

M. Heideggeris ir kalbos paslėptis postmoderniame teatre

Lina Klusaitė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius

El. paštas: linusday2@gmail.com

Straipsnyje nagrinėjamos M. Heideggerio filosofijos ir postmodernaus teatro sąsajos. Remiantis fenomenologo kalbos apmąstymais teigiama, kad M. Heideggerio filosofija, radikaliai pakeitusi Vakarų mąstyme įsigalėjusį požiūrį į logocentrizmą ir racionalizmą, įtvirtina nereprezentacinės kalbos sampratą, griaunančią iki tol vyravusį mimetinį suvokimo modelį. Šiuo požiūriu M. Heideggerio kalbos samprata atveria kelią nereprezentacinei postmoderniai scenai, kur kažkas, kas yra už racionalaus diskurso ribų, manifestuoja save kaip poetinį pranešimą. Tai – teatras, siekiantis ne reprezentuoti tikrovę, o leidžiantis jai pasirodyti. Kalba čia jau yra atsietą nuo lingvistinės išraiškos ir retorinių subtilybių, kurios svarbios reprezentacinei scenai. Tai, kas pasakyta, čia suprantama kaip tai, kas atsiskleidžia (tikrovė / būtis) ir pasislepia (signifikacija), o tai jau nebėra supratimu „sugaunama“ referentinė dramaturginio teksto prasmė.

RAKTAŽODŽIAI: Martynas Heideggeris, fenomenologija, postmodernus teatras, nereprezentacinė kalba

Šiame straipsnyje remsimės teatrui svarbia George'o F. Sefflerio išvalga, kad M. Heideggerio filosofija, radikaliai pakeitusi Vakarų mąstyme įsigalėjusį požiūrį į logocentrizmą ir racionalizmą, įtvirtina nereprezentacinės kalbos sampratą, griaunančią iki tol vyravusį mimetinį suvokimo modelį¹. Nors M. Heideggerio sąsajos su postmodernizmo nuostatomis tarp mokslininkų nėra naujas dalykas, teatrologai nereprezentacinės kalbos sampratą paprastai aiškina pasitelkdami poststruktūralistines teorijas, M. Heideggerio fenomenologiją dažniausiai palikdami už teatrologinio diskurso ribų, tik labai retais atvejais pasitelkdami vieną ar kitą jo filosofijos aspektą. Šiame straipsnyje sieksime atskleisti fundamentines postmodernaus teatro ir M. Heideggerio fenomenologijos sąsajas, labiausiai išryškėjančias jo kalbos apmąstymuose.

Filosofai pažymi, kad M. Heideggerio fenomenologijoje suvokimas ir santykis su pasauliu yra nulemti kalbos. Teigiama, kad „vien kalboje daiktai tik ir atsiranda bei esti“², kad žmogaus buvimas pasaulyje iš esmės yra „suprantantis-interpretuojantis“, kultūriškai ir kalbiškai struktūruotas. Tačiau M. Heideggeris nesiekė parodyti, kad mąstymas ir kalba nustato ryšius su pasauliu. Bandydamas įveikti šią logocentrinę nuostatą, filosofas stengėsi decentruoti suvokimo lauką, aiškindamas jį ne iš huserliškos centruoto subjekto (*aš* yra tas, kuris pažįsta pasaulį) perspektyvos, o ieškodamas anoniminių, paslėptų, transcendentinių, reikšmės atžvilgiu perteklinių³ suvokimo struktūrų⁴.

1 Seffler 1974: 137.

2 Heideggeris 2004: 49.

3 Fenomenologijoje reikšmės perteklius suprantamas kaip sąmonei neprieinamas suvokimas. Tai – toks suvokimas, kuris lieka už sąmonės ribų ir yra jai transcendentinis.

4 Plačiau apie tai žr. Gutauskas 2010: 53–54.

„Būtyje ir laike“ M. Heideggeris atmetė tradicinę *logoso* sampratą, aiškinamą tokiais terminais kaip priešastis, pagrindas ir kt., motyvuodamas tuo, kad pastarieji akcentuoja loginius analitinius kalbos aspektus, neleidami pasireikšti intuityviai meditacinei kalbos funkcijai⁵. Priartėdamas prie ankstyvosios E. Husserlio balso sampratos, *logosą* jis apibrėžia ir kaip *apophainesthai*, leidžiantį pamatyti tai, apie ką kalbama, ir kaip *phonē meta phantasias* – vokalizaciją, kurioje jau kažkas yra matoma⁶. Šiuo požiūriu *logosas* reiškiasi kaip verbalinės išraiškos ir būties koegzistencija, jis ne tik steigia reikšmę ir manifestuoja tai, apie ką kalbama, bet ir atskleidžia kalbančiojo subjekto bei paties dalyko būtį. Tačiau skirtingai nei E. Husserlis, kuris, nagrinėdamas reikšmės struktūrą, pabrėžė apriorinį *logoso* statusą, M. Heideggeris siekė parodyti, kad būtis gali save prezentuoti ir be apriorinės žodžių steigties, t. y. be signifikacinės jų vertės, kuri tik patvirtina Vakarų mąstymo tradicijoje įsigalėjusį racionalizmą. Svarbu pažymėti, kad ši M. Heideggerio nuostata yra artima tuo metu Vakarų logocentrizmą aktyviai kritikavusiam F. Nietzsche'ei, ypač griežtai pasisakiusiam prieš racionalų, naikinantį kalbos autentiškumą, mąstymą. F. Nietzsche, kritikuodamas Vakarų mąstyme įsigalėjusias racionalumo struktūras, kalbą diagnozavo kaip sergančią, o šios ligos priešastį regėjo Vakarų civilizacijos suformuotame *logoso* koncepte. Pasak F. Nietzsche's, tapusi abstrakčiu *logoso* konceptu, kalba prarado pirminį intuityvų žmogaus gebėjimą išreikšti jausmus ir, vietoje to, kad padėtų žmonėms suartėti, tik atitolino tarpusavio supratimą. Logocentrizme kiekviena komunikacija neišvengiamai pakliūva į žodžių, konceptų, konvencijų tironiją, todėl kiekvienas bandymas suprasti vienas kitą yra iš anksto pasmerktas nesėkmei. Tai ir yra, anot filosofo, „kalbos liga“, kurią pagimdė Vakarų civilizacija. Vakaruose žmonės apskritai prarado gebėjimą komunikuoti, nes išsikvėpęs, esmę praradęs, protui ir intelektui subordinuotas kalbėjimas buvo atskirtas nuo tikrųjų poreikių, intucijos ir jausmų⁷. Šią vakarietišką mąstymo tradiciją F. Nietzsche priešpriešino Rytų kultūrai, kuri, kaip vėliau matysime, buvo svarbi ir M. Heideggeriui.

Norėdamas sugrąžinti kalbai prarastą autentiškumą, „Būtyje ir laike“ M. Heideggeris atskiria šneką nuo tikrosios kalbos, kuri reiškiasi kaip čia-būties atvertis⁸. Šneka – artikuluoto pasakymo reikšmių visuma – egzistuoja kaip pranešimas ir yra nuolat išsiskirianti. Kaip išsiskirianti struktūra ji paremta klausymu, joje jau glūdi supratimas ir interpretacija. Tačiau šneka, anot filosofo, sukuria galimybę suprasti viską, išskyrus pirmąją dalyko esmiškumą. Kreipdama dėmesį į stilių, dikciją ir kitas pasakymo smulkmenas, ji pati užgožia kalbos autentiškumą, nes jai svarbu tai, kad būtų šnekama. Klausantysis šiuo atveju klausosi tik paties šnekėjimo ir nepanyra į pirmąją dalyko suprantamą būtį. Šneka apskritai turi savybę užsklęsti čia-būtį, nes nuasmenintoje žmogiškoje egzistencijoje (*Das Man*) jos prigimtis pasirodo kaip praradusi pirminius

5 Heidegger 1996: § 28.

6 Ten pat: § 29.

7 Nietzsche 1997: 195–254.

8 Heideggeris 1992: 83–86.

ryšius su pasauliu. Be perstojo daugindama save, kasdieniame gyvenime šneka įgyja autoritarinį pobūdį ir tampa paviršiniu supratimu – perpasakojimu, kartojimu, mimeze. Tikroji kalba, anot M. Heideggerio, turi ištrūkti iš beasmenės *Das Man* stichijos, ne paslėpti, o atverti pasaulio esinį.

Pripažindamas, kad tokia visavertė ontologinė kalbos realizacija galima tik kūryboje, samprotavimą apie meną M. Heideggeris pradeda kvestionuodamas tradicinį požiūrį į mimezė, suprantamą kaip tikrovės mėgdžiojimas ir atvaizdavimas. Taip suvokiamas menas, anot jo, yra paprasčiausias tikrovės reprodukovimas, kai kūrinio vertė matuojama *adaequatio* – tikrovę atitinkančiais kriterijais. Dar nuo Aristotelio laikų buvo manoma, kad reprodukcijos atitikimas tikrovę ir yra tiesos esmė⁹. Tačiau taip suprasta tiesa, anot filosofo, matuojama teisingumo parametrais: suvokimo plotmėje ji reiškia teiginio ir dalyko atitikimą, o kūrinio plotmėje – tai, kad kažkoks dalykas jame atvaizduojamas teisingai. Tradicinę mimezės sampratą kreipdamas ontologine linkme M. Heideggeris daro prielaidą, kad kūrinio tiesa yra kažkas belaikiška ir antiistoriška, ji nurodo ne į kokią nors kūrinyje glūdinčią referentinę reikšmę, o atveria pačią jo būtį / esmę, leidama jam prabilti sava, nuo kūrėjo ir suvokėjo nepriklausoma, kalba. Tokią kalbą, kuri leidžia kūriniumi atverti savo esmę, M. Heideggeris vadina poetine. Tai – kalba, kuri neturėdama aiškaus kalbėjimo, tik „kontūrus nužymintį išsakymą“, reiškiasi atvirumu pasauliui ir kartu palieka vietos neišsakomybei¹⁰. Ji peržengia intencijas ir leidžia pasirodyti tam, ko kalbėtojas neketino sakyti ir ko žodžių reikšmės nenumatė. Tokia kalba nėra išraiška to, *apie* ką kalbama, ji ne kartoja jau suprastą dalyką, o atskleidžia tiesą / būtį / tikrovę. Būtis ir tikrovė per ją tampa atvira. Būtent tokia kalba saugo pirmapradžio kalbėjimo esmę.

M. Heideggeris, kaip ir F. Nietzsche, pirmapradžio kalbėjimo šaknų ieškojo Rytų kultūroje. „Japono ir klausinėtoje pašnekesyje“ kalbą jis susieja su Rytų tradicija ir No teatru. Įvardyta vakarietišku terminu *būties namai*, kalba čia suprantama iš rytietiško neapibrėžtumo perspektyvos. Fenomenologinė kalbos esmė konceptualizuojama kaip „neapibrėžta apibrėžtis“, kuriai leidžiama prabilti neiškreiptu, nuo išraiškos atsietu balsu. Kalbos būtis čia atsiskleidžia kaip aukščiausias įvardijimas to, ką rytiečiai vadina tuštuma. Kaip pavyzdį M. Heideggeris pateikia japonų No teatrą, kuriame scena visada yra tuščia. Kalba ir gestas čia susitelkia ne į už scenos esančio referentinio pasaulio atvaizdavimą, o taip atsiduoda tuštumai, kad šioje neregimoje žiūroje per kalbą ir judesį daiktai pasirodo¹¹. Kalba ir gestas nesutampa su natūralia išraiška ir būtent todėl pirmapradiškai atveria tai, kas pasakoma. Išraiška kaip juslinis reiškinys visuomet nukreipta į išorę, ji yra subjektyvios „vidujybės suišorinimas“. Tačiau, anot M. Heideggerio, tai nėra kalbos esmė, jos esmė – kažkas nekalbiška, kas peržengia reikšmių sklaidą ir fonetinio lygmens neapibrėžtumą. Net suprasta kaip šneka, t. y. „kaip įgarsinta ar užrašyta prasmė, kalba

9 Heidegger, Gadamer 2003: 32.

10 Heidegger, Gadamer 2003: 78–80.

11 Heideggeris 1992: 377–380.

yra kažkas antijusliška, kas nuolat peržengia juslumą. Taip suvokta kalba pati savaime yra metafizinė.¹² Jai reikalingas ne tiek supratimas, kiek klausymas ir dialoginis santykis.

Dialoginį santykį M. Heideggerio filosofijoje galima paaiškinti tik priešpriešinant konceptualizuotą ir atvirą kalbas. M. Heideggeris manė, kad analitinė kalba, paremta reikšmių skaitymu, ne tiek gilina supratimą, kiek nutolina suvokėją nuo teksto esmės. Norint iš tiesų suvokti kūrinį, būtina patirti dialoginį santykį su juo. Tai reiškia, kad reikšmių skaitymo arba supratimo situaciją reikia pakeisti klausymu. Atvirai kalbai reikia būtent klausymo, nes tik klausyme gali pasirodyti dialogas, nepriklausantis nuo reprezentacijos ir *apie* ką supratimo. Kaip pažymėjo Geraldas L. Brunsas, atvira, nereprezentacinė kalba yra ta, kuriai nesvarbu, *apie* ką kalbama, ji „skamba ausyse“, persekioja, pateikia mums kažką slėpiningą, keistą, paliečia mūsų jautriausias stygas ir daro poveikį egzistencijai¹³.

Nereprezentacinėje kalboje užfiksuotas atvirumo momentas leido G. L. Brunso palyginti M. Heideggerio kalbos sampratą su postruktūralistine tradicija. Mokslininkas pažymi, kad „Įvade į metafiziką“ M. Heideggeris *logosą* aiškina pasitelkdamas *phūsis* – paslėpties sąvoką, kuri užskleidžia kalbą, jos esmė dabar glūdi paslėpime. Pasak G. L. Brunso, *phūsis* rodo M. Heideggerio kalbos negebėjimą kontroliuoti daiktus, juos užbaigti. Su *phūsis* susietas *logos* netenka sąvokinio įvardijimo, o žodžiai nekuria kalbos – kalba lieka šešėlyje to, kas pasakyta¹⁴. M. Heideggerio ir postruktūralizmo artimų ryšių G. L. Brunsas galutinai patvirtina pabrėždamas atvirumo koncepto ir J. Derrida'o *différance* sąsajas¹⁵. Poezijoje, kurią M. Heideggeris pasitelkė ir aiškino kaip atviros kalbos pavyzdį, žodžiai veikia ne tiek savo reikšme, kiek garsais, kurie sukelia kitus garsus, tęsiančius grandininę reakciją tol, kol vyksta skaitymas. Taigi kaip ir J. Derrida'o aprašytu *différance* atveju, poezijoje žodžiai visuomet yra „skirtume“. Reikšmė čia nežymi konkrečios signifikacijos, ji yra tik pėdsakas tuščioje erdvėje tarp žodžių. Tačiau skirtingai nei J. Derrida, kuris *différance* suprato kaip reikšmės negalimumą, M. Heideggeris skirtumą aiškina kaip atvirumą ir tikrovės / būties pasirodymą. Poezijos esmė yra ta, kad ji leidžia kalbai kalbėti pačiai, steigti potencines savarankiškas prasmes, kurios nėra numatytos žodžių. Pastarieji poezijoje reiškia tik save ir dažniausiai nesutampa su lingvistine reikšmės struktūra. Pabrėždamas apriorinį kalbos statusą, šį momentą pats M. Heideggeris vadino „kalba kalba“¹⁶. Tai ir yra kalbėjimas, skirtas klausymui. *Différance* čia nurodo ne tuščią vietą, kaip teigė J. Derrida, o kitą egzistencijos dimensiją, kurioje sąmonė, kalba, reikšmė pasislepia. Jų vietą užima garsas, ritmas, tonacija, balsai ir vibracijos – visa tai, kam nereikalingas supratimas, kas yra atsieta nuo konkrečios signifikacijos ir manifestuoja pačią esatį.

12 Ten pat: 391.

13 Bruns 1989: 116–118.

14 Ten pat: 120.

15 Ten pat: 85–92.

16 Heidegger 1975: 190.

Grįžtant prie teatro, M. Heideggerio kalbos samprata atveria kelių nerepresentacinei postmoderniai scenai, kur kažkas, kas yra už racionalaus diskurso ribų, manifestuoja save kaip poetinį pranešimą. Tai – teatras, siekiantis ne reprezentuoti tikrovę, o leidžiantis jai pasirodyti (tikrovė čia pati save prezentuoja). Tradicinėje scenoje reprezentacija reiškiasi rodymu ir yra pagrįsta atpažįstamumu bei suprantamumu. M. Heideggeriui rodyti reiškia „leisti pasirodyti, tačiau tik kaip užuominai“¹⁷. Tokiame teatre logocentriškai suvoktas dialogas nebetenka reikšmės, nes kalba čia jau atsieta nuo lingvistinės išraiškos ir retorinių subtilybių, kurios svarbios reprezentacinei scenai. Tai, kas pasakyta, čia suprantama kaip tai, kas atsiskleidžia (tikrovė / būtis) ir pasislepia (signifikacija), o tai jau nebėra supratimu „sugaunama“ referentinė dramaturginio teksto prasmė. Tokio tipo teatre kalba yra laisva nuo racionalių loginių paaiškinimų ir paprastai kuriama gyvai scenoje, leidžiant jai laisvai tekėti, sekant pačią jos eigą, pabrėžiant arba transcendentinį kalbos gimimo procesą, arba negatyviasias jos puses – nykumą, tuštumą, neišsakymą, prasmės negalimumą. Kalbą čia atstoja balsas, kuris priešinasi verbalinei significacijai ir kurio reikia klausytis.

Skirtingai nei E. Husserlio atveju, kur balsas siejamas su kūnišku aktoriaus patyrimu (*logos* čia pasirodo tik per kūną ir sąmonę, jie yra *logoso* tarpininkai), heidegeriškai suvokiamame teatre balsas peržengia kūnišką materialumą ir yra vieta, kur kūnas, sąmonė, reikšmė pasislepia, užleisdami vietą save manifestuojančiai tikrovei. Régis Durandas, pastebėjęs tokio teatro sąsajas su M. Heideggerio filosofija, vokalizaciją aiškino kaip grįžimą į iki reikšminę, iki ideologinę būseną, kuri yra tiek modernaus, tiek postmodernaus teatro pamatas. Pasak teatrologo, abiejose raiškose balsas išskyla kaip „nesutramdytas sintaksės“, „išlaisvintas iš organizacinių signifikanto pančių“¹⁸. Vis dėlto tai, kad M. Heideggerio kalboje balsas yra netekęs patyrimo lygmens ir atsietas nuo sąmonės bei kūno patyrimo, galime jį priskirti postmoderniai estetikai.

Ryšiausias heidegeriškai suvokiamo teatro pavyzdys, teatrologų dažnai įvardijamas kaip tarpinis variantas tarp modernios ir postmodernios raiškos, yra Antonino Artaud žiaurumo teatras, *apriorinį* dialogą išmainęs į „kalbą, bylojančią ženklais“¹⁹. Tai – ne per kalbėjimą atsivėręs aiškumas, o vaizdais, alegorinėmis figūromis, kūno plastika maskuota poetinė vizualinė teatrinė kalba, esanti už žodinės artikuliacijos ribų ir skatinanti metafizinį veiksmingumą. Tokioje kalboje semantines reikšmes pakeitė ženklais, kūno pozomis, gestais, garsais išgaunama vizualinė estetika, o aktoriaus balsas tapo metafiziniu teatrinės erdvės užkeikimo ir poveikio indikatoriumi. Žodis čia – tik būtinumas, suvokiamas kaip „daugybės sceninių postūmių, konfliktų, susidūrimų trinties rezultatas“²⁰. A. Artaud sukūrė tokį teatrą, kuriame sceninis vyksmas prezentuoja intuityviai suvokiamą ekspresiją, „neapibrėžtą apibrėžtumą“, neišverčiamą į jokią kitą, išskyrus atvirą

17 Heideggeris 1992: 401.

18 Durand 1977: 102–103.

19 Artaud 1999: 95.

20 Artaud 1999: 99.

poetinę, kalbą. Kalba čia yra artima heidegeriškam *logosui* ir negali būti paaiškinama logikos instrumentais – ją suvokti įmanoma tik per dialoginį klausymą, atveriantį tai, ko, anot M. Heideggerio, žodžiuose nėra, kas leidžia pasirodyti nenumatytoms sąsajoms ir reikšmėms. Tai, kas vyksta scenoje, žiūrovus čia nukelia į kitą teatrinę dimensiją, kur atvirumas varžosi su paslėptimi, sąmonė su pasąmone, prasmė su bereikiškumu²¹.

A. Artaud, veikiamas F. Nietzsche's ir M. Heideggerio idėjų, savo manifestuose ne kartą pasisakė už tokį teatrą, kuris nebūtų suterštas Vakarų racionalizmo, logocentrizmo ir atgaivintų scenoje prarastą metafizinės tikrovės jausmą. J. Derrida, iš principo nesutikęs su minėtomis režisieriaus nuostatomis, teigė, kad metafizinės tikrovės pasirodymas, net ir tokiu būdu, kokį demonstravo A. Artaud, teatre neįmanomas. Net jei scena yra tuščia ir joje skamba tik balsas, teatrinė tikrovė vis tiek įgyja reprezentacijos charakterį²². Tokias išvadas J. Derrida grindė tuo, kad niekas negali peržengti signifikacijos efekto – tai, kas ką nors reiškia, steigiasi signifikante, kuris neturi jokios savo vidinės reikšmės, nes egzistuoja kaip skirtumas tarp kitų signifikantų²³. Kad ir kaip būtų, ši J. Derrida kritika, skirta A. Artaud ir visai metafizinei Vakarų tradicijai, iškėlė tikrovės moderniam ir postmoderniam teatre pasirodymo klausimą, paskutiniaisiais dešimtmečiais tapusį bene karščiausiu teatrologinių diskusijų epicentru. Įtraukusios tokius teatro tyrėjus kaip Philipas Auslanderis, Elinor Fuchs, Josette Féral, Chantal Pontbriand ir kitus, šiandien šios diskusijos apima daug platesnes temas, žyminčias ne tik tikrovės, bet ir reprezentacijos apibrėžimo, chronologinės ribos žymėjimo nesutarimus.

P. Brooko, J. Grotowskio, R. Schechnerio trupių raiška nebuvo vienintelė, eksperimentavusi su nereprezentacine kalba, kūnu, balsu ir garsu. XX a. 6-ajame dešimtmetyje JAV reiškėsi Juliano Becko ir Judith'os Malinos *Living Theatre*, Joseph'o Chaikino *Open Theatre*²⁴, taip pat 7-ojo ir 8-ojo dešimtmečio Roberto Wilsono, Lee Breuerio, Vito Acconci, Richardo Foremano spektakliai naudojo nereprezentacinę kalbą, tačiau jų balso ir kūno technika gerokai skyrėsi viena nuo kitos. Natūraliai kyla klausimas, kaip fenomenologinis balsas reiškiasi postmodernioje estetikoje ir koku būdu jis gali (ir ar apskritai gali) steigti tikrovę teatre, kuris iš principo nepripažįsta jokių transcendentinių signifikantų.

Kaip pažymėjo Ch. Pontbriand, tikrovę teatrologai dažnai permąsto atmesdami, iš vienos pusės, tradicinės reprezentacijos paradigmas, iš kitos pusės, vaisingą aktorius

21 J. Féral manymu, nors A. Artaud teatras reiškėsi modernizmo ideologijos ir estetikos kontekste, jį galima vadinti postmodernios raiškos pirmtaku, apimančiu beveik visas teatrinio performanso savybes: reprezentacijos atsisakymą, bereikišmį naratyvą, kūno, instinktų, prievartos eksploatavimą, fragmentiškumą ir pan. (Féral 1982: 170–171).

22 Derrida 1978.

23 Teisingumo dėlei reikia pasakyti, kad kažkada sukrėtusi teorijos pasaulį šiandien Derrida'os skirtumo (*différance*) koncepcija traktuojama veikiausiai kaip paradoksas nei realus teorinis pamatas.

24 Šiandien *Living Theatre* ir *Open Theatre* teatrologų pristatomi kaip A. Artaud ir J. Grotowskio idėjų įkvėpti alternatyvūs avangardiniai judėjimai, formavę, viena vertus, politiškai angažuoto teatro sampratą (spektaklis – priemonė socialiniams pokyčiams pasiekti), kita vertus, radikalų estetizmą, griovusį reprezentacinio teatro pamatus. Naujoji šių trupių raiška rėmėsi bendruomenės samprata, J. Grotowskio kūno ir balso technika, hepeningais ir aleatorine muzika (Shank 2002).

ir publikos bendradarbiavimą kuriant reikšmes²⁵. Šio principo, panašu, laikosi J. Féral, reprezentaciją lygindama su tradiciniu teatru, o prezentaciją – su performanso raiška. J. Becką, J. Maliną ir J. Chaikiną teatrologė priskiria postmoderniam teatrui, motyvuodama tuo, kad jų trupių pasirodymuose nėra tradicinio dramaturginio teksto ir kuriamas autonominis, nereprezentacinis teatrinis naratyvas²⁶. E. Fuchs ir P. Auslanderis, postmodernizmo bruožus priskiriantys 7-ojo ir 8-ojo dešimtmečio teatrui, J. Becką, J. Maliną, J. Chaikiną vadina modernistais, nes jų raiška neatitinka politinės ironijos ir J. Derrida'os dekonstrukcijos sampratos, t. y. neįkūnija *différance* koncepto, kurio pasireiškimą jau galima matyti L. Breuerio, R. Wilsono ir panašiuose spektakliuose. E. Fuchs ir P. Auslanderis, postmodernizmo pradžią žymėdami J. Derrida'os dekonstrukcija, teigia, kad minėtų režisierių darbai, peržengdami metafizines modernios scenos aspiracijas, pasiūlo beveik idealią reprezentacinės tikrovės dekonstrukciją iš poststruktūralizmo perspektyvos, kur reikšmė ir tapatybė gali būti suvokiamos tik santykyje tarp sistemos dalių²⁷. Modernų teatrą abu teatrologai lygina su labiau aiškesne zona *mise en scène* diskurse (E. Fuchs) ir fenomenologine *logoso* samprata bei metafizinės žmogiškos esmės atskleidimu (P. Auslanderis). Anot P. Auslanderio, tokie skirtingi teatro teoretikai kaip K. Stanislavskis, B. Brechtas ir J. Grotowskis aktorius *aš* apibrėžia kaip „spektaklio logos“. Tai reiškia, kad aktorius *a priori* pagrindžia / sukuria spektaklį, o ne atvirkščiai, kad jo *aš*, buvimas scenoje žiūrovui atskleidžia žmogiškas tiesas²⁸. Žvelgdamas iš postmodernizmo perspektyvos P. Auslanderis teigia priešingai – aktorius *aš*, nesvarbu, ar tai būtų personažo reprezentacija, ar (savi)reprezentacija, iš tiesų sukuria spektaklis, todėl jo buvimas, tikrovė scenoje yra iliuzinė. Vadinas, ir modernaus teatro atveju, kur aktoriai prezentuoja tik save (J. Grotowskis, R. Schechneris), balso ir kūno raiška atsiverianti tikrovė yra fikcija.

Skirtingai negu P. Auslanderis, nepripažinęs tikrovės galimybės nei moderniam, nei postmoderniam teatre, J. Féral, nagrinėdama performanso raišką iš dekonstrukcijos perspektyvos, ieškojo postmodernaus spektaklio pateisinimo tikrovės ir subjekto plotmėje. Teatrologės svarstymai pateikia nuostatą, kad performansas, nors ir griaua tradicinės reprezentacijos kodus, iš tiesų nėra gryna fragmentacija dėl fragmentacijos, dekonstrukcija dėl dekonstrukcijos, o veikiau formuoja naują požiūrį į pasikeitusį subjektą. Jos teigimu, performansas „ne siekia reikšmės, bet ją kuria tiek, kiek ji veikia tose ekstremaliai neaiškiose jungtyse, iš kurių atsitiktinai pasirodo subjektas“²⁹. Sinestetines subjektų sąveikas, atsirandančias tuščioje spektaklio erdvėje tarp objektų, J. Féral siūlo traktuoti kaip juslinės, vokalinės gestų „energijos tekėjimo perėjimus“, formuojančius jutiminį spektaklio suvokimą. Šia prasme ji atliepia heidegerišką skirtumo

25 Pontbriand 1982: 155.

26 Féral 1982: 173.

27 Fuchs 1996: 71–72.

28 Auslander 1997: 30.

29 Féral 1982: 173.

sampratą – *différance* čia pasirodo veikiau ne kaip reikšmės negalimumas, o kaip atvirumas ir energijos / tikrovės prisipildymas. Spektaklis ne siekia tikrovės, bet ją kuria per energetines objektų ir atlikėjų sąveikas.

Panašias nuostatas randame ir Ch. Pontbriand svarstymuose. Nors ji, kaip ir J. Féral, kritikuoja mimetiškai suprastos tikrovės jausmą reprezentaciniame teatre, analizuodama R. Foremano teatrinę raišką teatrologė netiesiogiai antrina M. Heideggeriui ir teigia, kad šio režisieriaus spektakliai sukomponuoti taip, kad žiūrovas žiūrėtų „tarp dalykų“ ir klausytų, kas yra „tarp žodžių“³⁰. Siekdama apčiuopti skirtumą tarp tikrovės pasirodymo moderniam ir postmoderniam teatre Ch. Pontbriand teigia, kad moderniam teatre, panašiai kaip ir klasikinės reprezentacijos atveju, tikrovės siekimas suponuoja prielaidą, jog egzistuoja pirminė, universali tikrovė, kuri spektaklio metu arba reprezentuojama (klasikinė reprezentacija), arba prezentuojama, aktualizuojama (balso ir kūno praktika)³¹. Postmodernūs spektakliai, atsisakydami referencijos ir aktualizavimo, nurodo tik į savo pačių tuštumą ir siekia apčiuopti tarpą, plyšį tarp daiktų ir žodžių. Šia prasme jie parodo tai, kas reprezentaciniame teatre buvo paslėpta lingvistinės signifikacijos, t. y. parodo realybę. Tokie pastatymai nesistengia artikuliuoti to, kas regima ar sakoma, bet palieka vietos atvirumui ir klausymui.

Skirtumą tarp modernios ir postmodernios estetikos Ch. Pontbriand plėtojo pasi-
telkdama Wolterio Benjamino auros sampratą, kurią aiškino iš įvykio sampratos perspektyvos, suprasdama tai kaip iš čia ir *dabar* situacijos susikuriantį spektaklio unikalumą, šiuolaikinių technologijų kontekste vis labiau prarandantį vertę. Šis įvykio aspektas tam tikra prasme iliustruoja ir tikrovės pasirodymą modernioje bei postmodernioje scenoje. Pasak Ch. Pontbriand, postmodernūs performansai-spektakliai labiau dėmesį kreipia į techninių priemonių arsenalą, padedantį išgauti paveikią fragmentaciją, o moderniam teatrui labiau rūpi čia ir *dabar* susikuriantis realus išgyvenimas. Pirmuoju atveju iškeliamas negyva konstrukcija, koncepcija, antruoju – patyrimas tiesioginėje sąveikoje.

Persikeldami į Lietuvos teatrą ir turėdami omenyje nereprezentacinę raišką bei A. Artaud estetikos kontekste aptartą poetinį pranešimą, kuriam reikalingas ne tiek supratimas, kiek dialoginis klausymas percepciniu lygmeniu, galime išskirti keletą sąlyginių³² pavyzdžių. Atskaitos tašku, jungiančiu modernistinę ir postmodernistinę raišką bei suvokimą, galima laikyti E. Nekrošiaus 2003–2004 m. pasirodžiusius spektaklius „Pradžia. Donelaitis. Metai“ ir „Giesmių giesmė“, kurie režisieriaus kūryboje išsiskyrė kaip pirmieji darbai, sukurti nenaudojant klasikinės dramaturgijos. Tai buvo poetinių tekstų inscenizacijos, bene tiksliausiai įgyvendinusios teatrologės R. Marcinkevičiūtės nusakytą „režisūrinių įvaizdžių dramaturgiją“, tęsusių poetinę lietuvių teatro tradiciją naujų formų ieškojimo plotmėje. Šiose inscenizacijose tekstinių prasmų dominavimą

30 Pontbriand 1982: 160.

31 Ten pat: 157.

32 Straipsnyje minimi pavyzdžiai yra sąlyginiai, nes visiškai atitinkančios minėtos postmodernios raiškos Lietuvos teatre kol kas nematyti, galima išskirti tik atskirus bruožus.

pakeitė „visų spektaklio sudedamųjų dalių“ [išskirta – R. M.] ir „teatrinio teksto, kuriamo čia pat, scenoje, režisūrinė konkretizacija“³³. Tokia raiška formavosi kaip nauja meninė realybė, pagrįsta tik užuominomis, kalba čia „kalbėjo nekalbėdama“, o neverbalinė komunikacija „skatino dialogą tarp žodžio ir įvaizdžio“ [išskirta – R. M.]. Žodis čia buvo tik būtinybė, konkretizuojanti kintančias veiksmo ir sceninių įvaizdžių transformacijas, objektų ir personažų susikeitimą. Kaip pažymėjo kritikas A. Liuga, užbaigtus, vientisus personažus pakeitė „veikėjų ansamblis“, kuriantis savotišką sceninių „transformacijų energetiką“, o čia pat atsirandantys ir naikinami įvaizdžiai buvo užpildomi trumpalaikiais pojūčiais³⁴. Europos teatro tyrėjas H. T. Lehmanas, E. Nekrošiaus spektaklius nagrinėdamas postmodernizmo kontekste, išskyrė jų muzikalumą, juntamą aktorių ir scenos objektų santykiuose. Remdamasis Paulu Koeku, teatrologas teigė, kad čia daiktų funkcijos ne tik iškraipomos – funkcionuodami kartu su aktorių kūnais scenos objektai kuria savotišką muziką³⁵. Taigi per daiktus, jų sukeistas funkcijas scenos realybė įgauna metafizinės tikrovės kontūrus. Akivaizdu, kad tokiai teatrinei raiškai reikalinga ne tiek tekstinių prasmų refleksija, kiek dialoginis klausymas, intuityvus, jutiminis supratimas. Nors pastarąjį anksčiau įvardijome kaip postmodernų klausymą, šiuose Nekrošiaus spektakliuose muzikalumą ir energetiką kuriančios sceninės transformacijos peržengia postmodernaus ženklo tuštumą ir formuoja tokį prasmų lauką, kuris leidžia atsirasti A. Artaud minėtam metafizinės tikrovės pajautimui. Šia prasme E. Nekrošiaus kūryba išlieka fenomenologijos ir modernaus teatro paradigmu lauke.

Kalbant apie B. Šarkos kūrybą galima pažymėti, kad postmoderni estetika joje išryškėjo, kai aktorius į savo pasirodymus ėmė integruoti poetinius Marcelijaus Martinaičio, Aido Mosėno, Rolando Rastausko, Gintaro Grajausko, savo paties parašytus tekstus³⁶. Spektakliuose „Keafri“ (1997), „Co Ca Cola“ (1998), „A gu gu“ (2001), „Topor sosi“ (2002), „Kas lieka, kai nieko nelieka“ (2007) aktorius kūnas, nors išliko realus, jau nebeturėjo nei universalus, nei patyrimo matmens, būdingo jo ankstyviesiems performansams. Praradęs save manifestuojantį pirminį kūniškumą, jis egzistavo veikiau kaip tekstines užduotis vykdančios „figūrinės ir personažinės transformacijos“, išgaunamos tik keičiant paviršinius kūno pavidalus. Anot J. Staniškytės, keičiant pavidalus, matuojantis įvairias tapatybes, pergyvenant kūno „metamorfozes kaip daiktus“, buvo „tampama Salvadoru Dali, Dariumi ir Girėnu, sovietmečio inteligentu, samurajumi, Don Kichotu, moterimi“³⁷. Šiuose B. Šarkos spektakliuose kalba pasirodė netekusi

33 Marcinkevičiūtė 2002: 22.

34 Liuga 2008: 169.

35 Lehmann 2006: 93.

36 Nors teatrologai aktorius kūrybą yra linkę sieti su postmodernia raiška, ankstyvieji menininko pasirodymai aiškiai rėmėsi fenomenologinėmis antropologinėmis nuostatomis. Juose dominavo ritualinė, pirmųjų kūnų demonstruojanti moderni praktika, o balsą atstodavo arba įrašytas archajinis garsynas, lydimas instrumentinės muzikos, arba šalia esantys muzikantai, įvairiais daiktais išgaunantys keisčiausius garsus, kuriantys ritmą ir ritualinį skambesį. Ryškiausiais performansais B. Šarkos kūryboje tapo „Pelenai“, „Vabi Sabi Vasabi“, „Karalius Lyras“ („Kiaurai“).

37 Staniškytė 2008: 158.

apibrėžtos reikšmės, galinčios išsakyti pasaulį, todėl kalbą čia pakeitė poetinis žodis ir kasdieniam naudojimui netinkantys, nenumatytas prasmes įgaunantys daiktai, virstantys savotiškais scenos partneriais. Aktoriui sąveikaujant su daiktais, buvo kuriama nauja simbolinė realybė, žodinę kalbą transformuojanti į teatrinį žaidimą objektais. Kaip rašė Goda Dapšytė: „Šarkos teatre guminė žarna tampa pasauliu, arbatinuke verdantis vanduo – rūku, ant grindų patiستا moteriška suknelė – mylimosios įvaizdžiu.“³⁸ Tokia neįpareigojanti, teksto reikšmėmis žaidžianti raiška leidžia apie aktoriaus kūrybą kalbėti postmodernaus poetinio pranešimo, kuriam nereikalingas patyrimo matmuo ir prasmių užbaigtumas, kontekste.

Panašiomis priemonėmis, t. y. žaisdamas daiktais, garsų ritmais, žodine artikuliacija, poetinį pranešimą savo spektakliuose „Gyvas negyvas Hamletas“ (1992), „Oidipas karalius“ (1997) konstravo Edmundas Leonavičius. Kartu su režisierė Audrone Bagatyryte sukurtame „Hamlete“ žodinę refleksiją pakeitė intensyvus kūniškas aktoriaus buvimas erdvėje, o perdirbtas, išskaidytas klasikinis tekstas, kurį aktorius išsakė lengvai žemaičiuodamas, tapo tik pretekstu užbaigtų prasmių nereikalaujančiai kūno kalbai. Apie šį neįprastą E. Leonavičiaus darbą, rodytą Vilniaus „Lango“ galerijoje, kritikė Rasa Paukštytė rašė: „Spektaklyje įdomu stebėti režisierės A. Bagatyrytės originalų, estetinį konstruktyvizmą sandūroje su E. Leonavičiaus Hamleto gyvu žmogišku nervu. <...> Šiuolaikinės dekoracijos dera su medžio ir metalo garsais. Nėra muzikos. Yra Hamleto būsenos, turinčios savo tempą, ritmą. Yra aktorinė ir režisūrinė erdvė, kurią aktorius ir režisierė įveikia, pereinami nuo vienos herojaus būsenos prie kitos.“³⁹ Vis dėlto šios būsenos, kaip ir E. Nekrošiaus atveju, netapo postmodernaus ženklo išraiška ar aktoriaus „užsidedamais“ paviršiniais vaidmenų pavidalais, o veikia išplaukė iš čia ir *dabar* kūniškai išgyvenamos intensyvios aktoriaus situacijos. Šiuo požiūriu E. Leonavičiaus raiška lieka artima J. Grotowskio, R. Schechnerio teatrinėms nuostatoms.

Lietuvoje keletą postmodernių balso performansų-spektaklių yra pristačiusi muzikos atlikėja Skaidra Jančaitė. 2007 m. Kaune vykusiam „Neverbalinio teatro festivalyje“ menininkė parodė akustinį projektą „Uždraustas menas“, kuriame buvo žaidžiama aktorinėmis, rečitatyvinėmis, jausminėmis balso intonacijomis. Spektaklio audinyje jos nieko nereiškė, tik kūrė permainingą garsų energijos tekėjimą. Pramaišui su akustiniais balso numeriais buvo atliekamos ir teatralizuotos pantomimos pozos bei mimikrija, į balso akcijas įtraukianti ir atlikėjos kūną. Šį S. Jančaitės pasirodymą galima priskirti nereprezentacinei balso raiškai, nes pastarasis čia naudojamas ne tiek kaip autorės patyrimo išraiška, kiek eksploatuojamas kaip instrumentas, įgyvendinantis postmoderniam teatrui būdingą žaidybinę koncepciją.

Šiuo metu bene arčiausiai prie postmodernios stilstikos priartėja Apeirono teatro pasirodymai („Nekrozė“, „Psiche“, „Tyla kiaušinyje“ ir kt.), eksperimentuojantys kalba, garsu, poetiniu pranešimu, technologiniais video sprendimais, vengiantys žiūrovams

38 Dapšytė 2006–2007.

39 Paukštytė 1992.

pateikti išbaigtus siužetus. Kuriantys fragmentinę režisūrinę dramaturgiją, šio teatro spektakliai panardina žiūrovus į sapno, pašąmonės, žaidimo būsenas, paliekančias vietos atvirumui ir klausymui. Vis dėlto neretai nugalintis istorijos pasakojimas neleidžia Apeirono pastatymų iki galo konceptualizuoti kaip deridiško *différance*.

Apibendrinant reikia pasakyti, kad M. Heideggerio kalbos apmąstymai suponuoja tokį nereprezentacinį postmodernaus teatro apibrėžimą, pagal kurį tai, kas vyksta scenoje, pasirodo ne kaip dialoginėje kalboje suvokiamas aiškumas, o tik kaip užuomina, poetinis pranešimas, paslepiančias signifikaciją ir leidžiantis pasirodyti pačiai tikrovei, energijos srautams tarp scenos erdvės, daiktų ir subjektų. Spektakliai sukomponuoti taip, kad žiūrovas žiūrėtų „tarp dalykų“ ir klausytų, kas yra „tarp žodžių“. Tokie pastatymai nesistengia artikuliuoti to, kas regima ar sakoma, bet palieka vietos atvirumui ir klausymui.

Gauta 2017 06 01
Priimta 2017 06 07

Literatūra

1. Artaud, A. *Teatras ir jo antrininkas*. Vilnius: Scena, 1999.
2. Auslander, Ph. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. New York: Routledge, 1997.
3. Bruns, G. L. *Heidegger's Estrangements: Language, Truth, and Poetry in the Later Writings*. New Haven and London: Yale University Press, 1989.
4. Dapšytė, G. Benas Šarka. *Lietuvos teatro metraštis*. TKIEC, DVD, 2006–2007.
5. Derrida, J. The Theater of Cruelty and the Closure of Representation. *Writing and Difference*. Translated by A. Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978.
6. Durand, R. The Disposition of the Voice. *Performance in Postmodern Culture*. Ed. M. Benamou and Ch. Caramello. Madison, WI: Coda Press, Inc., 1977.
7. Féral, J. Performance and Theatricality: The Subject Demystified. *Modern Drama*. 1982. 1(25) (March).
8. Fuchs, E. *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.
9. Gutauskas, M. *Dialogo erdvė: fenomenologinis požiūris*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2010.
10. Heidegger, M. *Being and Time*. Trans. J. Stambaugh. Albany: State University of New York Press, 1996.
11. Heidegger, M. *Poetry, Language, Thought*. Trans. A. Hofstadter. New York: Harper and Row, 1975.
12. Heideggeris, M. *Rinktiniai raštai*. Vert. A. Šliogeris. Vilnius: Mintis, 1992.
13. Heideggeris, M. Metafizikos įvadas. *Žmogus ir žodis*. 2004. 4.
14. Heidegger, M.; Gadamer, H. G. *Meno kūrinio ištaka*. Vert. T. Sodeika, J. Jonutyte. Vilnius: Aidai, 2003.
15. Lehmann, H.-Th. *Postdramatic Theatre*. Trans. Karen Jürs-Munby. London and New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 2006.
16. Liuga, A. *Laiko sužeistas teatras*. Vilnius: Baltos lankos, 2008.
17. Marcinkevičiūtė, R. *Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžių*. Vilnius: Scena, 2002.
18. Nietzsche, F. Richard Wagner in Bayreuth. *Untimely Meditations*. Trans. R. J. Hollingdale. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
19. Paukštytė, R. Dviejų Hamletas. *Meno savaitė*. 1992. lapkr.: 13–19.
20. Pontbriand, Ch. The Eye Finds No Fixed Point on Which to Rest. *Modern Drama*. 1982. 1(25) (March).
21. Seffler, F. G. *Language and the World: A Methodological Synthesis Within the Writings of Martin Heidegger and Ludwig Wittgenstein*. Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1974.

22. Shank, Th. *Beyond the Boundaries: American Alternative Theatre*. USA: University of Michigan Press, 2002.
23. Staniškytė, J. *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*. Vilnius: Scena, 2008.

Lina Klusaitė

M. Heidegger and language concealment in postmodern theatre

Summary

The aim of the article is to reveal that Heidegger's philosophy established the conception of nonrepresentational language, which is close to *No* theatre and the postmodern scene where dialogue as such disappears. Rejecting the traditional concept of *Logos*, Heidegger conceptualizes the language from the perspective of oriental indeterminateness. As *No* theatre gesture does not match with referential reality, language does not match with a natural expression and thus it primarily opens what it is said. It is such a poetic language which not having a clear speaking but only "contours sketching utterance" is expressed by the openness for the world, at the same time leaving some space for silentness. This particular moment of openness enabled Gerald Bruns to compare Heidegger's language conception with Jacques Derrida's concept of *différance*. Unlike the latter, Heidegger's *différance* refers not to an empty space but to another dimension of existence where consciousness, language and meaning veil. Their place is taken by sound, rhythm, tonality, voices and vibrations that do not require understanding – all the things that are dissociated from a specific signification and manifest the being itself. From this point of view, Heidegger's conception of language is compared with such postmodern theatre which manifests itself as a poetic message. What is being said here is understood as what is revealed (reality) and what veils (signification), and that is no longer a referential meaning of dramaturgical text "grasped" by understanding. In this type of theatre, language is free from rational logic explanations and is usually created lively on the scene, allowing it to flow freely, following its very course, emphasizing the transcendent birth of language or its negative sides – boredom, emptiness, inability to express the meaning, impossibility of significance. Naming Antonin Artaud's theatre of cruelty as the predecessor of such an expression, theatre critics' discussions about reality in modern and postmodern theatre that rose in the context of Jacques Derrida's criticism of metaphysical Western tradition have been presented. It is argued that postmodern performances do not seek for reality but they create it through the energetic interactions of objects and performers. As examples of such an expression in the Lithuanian theatre, Eimuntas Nekrošius's productions "Genesis. Donelaitis. The Seasons", "Song of Songs" and also performances of Edmundas Leonavičius, Skaidra Jančaitė, Benas Šarka have been analysed.

KEYWORDS: Martin Heidegger, phenomenology, postmodern theatre, nonrepresentational language