

Realybės efektai: autentiška raiška ir žaidimai su tikrove šiuolaikiniame teatre

Jurgita Staniškytė

Vytauto Didžiojo universitetas, K. Donelaičio 58, LT-44284 Kaunas

El. paštas: j.staniskyte@mf.vdu.lt

Straipsnyje analizuojama, kaip patiriama ir vaizduojama tikrovė šiuolaikiniame teatre, aptariama, kuo skiriasi tradicinės modernaus teatro realistinio vaidavimo formos nuo avangardinio teatro „autentiškumo“ ideologijos, siekiama apibrėžti, kokie yra postmodernaus bei postdraminio teatro santykiai su tikrove. Atskleidžiama, kaip keitėsi požiūris į žiūrovo vaidmenį kuriant realybės efektus natūralistiniame, avangardiniame ir postmoderniame teatre, apibrėžiamos naujos realybės perteikimo / kūrimo strategijos, kurias naudoja šiuolaikinis teatras, įvertindamas modernaus scenos meno patirtis bei suvokdamas „neįmanomos tikrovės“ būseną¹.

RAKTAŽODŽIAI: autentiškumas, mimezė, modernus teatras, postmodernus teatras, realybės efektas, realizmas, reprezentacija

XX a. I pusės modernaus scenos meno procesus analizuojantys teatro istorikai neretai su nostalgija konstatuoja, kad tai buvo paskutinis „didžiųjų lūžių“, „radikalių teatro reformų“ ir „revoliucinių idėjų“ metas. Atrodytų, jog šiuolaikiniame XX a. pab. – XXI a. pr. teatre mes stebime tik minimalius lūžius, individualios – konkretaus režisieriaus, aktoriaus, dramaturgo – teatro kalbos kaitą ar atskiros teatro institucijos reformą, tuo tarpu tektoninės, fundamentalios slinktyos vyksta kažkur anapus teatro, kituose menuose ar kitose sociokultūrinėse sferose. Vis dėlto dauguma analizuojančiųjų teatro meno raidą sutinka, jog vienu radikalesnių, paradigminių pokyčių, prasidėjusių dar modernaus teatro erdvėse ir vykstančių iki šiol, gali būti įvardijamas perėjimas nuo spektaklio kaip realybės (dramos) interpretacijos, kuriame žiūrovas dažniausia buvo ignoruojamas, prie spektaklio kaip komunikatyvaus veiksmo, kuriame vyrauja suvokėjas ir jo potyriai. Kadangi šios transformacijos yra plačiai aptartos daugelio teatrologų darbuose, šiame straipsnyje nebegrįšime prie jau atliktų apibrėžimų, greičiau pabandydysime pažvelgti, kokios gali būti šio paradigminio pokyčio pasekmės bei ilgalaikis poveikis tam, kaip vaizduojama bei patiriama tikrovė šiuolaikiniame teatre².

Moderniajame teatre scenos meno santykiai su realybe buvo apibrėžiami remiantis binariniu principu, kurį galėtume apibūdinti realizmo – antirealizmo poliškumu³. Kaip ir kiekvienoje opozicijų poroje, ir šiuo atveju vienas iš jos narių tampa doktri-

1 Šį tyrimą finansavo Lietuvos mokslo taryba

2 Suvokimo procesai ir jų pokyčiai teatre analizuojami: Bennett 1997; Fischer-Lichte 1997; Kaye 1994; Staniškytė, 2008.

3 *Antirealizmo* sąvoka dažnai keičiama į *sąlyginio teatro* ar *teatrališkumo* terminus, taip pat vartojama *iluzinio* (realistinio) bei *antiiluzinio* teatro antinomija (*Theatricality* 2004). Dar kitaip šios dvi srovės apibrėžiamos Beckermano, Brocketo, Findlay bei Gassnerio darbuose – vartojant reprezentacinių ir prezentacinių stilių koncepcijas. Plačiau prasme šią binarinę opoziciją galima suvokti kaip priešpriešą tarp realybės ir fikcijos, tuo tarpu postmodernios teorijos šviesoje ją galime interpretuoti kaip realybės ir teatro santykių dinamiką.

na, pagal kurią apibrėžiamos kito antinomijos nario savybės. Kaip teigia realizmo doktriną dramoje nagrinėjantis Richardas Hornby, šios opozicijos lemia ir kitus panašius binarizmus: reprezentacija prieš vienkartinį veiksma, psichologinis vaidmens kūrimas – stilizuota vaidyba, gyvenimo tiesa scenoje – žaismė ir kūrybinė fantazija, Stanislavskis – Mejerholdas, Ibsenas – Maeterlinckas, Marlonas Brando – Laurence’as Olivier⁴. Tokia schema, nors ir gerokai supaprastinta, iki šiol persekioja modernaus teatro praktikų tyrinėjimo struktūras, gana griežtai atskirdama mimetiniu principu paremtą realistinę reprezentaciją nuo antirealistinės alternatyvos, kurią 1940 m. scenografas Mordecajus Gorelicas lakoniškai ir aiškiai apibūdino kaip „modernią netradicinę abstrakčią sceninę formą, besiremiančią principu, jog teatras yra teatras, o ne gyvenimas“⁵. Teatrologinėje tradicijoje iliuzinė tikrovės reprodukcija stipriausiai yra siejama su natūralistiniu teatru. Būtent natūralistinio teatro scenoje replikuojamai tikrovei ir žiūrovų pasyvumui priešinosi tiek sąlyginio, tiek istorinio avangardo atstovai. Vis dėlto natūralistinio teatro žinovai, tyrinėdami šį projektą iš istorinės perspektyvos, apie natūralistinėje scenoje kuriamus realybės efektus yra labiau linkę kalbėti ne kaip apie autonominę tikrovės reprezentaciją, o kaip sceninio vaizdinio ir žiūrovo sąveikos rezultatą. Roland’as Barthes’as *realybės efektu* vadina žiūrovo potyrių spektaklio metu, kai jis jaučia esąs ne fiktyvių, meninės išmonės sukurtų įvykių, bet iš tikrųjų vykstančio „realaus“ veiksmo liudininku⁶. Svarbi realybės efekto teatre sąlyga – meninių priemonių, kurios suteikia formą scenos realybei, nematomumas. Žiūrovas turi ne tik „pamiršti“ veiksmą įrėminančias scenos konstrukcijas, bet ir nematyti tų meninių strategijų – režisūros, ypatingo erdvės struktūravimo, aktoriaus pastangų ir t. t., kurios „paverčia“ meninę fikciją realybės efektu. Yra ir dar viena sąlyga, kad spektaklis atsivertų žiūrovui ne kaip realybės interpretacija ar išmoninga transformacija, o kaip tikrovės atspindys. Tai – žiūrovo suvokimo įpročiai bei ideologinės schemas. Bernardas Dortas vienas pirmųjų iškėlė hipotezę, jog, nepaisant įsitvirtinusių stereotipų, natūralistiniame teatre suvokėjui teko labai svarus autentifikacijos vaidmuo. Būtent suvokėjas „patvirtindavo“ realistinės reprezentacijos tikrumą, sutikrindamas jos sceninę versiją su jo patiriama (ar ideologinių schemų jam įdiegta) tikrovės versija. Dar Émile’is Zola pripažino fundamentalią žiūrovų, jų suvokimo įpročių bei *lūkesčių horizonto*⁷ svarbą spektaklio prasmės formavimuisi. Kaip knygoje *Unmaking Mimesis* teigia teatrologė Elina Diamond, realizmas – tai daugiau nei realybės interpretacija, pateikiama kaip tikra; tai realybės kūrimas, kai,

4 Hornby 1986: 8.

5 Cituojama iš *Theatricality* 2004: 13.

6 Barthes 1974.

7 Pagal vokiečių tyrėjo, recepcijos teorijos atstovo Hanso Roberto Jausso sukurtą *lūkesčių horizonto* (*Erwartungshorizont*) koncepciją, būtent tam tikras istoriškai susiformavęs *lūkesčių horizontas* konstruoja meninių tekstų suvokimo strategijas, būtent nuo jo, o ne vien tik nuo teksto vidinių reikšmių, priklauso kūrinio prasmė bei jos sklaida. Keičiantis *lūkesčių horizontui*, dažniausiai transformuojasi ir kūrinio interpretavimo variantai (Jauss 1982).

manipuliuojant žiūrovo reakcijomis, jis priverčiamas atpažinti ir suvokti pateikiamą surežisuotą „realybę“ kaip tikrą⁸.

Panašius realybės efektus, tik siekdami kitų tikslų, kūrė ir istorinio avangardo atstovai⁹. Jiems autentiškas veiksmas žiūrovų akivaizdoje reiškė bendrystės ilgesį, gyvo bendražmogiško kontakto paiešką vis agresyvėjančioje spektaklio visuomenėje. Autentiškas veiksmas „čia ir dabar“ jiems buvo ginklas, galintis demaskuoti visuomenę, o kartu ir, pasak Antonino Artaud, apvalyti teatrą nuo veidmainystės ir melagystės. Natūralistinę tikrovės reprezentaciją scenoje keitė tikras išgyvenimas, reali patirtis, kurią avangardo kūrėjai siūlė žiūrovams netradicinėse erdvėse, gatvėse, galerijose, auditorijose, garažuose. Tačiau jiems nepavyko teatro paversti tikrove, nes autentiški veiksmai, tyrinėjant juos iš šiandienos teorinių perspektyvų, rėmėsi panašiomis strategijomis kaip ir natūralistiniame teatre – buvo kuriamos aplinkybės, kurios sužadintų tam tikrus žiūrovų potyrius, kitaip tariant, kurtų realybės efektus.

Pagrindinis „autentiško veiksmo“ avangardiniame teatre šaltinis buvo atlikėjo kūnas. Aktoriaus kūnas scenoje visada yra „užvaldytas“ dvigubos prasmės – jis yra reprezentacijos / vaidavimo įrankis ir kartu tiesiog kūnas. Kaip teigia R. Barthes'as, aktoriaus kūnas tuo pat metu yra ir gyvas kūnas, turintis gamtinę prigimtį, ir formalus kūnas, scenoje funkcionuojantis kaip meninis objektas¹⁰. Netgi tradicinėse, realistiniais kodais grįstose teatro vaidybos formose aktoriaus kūnas negali tapti personažo kūnu: personažas užvaldo aktoriaus vidų, tačiau tik iš dalies transformuoja aktoriaus kūną. Kiekviena nauja vaidybos sistema ar vaidmens kūrimo metodika atrasdavo vis naujų aktoriaus kūno „kolonizavimo“ būdų, siekdama pakeisti realų aktoriaus kūną idealiuoju (įsivaizduojamu): natūralistiniame teatre uždengdama jį dokumentinio tikrovės vaidinio iliuzija, Stanislavskio sistemoje pateikdama aktoriaus kūną kaip nesibaigiančios transformacijos, amžinojo kismo, kiekvieną kartą pakeičiančio realų aktoriaus kūną pagal iliuzinio personažo pavidalą, arba „nušlifudama“ jį pagal abstrakčias formas (mašina, lėlė, reljefas, geometrinė forma). Istorinio avangardo atstovai siekė išlaisvinti atlikėjo kūną ne tik iš vaidybos ideologijų gniaužtų, bet ir mesti iššūkį socialinei ar ideologinei hegemonijai. Tačiau, pasak amerikiečių teatrologo Philipo Auslanderio, nors šie kūrėjai ir suvokė, jog aktoriaus kūnas yra socialiai sąlygotas, tačiau jų teorijos ir praktikos esminė prielaida buvo tikėjimas, jog sociokultūriniai ženklai yra tik *kaukė* arba *sluoksnis*, kurį nuplėšus galima atrasti kūno esatį, *pirminį kūną*, apvalytą nuo socialinių apnašų, kultūrinių stereotipų ar psichologinių kompleksų. Šis *pirminis kūnas* – tai metafizinė ir mistinė formuluotė, palaikanti kūno kaip asocialios, belytės, neutralios duotybės sąvoką. Būtent „pirminis kūnas“, išsilaisvinęs iš socialinių varžtų, ir turėjo tapti autentiškos bendrystės ir

8 Diamond 1997: 35.

9 Čia turima omenyje tokios JAV teatro trupės kaip *Living Theatre*, *Open Theatre*, *Performance Group*, taip pat režiisieriaus Richardo Schechnerio, Julianno Becko, Judith Malina darbai.

10 Barthes 1972.

išgyvenimo pagrindu. Vis dėlto ši kūniška būtis, turėjusi garantuoti avangardinio teatro autentišką „gyvumą“ ir tikroviškumą, buvo sąmoningos režisūros rezultatas, o ne provokatyvus tikrovės įsiveržimas. Kaip teigia daugelis teatro tyrėjų, žvelgdami į modernaus avangardo eksperimentus iš postmodernios teorijos perspektyvos, šios teatro strategijos manipuliavo realybės efektais, t. y. režisavo tam tikras aplinkybes, kad žiūrovai konkrečius veiksmus suvoktų kaip autentiškus ar tiesioginius. „Autentiškumo dogmos“ kūrėjai naudojo įvairias menines priemones ar režisūrinės strategijas, kurios, nors ir nematomos žiūrovo, iliuzinę meninę erdvę verčia suvokti kaip realią¹¹. Būtent dėl šių pasirinktų meninių strategijų tikrovė realistiniame teatre ar autentiška aktoriaus raiška avangardiniame performanse imama suvokti kaip „reali“, „tikra“, o ne atsirandanti dėl sukurtos aplinkos ar kryptingai režisuojant žiūrovų dėmesį bei reakcijas.

XX a. II pusėje, įsigalint naujoms teorinėms paradigmoms, radikaliai permąstomos tikrovės ir jos patyrimo koncepcijos. Apibrėždamas meninės raiškos pokyčius Halas Fosteris, remdamasis Jacques'u Lacanu, įvardijančiu traumą kaip neįvykusį susitikimą su tikrove, pasiūlo *trauminio realizmo* sąvoką, žyminčią, jo nuomone, perėjimą nuo realybės kaip reprezentacijos padarinio prie tikrovės kaip traumos sampratos¹². Pagrindiniu šiuolaikinio meno kūrinio principu tampa nepatirto susitikimo su tikrove (traumos) situacijos pakartojimas. H. Fosteris teigia, jos tikrovės patyrimas siejasi ne su pasauliu ir jo meniniu vaizdiniu, o įvyksta „subjekte – tarp atvaizdo pažeisto subjekto juslinio patyrimo ir sąmonės“¹³. Šiuo atveju meno kūrinys tik inicijuoja, bet neapibrėžia ir nereguliuoja suvokimo procesų. Radikalius mimetinės reprezentacijos kritikos modelius pasiūlė ir poststruktūralistinius, feministinius bei postkolonialinius tyrimus atliekantys mokslininkai. Prancūzų feministė filosofė Luce Irigaray siūlo *mimikrijos* sąvoką kaip priešpriešą patriarchalinės sistemos „primestai“ mizezio sampratai ir kartu galimybę atkurti moters galią simbolinėje tvarkoje. Pasak L. Irigaray, mimikrija – tai sąmoningas padėties, skirtos visoms moterims patriarchalinėje sistemoje, suvaidinimas, kitaip tariant, hipertrofuotas mizezizmas, perdėtas pamėgdžiojimas. Toks būdas imituoti moteriai primestą imitaciją, kaip teigia Toril Moi, yra paradoksali strategija, primenanti teatrinės pantomimos efektą, tačiau kartu galinti tapti būdu pasikasti po patriarchalizmo pamatais perdėtai pamėgdžiojant jo diskursą¹⁴. Šis politinis „perdėto pamėgdžiojimo“ projektas sulaukė nemažo atgarsio šiuolaikinio feministinio bei politinio teatro praktikose, kai galios struktūrų primestos realybės sampratos formos yra tarsi „išdidinamos“

11 P. Auslanderis knygoje *Liveness* siekia demistifikuoti „autentiškumo dogmą“, egzistuojančią atlikėjų menuose ir sudarančią jų meninės specifikos pagrindą. Pasak P. Auslanderio, tikroviškumas ar „gyvumas“ atlikėjų menuose egzistuoja kaip istoriškai sąlygotas „efektas“, formuojamas specifinėmis priemonėmis: tiesioginiu kreipimusi į žiūrovą, kalba, naratyvo struktūra ir pan. (Auslander 1999).

12 Foster 1996: 93.

13 Foster 1996.

14 Irigaray 1985: 56.

ad absurdum, taip demonstruojant jų dirbtinumą ir kartu išvengiant pagrindinio mimetinio efekto – empatijos.

Šiuolaikinis teatras, įvertinęs modernaus scenos meno patirtis bei suvokęs „nejmanomos tikrovės“ būseną, reaguoja į ją sąmoningai pripažindamas ir atskleisdamas realybės efektų kūrimą arba žaisdamas žiūrovų reakcijomis. Taip postmoderniame teatre pakeičiama arba supainiojama tikrovės bei teatro (fikcijos, meninės išmonės) santykių dinamika. Kaip teigia vokiečių teatrologas Hansas Thiesas Lehmannas, postdraminiame teatre tikrovės įsiveržimas tampa nebe spektaklio refleksijos objektu, bet jo formos dalimi, tačiau svarbiausias elementas čia – abejonė, dvejonė, kuri apima žiūrovą, negalintį apsispręsti, ar jis stebi realybės fragmentą, ar atsitiktinai sutapusias aplinkybes, ar inscenizaciją, ar tiesiog nesurežisuotą nelaimę scenoje¹⁵. Taip atsitinka todėl, jog postdraminiame teatre realybei suteikiama tokia pati pozicija kaip ir meninei išmonei, o sprendimas, kaip interpretuoti scenos veiksmus, paliekamas žiūrovo atsakomybei.

Šiuolaikiniame teatre puikiais žaidimo su tikrove pavyzdžiais galime laikyti vadinamuosius autobiografinius spektaklius, arba spektaklius-tyrimus (kartais net ir dokumentinę dramą). Tokiuose spektakliuose aktoriai kuria istorijas, pasitelkdamė autentiską savo pačių patirtį, kurią jungia su politinėmis, visuomeninėmis aktualijomis, populiariosios kultūros žiniomis ar kasdienybe. Šiame žanre režisūriniai sprendimai dažniausiai yra „nematomi“, jie formuojami taip, jog mizanscenos atrodytų kuo atviresnės, autentiškesnės ir maksimaliai priartėtų prie gyvenimiškos tikros istorijos pasakojimo. Didžiausias dėmesys čia skiriamas kalbos autentikai bei tikroviškumo efektui. Dažniausiai šie spektakliai vyksta kamerinėse erdvėse, kuriose lengviau formuoti glaudų ryšį tarp atlikėjų ir žiūrovų, maksimaliai juos priartinant prie veikiančių aktorių arba kreipiantis į juos tiesiogiai. Kuriamas įspūdis, jog tai, kas vyksta, yra beveik nerezisuota, jog labai lankstūs teksto rėmai leidžia aktoriams laisvai ir nevaržomai improvizuoti ir kalbėti savo, ne dramaturgo primesta kalba apie savo, ne dramaturgo personažais perteikiamą patirtį. Tačiau net ir bylodami apie asmenines kūrėjų patirtis ar naudodami autobiografinius faktus, neretai scenoje šie pasakojimai įgyja teatrališką dimensiją ir tampa dramatiški bei fiktyvūs. Paminėsime keletą Lietuvos teatro pavyzdžių – pirmiausia „Atviro rato“ trupės autobiografinės improvizacijos. Šių spektaklių autobiografinius motyvus galima įvardyti kaip „flirtą su tikrove“, kai stengiamasi išvengti dramaturginių ir erdviųjų tradicinio teatro konvencijų, tačiau neperžengiant realybės ir fikcijos ribos. Žiūrovai suvokia, jog tekstas sukurtas remiantis aktorių asmenine patirtimi (tai yra deklaruojama apie spektaklius pateiktoje informacijoje), tačiau jiems neleidžiama nė minutę suabejoti situacijos teatrališkumu. Panašiai galima apibūdinti ir režisieriaus Agniaus Jankevičiaus kūrinį „Poliklinika“ (2008), kurio dramaturgijos pagrindas – kasdienybė. Keturi personažai

15 Lehmann 2004: 157.

(Sieras – Paulius Tamolė, Paulius – Jonas Verseckas, Fanas – Tautvilas Gurevičius, Mergina – Agnė Ramanauskaitė), įkūnijantys skirtingus iš dabartinės Lietuvos kasdienybės stebėjimo sukurtus tipažus, pasakoja savo istorijas – vizijas, biografijas, tikrovės interpretacijas. Nors ir „atėję iš tikrovės“, personažai sąmoningai pateikiami kaip fiktyvios schemas, tam tikri socialinių tipų koncentratai, šaržuoti, komiški, nekeliantys empatijos. Šis ironiškas požiūris į Lietuvos kasdienybę tik pirmajame etape – siekyje ištyrinėti tikrovę ir ją perteikti dramos (spektaklio) forma – primena natūralistinę utopiją, nes kasdienybė spektaklyje modeliuojama pagal fikcijos dėsnius ir kuria ironiško atsiribojimo efektą. Kiek conceptualiau atsiribojimo efektu žaidžiama kitame „gyvą“ santykį su dabartimi mezgančiame spektaklyje – Cezario Grauzinio ir „cezario grupės“ sukurtoje „Lietuvos dienoje“ (2007). Čia režisuojami perėjimai nuo atsiribojimo prie susitapatavimo efekto leidžia žiūrovui patirti skirtingas pozicijas – kritinės distancijos ir empatijos.

„Postdraminė abejonė“ žiūrovo sąmonėje daug stipriau pasėjama režisieriaus ir aktoriaus Beno Šarkos kuriamuose spektakliuose. Tai fizinės raiškos teatras, tęsiantis istorinio avangardo tradicijas. Čia aktoriaus kūnas visada yra „realus“, egzistuojantis rizikos lauke: žiūrovas ne tik iš arti stebi įsitempusį, prakaituojantį, pažeidžiamą, šnopuojantį aktoriaus kūną, bet ir pats yra fizinės grėsmės zonoje. Spektakliuose „Balti debesų namai“ (1993), „Keafri“ (1997), „Kokakola“ (1998), „Pelenai“ (2000), „A gu gu“ (2001), „Kas lieka, kai nieko nelieka“ (2007) šokančio kūno šnopavimas, pelenų pūtimo, metalo, lašančio vandens garsai, žaidimas su ugnimi, figūrinės ir personažinės transformacijos sudaro pasakojimų pagrindą. Save manifestuojantis *artimas kūniškumas*, kai žiūrovai iš labai arti stebi aktorių, jo fizines pastangas, drebantį, pažeidžiamą kūną, demonstruoja, jog aktoriaus kūnas negali iki galo būti paslėptas po simboliniais reikšmių klodais, kaip ir negali būti neutralus, bereikšmis. Kūnas B. Šarkos spektakliuose egzistuoja kaip *ready-made* arba *object trouwé*, tik juo yra kuriamos gausios personažų galerijos. Per laiką, kuris yra akivaizdžiai per trumpas „psichologiniam persikūnijimui“, tik keičiant kūno paviršių tampama Salvadoru Dali, Dariumi ir Girėnu, sovietmečio inteligentu, kiemsargiu, samurajumi, Don Kichotu, moterimi. Aktoriaus kūnas tarsi „matuojasi“ įvairius „personažų“ pavidalus, kaip daiktas E. Nekrošiaus teatre, išgyvena panašias metamorfozes. Iš pirmo žvilgsnio šie spektakliai primena performanso meno praktikas, tačiau juose radikaliau permaštomos „tikrovės“ ar „autentiško poveikio“ kategorijos akivaizdžiai žaidžiant ribos tarp tikros ar inscenuotos rizikos trapumu. Režisuojamos rizikos situacijos: šalia deginamas dujų balionas ir rūkoma cigaretė, čia pat deginami bei laidomi laikraščiai ir popieriaus skiautės, virš žiūrovų galvų sukami kardai, svaidomi peiliai, plytos ir šukės. Taip „tikrinamos“ teatrinės tikrovės ribos plečiant jas iki kraštutinumo, kai žiūrovai paliekami abejoti: ar visa tai yra tikra, ar rizika tikrai reali? Žiūrovui pačiam tenka nuspręsti, ar jis interpretuos / išgyvens šiuos veiksmus kaip teatro triukus – fikcinį kosmosą, anot H. T. Lehmanno, ar kaip realybę, t. y. realų, tikrą pavojų aktoriaus

ir savo kūnui. Žiūrovo suvokimas ir potyriai tampa teatrinės struktūros dominante, atskleidami, jog realybės efektas kuriamas teatrinėmis priemonėmis formuojant tam tikras aplinkybes, kurios gali sukelti žiūrovui realybės pojūtį, tačiau privalo likti nematomos.

Dar vienas būdas tyrinėti – „užtušuoti“ ar, atvirkščiai, „išviešinti“ – ribą tarp realybės (materialumo) ir estetiškumo (simbolinės plotmės) šiuolaikiniame teatre – tai aktorius kūno materialumo demonstravimas. O. Koršunovo režisuotame Williama Shakespeare'o spektaklyje „Vasarvidžio nakties sapnas“ (1999) aktorių kūnų sąveika perteikiamas dar vienas prasminis spektaklio sluoksnis – fizinė kūno drama. Semantinė ir fizinė dimensijos šiame spektaklyje persipina, kai kada yra supriešinamos arba jungiamos iliustratyviai. Žiūrovo dėmesys yra kreipiamas link fizinių aktorių veiksmų ir jų pasekmių „tikram“ kūnui – įspaudų, mėlynių, prakaito. Aktoriai scenoje sąveikauja tik kūnams fiziškai kontaktuojant, ir tas kontaktas fiktyvioje spektaklio erdvėje atrodo realus ir netgi skausmingas. Aktorių kūnų materialumas šiame spektaklyje priešpriešinamas simbolinėms teksto prasmėms, taip suformuojant papildomą prasminį fizinės dramos (kūno dramos) sluoksnį. Nors šis pavyzdys yra tik konvencinės struktūros spektaklio fragmentas, jis puikiai iliustruoja H. T. Lehmanno teiginį, jog tradiciniame teatre drama vyksta *tarp* aktorių kūnų, tuo tarpu postdraminiame teatre ji vyksta *kūne*¹⁶. „Vasarvidžio nakties sapne“ tiesiogiai demonstruojamas kūniškumas, kuris tradiciniame teatre paprastai represuojamas arba vaizdavimo ideologijos (kūnai pateikiami tokie, kokius norima matyti – švarūs, gražūs, erotiški), ar dramos teksto (aktoriaus kūnas transformuojamas, kad maksimaliai priartėtų prie fiktyvaus personažo kūno ar režisieriaus koncepcijos). Tokia taktika artima postmodernaus teatro estetikai, kai aktorius siekia tyrinėti, ką reiškia *būti savo kūnu*, o ne *turėti personažo kūną*, kuo šios dvi būsenos yra panašios ir kuo jos skiriasi. Postmodernioje estetikoje aktoriaus kūnas pateikiamas kaip materialus, o materialumas, pasak menotyrininkės Erikos Grigoravičienės, suvokiamas ir kaip tam tikras identiteto bei suverenumo garantas, ir kaip inertiškas, trikdantis, disciplinuojantis veiksnys, kaip „materija“, kurioje visada yra „įrašytos“ kultūrinės reikšmės ir kuri niekada negali būti „neutrali“¹⁷.

Vaidybos (fikcijos) ir buvimo (realybės) sąveikos problematika iškeliamą ir spektakliuose, kuriuose vaidina neprofesionalūs atlikėjai¹⁸. Galima įžvelgti keletą šio vyksmo priežasčių: pirma – siekį, plėtojant modernistines tradicijas, dekonstruoti (neutralizuoti ar tiesiog atskleisti) *teatrališkumo* prigimtį ir įteisinti tiesioginę, reprezentacijos „nepažeistą“ esatį scenoje (dalyvauja „realus žmogus“, o ne aktorius, atliekamas „autentiškas“ veiksmas, o ne suvaidinta emocija); antra – postmoderniai vaizduotei būdingesnę troškimą tyrinėti trapią skiriamąją liniją tarp kasdieninio (socialinio) ir teatrinio vaidmens.

16 Lehmann, 2004: 275.

17 Grigoravičienė 2000: 33.

18 Plačiau apie tai žr. Staniškytė 2008.

Apibendrinant galima teigti, jog žaidimas tikrovės efektais, o kartu ir suvokimo procesais teatre plačiau prasme reiškia ir teatro bei tikrovės santykių permąstymą. Postmodernūs kūrėjai siekia ne naikinti skirtumus tarp tikrovės ir fikcijos, kūno ir dvasios, turinio ir formos, meno ir gyvenimo, o juos tirti, atverti šių binarinių opozicijų formavimosi prielaidas, atskleisti jų fiktyvumą, o žiūrovą paversti integralia šių procesų dalimi.

Gauta 2010 04 15
Parengta 2010 05 10

Literatūra

1. *Against Theatre: Creative Deconstructions on the Modernist Stage*. Ed. A. Ackerman, E. Puchner. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
2. Auerbach, E. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton: Princeton University Press, 2003.
3. Auslander, P. *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. London and New York: Routledge, 1999.
4. Barthes, R. *Critical Essays*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1972.
5. Barthes, R. *S/Z: An Essay*. New York: Hill and Wang, 1974.
6. Bennett, S. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. London and New York: Routledge, 1997; Auslander, P. *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.
7. De Marinis, M. Dramaturgy of the Spectator. *TDR: The Drama Review*. 1987. 31(2).
8. Diamond, E. *Unmaking Mimesis*. London and New York: Routledge, 1997.
9. *Fictional Realities / Real Fictions: Contemporary Theatre in Search of a New Mimetic Paradigm*. Ed. M. Borowski, M. Sugiera. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2007.
10. Fischer-Lichte, E. *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. Iowa: Iowa University Press, 1997.
11. Fischer-Lichte, E. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London and New York: Routledge, 2008.
12. Foster, H. *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*. Massachusetts: MIT Press, 1996.
13. Grigoravičienė, E. Antropologiniai modernizmo ir šiuolaikinės dailės raidos aspektai. *Menotyra*. 2000(1): 31–35.
14. Hornby, R. *Drama, Metadrama, and Perception*. New York: Associated University Press, 1986.
15. Irigaray, L. *Speculum of the Other Woman*. New York: Cornell University Press, 1985.
16. Jauss, H. R. *Towards an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
17. Kaye, N. *Postmodernism and Performance*. London: Macmillan, 1994.
18. Lehmann, H.-T. *Teatr postdramatyczny*. Kraków: Universitas, 2004. 275.
19. *A Sourcebook on Naturalist Theatre*. Ed. C. Innes. London and New York: Routledge, 2000.
20. Staniškytė, J. Postmodernaus spektaklio ir suvokėjo santykių sklaida. *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*. Vilnius: Scena, 2008.
21. *Theatricality*. Ed. T. C. Davis, T. Postlewait. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Jurgita Staniškytė

Reality effects: authenticity and playing with reality in contemporary theatre

Summary

The paper deals with the strategies of manipulating / playing with the notions of authenticity / reality in contemporary theatre. These tendencies are closely linked with the transformation of the notions of representation, body and perception in the contemporary cultural mindscape as well as with revision of the historical heritage of modern and avantgarde theatre, namely the realist notions of representation and mimesis. The main area where the confrontation of the modernist and postmodernist notions of authenticity occurs in Lithuanian theatre is the identity and body of the actor as well as his / her attitude towards the role: playing with the autobiographic material (*real identity*), the exposure of material body (*real body*) onstage, use of non-acting techniques, casting of non-professional actors. With the help of concrete examples and case studies, the author analyses how the changing notions of representation affect the process of perception and what critical questions about the nature of theatre itself or, on a larger scale, the nature of *presence* in theater they raise.

KEY WORDS: authenticity, mimesis, modern theatre, postmodern theatre, effect of reality, realism, representation