos sferose: (post)struktūralizmo iškilimas ir fenomenologijos bei Vakarų logocentrinės tradicijos kritika, diskurso ir teksto sąvokos atsiradimas, didžiųjų naratyvų ir stabilių struktūrų nuvertinimas, reikšmės dekonstrukcija ir kt. Visa tai darė didelį poveikį XX amžiaus teatro suvokimui, jo naujai besikuriančiai teorijai ir kalbinei dialoginei praktikai.

Lietuvoje dėl Sovietų sąjungos vykdomos politikos Vakaruose vykęs minėtas teorinis pakilimas nepaliko ryškesnių pėdsakų. Beveik visą šimtmetį čia vyravo vokiškoji fenomenologijos ir hermeneutinės recepcijos tradicija, išskirtinį dėmesį teikusi teksto interpretavimui bei kalbai apskritai. Aušros Jurgutienės teigimu, fenomenologijos sklaidai Lietuvoje didelės reikšmės turėjo tarpukariu Vytauto Didžiojo universitete skaitomos Juozo Girniaus paskaitos, supažindinusios studentus su žinomais fenomenologijos klasikais E. Husserliu, M. Heideggeriu, taip pat Friedricho Nietzsche's, Soreno Kierkegaard, prancūzų egzistencialistų idėjomis, kurios vėliau stipriai veikė egzilio literatūrą¹³. Teatro meną fenomenologija pasiekė ne tiesiogiai, bet per literatūros mokslus, kuriuos studijavo ne vienas rašytojas dramaturgas ir apie teatrą rašęs kritikas. Fenomenologinė-egzistencinė mintis stipriai veikė Balio Sruogos teorines pažiūras, Kazio Binkio, Antano Škėmos kūrybą, o sovietmečiu ją perėmė ir savaip plėtojo dramaturgai Juozas Grušas, Kazys Saja, Juozas Glinskis. Fenomenologinio interpretavimo nuostatos atsispindėjo ir teatrologų Irenos Veisaitės, Dovydo Judeliavičiaus, Irenos Aleksaitės, Audronės Girdzijauskaitės kritinėje refleksijoje. Sovietmečiu fenomenologinės interpretacijos pagrindai buvo papildyti Romano Ingardeno, Hanso Roberto Jausso, Michailo Bachtino idėjomis, Stanley'io Fisho, Wolfgango Iserio recepcijos mokyklomis, kurios vienokiu ar kitokiu būdu pasiekė ir paveikė tuo laiku rašiusių kūrybą.

Galima sakyti, kad nuo pat profesionalaus Lietuvos teatro susiformavimo pradžios jo praktika ir refleksija buvo paremta fenomenologinės interpretacijos nuostatomis – teatras buvo suvokiamas kaip specifinė dramaturgijos sritis, kur skleidžiasi personažų likimai, išgyvenimai, autorių intencijos, universalios tiesos ir prasmės. Kritikas savo ruožtu privalėjo įsiklausyti į dramaturgines spektaklio struktūras ir intuityviai, t. y. remiantis savo asociatyviu

¹³ Jurgutienė, Aušra. Fenomenologinis, hermeneutinis ir recepcinis teksto interpretavimas. In *XX amžiaus literatūros teorijos*. Vilnius: VPU leidykla, 2006, p. 59.

impresionistiniu žvilgsniu, jas atpažinti ir išskleisti. Fenomenologinės nuostatos suponavo ne tik eidetinę impresionistinę kritiką, kurios savaiminis, inertiškas proveržis išsilaikė iki šių dienų, bet ir tradicinę reprezentacinio teatro sampratą, neišsivaizduojamą be psichologinio estetinio išgyvenimo ir referentinės dramaturginės prasmės, talpinančios savyje visuomenei reikšmingas temas, turinius, vertybinius orientyrus. Į šią fenomenologinę teatro sampratą įėjo privalomas kalbinėje / dialoginėje plotmėje besirutuliojantis dramaturginis pagrindas, psichologinė vaidyba, paremta aktorius įsikūnijimu į personažą, ir metaforinė režisūra, simboliais siekianti perteikti universalią vaizduojamų reiškinių esmę. Toks teatras vadovavosi esencialistiniais principais, siekė parodyti tai, kas neparodoma, kas funkcionuoja anapus teksto kaip universali, visus sujungianti ir vienijanti tiesa / prasmė. Spektaklio kūrėjai galėjo būti identifikuojami kaip šią tiesą perduodantys, o žiūrovai – kaip gebantys ją atpažinti. Taip suvoktame teatre tiek vienus, tiek kitus jungiančia dialogine grandimi tapo hermeneutinis supratimas – tai, kas visuminiame spektaklio audinyje yra suprastina ir per ką įvyksta žiūrovų bei spektaklio kūrėjų susikalbėjimas.

Šiandien fenomenologijai plečiant savo tarpdisciplininę įvairovę šią teatro sampratą galima pavadinti susiaurintu fenomenologinio meno apibrėžimu, redukuotu iki autoriaus intencinių aktų atpažinimo, estetinio išgyvenimo ir nuo kalbos neatsiejamo referentinio diskursyvumo. Tokį susiaurintą požiūrį į fenomenologiją, tapatinant ją išimtinai su tradicine reprezentacinio teatro raiška, galima pastebėti ir Lietuvos teatrologijoje. Fenomenologijos metodai čia neretai suvokiami apsiribojant tokiomis sąvokomis kaip diskursyvumas, intencionalumas, išgyvenimas ar ideali komunikacija, sugestijuojanti bendros (o kartais ir vienos) prasmės galimybę. Galima numanyti, kad tokio vienpusiško požiūrio susiformavimą lėmė Lietuvos teatrologams gerai žinomas fenomenologo R. Ingardeno teatro apibrėžimas, kurį jis kildino iš uždaros dialoginės dramos kalbos¹⁴, ir vyraujanti logocentrinė dramos samprata, kurią išsamiai aprašė ir iki *absoliučios dramos* teorijos išvystė Peteris Szondi¹⁵. Didelę įtaką darė ir tai, kad Lietuvoje beveik visą XX amžių kritinė spektaklio analizė neturėjo teorinės metodologinės bazės. Sovietmečiu dėl suprantamų priežasčių naujos vakarietiškos metodologijos buvo sąmoningai ignoruojamos, o dėl šiame laikotarpyje vyravusių istorinių teatro tyrimų net ir valdžios legalizuoti fenomenologijos metodai nebuvo plačiau

¹⁴ Apie R. Ingardeno teatro ir dialogo sampratą plačiau bus kalbama skyriuje „Dialogas kaip kalba“.

¹⁵ Pasak P. Szondi, absoliučios dramos charakteristikos, kuriomis remiasi logocentris teatras, yra šios: dialogo ir tarpsubjektinių santykių dominavimas; uždara struktūra (veiksmo, vietos ir laiko vienovės laikymasis); dabartyje vykstančio laiko pabrėžimas. Šis modelis kilo renesanso laikų Anglijoje, visiškai susiformavo XVII amžiaus Prancūzijoje ir tęsėsi vokiečių klasikos laikotarpyje. Graikų tragedijos nepatenka į šią chronologiją, nes jas teoretikas kildino iš ritualo. Pagrindiniu absoliučią dramą, taigi ir teatrą, charakterizuojančiu bruožu P. Szondi įvardino tarpasmenius / dialoginius ryšius, dramos lauke kuriančius tokią „tarp“ erdvę, kurioje nėra sau pakankamų subjektų, nuo individų atsietų idėjų ir to, ko nebūtų galima išreikšti žodžiais. Tai – dialogo erdvė, kurioje nėra nieko neišsakomo, nėra jokio kito pasaulio už kalbinės išraiškos, išskyrus tą, kuris pasirodo *čia ir dabar* vykstančiuose bei referentinę, įvykinę tikrovę nurodančiuose dialoginiuose santykiuose. [Žr.: Szondi, Peter. *Theory of the Modern Drama*. Trans. Michael Hays. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987]

apsvarstyt ar kaip nors kitaip integruoti į teatro teoriją. Jeigu literatūrologijoje fenomenologinės interpretacijos pagrindai vienokiu ar kitokiu būdu buvo iš naujo pristatomi, aptarinėjami teoriniu lygiu, tai teatrologijoje, kurioje dominavo istorinė mokykla, kritinė spektaklio analizė neturėjo į ką atsiremti, buvo spontaniška, intuityvi, mėgdžiojanti iš literatūrologijos pasiskolintus metodus. Nors Sankt Peterburge ir Maskvoje mokslus baigę teatrologai jau buvo įgiję platesnį teorinį pasiruošimą, pagrindiniai tekstai, pagal kuriuos kritikai formavo lietuviškojo teatro sampratą, ilgą laiką buvo B. Sruogos Štuthofe parašyti straipsniai apie naująjį poetinį teatrą¹⁶. Bendroji scenos meno refleksija buvo silpna, ji atitiko tai, ką A. Jurgutienė, kalbėdama apie literatūrologijos būklę, įvardino kaip stagnaciją, tarpstančią „naiviojo psychologizmo, suidealinto pozityvizmo, romantizuoto patriotizmo, tyliojo estetizmo ir oportunistinio marksizmo siauruose rėmuose“¹⁷. Fenomenologinė hermeneutika, anot jos, skatino empatišką interpretacinę kritiką, kuriai labiau nei įtarinėjančios metodologijos buvo artimesnė XIX amžiaus vokiečių estetikos kryptis, tyrinėjimų lauką apribojusi vienpusiška idealistine pasaulėžiūra. Dėl šios priežasties fenomenologijos metodai iki šiol yra suvokiami gana vienpusiškai. Taisant šią susidariusią padėtį, antrajame skyriuje sieksime parodyti, kad fenomenologijos taikymas teatrui apima daug platesnes galimybes, kad šiandien fenomenologijos klasikų teorijomis yra grindžiama ne tiek tradicinio reprezentacinio, kiek nerepresentacinio modernaus ir postmodernaus teatro raiška.

Pasitelkiant A. Jurgutienės pastebėjimus, galima teigti, kad lietuvių teatro kritikoje, kaip ir literatūrologijoje, fenomenologinė interpretacija buvo siejama su „neoidealizmo kontekstu, įtvirtinant jos priešpriešą marksistinei, o vėliau ir semiotinei tyrimų metodologijai“¹⁸. Šiandien ši priešprieša, gimusi veikiau iš būtinybės nei iš natūralaus poreikio, atskleidžia kitą paradoksą – fenomenologijos sąsajas su pačiu marksizmu. Viešajame intelektualų diskurse vis labiau pasigirsta nuomonė, kad Lietuvos mene marksistinės pažiūros įsirežė pasąmoninėmis struktūromis, kurios reiškėsi tikėjimo žmogumi ir mesijinės vilties, laukiančios idealios (komunistinės) visuomenės išsipildymo, vaizdiniais. Trečiajame skyriuje sieksime parodyti, kaip tokie utopiniai vaizdinai nesąmoningai formavo idealistinę, romantinę Lietuvos teatro pasaulėžiūrą, artimą fenomenologiniam mąstymui. Remsimės prielaida, kad fenomenologija, savo fundamentinį pagrindą grindžianti ontologiniais etiniais principais, yra idealistinė pasaulėžiūra, savo tiesos ir dialogiškumo samprata priartėjanti prie marksistinių pažiūrų. Lietuvos mene fenomenologija, nors ir buvo nukreipta prieš ideologines marksistines pažiūras, iš esmės buvo (tebėra) teleologinis projektas. Todėl klausime, ar nėra taip, kad jos simbolinės sąsajos su marksizmo ideologija lemia ir šiandien pastebimą šios filosofinės krypties

¹⁶ Žr. Sruoga, Balys. *Verpetai ir užuovėjos*. Vilnius: Vaga, 1990. Taip pat žr. Sruoga, Balys. *Apie tiesą ir sceną*. Sud. Algis Samulionis. Vilnius: Scena, 1994.

¹⁷ Jurgutienė, Aušra. Fenomenologinis, hermeneutinis ir recepcinis teksto interpretavimas, p. 59.

¹⁸ Jurgutienė, Aušra. Ten pat, p. 60.

populiarumą Lietuvos mokslininkų darbuose. Juk ryškus fenomenologijos atgimimas po sovietinės uždangos nukritimo nebuvo atsitiktinis reiškinys. Tam tikra prasme jį galima vadinti savotišku lakmuso popierėliu, atskleidusiu mentalinius įpročius ir parodžiusiu, kaip vieną teologinę sistemą galima neskausmingai pakeisti kita. Teigsime, kad ta kita ir buvo fenomenologija, kuri be didesnių mentaliteto pokyčių save perkuriančiai bendruomenei padėjo susigrąžinti įprastomis universalijomis grįstą mąstymą bei prarastą humanizmo jauseną. Kita vertus, fenomenologijos suaktyvėjimo nepriklausomybės metais nereikėtų traktuoti kaip išskirtinai ideologinės Lietuvos situacijos padiktuoto reiškinio. Po 1990 metų fenomenologijos atgimimas stebimas ir Vakarų filosofijoje, tik čia jis, kaip matysime kituose skyriuose, siejamas ne tiek su ideologinėmis inspiracijomis, kiek su poststruktūralizmu, kuris Lietuvoje dar tik pradeda įsitvirtinti, išsisėmimu.

I.2. Dialogas Vakarų teatrologijoje

XX amžius, į mokslo istoriją įrašytas kaip lingvistinių teorijų pakilimo laikotarpis, dažnai charakterizuojamas ir kaip logocentrizmo krizę pagimdęs šimtmetis, neatsiejamas nuo (post)struktūralizmo iškilimo ir kalbos desemantizacijos, vienaip ar kitaip palietusios daugelį meno sričių, tarp jų ir teatrą. Jau pirmajame dešimtmetyje pagrindinė teatro problema koncentravosi ne į kalbinės / dialoginės raiškos, o į jo autonomijos, atskyrimo nuo literatūros klausimus. Pradėti spręsti prieš literatūrinį / kalbinį teatrą sukilusių režisierių praktikų pareiškimais, platesnių apibendrinimų pastarieji pasiekė į svarstymus įsitraukus Prahos struktūralistams¹⁹, o šių tyrinėjimus vėliau sistemino ir tobulino naujoji teatro semiotikų banga²⁰, siekusi sukurti nuo literatūros mokslo nepriklausomus teatro teorijos pagrindus. Semiotikų darbai jau ženklino visiškai naują etapą, sąlygojusį ne tik teatro teorijos susikūrimą, bet ir ryškų dialogo sąvokos metodologinį posūkį. Lingvistinė dialogo prigimtis bei literatūrine forma užrašyti veikėjų pokalbiai lėmė tai, kad dialogo analizė buvo palikta veikiau dramos / teksto teorijoms, o svarstymai apie teatrą pakrypo (in)kultūrizacijos, komunikacijos su publika, sceninės ženklų sistemos (*mise en scène*) aiškinimo linkme. Šioje dalyje trumpai apžvelgsime teatrinio dialogo sampratos raidą, kurią sąlygojo pokyčiai tarp dramos ir teatro teorijų, fenomenologijos ir struktūralizmo metodologijų.

¹⁹Impulsą struktūralistinei teatro analizei davė 1930-1948 metais Prahėje veikusi struktūralistų mokykla. Į atskirą grupelę susibūrę šios šakos atstovai Otamaras Zichas, Janas Mukarovsky'is, Peteris Bogatyrevas, Jindrichas Honzlas ir Jiris Veltrusky'is struktūralistinį metodą ėmė taikyti dramai ir teatrui.

²⁰1962 metais Tadeuszui Kowzanui susisteminus Prahos struktūralistų darbus, septintajame ir aštuntajame dešimtmečiuose iškilo nauja semiotikų banga, atsiribojusi nuo literatūrinių dramos ištakų ir ieškojusi naujos teatro metodologijos. Šiai kryptčiai priklauso teatrologai Anne Übersfeld, Patrice'as Pavis, Susana Bassnett, Erika Fisher-Lichte, Elaine Aston, George'as Savona ir kt.

I.2.1. Tarp dramos ir teatro teorijų

Atsiradus poreikiui sukurti naują teorinę bazę teatro teorijos pradininkai, atskirdami tai, kas literatūriška, nuo to, kas teatriška, ėmėsi inkorporuoti kitų mokslo sričių instrumentarijų. Vis dėlto daugelis jų buvo veikiami struktūralizmo įtakos ir teatrui taikė su „naujojo romano“ studijomis siejamus naratyvo teorijų principus. Nuo pastarųjų nenutolo ir teatro semiotikai, savo teorinį fundamentą grindę lingvistinės kilmės teorijomis. Taigi teatras, vaduodamasis nuo literatūros, savo autonomiškumui paaiškinti dažniausiai naudojo tuos pačius literatūros metodus. Viena vertus, jie buvo kritikuojami kaip nepakankami teatrui apibrėžti, kita vertus, skirti teksto studijoms šie metodai labiausiai tiko nagrinėti dramos dialogą. Nieko keisto, kad ieškodami teatrinio dialogo pagrindimo, pirmiausia susiduriame su dramos teorijomis ir jų marga, nevienalyte metodologija.

Šiandien teatrinio dialogo studijas vis dar sunku apibrėžti kaip savarankišką kryptį, nes jų tyrimo objektas iki šiol neturi vieningo teorinio pagrindo. Kadangi teatro kaip savarankiškos disciplinos recepcija rutuliojosi tarp dramos (literatūros) ir spektaklio (teatro) analizių, suprantama, kad ir dialogo samprata atsidūrė teoriniame šių objektų susidūrimo lauke. Tyrimų gausoje vis dar sunku pasakyti, kiek dialogo apibrėžimu turėtų domėtis dramos / teksto, o kiek teatro / spektaklio teorijos, nes kompleksinis dialogo pobūdis, implikuojantis literatūrinės ir sakininės kalbos raišką, būdingas tiek dramos, tiek teatro prigimčiai. Galima pastebėti, kad šiuolaikinėje teatrologijoje dialogo samprata yra ne tik pasidalinusi tarp dramos ir teatro teorijų, bet ir praradusi metodologinį, terminologinį aiškumą. Daugelio teoretikų darbuose ji balansuoja tarp siauro vienos disciplinos požiūrio (pavyzdžiui, semiotinių metodų taikymo) ir polinkio ją redukuoti, abstrahuoti arba paslėpti po plika tekstualumo sąvoka. Dialogo studijos praranda tiesioginį analizės objektą – pokalbį – ir išsiplečia iki stilistinės kalbos analizės, žodžio dominavimo, teksto ir teatro santykių raidos tyrinėjimų. Taigi klasikinėje sampratoje reiškęs dramos formą ir buvęs neatsiejamas nuo pokalbio, šiandien dialogas redukuojamas į kalbinį pagrindą, komunikacines pozicijas užleidžiant tekstui ir su dialogo apibrėžimu nieko bendra neturinčiai kalbai apskritai.

Šiuolaikinėse dramos ir teatro teorijose dialogo sampratos redukcija vyksta keliomis kryptimis: vienu atveju, ji susiaurinama iki kalbos funkcijų ir žodžio vietos daugiaženklėje teatro sistemoje nusakymo (semiotinės teatro teorijos), kitu – iki smulkmeniško lingvistinių vienetų nagrinėjimo pačiame dramos tekste (semiotinės dramos teorijos). Stebint tokią dialogo redukciją susiduriame su nevienareikšmiška šios sąvokos vartoseną. Kaip kalbinė veikėjų išraiška dialogas struktūriškai nagrinėjamas tiek dramos viduje (šiuo požiūriu jis suvokiamas kaip sudedamoji dramos teksto dalis), tiek sceniniame pastatyme, kuriame žodis,

ištartas aktoriams, užima savarankišką vietą teatro sistemoje. Kaip pagrindinė dramos forma, dialogas tapatinamas su pokalbiu imituojančiu literatūriniu tekstu. Dialogas šiuo atveju charakterizuoja dramą kaip specifinės formos literatūros rūšį ir yra tai, kas dramą daro drama. Kitaip tariant, jis suvokiamas kaip literatūrinis tekstas, užrašyta materija, priešinga teatrui. Šiuo požiūriu sąvokos drama ir dialogas gali būti tapatinamos. Keblumas terminijoje atsirado tada, kai vėlyvieji modernistai (absurdo / antidramos autoriai) dramos formą modifikavo taip, kad dialogas ir tekstas ėmė reikšti visiškai priešingas kategorijas. Klasikinė dialogo struktūra buvo sugriauta, todėl pagrindine dramos forma įvardinti dialogą tapo ne tik keblu, bet ir problemiška. Natūralu, kad, veikiant minėtiems pokyčiams, tradicinės dialogo ir dramos sąvokos užleido vietą struktūralistų išpopuliarintam ir klasikinės dramos atžvilgiu neutraliam terminui – tekstui. Tačiau daugelis teoretikų, gilindamiesi į teatro ir teksto santykius, pastarojo dominavimą vis dar suvokė ne tiek klasikinės dramos formos, kiek kalbos vyravimo prasme, t. y. kaip literatūros ir žodžio diktatą, kuriam priešinosi teatras.

Ši nuostata, gajė ir Lietuvos teatrologijoje, šiandien nebeatlaiko kritikos, nes žodžio dominavimas ir klasikinės dialoginės struktūros laikymasis nebėra tapatūs dalykai. Žodžio dominavimas tiek dramoje, tiek teatre, jeigu jis naudoja dramą, gali pasireikšti ir ne klasikine dialogine forma. Dramos struktūra, kokia ji bebūtų, ar klasikinė, ar laužanti tradicines raiškos formas, net ir neigdama dialogą, visada bus surišta su žodžiu ir kalba. Drama ir jos atlikimas scenoje yra taip susiję su žodžiu ir kalba, kad pastarųjų atskyrimas praktiškai neįmanomas. Drama gali atmesti klasikinį dialogą, bet kad ir kokia radikalia forma ji pasireikštų, visuomet talpina savyje kalbinę pagrindą, todėl žodžio / kalbos dominavimas joje neišvengiamas. Teatro istorijoje gausu pavyzdžių, kai modernistai, atsisakydami sceninių efektų ir koncentruodamiesi išimtinai į dramą, žodį išskeldavo į pirmąjį planą (pavyzdžiui, Samuelio Becketto pjesių pastatymai), tačiau žodžio, kalbos dominavimas jau žymėjo klasikinio dialogo eros pabaigą. Tą patį galima pasakyti ir apie postmoderniai raiškai priskiriamus pastatymus, į pirmąjį planą iškeliančius kalbos žaismą, fonetinį žodžių skambesį, atmosferos kūrimą balsu ir garsu. Nepaisant reprezentacinio dialogo atsisakymo, kalbinė raiška tokiuose spektakliuose yra dominuojanti.

I.2.2. Tarp fenomenologijos ir struktūralizmo

Nors XX amžius į Vakarų mokslo istoriją įsirašė kaip (post)struktūralizmo iškilimas, nereikėtų pamiršti, kad lygiagrečiai naują pamatą savo teorijos tęstinumui kūrė fenomenologija ir iš jos išplaukianti hermeneutika. Neblėstant šių skirtingų sričių įtakai, kone visą XX amžių dialogo refleksija balansavo tarp fenomenologinio ir (post)struktūralistinio požiūrio. Struktūralizmas sparčiai skynėsi kelią teoriniame lygmenyje, tačiau į Vakarų mąstymą giliai įsišaknijusi fenomenologija stabdė jo pritaikymą praktinėje analizės srityje. Mickas Shortas apgailestavo, jog dramos kritika, istoriškai paveikta anglo-amerikietiškosios literatūros tradicijos, iki 1960 metų vis dar buvo orientuota į tokią analizę, kuri nagrinėjo atskiras, neretai iš konteksto ištrauktas dialogo dalis, metaforas, vaizdinius: „Ir tik visai neseniai analizės objektu tapo dramos esmę implikuojantis tekstas, t. y. reikšmės, esančios už veikėjų ištartų žodžių, visa tai, kas teatro auditorijai matoma per gestus, balso toną ir t. t.“²¹

Panašiai mąstė ir teatro teorijų raidą apžvelgęs Ferdinandas de Toras. Jo teigimu, iki 1960 metų teatro studijos buvo paremtos daugiausia fenomenologine ir sociologine literatūrinio teksto percepcija. Prahos struktūralistai, R. Ingardenas (1939 / 1944), H. R. Jussas (1960) teatrą aiškino dramos kategorijomis, o jų metodai iš tiesų buvo tik socialiai adaptuota hermeneutika (Janas Mukarovskis, Felixas Vodička, Jiris Veltruskis) ir fenomenologija (R. Ingardenas, H. R. Jussas)²². Teatro tyrinėjimuose didelio atgarsio nesusilaukė ir 1962 metais pasirodžiusi J. L. Austino kalbos akto teorija, padariusi perversmą lingvistikos, komunikacijos bei literatūros studijose. Septintajame ir aštuntajame dešimtmečiuose teatrinio dialogo tyrimai vis dar apsiribojo stilistine kalbos analize, kurią plėtojo tokie dramos teoretikai kaip J. L. Styanas (1960), Martinas Esslinas (1961, 1965), J. R. Tayloras (1971), A. Kennedis (1975), Ronaldas Haymanas (1979) ir kt. Komunikaciniais pokalbio aspektais buvo susidomėta tik paskutiniaisiais praėjusio amžiaus dešimtmečiais išpopuliarėjus literatūrinio diskurso teorijoms, kurias adaptuoti ėmėsi vėlgi dramos teoretikai. Bene pirmoji literatūrinio diskurso teoriją dialogui ėmė taikyti Deirdre Burton (1980), tačiau jos tyrimai dar buvo paremti stilistine analize. Vėliau rašiusieji Vimala Herman (1995), Mickas Shortas (1998), Susana Mandala (2007), Andrejus Ivanchenko (2008) literatūrinio diskurso teorijų aspektus praplėtė kasdienio pokalbio analize. Šių autorių įsitikinimu, pirminis dramos šaltinis yra ne literatūrinis tekstas, o natūralūs, gyvenimiški pokalbiai, todėl dramatinio dialogo analizę jie grindė socialinės komunikacijos

²¹ Short, Mick. *Discourse Analysis and the Analysis of Drama*. In *Langue, Discourse and Literature: An Introductory Reader in Discourse Stylistics*. Ed. Roland Cartier and Paul Simpson. New York: Routledge, 2005, p. 137.

²² De Toro, Fernando. *The End of Theatre Semiotics? A Symptom of an Epistemological Shift*. In *Semiotica*. – 2008, nr. 4. p. 112.

teorijomis. Kalbos akto principus draminiam dialogui aktyviausiai taikė Keiras Elamas (1980), Valerie Lowe (1998), Michaelis Toolanas (1990, 2002) ir kt.

Tuo metu, kai dramos teorijos dialoge ieškojo natūralaus pokalbio atgarsių, teatrologijoje ėmė ryškėti dvi kryptys, siekiančios įveikti dichotomiją tarp draminio teksto ir spektaklio. Viena jų – semiotinės dramos vertimo teorijos²³, kurių tikslas – paaiškinti esminę visų laikų teatro dilemą, kaip sąveikauja kalba / drama ir teatras, tekstualumas ir teatrališkumas, stabilumas ir performatyvumas, koku būdu viena medija virsta ar konstituoją kitą. Po ilgų bandymų sukurti autonomišką teatro teoriją galiausiai suvoktas problemos daugialypiškumas – teatras nėra tik kalba / tekstas ar tik spektaklis, o abu šie dalykai kartu. Nuo 1990 metų stebima nauja teatrologijos banga skelbianti semiotikos išsisėmimą ir siekianti įveikti dichotomiją ne tiek tarp draminio teksto ir spektaklio, kiek tarp teorijos ir praktikos. Šiai kryptčiai atstovauja teatrologai Marcas de Marinis, André Helbas, Timas Fitzpatrickas, Henris Schoenmakersas, Ferdinandas de Toras ir kt.²⁴. Prisiekusiems semiotikams priekaištaudami dėl perdėto moksliskumo bei koncepcinės fragmentacijos, spektaklį paverčiančios vien tik struktūriniu vizualiniu reginiu, šie teatrologai siekia tarpdiscipliniškumo ir gręžiasi į socialinius, antropologinius, fenomenologinius kontekstus, taip bandydami sugrąžinti teatrui gyvenimišką, percepcinį santykį su tikrove. Remdamiesi sociokultūrinių ir recepcinių teorijų prielaidomis, dialogo problemą jie neišvengiamai perkelia nuo struktūrinių santykių į išorinį santykį su žiūrovu bei jo sociokultūrine aplinka.

Nesunku pastebėti, kad recepcinėmis nuostatomis grindžiamos teorijos įvairiose filosofijos bei meno teorijų apžvalgose dar ir šiandien atsiduria tarp fenomenologijos ir hermeneutikos disciplinų. Su recepcijos teorijų keliamu tikslu apibrėžti meno kūrinio ir suvokėjo sąveiką čia veikiausiai gretinamas fenomenologijos bandymas paaiškinti, kaip meno fenomenai atsiskleidžia sąmonėje, ir hermeneutikos kaip supratimo metodo, pretenduojančio apjungti visus humanitarinius mokslus, universalumas. Nors minėti teatrologai nesiejo savęs su fenomenologine tradicija ir kūrė veikiau sociosemiotinę recepcijos sampratą, fenomenologinės prielaidos jų darbuose neliko nepastebėtos. Reikšmingas indėlis šių prielaidų sklaidoje tenka B. O. Statesui ir jo 1985 metais išsakytomis mintims, kad fenomenologija pajėgi artikuliuoti teatro prieštaravimus labiau nei semiotika. Pasak B. O. Stateso, skirtingai nei semiotika, į teatrą žvelgianti tik kaip į kultūriškai suformuotą ženklų sistemą, fenomenologija galinti parodyti, kaip teatras tampa teatru, t. y. ji galinti parodyti teatro susiformavimo sąlygas ir atskleisti jį kaip

²³ Šių tyrimų baruose labiausiai žinomos diskusijos tarp Susanos Bassnett ir Patrice'o Pavisio.

²⁴ Čia išvardintus autorius naujosios teatrologijos kryptčiai priskyrė F. De Toro, tačiau sociokultūrinius kontekstus savo vėlyvuosiuose darbuose sėkmingai jungė P. Pavisas, E. Fisher-Lichte ir kt., kurių de Toro nemini [žr.: De Toro, Fernando. *The End of Theatre Semiotics*.]

fiktyvią realybę²⁵. Fenomenologinis požiūris naujai atgimė po 1990 metų, kada pasirodė Judith'os Butler straipsniai²⁶, reabilitavę J. Derrida sukompromituotą fenomenologijos statusą, kurio savo laiku neišgelbėjo net garsieji J. Derrida ir H. G. Gadamerio debatai²⁷. Galima sakyti, kad J. Butler dėka paskutiniaisiais XX amžiaus dešimtmečiais fenomenologija vėl išgyveno renesansą. Dar visai neseniai buvusi poststruktūralistinių teorijų kritikos šaltiniu, tų pačių poststruktūralistų ji naujai atrandama meno teorijose. Fenomenologinės prielaidos tapo ypač palankios nagrinėjant performanso meną, naujai formuluojant kūniškumo, kūrinio procesualumo, patyrimo sampratas. Po mokslinėje spaudoje suaktyvėjusių diskusijų fenomenologinį požiūrį teatrologijoje ėmėsi peržiūrėti ne vienas teatro tyrėjas. Labiausiai šioje srityje pasižymėjo A. Rayner (1994, 2006) ir S. Garneris, kurio knyga „Bodied Spaces“ (1994) iki šiol yra viena pagrindinių teatrinės fenomenologijos studijų. Vis dėlto minėti autoriai į teatro fenomenologiją žvelgė iš teksto studijų perspektyvos, savo analizės šaltiniu daug dažniau rinkosi dramas nei teatro spektaklius. Galima sakyti, kad teatro fenomenologija vis dar remiasi literatūrinio teksto percepcija ir sunkiai vaduojasi iš logocentrizmo gniaužtų. Štai čia ir iškyla fenomenologinė dialogo suvokimo problema.

I.3. Dialogo problema šiuolaikiniame teatre²⁸

Kaip matėme ankstesnėje dalyje, XX amžiuje teatras, paveiktas sociokultūrinių pokyčių ir lingvistinių teorijų pakilimo, patyrė ryškias transformacijas. Jų veikiamas šiandien scenos menas reiškiasi įvairiausiomis formomis: nuo provokuojančių (post)modernių dramų pastatymų iki akcijų-performansų, išpūdingų medijuotų pasirodymų. Stebint tokią teatro įvairovę natūraliai kyla klausimas: ar dar įmanoma šiuolaikinėje scenoje kalbėti apie tarp subjektyvius ryšius ir kuo galėtume pagrįsti dialogo, kurio šaknys glūdi logocentrinėje tradicijoje, reikalingumą? Šiuolaikiniame teatre dialogo klausimas pasirodo svarbus keliais aspektais. Kalbant apie XX amžiaus (post)modernią dramą, pirmiausia paminėtina tai, kad ji, nors ir buvo veikiamą deformuojančios stilistikos, dialoginė komunikatyvaus veiksmo raiška

²⁵ States, O. Bert. The Phenomenological Attitude. In *Critical Theory and Performance*. Ed. J. C. Reinelt and J. R. Roach. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1992, p. 372, 374.

²⁶ Žr.: Butler, Judith. Performative Acts and Gender constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. In *Performing Feminism: Feminist Critical Theory and Theatre*. Ed. Sue-Ellen Case. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990, p. 270-282.

²⁷ Čia turiu omenyje 1981 metais Paryžiuje vykusį Goethes instituto suorganizuotą simpoziumą tema „Tekstas ir interpretacija“, kuriame pagrindiniais oponentais buvo pakviesti J. Derrida ir H. J. Gadameris. Iš šių pranešėjų buvo tikimasi vaisingų diskusijų ir konsensuso, tačiau akademinis dialogas, kaip skelbė mokslinė spauda, neįvyko.

²⁸ Dialogo problema, kurią ketinu aptarti šiame skyriuje, kaip ir dialogo istorija, yra bendra visam Europos teatrui, todėl čia kalbėsime apie universalias teatrinio dialogo tendencijas, būdingas Europos scenai, įskaitant ir Lietuvą.

joje neprarado savo pozicijų. Dialogo modifikacijos tiek dramoje, tiek teatre buvo susijusios, iš vienos pusės, su struktūriniais dramos pokyčiais – išskaidyta, fragmentiška, linijiškumą praradusia dramos forma, iš kitos pusės, su pačios kalbos deformacijomis – solipsistiniu, situacijos neatitinkančiu kalbėjimu bei norminės kalbos iškraipymu, naudojant įvairius dialektus, slengus ir pan. Nepaisant to, veikėjus jungianti interakcija ir bendravimas per kalbą išliko esminiai dramos / teatro komponentai. Be to, šiandieniniame Europos ir Lietuvos teatre stebimos prie tradicinių dialogo formų raiškos grįžtančios tendencijos.

Iki XX amžiaus vidurio Europos teatre dominavo eksperimentinė modernizmo dvasia, į kūrybos avangardą iškėlusį režisūrinius-vizualinius ieškojimus, vėliau pasireiškusius įvairiausiais dekonstruoto teatro pavidalais. Šiandien teatrologai pastebi, kad teatras, išnaudojęs visas – erdvės, laiko, kalbos, vaidybos – dekonstrukcijos galimybes, vėl sugrįžta prie pastatymų, kuriuose karaliauja ne vizualumas, fragmentiškumas, o drama, išlaikiusi dialogo formą. Pastarąją taip pat naudoja XX amžiaus 8-ajame dešimtmetyje Didžiojoje Britanijoje susiformavusi *naujoji drama (in-yer-face)*, savo provokuojančiu socialiniu diskursu paveikusi kone visą Europos teatro raidą. Galima sakyti, kad į Europos teatrus naujoji drama vėl sugrąžino dramaturginį pagrindą, kurį buvo nustelbę vizualūs eksperimentai. Teatro centre vėl atsidūrė aktorius ir dialoginis diskursas, personažų sąveikai suteikęs socialinį matmenį. Kaip ir prieš norminį literatūrinį stilių sukilusių modernistų darbuose, naujojoje dramoje dialogas atspindėjo fragmentišką formą ir natūralią, buitinę, nerišlią marginalizuotų grupių kalbą bei dialektą. Šiandien kartu su naujosios dramos veikalais vis dažniau statomi klasikos kūriniai, parenti tradiciniu dialogo modeliu. Šios tendencijos ypač stebimos Lietuvos teatre, kur klasikinė dramaturgija sceną išvysta nepalyginamai dažniau nei naujosios dramos pastatymai. Apskritai reikia pasakyti, kad šiuolaikiniame teatre dramaturginis kalbinis pagrindas tiek naujosios, tiek klasikinės dramos spektakliuose nenusileidžia režisūrai ir vizualumui. Kai kuriais atvejais vizualumas netgi sąmoningai ignoruojamas – atsisakius scenografijos bei regai skirtų efektų, koncentruojamasi išimtinai į dramą ir veikėjų dialogus. Taigi šiuolaikiniame teatre dialogas ne tik nėra praradęs savo pozicijų, neretai jis tik dar labiau pabrėžiamas. Kita vertus, net ir klasikiniuose pastatymuose dialogas yra įgavęs naują pobūdį, kuriam paaiškinti jau nebeužtenka esamo teorinio pamato. Nei tradicinės, nei postmodernios teorijos neišsemia visų dialogo pokyčių ir vargu ar gali paaiškinti pakitusį teatro identitetą. Šiuolaikinėje scenoje dialoginę personažų sąveiką lemia daugelis veiksnių, kartu jie visi vienaip ar kitaip veikia patį teatrą, todėl dialogo problemą būtų tikslinga formuluoti ieškant scenos meno kaitą lemiančių priežasčių.

Teatrologai pripažįsta, kad šiuolaikinio teatro tapatumą ypač paveikė susitelkimas ties kūniška raiška, lėmusia fizinės kalbos suverenumą scenoje. Tradiciniame teatre aktoriaus kūnas paprastai veikė dviem kryptimis: kaip kalbos analogas, sujungiantis žodį ir veiksma, ir

kaip esamo laiko analogas, sujungiantis erdvę ir žiūrovus. Į šiuolaikinį teatrą kūno strategijos skverbiasi ženklo ir bereikšmiškumo, anonimiškumo ir belaikiškumo, fiziškumo ir lytinės reidentifikacijos, intymios asmeninės ir kolektyvinės kultūrinės patirties reprezentantais²⁹. Šiandien jau galima pasakyti, kad teatre toks kūno eksploatavimas yra tiesiogiai susijęs su kalbos ir dialoginės asmenybės pasitraukimu šių dienų visuomenėje. Postmodernių teorijų šalininkų teigimu, dabarties visuomenėje besaikis kūniškas tapatumas lėmė kalbančio subjekto subversiją. Tai reiškia, kad kartu su kūno iškilimu neišvengiamai patiriama kalbančiojo transformacija – kalba ne tik deformuojasi, jos simbolius pakeičia kūnas ir nuolat produkuojamas jo atvaizdas, unikalųjį *aš* paverčiantis antriniais netikros esaties simuliakrais. Jau analizuodamas modernizmą Fredricas Jamesonas pastebėjo, kad industrinėje technokratinėje visuomenėje nepakartojamas kiekvieno individo *aš* pasirodė esantis tik socialinių praktikų, vaidmenų, prisitaikymų rinkinys, o vientisa, individuali, integruota asmenybė – tik buržuazinės visuomenės sukurta fikcija. Modernizmo epochoje individo nuvertinimas ir buvo priežastis, lėmusi dialoginio subjekto bei tarpasmeninių santykių redukciją. Sąmoningai ar nesąmoningai savo darbuose visa tai atspindėjo režisieriai modernistai, „sugėrę“ to meto klimatą bei formavę naują meno ideologiją³⁰.

Kaip pastebėjo teatrologė Erika Fischer-Lichter, modernistų, tokių kaip Edwardas Gordonas Craigas, Vsevolodas Meyerholdas, Aleksandras Tairovas, Antoninas Artaud, labai žymėjo slinkti, viena vertus, kalbos ir dialogo desemantizacijos, kita vertus, kūnų ir objektų semantizacijos link. Jie siekė sukurti teatrą, kuriame kalbėtų ne tik kalba, bet ir kūnai bei objektai, kuriame per balsą ir judesį atsiskleidžianti teatrinė tikrovė įgautų poetinio skambesio. Anot teatrologės, minėtų režisierių kūryba, atvėrusi naujo teatro pradžią, nuvainikavo ne tik vidurinėsios klasės pamėgtą iliuzinį dialoginį pasakojimą, bet ir dialoginės, individualios asmenybės konceptą³¹. F. Jamesono suformuluotoje modernizmo ideologijoje toks posūkis reiškė teatro ėjimą kalbos autonomijos (kalba nieko nereprezentuoja ir reiškia tik save), depersonalizacijos ir antikomunikacijos link. Kalbai praradus reprezentacines ir komunikacines

²⁹Žr.: Petersen, Alan. *The Body in Question: A Socio-Cultural Approach*. London and New York: Routledge, 2007.

³⁰Modernaus meno ideologiją F. Jamesonas apibrėžė trimis kategorijomis: depersonalizacija, estetikos autonomija ir kalbos autonomija. *Depersonalizaciją* F. Jamesonas siejo su „autoriaus mirtimi“ ir subjekto kaip objektyvios būties nuvertinimu, jam priešpastatant kintančias, socialiai sukonstruotas tapatybes. *Estetikos autonomiją* F. Jamesonas aiškino kaip meno posūkį savęs link: menas daugiau nebereflektuoja tikrovės, nesistengia jos atspindėti ar pakartoti, o yra antikultūriškas ir savirefleksyvus. Iš savirefleksyvaus meno prielaidos F. Jamesonas kildino *kalbos autonomiją*. Kaip ir estetikos autonomija, ji priešinosi mimetinei realizmo tradicijai, kurioje kalba tapo vienu patikimiausiu tikrovės išraiškos garantu. Kita vertus, kalbos autonomija stiprėjo technologijų amžiuje silpnėjant komunikacinei kalbos funkcijai. Ši tendencija, įvardinta kaip kalbos krizė, ypač išryškėjo po antrojo Pasaulinio karo, kai kultūriniame gyvenime ėmė formuotis kalba, tiesa bei kitomis objektyviomis kategorijomis netikinčios, nihilizmu persmeltos filosofijos ir meno srovės [Žr.: Jameson, Fredric. *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*. London and New York: Verso, 2002, p. 141-210].

³¹Fischer-Lichter, Erika. Theatre of the „New Man“. In *History of European Drama and Theatre*. London and New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 2004, p. 284-298.

galias, o individui – objektyvų vertingumą, teatras natūraliai ėmė gręžtis į antropologines savo šaknis, ieškoti pirminių, iki-kalbinių raiškos šaltinių. Tam ypač tiko ritualinės kūno ir balso praktikos, pakeitusios individualių subjektų bei dialoginių tarpasmeninių santykių imitacijas. Taigi nuo stanislavskiškojo vaidmens supratimo, reikalaujančio iš atlikėjo holistinio – psichologija, kalba ir charakteriu grįsto – personažo suvokimo, buvo pereita prie kūno ir balso, vaizdo ir aplinkos anatomijos tyrinėjimų, įvairiomis formomis tebesitęsiančių ir šiandien.

Turint omenyje tai, kas pasakyta, jau galima klausti, kaip minėtų sociokultūrinių ir paties teatro pokyčių visumoje turėtų būti suvokiamas dialogas. Ar jam dar pakanka komunikacijos apibrėžimo, dialogą tapatinančio su kalba? Akivaizdu, kad šiandien teatrinis dialogas yra tapęs kažkuo kita, nei vien tik kalba, tad ar nevertėtų į jį žvelgti ne kalbos, o kūno kategorijomis, kurios leistų dialogą suvokti kaip tarpkūniškus ryšius. Dalykas tas, kad mūsų sąmonėje dialogas vis dar surištas su Vakarų mąstymo tradicijoje išgalėjusiu dialogo apibrėžimu, tapatinančiu jį su kalba ir pažintiniu komunikacijos procesu. Nuo Platono laikų iki XX amžiaus II-osios pusės dialogas buvo suvokiamas kaip dviejų asmenų susitikimas, kito pažinimą įprasminantis per kalbą. Paulas Ricoeuras pateikia tokį klasikinio dialogo apibrėžimą: dalyvaudami pokalbyje, kalbėtojas ir klausytojas kalbą steigia kaip dialogo įvykį, sujungiantį kalbėjimo ir klausymosi polius. Dialogo įvykyje kito išgyventa patirtis lieka pačiam asmeniui, ir niekas negali jos pakartoti, tačiau tai, kuo kitas pasidalina, ką jis perteikia tampa vieša ir tai jau yra kitam prieinama jo patyrimo reikšmė³². Taip suprastas dialogas Vakarų tradicijoje tapo specifine reikšmės erdve, kurioje kažkas, t. y. reikšmė, iš vienos sąmonės perkeliama kiton sąmonėn arba iš vienos individualios patyrimo sferos – kiton. Tai reiškia, kad dialogu pašnekovai įeina į pažintinį santykį arba, kaip pasakytų E. Levinas, „į vienas kito mąstymą“³³. Tačiau tokia pažintiniame santykiyje dialogas paprastai redukuojamas į turinį ir suprantamas tik perduodamos prasmės lygmenyje. Suprasti pašnekovą reiškia suprasti jo mintis, argumentus, racionaliai suvokti ir priimti svarstomą dalyką.

Turint omenyje teatrą, ypač tradicinį jo variantą, kalba / dialogas jame taip pat pajungiami pažinimui. Tačiau dialogas teatre nebūna vien tik kalbėjimas *apie* ką nors. Kalbos empiriškumas čia nėra vien sąmonės sugaunama ko nors prasmė. Tokiu atveju dialogas būtų redukuojamas vien tik į turinį. Kalbant E. Husserlio terminais, nepriklausomus prasmės modalumus, užkoduotus dialoge, kalba redukuoja į išgyvenimą kaip patirtį. Taip sukurama egzistencinė erdvė, kurioje dialogas steigia gyvenimišką patirtį ir veda visą veiksmine siužeto liniją. Šioje egzistencinėje plotmėje dialogas suvokiamas kaip dramatišką atmosferą kuriantis kalbėjimas, teikiantis medžiagą kito patirties apmąstymams. Pažintinis santykis čia vyksta per

³² Ricoeur, Paul. *Interpretacijos teorija: diskursas ir reikšmės perteklius*. Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 27.

³³ Levinas, Emanuelis. Dialogas. In *Apie Dievą, ateinantį į mąstymą*. Vilnius: Aidai, 2001, p. 294.

kito patirties aktualizavimą, o kalbant teatriniais terminais, per reprezentaciją, kurioje kito reikšmė sugaunama personažo patirtyje. Tiek personažai ir aktoriai, tiek personažai ir žiūrovai čia susitinka kaip intencionaliai nusikreipę vieni į kitus, aktualiai išgyvenantys ir apmąstantys vieni kitų patirtis. Pažintinis santykis šiuo atveju neišvengia suobjektinimo, nes bendravimas jame vyksta per kito patirties tematizavimą, kito egzistencijos pavertimą apmąstymų tema. Tokiuose mainuose santykis su kitu atsiveria išimtinai per kalbą, suinteresuoto kalbėjimo struktūrą ir intencionalius, priešastinius ryšius. Tačiau šiuolaikiniame teatre intencionalus, priešastinis, suinteresuotas dialogas jau seniai yra praradęs svarbą, tad dialogo apibrėžimas čia susiduria su dar viena problema.

Iki XX amžiaus II-osios pusės Vakarų filosofijos tradicijoje dialogo vertė buvo matuojama komunikacijos rezultatyvumu. Nuo Platono laikų dialogas suprantamas kaip racionalus pokalbis, tiesos paieška, kaip kalbėjimas ir susikalbėjimas *apie* ką nors. Filosofijoje gerai žinomas Bernharo Waldenfelo trinaris dialogo modelis, apimantis klausiantį (aš), atsakantį (kitas) ir svarstomą dalyką. Pagal šį klasikinį dialogo modelį, pokalbio partneriai steigia žaidimo erdvę, kurioje iš anksto angažuojasi klausymuisi ir bendrai prasmei. Bėda ta, kad svarstant pokalbio dalyką, komunikacijos rezultatyvumo parametrais įvardinami susikalbėjimas ir pasiekto bendrumo laipsnis. Būtent šis bendrumo pažadas, grįstas tiesos konsensusu ir užtikrinantis neprievartinį komunikacijos būdą, Vakarų tradicijoje tapo skiriamuoju dialogo ženklu³⁴.

Susikalbėjimo paradigma gaji ir šių dienų filosofijoje, ypač fenomenologijoje, kurios fundamentinis pagrindas dažnai kritikuojamas dėl konservatyvaus požiūrio į dialogą. Fenomenologinis požiūris dažniausiai kritikuojamas dėl to, kad apeina užslėptos prievartos dialoge galimybę. Oponuojama, kad žmonių bendravimas negali išvengti nesusikalbėjimo, konfliktiškumo, manipuliacijų ir klastos, kad jame visuomet gali slypėti nuomonės primetimas ir galia dominuoti. Platoniškas nusiteikimas siekti taikaus, geranoriško dialogo tikrovėje retai įgyvendinamas ir veikiau asocijuojasi su utopine pasaulėžiūra, neatlaikančia realybės prieštaravimų³⁵. Kaip pastebėjo Peteris Sloterdijkas, susidūrus su tikrove toks dialogas ima

³⁴Plačiau apie tai žr.: Waldenfels, Bernharnd. Dialogue and Discourses. In *Writing the Politics of Difference*. Ed. Hugh J. Silverman. New York: State University of New York Press, 1991, p. 165-176.

³⁵ Dialogo kaip susikalbėjimo ir bendrumo definicija Vakarų filosofijoje ėmė nykti su tokiais mąstytojais kaip F. Nietzsche, J. Derrida, M. Foucault, G. Deleuze'as ir kitais, į dialogą žvelgusiais kaip į galių susidūrimą. Sekdamas F. Nietzsche, J. Derrida teigė, kad gera valia siekti bendro supratimo yra tik apsimestinė, nes kitas dialoge paprasčiausiai aneksuojamas, pasisavinamas. Supratimas, kurį siūlo fenomenologija, geriausiu atveju yra tik pasaulio vaizdo, kurį sudrumstė kitas, rekonstravimas, kito įsivaizdavimas savo paties pasaulio vaizde. Bendras supratimas apskritai vargu ar įmanomas, nes individas nėra pajėgus peržengti subjektyvios sąmonės – savo supratimą jis gali formuoti tik konfrontacijoje su skirtingais kitų supratimais. Bet net ir tuo atveju bendro supratimo prielaida visuomet reikš tik bandymą savo supratimą padaryti viršesnį. Štai kodėl J. Derrida, kaip ir F. Nietzsche'i, gera valia suprasti iš tiesų yra valia dominuoti. Dialogas yra tik elegantiškas metodas, leidžiantis įtraukti kitą į savo pasaulio lauką be prievartos. [Žr.: Simon, Josef. Good Will to Understand and the Will to Power: Remarks on an

atrodyti sąmoningai nerealistinis, atspindintis paskutinį filosofijos uždavinį palaikyti „išganingą laisvo dialogo fikciją“. Anot filosofo, istorija jau seniai įrodė, kad „reikėtų kalbėti apie sąmonių karą, o ne apie taikos dialogą“, kad „laisvas, be jokios prievartos pažinimu suinteresuotųjų dialogas“ beveik visuomet suponuoja pralaimėtoją, ir tiesa dažniausiai būna stipresniojo pusėje³⁶.

Kalbant apie teatrą ir turint omenyje personažų dialoginius ryšius, bendro supratimo paradigma ir neprievartinis dialogo pobūdis apskritai neįmanomi, nes nuo antikos laikų pagrindinis dialogo variklis buvo konfliktas ir priešingų jėgų, pažiūrų, moralių susidūrimas. Kaip teigė Oswaldas Ducrot ir Patrice'as Pavis, teatre bet koks dialogas yra „taktinė kova tarp dviejų diskurso manipuliatorių. Kiekvienas stengiasi primesti savo logiką, ideologines prielaidas, priversdamas kitą kovoti lauke, kurį kalbėtojas parinko kitam pokalbio dalyviui“³⁷. Bendru supratimu grįstas dialogas galimas nebent komunikacinėje scenos ir žiūrovų sąveikoje, bet ir tai tik sąlygiškai, nes bendrai suprasti nereiškia suprasti taip pat, kaip kitas. Kad ir kaip būtų, teorinės diskusijos, kvestionuojančios dialogo ir susikalbėjimo paradigmas, paliko ženklus pėdsakus XX amžiaus scenoje. Geriausias to pavyzdys – paskutiniaisiais dešimtmečiais Amerikos ir Europos teatruose vykęs ryškus dialogo dekonstrukcijos proveržis. Sąryšingas, susikalbėjimu ir priežastiniais ryšiais pagrįstas dialogas buvo nuvainikuotas pačiomis radikaliausiomis formomis. Absurdo drama, o vėliau ir postmodernusis teatras, dialogą pavertė sąmonės srautu, deformuota kalba, kuria partneriai nesiekia jokių tikslų, negirdi vienas kito, nemezga jokių prasminių ryšių. Šiandien, kaip jau minėjome, Europos teatruose tokių kalbinių deformacijų vaizdavimas išsėmė radikalaus teatro reikalavimus, o naujoji drama atsigręžia į daugiau ar mažiau tradicines dialogo formas.

Žvelgiant iš laiko perspektyvos jau galima pasakyti, kad ūmiai prasidėjusi ir lygiai taip pat staigiai užgesusi teatrinio dialogo dekonstrukcija praktinėje srityje apėmė tik kalbos deformacijos problemą, kuri iškilo bandant paneigti konvencinius dramos / teatro suvokimo modelius. Kiek plačiau dialogo klausimą suprato iš tradicinių modelių kritikos įkvėpimo sėmęsi teatro semiotikai, į dialogo sąvokinį lauką įvedę diskurso ir naratyvo terminus, perimtus iš lingvistikos metodologijos. Šiuolaikinė teatrologija, sunkiai įsivaizduojama be minėtų sąvokų, vengia tradicinių dialogo apibrėžčių ir jo paradigmą patiki naratyvo, komunikacijos teorijoms. Šios teorijos, dialogą išskaidžiusios į struktūrines naratyvo-diskurso, diagezės-mimezės opozijas, jau kalba ne apie veikėjų dialogą, o naratyvinę diskursą, ne apie

„Improbable Debate“. In *Dialogue and Deconstruction: the Gadamer-Derrida Encounter*. Ed. Diana P. Michelfelder and Richard E. Palmer. State University of New York Press, 1989, p. 165.]

³⁶Sloterdijk, Peter. *Ciniškojo proto kritika*. Vilnius: Alma litera, ALK, 1999, p. 36-37.

³⁷ Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. Trans. Christine Shantz. Canada: University of Toronto Press, 1998, p. 98.

dialoginius scenos ryšius, o apie *mise en scène* diskursą. Minėtų opozicijų segmentus suvokiant kaip iš dialogo kylančias struktūras – kažkas kreipiasi į kažką ir tai, ką sako, organizuoja kaip kalbinį reikšminį pranešimą, – naratyvas traktuojamas kaip „nulinis istorijos dėstymo laipsnis“, kur „įvykiai pasirodo tam, kad save papasakotų“³⁸. Skirtingai nei pasakojama istorija, diskursas, suponuojantis kalbėtoją ir klausytoją, siuntėją ir priėmėją, formuoja „individualių pranešimų koreliaciją“ ir dėmesį kreipia ne tiek į pasakymą (*kas* pasakyta), o į pasakymo būdą (*kaip* pasakyta)³⁹. Vis dėlto teigiama, kad teatre diskursas nėra kalbinio pokalbio pavyzdys griežtąja prasme. Tai veikiau konvencija tapusi spektaklio teksto forma, apimanti „specifiškai teatrinę kalbos naudojimą platesne prasme: nuo verbalinių pasakymų iki iš vizualinių elementų susidedančių neverbalinių praktikų, įskaitant gestus, veido išraiškas, judesius, kostiumus, aktorių kūnus, scenografiją ir butaforiją“⁴⁰.

Nors šiandien niekas neabejoja minėtų teorijų pasiūlytu naujo instrumentarijaus reikšmingumu, esminis klausimas, kurį kėlė P. Pavis, išlieka: kokioje plotmėje dialogo analizė gali būti tinkama teatrui, netampant tik dirbtiniu lingvistikos pritaikymu⁴¹. Akivaizdu, kad veikiama šiuolaikinių teorijų ir paties teatro pokyčių, dialogo problema įgauna neišvengiamai naujus, su pakitusiu teatro identitetu susijusius kontūrus. Lietuvoje paskutiniaisiais dešimtmečiais dialogo pokyčius teoretikai traktavo iš postmodernizmo perspektyvos, tačiau tyrimų rezultatai vargu ar pakankami – teatrologai įvardino iš kalbos dekonstrukcijos išplaukiančias dialogo modifikacijas, o pati jo samprata liko nepakitusi. Šiandien stebint teatro kaitą daug aktualesnis pasirodo dialogo verifikacijos klausimas, reikalaujantis permąstyti pačią jo prigimtį teatre. Neužtenka konstatuoti dialogo transformacijas šiuolaikinėje scenoje, nes priklausomai nuo to, kaip teatras save identifikuoja, turėtų keistis ir dialogo apibrėžtis. Kita vertus, naujai formuluojama dialogo apibrėžtis galėtų pasitarnauti ir ieškant naujų teatro identitetą nusakančių gairių. Juk dialogas kaip santykio kategorija visuomet buvo esminė teatro sąvoka, apimanti ne tik kalbinį personažų bendravimą, bet ir kūniškus ryšius. Būtent todėl šiandien reikalingas toks dialogo apibrėžimas, kuris apimtų tiek kalbinius, tiek kūniškus santykius.

Apibendrinant tai, kas pasakyta, galima įvardinti tokias dialogo problemas šiuolaikiniame teatre: tarpasmeninių santykių silpnėjimo problema, lemianti dialoginės asmenybės pasitraukimą iš scenos; kalbos ir reikšmės problema, kelianti reprezentacijos ir

³⁸ Genette, Gérard. *Narrative Discourse: an Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980, p. 25-29.

³⁹ Lietuvos teatrologijoje diskurso ir naratyvo, diagezės ir mimezės santykį išsamiau yra apžvelgusi teatrologė N. Šatkauskienė. Žr. Šatkauskienė, Nomedas. Tekstai, kurie ieško gilumos. In *Darbai ir dienos*. – 2004, nr. 39, p. 91-105.

⁴⁰ Issacharoff, Michael. *Discourse as Performance*. Stanford, California: Stanford University Press, 1989, p. 3.

⁴¹ Žr.: Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre*, p. 105.

ideologijos klausimus teatre; kūniškos raiškos problema, išstumianti kalbiškumą šiuolaikinėje scenoje; supratimo ir bendros prasmės problema, lemianti percepcijos pokyčius scenos ir žiūrovų komunikacijoje; dialoginio santykio ir egzistencinio išgyvenimo problema, iki šiol apsprendžianti teatro gyvybingumą ir paveikumą. Nesistengdami apimti visos probleminės dialogo amplitudės, kitame skyriuje formuluosime tokį požiūrį į teatrinį dialogą, kuris akcentus kreiptų nuo kalbos kūniškų sąveikų link ir būtų aktualus ne tiek tradicinei, kiek moderniai ir postmoderniai scenai. Šiam tikslui įgyvendinti išskirsime šiuos strateginius dialogo momentus teatre: dialogą kaip kalbą ir dialogą kaip tarpkūniškumą.

II. PAGRINDINĖS DIALOGO STRATEGIJOS TEATRE

Klasikinės ir šiuolaikinės dramos bei teatro teorijos esminiu dialogo kriterijumi įvardina pasikeitimą replikomis ir grįžtamąjį komunikacijos ryšį. Dialogas išreiškia pasikeitimą tarp kalbančio *aš* ir klausančio *tu*, todėl sąveikos tarp skirtingų vaidmenų nagrinėjamos remiantis kalbos pasakymais. Toks dialogo suvokimas būdingas semiotinėms dramos bei teatro teorijoms, veikėjų komunikaciją aiškinančioms kalbos, pranešimo, teksto kategorijomis. Vis dėlto, kaip pastebėjo P. Pavis, tai, ką veikėjai pasako, yra numanoma tik jų socialinio ryšio kontekste, o tai paaiškina kartais aliuzinę dialogo formą, nurodančią ne tiek į žodžiais perduodamą informaciją, kiek į situacijos formavimą⁴². Šiuo požiūriu kalba nėra vienintelis dialogo reiškėjas teatre. Situaciją čia formuoja ne tiek lingvistiniai pasakymai, kiek tarp subjektyvūs ryšiai, kurių prasmė tampa regima tik kartu su kūno artikuliacijomis. Galima sakyti, kad dialogo reiškėju teatre yra veikiau ne kalba, o kūnas, sceniniame pasakyme paliekantis savo ženklus. Fenomenologijoje, kuri savo mąstymo centru laiko juslinį suvokimą, kalba toli gražu neišsemia teatrinio dialogo supratimo. Socialinius, intersubjektyvius ryšius steigiantis kūnas joje apmąstomas ne tik kaip kalbantis, bet ir kaip, anot Alfonso Lingis, „regimas, apčiuopiamas, girdimas, liečiamas laukas“, galintis paversti reprezentaciją juntama. Šia prasme kūnas ne tik atspindi reprezentaciją, bet ir „yra būdas, kuriuo prezentacija priimama“⁴³. Tai ypač aktualu kalbant apie aktorius ir personažo santykius, formuojančius vizualinę, kūnišką vaidmens išraišką. Aktoriaus kūne susitinka visi juntami personažo gyvenimo, bendravimo, mąstymo stiliai, schemas, reakcijos, todėl tiek vaidmens strategiją, tiek veikėjų tarpusavio bendravimą apsprendžia ne kalba, o aktorius santykis su savo paties kūnu.

Atsižvelgiant į tai šiame skyriuje išskirsime dvi pagrindines dialogo strategijas scenoje: *dialogą kaip kalbą* ir *dialogą kaip tarpkūniškumą*. Sieksime parodyti, kad fenomenologijoje dialogas suvokiamas ne tiek apibrėžtomis kalbos kategorijomis, kiek reikšmę peržengiančios transcendencijos ir kūno apibrėžtimis. Nagrinėjant dialogą kaip kalbą remsimės E. Husserlio ir M. Heideggerio kalbos sampratomis, leidžiančiomis teatrinį dialogą susieti tiek su moderniomis kūno ir balso praktikomis, tiek su postmodernaus teatro neapibrėžtumu. Į dialogą žvelgiant kaip į tarpkūniškumą, pasitelksime E. Levino, J. P. Sartre'o, E. Edmundo Husserlio ir M. Merleau-Ponty išvalgas, leidžiančias dialogą apmąstyti santykio, judėjimo erdvėje, regimo ir patiriančio kūno kategorijomis.

⁴² Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre Terms*, p. 97.

⁴³ Lingis, Alphonso. Jautrus kūnas. In *Baltos lankos*. – 2010, nr. 31 / 32, p. 25.

II.1. Dialogas kaip kalba

Ankstesniuose skyriuose minėta, kad XX amžiuje dialogo refleksija balansavo tarp fenomenologinio ir struktūralistinio požiūrio. Šimtmečio pradžioje tiek vienos, tiek kitos srities šalininkai dialogą priskyrė sudedamajai dramos teksto daliai, todėl jo apibrėžimas retai kada išeidavo už dramos struktūros rėmų. Tačiau net ir neišėjus iš dramos teoretizavimo lauko, jau buvo bandoma atskirti tekstinius ir sceninius dialogo modalumus. Iki XIX amžiaus dažniausias tokio atskyrimo pavyzdys buvo minimos remarkos – sceninės instrukcijos, nurodančios, kaip turi elgtis aktorius, režisierius ar scenografas. Apie sceninius dialogo modalumus fenomenologinėje tradicijoje bene pirmasis prabilo meno filosofas R. Ingardenas, sceninės paskirties ieškojęs ne tik remarkose, bet ir dialoginėje personažų kalboje. Be jau žinomų dialogo funkcijų – reprezentacinės, ekspresinės ir komunikacinės – filosofas nurodė ir dialogo gebėjimą veikti kitų veiksmus. Analizuodamas šią poveikio funkciją, dialogą R. Ingardenas apibrėžė kaip trijų santykių moduliaciją: tai poveikis kitiems vaizduojamiems asmenims, į save nukreiptas veiksmas (monologas) ir vaizduojamųjų asmenų poveikis publikai. Bene reikšmingiausias teatrui R. Ingardeno pastebėjimas buvo tas, kad kalba, pasireiškianti veiksmu (žodis – tai veiksmas), daro poveikį ir publikai. Jo teigimu, kiekvieną personažų pasakymą žiūrovas suvokia kaip aktą bendroje dialogo grandinėje, todėl veikėjų kalba neišvengiamai veikia ir jį. Kalba / dialogas yra pagrindinis publikos dėmesio objektas, nes per jį žiūrovas koncentruojasi į veiksmą, dalyvauja pokalbyje kaip slaptas stebėtojas⁴⁴.

Vis dėlto R. Ingardenas, nors ir atkreipė dėmesį į komunikacinį žiūrovo vaidmenį dialoge, savo analizės objektu pasirinko nekintantį literatūrinį dramos pagrindą – dialogą tarp vaizduojamųjų asmenų, todėl jo teatro samprata neperžengė literatūros ribų ir liko logocentrinė. Būtent ji ir tapo struktūralistų kritikos taikiniu. Teigdami, kad teatras yra ne uždaras, o atviras fenomenas, ne užbaigtas literatūros produktas, o procesas, struktūralistai griežtai pasisakė prieš fenomenologinio metodo taikymą scenos menui ir pripažino tik semiotinę analizę, dialogą / kalbą traktuojančią kaip atvirą ir komunikacijos sąlygojamą procesą⁴⁵. Naudodamiesi garsiuoju lingvisto Ferdinando de Saussurian'o kalbos padalinimu į *language* ir *parole*, struktūralistai

⁴⁴Ingarden, Roland. *The Functions of Language in the Theatre*. In *Ingarden, Roland. The Literary Work of Art* / Trans. George G. Grabowicz. Evanston: Northwestern University Press, 1973, p. 377- 396.

⁴⁵R. Ingardeno požiūrį į teatrą kritikavo ne vienas su logocentrinio teatro idėja nesutinkantis teoretikas. Vienas jų – scenos meno autonomiškumą pabrėžęs norvegas Jonas Nygaardas. Pasak mokslininko, R. Ingardeno klaida buvo ta, kad fenomenologinį požiūrį į literatūrą jis taikė scenai, kuri savo esme „nėra literatūra, o jei retsykiais ir tampa ja, tai esti ja visai kitaip“. Teatrą R. Ingardenas kildino iš stabilios literatūrinės kalbos, tačiau scenoje pamatinis sluoksnis yra nuolat kintantys „reiškiniai“, neatsiejami nuo teatrinės raiškos, publikos dalyvavimo ir konkretaus kultūrinio konteksto. Teatro redukcija į nekintamą kalbos fenomeną yra tik teorinė, nes aktorius visada bus sąlygojamas žiūrovų. Todėl kalbą apie teatrą, anot J. Nygaardo, reikia pradėti būtent nuo šios sąveikos. [Žr.: Nygaard, Jon. *Romanas Ingardenas ir teatras*. In *Krantai*. – 1991, birželis, p. 65, 68]

dramos kalbą buvo linę tapatinti su konkrečiu kalbėjimu, t. y. iš kalbos vienetų ir reikšmių sudarytu pranešimu (*parole*), o visą scenos ženklų, kodų arsenalą, tarp jų ir kalbą, aiškino sistemos (*la language*) aspektu. Taigi atsisakydami klasikinio dramos dominavimo, scenos kalbą / dialogą jie nagrinėjo kaip komunikacinę žodžio sistemą tarp kitų semiotinių teatro sistemų.

Išeinant iš šio struktūralistinio požiūrio taško, visai pagrįstai galima kelti teatrinio dialogo klausimą: ar dialogas kaip kalba yra tapatus komunikacinei sistemai ir ar kalba kaip sistema gali būti tapati dialogui? Kitaip tariant, kuo remiantis dialogą kaip kalbą galima įvardinti dialogu ir ar tam tikrai pakanka struktūralistų nužymėto sisteminio pagrindo? Teoretikai, kurie remiasi struktūralistų išvalgomis, kalbą nagrinėja kaip lingvistinę komunikacinę sistemą, sudarytą iš tam tikrų vienetų reikšmių. Reikšmės konkrečioje kalbinėje bendrijoje visuomet yra suderintos, baigtinės, lengvai atpažįstamos ir nepriklauso nuo suvokimo situacijos. Perduodant reikšmes jomis galima manipuluoti, užkoduoti ir atkoduoti, tačiau komunikacijos procese jos visuomet kurs vienareikšmį pranešimą. Taigi dialogą suvokiant tik reikšmės perdavimo plotmėje, jo neįmanoma suvokti kitaip, kaip tik apsikeitimą ženklais ir informacija. Šiuo požiūriu dialogas niekuo nesiskiria nuo paprasčiausios komunikacijos, kurioje, anot P. Ricoeuro, kalba kaip diskursas / pokalbis išnyksta⁴⁶. Toks komunikacijos supratimas galimas nebent sąlygiškame postmoderniame teatre, kur manipuluojama sceniniais ženklais ir nereikalaujama loginio kalbos rišlumo. Žvelgiant fenomenologiškai, kalba yra pokalbis, tarpstantis „tarp“ sferoje, tad ir dialogas suponuoja veikiau ne kalbos, o *kalbėjimosi* aspektą. Kaip pastebėjo M. Gutauskas, fenomenologijoje kalbos ir dialogo temos nėra tapačios. Dialogo specifiškumą čia lemia ne reikšmė, kalba kaip sistema, o kalbėjimasis, atskiriantis du dialogo polius – kalbą kaip pranešimą ir pokalbį kaip tarpsubjektyvumą. Kitaip tariant, dialogas nekuria kalbinės sistemos, o tik sudaro sąlygas susitikimui ir kalbėjimosi aktui įvykti. Pasak filosofo, fenomenologijoje dialogas nagrinėjamas susitikimo, kūniško buvimo vienas priešais kitą ir tarpusavio sąveikos kontekste, todėl daug svarbesnis nei reikšmės perdavimas čia yra santykio⁴⁷ ir prasmės klausimas⁴⁸. Prasmė, kaip manė Ericas Hirschas, steigiasi suvokimo procese, yra performatyvi, neužbaigta, priklausanti nuo situacijos, visada intencionali ir individuali. Skirtingai nei reikšmė, ji nekuria baigtinės, nusistovėjusios kultūrinių ženklų sistemos, o sudaro sąlygas individualiam suvokimui atsirasti⁴⁹. Taigi prasmės lygmenyje dialogas yra paremtas labiau suvokimu nei reikšmės perdavimu, jis ne tiek perduoda informaciją, kiek kuria

⁴⁶ Ricoeur, Paul. *Interpretacijos teorija*, p. 18.

⁴⁷ Santykio ir tarpsubjektyvumo klausimas bus nagrinėjamas skyriuje „Dialogas kaip tarpkūniškumas“.

⁴⁸ Gutauskas, Mintautas. *Dialogo erdvė: fenomenologinis požiūris*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2010, p. 162.

⁴⁹ Hirsh, E. D. *Validity in Interpretation*. London: Yale University Press, 1967, p. 8.

individualius santykius, jame svarbus ne pats kalbinis pranešimas, o skirtingų prasmų derinimas, kitaip tariant, supratimas.

Kadangi fenomenologinį dialogą kalbinėje plotmėje apibrėžia prasmė, kylanti iš individualaus suvokimo, tradiciškai manoma, kad dialogas kaip kalba yra neatsiejamas nuo turinio ir dalyko, apie kurį kalbama (semiotikoje tai atitiktų naratyvinį diskursą). Tačiau dalykas, apie kurį kalbama, yra tik viena iš sudedamųjų dialogo dalių, uždaranči jį siauruose refleksijos rėmuose. Pastarosios klausimas, kaip pastebėjo M. Gutauskas, fenomenologijoje yra pats kebliausias, nes būtent ji parodo „logocentrinio mąstymo totalybę“, „kalbos išsipraudimo į sąvokas prievartą“. Refleksija, naudodamasi gatavomis reikšmėmis, siekia būti nuosekli, neprieštaringa, kiekvieną faktą ar įvykį jungti į visumą, o dialogas, nors ir naudojasi baigtine kalbos sistema, gali įveikti logocentrizmą iki galo dalyko neartikuluodamas arba artikuluodamas kitaip⁵⁰. Taigi dialogo klausimas fenomenologijoje peržengia refleksijos ribas, nes dalykai čia gali pasirodyti neužbaigti, atviri, kitaip tariant, nesuprasti.

Kalbant apie teatrą, logocentrizmo prievarta jame pasireiškia tada, kai žmogiškoji patirtis dialoge įgauna kalbinį išbaigtumą, pereinantį į referentinių, tikrovę atitinkančių reikšmių tvarumą. Rezentaciniame psichologiniame teatre draminis dialogas paprastai traktuojamas kaip kalbos pretenzijos reikšti tikrovę, tačiau toks supratimas neapima fenomenologijos kompetencijos, kur kalba suvokiama kaip neturinti ontologinio ryšio su tikrove ir atvira transcendencijai. Žvelgiant iš šio fenomenologinio požiūrio taško, teatras akcentuoja ne tiek refleksinę, pasaulį atspindėti ir suvokti sugebančią kalbos funkciją, kiek metafizinę jos galią, pasireiškiančią per aktorius išlavintą balsą, ritualinį kalbėjimą ir klausymą. Kitose dalyse, remdamiesi E. Husserlio ir M. Heideggerio filosofijomis, sieksime parodyti, kad fenomenologinėje tradicijoje teatrinis dialogas žymi perėjimą nuo reprezentacinės kalbos prie fonocentrinės, supratimo nereikalaujančios raiškos.

II.1.1. Kalba ir balsas moderniaame teatre. E. Husserlis

Šiuolaikinėje teatrologijoje vis dar gaji nuomonė, kad fenomenologijos metodai taikytini iš logocentrinės tradicijos išaugusiam ir stanislavskiškuoju psychologizmu besiremiančiam reprezentaciniam teatrui, dėl savo ištikimybės realistinei raiškai neretai priešpastatomam (post)moderniai estetikai. Ryškiausias tokio mąstymo pavyzdys – Marko Fortier'o teatro teorija, kurioje, nors ir bandoma paliesti įvairesnius fenomenologijos aspektus, pats metodas pristatomas nagrinėjant K. Stanislavskio sukurtus Antono Čechovo dramų

⁵⁰Gutauskas, Mintautas. *Dialogo erdvė*, p. 253.

pastatymus⁵¹. Į fenomenologiją čia žvelgiama pasitelkiant pamatinį teatrui „tiesos jausmą“, sąmonės persikūnijimo ir perkūrimo definicijas, kurios iš tiesų yra tik logocentrinio reprezentacinio teatro, papildyto egzistencinėmis kategorijomis, atmaina. M. Fortier'o minimas „tiesos jausmas“ čia suvokiamas kaip pakartojimo procese atsiradęs tikrovės siekimas, o pati reprezentacija nagrinėjama charakterio, turinio, refleksijos plotmėje. Tokia fenomenologijos interpretavimo tendencija pastebima ir tarp Lietuvos teatrologų, fenomenologijos paradigmas dažniausiai pasitelkiančių tada, kai kalbama apie reprezentacinį teatrą ir refleksyvų jo pobūdį. Tačiau, kaip vėliau matysime, reprezentacijos klausimo fenomenologija niekada nekėlė, o patį tikrovės siekimą aiškino ne tiek turinio ir refleksijos, kiek transcendencijos ir tiesioginės patirties kategorijomis. Reprezentacijos sąvoka, neturinti nieko bendra su fenomenologija, išaugo iš *mimezės* apibrėžimo, siejamo su XIX amžiuje vyravusiu pozityvistiniu požiūriu⁵², kuriam priešinosi ir alternatyvias nuostatas jo atžvilgiu formavo fenomenologija.

Teatras, kuris vadovaujasi reprezentacinėmis nuostatomis, kalbą suvokia pačia siauriausia prasme – ji yra tai, kas įgalina referentinės realybės pasirodymą, pakartoja ir papasakoja tikrovės įvykius, leisdama juos įsisąmoninti ir suprasti. Tokio tipo spektakliai pateikia tai, ką R. Barthes'as, kalbėdamas apie istorinį diskursą, vadina *referentine iliuzija*: realūs ar išgalvoti faktai, tapę pasakojimo struktūros dalimi, įgyja naują, konotatyvinę, reikšmę ir virsta šios realybės pakaitalu bei įrodymu⁵³. Tokiame teatre, pasak P. Pavis, dialogas, išsakytas kasdiene kalba, tampa išraiškos forma, „suteikiančia realybės efektą“. Kitaip tariant, dialogas natūralizuoja tikrovę ir ima reikšti pačią realybę. Monologas natūraliai virsta pasirenkamu elementu, neatitinkančiu tarpasmeninių santykių tikroviškumo⁵⁴. Susietas su referentine tiesa ir nepripažindamas savo ženkliskumo, dialogas kuria iliuziją, jog perteikiama realybė yra tikroviška. Kurdamas šią iliuziją jis tuo pačiu formuoja situacijas, personažų veiksmus ir visą pasakojimo kontekstą, todėl į pirmąjį planą iškyla ne tiek pokalbis, kiek pati naratyvo materija, taip vadinama *diagezė*⁵⁵, žodinėje įvykio imitacijoje paslepanti dialogą ir

⁵¹ Fortier, Mark. *Theory / Theatre: an Introduction*. London and New York: Routledge, 1997, p. 29-37.

⁵² Pozityvizmas vadovavosi prielaida, kad pasaulis ir jį supantys daiktai egzistuoja objektyviai, nepriklausomai nuo suvokiančios žmogaus sąmonės. Manoma, kad egzistuojančią realybę galime objektyviai pažinti, empiriškai tyrinėti ar, pasitelkus realizmo estetiką, pamėgdžioti. Išeinant iš šių pozicijų, kalba aiškinama grynai instrumentiškai – ji yra pažinimo įrankis ir realybės suvokime reprezentuoja tai, kas jau objektyviai egzistuoja. Meno kūrinys kalba, kaip ir vaizdas, reprezentuoja realybę ir pateikia veidrodinį pasaulio atspindį. Daroma prielaida, kad ji gali pasiūlyti aiškias, patikimas, realybę atitinkančias ir suprantamas interpretacijas.

⁵³ Барт, Роланд. Лингвистика дискурса. In *Система моды: Статьи по семиотике культуры*. Москва: изд. им. Сабашниковых, 2003, с. 457-460.

⁵⁴ Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre*, p. 96.

⁵⁵ P. Pavis teigimu, nuo Aristotelio laikų *diagezė* buvo suvokiama *diagezė-mimezė* opozicijoje, *mimezė* suprantant kaip natūralaus pokalbio imitaciją, o *diagezė* – kaip pasakojantį autoriaus balsą. Lingvistas Emele Benveniste ir naratologas Gérardas Genette'as *diagezė* aiškino dichotomijos *diagezė-diskursas* kontekste. Jų teorijose *diagezė* pristatoma kaip naratyvo materija, istoriją perduodanti fabula, o diskursas – kaip individuali šio naratyvo konstrukcija, kuri visada atskleidžia jį formuojančios instancijos – dramaturgo, režisieriaus, aktoriaus – pėdsakus.

pabrėžianti ne pokalbio prezentaciją ar tai, *kaip* sakoma (ši *kaip* naratyvo teorijos apibrėžia kaip formalios raiškos atitikmenį), o *kas* sakoma, t. y. fabulą, turinį, *apie* ką kalbama. Akivaizdu, kad taip suvokiamas teatrinis dialogas koncentruojasi į kalbinį dramos pranešimą, o tarpsubjektyvus jo matmuo išnyksta.

Dialogą suprantant kaip kalbinį / tekstinį pranešimą ir išeinant iš fenomenologinių pozicijų, jis paprastai aiškinamas refleksijos, intencionalumo, kūrinio išgyvenimo kategorijomis. Teoretikai, šias sąvokas pasisavinę iš E. Husserlio filosofijos, ilgainiui jomis ėmė grįsti reprezentacinę teatro raišką, paremtą stanislavskiškuoju psychologizmu ir įsijautimo į vaidmenį idėja. Kadangi dialogas šioje raiškoje reikalavo laikytis referentinio tikroviškumo, teatrinė kalba turėjo „sugriebti“ realybę, uždaryti ją racionaliuose charakterio ir siužeto rėmuose, eliminuojant bet kokią vaidmens neaiškumą, pasakojimo dėmens *apie* ką nesupratimą. Šiandien fenomenologai linkę įrodinėti, kad jau E. Husserlio filosofijoje išeities taškas yra ne kalbiškumo, o kūniškumo momentas, kad jo fenomenologija ne tik abejojo savaiminiu pasaulio suprantamumu ir galimybe jį tiksliai atkartoti, bet ir kritiškai vertino romantiškas išgyvenimo / įsijautimo į kūrinį, autoriaus intencinių aktų atpažinimo apibrėžtis ir ieškojo metodų, galinčių paaiškinti, kaip kūrinys atrandamas suvokėjo sąmonėje. E. Husserlis manė, kad sąmonė pasaulį pažįsta projektuodama reikšmes, todėl jam buvo svarbu atskleisti kintančią prasmės struktūrą. Pati sąmonė kaip tokia jo filosofijoje liko stabili ir nekintama, projektuojanti mimetinį pasaulio vaizdą. Nors dėl tos priežasties E. Husserlio filosofija susilaukė nemažai poststruktūralistų kritikos, „Logikos tyrinėjimuose“ pateikta jo kalbos samprata, kurią patys fenomenologai dažnai linkę apeiti, gali pateikti jungčių, kuriomis remiantis, jau galima formuluoti nerepresentacinio modernaus teatro sampratą.

E. Husserlio fenomenologijoje kalba suprantama ne kaip objektyvios realybės reprezentacija, o kaip subjektyviai pasaulį transformuojančių reikšmių visuma, artima F. de Saussure'o aprašytam kalbos funkcionavimui. E. Husserlis, panašiai kaip F. de Saussure'as, jau atskiria pasakymą (išraišką) ir nuorodą⁵⁶. Anot jo, nuorodos – tai tokie įrankiai, kurie turi komunikacinę tikslą ir yra perduodami vieno asmens kitam. Kitaip tariant, nuorodos yra ženklai, kuriais perduodamos ir gaunamos reikšmės, mintys, idėjos (F. de Saussure'o komunikacijos teorijoje tai atitiktų fizinį ženklo būvį signifikantą (*signifiers*)). Skirtingai nei nuorodos, pasakymas, E. Husserlio manymu, yra tai, kas jau egzistuoja žmogaus sąmonėje, mintyse kaip

[Žr.: Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre*, p. 101. Taip pat žr.: Benveniste, Emele. *Problems in general linguistics*, 2 vol. Trans. by Mary Elizabeth Meek. Florida: University of Miami, 1974.]

⁵⁶ Čia ir toliau žr.: Husserl, Edmund. Investigation I: Expression and Meaning. In *Logical Investigation*. Trans. J. N. Findlay. London: Routledge and Kegan Paul, 1968, §1 – §8. Taip pat žr.: Simons, Peter. *Meaning and Language*. In *The Cambridge Companion to Husserl*. Ed. Barry Smith and David Woodruff Smith. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 106-137.

jutimas be konkretaus įvardinimo ir apibrėžtumo. Paprastai jis atsiranda iki-verbalinėje stadijoje, kurią asmuo atpažįsta be žodžių. Taigi pasakymas nebūtinai perduoda reikšmę, jis gali būti ir neverbalinis, glūdėti žmogaus viduje, mintyse kaip jausmas ar potencialus turinys (F. de Saussure'o komunikacijoje tai atitiktų mentalinę ženklą (*signified*)). E. Husserlio įsitikinimu, kaip potencialus turinys pasakymas turi idealią struktūrą ir egzistuoja anksčiau nei nuorodos, kurios yra tik lingvistinės formos, idealios struktūros reprezentacijos (F. de Saussure'as, kaip žinome, manė atvirkščiai – lingvistinės formos eina anksčiau už turinį ir jį formuoja). E. Husserliui nuorodos kaip tokios yra neutralios, bereikšmės, reikšmę įgyjančios tik tada, kai aktualizuojamos. Reikšmė savo ruožtu jau žymi trečiąją suvokimo pakopą, nepriklausančią nuo pasakymo bei nuorodos ir kylančią iš nukreiptumo į ką nors situacijos. Taigi žodis žmogaus viduje glūdi / yra indiferentiškas, o kai nusikreipiama į ką nors ir komunikuojama, pasakymas ir nuoroda įgauna reikšmę. Šia prasme reikšmė priklauso nuo konteksto, yra subjektyvi ir tam tikra prasme atitinka E. D. Hirsho prasmės apibūdinimą. Kadangi reikšmė yra subjektyvi ir priklauso nuo konteksto, geriausias būdas jai suprasti yra gyvas dialogas, kuriame reikšmės gali būti tikslinamos, peržiūrimos ir pan.

Išeinant iš šių E. Husserlio pozicijų, idealusis dialogo matmuo, galintis priartinti tikrovę, yra ne subjektyvi reikšmė, o iki-verbalinis pasakymas, dar neapibrėžtas konkrečios reikšmės, kalbos, rašto ar gesto, bet talpinantis savyje intencinį, t. y. nukreiptumo į ką nors, potencialą. Šis iki-verbalinis pasakymo momentas, kurį savaip interpretavo E. Levinas, vėliau padės nusakyti iki-ideologinį teatrinės kalbos pobūdį, o šiuokart mums svarbu suabejoti reprezentacinio teatro bandymu tikrovės nuotolį įveikti kalba. E. Husserlio tyrinėtojai sutinka, kad jo ankstyvojoje fenomenologijoje tikrovė neturi to ontologinio matmens, kuriuo grindžiamas daikto ir jį žyminčio žodžio ryšys. „Logikos tyrinėjimuose“ fenomenologas anksčiau nei F. de Saussure'as suvokė, kad skirtingose kalbose žodžius žymi skirtingi garsai, tačiau jie reiškia tą patį objektą⁵⁷. Vadinasi, žodžių nuorodos yra arbitralios, neturinčios pastovaus ontologinio ryšio – žodžio reikšmę konstituoją ne kažkur anapus esanti objektyvi tikrovė, o specifine kalba išsakyti garsai, kurie skirtingose kultūrose yra susitarimo reikalas. Taigi E. Husserlis nusako esminę kalbos teorijai, o tuo pačiu ir teatrui, prielaidą, kad žodžio reikšmė priklauso nuo vokalizacijos (balso) ir yra socialinių konvencijų padarinys. Vis dėlto, kaip pastebėjo Andrew McComb Kimbrough, prie nereprezentacinės kalbos sampratos filosofas priartėja ne nusakydamas arbitralų žodžio ir išraiškos santykį, o traktuodamas balsą kaip galintį peržengti įprastinės nuorodos ribas⁵⁸. Sekdamas platoniškąja tradicija, savo ankstyvuosiuose

⁵⁷Žr.: Husserl, Edmund. *Logical Investigations*, §6 – §7.

⁵⁸ Kimbrough, McComb Andrew. *Dramatic Theories of Voice in the Twentieth Century*. Amhers, New York: Cambria Press, 2011, p. 32-54.

raštuose balsą E. Husserlis apibūdina kaip pirminį tikrovės ir tiesos reiškęją, privilegijuotą signifikantą, galintį steigti tikrovę (*Logosą*). Kaip pasakymą vokalizuojantis tarpininkas, jis ne tik konstituoja reikšmę, bet ir talpina savyje *logosą*, *logosas* per jį pasirodo. Kitaip tariant, balso dėka tikrovės daiktai pasirodo sąmonei, tampa esantys ir atpažįstami. Laimei ar nelaimei ši balso apibrėžimą E. Husserlis vėliau modifikavo „Idėjose“⁵⁹, susiedamas jį su vidiniu *logosu* ir sąmonės raiška. Vėlesniuose jo svarstymuose balsas jau praranda savarankiškos tikrovės steigimo galią ir prezentuoja tiesioginę minties išraišką, kuri sutampa su kalbančiojo sąmone. Būtent ši nuostata ir tapo J. Derrida bei Gayatri Ch. Spivak kritikos pagrindu, leidusiu teigti, kad fenomenologijoje balso esmę sudaro tai, kad kalbantysis sakymo metu pirmiausia girdi ir suvokia save. Tai reiškia, kad foninė substancija yra tapati sąmonei, kad garsas tik patvirtina pastarosios tapatumą sau pačiai⁶⁰. Tačiau, kaip teigė poststruktūralistai, sąmonė negali sutapti nei su savimi, nei su balsu, nes ji, kaip ir visa tikrovė, jau yra struktūruota kalbos ženklo.

Nesileidžiant į detalias diskusijas su poststruktūralistais tenka pripažinti, kad nors E. Husserlis daugeliu aspektų ir revizavo tradicinį požiūrį į kalbą, jo balso samprata neištrūksta iš logocentrizmo rėmų ir lieka balansuoti tarp subjektyvumo-objektyvumo parametrų. Viena vertus, manoma, kad reikšmė yra intencionali ir neatsiejama nuo sąmonėje glūdinčio vidinio balso / logoso, kalbos struktūroje atitinkančio idealųjį pasakymą, kita vertus, pripažįstama, kad garsas gali konstituoti ne tik reikšmę, bet ir tikrovę. Taigi galima sakyti, kad E. Husserlio reikšmės interpretacija priklauso nuo pasirinkimo, kokį jo kalbos aspektą labiau išskirsime ir palaikysime. Vis dėlto (post)struktūralizmo amžiuje šiuolaikiškai nusiteikę teoretikai dažniausiai pabrėžia tuos kritikuotinus E. Husserlio kalbos aspektus, kurių pagrindu formavosi pats poststruktūralizmas. Kaip pavyzdį galima paminėti T. Eagletoną, E. Husserlio reikšmę supratusį kaip sąmonei tapatų „intencionalų objektą“⁶¹. Laikantis tokio požiūrio, bet kokio teksto reikšmė pasirodo tapati tam, ką autorius norėjo pasakyti. Atitinkamai šiai nuostatai fenomenologinė interpretacija paverčiama autoriaus intencinių aktų atpažinimu. Kadangi reikšmė sutampa su autoriaus ketinimais, daroma išvada, kad galima ir vienintelė teisinga interpretacija, kuri yra idealios komunikacijos siekiamybė.

Teatrui svarbiausias E. Husserlio atradimas yra tai, kad žodžio reikšmė priklauso nuo balso vokalizacijos. Iš vienos pusės, jis konstituoja individualius veikėjų pasisakymus, t. y. subjektyvią reikšmę, priklausančią nuo intonacijos, balso stiprumo ir t. t., iš kitos pusės, gali leisti pasirodyti pačiai tikrovei. Šia prasme balsas gali būti suprantamas ir kaip konstituojantis

⁵⁹Žr.: Husserl, Edmund. *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy*. The Hague and Boston: Martinus Nijhoff, 1982, chapter I.

⁶⁰ Spivak, Gayatri Ch. Translators Preface. In Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Tran. Spivak G. Ch. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976, p. lxviii.

⁶¹ Žr.: Eagleton, Terry. *Literary Theory. An Introduction*. Blackwell Publishers, 1996.

savarankišką, nuo dramaturginio teksto nepriklausančią teatrinę realybę, ir kaip atveriantis metafizinę, iki-verbalinę teatrinę esatį, kuri nebūtinai turi sutapti su referentiniu dramaturginiu tekstu – teatrinė esatis gali pasirodyti ir be mimetinio kalbėjimo. Scenos menas, pabrėžiantis dramaturginio teksto pirmumą, visais laikais stengėsi realistiškai imituoti gyvą kalbėjimąsi, pateikti kuo tikroviškesnį pokalbio vaizdą. Tačiau daugeliu atveju jis tik atkartodavo lingvistiškai struktūruotas dramaturginio teksto reprezentacijas. Išeinant iš modernaus nereprezentacinio teatro pozicijų ir remiantis aukščiau išdėstytais E. Husserlio kalbos apmąstymais, teatras jau gali būti suvokiamas kaip pateikiantis ne tik antrinį literatūrinio teksto pakartojimą, bet ir kalbą, kuri realizuojasi per balsą. Kalba ir balsas čia jau gali būti suprantami ir kaip reprezentuojantys užtekstinę tikrovę, ir kaip gyvojoje dabartyje vykstantis originalus potencinių prasmų bei būsenų atsiskleidimas. Kitaip tariant, žodžio reikšmė gali būti atpažįstama ne vien kaip dinamiška motyvuotų prasmų seka, rišlus, priežastinis kalbėjimasis, bet kaip garsų kompleksas, išlaisvinantis iki-reikšminę, iki-kultūrinę kalbos prigimtį, universalią jos reikšmę.

Tokio pobūdžio teatre dialogas kaip kalba užleidžia vietą pirminiam balsui, nereikalaujančiam supratimo. Tradiciniame reprezentaciniame teatre, kaip žinome, kalba skleidžiasi referentinio turinio reikšmių plotmėje. Saussuriška prasme garsas čia sutampa su reikšme, kuri duoda pretekstą kalbėjimuisi bei supratimui. Dialogą suvokiant balso pasireiškimo plotmėje, garsas jau žymi (derridiška prasme) ne reikšmę, o kitą garsą, tad signifikatyvus dialogo matmuo išnyksta. Balsas jau ne tiek konstituuoja reikšmę, o yra tai, kas kyla iš atlikėjo kūno (kūnas duoda pretekstą balsui ir komunikacijai), vidinių vibracijų ir impulsų. Taip suvokiant balsą, kalba įkūnija muziką, o balsas ima reikšti muzikos instrumentą. Refleksija, supratimą ir susikalbėjimą natūraliai keičia klausymas ir girdėjimas.

Šiuo požiūriu dialoginį intersubjektyvumą geriausiai apibrėžia *antiphones* (gr. ἀντίφωνον, ἀντί – priešais, φωνή – garsas) metodas, kurį galima vadinti fenomenologinio dialogo šerdimi. *Antiphone* – tai iš senovinio dainavimo būdo susiformavusi aktorinė technika, grindžiama klausimo ir atsakymo dialektika. Aktoriai, taikydami šį metodą, tarpusavyje turi komunikuoti ne kalba, lingvistine reikšme, o balsu ir kūnu, prisilietimais ir gestais⁶². Netekę lingvistinio kalbos tarpininkavimo, šioje intersubjektyvioje sąveikoje tarpusavio supratimą atlikėjai pasiekia intuityviu klausymu ir girdėjimu. Šia prasme *antiphone* yra daug gilesnis dialogas nei apibrėžtų prasmų reikalaujantis kalbinis pokalbis. Galime sakyti, kad toks dialogas atitinka pagrindinę fenomenologinę nuostatą, pagal kurią aktoriai geba intuityviai patirti vienas kitą, organiškai pajauti, perskaityti tai, kas yra kito viduje.

⁶² Žr.: Staniewski, Włodzimierz with Hodge, Alison. *Hidden Territories: the Theatre of Gardzienice*. London: Routledge, 2004, p. 98.

Tokioje interakcijoje balsas, R. Barthes'o žodžiais tariant, turi unikalią savybę išstumti ne tik dramaturginę tekstą, bet ir režisierių, atlikėjų intencijas, nes garsai, vibracijos negali būti apibrėžti ir koduoti pagal prasminę spektaklio diktatą. Balsas visada yra autonomiškas, apimantis tik savo paties unikalius aspektus (dikciją, tembrą, erotiškumą ir pan.)⁶³. Tokios vokalizacijos tikslas nėra pranešimo aiškumas, o tai, ką R. Barthes'as vadino palaimos būseną, susikuriančia iš kūniškosios artikuliacijos, įgalinančios pajusti ištisą pulsuojančių garsų stereofoniją, balsių erotiškumą ar priebalsių geidulingumą⁶⁴. Šiuo požiūriu, net ir būdamas disasociatyvus, balsas gali atskleisti daugiau nei žodžių signifikacija. Susietas su kūniška raiška ir išlaisvintas nuo bet kokių ideologinių turinių, jis gali tapti transcendencijos laidininku, veikti kaip į transą panardinantys kerai, iššaukti tikrovę, sukelti šoką ar ekstazę. Kaip garsinė substancija balsas gali atverti žmogiškąją esatį, steigti pirminį patyrimą ir universalią reikšmę. Būtent taip balsą suvokė žymieji teatro modernistai Jerzy Grotowskis, Peteris Brookas, Richardas Schechneris. Balsas jiems buvo pirminės patirties šaltinis, tiesiantis kelią tikrovės, žmogaus, universalių reikšmių pažinimui.

Balso praktikas moderniaame teatre nagrinėjusi Jacqueline Martin teigė, kad kalbos nagrinėjimas modernioje scenoje turėtų apimti tiek žodinius garsus, kuriuos skleidžia aktorius prezentuodamas vaidmenį, tiek tas tekstines, komunikacines, ideologines modernaus teatro transformacijas, kurios darė / daro poveikį reprezentacinei raiškai, kalbai ir jos atlikimui⁶⁵. Pasak teatrologės, balsas pakeitė vieną labiausiai modernistų atmetamų spektaklio elementų – žodinę reprezentacinę kalbą. Minėtų ir kitų režisierių teatriniai eksperimentai prasidėjo būtent nerepresentacinės raiškos paieškomis, atvedusiomis juos prie antropologinių balso ir orientalistinės kultūros tyrinėjimų. Visų jų ieškojimai išplaukia iš antropologinio įsitikinimo, kad pirminės kalbos formos buvo artimesnės muzikai nei lingvistinei kalbos struktūrai. Neatsitiktinai šių režisierių spektakliuose daug dėmesio skiriama muzikinei harmonijai, dainavimui, ritmui, balso sąskambiams. Pirmykštėse bendruomenėse individai tarpusavyje komunikavo per garsines malonumo, skausmo, baimės išraiškas, todėl manoma, kad kalba iš esmės surišta ne su reikšme, o su instinktyvia, nesąmoninga, spontaniška emocijos išraiška balsu.

P. Brookas, kildinęs operą, teatrą ir visą verbalinį meną iš pirmykščio žmogaus vokalizacijos, manė, kad balsas, siekdamas įsikverbti ir paliesti kito emocijas, visais laikais išreiškė fundamentinę žmogiškosios patirties jautrumą. Nors režisierius suvokė, kad pirminis potraukis išraiškai ir socialiniai susitarimai reikalauja suprantamų artikuliacijų, jį domino tai,

⁶³ Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. Ed. and tran. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977, p. 175.

⁶⁴ Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. Tran. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1975, p. 66-67.

⁶⁵ Martin, Jacqueline. *The Voice in Modern Theatre*. London: Routledge, 1991, p. xiii.

kiek ir koku būdu balsas gali peržengti kalbos konvencijas ir perteikti universalias patirtis. Tokiu eksperimentu jo kūryboje tapo šiandien chrestomatiniu vadinamas spektaklis „Orghast at Persepolis“ (1971)⁶⁶, tyrinėjantis, kur prasideda ir kur baigiasi teatro lingvistinis determinizmas. Šiame pastatyme P. Brookas ieškojo tokios kalbos, kuri suvienijusi garsą, gestą ir žodį, su auditorija komunikuotų tarpininkaujant ne konvencinei reikšmei, o garsui, gebančiam išlaisvinti universalias reikšmes. Taip gimė nauja verbalinė kalba *Avesta*, sukurta instinktų ir senovinių dialektų pagrindu. Kaip teigė spektaklį recenzavęs Tomas Stoppardas, ši kalba siekė ne tiek semantinio aiškumo, kiek „instinktyvaus mentalinių būsenų garse atpažinimo“⁶⁷. Pats P. Brookas *Avestą* aiškino kaip kalbą, kurioje nėra distancijos tarp garso ir turinio. Reikšmę ji įgaunanti tik išarta tiesioginiame kalbos akte, kuris tik ir įgalina jos egzistenciją⁶⁸. Nesunku pastebėti, kad toks *Avestos* apibūdinimas priartino P. Brooką prie E. Husserlio ankstyvosios balso sampratos. Šiame pastatyme balsą jis suprato ne kaip izoliuotos kalbos sistemos išraišką, o kaip gebantį peržengti lingvistines reikšmes ir steigti pirminę patirtį, savo iki-lingvistinėmis – akustinėmis ir fizinėmis – savybėmis leidžiantį patirti giluminį žmogiškosios būties jausmą. P. Brookas manė, kad lingvistiškai determinuotas žodis pats savaime neteikia priėjimo prie tikrovės, tačiau balsas turi išskirtinę galią. Net jei intelektas ir negeba verbalizuoti ar paaiškinti turinio, balsą žmogus suvokia visu savo kūnu kaip universalią reikšmę, nes ji koreliuoja ne tiek su supratimu, kiek su klausymu ir girdėjimu. Žodžio skambėjimo eksperimentais buvo paremti ir P. Brooko klasika tapę multikultūriniai spektakliai „Paukščių konferencija“ (1979), „Mahabharata“ (1985), kuriuose režisierius ieškojo universalios, intuityvų supratimą įgalinančios kalbos. Šie ir daugelis kitų režisieriaus darbų buvo sukurti remiantis klasikinių tekstų pagrindu, todėl reflektyvus naratyvinių prasmų lygmuo čia vis dėlto išliko svarbus. Dėl šios priežasties daugelis teoretikų P. Brooko teatrą priskiria su klasikiniiais tekstais eksperimentuojančiai moderniai raiškai.

Balso bei kūno praktikomis buvo paremti ir J. Grotowskio „Teatro laboratorijos“ pasirodymai, išvedę Europos sceną iš tarpdisciplininio meno sampratos ir gražinę teatrui autentišką patirtį, nesugadintą šiuolaikinės civilizacijos gyvenimo ritmo. Teatrą J. Grotowskis tyrinėjo kaip tiesioginėje patirtyje užsimezgantį santykį tarp aktoriaus ir publikos, todėl spektaklis buvo kuriamas tam, kad būtų pasiektas gilesnis abiejų pusių savęs supratimas. Pastarojo režisierius ieškojo ne reprezentacinėje raiškoje, reikalaujančioje intelektualinės teksto

⁶⁶ Tai spektaklis, pastatytas bendradarbiaujant 1970 metais P. Brooko įsteigtam „Tarptautiniam teatro tyrimų centrui“. Tekstą, paremtą Prometėjo istorija, jam rašė poetas Tedas Hughesas ir pats P. Brookas. Didžiausias epo ir spektaklio novatoriškumas buvo dirbtinė kalba, sukurta naudojant senovės graikų ir persų dialektus, įvardintus vienu žodžiu – *Avesta*.

⁶⁷ Cit. iš: Smith, A. C. M. *Orghast at Persepolis*. Viking Press, 1973.

⁶⁸ Brook, Peter. *The Shifting Point: Theatre, Film, Opera, 1946-87*. New York: Harper and Row Publishers, 1987, p. 110.

refleksijos, bet *čia* ir *dabar* užsimezgančiame intuityviame abiejų pusių patyrimo. Kaip apie spektaklį „Akropolis“ rašė Ludvikas Flaszenas, „susiduriame su teatru, užklyptu jo embrioninėje studijoje, kūrybinio proceso eigoje, kai pažadintas instinktas pats savaime renkasi savo magiškojo virsmo įnagius“⁶⁹. Atsisakydamas visko, kas priklauso reprezentacinei scenai, teatrą J. Grotowskis kūrė iš kūno veiksmų, kalbos muzikalumo, balso orkestravimo, ritmo, intonacijų ir asociacijų. Tokio teatro tikslas – per aktorius techniką suteikti žiūrovui „proga tam, ką galime vadinti integracija, kaukių nusimetimu, tikrosios substancijos atskleidimu“⁷⁰.

Balsui režisierius stengėsi suteikti tokią kokybę ir jėgą, kad jis įsismelktų į žiūrovų vidų ir kiekvieną jų priartintų prie pirminės patirties, t. y. nuplėštų susikurtas ideologines-socialines kaukes ir taip atnaujintų savęs suvokimą. Šia prasme balsas nebuvo vien fizinis organas, skleidžiantis garsus. Pabrėžiant ritualinį veiksmingumą, juo buvo siekiama transcenduoti tikrovę, priartėti prie pirminio pasakymo, įveikti plyšį tarp kūno ir pasaulio. Tam aktorius turėjo išgauti tokius garsus, vibracijas ir tonacijas, kurių eilinis žiūrovas niekada negalėtų pakartoti ar imituoti⁷¹. Balsą aiškindamas techniškai, J. Grotowskis jį siejo su kūniška raiška ir teigė, kad fizinis veiksmas eina pirmiau nei vokalinė išraiška (pirma kūnas, o paskui balsas)⁷². Šiuo požiūriu jo balso samprata atliepia ne tiek E. Husserlio, kiek M. Merleau-Ponty fenomenologiją, kūną traktuojančią kaip pirminį suvokimo šaltinį. E. Husserlis manė, kad garsai aptinkami erdvėje, todėl girdėjimas ir klausia negali lokalizuotis patiriančiojo kūne. Vis dėlto galima pastebėti, kad tam tikrais atvejais, kaip, pavyzdžiui, klausantis stiprios muzikos, girdėjimas gali būti kūniškas ir pereiti į klausymą visu kūnu. Būtent taip girdėjimą ir balsą suvokė J. Grotowskis. Balsas, anot jo, gali lokalizuotis aktorius kūne ir būti taktiliškai juntamas fiziologiniais rezonatoriais. Pastarųjų užduotis – „stiprinti skleidžiamo garso skambesio galią“ ir sutelkti balsą tam tikroje kūno vietoje. Tokiu būdu aktorius susidaro įspūdis, kad jis kalba tam tikra kūno dalimi⁷³. Taigi balsas atsiliepia kūne, jis yra liečiantis ir liečiamas, gebantis apglėbti erdvę taip, kaip apglėbia M. Merleau-Ponty aprašytas juslinis žvilgsnis. Veikiausiai tai ir turėjo omenyje J. Grotowskis, sakydamas, kad „balsas turi gauti publiką, lyg sklisdamas iš visų pusių“⁷⁴. Vis dėlto pirmiausia balsą turi išgirsti aktorius savo kūne. Šiuo atveju jis iškyla kaip tai, kas, anot M. Merleau-Ponty, įgalina atlikėją girdėti patį save⁷⁵. Taigi girdėjimas / balsas aktoriuje visų pirma atsiliepia kaip savęs paties klausymas ir patyrimas.

⁶⁹ Flaszen, Ludvik. Akropolis: teksto perdirbinys. In Grotowski, Jerzy. *Skurdžiojo teatro link*. Sud. Eugenio Barba, įvad. Peter Brook. Vilnius: Apostrofa, 2011, p. 52.

⁷⁰ Grotowski, Jerzy. Principų išdėstymas. In Grotowski, Jerzy, p. 172.

⁷¹ Barba, Eugenio. Aktoriaus paruošimas (1959-1962). In Grotowski, Jerzy, p. 91.

⁷² Marijnen, Franz. Aktoriaus paruošimas (1966). In Grotowski, Jerzy, p. 129.

⁷³ Grotowski, Jerzy. Ten pat, p. 96.

⁷⁴ Grotowski, Jerzy. Ten pat, p. 91.

⁷⁵ Merleau-Ponty, Maurice. *The Visible and the Invisible*, p. 246.

Nereprezentacinė balso ir kūno raiška dominavo ir R. Schechnerio „Performance Group“ spektakliuose. Kaip pastebėjo J. Martin, nors tekstai čia vis dar buvo inkorporuojami, režisieriaus darbai žymėjo ryškų hierarchinį pasislinkimą nuo sąmoningumo prie kūniškumo, nuo meistriškumo prie autentiškumo, nuo tekstualumo performatyvumo link⁷⁶. Skirtingai nei J. Grotowskis, kuris didelį dėmesį skyrė aktorių savęs tobulinimui, balso ir kūno lavinimo technikoms, išskirdamas juos kaip neeilinio pasirengimo ir gabumų menininkus, R. Schechneris aktoriuose ieškojo autentiškos patirties, suteikė jiems saviraiškos laisvę ir manė, kad jau vien savo vidinėmis ir išorinėmis savybėmis jie gali veikti auditoriją. Režisieriaus spektakliuose dominavo kūno ir balso praktikomis paremti ritualiniai veiksmai, fizinumas, erotiškumas, šokis, choro partijos. Kūno ir kalbos eksperimentais išsiskyrė „Dionisas 69-aisiais“ (1968) ir „Nusikaltimo galia“ (The Tooth of Crime, 1972), pastatytas pagal Samo Shepardo dramą. Aktoriai čia kūrė asmeninį dialektą, o protagonistų kova buvo vaizduojama kaip kova kalba ir balsu. Kartu su pabrėžiamu fiziškumu aktoriai čia turėjo įvaldyti oratorijos žanrą, įveikti retorikos keliamus iššūkius. Patį balsą savo tekstuose R. Schechneris aiškino dvejopai: viena vertus, jis suvokiamas kaip kylantis iš aktoriaus vidaus ir galintis (pasiekus tam tikrą intensyvumo laipsnį) transcenduoti atlikėjo savybes, kita vertus, siejamas su platoniškąja tradicija ir prilyginamas kvėpavimui, sielos gyvybei, kuri ateina iš išorės ir persmelkia visą aktoriaus kūną⁷⁷.

Iki šiol balso ir garso praktikomis remiasi J. Grotowskio mokinio, „Gardzienice“ teatro įkūrėjo Włodzimierzo Staniewskio spektakliai, ypač sukurti po 1990 metų („Carmina Burana“, 1990; muzikinis projektas „Metamorfozės“, 1997; „Elektra“, 2002; „Ifigenija Aulidėje“, 2007 ir kt.), kada režisieriaus etnografinės ekspedicijos po Lenkiją, davusias pradžią etnokultūrinio teatro raiškai, pakeitė domėjimasis senąja graikų civilizacija, kurią režisierius vadino visų kultūrų pradžia ir vaikyste⁷⁸. Tiek ankstyvieji, tiek vėlyvieji W. Staniewskio teatriniai ieškojimai išplaukia iš jo antropologinių svarstymų, skiriančių muziką nuo muzikalumo. Muziką režisierius suvokė kaip tam tikroje kultūrinėje tradicijoje susiformavusią struktūrą ir kompoziciją, o muzikalumą siejo su garsų variacijomis pačioje muzikoje. Spektaklio harmonijos jis ieškojo ne muzikoje, ne melodijose, bet „garsuose, kurie yra aukščiau už viso

⁷⁶ Būtent šie pastebėjimai leido J. Martinai Schechnerio teatrą nagrinėti iš postmodernizmo perspektyvos [žr.: *The Voice in Modern theatre*, p. 128]. Tačiau žinant režisieriaus potraukį ritualinėms praktikoms, mes laikysimės nuomonės, kad Schechnerio teatras vis dėlto atstovauja moderniai raiškai ir fenomenologiniam požiūriui.

⁷⁷ Schechner, Richard. *Aspects of Training at the Performance Group*. In *Actor Training*, vol.1. Ed. Richard P. Brown. New York: Drama Books Specialists, 1972, p. 60.

⁷⁸ Savo teatro sampratą W. Staniewskis išdėstė knygoje, kurią parašė kartu su teatrologe Alison Hodge. Žr.: Staniewski, Włodzimierz with Hodge, Alison. *Hidden Territories: the Theatre of Gardzienice*. London: Routledge, 2004.

šito“⁷⁹. W. Staniewskio manymu, garsas (kvėpavimo, skausmo, džiugesio) – tai asmens savišraiška, asmenybės struktūroje formuojanti tam tikrą vidinį ritmą, apie žmogų pasakantį daugiau nei dainuojama ar pasakojama istorija. Šia prasme jis stengėsi išeiti anapus muzikos ir kurti vidinį spektaklio garsų, balsų ir visų elementų muzikalumą – būseną, kai kiekvienas garsas, balsas jungiasi su kitu garsu ir balsu, aktorius, vaikštančio po sceną, ritmas harmoningai sąveikauja su kitais ritmais ir t. t. Tokią teatrinę raišką, artimą postmoderniam neapibrėžtumui, režisierius pademonstravo pagal Euripido dramą sukurtame spektaklyje „Ifigenija Aulidėje“ (Iphigenia at Aulis⁸⁰), kuriame balsas ir garsas, palaikydamas viso vyksmo energetiką ir pusiausvyrą, diktavo aktorius judesius scenoje. Šiame spektaklyje aktorių technika rėmėsi *antiphones* metodu – ritmiškai judėdami ir prasilenkdami scenoje atlikėjai turėjo klausytis ne tik vienas kito dainavimo, sekti judesio trajektorijas, bet ir reaguoti į garsą, komunikuoti su muzika. Muzikinė spektaklio partitūra buvo sukurta naudojant ekspedicijų po Graikijos atokias vietas medžiagą, todėl tenykštis garsas ir balsas turėjo priartinti antikinę patirtį. Pasak W. Staniewskio, tik „per gyvos tenykštės kultūros garsus mes galime susigražinti antikinę kultūrą“⁸¹.

Lietuvoje modernios raiškos spektakliams, kuriuose eksperimentuojama kalba ir garsu, galima priskirti Jono Vaitkaus paskutiniajame praėjusio amžiaus dešimtmetyje kurtus pastatymus, ne tik griovusius tradicinės reprezentacijos ribas, bet ir atspindėjusius režisieriaus antropologinį posūkį etnokultūrinių teatro šaknų link. Ryškiausiai tokio pobūdžio darbais Vaitkaus kūryboje tapo oratorija „Strazdas žalias paukštis“ pagal Broniaus Kutavičiaus muziką bei Sigitos Gedos poemą (1984), Felikso Bajoro ir Rimanto Šavelio opera „Dievo avinėlis“ (1991), Adomo Mickevičiaus „Vėlinės“ (1990), Oskaro Milašiaus „Migelis Manjara“ (1996). Visus šiuos spektaklius galima vadinti savotiškomis etnomisterijomis, kurias vienijo ne tiek iš teksto kylantys vaizdiniai, kiek bendras sceninio veiksmo muzikalumas, formavęs naujus teksto, žodžio ir vaizdo santykius. Kalba čia buvo suvokiama kaip bendra muzikinės partitūros dalis, o pati muzika kuriama kaip garsinė teksto intonacija. Veikėjus savo ruožtu apibūdino ne charakteris, bet aktorius išstartas balsas, dramatiškai įsiliejantis į muzikinę spektaklio faktūrą. Aktoriaus balso reikšmę tokiuose spektakliuose viename interviu įvardino kompozitorius Algirdas Martinaitis, prisipažinęs, kad „Migelyje Manjaroje“ muziką apsprendė Valentino Masalskio balsas. Aplink aktorius balsą kūrėsi kiti vaizdai, atsirado garsiniai chorai, kurie virto

⁷⁹ Staniewski, Włodzimierz. *Gardzienice, Poland*. Ed. Dorinda Hulton. Arts Archive, Exeter: Arts Documentation Unit, 1993, p. 18.

⁸⁰ Yra sukurti keli šio spektaklio variantai, įskaitant ir televizinę versiją. W. Staniewskis juos modifikuodavo priklausomai nuo vietos, kurioje jie rodomi, ir pasirinktos aktorinės technikos. Vienos jų dėmesį labiau kreipdavo į kūno judesius, šokį, kitos – į balso muzikalumą, dainavimą. Pirmuoju atveju aktorius judesius diktavo garsas (muzika), antruoju – aktorius balsą lemdavo vidinės kūno būsenos.

⁸¹ Staniewski, Włodzimierz. *Hidden Territories*, p. 47.

ritmine muzika – tam tikra garsine (ne muzikine) teksto intonacija⁸². Pats režisierius apie to meto ieškojimus kalbėjo: „[R]emiuisi muzika, plastika, judesiu, ne vien žodžių kalba. O net ir žodžiuose ieškau nerealistinės plastikos, kurios galima pasiekti pasitelkus žodžio tarimą, tembrų bioritmus, temporitmus, kad tai nebūtų natūralistinis gatvinis plepėjimas, kad jis sugebėtų estetiniame kontekste būti instrumentas, kuris groja – jis nekalba, jis būtent groja ir jaudina girdinčius.“ Formaliame lygmenyje šiuo laikotarpiu režisierių domino ne tiek pati žodžio reikšmė, kuri ir šiaip, anot jo, aiški kiekvienam, kas moka skaityti, bet „kas slypi to žodžio skambesy, jo dvasioje – to vien paprastai kalbėdamas neišreikši. [...] Ši kryptis man įdomi“⁸³.

Šiai kryptčiai priklausančius J. Vaitkaus spektaklius teatrologė ir kritikė D. Šabasevičienė nagrinėjo kaip polifoninio teatro pavyzdžius, kurių pagrindą sudaro atskirų scenų ir visų elementų kompozicija, į darnią visumą jungianti vaizdą, aktorių gestus ir daugiabalsį kalbėjimą, ypatingai pabrėžiantį žodžio muzikalumą, skambesį, santykį su judesiu ir vizualiniu scenos sprendimu. Ryškiausiu tokio teatro pavyzdžiu įvardindama „Dievo avinėlių“, teatrologė kartu įvardino ir esminę jo ypatybę – dėmesį „muzikinei kalbai ir kalbos muzikai“⁸⁴. Kaip viename interviu teigė pats J. Vaitkus, šiame spektaklyje jam buvo svarbu kalbėjimą priartinti prie vokalo, t. y. balso muzikinės išraiškos, o vokalą ir muzikinį balso skambesį – prie kalbėjimo⁸⁵. Anot režisieriaus, tam, kad kalbėjimas natūraliai susiliėtų su vokalu / balsu, „kiekvieną niuansą reikia atlikti tam tikru ritmu, vietoje ir laiku, subtiliai operuojant tonų kontrastais. Čia negali būti eklektikos – būtina girdėjimo ir muzikalumo vienybė“⁸⁶. Šiam tikslui pasiekti ir buvo koncentruojamasi į balsinę bei plastinę aktorių išraišką – kiekvieno žodžio, skiemens, raidės ištarimą ir tai, kaip šis ištarimas derinasi su judesiu, bendru spektaklio ritmu. Panašiais principais J. Vaitkus vadovavosi ir kituose savo darbuose, ypatingai statydamas Yuki Mishimos pjesę „Markizė de Sad“ (1992), kurioje jis atsisakė scenos efektų, dinamiškų intersubjektyvių santykių ir valdė veiksmą vien statiškais veikėjų dialogais: „Tiek Bacho muzikos, tiek spektaklio temą plėtojo išibėgėjantis ritmas, kurį perėmė vis kitas įstojęs balsas. Taip susiformavo gyva ir jausminga melodija, girdima tai viename, tai kitame balse.“⁸⁷ Tokia raiška dramos kūrinių pavertė sąlyginiu, o spektaklis tapo apibrėžtų prasmų suvokimo nereikalaujančiu jausminiu išgyvenimu.

⁸² Šabasevičienė, Daiva. Iš pokalbio su A. Martinaičiu. In *Teatro piligrimas. Režisieriaus Jono Vaitkaus kūrybos kontūrai*. Vilnius: Krantai, 2007, p. 218.

⁸³ Galvosūkis režisieriui (su Jonu Vaitkumi kalbasi Anelė Dvilinskaitė). In *Kultūros barai*. – 1994, nr. 8 / 9, p. 38-44.

⁸⁴ Šabasevičienė, Daiva. Naujų estetinių formų paieškos: Jono Vaitkaus polifoniško teatro modelis. In *Menotyra*. – 2010, nr. 2, t. 17, p. 136.

⁸⁵ Stankevičiūtė, Jurga. Aštuonerius metus išlaukus // *Literatūra ir menas*, 1991, spal. 26.

⁸⁶ Stankevičiūtė, Jurga. Ten pat.

⁸⁷ Šabasevičienė, Daiva. Naujų estetinių formų paieškos, p. 137.

Minimą kryptį J. Vaitkus apibendrino režisuodamas Augusto Strindbergo dramą „Sapną“ (1995) bei „Tėvą“ (1997), jo kūryboje žymėjusias, anot R. Vasinauskaitės, bene ryškiausia „posūkį nuo mimetinės prie antimimetinės, nuo fabulinės prie anti-, arba postfabulinės, sceninės dramaturgijos“⁸⁸. Šiuose spektakliuose, kaip ir „Markizėje de Sad“, režisierius atsisakė įprastų tarp subjektyvių ryšių ir personažus eksponavo veikiau kaip figūras, kaukes, kurios buvo gyvos „ne referentine, bet teksto realybe“ ir veikė „ne tik savo forma, bet ir balsu, prilygindamos solines, duetų scenas muzikinėms partijoms“. Ritmingai judėdami tiksliais trajektorijomis, šie personažai-figūros vidinę kaukės charakteristiką išreiškė garsinėmis teksto intonacijomis, neretai išdainuodami jį rečiatyvu. Kaip rašė teatrologė, „Sapne“ aktorių Remigijų Bilinską J. Vaitkus pasodino avanscenoje ir „vien vidinė įtampa, rimtimi, rankų plaštakomis, nejudančiais veido raumenimis ir varlės kurkimu privertė „suvaidinti“ Poeto dramatišką būvį“⁸⁹. Panašiu principu vadovautasi spektaklyje „Tėvas“: aktoriai „vien balso, intonacijų ir vidinių įtampų variacijomis“ turėjo sukurti „vyro ir moters bei kiekvieno jų vidinės dvikovos istoriją“⁹⁰. Šiuo požiūriu J. Vaitkaus ieškojimai yra artimi R. Schechnerio ir J. Grotowskio kalbos eksperimentams, balsą derinusiems su kūno plastika ir vidiniais impulsais. Kaip ir minėti režisieriai, balso raiška A. Strindbergo tekstą J. Vaitkus siekė pakylėti iki modernizmo estetikai būdingų simbolinių apibendrinimų, konfliktiškų archetipinių situacijų.

Turint omenyje dialoginę personažų sąveiką, J. Vaitkaus minėtų darbų fone jau galima kalbėti apie *antiphones* metodą, nors pats režisierius vargu ar jį taip įvardino. Aktoriai čia jau komunikavo ne tiek lingvistine reikšme, kiek balsu ir kūnu, klausydami vienas kito, tiesiogiai jausdami partnerį, intuityviai išskaitydami patyrimu sugaunamą reikšmę. Pirmasis spektaklis, aiškiai deklaruojęs *antiphones* techniką, Lietuvos scenoje pasirodė tik 2013 metais Rusų dramos teatre vengrų režisieriui Peteriui Uray pastačius Williamo Shakespeare'o „Romeo ir Džiuljetą“. Vis dėlto *antiphones* metodas čia liko tik repetitijų medžiaga, o patį spektaklį buvo galima lyginti tik su moderniu šokiu, nepalikusiu vietos balsui. Kalbant apie šokio spektaklius, kiekvienas atlikėjas čia visada neverbaliai sąveikauja su garsu, muzika ir tarpusavyje, todėl išskirtinių praktikų šioje srityje kol kas nematyti. Natūralus atlikėjo balsas įvedamas retai, o jeigu ir įvedamas, dažniausiai jis būna medijuotas ir pateikia tik antrinį balso pakartojimą audio įrašė (pavyzdžiui, Airos Naginevičiūtės „Nėsčioje tyloje“ kartu su įvairiausiaisiais garsais buvo įrašytas Samuelio Becketto tekstas, kuris nieko nereiškė ir buvo tik balso elementas). Pastaraisiais metais balsą vis dažniau galima išgirsti modernaus šokio

⁸⁸Vasinauskaitė, Rasa. *Laikinumo teatras. Lietuvių režisūros pokyčiai 1990-2001 metais*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2010, p. 161.

⁸⁹Vasinauskaitė, Rasa. Ten pat, p. 160.

⁹⁰Vasinauskaitė, Rasa. Ten pat, p. 179.

kolektyvo „Aura“ spektakliuose: čia galima aptikti atlikėjų kalbėjimo („Išplautas dangus“, 2010), teksto išsakymo („1863“, 2013), dainavimo („Atvirų akių panorama“, 2010) ar natūralų, iš atlikėjo kūno kylantį balsą – riksmus, ritmiškus atodūsius, šnopavimus, kvėpavimus („Medėjos“, 2011, „Jūra“, 2012), tačiau tai – tik epizodinės raiškos, nelemiančios pastatymo visumos, todėl įvardinti jas tendencija vargu ar galima.

Balso mūsų aprašyta prasme Benas Šarka nenaudoja, tačiau jo ankstyvuosius performansus, rodytus „Naujosios muzikos festivalyje“ ir kitose netradicinėse erdvėse, galima priskirti fenomenologiniam klausymui ir suvokimui. Nors teatrologai aktorius kūrybą yra linke sieti su postmodernia raiška, ankstyvieji menininko pasirodymai aiškiai rėmėsi antropologinėmis nuostatomis. Juose dominavo ritualinės, pirmųjų kūną demonstruojančios praktikos, o balsą atstodavo arba įrašytas archajinis garsynas, lydymas instrumentinės muzikos, arba šalia esantys muzikantai, įvairiais daiktais išgaunantys keisčiausius garsus, kuriantys ritmą ir ritualinį skambesį. Ryškiausiai performansais, vėliau perkeltais į spektaklio formą, B. Šarkos kūryboje tapo „Pelenai“, „Vabi Sabi Vasabi“, „Karalius Lyras“ (Kiaurai). Pastarajame vienatvės ir skausmo tema buvo reiškiamą per apnuogintą, pažeidžiamą aktorius kūną ir jau kone skiriamuoju B. Šarkos teatro bruožu tapusią sąveiką su aštriais, pavojingais daiktais (dalgiu, pjūklų, lanku, strėle). Pasirinktos skirtingos, kontrastuojančios medžiagos (geležiniai įrankiai, kailis, plunksnos, drobė, virvė) žymėjo žmoguje slypinčių prieštaravimų dichotomijas, o simbolinio universalumo temai suteikė veiksmo pradžioje pabyrantys pūkai ir nusivelkamas baltas, su šiurkščia spektaklio materija kontrastuojantis kailinis apsiaustas, sugestijuojantis ankstesnio civilizuoto gyvenimo praradimą. Ritualinę atmosferą skleidžianti muzika ir į pirminę patirtį gražinantis aktorius kūnas (vėliau jį nagrinėsime kaip liečiantį / patiriantį kūną), žiūrovams leido įsitraukti į nekasdieniško, universalaus patyrimo situaciją. Pats aktorius apie šį spektaklį yra sakęs, kad tai – „grįžimas į tuos laikus, kai dar nebuvo net paties žodžio „teatras““. Todėl jis bando „kalbėti be žodžių – kūno ir sielos kalba“ taip, kaip prisimena ir jaučia „mitinę senųjų kultūrų atmintį“⁹¹.

Apibendrinant šį poskyrį reikia pasakyti, kad E. Husserlio fenomenologija teikia instrumentus tiek tradiciniam, nuo kalbos ir reikšmės neatsiejamam dialogo apibrėžimui, tiek nuo kalbos ir reikšmės nepriklausomam jo supratimui. Remiantis E. Husserlio balso samprata dialogas jau gali būti suvokiamas kaip peržengiantis lingvistines reikšmes, manifestuojantis balsą ir kūną kaip gebančius priartėti prie pirminės patirties, atskleisti universalią, patyrimu sugaunamą reikšmę. Rezentacinį dialoginės kalbos pobūdį galutinai paneigs M. Heideggeris, savo filosofijos tikslu laikęs racionalizmo ir logocentrizmo įveiką.

⁹¹ Beno Šarkos „Kiaurai“ alternatyvaus teatro festivalyje. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1024&s=63667#gsc.tab=0>

II.1.2. Kalbos paslėptis postmoderniame teatre. M. Heideggeris

Mokslininkai pripažįsta, kad M. Heideggeris, polemizuodamas su savo mokytoju E. Husserliu, radikaliai pakeitė Vakarų mąstyme įsigalėjusį požiūrį į logocentrizmą ir racionalizmą. Teatru svarbus George'o F. Sefflerio pastebėjimas, kad M. Heideggerio filosofija įtvirtina nereprezentacinės kalbos sampratą, griaušančią iki tol vyravusį mimetinį suvokimo modelį⁹². Nors M. Heideggerio sąsajos su postmodernizmo nuostatomis mokslininkų tarpe nėra naujas dalykas, teatrologai nereprezentacinės kalbos sampratą paprastai aiškina pasitelkdami poststruktūralistines teorijas, M. Heideggerio fenomenologiją dažniausiai palikdami už teatrologinio diskurso ribų, tik labai retais atvejais pasitelkdami vieną ar kitą jo filosofijos aspektą. Šiame skyriuje sieksime parodyti fundamentines postmodernaus teatro ir Heideggerio fenomenologijos sąsajas, labiausiai išryškėjančias filosofo kalbos apmąstymuose.

Skirtingai nei E. Husserlis, manęs, kad sąmonė yra stabili, M. Heideggeris teigė, jog sąmonė yra pasaulio projektuojama ir kintanti. Ji kinta tiek, kiek kinta suvokimas, kuris galimas tik sąveikoje su pasauliu ir kalba. Nors M. Heideggeris kalbą nagrinėjo palyginti nedaug, jo filosofijoje ji tampa kone centrine sąvoka, nes suvokimas ir santykis su pasauliu čia jau yra nulemti kalbos. Pripažįstama, kad „vien kalboje daiktai tik ir atsiranda bei esti“⁹³, kad žmogaus buvimas pasaulyje iš esmės yra „suprantantis-interpretuojantis“, kultūriškai ir kalbiškai struktūruotas. Tačiau filosofo tikslas nebuvo parodyti, kad mąstymas ir kalba nustato ryšius su pasauliu. Siekdamas įveikti šią logocentrinę nuostatą, M. Heideggeris stengėsi decentruoti suvokimo lauką, aiškinant jį ne iš husserliškos centruoto subjekto (*aš* yra tas, kuris pažiūsta pasaulį) perspektyvos, o ieškant anoniminių, paslėptų, transcendentinių, reikšmės atžvilgiu perteklinių⁹⁴ suvokimo struktūrų.

„Būtyje ir laike“ M. Heideggeris atmetė tradicinę *logoso* sampratą, aiškinamą tokiais terminais kaip priežastis, pagrindas ir kt., motyvuodamas tuo, kad pastarieji akcentuoja loginius analitinius kalbos aspektus, neleidami pasireikšti intuityviai meditacinei kalbos funkcijai⁹⁵. Priartėdamas prie ankstyvosios E. Husserlio balso sampratos, *logosą* jis apibrėžia ir kaip *apophainesthai*, įgalinantį pamatyti tai, apie ką kalbama, ir kaip *phonē meta phantasias* – vokalizaciją, kurioje jau kažkas yra matoma⁹⁶. Taigi *logosas* reiškiasi kaip verbalinės išraiškos ir būties koegzistencija, jis ne tik steigia reikšmę ir manifestuoja tai, apie ką kalbama, bet ir

⁹² Seffler, F. George. *Language and the World: A Methodological Synthesis Within the Writings of Martin Heidegger and Ludwig Wittgenstein*. Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1974, p. 137.

⁹³ Heideggeris, Martynas. Metafizikos įvadas. In: *Žmogus ir žodis*. – 2004, nr. 4, p. 49.

⁹⁴ Fenomenologijoje reikšmės perteklius suprantamas kaip sąmonei neprieinamas suvokimas. Tai – toks suvokimas, kuris lieka už sąmonės ribų, yra jai transcendentiškas.

⁹⁵ Heidegger, Martin. The Concept of Logos. In Heidegger, Martin. *Being and Time*. Trans. Joan Stambaugh. Albany: State University of New York Press, 1996, § 28.

⁹⁶ Heidegger, Martin. *Being and Time*, § 29.

atskleidžia kalbančiojo subjekto bei paties dalyko būtį. Tačiau skirtingai nei E. Husserlis, kuris nagrinėdamas reikšmės struktūrą pabrėžė apriorinę *logoso* statusą, M. Heideggeris siekė parodyti, kad būtis gali save prezentuoti ir be apriorinės žodžių steigties, t. y. be signifikacinės jų vertės, kuri tik patvirtina Vakarų mąstymo tradicijoje išsigalėjusį racionalizmą. Galima numanyti, kad šią nuostatą M. Heideggeris perėmė iš tuo metu Vakarų logocentrizmą kritikavusio F. Nietzsche's, ypatingai griežtai pasisakiusio prieš kalbą išautentinantį racionalų mąstymą⁹⁷.

Norėdamas sugrąžinti kalbai prarastą autentiškumą, „Būtyje ir laike“ M. Heideggeris atskiria šneką nuo tikrosios kalbos, kuri reiškiasi kaip čia-būties atvertis⁹⁸. Šneka – artikuliuoto pasakymo reikšmių visuma – egzistuoja kaip pranešimas ir yra nuolat išsisakanti. Kaip išsisakanti struktūra ji paremta klausymu, joje jau glūdi supratimas ir interpretacija. Tačiau šneka, anot filosofo, sukuria galimybę suprasti viską, išskyrus pirmapradi dalyko esmiškumą. Kreipdama dėmesį į stilių, dikciją ir kitas pasakymo smulkmenas, ji pati užgožia kalbos autentiškumą, nes jai svarbu tai, kad būtų šnekama. Klausantysis šiuo atveju klausosi tik paties šnekėjimo ir nepanyra į pirmapradiškai suprantančią būtį. Šneka apskritai turi savybę užsklęsti čia-būtį, nes nuasmenintoje žmogiškoje egzistencijoje (*Das Man*) jos prigimtis pasirodo kaip praradusi pirminius ryšius su pasauliu. Be perstojo daugindama save, kasdieniame gyvenime šneka įgyja autoritarinį pobūdį ir tampa paviršiniu supratimu – perpasakojimu, kartojimu, mimeze. Tikroji kalba, anot M. Heideggerio, turi ištrūkti iš beasmenės *Das Man* stichijos, ne paslėpti, o atverti pasauliškąjį esinį.

Pripažindamas, kad tokia pilnavertiška ontologinė kalbos realizacija galima tik kūryboje, samprotavimus apie meną M. Heideggeris pradeda kvestionuodamas tradicinį požiūrį į mimezė, suprantamą kaip tikrovės mėgdžiojimas ir atvaizdavimas. Taip suvokiamas menas, anot jo, yra paprasčiausias tikrovės reproduktivumas, kūrinio vertę įgalinęs matuoti *adaequatio* – atitikimo tikrovei kriterijais. Dar nuo Aristotelio laikų buvo manoma, kad reprodukcijos atitikimas tikrovei ir yra tiesos esmė⁹⁹. Tačiau taip suprasta tiesa, anot filosofo, matuojama teisingumo parametrais: suvokimo plotmėje ji reiškia teiginio ir dalyko atitikimą, o kūrinio

⁹⁷ F. Nietzsche, kritikuodamas Vakarų mąstyme išsigalėjusias racionalumo struktūras, kalbą diagnozavo kaip sergančią, o šios ligos priežastį regėjo Vakarų civilizacijos suformuotame *logoso* koncepte. Pasak F. Nietzsches, tapusi abstrakčiu *logoso* konceptu, kalba prarado pirminį intuityvų žmogaus gebėjimą išreikšti jausmus ir, vietoj to, kad padėtų žmonėms suartėti, tik atitolino tarpusavio supratimą. Logocentrizme kiekviena komunikacija neišvengiamai pakliūna į žodžių, konceptų, konvencijų tironiją, todėl kiekvienas bandymas suprasti vienas kitą yra iš anksto pasmerktas nesėkmei. Tai ir yra „kalbos liga“, kurią pagimdė Vakarų civilizacija. Vakaruose žmonės apskritai prarado gebėjimą komunikuoti, nes išsikvėpusi, esmę praradusi, protui ir intelektui subordinuota kalba buvo atskirta nuo tikrųjų poreikių, intencijos ir jausmų. Šią vakarietišką mąstymo tradiciją F. Nietzsche priešpriešino Rytų kultūrai, kuri buvo svarbi ir M. Heideggeriui. [Nietzsche, Friedrich. Richard Wagner in Bayreuth. In *Untimely Meditations*. Trans. R. J. Hollingdale. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 195-254.]

⁹⁸ Heideggeris, Martynas. *Rinkiniai raštai*. Vert. Arvydas Šliogeris. Vilnius: Mintis, 1992, p. 83-86.

⁹⁹ Heidegger / Gadamer. *Meno kūrinio ištaka*. Vert. Tomas Sodeika, Jurga Jonutytė. Vilnius: Aidai, 2003, p. 32.

plotmėje – tai, kad koks nors dalykas jame atvaizduojamas teisingai. Tradicinę mimezės sampratą kreipdamas ontologine linkme M. Heideggeris daro prielaidą, kad kūrinio tiesa yra kažkas belaikiška ir antiistoriška, ji nurodo ne į kokią nors kūrinyje glūdinčią referentinę reikšmę, o atveria pačią jo būtį / esmę, leisdama jam prabilti sava, nuo kūrėjo ir suvokėjo nepriklausoma kalba. Tokią kalbą, kuri įgalina kūrinį atsiverti savo esmėje, M. Heideggeris vadina poetine. Tai – kalba, kuri neturėdama aiškaus kalbėjimo, tik „kontūrus apmetantį išsakymą“, reiškiasi atvirumu pasauliui ir tuo pačiu palieka vietos neišsakomybei¹⁰⁰. Ji peržengia intencijas ir leidžia pasirodyti tam, ko kalbėtojas neketino sakyti ir ko žodžių reikšmės nenumatė. Tokia kalba nėra išraiška to, apie ką kalbama, ji ne kartoja jau suprasto dalyko, o atskleidžia tiesą / būtį / tikrovę. Būtis ir tikrovė per ją tampa atvira. Būtent tokia kalba sergsti pirmapradžio kalbėjimo esmę.

M. Heideggeris, kaip ir F. Nietzsche, pirmapradžio kalbėjimo šaknų ieškojo Rytų kultūroje. „Japono ir klausinėtoje pašnekesyje“ kalbą jis jau susieja su rytietiška tradicija ir No teatru. Įvardinta vakarietišku terminu *būties namai*, kalba čia jau suprantama iš rytietiško neapibrėžtumo perspektyvos. Fenomenologinė kalbos esmė konceptualizuojama kaip „neapibrėžta apibrėžtis“, kuriai leidžiama prabilti neiškreiptu, nuo išraiškos atsietu balsu. Kalbos būtis čia atsiskleidžia kaip aukščiausias įvardinimas to, ką rytiečiai vadina tuštuma. Kaip pavyzdį M. Heideggeris pateikia japonų No teatrą, kuriame scena visada yra tuščia. Kalba ir gestas čia susitelkia ne į už scenos esančio referentinio pasaulio atvaizdavimą, o taip atsiduoda tuštumai, kad šioje neregimoje žiūroje per kalbą ir judesį daiktai pasirodo¹⁰¹. Kalba ir gestas nesutampa su natūralia išraiška ir būtent todėl pirmapradiškai atveria tai, kas pasakoma. Išraiška kaip juslinis reiškinys visuomet nukreipta į išorę, ji yra subjektyvios „vidujybės suišorinimas“. Tačiau, anot M. Heideggerio, tai nėra kalbos esmė, jos esmė – kažkas nekalbiška, kas peržengia reikšmių sklaidą ir transcenduoja fonetinio lygmens neapibrėžtumą. Net suprasta kaip šneka, t. y. „kaip įgarsinta ar užrašyta prasmė, kalba yra kažkas antjusliška, kas nuolat peržengia juslumą. Taip suvokta kalba pati savaime yra metafizinė.“¹⁰² Ji reikalauja ne tiek supratimo, kiek klausymo ir dialoginio santykio.

Dialoginį santykį M. Heideggerio filosofijoje galima paaikškinti tik priešpastatant konceptualizuotą ir atvirą kalbas. M. Heideggeris manė, kad analitinė kalba, paremta reikšmių skaitymu, ne tiek gilina supratimą, kiek nutolina suvokėją nuo teksto esmės. Norint iš tiesų suvokti kūrinį, būtina įeiti į dialoginį santykį su juo. Tai reiškia, kad reikia išeiti iš reikšmių skaitymo arba supratimo situacijos ir pereiti į klausymą. Atvira kalba reikalauja būtent

¹⁰⁰Heidegger / Gadamer. Ten pat, p. 78-80.

¹⁰¹ Heideggeris, Martynas. Iš japono ir klausinėjančiojo pašnekesio apie kalbą. In *Rinktiniai raštai*, p. 377- 380.

¹⁰² Heideggeris, Martynas. *Rinktiniai raštai*, p. 391.

klausymo, nes tik klausyme gali pasirodyti dialogas, nepriklausantis nuo reprezentacijos ir *apie* ką supratimo. Kaip pastebėjo Geraldas L. Brunsas, atvira, nereprezentacinė kalba yra ta, kuriai nesvarbu *apie* ką kalbama, ji „skamba ausyse“, persekioja, išstato mus prieš kažką slėpiną, keistą, paliečia mūsų jautriausias stygas ir daro poveikį egzistencijai¹⁰³.

Nereprezentacinėje kalboje užfiksuotas atvirumo momentas įgalino G. L. Brunso palyginti M. Heideggerio kalbos sampratą su postruktūralistine tradicija. Mokslininkas pastebi, kad „Įvade į metafiziką“ M. Heideggeris *logosą* jau aiškina pasitelkdamas *phūsis* – paslėpties sąvoką, kuri užskleidžia kalbą, jos esmė dabar glūdi paslėpime. Pasak G. L. Brunso, *phūsis* parodo Heideggerio kalbos nesugebėjimą kontroliuoti daiktus, juos užbaigti. Susietas su *phūsis*, *logos* netenka sąvokinio įvardinimo, o žodžiai nekuria kalbos – kalba lieka šešėlyje to, kas pasakyta¹⁰⁴. M. Heideggerio ir postruktūralizmo giminingą ryšį G. L. Brunsas galutinai patvirtina pabrėždamas atvirumo koncepto ir J. Derrida *différance* sąsajas¹⁰⁵. Poezijoje, kurią M. Heideggeris pasitelkė ir aiškino kaip atviros kalbos pavyzdį, žodžiai veikia ne tiek savo reikšme, kiek garsais, kurie sukelia kitus garsus, tęsiančius grandininę reakciją tol, kol vyksta skaitymas. Taigi kaip ir J. Derrida aprašytu *différance* atveju, poezijoje žodžiai visuomet yra skirtume. Reikšmė čia nežymi konkrečios signifikacijos, ji yra tik pėdsakas tuščioje erdvėje tarp žodžių. Tačiau skirtingai nei Derrida, kuris *différance* suprato kaip reikšmės negalimumą, M. Heideggeris skirtumą aiškina kaip atvirumą ir tikrovės / būties pasirodymą. Poezijos esmė yra ta, kad ji leidžia kalbai kalbėti pačiai, steigti potencines savarankiškas prasmes, kurios nėra numatytos žodžių. Pastarieji poezijoje reiškia tik save ir dažniausiai nesutampa su lingvistine reikšmės struktūra. Pabrėždamas apriorinį kalbos statusą, šį momentą pats M. Heideggeris vadino „kalba kalba“¹⁰⁶. Tai ir yra kalbėjimas, skirtas klausymui. *Différance* čia nurodo ne tuščią vietą, kaip teigė J. Derrida, o kitą egzistencijos dimensiją, kurioje sąmonė, kalba, reikšmė pasislepia. Jų vietą užima supratimo nereikalaujantis garsas, ritmas, tonacija, balsai ir vibracijos – visa tai, kas yra atsieta nuo konkrečios signifikacijos ir manifestuoja pačią esatį.

Grįžtant prie teatro, M. Heideggerio kalbos samprata atveria kelią nereprezentacinei postmoderniai scenai, kur kažkas, kas yra už racionalaus diskurso ribų, manifestuoja save kaip poetinį pranešimą. Tai – teatras, siekiantis ne reprezentuoti tikrovę, o leidžiantis jai pasirodyti (tikrovė čia pati save prezentuoja). Tradicinėje scenoje reprezentacija reiškiasi rodytu ir yra pagrįsta atpažįstamumu bei suprantamumu. M. Heideggeriui rodyti

¹⁰³Bruno, Gerald L. *Heidegger's Estrangements: Language, Truth, and Poetry in the Later Writings*. New Haven and London: Yale University Press, 1989, p. 116-118.

¹⁰⁴Bruno, Gerald, L. Ten pat, p. 120.

¹⁰⁵Bruno, Gerald, L. Ten pat, p. 85-92.

¹⁰⁶Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought*. Trans. Albert Hofstadter. New York: Harper and Row, 1975, p. 190.

reiškia „leisti pasirodyti, tačiau tik kaip užuominai“¹⁰⁷. Tokiame teatre logocentriškai suvoktas dialogas nebetenka reikšmės, nes kalba čia jau atsietą nuo lingvistinės išraiškos ir retorinių subtilybių, kurios svarbios reprezentacinei scenai. Tai, kas pasakyta, čia suprantama kaip tai, kas atsikleidžia (tikrovė / būtis) ir pasislepia (signifikacija), o tai jau nebėra supratimu „sugaunama“ referentinė dramaturginio teksto prasmė. Tokio tipo teatre kalba yra laisva nuo racionalių loginių paaiškinimų ir paprastai kuriama gyvai scenoje, leidžiant jai laisvai tekėti, sekant pačią jos eigą, pabrėžiant arba transcendentinį kalbos gimimo procesą, arba negatyviausias jos puses – nykumą, tuštumą, neišsakomumą, prasmės negalimumą. Kalbą čia atstoja balsas, kuris priešinasi verbalinei signifikacijai ir reikalauja klausymo.

Skirtingai nei E. Husserlio atveju, kur balsas buvo siejamas su kūnišku aktoriaus patyrimu (*logos* čia vis dėlto galėjo pasirodyti tik per kūną ir sąmonę, jie buvo *logoso* tarpininkai), heideggeriškai suvokiamame teatre balsas peržengia kūnišką materialumą ir yra vieta, kur kūnas, sąmonė, reikšmė pasislepia, užleisdami vietą save manifestuojančiai tikrovei. Régis Durandas, pastebėjęs tokio teatro sąsajas su M. Heideggerio filosofija, vokalizaciją aiškino kaip grįžimą į iki-reikšminę, iki-ideologinę būseną, kuri yra tiek modernaus, tiek postmodernaus teatro pamatas. Pasak teatrologo, abiejuose raiškose balsas iškyla kaip „nesutramdytas sintaksės“ „išlaisvintas iš organizacinių signifikanto pančių“¹⁰⁸. Vis dėlto tai, kad M. Heideggerio kalboje balsas yra netekęs patyriminio lygmens ir atsietas nuo sąmonės bei kūno patyrimo, galime jį priskirti postmoderniai estetikai.

Ryškiausias heideggeriškai suvokiamo teatro pavyzdys, teatrologų dažnai įvardinamas kaip tarpinis variantas tarp modernios ir postmodernios raiškos, yra Antonino Artaud žiaurumo teatras, *apriorinį* dialogą išmainęs į „kalbą, bylojančią ženklais“¹⁰⁹. Tai – ne per kalbėjimą atsivėręs aiškumas, o vaizdais, alegorinėmis figūromis, kūno plastika maskuota poetinė vizualinė teatrinė kalba, esanti už žodinės artikuliacijos ribų ir skatinanti metafizinį veiksmingumą. Tokioje kalboje semantines reikšmes pakeitė ženklais, kūno pozomis, gestais, garsais išgaunama vizualinė estetika, o aktoriaus balsas tapo metafiziniu teatrinės erdvės užkeikimo ir poveikio indikatoriumi. Žodis čia – tik būtinumas, suvokiamas kaip „daugybės sceninių postūmių, konfliktų, susidūrimų trinties rezultatas“¹¹⁰. A. Artaud sukūrė tokį teatrą, kuriame sceninis vyksmas prezentuoja intuityviai suvokiamą ekspresiją, „neapibrėžtą apibrėžtumą“, neišverčiamą į jokią kitą, išskyrus atvirą poetinę, kalbą. Kalba čia yra artima heideggeriškam *logosui* ir negali būti paaiškinama logikos instrumentais – ją suvokti įmanoma

¹⁰⁷ Heideggeris, Martynas. *Rinktiniai raštai*, p. 401.

¹⁰⁸ Durand, Régis. The Disposition of the Voice. In *Performance in Postmodern Culture*. Ed. Michel Benamou and Charles Caramello. Madison, WI: Coda Press, Inc., 1977, p. 102-103.

¹⁰⁹ Artaud, Antonin. *Teatras ir jo antrininkas*. Vilnius: Scena, 1999, p. 95.

¹¹⁰ Artaud, Antonin. Ten pat, p. 99.

tik per dialoginį klausymą, atveriantį tai, ko, anot M. Heideggerio, žodžiuose nėra, kas leidžia pasirodyti nenumatytoms sąsajoms ir reikšmėms. Tai, kas vyksta scenoje, žiūrovus čia jau nukelia į kitą teatrinę dimensiją, kur atvirumas varžosi su paslėptimi, sąmonė su pasąmone, prasmė su bereikšmiškumu¹¹¹.

A. Artaud, veikiamas F. Nietzsche's ir M. Heideggerio idėjų, savo manifestuose ne kartą pasisakė už tokį teatrą, kuris nebūtų suterštas Vakarų racionalizmo, logocentrizmo ir atgaivintų scenoje prastą metafizinės tikrovės jausmą. J. Derrida, iš principo nesutikę su minėtomis režisieriaus nuostatomis, teigė, kad metafizinės tikrovės pasirodymas, net ir tokiu būdu, kokį demonstravo A. Artaud, teatre neįmanomas. Net jei scena yra tuščia ir joje skamba tik balsas, teatrinė tikrovė vis tiek įgyja reprezentacijos charakterį¹¹². Tokias išvadas J. Derrida grindė tuo, kad niekas negali peržengti signifikacijos efekto – tai, kas ką nors reiškia, steigiasi signifikante, kuris neturi jokios savo vidinės reikšmės, nes egzistuoja kaip skirtumas tarp kitų signifikantų¹¹³. Kad ir kaip būtų, ši J. Derrida kritika, skirta A. Artaud ir visai metafizinei Vakarų tradicijai, iškėlė tikrovės moderniam ir postmoderniam teatre pasirodymo klausimą, paskutiniaisiais dešimtmečiais tapusį bene karščiausiu teatrologinių diskusijų epicentru. Įtraukusios tokius teatro tyrinėtojus kaip Philipas Auslanderis, Elinor Fuchs, Josette Féral, Chantal Pontbriand ir kitus, šiandien šios diskusijos apima daug platesnes temas, žyminčias ne tik tikrovės, bet ir reprezentacijos apibrėžimo, chronologinės ribos žymėjimo nesutarimus.

Ankstesniame skyriuje aptarta P. Brooko, J. Grotowskio, R. Schechnerio trupių raiška nebuvo vienintelė, eksperimentavusi su nereprezentacine kalba, kūnu, balsu ir garsu. XX amžiaus 6-ajame dešimtmetyje JAV reiškėsi Juliano Becko ir Judith'os Malina „Living theatre“, Joseph'o Chaikino „Open Theatre“¹¹⁴, taip pat 7-ojo ir 8-ojo dešimtmečio Roberto Wilsono, Lee Breuerio, Vito Acconci, Richardo Foremano spektakliai naudojo nereprezentacinę kalbą, tačiau jų balso ir kūno technikos gerokai skyrėsi vienos nuo kitų. Natūraliai kyla klausimas, kaip fenomenologinis balsas reiškiasi postmodernioje estetikoje ir koku būdu jis gali (ir ar iš vis gali) steigti tikrovę teatre, kuris iš principo nepripažįsta jokių transcendentinių signifikantų.

¹¹¹J. Féral manymu, nors A. Artaud teatras reiškėsi modernizmo ideologijos ir estetikos kontekste, jį galima vadinti postmodernios raiškos pirmtaku, talpinančiu savyje beveik visas teatrinio performanso savybes: reprezentacijos atsisakymą, bereikšmį naratyvą, kūno, instinktų, prievartos eksploatavimą, fragmentiškumą ir pan. [Žr.: Féral, Josette. Performance and Theatricality: The Subject Demystified. In *Modern Drama*. –1982, nr. 1 / 25 (March), p. 170-171.]

¹¹²Derrida, Jacques. The Theater of Cruelty and the Closure of Representation. In *Writing and Difference*. Translated by Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978.

¹¹³ Teisingumo dėlei reikia pasakyti, kad kažkada sukrėtusi teorinį pasaulį, šiandien Derrida skirtumo (*différance*) koncepcija traktuojama veikiausiai kaip paradoksas nei realus teorinis pamatas.

¹¹⁴ Šiandien „Living Theatre“ ir „Open Theatre“ teatrologų pristatomi kaip A. Artaud ir J. Grotowskio idėjų įkvėpti alternatyvūs avangardiniai judėjimai, formavę, viena vertus, politiškai angažuoto teatro sampratą (spektaklis – priemonė socialiniams pokyčiams pasiekti), kita vertus, radikalų estetizmą, griovusį reprezentacinio teatro pamatus. Naujoji šių trupių raiška rėmėsi bendruomenės samprata, J. Grotowskio kūno ir balso technikomis, hepeningais ir aleatorine muzika. [Žr.: Shank, Theodore. *Beyond the Boundaries: American Alternative Theatre*. USA: University of Michigan Press, 2002.]

Kaip pastebėjo Ch. Pontbriant, tikrovę teatrologai dažnai permąsto atmesdami, iš vienos pusės, tradicines reprezentacijos paradigmas, iš kitos pusės, vaisingą aktoriaus-publikos bendradarbiavimą kuriant reikšmes¹¹⁵. Šio principo, panašu, laikosi J. Féral, reprezentaciją lygindama su tradiciniu teatru, o prezentaciją – su performanso raiška. J. Becką, J. Maliną ir J. Chaikiną teatrologė jau priskiria postmoderniam teatrui, motyvuodama tuo, kad jų trupių pasirodymuose nėra tradicinio dramaturginio teksto ir kuriamas autonomiškas, nereprezentacinis teatrinis naratyvas¹¹⁶. E. Fuchs ir P. Auslanderis, postmodernizmo bruožus priskiriantys 7-ojo ir 8-ojo dešimtmečio teatrui, J. Becką, J. Maliną, J. Chaikiną vadina modernistais, nes jų raiška neatitinka politinės ironijos ir J. Derrida dekonstrukcijos sampratos, t. y. neįkūnija *différance* koncepto, kurio pasireiškimą jau galima stebėti L. Breuerio, R. Wilsono ir panašiuose spektakliuose. E. Fuchs ir P. Auslanderis, postmodernizmo pradžią žymėdami J. Derrida dekonstrukcija, teigia, kad minėtų režisierių darbai, peržengdami metafizines modernios scenos aspiracijas, pasiūlo beveik idealią reprezentacinės tikrovės dekonstrukciją iš poststruktūralizmo perspektyvos, kur reikšmė ir tapatybė gali būti suvokiamos tik santykiyje tarp sistemos dalių¹¹⁷. Modernų teatrą abu teatrologai lygina su padidinto aiškumo zona *mise en scène* diskurse (E. Fuchs) ir fenomenologine *logoso* samprata bei metafizinės žmogiškosios esmės atskleidimu (P. Auslanderis). Anot P. Auslanderio, tokie skirtingi teatro teoretikai kaip K. Stanislavskis, B. Brechtas ir J. Grotowskis aktoriaus *aš* apibrėžia kaip „spektaklio logos“. Tai reiškia, kad aktorius *a priori* pagrindžia / sukuria spektaklį, o ne atvirkščiai, kad jo *aš*, buvimas scenoje žiūrovui atskleidžia žmogiškas tiesas¹¹⁸. Žvelgdamas iš postmodernizmo perspektyvos P. Auslanderis teigia priešingai – aktoriaus *aš*, nesvarbu, ar tai būtų personažo reprezentacija, ar savi-reprezentacija, iš tiesų sukuria spektaklis, todėl jo buvimas, tikrovė scenoje yra iliuzinė. Vadinas, ir modernaus teatro atveju, kur aktoriai prezentuoja tik save (J. Grotowskis, R. Schechneris), per balso ir kūno raišką atsiverianti tikrovė yra fikcija.

Skirtingai negu P. Auslanderis, nepripažinęs tikrovės galimybės nei moderniam, nei postmoderniam teatre, J. Féral, nagrinėdama performanso raišką iš dekonstrukcijos perspektyvos, ieškojo postmodernaus spektaklio pateisinimo tikrovės ir subjekto plotmėje. Teatrologės svarstymai pateikia nuostatą, kad performansas, nors ir griaua tradicinės reprezentacijos kodus, iš tiesų nėra gryna fragmentacija dėl fragmentacijos, dekonstrukcija dėl dekonstrukcijos, o veikia formuoja naują požiūrį į pasikeitusį subjektą. Jos teigimu,

¹¹⁵ Pontbriant, Chantal. The Eye Finds No Fixed Point on Which to Rest. In *Modern Drama*. – 1982, nr. 1 / 25 (March), p. 155.

¹¹⁶ Féral, Josette. Performance and Theatricality, p. 173.

¹¹⁷ Fuchs, Elinor. *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1996, p. 71-72.

¹¹⁸ Auslander, Philip. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. New York: Routledge, 1997, p. 30.

performansas „ne siekia reikšmės, bet ją kuria tiek, kiek ji veikia tose ekstremaliai neaiškiose jungtyse, iš kurių atsitiktinai pasirodo subjektas“¹¹⁹. Sinestetines subjektų sąveikas, atsirandančias tuščioje spektaklio erdvėje tarp objektų, J. Féral siūlo traktuoti kaip libidinės, vokalinės, gestų „energijos tekėjimo perėjimus“, formuojančius jutiminį spektaklio suvokimą. Šia prasme ji atliepia heideggeriškai skirtumo sampratai – *différance* čia pasirodo veikiau ne kaip reikšmės negalimumas, o kaip atvirumas ir energijos / tikrovės prisipildymas. Spektaklis ne siekia tikrovės, bet ją kuria per energetines objektų ir atlikėjų sąveikas.

Panašias nuostatas pateikia ir Ch. Pontbriant svarstymai. Nors ji, kaip ir J. Féral, kritikuoja mimetiškai suprastos tikrovės jausmą reprezentaciniame teatre, analizuodama R. Foremano teatrinę raišką teatrologė netiesiogiai antrina M. Heideggeriui ir teigia, kad šio režisieriaus spektakliai sukomponuoti taip, kad žiūrovas žiūrėtų „tarp dalykų“ ir klausytų, kas yra „tarp žodžių“¹²⁰. Siekdama apčiuopti skirtumą tarp tikrovės pasirodymo moderniam ir postmoderniam teatre Ch. Pontbriant teigia, kad moderniam teatre, panašiai kaip ir klasikinės reprezentacijos atveju, tikrovės siekimas suponuoja prielaidą, jog egzistuoja pirminė, universali tikrovė, kuri spektaklio metu arba re-prezentuojama (klasikinė reprezentacija), arba prezentuojama, aktualizuojama (per balso ir kūno praktikas)¹²¹. Postmodernūs spektakliai, atsisakydami bet kokios referencijos ir aktualizavimo, nurodo tik į savo pačių tuštumą ir siekia apčiuopti tarpą, plyšį tarp daiktų ir žodžių. Šia prasme jie parodo tai, kas reprezentaciniame teatre buvo paslėpta lingvistinės signifikacijos, t. y. parodo realybę. Tokie pastatymai nesistengia artikuliuoti to, kas regima ar sakoma, bet palieka vietos atvirumui ir klausymui.

Skirtumą tarp modernios bei postmodernios estetikos Ch. Pontbriant plėtojo pasitelkdama Wolterio Benjamino auros sampratą, kurią aiškino iš įvykio sampratos perspektyvos, suprasdama tai kaip iš *čia* ir *dabar* situacijos susikuriantį spektaklio unikalumą, šiuolaikinių technologijų kontekste vis labiau prarandantį vertę. Šis įvykio aspektas tam tikra prasme iliustruoja ir tikrovės pasirodymą modernioje bei postmodernioje scenoje. Pasak Ch. Pontbriant, postmodernūs performansai-spektakliai labiau dėmesį kreipia į techninių priemonių arsenalą, padedantį išgauti paveikią fragmentaciją, o moderniam teatru labiau rūpi *čia* ir *dabar* susikuriantis realus išgyvenimas. Pirmuoju atveju iškeliamą negyva konstrukcija, koncepcija, antruoju – patyrimas tiesioginėje sąveikoje.

Persikeliant į Lietuvos teatrą ir turint omenyje nereprezentacinę raišką bei A. Artaud estetikos kontekste aptartą poetinį pranešimą, percepciniame lygmenyje reikalaujantį ne tiek supratimo, kiek dialoginio klausymo, galime išskirti keletą pavyzdžių. Atskaitos tašku,

¹¹⁹ Féral, Josette. Performance and Theatricality, p. 173.

¹²⁰ Pontbriand, Chantal. The Eye Finds No Fixed Point on Which to Rest, p. 160.

¹²¹ Pontbriand, Chantal. Ten pat, p. 157.

jungiančiu modernistinę ir postmodernistinę raišką bei suvokimą, galima laikyti E. Nekrošiaus 2003–2004 metais pasirodžiusius spektaklius „Pradžia. Donelaitis. Metai“ ir „Giesmių giesmė“, kurie režisieriaus kūryboje išsiskyrė kaip pirmieji darbai, sukurti nenaudojant klasikinės dramaturgijos. Tai buvo poetinių tekstų inscenizacijos, bene tiksliausiai įgyvendinusios teatrologės R. Marcinkevičiūtės nusakyta „režisūrinių įvaizdžių dramaturgija“, tęsusią poetinę lietuvių teatro tradiciją naujų formų ieškojimo plotmėje. Šiose inscenizacijose tekstinių prasmų dominavimą pakeitė „visų spektaklio sudedamųjų dalių“ [kursyvas – autorės] ir „teatrinio teksto, kuriame čia pat, scenoje, režisūrinė konkretizacija“¹²². Tokia raiška formavosi kaip nauja meninė realybė, pagrįsta tik užuominomis, kalba čia jau „kalbėjo nekalbėdama“, o neverbalinė komunikacija „skatino dialogą tarp žodžio ir įvaizdžio“ [kursyvas – autorės]. Žodis čia buvo tik būtinybė, konkretizuojanti kintančias veiksmo ir sceninių įvaizdžių transformacijas, objektų ir personažų persikeitimus. Kaip pastebėjo kritikas A. Liuga, užbaigtus, vientisus personažus pakeitė „veikėjų ansamblis“, kuriantis savotišką sceninių „transformacijų energetiką“, o čia pat atsirandantys ir naikinami įvaizdžiai buvo užpildomi trumpalaikiais pojūčiais¹²³. Europos teatro tyrinėtojas H. T. Lehmanas, E. Nekrošiaus spektaklius nagrinėdamas postmodernizmo kontekste, išskyrė jų muzikalumą, juntamą aktorių ir scenos objektų santykiuose. Remdamasis Paulu Koeku, teatrologas teigė, kad čia daiktų funkcijos ne tik iškraipomos – funkcionuodami kartu su aktorių kūnais scenos objektai kuria savotišką muziką¹²⁴. Tokiu būdu, per daiktus, jų sukeistas funkcijas, scenos realybė įgauna metafizinės tikrovės kontūrus. Akivaizdu, kad tokia teatrinė raiška reikalauja ne tiek tekstinių prasmų refleksijos, kiek dialoginio klausymo, intuityvaus, jutiminio supratimo. Nors pastarąjį aukščiau įvardinome kaip postmodernų klausymą, šiuose Nekrošiaus spektakliuose muzikalumą ir energetiką kuriančios sceninės transformacijos peržengia postmodernaus ženklo tuštumą ir formuoja tokį prasmų lauką, kuris leidžia atsirasti A. Artaud minėtam metafizinės tikrovės pajautimui. Šia prasme E. Nekrošiaus kūryba išlieka fenomenologijos ir modernaus teatro paradigmų lauke.

Kalbant apie B. Šarkos kūrybą, kurią E. Husserlio fenomenologijos kontekste priskyrimė moderniai raiškai ir klausymui, galima pastebėti, kad postmoderni estetika joje išryškėjo, kai aktorius į savo pasirodymus ėmė integruoti poetinius Marcelijaus Martinaičio, Aido Mosėno, Rolando Rastausko, Gintaro Grajausko, savo paties parašytus tekstus. Spektakliuose „Keafri“ (1997), „Co Ca Cola“ (1998), „A gu gu“ (2001), „Topor sosi“ (2002), „Kas lieka, kai nieko nelieka“ (2007) aktoriaus kūnas, nors išliko realus, jau nebeturėjo nei universalus, nei patyriminio matmens. Praradęs save manifestuojantį kūniškumą, jis egzistavo

¹²² Marcinkevičiūtė, Ramunė. *Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžių*. Vilnius: Scena, 2002, p. 22.

¹²³ Liuga, Audronis. *Laiko sužeistas teatras*. Vilnius: Baltos lankos, 2008, p. 169.

¹²⁴ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Transl. Karen Jürs-Munby. London and New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 2006, p. 93.

veikiau kaip tekstines užduotis vykdančios „figūrinės ir personažinės transformacijos“, išgaunamos tik keičiant paviršinius kūno pavidalus. Anot J. Staniškytės, keičiant pavidalus, matuojantis įvairias tapatybes, pergyvenant kūno „metamorfozes kaip daiktus“, buvo „tampama Salvadoru Dali, Dariumi ir Girėnu, sovietmečio inteligentu, samurajumi, Don Kichotu, moterimi“¹²⁵. Šiuose B. Šarkos spektakliuose kalba pasirodė netekusi apibrėžtos reikšmės, galinčios išsakyti pasaulį, todėl kalbą čia pakeitė poetinis žodis ir kasdieniam naudojimui netinkantys, nenumatytas prasmes įgaunantys daiktai, virstantys savotiškais scenos partneriais. Aktoriui sąveikaujant su daiktais, buvo kuriama nauja simbolinė realybė, žodinę kalbą transformuojanti į teatrinį žaidimą objektais. Kaip rašė Goda Dapšytė: „Šarkos teatre guminė žarna tampa pasauliu, arbatinuke verdantis vanduo – rūku, ant grindų patiesta moteriška suknelė – mylimosios įvaizdžiu [...]“¹²⁶ Tokia neįpareigojanti, teksto reikšmėmis žaidžianti raiška leidžia apie aktoriaus kūrybą kalbėti postmodernaus poetinio pranešimo, nereikalaujančio patyriminio matmens ir prasmių užbaigtumo, kontekste.

Panašiomis priemonėmis, t. y. žaisdamas daiktais, garsų ritmais, žodine artikuliacija, poetinį pranešimą savo spektakliuose „Gyvas negyvas Hamletas“ (1992), „Oidipas karalius“ (1997) konstravo Edmundas Leonavičius. Kartu su režisierė Audrone Bagatyryte sukurtame „Hamlete“, žodinę refleksiją pakeitė intensyvus kūniškas aktoriaus buvimas erdvėje, o perdirbtas, išskaidytas klasikinis tekstas, kurį aktorius išsakė lengvai žemaičiuodamas, tapo tik pretekstu užbaigtų prasmų nereikalaujančiai kūno kalbai. Apie šį neiprastą E. Leonavičiaus darbą, rodytą Vilniaus „Lango“ galerijoje, kritikė Rasa Paukštytė rašė: „Spektaklyje įdomu stebėti režisierės A. Bagatyrytės originalų, estetinį konstruktyvizmą sandūroje su E. Leonavičiaus Hamleto gyvu žmogišku nervu. [...] Šiuolaikinės dekoracijos dera su medžio ir metalo garsais. Nėra muzikos. Yra Hamleto būsenos, turinčios savo tempą, ritmą. Yra aktorinė ir režisūrinė erdvė, kurią aktorius ir režisierė įveikia, pereidami nuo vienos herojaus būsenos prie kitos.“¹²⁷ Vis dėlto šios būsenos, kaip ir E. Nekrošiaus atveju, netapo postmodernaus ženklo išraiška ar aktoriaus „užsidedamais“ paviršiniaisiais vaidmenų pavidalais, o veikiau išplaukė iš *čia* ir *dabar* kūniškai išgyvenamos intensyvios aktoriaus situacijos. Šiuo požiūriu E. Leonavičiaus raiška lieka artima J. Grotowskio, R. Schechnerio teatrinėms nuostatoms.

Lietuvoje keletą grynai postmodernių balso performansų-spektaklių yra pristačiusi muzikos atlikėja Skaidra Jančaitė. 2007 metais Kaune vykusiame „Neverbalinio teatro festivalyje“ menininkė parodė akustinį projektą „Uždraustas menas“, kuriame buvo žaidžiama aktorinėmis, rečitatyvinėmis, jausminėmis balso intonacijomis. Spektaklio audinyje jos nieko

¹²⁵ Staniškytė, Jurgita. *Kaitos ženklai*, p. 158.

¹²⁶ Dapšytė, Goda. Benas Šarka. In *Lietuvos teatro metraštis*, TKIEC, DVD, 2006-2007.

¹²⁷ Paukštytė, Rasa. Dviejų Hamletas // *Meno savaitė*. – 1992, lap. 13-19.

nereiškė, tik kūrė permainingą garsų energijos tekėjimą. Pramaišiusi su akustiniais balso numeriais buvo atliekamos ir teatralizuotos pantomimos pozos bei mimikrija, į balso akcijas įtraukianti ir atlikėjos kūną. Nors šį S. Jančaitės pasirodymą galima drąsiai priskirti nereprezentacinei balso raiškai, vargu ar galėtume jį nagrinėti fenomenologiškai, nes balsas čia naudojamas ne tiek kaip autorės patyrimo išraiška, kiek eksploatuojamas kaip instrumentas, įgyvendinantis postmoderniam teatrui būdingą žaidybinę koncepciją.

Apibendrinant šį poskyrį reikia pasakyti, kad M. Heideggerio kalbos apmąstymai suponuoja tokį dialogo ir nereprezentacinį postmodernaus teatro apibrėžimą, pagal kurį tai, kas vyksta scenoje, pasirodo ne kaip dialoginėje kalboje sugaunamas aiškumas, o tik kaip užuomina, poetinis pranešimas, paslepiantis signifikaciją ir leidžiantis pasirodyti pačiai tikrovei, energijos srautams tarp scenos erdvės, daiktų ir subjektų.

II.2. Dialogas kaip tarpkūniškumas

Sekant šiuolaikinės fenomenologijos diskursą Lietuvoje galima pastebėti, kad filosofai, permąstydami dialogo sampratą, neapsieina be tokių fenomenologijai būdingų kategorijų kaip intersubjektyvumas, būtis *tarp*, tarpkūniškumas ir kt. Šių sąvokų priešdėliai *tarp-* bei *inter-* nurodo ne tiek į kalbos, prasmės, kiek į santykio plotmę, leidžiančią dialogą nagrinėti kūniškumo aspektu¹²⁸. Šiandien jau galima teigti, kad dialoginiai ryšiai, anksčiau sieti su prasmų sklaida ir įsijautimu į kitą, fenomenologijoje užleidžia vietą tokiam intersubjektyvumui, kur santykį su kitu apsprendžia kūniškas savęs ir kito patyrimas. Pastarąjį priešpriešinant logocentriniam pažinimui, tarpkūniškumas dažnai apmąstomas kaip esminė subjektų dialoginės sąveikos dalis. Anot Algio Mickūno, dialogą suprantant iš kūniškosios perspektyvos, jis įgauna daug platesnes prasmės apibrėžtis nei kalba: „Šiame lygmenyje dialogas yra iki-žodinis, reikšmė perskaitoma be garso, o kiekvienas kūno gestas, nors ir išsitemia savo situaciją ženklinančia galia, perduoda daugiau reikšmės, nei esama situacija to reikalauja“.¹²⁹ Taigi tarpkūniškumo plotmėje partnerių santykis gali peržengti kalbos bei duotos situacijos ribas ir pateikti daugybę nesituacinių, netematinių, iki-predikatyvių aspektų. Skirtingai nei kalboje, reikšmė čia niekada nėra užbaigta. Būtent todėl kūnas traktuojamas kaip pozityvus prasmės atskleidimas – šiuolaikiniuose meno neapibrėžtumo horizontuose jis žymi suvokimo lauko atvirumą už kalbos ir duotos situacijos.

¹²⁸ Lietuviškoje fenomenologijoje kūniškumo aspektą dialoge nagrinėjo Alfonso Lingis, Algis Mickūnas, Dalius Jonkus, Mintautas Gutauskas ir kt.

¹²⁹ Mickūnas, Algis. Dialogo sritis. In *Baltos lankos*. – 1999, nr. 11, p. 221.

Fenomenologijoje kūnas paprastai aiškinamas dviem jo interpretavimo galimybėmis: kaip reflektuojantis save ir kitą (neperžengiantį pažintinio santykio ribų) arba kaip patiriantis save ir kitą (siekiantį peržengti pažintinio santykio ribas). Remiantis minėta skirtimi, šioje dalyje išskirsime kelias galimas kūno strategijas teatre: *matomą kūną*, kurį pagrindžia J. P. Sartre'o filosofija, ir *virtualų* bei *liečiamą kūną*, kurių sampratas formulavo E. Husserlis ir M. Merleau-Ponty. Pristatydami *virtualaus* bei *liečiančio* kūno definicijas sieksime parodyti fenomenologiškai suvokiamo kūno sąsajas su postmoderniu teatru. Skyrių pradėsime E. Levino dialogo samprata, kurioje užfiksuotas fizinis kito artumo momentas leidžia svarstyti apie dialogą kaip tarpkūnišką santykį.

II.2.1. Dialogas kaip santykis. E. Levinas

Dialogo, suvokiamo tarpkūniškumo kategorijomis, pagrindimui teorinį pamatą galima rasti E. Levino filosofijoje, kurioje dialogo reiškėju įvardinama ne kalba, o pats santykis, manifestuojantis fizinį kito kūno artumą. E. Levinas, polemizuodamas su tradiciniu fenomenologiniu požiūriu ir bandydamas apeiti prievartos problemą dialoge, kalbiškumo plotmę perkelia į tarpsubjektyvumo sritį. Kaip jau buvo minėta, Vakarų filosofijoje svarstymai apie dialogą remiasi tokia kalbėjimo struktūra, kurioje kalba visuomet yra *apie* ką nors. E. Levinas, sekdamas pirmtakų mintimis, dialoge išvelgia kelias alternatyvas: pokalbis gali reikštis ne tik *apie* ką, bet ir *su* kuo modalumais. Pasirinkdamas antrąjį, E. Levinas daro išvadą, kad šis *su* kuo atveria sritį, kurioje svarbi tampa ne kalba, svarstomas dalykas ar supratimas, o *tarp* (*dia-*) erdvę steigiantis susitikimas, kitaip tariant, santykis. Pastarojo pagrindas jau yra ne kalba, o kitas. Kaip manė fenomenologas, kitas santykyje visada suvokiamas kaip kūnas, nes pirmiausia kitus susitinkame kaip kūnus, o ne pažįstame per kalbą. Taigi Levinas dialoge užfiksuoja patį susitikimo momentą, kurį konceptualizuoja kaip santykį, dar nepalietus kalbos. Teatrinėje plotmėje šis momentas leidžia kalbėti apie dialoge steigiamus tarpkūniškus ryšius, atribotus nuo to, kas pasakyta.

Apmąstydamas dialogą¹³⁰ santykį E. Levinas apibrėžia kaip fizinio artumo būvį, kurį įvardina „stovėjimu priešais kito veidą“. Stovint priešais kito veidą, santykis tampa susitikimo įvykiu, kuriame glūdi įvykio ir kito artumo (fizine prasme) neišvengiamumas. E. Levinas šį neišvengiamą buvimą kito akivaizdoje interpretuoja kaip iki-kalbinį momentą, įgalinantį iki-ideologinį reikšmės perdavimą – reikšmė galima ne dėl kalbos, kuri visada ideologinė, bet dėl fizinio kito kūno artumo. Taigi santykio pirminiu modusu tampa kūnas, dar neapibrėžtas kalbos ir svarbus pačiu savo buvimu. Pokalbį čia pradeda kūniškas kito

¹³⁰Levinas, Emanuelis. Dialogas. In *Apie Dievą, ateinantį į mąstymą*. Vilnius: Aidai, 2001.

susitikimas, laisvas nuo kalboje aptinkamos išankstinės kito patirties, ideologinių nuostatų, nuomonių ir pan. Toks betarpiškas santykis įmanomas tik todėl, kad fizinis kito kūno artumas implikuoja mentalinę distanciją. Priartėti prie kito E. Levinui reiškia išlaikyti psichologinį atstumą, kad kitas nebūtų pajungiamas kalbai ir netaptų pažinimo bei tematizavimo objektu. Kaip manė filosofas, pažinimo akiratyje tematizavimas, intencionalumas visada susiduria su objektu, tačiau dialogo pradžia yra ne pažinime, ne kito pavertime objektu, bet santykyje, kuris yra tarp-dviejų erdvė¹³¹. Santykio erdvėje dialogo dalyviai neturi jokių išankstinių nuomonių, suformuotų pažiūrų, ideologinių nuostatų, galinčių nustelbti kitą ar manipuliuoti kito mąstymu, jame nėra privalomos dialoginės žaismės, kuri perprastų kito sąmonės variacijas, įtrauktų ir asimiliuotų jo patirtį. Santykis steigia grynai kūnišką būvį, kuriame kito artumas yra daug svarbesnis nei kokios nors reikšmės supratimas. Nors vėlesniuose svarstymuose fizinį artumą E. Levinas išvystys iki etinio kito artumo, mes apeisime etines filosofo išvalgas ir apsiribosime tik mūsų temai svarbia fizine santykio plotme.

Sunkiai įvardinamam santykiui apibrėžti E. Levinas dar naudojo *veido* ir *sakymo* definicijas. Santykyje kito kūnas pasirodo kaip veidas, kuris nėra raiškoje įkalintas vaizdas ir reiškiasi veikiau kaip nuoroda be jokio konteksto, pėdsakas anapus reikšmės. Pasak Nijolės Keršytės, šia veido interpretacija E. Levinas siekė įveikti tradicinės fenomenologijos suformuotą reprezentacinės sąmonės supratimą ir įsitikinimą, kad kitas gali būti aprašomas žiūros kategorijomis. Veidas peržengia žiūrą ir reiškiasi kaip gryna išraiška, neslepianti jokio turinio, išankstinės patirties numatymo. Kaip gryna išraiška, jis „reiškia nieko neišreikšdamas, kitaip sakant, išreikšdamas „nieką““. ¹³² Neapibrėžtumo kategorijomis fenomenologas aiškino ir sakymo definiciją, kurią priešpriešino Vakarų logocentrinėje tradicijoje išgalėjusiai dialogo kaip pažintinio proceso ir susikalbėjimo apie ką nors sampratai¹³³. Kvestionuodamas dialogo redukciją į turinį, sakymą E. Levinas apibrėžė ne kaip dialogui būdingą reikšmiškai užbaigtą pasakymą, o kaip patį kalbėjimo veiksmą, dar nepajungtą reikšmei. Kaip nuolatiniame procese esantis vyksmas, jis fiksuoja ne tiek reikšmę, kiek pačią reikšmės radimosi sąlygą – iki-kalbinį tarpkūniškumą. Todėl ir kitas sakymo plotmėje pasirodo ne kaip išankstinių pažiūrų sistema, bet kaip reikšminis faktas, nieko neteigianti ir nieko neslepianti nuoroda – ženklas (veidas). Pasak N. Keršytės, kitas kaip „ženklas čia neperduoda jokio turinio, bet išreiškia vieno asmens santykį su kitu“.¹³⁴ Taigi skirtingai nei dialogas, kurį apibrėžia kito patirtyje ar pažiūrose sugaunama

¹³¹ Levinas, Emanuelis. Ten pat, p. 303-304.

¹³² Keršytė, Nijolė. *Diakonija anapus dialogo*. In *Baltos lankos*. –1999, nr. 11, p. 79.

¹³³ Plačiau apie tai žr.: Gutauskas, Mintautas. *Dialogas prieš dialogą E. Levino mąstyme „anapus patirties“*. In *Problemos*. – 2007, nr. 71.

¹³⁴ Keršytė, Nijolė. *Kitas veidas*. In *Apie Dievą, ateinantį į mąstymą*, p. 50.

reikšmė, sakymas yra orientuotas į patį santykį, susitikimą, veiksmą, procesą, čia ir dabar gimstančią patirtį.

Teatre E. Levino aprašytos santykio ir sakymo definicijos įgauna apibrėžtis, galinčias paaiškinti ne tik pakitusius dialoginius personažų ryšius postmodernioje scenoje, bet ir iki-kalbinį, iki-ideologinį reikšmės perdavimą. Išreikštas santykio kategorijomis dialogas tampa ne motyvuota kalba, o tarp-dviejų erdve, nereiškiančia nieko daugiau, tik pirmąjį socialumą ir neišvengiamą personažų susitikimą. Kitaip tariant, dialogas ne išreiškia personažų sąmonės būvius ar tematizuoja kitą, o manifestuoja santykį, ankstesnį už bet kokią kalbos skirtį, einantį prieš bet kokią intencionalumą ir ideologizuotą kalbą. Tokio dialogo esmė – pats susidūrimo su kitu įvykis, atveriantis tarpkūnišką susitikimo erdvę. Taip suprastas dialogas priešinasi jo redukcijai į personažo pažinimą ir kalbos turinį. Kaip santykis jis steigia ne reikšmę, bet tarpkūniškus ryšius, o kaip sakymas išreiškia iki-kalbinį būvį, galimą tik per kūną ir balsą. Todėl net atsisakius bendrauti ar neįvykus rezultatyviai personažų komunikacijai, sakymo veiksmas yra iš esmės įvykęs. Aktoriaus kūnas ir kalba šiuo atveju peržengia dialogiškumo ribas ir tampa sakančiu kūnu ir sakančia kalba. Išeinant iš šių pozicijų, dialogas galėtų pateisinti bet kokias tarpkūniškas aktorių sąveikas teatre ir tas kalbos deformacijas bei nelygumus, kurie susiję su neapibrėžtu, dinamiką praradusiu kalbėjimu. Be to, sakymo veiksmas lemia *čia ir dabar* gimstančią patirtį, tad jis gali paaiškinti ir sceniniame procese užgimstantį aktoriaus patyrimą.

Remiantis E. Levino išvalgomis ir apibendrinant tai, kas pasakyta, teatre galima išskirti dvi tarpsubjektyvumo sritis – dialogo ir sakymo. Dialogas suprantamas jau perduotos reikšmės lygmenyje, o sakymas suponuoja fizinio artumo erdvę, kuri tik leidžia perduoti reikšmę. Dialogas atskleidžia tai, kas jau pasakyta – galutinę reikšmę, sakymas yra pats kalbėjimo veiksmas, reikšmiškai neapibrėžtas. Sakymo veiksmas svarbus tampa ne turinys, ne dialoge svarstomas dalykas ar jame užkoduota prasmė, bet pats tarpkūniškas susitikimo veiksmas. Taip suprastas sakymas teatre gali reikšti įvairiausio pobūdžio interakcijas: tiek verbalinį, tiek bežodį tarpkūnišką bendravimą, tiek kryptingą, tiek alogišką kalbėjimą. Sakymo veiksmas, kylantis iš čia ir dabar gimstančios situacijos, yra neišvengiamai surištas su aktoriaus kūnu, todėl visais minėtais atvejais pagrindiniu prasmės nešėju tampa ne kalba, o kūniškos artikuliacijos. Surištas su aktoriaus kūnu bet koks apibrėžtas dialogo turinys įgauna begales kintamųjų, kalbinės formuluotės prasiplečia, dialogas praranda galutinės reikšmės ir tampa atviras įvairioms interpretacijoms.

II.2.2. Dialogas iš matomo kūno perspektyvos. J. P. Sartre'as

Šiuolaikinėje fenomenologijoje J. P. Sartre'o filosofija ypatingo dėmesio susilaukė dėl joje išvystytos žvilgsnio koncepcijos, kurią XX amžiaus pabaigoje išpopuliarino poststruktūralizmo šalininkai. Įvairių sričių menotyrininkai, kultūrologai dažniausiai ją mini ideologinių postmodernių idėjų kontekste, pabrėždami kito kūno nusavinimo, asimiliavimo, objektinimo momentą. Teatre šis momentas dažniausiai aptinkamas tradicinių formų reprezentacinėse sąveikose, pasireškančiose įprastu vienakrypčiu kito objektinimu. Tačiau scenoje sartriškas žvilgsnis gali veikti ir netradiciniu grįžtamojo žvilgsnio būdu, kurį šiandien eksploatuoja daugelis reprezentacines formas griauančių režisierių. Kitas svarbus momentas yra tas, kad sartriškas žvilgsnis yra susijęs su savo ir kito kūno patirtimi, todėl šioje dalyje jį aptarsime ir kaip vieną iš galimų vaidmens strategijų. Taigi kaip veikia sartriškas žvilgsnis ir kaip jis atsiliepia kūniškoje savo ir kito patirtyje.

Veikale „Būtis ir niekis“ J. P. Sartre'as pažintinį santykį su kitu aiškina iš dualistinės savojo kūno perspektyvos. Savojo kūno patyrimą jis nusako atskirdamas dvi kūniškas esatis – *kūną sau* ir *kūną kitam*. *Kūnas sau* yra mano išgyvenamas kūnas, kuris patiria pasaulį tiesiogiai ir užtikrina mano faktiškumą daiktų atžvilgiu, mano aš jame visuomet jaučiasi kaip subjektas. *Kūnas kitam* suprantamas kaip peržengiantis subjektyvumo ribas, esantis anapus subjekto erdvės ir laiko. Tai – kūnas, kuris visuomet yra išorėje, situacijoje, santykyje su kitais kūnais ir pasaulio daiktais. Jis gali būti interpretuojamas tiek iš savojo, tiek iš kito kūno pozicijų¹³⁵. Anot J. P. Sartre'o, tarp šių dviejų kūnų žiojėja neįveikiama praraja, nes aš kito negaliu patirti kaip kūno sau, o tik kaip objektą. Kitas man visuomet yra duotas tik kaip objektas, atitinkamai ir mano kūnas kitam negali būti subjektas. Teigdamas, kad šis abipusis objektinis santykis yra pirminis aš egzistencijoje, J. P. Sartre'as daro išvadą, kad ir savojo kūno atžvilgiu savęs aš negaliu jausti vienu metu ir kaip subjekto, ir kaip objekto. Filosofo manymu, mano paties kūnas savaime neapima išorybės dimensijos, ją priimti išmoko tik kitas. Taigi kūnas sau ir kūnas kitam yra radikaliai skirtingi ir egzistuoja nesąveikaujančiuose lygmenyse. Kitame skyriuje šiam savojo kūno dualizmui savotiškai oponuos E. Husserlio ir M. Merleau-Ponty liečiamo kūno sampratos, o dabar panagrinėkime, kaip J. P. Sartre'as, aiškindamas objektinius santykius, apibūdina žvilgsnio fenomeną.

Žvilgsnį filosofas suvokia kaip juslinį percepcijos lauką, į kurio akiratį patenka viskas, išskyrus pačias stebėtojo akis. Tai, ką jos sugeba aprėpti, tampa objektais stebėtojo atžvilgiu. Taigi matymas jau savo prigimtaine savybe yra objektinantis, nustatantis tam tikrą

¹³⁵ Plačiau apie tai žr.: Sartre, Jean Paul. *Being and Nothingness: Essay on Phenomenological Ontology*. London and New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 2000, p. 306-350.

distanciją tarp manęs ir to, kas matoma. Tačiau matymas J. P. Sartre'ui nėra toks paprastas reiškinys. Pasak filosofo, manasis aš, atsidūręs kito žvilgsnio akivaizdoje, aptinka ne tik savąjį buvimą objektu, bet ir neišvengiamą susvetimėjimą su savo kūnu¹³⁶. Kito žvilgsnis mano vidujybę paverčia išorybe, mano erdviškumas tampa pažeidžiamas, aš suvokiu, kad mano kūnas jau egzistuoja ne man, o kitam, kad kitas jį perkelia į savo regėjimo lauką, ir jis man nebepaklūsta – jis yra kito matomas kūnas, o būti matomam reiškia būti pavergtam ir netekti savo laisvės¹³⁷. Šį žvilgsnio fenomeną J. P. Sartre'as vėliau aiškina F. Hegelio nusakytu „pono ir vergo“ bei „buvimo vienas kitame“ santykiu, kai žvilgsnio akivaizdoje kitas apsigyvena manyje ir aš apsigyvenu jame. Šiandien fenomenologai sutinka, kad iš esmės tai yra subjekto virtimo objektu santykis.

Apibendrintai galima sakyti, kad žvilgsnio fenomenologija J. P. Sartre'as kito pažinimą redukuoja į vizualinę kūno patirtį. Kitas pažįstamas tik vizualiai, yra prieinamas tiek, kiek tampa žvilgsniui išstatytu objektu. Šiuo požiūriu žvilgsnis sutampa su reprezentacija, nes kito kūnas pasirodo kaip esantis išorėje, tiesiogiai neprieinamas ir nepažįstamas. Žvilgsnio akivaizdoje kitas iš tiesų ne pažįstamas, o pasisavinamas, nes subjektai gali pažinti vieni kitus tik paneigdami savo subjektyvumą ir laisvę. Vis dėlto J. P. Sartre'as mano, kad tokio objektinančio santykio galima išvengti atsakomuoju žvilgsniu, t. y. pačiam žvelgiant į kitą ir paverčiant jį objektu. Tačiau tai toli gražu neišsprendžia pažintinio santykio dilemų. Postuluodamas nuolatinių žvilgsnių susidūrimą, kovą, J. P. Sartre'as lieka tradicinėje subjekto-objekto perskyroje.

Primityviausią sartriško žvilgsnio atitikmenį galima rasti tradiciniame teatre, kur santykį tarp aktoriaus, scenos ir publikos lemia reprezentacija ir erdvinė žiūrovų distancija. Publikos akivaizdoje aktoriaus buvimas ir viskas, kas vyksta scenoje, yra apspręsta žiūrovo žvilgsnio, todėl neišvengiamai įgauna distancinį objekto statusą. Tiesioginė komunikacija su kitu tokioje situacijoje negalima, nes aktorius redukuojamas į išoriškai stebimą, matomą objektą. Pastarojo percepcija pasiekama tik kuriant vaizdinius apie jį, reflektuojant ir paverčiant tematizacijos objektu. Toks teatras atitinka tai, ką J. P. Sartre'as vadino kritikuotinu solipsizmu ir realizmu¹³⁸, bet pats taip ir nesugebėjo jų peržengti¹³⁹. Solipsizmas, pripažinęs dekartiškąjį sielos ir kūno dualizmą, įtvirtino nuostatą, kad pažini yra tikrai savojo aš vidujybė, o kitame ji pasiekama per kūną ir jo išorines reprezentacijas. Panašiai santykį tarp vidujybės bei išorybės traktavo ir realizmas – kito vidujybė yra nepažini ir prieinama tikrai per kūną, kuris suvokiamas

¹³⁶ Susvetimėjimą su savo kūnu J. P. Sartre'as nagrinėja gėdos ir paraudimo fenomenų perspektyvoje.

¹³⁷ Plačiau apie žvilgsnio fenomeną žr.: Sartre, Jean Paul. *Being and Nothingness*, p. 252-300.

¹³⁸ Sartre, Jean Paul. *Being and Nothingness*, p. 223-230.

¹³⁹ Sartre'o nesugebėjimą peržengti solipsistinės sąmonės netiesiogiai teigia ir Dalius Jonkus. Žr.: Jonkus, Dalius. *Santykio su kitu paradoksai Sartre'o fenomenologinėje antropologijoje*. In *Žmogus ir žodis*. – 2006, IV, p. 9.

kaip tarpininkas tarp manęs ir kito. Įveikti šiam nuotoliui ir buvo sukurtas empatijos arba įsijautimo terminas, suponuojantis, kad kitą galima pažinti tik įsijautus į jo vidujybę. Empatija, suprantama tematinio, pažintinio santykio kontekste, dažnai laikoma fenomenologinio intersubjektyvumo pamatu, tačiau, kaip pastebėjo D. Zahavi, fenomenologijoje ji tėra išvestinė forma, ją kvestionavo kone visi žymieji šios filosofinės krypties atstovai, pradedant E. Husserliu ir baigiant E. Levinu bei J. P. Sartre'u. J. P. Sartre'as, bene vienintelis pasilikęs prie radikalios kitybės (kitas nepažinus) sampratos¹⁴⁰, intersubjektyvų pažintinį santykį suvokė kaip konflikto ir konfrontacijos problemą, todėl jam nepavyko peržengti dekartiškojo sielos ir kūno, vidujybės ir išorybės dualizmo. Anot D. Zahavi, J. P. Sartre'as jį pakeitė tokiu pat neįveikiamu dualizmu tarp patiriančio ir vizualiai suvokiamo kūno¹⁴¹.

Išeinant iš minėtų sartriškų pozicijų, galima formuluoti distancinį vaidmens kūrimo būdą, būdingą psichologinio realizmo estetika besiremiančiam teatrui. Sąvokos *distancija* čia jokiu būdu nederėtų tapatinti su Bertoldo Brechto *atsiribojimo efektu*, kuriuo režisierius ir teoretikas siekė sugriauti teatrinės iliuzijos, paremtos K. Stanislavskio sukurta psichologine vaidyba ir persikūnijimu į personažą, pamatus. Minėtas terminas čia bus naudojamas priešinga prasme – distancija ne paneigia psichologinę vaidybą, o atvirksčiai, ją įtvirtina. Nors K. Stanislavskis teigė, kad persikūnijimo arba susitapatinimo momentu „visi vaidmens jausmai, pojūčiai, mintys turi tapti paties aktoriaus jausmais, pojūčiais, mintimis“¹⁴², šis sudėtingas psichofizinis procesas vis dėlto yra skirtas ne aktoriaus savojo kūno ir psichologijos tyrinėjimams, o personažo išorinei formai sukurti. Atlikėjas visų pirma turi išanalizuoti, perprasti personažo charakteristikas ir tik tuomet, pasitelkęs savo valią, protą, vaizduotę bei emocinę atmintį, sukelti savyje jausmus, analogiškus fiktyvaus asmens jausmams. Laikantis sartriškos nuostatos, aktorius – tarpininkas tarp savęs ir vaidmens – čia suprantamas kaip svetimas personažo vidujybei, todėl nuotolį stengiamasi sumažinti įsijautus į jo vidinį pasaulį. Tačiau net sumažinus nuotolį, aktorius visuomet pasirodo esantis išoriniame santykiyje su personažo kūnu. Kūno sau ir kūno kitam dualizmas lieka neįveiktas, nes vyraujantis vaidmens supratimas neleidžia aktoriui vienu metu išgyventi ir savąjį, ir personažo kūną. Personažo savybės išjaučiamos kaip svetimos, todėl atlikėjas neišvengiamai susvetimėja su savo paties kūnu ir netenka galimybės jausti savęs kaip patiriančio. Distancinis vaidmens kūrimo būdas reikalauja iš aktoriaus atsisakyti savęs kaip patiriančio subjekto ir, suskliaudžiant savąją patirtį, įeiti į dvigubą objektinį santykį su personažu. Tai reiškia, kad aktorius ne tik turi žvelgti į personažą kaip į objektą, pasisavinant, asimiliuojant jo kūną, bet ir leisti savo kūnui paklusti

¹⁴⁰Levinas, pripažinęs radikalų kito skirtingumą, jį įveikė etiniu santykiu.

¹⁴¹ Zahavi, Dan. Beyond Empathy: Phenomenological Approaches to Intersubjectivity. In *Journal of Consciousness Studies*. – 2001, nr. 8 (5-7), p. 151-167.

¹⁴²Станиславский К. С. *Об искусстве театра. Избраное*. Москва: Всерос. театр. о-во, 1982, с. 190.

personažo žvilgsniui, objektinant savo paties jautimus, t. y. redukuojant juos į fiktyvaus asmens minčių, jausmų, išgyvenimų refleksiją. Sartriška prasme tokį vaidmens kūrimo būdą galima pavadinti *buvimo vienas kitame* santykiu, kuriame aktorius aš yra duotas *per* kitą. Bendroji jo formulė galėtų skambėti taip: *aktorius aš savo viduje atranda kitą kaip nesantį juo*. Įsijausdamas į personažo vidų, atlikėjas jį reflektuoja savojoje imanencijoje, atrasdamas nusikreipimą į kitą kaip įtraukiantį santykį. Galutinis tokio santykio rezultatas – personažo vidujybės paviešinimas aktorius kūne, kitaip tariant, aktorius kūno tapimas personažo kūnu. Tai – virsmas, kurio metu personažo vidujybė tampa matoma išorinėje atlikėjo kūno raiškoje. Aktoriaus kūne vizualizuojamos visos suvoktos asmens savybių, bruožų, elgesio charakteristikos, todėl tai – matomas, objektinis personažo kūnas, pajungtas išorinei reprezentacijai ir žiūrovų percepcijai. Šio matomo kūno dėka personažo vidus tampa prieinamas pažinimui.

Lietuvoje šis distancinis vaidmens kūrimo būdas įsivyravo nuo Andriaus Oleko Žilinsko laikų, kai režisierius pirmą kartą lietuvių aktorius supažindino su K. Stanislavskio psichologinės vaidybos metodu. Nulėmęs aktorius tapatumo įsivaizdavimą, – jis yra tas, kuris vaidina / reprezentuoja vaidmenį, įsijausdamas į kito vidujybę, – šis metodas ir juo paremtas vaidmens supratimas sąlygojo (ir tam tikra prasme tebesąlygoja, papildant jį moderniomis vaidmens metodikomis) Lietuvos teatro raidą iki pat XX amžiaus 8-ojo dešimtmečio, kada į Lietuvos sceną įsiveržė minėti J. Vaitkus, E. Nekrošius, R. Tuminas ir vėlesni režisieriai. Šie menininkai, nors ir rėmėsi tradicinės reprezentacijos principais bei K. Stanislavskio metodu, jau kūrė naujas vaidmens suvokimo strategijas¹⁴³ ir klojo pamatus moderniai raiškai. Vis dėlto visų jų ieškojimai, įskaitant ir naujų vaidybos būdų, telkėsi *mise en scène* viduje, o komunikacinė sąveika tarp scenos ir žiūrovų liko toje pačioje reprezentacinėje J. P. Sartre'o žvilgsnio plotmėje. Teatrą įsivaizdavę kaip objektinius scenos ir žiūrovų ryšius, šią išorinę komunikaciją minėti režisieriai suvokė kaip nepajudinamą konstantą ir pokyčių visų pirma ieškojo režisūroje, keisdami vidinę reprezentacijos sąrangą. Tačiau Vakarų teatre būtent tradicinės komunikacijos tarp scenos ir publikos paneigimas žymėjo didžiausią teatrinio meno kaitą. Šioje plotmėje jau galima kalbėti apie apverstą J. P. Sartre'o žvilgsnio koncepciją, griaunančią tradicinius subjekto-objekto ryšius komunikacinėje scenos ir žiūrovų sąveikoje.

Tradiciniame reprezentaciniame teatre aktoriai ir žiūrovai susitinka kaip erdviškai ir kūniškai atskirti vieni nuo kitų, todėl pastarųjų santykis negali būti traktuojamas kitaip, kaip tik, paties J. P. Sartre'o žodžiais tariant, dviejų uždarų, izoliuotų „reprezentacijos sistemų susidūrimas“¹⁴⁴. Distanciją palaikantis erdviškumas ir visa objektinantis žiūrovo žvilgsnis čia

¹⁴³ Dalį jų aptarėme kaip netradicinį balso panaudojimą, o vėliau jie bus siejami su kūno raiška kitame poskyryje.

¹⁴⁴ Sartre, Jean Paul. *Being and Nothingness*, p. 229.

tampa aktorių ir publikos izoliuotumo, o tuo pačiu ir saugumo matais. Netradiciniuose pastatymuose režisieriai dažnai yra linkę peržengti tokią komunikaciją pasirinkdami atgręžto žvilgsnio strategiją, apverčiančią tradicinį subjekto-objekto santykį. Laikantis šios strategijos, aktorius paprastai sulaužo izoliuotą reprezentacinį buvimą scenoje ir savąjį žvilgsnį nukreipia į žiūrovą. Taip atlikėjas virsta į regintį subjektą, o žiūrovas – į matomą objektą. Aktoriaus žvilgsnis šiuo atveju reiškiasi dviem kryptimis: viena vertus, jis veikia kaip žiūrovo situaciją transformuojanti jėga, išplėšianti pastarąjį iš saugios žiūrėjimo zonos, kita vertus – kaip aktorių iš jo objektiškumo išlaisvinanti jėga, paverčianti stebimuoju patį žiūrovą. Tokiame kryžminiame žvilgsnių susidūrime tradicinis erdviškumas saardomas, aktoriaus erdvė įsiveržia į žiūrovo erdvę, todėl jis tampa pažeidžiamas. Žiūrovas aptinka, kad jo kūnas, atsidūręs kito matymo lauke, paklūsta ne jam, o kitam, kad jo vidujybė iškeliamą išorėn ir jis nebėra situacijos santykių centras. Žiūrovo vietą užima aktorius, kurio žvilgsnis reorganizuoja jo patirtį. Anksčiau stebėjęs spektaklį iš išorės, dabar žiūrovas yra priverstas atsitraukti nuo refleksyvaus dalyvavimo ir įsijungti į veiksmą tiesiogiai. Kadangi aktoriaus kreipimasis į publiką nurodo ne į kažkur anapus esančią realybę, o į konkretų gyvą asmenį, tai iš scenos atgręžtas žvilgsnis, kurį dažnai lydi publikos apšvietimas, visų pirma provokuoja žiūrovo savęs patyrimą. Žiūrovas šiuo atveju parodomas ne tiek spektaklio veiksmo, kiek savo susvetimėjusio, subjektiškumą praradusio kūno akistatoje, todėl tai, ką jis patiria, neišvengiamai susiję su jo vidujybės paviešimu ir jo, kaip žiūrovo, tapatybės praradimu. Prie tradicinės komunikacijos pripratusiai publikai tokia patirtis dažnai asocijuojasi su nesaugumo, nesmagumo, pasimetimo jausmais, orientacijos netekimu, nesusigaudimu, koks jos / jų vaidmuo spektaklyje. Netradiciniame teatre žvilgsnio grįžtamasis ryšys kaip tik ir skirtas tokiam žiūrovų nestabilumui sukelti. Jo paskirtis – išmušti iš žiūrovų įprastinį savęs kaip stebėtojo supratimą, sugriauti teatrinę iliuziją ir įtraukti publiką į veiksmą.

Amerikos ir Vakarų Europos teatruose grįžtamojo žvilgsnio strategija, kurią savo alternatyviose, politiškai angažuotose metodikose plėtojo jau B. Brechtas (epinis teatras) ir Augustas Boalas (forumo teatras), šiandien išsėmė naujumo, alternatyvios raiškos reikalavimus ir kaip papildomas komunikacijos elementas yra taikoma daugelyje spektaklių, nebūtinai nusiteikusių provokuoti žiūrovą. Lietuvos teatre fragmentiškas, nedrąšias šios strategijos apraiškas buvo galima pamatyti R. Tumino režisuotame B. Brechto „Galilėjyje“ (1992), o tiesiogiai išreikštą pačiame tekste ją maksimaliai išnaudojo Valentinas Masalskis, statydamas Peterio Handkės „Publikos išplūdimą“¹⁴⁵ (1993) – bene radikaliausią avangardinę pjesę, kurią po daugelio metų OKT teatre savaip bandė interpretuoti jauna režisierė Olga Generalova

¹⁴⁵Tai buvo pirmas 1993 metais aktoriaus įkurto centro *Menas į šoną* spektaklis, nužymėjęs meninę ideologinę šio susivienijimo kryptį – provokuoti, erzinti, nesustabarėti, kelti iššūkius sau ir žiūrovams.

„Publikoje“ (2009)¹⁴⁶. Ardydami teatrinės iliuzijos pamatus ir kviesdami žiūrovus kartu išgerti atgręžtais veidais su publika bendravo B. Šarka savo režisuotame „Topor sosi“ (2007) bei O. Koršunovo aktoriai „Dugne“ (2010).

Visus minėtus spektaklius vienija provokuojantis žvilgsnio pobūdis, šiuolaikiniame teatre tampantis veikia problema nei kryptinga strategija. Avangardiniame teatre tokia strategija turėjo aiškiai apibrėžtą ideologinį tikslą griauti buržuazinėje visuomenėje susiformavusį iliuzinį pasakojimą, pakirsti logocentrizmo šaknis, nuo amžių nusistovėjusį literatūros diktatą. Siekdamas pokyčių, teatras, kaip ir kitos to laikotarpio meno srovės, pasuko radikalizmo link, ir joks kompromisas nebuvo pripažįstamas. Lygindami P. Handkės pjesės pastatymus Lietuvoje galime pastebėti, kad V. Masalskis, laikydamasis avangardinės tradicijos ir sekdamas P. Handkės skandalingumo idėja, sąmoningai nenutolo nuo teksto aštrumo. Režisierius provokavo žiūrovus tam tikrai akcijai, ragino juos išplūsti, ir tikslas buvo pasiektas. O štai O. Generalova, kaip pastebėjo D. Šabasevičienė, „eina į kompromisą: bando draugauti su publika ir pralošia“. Anot kritikės, publika yra nedraugiška vaidinančiųjų atžvilgiu. „Ir fizinė, ir psichinė jos būklė tuo momentu visai neatitinka vaidinančiųjų būklės, todėl eiti į ją atgręžtu veidu – beprasmiška. [...] Kai kurie net bando atsiliepti, bet tam aktoriai nepasirengę ir su publika kalbasi tik tada, kai patys nori, o ne tada, kai to nori publika.“¹⁴⁷ Režisierė siekė išsklaidyti teatrinę iliuziją, bet apibrėžtas teksto lygmuo, nuo kurio aktoriai negalėjo nutolti, vis dėlto įspraudė juos į reprezentacijos rėmus. Šiandien postmodernių teorijų kontekste toks reprezentacijos griovimas tapo iš principo neveiksmingas, nes, kaip teigė Herbertas Blau, bet koks teatras, net pabrėžiantis nieko neveikimą scenoje, neišvengia pakartojimo ir gali būti suvokiamas tik reprezentacijos plotmėje¹⁴⁸.

Provokacinis žvilgsnio pobūdis dar labiau tampa problemiškas siekiant „natūralaus“ bendravimo, pabrėžiant, kad vaidinimas vyksta tarp teatro ir gyvenimo, kad aktoriai iš tiesų ne vaidina, o tik apsimeta, kaip, pavyzdžiui, Dainiaus Gavenonio, kviečiančio išgerti su juo, vaidinančiu Satiną Koršunovo „Dugne“, atveju. Šiame spektaklyje režisierius pasirinko bekompromisę, griežtą, provokuojančią žvilgsnio strategiją ir būtent todėl, kaip pastebėjo Rūta Oginskaitė, suklupo. Lygindama O. Koršunovo pasirinktą komunikaciją su B. Šarkos pavyzdžiu kritikė teigė, kad spektaklyje „Topor sosi“ bendrauti ir gerti su B. Šarka yra paprasta ir smagu, nes čia aktorius ne vaidina. Jis rusiškai pasakoja prasimanytą Vasios Sorokino istoriją, „pilsto publikai „vodką“, siūlo užsikąsti atlaužta duona ir kartu su juo parūkyti

¹⁴⁶Šiandien savo spektakliuose grįžtamą žvilgsnį naudoja vis daugiau jaunų režisierių. Paminėtini trupė „Liūdi“, „Atviras ratas“, režisierius Artūras Areima.

¹⁴⁷Šabasevičienė, Daiva. Nepatogaus teatro būtinybė // Literatūra ir menas, 2009, spal. 9.

¹⁴⁸Blau, Herbert. Universals of Performance: Or Amortizing Play. In *Sub-Stance*. – 1983, nr. 37-38, p. 148.

„morskoj kapsuty“¹⁴⁹. Publika čia yra klausymo partneris ir lengvai pasiduoda žaidybinėms aktoriaus provokacijoms. „Dugno“ problema yra ta, kad čia neaiški ne tik vaidybos-nevaidybos, tikrovės-netikrovės riba, bet ir publikos vaidmuo, kurį pražiūrėjo režisierius, nuo pat spektaklio pradžios apvertęs tradicinį objektinį santykį ir leidęs aktoriams nedraugiškai apžiūrinėti žiūrovą. R. Oginskaitė, žvelgdama iš pastarojo žvilgsnio perspektyvos, nedviprasmiškai klausė: „[...] į kieno akis žiūrėti: aktoriaus, kurį gerai žinai iš kitų vaidmenų, ar personažo, kurio dar nepažįsti?“¹⁵⁰ Vis dėlto didžiąją spektaklio dalį aktoriai vaidina personažus, bendrauja tarpusavyje lyg publikos nebūtų ir juos skirtų siena, o kai prisireikia žiūrovo, norinčio „išgerti su Dainiumi Gavenoniu, vaidinančiu Satiną“, siena tarytum išnyksta, siūloma bičiuliautis ir gerti „už žmogų!“. Prisimenant prieš tai įtarius aktorių žvilgsnius, aplinkybės tampa neaiškios, ir žiūrovai žaidimui ne visuomet pasiduoda. Pasak R. Oginskaitės, jei šis epizodas vyksta ne itin sklandžiai, problemos reikia ieškoti ne aktoriuje, vaidinančiame Satiną, o režisieriaus sumanyme, neišsprendusiam žiūrovo vaidmens, kitaip tariant, jo įtraukimo į spektaklio realybę. Kritikė rašė: „Ar, peržengę vaidinimo slenkstį, mes patenkame į tą patį dugną, kuriame jau senokai tūno personažai? Ir būtent dėl to esame verti jų paniekos? O po to ir krikšto per drauge geriamą degtinę?“¹⁵¹

Šis retorinis R. Oginskaitės klausimas, taip pat minėti D. Šabasevičienės pastebėjimai P. Handkės „Publikos“ atžvilgiu dar kartą patvirtino, kad šiuolaikiniame teatre, net ir maksimaliai priartėjusiam prie publikos bei griaušančiame tradicinę iliuziją, nėra taip paprasta naikinti ribą tarp aktorių ir žiūrovų tikrovių. Sartriškas žvilgsnis, net atgręžtas į publiką, nesulygina spektaklio ir gyvenimo realybių, nes kad ir kaip bandytum griauti iliuzines sienas, spektaklis save manifestuoja negrįžtamam žvilgsniui, išlikdamas stebimu objektu, o žiūrovas – atsiribojusiu stebėtoju, dalyvaujančiu vaidinime tik intencionaliai. Norint iš tiesų panaikinti tradicinius subjekto-objekto ryšius scenos ir žiūrovų komunikacijoje, šiuolaikinis teatras visų pirma reikalauja panaikinti erdvinę ribą, skiriančią aktorius ir žiūrovus, ir taip įtraukti publiką į veiksmą, kad jos betarpiškas dalyvavimas taptų kūnišku dalyvavimu bei patyrimu. Sartriškas žvilgsnis, net ir atgręžtas į publiką, išlieka reprezentacijos plotmėje.

¹⁴⁹ Oginskaitė, Rūta. „Topor sosi“: Beno Šarkos duoklė rusų kultūrai. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1024&s=31202#gsc.tab=0>

¹⁵⁰ Oginskaitė, Rūta. Klausimas: gerti ar ne? // *Lietuvos rytas*, Mūzų malūnas. – 2010, lap. 8.

¹⁵¹ Oginskaitė Rūta. Ten pat.

II.2.3. Dialogas iš virtualus kūno perspektyvos. E. Husserlis ir M. Merleau-Ponty

Kalbėdami apie fenomenologinį kūną mokslininkai, filosofai, menotyrininkai dažniausiai pasitelkia J. P. Sartre'o ir M. Merleau-Ponty samprotavimus šia tema, o E. Husserlio fenomenologija paprastai apeinama kaip neperžengianti dekartiškojo *cogito* racionalizmo ir netinkanti kūniškumo apibrėžtims. Nesutikdamas su tokiu požiūriu Danas Zahavi teigia, kad E. Husserlis jau nuo pat pirmųjų savo darbų akcentavo suvokimo sąsajas su kūnu, tik ilgą laiką jo kūrybos interpretatoriai nebuvo linkę to pastebėti¹⁵². Lietuvių fenomenologai, gerai susipažinę su D. Zahavi darbais, bando taisyti šią padėtį ir vis dažniau kreipia dėmesį į E. Husserlio aprašytas kūniškumo patirtis. Vienas tokių fenomenologų – M. Gutauskas, savo monografijoje „Dialogo erdvė“ E. Husserlio kūniškumo reprezentacijas pristatęs kaip svarų jo filosofijos argumentą. Lietuvių mokslininkui svarbu parodyti, kad E. Husserlio suvokimo apmąstymuose kinestetinė patirtis užima ne ką menkesnę vietą nei kintančių prasmų laukas, kad ji iš esmės keičia tradicinį požiūrį į suvokimą, nes leidžia ne tik atskirti mano ir kito suvokimus, bet ir pereiti nuo kultūrinių reikšmių prie savumo sferos išgryninimo. Pasak M. Gutausko, E. Husserlio fenomenologijoje subjektas patiria juslėmis (*aisthesis*), bet patiria judėdamas (*kynesis*)¹⁵³, ir tai jo suvokimui turi lemiamą reikšmę¹⁵⁴: „Čia kūniškumas tampa svarbiu kriterijumi, nes kūno judėjimai yra mano aktualybės ir potencialybės, o kiti suvokiniai – kalbiniai ir kultūriniai fenomenai – nurodo bendruomeninius, pasauliškus, anoniminius horizontus.“¹⁵⁵ Taigi suvokimo / savumo sferoje subjektas pirmiausia yra gyvas, patiriantis kūnas, tik vėliau susisiejantis su kultūriniu prasmų pasauliu. Subjekto suvokimai jam yra pirmapradiški ne dėl reikšmės, o tik dėl jo gyvenamo kūno¹⁵⁶. Išskirdamas pastarąjį kaip pirminį patyrimo modusą, E. Husserlis lengvai įveikia dekartiškąjį sielos ir kūno dualizmą. Patyrimo srityje kūnas ir sąmonė pasirodo kaip neatskiriama susiję: sąmonė leidžia suvokti kūno įcentruotumą, – gyvenamoje erdvėje jis yra „orientacijos centras“, „nulinis taškas“, „absoliutus čia“, – o kūnas savo ruožtu leidžia sąmonei išskirti tai, kas yra grynai mano. *Aisthesis* ir *kynesis* šiuo atveju atsiskleidžia kaip labiausiai savumo sferai priklausantis patyrimas – suvokimą čia konstituoja ne prasmė, kuri įtraukia subjektą į kultūrinių apibrėžčių tinklą, o mano kūno suvokiniai (jusliniai pojūčiai) ir judėjimas, sietinas su laiko patyrimu bei vieta erdvėje. Taigi

¹⁵² Zahavi, Dan. *Husserl's Phenomenology*. California: Stanford University Press, 2003, p. 98.

¹⁵³ Judėjimą E. Husserlis supranta kaip dabarties momentu subjekto užimtą ir galinčią kisti kūno poziciją daiktų atžvilgiu.

¹⁵⁴ Gutauskas, Mintautas. *Dialogo erdvė*, p. 43.

¹⁵⁵ Gutauskas, Mintautas. *Ten pat*, p. 84.

¹⁵⁶ Dažnai manoma, kad gyvenamo kūno terminas priklauso M. Merleau-Ponty, tačiau pirmiau jį apibrėžė E. Husserlis, nusakydamas gyvybinį, patyriminį kūno pobūdį.

prasmės atžvilgiu kūnas pasirodo kaip „pirminis aš“, iki-pasauliškas ir iki-socialus, apvalytas nuo bet kokių kultūrinių predikatų.

Panašiai kūną suvokė M. Merleau-Ponty, kurio filosofiją fenomenologai dažnai įvardina kaip E. Husserlio idėjų tąsą ar, kai kuriais atvejais, radikalizaciją. Kaip E. Husserlis, taip M. Merleau-Ponty manė, kad suvokimas jau pirmapradiškai implikuoja kūnišką žmogaus buvimą pasaulyje, kad reikšmės formavimosi procese pirminis yra kūno intencionalumas. Tik skirtingai nei E. Husserlis, suskliaudęs pasaulį tam, kad išgrynintų ego struktūras ir reabilituotų patyrimą¹⁵⁷, M. Merleau-Ponty labiau koncentravosi į pačią pasaulio duotį ir tai, kaip jis atsiveria suvokimui, kuris iš esmės yra kūniškas. Nesistengiant aprėpti visos gana keblios M. Merleau-Ponty suvokimo fenomenologijos, šiame skyriuje apsiribosime tik keliais – erdvinio ir liečiamo – kūno aspektais, vėliau padėsiančiais nusakyti kūno strategijas teatre.

Remdamasis E. Husserliu, M. Merleau-Ponty gyvenamą kūną pirmiausia aiškino kaip materialiai erdvišką daiktą, užimantį tam tikrą vietą objektų atžvilgiu: „Aš suvokiu objektų padėtį dėka mano kūno padėties ir atvirkščiai – mano kūno padėtį dėka objektų padėties.“¹⁵⁸ Skirtingai nei E. Husserlis, subjekto įcentruotoje erdvėje pabrėžęs absoliutų kūno „čia“, kurio atžvilgiu visa kita yra „ten“, M. Merleau-Ponty buvo linkęs akcentuoti ne bendrybėmis grįstą pozicijos erdviškumą (*čia*), o kūną, įveiksminantį situacijos erdviškumą (*ten*)¹⁵⁹. Situacinio erdviškumo plotmėje kūnas pasirodo ne kaip užimantis tam tikrą poziciją daiktų atžvilgiu, o kaip veikiantis kūnas, kuris „ten“, konkrečioje situacijoje, „turi kažką padaryti“. Kinestezė šiuo atveju suprantama kaip kūno veikimas erdvėje, o pats kūnas – kaip „virtualus kūnas“, „galimų veiksmų sistema“ ir „užduotis situacijoje“. Santykis su tikrove čia atsiskleidžia kaip kūno perėjimas iš vienos erdvinės situacijos ir užduoties į kitą. Kūnas, implikuojantis išankstinį žinojimą, suima į save visas erdvinių orientacijų kryptis, o daiktai, būdami intersubjektyvios tikrovės koreliatai, patys nustato savo suvokimo sąlygas, t. y. pasirodo kaip autonomiška prasmė, nepriklausoma nuo kultūrinių predikatų.

Tokį suvokimą, kuris vyksta ribotame kūniško erdviškumo lauke, M. Merleau-Ponty vadino *peizažu*. Peizažas reiškiasi kaip uždaras suvokimo ir kūniško veikimo laukas, lokalizuojantis subjekto patirtį. Tam tikroje ribotoje erdvėje peizažas subjektui tampa pasaulio centru, tačiau tas centras neapsiriboja vien kūnišku suvokiančiojo buvimu. Svarbų vaidmenį čia vaidina subjektą supanti daiktų visuma, nuo kurios priklauso atmosferinės peizažo apibrėžtys, nuotaikos ir pan. Percepcija šiuo atveju suprantama ne kaip tikrovės ar daiktų konstituavimas, o

¹⁵⁷Pasak D. Jonkaus, E. Husserlio, o neretai ir visa fenomenologija, dažnai klaidingai aiškinama kaip karteziškojo pažinimo, išgryninančio savąjį Aš, tąsa, tačiau E. Husserlio fenomenologinė redukcija veikia aiškintina kaip patirties reabilitavimas. Žr.: Jonkus, Dalius. Transcendencijos samprata Husserlio fenomenologijoje: atmintis ir kitas. In *Žmogus ir žodis*. – 2008, nr. 4, p. 33.

¹⁵⁸ Merleau-Ponty, Maurice. Kitas ir žmonių pasaulis. In *Baltos lankos*. – 2002, nr. 14, p. 156.

¹⁵⁹ Merleau-Ponty, Maurice. Suvokimo fenomenologija. In *Baltos lankos*. – 2009, nr. 29, p. 69.

kaip „įsiterpimas (*inherence*) tarp daiktų“¹⁶⁰. Tokį suvokimą kitame kontekste M. Merleau-Ponty įvardino kaip reikalaujantį ne tiek sąmonės aktyvumo, *cogitatio*, kiek „erotinės nuovokos“ (*compréhension*), kuri nėra tolygi intelektui (*entendement*): „Intelektas supranta įvilkdamas patirtį į idėją, o geismas nutuokia akiai, vieną kūną [objektą – mano past.] susiedamas su kitu.“¹⁶¹ Daiktai čia išlaiko savo autonomišką reikšmę ir atveria tai, ką M. Merleau-Ponty vadino skaidria patyrimo erdve. Tai – desubjektyvizuota erdvė, kurioje daiktai pasirodo savo objektyviu daiktiškumu, nepriklausomu nuo refleksyvios situacijos ir predikatyvių apibrėžčių.

Pereinant prie teatrinio konteksto, E. Husserlio ir M. Merleau-Ponty aprašyta kūno erdviškumo samprata leidžia kalbėti apie nereprezentacinį postmodernų teatrą, kuriame į pirmąjį planą iškeliami fragmentiški kūno ir erdvės santykiai gali būti suvokiami kaip peizažas. Tokiame teatre aktorius ne reprezentuoja konkretų personažą, o projektuoja save erdvėje, judėdamas nuo vieno peizažo prie kito, nuo vienos situacijos prie kitos. Atlikėjo kūnas suprantamas kaip desubjektyvizuotas virtualus kūnas, užduotis ir tam tikrų veiksmų seka situacijoje, kur jis kažką daro: atlieka tam tikrus judesius, gestus, pozas, sąveikauja su daiktais ir pan. Tokiame teatre erdvė iškyla kaip aktoriaus kūno orientyrų laukas, tačiau šiame lauke atlikėjas nėra vienintelis centras. Uždaras scenos erdviškumas implikuoja ištisą sceninių objektų, elementų, efektų arsenalą, todėl čia svarbūs visi tarpdisciplininio meno segmentai: apšvietimas, muzika, projekciniai vaizdai, realūs daiktai ir kiti objektai, formuojantys estetinį bei atmosferinį teatrinio peizažo pojūtį. Kadangi aktorius pasirodo kaip „įsiterpęs tarp daiktų“, objektas tarp kitų peizažo objektų, jo buvimas scenoje nekuria referentinės iliuzijos, o atsiskleidžia kaip autonomiška prasmė, nepriklausanti nuo refleksyvios situacijos. Atlikėjo kūnas ir kiti scenos objektai čia patys nustato savo suvokimo sąlygas. Žiūrovo poziciją šiuo atveju taip pat galima pavadinti virtualiu „įsiterpimu tarp daiktų“, nes kūno ir erdvės santykis nesusiveda į teminius apmąstymus, jo negalima rekonstruoti refleksijos būdu. Suvokimas ir rekonstrukcija čia galimi tik siejant vieną kūną ar vieną objektą su kitu. Šiuo požiūriu percepcija reikalauja ne tiek racionalaus *cogito* supratimo, kiek „erotinės nuovokos“, suvokiančios „akiai“, be jokių kultūrinių apibrėžčių.

Teatrologai H. T. Lehmannas ir Elinor Fuchs peizažo sąvoką taikė Gertrude Stein pjesių¹⁶², S. I. Witkiewicziaus, R. Foremano, R. Wilsono spektaklių stilistikai nusakyti. Vis dėlto pačią sampratą jie siejo ne tiek su M. Merleau-Ponty fenomenologija, kiek su poststruktūralistiniu požiūriu. E. Fuchs, pasitelkus Thorntono Wilderio mito apibrėžimą, teigė,

¹⁶⁰Merleau-Ponty, Maurice. *Kitas ir žmonių pasaulis*, p. 157.

¹⁶¹Merleau-Ponty, Maurice. Suvokimo fenomenologija. In *Baltos lankos*. – 2010, nr.31/32, p. 278.

¹⁶²Savo tekstus pavadinti „peizažo pjesėmis“ (*landscape play*) idėja kilo pačiai G. Stein.

kad peizažas yra „tai, kas matoma visą laiką kaip visuma“, bet neturi linijinės pasakojimo struktūros ir aiškiai suformuluotos prasmės¹⁶³. Peizažo struktūrą sudaro ne konfliktinių sprendimų linijos, o daugialypiai erdviniai santykiai ir vienos detalės jungimas su kita¹⁶⁴. H. T. Lehmannas, remdamasis poststruktūralistinėmis nuostatomis, į peizažo sampratą sudėjo kone visus postmodernaus teatro bruožus: žvilgsnio defokusavimą, fragmentiškumą, visų elementų lygybę, teleologinio laiko išsižadėjimą, nepertraukiamos esaties (*continuous present*) pabrėžimą, atmosferos viršenybę dramatinio naratyvo atžvilgiu¹⁶⁵. Anot teatrologo, visi šie bruožai sutelpa į R. Wilsono teatrą, kuriantį daugiamates tikroves, primenančias sceninius eilėraščius. Režisieriaus spektakliuose daugialypė erdvė, padalyta į juostas (peizažus), sudaro lygiagrečiai plokštumoje išdėstytas akcijas, kurios vyksta nepriklausomai viena nuo kitos. Aktoriai čia pasirodo kaip virtualios figūros, ženklai, gyvenantys magišrame vaizdinyje ir nepuoselėjantys jokių pastebimų motyvų ar tikslų. Kadangi stebint šį vyksmą nesiūloma jokia sintezė, žiūrovui paliekama galimybė pačiam jungti vaizdus, situacijas į bendrą kontekstą. Taip sukuriama erdvė poetinėms konotacijoms¹⁶⁶.

Lietuvoje peizažo teatras, jeigu jo netapatinsime su neverbaliniais scenos (šokio / judesio) menais, vis dar yra neatrasta zona. Prie tokio teatro pavyzdžių sąlygiškai galėtume priskirti Janos Ross režisuotą Elfriede Jelinek „Bembilendą“ (2007) ir Jūratės Paulėkaitės bei D. Gavenonio kartu kurtą „Uždarą vakarą“ (2008). „Bembilendas“ dėl E. Jelinek pjesės fragmentiškumo provokuoja žiūrovus ne tiek interpretuoti tekstą, kiek sekti scenoje jį lydintįs ženklus. Svarbų vaidmenį čia atlieka teatrinę erdvę įrėminantis monumentalus metalinių šachtų peizažas, formuojantis neproporcingus aktorius ir sceninės architektūros santykius. Spektaklyje peizažo formą įgauna pati E. Jelinek tekste glūdinti idėja, supriešinanti urbanistinę, militaristinę ir natūralistinę (gamtos) ideologijas. Šiuo požiūriu „Bembilendą“ galima traktuoti kaip spektaklį, atidengiantį hiperbolizuotą nusiaubto peizažo foną. Peizažas pasirodo pačiomis purvinausiomis urbanistinio miesto spalvomis, todėl ir žmonės čia klaidžioja ne kaip individualūs charakteriai, bet kaip tipai, kaukės, asmeniškumą praradę kūnai. Vis dėlto tai nėra virtualūs kūnai, formuojantys erdvinius santykius aukščiau aprašyta prasme. Režisieriai buvo svarbu akcentuoti idėjinį filosofinį E. Jelinek teksto matmenį, todėl šią privilegiją ji suteikė abstrakčias idėjas, būsenas išreiškiantiems aktoriams.

„Uždaras vakaras“, Lietuvoje bene labiausiai priartėjęs prie peizažo stilistikos, leidžia kalbėti apie tai, ką H. T. Lehmannas, nagrinėdamas T. Wilsono pastatymus, įvardino kaip mito estetika paremtą metamorfozių teatrą. Pasakos „Žmona deivė“ neomitologija čia

¹⁶³Fuchs, Elinor. *The Death of Character*, p. 93.

¹⁶⁴Fuchs, Elinor. *Ten pat*, p. 106.

¹⁶⁵Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*, p. 63.

¹⁶⁶Lehmann, Hans-Thies. *Ten pat*, p. 78-79.

plėtojama kaip virtuali erdvinė fantazija, kurianti iš asociacijų gimusią „vaizduotės, pojūčių, sapno ir hipnozės sampyną“¹⁶⁷. Sceninį peizažą autoriai pristato kaip fragmentiškų vaizdų seką, fizinės energijos, ženklų ir simbolių srautą, formuojantį daugialypes virtualias, paviršines tikroves. Hierarchiniai aktorius ir scenos elementų santykiai čia eliminuojami, atsisakoma bet kokių prasminių ryšių ir koncentruojamasi išimtinai į magiškos dabarties laiko atmosferos kūrimą. Šiame kontekste jau galima kalbėti apie virtualius, jokiai idėjai neatstovaujančius aktorius kūnus, reiškiančius tik pačius save. Nemotyvuoti jų veiksmai, rečitatyvinis kalbėjimas, fizika, medžiagiškumas ir abstrakti simbolika veikia kaip sapno logika, reikalaujanti ne tiek aiškiai suvokiamos tvarkos, kiek tos „erotinės nuovokos“, apie kurią kalbėjo M. Merleau-Ponty.

II.2.4. Dialogas iš liečiančio kūno perspektyvos. E. Husserlis ir M. Merleau-Ponty

Ankstesniuose skyriuose kalbėta, kad fenomenologija siekia pabrėžti ne daikto reprezentaciją sąmonėje, o pirminį daikto / tikrovės ir suvokėjo ryšį, kurį apsprendžia kūniška suvokėjo patirtis. Šioje patirtyje svarbus vaidmuo tenka E. Husserlio ir M. Merleau-Ponty aprašytam lietimui. Save patiriantį gyvenamą kūną minėti fenomenologai aiškino kaip liečiantį kūną, kuriam būdingas taktilinėje sąveikoje su daiktais aptinkamas dvigubo lietimui jutimas. Liečiant daiktus, jutimai lokalizuojasi mūsų kūne, todėl patiriame ne tik daiktų savybes (kietumą, minkštumą, grublėtumą...), bet ir save kaip patiriantį. Būtent dėl lokalizuotų jutimų savo kūną mes suvokiame kaip savo. Skirtingai nei J. P. Sartre'as, manęs, kad mano paties kūnas neapima išorinės dimensijos, kad kūnas sau ir kūnas kitam yra du nesusiliečiantys sandai, E. Husserlis ir M. Merleau-Ponty teigė, kad lietimui patirtis įgalina save suvokti ne tik kaip subjektus, bet ir kaip išoriškai regimus objektus. Liečiant save (kai viena ranka liečia kitą), kūne lokalizuoti dvigubi jutimai veikia grįžtamuoju būdu, o tai leidžia mums suvokti save kaip susidvejinusius, t. y. ir kaip liečiantį subjektą, ir kaip liečiamą objektą vienu metu. Anot M. Merleau-Ponty, savęs lietimui patirtyje vienakryptis santykis tarp to, kas liečia, ir to, kas liečiama, išnyksta, nes kai aš liečiu save liečiantį, lietimui pojūtis išplinta visame mano kūne ir šis imasi tam tikro „mąstymo veiksmo“ – kūnas tampa „savo objektiškumą suvokiančiu daiktu“¹⁶⁸. Šiuo atveju patiriamas ir patiriantis kūnas sutampa, o išgyvenančiojo patirtis suprantama kaip pirmapradis gyvenamo kūno refleksyvumas.

Lietuvos fenomenologijoje lietimui patirtį gana išsamiai yra aprašęs D. Jonkus. Šį fenomeną jis atskleidžia analizuodamas trijų minėtų filosofų skirtingus požiūrius į vizualumo

¹⁶⁷ Vasinuskaitė, Rasa. Teatras 800-ajame numeryje: subjektyvi sostinės premjerų apžvalga // 7 meno dienos, 2008, geg. 2.

¹⁶⁸ Merleau-Ponty, Maurice. *Signs*. Trans. Richard C. McCleary. Evanston: Northwestern University Press, 1964, p. 166-67.

supratimą¹⁶⁹. D. Jonkus pažymi, kad J. P. Sartre'as atmetė dvigubų jutimų galimybę, savo kūno patirtį aiškindamas iš žvilgsnio, negalinčio matyti savęs, perspektyvos. E. Husserlis, pripažinęs vizualinių ir taktilinių jutimų skirtumą, pabrėžė, kad žvilgsnio patirtyje kūnas yra tik tarpininkas, o liesdami dalykus, išgyvename save kaip tiesiogiai patiriantį. Žvilgsnis išlieka distancinis kūno atžvilgiu ir neišvengiamai objektyvizuoja tai, kas matoma. M. Merleau-Ponty manė, kad matymas nepaverčia kito objektu, kad liečiamas ir matomas priklauso tam pačiam tarpkūniškam pasauliui. Matymas yra pirmapradiškai kūniškas, todėl žvilgsnio negalima suvokti atskirai nuo juslių. Žvilgsnį prancūzų fenomenologas suprato kaip juslinį prisilietimą (juo galima čiupinėti, glostyti ir pan.) ir abipusį susižvalgymą, kai matantysis ir matomybė veikia vienas kitą, kai žvilgsnių perspektyvos nuolat persidengia, vienu matymas dubliuojasi su kitu matymu ir pan.¹⁷⁰.

Skirtingai nei D. Jonkus, D. Zahavi lietimo patirtį aiškina iš santykio su kitu perspektyvos¹⁷¹. Pasak fenomenologo, J. P. Sartre'ui liesti save – tai priimti kito požiūrį į mano kūną, savo kūną sau suvokiant kaip kito kūną. Šitai ankstesniame skyriuje „Matomas kūnas“ įvardinome kaip siekį *patirti save per kitą*. E. Husserlis, kūną aiškinęs kaip vidujybę ir išorybę, lietimo patirtį suvokė kaip lemiamą empatijos sąlygą. Tačiau empatijos čia nereikėtų suprasti kaip įsijautimu grįsto tematinio vizualinio santykio, o, anot Natalie Depraz, kaip pasyvios patirties, t. y. panašumu grįstų kūno schemų atpažinimą intersubjektyviuose santykiuose¹⁷². Šių schemų atpažinimas¹⁷³ ir savojo objektiškumo įsisąmoninimas lietimo patirtyje leidžia savo paties išorybę perkelti į kitą ir analogiškai atpažinti ją kituose. Anot D. Zahavi, tai įgalina grįžtamąjį patyrimą: patiriu save taip, kaip kitas patirtų mane, ir taip, kaip patirčiau kitą. Kitaip tariant, patiriu save ne *per* kitą, o *kaip* kitą. Šiuo atveju absoliuti skirtis tarp savęs ir kito išnyksta. Aš galiu patirti save kaip kitą, kuris gali būti mano *alter ego*, ir atvirkščiai – kitas gali patirti save kaip mano *alter ego*. M. Merleau-Ponty, pratęsdamas E. Husserlio požiūrį, daro prielaidą, kad lietimo patirtis jau savaime apima kito numatymą, kad man patiriant save ir kitą neišvengiamai iškyla bendras vardiklis. Kadangi kiti egzistuoja tokiu pačiu būdu kaip aš, skirtingų kūnų pojūčiai gali būti sinergetiški (tai parodoma pasitelkiant rankų paspaudimo pavyzdį)¹⁷⁴. Išorybės dimensija, savęs suvokimas kaip juntamo ir juntančio įgalina subjektą peržengti savo vidujybę ir patirti save tokiu būdu, kuriuo aš patirčiau kitą, o kitas patirtų mane.

¹⁶⁹Jonkus, Dalius. Intersubjektyvaus kūno fenomenologija: prisilietimo patirtis. In *Problemos*. – 2008, nr. 74, p. 129-140.

¹⁷⁰Plačiau apie žvilgsnį žr.: Merleau-Ponty, Maurice. *The Visible and the Invisible*. Trans. Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press, 1969, p. 37-49, 58-62, 70-82, 100-119, 139-155, 242-246.

¹⁷¹Zachavi, Dan. *Beyond Empathy*, p. 151-167.

¹⁷²Depraz, N. Cosmelli D. *Empathy and Openness: Practices of Intersubjectivity at the Core of the Science of Consciousness*. In *Canadian journal of philosophy*. – 2003, Supplementary volume, 29, p. 163-199.

¹⁷³Pavyzdžiui, kai aš liečiu stalą ir patiriu jo kietumą, daroma analogija, kad kitas, veikdamas pagal tokią pačią patyrimo schemą ir atlikdamas tokį patį veiksmą, patiria lygiai taip pat.

¹⁷⁴Merleau-Ponty, Maurice. *The Visible and the Invisible*, p. 141-142.

Taigi lietimio patirtis sudaro sąlygas tarpusavio tranzityvumui ir tokio bendrabūvio egzistencijai, kur atpažįstame vieni kitus kaip priklausančius tam pačiam pasaulio, kalbos, kūno stiliui¹⁷⁵.

D. Zahavi pastebi, kad E. Husserlio ir M. Merleau-Ponty lietimio patirtis subjekto savivokoje suponuoja kito pa(si)rodymą, kad liesti save tam tikra prasme reiškia liesti save kaip kitą. Audronė Žukauskaitė, remdamasi J. Derrida, antrina, kad šia dvigubų jutimų patirtimi M. Merleau-Ponty įteisina ne tik juntančiojo ir juntamojo kūno vienybę, bet ir „skirtumą, kitybę pačioje subjektyvumo šerdyje: aš liečiu save ir tuo pat metu įsteigiu save kaip kitą“¹⁷⁶. Sekdama Jacques'u Lacanu, A. Žukauskaitė šį kitybės momentą įvardina kaip žvilgsnio, ateinančio iš tarpkūniškos tikrovės, pasirodymą, o D. Zahavi – kaip subjektyvumui būdingą „tolimą nuo savęs“ ir atvirumą. Šią nuostatą jis grindė M. Merleau-Ponty pastebėjimu, kad subjektas gali būti atviras kitiems tik todėl, kad jis visuomet yra šiek tiek svetimas, neskaidrus, iki galo neprieinamas sau pačiam.

Persikeliant į teatro sritį, lietimio patirtis gali būti suprantama keleriopai: kaip performatyvus būdas priartėti prie kito / personažo kitybės patyrimo, kaip aktorius savęs patyrimas, artimas J. Grotowskio vaidmens-išpažinties sampratai, ir kaip spektaklio metu medžiagą bei save patiriantis pirminis atlikėjo kūnas. Pastarajam nusakyti galima pasitelkti režisieriaus Rodrigo Garcia spektaklius-performansus, kuriuose aktoriai dažnai apipilami klampiais skysčiais, voliojasi plaukuose, duonos trupiniuose ir kitokiose medžiagose, o be viso to jiems dar leidžiama išsakyti tekstą¹⁷⁷. Tokio pobūdžio teatre atlikėjo kūnas pasirodo kaip tiesiogiai dalykus patiriantis, neįtarpintas kito žvilgsnio ir nekomunikatyvus. Tai – gyvenamas aktorius kūnas, neimplikuojantis jokios reikšmės, tik pirmąpradį kūnišką refleksyvumą. Sąveikaudamas su medžiaga tiesioginius jutimus atlikėjas lokalizuoja savo kūne ir išgyvena dvigubą lietimą – vienu metu jis yra liečiamas, t. y. jaučia medžiagos savybes (jų klampumą, glotnumą...) ir tas, kuris liečia, t. y. jaučia save kaip patiriantį. Šiuo atveju pirminis gyvenamo kūno patyrimas pasirenkamas kaip strategija, kvestionuojanti į kūną išpaustas vartotojiškumo žymes, privalomus kultūrinius kodus, tapatybių stereotipus ir pan.

Dvigubo lietimio pobūdį galima pastebėti J. Grotowskio teatre, kur aktorius kūnas suvokiamas kaip patiriantis save ir manifestuojantis teatrinę esatį. Tokiame teatre kūną aktorius išgyvena ne kaip personažo, o kaip savo autentišką gyvenamą kūną, dalyvaujantį spektaklyje pačiu savo kūniškumu. Skirtingai nei teatrinio performanso atveju, aktorius kūnas čia jau yra įtarpintas žvilgsnio, komunikatyvus ir veikia erdvėje tarp žiūrovų. Aktorius save jaučia ir kaip

¹⁷⁵Merleau-Ponty, Maurice. *The Visible and the Invisible*, p. 111.

¹⁷⁶Žukauskaitė, Audronė. *Prisilietimo postfenomenologija*. In *Athena*. – 2008, nr. 4, p. 132.

¹⁷⁷Čia turimas omenyje Rodrigo Garcia spektaklis-performansas „Išbarstyk mano palaikus ant peliuko Miki“ (2006). Lietuvoje Tarptautiniame teatro festivalyje „Sirenos 2005“ žiūrovai turėjo galimybę matyti šio režisieriaus sukurtą „Rolando, klouno iš McDonaldo, istoriją“.

paviršinę spektaklio materiją (objektą), ir kaip jaučiantį lokalizuotus savo paties jūmus (subjektą). Šiuo atveju patiriama ne medžiaga, o pats atlikėjo kūnas, betarpiškai dalyvaujantis teatrinės tikrovės konstitucijoje. Tikrovės pasirodymą įgalina ne tiek sumodeliuotos veiksmo situacijos ar vaidmens įkūnijimas (parengto vaidmens režisierius vis dėlto neneigė), kiek prieš žiūrovo akis *čia* ir *dabar* susikurianti energetinė aktorius kūno sąranga. Apie tokią aktorius vaidmens strategiją J. Grotowskis rašė: „Mums visų svarbiausias yra aktorius „nokimas“, kuris pasireiškia kaip įtampa kraštutinumo link, visiškas apsinuoginimas, savo paties intymumo atvėrimas [...]. Šis būdas paremtas „transu“ ir integruoja visas aktorius psichines bei kūniškas galias, kurios kyla iš intymiausių jo būties bei instinktų klodų...“¹⁷⁸ Galima sakyti, kad tai, kiek aktorius atsiveria, kiek jis geba aprėpti savo esybę nuo instinktų, sąmonės iki sąmoningumo būsenos ir lemia spektaklio veiksmingumą.

Tokį vaidybos būdą, būdingą moderniam teatrui, Phillipas B. Zarrilli aiškino pasitelkdamas *geštalto* sąvoką ir kūno tipologiją, apimančią keturis aktorius kūno pasireiškimo scenoje modusus. Pirmiausia aktorius kūnas reiškiasi įprastais, kasdieniškais *flesh* ir *blood* modalumais. *Flesh body* – tai fizinis, sensomotoriškai veikiantis gyvenamas kūnas, patiriantis pasaulį išoriškai. *Blood body* yra vidinius suvokimo procesus ir energijos intensyvumus reguliuojantis kūnas, neatsiejamas nuo fizinių gyvenamo kūno potyrių. Pasak Ph. B. Zarrillio, abu šie modalumai papildo vienas kitą ir apsprendžia kasdienę patirtį. Nekasdieninį aktorius pasireiškimą scenoje teatrologas nusako *breath* ir *appearance* modusais. *Breath body* – tai dvasinis kūnas, subtilus, įkūnytas sąmoningumas, atsirandantis lavinant gyvenamą kūną įvairiomis psichofizinėmis praktikomis. Kurdamas ryšį tarp vidinio ir išorinio pasaulio, būtent šis modusus sujungia kūną ir protą į vieną nedalomą visumą – geštaltą. *Appearance body* teatrologas vadina estetinį kūną, išoriškai prieinamą žiūrovo žvilgsniui. Tai – fiktyvus kūnas, peržengiantis tikrovės ribas, leidžiantis aktoriui ir žiūrovui įsisąmoninti dalykus, kurių realiai nėra¹⁷⁹. Ph. Z. Zarrillio teigimu, pilnavertiška aktorius prezentacija scenoje įvyksta tada, kai jo kūnas apima visus šiuos modalumus vienu metu, t. y. kai aktorius išgyvena geštalto būseną. Geštaltas reiškiasi kaip tradiciniam intencionalumui oponuojantis aktorius kūno ir sąmonės vienis, atsirandantis tiesioginiame savęs patyrimo intensyviai išgyvenant tam tikrą būseną. Kadangi aktorius intensyviai patiria ne personažo, o savo kūną, jo geštaltas, *aš*, esatis ir *čia* buvimas scenoje materializuojasi ne kaip personažo, o kaip asmeninė aktorius tikrovė¹⁸⁰. Ph. Z. Zarrillio svarstymai suponuoja nuomonę, kad, vystomas ir techniškai tobulinamas

¹⁷⁸ Grotowski, Jerzy. *Skurdžiojo teatro link*, p. 13.

¹⁷⁹ Zarrilli, Philip B. Toward a Phenomenological Model of the Actor's Embodied Modes of Experience. In *Theatre Journal*. – 2004, nr. 56/4, p. 653-666.

¹⁸⁰ Zarrilli, Phillip, B. *Psychophysical Acting: an Intercultural Approach after Stanislavski*. London and New York: Routledge, 2009, p. 83-89.

psichofiziniais pratimais, geštaltas scenoje gali sukurti tokį ekspresyvumą, kuris įgalina ne tik aktorius savęs patyrimą, bet ir esaties pasirodymą. Prezentuodamas save ir transcenduodamas savąjį *aš* aktorius tuo pačiu metu manifestuoja realybę.

Lietuvos teatre tokia kryptimi, mobilizuodami savo kūnus kaip geštalto praktikas, dirbo ir dirba jau minėti B. Šarka ir E. Leonavičius. Nuolat tobulindami fizinį kūno pasirengimą, išbandydami įvairiausias metodikas, technikas, domėdamiesi Rytų kultūrų filosofija, dalyvaudami praktiniuose seminaruose užsienyje ir perimdami skirtingų mokytojų patirtis, šie menininkai, kaip ir J. Grotowskio aktoriai, siekė teatrą paversti išpažįstamais savo gyvenimo principais, nuolatinį savęs ieškojimu ir kūno tobulinimu. Iš šių ieškojimų gimė spektakliai-performansai: E. Leonavičiaus „Kitas“, B. Šarkos „Karalius Lyras (Kiaurai)“, „Pelenai“, „Vabi sabi vasabi“. Kalbėdama apie E. Leonavičiaus kūno raišką teatrologė J. Staniškytė teigė, kad menininko „buvimas „vaidmens paribuose“, artimas J. Grotowskio teatro-išpažinties ir fenomenologinei aktorius kūno sampratai, remiasi moderniomis pirminio kūno kaip baigtinio signifikato, kurį galima „atidengti“ ir betarpiškai pademonstruoti žiūrovui, prielaidomis“¹⁸¹. Šiomis prielaidomis taip pat galima aiškinti B. Šarkos ankstyvuosius performansuose, kuriuose aktorius nieko nevaizdavo, nesistengė matuoti personažų tapatybių, o tik manifestavo atvirą kūniškumą, instinktyviają, iracionaliąją prigimties pusę – tai, kas paslėpta po simbolinėmis prasmėmis, socialinės kasdienybės kaukėmis. Aktoriaus kūnas čia buvo eksploatuojamas kaip pirminis gyvenamas kūnas, patiriantis save, jaučiantis lokalizuotus savo paties jautimus, sąveikaujantis su pirminėmis medžiagomis: moliu, vandeniu, ugnimi. Teatrinė tikrovė čia kūrėsi iš aktorius atsivėrimo, savojo *aš* transcendavimo, intensyviai išgyvenamos paties atlikėjo kūno būsenos.

Kalbant apie fenomenologinę patiriančio kūno sampratą tenka pastebėti, kad įvairių sričių menotyrininkai, teatrologai ją linkę redukuoti iki pirminio, objektyvią esatį manifestuojančio transcendentinio signifikanto. Kitas kraštutinis atsiranda tada, kai fenomenologinio kūno samprata susiaurinama iki išgyvenimo koncepcijos reprezentaciniame psichologiniame teatre. Šią koncepciją pagrindžia požiūris, kad įsijausdamas į vaidmenį aktorius tarsi lokalizuoja savyje personažo jautimus. Daroma prielaida, kad aktorius gali ne tik juos išgyventi, bet kartu vertinti, objektyvizuoti, pateikti savo vertybines aspiracijas apie vaizduojamą asmenį. Aktoriaus kūnas šiuo atveju redukuojamas į personažo kūną, o pats veikėjas išgyvenamas kaip jaučiantis kitas. Prie jo jautimų galima priartėti tik pasisavinus personažo kūną ir suspendavus savo paties jautimus (J. P. Sartre'o filosofijos kontekste šią strategiją aptarėme kaip distancinį vaidmens kūrimo būdą).

¹⁸¹ Staniškytė, Jurgita. *Kaitos ženklai*, p. 158.

Lietuvos teatrologijoje fenomenologinis kūnas suvokiamas arba kaip reprezentuojantis personažo kūną, arba kaip patiriantis pirminį kūną¹⁸². Pasak J. Staniškytės, pirmuoju atveju paprastai neigiama aktoriaus autentiško, gyvenamo kūno reikšmė ir jo pirminis patyrimas, antruoju – bandoma ištrinti aktoriaus kūno kultūrinėje genezėje susiformavusias socialines reikšmes. Manoma, kad fenomenologinis kūnas neapima dvigubo kodavimo – subjektyvumo ir objektyvumo aktoriaus kūne – dimensijos, suvienijančios šias radikaliai skirtingas plotmes. Žvelgiant iš postmodernių teorijų perspektyvos, pastaroji privilegija suteikiama performatyviam kūnui, kuris pristatomas kaip galintis paaiškinti kūniškumo ir diskursyvių praktikų santykį postmoderniame teatre. Toliau gilindamiesi į fenomenologinį kūną sieksime parodyti, kad aukščiau išdėstytos fenomenologinės prielaidos, sugestijuojančios, jog aktorius gali save eksploatuoti ir kaip subjektą, ir kaip objektą vienu metu, taip pat, kad aktoriaus savęs patyrimas jau savaime implikuoja kito dimensiją, gali atverti performatyvias fenomenologinio kūno suvokimo galimybes šiuolaikiniame postmoderniame teatre.

Remiantis fenomenologine nuostata, kad liesti save reiškia patirti save *kaip* kitą, aktoriaus ir personažo santykis sukuria specifinę kvazirefleksiją, leidžiančią priartėti prie kito kitybės tokiu būdu, kuris naikina skirtumą tarp aktoriaus kaip subjekto ir personažo kaip objekto. Kito / personažo lietimo patirtyje aktorius savo kūną atranda kaip susidvejinusį: tuo pačiu metu jis patiria save kaip subjektą ir steigia save kaip kitą – personažą objektą. Atsiverdamas kitam jis išeina anapus savęs ir personažą susitinka ne kaip objektiniuose santykiuose jo kūną nusavinantį kitą, o kaip savo paties *alter ego*. Šiuo atveju sartriškas kūno sau ir kūno kitam dualizmas įveikiamas, nes aktorius prie kito kitybės priartėja per savo kūniškumą ir patirtį vienu metu išgyvendamas ir savo, ir personažo kūną, pastarojo savybes išjausdamas kaip savo. Taigi absoliuti skirtis tarp savęs ir kito, subjekto ir objekto išnyksta, aktorius su personažu atranda bendrą kūniško buvimo pasaulyje stilistiką. Jų bendras kūno stilius ir patyrimo schemas suponuoja ne tiek aktoriaus santykį su tematizuotu kitu, kiek su savimi pačiu. Bendroji tokio santykio formulė galėtų būti tokia: *prisiliesdamas prie personažo, aktorius tiesiogiai priartėja prie kito, kuris lietimo metu prisiliečia prie jo*. Šis grįžtamasis ryšys, sudarantis vaidmens pagrindą tiek fenomenologijoje, tiek postmoderniose teatro teorijose, aptinkamas kaip kūnų tranzityvumas arba savi-refleksyvi vaidyba¹⁸³. Čia svarbus tampa neįsisąmonintas, neobjektyvizuotas sąryšis su kitu, galimas tik per autentišką aktoriaus kūną. Aktorius komunikuoja su personažu per tai, koks jis yra gyvenime ir ką jo kūnas artikuliuoja pasaulyje. Kūno kaip personažo suišorintos vidujybės apibrėžimas čia negalioja, nes personažas

¹⁸² Žr. Staniškytė, Jurgita. *Kaitos ženklai*, p. 144-165.

¹⁸³ Lietuvos teatrologijoje savi-refleksyvios vaidybos principus, žvelgdama iš postmodernizmo perspektyvos, yra aprašiusi Jurgita Staniškytė [žr.: Staniškytė, Jurgita. *Kaitos ženklai*, p. 163.]

yra duotas ne išoriškai, ne kaip objektas, o kaip gyvenamas aktorius kūnas. Taigi kitas čia nėra tas, kurį aktorius privalo reprezentuoti savo sąmonėje, pasisavinti ir paversti asimiliuotu personažo kūnu. Kito pasaulis atsiveria ne personažo, o aktorius kūne su visomis jame įrašytomis kultūrinėmis prasmėmis, todėl čia svarbus tampa ne personažo savasties pasisavinimas, o pasyvios patirties sluoksnis, formuojantis atlikėjo gyvenamo kūno genezę. Šis anoniminis patirties sluoksnis, kurį fenomenologijoje savaip aprašė jau E. Husserlis¹⁸⁴, scenoje pasirodo įvairiausiais kūniškosios artikuliacijos pavidalais ir suponuoja tai, ką intuityviai atpažįstame ne tik kaip aktorius ir vaidmens susiliejamą, bet ir kaip bendrai jaučiamą, išgyvenamą, suvokiamą dalykų egzistavimą.

Šiuolaikinėje teatrologijoje fenomenologų nusakytas anoniminis patirties sluoksnis vis dažniau apibrėžiamas pasitelkiant Frantzo Fanono pasiūlytą performatyvumo apibrėžimą, išskiriantį dvi gyvenamo kūno pozicijas: aktyvią procesinę, tik vedančią užbaigtos formos link (*performing*), ir pasyvią, jau paveiktą kito pastovios formos (*being-performed*)¹⁸⁵. Gyvenamas kūnas čia išskaidomas į dvi galimybes: pirmoji suvokiama kaip patirčiai atviras kūnas, o antroji – kaip dirbtinai sukonstruotas subjektyvumas, kur kūnas yra tik jį kontroliuojančių jėgų medžiaga, formuojama kaukė su visais jai priskirtais vaidmenimis ir paslėptomis sociokultūrinėmis prasmėmis. Teatrologai šias kūno pozicijas dažnai laiko dviem skirtingomis vaidybos strategijomis, apimančiomis aktorius raiškos amplitudę nuo *vaidinti* iki *būti* scenoje¹⁸⁶. *Vaidinti* paprastai suvokiamas sartriška prasme, neįtraukiant aktorius savojo kūno patyrimo, o tik prisiimtą personažo kūną (F. Fanono pasiūlytas *performing* modusus veikiau sugestijuotų J. Grotowskio atvirą vaidmens performatyvumą). *Būti* sutartinai reiškia ne modeliuoti save pagal apibrėžtą personažo charakterį (ne vaidinti), o veikti scenoje naudojant jau suformuotą savo gyvenamo kūno genezę (performatyvų kūną), jame atsispaudusį anonimines patirties sluoksnį.

Moderniame ir šiuolaikiniame teatre tokias personažo kūrimo strategijas taikė ir taiko daugelis režisierių, pradedant minėtu R. Schechneriu, kuriam rūpėjo aktorius autentiškumas, sutampantis su vaidmeniu, ir baigiant šiuolaikiniais menininkais vokiečiu Christophu Schlingensiefu ir italu Pippo Delbono, kurių spektakliuose pasirodantis nenorminis kūnas (dažniausiai neprofesionalių atlikėjų) tapo skiriamuoju jų teatro bruožu. R. Schechneris aktorių suvokė kaip nevaidinantį nei personažo, nei savęs, o kaip atliekantį veiksmą, priklausantį

¹⁸⁴E. Husserlio fenomenologijoje šis pasyvios, anonimines patirties sluoksnis, atsirandantis intersubjektyviuose santykiuose, į žmogaus kūną įsirašo laikantis tam tikros tradicijos reikalavimų ir naudojant socialinius kultūrinius įrankius (pvz., skirtingose kultūrose šakutė laikoma skirtingai ir pan.). Kitaip tariant, pasyvi patirtis yra objektyviai suformuota patirtis, kurią šiuolaikinės performatyvumo teorijos įvardina kaip socialiai sukonstruotą subjektą.

¹⁸⁵ Woolward, Keithley P. *Towards a Performative Theory of Liberation: Theatre, Theatricality and „Play“ in the Work of Frantz Fanon*. New York: ProQuest LLC, 2008, p. 151.

¹⁸⁶ Žr.: Mažeikienė, Rūta. Neprofesionalaus aktorius raiška: nuo būti / jausti iki veikti / atlikti. In *Darbai ir dienos*. – 2004, nr. 39, p. 107-117.

objektyviai *mise en scène*. Objektyviai ta prasme, kad teatrinis pranešimas visuomet daugiau ar mažiau implikuoja tai, ką režisierius ir aktoriai nori pasakyti. Tam, kad aktorius atliktų šį objektyvų veiksmą, pirmiausia jis turi būti savimi, remtis asmenine patirtimi, asociacijomis ir kurti savo autonomišką naratyvą bei veiksmo struktūrą. Režisierius siekė, kad, formuojant savarankišką *mise en scène*, aktorius personažo charakterį modeliuotų ne paverčiant savo jausmus suplanuotais veiksmais, kurie niekuo negali padėti vaidmeniui, bet leistų jiems laisvai tekėti, augti iki maksimumo, pirmiausia patiriant ir išreiškiant save¹⁸⁷. R. Schechnerio suformuluota vaidmens samprata atitinka tai, ką H. Blau vadino būtina šiuolaikinės postmodernios vaidybos sąlyga, apimančia ir aktoriaus buvimą / gyvenimą scenoje, t. y. savęs patyrimą, ir sartriško žvilgsnio distanciją, t. y. vaidmens reprezentaciją, atribotą nuo savosios tapatybės. Pasak teatrologo, šiuolaikiniame teatre reprezentacija yra neatsiejama nuo aktoriaus egzistencijos, tačiau jo realaus fizinio buvimo negalima suvokti atskirai nuo veiksmo pakartojimo ir žiūrovo žvilgsnio perspektyvos. Pritardamas vizualaus meno atstovams H. Blau teigia, kad šiandieniniame vaizdų, simuliakrų pasaulyje mes apskritai „negalime nieko patirti, prieš tai nuo to neatsiriboję. Atsiribojimas tampa būtina patyrimo sąlyga“¹⁸⁸.

Lietuvos teatre toks vaidmens suvokimas, balansuojantis tarp vaidybos ir nevaidybos, sartriško atsiribojimo ir savęs patyrimo / buvimo scenoje, išstumia tradiciškai suprantamą stanislavskiškąjį psychologizmą, ankstesnėje dalyje įvardintą kaip distancinį vaidmens kūrimo būdą. Šiandien R. Schechnerio ir H. Blau nusakyta vaidmens samprata netiesiogiai vadovaujasi daugelis lietuvių režisierių, pabrėžiančių, jog aktorius turi ne vaidinti, o būti savimi scenoje, akcentuojančių ne tiek aktoriaus virsmą personažu, kiek jo asmenybės, individualios patirties, autentiškumo ir organiškumo svarbą, t. y. tą jo *alter ego* perspektyvą, kuri sutampa su personažo psichofizine sąranga ir leidžia vienu metu organiškai jausti tiek savo, tiek personažo kūną, būti tiek gyvu subjektu su visu savo kūno autentiškumu ir patyrimu, tiek išreikšti personažą objektą. Lietuvos teatre bene aktyviausiai tokią strategiją išnaudoja vidurinėsios kartos režisieriai: Oskaras Koršunovas, Gintaras Varnas, Cezaris Graužinis, Agnius Jankevičius. Teatrologė R. Marcinkevičiūtė, analizavusi lietuvių scenos pokyčius po nepriklausomybės atkūrimo, kuriuos didžia dalimi lėmė minėtos kartos atėjimas į teatrą, visų pirma pastebėjo „naują sceninio autentiškumo atmainą“, susijusią su aktoriaus „kitu jautrumu“. Pasak teatrologės, „kitoks aktorius (būtina pridurti – dažniausiai jaunas) vis labiau susilieja su žmogumi iš gatvės. Aktorius anonimizuojasi. O jo gatvinis inkognito jau tampa profesionalo skiriamuoju ženklų“¹⁸⁹. A. Liuga, antrindamas šiam R. Marcinkevičiūtės pastebėjimui, teigė:

¹⁸⁷ Žr.: Schechner, Richard. *Environmental Theatre*. New York: Hawthorne, 1973.

¹⁸⁸ Herbert Blau. *Receding into Illusion: Alienation, the Audience, Technique, Anatomy*. In *New German Critique*. – 1989, nr. 47, p. 117.

¹⁸⁹ Marcinkevičiūtė, Ramunė. *Kitas jautrumas*. In *Metraščių Lietuvos teatras, 1999-2000*, p. 70-74.

„Atsirado poreikis matyti scenoje autentišką žmogų, jausti asmenybės ir kuriamo vaidmens santykį, o per jį – ir esamojo laiko pulsą [...] Vertybe tampa ne profesionali vaidyba pati savaime, bet į sceną išeinančio žmogaus jausmai, mintys, emocijos.“¹⁹⁰ Anot kritiko, aktoriui nebeužtenka identifikuotis su personažu, jis pats turi ką pasakyti ir nebenori slėptis už kaukės, todėl vaidyba tampa aktoriaus vertybinių orientyrų, jo gyvenimo patirties išraiška, kitaip tariant – poelgiu, tam tikros rūšies savi-refleksija. Remdamasis garsaus vokiečių režisieriaus Thomo Ostermeierio patirtimi, tokią vaidybą A. Liuga suprato kaip vaidmens kūrimą, kurį lemia gilinimasis ne tiek į personažą, kiek į paties aktoriaus jausmus, baimes, nuotaikas, tyrinėjimas ne tiek personažo aplinkos, kiek aktoriaus santykio su šiaandienine visuomene. Vaidmuo, personažas – tik pretekstas kalbėti apie save, analizuoti savo patirties žymes, randus, išgyventi savo pačių gyvenimus.

Bene ryškiausiais autentiškos, savi-refleksyvos vaidybos pavyzdžiais, eksploatuojančiais aktoriaus gyvenamą kūną, jo anoniminės patirties sluoksnį, Lietuvos teatre tapo O. Koršunovo režisuoti Bernardo-Marie Koltès'o „Roberto Zucco“ (1998), Williama Shakespeare'o „Vasarvidžio nakties sapnas“ (1999), Marko Ravenhillo „Shopping and Fucking“ (1999), Mariuso von Mayenburgo „Ugnies veidas“ (2000). Galima sakyti, kad šiais savo spektakliais režisierius, R. Marcinkevičiūtės žodžiais tariant, užbaigė ankstesnės lietuvių aktorinės tradicijos, kurią pradėjo J. Vaitkus, E. Nekrošius, R. Tuminas, reformą. Nors šie metaforinio teatro kūrėjai suvokė kūno svarbą, tuo metu, pasak teatrologės, Lietuvos vaidybos meno studijose egzistavo tik stanislavskiškojo psichologinio realizmo mokykla. O. Koršunovas savo veiklą pradėjo iš karto reformuodamas vaidybos techniką, o viena iš tos reformos sudėtinių dalių siejama su kūno performatyvumu¹⁹¹. Režisieriaus spektakliuose vaidmenys buvo modeliuojami pasitelkiant instinktyvų vitališkumą transliuojančius autentiškus aktorių kūnus, sutampančius su personažų psichofizinėm būsenom. Išgaunamos „kūniškos ir emocinės aktorių egzistencijos impulsais“, šios būsenos, anot R. Vasinauskaitės, trynė „ribą tarp vaizdavimo ir buvimo“¹⁹². Skirtumo tarp aktoriaus vidaus ir personažo išorės beveik nebeliko, nes aktoriai jau galėjo pasakyti – „nesu vaidmuo, esu asmuo“¹⁹³. Tokia nevaidyba O. Koršunovo darbuose išryškėjo, kai pagrindinius vaidmenis ėmė įkūnyti jauni individualios, išsiskiriančios fizikos ir plastikos aktoriai Rasa Samuolytė, Gytis Ivanauskas, Dainius Gavenonis, Airida Gintautaitė, Darius Gumauskas ir kiti. Recenzuodama „Roberto Zucco“ kritikė Rasa Paukštytė rašė: „atrodo

¹⁹⁰ Liuga, Audronis. *Laiko sužeistas teatras*, p. 87.

¹⁹¹ Marcinkevičiūtė, Ramunė. Iš ten į čia. In *OKT: būti čia*. Vilnius: vši „Oskaro Koršunovo teatras“, 2009, p. 536-537.

¹⁹² Vasinauskaitė, Rasa. *Laikinumo teatras*, p. 333.

¹⁹³ Marcinkevičiūtė, Ramunė. *Kitas jautrumas*, p. 73.

klausaisi dviejų žmonių dialogo, o girdi ne žodžių ar idėjų, bet kūno kalbą¹⁹⁴. Performatyvus neartikuluotos patirties elementas šių aktorių jaunatviškuose kūnuose reiškėsi per nesutramdytą vitališkumą, postmodernios kultūros įdiegtą seksualumą. Nors aktoriai į sceninį veiksma panirdavo visa savo esybe, vaidybos technika ir bendras spektaklio stiliaus pajautimas jiems leido distancionuoti savo išgyvenimus, todėl personažas pasirodydavo.

Teatrinės vaidybos strategiją tarp *vaidinti* ir *būti* teatrologai dažnai sieja su neprofesionalaus aktoriaus raiška. Šioje plotmėje F. Fanono nusakytos fenomenologinio ir performatyvaus kūno pozicijos susijungia P. Delbono spektakliuose, kuriuose kartu su profesionaliais aktoriais įvedami negalios, senatvės pažeisti „gyvenimo artistai“, vaidinantys tik pačius save. Vaidindami save, tiksliau, išstatydami save kaip spektaklio objektus, pasakodami savo išgyventas ar jų patirčiai artimas istorijas, jie prezentuoja tą atidengtą gyvenamo kūno genezę, kuri įrašyta jų autentiškuose kūnuose tampa platesnio sociokultūrinio lauko analizės dalimi. Lietuvos teatre nenorminis kūnas kol kas retai išnaudojamas, tam pasirenkami ne scenos prašalaičiai, o profesionalūs aktoriai, pavyzdžiui, Antanas Kurklietis ir jo senatvės pažeistas kūnas Rolando Atkočiūno „Skėriuose“ (2009) ar Andrius Žiūrauskas ir jo avanscenoje išstatytas nejudrus, apkūnus, atstumiantis kūnas A. Areimos „Intymume“ (2013). Šiuose spektakliuose aktorių kūnai jau reiškiasi kaip kultūriniai kodai, ženklai, fiksuojantys ne tiek asmenines patirtis, kiek F. Fanono apibrėžtus socialinių praktikų įrašytus vaidmenis. Profesionaliam Lietuvos teatre nenorminį kūną iš tikrųjų yra panaudojęs tik A. Jankevičius Natachos de Pontcharros „Žiurkiagalviuose“ (2004). Į spektaklio veiksma režisierius įvedė neprofesionalią atlikėją Ingą Filipovič, nuo vaikystės prikaustytą prie invalido vežimėlio. Nors jai nebuvo skirtas konkretus vaidmuo – išsakydama tekstą mergina tik įrėmino veiksmo pradžia ir pabaiga – jos, atlikėjos su negalia, pasirodymas scenoje suteikė spektakliui ideologinį, kitoniškumą ir svetimumą šiuolaikinėje visuomenėje kvestionuojantį matmenį. R. Vasinauskaitė apie „Žiurkiagalvius“ rašė: „Spektaklis bet kurį gali sukrėsti vienu netikėtu režisieriaus „sprendimu“ – teatrinė realybė čia papildoma anaipol ne teatrine. I. Filipovič [...] yra tai, apie ką pasakoja (bet tik žodžiais) N. de Pontcharra ir ką vaidina aktoriai: konkretus, medžiagiškas, jokiais įvaizdžiais neįmanomas perteikti „antras“ spektaklio planas. Žinodamas apie jį [...] kitaip žiūri į du brolius žiurkių galvomis...“¹⁹⁵ Galima sakyti, kad I. Filipovič nenorminis kūnas, žiūrovus veikiantis tiesiogine savo reikšme, spektakliui nepaliko užribio ir atidengė tą paslėptą jo prasmų klodą, kurį sugestijuoja ne tiek teksto lygmuo, kiek savo subjektyvia ir objektyvia patirtimi kalbantis kūnas.

Kaip pavyzdžius, balansuojančius tarp vaidybos ir nevaidybos plotmės, lietuvių teatrologai dažnai mini E. Nekrošiaus režisuotus W. Shakespeare'o „Hamletą“ (1997) ir „Otelą“

¹⁹⁴ Paukštytė, Rasa. Papasakokite apie Roberto Zucco – bus ramiau // *Literatūra ir menas*, 1998, gr. 24.

¹⁹⁵ Vasinauskaitė, Rasa. Atminties variacijos – teatro terapija // 7 meno dienos, 2005, kov. 18.

(2000), kuriuose vaidina ne profesionalūs aktoriai, bet savo autentišku kūnu ir kultūrinėmis prasmėmis paveikios, svarbią vietą lietuvių kultūriname gyvenime užimančios asmenybės – roko grupės „Fojė“ lyderis Andrius Mamontovas (Hamletas) ir balerina Eglė Špokaitė (Dezdemoną). Reikšdamiesi reprezentacinėje spektaklio erdvėje, pirmiausia jie išsiskyrė kitokiu kūniškumu, kuris keitė požiūrį į tradicinę *mise en scène*. R. Marcinkevičiūtė, analizuodama 9-ojo dešimtmečio E. Nekrošiaus spektaklius teigė, kad jo teatre „aktorstės fenomenas yra giminingas J. Grotowskio nuostatai, pagrįstai didžiojo teatro metodologo K. Stanislavskio ir žiaurumo teatro autoriaus A. Artaud teorijų studijomis, kad aktoriaus „dvasios aktas“ negali būti iliustruojamas kūnu, o turi būti kūnu įvykdomas. Vis dėlto teatrologė pastebėjo, kad „Hamlete“ kūniškumas skyrėsi nuo ankstesnių jo darbų: „Pastarajame kūnas nebeprisilaikė personažo sielai, o fizinė (išorinė) kūno charakteristika nebeinformavo apie jo vidų. Režisierius scenoje modeliavo aktorių / personažų kūnus, fiziškai bei emociškai veikiančias ekstremalias situacijas / įvykius ir iš jų patirčių bei emocinių įtampų kūrė spektaklio dramaturgiją. Svarbus darėsi aktoriaus / personažo elgesys, jo dalyvavimas įvykiuose, ir ši maksimali buvimo čia ir dabar energija formavo vaidybinę spektaklio partitūrą.“¹⁹⁶ J. Staniškytė, pastebėjusi, kad minėtų dviejų atlikėjų raiškoje „jungiasi fiktyvi teatrinė esatis ir sociokultūrinė tapatybė“, teigė, kad jų „sceninis veikimo būdas akivaizdžiai skiriasi nuo kitų aktorių“, nes „jie reprezentuoja ne tik dramos teksto prasmes ar personažų simboliką, bet ir kreipia žiūrovo interpretaciją į kitus sociokultūrinius kontekstus“¹⁹⁷. Galima sakyti, kad į lietuvių teatro istoriją šie vaidmenys įsirašo kaip autentiško, gyvenamo kūno patyrimo, sartriškos atribotos reprezentacijos ir anoniminių, sociokultūrinių praktikų lydinys.

Apibendrinant šį skyrių galima teigti, kad fenomenologinė perspektyva įgalina kalbos bei santykio modusus atskiriančią dialogo suvokimą. Dialogas steigia tarpkūniškus ryšius, atribotus nuo to, kas pasakyta. Teatrui taikant J. P. Sartre'o suformuluotą žvilgsnio konceptą, dialogas išlieka tradicinėje subjekto-objekto opozicijoje, neperžengiančioje pažintinio santykio ribų, distancinio aktoriaus ir personažo ryšio, tačiau E. Husserlio ir M. Merleau-Ponty filosofijų kontekste nagrinėtas virtualus ir liečiamas kūnas leidžia plėtoti postmoderniam teatrui būdingą sceninio diskurso ir vaidmens suvokimą, peržengiantį kalbos artikuliacijas ir pažintinio santykio ribas. Šių filosofų aptartas liečiančio kūno fenomenas jau įgalina postmoderniam teatrui būdingą vaidmens suvokimą, apimančią tiek aktoriaus savęs patyrimą, tiek personažo reprezentaciją, tiek performatyvią kūno dimensiją.

¹⁹⁶ Marcinkevičiūtė, Ramunė. *Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžiu*, p. 323, 245.

¹⁹⁷ Staniškytė, Jurgita. *Kaitos ženklai*, p. 162.

II. DIALOGAS IŠ IDEOLOGINĖS LIETUVOS TEATRO PERSPEKTYVOS

XX amžiaus visuomeninių, politinių, kultūrinių pokyčių kontekste Lietuvos teatras, lyginant jį su Vakarų ar mums istoriškai artimų Rytų Europos šalių teatrais, išsiskyrė savita estetinės ir etinės laikysenos formacijos raida. Daugelis scenos meno tyrinėtojų pripažįsta, kad to laikotarpio Lietuvos teatras, ypač jo sovietiškas periodas, paženklintas tam tikros opozicijos socrealistinei tikrovei, turėjo didelės reikšmės tautos sąmoningumo, kritinio mąstymo, nonkonformistinės laikysenos ugdymui. Teatrą, kaip ir kitas meno rūšis, veikė ideologiniai totalitarinės sistemos suvaržymai, todėl režisieriai neišvengiamai ieškojo priimtinių raiškos būdų, leidžiančių saugiai apeiti cenzūros reikalavimus. Taip kūrėsi savitas meninės raiškos laukas, kuriam įvardinti teatrologai suformulavo Lietuvos teatrą apibūdinančią terminiją. XX amžiaus Lietuvos scena savąją opoziciją rūsčiai tikrovei surado romantinėje idealistinėje pasaulėžiūroje, todėl ypač pirmosios šio šimtmečio pusės spektakliai nusakomi tokiais terminais kaip neoromantinis realizmas, poetizuotas psychologizmas, patriotinis sentimentalizmas. XX amžiaus antrosios pusės tyrinėjimams įvardinti pasitelkiamos modernizmo paradigmos, lietuviškajam teatrui priskiriant ekspresionizmo, psichologinio ir metaforinio egzistencializmo terminus. Žvelgiant į to laikotarpio teatro refleksijos lauką galima pastebėti, kad teatrologai dažniausiai apsiribojo istoriniais tyrimais, režisierių kūryboje ieškojo individualios stilistikos ar universalios meninio stiliaus apraiškų. Šiandien vis dar pasigendama tokio požiūrio, kuris leistų teatrinius reiškinius nagrinėti platesniame ideologijos, galios, totalitarinių sistemų kontekste. Nors sovietiškas Lietuvos scenos laikotarpis kol kas dar tik laukia išsamesnių apibendrinimų, teigiamų poslinkių šioje srityje jau esama. Bene nuosekliausiai sovietinį Lietuvos teatrą, siedamas jį su to meto ideologija, tyrinėja teatrologas E. Klivis¹⁹⁸, keletą publikacijų šiai temai yra skyrusios teatro reiškinius iš politinės perspektyvos analizavusios Goda Dapšytė bei Indrė Daunytė¹⁹⁹. Tęsiant Lietuvos teatro ir sovietinės ideologijos temą, šioje dalyje bus ieškoma tokios metodologinės prieigos, kuri leistų nagrinėti ne tik teatro raiškos būdus ir jų santykį su to meto ideologija, bet ir paaiškintų vienokių ar kitokių raiškos būdų atsiradimą bei priimtinumą konkrečiu istoriniu momentu.

Išgyvenant sovietinės okupacijos laikotarpį ir veikiant tam tikroms sociopolitinėms aplinkybėms, Lietuvoje nebuvo palankios dirvos, kurioje teatras galėtų tiesiogiai apmąstyti savo

¹⁹⁸Žr.: Klivis, Edgaras. Kraujas ir žemė: nacionalizmo vaizdiniai XX a. pabaigos Lietuvos scenoje. In *Darbai ir dienos*. – 2004, nr. 39. Taip pat žr.: Klivis, Edgaras. Ecce Homo: žmogaus reprezentacijų dinamika Lietuvos sovietmečio teatre. In *Logos*. – 2005, nr. 43.

¹⁹⁹Dapšytė, Goda. Teatras ir cenzūra: Jono Jurašo atvejis. In *Menotyra*. – 2007, nr. 4, t. 14; Daunytė, Indrė. Politinio teatro apraiškos Europoje ir Lietuvoje XX amžiuje. In *Menotyra*. – 2002, nr. 4, t. 29.

santykį su ideologija. Tačiau, kaip pastebėjo teatrologai, net ir po nepriklausomybės atgavimo Lietuvos teatras neskubėjo ideologiškai angažotis, reabilituotis ar kaip nors kitaip socializuotis. Bandydamas susiorientuoti naujoje ideologinėje dirvoje, jis išlaikė sovietiniais laikais susiformavusią ir kone monopolines pozicijas užėmusią metaforinio teatro tradiciją, kurią 8-ajame ir 9-ajame dešimtmečiuose suformavo didieji Lietuvos režisieriai J. Vaitkus, R. Tuminas, E. Nekrošius ir kt. Teatrologai vieningai pripažįsta, kad po 1990 metų nepriklausomybės atgavimo Lietuvos teatras prarado nusistovėjusius universalius kriterijus ir atsidūrė politinio bei socialinio gyvenimo paraštėse. Tik keliuose pavieniuose atvejuose buvo galima išvelgti naujo santykio su tikrove ieškojimo pastangas. Sėkmingiausiai šiame kelyje reiškėsi O. Koršunovo teatras, kuris, atsisakęs bet kokio politinio deklaratyvumo, vis dėlto buvo aiškiausiai santykį su ideologija apsibrėžęs teatras, griovęs sustabarėjusias scenos meno tradicijas, formas, siūlęs naujas teatro bei realybės suvokimo gaires.

Stebint Lietuvos teatro uždaramą ir ištikimybę metaforinio teatro tradicijai nepriklausomybės metais, šiame skyriuje bus klausama, kokios priežastys, o tiksliau, kokie teatro tapatumo modeliai lėmė tokį uždara sąlyčio su socialine aplinka būdą? Bus ieškoma teorinės prieigos, kuri padėtų atskleisti dviejų pereinamųjų laikotarpių – sovietinio ir posovietinio – Lietuvos teatro raiškos ypatumus iš ideologinio požiūrio taško. Tikslui pasiekti pirmoje dalyje išskirsime ir aptarsime du tapatumo modelius, pagrįstus priešingomis ideologinėmis pozicijomis: *dialoginę*, atitinkančią fenomenologinę hermeneutiką, ir *monologinę*, atitinkančią poststruktūralistinį mąstymą. Antroje dalyje bus kalbama apie tai, kaip Lietuvos teatras, susietas su vienu ar kitu modeliu, galėjo funkcionuoti vienoje ar kitoje ideologinėje sistemoje, kokie buvo galimi pasipriešinimo būdai, santykio su socialine tikrove moduliacijos.

III.1. Dialoginis ir monologinis teatro modeliai

Teorinį pagrindą, inspiruojantį ideologinius teatro tapatumo svarstymus, pateikia amerikiečių teatrologo ir filosofo Jono Ericksono straipsnis „Defining Political Performance with Foucault and Habermas“²⁰⁰. Šiame straipsnyje teatrališkumą mokslininkas apibrėžė kaip dvi ideologines kryptis, apimančias binarinę dialogo ir monologo opoziciją. Realistinio teatro principus jis priskyrė dialoginei krypčiai, kurią aiškino pasitelkdamas J. Habermaso filosofiją, o avangardinio teatro principus – monologinei strategijai, kurią grindė M. Foucault teorija.

²⁰⁰Ericson, Jone. Defining Political Performance with Foucault and Habermas: Strategic and Communicative Action. In *Theatricality: Theatre and Performance Theory*. Ed. Tracy C. Davis and Thomas Postlewait. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 156-185.

Remiantis J. Ericksono išvalgomis, šioje dalyje bus formuluojami dialoginio ir monologinio teatro modelių apibrėžimai, sąlyginai apimantys tai, kas telpa po realistinio ir avangardinio teatro sampratomis.

J. Ericksonas savo svarstymus apie politikos ir teatro sąsajas²⁰¹ pradeda analogija tarp teatro formos ir ideologijos. Tiek viena, tiek kita susideda iš retorinių priemonių komplekso, skirto paslėpti teatrinės technikas tam, kad auditorijos akivaizdoje pasiektų iliuzijos ir dramatinės tiesos efektą. Teatrališkumas šiuo atveju iškyla kaip retorinė priemonė, siekianti įtikinti, paveikti žiūrovą sakomų dalykų tiesa. Tiesos arba to, kas yra reprezentuojama, veiksmingumas priklauso nuo retorinio aparato veiksmingumo. Aristotelio laikais retorika susiformavo kaip dialektikos (dialogo meno) šaka, kurioje pabrėžiamas ne turinys, *kas* sakoma, o sakymo išraiška, – *kaip* sakoma. Pastarais dėmuo dėl poveikio pašnekovui ir įtikinimo pobūdžio įgalino retoriką atskirti nuo dialektikos, pastarąją tapatinant su privačiu pokalbiu ir dialoginėmis priemonėmis, o retoriką – su politika ir monologinėmis poveikio strategijomis²⁰². Vis dėlto J. Ericksonas nebrėžia tarp šių sąveikų griežtos ribos, nes jų elementai ir kontekstai persipina, išplaukia vieni iš kitų. Jam svarbiausia yra išsiaiškinti, kaip retorinė (monologinė) ir dialektinė (dialoginė) strategijos atsispindi *draminio realizmo* ir *teatrinio realizmo* perskyroje.

Anot J. Ericksono, *draminis realizmas* stengiasi sukurti realybės efektą, todėl jis siekia paslėpti teatrališkumą, t. y. formos prezentacinius mechanizmus, skirtus išgauti minėtam efektui. *Teatrinis realizmas*, priešingai, stengiasi parodyti iliuzinę teatro aparato realybę (arba bent jau atsisako ją paslėpti) ir sukurti sąmoningai pabrėžiamus ryšius tarp prezentuojamo turinio bei formos²⁰³. Svarbu pažymėti, jog realizmo sąvoka šioje perskyroje nereiškia mimetinio tikrovės atitikmens. Realizmas, filosofo teigimu, nėra tas pats, kas natūralizmas. Svarbiausiais realizmo elementais J. Ericksonas laiko žmogaus elgesio bei išraiškos duotose aplinkybėse atpažįstamumą ir įtikinamumą. Šia prasme realizmas gali būti įkūnytas tuščioje, sąlyginėje scenoje, nesivadovaujant mimetiniu laikmečio dekoracijų, kostiumų ir pan.

²⁰¹Politinio, socialinio gyvenimo ir teatro scenos sugretinimas yra gana dažnas reiškinys XX a. pabaigos ir šiuolaikinių filosofų tarpe, ypač kai kalba eina apie postmodernios visuomenės teatralizuotų tendencijų įvardijimą. Bene pirmasis teatro sąvokas į savo teoriją inkorporavo antropologas V. Turneris. Politinius įvykius jis analizavo remdamasis socialinės dramos modeliu, kurį vėliau, pabrėždamas socialinės ir estetiškos dramų koreliaciją, plėtojo R. Schechneris. Pasak R. Schechnerio, tiek socialinė, tiek estetiška drama susideda iš V. Turnerio nurodytos sekos: konkretaus socialinio pažeidimo, krizės, veiksmų atstatymo bei reintegracijos – pažeidimo priežasčių panaikinimo. Tiek socialinė, tiek estetiška drama pateikia įvykį, kurio veiksmai analizuojami atsigręžiant į tai, kas jau įvyko. Šio įvykio rekonstrukcijos kelias – tai vieta, kurioje socialinė ir estetiška drama susitinka. Esminis skirtumas, pasak R. Schechnerio, yra toks, kad struktūros, kurios vienoje dramoje paslėptos, kitoje dramoje yra vizualizuojamos. Socialinė drama ir joje veikiančias asmenys (valdininkai, politikai, ir t. t.), norėdami pakeisti ar išlaikyti esamą tvarką, naudoja paslėptus estetinius principus – retorines teatrinės technikas, o estetiškos dramos pagrindą sudaro vizualizuoti socialinės interakcijos procesai – aktoriai interpretuoja socialinio gyvenimo įvykius, temas, požiūrius ir t. t. [žr.: Schechner, Richard. *Performance Theory*. London and New York: Routledge, 1995, p. 187-190.]

²⁰²Erickson, Jone. *Defining Political Performance*, p. 159.

²⁰³Teatriniam realizmui paaiškinti filosofas dar naudoja *teatrizmo* (*theatricalism*) sąvoką, kuri, kitaip nei dramatiiniame turinyje užmaskuotas teatrališkumas, reiškia intencinį teatrališkumo (teatrinės formos) iškelimą. Šia prasme *teatrizmas* yra gretinamas su formalizmu [žr.: Erickson, Jone. *Defining Political Performance*, p. 160]

atitikimu²⁰⁴. Kalbant teatriniais terminais, realizmas yra ne kas kita, o aktorius įkūnyta situacinė tiesa, todėl jis gali reikštis tiek tradicinėmis, tiek avangardinėmis formomis.

Draminį realizmą J. Ericksonas sąlyginai priskiria tokiam realistiniam teatrui, kuris visada daugiau ar mažiau rėmėsi tikrovę atitinkančiomis reprezentacijomis, t. y. įtikinamais veikėjų dialogais, situacijomis, motyvuotais veiksmais, konfliktų sprendimais ir t. t. Tam tikra prasme tai – ideologiškai užmaskuotas teatras, kurio realizmas tarnauja situacinės tiesos atskleidimui. *Teatrinis realizmas* atstovauja avangardinei²⁰⁵, tradicines teatro formas dekonstruojančiai kryptiai, pabrėžiančiai ne situacinį teisingumą, o patį retorinio / ideologinio aparato funkcionavimą. J. Ericksono tikslas nėra supriešinti šias dvi kryptis, bet parodyti, kad jos abi yra politiškos ir veikia kaip atskiros strategijos, besivadovaujančios ta pačia tiesos vertybe. Turint omenyje neišvengiamai fikcinį teatro pobūdį, šioje dalyje skirsime du tiesos pasireiškimo būdus scenoje: *tiesos iliuzija* (draminis realizmas), kuri reiškiasi reflektuodama socialinę tikrovę, ir *iliuzijos tiesa* (teatrinis realizmas), kuri stengiasi parodyti, jog pačios vaidavimo priemonės yra ideologiškai sukonstruotos. Pirmoji atitinka dialoginį charakterį ir dėmesį kreipia į kalbą, intersubjektyviuose ryšiuose atsirandančią prasmę, antroji atitinka monologinį charakterį ir yra pagrįsta retorinių priemonių efektyvumu. Pats J. Ericksonas šias pozicijas grindžia dviem skirtingomis filosofinėmis sistemomis: dialoginė išplaukia iš hermeneutinės tradicijos, savo mąstymo centru laikančios kito supratimą (J. Habermaso pozicija), monologinė – iš poststruktūralistinės minties, jog supratimas yra tik galios sistemų, primestų normų, taisyklių suformuotas produktas (M. Foucault pozicija).

III.1.1. Tiesos iliuzija. Dialoginė pozicija

Draminio realizmo arba realistinio teatro atveju tiesos (tikrovės) iliuzija reiškia tai, ką ankstesniuose skyriuose, remdamiesi R. Barthes'u, įvardinome *realybės efektu* arba *referentine iliuzija* – kai realus ar išgalvotas pasakojimas, susietas su fakto struktūravimu, ima reikšti pačią realybę²⁰⁶. Ženkli tokiam teatre nepripažįsta ženkliškumo ir savo esme yra ideologiniai, kuria iliuziją, jog perteikiama realybė yra tikroviška. Taip suprasta tiesos iliuzija teatre gali būti priskirta tokiai pasakojimo reikalaujančiai sistemai, kurią R. Barthes'as vadino mitu. Spektakliui taikant mito sampratą, jis suvokiamas kaip pasakojimas, kuriuo kultūra paaiškina kokį nors

²⁰⁴Erickson, Jone. *Defining Political Performance*, p. 164.

²⁰⁵Svarbu pažymėti, jog J. Ericksonas, kalbėdamas apie avangardinį teatrą, nesieja jo su modernizmo srove ar kokia nors konkrečia meno kryptimi. Avangardo terminą jis vartoja kaip emancipacijos ir rezistencijos analogijas, t. y. kaip pasipriešinimo tradicijai, nusistovėjusioms normoms paradigmu, kuri gali būti priskirta tiek moderniam, tiek postmoderniam teatrui, kvestionuojančiam tradicines formas.

²⁰⁶Барт, Роланд. Дискурс истории. In *Система моды: Статьи по семиотике культуры*. Москва: изд. им. Сабашниковых, 2003, с.439.

realybės aspektą. Kaip tikrovę paaiškinantis darinys, spektaklis yra neatsiejamas nuo diskursyvaus bendro ženklų, reikšmių, idėjų visuomenėje kūrimo proceso ir gali būti suvokiamas tik santykyje su ideologija. Ideologija bendriausia prasme jame reiškia ženklų sistemą, kuri įgyja prasmę tik tada, kai yra siejama su kultūroje dominuojančiomis reikšmėmis. Teatologės E. F. Lichte teigimu, teatro ženklai įgyja prasmę tik tuomet, kuomet yra atpažįstami kaip kultūros, iš kurios jie kyla, reprezentantai. Šia prasme spektaklis yra ne tik tam tikros kultūros viduje, bet ir atspindi toje kultūroje dominuojančias reikšmes²⁰⁷. Pasisavindamas šias dominuojančias reikšmes, jis, perfrazuojant T. Eagletoną, universalizuoja bei natūralizuoja tam tikrą pažiūrų, vertybių sistemą taip, kad ši taptų savaime suprantama ir natūrali²⁰⁸. Panašiai spektaklį galima apibrėžti remiantis R. Barthes'o mito samprata – kaip įformintą ideologiją, simbolinei realybei suteikiančią natūralumo regimybę. Išeinant iš R. Barthes'o požiūrio taško, spektaklis-mitas suvokiamas kaip vaizdo retorika, susidedanti iš asocijuotų signifikantų grandinės, kurios signifikatai, įtraukti į ideologinę kultūros dominuojančių verčių sistemą, sukuria tam tikrą realybės reprezentaciją²⁰⁹. Kadangi visi konotatyviniai signifikatai, atspindėdami jau kažkieno suformuluotas išraiškas, yra vieta įsivaizdavimui ir interpretacijai, tai galima teigti, kad visos spektaklio reikšmės tam tikra prasme yra ideologinės.

Tokia nuostata kyla iš struktūralistinės ženklo sampratos, pagal kurią ženklas žymi ne pačią realybę, bet yra intelegibilus. Anot W. Iserio, kuris atstovauja hermeneutiniam požiūriui, ženklas, jo reikšmė konsoliduojasi pagal tai, ko joje nėra, todėl tai, kas ja nurodoma, gali būti tik įsivaizduojama²¹⁰, o įsivaizduotinės reikšmės yra reprezentacijos, interpretacijos ir ideologijos plotmė. Spektaklis, kaip simbolinės kalbos konstrukcijos ir vaizdo apraiška, yra įsivaizdavimo sritis, todėl galima teigti, kad jo ideologija kyla iš fiktyvumo ir įsivaizdavimo. Remiantis W. Iseriu, fiktyvumas funkcionuoja dubliuodamas referentinį pasaulį, o įsivaizdavimas reiškiasi kaip žaismas tarp dviejų refleksijos polių – dirbtinio ir socioistorinio pasaulio. Išeinant iš šių pozicijų, spektaklio ideologija yra įsivaizduojama pasaulio reprezentacija, suteikianti pakartotiną, žaidybinę formą subjekto patiriamai tikrovei. Tačiau turint omenyje ne mimetinį, o mitinį teatro pobūdį, ideologija jame reiškiasi veikiau ne re-reprezentuodama tikrovę, o suteikdama jai reikšmę. Šia prasme spektaklio ideologija iškyla labiau ne kaip pati reprezentacija, bet kaip reikšmė. Todėl iš fiktyvumo ir dubliavimo kylanti struktūra siekia ne paprasto atkartojimo, o angažuotumo. Galima sakyti, kad spektaklio ideologija sukuria sąlygas

²⁰⁷Fischer-Lichte, Erika. *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. USA: University of Iowa Press, 1997, p. 17.

²⁰⁸Eagleton, Terry. *Ideology: An Introduction*. London: Verso, 1991, p. 5-6.

²⁰⁹Барт,Роланд.Риторика образа. In *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Сост. Г. К. Косикова. Москва: Прогрес, Универс, 1994. с. 316.

²¹⁰Iser, Wolfgang. *Fiktyvumas ir įsivaizdavimas: literatūrinės antropologijos perspektyvos*. Vilnius: Aidai/ALK, 2002, p. 193.

mitiniam tikrovės struktūravimui ir prieš žiūrovus iškyla kaip galios mechanizmas, sugebantis manipuliuoti reikšmėmis bei pateikti tam tikrus tikrovės reprezentacijos modelius. Kitaip tariant, teatro sistemoje ideologija yra sugebėjimas panaudoti reikšmes, tam tikrus simbolinius šaltinius, siekiant antrinių tikslų²¹¹. Modeliuodami antrinius tikslus ir konstruodami spektaklio reikšmes, jo kūrėjai ne tik apibrėžia savo santykį su ideologija ir visuomene, bet ir siekia bendrą apibrėžimą, abipusio sutarimo.

Pastarasis dėmuo leido J. Ericksonui išskirti monologinio ir dialoginio teatro pozicijas, grindžiamas J. Habermaso socialinėje komunikacijos teorijoje nurodyta strateginio ir komunikacinio veiksmo skirtimi. J. Habermaso teigimu, *strateginis veiksmas* yra tiksliai orientuotas veiksmas, skirtas paveikti kitą. Tai instrumentiniu meistriškumu paremtas veiksmas, siekiantis efektyvumo, monologiškai nukreiptas į savo sėkmę. *Komunikacinis veiksmas* yra skirtas racionaliai motyvuoti kitą, jis remiasi argumentavimo logika ir yra orientuotas ne į savo sėkmę, o į dialoginę, abipusiu supratimu paremtą situaciją. Strateginis veiksmas naudojasi išorinėmis ekstralingvistinėmis poveikio priemonėmis ir yra galios sistemų padarinys, o komunikacinis veiksmas naudojasi kalba, supratimo procese tampančia pagrįsto, neprievarinio veiksmo priemone. Siekdamas supratimo, komunikacinis veiksmas tampa „bendradarbiaujančiu interpretacijos procesu“, kuriame subjektai harmonizuoja savo veiksmus tam, kad pasiektų bendrus susitarimus ir apibrėžimus²¹². Tokį supratimo siekį J. Habermas vadina „idealia kalbos situacija“, kurioje dalyviai savo veiksmo planus koordinuoja bendru sutarimu – konsensu.

Kaip vieną iš teigiamų dialogo savybių, J. Ericksonas įvardino priešiška nusiteikusių, konfliktuojančių jėgų suvaldymą ir skirtumą per susikalbėjimą įveikimą. Teatre dialogas taip pat implikuoja šiuos siekius, tačiau iš esmės čia dialogas neturi minėtos idealios kalbos situacijos matmens. Realistiniame teatre idealus dialogo matmuo išplaukia veikiau ne iš supratimo, bet iš įvairaus pobūdžio nesu(si)pratimų: neteisybių, skriaudų, klaidų ir pan. atskleidimo. Nuo Aristotelio laikų pagrindinė dialogo funkcija klasikinėje dramoje buvo tarpusavyje kovojančių jėgų, nesuderinamų siekių, įsitikinimų, troškimų vaizdavimas. Taigi draminiame realizme / realistiniame teatre dialogas yra iš esmės konfliktiškas, ideali kalbos situacija jame reiškiasi negatyviuoju poliu – dialogas, susidurdamas su savo tragiškomis ribomis, mums jas parodo²¹³. Kadangi tokio pobūdžio teatre dialoginė raiška skleidžiasi

²¹¹Teatras, kaip ir bet koks kitas meninis diskursas, remiasi tokiais R. Barthes'o nurodytais antriniais tikslais kaip įtikinimas, kritika, pramoga, estetinis malonumas, ritualas ir t. t. Antriniai tikslai suteikia spektakliui papildomą reikšmę, kuri neišvengiamai tampa referencinė, t. y. apibrėžiama pagal tam tikrą situaciją, kurioje diskursas susisieja su socialine praktika. [žr.: Барт, Роланд. Лингвистика дискурса. In *Система моды*, с. 457-460]

²¹²Habermas, Jürgen. *The Theory of Communicative Action. Vol. 2, Lifeworld and System: A Critique of Functionalist Reason*. Boston: Beacon Press, 1987, p. 120.

²¹³Erickson, Jone. *Defining Political Performance*, p. 175.

antidialoginiu būdu (per dialogo trūkumą), tai idealusis komunikacijos ir bendradarbiavimo veiksmo matmuo nukreipiamas į suvokėją, dialogą realizuojant iš žiūrovo pozicijos. Sekdamas J. Habermasu, J. Ericksonas teigia, kad komunikacinio veiksmo jėga slypi principinėje argumentavimo nuostatoje, bendradarbiaujantį interpretacijos procesą paverčianti abipusiu tiesos ieškojimu. Realistiniame teatre tiesos siekimas, argumentavimas ir bendradarbiavimo nuostata pasirodo kaip galimybė tai, kas iracionalu ir nesuvokiama, paversti atpažįstamomis, suprantamomis, įtikinančiomis artikuliacijomis. Žiūrovo atžvilgiu tai reiškia „nesuprantamų šaltinių supratimą“²¹⁴.

Realistinis teatras, siekdamas tokio supratimo, ieškodamas tiesos ir įtikinančių argumentų, gali pateikti ne vieną alternatyvą: atspindėti prieštarinę realybę ir kritikuoti socialinę tikrovę (politinis socialinis teatras); tapti prieštaringų jausmų išgyvenimo zona (psichologinis teatras), apeliuoti į universalias vertybes, pakeliant jas į amžinų vertybių rangą (egzistencinis, psichologinis, metaforinis teatras) ir t. t. Kitaip tariant, jis gali sukurti tokius apibrėžtus reprezentacijos tipus, kurie sutaptų ar nesutaptų su visuomenėje dominuojančiais požiūriais, ideologijomis, mitais. Nepriklausomai nuo kritikuojamojo ar palaikomo pobūdžio, tokio tipo teatras daugiau ar mažiau visuomet bus refleksyvus ir diskursyvus. Būtent šie du dėmenys leidžia jį susieti su fenomenologine hermeneutikos tradicija, kurioje refleksyvumas ir diskursyvumas visada išplaukia iš dialoginių formų. Diskursyvus matmuo skleidžiasi tokiam simbolinio išsivaizdavimo lauke, kuriame tikrovės fenomenai apibrėžiami per kalbą ir socialinę komunikaciją. Kalba šioje komunikacijoje atlieka bendrumo ir socialinio integralumo funkciją: ji kuria tarpusavio sąveikas, pateikia kontekstus ir išteklius, kurių dėka sąveikos dalyviai (atlikėjai ir suvokėjai) intuityviai priskiria save bendram analizuojamam pasauliui. Klausimas, *ką* sako ir *ką* išreiškia kūrinys, čia tampa svarbiausias, nes šis *kas* yra surištas su apibrėžta prasme ir objektu, leidžiančiu užmegzti dialoginę ryšį su suvokėju. Diskursyvumo paskirtis šiuo atveju yra argumentuoti, įtikinti ir spręsti gyvenimo problemas. Šiam tikslui paklūsta ne tik kalbinio pasakojimo, bet ir metaforų, vaizdinių, simbolių elementai, susiję su kalba. Refleksyvus matmuo reiškiasi reprezentacijomis, kurios žmogaus gyvenime nesuprantamas, dažnai neįsisąmonintas paradoksalias situacijas, santykius, būsenas ar aplinkybes paverčia naujo pažinimo, supratimo objektu. Spektaklis šiuo požiūriu suvokiamas kaip diskursyvi simbolinė konstrukcija, kiekvieną kartą naujai apibrėžianti analizuojamų socialinių reiškinių ar subjektų tapatybes. Reflektuojant šias tapatybes, sukuriama tarpsubjektyvumo sfera, įgalinanti ne tik atpažinti socialinės realybės vaizdinius, bet ir juos vertinti, analizuoti, atitinkamai elgtis jų atžvilgiu. Tiesa šiuo atveju siejasi su hermeneutine savirefleksija, kylančia iš dialoginio santykio, nukreipto į *kito*, o kartu ir savęs, suvokimą. Tokioje dialoginėje sąveikoje kalbos ir

²¹⁴Erickson, Jone. *Defining Political Performance*, p. 175.

supratimo sukurtas tarp subjektyvumas įgalina *ego* iš *alter* perspektyvos nustatyti santykius su pačiu savimi²¹⁵. Šio tipo savirefleksiją galima iliustruoti J. Lacano veidrodžio pakopos modeliu: spektaklis, pateikdamas atpažįstamų tipinių veikėjų charakterius, tuo pačiu pateikia kito subjekto pavyzdį, kuris ne tik atvaizduoja subjektą, bet veikia ir transformuoja jį žiūrinčius, kviečia atpažinti jame save, prisiimti šio kito vaidmenį bei tapatybę²¹⁶.

Apibendrinant dialoginį modelį reikia pasakyti, kad šio tipo teatras pateikia save kaip savotišką identifikacijos aktą, gyvenimo tapatumo įrodymą, pasiekiamą žiūrovams įsitraukiant į spektaklį kaip į bendruomeninį, bendrus apibrėžimus ir prasmes atskleidžiantį projektą. Toks teatras, pasitelkdamas vizualias priemones, metaforas, simbolius, kūrybiškai plėtoja socialinio gyvenimo sąveikas, bendravimo formas, įvykius. Didžioji dalis reikšmių jame yra numanomos. Numanomoji dalis, slepianti komplikuotas socialinės aplinkos sąveikas, kurias tikrovėje mes linkę išoriškai matyti, bet vidujai nepastebėti, leidžia spektaklio metateksto konstravimą matyti hermeneutinės interpretacijos plotmėje – tiek spektaklio kūrėjai, tiek jį stebintys žiūrovai yra įtraukti į interpretacines praktikas. Interpretuodami atpažįstamo gyvenamojo pasaulio reikšmes bei kurdami jiems artimus mikropasaulius, jie visi yra įtraukti į bendrą prasmų kūrimo dialogą.

III.1.2. Iliuzijos tiesa. Monologinė pozicija

Teatrinio realizmo, arba avangardinio teatro, atveju iliuzijos tiesa (tikrovė) atitinka poststruktūralistinę mąstymo kryptį, atskleidusią pačios tikrovės fikcinį pobūdį. Poststruktūralistinių teorijų autorių teigimu, tikrovė niekada nėra patiriama tiesiogiai, o tik per simbolinę kalbos, mąstymo konstrukciją, todėl pasaulio reprezentacija, kurią sukuriame per kalbą, yra pati tikrovė²¹⁷. Galima sakyti, kad poststruktūralistinės prielaidos įtvirtino požiūrį, jog tikrovės veikimo principas yra iliuzija, teatras. Tikrovė, kaip ir teatras, gimsta *čia ir dabar* per simbolines reprezentacijas, o pastarosios, anot L. Althusserio, pasirodo kaip „atliekama“ realybė. Išeinant iš šio požiūrio taško, mūsų įsivaizduojamos pasaulio reprezentacijos sukuria pačios tikrovės pasirodymo sąlygas – tikrovė performuojama reprezentacijoje, o reprezentacija pasirodo kaip realybė²¹⁸. Kitaip tariant, struktūruodami tikrovės vaizdinius, mes patys ją steigiame ir atliekame jos reprezentacijas. Pasak J. Baudrillard'o, gyvendami medijų kultūroje, mes apskritai praradome gebėjimą atskirti tikrovę nuo artefakto, todėl reprezentacija yra „jau ne

²¹⁵Habermas, Jürgen. *Modernybės filosofinis diskursas*. Vilnius: Alma litera, 2002, p. 335.

²¹⁶Žr.: Lacan, Jacques. *Écrits: A Selection*. Ed. Jacques-Alain Miller. New York: Norton, 1977, p. 67.

²¹⁷J. Lacanas ir kiti postmodernistai skiria tikrovės ir realybės sąvokas. Tikrovė paprastai suvokiama kaip ikidiskursyvi, nereprezentuota plotmė, o realybė – kaip simbolinė, reprezentacijos sukurta plotmė.

²¹⁸Althusser, Louis. *Ideology and Ideological State Apparatuses*. Ed. Slavoj Žižek. London, New York: Verso, 1994, p. 123.

imitacijos, dubliavimo ar parodijos klausimas. Tai klausimas apie realybės ženklų vartimą pačia realybe²¹⁹. Teatras, vadovaudamasis tokia logika, siekia ne reprezentuoti tikrovę, bet ją simuliuoti. Jeigu realistiniame reprezentaciniame teatre teigiamas ženklo ir tikrovės lygiavertiškumas, net jei atitikimas tarp jų suprantamas kaip iliuzinis ar simbolinis, tai avangardiniame teatre šis lygiavertiškumo principas paneigiamas. Ženklas ir simbolis ne tik netenka savo nuorodos vertės, bet ima dominuoti ženklo reversija, ribų tarp tikrovės ir fantazijos ištrynimasis, hiperrealybės, kuri nori būti tikresnė už pačią tikrovę, postulavimas. Teatras, vadovaudamasis tokia strategija, siekia arba pačią tikrovę patalpinti spektaklyje (pavyzdžiui, spektaklio erdvė nukeliama į autentišką aplinką), arba per vaizduojamą objektą tikrovę priartinti taip, kad žiūrovas patirtų stiprų realybės efektą, t. y. kad vaizduojamas objektas savo natūralumu ir atvirumu sukrėstų žiūrovus. Kraštutiniais momentais teatras siekia naikinti bet kokią realybės iliuziją scenoje ir formaliomis priemonėmis kurti tokias abstrahuotas struktūras, kurios neturėtų nieko bendra su socialine tikrove, o tik įtvirtintų teatrališkumo estetiką. Visais šiais atvejais svarbus tampa būdas mąstyti teatrą, t. y. ta raiškos praktika, kuria režisierius išreiškia santykį tarp teatro ir visuomenės.

Kaip teigė R. Barthes'as, visų menų formalios struktūros susiklostė menininko ir visuomenės, istorijos ir tradicijos konfrontacijoje. Pasirinkta kūrybinė elgsena visada balansavo tarp dviejų alternatyvų: ėjimo *su* visuomene arba *šalia* visuomenės, pretendavimo į naujumą arba tradiciją. R. Barthes'o teigimu, menininko atsakomybė brėžia kompromisą tarp šių dviejų alternatyvų ir yra ne kas kita, kaip „formos moralė“²²⁰. Turinys suponuoja ideologijų skirtumus, o forma parodo autoriaus atsakomybę jo kuriamame pasaulio modelyje, nes būtent forma menininkas priima arba atmeta savo padėtį visuomenėje, sutinka arba konfliktuoja su nusistovėjusiomis tradicijomis, vyraujančiomis ideologijomis. Panašiai manė ir Umberto Eco teigdamas, kad bet kokios ideologijos kritika pasiekama ne pateikiant pasaulio vertinimą per turinį, t. y. tematizuojant ideologijos krizinę situaciją, bet formalių struktūrų lygiu, nes krizės tematizavimas naudojant tuos modelius, kurie sukėlė raiškos krizę, būtų tik dar gilesnė mistifikacija²²¹. Išėinant iš U. Eco pozicijų, režisierius, naudodamas teatro instrumentus, kuriuos jam paliko tradicija, tam tikra struktūra išreiškia žmogiškųjų santykių lauką, kuriame gyvena. Tačiau pasaulis sparčiai kinta ir tradicine teatrine kalba perteikta spektaklio reiškinių struktūra ilgainiui ima nebeatitikti tikrovės reikalavimų. Instrumentinė teatro sistema išsenka, ima kurti klišes, standartizuotus mechanizmus, kurie mažai ką gali pasakyti šiuolaikiniam žiūrovui. Kitaip

²¹⁹Baudrillard, Jean. *The Precession of Simulacra*. In *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994, p. 2.

²²⁰Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*, p. 28-35.

²²¹Eco, Umberto. *Atviras kūrinys. Forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje*. Vilnius: Tyto alba, 2004, p. 262-265.

tariant, tam tikrais momentais teatrinė kalba, kaip ir bet kuri kita meninė kalba, patiria krizę ir nebegali adekvačiai išreikšti pakitusios pasaulio situacijos. Vienintelė išeitis režisieriui – demaskuoti tradicinę raiškos sistemą per krizės ištiktą teatrinę kalbą.

Toks požiūris atitinka poststruktūralistinę nuostatą, teigiančią, kad kvestionuoti kokią nors ideologiją galima tik pasinaudojant jos pačios raiškos įrankiais. Teatrališkumas tokiu būdu tampa pagrindine priemone nugalėti ideologinę teatro sistemą iš vidaus, savo paties priemonėmis. Teatras negali kalbėti kita kalba, kaip tik ta, iš kurios jis kyla, todėl tradicijos įteisintiems reprezentacijos modeliams jis gali suteikti tik naują „gramatiką“, t. y. sukurti naujus reikšmės kūrimo būdus, destabilizuojančius senųjų reikšmės sistemų tvarką. Šiuolaikinio teatro teoretikai sutinka, kad kvestionuodamas tradicinius reprezentacijos modelius avangardinis teatras visų pirma atskleidžia savo paties melą ir parodo, kaip scenoje gimsta reikšmė ir mitas. Lietuvoje pastarąjį reikšmės kūrimo būdą yra aprašiusios kelios teatrologės. R. Marcinkevičiūtė, šią raišką siedama su E. Nekrošiaus spektaklių analize, įvardino ją kaip sceninių įvaizdžių kūrimąsi žiūrovų akivaizdoje. Pasak teatrologės, „Nekrošiaus teatre žiūrovai mato, kaip susidėsto, bręsta ir pasiekia kulminaciją režisūrinis įvaizdis. Tad teatrinės metaforos gramatiką kiekvienas suvokėjas gali papildyti sava sintakse, nes jis (suvokėjas) buvo įtrauktas į jos (metaforos) kūrimąsi ir matė, iš ko ji atsirado, kaip susiklostė, stulbindama netikėtumu“²²². J. Staniškytė šią raišką analizuoja kaip savirefleksyvią postmodernaus teatro teatre strategiją. Teatrologės teigimu, „postmodernus teatras apie teatrą – tai realybės atvertis, iliuzijos dekonstravimas, parodant, kaip ji sukuriama, siekiant išardyti, panaikinti už jos slypinčią galią / ideologiją“²²³.

Šią avangardinio teatro poziciją ideologijos atžvilgiu galima palyginti su J. Ericksono minėta ir postmodernistų dažnai proteguojama dendžio laikysena. Disidentizmas dendžio strategijoje reiškiasi nesigilinimo ir abejingumo kontroliuojantiems diskursams taktika, priešinga hermeneutinei kritikai, iš tiesų tik palaikančiai norminimo reikalavimus, teisingumą ir neteisingumą produkuojančius galios diskursus. Dendžio abejingumas norminimo jėgų atžvilgiu realizuojamas atsisakymu postuluoti dominuojančių diskursų primestą tapatybę, vietoje to žaidžiant nuolatinį savikūros, savęs atradimo (*self-invention*) žaidimą. Tai tokia taktika, kuri nesiekia komunikacijos, supratimo, neteisybės atitaisymo veikslių, o yra monologiškai nukreipta į nuolatinę savistabą, subjekto konstitucijos būdų fiksavimą. Būtent tokią strategiją, kalbėdamas apie pasipriešinimo galimybes, turėjo omenyje M. Foucault. Jo teigimu, „individų dominavimo vienas antro atžvilgiu technologijos turi pasitelkti procesus, kuriais individas veikia

²²²Marcinkevičiūtė, Ramunė. *Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžiu*, p. 120.

²²³Staniškytė, Jurgita. *Kaitos ženklai*, p. 93.

pats save²²⁴. Subjektą formuojančių galių atžvilgiu tai reiškia, kad galios kritika galima tik parodant savo paties konstitucijos mechanizmus, t. y. atskleidžiant, kaip struktūruojamas pats subjektas, jo suvokimo aplinkybės.

Išeinant iš šio požiūrio taško, reprezentacija avangardiniame teatre įgyvendinama retorinės savirefleksijos būdu. Pasak J. Ericksono, kitaip nei dialoginė savirefleksija, kuri yra nukreipta į „nesuprantamų šaltinių supratimą“, retorinis savirefleksyvumas suvokiamas kaip „politinis efektyvumas, paremtas materialių pažinimo sąlygų supratimu“²²⁵. Realistinio teatro problema yra ta, kad jis niekada nekvestionuoja savo pažinimo sąlygų, suvokimo aplinkybių ir atsisako rodyti savo strategijos „virtuvę“, t. y. reprezentacinius mechanizmus, raiškos būdus, naudojamas kūrybos priemones, kurios visuomet susijusios su retorikos klausimu *kaip*. Ignoruodamas šį klausimą, realistinis teatras apsimeta, kad jo priemonės yra adekvačios svarstomam dalykui, o avangardinis teatras, nepasitikėdamas jokiais priemonėmis, retorinį *kaip* suvokia kaip demaskavimo įrankį, nukreiptą į retorinio aparato atskleidimą. Šiuo atveju svarbu tampa ne atskleisti, *kas* yra reprezentuojama sistemos viduje, kas joje yra teisinga ar klaidinga, o parodyti, *kaip*, koku būdu funkcionuoja pati sistema, kokiais sąlygomis, strategijomis, priemonėmis išgaunama tiesa. Toks teatras, suvokdamas save kaip vieną iš galios formų, sugebančių manipuluoti reikšmėmis, anapus jo esančią realybę pateikia ne kaip įamžintą faktą, bet kaip stebėjimo objektu tapusią mitologinę naivybę. Pastarosios atžvilgiu spektaklis nesūlo ir nereikalauja iš žiūrovų jokių sprendimų, o yra tik ekranas, užpildantis tuštumą pasakojimu, kurį čia pat, paneigdamas visas taisykles, anuliuoja. Taip sugriaunama iliuzija, jog teatras suteikia galią konkrečiai pažiūrų sistemai.

Galima sakyti, kad toks teatras užima monologinę poziciją, išplaukiančią iš M. Foucault nuostatos, kad net pats racionaliausias argumentas yra neatsiejamas nuo dominuojančio diskurso²²⁶. Laikantis tokio požiūrio, argumentai suprantami ne kaip tiesos orientyrai, bet kaip galios aktai, nusprendžiantys, kas yra teisinga. M. Foucault, kartu su kitais poststruktūralistais, atmeta intencinį komunikacijos aspektą, todėl gera valia ir „bendradarbiaujančiu interpretacijos procesu“ paremtas supratimas tampa iš principo neįmanomas. Pokalbyje gimstanti tiesa šiuo atveju siejama su strateginiu veiksmu: ji suvokiama ne kaip tai, ką reikia atskleisti, apsvarstyti, argumentuoti ar įrodyti, bet kaip retorinėmis / teatrinėmis priemonėmis išgaunamas efektas. Kitaip tariant, pretenzija į tiesą neturi jokios

²²⁴Foucault, Michel. Howison Lecture on Truth and Subjectivity, October, 20, 1980. University of California at Berkeley. Unpublished manuscript, 7. [Cit. iš: Jürgen Habermas. *Modernybės filosofinis diskursas*, p. 310]

²²⁵Erickson, Jone. *Defining political performance*, p. 162.

²²⁶Kaip teigė M. Foucault, dominuojančio diskurso formacija kyla iš galios struktūrų – veikiama šių struktūrų, visuomenė priima tam tikrus diskursus, kuriems tiesiog leidžia būti teisingiems [žr.: Foucault, Michel. Power and Truth. In *Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Ed. Hubert L. Dreyfus and Paul Rabinow. Chicago: University of Chicago Press, 1982, p. 184-204]

savaiminės, ontologinės argumentacinės reikšmės ir yra tik galios padarinys, iliuzija, besireiškianti poveikiu. Anot J. Ericksono, politiniame dialoge toks retorinis, teatrinis efektyvumas tiesos atžvilgiu dažnai suprantamas kaip prievartinės technikos, kontroliuojančios pokalbio procesą ir užginčijančios lygiavertį dialogo partnerių statusą. Meno kūrinuose strateginis veiksmas neturi tokių neigiamų konotacijų, nes yra nukreipiamas į dominuojantį diskursą. Mene strateginis veiksmas suprantamas kaip demonstratyvus pasipriešinimas arba „vienpusis manevravimas pasipriešinimo formomis“²²⁷, kvestionuojantis numanomą dominuojančio diskurso retoriką ir atmetantis bet koki dialogą su juo. Būtent tokia strategija vadovaujasi avangardinis teatras, savo pasipriešinimo filosofija iliustruojantis galios santykių performavimą²²⁸.

Avangardiniame teatre visais laikais buvo galima išvelgti skirtingų intensyvumų strategijas galios atžvilgiu: nuo politiškai angažuotų XX amžiaus 6-ojo ir 7-ojo dešimtmečių istorinio avangardo spektaklių iki abstraktaus, konceptualaus 7-ojo, 8-ojo dešimtmečių postmodernaus teatro. Nors, kaip minėjome ankstesniame skyriuje, šiandien šios srovės gana aiškiai atskiriamos, bendra joms yra tai, kad šios kryptys užėmė pasipriešinimo galiai laikyseną, nukreiptą į pačią reprezentaciją, jos kaip galios diskurso paneigimą. Teatrologai, ieškodami minėtų srovių skirtingumo, iš postmodernių konceptualių spektaklių paprastai išbraukia politiškumo matmenį, pastarąjį priskirdami tik istorinio avangardo raiškiai. Tačiau postmoderniu vadinamas R. Wilsono, R. Foremano, Elizabeth'os LeCompte (Wooster Group), Karen Finley, Laurie Anderson ir kitų teatras gali būti ne ką mažiau politiškai angažuotas, ir tai įrodė G. Deleuze'as teigdamas, kad „galios teatre elementai yra tie, kurie vienu metu užtikrina pasirinkto siužeto ir jo reprezentacijos scenoje rišlumą“²²⁹.

Reprezentaciją istorinis avangardinis teatras suprato kaip slaptą galios pasisavinimą, nuolat palaikomą tam tikrų standartizuotų taisyklių, kurias būtina sugriauti tam, kad būtų išardyta dominuojančio diskurso galia. Pirmiausia, ką teatrinis avangardas atmetė kaip dominuojantį diskursą, buvo dialogas. Diskursyvi dialogo ir pačios kalbos prigimtis jau savaime suprantama kaip autoritarinė, priverčianti kitą patikėti dalykų tiesa. Nepasitikėjimą autoritarine kalbos prigimtimi savaip išreiškė ir postmodernaus teatro kūrėjai. Jų strategiją kalbos atžvilgiu galima iliustruoti G. Deleuze'o teatrui skirtais samprotavimais. Anot filosofo, teatrinis dialogas /

²²⁷Erickson, Jone. *Defining political performance*, p. 175.

²²⁸Galia avangardiniame teatre suvokiama kaip M. Foucault aprašytas disciplinos aparatas. Disciplina veikia kaip galios realizavimo technologija ir yra ne kas kita, o strateginis veiksmas – ji „pertvarko, manevruoja, numato taktiką, veikimo metodus, funkcionavimo principus“. Pasipriešinti tokiam „taisyklių valdomas operavimui“, M. Foucault teigimu, yra neįmanoma, nes jis persmelkia ne tik visą socialinę sistemą, bet ir individualius žmonių gyvenimus. Todėl pasipriešinimas turi būti „toks pat, kaip ir valdžia“, t. y. turi remtis tokiu pačiu strateginiu jėgų paskirstymu. [Žr.: Foucault, Michel. *Disciplinuoti ir bausti: kalėjimo gimimas*. – Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 36]

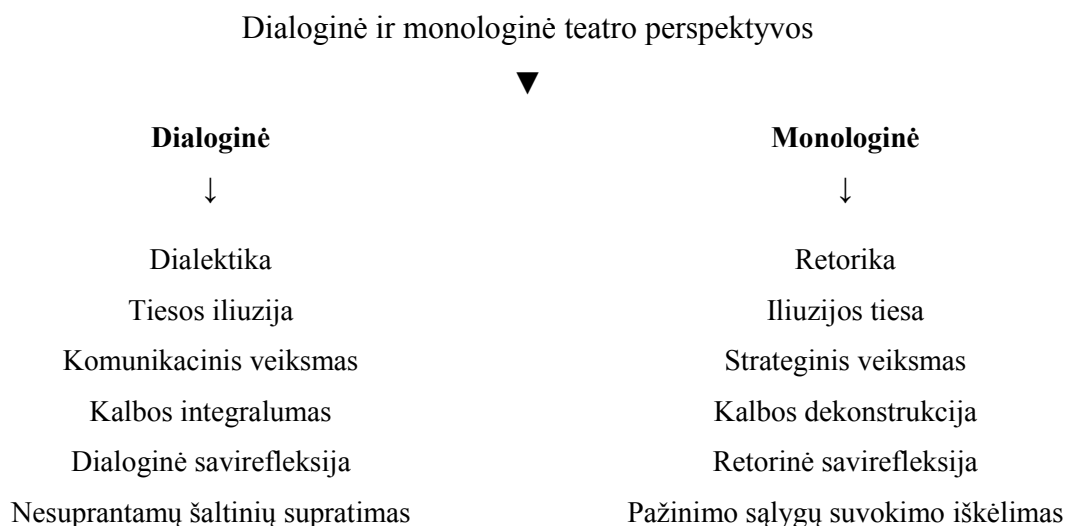
²²⁹Deleuze, Gilles. Vienu manifestu mažiau. In *Baltos lankos*. – 2006, nr. 21/22, p. 286.

kalba reiškiasi ideologinėmis turinio manipuliacijomis, kurios įteisina nustatytą „daugumos vartojimą“, „kalbėjimui suteikiantį galios požymius“²³⁰. Tam, kad iš dialogo būtų eliminuota ideologija, visų pirma reikia pašalinti rišlią siužetui, struktūrai, prasmei ir visoms kitoms pastovioms konstantoms angažuotą kalbą. Kitaip tariant, užfiksuota, stabili žodžio reikšmė priklauso galios aparatui, todėl norint jį išardyti, reikia išardyti ideologiškai angažuotą žodžio prasmę. Nieko keisto, kad poststruktūralistinių teorijų paveikti režisieriai atsisakė bet kokio rišlaus naratyvo ir dialogą redukavo iki kraštutinių fragmentacijų ar visiškos jo eliminacijos. Galima sakyti, kad postmodernistų darbuose dialogo / kalbos dekonstrukcija atspindėjo strateginį politinio efektyvumo siekį, paneigusį kalbos socialinį integralumą, jos bendruomeninę, susikalbėjimu paremtą funkciją. Šiandien toks radikalumo reikalavimas, suprantamas kaip politinis pasipriešinimo veiksmas, neretai traktuojamas kaip simptomas visuomenės patologijos, kurią išprovokavo poststruktūralistinė mintis, jog kalba lemia tikrovės suvokimą ir kad nėra nekalbinės, neideologinės tikrovės. Natūralu, jog tarpstant vien ideologinėje terpėje, žmogaus pasitikėjimas kalba, jo gebėjimas argumentuoti, suprasti kitą darėsi iš principo nebeveiksmingi. Todėl ir postmodernių menininkų darbai vadovavosi strategija, pagal kurią kūrinys turi funkcionuoti tik poveikio lauke ir nesiekti jokio supratimo ar gilinimosi į jį. Politinis tokių spektaklių matmuo reikalavo išardyti prasmę, bet kokias stabilias apibrėžtis, gebančias užmegzti dialogą su publika. Žiūrovui ne tik nesiūloma jokia baigtinė prasmė, bet, priešingai, bet koks žiūrovo bandymas suprasti, interpretuoti scenos vyksmą traktuojamas kaip prieštaravimas jo esmei, jo politinio efektyvumo panaikinimas. Tokie spektakliai performansai balansavo ant kraštutinumų ribos ir panašėjo labiau į isterinės kalbos bei vizualių išpūdžių pripildytas pantomimines sceninio veiksmo akcijas. Tam tikra prasme jie išreiškė vertybinį nihilizmą, propagavo disartikuliacinės kalbos, kūno ir technologijų estetiką – visa tai, kas skelbė hermeneutinio supratimo ir tikėjimo revoliucine meno galia pabaigą.

Šalia šios radiklios teatro krypties formavosi nuosaikesnės kvazialoginės avangardinio teatro formos, kurios ir naudojo, ir neigė klasikinį dialogą. Tai sąlygojo tokią teatrinę raišką, kuri iliuzijos ir teksto iliustravimo intencijas naikino kuriant įtampą tarp tradicinio teksto ir veiksmo segmentų. Aktoriai išsakydavo dialogus autoriaus nurodyta seka, tačiau pats veiksmas likdavo nepriklausomas nuo teksto, neturintis jokių jį atitinkančių ir iliustruojančių schemų. Tokiu būdu buvo siekiama išvengti išankstinio teksto kartojimo, jo reprodukovimo. Kaip savo manifeste teigė Tadeusz Kantoras, tekstas / dialogas „egzistavo grynai semantinė prasme“, – atmesdamas tikrovės iliuziją ir vietoje jos kurdamas klaidinančią

²³⁰Deleuze, Gilles. Vienu manifestu mažiau, p. 291.

teatrinę gestą, sąmoningai neleidžiantį numatyti to, kas vyks po akimirkos²³¹. Tokia raiška vadovavosi ir tebesivadovauja daugelis modernaus bei postmodernaus teatro kūrėjų, pradedant minėtu T. Kantoru ir baigiant R. Wilsonu. Apibendrinant dialoginio ir monologinio teatro modelių rezultatus vietoje išvadų pateikiame jas apibūdinančių sąvokų schemą:



Pabaigai reikia pasakyti, kad abiejų modelių taktikos turi tiek teigiamų, tiek neigiamų bruožų. Dialoginiame modelyje visuomet slypi dogmatizavimo pavojus, nes spektaklio kūrėjai dažnai pasiūlo privilegijuotą poziciją, iš kurios suponuojami ir žiūrovui pateikiami baigtiniai sprendimai bei galimos identifikacijos pozicijos. Tačiau laikantis M. Foucault požiūrio, jog nėra teisingos pusės, monologiniame modelyje strateginiai veiksmai gali virsti perdėm radikaliomis manipuliacijomis, tik sau pakankamų prezentacijų ir techninių efektų demonstravimu, o retorinė savirefleksija – tik idėjų simuliacija ir bėgimu nuo socialinės atsakomybės.

²³¹Verta pastebėti, kad T. Kantoras, gerokai anksčiau nei kiti jo kolegos modernistai, prabilo apie teatrinės iliuzijos neišvengiamumą. Jo teigimu, „iliuzija atsiranda savaime, be mūsų valios. Aš ją naikinū, bet ji man yra reikalinga. Suprantu, kad negalima iliuzijos naiviai išbraukti, kad reikia ja pasinaudoti. O realybė gali atsirasti tik su sąlyga, kad lygia greta iliuzija būva ir žlunga“. [Žr.:Kantor, Tadeusz. Patekti į pasaulinį muziejų. In *Krantai*. – 1991, birželis, p. 30]

3.2. Dialoginis ir monologinis modelis Lietuvos teatre

Kalbant apie Lietuvos teatro pozicijas, sovietiniame laikotarpyje dominavusią raišką galima priskirti dialoginiam modeliui jau vien dėl diskursyvaus ir refleksyvaus jo pobūdžio bei vyravusio dramatinio realizmo. Kadangi pastarasis, kaip minėta, siejamas su aktoriaus situacinės tiesos atpažįstamumu ir įtikinamumu, tai jam galima priskirti tokią raišką, kuri aptinkama ne vien tikroviškomis reprezentacijomis paremtame, bet ir sąlyginiame ar psichologiniame metaforiniame teatre, kur veikėjų realybė yra arba išgryninama, arba pagilinama filosofinėmis konotacijomis, metaforomis, simboliais. Remiantis tokia dramatinio realizmo samprata, galima nusakyti kone visą XX amžiaus II-osios pusės Lietuvos teatro raidą iki šių dienų. Taip suprantamas realizmas randamas ir šiuolaikiniuose naujosios dramos pastatymuose, kuriuose situacinės tiesos ir socialinių kontekstų atpažįstamumas yra kone privalomi komponentai. Dramatinio realizmo poziciją Lietuvos teatre galima pagrįsti dar ir tuo, jog drama ir kalbinis jos pagrindas režisieriams visuomet buvo atspirties taškas. Šia prasme Lietuvos teatras dar ir šiandien yra pakankamai tradicinis, t. y. spektaklio vizualiąją formą dažniausiai lemia drama / tekstas ir dramaturginės režisūros ieškojimai, paremti situacinės tiesos atskleidimu.

Turint omenyje monologinį modelį, Lietuvos teatre ryškesnės teatrališkumo pastangos pasirodė pirmaisiais nepriklausomybės dešimtmečiais, tačiau tik pavienių režisierių (J. Vaitkaus, O. Koršunovo, G. Varno, V. Masalskio, C. Graužinio, B. Šarkos) darbuose. Mažas spektaklių, siūlančių alternatyvius formos sprendimus, pasirinkimas neleido dar gana blankių pokyčių apibendrinti kaip vyraujančių tendencijų ar teatrą apėmusios bangos. Kai Vakarų scenoje avangardas jau buvo įtvirtinęs „meistrymines“ pozicijas, Lietuvoje ryškėjantys teatrališkumo pokyčiai atspindėjo tik modernėjančios, laisvėjančios išraiškos kaitą atskiruose režisierių pastatymuose. Kaip pastebėjo teatrologai, Lietuvoje radikalaus avangardo pozicija net posovietiniu laikotarpiu buvo sunkiai įsivaizduojama, nes teatrai paveldėjo sovietiniais laikais įtvirtintą valstybinės institucijos sistemą ir statusą, o radikalus pasipriešinimas dominuojančioms struktūroms, kaip rodo kitų šalių praktika, paprastai kyla iš neinstitutionalizuotų grupių ir darinių, susiformavusių netradicinėse, alternatyviose erdvėse. Sovietmečiu bet kokius oponuojančius veiksmus sistema griežtai kontroliavo, todėl avangardinis disidentizmas buvo iš principo neįmanomas. Pirmieji neinstitutioniniai bandymai laisvėjančioje Lietuvoje pasirodė tik apie 1988-uosius metus kartu su B. Šarkos „Gliukų teatro“ spektakliais-performansais, kurie net laisvės sąlygomis ilgą laiką buvo matomas ir pripažįstami tik pogrindyje, ar V. Masalskio 1993 metais įkurtos studijos „Menas į šoną“ pastatymais (Peterio Handkes „Publikos išplūdimas“,

1993; Samuelio Becketto „Belaukiant Godo“²³², 1995; Eugène Ionesco ir Vidmanto Bartulio opera „Pamoka“, 1996). Tuo metu Lietuvoje kūrėsi ir daugiau nevalstybinių teatro darinių (Vegos Vaičiūnaitės „Miraklio“ teatras, E. Nekrošiaus „Meno fortas“, „Keistuolių teatras“, „Senamiesčio teatras“ ir kt.), tačiau jų pozicija apsiribojo savitos raiškos įteisinimu, neneigė ir nebuvo deklaratyviai nukreipta prieš oficialaus teatro principus (įspūdingo vizualumo reikalavimu jiems nusizengdavo nebent „Miraklio“ spektakliai ir viena kita praeivius provokuojanti „Senamiesčio teatro“ akcija). Šiems principams savo drastiška menine raiška tuo metu aiškiausiai oponavo B. Šarkos pastatymai, išstūmę tradicinę reprezentaciją, pasakojimą, dialogą, operuojantys fiziškumu, kūno plastikos technikomis, ritualiniais veiksmais, aplinkos garsų variacijų galimybėmis. V. Masalskio opoziciją oficialiajam teatrui galima paaiškinti tuo, jog jo pasitraukimas iš Kauno valstybinio akademinio dramos teatro tuo metu buvo gana deklaratyvus veiksmas, išreiškiantis protestą prieš sustabarėjusį teatro kūną, kuriam reikia proto mankštos ir dvasinio atsinaujinimo. Turint omenyje tai, kad sovietinėje Lietuvoje net antikanoninių absurdo dramų inscenizacijos buvo griežtai ribojamos valdžios nomenklatūros (pirmasis režisierius, ėmėsis jas aktyviai įgyvendinti, buvo maestro Juozas Miltinis), V. Masalskio ir kitų režisierių pasiryžimas statyti absurdo dramaturgiją pirmaisiais nepriklausomybės metais žymėjo, iš vienos pusės, neįvykusių realizacijų kompensacijas, iš kitos – ji vis dar asocijavosi su nauja, Lietuvoje neišsisėmusia teatrine kalba, kurios pretenzijos į naujumą Vakaruose buvo jau seniai palaidotos.

Kaip pastebėjo I. Daunytė, nors aiškiai išreikšto alternatyvaus teatro Lietuvoje nebuvo, tam tikra alternatyva egzistavo valstybiniuose teatruose²³³. Teatrolagai sutinka, kad avangardinė pozicija daugelio lietuvių režisierių darbuose formavosi kartu su valstybinių institucijų reikalavimais ir buvo pakankamai neutrali, atspindinti dendišką laikyseną, nukreiptą ne į socialinį politinį aktyvumą, bet į savirefleksyvias praktikas, paremtas naujojo teatrališkumo paieškomis. Šiuo požiūriu svarbus yra O. Koršunovo teatro fenomenas, susiformavęs Lietuvos valstybinio dramos teatro prieigose ir kartu sugebėjęs pasiūlyti naujus, Lietuvos scenoje neįprastus raiškos būdus, nutraukusius valstybiniuose teatruose įsigalėjusio dramatinio realizmo sąstingį. Ar šis sąstingis buvo prievartinis, ar jį nulėmė patys režisieriai, prisirišę prie dialoginio teatro modelio, šiandien nėra taip svarbu. Žvelgiant į dar gana netolimą praeitį, daug aktualesnis

²³²Provokuojantis šio spektaklio charakteris reiškėsi netradiciškai išnaudojant KVDT teatro erdvę: žiūrovų kėdės buvo ratu išstatytos scenoje, o veiksmas vyko žiūrovų rato vidury (šį principą savo darbuose vėliau ne kartą naudojo G. Varnas spektakliuose „Publika“ (1997 m., LVADT), „Nusikaltimas ir bausmė“ (2004 m., KVDT)). Kiti V. Masalskio „Menas į šoną“ spektakliai vyko neįrengtose, statybų aikštelę primenančiose Kauno mažojo teatro patalpose, kas tuo metu buvo taip pat gana neįprastas reiškinys.

²³³Daunytė, Indrė. Politinio teatro apraiškos Europoje ir Lietuvoje XX amžiuje. In *Menotyra*. – 2002, nr. 4, t. 29, p. 38.

pasirodo kompromiso su sistema bei ideologijos įveikimo klausimas, neišvengiamai paliečiantis ir šiandieninio teatro socialinio aktyvumo kompetencijas.

III.2.1. Dialoginis modelis kaip marksistinė pozicija

Analizuojant dialoginį Lietuvos teatro modelį iš sovietinio laikotarpio perspektyvos ideologijos įveikimo klausimą tenka susieti su kompromisine meno kūrinio samprata, dialoginiam komponentui priskiriančią tokią ideologijos kritiką, kuri pasiekiamą neišsižadant tradicinių reprezentacijų. Tai reiškia, jog pagrindine reprezentacijos problema dialoginiame modelyje pripažįstama ne raiškos krizės problema, o ideologijos atžvilgiu teisingas ar iškreiptas vaizdinys. Kitaip tariant, laikomasi nuostatos, jog ideologiją galima įveikti reprezentacijos viduje, formuojant jai priešingą diskursą ir pateikiant kontrargumentus. Reprezentacijos socialumas šiuo atveju grindžiamas referentinę tikrovę atitinkančiomis veikėjų sąveikomis, kurios patalpintos į simbolinį spektaklio reikšmių lauką nagrinėjamos kaip deformuotos sąmonės fenomenai, ardantys autentiškos tapatybės pagrindus. Būtent tokia strategija sovietinės valdžios metais vadovavosi režisieriai J. Jurašas ir J. Vaitkus, kritikų pripažįstami kaip tuo metu labiausiai politiškai angažuoti kūrėjai²³⁴. Jų spektakliuose socialinis ir politinis aktyvumas reiškėsi reprezentacijos viduje pateikiant subjektyvią tikrovės reiškinų analizę, tiesioginę kritiką paversdavusią universalizuotais to meto žmogaus dvasinės būklės vaizdiniais. Šių ir kitų režisierių teatre tokia kontrargumentacija tapo pagrindiniu ideologiją bandančiu įveikti veiksniu.

Čia vėl tenka pasitelkti J. Habermasą ir jo nusakytą gyvenamojo pasaulio bei sistemos skirtį. Pasak filosofo, kolonizuodama gyvenamąjį pasaulį sistema ne tik iškreipia natūralius žmonių santykius, pažeidžia jų autentiškos tapatybės biografijas, bet ir kuria deformuotą komunikaciją, kuriai pasipriešinti galima tik formuojant jai priešingą „komunikatyvaus veiksmo racionalizaciją“, įgalinančią atvirą ir laisvą nuo dominuojančių jėgų bendradarbiavimą²³⁵. Lietuvos teatras, veikdamas ideologijos viduje ir nuolat jos prižiūrimas, negalėjo kurti laisvo nuo dominuojančių jėgų bendradarbiavimo, todėl jo pagrindine argumentacija tapo vertybių racionalizacija – siekis racionaliai motyvuoti žiūrovus. Kaip pastebėjo I. Daunytė, teatro užduotis buvo sukelti ne tiesioginės kritikos efektą, o pažadinti žiūrovų sąmonėje „pirminę natūralią reakciją į tai, su kuo namie, gatvėje ar darbe yra daugiau ar mažiau susitaikyta“²³⁶. Taigi normatyvinę represiją teatras siekė sumažinti atverdama kelias

²³⁴Čia turimas omenyje J. Vaitkaus kūrybinis laikotarpis Kauno valstybiniame dramos teatre 1975-1988 metais.

²³⁵Habermas, Jürgen. *The Theory of Communicative Action. Vol. 2*, p. 151-155.

²³⁶Daunytė, Indrė. Politinio teatro apraiškos Europoje ir Lietuvoje XX amžiuje, p. 40.

turinio refleksyvumui ir kreipdamas dėmesį į vertybinius žmogaus egzistencijos aspektus. Kitas svarbus dalykas yra tas, jog sovietiniais laikais teatras sumažinti normatyvinę represiją galėjo tik neatsisakęs komunikacinio konsensuso, prievartinio sugyvenimo su režimo primestomis raiškos strategijomis. Perfrazuojant J. Habermasą, Lietuvos teatras buvo priverstas kurti tokią racionalią komunikaciją, kuri sistemos primestiems kontroliuojantiems saviraiškos būdams galėjo priešintis tik vertybių pagrindu ir integruotu kolektyviniu solidarumu. Laikydamasis tokios pozicijos, privalomą, autoritarinį sistemos konsensuą teatras pakeitė racionalizuotu konsensu, kurio situacijoje vertybių pagrindu integruoti grupių, tautos solidarumai formavo teatro ir visuomenės „suokalbį“, paremtą bendradarbiaujančiu supratimu. Pastarojo pagrindiniu argumentu ir slaptu kodu tapo kritikų įvairiai aprašytas metaforinis kalbėjimas, suformavęs vyraujančią Lietuvos teatro raišką.

Paradoksalu, bet ši raiška, sovietiniais metais skatinusi režisierius ir žiūrovus nepasitikėti ideologijos primestomis interpretacijomis, išliko dominuojanti ir po nepriklausomybės atgavimo. Teatras, turėjęs visas galimybes laisvai reikštis ir naujai save pozicionuoti, atsiribojo tiek nuo formalių eksperimentų, politinės praeities revizijos²³⁷, tiek nuo naujų gyvenimo iššūkių refleksijos. Tuo metu kurti J. Jurašo „Smėlio klavyrai“ (1990), J. Vaitkaus „Dievo avinėlis“ (1993), „Vėlinės“ (1994), R. Tumino „Nusišypsok mums, Viešpatie“ (1995), „Lituanica“ (1996) ir kiti spektakliai sugestijavo, kad teatras ėmė kurti toki įvaizdį, kuris būtų paremtas tautos archetipų restruktūrizavimu autentiškas šaknis praradusių žmonių sąmonėje. Aptardamas pirmojo nepriklausomybės dešimtmečio režisierių pastatymus teatro kritikas A. Liuga teigė: „Praradęs atspirties taškus supančiame gyvenime, mūsų tradicinis teatras jų pradėjo ieškoti istorinėje-kultūrinėje tautos atmintyje“²³⁸. Kritiko manymu, tokios krypties pasirinkimą lėmė nevienadienės praeities problematikos, pastovių vertybių ilgesys, o svarbiausia – ji atitiko tradicinę (taigi sovietiniais laikais suformuotą) teatro pasaulėjautą. Tad norint suprasti sovietinio ir posovietinio lietuviškojo teatro raiškos dėsningumus, neišvengiamai tenka atsigręžti į scenos meno sąmoningumą formavusias ideologines prielaidas.

Kad ir koks šiandien mums atrodo apolitiškas Lietuvos teatras, savo antiideologines implikacijas jis statė ant marksistinės ideologijos pamato. Vakarų teatre marksistinės nuostatos dažniausiai reiškėsi ir tebesireiškia visuomeniškai aktyvaus socialinio, politinio avangardinio teatro formomis, kurios Lietuvos teatre, kaip minėjome, nebuvo aktualizuotos. Marksistinės nuostatos jame įsirašė tik lietuviškajam teatrui būdinga specifika, artima dialoginiam modeliui ir jį pagrindžiančioms hermeneutinėms nuostatoms. Marksistų tezė:

²³⁷Šiuo požiūriu vėlgi išsiskyrė J. Vaitkaus teatras. Po atgimimo sekė jo spektakliai A. Škėmos „Pabudimas“, J. Sobolio „Getas“ kėlė skaudžias politinės sistemos problemas, kurios savotiškai revizavo asmeninio ir tautos identiteto klausimus.

²³⁸Liuga, Audronis. Laiko sužeistas teatras. In *Teatras*. – 1997, nr. 1, p. 8.

„Filosofai ilgai interpretavo pasaulį, klausimas, kaip jį pakeisti?“²³⁹ buvo įvairiai interpretuojama ne tik socialiai nusiteikusių filosofų. Teatro teoretikų ir praktikų darbuose ji kėlė ir tam tikra prasme tebekelia esminį klausimą: ar teatras, tarpstantis konkrečioje ideologinėje sistemoje, gali keisti tikrovę ir, jei gali, tai kaip – ją reflektuodamas ar jos atsisakydamas, ją hipertrofuodamas, retindamas ar abstrahuodamas? Nagrinėjant Lietuvos teatro situaciją sovietinės okupacijos metais, šį klausimą galima formuluoti taip: ar / ir koku būdu teatras, veikiamas sovietinės ideologijos, galėjo būti socialiai aktyvus, skatinantis ideologinių institucijų kritiką?

Sovietinėje sistemoje, kurios ideologinį pagrindą privalėjo pasisavinti ir Lietuvos scenos menas, teatras buvo suvokiamas kaip idealizuoto gyvenimo scena, pateikianti utopinį tikrovės vaizdą. Utopinis socializmo modelis iš teatro reikalavo kontroliuoti visuomenės reprezentacijas taip, kad šios atspindėtų iliuziją, jog sistema, kaip teigė Rytų bloko posttotalitarinė²⁴⁰ sistema nagrinėjęs V. Havelas, „sutaptų su žmoniškąja ir universaliąja tvarka“²⁴¹, t. y. reikalavo, kad teatras iš esmės būtų ideologinis. Klasikinė marksistinė teorija, pateikdama kritinį požiūrį į tikrovės klastojimą, ideologiją suvokia išimtinai kaip melagingą iliuziją. Pagal šią teoriją ideologija pateikia universalias sąmonės formas, bendras idėjas, per kurias visuomenė save suvokia, t. y. ideologija pateikia visuomenei universalius apibrėžimus, nurodančius, kaip suprasti save, savo kultūrą, kuo tikėti, kaip elgtis ir t. t.²⁴² Tačiau šios bendros visiems idėjos, maskuodamos realią, objektyvią situaciją, tik sukuria „klaidingą sąmonę“, o tai reiškia – paslepia tiesą. Kadangi klaidingos tikrovės reprezentacijos reiškiasi įvairiausiais apgaulės, iliuzijos pavidalais, tai ideologijos kritika galima tik parodant, kas yra klaidinga, t. y. atskleidžiant tiesą. Šiuo požiūriu marksistinė teorija priartėja prie fenomenologinės hermeneutikos – mąstymo ir supratimo procesą ji suvokia kaip interpretacijos rezultata, vedantį į tiesos atskleidimą.

Būtent tokia strategija vadovavosi sovietinio laikotarpio Lietuvos teatras, suformavęs ezopinį kalbėjimo būdą, metaforą pavertusį tiesos sakymo garantu. Ezopinis kalbėjimas inicijavo subversyvią strategiją – raišką, kurioje metafora apversdavo klaidinga –

²³⁹Karl Marx. *Theses on Feuerbach*(1845). Prieiga per internetą:

<http://www.marxist.org/archive/marx/works/1845/theses/index.htm>

²⁴⁰Čia būtina patikslinti termino „posttotalitarinis“ vartojimą. V. Havelas posttotalitariniu vadino komunistinį režimą, kurį buvo priverstos pasisavinti visos Tarybų sąjungos respublikos. Posttotalitariniu jį vadino todėl, kad jis egzistavo ne grynuoju, o užmaskuotu pavidalu. Grynojo totalitarizmo laikai, pasak V. Havelo, jau yra nurašyti istorijai.

²⁴¹V. Havelas ideologiją suvokė kaip totalų melą, kaip režimą, kuris „yra savo melo belaisvis“, tam, kad išliktų, falsifikuojantis viską, visur ir visada [žr.: Havel, Vaclav. *The Power of the Powerless*. In *Living in the Truth*. Ed. J. Vladislav. London: Faber and Faber, 1978, p. 36-112.]

²⁴²Marx, Karl and Engels, Frederick. *The German Ideology Part One, with Selections form Parts Two and Three, together with Marx's „Introduction to a Critique of Political Economy“*. New York: International Publishers, 2001, p. 47.

teisinga opoziciją. Perkeldama vienos realybės reikšmes kitai, klaidingą sąmonę metafora išskeldavo į paviršių, todėl tai, kas klaidinga tiesioginiame lygmenyje, metaforiniame tapdavo tiesa. Šia prasme sovietiniame teatre ezopinė kalba funkcionavo kaip užmaskuotas marksistinis manifestas, parodantis, atskleidžiantis tiesą. Užtenka prisiminti tokius etapinius Lietuvos teatro istorijoje spektaklius kaip J. Jurašo „Mamutų medžioklę“ (1968), „Šventežerį“ (1970) ar po dvidešimties metų ne ką mažiau savo metaforiniu tiesumu provokuojančią E. Nekrošiaus „Nosį“ (1991), kad suprastume, kaip metaforinis kalbėjimas gali būti veiksmingas demaskuojant klaidingą sąmonę. Metafora veikė kaip įtampos laukas tarp dviejų – referentinės ir simbolinės – realybių, kurioms sąveikaujant asociatyviu būdu ideologiškai nusistovėjusios tikrovės reikšmės ir charakteristikos virsdavo netikėtomis abstrakcijomis, išreiškiančiomis kitokią patirtį. Tokiu būdu įprastos reikšmės įgaudavo naujas asociacijas, konfrontuojančias su oficialiai išsakyta tiesa. Tačiau norint ją kritiškai įvardinti, reikėjo ironiško reikšmių sugretinimo, nes tik ironijos dėka metaforinė raiška galėjo pasiekti kritikos laipsnį. Tik susaistyta ironijos, grotesko ir karnavališko prasmų perkeitimo metafora galėjo atskirti klaidingą ir teisingą, oficialią ir žaidybines, dogmatišką ir pajuokiančią plotmes. Atskirdamas šias plotmes, metaforinis kalbėjimas buvo pajėgus kurti vidinius opoziciškumo kodus ir tarnavo kaip mąstymo priemonė, formuojanti abstraktų, kritišką suvokimo būdą. Lietuvos scenoje ryškus tokios kritikos pavyzdys – Povilo Gaidžio Klaipėdos valstybiniame dramos teatre sukurtos komedijos: Carlo Goccio „Karalius elnias“ (1965), Ivano Kočergos „Laiko meistrai“ (1967), Vladimiro Majakovskio „Pirtis“ (1970), Aleksandro Kopkovo „Dramblys“ (1977) ir kt. Šiuose spektakliuose oficialiajai ideologijai neprieštaraujantis turinys virsdavo groteskiniais absurdiškos sovietinės tikrovės vaizdiniais.

Taigi metafora, kaip pasipriešinimo klaidingai sąmonei strategija, sėkmingai funkcionavo konotaciniame sąmonės lygmenyje, nurodydama antrines paslėptas reikšmes, iškreipiančias ir išjuokiančias oficialųjį požiūrį. Nesusieta su ironišku požiūriu, simboliniame spektaklio diskurse metafora kūrė neišsipildžiusios, nesamos realybės vaizdinius, palaikančius idealizuotos, autentiškos tikrovės ilgesį. Tokio ilgesio paženklintas metaforinis kalbėjimo būdas Lietuvos teatre atspindėjo pastangas kurti iliuzijos, mito, t. y. hipertrofuotą atrodymo pasaulį, kuris nieko bendra neturi su objektyvia realybe. Lietuvos teatre idealizuoti, dažnai etnoso mistifikacija ir tautos archetipais paženklinti metaforiniai įvaizdžiai išryškėjo 6-ajame, 7-ajame dešimtmečiuose po vadinamo „chruščioviško atšilimo“, kai atsirado poreikis pakeisti socialistinę santvarką šlovinančią retoriką. Pasak teatrologo E. Klivio, jie ėmė veikti kaip „psichologinis kompensatorius“, įgalinantis sugrąžinti ne tik prarastą neoromantinę tautos pasaulėžiūrą, bet ir suteikti „okupacijos patirčiai priimtina pavidalą“. Nepageidaujamos santvarkos patirtis įrašant kaip nuopuolio ir kančios būsenas, ir pats „išgyvenamas sovietmetis

buvo paverčiamas personifikuotos tautos biografijos dalimi²⁴³. Teatrologas Gediminas Butkus tokią kančios „sudvasintą“ Lietuvos teatro būseną (nuo 1968 iki 1988 metų) vadino sąstingio laikais, kai teatras, paskendęs poetiniuose tautos įvaizdžiuose, „sentimentalizmą paversdavo graudulingu dvasiniu mazochizmu“. Pasak teatrologo, „Lietuvos teatras dažnai labai buvo panašus į buriančią čigonę, kuri, paėmus gimnazistę (= publiką) už rankos, sakydavo: „Tavo delnas rodo, jog esi nelaiminga [...]“²⁴⁴.

Galima sakyti, kad aptariamojo laikotarpio teatre vyravo egzaltuotos išraiškos dominantės, formavusios iliuzijos galia įtikėjusį ir nuo tikrovės atitrūkusį teatrą, palaikantį idealizuotus realybės diskursus. Metaforinė raiška šiuo atveju žymėjo „atotrūkį nuo situacinės ir nesituacinės referencijos“²⁴⁵, t. y. referentinės galios susklydimą iki sau pakankamo, autonomiško poetinio pranešimo, nesiūlančio jokių netikėtų, realybę kvestionuojančių asociacijų. Šia prasme metaforinis kalbėjimas reiškė ne ką kitą, o idealizuotos raiškos matą, kuris vieną etiką keitė kita, vieną iliuziją, ideologiją slėpė po kitos atrodymo kauke. Kaip teigė V. Havelas, tokia atrodymo ideologija buvo būdinga visai Rytų bloko posttotalitarinei sistemai: atrodymo, falsifikuotų tikrovių pasaulis čia buvo kuriamas tam, kad palaikytų savo idealizuotos realybės koncepciją. Kol ji palaikoma, „kol atrodymas nekonfrontuoja su realybe, jis neatrodo kaip atrodymas [kaip ideologija – aut. past.]“²⁴⁶. Galima sakyti, kad metaforinis kalbėjimas, susietas su idealizuotais tautos sąmonės archetipais, Lietuvos teatre iš tiesų atspindėjo sovietinio žmogaus ideologinį normatyvinį vaizdinį, t. y. įtvirtino nekvestionuojamą pasaulio tvarką ir hierarchiją palaikantį diskursą. G. Ch. Spivak, nagrinėjusi hierarchinę kolonizatoriaus bei kolonizuotojo santykių logiką, teigė, kad pavergtasis savo patirtį iškalbėti gali tik represoriui priimtiniu būdu. Negalėdamas kalbėti už save savo kalba, jis neišvengiamai yra priverstas pasisavinti dominuojantį kolonizatoriaus diskursą²⁴⁷. Lietuvos teatras, būdamas pavergtojo pozicijoje ir pasirinkęs metaforinį kalbėjimą, formavo būtent prievartiniam režimui artimą normatyvinį raiškos mechanizmą, niekuo nesiskiriantį nuo sistemos logikos, palaikančios idealizuotus realybės vaizdinius. Nieko keisto, jog teatras, susietas su idealizuota raiška, prarado opoziciškumo kodus, nurodančius į referentinę tikrovės neatitikimą, ir galėjo pasiūlyti tik socializmo propaguojamą utopinį realybės vaizdą. Tik vietoj svajonių apie utopinius socializmo pokyčius, čia buvo siūloma utopinė tautos mistifikacija.

Apibendrintai galima teigti, kad metaforinė raiška Lietuvos teatre funkcionavo kaip kompromisinė terpė, palanki tiek ideologizuotam mąstymui, tiek jo kritikai: viena vertus, ji

²⁴³Klivis, Edgaras. Kraujas ir žemė, p. 162-163.

²⁴⁴Butkus, Gediminas. Kur piramidės viršūnė? In *Krantai*. – 1990, gegužė, p. 17.

²⁴⁵Ricoeur, Paul. *Interpretacijos teorija*, p. 48.

²⁴⁶Havel, Vaclav. *The Power of the Powerless*, p. 56.

²⁴⁷Spivak, Gayatri Chakravorti. Can the Subaltern Speak? In *Marxism and the Interpretation of Culture*. Ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Urbana: University of Illinois Press, 1988, p. 271-314.

buvo pajėgi priešintis ideologijai konotaciniame ironiškai susietų prasmų lygmenyje, kita vertus, pati kurdama ideologiją, ją įteisino ir palaikė kaip idealizuotos realybės troškimą. Iš dalies tai gali paaiškinti faktą, kodėl Lietuvos režisieriai net ir po nepriklausomybės atgavimo nebuvo linkę konfrontuoti su realybe ir neketino idealizuoto metaforos pasaulio griauti brutaliais socialinės tikrovės vaizdiniais. Lietuvos režisieriai, išugdyti sistemos, kompromiso ir metaforinio kalbėjimo būdo, koegzistavo su sistema, tad visiškai dėsninga, jog jiems buvo priimtina idealizuotos realybės koncepcija, kuria jie buvo įpratę „tarsi“ priešintis primestoms ideologijoms.

III.2.2. Monologinis modelis kaip postmarksistinė pozicija

Dialoginio modelio ir marksistinės pozicijos apžvalga ankstesnėje dalyje parodė, kad lietuvių režisieriai buvo linkę priešintis sistemai kurdami alternatyvius idealizuotos realybės vaizdinius, tačiau didžiausia grėsmė kiekvienai sistemai slypi ne kitoje, jai priešingoje idealizuotos realybės koncepcijoje, o, V. Havelo žodžiais tariant, pasiryžime „prasiveržti pro sistemos egzaltuotą fasadą ir atidengti realybę“²⁴⁸. Bene pirmasis režisierius, mėginęs prasiveržti pro metaforinio Lietuvos teatro fasadą, buvo O. Koršunovas, kurio spektakliai pasirodė nepriklausomoje Lietuvoje²⁴⁹. Skirtingai nei vyresnieji kolegos, bandę gaivinti normatyviniu raiškos modeliu paremtą archetipinių vaizdinių teatrą, jaunas režisierius savo pirmaisiais OBER'ių²⁵⁰ pastatymais pasuko visiškai priešinga – formaliojo monologinio teatro kryptimi, kuri vietoje stabilių tapatybės apibrėžčių pasiūlė tik išblukusio laiko ir anoniminio žmogaus pagimdytą apverstų tiesų pasaulio logiką. O. Koršunovas tarsi peršoko laiką ir, apėjęs vakaruose jau pamirštą, bet Lietuvos teatre nespėjusį įsitvirtinti avangardizmą, įžengė į šaltą, mirtį nešančią ir iš visko besišaipančią postmodernizmo epochą. Gal todėl šių spektaklių stilistika užsienio šalyse priimta su didžiuliu pasisekimu, lietuvių žiūrovams buvo nauja, neįprasta, ir, kai kuriais atvejais, nepriimtina. Koršunovo spektaklių nepriimtumas (ypač vyresniosios kartos teatralų tarpe) rodė pakitusių vertybių visuomenėje stratifikaciją – tam tikra prasme jie reiškė autentiškos tapatybės stoką ir jau kitokio, postmarksistinio mąstymo kryptį, žymėjusią perėjimą nuo dialoginio į monologinio teatro raišką. Kad geriau suvoktume šiuos pokyčius, trumpai priminsime postmarksistinio mąstymo bruožus ir aptarsime iš fenomenologijos tradicijos išaugusį autentiškumo poreikį sovietmečiu.

²⁴⁸Havelas, Vaclavas. Ten pat, p. 56.

²⁴⁹Žinant, jog avangardinio teatro pavyzdžių Lietuvos teatre nėra daug, čia remsimės tik O. Koršunovo teatro spektakliais kaip tipiniais pavyzdžiais, geriausiai atspindinčiais monologinio teatro pobūdį.

²⁵⁰ОБЭРИ (Объединение реального искусства) – taip vadinosi Peterburge 1927 m. rusų avangardistų įkurtas „Realaus meno susivienijimas“.

Ankstesnėje dalyje gretintos su *iliuzijos tiesa* postmarksistinės teorijos²⁵¹ suformavo požiūrį, jog ideologija nėra tai, kas pateikiama kaip iliuzinės realybės reprezentacija arba „klaidinga sąmonė“, o pati realybė yra ideologinė, konstituojama per kalbos ir simbolines įsivaizdavimo konstrukcijas. Kitaip tariant, tai, kas klasikiniame marksizme buvo laikoma įsivaizduojama, klaidinga pasaulio reprezentacija, postmarksistinėse teorijose tapo natūralia žmogaus egzistencijos dalimi. Nebeliko tradicinės perskyros tarp objektyvios ir klaidingos tikrovės, nes tiek subjektas, tiek pati socialinė tikrovė suvokiami kaip iliuziniai, ideologiškai sukonstruoti. Kitas svarbus dalykas, kurį atskleidė postmarksistinės teorijos, yra tai, kad ideologija, veikdama veidrodiniu principu, tikrovę gali performuoti į vaizdinį. Pasak G. Debordo, stebint nepalaujamą vaizdinių spektaklių socialiai kuriamoje regimybėje, išgyvenama tikrovė materialiai užvaldoma ir pati ima kurti spektaklio sąrangą – taip „tikrovė staiga atsiveria spektaklyje, o spektaklis tampa tikrove“²⁵². Teatras šiuo atveju suvokiamas kaip užimantys tikrovės vietą, t. y. kaip tikrovės simuliacija, kuri, anot A. Žukauskaitės, „slepia nebent tai, jog ji nieko neslepia, jog anapus ideologinės skraistės plyti visiška socialinė erozija, visuomenės nesatis“²⁵³.

Remiantis postmarksistinėmis teorijomis, teatras iš esmės yra ydinga ideologinė sistema, savo pagrindus formuojanti ant iliuzijos pamato, nes teatras, kaip ir ideologija, yra grynai įsivaizduotina konstrukcija, pateikianti iliuzinį pasaulio suvokimą. Tačiau teatras, suvokdamas savo „ydingumą“, šiuo atveju ne maskuoja ir ne iškelia klaidingos tikrovės vaizdinius, bet reprezentuoja „įsivaizduojamą individų santykį su realiomis egzistavimo sąlygomis“²⁵⁴. Kitaip tariant, teatras nesiūlo pabėgimo nuo tikrovės, nekvestionuoja jos klaidingų pavidalų ir nekonstruoja apibrėžtos simbolinės tapatybės, o, užimdamas ideologijos vietą, sukuria įsivaizdavimo sąlygas pačios tikrovės pasirodymui. Minėta, kad šiuolaikiniame teatre tikrovė pasirodo tiek spektaklį nukeliant į autentišką aplinką, tiek per intensyvaus teatrališkumo poveikį ar atsigrėžimą į patį tikrovės objektą.

Kalbant apie autentiškumo poreikį, sovietiniame Lietuvos teatre metaforinis kalbėjimo būdas, išreiškęs idealizuotų naratyvų troškimą, buvo esmiškai susijęs su fenomenologiškai suvokiama meno kūrinio samprata, palaikančia autentiškumo ilgesį. M. Heideggerio, H. G. Gadamerio filosofijoje kūrybos aktas reiškė autentišką būties patirtį, o pats meno kūrinys suprantamas kaip atverties vieta, kurioje skleidžiasi autentiška būties tiesa²⁵⁵. Kūrybos autentiškumas buvo priešinamas individualių gyvenimo formų niveliavimui,

²⁵¹Postmarksizmui čia priskiriame T. Adorną, L. Althusserį, G. Deleuze'ą, G. Debordą, J. Baudrillardą ir kt.

²⁵²Debord, Gui. *Spektaklio visuomenė*. Vilnius: Kitos knygos, 2006, p. 42-43.

²⁵³Žukauskaitė, Audronė. *Anapus signifikanto principo: rekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika*. Vilnius: Aidai, 2001, p. 131.

²⁵⁴Althusser, Louis. *Ideology and Ideological States Apparatuses*, p. 123.

²⁵⁵Heidegger / Gadamer. *Meno kūrinio ištaka*, p. 99-100.

beasmeniškumui (*das Man*), viešosios nuomonės formavimui ir visoms kitoms neautentiško egzistavimo formoms. Autentišką kūrybiškumą siejant su egzistencinio rūpesčio pajautimu, tikras meno kūrinys suvokiamas kaip keliantis būtiškosios prasmės klausimus, pagrindžiantis žmogaus ir pasaulio vienovę. Galima sakyti, kas iš tokio mąstymo pagrindo išsirutuliojo lietuviškojo teatro metafizinis pobūdis, paremtas *pasitikėjimo hermeneutika*²⁵⁶. Iš teatro buvo tikimasi pačių svarbiausių tiesų, pranešimų, žmogaus egzistencijos prasmingumo įrodymų, atveriančių dialoginio tapatumo poetiką. Pastarąją, kalbėdama apie tuometinę literatūros būseną, vaizdžiai nusakė A. Jurgutienė: „Literatūra buvo suvokta kaip *kito* gyvenimo [...] buveinė, kurią tyrinėjantis *aš* turėjo vilties pažinti kaip patį save, nes *kitas* čia buvo holistiškai suvoktas kaip *aš* antrininkas (*alter ego*). Toks metafizinis literatūros supratimas, naikinantis *aš* / *kitas* skirtingumą jų bendrosios prigimties pagrindu, literatūros skaitytojui garantavo egzistencijos saugumo, pastovumo ir bendrumo jausmą. Atskiros skaitytojo tikslas buvo ištirpti visuotinės kultūros komunikacijos pasitikėjimo ir palaimos būsenoje. Autoriteto galia, kaip ir įvairovę integruojantis vienovės principas bei pasikartojimo tapatumas, buvo neginčijami²⁵⁷.

Lietuvos teatre dialogo filosofija, paremta pasitikėjimo hermeneutika, sureikšmino, į racionalizuotus, apibendrinančius didžiulius pasakojimus linkusią retoriką. Teatras tapo tokiu estetinio dėmesio objektu, kuriame paslėptų prasmių, centruotų idėjų ir esmių pasaulis buvo suvokiamas ne tik kaip integrali žmogaus egzistencijos dalis, bet ir kaip viešai skelbiamos kilnios teatro misijos įrodymas. Lietuvos teatre tokios kūrybos reikalavimas sovietinės sistemos sąlygomis tapo kone privalomu autentiško tapatumo, kūrybinės laisvės ir meniškumo kriterijumi, leidusiu atskirti tikrą meno kūrinį nuo netikro. Metafizinės sąsajos su būtimi ir egzistencija įsitvirtino kaip tikro meno kūrinio kriterijai, dar ir šiandien palaikantys „teisingo“ meno diskurso plėtrą. Dalykas tas, kad šis autentiško, būtiško meno diskursas 8-ajame dešimtmetyje ėmė išstumti, marginalizuoti kitas avangardinio teatro formas. Žymiųjų Lietuvos režisierių darbai bei juos palaikanti kritinė refleksija Lietuvos teatrui nustatė normatyvinę raišką, nuo kurios nukrypti reiškė paneigti tapatumo estetiką ir įtvirtinti reliatyvistinį, bet kokį prasmingumą neigiantį mąstymą. Pasitikėjimo hermeneutika šiuo atveju išreiškė poziciją, paremtą išankstiniu žinojimu, suskirstančiu kūrybą į teisingas ir klaidingas interpretacijas. Tokiu

²⁵⁶Nicholas H. Smith'as išskyrė tris hermeneutikos tipus: 1) *svarių argumentų hermeneutika* (H. G. Gadameris, P. Ricoeur'as, Ch. Tayloras), kuriai rūpi „tiesos patirtis“ ir kaip iš tikrųjų yra su pasaulio dalykais (P. Ricoeur'as šią hermeneutiką vadina *pasitikėjimo hermeneutika*), 2) *gilių, nuodugnių argumentų hermeneutika* (J. Habermasas ir kitos kritinės teorijos), kuriai rūpi išskirti sutrikusios komunikacijos simptomus ir atskleisti jų priežastis, 3) *silpnų argumentų hermeneutika* arba P. Ricoeur'o įvardinta *įtarumo hermeneutika* (F. Nietzsche, S. Freudas, R. Rorty, postmodernizmo atstovai), kuri remiasi nuostata, jog tai, ką mes suprantame apie tikrovę, priklauso nuo perspektyvos, iš kurios žiūrėti tikrovę interpretuojama. [Žr. Smith, Nichol H.. *Strong Hermeneutics. Contingency and Molar Identity*. London and New York: Routledge, 1997, p. 10-29.]

²⁵⁷Jurgutienė, Aušra. Naratyvinio tapatumo nesatis: Jono Aisčio „Man tave“. In *Colloquia*. – 2007, nr. 19, p. 12.

būdu, t. y. atmetant nepageidaujamą kito skirtumą, dialogas tik atitolino kito kitoniškumo galimybes.

Su pirmaisiais režisieriaus O. Koršunovo spektakliais Lietuvos teatre pasirodė *įtarumo hermeneutika*, išmušusi racionalizuotus teatro pagrindus, jo iliuzines bendrybes, tapusias kone sakralaus diskurso pakaitalu. Režisieriaus darbai išstūmė dialoginiame teatre įtvirtintus centrus, o egzistencijos netikrumo jausena juose reiškėsi išviešinta kalbos ir tapatybės praradimo būseną. Režisieriaus spektakliai brėžė „išautentinimo trajektorijas“ ir vietoje privalomo loginio esmių, faktų bei tapatybių struktūravimo įtvirtino veiksmiņį, kalbiniį, prasminiį neapibrėžtumą. Su pirmųjų O. Koršunovo pastatymų stilistika lietuvių teatre pasirodė ir pirmosios ryškesnės dialogo transformacijos. Spektakliuose „Ten būti čia“ (1990), „Senė“ (1992), „Labas Sonia Nauji Metai“ (1994), „Senė 2“ (1994) dialogas nebebuvo tas fenomenologinis saitas, kuriame *aš* ir *kitas* suvokia save kaip vienas kito pratęsimą intersubjektiniame santykiyje, nebuvo tas klasikinis scenos meno pagrindas, veiksmo iniciatorius, scenos įvykių ir vidinių būsenų aiškintojas. Šiuose spektakliuose personažų komunikacija labiau atspindėjo ne desperatiškas kito paieškas, bet alogiškas, sunkiai reflektuojamas monologines vienišų subjektų artikuliacijas. Pirmą kartą *kitas* čia taip ryškiai pasirodė kaip objektas, neturintis nieko autentiško, t. y. kaip identitetinį branduolį praradusi tuštuma, kurioje įmanoma patirti tik svetimumą su savimi ir kitais. Tokioje tuštumoje nebeliko poreikio atrasti kitą, veikėjai prarado partnerius, dialogą, nes dialogas galimas tik tarp individualių subjektų. Pozityvi komunikacija buvo negalima, nes personažai veikė kaip marionetės, manipuliacijų aukos, užpildančios savo pačių tuštumą.

Galima sakyti, kad tam tikra prasme ankstyvieji O. Koršunovo spektakliai atskleidė solipsistines postmodernėjančio žmogaus pastangas save įtvirtinti, o tiksliau – jau įvykusią žmogiškos subjektyvybės modifikaciją, kurią, nukritus sovietinio totalitarizmo uždangai, postkomunistinis žmogus savo neišlavintais receptoriais dar tik buvo pradėjęs apčiuopti. Subjekto kaip individo suyrimas, kalbos devalvacija, žmogiškų ryšių praradimas, pasimetimas ir ištirpimas neapibrėžtame globalumo vakuume – visa tai virto „kūno vidujybės išviešinimu anapus klasikinio tipo subjektyvybės“²⁵⁸. Šią kūnišką jauseną visoje O. Koršunovo kūryboje apibendrino spektaklyje „Senė 2“ ištarta frazė: „Pasaulis yra lavonas!“. Beasmeniai personažai, deformuoti veidai ir kūnai, kalbos ir veiksmo alogiškumai, žodžio ir prasmės neatitikimai rodė, kad klasikinė dialogo ir mimetinės reprezentacijos era baigėsi, kad teatras siekia ne reprezentuoti realybę, bet ją iššaukti, tačiau ne žodžiais, o tokiu veiksmu, dėl kurio teatro realybė pasirodytų stipresnė už pačią tikrovę. Režisierius yra sakęs: „Stengiamės sukurti

²⁵⁸Barthes, Roland. Dar syki – kūnas. In *Kūno raiška šiuolaikiniame socialiniame diskurse*. Vilnius: Baltos lankos, 2007, p. 43.

tokį intensyvų veiksma, kuris užmuštų laiko pojūtį, siekiame perteikti paradoksaliausias situacijas, šokiruoti, stulbinti, stebinti žiūrovą, kad jis negalėtų nepamatyti to, ką mato²⁵⁹. Šiam tikslui tarnavo ir kalbos transformacijos. Pasak O. Koršunovo, „kalba gali įvardyti realybę ir gali tverti realybę. Taip pat ir teatras: vienas imituoja realybę, o kitas – kuria. Taigi pirmu atveju – parodija, o antru – magija...“²⁶⁰. Magiškame teatro pasaulyje režisieriaus ne tik nedomino jokios konkrečios temos – čia niekas neteigiama ir konkrečiai neįvardinama, – bet buvo laikomasi tokios teatro strategijos, kurioje svarbu ne atpažįstamumas ir suprantamumas, o nuostaba ir pačios teatro realybės bei teatrališkumo atradimas.

Teatro realybė, magija čia buvo iššaukiama intensyviu sceniniu veiksmu, vaizduojant fantomiškus, traumotus personažus, kalbančius sužalota, prasmės netekusi kalba, kurios pobūdį didžia dalimi padiktavo pačiuose Danilo Charmsio ir Aleksandro Vedenskio tekstuose glūdintys prasmės paradoksaliai. Pasitelkus šiuos tekstus buvo sukurtas ne tik savitas, autonomiškas, hermetiškas scenos pasaulis, bet ir ištisas poveikio priemonių arsenalas, kuriame tradiciniai aktorius situacinės tiesos metodai nebeteko prasmės. Personažas čia buvo kuriamas tarsi ant aktorius kūno paviršiaus, kalba ir kalbėjimas – tarsi įkalinti kūno, o kūniškasis aktorius aktas pasireiškė kaip komplikauta, pantomiminė verbalizacija. Tokia nauja vaidybos maniera O. Koršunovo spektakliuose sąlygojo grynai išorinio, intensyvaus veiksmo dinamiką, paremtą paviršinių, kūniškų prasmių efektais. Postmodernybėje tai reiškė reprezentacijos, ženklo ir tikrovės atitikimo paneigimą, kurį atspindėjo ankstyvieji O. Koršunovo darbai. Šiuose spektakliuose ženklo ir tikrovės lygiavertiškumas buvo paneigtas maskuojant tikrovę po anoniminėmis kaukėmis ir kuriant savi-referentinę, fantasmagorišką simbolinę konstrukciją, kuri nieko nereprezentuoja, tik savo poveikio priemonėmis stengiasi iššaukti ir įveikti teatrinės tikrovės reikšmes. Interpretacijas nulėmė ne realūs faktai ar personažų istorijos, bet sceninio veiksmo efektai darė poveikį spektaklio suvokimui. Anonimiškų, neintencionalių personažų veiksmai ir kalbinės moduliacijos nereikalavo supratimo ir galėjo pasiduoti bet kokioms interpretacijoms.

Galima klausti, kas sąlygojo tokį tuo metu Lietuvos teatrui neįprastos reprezentacijos pasirinkimą arba kaip šis pasirinkimas atspindėjo tuometines Lietuvos visuomenės, ką tik atgavusios išsvajotąją laisvę, būsenas? Atsakymą galima iliustruoti G. Deleuze'o teatro samprata, besiremiančia galios ir tapumo, kaip bet kokio tapatumo, užbaigtumo bei rišlumo neigimo kategorija. Kaip jau buvo minėta, filosofui galios elementas teatre buvo pati reprezentacija, implikuojanti aiškia istoriją, struktūrą, apibrėžtus personažus bei loginę dialogų seką. O. Koršunovo ankstyvieji spektakliai, intuityviai priešindami tokioms reprezentacijoms,

²⁵⁹Koršunovas, Oskaras. Lietuvos tarptautinio teatro festivalio LIFE bukletas. – Vilnius, 1993.

²⁶⁰Kažukauskaitė, Neringa. Tai, Tas, Čia, Būti, Aš, Mes, Dievas. In *Krantai*. – 1995, sausis, vasaris, kovas, p. 36.

priešingai nei tradicinės dramaturgijos pastatymai, buvo sukonstruoti kaip fragmentiški šviesų, linijų, gestų, sceninių pasakymų kaleidoskopai, keistų metamorfozių ir kūniškų aktoriaus energijų lydiniai. Tai buvo spektakliai, kurie, teatrologės R. Vasinauskaitės žodžiais tariant, „griovė įprastas komunikacines scenos meno konvencijas ir per kalbos neįmanomumą, dramaturginio ar naratyvinio diskurso suaižėjimą ar išnykimą, subjekto deformaciją ar anuliaciją teigė tiek pasaulio vienovės, tiek ir žmogaus jame pilnatvės krizę“²⁶¹.

Galima sakyti, kad O. Koršunovo pirmieji spektakliai atspindėjo reprezentacijos ir kalbos kaip rišlios sistemos „nukenksminimą“. Kalba čia ne tik liovėsi dominuoti, bet pasirodė atskirta nuo normatyvinių loginių sistemų, priklausanti disartikuliacijos sričiai. Kankinančios fiksacijos būsenos čia buvo aštrinamos „situacijų, judesių, frazių, net žodžių pakartojimais, kurie stabdė pašėlusį spektaklio ritmą bei tempą ir formavo neatitikimų tarp žodžio ir vaizdo, daikto ir jo panaudojimo, intonacijos ir jos prasmės, veiksmo ir jo rezultato žaismą – tą estetinį ir prasminį pasislinkimą nuo įprastos logikos“²⁶². Sunkiai artikuliuoti, neįprasta intonacija išstarti žodžiai, patalpinti neadekvačiame situacijai kontekste, prieštaravo norminei žodžio reikšmei, disonavo su veiksmu bei tuo, ką nori pasakyti aktoriaus kūnas. Dėl šių priežasčių sceniniai pasakymai ir veiksmai prarado galutinę reikšmę, įprastą sintaksę ir tapo „vien savo pačių pokyčių suma“²⁶³ – klaidinančiu teatrinio gestu, bandančiu išvengti iliustracinių tikrovės ir tradicinių draminių konfliktų schemų. Pasak G. Deleuze'o, „teatras lieka reprezentuojančiu kiekvieną kartą, kai tik savo objektu pasirenka konfliktus, prieštaravimus, opozicijas“, nes „konfliktai jau yra normalizuoti, kodifikuoti, institucionalizuoti“²⁶⁴. Ankstyvieji O. Koršunovo spektakliai, griaudami tradicines reprezentacijas, išstūmė teatrinį konfliktą iš dominuojančių opozicijų ir, kaip pasakytų G. Deleuze'as, apsaugojo reprezentaciją nuo angažuotos, daugumos vartojimui tinkančios reikšmės.

Vis dėlto reikia pasakyti, jog reprezentacija, tokiu būdu vaduodamasi nuo galios sistemų, prarado kalbos identiškumą ir lokalumo bruožus. Ji įkūnijo ambivalentišką beasmenybinį vieneta, kitaip tariant, tapsmą, kuriame personažas neturi savojo *aš*. Tapsmą G. Deleuze'as suprato kaip neturintį jokios tapatybės, neinterpretuojantį savojo laiko, kaip anoniminę socialinę konstrukciją, kuri dar neturi krypties ir kurioje nėra ką interpretuoti. Tačiau ar ne tokią tapsmo būseną tuo metu išgyveno visa Lietuvos visuomenė? Pasimetimas, neapibrėžtumas ir ateities baimė, karštligiškas griovimas ideologinių praeities liekanų ir tradicijų, neišsiaiškinus savojo tapatumo, visa tai sugestijavo „tapsmą revoliucija“ be pačios

²⁶¹ Vasinauskaitė, Rasa. Realaus meno bendrija: Oskaro Koršunovo teatro pradžia. In *Menotyra*. – 2007, t. 14, nr. 4, p. 40.

²⁶² Vasinauskaitė, Rasa. Realaus meno bendrija, p. 36.

²⁶³ Deleuze, Gilles. Vienu manifestu mažiau, p. 292.

²⁶⁴ Deleuze, Gilles. Ten pat, p. 300.

revoliucijos, savo pačių individualumo sąskaita. Koršunovo ankstyvieji spektakliai buvo viso to atspindys.

Kalbant apie O. Koršunovo antrojo laikotarpio spektaklius, sukurtus pagal šiuolaikines Sigito Parulskio, Bernard-Marie Kolteso, Marko Ravenhillo, Mariaus von Mayenburgo pjeses, kalbiškumo ir teatrališkumo santykis įgavo naujus pavidalus, susietus su pakitusia visuomenine situacija. Sparčiai plintant Vakarų kapitalistinei ekonomikai, Lietuva netrukus pajuto ne tik laisvės, bet ir vergovės padarinius. Lietuvos gyventojai ėmė perimti vartotojiškos visuomenės modelį, o kartu su juo ėmė ryškėti globalizuotų bei marginalizuotų grupių skirtumai. Kaip teigė Zigmundas Baumanas, pastarųjų atsiradimas visuomet yra susietas su apibrėžta, lokalia erdve, o būti lokaliai globalizuotame pasaulyje yra socialinio atskirtumo ir nuosmukio ženklas²⁶⁵. Tokią jauseną dažniausiai išgyvena taisyklių nekuriantys sistemos „eiliniai“, savo kūnu patiriantys visus nuasmeninančios globalizacijos prieštaravimus, kuriems įveikti kultūra linkusi susikurti popkultūros gynybinį mechanizmą.

Tokiame globalėjančiame ir sparčiai masinei kultūrai pasiduodančiame Lietuvos kontekste O. Koršunovo šiuolaikinės ir naujosios dramaturgijos pastatymai įgavo aiškiai opozicinę kryptį, privertusią visuomenę išvysti tikrąją savosios atskirties veidą. Regresyvaus laiko baimių pagimdyti vaizdiniai spektakliuose „Roberto Zucco“ (1998), „Shopping and Fucking“ (1999), „Ugnies veidas“ (2000) sugestijavo pajautą pasaulio, kuriame agresija, prievarta, dominavimas prieš kitą yra vienintelė galima komunikacija. Buitiniai dialogai, utriuota kalba, persmelkta gatvės slengu, nuoseklumą praradusi struktūra spektakliuose atspindėjo bendras šiuolaikinės dramos charakteristikas, iškeliančias kompleksuoto, sužeisto, pasaulinių kataklizmų sumaištyje pasimetusio individo perversijas ir paribius. Jei pirmaisiais savo spektakliais O. Koršunovas kūrė savi-referentinį, sau pakankamą, grynos formos, prasmės ir abstrahuotų intensyvumų teatrą, tai šiuo laikotarpiu jis buvo konfrontacinis, griaunantis puritoniškos visuomenės tabu ir išryškinantis marginalizuotų grupių problemas teatras, savo šokiruojančia estetika nukreiptas ne tik prieš socialines normas, bet ir dominuojančią metaforinio Lietuvos teatro raišką. Teatrinė retorika jame prasiverždavo trauminiais tikrovės vaizdiniais, kurie savo brutalumu ir nepatogumu taip priartėdavo prie žiūrovų, kad peržengdavo regimas vizualumo formas ir iškreipdavo pačią tikrovę. Kitaip tariant, brutali tikrovės tiesa buvo įkurdinama pačiame spektaklyje, o tikrovės objektas / personažas, siekiant jo neapsimestinio tikrumo, buvo parodomas taip natūraliai, kad priversdavo žiūrovą pasijusti nepatogiai.

Pasižymėję drąsa šio laikotarpio spektakliai Lietuvos teatre formavo savitą komunikacijos būdą, pareikalavusį įtempto emocinio santykio tiek iš aktorių, tiek iš žiūrovų. Stiprus emocinis santykis vertė ne tiek artikuliuoti idėjas, kiek *čia ir dabar* patirti įvyki, jį

²⁶⁵Bauman, Zigmund. *Globalization: The Human Consequences*. Cambridge: Polity Press, 2000, p. 7-10.

išgyventi ir kone empiriškai pajusti. Aktorių fiziškumo ir meistriškumo dėka išgyvenimai scenoje tapdavo tokie intensyvūs, jog žiūrovai personažą suvokdavo ne kaip fikcinį kitą, bet kaip intensyvią aktorius kūną. Šis intensyvisis aktorius kūnas O. Koršunovo spektakliuose priešinosi simbolizacijai ir įkūnijo intymią sferą, kurioje tarpsta empirinė, kone apčiuopiama kito asmeninė patyrimo erdvė (*jouissance*). Tam tikra prasme personažai įkūnijo tokius tikrovės objektus, kurie priartinti tapdavo Halo Fosterio nusakytais objektais-žvilgsniais, neturinčiais nustatyto normatyvinio reprezentacijos rėmo²⁶⁶. Reprezentacijos socialumas šiuo atveju reikšėsi ne užtikrinant normatyvinę subjekto tapatybę, o per nepatrauklaus, psichotinio personažo rodymą nureikšminant pačią reprezentacinę tikrovę, jos pretenzijas į aukštesnę, apibendrinančią ir racionalizuotą tiesą.

Apibendrintai galima sakyti, kad pirmieji O. Koršunovo spektakliai, sukurti pagal OBER'ių dramaturgiją, buvo paremti monologine teatro strategija, išreiškiančią dendžio laikyseną, nukreiptą ne į argumentacinę logiką ir apibrėžtos tapatybės konstravimą, bet į savęs stebėjimą ir naujų formų paieškas. Naujosios dramaturgijos pastatymus režisierius priartino prie tokios strategijos, kuri, pasak J. Baudrillard'o, siekia pačios tikrovės, jos banalybės, tikrumo ir nuogo akivaizdumo²⁶⁷. Postmarksistinės nuostatos juose įsirašė per tikrovės rodymą, tapusį kūrybingu išsilaisvinimo ritualu, gebančiu demistifikuoti kasdienio gyvenimo prasmes. Tokiuose spektakliuose kasdienybės metaforos transformavosi į „atspindžio tikrovę“²⁶⁸, kuri nesistengia pateikti konkrečių sprendimų, o tik paviešina iškreiptų socialinių konvencijų paradoksus. Forma savo vaidmenį čia įgyja ne įvardindama santykį su socialine ideologine aplinka, o leisdama emociškai pajusti perversyvų tikrovės turinį. Socialinis identitetas čia pasiekiamas atskleidžiant paribio mąstymo bruožus ir opozicinius visuomenės egzistavimo modelius, todėl galima sakyti, kad toks teatras, pateikdamas alternatyvias interpretavimo galimybes, yra pajėgus tapti įkūnyto socialumo scena ir gali veikti žiūrovų mąstymą.

²⁶⁶Foster, Hal. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, London: The MIT Press, 1996, p. 149.

²⁶⁷Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*, p. 60.

²⁶⁸ Šis terminas priklauso literatūros sociologui Alainui Bodiou, kuris teigė, jog menas nėra paprastas tikrovės atspindys, o „atspindžio tikrovė“, turinti ir savarankišką, ir kontekstines reikšmes.

Išvados

I. Aptariant probleminius dialogo suvokimo laukus Lietuvos ir Vakarų teatrologijoje, fenomenologinėse ir struktūralistinėse teorijose pastebėta, kad dialogo samprata iki šiol yra siejama su Vakarų mąstymo tradicijoje įsigalėjusiu dialogo apibrėžimu, tapatinančiu jį su kalba ir reprezentacine, tekstu paremtu teatro raiška. Vienais atvejais labiau pabrėžiamas tekstinių dramos prasmų supratimas ir interpretavimas (tradicinė fenomenologija), kodavimas ir atkodavimas (semiotika), kitais – kalbinis pagrindas tiesiog dekonstruojamas. Tyrimai parodė, kad šiandien dialogo suvokimas balansuoja tarp smulkmeniško lingvistinių vienetų nagrinėjimo dramos tekste (semiotinės dramos teorijos), jo redukcijos iki kalbos funkcijų ir žodžio vietos daugiaženklėje teatro sistemoje nusakymo (semiotinės teatro teorijos) bei visiško kalbos funkcijų ir signifikacinės jos vertės atsisakymo (poststruktūralistinės teatro ir dramos teorijos). Keliant klausimą, kokioje plotmėje dialogo analizė gali būti tinkama teatrui, netampanti tik dirbtiniu šių modelių pritaikymu, disertacijoje prieita išvada, kad tam labiausiai tinka fenomenologinė metodologija, pabrėžianti kūno reikšmę suvokimo procesuose ir leidžianti dialogą traktuoti kaip savęs ir kito patyrimą intersubjektyvioje sąveikoje.

II. Formuluojuot teorinius dialogo pagrindus ir apibrėžiant pagrindines dialogo strategijas nustatyta, kad E. Husserlio fenomenologija atskleidžia dvejopą požiūrį į teatrinį pokalbį. Remiantis jo kalbos samprata ir dialogą suvokiant kaip kalbinį reikšmės perdavimą, teatre svarbus išlieka reprezentacijos, refleksijos ir supratimo vaidmuo. Tačiau E. Husserlio kalbos apibrėžime išryškintas balso aspektas jau įgalina tokią teatro raišką, kuri nereikalauja reprezentacijos ir tradiciškai suvokiamo dialogo. Dialogą suprantant grynai fenomenologiškai, veikėjai sąveikauja tarpininkaujant ne tiek konvencinei reikšmei, kiek balsui ir kūnui. Šiuo požiūriu dialogas gali ne tik konstituoti subjektyvią, nuo dramaturginio teksto nepriklausomą reikšmę, bet ir pasirodyti kaip gyvojoje dabartyje vykstantis potencinių prasmų ir būsenų atsiskleidimas, priartinantis aktorių prie pirminės savęs ir kito patirties. M. Heideggerio kalbos apmąstymai suponuoja tokį dialogo ir nereprezentacinio postmodernaus teatro apibrėžimą, pagal kurį tai, kas vyksta scenoje, pasirodo ne kaip dialoginėje kalboje sugaunamas aiškumas, o tik kaip užuomina, poetinis pranešimas, paslepiantis signifikaciją, leidžiantis sceniniam vyksmui laisvai tekėti. Tokia kalba nesistengia artikuliuoti to, kas sakoma ar regima, o yra atvira, reikalaujanti klausymo ir girdėjimo. Balsas tokioje kalboje jau yra atsietas nuo tiesioginio kūno patyrimo ir kuria tikrovės / energijos srautus tarp scenos erdvės, daiktų ir subjektų.

Teatrinį dialogą apmąstant iš tarpkūniškumo perspektyvos, E. Levino filosofija leidžia atskirti dialogo ir santykio plotmes. Tradiciškai suvokiamą dialogą konstituuoja apibrėžta žodžio reikšmė, o santykis steigia grynai tarpkūniškus ryšius, atribotus nuo to, kas pasakyta. Čia

svarbus tampa kūno gestas ir fizinė jo prezentacija. Žvelgiant iš J. P. Sartre'o filosofijos ir joje išvystytos žvilgsnio perspektyvos, dialogas lieka išsprastas į tradicinius suvokimo rėmus, neperžengiantis pažintinio santykio ribų. Jį galima apibrėžti kaip konvencinius subjekto-objekto ryšius steigiantį intersubjektyvumą, suponuojantį įsijautimu į kito vidujybę paremtą distancinį vaidmens kūrimo būdą, neimplikuojantį savojo kūno patyrimo. Re prezentacijos plotmėje sartriškas dialogas gali ne tik steigti konvencinius scenos ir žiūrovo santykius, bet ir veikti šiuolaikiniame teatre dažnai aptinkamu grįžtamojo žvilgsnio būdu. Bene labiausiai šiuolaikinio teatro pokyčius atliepia E. Husserlio ir M. Merleau-Ponty fenomenologija. Šių filosofų aptartas liečiančio kūno fenomenas jau įgalina postmoderniai scenai būdingus tarpkūniškus ryšius ir tokį dialogo suvokimą, pagal kurį kitas patiriamas taip pat, kaip savasis kūnas. Fenomenologijos kontekste tai leidžia kalbėti apie performatyvią vaidmens strategiją, apimančią tiek aktoriaus gyvenamo kūno genezę, tiek personažo reprezentaciją. E. Husserlio ir M. Merleau-Ponty filosofijomis grįstas virtualus kūnas įgalina plėtoti postmodernių teatro teorijų pamėgtą sceninio peizažo sampratą ir tokį *mise en scène* diskurso suvokimą, kuris nereikalauja kalbos įsiterpimo, užbaigtų prasmų supratimo.

III. Tyrinėjant Lietuvos teatro kontekstą pastebėta, kad iki 9-ojo praėjusio amžiaus dešimtmečio Lietuvos scenoje vyravo tradicinis požiūris į dialogą, apimantis sartriškai suvokiamą konvencinę reprezentaciją ir distancinį vaidmens kūrimo būdą. Dialogines formas griaunanti, su kūno ir balso praktikomis siejama nereprezentacinė raiška, kurią XX amžiuje sėkmingai eksploatavo modernaus teatro kūrėjai, ypač J. Grotowskis ir metafizinę kalbos galią pabrėžiantys P. Brookas bei R. Schechneris, Lietuvoje išryškėjo tik 9-ame, 10-ame dešimtmečiuose kartu su neinstitucinio teatro kūrėjais B. Šarka ir E. Leonavičiumi, įtvirtinusiais fenomenologinio kūno, kaip save patiriančio, supratimą, bei J. Vaitkaus valstybiniuose teatruose sukurtais to laikotarpio spektakliais, kuriuos vienijo bendras sceninio veiksmo muzikalumas, formavęs naujus teksto, vaizdo, žodžio ir balso santykius. Kalba čia buvo suvokiama kaip bendra muzikinės partitūros dalis, o veikėjus apibūdino ne tradiciškai suvokiamas dialogas ir personažo charakteris, bet balsas, dramatiškai įsiliejantis į muzikinę spektaklio partitūrą. Aktoriai čia jau komunikavo ne tiek lingvistine reikšme, kiek balsu ir kūnu. E. Nekrošiaus spektakliai „Pradžia. Donelaitis. Metai“, „Giesmių giesmė“, režisieriaus kūryboje išsiskyrė kaip poetinių tekstų inscenizacijos, nereikalaujančios reprezentacijos ir aiškaus supratimo. Tokia raiška formavosi kaip nauja meninė realybė, pagrįsta tik užuominomis, o neverbalinė komunikacija skatino ne reikšmėmis grįstą, bet tarpkūnišką dialogą. Žodis čia buvo tik būtinybė, konkretizuojanti kintančias veiksmo ir sceninių įvaizdžių transformacijas, objektų ir personažų persikeitimus. Šiandieniniame Lietuvos teatre dominuoja verbalinis dialogas, tačiau jo supratimas išstumia tradiciškai suvokiamą stanislavskiškąją psychologizmą, užleisdamas vietą

performatyvioms vaidybos strategijoms, eksploatuojančiomis aktorius gyvenamą kūną su visomis jame įrašytomis kultūrinėmis prasmėmis. Būtent tokia strategija šiandien vadovaujasi daugelis lietuvių režisierių, pabrėžiančių, jog aktorius turi ne vaidinti, o būti savimi scenoje, akcentuojančių ne tiek sartrišką aktorius virsmą personažu, kiek jo asmenybės, individualios patirties, autentiškumo ir organiškumo svarbą, t. y. tą jo *alter ego* perspektyvą, kuri sutampa su personažo psichofizine sąranga ir leidžia vienu metu organiškai jausti tiek savo, tiek personažo kūną, būti tiek gyvu subjektu su visu savo kūno autentiškumu ir patyrimu, tiek išreikšti personažą objektą.

IV. Suformulavus ideologinius teatro modelius ir ištyrus ideologinę Lietuvos teatro situaciją sovietmečiu bei pirmąjį nepriklausomybės dešimtmetį paaiškėjo, kad dialoginis modelis, įtvirtinęs metaforinę raišką, veikė pagal marksistinę logiką, kuri nepriklausomybės metais negalėjo būti veiksminga. Metaforinis kalbėjimas, sovietmečiu užgimęs kaip konfrontacinis teisinga-klaidinga kodas, artimas marksistiniam dialektiniam materializmui, nepriklausomybės metais daugelio režisierių darbuose transformavosi į idealizuotus naratyvus ir iš esmės nužudė sistemos bei gyvenamo pasaulio konfliktą, reikalingą racionaliai komunikacijai. Sovietų okupacijos metais metaforinėje raiškoje paslėptas klaidinga-teisinga kodavimas buvo nukreiptas į socialinių santykių analizę ir reiškėsi kaip dialogui priešinga strategija, reikalaujanti konfrontacijos, priešingų prasmų, jėgų susidūrimo atskleidimo. Nepriklausomybės laikotarpiu šios nuostatos, išskyrus retus atvejus, socialumo prasme nebuvo išpildytos. Idealizuoti metaforiniai įvaizdžiai saugojo visuomenę nuo realios situacijos suvokimo, todėl teatras prarado gebėjimą tapti socialinius pokyčius inicijuojančia jėga. Dialoginė konsensuso strategija, palaikanti dominuojantį diskursą, buvo neveiksminga, o metaforiniai argumentai prarado ryšį su tikrove. Lietuvos teatras, remdamasis fenomenologiniais meno suvokimo principais ir dialogine psitikėjimo hermeneutika, įtvirtino normatyvinį teatro modelį, kuris savotiškai kontroliavo alternatyvius formas ir avangardinio teatro pasireiškimus. Monologinis modelis, siejamas su įtarumo hermeneutika ir postmarksistinių teorijų įtvirtinta antiargumentacine logika, Lietuvos teatre formavosi ir tebesiformuoja kaip tokio pavojaus įsisąmoninimas, todėl kalbant apie šį modelį stebimos tik jo apraiškos, vienaip ar kitaip išryškėjančios atskirų režisierių darbuose. Pirmąjį nepriklausomybės dešimtmetį sėkmingiausiai šiame kelyje reiškėsi O. Koršunovo teatras, išmušęs racionalizuotus scenos meno pagrindus, jo iliuzines bendrybes. Neturėdama konkrečių atspirties taškų realiame gyvenime, šiandien monologinė pozicija užleidžia vietą dialoginiam modeliui.

Bibliografijos sąrašas

Šaltiniai

1. Heidegger, Martin. *Being and Time*. Trans. Joan Stambaugh. Albany: State University of New York Press, 1996.
2. Heidegger, Martin. *An Introduction to Metaphysics*. Trans. by Ralph Manheim. New Haven: Yale University Press, 1987.
3. Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought*. Trans. Albert Hofstadter. New York: Harper and Row, 1975.
4. Heideggeris, Martynas. *Rinktiniai raštai*. Vert. Arvydas Šliogeris. Vilnius: Mintis, 1992.
5. Heideggeris, Martynas. Metafizikos įvadas // *Žmogus ir žodis*, 2004, nr. 4.
6. Heidegger / Gadamer. *Meno kūrinio ištaka*. Vert. Tomas Sodeika, Jurga Jonutytė. Vilnius: Aidai, 2003.
7. Husserl, Edmund. *Logical Investigation*. Trans. J. N. Findlay. London: Routledge and Kegan Paul, 1968.
8. Husserl, Edmund. *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy*. The Hague and Boston: Martinus Nijhoff, 1982.
9. Husserlis, Edmundas. *Karteziškosios meditacijos*. Vert. T. Sodeika. Vilnius: Aidai, 2005.
10. Levinas, Emanuelis. *Apie Dievą, ateinantį į mąstymą*. Vilnius: Aidai, 2001.
11. Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Trans. Colin Smith. London: Routledge, 1996.
12. Merleau-Ponty, Maurice. *The Visible and the Invisible*. Trans. Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press, 1969.
13. Merleau-Ponty, Maurice. *Signs*. Trans. Richard C. McCleary. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
14. Merleau-Ponty, Maurice. Kitas ir žmonių pasaulis // *Baltos lankos*, 2002, nr. 14.
15. Merleau-Ponty, Maurice. Suvokimo fenomenologija // *Baltos lankos*, 2009, nr. 29.
16. Merleau-Ponty, Maurice. Suvokimo fenomenologija // *Baltos lankos*, 2010, nr. 31/32.
17. Merleau-Ponty, Maurice. Cézanne'o abejonė // *Baltos lankos*, 2010, nr. 31/32.
18. Sartre, Jean Paul. *Being and Nothingness: Essay on Phenomenological Ontology*. London and New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 2000.

Literatūra

19. Aristotelis. *Poetika. Rinktiniai raštai*. Vilnius: Mintis, 1990.
20. Alexander, J. C. and Colomy, P. Neofunctionalism Today: Reconstructing a Theoretical Tradition. In *Neofunctionalism and After*. Cambridge, Mass.: Blackwell, 1998.
21. Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trans. Ben Brewster. New York: Monthly Review Press, 2001.
22. Artaud, Antonin. *Teatras ir jo antrininkas*. Vilnius: Scena, 1999.
23. Auslander, Philip. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. New York: Routledge, 1997.
24. Barthes, Roland. Dar syki – kūnas. In *Kūno raiška šiuolaikiniame socialiniame diskurse*. Vilnius: Baltos lankos, 2007.
25. Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. Edited and translated by Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.
26. Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. Translated by Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1975.
27. Baudrillard, Jean. The Precession of Simulacra. In *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.
28. Bauman, Zigmund. *Globalization: The Human Consequences*. Cambridge: Polity Press, 2000.
29. Benveniste, Emele. *Problems in general linguistics*, 2 vol. Translated by Mary Elizabeth Meek. Florida: University of Miami, 1974.
30. Blau, Herbert. Receding into Illusion: Alienation, the Audience, Technique, Anatomy // *New German Critique*, 1989, nr.47.
31. Blau, Herbert. Universals of Performance: Or Amortizing Play // *Sub-Stance*, 1983, nr. 37-38.
32. Brook, Peter. *The Shifting Point: Theatre, Film, Opera, 1946-87*. New York: Harper and Row, Publishers, 1987.
33. Bruns, Gerald L. *Heidegger's Estrangements: Language, Truth, and Poetry in the Later Writings*. New Haven and London: Yale University Press, 1989.
34. Burton, Deirdre. *Dialogue and Discourse: a Sociolinguistic Approach to Modern Drama Dialogue and Naturally Occurring Conversation*. London: Routledge and Kegan Paul, 1980.
35. Butkus, Gediminas. Kur piramidės viršūnė? // *Krantai*, 1990, gegužė.

36. Butler, Judith. *Performative Acts and Gender constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. In *Performing Feminism: Feminist Critical Theory and Theatre*. Ed. Sue-Ellen Case. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.
37. *The Cambridge Companion to Husserl*. Ed. by Barry Smith and David Woodruff Smith. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
38. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1990.
39. Česnulevičiūtė, Petronėlė. *Dramos pasaulis*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1996.
40. Dapšytė, Goda. Teatras ir cenzūra: Jono Jurašo atvejis // *Menotyra*, 2007, nr. 4, t. 14.
41. Daunytė, Indrė. Politinio teatro apraiškos Europoje ir Lietuvoje XX amžiuje // *Menotyra*, 2002, nr. 4, t. 29.
42. Debord, Gui. *Spektaklio visuomenė*. Vilnius: Kitos knygos, 2006.
43. Deleuze, Gilles. Vienu manifestu mažiau // *Baltos lankos*. 2006, nr. 21/22.
44. Depraz, N., Cosmelli D. Empathy and Openness: Practices of Intersubjectivity at the Core of the Science of Consciousness // *Canadian journal of philosophy*, 2003, Supplementary volume, 29.
45. Derrida, Jaques. *The Theater of Cruelty and the Closure of Representation*. In *Writing and Difference*. Translated by Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978.
46. Durand, Régis. *The Disposition of the Voice*. In *Performance in Postmodern Culture*. Ed. Michel Benamou and Charles Caramello. Madison, WI: Coda Press, Inc., 1977.
47. Eagleton, Terry. *Literary Theory. An Introduction*. Blackwell Publishers, 1996.
48. Eagleton, Terry. *Ideology: An Introduction*. London: Verso, 1991.
49. Eco, Umberto. *Atviras kūrinys. Forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje*. Vilnius: Tyto alba, 2004.
50. Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Routledge, 1980.
51. Ericson, Jone. Defining Political Performance with Foucault and Habermas: Strategic and Communicative Action. In: *Theatricality: Theatre and Performance Theory*. Ed. by Tracy C. Davis and Thomas Postlewait. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
52. Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Garden City, NY: Doubleday, 1961.
53. Esslin, Martin. *Absurd Drama*. Penguin Books, 1965.
54. Féral, Josette. Performance and Theatricality: The Subject Demystified // *Modern Drama*, 1982, nr. 1 / 25 (March).
55. Fischer-Lichter, Erika. *History of European Drama and Theatre*. London and New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 2004.

56. Fischer-Lichte, Erika. *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. USA: University of Iowa Press, 1997.
57. Fortier, Mark. *Theory, Theatre: an Introduction*. London and New York: Routledge, 1997.
58. Foster, Hal. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, London: The MIT Press, 1996.
59. Foucault, Michel. *Disciplinuoti ir bausti: kalėjimo gimimas*. Vilnius: Baltos lankos, 1998.
60. Foucault, Michel. Power and Truth. In *Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Ed. Hubert L. Dreyfus and Paul Rabinow. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
61. Foucault, Michel. Howison Lecture on Truth and Subjectivity, October, 20, 1980. University of California at Berkeley. Unpublished manuscript, 7.
62. Fuchs, Elinor. *The Death of Character: Perspectives on Theatre after Modernism*. Indiana University Press, 1996.
63. Genette, Gérard. *Narrative Discourse: en Essay in Method*. Tr. by Jane E. Lewin. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1980.
64. Grotowski, Jerzy. *Skurdžiojo teatro link*. Vilnius: Apostrofa, 2011.
65. Gutauskas, Mintautas. *Dialogo erdvė: fenomenologinis požiūris*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2010.
66. Gutauskas, Mintautas. *Dialogas prieš dialogą E. Levino mąstyme „anapus patirties“ // Problemos*, 2007, nr. 71.
67. Habermas, Jürgen. *Modernybės filosofinis diskursas*. Vilnius: Alma litera, 2002.
68. Habermas, Jürgen. *The Theory of Communicative Action. Vol. 2, Lifeworld and System: A Critique of Functionalist Reason*. Boston: Beacon Press, 1987.
69. Habermas, Jürgen. *Moral Consciousness and Communicative Action*. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.
70. Hayman, Ronald. *Theatre and Anti-Theatre: New Movements since Beckett*. London: Secker and Warburg, 1979.
71. Havel, Vaclav. The Power of the Powerless. In *Living in the Truth*. Ed. J. Vladislav. London: Faber and Faber, 1978.
72. Herman, Vimala. *Dramatic Discourse: Dialogue as Interaction in Plays*. London: Routledge, 1995.
73. Hirsh, D. E. *Validity in Interpretation*. London: Yale University Press, 1967.
74. Ingarden, Roland. The Functions of Language in the Theatre. In *The Literary Work of Art*. Trans. George G. Grabowicz. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

75. Iser, Wolfgang. *Fiktyvumas ir įsivaizdavimas: literatūrinės antropologijos perspektyvos*. Vilnius: Aidai/ALK, 2002.
76. Issacharoff, Michael. *Discourse as Performance*. Stanford, California: Stanford University Press, 1989.
77. Ivanchenko, Andriy. An “Interactive” Approach to Interpreting Overlapping Dialogue in Caryl Churchill’s *Top Girls* (Act 1) // *Language and Literature*, 2008, nr. 16 (1).
78. Jameson, Fredric. *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*. London and New York: Verso, 2002.
79. Jonkus, Dalius. *Patirtis ir refleksija: fenomenologinės filosofijos akiračiai*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2009.
80. Jonkus, Dalius. Intersubjektyvaus kūno fenomenologija: prisilietimo patirtis // *Problemos*, 2008, nr. 74.
81. Jonkus, Dalius. Santykio su kitu paradoksai Sartre’o fenomenologinėje antropologijoje // *Žmogus ir žodis*, 2006, nr.4.
82. Jonkus, Dalius. Transcendencijos samprata Husserlio fenomenologijoje: atmintis ir kitas // *Žmogus ir žodis*, 2008, nr. 4.
83. Jurgutienė, Aušra. Fenomenologinis, hermeneutinis ir recepcinis teksto interpretavimas. In *XX amžiaus literatūros teorijos*. Vilnius: VPU leidykla, 2006.
84. Jurgutienė Aušra. Naratyvinio tapatumo nesatis: Jono Aisčio „Man tave“ // *Colloquia*, nr. 19.
85. Kantor, Tadeusz. Patekti į pasaulinį muziejų // *Krantai*, 1991, birželis.
86. Karoblis, Gediminas. *Modernaus pramoginio šokio fenomenologija: humanit. m. daktaro disertacija*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2003.
87. Kennedy, Andrew. *Six Dramatists in Search of Language*. London and New York: Cambridge University Press, 1975.
88. Kennedy, K. Andrew. *Dramatic Dialogue: The Duologue of Personal Encounter*. New York: Cambridge University Press, 1983.
89. Keršytė, Nijolė. Diakonija anapus dialogo // *Baltos lankos*, 1999, nr. 11.
90. Keršytė, Nijolė. Kitas veidas. In *Apie Dievą, ateinantį į mąstymą*. Vilnius: Aidai, 2001.
91. Kimbrough, Mc Comb Andrew. *Dramatic Theories of Voice in the Twentieth Century*. Amhers, New York: Cambria Press, 2011.
92. Klivis, Edgaras. Kraujas ir žemė: nacionalizmo vaizdiniai XX a. pabaigos Lietuvos scenoje // *Darbai ir dienos*, 2004, nr. 39.
93. Klivis, Edgaras. Ecce Homo: žmogaus reprezentacijų dinamika Lietuvos sovietmečio teatre // *Logos*, 2005, nr. 43.

94. Lacan, Jacques. *Écrits: A Selection*. Ed. by Jacques-Alain Miller. New York: Norton, 1977.
95. Lefort, Claude. *Democracy and Political Theory*. Trans. by David Macey. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
96. Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Transl. Karen Jürs-Munby. London and New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 2006.
97. Lingis, Alfonso. Jautrus kūnas // *Baltos lankos*, 2010, nr. 31 / 32.
98. Lowe, Valerie. “Unhappy” Confession in the *Crucible*. *Exploring the Language of Drama: From Text to Context*. London, Routledge, 1998.
99. Mandala, Susan. *Twentieth-Century Drama Dialogue as Ordinary Talk: Speaking Between the Lines*. USA: Ashgate Publishing Company, 2007.
100. Marcinkevičiūtė, Ramunė. *Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžiu*. Vilnius: Scena, 2002.
101. Marcinkevičiūtė, Ramunė. Kitas jautrumas // *Metraštinis Lietuvos teatras*, 1999-2000.
102. Marcinkevičiūtė, Ramunė. Iš ten į čia // *OKT: būti čia*. Vilnius: vėsi „Oskaro Koršunovo teatras“, 2009.
103. Martin, Jacqueline. *The Voice in Modern Theatre*. London: Routledge, 1991.
104. Martišiūtė, Aušra. *Pirmasis lietuvių dramaturgijos šimtmetis*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006.
105. Martišiūtė, Aušra. Dialogo raida lietuvių dramaturgijoje // *Literatūra*, 2000, nr. 39-42(1).
106. Martišiūtė, Aušra. Naujoji lietuvių drama. In *XXI amžiaus lietuvių dramaturgija*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2010.
107. Martišiūtė, Aušra. Naujausioji lietuvių dramaturgija. In *Naujausioji lietuvių dramaturgija (1988-2002)*. Vilnius: Alma littera, 2003.
108. Marx, Karl and Engels, Frederick. *The German Ideology Part One, with Selections from Parts Two and Three, together with Marx's „Introduction to a Critique of Political Economy“*. New York: International Publishers, 2001.
109. Karl Marx. *Theses on Feuerbach (1845)*. Prieiga per internetą: <http://www.marxist.org/archive/marx/works/1845/theses/index.htm>
110. Mažeikienė, Rūta. Neprofesionalaus aktorius raiška: nuo būti / jausti iki veikti / atlikti // *Darbai ir dienos*, 2004, nr. 39.
111. Mickūnas, Algis. Dialogo sritis // *Baltos lankos*, 1999, nr. 11.
112. Nietzsche, Friedrich. Richard Wagner in Bayreuth. In *Untimely Meditations*. Trans. R. J. Hollingdale. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
113. Nietzsche, Friedrich. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Band 12. Nachgelassene Fragmente 1885–1887*. Berlin; New York: DTV de Gruyter, 1980.

114. Nygaard, Jon. Romanas Ingardenas ir teatras // *Krantai*, 1991, birželis.
115. Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre Terms, Concepts, and Analysis*. London: University of Toronto Press, 1998.
116. Petersen, Alan. *The Body in Question: A Socio-Cultural Approach*. London and New York: Routledge, 2007.
117. Pontbriand, Chantal. The Eye Finds No Fixed Point on Which to Rest // *Modern Drama*, 1982, nr. 1 / 25 (March).
118. Rayner, Alice. *Ghosts: Death's Double and the Phenomena of Theatre*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
119. Rayner, Alice. *To Act, to Do, to Performe: Drama and the Phenomenology of Action*. USA: University of Michigan Press, 1994.
120. Ricoeur, Paul. *Interpretacijos teorija: diskursas ir reikšmės perteklius*. Vilnius: Baltos lankos, 2000.
121. Shechner, Richard. *Environmental Theatre*. New York: Hawthorne, 1973.
122. Schechner, Richard. *Performance Theory*. London and New York: Routledge, 1995.
123. Schechner, Richard. Aspects of Training at the Performance Group. In *Actor Training*, vol.1. Ed. Richard P. Brown. New York: Drama Books Specialists, 1972.
124. Sefler, F. George. *Language and the World: A Methodological Synthesis within the Writings of Martin Heidegger and Ludwig Wittgenstein*. Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1974.
125. Shank, Theodore. *Beyond the Boundaries: American Alternative Theatre*. USA: University of Michigan Press, 2002.
126. Short, Mick. Discourse Analysis and the Analysis of Drama. In *Langue, Discourse and Literature: An Introductory Reader in Discourse Stylistics*. Ed. Roland Cartier and Paul Simpson. New York: Routledge, 2005.
127. Short M., Culpeper J., Verdonk P. *Exploring the Language of Drama: From Text to Context*. London, Routledge, 1998.
128. Simon, Josef. Good Will to Understand and the Will to Power: Remarks on an „Improbable Debate“. In *Dialogue and Deconstruction: The Gadamer-Derrida Encounter*. Ed. Diana P. Michelfelder and Richard E. Palmer. State University of New York Press, 1989.
129. Simons, Peter. Meaning and Language. In *The Cambridge Companion to Husserl*. Ed. Barry Smith and David Woodruff Smith. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
130. Sloterdijk, Peter. *Ciniškojo proto kritika*. Vilnius: Alma litera, ALK, 1999.
131. Smith, A. C. M. *Orghast at Persepolis*. Viking Press, 1973.

132. Smith, Nichol H. *Strong Hermeneutics. Contingency and Molar Identity*. London and New York: Routledge, 1997.
133. Spivak, Gayatri Chakravorti. Can the Subaltern Speak? In *Marxism and the Interpretation of Culture*. Ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Urbana: University of Illinois Press, 1988.
134. Spivak, Gayatri Ch. Translators Preface. In Derrida, Jaques. *Of Grammatology*. Tans. Spivak G. Ch. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.
135. Sruoga, Balys. *Apie tiesą ir sceną*. Sud. Algis Samulionis. Vilnius: Scena, 1994.
136. Sruoga, Balys. *Verpetai ir užuovėjos*. Vilnius: Vaga, 1990.
137. Staniewski, Włodzimierz. *Gardzienice, Poland*. Ed. Dorinda Hulton. Arts Archive, Exeter: Arts Documentation Unit, 1993.
138. Staniewski, Włodzimierz with Hodge, Alison. *Hidden Territories: the Theatre of Gardzienice*. London: Routledge, 2004.
139. Staniškytė, Jurgita. *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*. Vilnius: Scena, 2008.
140. Stanton B., Garner Jr. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1994.
141. States, Bert O. *Great Reckonings in Little Room: On the Phenomenology of Theatre*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985.
142. States, Bert O. The Phenomenological Attitude. In *Critical Theory and Performance*. Ed. Reinelt, J. C. and Roach, J. R. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1992.
143. Styan, J. L. *The Elements of Drama*. New York: Cambridge University Press, 1960.
144. Szondi, Peter. *Theory of the Modern Drama*. Trans. Michael Hays. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
145. Šabasevičienė, Daiva. *Teatro piligrimas. Režisieriaus Jono Vaitkaus kūrybos kontūrai*. Vilnius: Krantai, 2007.
146. Šabasevičienė, Daiva. Naujų estetinių formų paieškos: Jono Vaitkaus polifoniško teatro modelis // *Menotyra*, 2010, nr. 2, t. 17.
147. Šatkauskienė, Nomeda. *Dramos teksto sklaidos ypatumai: teorinių paradigmu kaita ir jų analizė*: hum. m. daktaro disertacija. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2002.
148. Šatkauskienė, Nomeda. Tekstai, kurie ieško gilumos // *Darbai ir dienos*, 2004, nr. 39.
149. Taylor, J. R. *The Second Wave: British Drama for the Seventies*. London, 1971.
150. Toolan, Michael. *Critical Discourse Analysis: Critical Concepts in Linguistics*. Vol I. London: Routledge, 2002.

151. Toolan, Michael. *The Stylistics of Fiction: a Literary-Linguistic approach*. London: Routledge, 1990.
152. De Toro, Fernando. The End of Theatre Semiotics? A Symptom of an Epistemological Shift // *Semiotica*, 2008, nr. 4.
153. Vasinauskaitė, Rasa. *Laikinumo teatras: lietuvių režisūros pokyčiai 1990-2001*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2010.
154. Vasinauskaitė, Rasa. Scenos fenomenologija: E. Nekrošius skaito K. Donelaitį ir Dante // *Lietuvos kultūros tyrimai. Asmenybės, lytis, bendruomenės*, 2012, t. 3.
155. Vasinauskaitė, Rasa. Realus meno bendrija: Oskaro Koršunovo teatro pradžia // *Menotyra*, 2007, t. 14, nr. 4.
156. Waldenfels, Bernhard. Dialogue and Discourses. In *Writing the Politics of Difference*. Ed. Hugh J. Silverman. New York: State University of New York Press, 1991.
157. Zahavi, Dan. *Husserl's Phenomenology*. California: Stanford University Press, 2003.
158. Zachavi, Dan. Beyond Empathy: Phenomenological Approaches to Intersubjectivity // *Journal of Consciousness Studies*, 2001, nr. 8 (5-7).
159. Zarrilli, Phillip B. *Psychophysical Acting: an Intercultural Approach after Stanislavski*. London and New York: Routledge, 2009.
160. Zarrilli, Philip B. Toward a Phenomenological Model of the Actor's Embodied Modes of Experience // *Theatre Journal*, 2004, nr. 56/4.
161. Žukauskaitė, Audronė. Prisilietimo postfenomenologija // *Athena*, 2008, nr. 4.
162. Žukauskaitė, Audronė. *Anapus signifikanto principo: rekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika*. Vilnius: Aidai, 2001.
163. Woolward, Keithley P. *Towards a Performative Theory of Liberation: Theatre, Theatricality and „Play“ in the Work of Frantz Fanon*. New York: ProQuest LLC, 2008.
164. Барт, Роланд. *Система моды: Статьи по семиотике культуры*. Москва: изд. им. Сабашниковых, 2003.
165. Барт, Роланд. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Сост. Г. К. Косикова. Москва: Прогрес, Универс, 1994.
166. Станиславский К. С. *Об искусстве театра. Избранное*. Москва: Всерос. театр. о-во, 1982.

Recenzijos ir jų rinkiniai

167. Beno Šarkos „Kiaurai“ alternatyvaus teatro festivalyje. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1024&s=63667#gsc.tab=0>
168. Dapšytė, Goda. Benas Šarka // *Lietuvos teatro metraštis*, TKIEC, DVD, 2006-2007.
169. Dvilinskaitė, Anelė. Galvosūkis režisieriui // *Kultūros barai*, 1994, nr. 8 / 9.
170. *Eimunto Nekrošiaus teatras: pokalbiai, recenzijos, straipsniai / 1991-2010*. Sud. Rasa Vasinauskaitė. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009.
171. *Gintaro Varno teatras: pokalbiai, straipsniai, recenzijos / 1989-2009*. Sud. Helmutas Šabasevičius. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009.
172. Gyvas negyvas teatras // *Lietuvos teatras*, 1998 / 1999 ruduo-žiema.
173. Kažukauskaitė, Neringa. Tai, Tas, Čia, Būti, Aš, Mes, Dievas // *Krantai*, 1995, sausis, vasaris, kovas.
174. Liuga, Audronis. *Laiko sužeistas teatras*. Vilnius: Baltos lankos, 2008.
175. Oginskaitė, Rūta. Klausimas: gerti ar ne? // *Lietuvos rytas*, Mūzų malūnas, 2010, lap. 8.
176. Oginskaitė, Rūta. „Topor sosi“: Beno Šarkos duoklė rusų kultūrai. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1024&s=31202#gsc.tab=0>
177. *OKT: būti čia*. Sud. Alma Braškytė. Vilnius: vši „Oskaro Koršunovo teatras“, 2009.
178. Paukštytė, Rasa. Dviejų Hamletas // *Meno savaitė*, 1992, lap. 13-19.
179. Paukštytė, Rasa. Papasakokite apie Roberto Zucco – bus ramiau // *Literatūra ir menas*, 1998, gr. 24.
180. *Rimo Tumino teatras: recenzijos, straipsniai / 1990-2010*. Sud. Šarūnė Trinkūnaitė. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009.
181. Stankevičiūtė, Jurga. Aštuonerius metus išlaukus // *Literatūra ir menas*, 1991, spal. 26.
182. Šabasevičienė, Daiva. Nepatogaus teatro būtinybė // *Literatūra ir menas*, 2009, spal. 9.
183. Vasiliauskas, Valdas. *Teatro malonumas*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2012.
184. Vasinauskaitė, Rasa. Teatras 800-ajame numeryje: subjektyvi sostinės premjerų apžvalga // *7 meno dienos*, 2008, geg. 2.
185. Vasinauskaitė, Rasa. Atminties variacijos – teatro terapija // *7 meno dienos*, 2005. kov. 18.