

Iššūkiai aktorius kūrybai postpsichologinio teatro eroje

Ramunė Balevičiūtė

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Kosciuškos g. 10, LT-01100 Vilnius

El. paštas: ramune.baleviciute@gmail.com

Atsidūręs postdraminių tekstų ir spektaklių akivaizdoje, šiandien aktorius nebegali pasikliauti psichologija, kuri buvo labai svarbi XIX a. pab. ir beveik viso XX a. dramaturgijoje bei teatre. Fenomenologijos, neuro-ir kognityvinių mokslų bei antropologijos tyrimų rezultatai pakoregavo pačią vaidybos sampratą. Užuoat interpretavęs, šiandieniniame teatre aktorius kuria, užuoat reprezentavęs – akumuliuoja ir skleidžia energiją. Kad pajęgtų kūrybiškai integruotis į bet kokią estetinę sistemą, aktorius, suprasdamas, kad suvokimo ir patirties perdavimo prigimtis yra kūniška, turėtų ugdyti „fiziškai suvokiamą jautrumą“, kitaip sakant – išmokyti suderinti kūno ir proto impulsus, kad scenoje jie veiktų kartu.

RAKTAŽODŽIAI: vaidybos samprata, psichologinė vaidyba, psichofiziologinis vaidybos metodas, sąmonė, kūnas, energija, percepcijos fenomenologija, įkūnijimas

XX ir XXI a. sandūroje Richardas Schechneris „Drama Review“ redaktoriaus įvade iškilmingai paskelbė, kad mūsų už „ateities teatrą“ pagaliau laimėtas – bent kuriam laikui (Schechner 2000: 5). Nugalėtojų laurus Schechneris skiria tokioms teatro asmenybėms kaip Robertas Wilsonas, Robertas Lepage'as, Laurie Anderson, Eugenio Barba ir Tadashi Suzuki, kurių kūryba, be kitų novacijų, manifestuoja ir naujas aktorių kūrybos sampratas.

Robertas Gordonas knygoje „The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective“ išskiria šešis šiuolaikinės vaidybos modelius ar aktorius egzistavimo spektaklyje būdus: 1) vaidyba, kaip realistinis charakterizavimas ieškant psichologinės tiesos; 2) kaip scenografijos papildinys; 3) kaip žaidimas ar improvizacija; 4) kaip politinė praktika, arba kaip pokyčių repeticija; 5) kaip savęs ir kito tyrimas, asmeninė psichoterapija; ir 6) kaip kultūriniai mainai vaidinant kito „kitoniškumą“ (Gordon 2006: 6).

Nors Gordono sąrašė psichologinio teatro modelis įrašytas pirmuoju, daugelis šiuolaikinių teatro tyrėjų konstatuoja, kad mimetiniame, reprezentuojančiame teatro modeliui tampant vis mažiau aktuali aktorius nebegali pasikliauti vien psichologija, kuri buvo tokia svarbi XIX a. pab. ir beveik viso XX a. dramaturgijoje ir teatre. Psichologiją, kaip žmogaus tyrimo įrankį, teatre pakeitė naujai suvokto kūniškumo studijos.

Nors egzistuoja daugybė aktorius kūrybos sampratų, Erika Fischer-Lichte pasiūlo labai paprastą formulę: vaidybą apibrėžia būdas, kaip scenoje pateikiamas aktorius kūnas (Fischer-Lichte 1997: 27). Konceptualiai apžvelgdama Vakarų Europos teatro vaidybos istoriją ir į sceninę aktorius kūrybą siūlydama žiūrėti kaip į konkretaus istorinio laikotarpio kultūros išraišką, Fischer-Lichte tvirtina, kad nuo XVII a. iki pat

XX a. vid. aktorius kūnas buvo suvokiamas kaip tam tikra ženklų sistema: „Vakarų teatre, kuriame iš pradžių žmogaus kūnas buvo suvokiamas kaip juslinis gamtos įvaizdis, o paskui kaip sutartinių ženklų sistema, aktoriai ir žiūrovai nuolat susidurdavo su besikeičiančiomis kultūros sistemomis, išreiškiančiomis, interpretuojančiomis ir kontroliuojančiomis žmogaus prigimtį <...>“ (Fischer-Lichte 1997: 39).

Psichologiniame realistiniame teatre aktorius kūnas taip pat atliko (atlieka) signifikanto funkciją. Tuo metu modernistiniai ir avangardiniai XX a. teatro judėjimai atmetė kūno, kaip ženklo, sampratą. „Ką mes stengėmės išlaisvinti – tai aktorius kūną!“ – 1982-aisiais rašė Herbertas Blau. Fischer-Lichte manymu, galutinę aktorius kūno „desemiotizaciją“, išvaduodamas jį iš būtinybės ką nors reikšti, atliko Robertas Wilsonas, o „Living Theatre“ „atgaivino“ juslinę aktorius kūno prigimtį.

Garsiajame savo manifeste „Skurdžiojo teatro link“, paskelbtame dar 1965 m., Jerzy Grotowskis rašė: „Išnagrinėjau visus pagrindinius Europos (ir ne tik jos) aktorių lavinimo metodus. Svarbiausieji mano tikslams yra šie: Dullino ritmikos pratimai, Delsarte'o ekstravertinių ir intravertinių reakcijų tyrinėjimai, Stanislavskio „fizinių veiksmų“ pratybos, Mejerholdo biomechaninės treniruotės, Vachtangovo sintezė. O dar mane be galo žavi Rytų teatro – ypač Pekino operos, indų *kathakali* ir japonų *No* teatro – aktorių ugdymo būdai. Galėčiau paminėti ir kitas teatro sistemas, bet mūsų vystomas metodas nėra skolinių iš šių šaltinių samplaika (nors kartais ir naudojamas pritaikytais jų elementais). Nenorime aktoriui įdiegti iš anksto sudaryto įgūdžių rinkinio ar jam įteikti „triukų maišelio“. <...> Mums visų svarbiausias yra aktorius „nokimas“, kuris pasireiškia kaip įtampa kraštutinumo link, visiškas apsinuoginimas, savo paties intymumo atvėrimas – ir visa tai be jokio egoizmo ar gėrėjimosi savimi. Aktorius save absoliučiai padovanoja. Šis būdas paremtas „transu“ ir integruoja visas aktorius psichines bei kūniškas galias, kurios kyla iš intymiausių jo būties bei instinktų klodų ir prasiveržia kaip tam tikra „transliuminacija“ („prašvitimas“)“ (Grotowski 2011: 13).

Ši citata ne tik atskleidžia meninių Grotowskio eksperimentų esmę bei tikslą, bet ir nusako pagrindinę daugelio postpsichologinės aktorius kūrybos tyrimų kryptį. Svarbiausia šių tyrimų siekiamybė ir yra „integruoti visas aktorius psichines bei kūniškas galias“, kitaip sakant, išmokyti aktorių suderinti kūno ir proto impulsus, kad scenoje jie veiktų kartu.

XX a. II pusėje revizuoti požiūrį į aktorius psichinių ir fizinių galių sąsajas bei tarpusavio priklausomybę paskatino Merleau-Ponty percepcijos fenomenologijos idėjos. Nuo XVII a. Vakarų filosofai kūną pradėjo tapatinti su fiziniu objektu, pasižyminčiu tam tikromis anatominėmis ir funkcinėmis savybėmis. Į kūną buvo žiūrima kaip į daiktą, instrumentą ar mašiną, kurią valdo visažinis protas. Tuo metu Maurice'as Merleau-Ponty atmetė proto ir kūno dualizmą ir atkreipė dėmesį į kūno („gyvo kūno“ – *Leib*) svarbą formuojant patirtį: per kūną pasaulis tampa ir yra patiriamas.

Natūralu, kad veikiant šioms idėjoms požiūris į kūną pasikeitė ne tik vizualiuosiuose menuose, hepeninguose, performansuose, bet ir teatre: viena vertus, kūnui gerokai daugiau dėmesio skiriama aktorių rengimo ir kūrybos technikoje, o kita vertus – kūnas tampa savarankiška spektaklio tema ar problema, taip pat galios išraiška¹. Kaip rašo Hansas-Thiesas Lehmannas, „iki modernizmo fizinė kūno tikrovė iš esmės buvo šalutinis dalykas. <...> Jis būdavo treniruojamas ir formuojamas (manifestu tapo Rudolfo zur Lippe posakis „gamtos suvaldymas žmoguje“), kad galėtų atlikti signifikanto paslaugas <...>“ (Lehmann 2010: 241). Dabar gi teatre, „nugalėjusiame semantinį kūną“, toji „fizinė kūno tikrovė“ tapo vienintele teatro tikrove. „Kūnas, nurodymas tik savo buvimą, žvilgsnio troškimams ir baimėms atveria paradoksalią galimybių tuštumą: kūno teatras yra galimybių teatras. Toks teatras linkęs kurti nesuplanuojamą situaciją tarp kūnų ir kalba apie galimus dalykus kaip greitai išnyksiančius <...>“ (ten pat: 244).

Užuot interpretavęs, šiandieniniame teatre aktorius kuria, užuot reprezentavęs – akumuliuoja ir skleidžia energiją. Kaip perteikti, „ištransliuoti“ šią patirtį žiūrovams nekuriant dramatinio personažo – esminis uždavinys šiuolaikinio teatro kūrėjams. Kiekvienas metodas siūlo savo kelią. Štai Tadashi Suzuki sistemoje aktorius, siekdamas perteikti emociją, turi remtis „savo individualia kūniška interpretacija“ (Carruthers 2004: 71). „Pėdų gramatikoje“ Suzuki tvirtina, kad visa aktoriaus kūryba randasi iš ryšio su žeme (grindimis) pojūčio: „Būdas, kaip aktorius naudoja savo pėdas, yra viso spektaklio pamatas. Netgi rankų judesiai gali tik sustiprinti jausmą, atsiradusį kūne dėl atitinkamos pėdų pozicijos. Daugeliu atvejų pėdų padėtis lemia net aktoriaus balso stiprumą ir pobūdį“ (Suzuki 1986: 6)². Anot Suzuki, svarbiausias jo tikslas yra išgryninti įvairių koduotų vaidybos stilių teatre aktoriaus prarastą „fiziškai suvokiamą jautrumą“ ir sustiprinti įgimtas jo raiškos galias. „Ką aš stengiuosi daryti, yra atkurti žmogaus kūno vientisumą (*wholeness*) teatro kontekste <...>. Mes turime iš naujo „sulipdyti“ kadaise atskirtas fizines funkcijas, turime atgauti žmogaus kūno percepcijos ir išraiškos galias“ (Suzuki 2002: 164).

Ieškodami būdų, kaip aktorius scenoje galėtų „atkurti žmogaus kūno vientisumą“³ ir taip perteikti autentišką patirtį, šiuolaikinio teatro praktikai ir teoretikai neretai pasitelkia kitų sričių – kognityvinių ir neuromokslų, antropologijos, eksperimentinės psichologijos ir kt. – tyrimų rezultatus. Garsus šiuolaikinis teatro tyrėjas ir praktikas

1 Žr., pvz., Conroy, C. *Theatre and the Body*. London: Palgrave Macmillan, 2010.

2 Ianas Carruthersas, pastebėdamas, kaip tokia nuostata kertasi su realistine vaidybos samprata, cituoja Juliano Hiltono 1987 m. išleistoje knygoje „Spektaklis“ išsakytą požiūrį į aktoriaus raišką: „Judėsio, kaip personažo funkcijos, sąvoką galime išskaidyti į tris svarbiausias dalis: mimiką (veido išraišką), gestus (galvos, torso ir rankų judesiai) ir eiseną (kojos). <...> Kojos, suprantama, yra mažiausiai išraiškinga kūno dalis.“ (Carruthers, 2004: 71–72).

3 Kūno vientisumas, ištisumas (*wholeness*) iš esmės ir reiškia proto ir kūno vienovę. Šiam fenomenui apibūdinti dažnai vartojama sąvoka *bodymind*. Vadinas, galima teigti, kad visą aktoriaus kūrybą apibrėžia kūno raiška. Ši šiuolaikinį požiūrį įdomu palyginti su kardinaliai priešinga klasicistine vaidybos samprata, kur visa aktoriaus vaidyba (eilų skaitymas ir prie jo priderinti gestai) buvo suprantama kaip deklamacija (*l'art de déclamation*).

Phillipas B. Zarrillis gausiais teoriniais ir praktiniais tyrimais siekia įrodyti, kad susitelkimas į aktorius ir personažo psichologiją riboja aktorių ir sumenkina jo kūrybos poveikio galias žiūrovui. Prie Roberto Gordono išskirtų šešių vaidybos paradigimų Zarrillis siūlo pridėti septintąją: vaidyba kaip psichofiziologinis procesas, energijos įkūnijimas. Šioje sampratoje „psicho-“ reiškia ne „psichologinį“, o yra nuoroda į graikiškąją *psyche*, t. y. gyvybinį principą – *élan vital*, arba aktorius kvėpavimo (energijos) jėgą⁴. Pats Zarrillis teigia, kad jo psichofiziologinė vaidybos kaip energijos įkūnijimo ir formavimo samprata yra savotiška tąsa to, ką Stanislavskis, turėdamas omenyje dvasinių ir fizinių vaidybos aspektų vienovę, vadino terminu „psichofizinis“⁵. Zarrillio nuomone, psichofiziologinę vaidybos sampratą savaip plėtojo Michailas Čechovas, Jerzy Grotowskis, Eugenio Barba, Antoninas Artaud. Pasak Zarrillio, „vaidyba nėra vaidmens ar personažo reprezentacija, bet gyva, dinamiška patirtis, kai aktorius specifinėje (teatro) aplinkoje reaguoja į konkretaus momento reikmes“ (Zarrilli 2007: 638). Kitaip sakant, „būna“ tam tikrame „teatriniam momente“.

Zarrilliui suformuluoti savąją vaidybos teoriją ir ją realizuojančią pratimų sistemą padėjo percepcijos fenomenologijos idėjos ir tyrimai. Zarrillis siūlo pasinaudoti „įkūnytos patirties“ (*embodied modes of experience*) modeliu. Čia „įkūnijimas“ jokiū būdu nereiškia personažo įkūnijimo, – šią sampratą Zarrillis „skolinasi“ būtent iš percepcijos fenomenologijos tyrėjų, kurie vartoja „įkūnyto pažinimo“ (*embodied cognition*) ir „įkūnyto proto“ (*embodied mind*) sąvokas. „Įkūnijimas yra modifikacijos ir transformacijos, daugialypių ir kintančių atskleidimo būdų subjektas“ (Garner 1994: 51). Galima pastebėti, kad teatro diskurse *įkūnijimas* iš esmės reiškia *performatyvumą*. Fischer-Lichte savo garsiojoje studijoje „Performatyvumo estetika“, analizuodama sceninę aktorius egzistenciją, teigia: „Aktorius pereina įkūnijimo momentus, kūnas transformuojasi ir yra atkuriamas – kūnas įvyksta“ (Lischer-Lichte 2008: 92).

Tiesa, reikia pastebėti, kad žvelgiant iš naujųjų fenomenologinių tyrimų perspektyvos kūno performatyvumas, kaip ir patirties įkūnijimas, atrodo gana problemiškas. Drew Lederis knygoje „Nesantis kūnas“ (*The Absent Body*) atkreipia dėmesį į, jo nuomone, fundamentalią prieštarą, išryškėjančią Merleau-Ponty

4 Kita *psyche* reikšmė yra gimininga graikiškajam *psychein*, reiškiančiam „kvėpuoti, pūsti“, o tai, Zarrillio nuomone, labai artima sanskrito sąvokos *prana* ir kiniškojo *qi* (bei korėjiečių ir japonų *ki*) reikšmei – „kvėpavimas“, „gyvenimo jėga“, „gyvybinė energija“.

5 Konstantinas Stanislavskis rėmėsi ne tik Theodule Armand Ribot psichologija, bet ir jam prieinamomis Indijos joga praktikomis, kad ir perfiltruotomis per tuo metu populiarias okultizmo ir spiritualizmo sampratas. Zarrillis yra vienas iš nedaugelio tyrėjų, deramai įvertinusių Stanislavskio dėmesį, kurį jis skyrė fiziniam aktorius kūnui. Iš tiesų Stanislavskis daug kalbėjo apie būtinybę aktoriui treniruoti kūną ir ugdyti jo jautrumą. Beveik visą savo karjerą šis rusų teatro reformatorius atkakliai ieškojo būdų, kaip įveikti prarają tarp proto ir kūno, tarp žinojimo ir jausmo, tarp analizės ir veiksmo. Tuo metu daugelis Stanislavskio sistemos modifikacijų – ypač amerikietiškas *metodas* – pernelyg sureikšmino psichologinius sistemos aspektus.

fenomenologiniame požiūryje į kasdienę kūno patirtį: „Nors atrodytų, kad kūnas yra stabiliausias ir neišvengiamiausias dalykas mūsų gyvenimuose, jį lygiai taip pat apibūdina „nebuvimas“. T. y. mūsų pačių kūnas retai tampa teminiu patirties objektu. Kai skaitau knygą arba esu užsisvajojęs, mano paties kūno būseną gali būti labai nutolusi nuo mano sąmonės. Tuo metu aš esu idėjų pasaulyje ir mažai terūpi mano fiziniai potyriai ar pozos“ (Leder 1990: 1). Lederis pateikia savitą „gyvojo kūno“ (*Leib*) sampratą, kur išskiria du patirties įkūnijimo būdus – paviršinį kūną (*surface body*) ir paslėptą kūną (*recessive body*).

Šios ir panašios teorinės prielaidos, siūlančios į žmogaus kūną žvelgti kaip į skirtingų „kūnų“ kompleksą ir nurodančios, kad subjektas niekada nėra galutinis ir fiksuotas, bet nuolat kintantis ir pereinantis iš vieno įkūnijimo tipo į kitą, tampa akstinu permąstyti aktorius kūrybos sampratą ir kurti naujas vaidybos technikas, leidžiančias, pasak Suzuki, atrasti ir materializuoti „vidinį fizinį jautrumą“. Didelė tikimybė, kad, įsisąmoninęs, jog suvokimo ir patirties perdavimo prigimtis yra kūniška, bei išlavinęs fizinę percepciją, aktorius pajėgs kūrybiškai integruotis į bet kokią estetinę sistemą. Kaip teigia Zarrillis, „neturime užsibrėžti tikslo rasti vieną visiems laikams „universalią“ kalbą. Tačiau verta eikvoti energiją nepaliaujamai ieškant vaidybinės raiškos būdų, kurie tiksliausiai aktualizuotų konkrečią spektaklio paradigmą konkrečiame kontekste siekiant konkretaus tikslo“ (Zarrilli 2002: 16).

Šiuo aspektu vertinant šiuolaikinį lietuvių teatrą tektų konstatuoti, kad lietuvių teatro kūrėjai palyginti nedaug dėmesio skiria aktorių kūrybinės raiškos galimybių tyrimams. Atrodo, tik nedaugelis iš jų savo „ateities teatro“ viziją sieja su eksperimentais aktorinės išraiškos srityje, nors viena akivaizdžiausių režisūrinio teatro istorijos pamokų liudija, kad naują teatro kalbą įmanoma sukurti tik kartu su „nauju“ aktoriumi.

Gauta 2013 05 29

Priimta 2013 06 05

Literatūra

1. Carruthers, I.; Yasunari, T. *The Theatre of Suzuki Tadashi*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
2. Garner, S. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
3. Gordon, R. *The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006.
4. Grotowski, J. *Skurdžiojo teatro link*. Vilnius: Teatro ir kino informacijos ir edukacijos centras, Apostrofa, 2011.
5. Fischer-Lichte, E. *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*. Iowa City: University of Iowa Press, 1997.
6. Fischer-Lichte, E. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Routledge: London, New York, 2008.
7. Leder, D. *The Absent Body*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
8. Lehmann, H. T. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.
9. Schechner, R. Theatre Alive in the New Millenium. *TDR / The Drama Review*, Spring. 2000: 44(1) (T165).

10. Suzuki, T. Culture is the Body. *Acting (Re)Considered. A Theoretical and Practical Guide*. Ed. Phillip B. Zarrilli. Routledge: London and New York, 2002.
11. Suzuki, T. *The Way of Acting*. Theatre Communication Group, 1986.
12. Zarrilli, P. B. An Enactive Approach to Understanding Acting. *Theatre Journal*. 2007: 59(4). Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/25070115>
13. Zarrilli, P. B. Introduction. Theories Of and Meditations On Acting. *Acting (Re)Considered. A Theoretical and Practical Guide*. Ed. Phillip B Zarrilli. Routledge: London and New York, 2002.
14. Zarrilli, P. B. Toward a Phenomenological Model of the Actor's Embodied Modes of Experience. *Theatre Journal*. 2004: 56(4). Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/25069533>

Ramunė Balevičiūtė

Challenges for actor's work in the era of post-psychological theatre

Summary

When facing the post-dramatic texts and performances, an actor cannot appeal only to psychology, which was essential in the theatre of the end of the 19th century and almost the whole 20th century. The results of the research of phenomenology, neuroscience, cognitive sciences and anthropology have changed the conception of acting. In the contemporary theatre an actor creates instead of interpreting and accumulates and emits energy instead of representing. An actor realising that the nature of transmitting perception and experience is corporeal should develop physically perceptive sensibility or, in other words, train the facility of tuning the impulses of body and mind in order to be capable of integrating himself into any aesthetical system.

KEY WORDS: conception of acting, psychological acting, psychophysiological method for training actors, mind, body, energy, phenomenology of perception, embodiment