



GINTARĖ NARAUSKAITĖ

Vytauto Didžiojo universitetas

TEATRO SEMIOTIKA: *KŪNO SEMIOTIZAVIMO* TEORINĖS PERSPEKTYVOS

Theatre Semiotics: Theoretical Perspectives
of *Body Semiotization*

SUMMARY

This article discusses the tendencies of theoretical and historical semiotization in the theatre. The analysis of the theoretical aspects notes that semiotics defines each object of a fictional world as a sign of a meaning for decoding. However, that autonomy necessary for the implementation of the *body semiotization* is created by the authority of a literary text, whose meanings are embodied by an actor, who becomes their visual illustrator. The text emphasizes the directorial text, which implements the autonomy and symbolism of the props and bodies in a fictional reality. Furthermore, the article stresses the principle of *desemiotization* which differentiates a postmodern theatre from a modern theatre. Unlike semiotization, *desemiotization* disrupts the symbolic system of meaning. As a result the props and bodies lose their status as symbols and become visual items without a code system.

SANTRAUKA

Šiame straipsnyje aptiriamos teorinės ir istorinės semiotizacijos tendencijos teatre. Analizuojant teorinius aspektus pažymima, kad semiotikai kiekvieną objektą, veikiantį fikciniame scenos pasaulyje, suvokia kaip ženklą, kuriantį reikšmes, skirtas žiūrovo dekodavimui. Tačiau nurodoma, kad *kūno semiotizavimo* įveikiminimui reikalingas autonomiškumas, kuris sukuriama atsisakius literatūrinio teksto autoriteto, kada aktorius kūnas nebėra tik literatūros teksto reikšmių įkūnytojas, vizualus iliustratorius. Tekste akcentuojamas režisierių kuriamas režisūrinis tekstas, kuris įveiksmina fikcinėje realybėje veikiančių kūnų, scenos daiktų autonomišką ženkliškumą. Taip pat išryškinama, kad, kitaip nei moderniajame teatre, postmoderniajame teatre atskleidžiamas *desemiotizacijos* principas. Šis procesas ardo ženkliškumą, reikšmės sistemą, tad daiktai, kūnai, esantys scenoje, praranda svarbų statusą, tampa vizualiais vienetais, kurie nekuria ženklų ir kodų sistemų.

RAKTAŽODŽIAI: *kūno semiotizavimas, desemiotizavimas, modernusis Europos teatras, Lietuvos teatras, ženklas.*
KEY WORDS: *body semiotization, desemiotization, modern European theatre, Lithuanian theatre, sign.*

IVADAS

Į struktūralizmo kontekste išryškėjusį semiotikos teorinį lauką įtraukiami įvairių mokslinių sričių diskursai. Šis metodas taikomas įvairiose interpretacinėse ir analitinėse praktikose. Semiotikos sričiai būdingų aspektų galima rasti ne tik lingvistikos, literatūros ar kitose meno srityse, bet ir psichoanalitiniuose, filosofiniuose diskursuose. Humanitarinių mokslų daktarė Audronė Žukauskaitė nurodo feministės Julios Kristevos teoriniams samprotavimams būdingą semiotinės *chōros* (juslingumas, kūniškumas, beprotybė) konstrukta, kuris tampa opozicija Jacques Lacano įvardintam ir hegemonizuotam simbolinės plotmės dėmeniu¹. Semiotikos terminija taip pat vartojama ir filosofijos mokslo lauke, kuriame iš naujo permąstomas semiotikos diskursas, jo kilmė, siūlomos naujos teorinės įžvalgos, atskleidžiančios ir kitus semiotikos kontekstus. Galima pažymėti, kad inovatyvios hipotezės ir argumentai apie semiotikos metodą būdingi Algirdo Budrevičiaus straipsniui „Ar galima semiotiką pradėti nuo Aristotelio? Ženklo aiškinimas hilomorfine esaties teorija“, publikuotame *Logos* žurnale. Semiotinis diskursas taikomas ir simbolio, metaforos analizėms Jelenos Simonovos straipsnyje „Kalbos ir patirties plotmės simbole“, kuriame analizuojami kalbiniai ženklo, psichoanalitiniai simbolio aspektai. Semiotikos sąvoka taip pat itin dažnai vartojama kalbant apie ženklumą, prasmės aspektus. Galima teigti, kad semiotika – tai mokslas apie ženklus ir jų sistemas, kuris tiria signifikatus (reikšmes), neanalizuoja formalių sprendimų

ir signifikantų (raiškos). Taigi „semiotika domisi reikšme, o ne ženklu.“² Šiam mokslui svarbu, ką reiškia reprezentuojami objektai, jų kuriamas tarpusavio ryšys. Semiotikos metodas, populiarus literatūros studijose, padeda tyrinėti grafiškai išreikštus tekstus, tačiau semiotika taip pat gali tirti ir kitokius *tekstus*, kurie neturi rašytinio ar sakytinio pavidalo. Taikant semiotinę perspektyvą galima analizuoti fotografiją, reklamą (šia sritimi domisi prancūzų semiotikas Ericas Landowski). Šio mokslo objektu gali būti ir kūno kalba, šviesos žaismas, garsas, kūnų interakcijos ar jų santykis su negyvais objektais. Būtent toks *tekstas* stebimas teatro spektakliuose, performatyviuose pasirodymuose. Profesorius Roberto Pelley, analizuodamas *Trečiąjį teatrą*³, nurodo, kad pagrindinis spektaklių dėmesio objektas yra kūniška aktorių esatis⁴. Vis dėlto tai galima pasakyti ne tik apie *Trečiąjį teatrą*. Spektaklis – tai vizualus reginys, skirtas akims. Nors dramos teatre svarbus literatūrinis tekstas, tačiau jis netektų prasmės, jei scenoje nebūtų aktoriaus. Vis dėlto kai kuriuose spektakliuose aktoriaus kūno hegemoniją vizualių ženklų sistemoje gali pakeisti daiktai (negyvi objektai) ar technologijos (garsinės, vizualios). Ši tendencija būdinga postmodernaus teatro raiškai, kuriame ne visada galima kalbėti apie semiotiškumą.

Taigi atsižvelgdami į itin pliuralistinį ir daugiakryptį semiotikos diskursą šiame straipsnyje aptarsime teorines teatro semiotikos perspektyvas ir išskirsime *kūno semiotizavimo* principą, raiškiai atskleidžiamą vizualiaame teatrinį ženklų

naratyve. Universaliame teatro semiotikos kontekste aktualizuosime dramos teatro raiškiai būdingus semiotizacijos procesus. Kadangi teatro semiotikos lauke taip pat aktualizuojamos daugialypės ženklų sistemos, jų tapimo procesai, šiame straipsnyje dėmesį sutelksime į teorines ir istorines teatro semiotikos tendencijas, kūno ženkliškumo teorines perspektyvas teatrologiniame užsienio ir Lietuvos teatro kontekste. Teorinėje semiotizacijos apžvalgoje, be *kūno semiotizavimo* reiškinių, trumpai aptariamas ir *desemiotizacijos* principas, būdingas postmodernizmo estetikai. Taip pat galima pažymėti, kad šis apžvalginis straipsnis yra teorinis įvadas, kurio teoretinės išvalgos gali būti toliau tęsiamos ir papildomos užsienio ir Lietuvos spektaklių

analizių pavyzdžiais, atskleidžiančiais skirtingus kūno ženkliškumo konstravimo aspektus ir realizavimą.

Straipsnyje teatro semiotikos diskursas analizuojamas taikant analitinį, aprašomąjį ir interpretacinį metodus. Šie metodiniai įrankiai suteikia galimybę atskleisti *kūno semiotizavimo* reiškinių keilomis skirtingomis perspektyvomis: objektyvia, istoriškai chronologine tiriamąja perspektyva ir subjektyvia, lemiančia daugiakryptes interpretacines ir gilesnes analitines pasirinkto objekto atskleidimo galimybes. Kadangi straipsnyje analizuojamas semiotikos diskursas, žinoma, čia taip pat aktualizuojama semiotikos mokslo laukui priskiriama terminija, struktūralizmui būdingi analitiniai principai.

KŪNO SEMIOTIZAVIMAS TEATRO SEMIOTIKOS KONTEKSTE IR SEMIOTIKOS PERSPEKTYVOS LIETUVOS TEATROLOGIJOS DISKURSE

Semiotizacijos reiškiniu domisi daug teoretikų ir praktikų. Semiotikos mokslo srityje reikšmingus mokslinius tyrimus atliko tokie autoriai kaip Umberto Eco, Algirdas Julius Greimas, Romanas Jakobsonas (lingvistinė, literatūrinė semiotika) ir kiti. Rolandas Barthesas analizavo ne tik semiotiškumo tendencijas literatūroje, lingvistikoje, bet įvairius kultūros fenomenus interpretavo kaip sistemas (mados, maisto, architektūros, mašinų, baldų), kurias sudaro įvairios paradigmos ir joms priklausančios elementai, iš kurių konstruojamos sintagmos⁵. Taigi ši autorių domino ne tik lingvistiniai, bet ir vizualūs komunikacijos, į kurią įtraukiama ir žiniasklaida, aspektai.

Taip pat galima paminėti, kad Genujos universiteto profesorius Roberto Pellerey 2012 m. tarpdisciplininiame seminare, remdamasis Eugenio Barbos Odino teatro spektaklių recepcijomis, apie teatro semiotiką skaitė paskaitą, kurioje akcentavo žiūrovui sukeliama įspūdį.

Kūno semiotizavimas nėra atskira semiotikos mokslo sritis, šis terminas įtraukiamas į teatro semiotikos lauką, kadangi aktorius kūnas, kaip vizualus ženklas, yra itin svarbus spektaklio vyksme. *Kūno semiotizavimu* domisi ir jį analizuoja įvairūs teatro ir kiti semiotikos teoretikai. *Kūno semiotizavimo* terminą reikšmingiausiose savo knygoose išplėtojo vokiečių literatūros ir teatro teoretikė

Erika Fischer-Lichte. *Kūno semiotizavimo* procesus teatre ar performatyviuose menuose tiria ir kiti autoriai. Kūno ženkliskumo tendencijos aktualios Jean Alter, Keir Elam, Yvonne Sherwood, Marinai Blažević, Patrice Pavis ir kitiems mokslininkams. Jų teoriniuose veikaluose apžvelgiami kūno, kultūros, kalbos ir ženklų ryšiai, kūno vaidmuo spektaklio struktūroje. Vis dėlto šiuolaikiniams teatro semiotikos mokslininkams padarė įtaką XX a. pradžios ir vidurio teatro režisieriai ir teoretikai, kurie, įgyvendinę *kūno semiotizavimo* tendencijas fikciniame scenos pasaulyje, taip pat suformavo ir šio termino teorines užuomazgas. Tačiau *kūno semiotizavimo* kaip termino platesnės teorinės perspektyvos siejamos su XX a. pabaiga–XXI a. Galima pažymėti, kad išskiriami keli teatro semiotikos tipai. Marco de Marinis atstovauja itališkajai tradicijai, kurioje spektaklis tampa reginiu, įtraukiančiu daugybę ženklų (kūnas, šviesa, žodžiai, judesys ir kt.) ir reprezentuojančiu jų interakcijas, o prancūziškajai tradicijai (Anne Ubersfeld) būdinga analizuoti spektaklį kaip daugybę *tekstų* (režisūrinis, literatūrinis, scenografinis)⁶.

XX a. 7 deš. išpopuliarintas literatūrinis struktūralizmas siejamas su moderniosios struktūrinės lingvistikos pradininko Ferdinando de Saussure'o teorija, kuri verbalinę kalbą reprezentuoja kaip plačią ženklų sistemą⁷, įtvirtina semiotiką kaip vieną svarbiausių šiuolaikinių metodologijų, aktyviai taikomą ir rekonstruojamą iš naujo iki šių dienų. Nors semiotikos metodas užsienio šalyse aptariamas jau XX a. viduryje, Lietuvos mokslinėse perspektyvose apie šią nau-

ją sritį aktyviau pradėta kalbėti tik XX a. pabaigoje. Galima pažymėti, kad Lietuvoje iki šių dienų nėra išverstos svarbiausios knygos apie semiotikos mokslą, kuriose analizuojami teatro semiotikos principai. Tačiau šias spragas įveikia aktyvus Lietuvos mokslininkų susidomėjimas semiotika, kurios moksliniai aspektai gvildenami atskiruose autorių straipsniuose. Nors teoriniame Lietuvos teatro semiotikos lauke akcentuojamas objektų (kūnų ir daiktų) multifunktionalumas, transformatyvumas, vis dėlto *kūno semiotizavimo* terminas nėra plačiai vartojamas. Pažymėtina, kad įdomia teatrologiškai perspektyva tampa ir išskirtinė Lietuvos teatro situacija, kurioje išryškėja painūs modernistiniai ir postmodernistiniai teatrinės estetikos bruožai, suponuojantys sudėtingą skirtį tarp semiotikumo ir desemiotizacijos perspektyvų šiuolaikinio Lietuvos teatro prieigose. Tad dėl heterogeniškos postmodernumo ir modernumo jungties Lietuvos spektakliai įtarpinami liminalioje padėtyje, kuriai būdingas paslankumas ir nestabilumas. Teatrologijos profesorė Jurgita Staniškytė straipsnyje „Prasmės konstravimo principų kaita šiuolaikiniame Lietuvos teatre“ pažymi, kad „panaikinus hierarchinę spektaklio struktūros elementų sąrangą, šiuolaikiniame teatre dar labiau radikalizuojasi teksto/veiksno ir dramos/performatyvumo santykių problemos.“⁸ Tad dažnai postmodernistinio teatro spektakliuose žaidžiama ir simuliuojama reikšme, ženklu, jis gali tapti spektaklio tyrimo objektu, bet pats nieko neįkūnyti ir nereikšti, o būti vienu iš daugelio elementų, įgyjančių estetiškai vizualų, tačiau tuščios reprezentacijos

statusą. Nors užsienio šalių teatre ryškesnė riba tarp modernaus (aktyvi ženklų, tarp jų ir *kūno semiotizavimo*, kalba) ir postmodernaus (postdraminio) teatro (išskaidomas, dekonstruojamas ir naikinamas prasminis, kodifikuotas ženklo statusas), šiuolaikiniame Lietuvos teatre negalima nubrėžti ryškios ribos, kuri žymėtų, kada baigiasi modernizmas ir prasideda postmodernizmas. Dėl šios priežasties šiuolaikinio Lietuvos teatro kontekste galima akcentuoti ir semiotizacijos, ir desemiotizacijos perspektyvas.

Galima pabrėžti, kad šiuolaikinio Lietuvos teatro režisieriai vis aktyviau akcentuoja kūno autonomiškumą, spektakliuose vis raiškiau reprezentuojamos kūno plastinėmis galimybėmis kuriamos prasmės. Šiuolaikiniuose Lietuvos teatro spektakliuose dekonstruojamas dramos personažas – jis kuriamas iš naujo; toks spektaklio personažas polemizuoja su tekste nužymėtu personažu, jis įgauna naujas, savitas raiškos formas⁹. Šiame režisūriniame ir aktoriniame veiksmė išvelgiamas naujas santykis su dramos medžiaga, materialiu ir semiotiniu aktorius kūnu. Tačiau šis posūkis taip pat žymi postmodernias teatro tendencijas: dekonstruotas personažas nesukuria stabilaus vientisumo ir neįveiksmia aiškios semiotizacijos, kuri pajėgi perduoti konkrečią žinutę žiūrovui. Tačiau akcentuojant jau anksčiau minėtą išskirtinę Lietuvos teatro situaciją galima pažymėti, kad viename spektaklyje gali koegzistuoti modernistiniai ir postmodernistiniai bruožai, kurie kuria originalią sintezę, atskleidžiamą scenos meno kūrinyje.

Teatro semiotikos lauko išskirtinumas grindžiamas ir novatorišku *teksto*

sampratos suvokimu. Nors dažniausiai tekstas suvokiamas kaip lingvistinės artikuliacijos, užrašytas žodinis tekstas, spektaklį taip pat galima suvokti kaip *tekstą*, kuriame koegzistuoja daugybė tekstų (režisūrinis, literatūrinis, scenografo, šviesų, garso režisierių, aktorius kuriami tekstai) ir jų konstruojamų pranešimų. Tačiau „Semiotikai teigia, jog tokia teksto samprata skiriasi nuo literatūrinio kūrinio teksto, nes nei teatro tekstas, nei jo atskiri elementai neturi stabilios prasmės, tad tekstas, kurio atskiri elementai negali būti fiksuojami (veiksmas, garsas, šviesa, aktorius judesys), reprezentuoja efemeriskus, judančius, nefiksuotus ženklus.“¹⁰ Nors spektaklio *tekstas* radikaliai skiriasi nuo tiesiogine forma išreikšto literatūrinio teksto, tokia *tekstų* įvairovė viename spektaklyje įrodo, kad teatro galimybės itin paslankios, jos grįstos nestabilumu ir pliuralizmu. Taigi galima teigti, kad spektaklio *tekstų* įvairovėje reikšminga vieta skiriama ir aktorius kūno, daiktų panaudojimo principams siekiant sukurti ne tik vizualiai įdomų reginį, bet įveiksminant objektų, kūnų ženkliskumą, norint atskleisti naujas reikšmes, kurios gali būti analizuojamos taikant semiotikos metodo įrankius.

Nors aktorius kūno galimybių aktyvinimo perspektyvos sporadiškai reprezentuojamos Lietuvos teatrologijos lauke, tačiau šioms analizėms trūksta sistemingumo ir teorinio *kūno semiotizavimo* konteksto. Lietuvos teatrologiniame diskurse išsamiai neanalizuojami ir *desemiotizacijos* aspektai, kurie taip pat išryškėja kai kurių Lietuvos režisierių spektakliuose. Galima pažymėti, kad moksl-

niame Lietuvos teatrologijos kontekste labiau atskleidžiamas erdvės, scenos daiktų semiotiškumas, nors ir akcentuojamas kūno plastiškumas, tačiau nėra studijų, kuriose chronologiškai būtų apžvelgtos *kūno semiotizavimo* tendencijos Lietuvos teatre. Kūno tekstas, kūniškumo interakcijos ir kuriamos prasmės reprezentuojamos šalia kitų tendencijų. Dauguma autorių, kurie analizuoja šiuolaikinį Lietuvos teatrą, savo tekstuose reprezentuoja postmodernistines tendencijas, išryškinamas Lietuvos teatro spektakliuose. Tačiau spektaklių analizėms ir interpretacijoms plačiai taikomi semiotikos metodo įrankiai, polemizuojama su tradiciniu teatro semiotikos lauku, nužymimi teatrinių tendencijų skirtumai, kurie išryškėja postmoderniose perspektyvose. Teatrologės Lina Klusaitė, Jurgita Staniškytė savo straipsniuose tiria įvairias šiuolaikinio Lietuvos teatro tendencijas, kai aktualizuojami tokie reiškiniai kaip kintantys meno kūrinio, suvokėjo, prasmės, vizualumo ir tekstualumo, spektaklio struktūros elementų santykiai, ryškėjantis intertekstualumas, kūno desemantizavimas (J. Staniškytė, „Prasmės konstravimo principų kaita šiuolaikiniame Lietuvos teatre“), dialoginiai ir monologiniai aspektai ideologinėje Lietuvos teatro perspektyvoje, teatro dialogiškumas (L. Klusaitė, „Dialoginis ir monologinis teatro modelis Lietuvos teatro ideologinėje perspektyvoje“, „Teatrinio dialogo galimybės ir ribos kalbos aktų teorijos kontekste“). Kiti autoriai, kaip teatrologas Edgaras Klivis straipsnyje „Metafora ir *mise – en – scène*“, vartoja semiotikai būdingą terminiją, remdamiesi struktūralisto R. Jakobsono teo-

riniais metonimijos ir metaforos panašumų ir skirtumų aspektais, jų pritaikymu teatrinėse reprezentacijose, tiria Lietuvos teatre įtvirtintą metaforinį spektaklio organizavimo konstrukta. Šiuose Lietuvos šiuolaikinį teatrą reprezentuojančiuose straipsniuose išryškinamos postmodernios slinkty, tačiau taip pat nužymimi ir semiotiniai aspektai, kurie tampa antagonizmu postmodernistinei raiškai. Tai pat galima pažymėti, kad straipsniuose nėra aktualizuojami kūno semiotiškumo aspektai, jų kuriamas ženkliškumas, dėmesio skiriama teatro vizualumui, kalbos raiškai, kintančiam suvokimo procesui, kurie daro įtaką spektaklio formos ir turinio kaitai. Kitaip nei užsienyje, Lietuvoje *kūno semiotizavimo* terminas atskirai nenagrinėtas, trūksta platesnio teorinio apibrėžimo ir išskyrimo teatro praktikos lauke. Vis dėlto galima pažymėti, kad teatrologijos profesorė J. Staniškytė savo monografijoje *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo* (2008) trumpai apžvelgia šį *kūno semiotizavimo* reiškinį Lietuvos teatrinuose procesuose. Be šios mokslininkės, yra ir kitų teoretikų, kurie itin sporadiškai, nesistemiškai ir netiesiogiai prabyla apie *kūno semiotizavimo* reiškinį. Tai teatrologė Rasa Vasinauskaitė, tirianti kaukę kaip vaidmenį, Helmutas Šabasevičius, kuris analizuoja aktorius kūno plastiką. Šokio istorikas ir kritikas akcentuoja XX a. 8–9 dešimtmečiais pradėjusias ryškėti aktorius judesio tendencijas Lietuvos dramos teatre, nurodo, kad aktorius kūnas, jo interakcijos tampa priemone paryškinti dramaturgo tekstą, išreikšti emocines būsenas, akcentuoja Jono Vaitkaus, Eimunto Nek-

rošiaus, Rimo Tumino, Oskaro Koršunovo, Vestos Grabštaitės, Cezario Grauzinio spektakliuose išryškėjanti judesio dinamiškumą, šokio tendencijas, plastinių aktorius kūno galimybių išnaudojimą¹¹. Tačiau šie autoriai neakcentuoja *kūno semiotizavimo* termino ir jam būdingo unikalaus ženkliskumo. Teatrologė Ramunė Marcinkevičiūtė straipsnyje „Iš lietuvių teatro režisūros istorijos: XX a. 8-ojo ir 9-ojo dešimtmečių teatro praktikos koordinatės“, aptardama įvardinto laikotarpio jaunų režisierių (E. Nekrošiaus, J. Vaitkaus, S. Varno, G. Padegimo) debiutus, akcentuoja metaforinio, moralinio nerimo teatro reiškinių, jam būdingą savitą ženklų kalbos įveiksmumą, neverbalinės raiškos, teatrinio vaizdo struk-

tūras. R. Marcinkevičiūtė knygoje *Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžių* analizuoja E. Nekrošiaus kūrybą ir joje išskiria ryškias scenos daiktų semiotizavimo tendencijas, aptaria ženklus, formuojančius metaforas. Autorė akcentuoja ir kūno verbalumą, kuris taip pat įtaigiai kuria metaforas ir veikia sceninių ženklų sistemoje. Galima paminėti, kad Lietuvoje daugiau dėmesio skiriama ne teatro, bet literatūros semiotikos laukui. Semiotikos diskursas taip pat atskleidžiamas ir reklamos, fotografijos kontekste (Nijolė Keršytė, Saulius Žukas semiotikos metodo principus taiko reklamos kampanijų plakatų, žiniasklaidos geltonųjų puslapių publikacijoms apie viešuosius asmenis analizei).

TEORINĖS IR ISTORINĖS KŪNO SEMIOTIZAVIMO TENDENCIJOS TEATRE

Apžvelgiant termino *kūno semiotizavimas* istorines ir teorines tendencijas, svarbu nurodyti neabejotinai svarbų Prahos mokslininkų įnašą į teatro semiotizavimo procesus, kuriuose reikšminga vieta skiriama ir kūno ženkliskumui. „Prahos mokyklos“ („Prahos lingvistinio būrelio“) mokslininkų veikla XX a. 4 dešimtmetyje tapo pirmaisiais ir ankstyvaisiais bandymais analizuoti teatrą ir jo elementus iš semiotinės ženklų, struktūrų perspektyvos¹². Scenos erdvėje veikiantis žmogaus kūnas praranda subjekto statusą, jis tampa objektu – ženklu, kuriam suteikiama nauja prasmė. Šiuos teiginius patvirtina „Prahos būrelio“ narės Jiri Veltrusky žodžiai: „Viskas, kas yra ant scenos, yra ženklas.“¹³ Nors pagrįstai galima sutikti su šiuo autorės

teiginiu, vis dėlto tyrinėjant semiotizaciją išsamiau galima pažymėti, kad vidinėje spektaklio struktūroje visų sistemų ženkliskumas skiriasi: vienos ženklų sistemos dominuoja (pavyzdžiui, žodinis tekstas), o kitos gali būti marginalizuojamos (pavyzdžiui, scenos daiktai ar kūnai). Teatrologas E. Klivis, tirdamas metaforų konstravimo tendencijas teatre, taip pat išryškina uždara ir autonomišką fikcinio pasaulio realybę. Autorius nurodo, kad „įgaudamas metaforinių ar simbolinių galių, sceninis elementas – objektas ar gestas – nebėra reikšmės „perteikėjas“, nurodantis tam tikrą realybės aspektą ar fikcinio pasaulio daiktą, jis koncentruojasi pats į save ir į uždara, autonomišką kūrinio struktūrą, kurią aktualizuoja struktūralistai.“¹⁴

Pasak mokslininkų, taikančių semiotikos metodą kultūros *tekstų* analizei, šiuo atveju teatro reiškiniams, spektakliai reprezentuojami kaip neturinti pabaigos, nuolat gaminama ženklų visuma. Scenos erdvė ir laikas bei šiose dimensijose egzistuojantys daiktai, aktorių kūnai tam tikrą laiką, tam tikroje erdvėje ir tam tikromis aplinkybėmis semiotizuojami. Nors semiotika plačiai taikoma lingvistiniams reiškiniams analizuoti, spektaklis ir jo specifiškumas sukuria naują lauką, kuriame gali būti atskleidžiami *kūno semiotizavimo* aspektai. Taigi spektaklyje būtų galima išskirti keletą semiotiškumui paklūstančių struktūrinių laukų. Tadeusz Kowzanas, kuriam įtaką padarė lingvistinė F. de Saussure'o semiologija, pradėjo teatrinių kodų teorijos sisteminimą, kuris padarė didelę įtaką semiotikos studijoms teatre¹⁵. Lenkų semiotikas T. Kowzanas teatrinių ženklų sistemoje išskiria dvis ženklų kategorijas, veikiančias teatriniam procese. Pirmajai kategorijai priskiriami akustiniai ženklai (*auditive*) (žodis, intonacija, muzikinė partitūra ir kiti garsiniai efektai), o antrajai – vizualieji ženklai (*visual*) (gestikuliacija, veido mimikos, judėjimas, dekoracijos, butaforija, kostiumai, apšvietimas, aktorius išvaizda)¹⁶. Vizualinių ženklų kontekste akcentuojamas aktorius ir jo materialaus kūniškumo kuriamas ženkliškumas. Nors tai įprasta ir paprasta ženklų sistema, vis dėlto spektakliuose dažnai išlaikomas žodžio autoritetas, tad čia tik įkūnijamas literatūrinis tekstas. E. Fischer-Lichte nurodo, kad aktorius, veikiantis scenoje, įkūnija žodinį tekstą ir, naudodamas savo kūną, kuria ženklus ir šitaip formuoja „kūno

tekstą“¹⁷. Vis dėlto įveiksminant aktorius *kūno semiotizavimą* svarbu akcentuoti autonomiškų ženklų kūrimą, kūnas neturi tapti tik emocinių, fizinių būsenų ar remarkų reiškėju. Taigi siekiant įveiksminti *kūno semiotizavimą* dramos teatro spektakliuose, aktorius kūnas turi kurti unikalią ženklų kalbą, kurios sukūrimas įmanomas kūnui suteikus nepriklausomybę nuo teksto. Spektaklyje *kūno semiotizavimas* atskleidžiamas, kai sceninėje realybėje dominuojantis aktorius kūnas kuria savitą vizualizaciją, įprasminančią ženkliškumą. Šio proceso įveiksminimui reikalingas specifinis dėmesys kūnui ir jo raiškai sceninėje realybėje. Nors spektakliuose, kuriuose ryškus teksto autoritetas, aktorius kūną ir suvoksime kaip tam tikrą ženklą, jis nebus autonomiškas ženklas, o tik ženklas, skirtas nurodyti tekstą. O *kūno semiotizavimo* reiškinys nurodo svarbius savarankiškumo ir autonomiškumo dėmenis.

Dauguma dramos teatro spektaklių akcentuoja literatūrinį tekstualumą, tačiau vis dažniau susiduriama su keliais ženkliškumais kūrinėje. Šalia literatūrinio teksto egzistuoja ir režisūrinio teksto ženkliškumas, kuris sukuriamas konstruojant scenos daiktų, *kūnų semiotizavimą* per dramaturginės medžiagos interpretavimą. Tokio tipo ženkliškumą galima įžvelgti Lietuvos režisieriaus E. Nekrošiaus kūryboje („Hamletas“, 1997, „Makbetas“, 1999, ir kt.). Teatrinių procesų teoretikas Hans-Thies Lehmannas pabrėžia E. Nekrošiaus režisūriniam tekstui būdingą muzikalizavimą, kurį sąveikaudami su žmogaus kūnu, spektakliuose kuria muzikos instrumentais tapę scenos daiktai¹⁸. Taigi spektaklyje

gali egzistuoti tik literatūrinis semiotiškumas (aktoriaus kūnas, tiesiogiai perteikiantis žodinį tekstą), gali išryškėti ir keli semiotizuojami laukai (režisūrinis ir literatūrinis semiotiškumas) arba gali egzistuoti tik *kūno semiotizacija*, kuri itin raiškiai atskleidžiama šokio teatro spektakliuose. Taip pat galima pažymėti, kad esmingi semiotikos metodo konstruktai, kaip sintagma, paradigma, naudojami ne tik lingvistinių reiškinių interpretacijoms, kuriose tradiciškai metaforiškumas siejamas su poezija, o metonimija su proza¹⁹, jos perkeliama ir į teatrinę perspektyvą, kuriose vartojama vizuali metaforiška kalba siekiant reprezentuoti režisieriaus idėjas, dvigubai koduojamą prasminį lauką. Aktyvus aktoriaus kūno veikimas, jo sąveika su kitais spektaklio elementais ir kūnais formuoja kalbą, kuri dažnai ženkliskumą fikciniame spektaklio pasaulyje kuria įkūnydama metaforinę poziciją. Tad spektaklyje vizualiai plėtojama metafora tampa perteikiamo prasminio krūvio reprezentantu. Teatologas E. Klivis konstatuoja, jog „metaforinio teatro scenoje realybė yra konstruojama jos visumą reprezentuojančiomis dalimis – metonimijomis, tik dominuojantis, išryškintas metaforiškumas per asociatyvias transpozicijas, nuolatinio nukrypimo, anomalijos būdu verčia nuolat keisti ir tik asociacinėmis vaizduotės galiomis kartu išlaikyti skirtingas tos realybės perspektyvas.“²⁰ Taigi sceninė metafora tampa vienu iš būdų įveiksminti kūno, daiktų semiotizavimą, perduoti kodifikuotą žinutę. Toks prasmės konstravimo principas naikina priklausomybę nuo literatūrinio teksto autoriteto ir suteikia originalių galimybių kurti savo

interpretaciją, kurioje taip pat naudojamas kūno vizualumas ir jo raiška, konstruojanti prasmines artikuliacijas.

Galima teigti, kad kiekvienas objektas (kūnas, daiktas), perkeltas į sceninę realybę, yra transformuojamas, jis įgyja savybių, bruožų ir kokybių, kurių neturi realybėje²¹. Aktorius, veikdamas fikciniame spektaklio pasaulyje, praranda savo kaip realaus asmens individualų tapatumą. Kūniškumas atskiriamas nuo tų konotacijų, kurios siejamos su realia aktoriaus asmenybe: aktorius – žvaigždė, aktorius – įdomi asmenybė. Sceninėje realybėje veikiantis aktoriaus kūnas nebėra išpraustas į tikros realybės rėmus, fizinis aktoriaus kūnas tampa sceniniu ženklu, įkūnijančiu kažką kita nei tikrovėje. Taigi personažą kuriančio aktoriaus kūnas tampa scenine interpretacija, objektu. Režisierius, konstruodamas savitą režisūrinį tekstą, naudoja aktoriaus kūną kaip medžiagą. Kūno, personažo būties transformacijos sudaro sąlygas *kūno semiotizavimui* įveiksminti, tada aktorius, kaip scenos objektas, tampa ženklu, kuriančiu konkrečiam spektakliui būdingus kodus. Taigi teatro scenoje esantys realūs daiktai, butaforija, žmonės, erdvė ir laikas reiškia kažką kita nei įprastoje realybėje, jie tampa priemonėmis konstruoti fikcinį pasaulį²². Nors šie sceniniai objektai ir yra tapatūs daiktams ir kūnams, egzistuojantiems realybėje, vis dėlto jie, tapdami ženklais, formuoja kitas reikšmes nei tikrovėje. Taip pat svarbu paminėti, kad semiotizacijai įveiksminti reikia panaikinti ryšį su realybe, kada sudaromos sąlygos atskleisti fikcinį spektaklio pasaulį ir jame konstruojamus kodus.

Spektaklio ženklų, kodų kūrimo procese reikšmingas vaidmuo tenka ir žiūrovui, kadangi spektaklyje reprezentuojamos ženklų sistemos ir kodai skirti žiūrovo dekodavimui. Ši dekodacijos procesą lemia žiūrovo patirtis, mentalitetas, emocinis intelektas, kurie padeda interpretuoti spektaklyje kuriamus kodus. Taigi ir žiūrovas suteikia prasmę tam, kas vyksta scenoje²³. Galima teigti, kad dekodacijos sėkmė priklauso ir nuo kūrėjo bei žiūrovo vertybių, intelekto, empatijos sistemų, amžiaus sutapimų ar panašumų. Jeigu šios sistemos radikaliai skiriasi, gali būti, kad žiūrovas negalės tinkamai dekoduoti kodų. Todėl žiūrovas nesupras, kokias reikšmes konstruoja semiotizuotas aktorius kūnas ar kiti objektai, tad žiūrovas gali nusivilti ir nepripažinti nesuprantamo spektaklio *teksto*. Būtent dėl šios priežasties spektakliai skiriami skirtingoms amžiaus, visuomenės grupėms. Nors „spektaklio prasmė – tai serija galimybių, o žiūrovas apsisprendžia dėl savosios“²⁴, stebėtojas, visiškai nesuprasdamas, kas vyksta scenoje, gali atsisakyti dekoduoti kuriamas reikšmes. Kadangi žiūrovas, stebintis sceninį vyksmą, ieško ženklų, kuriuos galėtų dekoduoti, jis taip pat gali sukurti numanomą ženklą ten, kur kūrinio autorius nesiekė sukurti specifinio ženkliskumo, žiūrovas vis tiek gali suteikti jam prasmę²⁵. Tokias tendencijas galima pagrįsti postruktūralistų teiginiais, kuriais nurodoma, kad sukurtas kūrinys tampa autonomišku vienetu, atskirtu nuo kūrėjo ir skirtu vartotojams, jų konstruojamoms begalinėms interpretacijoms. Tad teatro semiotikos diskurse reikšmingas ne tik režisieriaus sugebėjimas inter-

pretuoti dramą ir sukurti kūno ar kitų objektų semiotizaciją, bet taip pat ir žiūrovo sugebėjimas dekoduoti ir interpretuoti spektaklyje reprezentuojamus kodus. Tad aktorius kūnas, atliekami judesiai ir gestai, veido mimikos manipuliacijos, mizanscenos tampa abstrakčiomis artikuliacijomis, reikalaujančiomis žiūrovą aktyviai įsitraukti į vykstantį procesą. Žiūrovas tampa spektaklio dalimi, reikšmingu teatrinio proceso elementu. Galima teigti, kad spektaklyje konstruojamos metaforos reikalauja įsitraukti žiūrovą, joms dešifruoti reikia sužadinti asociatyvinį mąstymą. Meniniame kūrinyje, kuriame raiškiai skleidžiasi vizualumas, „[...] įprastinė asociacijų sistema bus praplečiama naujomis asociacijomis, kurios papildys arba konfrontuos su įprastinėmis, o metafora atsiskleis kaip įprasto ir neįprasto, tradiciško ir naujo, bendro ir individualaus reikšmių universumų sąveika.“²⁶

Kūno semiotiškumas, kaip ir kitų objektų semiotizacija, siejama ne tik su kuriamomis reikšmėmis spektaklio vyksme, bet ir su kultūrinėmis, istorinėmis konotacijomis²⁷. Tad kodų kūrimui svarbus kultūrinis, istorinis, socialinis, ekonominis ir kiti kontekstai, kurie tiesiogiai ar netiesiogiai daro įtaką kūrinui. Vakarų kultūros kodų sistemas, reprezentuojamas spektaklyje, nesudėtinga suprasti Europos ar JAV žiūrovui. Tačiau Rytų kultūros ženkliskumas, atskleidžiamas meninėje realybėje, tampa sudėtinga ir europiečiui sunkiai suprantama sistema. Galima pažymėti, kad kūno kalbos naudojimas padeda organizuoti ir sakytinius tekstus, o teatre kūno kinezę (*kinesics*)²⁸ lemia ir kodifikuoja dramatinės, teatrinės

konvencijos²⁹. Taigi norėdami suprasti spektaklius, kuriuose naudojami ir kodifikuojami kitų kultūrų ženklai, turime išmanyti svetimos kultūros kinezines studijas, kurios leidžia suprasti aktorius kūno kuriamas komunikacines reikšmes. XX a. pradžioje Vakarų kultūros režisieriai taip pat mėgo eksperimentuoti su Rytų kultūros ženkliškumu. Kartais Europos režisieriai panaudodavo atskirus Rytų kodų sistemos elementus, pavyzdžiui, rusų režisierius Aleksandras Tairovas 1914 m. spektaklyje „Šakuntala“ naudojo Indijos kultūrai būdingus ženklus – elementus³⁰. Prancūzų režisierė Ariane Mnouchkine sukūrė ciklą „Les Atrides“ (1990), kuriame naudojo japonų kultūros ženkliškumą. Verta paminėti ir režisierių Peterio Brooko bei Eugenio Barbos multikultūrinės tendencijas, atskleidžiamas spektakliuose. Ne tik Europos režisieriai, bet ir Rytų šalių menininkai susieja skirtingų kultūrų elementus savo spektakliuose. Pavyzdžiui, japonų režisieriaus Tadashi Suzuki 1986 m. spektaklis „Trys seserys“ sukurtas remiantis europietiška dramaturgine medžiaga (Antonas Čechovas) ir tradicinei Japonijos vaidybos mokyklai būdinga teatine raiška³¹.

Šiame straipsnyje aptariamas *kūno semiotizavimo* procesas siejamas su moderniojo (ankstyvojo modernizmo, istorinio avangardo, vėlyvojo modernizmo) teatro perspektyvomis, o postmodernizmas, akcentuodamas dekonstrukciją, desimbolicizaciją, teatrinėje realybėje taip pat įveiksmina *desemiotizacijos* procesą. Nors dadaistinio, futuristinio, siurrealistinio teatro estetika taip pat įtraukiama į avangardinio teatro lauką, vis dėlto to-

kia teatro estetika neigė ženkliškumo tendencijas. Tad *desemiotizacijos* principas pastebimas ir tokio tipo pasirodymuose. Taip pat galima pažymėti, kad „modernus spektaklis perduoda žiūrovams vienos ar kitos ideologinės/politinės/meniinės orientacijos pranešimus, o postmodernaus spektaklio pasipriešinimas ar rezistencija pasireiškia tuo, jog jis nesistengia diktuoti suvokėjui vieno ar kito pobūdžio pranešimų, tačiau bando dekonstruoti ir kritikuoti patį reprezentacijos – vaizdavimo – atlikimo mechanizmą kaip politinių, socialinių ideologijų ir stereotipų konstrukta.“³² Postmodernistinę estetiką spektakliuose įprasminantis amerikiečių režisierius Robertas Wilsonas, išlaisvindamas aktorius kūną nuo reikšmės, įgyvendina aktorius kūno *desemiotizavimą*, o teatro trupė „Living Theatre“ atgaivina juslinę aktorius kūno prigimtį³³. *Desemiotizacijos* procesas neaktualizuoja ženkliškumo, jo kuriamų signifikatinių aspektų, tad dėmesys sutelkiamas į signifikantus, t. y. kūnas tampa vizualiu, estetiniu vienetu. Taip pat galima pažymėti, kad *desemiotizuotam* aktorius kūnui sugražinamas jo individualumas, unikalus tapatumas, asmeninis materialus fiziškumas. Toks kūnas gali tapti atskiru meno kūrinium, jis gali būti numanomas, slepiamas už kitų scenos daiktų ar technologinių galimybių, jis gali tapti lygiavertis kitiems scenoje veikiantiems objektams, prarasti savo autoritetą. Aktorius, veikiantis scenoje, taip pat gali neatlikti jokio vaidmens, o būti savimi. Tokiuose spektakliuose kūniškumas gali prarasti bet kokį ryšį su tekstu, veikti savarankiškai arba prieštaurauti girdimam tekstui, tačiau tokia

veiksmu nekurti jokių specifinių reikšmių, kurias reikėtų dekoduoti. Toks kūnas tiesiog nieko nereiškia, daugiau jis nebėra ženklas, kuris kažką nurodo fikciniame spektaklio pasaulyje. Postmoderniame teatre kūno gestai, judėjimas nepadeda kurti charakterio, jie reprezentuoja save, tampa bereikšmiai³⁴. Galima pažymėti, kad vietoj reikšmių kūrimo akcentuojamas žaidybiškumas, energija, vizualumas, estetizuota dinamika, tai ne reikšmės, bet formos, reginio fiesta. *Desemiotizacijos* procesas, ardydamas aktorius kūno ženkliskumą, kaip ir performatyviųjų menų atlikėjai, akcentuoja energiją ir jos apytakos ratą tarp atlikėjų ir žiūrovų. Įvairūs *desemiotizacijos* aspektai atskleidžiami Roberto Wilsono, Richardo Foremano, Gob Squad, Forced Entertainment postmoderniuose režisūriniuose sprendimuose. Taigi galima teigti, kad postmodernioje estetikoje aktyviau aktualizuojamas performatyvus, nors ir materialus, tačiau efemeriškas kūnas, kuris, pasak Michelio Foucault, žymi kūno materijos ir kalbos santykį, subjekto decentralizavimo aspektus³⁵.

Kūno desemiotizavimo aspektai atspindimi ir performatyviųjų menų kontekste. Performanso menininkai nesiekia įkūnyti personažo, veikiau akcentuojamas gyvumas, buvimas čia ir dabar, o performansas, kitaip nei teatras, kuria situacijas dėl pasikeitimo³⁶. Tad performansų menininkų darbuose kūnas tampa itin svarbiu įrankiu, pagrindiniu reginio objektu ir dalyviu, kuris išgyvena akimirksnio patirtis. Nors „fenomenologinė kūno samprata darė nemažą įtaką kūniškumo įsigalėjimui mene (akcijos, he-

peningai, performansai)“³⁷, vis dėlto performansuose akcentuojamas realus, fiziškas, gyvas, netarpiškas atlikėjo kūnas. Tokia kūniškumo samprata aktualizuoja transgresyvumo, performatyvumo, pliuralumo, jusliškumo dėmenis. Kaip ir postdraminiame teatre, performansuose „semantinė dimensija tampa antrine, žiūrovo dėmesys nukreipiamas ne galimų prasmų, bet fizinio veiksmo ir jo pasekmių „realaus“ aktorius kūnui link.“³⁸ Kartais performansuose menininkai (Marina Abramovic, Chris Burden) atlieka destruktivius veiksmus, kurie nukreipiami į kūną. Sukeliamais skausmo, kančios pojūčiais, ritualiniams veiksams būdingu kontempliatyvumu siekiama atlikėją panardinti į pirmapradę, archajinę būseną. Kai kuriuose performansuose atlikėjai taip pat įgyvendina Antonino Artaud žiaurumo teatro idėją. Kaip ir A. Artaud teorijoje, performansų menininkai stimuliuoja psichofizines būsenas, kurių aktyvinimu siekiama priartėti prie pasąmonės ir žiūrovams perduoti kolektyvinę patirtį. Siekdami skleisti ritualinę energiją, performansų atlikėjai naudojami kūnu kaip instrumentu. Performansai patvirtina Hellmutho Plessnerio teiginį, kuriame jis nurodo dvi kategorijas – „kūno turėjimą“ ir „buvimą kūnu“, kurios akcentuoja minčių ir kūno neskaidomą integraciją, nedalomumą³⁹. Galima pažymėti, kad kankinamo kūno vaizdiniai matyti ne tik performatyviose veiklose, bet ir teatro spektakliuose. Kaip pavyzdį galima paminėti O. Koršunovo spektaklį „Vasarvidžio nakties sapnas“ (1999), kuriame intensyviai spaudžiamas, tempiamas aktorius kūnas.

IŠVADOS

Apibendrinant aptartas *kūno semiotizavimo* tendencijas galima teigti, kad kūno ženkliškumo problematika įtraukiama į platų teatro semiotikos diskurso lauką, kuriuo intensyviai domėjosi ir domisi daugelis semiotikų. Terminu *kūno semiotizavimas* teorinius pagrindus suformavo vokiečių dramos ir teatro profesorė Erika Fischer-Lichte. Tačiau kūno semiotiškumo tendencijos teatre nėra unikalūs XX a. pabaigos reiškinys. Kūno ženkliškumu aktyviai domėjosi ir XX a. pradžios ir vidurio Vakarų Europos teatro teoretikai ir praktikai, kurie įtvirtino *kūno semiotizavimo* perspektyvas moderniajame Europos teatre.

Nors terminu *kūno semiotizavimas* teorinės perspektyvos plačiau analizuojamos užsienio teorijos lauke, Lietuvos teatrologijoje taip pat aptariamas scenos objektų semiotiškumas. Tačiau praktiniame ir teoriniame Lietuvos teatrologijos kontekste terminas *kūno semiotizavimas* pernelyg neaktualizuojamas. Dauguma autorių (J. Staniškytė, L. Klusaitė, R. Mažeikienė) analizuoja ir tiria šiuolaikiniame Lietuvos teatre išryškėjančias postmodernistines tendencijas, kurios lemia personažo, prasmės suvokimo, vizualumo kaitos perspektyvas. Atsižvelgiant į savitą Lietuvos teatro situaciją galima teigti, kad Lietuvos spektakliuose ryški modernistinių ir postmodernistinių bruožų sintezė. Tad tyrinėjant Lietuvos teatrą iš teorinės semiotikos perspektyvos, vienu metu galima kalbėti ir apie semiotizaciją, ir apie desemiotizaciją. Ši tendencija rodo, kad šiuolaikinis Lietuvos teatras įtarpinamas liminalioje modernumo ir postmodernumo pozicijoje.

Jau nuo XX a. 4 dešimtmečio „Prahos būrelis“ mokslininkai akcentuoja teatre atskleidžiamą ženkliškumą. Galima pažymėti, kad dramos teatre dominuoja literatūros tekstas, tad dažnai aktorius kūnas tampa tik ženklu, tiesiogiai perteikiančiu teksto prasmę – būtent jis tampa literatūrinio teksto įrankiu. O objektų (kūno ir daiktų) semiotizavimo įveiksimui reikalinga kūno nepriklausomybė nuo teksto. Kūnas turi tapti autonomišku ženklu, kuriančiu savitus kodus, ir unikalia kūno kalba, vizualiomis interpretacijomis papildančia literatūrinio teksto prasminį lauką. Taip pat galima pažymėti, kad aktorius kūnas, jo interakcijos su kitais scenos daiktais ar kūnais įveikmindami ženkliškumą kuria metaforas, kurios tampa vizualiai išreikštomis režisieriaus idėjų kodifikacijomis.

Scenoje esantys daiktai ir aktorius kūnas reprezentuoja kažką kita nei realybė. Jie praranda individualumą, įgydami naujas savybes tampa objektais, kuriančiais ženklus ir jų sistemas, kurios gali tapti metaforomis ir simboliais. Šis scenoje kuriamas ženkliškumas nėra tikslingas procesas, visi kodai skirti žiūrovo dekodavimui. Tad galima teigti, kad žiūrovas tampa svarbiu spektaklio dalyviu, dekoduojančiu kodus ir užbaigiančiu teatrinį procesą. Ženklų, jų sistemų sampratai įtaką daro ir istorinis, kultūrinis, ekonominis, politinis ir kiti kontekstai. Scenoje formuojami kodai atspindi tam tikro laikotarpio situaciją, nuotaikas, problemas, aktualijas.

Kūno semiotizavimas, įtvirtintas moderniojo teatro scenoje, postmodernios estetikos spektakliuose gali prarasti reikšmin-

gas prasminės, kodifikuojančias pozicijas. Postmodernios estetikos teatre aktorius kūnas tampa nebe vientisu, konkrečią reikšmę atskleidžiančiu spektaklio dėmeniu. Jis gali būti išskaidytas, decentruotas objektas, kuris taip pat įtvirtina ir dekonstrukcines reprezentacines perspektyvas. Taigi postmodernistinėje estetikoje, kurioje akcentuojamos įvairios neigimo, ardymo tendencijos, atskleidžiamas ir *desemiotizacijos* procesas. Tokiuose spektakliuose aktorius kūnas ar daiktai gali tiesiog nieko nereikšti, nekurti jokių pras-

mių, o tapti monotonišku vizualiu „piešiniu“. *Desemiotizacijos* aspektai matyti tokių režisierių ir kolektyvų kaip R. Wilsono, R. Foremano, Gob Squad, Forced Entertainment pasirodymuose. *Kūno desemiotizavimo* galimybės atskleidžiamos ir performatyviuose menuose. Čia atlikėjo kūnas dažnai tampa vieninteliu menininko įrankiu, žyminčiu tam tikrą autoriaus idėją. Performansuose akcentuojamas kūno materialumas, gyvumas, jo pažeidžiamumas, išryškinama tiesioginio buvimo čia ir dabar pozicija.

Literatūra ir nuorodos

- ¹ Žr.: Audronė Žukauskaitė, Šiapus ir anapus giminės maskarado. *Logos*, 39, 2004, p. 109–110.
- ² Jean-Claude Giroud ir Louis Panier, Semiotika. Diskurso analizės teorija. Iš prancūzų k. vertė S. Žukas. *Baltos lankos: tekstai ir interpretacijos*, 1, 1991, p. 119.
- ³ *Trečiojo teatro* terminą suformavo režisierius E. Barba. Po pirmos *Trečiojo teatro* konferencijos, surengtos 1976 m. Belgrade, terminas pasklido tarp teatro pasaulio žmonių. *Trečiojo teatro* sukūrimui padarė didelę įtaką lenkų režisierius J. Grotowski. Šio eksperimentinio teatro lyderiams priskirtini režisieriai: E. Barba, J. Grotowski, P. Brook, P. Schumann, italų „naujojo teatro“ menininkai: Carrazzone / Magazzini, Leo ir Perla, Carmelo Bene, Luca Ronconi. *Trečiajam teatrui* priklausantys autoriai akcentuoja antireprezentacinę tendenciją teatre, spektaklį suvokia kaip komentarą, metateatrinį diskursą, meditaciją, scenos kalbos dekonstrukciją. Tai kolektyvinės kūrybos teatras, kuriame ardomas režisieriaus autoritetas, į kūrybinį procesą įtraukiamas ir aktorius. Akcentuojamas ne rezultatas, bet kūrybinis procesas. *Trečiojo teatro* veikloje teatrinis darbas suvokiamas kaip tarpasmeninės dinamikos ir komunikacijos tyrimas, individo biologinio ir kultūrinio elgesio studija teatrinėje situacijoje. Menininkai, ieškodami naujų teatrinį kūrybinį procesų ir santykių galimybių, akcentuoja nuolatinę savišvietą, metafizinį lygmenį, dvasingumą, kurį spektakliai turi perduoti žiūrovui. Žr.: Marco De Marinis, *The Semiotics of Performance*. Indiana: Indiana University Press, 1993, p. 13–14.
- ⁴ Žr.: Roberto Pellerey, Teatro semiotika. Iš prancūzų k. vertė N. Keršytė. Tarpdisciplininis seminaras, paskaita, A. J. Greimo semiotikos ir literatūros teorijos centras, 2012.
- ⁵ Žr.: Winfried Nöth, *Handbook of Semiotics*. Indiana: Indiana University Press, 1995, p. 204.
- ⁶ Žr.: Pellerey, Teatro semiotika.
- ⁷ Žr.: Terry Eagleton, *Įvadas į literatūros teoriją*. Iš anglų k. vertė M. Šidlauskas. Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 109.
- ⁸ Jurgita Staniškytė, Prasmės konstravimo principų kaita šiuolaikiniame Lietuvos teatre. *Logos*, 37, 2004, p. 150.
- ⁹ Žr.: Rūta Mažeikienė, Dramos personažo dekonstrukcija šiuolaikiniame Lietuvos teatre. *Logos*, 46, 2006, p. 129, 131.
- ¹⁰ Ten pat, 180.
- ¹¹ Žr.: Helmutas Šabasevičius, Šokantis teatras. *Lietuvos teatras*, 1999 ruduo–2000 žiema, p. 41–43.
- ¹² Žr.: Ekaterini Nikolarea, A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation. ProZ.com: Translation Article Knowledgebase, 2005. <<http://www.proz.com/doc/341>> [žr. 2013 10 10].
- ¹³ Jiri Veltrusky, Man and Object in the Theatre. Kn. *A Prague School Reader on Esthetics Literary Structure, and Style*, Paul L. Garvin (ed.). Washington, DC: Georgetown University Press, 1964, p. 84, cit. iš: Irit Degani-Raz, Possible worlds and

- the concept of 'reference' in the semiotics of theater. *Semiotica*, 147, 2003, p. 308.
- ¹⁴ Edgaras Klivis, Metafora ir *mise – en – scène*. *Logos*, 36, 2004, p. 161.
- ¹⁵ Žr.: Nöth, *Handbook of Semiotics*, p. 361, 366.
- ¹⁶ Žr.: Nikolarea, A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation.
- ¹⁷ Freddie Rokem, *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. Iowa City: University of Iowa Press, 2000, p. 101.
- ¹⁸ Žr.: Hans-Thies Lehmann, *Postdraminis teatras*. Iš vokiečių k. vertė J. Pieslytė. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010, p. 141.
- ¹⁹ Žr.: Edgaras Klivis, Metafora ir *mise – en – scène*. *Logos*, 35, 2004, p. 189.
- ²⁰ Ten pat, p. 193.
- ²¹ Žr.: Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*. London, New York: Routledge, 2005, p. 5.
- ²² Žr.: Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press, 1998, p. 333.
- ²³ Žr.: Pellerey, „Teatro semiotika“.
- ²⁴ Ten pat.
- ²⁵ Žr.: Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, p. 8.
- ²⁶ Edgaras Klivis, Metafora ir *mise – en – scène*. *Logos*, 36, 2004, p. 159–160.
- ²⁷ Žr.: Erika Fischer-Lichte, *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective Studies in Theatre History and Culture*. Iowa: University of Iowa Press, 1997, p. 26.
- ²⁸ Kinezė (*kinesics*) – tai iš graikų kalbos kilęs žodis, kuris reiškia judėjimą. Šio termino autorius Birdwhistell nurodo, kad tai sisteminės studijos, analizuojančios, kaip žmogus komunicuoja per kūno judesius ir gestus. Šios studijos taip pat tiria vizualius neverbalinius tarpasmeninius komunikacijos aktus. Žr.: Nöth, *Handbook of Semiotics*, p. 393.
- ²⁹ Žr.: Elaine Aston ir George Savana, *Theatre as Sign – System: A Semiotics of the Text and Performance*. London, New York : Routledge, 1996. p. 117.
- ³⁰ Žr.: Fischer-Lichte, *The Show and the Gaze of Theatre*, p. 37.
- ³¹ Žr. ten pat, p. 160.
- ³² Jurgita Staniškytė, Prasmės konstravimo principų kaita šiuolaikiniame Lietuvos teatre. *Logos*, 36, p. 177–178.
- ³³ Žr.: Fischer-Lichte, *The Show and the Gaze of Theatre*, p. 39.
- ³⁴ Ten pat, p. 104.
- ³⁵ Žr.: Jurgita Staniškytė, *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*. Vilnius: Scena, 2008, p. 147.
- ³⁶ Žr.: Lehmann, *Postdraminis teatras*, p. 203, 207.
- ³⁷ Jurgita Staniškytė, *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*, p. 147.
- ³⁸ Ten pat, p. 155.
- ³⁹ Žr.: Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. London, New York: Routledge, 2005, p. 63.