



GINTARĖ NARAUSKAITĖ

Vytauto Didžiojo universitetas

TEATRO SEMIOTIKA: KŪNO SEMIOTIZAVIMO RAIŠKA ŠIUOLAIKINIAME LIETUVOS TEATRE

Theatre Semiotics: *Body Semiotization* in Modern Theatre
and its Expression in Contemporary Lithuanian Theatre

SUMMARY

A thoroughly developed and explicated phenomenon of body somatization in Western European theatre is visualized less expressively in contemporary Lithuanian theatre. Although Lithuanian directors sought to implement the autonomy of an actor's body, the authority of a literary text remained important. Notably, the autonomous discourse of bodies and items emerged only in the late 70's and early 80's. Nonetheless, the majority of the directors of the 20th and the 21st century emphasized the symbolic meaning of an actor's body. This article analyzes Lithuanian performances in which the most significant aspects of bodies and props are represented. The Lithuanian directors, such as J. Jurašas, M. Tenisonas, E. Nekrošius, J. Vaitkus, G. Varnas, O. Koršunovas, who presented the autonomic symbolic of bodies and props are introduced chronologically. Though a solid postmodern expression is absent in Lithuanian theatre, the *desemiotization* tendencies typical to postmodernism are revealed and discussed in the works of B. Šarka.

SANTRAUKA

Visapusiškai atskleistas ir išplėtotas kūno semiotizavimo reiškiny Vakarų Europos moderniam teatre neįgauna tokios ekspresyviai vizualizuotos raiškos šiuolaikinio Lietuvos teatro perspektyvose. Nors režisieriai siekia įveiksminti aktorius kūno autonomiškumą, vis dėlto teatre išlieka aktyvus literatūrinio teksto autoritetas. Galima pažymėti, kad Lietuvos teatre tik nuo XX a. 8 deš. pab.–9 deš. pr. bandoma kurti autonomišką kūnų ir daiktų kalbą. Tačiau dauguma XX a. pab.–XXI a. Lietuvos teatro režisierių vis labiau akcentuoja aktorius kūnu kuriamą ženkliskumą. Šiame straipsnyje analizuojami Lietuvos dramos teatro spektakliai, kuriuose reprezentuojami ryškiausi kūno ir scenos daiktų semiotizavimo aspektai. Chronologiškai

RAKTAŽODŽIAI: Lietuvos teatras, kūno semiotizacija, modernus teatras, J. Jurašas, E. Nekrošius, J. Vaitkus.
KEY WORDS: Lithuanian theatre, *body semiotization*, modern theatre, J. Jurašas, E. Nekrošius, J. Vaitkus.

pristatomi tie režisieriai, kurių kūryboje galima išvystyti autonomišką kūno ar daiktų ženkliskumą. Taigi į tyrimo lauką įtraukiamos tokios Lietuvos teatro figūros kaip J. Jurašas, M. Tenisonas, E. Nekrošius, J. Vaitkus, G. Varnas, O. Koršunovas. Nors Lietuvos teatre nėra vientisos postmodernistinės raiškos, tačiau postmodernizmui būdingos *desemiotizavimo* tendencijos atskleidžiamos B. Šarkos kūryboje, kuri aptariama *desemiotizavimo* reiškinių kontekste.

Kitaip nei pantomimos teatre, kuriam visiškai eliminuotas verbalinis instrumentalumas, dramos spektakliuose verbalinis dėmuo negali ir neturi išnykti. Tačiau vizualinis spektaklio „piešinys“, literatūros teksto interpretavimas bei kūnų, scenos daiktų (objektų) autonomiško ženkliskumo įveiksinimas yra įdomi, labai dažnai ir originali teatrinė perspektyva. Akcentuojant kūnų ir scenos daiktų semiotizavimą galima paminėti režisieriaus Eimunto Nekrošiaus spektaklius, kuriuose kuriamas originalus ir jaudinantis režisūrinis tekstas. Šio režisieriaus spektakliuose scenos daiktai (fortepijonas ir jo dalys, ledas, ugnis, taurės, skardos lakštas, akmenys, pagaliai) tampa aktyviais veikėjais. Jiems suteikiamas lygiaverčių veikėjų statusas, įveiksinamas ženkliskumas, kuriantis vizualiai ir emociškai stublinamą reginį. Nors E. Nekrošiaus spektakliuose įveiksinamas kūno tekstas, kuriantis ženklus, metaforas, tačiau pastebimas akivaizdus įprastų (paprastų) daiktų semiotizavimas. Spektaklyje „Kvadratas“ (Vilniaus Jaunimo teatras, 1980 m.) – viename ankstyvesnių režisūrinių darbų – atsiskaidoma literatūrinio teksto autoriteto, vizualiai konstruojamas kūnų, daiktų prasminis laukas atveria metaforinio teatro gelmes. Šiame spektaklyje tylą iškalbingesnė už žodžių tuštumą, svarbu ne tai, kas pasakoma, bet kaip personažai elgiasi, mezgamos intersubjektyvios kūnų

komunikacijos ne tik su kitais kūnais, bet ir su multifunkciniais daiktais. Teatrolougė Ramunė Marcinkevičiūtė, aptardama šį Nekrošiaus spektaklį, pažymi: „mažas cukraus gabaliukas lietuvių režisūroje įvykdė perversmą teatrinės kalbos ženklų sistemoje.“¹⁰ Šiame spektaklyje veikiantys kvadratiniai cukraus gabaliukai tampa ženklu – metafora, įprasminančia laiką, laukimą, slenkančių dienų tėkmę. Šis cukrus – saugomas personažo. Jis būties ženklas, kuris galiausiai padovanojamas mylimajai kaip saldus prisirišimas, savo laiko atidavimas Jai (akt. Dalia Overaitė). Spektaklyje „Faustas“ (2006 m.) kūno kalba atskleidžiamos personažų charakteristikos. Fausto (akt. Vladas Bagdonas) rimta veido mimika, tvirta laikysena žymi ryžtingumą, jo charakteryje glūdinčią aroganciją ir megalomaniją. Faustas santūriai žavisi Margarita, susižavėjimas išreiškiamas ne ekspresyviais, dinamiškais, bet pasyviais, lėtais ir „pamatuotais“ judesiais. Tad Faustą galima priskirti pastovumo, statiškai sričiai, jis išlaiko rimtį, savo atliekamais veiksmais artimas ne chaotiškumui, bet susitvardymo, brandos sričiai (apoloniškajam pradui). O Margarita (akt. Elžbieta Latėnaitė) itin dinamiška ir aktyvi, ją galima priskirti gamtos sričiai (dionisiškajam pradui), kurioje vyrauja nenusipėjamumas ir spontaniškumas, pastebimas ir jos elgesyje. Margaritos infantilumas išreiškiamas jos

judesiais, ypač džiaugsmingu ir žaisminu krykštavimu, pasikartojančiais sukiniiais, vaikiškai energingais rankų mostais. Fizinis, emocinis Fausto ir Margaritos suartėjimas taip pat išreiškiamas įveiksminant metaforas konstruojančią kūno kalbą. Intymus fizinis kūnų susidūrimas kuriamas naudojant jėgą, įtampą, spaudimą. Margarita spaudžia prie savęs Faustą, apkabina ir stipriai glaudžiasi prie jo kojų, kol galiausiai Faustas įaktyvinamas, ir jis taip pat stipriai glaudžia Margaritą prie savęs. Šie kūniški veiksmai tampa jų meilės ir lytinio akto metonimija (perkėlimu). Spektaklyje „Faustas“ taip pat atskleidžiamas ir daugiaplanis scenos daiktų ženkliškas metaforiškumas. Tokios scenos daiktų ir aktorius kūno interakcijos atskleidžia, kad metafora gimsta integracijos kontekste, jos sukūrimui būtinas aktorius ir daikto santykis¹¹. Vienoje iš daugelio spektaklio „Faustas“ mizanscenų reprezentuojama Margarita ir veidrodžiai. Šioje mizanscenoje atskleidžiamas oralinis Margaritos ir veidrodžių santykis: mergina glaudžia veidrodžius prie lūpų ir imituoja kandimo veiksmą. Šiame spektaklyje veidrodžiai tampa brangenybių, aukso metafora. Paprastai sintagma *Margarita gėrisi* auksu, kuris priskiriamas tradicinei turto paradigmą, papildoma kitu elementu – veidrodžiu, susietu su kita paradigma. Tokiu būdu transformuojamos teminės vertės, atsiranda dviprasmiškumas. Galima pažymėti, kad sintagmai *Margarita gėrisi* ir paradigmos elementui *auksui* suteikiamos papildomos prasmės. Tradicinės atspindžio, iškrypimo, dūžio konotaci-

jos, kurios siejamos su veidrodžiais, įgyja ir naujų reikšmių. Veidrodžio gabalai tampa auksu, brangenybėmis, kurios gali atspindėti žmogaus turtinę, socialinę padėtį ir klasę. Sudaužyti veidrodžio gabalai taip pat kuria aliuzijas į iškrypimą, reprezentuoja latentinį vaizduojamos realybės pasaulį, kuris atsiskleidžia tik per aliuzijas, neadekvatų įprastų, kasdienių daiktų naudojimą ir transpoziciją. Skilusių veidrodžių naudojimas tampa šizofreniškos, chaotiškos ir nedarnios dvasinės būsenos išraiška. Šiuo atveju išvelgiame, kad veidrodis – brangenybės – ne tik atskleidžia jas dovanojančiojo padėtį, bet taip pat ir nedorą jų gavimo būdą (juk brangenybes Faustui duoda Mefistofelis (akt. Salvijus Trepulis)). Faustas šiomis brangenybėmis siekia įgyti jaunos merginos palankumą. O Margarita jas nedvejodama priima. Tad taip sukuriama nuokrypis nuo tradicinės normos: kukli, dorovinga mergina, kuriai priskiriamos šios vertybės, nepriims šių brangenybių. Tačiau Margarita ne tik jas priima, bet ir džiaugiasi dovonomis. Nors Faustas ir akcentuoja neregėtą merginos kuklumą, šiuos teiginius paneigia Margaritos veiksmai: ji nedviprasmiškai išreiškia susižavėjimą brangenybėmis. Galima pažymėti, kad aptar-toje mizanscenoje „metaforinė transpozicija įvykdoma praplėtus įprastą paradigmą, iš kurios renkamas, kažkuo netikėtu ir nauju.“¹² Šiame spektaklyje taip pat galima pastebėti Rogerio Wescotto apibrėžiamą *komunikatyvių kūno triukšmų* (*strepistics*, griežimas dantimis, trepsėjimas kojomis, švilpimas, plojimas rankomis), t. y. akustinės personažų komuni-

kacijos, tendenciją¹³. Spektaklyje „Faustas“ reprezentuojami tokie triukšmai kaip švilpimas, krykštavimas, leitmotyviškai pasikartojantys iškvėpimai, arklio žvengimo imitacija, trumpi ir beprasmiški Fausto jaustukai „aha“, dūsavimai, šnopavimai, trepsėjimai, spygavimai, chaotiškas klegesys.

Kaip ir E. Nekrošius, metaforinio teatro tradiciją savo spektakliuose plėtoja ir režisierius Jonas Vaitkus. Autoriaus kūryboje ryškus vaidmens-kaukės principas, kuris tampa iškalbingu ženklu, reprezentuojančiu socialinę problematiką ir ideologines tendencijas. Pavyzdžiui, spektaklyje „Mėlyni žirgai raudonoje pievoje“ (Kauno valstybinis dramos teatras, 1982 m.) pristatomas semiotizuotas personažo Lenino (akt. Juozas Budraitis) kūnas. Personažas sėdi krėse, statiška ir negyvybinga jo poza ženklina tik buvimą, tad jis tampa istoriniu būties, egzistencijos ženklu. Šis pasyvus, negyvybingas stebėtojas spektaklyje kuria psichologinę įtampą ir nerimą. Nors ir statiškas, Leninas (Sovietinės valstybės kūrėjas) tampa reikšmingu objektu, stebinčiu, vertinančiu ir teisiančiu veikiančiuosius. Neveiksnaus, statiško personažo materialus kūno medžiagiškumas reprezentavo politinį, socialinį ir kultūrinį sąstingį, kuriame gyveno sovietiniai žmonės. Ryškus, makabriškas grimas tampa kauke ir 1977 m. spektaklyje „Karalius Ūbas“. Somnambuliškas personažų judėjimas scenoje taip pat reprezentavo neveiklumą, neryžtingumą, nesugebėjimą pasipriešinti ideologijai. Tokie kūnai tampa ženklais, atspindinčiais sovietinio laikotarpio žmonių rezignaciją ir prisitaiky-

mą. Kaukės, iškreipiančios personažų išoriškumą, žymi ir ideologijos pėdsakus. Spektaklyje taikomas kaukės principas vizualiai išryškina ideologijos veikimą, aktyvinančią deformaciją, kuri ardo žmonių sąmonę ir reikalauja savo noru paklusti ideologiniams „įstatymams“. Spektaklyje išryškinamos metaforiškos tendencijos postsovietinėje Lietuvos teatro kritikoje buvo tapatinamos su Ezopo kalbos technika, kada metaforiški stilistiniai malonumai įgydavo ir politinę reikšmę, kuri buvo perteikiama metaforų kalba¹⁴. Spektaklyje „Lėlių namai“ (Lietuvos valstybinis jaunimo teatras, 1995 m.) atskleidžiamos personažo Noros (akt. Dalia Overaitė) kaitos perspektyvos įprasminamos naudojant kūno ir balso semiotizavimą. Noros, paklūstančios patriarchalinei vyro galiai, kūnas ir balsas reprezentuoja nuolankumą, pataikavimą vyrui. Ji vaikšto įsitempusi, smulkiomis žingsniais, puošni ir elegantiška, išryškindama aukštuomenės damai būdingą manieringumą ir nenatūralumą. Tačiau Nora, tapdama nepriklausoma moterimi, keičiasi. Ji ištrūksta iš pavaldumo patriarchalinei galiai rato, atsisako vyro ir nepriekaištingos šeimos moters vaidmens. Prieš tai cypiantis, šaižus balsas tampa griežtas, drąsus ir valdingas, judesiai pasidaro laisvi, nebelieka ankstesnio kūno suvaržymo. Aptariant J. Vaitkaus kūrybą, galima pažymėti teatrologės R. Marcinkevičiūtės teiginį, kad „teatrinis ženklas J. Vaitkaus teatre pasižymėjo kaip ekspozinis, t. y. režisūrinę spektaklio koncepciją įrėminanti vizuali kvintesencija, koduojanti režisieriui svarbią idėją.“¹⁵ Taigi šios idėjos

įgauna reikšmingas ženklinančias tendencijas naudojant ir *kūnų semiotizavimą*. Iškraipytos, groteskiškos, šaržuotos žmogaus reprezentacijos J. Vaitkaus teatre vizualizuojamos aktorių kūnais, įkūninančiais irstančios visuomenės groteskiškas diagnozes ir alegorinį idealizmą¹⁶.

Kūno ir scenos daiktų semiotizavimo galimybės raiškiai atspindimos ir jaunesnės kartos režisierių (G. Varno, O. Koršunovo ir kt.) kūryboje. G. Varno spektaklyje „Gedulas tinka Elektrai“ (Kauno valstybinis akademinis dramos teatras, 1999 m.) kūno judesiais „brėžiamos“ pasikartojančios judėjimo trajektorijos tampa ženklu, simboliškai nužyminčiu nesibaigiančios kančios ir žiaurumo, amžinai besitęsiančio tapataus laiko reikšmę. Spektaklyje „Heda Gabler“ (Kauno valstybinis akademinis dramos teatras, 1998 m.) reprezentuojama Heda (akt. Jūratė Onaitytė) jau nuo pat spektaklio pradžios veikia kaip maištinga, taisyklių nepaisanti moteris. Bėgiojimas ir šokčiojimai, muzikalus kūno judesys, kuriantis savitą ritmiką, išreiškia personažo dvasią: egocentriška, fatališkai linkusi valdyti ir kontroliuoti, ji veikia tarsi siautėjantis žvėris, siekiantis pavergti ir sužlugdyti kitus šitaip susinaikindama pati. Personažo kūno tekstas: ritmiškas judėjimas ir kūnu „brėžiamos“ trajektorijos scenos erdvėje, santykiai su kitais scenos daiktais, pasikartojantys dinamiški judesiai atspindi Hedos vidinį pasaulį. *Kūno semiotizavimo* kontekste galima pažymėti, kad fiktyvioje spektaklio realybėje pabrėžiama riba tarp semiotinio personažo ir fenomenologinio aktoriaus kūno¹⁷. Taigi personažas Heda tampa

semiotiniu kūnu, veikiančiu fiktyviame scenos pasaulyje, o spektaklyje personažą kuriantis fizinis aktorius kūnas (fenomenologinis kūnas) atskiriamas nuo buvimo savimi. Tačiau kūnas, kaip gyva organiška medžiaga, neišvengiamai reikalingas scenos realybėje, kada tik jo buvimas suteikia galimybę įveiksminti kuriantį ženklus semiotinį kūną. Spektakliuose „Heda Gabler“ ir „Lėlių namai“ konstruojamas *kūno semiotizavimas* taip pat atspindi vaizduojamojo (XIX a. pab.) ir esamojo (XX a. pab.) laikotarpio problematiką, aktoriaus kūno kalba kaip tekstas žymi ir išreiškia tuos socialinius ir kultūrinius aspektus, kurie formavo tuometinio ir konstruoja šiuolaikinio žmogaus gyvenimo vaidinimą. O Koršunovo spektaklyje „Meistras ir Margarita“ (2000 m.) aktoriaus kūnas aktyviai vizualizuoja žodžius, mechanizmus (tramvajus), idėjas (laidotuvės). Šiame spektaklyje aktoriaus kūno naudojimas primena pantomimos teatro tendencijas. *Kūno semiotizavimu* konceptualiai įprasminamos įprastos realistinės detalės, kaip rašytojų asociacijos susirinkimai, Meistro kūrinių nepripažinimo naratyvas ar Gribojedove vykstanti iškilminga vakarienė, puota pas Šetoną, Berliozo mirtis. Emocines būsenas atspindi ne veido mimikos, bet aktoriaus kūnų interakcijos, judėjimas joms suteikia konkrečių, vizualiai įveiksmintą pavidalą. Spektaklio „Meistras ir Margarita“ pradžioje išryškinamos dvi teminės linijos, kurios kaip leitmotyvai kartojamos spektaklyje. Prie apskrito, raudona staltiese užtiesto stalo (multifunkcionalus spektaklio dėmuo, kuris tampa aikšte, puotos vieta,

Gribojedovu, ligonine, Golgotos kalnu) susėdę rašytojų sąjungos nariai, ritmiškai vienas kitam perduodami popieriaus lapus, kurie simbolizuoja Meistro parašytą romaną apie Poncijų Pilotą ir Jašua Ha-Notsri, rankų judesiais konstruoja dekoratyvų raštą. Kadangi rašytojų sąjungos nariai nesutinka spausdinti romano, jie yra atsakingi už tolesnį Meistro likimą. Tad vėliau atplėštos popieriaus lapų (Meistro romano) skiautės tampa komunija, kurią, simboliškai įsidėdami į burną, priima rašytojų sąjungos nariai. Popieriaus skiautė – komunija tampa ženklu, nurodančiu religijos istorijos detales, taip pat žymi ir apsilvymo, kaltės nuplovimo veiksmą. Galiausiai šie popieriaus lapai suglamžomi, o rašytojų sąjungos nariai atlieka simbolinę rankų nusiplovimo veiksmą. Tai gi mizanscena, kurioje įveiksinamas kūno *semiotizavimas*, žymi dvi tendencijas. Ši scena vizualiai įprasmina Meistro romano apie tikėjamą kritiką, atsisakymą jį spausdinti, šis veiksmas rodo, kad komunistinėje Rusijoje oficialiai neegzistuoja tikėjimas, o sąjungos nariai tiesiog „nusiplauna“ nuo atsakomybės, nuo akivaizdžiai atskleistos tiesos. Ši situacija taip pat įprasmina ir Poncijaus Pilotto bei Jašua Ha-Notsri ryšį: Poncijus Pilotas nuteisia Jašua, tačiau simboliniu rankų nusiplovimo veiksmu taip pat stengiasi atsiriboti nuo atsakomybės. Vis dėlto jis taip ir neišsivaduoja nuo sąžinę graužiančios kaltės. Taigi, naudojant kūno tekstą spektaklyje, išryškinamas literatūros kūrinio prasminis naratyvas, kuris scenoje įgauna konceptualų, vizualiai išraiškingą ir ženklišką pavidalą.

Spektaklyje „Meistras ir Margarita“ reikšmingais elementais tampa ir šviesa, aktorius balsų, garsinių efektų naudojimas, kurie akcentuoja ne tik dekoratyvią funkciją, bet kuria ir prasmines aliuzijas. *Kūno semiotizavimas* būdingas ir kitiems G. Varno („Publika“, 2010 m., „Gyvenimas – tai sapnas“, 2000 m.) ir O. Koršunovo („Oidipas karalius“, 2002 m., „Hamletas“, 2008 m.) spektakliams. Galima teigti, kad aktorius kūnas šiuolaikiniame Lietuvos dramos teatre tampa raiškia išorine forma, perteikiančia simbolinę dramos prasmę, ekspresyviu ir geometriniu sceniniu ženklu¹⁸.

Aptariant postmodernistines teatrinės raiškos formas galima paminėti teatrologijos profesorės J. Staniškytės teiginį, kuriuo autorė akcentuoja, kad „postmodernistinė estetika Lietuvos teatre nesudaro vieningo judėjimo, čia egzistuoja ne nuosekli stilistinė tėkmė, o postmodernūs „įtrūkliai“, fragmentai, intarpai.“¹⁹ Tačiau postmodernizmui būdingi teatrinės raiškos aspektai, tarp jų ir *dese-miotizavimo* principas, matyti Lietuvos režisieriaus Beno Šarkos kūryboje. Režisieriaus teatrinuose pasirodymuose įveiksinamas aktorius kūno, lyties, tapatybių transformatyvumas, kuriamas fragmentiškas pasakojimas, neturintis nuoseklaus ir aiškaus naratyvo. Personažų kūnai, jų kolizijos ir sąveika su daiktais nekonstruoja ženkliškumo. „B. Šarkos spektakliai grindžiami performatyvaus (postmodernaus) kūno raiška, (...) spektakliuose aktorius kūnui neprimetamos teksto reikšmės, jis nėra estetizuotas, bet materialus, juslinis, paliekantis savo žymes: prakaitą, randus,

žaidzas.²⁰ Pliuraliame įkūnijamų personažų ir daiktų daugyje akcentuojamas energetinis laukas, neįprastas objektų vizualizavimas ir panaudojimas, rizikingas žaidimas su daiktais ir kitomis substancijomis (ugnis, aštrus kardas, sunkios plytos, dujinė viryklė ir kt.). B. Šarkos performatyviuose pasirodymuose pateikiami kūnai ir daiktai gali nieko nereikšti, tiesiog būti tuo, kuo yra realybėje. Jų transgresyvumas ir kuriamas chaosas neatskleidžia prasmų, ne sutelkia žiūrovus stebėti, bet pažadina jų energetinį aktyvumą ir žaidybiškumą. Taip pat galima pažymėti, kad „B. Šarkos pasirodymuose veikia periferiniai daiktai, (...) sureikšminamų scenos objektų pagalba personažai transformuojami iš vieno į kitą – nedidelės detalės keičia kuriamo charakterio poziciją ir funkciją.“²¹ Visi pasirodymo erdvėje esantys daiktai tampa veikiančiais objektais – dalyviais, intensyviai sąveikaujantiais su aktoriaus kūnu. *Desemiotizacijos* tendencijos taip pat išryškėja ir ankstyvuosiuose O. Koršunovo spektakliuose („Ten būti čia“, „Labas Sonia Nauji metai“, „Senė“, „Senė 2“ (1990–1994 m.)), V. Vaičiūnaitės

„Miraklio“ trupės performatyviuose pasirodymuose. Šiuose spektakliuose akcentuojami performatyvūs ir vizualūs pradai, išskaidomi asociatyviniai ryšiai, nebelieka vientiso ir stabilaus personažo reprezentavimo. Dramos teatro spektakliuose, kuriuose dominuoja vizualumas, literatūrinis tekstas nėra eliminuojamas, tačiau jis praranda tradiciškai jam priskiriamą hegemoninę poziciją ir tampa tik vienu iš spektaklio elementų. Taip suteikiama galimybė išryškinti aktoriaus kūnu, jo interakcijomis su rekvizitu, kitų atlikėjų kūnais konstruojamas *vizualiosios dramaturgijos* prasmes. Svarbu pažymėti, kad „siekiant destabilizuoti prasminę sistemą šiuolaikiniame Lietuvos teatre, vyksta ir *kūno desemantizavimas* – personažo charakteris tik nužymimas, pasiūlomas, tačiau nekonstruojamas dramaturgine prasme.“²² Šiuolaikiniuose spektakliuose žaidžiama žiūrovo jausmėmis, aktyvinamas energetinis lygmuo, aktorių kūnais kuriamas plastinis piešinys, šviesų ir projekcijų režisūra dažnai neperteikia jokios konkrečios žinutės, bet įkūnija tuščias ir nereprezentatyvias grožio, bjaurumo kategorijas.

IŠVADOS

Lietuvos dramos teatre ir jo teoriniuose diskursuose tebėra aktualus literatūrinio teksto hegemonijos klausimas, tačiau taip pat išryškinama, kad šiuolaikiniuose spektakliuose vis dažniau kuriami ir originalūs režisūriniai tekstai, kuriuose atskleidžiamos ir kūnų, daiktų semiotizavimo perspektyvos. Šiuolaikiniame Lietuvos teatre vis dažniau siekiama akcen-

tuoti postdramines tendencijas, įtvirtinti visų scenos elementų lygiavertiškumo principą, ardyti teksto logocentrizmą, aktyvuoti savitą aktoriaus kūno kalbą, įveiksminti fizinio aktoriaus kūno plastiką. Galima pažymėti, kad reti bandymai prieštarauti literatūros teksto tiesai pasitebimi XX a. pr. (pavyzdžiui, A. Oleko Žilinsko spektaklis „Šarūnas“), tačiau li-

teratūrinio teksto hegemonijos ardymas, kūno, daiktų ženkliškumas atskleidžiamas tik nuo XX a. 8 deš. pab.–9 deš. pr. Pavyzdžiui, J. Jurašo kūrybai būdingas žodžio autoriteto ardymas, scenos erdvės transformacijos, dėmesys vizualiajai kalbai. Tačiau ryškiausiai kūno semiotizavimą sovietinio laikotarpio teatre įveiksmينو M. Tenisono pantomimos trupės spektakliai. Šios trupės spektakliuose kūnų ženkliškumas reprezentavo filosofines, politines, egzistencines, socialines idėjas.

E. Nekrošius ir J. Vaitkus, ryškiausiai reprezentuojantys metaforinę Lietuvos teatro tradiciją, savo spektakliuose aktyviai konstruoja ir režisūrinį tekstą. Šiame tekste J. Vaitkus kuria vaidmenį – kaukę, jis tampa ženklu, akcentuojančiu ideologinę, politinę laikotarpio problematiką. Personazų kūnai, balsas taip pat kuria savitus ženklus, kurie inspiruoja daugialypes interpretacijas. E. Nekrošiaus spektakliuose aktyviai įveiksminamas daiktų semiotizavimas, jie tampa aktyviais veikėjais, su gyvais kūnais sąveikaujančiais negyvaisiais spektaklio personažais. Tokie daiktai, jų interakcijos su gyvu aktorius kūnu kuria metaforas.

Objektų (kūnų, daiktų) ženkliškumas matyti ir G. Varno, O. Koršunovo spektakliuose. Šių režisierių darbuose aktyvinamas performatyvusis aktorius kūnas, kurio veiksminės trajektorijos gali tapti tik fonu spektaklio veiksmui, tačiau itin dažnai jų judėjimas, pozos, interak-

cijos su kitais kūnais ir scenos daiktais kuria simbolines prasmes ir žymi kūno semiotizavimo principus. Toks aktorius kūnas tampa vizualiųjų ženklų mašinerija, galinčia vizualizuoti visas detales eliminuojant tiesioginę teksto prasmės imitaciją. Taigi tokiaime kontekste daugiau vietos paliekama žiūrovo interpretacijai ir kodų šifravimo darbui.

Taip pat galima pažymėti, kad Lietuvos teatre atspindimos ir *desemiotizacijos* tendencijos, kurios būdingos postmodernistiniam teatrui. Šį principą atskleidžia B. Šarkos teatriniai pasirodymai ar performansai. Jo spektakliuose reprezentuojami scenos daiktai ir kūnai nedalyvauja semiotizacijos, procese. Jie tampa multifunkciniais, transgresyviais objektais, kurie dalyvauja fragmentiškuose, nenuosekliuose siužetiniuose naratyvuose.

Apibendrinant aptartas kūno semiotizavimo raiškos galimybes ir semiotiškumo teorinius sklaidos taškus Lietuvos dramos teatre, galima teigti, kad Lietuvos teatrologijoje vis dar skiriama nedaug dėmesio teoriniams kūno semiotizavimo reiškiniams analizuoti. Autoriai akcentuoja ryškėjančius postmodernistinius bruožus Lietuvos teatro scenoje, aktualizuoja logocentrizmo ardymo veiksnį teksto, laiko, erdvės, fabulos, spektaklio veikėjų kontekste, tačiau aiškiai neapibrėžia ir neiškristalizuoja kūno semiotizavimo ir *desemiotizavimo* perspektyvų, kurios taip pat įgauna raišką ir Lietuvos dramos teatro spektakliuose.

Literatūra ir nuorodos

¹⁰ Ramunė Marcinkevičiūtė, *Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžių*. Vilnius: Scena, 2002, p. 102.

¹¹ Žr. Edgaras Klivis, *Metafora ir Mis-En-Scène*, *Logos*, 35, 2003, p. 191.

- ¹² Ten pat, p. 157.
- ¹³ Žr. Roger W. Wescott, Introducing coenetics, *American Scholar*, 35, 1966, p. 350–351, cit. iš: Winfried Nöth, *Handbook of Semiotics*. Indiana: Indiana University Press, 1995, p. 249.
- ¹⁴ Žr. Edgaras Klivis, Metafora ir *Mis-En-Scène*, *Logos*, 36, 2004, p. 157–158.
- ¹⁵ Ramunė Marcinkevičiūtė, Iš lietuvių teatro režisūros istorijos: XX a. 8-ojo ir 9-ojo dešimtmečių teatro praktikos koordinatės, *Menotyra*, 4, 2006, p. 34.
- ¹⁶ Žr. E. Klivis, Ecce Homo: žmogaus reprezentacijų dinamika Lietuvos sovietmečio teatre, p. 201.
- ¹⁷ Žr. Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. London, New York: Routledge, 2005, p. 4.
- ¹⁸ Žr. Jurgita Staniškytė, *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras taro modernizmo ir postmodernizmo*. Vilnius: Scena, 2008, p. 154.
- ¹⁹ Ten pat, p. 172.
- ²⁰ Ten pat, p. 158–159.
- ²¹ Kristina Pečiūraitė, Marginalaus teatro formos. Beno Šarkos „Gliukai“, *Darbai ir dienos. Teatro permainos*, 39, 2004, p. 54, 60.
- ²² Jurgita Staniškytė, Prasmės konstravimo principų kaita šiuolaikiniame Lietuvos teatre, *Logos*, 36, 2004, p. 182–183.