
Kalbos problema šiuolaikiniame teatre.

Referento kazusas

Rasa Vasinauskaitė

*Kultūros, filosofijos ir meno institutas,
Saltoniškių g. 58, LT-2026 Vilnius*

Pasitelkus poststruktūralistų terminiją, straipsnyje analizuojama šiuolaikinio teatro („(po)žodžio“, arba postdraminio, laiko) situacija bei jo komunikacinės galimybės. Akcentuojamas struktūrinis teatro pokytis, kai atsakydamas reprezentuoti ar imituoti realybės reiškinius, teatras juos konstruoja/dekonstruoja per sceninio reginio (vaizdo) sukūrimo aktą. Minėtas aktas sukuria savo referentus, kurie jau nepriklauso *Logos* sistemai, bet atstovauja savam postmoderniam diskursui.

Raktažodžiai: dekonstrukcija, intertekstuali erdvė, įrašo erdvė, kalba, postdraminis teatras, postmodernus diskursas, referentas, teatro semiotika, vaizdas

Lietuvos teatras pasaulinio teatro kontekste yra užėmęs neabejotinai vieną svarbesnių vietų. Apie tai liudija mūsų režisierių spektakliai tarptautiniuose teatro festivaliuose, užsienio gastrolės, bendri su užsienio partneriais projektai ir pan. Atrodytų, užsienio žiūrovams nekelia problemų ir lietuvių kalba – kiekviena šalis pasirūpina teksto vertimu į savo kalbą, kad vaizdą ir žodį žiūrovai suvoktų kaip nedalomą visumą.

Ne tik lietuvių teatras, bet ir bet kuris vienos šalies scenos kūrinys, pristatomas kitos šalies ir kitakalbiam žiūrovams, išgyvena dvigubą (gal net naują) išbandymą kalba ir vaizdu. Vyksta ne tik vienos kalbos vertimas į kitą, bet ir sceninių vaizdų transpozicija žiūrovo sąmonėje, kai specifiniai vienos kultūros ženklai transponuojami į būdingus ar artimus kitai kultūrai. Verčiamo į kitas kalbas spektaklio metu žiūrovas patiria ne pirminę ir tiesioginę tokio spektaklio visumos prasmę, tačiau tarsi tos prasmės atspindį: pats tekstas, žodis įgauna vaizdinį (užrašytą) pavaldą, tuo tarpu atsietas nuo žodžio sceninis vaizdas jį padvigubina (arba net iškreipia), kol pagaliau, gerokai pavėlavę, jie abu žiūrovo sąmonėje formuojasi į jau suprasto žodžio bei pamatyto reginio referentus. Ši sudėtinga (žiūrovui) operacija palengvėja tada, kai informacijos kalba ir vaizdas išlaiko tam tikrą pusiausvyrą: užleidžia vietą vienas kitam, naracijos procese tarsi pasidalydami savo referentine autonomija ir suverenumu; ir darosi sudėtingesnė, kai, stengdamiesi išsaugoti šį suverenumą, pradeda tarp savęs galynėtis.

Referencijos problema būdinga ne tik tam teatrui (ar spektakliams), kuris, atsidūręs kitoje kultūri-

nėje erdvėje, patiria dvigubą vertimą. Ji apskritai būdinga teatro menui, kuris, „neatspindėdamas jokios realybės, kuria realybės efektus“ (arba realybės efektą, santykį be objekto), kitaip tariant, imitacijos apgaulė¹. Juolab šiuolaikiniam XX–XXI a. ribos teatrui, kuris, vis dažniau atsakydamas naracinės logikos ir vienu metu plėtodamas verbalų bei vaizdinį lygmenis, kartu sukuria eilę skirtingų, vienas kitą dauginančių ir paneigiančių, nuolat erdvėje sklandančių referentų. Tokį, atrodytų, pražūtingą teatrui procesą iš tikrųjų bus paveikusi jo paties naujos komunikacijos būdų paieška. Šios paieškos susijusios ne tik su pasikeitusia visuomene, kurią postmodernizmo analitikai apibūdina kaip vartotojišką reginių ar vaizdinių visuomenę, gyvenančią nuolatinėje kaitoje (t. y. nuolatinėje dabartyje)², ir teatras, pasitelkdamas vizualias priemones, stengiasi „imituoti“ šią kaitą; ne tik su tuo, jog „mes gyvename pasaulyje, kuriame „kasdienis kosmopolitizmas“ yra „eilinė patirtis““³, ir teatras vaizdų kalba tarsi tarpininkauja kosmopolitinio bendrumo formavimuisi. Bet greičiausiai su tuo, jog, prisiimdamas šį tarpininko tarp skirtingų kultūrų ir patirčių vaidmenį, šiuolaikinis teatras bando kurti savo komunikatyvaus *intymumo* formą. Komunikuojama per vaizdą, ir vaizdas tampa savotiška atsvara emociniam uždaramui, suponuojama viešo intymumo galimybę: tai, kas vyksta, aš „išgyvenu savais žodžiais“⁴. Tik iš pirmo žvilgsnio atrodo, jog teatras, bandydamas integruotis į nuolat kintančią kibernetikos vaizdų ir simuliacijų kultūrą, siekdamas būti suprantamas visur ir visų, griebiasi tokių kraštutinių priemonių – kalbos amputacijos ir vaizdo(u) multiplikavimo. Greičiau per šiuos gestus

jis atsisveikina su nusistovėjusia reprezentacijos bei interpretacijos tradicija ir kuria ne tik naujus percepcijos mechanizmus, bet ir naujos referencijos galimybę.

Teatras ir jo struktūriniai-sisteminiai ryšiai bei semantika vienu geidžiamiausiu struktūralistų ir semiotikų tyrinėjimų objektu tampa nuo XX a. vidurio, tačiau šių tyrinėjimų zenitu galima laikyti 6–7 dešimtmetį. Šiuo laiku kristalizuojasi naujos teatro kryptys, kurios iškart patenka ir į naujos kartos lingvistų akiratį. Tyrinėtojų dauguma neatsitiktinai yra lingvistai: mokslą apie kalbą domina kalbos funkcionavimas kitose meno šakose. Būtent teatre semiotikai randa tokią kalbos/teksto ir vaizdo sampyną, kuri savo beribe reikšmių ir ženklų gausa kuria specifinę komunikacijos sistemą. Anot Annie Ubersfeld, teatras pateikia ypatingą kodų sistemą – „lingvistinį kodą + percepcinius kodus (vizualų, girdimąjį), sociokultūrinius kodus (atpažintumas, tapatumas, psichologija ir t. t.)“⁴, grynai teatrinis kodas (sceninės erdvės, vaidybos ir t. t.)⁵ – ir yra „ženklų ansamblis, susijęs su dviem poansambliais – tekstu ir vaidinimu. Šie ženklai komunikacijos procese derinasi su tokiu komunikatu, kurį prezentuoja“⁵. Ir nors A. Ubersfeld pabrėžia skirtumą tarp pjesės ir spektaklio, nors jos analizė sutelkiama į struktūrinį teatro modelį bei sceninės erdvės, laiko, sceninės kalbos problemas, vis dėlto ši analizė remiasi naratyvine sistema: vienintelė teatrinė ženklų sistema, jos manymu, yra atitikmenų tarp pjesės ir spektaklio sistema. Negalėdami išskirti bei apibrėžti teatrinio ženklo vieneto (tuo vienetu jiems tampa kiekvienas ką nors reiškiantis spektaklio elementas), teatro semiotikai pagaliau retoriškai sušunka: „Ar iš tikrųjų galima teatro semiotika?“

Galima palikti šį Andre Helbo⁶ klausimą esamų ir būsimų semiotinių tyrimų paraštėse. Šiuo konkrečiu atveju teatrui paranesnė poststruktūralistinė tyrimų banga, paskui teatrą (ar kartu su juo) suformulavusi istorinės kovos tarp žodžio (kalbos) ir vaizdo rezultatą kaip *imitacinės* meno koncepcijos baigtį. Toks teatras egzistuoja (ne)teologinėje (žodžio, arba *logos*) erdvėje, tiksliau, atsisakydamas paklusti žodžio diktatui pats ją formuoja ir nuo reprezentatyvumo pereina prie prezentatyvumo. (Jacques'o Derrida žodžiais tariant, toks teatras kuria savo vientisą „rašto erdvę“, kurioje formuojama paradoksali teksto struktūra, teksto, kuris interpretuoja neinterpretuodamas, imituoja neimituodamas, reprezentuoja nieko nereprezentuodamas⁷.)

Šios išvados tapo galimos tada, kai Vakarų poststruktūralistai⁸, nuo 7-ojo XX a. dešimtmečio pabaigos aktyviai kvestionavę klasikinę žodžio ir prasmės, žodžio ir kalbos, pažinimo ir žinojimo tradiciją, atsiriboję nuo ištarto žodžio ir susitelkę ties jo rašmenimis: vizualia ir plastine žodžio materializacija, už

formos ir struktūros slypinčiu jo kūniškumu ir energija. Analizės objektu pasirenkamas žodis kaip kūnas, jo *ikiloginė* reikšmė. O dar kartą atidžiau perskaite Antonino Artaud, siūliusio Vakarų teatrui išsivaduoti nuo Žodžio (*Logos*) galios ir suteikti jam tik vieną iš elementarių funkcijų – pačią save organizuojančioje scenos erdvės ir laiko sistemoje, tekstus, drąsiai galėjo teigti: 1) teatras pats kuria sceninį diskursą, apibrėžia ir nukreipia suvokimo galimybes⁹; 2) remiasi ne vienos kalbos (žodžio) vertimu į kitą (scenos), tačiau „vaizdavimo, kaip grynai regimo ir net jaučiamo, apsisprendimu“¹⁰. Galėtume papildyti: 3) yra vienalaikis ir nepakartojamas, (ne)atvaizduojantis ir (ne)reprezentuojantis, emociškai (ne)neiliustruojantis kito teksto ar diskurso, bet gimstantis ir mirštantis savo paties „užrašyme“; 4) teatro „įrašas“ į postmodernios kultūros diskursą remiasi komponavimo ir dekomponavimo, referencijos ir „referentinės distancijos“, auto- ir heteroreferencijos taisyklių derinimu.

Kodėl šiuolaikiniam teatrui, kurį apibrėžėme kaip XX–XXI a. ribos, įmanoma taikyti 7-ojo dešimtmečio pabaigos teorinius konceptus, atsiradusius ir kaip atsinaujinimo, ir kaip visuotinio (politinio, visuomeninio, kultūrinio) protesto išraiška? Galima būtų teigti, kad šie konceptai ne tik pateikė, bet iš dalies ir nuspėjo (kaip, beje, ir A. Artaud) tolesnę jo raidos perspektyvą: visas įmanomas kritinio santykio į kalbą ir žodį variacijas nuo lankstesnių iki ypač ekstremalių ryšių. Šiuos ekstremalius ryšius postmodernusis laikas tik dar labiau apnuogino. Kita vertus, atrodo, jog šie ryšiai, glūdinčys pačioje teatro ne kaip kalbėjimo, bet kaip veikimo prigimtyje, tik ir laukia savo laiko, palankių aplinkybių būti iškelti į paviršių. Skirtingais istoriniais momentais ir skirtingais pavidalais su žodžiu kovėsis teatras XX a. šios kovos pradžią paskelbia kartu su postmodernizmu. Galbūt šiandien kaip tik ir vyksta įnirtingiausi tokios kovos mūšiai?

Anot George'o Steinerio, literatūra, muzika, menas apskritai yra santykio su formaliomis ekspresijos priemonėmis „maksimalus semantinis neproporcingumas“¹¹. Vadinasi, ir suponuoja semantinį neišsemiamumą. Šis semantinis neišsemiamumas visų pirma glūdi kalboje (žodyje), jos naracinėje struktūroje, kuri nuo senovės graikų laikų apibrėžia žmogų kaip kalbantį. Kalbančio žmogaus istorija yra reikšmės istorija, kalbos ir pasaulio, arba *logos* ir kosmoso, kaip žmogaus ir pasaulio santykio istorija. Kaip tik čia slypi semantinio atitiktens (tarp žodžio ir pasaulio) tradicija, kurios pasirašytą kontraktą tarp žodžio ir ekspresijos, anot G. Steinerio, Europos, Vidurio Europos ir Rusijos kultūros nutraukė 1870–1930 m. Nuo šiol „mūsų vidinė istorija, percepcijos ir autopercepcijos kodai, pagal kuriuos derinome savo ir kitų bei „pasaulio“ skaitomumą ir supranta-

mumą, įžengė į naują etapą. Trumpiau tariant: pirmasis etapas, kuris aprėpia rašytinės istorijos ir žodinės ištarmės (arba ikisokratikų) pradžią iki vėlyvojo XIX a., yra *Logos* materija, būties skelbimas. Antrasis etapas ateina vėliau [...] kaip „(po)žodžio“ įsiveržimas. [...] Mano klausimas būtų: koks yra ženklo reikšmės, komunikacinės formos statusas laiku, vadinamu „(po)žodžio“? Pavadinčiau tą laiką *epilogu* (štai ir vėl čia atsiranda *Logos*). Užduodu šį klausimą sąmoningai suprasdamas, kad „(po)žodžio“ taip pat reiškia kažko naujo pradžią¹².

Taigi dabar mes ir teatras esame „(po)žodžio“ laike – to laiko išbėgėjimo momentu, kai vyksta nenutrūkstamas klasikinių vertybių peržiūros ir kvestionavimo procesas, susijęs su naujomis ideologijomis, politiniais pokyčiais, ir, žinoma, technologijomis. Vakarų teatrui ir kultūrai šis procesas yra tarsi logiška 7-ojo dešimtmečio taša, tik įgavęs aukštesnį lygmenį, o Rytų Europos ir pokomunistinėse šalyse jis prasidėjo ir buvo priverstas įgauti pagreitį per pastarąjį dešimtmetį. Abiem atvejais matyti teatro prisitaikymas prie pokyčių arba kiek įmanoma drastiškesnis protestas, tačiau abiem atvejais jis vyksta ta kalba, kokią artikuliuoja mūsų laikas. Būtent ji, viena vertus, inicijuoja ir rutulioja neverbalią mintį, „užverbalius“ sprendimų metodus, neverbalią estetinę refleksiją, nes diskursyvaus kalbėjimo naraciją yra pakeitusi vaizdinė, vizuali naracija. Kita vertus, ši kalba transformuojasi ne tik į žodį kaip kūną, bet ir paties kūno, kūniškumo manifestaciją, virstančią (anot G. Bataille'aus, emociniu, fiziniu, religiniu) erotizmu ir tampančią tokia komunikacijos forma, kurią pasitelkęs žmogus ieško „prarasto kūniškumo“¹³. Kūniškumo paieškos nėra atsitiktinės – kūnas, regis, šiandien išlieka vienintelė vieta, kurioje susikerta realus laikas ir erdvė, kuris yra pajėgus priimti bei kaupti fizinę ir emocinę atmintį ir kuris savo materialumu yra pati realiausia atsvara blyškiems atvaizdų ir simuliacijų šešėliams.

Teatro, skirtingai nuo kino, televizijos ar vizualių technologijų, medžiagiškumas, konkretumas tokio paties medžiagiškumo reikalauja ir iš savo priemonių. Todėl kalba čia gali virsti „kūnu“ (kalba ne žodis, bet visi scenoje esantys ir veiksmė dalyvaujantys daiktai, garsai, šviesa), o kūnas kurti savo kalbą. Kalbos kaip kūno ir kūno kaip kalbos jungtis, kiekvienu atskiru atveju sukurdamas savo priklausomybių ir reikšmių žaismą, išcentruoja formalias struktūras ir sukuria, anot Rodolphe'o Gasche, savo *infrastruktūrą*, kuri „įtraukia „priešingų“ ar skirtingų reikšmių, sluoksnių, instancijų, prasmų ir t. t. įvairovę, suteikia jiems galimybę komunikuoti minimaliais savarankiškais vienetais priklausomai nuo jų ištestumo konkrečiame kontekste ir kartu dar labiau išplečia jų neredukuotą skirtumą“¹⁴. Sintetinis tokios infrastruktūros charakteris nėra dialektinis – elementų (prasmų, sluoksnių ir t. t.) priklausomybę, sąveiką

ir nenutrūkstamumą garantuoja juos organizuojanti jėga, arba energija. Infrastruktūra, o J. Derrida žodžiais tariant, „įrašo erdvę“ (arba kūrimo erdvę), formuoja savo kontekstą (nelieka nieko už jos konteksto) ir savo prasmės, ir autoriui (o teatre – režisieriui, aktoriui) svarbiausia čia yra pats konstravimo/konstrukcijos (sukūrimo, įrašymo erdvėje) aktas, kuris tokio akto laukia ir iš suvokėjo (žiūrovo). Šis aktas vyksta tik vieną kartą – kai kūrinys yra kuriamas ir kai yra suvokiamas. Tačiau tame pačiame akte glūdi dar vienas – *dekonstrukcijos* aktas, nes tai, kas vyksta, kas gali įvykti ar neįvyksta, irgi yra kūrinys¹⁵. J. Derrida dekonstrukcijos terminas reiškia kitokį „rašymo“ (formavimo, kūrimo, pateikimo) apie esmę bei prasmę būdą – tai *kito*, *kitokio teksto* kūrimas. Kaip tik apie tokį kitokio *teatro teksto*, paremto fizinės kalbos su jos ženkliskumo taisyklėmis, kūrimo svarbą savo darbuose kalbėjo ir A. Artaud.

Hansas Thiesas Lehmannas autoriaus ir dramos (teksto, arba žodžio) diktatūros pabaigos ir postdraminio teatro pradžios laiką nurodo paskutinius 7-ojo dešimtmečio metus. Veiksma, teksto, vaidmens, dramatinės iliuzijos kategorijos tokiam teatre netenka savo vertės ir yra eliminuojamos iš struktūros. „Postdraminis teatras – tai pažado, rizikos, ribų tarp rūšių ir žanrų ištrynimo teatras, kuriam scena yra tik dingstis, o ne tam tikra „atsakymų“ vieta“, kuriame tekstas yra lygus gestams, muzikai ir vaizdai. Šis teatras egzistuoja be dramos, be konflikto, dramatinės-dialektinės vertybių kolizijos; tai – ne reikšmės, bet jėgos, energijos, afektų, intensyvumo, ne reprezentacijos, bet prezentacijos/dalyvavimo dabartyje teatras. Jame *Logos* pakeičia kvėpavimas, ritmas, materialaus kūno egzistencija; spektaklis įgauna fragmento pavidalą; naracinę teksto sistemą keičia architektoninė kompozicija, skirtingų elementų konfigūracija, kurių manifestacija ir kuria neįmanomas iki galo išsąmoninti prasmės¹⁶. Viena vertus, autorius įvardija tuos šiuolaikinio teatro bruožus, kuriuos jis (teatras), siekdamas autonomijos nuo *Logos*, troško „įvaldyti“ dar nuo XX a. pradžios. Kita vertus, kaip tik šie bruožai, būdingi ne tik šiuolaikiniam teatrui, bet ir literatūrai, apskritai kultūrai, atspindi tą vienintelį ir įmanomą būdą ne tik komunikuoti su šiuolaikine visuomene, bet ir apibrėžti šiandienos pasaulio (būties) būklę. Materialus, (po)žodinis (tiksliau – (iki)žodinis) teatro priemonių arsenalas, sceninio veiksmo ir prasmų konstrukcija kaip dekonstrukcija konstatuoja ne teatro krizę, bet greičiau vienos prasmės, kuri visada buvo neatšiejama nuo žodžio, vieno objekto ir jo tapatumo (vienos esmės, vieno žinojimo ir suvokimo, arba vienos tiesos) krizę. Ir toks teatras, be abejonės, yra kitame nei įprasti ligšioliniai jo recepcijos mechanizmai lauke, yra (arba pats jį kuria) kitame diskurse. Tai – postmodernus diskursas¹⁷.

Viena tolerantiškiausių autorių Linda Hutcheon apibūdina postmodernizmą kaip „kultūrinį aktyvumą, kuris pasireiškia ir gausybe šiandienos meninių bei minties formų, ir kartu yra prieštaringas“¹⁸: viena vertus, jis aktyvuoja mūsų ligšiolinį realybės pažinimą ir patyrimą bei jų būdus, kita vertus, juos kvestionuoja. Tačiau kvestionuoja ne neigimu, o dažniausiai parodija¹⁹ – ironišku tapatumų palyginimu (pakartojimu pasitelkus kritinę distanciją), suteikiant viskam dvejopą prasmę: parodija tiek primena objektą, kad kritiniam vertinimui pasiduoda ne tik jis, bet ir jį pagimdžiusi tradicija (šitaip tradicija atsideria naujame kontekste); rekonstruodama tam tikrą etaloną, parodija kvestionuoja jo statusą. „Todėl parodija vienu metu yra dekonstruktyvi ir kritiška bei konstruktyvi ir kūrybinga, nes paradoksaliai mus pažindina tiek su reprezentacijos ribomis, tiek su jos galiomis“²⁰. Į postmodernistinės parodijos akiratį gali patekti viskas – pradedant istorija, reprezentacija ir baigiant objektu, tačiau kaip tik taip jie yra pakylėjami iki diskurso, kuriame pats apie juos kalbėjimo būdas apibrėžia jų egzistenciją. Viskas atsideria *tekste* ir viskas liaujasi buvę bet kokios reprezentacijos šaltiniu – objektas *yra* (veikia, egzistuoja) tol, kol trunka jo formavimasis pagal naujus atvaizdus, o šie, be abejo, atmeta vieno tapatumo ar adekvatumo galimybę²¹. Kitaip tariant, realybė, objektas, subjektas, kuriuos iki šiol imitavo teatras („tekstas, suvokiamas kaip lingvistinis objektas, yra tam tikras realybės analogas“²²), dabar priklauso „įrašo scenos erdvėje“ realybei, yra šios realybės produktai ir savo reikšmes manifestuoja tik jos kontekste. Kadangi postmodernus kūrėjas, anot Jeano Francois Lyotard'o, nesiremia jokiais nustatytomis taisyklėmis ir kuria tam, kad pats nustatytų taisyklės to, kas bus sukurta, jo kūrinys neišvengiamai įgauna atsitiktinumo savybių²³. Tačiau taip jis atsideria *intertekstualioje* erdvėje, kuri, atmesdama panašumo taisyklę, vis dėlto išsaugo referencijos galimybę. Šiuo referentu tampa pats veiksmas, kūrimo, konstravimo ar dekonstravimo aktas, per kurį žiūrovams grįžta ir kalba.

Viename savo darbų Gilles'is Deleuze'as²⁴, analizuodamas italų režisieriaus Carmelo Bene spektaklį „Ričardas III“, atkreipia dėmesį į teatro galimybę iš žodžio ir judesio (verbalios ir kūno kalbos) sukurti tam tikrą reikšmės tęstinumą, tačiau tik tada, kai žodis netenka savo reprezentuojančios, formuojančios galios, o yra įtraukiamas į tam tikrą „besitęsiančios variacijos liniją“, kai patiria savo fonetinių, sintaksinių ar semantinių elementų kaitą; lygiai tokiai pačiai kaitai turi paklusti ir judesys. Besitęsianti žodžio ir judesio variacija, pats variacijos, kaip nuolatinės kaitos ir nepastovumo, įteisinimas eliminuoja iš spektaklio konfliktų reprezentaciją („konfliktai neatsiejami nuo reprezentacijos, jie patys yra repre-

zentacija, nes yra normalizuoti, kodifikuoti ir institucionalizuoti Galios ir Valdžios“²⁵). Atsisakydamas reprezentuoti, interpretuoti, teatras grįžta prie Tapsmo idėjos. Šios idėjos realizacija – tai personažo (šiuo atveju galime sakyti, jog ir referento) formavimasis, jo metamorfozės, raida ir tapsmas žiūrovų akivaizdoje²⁶. Tapsmas kaip meninis, bet kartu ir kaip politinis aktas.

Taigi vaizdas, arba tiksliau referento formavimasis sceninėje erdvėje ir laike, laisvas nuo žodžio ir jo prasmų galios, gali tapti tarp individualios (menininko) ir kolektyvinės (žiūrovų) patirties besikuriančio dialogo pamatu. Ir kaip tik šis dialogas atmeta kalbos skirtumus: suteikdamas sceniniam diskursui galimybę būti laisvai interpretuotam nepriklausomai nuo kultūrinės ar kalbinės patirties, jis išplečia savo suvokimo ribas geografiškai. Viena vertus, tampa „preke pasaulio mastu“, kita vertus, lipdydamas save iš garsų, vaizdų, veiksmų, ženklų ir reikšmių nuotrupų, tik pradėdamas artikuliuoti savo kalbą, teatras, regis, tokius pačius lipdo ir mus. Ir kviečia kartu mokytis kalbėti iš naujo, pažinti iš naujo, atverti savyje už *logos* ribų egzistuojantį ir galintį save sukurti *kitaq*. Kiekvieno spektaklio ir jo kūrėjų savitas tokio formavimo procesas ir bus tai, ką J. Derrida vadino „pėdsaku“. Šia prasme brangių spektaklių išties nėra daug.

Gauta 2003 10 22

Nuorodos

- 1 J. Derrida, *La dissemination*, Paris, 1993, p. 254–255.
- 2 F. Jameson, *Kultūros posūkis. Rinktiniai darbai apie postmodernizmą (1983–1998)*, Vilnius, 2002, p. 121, 35.
- 3 Cit.: J. Tomlinson, *Globalizacija ir kultūra*, Vilnius, 2002, p. 141.
- 4 S. Turkle, cit.: J. Tomlinson, ten pat, p. 173.
- 5 A. Ubersfeld, *Lire le theatre*, Paris, 1977, p. 40–41.
- 6 A. Helbo (ed.), *Semiologie de la representation*, Bruxelles, 1972, p. 6.
- 7 Žr.: M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Kraków, 2003, p. 243.
- 8 Anot T. Eagletono, „postruktūralizmas gimė iš euforijos ir nusivylimo, laisvėjimo ir užsimiršimo, karnavalo ir katastrofos, iš viso to prisodrintų 1968-ųjų“. (T. Eagleton, *Įvadas į literatūrą*, Vilnius, 2000, p. 149.)
- 9 Šitai, pasitelkdamas režisūrinių įvaizdžių dramaturgijos sąvoką, savo knygoje „Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžių“ (Vilnius, 2001) atskleidė Ramunė Marcinkevičiūtė.
- 10 Жаж Деррида, *Письмо и различие*, Москва, 2000, с. 378.
- 11 G. Steiner, *Zerwany kontrakt*, Warszawa, 1994, p. 38.
- 12 Ten pat, p. 47.
- 13 G. Bataille, *Erotisme*, Paris, 1965, p. 12.
- 14 R. Gasche, *The Tain of the Mirror, Derrida and the Philosophy of Reflection*, Cambridge (Mass.), 1986; cit.: M. P. Markowski, ten pat, p. 111.

- ¹⁵ „Dekonstrukcijos, niekad nevardinau nei projektu, nei metodu ar sistema. [...] tai buvo vienas iš galimų žodžių įvardyti metonimiškai tai, kas vyksta arba negali įvykti, tai reiškia tam tikrą perėjimą, kuris nuolat kartojasi ir yra ten, kur labiau kažkas yra, nei nėra nieko“. (J. Derrida, Une „folie“ doit veiller sur la pensée, *Magazine Littéraire*, 1990, No 286, p. 26.)
- ¹⁶ Cit.: D. Sajewska, Logika esteticzna nowego teatru, *Diaskalia*, 2001, Nr. 43–44, p. 137.
- ¹⁷ Galima jį pavadinti daugiasluoksniu, nes jame taip pat viena kitą daigina skirtingos postmodernizmo teorijos – Lyotard'o ir Jamesono, Rorty ir Baumano, Barthe'o ir Hassano, McHale'o ir Hutcheono ir t. t., nekaltant apie nacionalinius postmodernizmo tyrinėjimus.
- ¹⁸ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York–London, 1988, p. 18–19.
- ¹⁹ F. Jamesono manymu, parodiją jau nustelbia pastišas. F. Jameson, ten pat, Vilnius, 2002, p. 19.
- ²⁰ L. Hutcheon, ten pat, p. 98.
- ²¹ Galima prisiminti Jeaną Baudrillard'ą ir jo simuliacijų bei simuliacijų teoriją, konstatavusį, jog modelis yra pirma bet kokio fakto ar objekto; autoriaus terminija teigia *imitacijos* neįmanomumą, nes pati tikrovė tėra simuliacija.
- ²² E. Marconi, A. Rovetta, *Il teatro come Modello generale del linguaggio*, Milano, 1975; cit.: *Теория меампа*, Москва, 2001, с. 86.
- ²³ J.-F. Lyotard, Odpowiedz na pytanie: co to jest postmodernism?, *Postmodernism. Antologia przekladow*, Kraków, 1997, p. 60–61.
- ²⁴ G. Deleuze, Un manifeste de moins, C. Bene, G. Deleuze, *Superpositions*, Paris, 1979.
- ²⁵ Ten pat, p. 120, 121.
- ²⁶ „Spektaklis prasideda ir baigiasi tuo momentu, kai yra kuriamas, ir jis baigiasi tada, kai susiformuoja personažas, nes vienintelis jo objektas yra tik šis formavimosi procesas ir nieko daugiau“. (Ten pat, p. 91.)

Rasa Vasinauskaitė

THE ISSUE OF LANGUAGE IN CONTEMPORARY THEATRE. THE PROBLEM OF REFERENT

S u m m a r y

The article makes a short overview of the structuralist-semiotic approach to theatre studies and concentrates on poststructuralism. The latter treats the language as writing (cf. body language), which forms its own space of creation or 'inscription' (J. Derrida) and at the same time creates its context as well as the objects and meanings in the context. In addition to the visual level, the contemporary theatre is as well concerned with the act of construction or inscription in the space, therefore such an act may be called the act of construction/deconstruction. It is performed both by the author (the artistic director or the actor) and by the perceiver (the spectator). It is exactly the gesture of *deconstruction* that suggests a different way of 'writing', creation, or presentation of phenomena and objects. According to Hans-Thies Lehmann, contemporary theatre is a post-dramatic theatre. In its most characteristic features it represents postmodernist culture and exists in as well as creates a postmodernist discourse. Having been only imitated by the theatre (text perceived as a linguistic object is a certain analogue of the reality), the reality, the object, and the subject presented by this discourse now belong to the reality of *the inscription in the stage space*; they are now the products of this reality and manifest their meanings only within its context. On the other hand, this reality is found in the *intertextual* space which, though denying the law of similarity, preserves the possibility of reference. In contemporary theatre, the action itself and the act of creation, construction or deconstruction become the referent. In other words, contemporary theatre, which functions and structures itself according to the laws of postmodernist discourse, is based on the *coordination/synchronization of the rules of composition and decomposition, reference and referential distance, and auto- and heteroreference*.