



EDGARAS KLIVIS

Vytauto Didžiojo universitetas

## SVEIKI ATVYKĘ Į MIMEZIO DYKUMĄ: GINTARAS VARNAS IR NAUJOSIOS MIMETINĖS STRATEGIJOS LIETUVOS TEATRE

Welcome to the Desert of Mimesis: Gintaras Varnas  
and New Mimetic Strategies in Lithuanian Theatre

### SUMMARY

Mimesis (a representation of reality on stage) is being critically reflected not only in contemporary theory, but also in theatre practices. The ways of representing reality are changing in Lithuanian theatre as well. Stage director Gintaras Varnas takes a special interest in the idea of mimesis. Varnas uses video projections and a special configuration of the performance space to deconstruct the traditional mimetic reflection and to show contradiction festering inside of it, a paradox when the stage as a mirror of the world while reflecting life inevitably reifies it. Another way to destabilize traditional understanding of mimesis in the productions of Varnas is related to the actor and the representation of character. Here again what we experience in the performance is the appearance of the negative, passive, „female“ mimesis as if the underside of the traditional active mimesis. The new mimetic strategies in the production of Gintaras Varnas tend to destabilize the status of reality, fiction, art and subject.

### SANTRAUKA

Mimezis kaip tikrovės reprezentacija teatre yra permąstomas tiek šiandieninėje teorijoje, tiek ir meninėje, teatrinėje praktikoje. Realybės vaizdavimo būdai keičiasi ir šiandieniniame Lietuvos teatre, kai režisieriai bando sugrąžinti teatrą prie šiuolaikinių socialinių realiųjų. Gintaras Varnas yra vienas iš vidurinėsios kartos teatro režisierių, kurio kūryboje mimezis virsta atskira, konceptualia tema. Originaliai panaudodamas video projekcijas ir spektaklio erdvę, Varnas sugeba išardyti tradicinį mimetinį „atspindį“, atskleisti jo viduje glūdintį prieštaravimą ir paradoksą, parodant, kaip teatro scena – pasaulio veidrodis – atspindėdama gyvenimą, neišvengiamai jį sudaiktina, leidžia į jo vidų įsiskverbti mirčiai ir nesačiai. Kitas būdas destabilizuoti tradi-

RAKTAŽODŽIAI: mimezis, teatras, aktorius, paradoksas, subjektas.

KEYWORDS: mimesis, theatre, actor, paradox, subject.

cinį mimezij Varno spektakliuose susijęs su aktoriumi ir personažo reprezentacija. Čia taip pat išryškėja negatyvus, pasyvus, „moteriškas“ mimeziz, kaip tradicinio aktyvaus mimeziz išvirkščioji pusė. Naujosios mimetinės strategijos Varno spektakliuose skirtos destabilizuoti realybės, fikcijos, meno, subjekto statusą.

I pastarųjų dešimtmečių permainas Lietuvos teatro scenoje galima pažvelgti kaip į skirtingas pastangas suprasti ir konceptualiai spręsti scenos ir tikrovės santykį – pavadinkime tai *mimeziz* problema. Ji nėra nauja – atvirkščiai, nuo antikos laikų tikrovės reprezentacija mene buvo viena svarbiausių estetikos,<sup>1</sup> literatūros kritikos,<sup>2</sup> teatro studijų<sup>3</sup> problemų. Dauguma šiuolaikinių filosofinių ir metodologinių krypčių neišvengia mimeziz klausimo ir dažnai jų komplikuotus santykius galima aiškintis pradedant tuo, kaip yra suprantamas tikrovės pamėgdžiojimas meno kūrinys.<sup>4</sup> Nors mimeziz samprata dažniausiai automatiškai siejama su estetikos problematika, šiuolaikinėje teorijoje ji greičiau žymi posūkį iš poetikos į politiką, nes išsiplėtoja į etikos, religijos filosofijos, subjekto ir reprezentacijos kritikos, lyčių politikos, pokoloni-jinių studijų ir kitas sritis.<sup>5</sup> Vis dėlto, teorinis-politinis reprezentacijos ir mimeziz kritikos diskursas ir toliau lieka persipynęs su šiuolaikinėmis meninėmis praktikomis – čia tereikia prisiminti, pvz., tokį reikšmingą Jacqueso Derrida tekstą kaip *Žiaurumo teatras ir reprezentacijos pabaiga*,<sup>6</sup> kuriame analizuojamos Antonino Artaud idėjos, susijusios su vakarietiško teatro ir mimetinės reprezentacijos principais, antra vertus – Artaud įtaka XX a. antrosios pusės teatro procesams.

Mimetinės reprezentacijos kritika, skleidžiama panaudojant naujas technologijas, performatyvią raišką, specifinę erdvę, buvo itin svarbi 8 ir 9 dešimtmečių postmodernistinei režisūrai (Ri-

chardas Foremanas, Lee Braueris), feministiniam teatrui (Karen Finley, Carolee Schneemann). Naujosios mimetinės strategijos šiandien siejamos su postdraminiu ir „postmainstreaminiu“ teatru, kuriame tikrovės reprezentacija nebetenka universalizuojančio pobūdžio, kuriame ją apibūdina ironija ir laisva žaismė. Pasak norvegų teatro kritiko Knuto Ove Arntzeno:

„Postmodernizmas dramoje ir teatre gali būti apibrėžtas kaip „naujasis mimetiškumas“ ir „postdialogiškumas“ ta prasme, kad čia susiduriame su daugybės balsų tarpusavio žaisme, jungiama į laisvą struktūrą. [...] Naujasis mimeziz teatre ir kituose menuose gali daryti didelę įtaką publikos recepcijai, kai žiūrovo žvilgsnis palaipsniui tampa panašus į *guglinimo* (Google) patirtį – naujoji mimetinė išraiška susieja ekspresijos blyksnius ir fragmentaciją.“<sup>7</sup>

Tikrovės reprezentacijos scenoje principai ir mimetinių strategijų pasirinkimas šiuolaikiniame teatre dažnai konceptualiai apmąstomas siejant su simuliakriška vartotojiška kasdienybe ir žiniasklaidos generuojamu globaliu vaizdinių srautu. Po Berlyno sienos griuvimo šiam srautui plūstelėjus į Rytų Europą tapo akivaizdu, kad senoji teatro kalba (Lietuvoje ją, pvz., galima apibūdinti kaip „metaforinį teatrą“), susiformavusi uždaroje visuomenėje, priešinant ir tūkantis prie sovietinės kultūros kontrolės reikalavimų, tapo perdėm egzotiška ir abstrakti. Vyresnioji režisierių karta – Eimuntas Nekrošius, Jonas Vaitkus, Rimas Tuminas – pradėję režisūrinę karjerą aš-

tuntajame dešimtmetyje, savo originalią metaforišką raišką tobulino spręsdami konkrečias problemas (kūrybines, ideologines, institucines), susijusias su (po) totalitariniu, sovietiniu, kolonijiniu kultūriniu kontekstu ir intymiai kūrybiškai bendraudami su gerai pažįstama lokalia publika. Paskutiniojo XX a. dešimtmečio pabaigoje ir XXI a. pradžioje, išaugus kartai, kuriai 24 valandas per parą transliuojamos kabelinės televizijos programos, mados ir pramogų industrija, nežabotas vartojimo procesas ir susvetimėjimas racionaliai administruojamame pasaulyje tapo gerai pažįstama kasdienybe, mašlos, hermetiškos metaforos ir nostalgiškos čechoviškos potekstės ėmė atrodyti egzotiškais, elitaristiniais anachronizmais. Daugiareikšmė režisūrinė poetika (pats įdomiausias lietuviškojo teatrinio modernizmo projektas, gimęs priešintis sovietmečiu vyravusiai psichologinio realizmo estetikai su jos tradiciniais, įsitvirtinusiems mimetiniams principais) ėmė atrodyti perdėm abstrakti ir atsiribojusi nuo gyvos visuomeninio gyvenimo patirties. Realybė vėl tapo imperatyvu – kilo noras atgaivinti aštriai patiriamą, nejuokų, kritišką mimetinių tikrovės atvaizdą, scenoje perteikti tikrovės kvapą. Šis noras atsispindėjo tuometinės jaunosios kartos režisierių kūryboje – jie užėmė kritinę poziciją vyresniųjų atžvilgiu tvirtindami, kad vyraujantis metaforinis teatras tapo perdėm abstraktus, įmantrus, atsiribojęs ir elitinis, arba tiksliau, kad mimetinio santykio su pasauliu galimybės, jautri tikrovės oda, šiame teatre yra išstumta, represuota narciziškų režisieriaus falsifikacijų. Pvz., režisierius Ignas Jonynas 2002 m. interviu tipiškai paskelbė, kad:

„Šiandieninis teatras yra valstybinis. Dėl to jaunimas nuo jo ir nusisuka. Tai baisu. Šis teatras toks varginantis, nes jam trūksta realybės. Jis yra atitrūkęs nuo realybės. Teatras mums bruka tik kūrėjų fantazijas ir režisierių mistifikacijas.“<sup>8</sup>

Panašiai dar 1999 m. Oskaras Koršunovas, pakartodamas savo bendraamžio vokiečių režisieriaus Thomaso Ostermeierio žodžius, išsakytus tuometinio vokiečių teatro atžvilgiu, paskelbė (tarsi savo naujai įkurto OKT teatro manifestą):

„Manau, kad dabartinis Lietuvos teatras labai atitrūkęs nuo gyvenimo realijų, jis egzistuoja tik elitinėje teatrinėje erdvėje, verda savo sultyse. Toks teatras tampa keistu patiekalu gurmanams, darosi kulinariu menu. Teatras gali būti ir kitoks – ne kulinarinis menas, o reiškiny, kuris aktyviai reaguoja į tai, kas vyksta su mumis, ką jaučiame, esame priversti išgyventi. Nuo 1990 metų teatras nustojo būti rezistencinis, politinis ir tapo reikalingas tik pats sau, tapo gurmaniniu reiškinium. Manau, kad teatras tik tada bus tikras, kai sugebės grįžti į gyvenimo realijas, kurios, tiesą pasakius, žaibiškai keičiasi. Vis labiau įsigali nauja santvarka su naujomis žaidimo taisyklėmis, reikalaujanti iš žmonių visiškai kitos psichologijos, kitokio bendravimo, todėl žmonių sielose vyksta kataklizmai, kuriuos teatre galima įvardyti. Mūsų teatras, kurį dabar kuriame, sąveikaus su tomis realijomis, su kuriomis susiduriame gyvenime.“<sup>9</sup>

Ieškodami tikrovės, o tai reiškia ir naujų mimetinių strategijų, tokie režisieriai kaip Koršunovas atsigręžė į šiuolaikinę dramaturgiją, pavyzdžiui į *Naująjį brutalizmą* (Markas Ravenhillas, Marius von Mayenburgas), kuriam pavyko perteikti jų realybės suvokimą ir į hyper-rea-

listinę pastatymo estetiką. Šis „mimezio sugrįžimas“ orientavosi į šiuolaikinio socialinio pasaulio realijas, tokias kaip naujos urbanistinės tapatybės ir pokomunistinė rinkos ekonomikos bei vartotojų visuomenės patirtis. Nauji realybės (tiksliau, tikrovės dykumos) kontūrai – atspindėję mimetinėse formose, kurias beveik galima pavadinti sadistine mimikrija – buvo reakcija į žiniasklaidos vaizdinių srautą, vartojimo teatralizaciją ir regimybės aistrą šiuolaikinėje visuomenėje.<sup>10</sup>

Kalbant apie vidurinėsios kartos režisierius, sustoti ir įdėmiai išsiziūrėti vertėtų į kūrinčius, kuriuos per pastarąjį dešimtmetį Kauno dramos teatre sukūrė Gintaras Varnas – kūrinčius, kurie iš pirmo žvilgsnio laikosi nuošaliau nuo vy-

raujančių tendencijų, tačiau kurie yra itin svarbūs, nes juose – tai yra mano pradinė hipotezė – į mimezį atsigrežiama kaip į temą. Tokiuose spektakliuose kaip Fiodoro Dostojevskio *Nusikaltimas ir bausmė* (2004) ir ankstesniuose – *Heda Gabler* (1998), *Portija Koglen* (2002), *Nusiaubtas šalis* (2004) – mimetinis veidrodis paverčiamas pagrindine apmąstymų tema – tiek kaip tikrovės atspindžio mene estetinis principas, tiek ir kaip mintis apie mimetinę geismo prigimtį.

Šio straipsnio tikslas – atskleisti mimetinio atspindžio dinamiką Gintaro Varno spektakliuose *Nusikaltimas ir bausmė* bei *Portija Koglen* ir pasiūlyti galimą teorinį-interpretacinį šios dinamikos kontekstą.<sup>11</sup>

## VEIDRODŽIAI KARTAIS VĒLUOJA

Argi yra kas matęs, kad veidrodžiai atspindėtų patys save?<sup>12</sup>

*P. Lacoue-Labarthe*

Spektaklyje *Nusikaltimas ir bausmė* scenoje yra įtaisyta mažytė kamera, kuri filmuoja veiksmą ir simultaniškai projektuoja jį į ekraną-uždangą, esančią už aktorių nugarų – taip atsiranda milžiniškas „veidrodis“, skaitmeninio vaizdo formatu pakartojantis tai, kas vyksta scenos erdvėje. Tačiau vienu metu, jaunajam Raskolnikovui supantis ant ilgų metalinių strypų, pakabintų keletą metrų virš scenos grindų, į simultaninį vaizdą (ar vaizdą, kurį mes manėme esant simultaniniu) įmontuojami iš anksto nufilmuoti kadrai, kurie vaizduoja tą patį Raskolnikovą, kabantį ant strypų, tačiau tarsi porą sekundžių pavėluotai. Aktoriaus kūnas apsiverčia, tuo tarpu video ekrane jis dar kurį laiką lieka kabėti žemyn galva – atsiranda

tuoj pat ištaisomas, bet dėmesį patraukiantis nesutapimas, kurio metu mes pamatome – ką? – galėtume pasakyti, veidrodi, kaip gerai veikiančią, tačiau netikėtai sutrikusią, mašiną. Kodėl šitas sutrikimas, kurį mes tuojau pat suvokiame, identifikuojame kaip technologinę „apgaulę“, vieną akimirksnį sukelia nerimo jausmą arba kas atsitinka, kai veidrodis ima vėluoti? Ar tai nepanašu į tą populiarių kino komedijų motyvą, kai koks nors komiškas personažas sudaužo veidrodi ir, atsitiktinai būdamas panašus į veidrodžio savininką, ima mėgdžioti jo judesius, gestus, mimiką – visuomet šiek tiek pavėluodamas ir tuo, kuo toliau tuo labiau, keldamas įtarumą? Be abejo, įtarumą atspindžio savininkui sukelia nežymus laiko prasilenkimas arba kokia nors menka detalė (komedijoje – atsiklijavęs ūso galas), kurią iki šiol sėkmingai slėpė

gerai veikiantis veidrodžio mechanizmas. Taigi, nerimą sukelia skirtis, papildoma detalė, tai, kas skiriasi ir nesutampa? Beveik. Bet ar neturėtume pripažinti ir priešingo dalyko – kad sutrikimą kelia būtent panašumas ir kad trikdantis skirtumas yra tuo didesnis, kuo jis mažesnis (ir atvirkščiai)? Vėluojantis Varno veidrodis mus akimirksniui nubloškia į nekontroliuojamą paradokso zoną, į nesutapimo ir neapsisprendimo zoną, į slenkančio smėlio zoną, į mimezijos dykumą.

Tačiau kas mums darbo vėluojantys veidrodžiai? Galbūt jie mums turėtų rūpėti dėl to, kad šis grynai technologinis sprendimas sukelia pojūtį, kuris atrodo senesnis nei technologijos, dėl kurių jį galima įgyvendinti ir, tiesą sakant, jau yra pažįstamas – trikdantis siaubo ir juoko mišinys? Čia turėtume pripažinti, kad veidrodinis Raskolnikovo atspindys yra didesnio „veidrodžio“, t.y. scenos, teatrinio mimezijos sudedamoji dalis. O jei žengtume dar vieną žingsnį ir šį trumpą atspindžio žaismą video projekcijos ekrane įvardytume kaip integruotą atspindį arba *mise-en-abyme*, kuris sufleuoja (ir kartu išjudina) paties spektaklio suvokimo formą? Tai galėtų reikšti, kad spektaklyje yra grįžtama prie klasikinės idealistinės mimezijos kaip *imitatio* ir meno kaip pasaulio veidrodžio idėjos: atspindžio veidrodyje simultaniškumas ir tikslumas, nuo Platono laikų (prisiminkime Sokrato veidrodį, nešiojamą po idealaus miesto gatvės) ikūnija meninės reprezentacijos idealą – t.y. homologišką, visiškai tapatų santykį tarp išorės ir vidaus, modelio ir kopijos. Veidrodis simbolizuoja tapatumą ir vienodumą, kuris pagrindžia tiesą, suvokiamą kaip, pasak Elin Diamond, „neutrali, visagalė, nekin-

tanti esmė, uždaryta amžinojoje Gamtoje ir atskleidžiama mimetiniame atvaizde.“<sup>13</sup> Toliau viskas atrodo perdėm lengvai nuspėjama: Varnui tereikia išardyti šį Tiesos-Tapatumo-Reprezentacijos mazgą, parodyti už jų tariamo universalumo slypinčias politiškas šališkas epistemologijas. Iš mimezijos – „pačios naiviausios reprezentacijos formos“<sup>14</sup> (Derrida) – pereiti į politiška sąmoningą ir aktyvią normatyvinių tiesos modelių kritiką. Vis dėlto Varnas neskuba palikti tariamai pasyvaus mimezijos – atrodo paradoksas jį (ir mus) sulaiko.

Grįžkime prie klausimo, iš kur kyla tas atpažinimo jausmas ir nerimas, susidūrus su technologiniu pokštu? O jei paradoksas slypi pačiame atspindyje net ir tada, kai veidrodžiai sureguliuoti tinkamai? Vėluojantis veidrodis leidžia trumpam žvilgtelėti į nerimą keliantį nesutapimą, į akimirksnį, kuris neturi ontologinio paaiškinimo, į *Unheimlich* erdvę, kurioje panašumas ir skirtis žaidžia žaidimą, judėdami šen ir ten ir niekada nesustodami prie vieno kurio nors poliaus. Erdvę, kurioje kuo labiau panašus, tuo labiau skiriasi, kuo labiau yra, tuo labiau nėra. Atspindys veidrodyje mortifikuoja. Ar žvilgsnyje į veidrodį nežioji plyšys kaip begalinis svyravimas tarp esaties ir nesaties, niekada nesustojantis viename saugiame krante – plyšys, kurį ir galime pavadinti „mimeziju“? Šis mimezijos (sakykime – negatyvus) nėra susitaikymo, dermės, tapatybės, homologijos mimezijos – vadinasi, tai nėra Aristotelio mimezijos, kuris negatyvumą (kančios, mirties ir siaubo vaizdus tragedijoje) kilstelėję aukštesnį finalinio susitaikymo ir apsivalymo, t.y. katarsio lygmenį. Tai nėra susitaikymo ir pri(si)taikymo,

prideramumo ir teisingumo mimezis, kaip nėra ir koks nors priešingas – nederamas, klaidingas ar kiršinantis mimezis, mimikrija,<sup>15</sup> – bet pati žaismė, kurios galų gale neįmanoma apibūdinti, nes ji neturi būdo, savybių, esmės arba bent jau jų negalima nusakyti senąja metafizikos kalba.<sup>16</sup> Šis mimezis prasismelkia atgal, į pirmykštį iki-aristotelinį būvį, jis tarsi klausia, ką sustabdo ir įkalina tikslus veidrodžio mechanizmas, veidrodinio atspindžio ekonomika ir tradicinis teatrinis mimezis?

Nerimas (jeigu ne siaubas) kurį sukelia šis „neigiamas“ mimezis (arba tiksliau, kurį sukelia mimezio neišvengiamumas<sup>17</sup>), pasak Philippe'o Lacoue-Labarthe'o, apibūdina visą metafizikos istoriją (nuo Platono iki idealizmo) ir pažadina priešingą idėją, t.y. troškimą sugrįžti prie „pozityvaus“ mimezio, uždaros ir stabilios imitacijos ekonomikos, kurią simbolizuoja atspindys veidrodyje ir tikrovės atvaizdas teatro scenoje. Šiuo atvaizdu, šiuo antriniu, pozityviu mimeziu yra pagrįsta Vakarų meno reprezentacijos mašinerija. Lacoue-Labarthe'o tekstuose teatrališkumas, teatrinė reprezentacija žymi sustingusio atspindžio pasirodymą. Veidrodis, pasak Lacoue-Labarthe'o, yra tas raktažodis, žymintis „pozityvų“ mimezį, sustabdantis jo svyravimą ir pakeičiantis jį atspindžio, teatrinio vaizdinio idėja. „Spekuliarizacija“ paverčia mimezį vien vizuali atvaizdu, apibrėžia jį vien kaip „reprezentaciją/reprodukciją, kaip „imitaciją“, kaip instaliaciją, pasižyminčią tikroviškumu.“<sup>18</sup>

„Tikroviški“, psichologiniai, realistiniai, mimetiniai Varno spektaklių fragmentai atitinka mimezio kaip veidrodinio realybės atspindžio idėją; ir ne tik

atitinka – tradicinės mimetinės technikos čia netgi sąmoningai išryškinamos, privedamos iki kraštutinės ribos. Imkime, pvz., erdvės sprendimą *Nusikaltime ir bausmėje*. Spektaklyje veiksmas vyksta siauroje erdvėje priešais žiūrovų akis – tai yra visiškai tradicinė teatro erdvė, su scenografijos detalėmis, vaizduojančiomis Sankt Peterburgą – Raskolnikovo, Sonios, Marmaladovo kambarius, duris, baldus, indus ir kita. Tai mimetinė, uždara erdvė, iliuzinė scena. Ši scena pirmiausia žymi pastangą suintensyvinti „veidrodinės apgaulės“ tikslumo patirtį išskleidžiant pažįstamus teatrinio realizmo principus, tokius kaip teatrinio naratyvo logika, psichologiški personažai, vaizdingos mizanscenos.

Tačiau labai greitai į šį stabilų teatrinį veidrodį prasismelkia (arba anapus jo ima šmėžuoti) tai, kas pažadina nerimą, nes sutrikdo „pamatinę ontologinę opoziciją“ tarp esaties ir nesaties.<sup>19</sup> Spektaklyje publika susodinama ne tradicinėje, parterio pusėje, bet ant scenos ir prieš jų akis yra ne vien vaidybos erdvė (prosceniumas), bet taip pat tamsi žiūrovų salė su tuščiomis kėdėmis. Taigi, tradicinė teatro erdvė čia apverčiama taip, kad anapus vaidinimo pasaulio galima matyti tuščią salę – kitaip tariant, žiūrėdamas spektaklį, visuomet sąmoningai suvoki, kad egzistuoja kažkas mirusio anapus to, kas turėtų reprezentuoti gyvenimą. Toks dvigubas teatrališkumo įrėminimas (viena vertus, tradicinės teatrinės konvencijos, kita vertus – dar vienas rėmas – tuščios salės suvokimas, tuštumos vaizdas, prasišviečiantis pro mimetinę erdvę) atskleidžia veidrodinio atspindžio neišbaigtumą ir redukcinę tradicinio mimezio prigimtį. Atspindys veidrodyje,



kuris tarsi garantuoja universalią stabilią realybę ir esatį, kurią paskui galima reprezentuoti scenoje, drobėje ar romano puslapyje, veikia ir į priešingą pusę ir kartu leidžia į mimetinį atspindį išskverbti mirčiai ir nebūčiai. Atvaizdas veidrodyje paverčia gyvą būtybę daiktu arba, pasak Lacoue-Labarthe'o, savotišku antrininku, kuris tik apsimeta, kad yra gyvas, t.y. mechanine lėle.<sup>20</sup> Susodinami priešais tuščią parterį žiūrovai tarsi kviečiami pasižiūrėti į savo veidrodinį atspindį, kuris (ir vėl) vėluoja, nes jame trūksta jų pačių atvaizdo. Tiesa, po to, kai įvyksta žmogžudystės, žiūrovų salėje susodinami nužudytųjų moterų kūnai – tai yra mechaninės lėlės, žiūrinčios spektaklį iš savo pusės.

Reikia pabrėžti, kad tokios erdvinės strategijos Varno teatre žaidžia dvejopą žaidimą, tuo pačiu metu juda dviem kryptimis – bandydamos sukurti ir kartu suardyti ortodoksines realistinės reprezentacijos konvencijas (atveriant jų vidinį prieštarumą). Netradicinių erdvių pasirinkimas siekiant išplėsti mūsų regos geometriją ir – dar kartą – praskverbti pro mimetinio veidrodžio paviršių, yra išskirtinis Varno teatro bruožas. Iš žiūrovo čia reikalaujama to, kas

nejmanoma – perskelti savo regėjimą, matyti iš karto dviem skirtingomis kryptimis – išilgai ir gilyn. Taip vienu metu sukuriama prieštaringa, trikdanti perspektyva: viena vertus, mimetinėje erdvėje matome draminių veiksmą, judantį link griežtų ir uždarų teatrališkumo konvencijų – tačiau joms taip ir nepavyksta tapti galutinai artikuluotu, koherentišku reginiu, nes žvilgsnis gilyn – fantazmiška tuščio parterio erdvė ir mechaninės lėlės „išartikuluoja“, išardo mimetinį atspindį, naikina jo tapatybę. Svarbu suprasti, kad Varno teatrui abu šie judesiai yra svarbūs ir konceptualūs režisūriniai sprendimai: tik susikūres tokį išgrynintą tradicinį teatrališką mimetinį atspindį, Varnas gali suduoti jam kirtį – mimetinės logikos neįmanoma išvengti, tačiau ją galima sutrikdyti ir perdirbti, priversti teatrinį veidrodį sutrikti, pavėluoti. Tai gi, tikroji Varno teatro vieta yra trinties taškas tarp skirtingų matymo, suvokimo, reprezentavimo būdų, nes tik koegzistuosdami šie būdai leidžia patirti išvalgas, kurios destabilizuoja mimetinės logikos stabilumą ir vyravimą. Ir – pakartokime dar kartą – kaip tik ši erdvė ir gali būti pavadinta mimeziu – nekontroliuojamos žaismės zona.

## SUBJEKTYVUMAS VISADA MIMETIŠKAS

Ir gal todėl, kad jis yra niekas, jis ir gali būti viskas, nes jo paties pavidalas niekad neprieštarauja svetimiems pavidalams, kuriuos jis prisiima.<sup>21</sup>

*Denis Diderot*

Režisierius *Nusikaltime ir bausmėje* sąmoningai nesilaiko tikslios naratyvinės įvykių sekos – taip jam pavyksta sukurti persidengiančių, pasikartojančių, vie-

nas kitą išstumiančių sąmonės būsenų (kliedesių, sapnų, būdravimo, prisiminimų) efektą. Šis efektas primena pasakojimą pirmuoju asmeniu – žiūrovai susodinami scenoje, tarsi būtų įleidžiami į psichikos vidų. Scenos erdvė, suvokiama kaip estetiškai suobjektyvintas, sudaiktintas ir institucionalizuotas mimetinis rėmas – prosceniumo arka yra pasaulio

veidrodžio rėmas – išardoma tiesioginio žvilgsnio iš arti: ji išsipučia ir ištįsta į viršų (virš žiūrovų galvų atsiveria aukšta erdvė su scenos mašinerija, metaliniais laiptais, balkonais ir konstrukcijomis). Ir jei tokia kontekste mes matome aktoriaus kūną kaip vientisą, artikuliuotą reginį, tai esame priversti suvokti šią perspektyvą kaip savotišką „veidrodinę stadiją“ – idealizuotą, vientisą, harmoningą būseną – greičiau siekiamybę nei tikrovę. Kitaip tariant, Raskolnikovas spektaklyje vaizduojamas taip, tarsi jis būtų savo paties ir kitų savo aplinkos žmonių refleksijų, atspindžių, atsiminimų, sapnų ir pasakojimų koliažas, kai tuo tarpu tradiciškesnis psichologinis teatras paprastai siūlo vientisą, atpažįstamą, apčiuopiamą ir įcentruotą personažo pavidalą (pamatytą iš šono, iš anonimiškos žiūrovo pozicijos). Kuomet esame įleidžiami į psichikos vidų, spektaklis tampa auto-bio-grafiškas; kas šioje grafikoje, šiame teatriniame rašyme pirmuoju asmeniu atsitinka su įprasta *dramatis personae*, su mūsų viltimi matyti scenoje atpažįstamą ir tapatų dramos veikėjo/aktoriaus kūną? Jis ima dvejetainis.

Autobiografijos autoriaus susidvejinimą yra tiksliai aprašęs Michailas Bachtinas knygoje *Autorius ir herojus estetinėje veikloje*. Pasak Bachtino, autobiografiškai įsivaizduojant savo kūną neišvengiamas skilimas ir susidvejinimas, nes netgi matydami savo atvaizdą veidrodyje arba nuotraukoje mes matome save kaip kitą, netekusį vidaus, paties subjektyvumo:

„Galima pabandyti įsivaizduoti savo išorinį pavidalą, pajusti save iš išorės, išversiti save iš vidinės savijautos kalbos į išorinės raiškos kalbą: tai toli gražu nėra paprasta, prireiks tam tikrų neįprastų pa-

stangų. [...] Stebint save nesunku įsitikinti, kad pirminis pastangos rezultatas bus toks: mano vizualiai išreikštas pavidalas pradės netvirtai formuotis greta manęs, išgyvenamo iš vidaus, šiaip taip atsiskirs nuo mano vidinės savęs jautos į priekį ir kaip bareljefas pasisuks šiek tiek šonu, atsiskirs nuo vidinės savęs jautos plotmės, neatsiplėsdamas nuo jos visiškai; aš tarsi šiek tiek susidvejinsiu, bet nesubyrišiu galutinai. [...] Reikia tam tikros naujos pastangos, kad galėtum įsivaizduoti save ryškiai *en face*, visiškai atsiplėšti nuo vidinės savęs jautos, ir kai tai pavyksta, mus stulbina kažkokia savotiška mūsų išorinio pavidalo *tuštuma*, *nerealumas* ir kiek baugokas jo *vienišumas*.“<sup>22</sup>

Autobiografijos autorius (ir spektaklyje – Raskolnikovas) neišvengiamai susidvejina, tampa tuščiu ir nerealiu atspindžiu. Autobiografinis kalbėjimas reiškia pastangą išsakyti „vidų“, savo subjektyvumo dinamiką, atmetant suobjektinančią žvilgsnį iš šono, t.y. mimetinę reprezentaciją. Tačiau galų gale ši pastanga pasmerkta nesėkmei ir mimezis vis tiek įsiskverbia, be to, įsiskverbia taip, kad sunaikindamas vidų, palieka tik tai tuščią, mirusį ir baugoką atspindį. Kaip tik tai Lacoue-Labarthe'as turi galvoje siūlydamas sąvoką *auto-bio-grafija* (tokia neįmanoma) keisti į *auto-tanato-grafija*.<sup>23</sup> Vidus ir išorė žaidžia žaidimą be galo atspindėdami vienas kitą. Į bet kokią bandymą atskleisti savo subjektyvumą, vidų, gyvenimą, neišvengiamai įsiskverbia mortifikuojantis, suobjektinantis, išorinis atspindys. Taip ir Raskolnikovas Varno spektaklyje skyla į atspindžius, kartojasi ir atsispindi video ekranuose.

Šioje vietoje praverstų Varno spektaklio palyginimas su, pvz., vyresnės kartos (metaforinio teatro) režisierių spektak-



lais, kuriuose taip pat siekiama scenoje parodyti vidinę psichinę realybę, scenos erdvėje pavaizduoti vidinę subjektyvumo dinamiką.<sup>24</sup> Vis dėlto Vaitkaus ir Nekrošiaus kūrinuose ši vidinė psichikos erdvė yra simbolizuojama tam tikrų įvaizdžių, vizualinių metaforų pavidalais – taip sukuriamas sudaiktintas, apčiuopiamas subjektyvumas, nupiešiamas vidinis psichikos peizažas, tarsi pasakojimas apie nuojautas, geismą, skausmą ir pan. Sekdami įvaizdžių kaitą, mes galime rekonstruoti ištisą personažo vidinių patirčių srautą kaip kažką apčiuopiamo ir labai realaus – gal netgi realiesnio negu išorinė personažų tikrovė. Varno spektakliuose tokio tikrumo nėra, režisierius nebėra toks užtikrintas dėl individualios psichinės tikrovės apskritai ir dėl pozityvaus, teigiamo, matomo, jaučiamo, išreiškiamo subjektyvumo. Autobiografinėje *Nusikaltimo ir bausmės* scenoje Varną domina kaip tik bachtiniškas skilimo momentas – kaip skyla autobiografinis kalbėjimas, taip skyla ir „autobiografo“ kūnas. Subjektyvumas Varno spektaklyje suvokiamas negatyviai: jis neatsiveria kaip dinamiška išradingų metaforų virtinė, bet krūpteli, pažvelgęs pats sau į akis. Varno vaizduotė visada pašiurpusi sustingsta lyg paralyžiuota šio prieš ją atsiveriančio negatyvumo. Tarpas, skiriantis Ivanausko vaidybą nuo kitų aktorių mimetizmo ir vizualinė Raskolnikovo kūno dekonstrukcija projekcijoje išreiškia ne vidaus ir išorės dialektiką, kurią savotiškai išspręstų pats estetiškas spektaklio tekstas (personažas – ar tai nėra idealistinis vidaus ir išorės, kaip tezės ir antitezės, išsprendimas – sintezė?) – atvirkščiai: pati estetika, aktorius vaidyba ir projekcijos veikia destruktoriai,

paversdama vidaus ir išorės priešpriešą neįmanoma.

Tačiau pažvelkime į kitą personažą – spektaklio *Portija Koglen*, pastatyto pagal Marinos Carr pjesę, pagrindinę heroję, kankinamą nenumaldomos melancholijos po to, kai vaikystėje upėje nuskendo jos brolis dvynys Gabrielius. Depresija, pastangos nusižudyti, nuožmus elgesys su aplinkiniais lydi Portiją Koglen kaip apsidėmas, terorizuojantis aplinkinius ir finale priverčiantis pačią Portiją šokti į upę toje pačioje vietoje, kur nuskendo jos brolis (dvynys, t.y. jos atpindys, jos mimetinis kitas). Aktorė Viktorija Kuodytė vaidina Portiją scenos aikštelėje, tarp atsitiktinai išdėliotų baldų ir kitų personažų, reprezentuojančių provincialią nedidelio Airijos miestelio bendruomenę. Tačiau anapus scenos, jos gelmėje, tarsi įrėžose, paliktose šioje provincialioje kasdienybėje, mes matome Gabrielių, nušviestą mėlynos šviesos, šokantį pagal „angelišką“ berniuko giedojimą. Portija Koglen šoka kartu su kitiems nematomu savo mirusiu broliu, jie žaidžia, mėgdžiodami vienas kito judesius. Akivaizdu, kad šiame spektaklyje Portija taip pat egzistuoja tarsi kitoje erdvinėje plotmėje, kuri atsitiktinai ir tik iš dalies susikerta su kitų personažų psichologiniu pasauliu, tačiau negali būti iki galo suprasta ir paaiškinta iš to pasaulio „šiapus“. Vis dėlto šis vaidmuo, skirtingai nei Ivanausko Raskolnikovas, kur subjektyvumas išsisklaido ir sutrupa į atspindžius (taip kvestionuojant fikcijos, stabilaus personažo ir auto-bio-grafiškumo statusą), reiškia žvilgsnį priešinga kryptimi, kur subjektyvumas tampa neišvengiamas.

Aplinkinių požiūriu Portija yra nenuspėjama būtybė, ji yra *apsėsta*. Kitaip ta-

riant, ji suardo bet kokią numanomą priežasties ir pasekmės jungtį, nes jos reakcijos yra neprognozuojamos, jos „vidus“ ne skyla į daugybę tuščių, vienišų ir efemeriškų atspindžių, o tampa visišškai tamsus žvelgiant iš psichomimetinės kitų personažų perspektyvos ir tik mes – salėje sėdintys žiūrovai – galime žvilgtelėti į tą tamsą, trumpam nušviečiamą mėlynos šviesos. Tačiau ar šitas tamsos tarpas, plyšys, skiriantis priežastį ir pasekmę, Portijos artimųjų – jos vyro, tėvų, draugių ir meilužių – žodžius ir jos pačios nenusipėjamas reakcijas, nėra tikrasis subjektyvumas? Ar šito plyšio tamsa (į kurią mes galime žvilgtelėti Varno spektakliuose) nėra ta pati tamsa, arba, pasak Georgo Hegelio, „pasaulio naktis“, kurią matome kito žmogaus vyzdyje?<sup>25</sup>

Pasak Slavojaus Žižeko, šis nenusipėjamumas arba plyšys, skiriantis veiksmą ir reakciją moters (Portijos Koglen) elgesyje, tradiciškai galėtų būti matomas kaip moteriškos isterijos rodiklis, arba *moteriška depresija*, kurios pavyzdžius knygoje *Malonumo metastazės: šešios esė apie moteris ir priežastingumą* jis parenka remdamasis Davido Lyncho filmais.<sup>26</sup> *Portijos Koglen* dramaturginę medžiagą sudaro kitų personažų (jos vyro, meilužio, draugių) pastangos suprasti jos apsidimą, sugražinti ją į skaidrų priežasčių ir pasekmių koordinuojamą pasaulį arba, pasak Žižeko, į „tinkamą“ priežastingumo tvarką.<sup>27</sup> Tačiau Portija atsako ir šis atsakymas paklusti priežasties–pasekmės santykiui, jungčiai ir yra, teigia Žižekas, subjektyvumo atsiradimo įvykis arba gestas.<sup>28</sup> Portijos subjektyvumas nesuskyla – priešingai, jis sutelkiamas į tamsos tašką, svetimo subjektyvumo bedugnę.

Ir vis dėlto, čia *Portija Koglen* verčia žengti dar vieną žingsnį. Yra kažkas linčiško Varno spektakliuose ir (bent iš dalies) tą „kažką“ būtų galima susieti su muzika. Turbūt visiems, besidomintiems Lynchu, yra puikiai žinomas tas įspūdingas kontrastas tarp kraupių misterijų, kurias matome ekrane, ir depresyvos, tačiau itin „lyriškos“ Angelo Badalamenti muzikos. Panašiai būtent lyriškas yra ir Gabrieliaus giedojimas Varno spektaklyje (ir jis lygiai taip pat kontrastuoja su žiauriu ir grėsmingu veiksmo dramatismu). Ar tai nėra tie patys gedulingi, jausmingi, graudūs tonai (lydiški ir joniški), apie kuriuos perspėjo Platonas (*Valstybė* 398d-399c), kad jie gali apsėsti, atimti protą, paversti karį, miesto gynėją perdėm jausmingu ir pasyviu? Portija Koglen yra apsėsta muzikos, lyriško giedojimo, kuris sunaikina jos galimybes dalyvauti suprantamame pasaulyje.

Antra: Varno spektaklyje Gabrielius (kaip ir ankstesniame spektaklyje *Tolima šalis* Meilužis, Jau Miręs) yra *šokėjas*, kitaip tariant tas, kurio kūnas mėgdžioja muziką, kurio kūnas kaip apsėstas mimetiškai imituoja muzikos skambesį, tuo tarpu Portija savo fantazijoje šoka kartu su broliu dvyniu, t.y. leidžia tam apsidimui įsiskverbti į jos kasdienį gyvenimą. Portijos subjektyvumas verčia prisiminti kitą žodžio „subjektas“ reikšmę, siejamą su atsidavimu, paklusimu kito dominavimui ir šiuo atveju – su mimetiniu apsidimu, panašiai kaip šokėjas yra mimetiškas muzikos „subjektas“. Papildant Žižeką galima teigti, kad tamsus subjektyvumo gestas yra mimetiškas – tai šokėjo(s) gestas.

Šioje vietoje vertėtų trumpam stabtelėti prie kito svarbaus teksto, nagrinė-

jančio mimezio problemą teatre – Deniso Diderot *Paradokso apie aktorius*, kuris, pakirsdamas stabilios, savaiminės (aktoriaus) tapatybės sampratą, išryškina kitą – mimezio – įstatymą, nukreiptą prieš sudaiktintą savastį ir individualybę, nes tik jos netekęs, praradęs ypatybes, savybes, bruožus aktorius gali pavaizduoti, sukurti, perteikti kitą žmogų:

„Didelio aktoriaus siela – tai subtili substancija, kuria mūsų filosofas užpildo erdvę: ji nėra nei šalta, nei šilta, nei sunki, nei lengva, neturi jokios konkrečios formos, bet lengvai įgauna bet kokią formą, nors nė vienos neišlaiko. [...] Didelis aktorius – tai ne fortepijonas, ne arfa, ne klavesinas, ne smuikas, ne violončelė; jis neturi vien jam būdingo akordo, o pasirenka tą akordą ir tą toną, kurie dera jo partijai, ir todėl gali atlikti bet kokią partiją.“<sup>29</sup> Ir t.t.

Mimezio įstatymas, pagrįstas šio paradokso logika, reiškia, kad tik būdamas niekas aktorius gali sukurti viską, tik visiškai stokodamas charakterio gali įkūnyti ir susitapatinti su bet koku charakteriu. Geras aktorius privalo šaltakraujiškai atsiriboti nuo savo personažo išgyvenimų, jis privalo netekti subjektyvumo vardan aktyvaus, vyriško mimetinio akto – vaidybos. Portija Koglen, kaip ir Heda Gabler Varno spektaklyje, yra šio paradoksalaus idealo priešingybė, jos yra

tai, ką Diderot vadina „jausmingu žmogumi“ – jos apimtos jausmų, nesivaldančios, apsėstosios. Jei Diderot paradoksalus mimezio principas išreiškia Apšviotos epochos idealą – *aktyvų mimezį*, t.y. vyrišką, save kontroliuojantį, iš bet kokių aistrų ir jausmingumo išsivadavusio profesionalaus aktoriaus meną, tai Portijos Koglen mimezis yra šio idealo (kaip ir platoniškojo mimezio idealo) išvirkščioji pusė, t.y. pasyvus, neigiamas, destruktivus mimezis; tai pasijos, apsėdimo mimezis, kurio bijojo ir Diderot, ir Platonas. Ir, žinoma, tai – moteriškasis mimezis, *hysteria* (Diderot taip pat teigė, kad moterys, būdamos jausmingesnės, turi mažiau galimybių būti geromis aktorėmis). Feminizacijos pavojus, t.y. apsėdimo, beprotybės pavojus yra viena iš svarbiausių Varno kūrybos temų.

Subjektyvumo netektis atveria erdvę fikcijai – aktyviai konstruojamam vyriškam aktoriaus profesionalizmui arba autobiografini pastangai. Tačiau šios fikcijos nesėkmė – aktoriaus paradoksas ir autobiografijos pasmerktumas skilimui, išsiskaidymui į atspindžius yra pėdsakas kito – pasyvaus, negatyvaus ir nekontroliuojamo mimezio, kur atvaizdą pakeičia muzikos aidas, apsėsto šokėjo judesys, o racionaliai konstruojamą prielasties ir pasekmės naratyvą – kito vyzdžio tamsa.

## IŠVADOS

Gintaro Varno spektakliai provokuoja interpretacijas, siejančias režisūrinius jo spektaklių sprendimus su mimezio reikšmės Vakarų metafizikoje permąstymu. Tarp daugybės temų, kurias galime išvelgti režisieriaus kūryboje, viena

svarbiausių yra teatro prigimties – pasaulio atspindžio scenos veidrodyje ir aktoriaus kaip personažo – tema, kuri išreikšta neryškiai, beveik punktyriškai, tačiau kurios svarbą Varno teatre liudija tam tikri atkakliai pasikartojantys

motyvai, pvz., atspindžio, dvynio, pamėgdžiojimo.

Santykis su mimezium ir realistine reprezentacija šiuose Varno spektakliuose yra šiek tiek kitoks nei jo bendraamžių kūrinuose. Iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti, kad Varno kūryba išlieka įkalinta gana griežto, naivaus ir mimetiško teatrališkumo rėmuose. Tačiau įdėmesnis žvilgsnis ir ilgesnė pažintis parodo, kad tokie senojo teatrališkumo rudimentai Varno spektakliuose pasitelkiami tik tam, kad juos būtų galima išklibinti, conceptualiai įrėminti, apversti ir praardyti, turint vieną aiškų tikslą – nepastebimai išprovokuoti netikrumo jausmą ir nuosekliai atverti, parodyti nesutapimus, prieštaravimus, neatitikimus, glūdinčius mimetinėje reprezentacijoje.

Vakarų teatre vyravęs tradicinis mimezis visuomet buvo suvokiamas kaip aktyviai konstruojamas tikrovės atspindys, kurio simbolis – veidrodis. Atskleidamas dvejoją veidrodžio žaidimą (ir kartu – dvejoją teatrinio mimezio žaidimą) – atspindėdamas gyvenimą veidrodis kartu įsileidžia mirtį – Varnas ne tik sukelia netikrumo jausmą, bet atranda žaismės, begalinio svyravimo tarp esaties ir nesaties erdvę, kurią (žvelgiant iš tradicinės metafizikos pozicijų) galima laikyti negatyviuoju mimezium, žyminiu *mise-en-abyme* bedugnę. Varno spektakliuose ši bedugnė žvilgteli žiūrovui į akis.

*Nusikaltime ir bausmėje* toks efektas pirmiausia pasiekiamas pertvarkant spektaklio erdvę: viena vertus, čia panaudojama tradicinė teatrinės scenos erdvė, kita vertus, ji apsukama atvirkščiai – žiūrovai susodinami prieš „tuščią“ ir sudaiktintą savo pačių atspindį, o sceninis veiksmas ir personažai pakartojami

video projekcijose. Taip vaidinime ima nuosekliai formuotis smulkių nesutapimų, pavėlavimų, tuštumų, pasikartojimų ir paradoksų virtinė ir pro tradicinę reprezentacijos metafiziką galime įžiūrėti kitą – paradokso ir žaismės zoną, kurios filosofinį apibūdinimą galima sieti su Lacoue-Labarthe'o idėjomis.

Ta pati tema Varno spektakliuose tęsiama savaip, kritiškai interpretuojant aktoriaus-personažo santykį, o taip pat – vakarietišką subjektyvumo sampratą. Spektaklį pagal Dostojevskio romaną galima laikyti savotiška auto-bio-grafine pastanga – Raskolnikovo bandymu apibrėžti, parašyti savo gyvenimą, todėl scenoje šis personažas atrodo toks nestabilus, tarsi jis būtų įsileidęs žiūrovus į savo psichinį „interjerą“. Tačiau autobiografijos autorius neišvengiamai skyla, trupa, dauginasi ir kartojasi, kitaip tariant, bet kokia autobiografinė pastanga neišvengiamai suskaldo stabilų subjektyvumą. Šis skilimas, kaip ir Diderot „aktoriaus paradoksas“, žymi kitą subjektyvumą, kurį pagimdo mimetinis apsėdimas, panašiai kaip muzika „pagimdo“ šokėją. Varną vilioja šie personažai – apsėstieji, kurie nuo Platono laikų laikomi beprotybės, feminizacijos ir politinės grėsmės įsikūnijimu, nes jie atidengia neišvengiamą mimezio įstatymą – žaismę, neapibrėžtumą, neapsisprendimą, svyravimą.

„Šiuolaikiniame teatre vaidybos metodų „įrėminimas“, leidžiantis režisieriams pasikasti po realybės iliuziją, atkreipiant [žiūrovo] dėmesį į nuolatinį režisieriaus dalyvavimą ir į aktorių veikimo zonos ribas, šiandien tapo įprastu“<sup>30</sup> – pastebi Nicole Fyard straipsnyje apie Varno bendraamžį prancūzų

režisierių Stéphane'ą Braunschweigą. Varną, kaip ir Brauschweigą, būtų galima pavadinti abejonės, dviprasmybės ir prieštaravimo orkestruotoju,<sup>31</sup> kuriam teatras yra išlaisvinanti patirtis, nes jis iš prigimties prieštaringas, o mimezijos problema yra šios dviprasmybės, ambivalencijos ašmuo. Nežymiai sutrikdydamas tradicinį mimetinės reprezentacijos mechanizmą – veidrodžio ekono-

miką – Varnas sutrikdo ir priverčia suabejoti tomis reakcijomis, kurias atsienešame į teatrą ir kurios yra neatsiejamai susiję su tradicinėmis scenos erdvės arba vaidybos formomis. Varno spektaklyje teatrinio mimezijos principai skirti ne reprezentuoti tam tikrą fiksuotą realybę, bet greičiau priešingai – sužadinti nerimą keliantį nepakankamumo, disonanso, pažeistumo pojūtį.

## Literatūra ir nuorodos

- <sup>1</sup> Žr. išsamią tikrovės atkūrimo sampratos istoriją estetikoje nuo antikos iki XX a. vidurio: Władysław Tatarkiewicz. *Šešių sąvokų istorija*. – Vilnius: Vaga, 2007 (skyriai: 9 ir 10). Taip pat naujausia studija, kurioje dar kartą išsamiai tyrinėjama mimezijos sąvoka ir jos antikinės šaknys: Stephen Halliwell. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. – Princeton: Princeton UP, 2002.
- <sup>2</sup> Be abejo, čia verta prisiminti fundamentalią Ericho Auerbacho studiją, žr.: Erich Auerbach. *Mimesis: tikrovės vaizdavimas Vakarų pasaulio literatūroje*. – Vilnius: Baltos lankos, 2003. Taip pat fundamentalius Mihai Spariosu (žr. jo sudarytą *Mimesis in Contemporary Theory*. – Philadelphia: John Benjamins, 1984), René Girard (žr. pvz. *The Girard Reader*. Ed. by J. G. Williams. – New York: The Crossroad Publishing Company, 2000), Christopher Prendergast (žr. jo *The Triangle of Representation*. – New York: Columbia University Press, 2000) rašinius apie realizmą, reprezentaciją ir mimeziją Vakarų literatūroje.
- <sup>3</sup> Mimezijos ir teatrinės reprezentacijos problemų analizę ypatingai išplėtojo prancūzų poststruktūralistai: rinktinių tekstų kolekciją šia tema siūlo angliškas vertimų tomas *Mimesis, Masochism, & Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. Ed. by T. Murray. – The University of Michigan Press, 2000. Žr. taip pat feministinės kritikos perspektyvą pateikiančią Elin Diamond knygą *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theatre*. – London–New York: Routledge, 1997.
- <sup>4</sup> Kaip pavyzdį čia galima pateikti bene ryškiausią šiuolaikinę diskusiją apie tai, kokią vietą

mimezijos užima santykių su modernybės diskursu tarp Frankfurto mokyklos ir prancūzų poststruktūralistų. Theodoro W. Adorno ir Maxo Horkheimerio požiūriu, mimezijos yra alternatyva racionalistiniams, instrumentiniams, kolonizuojančiam modernybės diskursui, ypač kai kalbama apie fundamentalią epistemologinę skirtį tarp subjekto ir objekto. Sekant jais galima teigti, kad mimezijos mene yra švelnus, abipusis subjekto ir objekto susilietimas, kur pirmasis, t.y. subjektas, nesiekia turėti, kontroliuoti ir užvaldyti antrojo, t.y. išorinio pasaulio, objekto, o greičiau atvirksčiai, pats prie jo prisitaiko. Tiesa, šiems Frankfurto mokyklos atstovams mimezijos yra greičiau nostalgiškas praeities niuansas – šiandien, kai tikrą mimetinių elgesį, kuris kažkada reikėdavo organišką civilizacijos prisišliejimą prie gamtos, išstūmė racionalios praktikos, nukreiptos į aklą gamtos valdymą, mimetiniai mūsų gyvenimo bruožai yra skelbiami tabu, kaip „gėdingos atgyvenos aplinkiniame racionalizuotame pasaulyje“ (Theodor Adorno, Max Horkheimer. *Apšviestos dialektika: filosofiniai fragmentai*. – Vilnius: Margi raštai, 2006, p. 234). Tuo tarpu poststruktūralistai teigia visiškai priešingą dalyką: kad mimezijos yra ne kas kita, kaip racionalaus modernybės diskurso atspindys ir pratęsimas, perimančias ir šiam diskursui būdingą instrumentinį, kolonialistinį santykį su pasauliu. Modernusis subjektas stebi išorinį pasaulį tam, kad paverstų jį reprezentacijos objektu – kaip tik tokių santykių žymi dar Martino Heideggerio sąvoka „Pasaulio kaip vaizdo amžius“: pasaulis moderniojoje epochoje tampa vaizdu. Mimetinė reprezentacija kaip pasaulio

- vaizdas yra „veikiantis, manipuliuojantis suobjektinimas“ (Martynas Heidegeris. *Rinktiniai raštai*. – Vilnius: Mintis, 1992, p. 164), t.y. kartu su modernioju mokslu ir technologijomis atveria žmogaus, subjekto viešpatavimo esinijai realizacijos erdvę. Mimetinis atvaizdas leidžia „turėti“ pasaulį: kai pasaulis tampa vaizdu, kontroliuodamas vaizdą, gali kontroliuoti pasaulį. Ši požiūrį išplėtojo poststruktūralizmo atstovai: mimezis, realistinis atvaizdas, įsteigiantis realybę kaip išorinę ir universalią konstantą, „natūralizuoją“ galios santykius ir sprespaudą, todėl jį (mimezį) reikia dekonstruoti ir denatūralizuoti. Plačiau apie šią diskusiją žr. Martin Jay. *Cultural Semantics*. – London: Athlone Press, 1998, p. 120–137.
- <sup>5</sup> Žr. pvz., Joan Brandt knyga *Geopoetika: mimezio politika prancūzų poststruktūralistinėje poezijoje ir teorijoje* (*Geopoetics: The Politics of Mimesis in Poststructuralist French Poetry and Theory*). – Stanford: Stanford University Press, 1997). Čia Derrida ir kitų dekonstruktyvistų tekstai analizuojami pirmiausia kaip radikalus anti-mimetinis projektas.
- <sup>6</sup> Jacques Derrida. The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation. // *Mimesis, Masochism, & Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. Ed. by T. Murray. – The University of Michigan Press, 2000, p. 40–62. Apie Derrida mimezio sampratą žr.: Marian Hobson. Derrida and Representation: Mimesis, Presentation and Representation. // *Jacques Derrida and the Humanities: A Critical Reader*. Ed. by T. Cohen. – Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 132–150.
- <sup>7</sup> Knut Ove Arntzen. Reflections on New-Mimesis: Playing with Irony and Simulation. // *Meno istorija ir kritika, nr. 2: Teatras ir visuomenė: problemos ir perspektyvos*. – Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2006, p. 6–11, 7.
- <sup>8</sup> Cit. iš: Ingrida Daunoravičiūtė. 38-asis Jaunimo teatro sezonas. // *Literatūra ir menas*, 2002 m. rugsėjo 6 d.
- <sup>9</sup> Raimundas Celencevičius, Oskaras Koršunovas. *Skandalingiausia Europos pjese O. Koršunovas meta iššūkį Lietuvos teatrui*. // *Respublika*, 1999 m. rugpjūčio 28 d. (internetinė prieiga: [http://www.okt.lt/main.php3?menu\\_id=2&lang=1&sid=1&spauda=1&spid=4](http://www.okt.lt/main.php3?menu_id=2&lang=1&sid=1&spauda=1&spid=4), žiūrėta 2008 07 21).
- <sup>10</sup> Šis procesas atitiko Žižeko formulę, kad jei „aistra tikrovei baigiasi visiška tikrovės efekto regimybė, tai galioja ir priešingas variantas, kai „postmoderni“ aistra regimybėi virsta audringu aistros tikrovei sugrįžimu“ [kokį ir regime Naujojo brutalizmo spektakliuose] (Slavoj Žižek. *Welcome to the Desert of the Real*. – London–New York: Verso, p. 9–10).
- <sup>11</sup> Kaip ir dauguma kitų garsiausių Lietuvos teatro režisierių, Varnas yra „nebylus“: savo estetines, teatrinės ir režisūrinės patirtis ir idėjas jis linkęs atskleisti labai nenoriai, retai ir fragmentiškai (dažniausiai tik duodamas interviu). Tai, žinoma, komplikuoja bet kokias kritikos pastangas apibrėžti režisieriaus kūrybą intencionaliai. Todėl ir šiame straipsnyje atsakoma bet kokių pretenzijų rekonstruoti Varno teatrinę pasaulėžiūrą. Straipsnis siūlo laisvą interpretaciją siejant minėtų spektaklių režisūrinius sprendimus su šiuolaikine filosofine mimezio samprata.
- <sup>12</sup> Philippe Lacoue-Labarthe. *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*. – Stanford: Stanford University Press, 1998, p. 88.
- <sup>13</sup> Elin Diamond. *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theatre*. – London–New York: Routledge, 1997, p. iv.
- <sup>14</sup> Jacques Derrida. *The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation*, p. 40–62, p. 42.
- <sup>15</sup> Apie ambivalentišką mimikrijos sampratą, išplėtota pokolonialistinėje teorijoje žr.: Bill Ashcroft, Gareth Griffith, Helen Tiffin. *Post-Colonial Studies: the Key Concepts*. – London: Routledge, 2000.
- <sup>16</sup> Lacoue-Labarthe'as tokį mimezį sieja su sąvoka *desistance*: mimezis neturi savasties, tiksliau, jis perima bet kokią savastį. Bet kaip tik tai pakerta pačią savasties sampratą. Vietoje savokos *consist* (susidėti, susidaryti, būti neatsiejamam nuo) siūloma sąvoka *de-sist*.
- <sup>17</sup> „*Désistance* yra tai, kas neišvengiama“ – teigia Derrida įvadiniam straipsnyje į Lacoue-Labarthe'o *Tipografiją* (Jacques Derrida. Introduction: *Desistance*. // Philippe Lacoue-Labarthe. *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*. – Stanford: Stanford University Press, 1998, p. 1–42, 1).
- <sup>18</sup> Philippe Lacoue-Labarthe. *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*.
- <sup>19</sup> Ten pat, p. 93.
- <sup>20</sup> Ten pat, p. 92.
- <sup>21</sup> Deni Didro. Paradoksas apie aktorių. // *Poetika ir literatūros estetika: nuo Aristotelio iki Hegelio*. Sud. Vanda Zaborskaitė. – Vilnius: Vaga, 1978, p. 188–201, p. 196.



- <sup>22</sup> Michailas Bachtinas. *Autorius ir herojus: estetikos darbai*. – Vilnius: Aidai, 2002, p. 85–315, p. 136–137.
- <sup>23</sup> „Nėra tokio rašymo, netgi tokio diskurso, kur būtų paprasčiausiai kalbama pirmuoju asmeniu – ir niekada nebus. Todėl, kad bet kokia ištarmė yra bedugnė. Ir todėl, kad aš negaliu pasakyti savo mirties, o dar mažiau savo buvimo mirusiu. Jei visa autobiografija yra ne kas kita, kaip autotanutografija, tai autobiografija kaip tokia yra, griežtai kalbant, neįmanoma.“ (Philippe Lacoue-Labarthe. *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, p. 193).
- <sup>24</sup> Apie „vidinės erdvės metaforas“ Nekrošiaus ir Vaitkaus spektakliuose žr.: Edgaras Klivis. *Ecce Homo: žmogaus reprezentacijų dinamika Lietuvos sovietmečio teatre*. // *Logos*, 2005, Nr. 43, p. 196–209.
- <sup>25</sup> „Pasaulio nakties“ samprata Hegelio filosofijoje aptarta Žižeko knygoje *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Women and Causality*. – London–New York: Verso, 2005, p. 143–148.
- <sup>26</sup> Žr. ten pat, skyrius *David Lynch, or, the Feminine Depression*, p. 113–136.
- <sup>27</sup> Ten pat, p. 121.
- <sup>28</sup> Todėl kaip tik „moteris, o ne vyras yra subjektas *par excellence*“ – teigia Žižekas (ten pat, p. 122).
- <sup>29</sup> Deni Didro. Paradoksas apie aktorių. // *Poetika ir literatūros estetika: nuo Aristotelio iki Hegelio*, p. 188–201, p. 200.
- <sup>30</sup> Nicole Fayard. Stéphane Braunschweig’s Theatre-Machine: Structuring Space on the Contemporary French Stage. // *The Drama Review* 49, 1, Spring 2005, p. 134–152, p. 137.
- <sup>31</sup> Ten pat, p. 145.