



GINTARĖ NARAUSKAITĖ

Vytauto Didžiojo universitetas

TEATRO SEMIOTIKA: KŪNO SEMIOTIZACIJOS PERSPEKTYVOS MODERNAUS TEATRO KONTEKSTE

Theatre Semiotics: the Perspective
of *Body Semiotization* in Modern Theatre

SUMMARY

The article highlights the discourse of body semiotics, whose origins are associated with the experimentation of modern and avant-garde theatre, as well as, a new approach towards the function of actors and a literary text in theatre performances. Body somatization is seen in the direction of E. G. Craig, V. Mejerhold, A. Artaud, J. Louis-Barrault and B. Brecht. Although the interpretation of body function in theatre differed among artists, all directors pointed out the importance of the autonomy of actor's body. In a modern theatre, the actor's body has turned into an independent element of a theatrical process instead of being merely an illustrator of the meaning presented in the text. This had an influence on E. G. Craig, who created the concept of actor as an "Über-Marionette". In V. Mejerhold's works, the physical factor gained more importance, since, in the light of the performance, the actor's body had to become a mechanized and geometrized instrument. Furthermore, A. Artaud saw an actor's body as a hieroglyph dissociated from its clear and articulated meaning. J. Louis-Barrault developed the idea of a *total theatre*. B. Brecht wanted to create a politically engaged theatre and used an actor's body to express and embody political and ideological arguments.

SANTRAUKA

Straipsnyje aktualizuojamas kūno semiotiškumo diskursas, kurio ištakos siejamos su modernaus, avangardinio teatro eksperimentais ir pasikeitusiu požiūriu į aktorius ir literatūrinio teksto funkcijas dramos teatro spektakliuose. Galima pažymėti, kad *kūno semiotizacija* siejama su E. G. Craigo, V. Mejerholdo, A. Artaud, J. Louis-Barrault, B. Brechto režisūriniais sprendimais. Kiekvienas kūrėjas skirtingai įsivaizdavo aktorius kūno funkcijas teatre, tačiau visi režisieriai akcentavo svarbią aktorius kūno autonomiškumo tendenciją.

RAKTAŽODŽIAI: *kūno semiotizacija*, Europos modernus teatras, kūno autonomiškumas, tekstas, Artaud, Brechtas.
KEY WORDS: *body semiotization*, modern European theatre, autonomy of body, text, Artaud, Brecht.

Moderniajame teatre aktorius kūnas tapo nepriklausomu teatrinio vyksmo elementu, jis daugiau nebebuvo tik teksto reikšmių iliustratorius. Šitaip E. G. Craigas suformavo aktorius kaip iškylančio virš marionetės koncepciją. V. Mejerholdo teatre tapo svarbus fizinio lavinimo veiksnys, kadangi bendrame spektaklio peizaže aktorius kūnas turėjo virsti mechanizuotu ir geometrizuotu instrumentu. O A. Artaud aktorius kūną suvokė kaip hieroglifinį ženklą, atsietą nuo aiškios, artikuliuotos prasmės. J. Louis-Barrault išplėtojo *totalaus teatro* idėją. B. Brechtas, siekdamas kurti politiškai angažuotą teatrą, norėdamas išreikšti, įkūnyti ir išsakyti politinius, ideologinius argumentus, tokiai raiškai taip pat pasitelkė semiotizuojamą aktorius kūną.

IVADAS

XX a. pradžioje išryškėjęs naujas, inovatyvus požiūris į teatrą ir jo atliekamas funkcijas, paskatino įvertinti kiekvieno teatrinio elemento reikšmę formaliai spektaklio struktūrai ir semiotinės reikšmės konstravimo principams. Modernaus teatro teoretikai ir režisieriai teatriniais eksperimentais suformavo dualistiniais principais paremtą dichotomiją, kurios viena dalis buvo nukreipta prieš tradicinį natūralistinį, literatūrinį teatrą. O kita modernaus teatro dalis savo eksperimentine veikla siekė ne tik reformuoti ir reinterpretuoti meninę spektaklio realybę, bet ir sukurti politiškai, ideologiškai ir socialiai angažuotą teatrą. Būtent šiame kontekste išryškėja avangardinio teatro fenomenas. Avangardinis teatras kėlė revoliuciją prieš tradicinę meninę estetiką, tapo radikaliu politiniu gestu, nukreiptu ne tik prieš menines konvencijas, bet ir prieš universalizuojančią socialinę, politinę tvarką¹. Toks novatoriškas žvilgsnis į menines reprezentavimo praktikas suteikė galimybių įveiksminti ir semiotinį žvilgsnį. Formali spektaklio struktūra tapo erdve, kurioje dėmesys buvo nukreipiamas ne tik į tekstualumą ir jo reikšmės iliustravimą, bet ir į kitus teatro elementus, o ypač į daugiaplanį, tačiau iki tol neišnaudotą aktorius raiškos diapazoną. Tad aktorius kūnas, jo interakcijos su kitais

spektaklyje veikiančiais elementais tapo reikšmingu teatrinio vyksmo vienetu. Iliuzinę, literatūrinę teatrinę tradiciją išstūmė modernūs eksperimentai su scenografija, aktorius kūno galimybėmis, reikšminės struktūros formavimu. Galima teigti, kad žymiausi modernaus teatro kūrėjai, tokie kaip V. Mejerholdas, A. Artaud, B. Brechtas, tapo ir *kūno semiotizacijos* reiškinių pionieriais, kadangi jų teatre atlikėjo kūnas tapo autonomišku elementu, gebančiu konstruoti savireferentiškus ženklus, kuriuose įrašomas meninis, politinis pranešimas žiūrovui.

Taigi šiame straipsnyje aptarsime žymiausių modernaus teatro kūrėjų inovacijas, kurios padėjo išryškinti aktorius kūno autonomiškumą, jo sugebėjimą kurti semiotines reikšmes. Šiame straipsnyje sieksime pristatyti Europos modernaus teatro teatrinės sistemas aktualizuojant kūno semiotizavimo tendencijas moderniose režisūrinėse praktikose. *Kūno semiotizacija* moderniajame teatre reprezentuojama pasitelkus semiotinį žvilgsnį, kuris akcentuoja reikšmines, aktorius kūnu kuriamas prasmes, įveiksminamas naratyvinėje spektaklio schemeje.

Nors teoriniame Lietuvos teatrologijos kontekste stengiamasi aptarti Europos modernųjį teatrą, tačiau nuošalyje paliekamas kūno semiotiškumo diskursas moderniose teatro sistemose. Spora-

diškai šį reiškinį aktualizuoja teatrologai E. Klivis, J. Staniškytė, kurios straipsnis „Prasmės konstravimo principų kaita šiuolaikiniame Lietuvos teatre“ reprezentuoja performatyvias spektaklio funkcijas, atskleidžiančias ir aktoriaus kūno semiotikos tendencijas, kurios išryškėja veiksminiame spektaklio kontekste eliminuojant aktoriaus kūną iš literatūrinio teksto autoriteto. Tačiau kūno semiotikumo tendencijos Europos moderniojo teatro kontekste autorių darbuose nėra išsamiai išplėtos, dėmesys nuo aktoriaus kūno semiotizacijos nukrypsta į kitus teminius niuansus. Modernaus teatro režisierių teatrinių sistemų aptarimuose aktualizuojamos dominuojančios ir pirmaplanės autorių idėjos (kaip žiaurumo teatro esmė, atsiribojimo efekto veikimo principas, politinis teatro angažuotumas), kuriose neaktualizuojama kūno semiotizacijos raiška. Taip pat galima pažymėti, kad kūno semiotizacijos tendencijų aptarimas užsienio šalių modernaus teatro perspektyvose pratęsia pirmojo autorės straipsnio „Teatro semiotika: kūno semiotizacijos teorinės perspektyvos“ teorinę mintį. Tačiau šiame straipsnyje (skirtingai nei pirmajame) dėmesys sutelkiamas ne

į teorines kūno semiotizacijos gaires, bet reprezentuojami kūno ženkliskumo pavyzdžiai Europos moderniojo teatro režisierių teatrines sistemose, kurios vizualizuotą raišką įgauna praktiniame (spektaklių pavidalu) teatro kontekste.

Siekiant atskleisti kūno semiotizacijos tendencijas Europos moderniojo teatro prieigose, taikomi analitinis, aprašomasis, istorinis lyginamasis metodai, kurie padeda reprezentuoti pamatines inovatyvių teatrinių sistemų teorines idėjas ir jų įgyvendinimą praktinėse teatrines perspektyvose. Aprašomasis metodas suteikia galimybių nuosekliai pristatyti tradicinio teatro reformatorių naujas idėjas, kurios pakeitė teatro kaip meno formos suvokimą ir funkcijas. Siekiant išryškinti esmines modernaus teatro kūrėjų idėjas analizuojant gerai žinomas režisierių inovacijas reprezentuoti kūno semiotikumo reikšmę ir sklaidą šiose sistemose, straipsnyje taikomi analitinis ir istorinis lyginamasis metodai. Minėti metodai taip pat padeda atskleisti įvairių modernaus teatro autorių teorinių minčių tarpusavio sąsajas ir skirtumus, išryškinti jų idėjinį nevienalytiškumą ir funkcionalų panašumą.

KŪNO SEMIOTIZACIJOS PAVYZDŽIAI EUROPOS TEATRO SPEKTAKLIUOSE IR SISTEMOSE

Nors teoriniame diskurse teatro semiotikumas išsamiai pradėtas analizuoti tik XX a. ketvirtajame dešimtmetyje, vis dėlto kūno semiotizacija raiškiai atskleidžiama jau XIX pab.–XX pr. Europos teatro spektakliuose. Kūno semiotizacijos tendencijos siejamos su tokiais Europos moderniojo teatro figūromis kaip V. Mejerholdas (Rusija), B. Brechtas (Vokietija),

A. Artaud (Prancūzija), E. G. Craigas (Anglija). Toks režisierių susidomėjimas kūnų ir scenos daiktų ženkliskumu siejamas su pasikeitusiu požiūriu į aktorių, literatūrinį tekstą ir patį teatrą bei jo funkcijas. Galima pažymėti, kad „išsigalint istorinio avangardo idėjoms (...), tekstą vis dažniau pakeisdavo aktoriaus fizinė raiška scenoje, dramos tekstas ne-

teko dominuojančios pozicijos...“² Taigi moderniam teatre įvyksta lūžis, kuris paskatina kitaip suvokti sceninėje realybėje veikiančių aktorius kūną. Pirmiausia kūnas įgyja autonomiškumą, jis daugiau nebėra tik teksto iliustratorius, pertekiantis emocijas, fizines būsenas scenos „dėžutėje“. Modernus teatras tampa eksperimentine terpe, kurioje akcentuojamas dirbtinumas ir teatrališkumas, o aktorius kūnas naudojamas kaip meninis instrumentas. Teatrališkumas išskverbia į visą spektaklį ir į kiekvieną jo elementą, žiūrovui suteikia galimybę spektaklį suvokti kaip reikšmių tinklą, t. y. tekstą³. Kūnas tampa autonomišku ženklu, paklūstančiu sutartinėms kodų sistemoms, ir yra dekoduojamas. Moderniam teatre kūnas, kaip signifikantas, konstruoja reikšmę (signifikatą), kuri yra autonomiška, nukreipianti ne į gryną teksto žinutę, bet į unikalų kūno ženklumą. Toks kūno semiotizacijos proceso veikiamas fizinis kūnas gali būti vadinamas objektyviuoju, kurį aktoriai redukuoja iki mechaninio, fizikinio objekto⁴. Taigi moderniam teatre kūnas tampa grynu, maksimaliai fiziškai ir psichiškai išlavintu, lengvai modeliuojamu, režisieriaus vizijai paklūstančiu instrumentu. Semiotizuotas aktorius kūnas nepertekia dramatinio charakterio sielos, jis netampa jo minčių išraiška, toks kūnas yra materialiai medžiaga, kodifikuojanti tam tikras prasmes⁵. Taip atsiranda viršmarionetės, biomechanikos, atsiribojimo efekto, žiaurumo teatro idėjos bei jų specifinė raiška scenoje, akcentuojanti savią ženklumą procesą.

Aptariant kūno semiotiškumą taip pat galima paminėti, kad Antikos teatre, viduramžių *comedia dell'arte* improvizacijo-

se aktorius kuriamas vaidmuo buvo suvokiamas kaip kaukė, kuri formuoja personažą. Vokiečių ekspresionistiniame teatre taip pat buvo naudojamas vaidmuo – kaukė, didingas gestų ekspresyvumas, mechanizuotas, ritmiškai judantis kūnas, galingas balsas, pašėlusis ritminė struktūra – čia simboliniai kūno gestai atspindėjo istorinę situaciją Vokietijoje⁶.

XIX a. pab. kilo susidomėjimas kūnu kaip instrumentu, kuris gali formuoti ritmiką. Šveicarų muzikantas ir teoretikas E. Jaques-Dalcroze, suformavęs euritmikos teoriją, pabrėžė scenoje veikiančio kūno svarbą. Kūnas – it tobulai įvaldytas instrumentas, kalba judesių kalba, kūno tekstas išreiškia muzikinį ritmą. Tokia gyva ritminė mašina, simultaniškai kurianti skirtingus ritmus ir jų sekas, gali būti interpretuojama kaip savita ženklų sistema spektaklyje (ypač šokio teatre). Taigi E. Jaques-Dalcroze akcentavo skirtingų ritmų tipų simultanišką atlikimą ir suvokimą⁷. Taip pat galima paminėti, kad aktorius kūno ritmika, kuri taip pat formuoja ženklus ir kodus teatro spektakliuose, domėjosi tokie režisieriai kaip G. Fuchsas, E. G. Craigas.

Teorines kūno semiotizacijos užuomazgas formavo ir V. Mejerholdas savo veikalė *Ateities aktorius* (1922 m.), A. Artaud knygoje *Teatras ir jo antrininkas* (1938 m.). Nors visi autoriai skirtingai suvokė kūno semiotizacijos procesą ir raišką, tačiau visi pabrėžė autonomišką kūną, nepriklausomą nuo literatūrinio teksto, kuris kuria savią kodų sistemą.

E. G. Craigas akcentavo režisieriaus autoritetą, autonomiško nuo literatūros teatro vertę, kūrė semiotizuotą architektūrinę scenos erdvę bei suformavo aktorius – viršmarionetės (*Übermarionette*)

sąvoką, kuri taip pat priklauso kaukės kategorijai, kuriančiai simbolines prasmes⁸. E. G. Craigo idėjiškai suformuotas aktorius – viršmarionetė – tai režisieriaus vizijai paklūstantis instrumentas, geometrinės, skulptūriškas formas kuriantis ženklas, padedantis atskleisti architektūrinės erdvės reikšmingumą ir vizualumą.

V. Mejerholdas savo kūryboje toliau plėtojo E. G. Craigo viršmarionetės koncepciją. Rusų režisierius akcentavo aktorius kūno mechaniskumą, kuris kuria ženklų sistemas ir dera prie konstruktyvistinės scenografijos. V. Mejerholdo spektakliuose visapusiškai išlavintas aktorius kūnas tapdavo mechanizuotu ir geometrizuotu instrumentu – sutartiniu ženklu, kuriančiu naujas reikšmes. Režisieriaus suformuotas biomechanikos principas buvo skirtas konstruoti specifinius gestus sceninėje realybėje. V. Mejerholdo teatre aktorius kūnas turėjo veikti pagal biomechanikos sistemą, kurioje pabrėžiami tokie aspektai kaip ritmas, stabilumas, nereikalingų judesių eliminavimas, tinkama kūno pusiausvyra⁹. *Kūno semiotizacijos* aspektai išryškėja V. Mejerholdo spektakliuose, kuriuose naudojama biomechanika: „Kilniaširdis raganosis“ (1922 m.), „Tarelkino mirtis“ (1923 m.) ir kt. Taip pat galima pažymėti, kad V. Mejerholdo teatre veido išraiškos, gestai tapdavo spektaklio fabulos metaforomis ar ženklais, išskaidančiais žiūrovo dėmesį¹⁰.

Žiaurumo teatro kūrėjo režisieriaus A. Artaud teatrinėje sistemoje aktorius kūnas taip pat turi būti fiziškai, emociškai išlavintas instrumentas. Tačiau jis turi paklusti pasąmoniniams impulsams, sceninėje realybėje tapti hieroglifu, vei-

kiančiu garsų ir ritmų kakofonijoje. Šis materialus hieroglifas, kaip ir reikia *kūno semiotizacijos* atveju, turi būti atskirtas nuo tikrovės pasaulio ir tapti tik scenos ženklu, kuriančiu naują realybę. A. Artaud teatrinėje sistemoje kūnas suvokiamas kaip autentiška, pirmapradė, instinktams pavaldi medžiaga. Šie gyvieji hieroglifai sąveikaudami konstruoja struktūruotas ir geometrizuotas kūnų trajektorijas, jie tampa psichofizinėmis artikuliacijomis, kurios turi veikti žiūrovo sąmonę. Taip pat galima pažymėti, kad Artaud, kaip aktorius, vaidyba žavėjo veido išraiškų mobilumu, stilizuotų gestų ir judesių jėga, kurie darė didelį emocijų poveikį¹¹. Prancūzų režisierius ir aktorius savo teorijoje akcentuoja intuityviai nujaučiamas kodų prasmes, kurios nepaklūsta loginiams, racionaliems suvokimo dėsniams. Pasak A. Artaud, teatre loginį pradą turi pakeisti irracionalus impulsyvumas ir ekstazė, kurie išlaisvintų žiūrovų sąmonę, jų „tamsiąją“ pusę¹². Vis dėlto tokia *kūno semiotizacijos* raiška tampa uždara sistema, kurią sudėtinga suprasti žiūrovui. Šią situaciją galima aiškinti ir A. Artaud susižavėjimu Rytų kultūros (Balio salų) ženkliškumu, kurį jis siekė perkelti ir į savo kuriamas teatrinės reprezentacijas. Tačiau Vakarų kultūros žiūrovas nebuvo pasirengęs suvokti šių sistemų. Taip pat galima teigti, kad A. Artaud spektakliuose konstruojamas *kūno semiotiškumas* nepatvirtino jo siekių veikti žiūrovų sąmonę, surengti atvirą, masinį psychoanalizės seansą. Siekis įgyvendinti tai, kad žiūrovai suvoktų kodus intuityviai, taip pat buvo problemiškas. Nors „A. Artaud svajotojo apie *gryną teatrinę kalbą*, išlaisvintą iš verbalinio diskurso tironijos“¹³, ta-

čiau jo eksperimentinius bandymus lydėjo nesėkmės ir kritika, paneigianti režisieriaus primityvios, grynos teatrinės kalbos paieškas.

Kūno kalbos plastinės (pantomimos principų naudojimas) galimybės itin aktyviai atskleidžiamos kito prancūzų režisieriaus – J. Louis-Barrault spektakliuose, kurio meninėms idėjoms įtaką padarė ir A. Artaud teoriniai samprotavimai. J. Louis-Barrault teatro išskirtinumas siejamas su *totalaus teatro* idėja. Šis principas akcentuoja grynojo teatrališkumo tendenciją, kuri nurodo, kad visas fikcinis pasaulis sukuriamas išnaudojant aktoriaus kūno galimybes (gestas, judėjimas, balsas), tad aktoriaus kūnas ne tik reprezentuoja žmogaus būsenas, bet kūno kalba kuria ir išorinę aplinką¹⁴. J. Louis-Barrault savo spektakliuose išorinių jėgų, pavyzdžiui, gamtos, reprezentavimui naudojo aktoriaus kūną, nors paprastai išorinis pasaulis kuriamas kitomis priemonėmis. Galima pažymėti, kad *totalaus teatro* tendencijas atspindi reikšmingiausi J. Louis-Barrault spektakliai: „Kristupas Kolumbas“, „Satino šlepetės“, „Žari“, „Rablé“. Kaip teigia A. Artaud, J. Louis-Barrault spektakliuose atskleidžiamas kūno ženkliskumas yra atvaizduojamojo pobūdžio, kuriama vaizdiniais susietas su realybe, materialiu išoriniu pasauliu, toks kūnas – ženklas netampa hieroglifiniu sielos išraiškos pranašu, tendencija, kuri artima A. Artaud kūrybiniam siekiams¹⁵. Vis dėlto nors aktoriaus kūnas ir vaizdavo tam tikrą išorinę materiją, pavyzdžiui, jūrą, ugnies liepsas, kūno judėjimas, gestai, veido išraiškos ir balso intonacijos tapdavo dinamiška simboline mašinerija. Tokiu būdu aktoriaus kūnas įveiksmindavo atvirkštinę personifikaci-

ją, kada ne gamtos materijai suteikiamos žmogiškosios savybės, bet žmogus tampa simboliniu gamtiškos substancijos veidrodžiu.

Kitaip nei A. Artaud, vokiečių režisieriui B. Brechtui aktoriaus kūnas, jo vaidmuo tapo priemone akcentuoti politinį, ideologinį turinį. Jo epiniame teatre daug dėmesio buvo skiriama lemties kvestionavimui. Spektakliais siekiama sužadinti žmogaus mąstymą, kritiškumą, socialinį aktyvumą. Pasak B. Brechto atsiribojimo efekto (*A-effect*), aktorius turi būti redukuotas iki diskursyvaus simbolio, kurio pagrindinė funkcija – atskleisti ir analizuoti realybėje įveiksinamą vaidybą, kasdienio gyvenimo mechanizmą¹⁶. Aktoriaus kūno kalba – pozos, veido išraiškos, kūno padėties ir judėjimas, kūniškos personažų interakcijos – tampa reikšminga gestų sistema, kodais, atskleidžiančiais ideologinę, socialinę, politinę galią ir valdžią. B. Brechtas epiniame teatre naudojo socialinį ženklą (*gestus*), kuris, pasak R. Bartheso, tampa vizualia reprezentuojamų socialinių konfliktų išraiška¹⁷. Kūniška aktoriaus esatis reprezentavo galios santykių paskirstymą, nevienalyčius subjektų vaidmenis realybėje ir situacijas, kuriose gyvenimo vaidinimo personažai konfrontuoja tarpusavyje, įveiksmina nuo jų pačių priklausančias kaitos galimybes. Taikant atsiribojimo efekto principą, sukuriamas aktoriaus atsiribojimas nuo personažo. Epinio teatro aktoriai sceninėje realybėje atlieka dvigubus vaidmenis: jie tampa simboliniais ryšiais susietais ženklais, tačiau taip pat akcentuojamas aktoriaus fizinis ir socialinis buvimas¹⁸. Aktorių kūnais kuriamos ženklų sistemos sąveikauja su tekstu, tačiau išlaiko autonomi-

kumą. Galima pažymėti, kad B. Brechto teatre buvo itin svarbus visapusiškas kodas suvokimas, jo perteikiama prasmė, kadangi epinis teatras skirtas skatinti pokyčius, paneigti determinacinę likimo galią, įrodyti, kad pats žmogus keičia savo likimą. Taigi aktorius kūnas B. Brechto teatre ne tik demonstruoja plastinį materialumą, jis, veikdamas vaizdinių grandinėje, tampa visuomenės metonimija¹⁹. Aktorius, režisieriaus modeliuojama medžiaga, kūno tekstu įkūnija visuomenėje egzistuojančias situacijas, kūno kalba atspindi galios, prisitaikymo ir kaitos tendencijas. Pasak struktūralisto ir postruktūralisto R. Bartheso, B. Brechtas savo teatre siūlo ne tik kūno darbo principus, bet vientisą, stiprią, stabilią *kūno semiotizacijos* sistemą²⁰.

Galima pažymėti, kad *kūno semiotizacija* taikoma ir kitų režisierių kūryboje. Pavyzdžiui, P. Brookas, remdamasis B. Brechto, A. Artaud sistemomis, 1964 m. spektaklyje „Maratas/Sadas“ taip pat akcentavo ženkliškumą. Lenkų režisierius T. Kantoras pabrėžė daikto ženkliškumą, jo autonomišką egzistavimą už realybės ribų. E. Barbos tarpkultūriniame teatre spektaklio *tekstu* tampa aktorių kūnai, jų kuriami judesiai, sąveika su daiktais ir vieta, kurioje vyksta spektaklio veiksmas, spektakliuose akcentuojama judesių ir veiksmų kombinacija, sukurianti vieną bendrą ritmą²¹. J. Grotowskio teatre buvo naudojamas sudėtingas ir daugialypis aktorių trenazžas, kai lavinamas aktorius kūnas, balsas ir dvasia. Šio režisieriaus *skurdžiojo teatro* spektakliuose buvo akcentuojamos ne estetinės, dekoratyvios spektaklio tendencijos, bet vidinė aktorius išpažintis, kuriai perteikti taip pat buvo naudojamas kūno ženkliškumas.

Tačiau kitaip nei Brechto ar Mejerholdo kūryboje, J. Grotowskis ir E. Barba akcentavo aktorius individualų tapatumą, jo unikaliją patirtį, autentišką kūniškumą. Kaip teigia teatrologas J. Nygaard'as, kūno, kaip patiriančio vieneto (fenomenologinio, patiriamąjo), samprata gali būti perkelta į J. Grotowskio teatrą, kuriame pažinimo pagrindu tampa aktorius kūnas, jusliškai išgyvenantis kūniškas patirtis ir potyrius²². Galima pažymėti, kad fenomenologinio kūno samprata skiriasi nuo objektyviojo kūno sampratos (aktorius – mechaniškas instrumentas), kuri buvo įveiksminama A. Artaud, V. Mejerholdo, E. G. Craigo kūryboje. Taip pat galima teigti, kad dvasiškai tobulėjantis, kūniškas patirtis išgyvenantis patiriamasis aktorius kūnas būdingas ir E. Barbos teatrinei sampratai.

Taigi XX a. vid. vis daugiau dėmesio skiriama aktorius kūnui, siekiama jį atskirti nuo griežtos literatūrizacijos, kada tekstas atskleidžia daugiau negu kūnas. Akcentuojamas kūno ženkliškumas, jo savarankiškumas ir unikalios ženklų kalbos konstravimas. Vis dėlto *kūno semiotizacijos* principas visiškai nepaneigia literatūrinio teksto ir jo reikšmės, tačiau siekia griauti teksto autoritetą, parodyti, kad kūnas taip pat gali būti savipakanamu ženklu. *Kūno semiotizacijos* procesas skatina kūnais formuojamų kodų kūrimą, kurie nurodytų tik kūnu išreikšiamus signifikatus. Taigi avangardo menininkų eksperimentinė veikla, pabrėžianti performatyvųjį scenos meno kūrinio pradą, akcentavo veiksminę aktorius raišką, kūniškumo įveiksminimą ir sureikšminimą. Galima pažymėti, kad aptariamo laikotarpio režisierių kūrybinėje veikloje „anti-tekstualiniai“ gestai

buvo nukreipti ne prieš patį tekstą, o prieš specifinę teksto sampratą – teksto kaip fiksuotų reikšmių, kurios yra galu-

tinės ir baigtinės, valdančios ir kontroliuojančios kitus spektaklio struktūros elementus ir patį veiksma, sąvoką.“²³

IŠVADOS

Apibendrinant aptartas *kūno semiotizacijos* tendencijas Europos moderniojo teatro teorinėse sistemose galima teigti, kad nors scenoje kuriamas ženkliskumas aktyviai pradedamas analizuoti tik XX a. vid., vis dėlto *kūno semiotizacijos* teorinės užuomazgos ir novatoriškas įgyvendinimas teatrinėje praktikoje išryškėja jau XIX a. pab.–XX a. pr.

Europos moderniajame teatre siekiama eliminuoti literatūrinio teksto autoritetą, įveiksminti vizualiųjų sceninių ženklų procesiškumą. Aktoriaus kūnas suvokiamas kaip atskiras, autonomiškas vienetas, kuris daugiau nebėra tik dramos teksto iliustratorius. Kūnas tampa gryna, modeliuojama medžiaga, kurią režisierius naudoja kurdamas režisūrinį tekstą. Galima teigti, kad šiuos pokyčius lemia pasikeitęs teatralų požiūris į teatrą ir jo funkcijas, scenos elementų koherenciją ir vaidmenį spektaklio naratyvinėje struktūroje. Moderniame teatre išryškėja fundamentalus siekis teatrą suvokti ne kaip iliuzijų produkavimo mašineriją, bet kaip dar vieną socialiai, politiškai angažuatą kultūrinį elementą, galintį daryti įtaką visuomenės kaitos procesams. Šiame teatre aktoriaus kūnas vis labiau dominuoja teksto atžvilgiu. Jam patikimas vienas svarbiausių teatro siekių – per kodifikuotą ženklų sistemą perduoti žiūrovui režisieriaus idėjas, atskleisti jo nuostatas.

Galima pažymėti, kad heterogeniškos ir homogeniškos *kūno semiotizacijos* ten-

dencijos atskleidžiamos ryškiausiose modernaus teatro kūrėjų teatrinėse sistemose. Anglų režisierius E. G. Craigas aktorių suvokė kaip mechaniską, režisieriaus valdomą viršmarionetę. Pažymėtina, kad šis menininkas taip pat eksperimentavo su scenos erdvės semiotiškumu. V. Mejerholdas suformavo biomechaninę vaidybos sistemą, kuri nurodo, kad aktorius turi veikti tarsi tobulai ištreniruotas mechanizmas. Aktoriaus kūnas, sąveikaudamas su scenografijos konstrukcijomis ir kita scenos mašinerija, turi sudaryti darnią sistemą.

A. Artaud aktorius – tai scenoje veikiantis hieroglifas – ženklas, paklūstantis pašamonės impulsams. Toks aktorius – hieroglifas – turi būti atsietas ne tik nuo literatūros teksto, bet ir nuo aiškaus verbalinio komunikavimo. Šis stilizuotas ir geometrizuotas aktoriaus kūnas, nesuprantami šūkčiojimai, garsai ir ritmika scenoje turėjo sukurti vizualų ir įmantrų chaosą. J. Louis-Barrault, maksimaliai išnaudodamas aktoriaus kūną, konstruoja *totalaus teatro* principą, kuriame itin raiškiai atskleidžiamas aktoriaus kūno dominavimas. Primityvaus gamtos pasaulio, žmogaus aplinkos reprezentavimui naudojamas aktoriaus kūnas kurdamo dinamišką, tačiau tiesioginę gyvojo ir negyvojo pasaulio imitaciją. Kitaip nei A. Artaud, vokiečių epinio teatro kūrėjas B. Brechtas savo spektakliuose siekė akcentuoti politiškumą, kvestionavo lemties fatališkumą ir bandė žiūrovui suteik-

ti aktyvų vaidmenį. Atsiribojimo efekto kuriamas ženkliskumas skatino žiūrovus mąstyti ir kritiškai vertinti realybėje egzistuojančias situacijas. Kodifikuotas aktorius kūnas (judėjimas, gestai, veido mimikos, tarpusavio santykiai) reprezen-

tavo ideologinę, socialinę, politinę galią ir valdžią, veikiančią ir kontroliuojančią realybėje besiblaškančius subjektus. O B. Brechto teatras skatino suprasti, kad būtent šie veiksniai, o ne lemtis valdo žmogaus gyvenimą.

Literatūra ir nuorodos

- ¹ Žr.: Christopher Innes, *Avant Garde Theatre, 1892–1992*. London: Routledge, 1993, p. 1.
- ² Jurgita Staniškytė, Prasmės konstravimo principų kaita šiuolaikiniame Lietuvos teatre, *Logos*, 36, 2004, p. 178.
- ³ Žr.: Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*. London, New York: Routledge, 2005, p. 8.
- ⁴ Žr.: Jurgita Staniškytė, *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras taro modernizmo ir postmodernizmo*. Vilnius: Scena, 2008, p. 146.
- ⁵ 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. 36–37.
- ⁶ Žr.: David F. Kuhns, *German Expressionist Theatre: The Actor and the Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 90, 138.
- ⁷ Žr.: Fischer-Lichte, *The Show and the Gaze of Theatre*, p. 6–7.
- ⁸ Žr.: Rasa Vasinauskaitė, *Kaukė bei jos įtaka XX a. teatrui ir vaidybos sistemoms (kaukės metamorfozės)*. Daktaro disertacijos santrauka, Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2002, p. 12.
- ⁹ Žr.: Vsevolod Meyerhold, *Meyerhold on Theatre*. London: Methuen, 1969, p. 198, cit. iš: Fischer-Lichte, *The Show and the Gaze of Theatre*, p. 37.
- ¹⁰ Žr.: André Helbo, *Theory of Performing Arts*. Amsterdam: Benjamins, 1987, p. 42.
- ¹¹ Žr.: Christopher Innes, *Avant Garde Theatre, 1892–1992*, p. 80.
- ¹² Ten pat, p. 57.
- ¹³ Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, p. 42.
- ¹⁴ Žr.: Christopher Innes, *Avant Garde Theatre, 1892–1992*, p. 101.
- ¹⁵ Ten pat, p. 93.
- ¹⁶ Žr.: Andre Helbo, *Theory of Performing Arts*, p. 40.
- ¹⁷ Žr.: Roland Barthes, *Critical Essays*. Evanston: Northwestern University Press, 1972, p. 41, cit. iš: Mark Fortier, *Theory / Theatre: An Introduction*. London: Routledge, 2002, p. 23–24.
- ¹⁸ Žr.: Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, p. 6.
- ¹⁹ Žr.: Andre Helbo, *Theory of Performing Arts*, p. 135.
- ²⁰ Žr.: Roland Barthes, *Critical Essays*. Evanston: Northwestern University Press, 1972, p. 38, cit. iš: Fortier, *Theory / Theatre: An Introduction*, p. 25.
- ²¹ Žr.: Roberto Pellerey, *Teatro semiotika*. Iš prancūzų k. vertė N. Keršytė. Tarpdisciplininis seminaras, paskaita, A. J. Greimo semiotikos ir literatūros teorijos centras, 2012.
- ²² Žr.: Jon Nygaard, Romanas Ingardenas ir teatras, *Krantai*, 6, 1991, p. 64–69, cit. iš: Jurgita Staniškytė, *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras taro modernizmo ir postmodernizmo* p. 146–147. Fenomenologinio kūno sampratą įtvirtino fenomenologas Maurice'as Merleau-Ponty, ji būdinga fenomenologinei filosofijai, XX a. vid. antropologinėms teorijoms.
- ²³ Jurgita Staniškytė, Prasmės konstravimo principų kaita šiuolaikiniame Lietuvos teatre, *Logos*, 36, p. 178.