

Fenomenologinio kūno strategijos teatre. Teorinė perspektyva

Lina Klusaitė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius

El. paštas: linusday2@gmail.com

Straipsnyje analizuojamas fenomenologinio kūno strategijos teatre. Išskiriamas *matomas kūnas*, kuriuo grindžiama tradiciniam reprezentaciniam teatrui būdinga strategija ir *liečiamas kūnas*, kuriuo aiškinama moderniaame ir šiuolaikiniame postmoderniaame teatre naudojamos strategijos bei performatyvumas. Pirmuoju atveju remiamasi Jeano Paulo Sartre'o subjekto-objekto ryšius nusakančia teorija ir žvilgsnio fenomenu, antruoju – Edmundo Husserlio ir Maurice Merleau-Ponty aprašytu lietimo fenomenu.

RAKTAŽODŽIAI: fenomenologija, matomas kūnas, liečiamas kūnas, performatyvumas, teatras

Kalbant apie fenomenologinio kūno strategijas tenka pažymėti, kad įvairių sričių menotyrininkai, teatrologai jas linkę redukuoti iki dviejų kraštutinumų. Dažniausiai fenomenologinis kūnas susiaurinamas iki pirminio, objektyvią esatį manifestuojančio transcendentinio signifikanto. Kitas kraštutinis atsiranda tada, kai fenomenologinis kūnas susiaurinamas iki *išgyvenimo* koncepcijos reprezentaciniame psichologiniame teatre. Šią koncepciją pagrindžia požiūris, kad įsijausdamas į vaidmenį aktorius tarsi lokalizuoja savyje personažo jutimus. 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 veikejas išgyvenamas kaip jaučiantis kitas. Prie pastarojo jutimų galima priartėti tik pasisavinus personažo kūną ir suspendavus savo paties jutimus.

Lietuvos teatrologijoje tokią perskyrą galime rasti teatrologės Jurgitos Staniškytės monografijoje „Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo“. Fenomenologinis kūnas čia suvokiamas arba kaip reprezentuojantis personažo kūną, arba kaip patiriantis pirminį kūną. Pasak Staniškytės, pirmuoju atveju paprastai neigiama aktoriaus autentiško, gyvenamo kūno reikšmė ir jo pirminis patyrimas, antruoju – bandoma ištrinti aktoriaus kūno kultūrinėje genezėje susiformavusias socialines reikšmes¹. 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 performatyviui kūnui, kuris pristatomas kaip galintis paaiškinti kūniškumo ir diskursyvių praktikų santykį postmoderniaame teatre. Šiame straipsnyje sieksime parodyti, kad fenomenologinės prielaidos taip pat gali atverti performatyvias kūno suvokimo galimybes šiuolaikiniame teatre. Fenomenologijoje kūnas paprastai aiškinamas dviem jo interpretavimo galimybėmis: kaip reflektuojantis

1 Staniškytė 2008: 144–165.

save ir kitą (neperžengiantis pažintinio santykio ribų) arba kaip patiriantis save ir kitą (siekiantis peržengti pažintinio santykio ribas). Remiantis minėta skirtimi, išskirsime dvi priešingas kūno strategijas teatre: *matomą kūną*, kuriuo grįsime tradiciniam reprezentaciniam teatrui būdingas strategijas, ir *liečiamą kūną*, kuriuo aiškinsime moderniam ir postmoderniam teatre naudojamas strategijas ir performatyvumą. Pirmuoju atveju remsimės Jeano Paulo Sartre'o subjekto-objekto ryšius steigiančia intersubjektyvumo teorija ir jo aprašytu žvilgsnio fenomenu, antruoju – Edmundo Husserlio ir Maurice Merleau-Ponty nusakytu lietimio fenomenu.

Matomas kūnas. Distancinė strategija

Šiuolaikinėje fenomenologijoje Sartre'o filosofija ypatingo dėmesio sulaukė dėl joje išvystytos žvilgsnio koncepcijos, kurią XX a. pab. išpopuliarino poststruktūralizmo šalininkai. Įvairių sričių menotyrininkai, kultūrologai dažniausiai ją mini pabrėždami kito kūno nusavinimo, asimiliavimo, objektinimo momentą. Teatre šis momentas dažniausiai aptinkamas tradicinių formų reprezentacinėse sąveikose, pasireiškiančiose įprastu vienakrypčiu kito objektinimu. Tačiau scenoje sartriškas žvilgsnis gali veikti ir netradiciniu grįžtamojo žvilgsnio būdu, kurį šiandien eksploatuoja daugelis reprezentacines formas griaušančių režisierių. Kitas svarbus momentas yra tas, kad sartriškas žvilgsnis lemia pažintinį santykį su kitu, todėl šioje dalyje jį aptarsime ir kaip vieną iš tradicinių vaidmens kūrimo strategijų.

Veikale „Būtis ir niekis“ 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 – tai 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, santykiyje su kitais kūnais ir pasaulio daiktais. Jis gali būti interpretuojamas tiek iš savojo, tiek iš kito kūno pozicijų². Sartre'o įsitikinimu, 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, 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 įgalina tik kitas. Taigi kūnas sau ir kūnas kitam yra radikaliai skirtingi ir egzistuoja nesąveikaujančiuose lygmenyse. Kitoje dalyje šiam savojo kūno dualizmui oponuos Husserlio ir Merleau-Ponty liečiamo kūno samprata,

2 Sartre 2000: 306–350; Jonkus 2006.

o dabar trumpai pristatysime, kaip 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, nu- statantis tam tikrą distanciją tarp manęs ir to, kas matoma. Pasak filosofo, manasis aš, atsidūręs kito žvilgsnio akivaizdoje, aptinka ne tik savąjį buvimą objektu, bet ir neišvengiamą susvetimėjimą su savo kūnu. Kito žvilgsnis mano vidujybę paverčia išorybe, mano erdviškumas tampa pažeidžiamas, aš suvokiu, kad mano kūnas jau priklauso 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 laisvės³. Šiandien fenomenologai sutinka, kad iš esmės tai yra subjekto virtimo objektu santykis, kito pažinimą redukuojantis į vizualinę kūno patirtį⁴. Kitas, pažįstamas tik vizualiai, yra prieinamas tiek, kiek tampa žvilgsniui pateiktu 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. Nors Sartre'as teigė, kad tokio objektinančio žvilgsnio galima išvengti atsakomuoju žvilgsniu, t. y. pačiam žvelgiant į kitą ir paverčiant jį objektu, mes laikysimės fenomenologų suformuluotos nuostatos, jog Sartre'as, postulodamas nuolatinį žvilgsnių susidūrimą ir kovą, įtvirtina subjekto-objekto perskyrą.

Primityviausią satriško žvilgsnio atitikmenį galime rasti tradiciniame teatre, kur santykį tarp aktorius, scenos ir publikos lemia reprezentacija ir erdvinė žiūrovų distancija. Publikos akivaizdoje aktorius buvimas ir viskas, kas vyksta scenoje, yra nulemta 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 Sartre'as vadino solipsizmu ir realizmu⁵. 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 tik per kūną, kuris suvokiamas 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. Vienintelis būdas suprasti kitą yra analogijos kelias, skatinantis ieškoti panašumų tarp savo ir svetimio kūno, pojūčių, būsenų. Svarbu paminėti, kad Sartre'o aprašyto pažintinio, tematinio

3 Sartre 2000: 252–300.

4 Jonkus 2006: 8–14.

5 Sartre 2000: 223–230; Jonkus 2006: 9.

santykio kontekste empatija suprantama kaip neįveikiamas dualizmas tarp patiriančio ir vizualiai suvokiamo išorinio kūno.

Remdamiesi minėtomis sartriškomis pozicijomis, galime formuluoti distancinį vaidmens kūrimo būdą, būdingą psichologinio realizmo estetika besiremiančiam teatrui. Sąvokos *distancija* čia jokiū būdu nederėtų tapatinti su Bertoldo Brechto nusakytu *atsiribojimo efektu*, kuriuo režisierius ir teoretikas siekė sugriauti teatrinės iliuzijos, paremtos Konstantino 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 Stanislavskis teigė, kad persikūnijimo arba susitapatinimo momentu „visi vaidmens jausmai, pojūčiai, mintys turi tapti paties aktoriaus jausmais, pojūčiais, mintimis“⁶, 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 tada, pasitelkęs savo valią, protą, vaizduotę bei emociją 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 patiriančiojo. Distancinis vaidmens kūrimo būdas reikalauja iš aktoriaus atsakyti savęs kaip patiriančiojo 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 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 aktoriaus aš yra duotas *per* kitą. Bendroji jo formulė galėtų skambėti taip: *aktoriaus aš savo viduje atranda kitą kaip nesantį juo*. Įsijausdamas į personažo vidų atlikėjas jį reflektuoja savojoje imanencijoje, atrodams nukreipimą į kitą kaip įtraukiantį santykį. Galutinis tokio santykio rezultatas – personažo vidujybės paviešinimas aktoriaus kūne, kitaip tariant, aktoriaus 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.

6 Станиславский 1982: 190.

Lietuvoje šis distancinis vaidmens kūrimo būdas įsivyravo nuo Andriaus Oleko Žilinsko laikų, kai režisierius, lietuvių aktorius pirmą kartą supažindino su Stanislavskio psichologinės vaidybos metodu. Nulėmęs aktoriaus tapatumo įsivaizdavimą, – jis yra tas, kuris vaidina / reprezentuoja vaidmenį, įsijausdamas į kito vidujybę, – šis metodas ir juo paremtas vaidmens supratimas lėmė (tam tikra prasme ir dabar turi įtakos papildant jį moderniomis vaidmens metodikomis) Lietuvos teatro raidą iki pat XX a. 8 deš., kada į Lietuvos sceną įsiveržė Jonas Vaitkus, Eimuntas Nekrošius, Rimas Tuminas ir vėlesni režisieriai. Šie menininkai, nors ir rėmėsi tradicinės reprezentacijos principais bei Stanislavskio metodu, jau kūrė naujas vaidmens suvokimo strategijas 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 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 sandarą. Tačiau Vakarų teatre būtent tradicinės komunikacijos tarp scenos ir publikos sugriovimas žymėjo didžiausią teatrinio meno kaitą. Šioje plotmėje jau galima kalbėti apie apverstą Sartre'o žvilgsnio koncepciją, griauančią 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 Sartre'o žodžiais tariant, dviejų uždarytų, izoliuotų „reprezentacijos sistemų susidūrimas“⁷. Distanciją palaikantis erdviškumas ir visa objektinantis žiūrovo žvilgsnis čia 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 suardomas, aktoriaus erdvė įsiveržia į žiūrovo erdvę, ir jis tampa pažeidžiamas. Žiūrovas aptinka, kad jo kūnas, atsідūręs 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

7 Sartre 2000: 229.

nuo refleksyvaus dalyvavimo ir įsijungti į veiksmą tiesiogiai, visu savo kūnu. Kadangi aktorius 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 paviešinimu ir jo, kaip žiūrovo, tapatybės praradimu. Prie tradicinės komunikacijos pripratusiai publikai tokia patirtis dažnai asocijuojasi su nesaugumo, pasimetimo jausmais, orientacijos netekimu, nesusigaudymu, 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 stebėtojų, supratimą, sugriauti teatrinę iliuziją ir kūniškai įtraukti publiką į veiksmą.

Liečiamas kūnas. Performatyvi strategija

Fenomenologijoje pirminį daikto / tikrovės ir suvokėjo ryšį lemia kūniška suvokėjo patirtis, todėl svarbus vaidmuo čia tenka Husserlio ir Merleau-Ponty aprašytam lietimui fenomenui. 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 patiriantįjį. Būtent dėl lokalizuotų jutimų savo kūną mes suvokiame kaip savo. Skirtingai nei Sartre'as, manęs, kad mano paties kūnas neapima išorybės dimensijos, kad kūnas sau ir kūnas kitam yra du nesusiliečiantys sandai, Husserlis ir Merleau-Ponty teigė, kad lietimui patirtis įgalina save suvokti ne tik kaip subjektus, bet ir kaip išoriškai regimus objektus. Liečiant save, t. y. kai viena ranka liečia kitą, kūne lokalizuoti dvigubi jutimai veikia grįžtamuoju būdu, o tai leidžia mums suvokti save kaip susidvejinusius, t. y. ir kaip liečiantįjį subjektą, ir kaip liečiamąjį objektą vienu metu. Kaip teigė Merleau-Ponty, savęs lietimui patirtyje vienakryptis santykis tarp to, kas liečia, ir to, kas liečiama, išnyksta, nes kai aš liečiu save liečiantįjį, lietimui pojūtis išplinta visame mano kūne ir šis imasi tam tikro „mąstymo veiksmo“ – kūnas tampa „savo objektiškumą suvokiančiu daiktu“⁸. Šiuo atveju patiriamasis ir patiriantysis kūnas sutampa, o išgyvenančiojo patirtis suprantama kaip pirmapradis gyvenamo kūno refleksyvumas.

Lietuvos fenomenologijoje lietimui patirtį gana išsamiai yra aprašęs Dalius Jonkus. Šį fenomeną jis atskleidžia analizuodamas Sartre'o, Husserlio ir Merleau-Ponty skirtingus požiūrius į vizualumo supratimą⁹. Skirtingai nei Jonkus, danų filosofas

8 Merleau-Ponty 1964: 166–167.

9 Jonkus 2008: 129–140.

D. Zahavi lietimui patirtį aiškina iš santykio su kitu perspektyvos¹⁰. Pasak fenomenologo, Sartre'ui liesti save – tai priimti kito požiūrį į mano kūną, savo kūną sau suvokiant kaip kito kūną. Tai ankstesnėje dalyje „Matomas kūnas“ įvardijome kaip siekį patirti save *per* kitą. Husserlis, kūną aiškinęs kaip vidujybę ir išorybę, lietimui patirtį suvokė kaip lemiamą empatijos sąlygą. Tačiau empatija čia suprantama ne kaip įsijautimu grįstas tematinis vizualinis santykis, o kaip pasyvios patirties ir panašumu (analogija) grįstų kūno schemų atpažinimas intersubjektyviuose santykiuose¹¹. Šių schemų atpažinimas¹² ir savojo objektiškumo įsisąmoninimas lietimui patirtyje leidžia savo paties išorybę perkelti į kitą ir analogiškai atpažinti ją kituose. Anot 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*. Merleau-Ponty, pratęsdamas Husserlio požiūrį, daro prielaidą, kad lietimui patirtis jau savaime apima kito numatymą, kad man patiriant save ir kitą neišvengiamai išskyla bendras vardiklis. Kadangi kiti egzistuoja tokiu pačiu būdu kaip aš, skirtingų kūnų pojūčiai gali būti sinergetiški (tai parodoma pasitelkiant rankų paspaudimo pavyzdį)¹³. Išorybės dimensija, savęs suvokimas kaip juntamojo ir juntančiojo įgalina subjektą peržengti savo vidujybę ir patirti save tokiu būdu, kuriuo aš patirčiau kitą, o kitas patirtų mane. Taigi lietimui patirtis sudaro sąlygas tarpusavio tranzityvumui ir tokio bendrabūvio egzistencijai, kur atpažįstame vieni kitus kaip priklausančius tam pačiam kūno, pasaulio, kalbos stiliui¹⁴.

Zahavi pažymi, kad Husserlio ir Merleau-Ponty lietimui patirtis subjekto savivoje 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 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“¹⁵. Sekdama Jacques'u Lacanu, Žukauskaitė šį kitybės momentą įvardija kaip žvilgsnio, ateinančio iš tarpkūniškos tikrovės, pasirodymą, o Zahavi – kaip subjektyvumui būdingą „tolimą nuo savęs“ ir atvirumą. Šią nuostatą jis grindė 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, fenomenologinė lietimui patirtis scenoje gali reikštis keliomis kūno strategijomis: kaip performatyvus būdas priartėti prie savęs kaip

10 Zachavi 2001: 151–167.

11 Depraz; Cosmelli 2003: 163–199.

12 Pvz., 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 tą patį.

13 Merleau-Ponty 1969: 141–142.

14 Ten pat: 111.

15 Žukauskaitė 2008: 132.

kitybės / personažo patyrimo, kaip spektaklio-performanso metu medžiagą bei save patiriantis pirminis atlikėjo kūnas ir kaip aktorius savęs patyrimas, artimas J. Grotowskio vaidmens-išpažinties sampratai. Pirmuoju atveju, remiantis fenomenologine nuostata, kad liesti / patirti save reiškia patirti save *kaip* kitą, aktorius ir personažo santykis sukuria specifinę kvazirefleksiją, leidžiančią priartėti prie kito kitybės tokiu būdu, kuris naikina skirtumą tarp aktorius 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 sutinka 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 aktorius 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 savirefleksyvi, performatyvi vaidyba¹⁶. Čia svarbus tampa neišsąmonintas, neobjektyvizuotas sąryšis su kitu, galimas tik per autentišką aktorius kūną. Aktorius komunikuoja su personažu taip, koks jis yra gyvenime ir ką jo kūnas artikuliuoja pasaulyje. Kūno kaip personažo išoriškai pateiktos vidujybės apibrėžimas čia negalioja, nes personažas 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 aktorius pasyvios patirties sluoksnis, formuojantis atlikėjo gyvenamo kūno genezę. Šis anoniminis patirties sluoksnis, kurį fenomenologijoje savaip aprašė jau Husserlis¹⁷, scenoje pasirodo įvairiausiai kūniškosios artikuliacijos pavidalais ir suponuoja tai, ką intuityviai atpažįstame ne tik kaip aktorius ir vaidmens susiliejamą, bet ir kaip objektyviai įrašytą patirtį, bendrai jaučiamą, išgyvenamą, suvokiamą dalykų egzistavimą.

16 Lietuvos teatrologijoje savirefleksyvios vaidybos principus, žvelgdama iš postmodernizmo perspektyvos, yra aprašiusi J. Staniškytė (žr. Staniškytė 2008: 144–165).

17 E. Husserlio fenomenologijoje šis pasyvios, anoniminės 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 įvardija kaip socialiai sukonstruotą subjektą.

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*)¹⁸. 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 aktoriaus raiškos amplitudę nuo *vaidinti* iki *būti* scenoje¹⁹. *Vaidinti* paprastai suvokiamas sartriška prasme, neįtraukiant aktoriaus savojo kūno patyrimo, o tik prisiimtą personažo kūną. *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 anoniminės patirties sluoksnį.

Moderniame ir šiuolaikiniame postmoderniame teatre tokias personažo kūrimo strategijas taikė ir taiko daugelis režisierių, pradedant R. Schechneriu, kuriam rūpėjo aktoriaus autentiškumas, sutampantis su vaidmeniu, ir baigiant šiuolaikiniais menininkais – vokiečiu Christophu Schlingensiefu ar italu Pippo Delbono, kurių spektakliuose pasirodantis nenorminis kūnas (dažniausiai neprofesionalių atlikėjų) tapo skiriamuoju jų teatro bruožu. Schechneris aktorių suvokė kaip nevaidinantį nei personažo, nei savęs, o kaip atliekantį veiksmą, priklausantį 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 save²⁰. 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 Blau teigia, kad šiandieniniame vaizdų, simuliakrų pasaulyje mes

18 Woolward 2008: 151.

19 Mažeikienė 2004: 107–117.

20 Shechner 1973.

apskritai „negalime nieko patirti, prieš tai nuo to neatsiriboję. Atsiribojimas tampa būtina patyrimo sąlyga.“²¹

Kalbant apie spektaklio metu medžiagą ir save patiriantį pirminį atlikėjo kūną, galime pasitelkti režisieriaus Rodrigo Garcia spektaklius-performansus, kuriuose aktoriai dažnai apipilami klampiais skysčiais, voliojasi plaukuose, duonos trupiniuose ir kitokiose medžiagose, be to, jiems dar leidžiama išsakyti tekstą²². Tokio pobūdžio teatre atlikėjo kūnas pasirodo kaip tiesiogiai dalykus patiriantis, neįtarpintas kito žvilgsnio ir nekomunikatyvus. Tai – gyvenamas aktoriaus kūnas, neimplikuojantis jokios reikšmės, tik pirmąją kūnišką refleksyvumą. Sąveikaudamas su medžiaga tiesioginius jautimus atlikėjas lokalizuoja savo kūne ir išgyvena dvigubą lietimą – vienu metu jis yra liečiamasis, t. y. jaučia medžiagos savybes (jų klampumą, glotnumą...), ir tas, kuris liečia, t. y. jaučia save kaip patiriantįjį. Šiuo atveju pirminis gyvenamo kūno patyrimas pasirenkamas kaip strategija, kvestionuojanti į kūną įspaustas vartotojiškumo žymes, privalomus kultūrinius kodus, tapatybių stereotipus ir pan.

Dvigubo lietimo pobūdį galime matyti ir Grotowskio metodais besiremiančiame teatre, kur aktoriaus kūnas suvokiamas kaip patiriantis save ir manifestuojantis teatrinę esatį. Tokiame teatre kūną aktorius išgyvena ne kaip personažą, o kaip savo autentišką gyvenamą kūną, dalyvaujantį spektaklyje pačiu savo kūniškumu. Skirtingai nei teatrinio performanso atveju, aktoriaus kūnas čia jau yra įtarpintas žvilgsnio, komunikatyvus ir veikia erdvėje tarp žiūrovų. Aktorius save jaučia ir kaip paviršinę spektaklio materiją (objektą), ir kaip jaučiantį lokalizuotus savo paties jautimus (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 aktoriaus kūno sandara. Apie tokią aktoriaus vaidmens strategiją Grotowskis rašė: „Mums visų svarbiausias yra aktoriaus „vystymasis“, kuris pasireiškia kaip įtampa kraštutinumo link, visiškas apsinuoginimas, savo paties intymumo atvėrimas <...>. Šis būdas paremtas „transu“ ir integruoja visas aktoriaus psichines bei kūniškas galias, kurios kyla iš intymiausių jo būties bei instinktų klodų...“²³ Galima sakyti, kad tai, kiek aktorius atsiveria, kiek jis geba aprėpti savo esybę nuo instinktų, pasąmonės iki sąmoningumo būsenos ir lemia spektaklio veiksmingumą.

Tokį vaidybos būdą, būdingą moderniam teatrui, Phillipas B. Zarrilli aiškino pasitelkdamas *gestalto* sąvoką ir kūno tipologiją, apimančią keturis aktoriaus kūno pasireiškimo scenoje modusus. Pirmiausia aktoriaus kūnas reiškiasi įprastais,

21 Blau 1989: 117.

22 Čia turimas omenyje R. 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“.

23 Grotowski 2011: 13.

kasdieniška *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 Zarrillio, abu šie modalumai papildo vienas kitą ir lemia kasdienę patirtį. Nekasdieninį aktoriaus pasireiškimą scenoje mokslininkas 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 modusas 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 nėra²⁴. Zarrillio teigimu, pilnavertiška aktoriaus 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 oponuojanti aktoriaus kūno ir sąmonės vienovė, atsirandanti tiesioginiai save patiriant, 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 aktoriaus tikrovė²⁵. Zarrillio svarstymai suponuoja nuomonę, kad, vystomas ir techniškai tobulinamas psichofiziniais pratimais, geštaltas scenoje gali sukurti tokį ekspresyvumą, kuris įgalina ne tik aktoriaus savęs patyrimą, bet ir teatrinės esaties pasirodymą. Prezentuodamas save ir transcenduodamas savąjį *aš* aktorius tuo pačiu metu manifestuoja teatrinę realybę. Lietuvos teatre tokia kryptimi, mobilizuodami savo kūnus kaip geštalto praktikas, dirbo ir dirba Benas Šarka ir Edmundas Leonavičius. Kalbėdama apie Leonavičiaus kūno raišką teatrologė Staniškytė teigė, kad menininko „buvimas „vaidmens paribiuose“, artimas J. Grotowskio teatro-išpažinties ir fenomenologinei aktoriaus kūno sampratai, remiasi moderniomis pirminio kūno kaip baigtinio signifikato, kurį galima „atidengti“ ir betarpiškai pademonstruoti žiūrovui, prielaidomis“²⁶. Šiomis prielaidomis galime aiškinti ir Šarkos ankstyvuosius performansus, kuriuose aktorius nieko nevaizduoja, nesistengia matuoti personažų tapatybių, o tik manifestuoja atvirą kūniškumą, instinktyviąją, iracionaliąją prigimties pusę – tai, kas paslėpta po simbolinėmis prasmėmis, socialinės kasdienybės kaukėmis. Aktoriaus kūnas čia eksploatuojamas kaip pirminis gyvenamas kūnas, patiriantis save, jaučiantis lokalizuotus savo paties jutimus, sąveikaujantis su pirminėmis medžiagomis: moliu, vandeniu, ugnimi. Teatrinė tikrovė kuriasi iš aktoriaus atsivėrimo, savojo *aš* transcendavimo, intensyviai išgyvenamos paties atlikėjo kūno būsenos.

²⁴ Zarrilli 2004: 653–666.

²⁵ Zarrilli 2009: 83–89.

²⁶ Staniškytė 2008: 158.

Apibendrinant galime pasakyti, kad šiandien performatavus vaidmens suvokimas, balansuojantis tarp vaidybos ir nevaidybos, sartriško atsiribojimo ir savęs patyrimo / buvimo scenoje, išstumia tradiciškai suprantamą stanislavskiškąjį psichologizmą, ankstesnėje dalyje įvardytą kaip distancinį vaidmens kūrimo būdą. Šiandien Schechnerio ir Blau nusakyta vaidmens samprata netiesiogiai vadovaujasi daugelis lietuvių režisierių²⁷, pabrėžiančių, kad aktorius turi ne vaidinti, o scenoje būti savimi, 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 sandara 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.

Gauta 2015 03 10

Priimta 2015 03 24

Literatūra

1. Blau, H. *Receding into Illusion: Alienation, the Audience, Technique, Anatomy*. *New German Critique*. 1989. 47.
2. Depraz, N.; Cosmelli D. Empathy and Openness: Practices of Intersubjectivity at the Core of the Science of Consciousness. *Canadian journal of philosophy* (Supplementary volume). 2003. 29.
3. Jonkus, D. Santykio su kitu paradoksai Sartre'o fenomenologinėje antropologijoje. *Žmogus ir žodis*. 2006. 4.
4. Jonkus, D. Intersubjektyvaus kūno fenomenologija: prisilietimo patirtis. *Problemos*. 2008. 74.
5. Grotowski, J. *Skurdžiojo teatro link*. Vilnius: Apostrofa, 2011.
6. Mažeikienė, R. Neprofesionalaus aktoriaus raiška: nuo būti / jausti iki veikti / atlikti. *Darbai ir dienos*. 2004. 39.
7. Merleau-Ponty, M. *Signs*. Trans. Richard C. McCleary. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
8. Merleau-Ponty, M. *The Visible and the Invisible*. Trans. Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press, 1969.
9. Sartre, J. P. *Being and Nothingness: Essay on Phenomenological Ontology*. London and New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 2000.
10. Shechner, R. *Environmental Theatre*. New York: Hawthorne, 1973.
11. Staniškytė, J. *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*. Vilnius: Scena, 2008.
12. Woolward, K. P. *Towards a Performative Theory of Liberation: Theatre, Theatricality and "Play" in the Work of Frantz Fanon*. New York: ProQuest LLC, 2008.
13. Zachavi, D. Beyond Empathy: Phenomenological Approaches to Intersubjectivity. *Journal of Consciousness Studies*. 2001. 8(5–7).
14. Zarrilli, P. B. Toward a Phenomenological Model of the Actor's Embodied Modes of Experience. *Theatre Journal*. 2004. 56(4).
15. Zarrilli, P. B. *Psychophysical Acting: an Intercultural Approach after Stanislavski*. London and New York: Routledge, 2009.
16. Žukauskaitė, A. Prisilietimo postfenomenologija. *Athena*. 2008. 4.
17. Станиславский К. С. *Об искусстве театра. Избранное*. Москва: Всерос. театр. о-во, 1982.

²⁷ Lietuvos teatre bene aktyviausiai tokią strategiją išnaudoja vidurinėsios kartos režisieriai: O. Koršunovas, G. Varnas, C. Graužinis, A. Jankevičius.

Lina Klusaitė

Strategies of phenomenological kind of body in theatre. Theoretical approach

Summary

The article deals with the strategies of phenomenological kind of body in theatre. With the help of a theoretical approach, the *visible body* and the *touchable body* are being distinguished. The first one, based on Jean Paul Sartre's subject-object relationship establishing intersubjectivity theory and gaze phenomenon, is analyzed as suitable for traditional representational theatre, and the second one, based on Edmund Husserl's and Maurice Merleau-Ponty's described double-touch phenomenon, is defined as performativity and is seen as a strategy of modern and postmodern theatre. According to the attitude of realism that other's interiority is unknowable and accessible only through the external bodily representations and empathy, Sartre's gaze is used to define a remote method of role creation, based on the empathy to other's interiority and not including the element of own body's experience. Unlike Bertold Brecht's described effect of alienation destroying the theatrical illusion and reincarnation to the character, remote acting is not considered denying the psychological empathy but, on the contrary, establishing it. According to Sartre's position, an actor appears to be in an external relation with the character's body, experiencing his own body as an external other's body. The remote method of role creation requires objectification of his own senses, reducing them into a fictional person's thoughts, feelings, reflection of experiences. According to Husserl's and Merleau-Ponty's attitude that self-touching is to experience yourself *as* other, an actor meets the character not as other, alienating his body in objective relations, but as his own *alter ego*. In this case, the actor and the character discover a common stylistics of bodily existence in the world, which implies the actor's relation with himself rather than with thematized otherness. This enabled such a feedback where the subject experiences himself not *via* other but *as* other. Such acting is perceived as transitivity of bodies or performative, self-reflective acting, including the actor's status between *being* and *performing*. On the ground of the touching experience, three possible strategies of experiencing body are distinguished: as the primal performer's body experiencing the material and himself during the performance, as the actor's self-experience, close to Grotowski's conception of the role, transcending theatrical reality, and as a performative way to experience himself as otherness.

KEY WORDS: phenomenology, visible body, touchable body, performativity, theatre