



RŪTA MAŽEIKIENĖ

Vytauto Didžiojo universitetas

DRAMOS PERSONAŽO DEKONSTRUKCIJA ŠIUOLAIKINIAME LIETUVOS TEATRE

The Deconstruction of the Dramatic Character
in Contemporary Lithuanian Theatre Productions

SUMMARY

The concept of deconstruction is a popular category of contemporary theatre theory. On the one hand, it denominates a technical aspect of contemporary theatre practice: a decomposition, demolition of the unity of the existing pattern (e.g. the unity of a dramatic text or dramatic character). On the other hand, in the post-structural sense of this concept, the deconstruction is an artistic practice that seeks to expose deep-seated contradictions in a work (dramatic text or character) and to expose the plurality of its meaning. This article analyses the deconstructive mode of the representation of a dramatic character which becomes visible in contemporary acting practice. The deconstruction of the dramatic character means that an actor demolishes the unity of a character's form and content and opens a classic character up to a variety of interpretations. Technically, the deconstruction of the character is achieved by the decontextualisation of the personage, or by the usage of several acting methods simultaneously, or by the radical separation of an actor's physical and verbal means of expression. Due to the deconstructive technique of acting, the traditional dramatic character acquires a decentered, fragmentary, open-ended theatrical shape providing ample possibilities for its interpretation. This kind of representation not only breathes a new life into a well-known character, but also reflects the post-structural idea of the dissolution of a unified personality.

Šiame straipsnyje analizuojama šiuolaikiniame teatre išryškėjusi dekonstruktyvi dramos personažo reprezentavimo strategija: tekste siekiama at-

sliesti dekonstruktyvaus meninio veikimo principus, išskirti svarbiausius dramos personažo dekonstravimo būdus ir parodyti, kaip šis vaidmens kūrimo me-

RAKTAŽODŽIAI: teatras, vaidyba, personažas, dekonstrukcija, dekonstruktyvi reprezentacija.
KEY WORDS: theatre, acting, character, deconstruction, deconstructive representation.

todas naudojamas režisieriaus Oskaro Koršunovo spektaklyje „Karalius Oidipas“ (Oskaro Koršunovo teatras, 2002).

Lietuvos dramos teatro vaidybos tradicijoje ilgą laiką vyravo dvi pagrindinės dramos personažo reprezentavimo tendencijos: arba aktorius *susitapatindavo* su kuriu personažu ir *ikūnydavo* fiktyvų veikėją (psichologinė realistinė vaidybos kryptis), arba, *atsiribodamas* nuo dramos personažo, *demonstruodavo* žiūrovui apibendrintą teatrinio veikėjo pavidalą (stilizuota vaidybos forma)¹. Abi vaidmens kūrimo technikos padėdavo aktoriui sukurti vientisą ir išbaigtą teatrinio personažo paveikslą. O šiuolaikinėje teatro praktikoje gausėja tokių personažų interpretacijų, kurios pateikia išskaidytą, iki galo neapibrėžtą veikėjo portretą, nurodantį prasmiškai suskilusį, psichologiniu požiūriu suaižėjusį, netikėtumų ir prieštaravimų kupiną dramos personažo charakterį. Klasikinių dramos kūrinių veikėjai vis dažniau įgauna netikėtą, ir formos, ir turinio atžvilgiu išardytą sceninį pavidalą. Susidaro išpūdis, tarytum aktorius traktuojama dramos personažą kaip kūrybinį iššūkį: *manipuliuodamas*² dramos medžiaga, aktorius sukuria tokį teatrinį veikėją, kuris polemizuoja su tekste nužymėtu personažo charakteriu bei vaidmens piešiniu. Vertindami kontraversiškas, neretai šokiruojančias dramos personažo reprezentacijas, teatro kritikai pasitelkia humanitarinėje mintyje bene labiausiai paplitusią postruktūralistinės teorijos sąvoką – *dekonstrukciją*.

Filosofo Jacques'o Derrida sąvoka *dekonstrukcija*³ kritiniame Vakarų teatrolo-

gijos diskurse pasirodė tuomet, kai tradiciniai teatrologijos terminai tapo nebylūs, neveiksmingi besikristalizuojant postmoderniai teatro poetikai. Taigi vartodami *dekonstrukcijos* sąvoką kaip tam tikros meninės – režisūrinės, vaidybinės – strategijos charakteristiką⁴, atsiduriame postmodernaus teatro veikimo lauke⁵. Nors postmodernaus teatro peizažas yra itin pliuralistiškas, įžengiant į šią erdvę, svarbu išsiaiškinti bendruosius naujos teatro poetikos aspektus. Postmodernistinės raiškos link gravitavusio teatro pokyčius apibendrina teatrologė Erika Fischer-Lichte. Jos teigimu, postmodernus teatras ne reprezentuoja realybę (nesvarbu, ar mimetinėmis, ar sąlygiškomis raiškos formomis), bet pateikia nuolat kintantį, nestabilų „galimų pasaulių“ vaizdą, „iš naujo apibrėžia erdvės ir laiko santykius“, pasiūlo išskaidytos asmens tapatybės vaizdinį⁶. Dėl postmodernistinės minties įtakos pakitusią realybės, pasaulio ir individo sampratą šiandienos teatras reflektuoja peržiūrėdamas tradicinius teatro segmentų ryšius: ardo įprastą teatrinio veiksmo elementų hierarchiją ir kuria naujus sąryšius naudodamas tokias menines technikas kaip neapibrėžtumą, fragmentaciją, koliažą, intertekstualumą, hibridizaciją, atsitiktinumą, formos neužbaigtumą, nevientisumą ir pan. Šie pokyčiai keičia įprastą teatrinės komunikacijos pobūdį, ir dėmesio objektu tampa ne meno kūrinys, o suvokėjas: meno kūrinys traktuojamas ne kaip autonomiškas objektas, o kaip interaktyvi meninio teksto (spektaklio, vaidmens) ir skaitytojo (žiūrovo) sąveika.

Postmoderni *mise en scène* nepasitiki *logosu*: viena vertus, radikalizuoja anti-literatūrinį modernistinio teatro gestą (dramos tekstas niveliuojamas arba net devaluojamas kitų spektaklio elementų atžvilgiu), kita vertus, nebepasitiki ir visus spektaklio komponentus susiejantį režisūrinio diskurso galia. Pasitelkdamą įvairias teatrinio teksto sąryšingumą ardančias technikas, postmoderni *mise en scène* tarytum sąmoningai vengia vientisos, įcentruotos spektaklio struktūros, aiškiai perteikiančios *auteur* koncepciją. Teatrologų teigimu, palyginti su modernistiniais pastatymais, postmodernios klasikinių tekstų interpretacijos dažniausiai atskleidžia nevienareikšmę autoriaus nuostatą ir tampa *dekonstruktyviomis* dramos teksto ar personažo interpretavimo praktikomis⁷.

Pastaruoju metu *dekonstrukcija* yra tapusi itin populiaria, laisvai apibrėžiama sąvoka, vartojama įvairiuose kontekstuose ir charakterizuojančia įvairiopas menines bei nemenines praktikas. Tačiau, sekant postmodernizmo termino vartoseną analizavusiu filosofu Eugenijumi Ališanka, galima teigti, kad kasdieniška kategorija tapusios *dekonstrukcijos* sąvokos „lengvumas ir parankumas“⁸ yra gana apgaulingas, todėl svarbu išsiaiškinti, kaip šis terminas vartojamas teatrologiniame diskurse.

Teatro teorijoje bei kritikoje *dekonstrukcijos* sąvoka dažniausiai vartojama dvejopai. Viena vertus, šiuo terminu nusakomas techninis meninės praktikos aspektas: *dekonstrukcijos* kaip egzistuojančios struktūros (pvz., dramos teksto ar personažo) vientisumo išardymas, iš-

montavimas, permodeliavimas. Vartojant terminą grynai technine prasme, *dekonstruktyvus* veiksmas kartais nepelnytai vertinamas kaip negatyvi griaunamojo pobūdžio veikla, nors dekonstrukcija siekia ne neigiamo, o pozityvaus efekto – išardant senąją formą, atgaivinti jos estetinį veiksmingumą⁹. Kita vertus, postruktūralistine J. Derrida prasme ši sąvoka apibrėžia meninę praktiką, siekiančią iškelti naudojamos struktūros (pvz., dramos teksto ar personažo charakterio) prieštaravimus, išardyti nusistovėjusius jos interpretavimo modelius ir atskleisti naujas reikšmes. Teatrologės Synthios Bishop žodžiais tariant, *dekonstruktyvia* režisūrine praktika pirmiausia laikomi tokie klasikinių dramų pastatymai, kurie atveria gerai žinomą (ir todėl tarytum savaime aiškų) tekstą reikšmių pliuralumui ir šitaip perteikia J. Derrida sugestijuojamą prasmės *dise-minacijos* idėją¹⁰.

Taigi *dekonstruodamas* klasikinių tekstą, režisierius veikia dviem kryptimis. Pirma, pasinaudodamas tokiomis meninėmis technikomis kaip parodija, fragmentacija, koliažas, montažas ar intertekstų panaudojimas, išardo uždara dramos teksto vientisumą, išskleidžia dramaturgo tekstą kaip nevienalytį, kintantį, prasminių įtūkių ir neatitikimų kupiną diskursą. Antra, išardydamas organišką ir išbaigtą klasikinio teksto struktūrą, režisierius išvengia vienakrypčio teksto pateikimo būdo, komplikuoja teksto prasmės supratimą ir šitaip atveria dramą įvairioms interpretacijoms. Konfrontuodama su draminiu tekstu, atsisakydama fiksuoti vienijantį prasminį

centrą, *dekonstruktyvi mise en scène* provokuoja individualią žiūrovo interpretaciją: perfrazuojant Roland'o Barthes'o žodžius, žiūrovas turi ne „perskaityti“, o „perrašyti“ spektaklį, t. y. pats susikurti teatrinio veiksmo prasmes¹¹.

Analogišką *dekonstruktyvaus* veikimo būdą atskleidžia ir tokio tipo spektakliuose sukurti aktorių vaidmenys. Vertinant aktoriaus santykį su kuriamu personažu, galima teigti, kad aktorius ne tiek *susitapatina* su personažu ar *atsiriboja* nuo jo, kiek kuria vaidmenį balansuodamas tarpinėje situacijoje, *manipuliuodamas* skirtingomis aktoriaus-personažo santykių galimybėmis. Tokiu būdu aktorius ne *įkūnija* dramaturgo personažą ar *demonstruoja* žiūrovui jo portretą, o *dekonstruoja* žodinėmis kalbos priemonėmis sukurtą veikėją: išardo ir iš naujo surenka jo paveikslą atsižvelgdamas į bendrą *mise en scène* situaciją. Techninė šio termino sampratos prasme personažo *dekonstravimas* įvyksta tada, kai aktorius išardo uždarą dramatinio veikėjo turinio ir formos vientisumą. Kokiu būdu atliekamas šis dekonstruktyvus veiksmas? Kaip vientisas ir nuoseklus dramatos kūrinio veikėjas virsta decentruota, iki galo neapibrėžta teatrinio veiksmo figūra?

Vienas iš būdų išardyti dramatos personažo charakterį – *dekontekstualizuoti* personažą, t. y. perkelti jį į tokį teatrinį kontekstą, kuris ne patvirtina veikėjo tapatybę, bet, priešingai, ją išardo. Tradiciškai teatrinis personažas veikia tokio-
 mis sceninėmis aplinkybėmis, kurios palaiko kuriamo asmens tapatybės vientisumą: pvz., psichologinėmis – realistinė-

mis priemonėmis kuriamą veikėją dažniausiai įrėmina imitacinės dramatos pasaulio reprezentavimo formos, o sąlygiška maniera nužymėtą charakterį sustiprina apibendrintas teatrinės erdvės vaizdinys. O dramatinį veikėją perkeliant į tokias teatrinio veiksmo aplinkybes, kurios paneigia naudojamų vaidybos principų veiksmingumą, personažas *dekonstruojamas*: pvz., kai psichologinėmis vaidybos priemonėmis kuriamas personažas įkeliamas į sąlygiškoms formomis apibrėžtą teatrinio veiksmo pasaulį arba kai tame pačiame kontekste veikiantys aktoriai naudoja skirtingus vaidybos būdus. Dramatos personažo *dekontekstualizavimas* lemia tai, kad net ir tada, kai aktorius kuria vientisą ir psichologiškai motyvuotą teatrinį veikėją, žiūrovų jis gali būti interpretuojamas kaip prasmės požiūriu neapibrėžta, daugybę tiesioginių ir perkeltinių reikšmių implikuojanti teatrinio veiksmo figūra.

Kitas kelias, vedantis dramatos personažo charakterio išardymo link, – vaidmens kūrimas naudojant keletą vaidybos būdų, t. y. neapsiribojant viena vaidmens kūrimo stilistika ir naudojant skirtingas raiškos formas. Taip veikdamas aktorius ne tiek susieja atskiras dramatos personažo charakteristikas į vientisą psichologinį portretą, kiek atveria veikėjo prieštaringumą ir paradoksalumą, iškelia jo psichologinius įtrūkius ir neatitikimus. Jei aktorius kuria personažą balansuodamas *tarp* realistinio ir sąlygiško vaidybos būdo, *tarp* susitapatinimo su vaidmeniu ir atvirai neutralaus santykio su kuriamu personažu, *tarp* pabrėžtinai teatrališkos raiškos ir ne-vaidinimo, tai

sceninė dramos personažo reprezentacija neišvengiamai tampa fragmentiška ir prasmės požiūriu sutrūkinėjusi.

Dar vienas technine vaidybos prasme labiausiai matomas dramos personažo *dekonstravimo* būdas – radikaliai išardyti struktūrinį literatūrinio veikėjo turinio ir formos vientisumą. Tradicinės dramos personažo reprezentavimo technikos rodo, kad kurdamas teatrinio veikėjo paveikslą, aktorius siekia arba organiškos vidaus (personažo charakteris) ir išorės (personažo fizinė išvaizda) dermės (*susitapatinimas/įkūnijimas*), arba kompozicinio turinio ir formos vieningumo (*atsiribojimas/demonstravimas*). Abiem atvejais susiduriama su *icentrine* aktoriaus raiška: atskiras aktoriaus žodis, judesys, intonacija, veido mimika, kūno poza ar gestas nurodo konkretų personažą. Pasiekta žodinių ir fizinių raiškos formų vienybė padeda sukurti vientisą, nuoseklų (nebūtinai realistinio pobūdžio) teatrinio veikėjo paveikslą. Tuo tarpu *dekonstruodamas* dramos personažą, aktorius dažniausiai atlieka anti-struktūrinį gestą: išardo turinio/formos vientisumą ir sukuria išskaidytą fiktyvaus veikėjo pavidalą. Personažas pasirodo esąs fragmentiškas, psichologiškai suaižėjęs, neturintis siejančio centro, logiškos išorinių bei vidinių charakteristikų jungties. Šiuo atveju pastebima *išcentrinė* aktoriaus raiška: žodinės išraiškos formos gali būti atskirtos nuo fizinių (kalba nuo kūno), atskiri kalbos vienetai gali nesilipdyti į vientisą diskursą, o judesiai ir gestai – egzistuoti paskirai nenurodydami apibrėžto personažo. Taigi, tradiciškai teatrinio veikėjo por-

tretas kuriamas jungiant žodines ir fizines raiškos formas, *tekstą ir kūną*, o *dekonstruojant* personažą, sąmoningai pabrėžiama fizinių ir žodinių raiškos formų atskirtis¹².

Dekonstruodami tradicinį personažą spektaklio kūrėjai dažniausiai siekia dvejopo tikslo. Viena vertus, nori pademonstruoti klasikinį, žiūrovui pakankamai gerai žinomą dramos veikėją netikėtu rakursu, atskleisti jo charakterio prieštaravimus, paradoksalumą, netolydumą. Kitaip tariant, *dekonstruoti* įprastą, privilegijuotą personažo vaizdavimo ir suvokimo būdą, iškelti į paviršių tekste glūdinčias sąmonines reikšmes, prieštaraujančias įprastai šio veikėjo interpretacijai. Šitaip išvengiama išsigalėjusių klasikinio veikėjo reprezentavimo stereotipų, o dramatis personažas prikeliamas visaverčiam sceniniam egzistavimui. Kita vertus, ignoruodami *aristoteliškus* personažo charakterio *atitikimo, nuoseklumo, panašumo į tradicinį asmenį* reikalavimus, spektaklio kūrėjai griaua logocentrinę vientiso ir sau tapataus subjekto sampratą ir reflektuoja lakanišką decentruotos, į daugybę įvairių vaidmenų išskaidytos asmens tapatybės idėją¹³.

Nors šiuolaikinio Lietuvos dramos teatro kontekste *dekonstruktyvus* aktoriaus santykis su personažu nėra itin dažnas, tačiau aptarta dramos personažo *išardymo* praktika atpažįstama režisieriaus Oskaro Koršunovo spektaklyje „Karalius Oidipas“, pastatytame pagal Sofoklio tragediją (Oskaro Koršunovo teatras, 2002). Ir netikėta, šokiruojanti sceninės reprezentacijos forma, ir spektaklio kūrėjų interpretacinė nuostata

(ypač aiškiai artikuliuota pastatymo literatūros konsultanto Kristupo Saboliaus publikacijose¹⁴) leidžia traktuoti šį spektaklį kaip dekonstruktyvios režisūros pavyzdį.

Interpretuodamas bene žymiausią vakarietiškos dramaturgijos kūrinių, režisierius O. Koršunovas sugriauna antikinės tragedijos kaip didingos, tačiau šandienos žiūrovui tolimos, beveik muziejine vertybe tapusios klasikos sampratą ir perskaito Sofoklio tekstą itin šiuolaikiška maniera, aidinčia sukrečiančiomis naujosios dramaturgijos intonacijomis. Viena vertus, susidaro išpūdis, kad klasikinis tekstas naudojamas kaip priemonė, padedanti režisieriui prabilti apie tas sudėtingas patirtis ir būsenas, kurias išgyvena šiandienos pasaulio žmogus. Kita vertus, atidesnė spektaklio interpretacija rodo, kad manipuliuojamas Sofoklio tekstu, režisierius atveria jame slypinčio polilogo galimybę. Perteiktas įtaigia, šiandienos žmogaus suvokimui ir patirčiai adekvačia kalba, tekstas ne tik įgauna šiuolaikiškai aktualų skambesį, bet ir susigražina paveikų gyvybingumą.

Traktuojant antikinę dramą kaip iššūki, ji realizuojama kaip tiesioginis impulsas ir kūrėjų energijos šaltinis, be to, lieka svarbu būti atidiems jos struktūrai ir prasmės kūrimui. Šitai atskleidžiami dramos santykiai tampa iš tiesų gyvybingi. Tokia strategija verčia kažkiek sudrebinti save, dekonstruoti tai, kas savaime suprantama, ir pateikti dabarties pasaulį praeities rūstybei.¹⁵

Dabarties pasaulis praeities rūstybei atveriamas dekonstruktyvia postmodernistine kalba. Pasitelkdamas sapno,

pasąmonės vaizdinius, O. Koršunovas formuoja tokį „galimų pasaulių“ (E. Fischer-Lichte) vaizdą, kuris pribloškia gąsdinančiu paveikumu: grėsmingas, deformuotas, nenormaliomis daiktų proporcijomis ir košmariškais intonacijomis užpildytas teatrinio veiksmo erdvėvaizdis kuria šizofrenišką karaliaus *Oidipo* tragedijos aplinką. Sąmoningai kurdami ir palaikydami „pamišėlišką regėjimo rakursą“¹⁶, spektaklio kūrėjai sukuria tokią teatrinio veiksmo atmosferą, kuri skatina traktuoti vaidinamą Sofoklio dramą kaip klijedės, košmarišką istoriją, greičiausiai vykstančią tik pagrindinio tragedijos personažo galvoje.

Nestabilus, deformuoto pasaulio vaizdas padeda spektaklio kūrėjams susieti nederančius elementus, laviruoti tarp realistinės ir fantasmagoriškos vaizdavimo manieros, komponuoti teatrinį veiksma pasitelkiant postmodernistines skaidymo, fragmentacijos, intertekstualaus montavimo bei hibridizacijos technikas. Šitai daugiasluoksniame spektaklio audinyje susiejami įvairūs reprezentavimo stiliai bei žanrai, disonuojantys aukštosios ir masinės kultūros ženklai, mitinė vaizdavimo plotmė ir karikatūriškas šiandienos socialinės realybės atspindys.

Pasirinkta nehierarchinė montažo strategija leidžia pateikti Sofoklio tragedijos personažus ne vientisa vaizdavimo maniera, o pasitelkiant gausų vaidybos formų arsenalą: emociškai paveikios aktorius persikūnijimo į kurią nors personažą akimirkos (*Oidipo*, akt. Dainius Gavenonis, ir *Jokastės*, akt. Jūratė Onaitytė pokalbis antrame tragedijos epizode ar

ba finalinė karaliaus *Oidipo* scena smėlio dėžėje) derinamos su matematiškai tiksliais choreografiniais intarpais, disciplinuotomis fizinio teatro raiškos formomis (*Choro* partijos); senstelėjusio literatūrinio teatro intonacijos (*Žynys*, akt. Regimantas Adomaitis) kontrastuoja pabrėžtinai natūralistinei, ne-vaidybinei aktoriaus laikysenai (viso spektaklio metu avanscenoje sėdintis akt. Laimono Noreikos *Piemuo*); lėlių teatro-cirko išraiškos priemonės (Irmanto Jankaičio *Pliušinis Meškiukas – Korifėjas*), groteskiška vaidyba (akt. Eglės Mikulionytės *Teiresijus*) oponuoja tradiciniam teatriniam realizmui (šiandienos verslininkui politikui atstovaujantis akt. Remigijaus Vilkaičio *Kreontas*). Skirtingų vaidybos priemonių įvairovė lemia tai, kad beveik visi dramos personažai pasirodo šiame bauginančiame pasaulyje keistokais, iškreiptais pavidalais. Kai kurie iš jų įgyja kiek komišką (*Tarnas*, akt. Arūnas Sakalauskas), patosiškai teatrališką (*Žynys*) ar tiesiog pilkai neišraiškingą (*Kreontas*, *Piemuo*) formą. Kiti (*Korifėjas*, *Teiresijas*, *Choras*) iškyla *Oidipo* akivaizdoje tarsi netikėti pasąmonės fantomai, groteskiškos tarpusavyje nebendraujančios figūros, besikreipiančios į *Oidipą* keista sapniška kalbėjimo maniera.

Šiame klaidžiojančių žmogystų ir deformatuotų pavidalų kontekste karalius *Oidipas* pasirodo kaip asmuo, kurį yra apšėdęs įkyriai sekinantis ne tiek *Lajaus* žudiko, kiek savosios tapatybės klausimas. Kaip rašo K. Sabolius, „*Oidipo* karaliaus“ pradžioje užduotas leitmotyvas – *kas yra žudikas* – tampa tapačiu bandymui išsiaiškinti, *kas yra žmogus*, o tiks-

liau tariant, *kas esu aš*¹⁷. Spektaklio metu patyręs keletos tapatybių metamorfozę (valdovas, politikas, vyras, žudikas, kankinys), paniręs į pasąmonę, atgaivinęs košmariškus sapnų, kiedesių išgyvenimus ir bauginančias vaikystės patirtis¹⁸, *Oidipas* suranda atsakymą¹⁹, nukreipiantį spektaklio suvokėją postruktūralistinės interpretacijos linkme: žmogaus *aš* yra nevientisas, suaižėjęs į skirtingus vaidmenis ir reprezentuojamus paveikslus. Karštligiškai mėginančio užčiuopti savąjį *aš Oidipo* istorija susišaukia su lakonišku aiškinimu, kad žmogaus asmenybė neturi vientiso pagrindo²⁰.

Kaip ši postmodernistinė asmenybės krizės idėja perteikiama *Oidipo* vaidmeniu? Aktorius Dainius Gavenonis kuria ne vientisą ir apibrėžtą karaliaus *Oidipo* paveikslą, o išskaidytą teatrinio veikėjo charakterį, atveriantį psichologinius asmenybės įtrūkius ir plyšius. Spektaklio metu psichologinis šio veikėjo portretas nuolat kinta atskleisdamas naujas charakteristikas, įvairius *Oidipo* asmenybės aspektus: savimi pasitikintis, arogantiškas verslininkas politikas, įsiūtį ir pyktį sunkiai tramdantis valdovas, surišęs, nepatenkintas vyras, sugniuždytas, paniekintas žmogus, didingas ir taurus asmuo. Spektaklio kūrėjų žodžiais tariant, *Oidipas* yra „paradoksas ir oksimoronas“:

jis beprotis ir labiausiai sumaitotas. Jis sutraiškytas ir šlykštus, jis garbingas ir tiesus [...] jis yra tėvas ir brolis savo vaikams, sūnus ir vyras savo žmonai²¹.

Teatrinio veiksmo metu *Oidipo* charakteris nuolat kinta, tačiau tai nėra to-

kia personažo kaita, kokią diktuočių psichologinės vaidybos principai. *Oidipo* pasikeitimus lemia ne logiškai suvokiamie išoriniai ar vidiniai postūmiai, o netikėti impulsai, akimirksniu išlaisvinantys užslėptus personažo savasties aspektus. D. Gavenonio kuriamas *Oidipas* nėra iki galo apibrėžtas: jis *kuriasi* teatrinio veiksmo, vaidybos proceso metu, tačiau galutinį pavidalą įgauna tik tuomet, kai jį interpretuoja žiūrovo.

D. Gavenonis kuria atskiras šio efemeriško teatrinio fantomo *Oidipo* dalis: išleidžia jį į savo kūną, balsu išrėkia jo sielos būsenas, fizinėmis raiškos formomis brėžia išorinio pavidalo kontūrus, plastine kalba nužymi įvairius jo tapatybės aspektus. Aktoriaus kuriamą *Oidipo* paveikslą išplėtoja režisūrinės raiškos formos: tam tikruose epizoduose vizualinės priemonės padeda sutelkti personažą į vientisą ir stabilų asmenį (pvz. scenos smėlio dėžėje, kai *Oidipas* išplėšiamas iš fantasmagoriško pasaulio į jį sufokusuotomis šviesomis), kituose – veikėjo paveikslas suaižėja ir subyra (pvz., scena prie laipiojimo sienelės, kurioje aktoriaus kuriamas personažo pavidalas pratęsiamas kitų aktorių kūnų dalimis, arba epizodas, kai išdėstomos aktoriaus veido kopijos–kaukės). Sceninė D. Gavenonio laikysena kinta nuo konvencionalaus, įprasto vaidybos būdo (pirmosios teatrinio veiksmo scenos, kai aktorius kuria *Oidipo* kaip sėkmingo verslininko politiką paveikslą) iki ribinių fizinių ir emocinių patirčių (trečiojo epizodo scena, kai D. Gavenonis skrieja scenos erdve ant iškelto sūpuoklių krašto, arba finalinė aktoriaus rauda

monologas). Teatrinio veiksmo pradžioje pasirodęs kaip sėkmingas šiandienos verslo ir/ar politikos atstovas, *Oidipas* laipsniškai kinta ir, atskleidęs keletą savo asmenybės aspektų, ilgainiui virsta didingu, kenčiančiu antikinės tragedijos herojumi. Šitaip reprezentuojamas Sofoklio dramos personažas yra *dekonstruojamas*, tačiau šis meninis veiksmas ne sugriauna (t. y. panaikina) tragedijos herojų, o sukuria emociniai ir intelektualiai paveikų teatrinį veikėją, provokuojantį įvairiopus spektaklio suvokėjų interpretacijas.

Kokias dramatinio personažo dekonstravimo formas atskleidžia kiti „Karaliaus *Oidipo*“ veikėjai? Vertinant išorinės vaidybos technikos požiūriu, radikaliausius *dekonstrukcijos* būdus patiria košmarišką atmosferą kuriantys *Teiresijaus*, *Korifėjo* ir daugialypio *Choro* pavidalai. Seną mechaninį Buratiną primenantis aktorės Eglės Mikulionytės *Teiresijus* pakyla iš smėlio dėžės ir perduoda *Oidipui* dievų ištarmę laužytų deformuotų judesių ir techninėmis priemonėmis modifikuoto balso plastika. Pliušiniu Meškinu virtęs aktorius Irmanto Jankaičio *Korifėjas* komentuoja teatrinį veiksmą judėdamas perkusininko Arkadijaus Gotesmano diktuojamais ritmais. Pilkomis uniformomis, unifikuota judesių ir balsų plastika reprezentuojami *Choro* atstovai, teatrinio veiksmo metu keletą kartų pakeičia savo bauginančias kaukes: gigantiškos kūdikių – klonuotų būtybių galvos keičiamos Peliuko Mikio kaukėmis, šios pamažu irsta ir ilgainiui keičiamos aktoriaus D. Gavenonio veido atvaizdais.

Techniniu požiūriu draminių personažų *dekonstravimas* atliekamas atskiriant fizines ir žodines raiškos formas, aktoriaus kūną nuo balso. Nuo fizinių kūnų atskirti aktorių balsai nenurodo konkrečių personažų, o savarankiškai veikia intensyviame muzikiniame (komp. Gintaras Sodeika) audinyje, formuojamame gyvą energiją skleidžiančių perkusijų ritmų. Garsiniame horizonte sklindantis balsas devalvuoja semantines žodinio teksto reikšmes, paverčia jį grynąja meninės raiškos forma: atveriamas akustinis ir ritminis teksto skambesys; elektroninėmis balso sustiprinimo ir modifikavimo priemonėmis iškraipyti aktorių balsai derinami su gyva kalbėjimo forma; svarbi tampa ne prasminė žodinio teksto vertė, o jo atlikimo technika ir kokybė. Dėl tokių teksto artikuliacijos būdų sunku suvokti Sofoklio žodžius, tačiau jie padeda išlaisvinti aktoriaus balsą kaip savarankišką meninės raiškos priemonę²². Teatologės Valentinos Valentini žodžiais tariant, trūkinėjant charakterio kaip vientisos visumos kategorijai, pasiekiamas tokia reprezentacinė tvarka, kai „ne personažai turi balsus“, o balsai, t. y. vokalinės aktorių kūno padėty, tampa „tikraisiais personažais“²³. Analogiškai fizinės aktorių kūno raiškos formos veikia vizualinėje spektaklio plotmėje: atskiri aktorių judesiai ar gestai gali būti traktuojami ne kaip konkretaus dramatinio personažo išraiška, bet kaip savarankiška plastinio – vizualinio spektaklio vaizdo dalis. Tradiciškai aktoriaus kūnas ir balsas būna susiejami tam, kad apibrėžtų ir suformuotų reprezentuojamo personažo ta-

patybę, o šiame spektaklyje, atskiriant aktoriaus kūną nuo balso, pasiekiamas priešingas – personažo tapatybės *dekonstravimo* – efektas.

Išskirti vaidmens kūrimo principai atskleidžia tokią aktoriaus santykį su kuriu personažu, kuris padeda *išardyti* klasikinių personažą. Vertinant vaidybos technikos aspektu, personažo *dekonstravimas* atliekamas įvairiais būdais ardant tradicinių personažo turinio ir formos stabilumą bei vientisumą. Šis veiksmas atliekamas arba derinant skirtingus vieno vaidmens vaidybos stilius, arba dekontekstualizuojant tradicinėmis formomis sukurtą veikėją, arba radikaliai atskiriant fizines ir žodines raiškos formas, t. y. aktoriaus kūną nuo balso. Jei *įkūnydamas* arba *demonstruodamas* dramos personažą aktorius naudoja savo kūną kaip instrumentą, kuris padeda reprezentuoti personažą, tai šioje vaidybos sampratoje aktoriaus kūnas ir balsas gali būti naudojamas ne kaip vaizdavimo priemonė, o kaip autonomiška meninės raiškos forma. Naudojant dekonstruktyvias raiškos priemones, pasiekiamas nuolatinės dramos personažo kaitos, metamorfozės efektas. Tačiau tai nėra toks dramos personažo charakterio pasikeitimas, kokį galima atskleisti psichologinės vaidybos priemonėmis, o nuolatinis veikėjo *tapimo* ir *kismo* procesas, pabrėžiantis ir teatrinio veikėjo neapibrėžtumą, ir tai, kad personažas *kuriasi* tik tada, kai jį interpretuoja žiūrovas. Taigi dramos personažo *dekonstravimą* reikėtų traktuoti ne kaip negatyviai destruktivų veiksmą, o kaip kūrybišką galimybę atverti veikėją (o drauge ir visą

dramos tekstą) platesnėms interpretacijoms. Tokią dramos personažo reprezentavimo strategiją vertėtų laikyti menine praktika, siekiančia atverti klasikiname personaže slypinčius prieštaravimus ir pateikti netikėtą, provokuojantį

veikėjo paveikslą. Aptarta vaidybos technika ne tik prikelia klasikinį tekstą naujam gyvenimui, bet ir padeda, veikiant postmodernistinei minčiai reprezentuoti susiformavusią išskaidytos asmens tapatybės sampratą.

Literatūra ir nuorodos

- ¹ Šiuo klausimu žr.: R. Mažeikienė. Nauja – tai neužmiršta sena. Modernistinės vaidybos partirtys šiuolaikiniame dramose teatre // *Darbai ir dienos*, 2002, Nr. 31, p. 127–143.
- ² Būtina pabrėžti, kad šiame tekste terminas *manipuliacija* yra vartojamas tik pozityvia šio žodžio prasme. *Manipulavimas* suprantamas kaip meistriškas pasinaudojimas kūrybine medžiaga, tikslus ir sudėtingas veiksmas, atskleidžiantis menininko gebėjimus pasinaudoti pasirinktomis išraiškos priemonėmis (šiuo atveju dramaturgo tekstu).
- ³ *Dekonstrucijos* terminą J. Derrida pateikė 1967 m. publikuotame veikle *Gramatologija*. Vengiant *dekonstrukcijos* termino aiškinimo painiaivos, čia apsiribojama humanitariniuose moksloose prigijusia plačiaja šios sąvokos prasme: *dekonstrukcijos* terminu apibūdinamas interpretacinis veiksmas, tuo pat metu atliekantis ir teksto išardymą–išmontavimą, ir surinkimą–sumontavimą, tokiu būdu siekiant atskleisti bet kuriame tekste slypintį prasmės prieštarumą. Platesnį *dekonstrukcijos* sąvokos prasmės aiškinimą žr.: Н. Автономова. Деррида и грамматология, kn. Ж. Деррида. *О грамматологии*. – Москва, Ad Marginem, 2000, c. 7–37.
- ⁴ Kalbama apie *dekonstruktyvią* meninę praktiką, o ne *dekonstruktyvaus* pobūdžio kritinę spektaklio ar vaidmens interpretaciją.
- ⁵ Teatologo Philipo Auslanderio žodžiais tariant, dekonstruktyvi meninė praktika yra „būdingai postmoderni veikimo strategija“. P. Auslander. *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*. – Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992, p. 2.
- ⁶ E. Fischer-Lichte. Avant-garde and Postmodernism: Theatre between Cultural Crisis and Cultural Change, kn. E. Fischer-Lichte. *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. – Iowa City: University of Iowa Press, 1997, p. 262.
- ⁷ P. Pavis. The Classical Heritage of Modern Drama: the Case of Postmodern Theatre, kn. P. Pavis. *Theatre at the Crossroads of Culture*. – London and New York: Routledge, 1992, p. 48–73.
- ⁸ E. Ališanka. Postmodernizmo ženklai Lietuvoje // *Miestelėnai: Miestas ir postmodernioji kultūra*. Kultūrologinis almanachas. – Vilnius: Taura, 1995, p. 76.
- ⁹ Neigiamas *dekonstrukcijos* sąvokos konotacijas iš dalies lemia tai, kad teatrinėje praktikoje šiuo terminu neretai mėginama pateisinti aki-vaizdžiai nepavykusius projektus, menines nesėkmes. Todėl formuojasi požiūris į *dekonstrukciją* kaip didelių kūrybinių sugebėjimų nereikalaujančią veiklą – išardyti galima bet ką. Tačiau reikia pažymėti, kad kūrybiškas dramose teksto ar personažo *dekonstravimas* yra itin sudėtinga, rimtų pastangų reikalinga veikla, atverianti naujas menines raiškos galimybes.
- ¹⁰ S. Bishop. *The Deconstructed Actor: Towards a Postmodern Acting Theory*. – Ann Arbor: UMI, 1988, p. 9. J. Derrida vartojama *diseminacijos* sąvoka nusako neužfiksuojamą, nuolat kintantį bet kokio ženklo reikšmės pobūdį: „reikšmė funkcionuoja kaip begalinė semiozė: ženklas kuria kitą ženklą ir taip iki begalybės. [...] Diseminacijos koncepcija suponuoja, jog reikšmės neįmanoma kontroliuoti ir valdyti: reikšmė juda anarchiškai, atsitiktinai ir negali būti „surinkta“ nei ženklo autoriaus, nei ženklo interpretatoriaus“. Žr.: A. Žukauskaitė. *Anapus signifikanto principo. Dekonstrucija, psichoanalizė, ideologijos kritika*. – Vilnius: Aidai, 2001, p. 41.
- ¹¹ R. Barthes. *S/Z*. New York: Hill and Wang, 1974, p. 4.
- ¹² Tokiu būdu atliekamą dramose personažo *dekonstravimą* režisieriaus Roberto Wilsono spek-

- takliuose analizuoja teatrologė E. Fischer-Lichte. Žr.: E. Fischer-Lichte. *The Quest for Meaning*, kn. E. Fischer-Lichte. *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. – Iowa City: University of Iowa Press, 1997, p. 314–318.
- ¹³ Poststruktūralistinė prancūzų filosofo Jacques'o Lacano asmens tapatybės samprata teigia, kad žmogaus asmenybė neturi vientiso ir nekintančio pagrindo: žmogaus *aš* yra kintantis, nepastovus, sąlygojamas kalbos struktūrų ir apibrėžiamas tik per santykį su *Kitu*. Apie subjekto santykį su *Kitu* žr., pvz., J. Lacan. *The Subject and the Other: Alienation*, kn. J. Lacan. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. – London: Vintage, 1994, p. 203–215.
- ¹⁴ K. Sabolius. Oidipo karaliaus pakartojimai (1) // *Šiaurės Atėnai*, 2002, balandžio 13, p. 7; K. Sabolius. Oidipo karaliaus pakartojimai (2) // *Šiaurės Atėnai*, 2002, balandžio 27, p. 7; K. Sabolius. Oidipo karaliaus pakartojimai (3) // *Šiaurės Atėnai*, 2002, gegužės 18, p. 7; K. Sabolius. Oidipo karaliaus pakartojimai (4) // *Šiaurės Atėnai*, 2002, birželio 8, p. 7; K. Sabolius. Fatališka suvokimo spiralė // *OKT laikraštis*, Nr. 6.
- ¹⁵ K. Sabolius. Fatališka suvokimo spiralė // *OKT laikraštis*, Nr. 6.
- ¹⁶ Ten pat.
- ¹⁷ K. Sabolius. Oidipo karaliaus pakartojimai (3) // *Šiaurės Atėnai*, 2002, gegužės 18, p. 7.
- ¹⁸ Tokias teatrinio veiksmo interpretacijas skatina vaikystės atributais (žaidimų aikštelė, smėlio dėžė, sūpynės, laipiojimo sienelė) užpildyta spektaklio scenografija bei kai kurių personažų, pvz., *Teiresijaus* kaip *Buratino* arba *Korifėjaus* kaip pliušinio *Meškiuko*, traktuotė.
- ¹⁹ „aš galiu vadintis laimės sūnumi [...], o mėnesiai yra man giminės: per juos *mažutis aš* ir *didis*“ (*paryškinta autorės*). Sofoklis. *Karalius Edipas* // *Antikinės tragedijos*. – Vilnius: Vaga, p. 227.
- ²⁰ Nors ir atrodanti radikali, ši interpretacija nėra kardinaliai nutolusi nuo Sofoklio teksto. Kaip pažymi teatro teoretikai, „Karaliaus Edipo“ dramoje keliamas asmens tapatybės vientisumo klausimas. Antikiniėje tragedijoje Oidipas yra žmogus, turintis keletą tapatybių, t. y. asmuo, atsisakęs savo kaip Polibo sūnaus arba žmogaus, kuris nužudysiąs savo tėvą ir motiną, tapatybės (nors ir tai nėra jo tikra tapatybė), prisiima kitą – valdovo, vyro ir tėvo tapatybę. Rutuliodamas tragedijos fabulą, Sofoklis sujungia šias tapatybes į vieną. Žr.: E. Fischer-Lichte. *Signs of Identity: The Dramatic Character as „Name“ and „Body“*, kn. E. Fischer-Lichte. *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. – Iowa City: University of Iowa Press, 1997, p. 290–302. Taigi O. Koršunovas meninėmis priemonėmis aktualizuoja Oidipo daugiatapybės klausimą ir sugestijuoja, kad žmogaus tapatybės vientisumas tėra iliuzija.
- ²¹ K. Sabolius. Oidipo karaliaus pakartojimai (4) // *Šiaurės Atėnai*, 2002, birželio 8, p. 7.
- ²² Štai kaip tokį teksto pateikimo būdą įvertino filosofas Tomas Sodeika: „spektaklio metu klausydamasis sunkiai supratau kai kurias teksto vietas [...] balsas tampa vienu iš instrumentų, kitaip sakant, jis neperteikia ženklinės prasmės [...] bent jau kai kuriose vietose, kur buvo sunku suprasti žodžių prasmę. Aišku, kad buvo daug žaista muzikiniiais aspektais. Ir šitai mane labiausiai sužavėjo“. Ką pridėti prie antikos? / Pokalbis po spektaklio „Oidipas karalius“ premjeros / kalbasi teatro kritikė Irena Veisaitė, filosofas Kristupas Sabolius, kunigas Julius Sasnauskas, filosofai Tomas Sodeika ir Nerijus Milerius // *Šiaurės Atėnai*, 2002, rugsėjo 21, p. 7.
- ²³ V. Valentini. *Actors-Characters-Bodies*, in *Frakcija*. 2001, Nr. 20/21, p. 31.