

# Japonų *no* ir *buto* teatro principai Birutės Mar monospektaklyje ir pjesėje „Žodžiai smėlyje“

*Aušra Gudavičiūtė*

Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, Antakalnio g. 6, 10308 Vilnius

El. paštas ausrara@gmail.com

Straipsnyje susitelkiama į vienos ryškiausių šiandieninių Lietuvos monospektaklių kūrėjų Birutės Mar pirmąjį monospektaklį „Žodžiai smėlyje“ (pagal S. Becketto pjesę „Laimingos dienos“, premjera 1998 m.) ieškant aktorės atliktos kanoninės absurdo dramos interpretacijos originalumo. Spektaklyje aptinkama japonų *no* ir *buto* teatro kūrybos principų, ir tai leidžia kalbėti apie savitą Vakarų egzistencialistinių idėjų ir Rytų filosofijos bei estetikos sankirtą šiame aktorės darbe. Ryškinama aktorės kuriamo performatyvumo specifika. Teigiama, kad kurdamas asmeninį „šventąjį“ teatrą (P. Brooko sąvoka) B. Mar lietuvių teatre atnaujina „tradicinį“ metafizinį mąstymą, kurį derina su originaliais ir šiuolaikiškais raiškos būdais.

RAKTAŽODŽIAI: monospektaklis, absurdo drama, japonų teatras, nekasdienės kūno technikos, atlikėjo sceninė gyvybė

## B. Mar teatras: tarp tradicijos ir originalumo

1998 m. gruodžio 4 d. Lietuvos akademinio dramos teatro Mažojoje scenoje įvyko pirmojo Birutės Marcinkevičiūtės monospektaklio „Žodžiai smėlyje“, sukurto pagal Samuelio Becketto pjesę „Laimingos dienos“, premjera. Aktorė ir režisierė B. Marcinkevičiūtė už jį buvo nominuota „geriausio jaunojo menininko“ kategorijoje Lietuvos teatro „Kristoforų“ apdovanojimuose. Per dvidešimtį gyvavimo metų spektaklis „Žodžiai smėlyje“ dalyvavo daugiau nei trisdešimtyje tarptautinių teatro festivalių ir kviečiamas iki šiol, spektaklio kūrėja ne kartą buvo apdovanota už geriausią aktorės vaidmenį<sup>1</sup>.

„Žodžius smėlyje“ galėtume laikyti ne tik pirmuoju, bet ir programiniu Birutės Mar (aktorės kūrybinis pseudonimas) vienos aktorės teatro spektakliu, kuriame išryškėjusius kūrybinius principus aktorė naudojo ir tebenaudoja vėlesnėje kūryboje. Mar teatras – jo mažieji „scenos eilėraščiai“, kaip kartais pavadinami šios

1 Spektaklis įtrauktas į 2018 m. B. Mar su bendraminčiais įkurto „Solo teatro“ repertuarą.

aktorės monospektakliai, – apimantis nemenką temų, personažų ir raiškos būdų įvairovę, daro nuoseklus ir vientiso kūrybinio pasaulio įspūdį. Sakytume, kad tai tvirtus idėjinis ir estetinis pamatus turintis teatras – nestokojantis spalvų, tačiau besikeičiantis pagal savo paties vidinius dėsnius, o ne pagal išorines madas ar tendencijas. Ir gal dėl to neretai laikomas „tradiciniu“, kadangi jo kūrėjai svarbiau atskleisti aiškią mintį, emociją, idėją, nei šiuos dalykus „užtamsinti“, mėginti išrasti iš naujo ir eksperimentuoti forma.

Pastebimas pastovus tokio teatro poreikis – Mar spektakliai sutraukia daugybę žiūrovų, turi savo ištikimą auditoriją, ateinančią pasisemti tų pačių įspūdžių ir potyrių, kuriuos žino rasianti šios aktorės teatre. Tradiciškumas, suvoktas ne kaip mėgėjiškas nusistovėjusių idėjų bei estetinių normų mėgdžiojimas, būdingas paviršutiniškam komerciniam teatrui, o kaip profesionalus bei kūrybiškas tradicijų puoselėjimas ir atnaujinimas, turi savo nišą Lietuvos teatriniam gyvenime.

Šio straipsnio tikslas – atskleisti B. Mar teatro, prasidėjusio spektakliu „Žodžiai smėlyje“, reikalingumo šiandieniniame Lietuvos teatro pasaulyje priežastis, o uždaviniai – atpažinti japonų *no* ir *buto* teatro principus pirmajame B. Mar monospektaklyje, išryškinti B. Mar atliktos S. Becketto pjesės „Laimingos dienos“ sceninės interpretacijos – aktorinio „perrašymo“ – skirtumus nuo kanoninių šios pjesės pastatymų ir atskleisti šios aktorės kuriamą specifinį performatyvumą post-draminio teatro kontekste.

Šis mėginimas atidžiau pažvelgti į Mar monospektaklio kūrybą yra vienas iš pirmųjų. Nors tradicijos kaitos problemai skirtas ne vienas teatrologų veikalas, tačiau Mar darbai juose neaptariami, lygiai kaip stinga mokslinių aktorinės kūrybos, aktoriaus įtakos spektaklio dramaturgijai analizių. Rytų scenos meno įtaka Lietuvos teatrui taip pat išsamiau nenagrinėta.

Straipsnyje taikomos komparatyvistinė ir teatro antropologijos prieigos: spektaklis „Žodžiai smėlyje“ lyginamas su S. Becketto pjese „Laimingos dienos“, pasitelkus Eugenio Barbos teatro antropologijos sąvokas, lyginami spektaklio ir japonų tradicinio teatro kūrybiniai principai. Straipsnis naujas ir aktualus tuo, kad sutelkia dėmesį Rytų teatro įtaką šiuolaikiniam vieno aktoriaus teatrui, mėgina aiškintis individualios aktoriaus kūrybos ir tradicijos sąveiką Lietuvos teatre.

### **Beckettas ir Rytai: (ne)suderinama?**

Pačioje savo kaip vienos aktorės kūrybinio kelio pradžioje, 1997–1998 m., iškart po studijų, Mar mokėsi japonų *no* teatro dainavimo ir šokio „Kita Noh“ mokykloje bei tradicinio *nihon bujo* šokio Tokijuje (Japonija). Daugelyje interviu aktorė minėjo, kad šios tradicinio japonų teatro studijos padarė didelę įtaką tolesniam jos kūrybos keliui: „Pirmąsyk apie monospektaklį ėmiau galvoti Japonijoje, paveikta *no* teatro ir japoniško tradicinio šokio, kur aktorius – solistas, jam pritaria

choras. O spektaklis – tarsi avanscenoje giedančio solisto išpažintis.<sup>2</sup> Rytai, ne tik Japonija, – aktorės ir poetės įkvėpimo, daugelį metų trukusios dievoieškos, egzistencinių klausimų ir atsakymų šaltinis<sup>3</sup>. Studijos Japonijoje suformavo stiprią estetiinę pajautą, kuriai ypač svarbu – minimalizmas, formos precizija, kūno plastika, muzikalumas<sup>4</sup>. Pirmojo monospektaklio medžiagos pasirinkimui įtaką padarė ir „japonų teatro sąlygiškumas, *buto* šokio studijos (*buto* – tarsi japoniškas „absurdo teatro“ atitikmuo, gimęs panašiu metu, 6-ajame dešimtmetyje)<sup>5</sup>. Rytų, o konkrečiau – Japonijos, teatro įtaką B. Mar spektakliuose pastebėjo ir Lenkijos teatro kritikas Tomaszas Milkowskis: „Aktorė atskleidė visus savo įgūdžius, įgytus įvairiose aktorinio meistriškumo mokyklose, tarp jų, pavyzdžiui, ir Japonijoje. Todėl aktorės judesiai ir šokis taip primena Rytų teatrą.“<sup>6</sup>

Iš pirmo žvilgsnio keista, kad japoniška patirtis ir kūrybinis užsidegimas kurti monospektaklį paskatino Mar imtis Becketto – nihilistinis Vakarų absurdo teatras, regis, per šviesmečius nutolęs nuo rytietiškos dvasios ir kūno harmonijos. Tačiau negalėtume paneigti galbūt netiesioginės Rytų filosofijos ir kultūros įtakos pačiam Beckettui: akivaizdi absurdo teatro giminystė ne tik su *buto* šokiu, bet ir su *dzen* filosofija, kuri iki šiol gyva *no* teatro pastatymuose bei japonų mene. Rytų filosofija ypač paveikė egzistencializmo filosofijos kūrėjus, ir nors egzistencializmo filosofija nėra vienintelis Becketto pjesių filosofinis pagrindas, tačiau kai kurias jos idėjas tikrai galime atpažinti dramaturgo kūryboje. Su Rytai ir *dzen* budizmu šį absurdo dramaturgą netikėtai susiejo didelę Rytų teatro įtaką patyręs XX a. pirmųjų dešimtmečių teatro reformatorius Peteris Brookas, Becketto pjeses, kaip ir Rytų kultūrų ritualus, pavadindamas „Šventuoju teatru“. Anot jo, Becketto pjesės yra patys tikriausi simboliai, o jų niūrumas ir juodumas, neviltsis pagimdo šviesą, poeziją, grožį ir burtus: „<...> žiūrovai po Beketo pjesių – juodų pjesių – išcina atgiję ir turtingesni, kupini keisto, nenusakomo džiaugsmo“<sup>7</sup>.

Nusprendusi sukurti monospektaklį Mar neatsitiktinai pasirinko šią pjesę: nors pjesėje yra du veikėjai, bet Enoch Brater pažymėjo, kad šis kūrinys iš tiesų yra pirmoji Becketto monodrama moteriai<sup>8</sup>. Formaliai galėtume joje atpažinti *no* dramos struktūrą: herojaus likimas iškyla prieš žiūrovų akis kaip jo paties

2 Tamulevičiūtė 2017 02 24. Prieiga per internetą: <http://www.satennai.lt/2017/02/24/birute-mar-siekiu-mini-malizmo-kurio-ismoke-japonu-kultura/>

3 „Taip, Rytai man padėjo atrasti daug svarbių dalykų – vidinę ramybę, šviesą, Dievą. Ten tebetvyro kitokios vertybės, ten keliauji per tūkstantmečių mitus, religijas, tikėjimą, ritualus. Ten ypač aiškiai junti, kad viskas, kas žemiška, – taip laikina, trapu, greitai praeina, o tu esi tik dalis Kažko – didesnio už tave, iš tos jėgos gyvenį, alsuoji, mokaisi mylėti. Iš ten – ir kūrybos versmė. Sakyčiau, Rytai mano kūrybai ir gyvenimui suteikė daugiau harmonijos, tylos“ (ten pat).

4 Kulbytė 2019 03 14. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=55337&cs=68741>

5 Iš straipsnio autorės pokalbio su B. Mar. Autorės asmeninis archyvas.

6 Armonaitė 2011: 110–111.

7 Ten pat: 57.

8 Brater 1989: 102.

pasakojama praecitis, dramoje nėra siužeto kaip vienas kitą keičiančių įvykių grandinės, o tik siužetas-situacija<sup>9</sup>.

### Pjesė „Laimingos dienos“ scenoje: privalomasis nuobodulys

„Laimingos dienos“ – Beckettto šeštoji pjesė, pradėta rašyti 1960 m. rugpjūčio–spalio mėn. ir užbaigta 1961 m. gegužės mėnesį. Duodamas patarimą Alanui Schneideriui, kuris režisavo pirmąjį pastatymą Niujorke 1961 m., Beckettas prašė „verbalinės monotonijos... ramaus ir permatomo balso“<sup>10</sup>. Teatrologo Williama McEvoy'aus teigimu, „Vini žodžiai neišreiškia prasmės, bet suaktyvina jos sudėtingą, lėtą imploziją; užuot artikuliuavus mintis ir idėjas, jos tampa deartikuliuotos, kadangi Beckettto sintaksė fiksuoja nesėkmingos išraiškos įtampas ir posūkius.“<sup>11</sup> Pasak jo, šis kalbos kaip merdinės įpročio jėgos, įkūnijančios išraiškos nesėkmę, pojūtis kelia tikrą iššūkį aktoriams, vaidinantiems Beckettto spektakliuose.

1979 m. aktorė Billie Whitelaw, vaidinanti Vini spektaklyje, kurį režisavo pats Beckettas<sup>12</sup>, prisipažino nebegalinti išverti „įtampos, kurią kelia Semo reikalavimai dėl tarimo, tono ir kiekvieno žodžio, kiekvieno balsio pabrėžimo ilgame tekste“<sup>13</sup>. Beckettas pageidavo, kad aktorė taptų neutralia priemone, perduodančia tekstą, kaip



1 pav. Birutės Mar Vini jau daugiau kaip dvidešimt metų rodomame spektaklyje „Žodžiai smėlyje“ (Krzysztofo Zatyckio nuotr.)

<sup>9</sup> Анарина 1984: 69.

<sup>10</sup> Craig et al. 2014: 428.

<sup>11</sup> McEvoy 2017 09 07. Prieiga per internetą: <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/an-introduction-to-happy-days>

<sup>12</sup> Garsiuose pastatymuose Vini suvaidino Peggy Ashcroft, Billie Whitelaw (1979 m., rež. S. Beckettas), Natasha Parry (1995 m., rež. P. Brook), Fiona Shaw (2007 m., rež. Deborah Warner), Juliet Stevenson (2014 m.).

<sup>13</sup> McEvoy 2017 09 07. Prieiga per internetą: <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/an-introduction-to-happy-days>

kad juostinis įrašas pjesėje „Paskutinė Krepo juosta“. W. McEvoy'aus teigimu, Beckettas reikalavo scenoje pateikti bespalvį, perregimą, neraiškų, tikslų ir „prėską“ tekstą.

Aktorė, poetė ir režisierė B. Mar yra paliudijusi, kad kurdama savąjį spektaklį iš pat pradžių pasipriešino Becketto teksto „nuobodžiam“, kanoniniam atlikimui: „Pamenu, skaičiau apie pirmąjį pjesės „Laimingos dienos“ pastatymą, kurį režisavo pats S. Beckettas – tuomet jis liepė aktorei vaidinti Vini taip nuobodžiai ir lėtai, kad spektaklio pabaigoje salėje nebeliktų nė vieno žiūrovo. Na, tokio rezultato nenorėjau... Tad teko ieškoti to „nenuobodaus nuobodulio“ išraiškos ir tie ieškojimai tebevyksta iki šiol.“<sup>14</sup>

Nuobodulys, anot filosofijos istoriko Pascalio Davido, išreiškia mūsų santykį su laiku – laikas mums prailgsta, kyla poreikis jį „užmušti“. Prancūzų kalboje žodis *ennui* etimologiškai yra kilęs iš lotyniško posakio *in odium*: „jausti neapykantą“, taigi nuobodžiaujantis žmogus tarsi neapkenčia viso pasaulio, visa jam yra pasibjaurėtina. Nuobodulys siaurąja prasme – tai skausmas dėl pernelyg ilgos laiko trukmės ir tuščios egzistencijos<sup>15</sup>, kurią lemia toji McEvoy'aus įvardyta implozija: negebėjimas įveikti elementariausių kasdienių kliūčių. Kaip rašė pats Beckettas, Vini nėra stoiska, ji tiesiog nežino<sup>16</sup>. Dramaturgas savo heroję palygino su paukščiu, kurio plunksnos išteptos aliejumi<sup>17</sup>. Buvusių žinių apie pasaulį ir prisiminimų nuotrupos užpildo Vini dieną kaip kad Alzheimerio liga sergančio žmogaus anksčiau turėtų kasdienių įgūdžių likučiai, kurie, užuot guodę, sukelia nerimą ir baimę. Apie Mar spektaklio Vini būtų galima pasakyti: ji žino ar bent jau siekia žinojimo.

### *No* teatro estetikos pagrindinės nuostatos ir jų atgarsiai B. Mar spektaklyje

Rytų meno tyrinėtojai teigia, kad *no* teatro iškilimui vėlyvaisiais viduramžiais (Muromachi epochoje) lemiamą įtaką turėjo *dzen* idėjos. Žymiausio *no* teatro teoretiko, dramaturgo, aktoriaus, režisieriaus Zeami Motokiyo (arba Seami, 1363–1443) estetikos traktatai prilyginami profesionalių menininko paslapčių sąvadams. Viduramžiais trupės vadovas dažniausiai buvo ir dramaturgas, ir režisierius, ir pagrindinių vaidmenų atlikėjas (jap. *shite*). Jau vien šiuo kūrybos organizavimo požiūriu B. Mar savitai realizuoja modernųjį lietuvišką *no* teatro variantą.

*Dzen* minimalistinės nuostatos, A. Andrijausko teigimu, lemia pabrėžtinį *no* teatro estetikos **asketiškumą**, **sterilumą**, **buitiškumo vengimą** ir **esmės ilgėsį**. Atkreipsime dėmesį į *no* teatro estetikos pagrindėjo Zeami apibrėžtas pagrindines *no* sąvokas: *monomane* (pamėgdžiojimas) ir *yūgen* (slėpiningasis grožis). *Monomane* Zeami estetikoje nėra paviršutinis imitavimas, o sudėtingas ir įvairialypis reiškinyš,

<sup>14</sup> Iš autorės pokalbio su B. Mar. Autorės asmeninis archyvas.

<sup>15</sup> David 2011. Prieiga per internetą: <https://www.cairn.info/revue-psychotropes-2011-2-page-9.htm#>

<sup>16</sup> Brater 1989: 102.

<sup>17</sup> Ten pat: 102.

laipsniškas aktorius perėjimas nuo išorinės formos prie vidinės esmės, nuo balaganiško grotesko prie glausto simbolinio vaizdinio. *Yūgen* principas siejamas su sceninio veiksmo, aktorius „vidine esme“, slypinčia po išorinės regimybės skraiste. *Yūgen* principo iškėlimą viduramžių teatrinėje estetikoje Andrijauskas sieja su stiprėjančia dzenbudistų idealų įtaka: atsiribojimu nuo išorinio pasaulio šurmulio, rimitimi, sugebėjimu prasiskverbti pro kasdienybės skraistę į gilią reiškinių esmę<sup>18</sup>. Profesinėje srityje atliepdama savo dvasinius ieškojimus Mar paliudijo, kad spektaklis „Žodžiai smėlyje“ – tai jos pačios egzistencinė kelionė savęs link<sup>19</sup>. Ne viename interviu ji išsakė savo intenciją spektakliais, kūryba artėti prie gilesnio būties suvokimo<sup>20</sup>.

„Žodžių smėlyje“ herojė Vini aktorė kuria pasitelkusi subtilius, saikingus judesius, tarsi savo herojės būsenų štrichus. Tos būsenos labai skirtingos – nuo subtilaus koketavimo, ilgesingų prisiminimų iki drastiškų riksmų ir veiksmų, bet visoms joms būdingas apibendrintas lakoniškumas, judesiai tarsi kodai, nuorodos. Šis principas, kai tai, kas rodoma, yra tik užuomina į tai, kas paslėpta, galioja ir žodiniam tekstui.

Spektaklio žodinis tekstas, pavadintas „Žodžiai smėlyje: pjesė balsui ir fortepijonui S. Beketo pjesės „Laimingos dienos“ motyvais“, yra visiškai autorinė Becketto pjesės variacija ir interpretacija. Svarbiausias į akis krintantis skirtumas – B. Mar pjesėje nėra (fizinio) personažo Vilio, veikiančio S. Becketto tekste. Nors airių dramaturgo pjesėje Vilio pasirodymai, veiksmai ir kalbėjimas sudaro nedidelę dalį, palyginti su Vini raiška, tačiau visgi dviejų veikėjų žodiniai ir fiziniai dialogai bei sąveika plėtoja moters ir vyro santykių temą, į pjesę įneša absurdiško komizmo. Mar spektaklyje šių aspektų atsisakoma.

Becketto tekste žmogaus vienišumo tema – viena iš pagrindinių, ir Mar savo pjesėje ją išgrynina, pakelia iki tragiško, egzistencinio ir metafizinio lygmens, padaro svarbiausia žmogaus būtį apibūdinančia „Žodžių smėlyje“ tema. Kai Becketto dramoje Vini, prieš tai gerokai pamuštravusi Vilį, versdama kartoti paskui ją žodžius, ima samprotauti apie tai, kad gal vertėtų kitą žmogų palikti ramybėje ir nereikalauti, kad jis tau mėnulį nuo dangaus nukeltų, tai skamba ne taip tragiškai, kaip kad Mar spektaklyje, kuriame Vilis nė nepasirodo, o tik galima numanyti, kad Vini jo atsakymais laiko retskykais pasigirstančius pianino garsus. Vienišumo tema B. Mar spektaklyje ir pjesėje labiau koncentruota ir rutuliojama nuosekliau nei Becketto dramoje: ji ryškinama vardijant ir kreipiantis į herojės kasdienes pašnekovus – daiktus, garsus, žemę, dangų, tarsi stengiantis sudaryti įspūdį, kiek daug bendravimo „partnerių“ turi Vini, o iš tiesų tuo tik sukeliant graudulį.

18 Andrijauskas 2001: 190.

19 Iš autorės pokalbio su B. Mar. Autorės asmeninis archyvas.

20 „O kas vyksta bažnyčioje per Mišias? Kas gali paaiškinti? Kas gali įrodyti? Žmonės geba bažnyčioje nugrimzti į save ir pradeda galvoti apie prasmę, esmę. Gero spektaklio metu – panašūs dalykai. Mano supratimu, geras, prasmingas spektaklis įvyksta tuomet, kai tu leidi žmogui pagalvoti apie save. Siela juk nori to prasmės suvokimo, o gyvenimas, būtis, dažnai užgožia mūsų vidinius dalykus, užmiršti svajones, skaidrumą. O teatre gali vėl tai patirti“ (Baltinaitė 2013 05 07). Prieiga per internetą: <https://mano-gargzdai.lt/component/k2/item/19-asmenybes-birute-mar>

Vienatvė, kurią monospektaklyje „praktikuoja“ Mar, yra kaip dzenbudizmą praktikuojančio vienuolio atsiskyrimas nuo pasaulio siekiant nušvitimo. Rastume tokios vienatvės paralelių su japonų estetinė kategorija *sabi*, besisiejanti su kitomis giminiškomis sąvokomis *sabishi* (vienišas), *sabushisa*, *sabishisa* (vienatvė). Tai paaiškintų ir „laiko paliestų daiktų“, kuriuos kalbina Birutės Vini, natūralų senėjimo grožį, ir spektaklyje tvyrančią dvasios būseną, kurią japonų *dzen* menininkai įvardija kaip „nušvitimo liūdesį“, išstinkantį „asmenybei atsiribojus nuo išorinio pasaulio ir susidūrus su amžinybe“<sup>21</sup>. Tokia „savanoriškos vienatvės“ traktuotė, nors ir prieštarauja Becketto pjesėje duotosioms aplinkybėms, žiūrint spektaklį atrodo visai įtikima: pačioje pradžioje mes matėme Vini **ateinant** į sceną, o nežinantiems Becketto pjesės duotybės (Vini yra įkasta į žemę) gali kilti klausimas, kodėl gi ji nepajuda iš vietos – ar todėl, kad negali, ar kad... nenori? Ar ji yra aplinkybių auka, ar visgi toks jos, nors ir skausmingas, pasirinkimas?

Beketiškas Vini „plepėjimas“ spektaklyje suveržtas, sudrausmintas, išryškinta jo egzistencinių apmąstymų pusė. Spektaklis pavadintas „Žodžiai smėlyje“ pabrėžiant ir žodžius kaip svarbiausią medžiagą, ir sykiu jų laikinumą, trapumą, išnykimą iškart po to, kai ištariami (kaip kad pranyksta ant smėlio užrašyti žodžiai). Tai primena budistų iš smėlio rūpestingai piešiamą, o paskui sunaikinamą mandalą. Taigi visas Birutės Vini kalbėjimas reiškiasi kaip (budistinė) meditacija, kurios tikslas – pasiekti didesnę sąmoningumą arba nušvitimą, priešingą Becketto Vini nežinojimui.

„Žodžių smėlyje“ Vini užduodami klausimai Viliui ir šio „atsakymai“ pianino garsais galėtų būti interpretuojami kaip *dzen* mokytojo ir mokinio bendravimas, kai į mokinio klausimą mokytojas atsako neaiškiai, alogiškai, ir tai siejasi su klausimu tik intuityviai, pasąmonės lygmeniu. Žinoma, ši savybė slypi jau Becketto tekste, tik B. Mar ją iki kraštutinumo išryškina, absurdišką „atsakymą“ pakeisdama metafora, paslaptimi. Taigi Becketto herojei išskylančius kliuvinius aktorė Mar interpretuoja ne kaip žemyn vedančius degradavimo laiptelius, bet kaip pakopas link tos siekiamos išsiaiškinti esmės, kaip poetinės ir muzikines nuorodas.

Vienas iš vizualių *no* spektaklio akcentų – prabangus ir kupinas simbolinės prasmės pagrindinio aktoriaus *shite* kostiumas bei kaukė. „*Shite* kostiumas spektaklyje buvo svarbiausias dinamiškas dekoratyvinis elementas, neatsiejama jo scenografijos dalis. Daugybė kostiumą sudarančių detalių kaupia informaciją apie jį dėvintį herojų.“<sup>22</sup> Jau vienoje pirmųjų spektaklio „Žodžiai smėlyje“ recenzijų Inga Samuolytė pažymėjo, kad dramaturgo Becketto siūlomą smėlio kalvelės ir joje iki pusės prasmegusios Vini dekoraciją B. Mar spektaklyje pakeitė kostiumas (dailininkė Jolanta Rimkutė) – ilgas, pūstas, iš lopų susiūtas apdaras: „Aktorės personažas tarsi išauga iš dekoracijos, dekoracija – iš personažo. Tokia materijos ir gyvos būtybės apykaita kuria ir talpią vienišo žmogaus metaforą, ir konkretizuoja personažą, leidžia priartėti

21 Andrijauskas 2001: 146.

22 Andrijauskas 2001: 185.

prie jo egzistencijos ašies.<sup>23</sup> Ši 5 kg sverianti suknelė, leidžianti aktorei judinti tik viršutinę kūno dalį, yra vienintelė spektaklio scenografija. Ant suknelės yra krepšys su ten esančiais akiniais, šukomis, pirštinaitėmis, pistoletu, skėtis. Suknelė – tai visas dabartinis Vini turtas, viskas, kas likę iš jos ankstesnio gyvenimo. Taigi apdaras čia yra personažo istorijos dalis.

Daiktų pasaulis Becketto pjesėje regimas chaotiškas, užgožiantis žmogų, daroma užuomina į vartotojų visuomenės ir daiktų diktatą. B. Mar spektaklyje „veikia“ tik svarbiausi ir herojės būsenas labiausiai išprovokuojantys daiktai. Jeigu Becketto pjesėje daiktai atrodo keliantys painiavą, tai spektaklyje jie veikiau primena japoniško sodo darną: tiksliai ir preciziškai atrinkti jie atveria vis kitas Vini sielos kerteles.

Kaukė *no* teatre – ne visiškai uždengianti veidą. Ji – ne antrininkas, o tarsi tikrasis personažo veidas, perteikiantis jautriausius jo išgyvenimų ir dvasios pokyčius. „Žodžių smėlyje“ Vini nedėvi kaukės, tačiau jos baltai nupudruotas veidas, kurio išraiškos keičiasi labai staiga, tarsi be jokių sklandžių „perėjimų“, primena nuo scenos apšvietimo besikeičiančią *no* kaukę. Atrodo, lyg paryškintais, groteskiškais veido judesiais būtų stengiamasi kompensuoti negalėjimą judėti visu kūnu, įveikti beketišką imploziją, suteikti statiškai mizanscenai dinamikos, išsklaidyti monotonią, rituališkai išdidinti apie smulkius daiktus sutelktą sceninį vyksmą, perkelti jį iš buitinio į simbolinį lygmenį.



2 pav. Birutės Mar Vini veido-kaukės pavidalai (Dmitrijaus Matvejevo nuotr.)

23 Samuolytė 1998.



## Šokis tarp troškimo gyventi ir troškimo mirti

J. Grotowskio mokinys italų režisierius Eugenio Barba pagal paties sukurtą teatro antropologijos sistemą išskyrė keletą pagrindinių aktorius darbo principų, kuriuos grindžia daugiausia Azijos – Japonijos, Kinijos, Balio – teatro tradicijomis, ypatingą dėmesį skirdamas vadinamosioms „nekasdienėms“ kūno technikoms, kurios nulemia atlikėjo sceninę gyvybę, energiją, jėgą (gr. *bios*). Viena iš tokių Azijos teatruose naudojamų technikų – tai veiksmingas balansas, padedantis sukurti atlikėjo gyvybę. Tuo tikslu *kabuki*, *no*, *kyogen* teatruose atlikėjų, naudojančių nekasdiene kūno technikas, klubai turi išlikti fiksuoti. Smulkiai aprašęs ėjimo fiksuotais klubais techniką, Barba paaiškino, kad taip sukuriama skirtinga įtampa viršutinėje ir apatinėje kūno dalyse ir įtvirtinamas naujas pusiausvyros taškas. Šitaip, pasitelkiant pusiausvyrą, kaitaliojant balansą, pažadinama atlikėjo sceninė gyvybė. Atmesdamas „natūralų“ balansą, atlikėjas įtraukia „įmantrų“ balansą: sudėtingą, akivaizdžiai perteklinį ir eikvojančią daug energijos. Juk net kai stovime, anot Barbos, niekada nebūname visiškai nejudrūs: netgi tada, kai manome, jog nejudame, iš tiesų mažyčiais judesiais perkėlinėjame svorį.

Pasiremdami Barba, „nejudrią“ Vini padėtį Becketto pjesėje ir B. Mar spektaklyje galime laikyti ypač tinkama atlikėjo sceninei gyvybei ir jėgai atskleisti, kitaip tariant, tam, kas prikausto mūsų dėmesį, verčia žiūrėti į atlikėją ir sekti jo veiksmus. Herojės kūnas yra imobilizuotas nuo klubų žemyn, tačiau visą spektaklį nepalieka išpūdis, kad Vini šoka. *No* teatras yra vadinamas „ėjimu šokant“<sup>24</sup>, sakoma ne „atlikti *no*“, o „šokti *no*“. Įtampų, kurios veikia ne tik atlikėjo kūne, bet ir tarp atlikėjo ir kitų spektaklio dalyvių, sąveiką Barba vadina „opozicijų šokiu“. Jau spektaklio pradžioje į sceną atėjus Birutės Vini, vilkinčiai imponantišką sunkiasvorę suknelę, patiriame tą atlikėjo dabartiškumą ir E. Barbos minimą dabarties „magiją“, kuri primena lėtą ir kupiną paslapties *no* atlikėjų judėjimą per sceną.

Ir *no*, ir *kabuki* teatre vartojama sąvoka *tameru*, kurią galima išversti kinų ideograma, reiškiančia „sukaupiti“, arba japonų ideograma, reiškiančia „sulenkinti“ nors, kas yra ir lankstus, ir atsparus“, lyg nendrė ar bambukas. *Tameru* apibrėžia atsiskyrimo, arba atsilaikymo, veiksmą. Iš *tameru* išvestas žodis *tame* reiškia gebėjimą išlaikyti viduje sukauptą energiją, būtina daug didesniai veiksmui atlikti. Atlikėjo įgūdžiai matuojami būtent pagal to gebėjimo lygį. Becketto pjesėje ir Mar spektaklyje sceninės aplinkybės sutvarkytos taip, kad fizinis nepatogumas ir susikaupusi perteklinė energija yra tiesiog neišvengiami. Vini yra pusiau prasmegusi į žemę (suknelę), jos įkalinta, iš savo padėties negali matyti Vilio, tačiau jos atkaklumas pradėti naują dieną ir ją nugyventi verčia ją praktikuoti *tame*, būti nuolatinės *tameru* būsenos. Ši būseną ypač sustiprėja scenoje su skėčiu, kur Vini tiesiog veržiasi kilti aukštyn, bet veiksmas, be abejo, neįmanomas.

<sup>24</sup> Barba 1995: 18.

Spektaklyje „Žodžiai smėlyje“ galime atpažinti Barbos aptartas Japonijos teatro organizmą struktūruojančias tris fazes – *Jo-ha-kyu*, į kurias yra padalyti visi japonų atlikėjo veiksmai.

*No* teatro „*jo*“ (sulaikymo) faze čia galime laikyti pagrindinę pjesės ir spektaklio aplinkybę: Vini negalėjimą vaikščioti ir (dar labiau) jos negalėjimą sulaukti atsako, gauti grįžtamąjį ryšį. „*Ha*“ (laužymo) fazė – tai kiekviena Vini pastanga veikti, (pa) veikti kitą, išlieti energiją, „*Kyu*“ (greičio) fazė – tai pradėto veiksmo plėtotė ir jo pabaiga susidūrus su nekintama aplinkybe – negalėjimu pajudėti iš vietos ir prakalbinti kitą. Becketto pjesės remarkose nurodytus ir pačios aktorės atsirinktus Vini fizinius veiksmus ar išorinius „dirgiklius“ B. Mar išdėsto per spektaklį taip, kad šie tampa japoniško teatro triados „*kyu*“ fazėmis. Taip, pavyzdžiui, pasigirdę garsai išprovokuoja Vini „pokalbį“ su Viliu, iš krepšio ištrauktas pistoletas atskleidžia troškimą numirti, o skrybėlaitė ar dildomi nagai sukelia praeities prisiminimus. Fizinė tikrovė spektaklyje tampa Vini kalbėjimo atspirties tašku. Taigi spektaklio, kurį sudaro pasikartojančios aktorės veiksmų triados, struktūra yra ne tiesinė, pagrįsta ne priežasties ir pasekmės santykiu, kaip kad tradicinėje Vakarų dramoje, o cikliška, kai bet koks išorinis veiksmas baigiasi toje pačioje vietoje, kurioje prasidėjo, tačiau, skirtingai nuo pasklido ir tįsaus Becketto teksto, spektaklis pajungtas ritualiniam ritmui.

Jeigu *no* teatre dominuoja kanoniniai judesiai ir veiksmai, kurių pagarbiai laikomasi iš kartos į kartą, tai XX a. viduryje susiformavusiame *buto* šokyje pabrėžiama atlikėjo laisvė, judesių spontaniškumas, siela kaip šokančiojo vedlė<sup>25</sup>. *Buto* (išvertus iš japonų kalbos reiškia „tamsos šokis“) iškilo po Antrojo pasaulinio karo, kai visuomenėje vyravo pasimetimas dėl bombų, nukritusių ant Hirosimos ir Nagasakio, bei tūkstantmečių tradicijų kultūros industrializacijos, ir šokio menininkai atsiliepė į tas visuomenės nuotaikas, ėmę ieškoti pirminės žmogiškumo būklės, *buto* šokyje sutelkdami laikmečio padiktuotas savybes<sup>26</sup>. Turėdami omenyje bendrą S. Becketto dramos parašymo (1961 m.) ir *buto* šokio atsiradimo (1960 m.) kontekstą, visai pagrįstai galime aptikti absurdo teatro ir *buto* šokio pasaulėjautos bei estetikos panašumų, apie kuriuos užsiminė ir Mar: užteks kelių pavyzdžių, tokių kaip baltai nudažytas aktorės veidas, ekstremali arba absurdiška aplinka, žmogaus kaip tiriančio savo elementarią būtį ir bandančio ją suprasti įvaizdis.

Mar spektaklyje Vini judesiai nėra tokie sulėtinti, kad jaustųsi kiekvieno raumens virptelėjimas, kaip kad *buto* šokyje, tačiau artimi kai kurie *buto* estetikos ir filosofijos aspektai. Pirmiausia – rankų svarba Vini „šokyje“. Negalėdama judėti apatine kūno dalimi, aktorė ypatingą dėmesį sutelkia į rankų choreografiją. Galima sakyti, kad Vini rankomis viso spektaklio metu rašomi „žodžiai smėlyje“, rankos tarsi tampa savarankiškomis veikėjomis. Jos sudaro didžiąją dalį sceninio ekspresyvumo. Pasitelkdami Kazuo Ohno metaforą, kad žmogaus kūnas yra kaip augalas: pėdos – tai šaknys, o rankos, pirštai – tai pumpurai ir šakos su lapais, ir žiūrovas, netgi nematydamas

25 Ohno et al. 2004: 230, 291.

26 Žr. <https://www.contemporary-dance.org/butoh.html>



3 pav. Visą spektaklį neapleidžia įspūdis, kad Vini šoka. „Žodžiai smėlyje“, 2014 m. Vroclavas (Karolinus Michalskos-Cecot nuotr.)

šokėjo judesio, turi jausti, kad šokėjo kūnas „auga“<sup>27</sup>, galime aptikti augalo ir Vini kūno B. Mar spektaklyje paralelę – tai tarsi gyvybingas augalas, išdygęs mūro sienoje arba tarp šaligatvio plytelių. Nors jo būtis suvaržyta, jis vis tiek „auga“, stiebdamasis į šviesą.

Kitas svarbus „aktorius“ B. Mar spektaklyje yra veidas. Kaip apie vieną iš japonų *buto* pradininkų Kazuo Ohno pasakoja jo sūnus, taip pat *buto* šokėjas Yoshito Ohno, tėvo veido išraiškos lemia jo susitikimą su auditorija, vien jų stebėjimas gali atskleisti šokėjų judesių gelmę. Svarstydamas, kaip pasiekiamas toks veido išraiškų autentiškumas, Y. Ohno nurodo, kad K. Ohno pasinerdavo į savo kūrybines galias daug anksčiau, nei padėdavo koją ant studijos grindų, kad sudėliotų spektaklio rėmus, ir tokį ilgą kūrybinį procesą vadino „savęs tyrimu“<sup>28</sup>. Šokėjo judesiai nesudaro nuoseklių veiksmų, išdėstytų laike, jie neina vienas po kito linijine tvarka. Jo spektakliai sukuria jausmą, kad mus įtraukia didžiulė paties šokėjo gelmė<sup>29</sup>. Apie spektaklį „Žodžiai smėlyje“ kaip apie kelionę savęs link kalbėjo ir B. Mar, pabrėždama, kad ilgas savarankiškas kūrybinis procesas veikia ir vaidybą<sup>30</sup>. Žiūrėdami „Žodžius smėlyje“ sekame ne fabulos vystymąsi, ne tai, kas išsirutulios iš vieno ar kito veiksmo, mes stebime Vini būsenų kaitą, kuri vis kartojasi, tik kiek kitais atspalviais. Tai lyg metų

<sup>27</sup> Ohno 2004: 32.

<sup>28</sup> Ten pat: 11.

<sup>29</sup> Ten pat.

<sup>30</sup> Gudavičiūtė 2015 01 02. Prieiga per internetą: <http://literaturairmenas.lt/teatras/aktore-ir-rezisiere-birute-mar-kiek-buvo-sakoma-zodziu-kalbantis-xix-amziuje>

laikų kaita, apie kurią kalba Vini. Herojės būsenų kaitaliojimas pagal aktorės įvardytą principą „noriu–nenoriu gyventi“ atliepia *buto* teatro filosofiją: „Išties, „buto“ reiškia vingiuoti, arba judėti posūkiškai tarp gyvenimo ir mirties karalysčių“<sup>31</sup>; „buto yra miręs kūnas, kuris rizikuoja savo gyvybe, tvirtai pastatydamas pėdas ant žemės“<sup>32</sup>.

Mar yra sakiusi, kad vaidindama „Žodžius smėlyje“ laikui bėgant ėmė tapatintis su Vini, tačiau laiku save sustabdė: „Tai buvo pirmas toks smūgis pačiai sau: stop. Tu ne Vini. Tikriausiai dabar jau neturėčiau drąsos imti šios Beketo medžiagos, pernelyg ji skaudi ir gramzdinanti žemyn, į žemę.“<sup>33</sup> Tiktai spektaklyje Vini iš tiesų nugrimzta ne į žemę, kaip kad Becketto pjesėje, bet į savo įmantrią, galima sakyti, visą jos istoriją apimančią suknelę. Remdamiesi K. G. Jungo analitine psichologija tai galėtume traktuoti kaip Vini prasmegimą, išnykimą savo personoje – socialiniuose vaidmenyse, ir aiškintis juos kaip didžiuosius suvaržymus, neleidžiančius žmogui gyventi sąmoningo, visaverčio, laisvo gyvenimo. Tai gali būti ir pačios aktorės situacijos teatre metafora: dėl kažkokių priežasčių, galbūt nulemtų vyraujančių „amplua“, jos dalyvavimas režisūriniame teatre tapo stagnacinis.

Vini suknelės paralelė su *no* teatro kostiumu skatina išvelgti ir dar vieną interpretaciją: panirdama į suknelę, kuri simbolizuoja jos gyvenimo visatą, Vini panyra į save, savo esmę, į tą *buto* šokėjo Y. Ohno įvardytą žiojinčią gelmę, į kurią traukė mus drauge su savimi viso spektaklio metu. Pabaigoje, kai iš suknelės kyšo tik jos apšviesta galva, Vini primena „nėščią mirtį“, apie kurią yra sakęs *buto* šokio pradininkas K. Ohno – mirtį, gimdančią gyvenimą. Budistai tiki, kad gyvenimas ir mirtis yra tas pats: „Tai įsisąmoninę, nebebijome mirties ir mūsų gyvenime nelieka sunkumų.“<sup>34</sup>

## Laimingų dienų pamokos

B. Mar „orientalistinis“ Becketto perskaitymas priartino P. Brooko išvelgtą S. Becketto kūrinių „šviesą“, padedančią kurti asmeninį „šventąjį“ teatrą. Spektakliu „Žodžiai smėlyje“ į pirmą vietą iškeliami A. Andrijausko išskirti *no* teatre praktikuojami dzeno bruožai – asketiškumas, sterilumas, buitiskumo vengimas ir esmės ilgesys. Siekiant šių savybių, tirštas ir daugiažodis S. Becketto tekstas sutrumpintas, atsisakyta jo buitiskų, į komizmą linkusių scenų, už spektaklio ribų paliktos tokios temos kaip vartotojiškumas, vyrų ir moterų santykių rutina, lyčių stereotipai.

„Šventajam“ teatrui, anot Grotowskio ir Brooko, reikalingas pasišventęs aktorius, kuris ne tik profesionaliai kurtų vaidmenį, bet drauge kurtų ir kaskart aukotų save. Šis kelias panašus į religijas praktikuojančių tikinčiųjų kelią. Todėl spektaklis netgi nėra galutinis tikslas – tikslas yra išvelgti giliausią reiškinių esmę (kaip kad ragina

31 Ten pat: 205.

32 Ten pat: 219.

33 Ten pat.

34 Suzuki 2013: 110.

dzeno *yugen* principas), pasidalyti savo patirtimi ir atradimais, sukurti pašvęstųjų bendruomenę. Nuostata laikytis šio kelio galėtų paaiškinti Mar teatro reikalingumą šiandienos sekuliariame scenos meno pasaulyje. Nuo beketiško nuobodulio ir šiuolaikinėje Vakarų kultūroje išgalinčios Alzheimerio ligos Mar siūlo tūkstantmetėmis tradicijomis patikrintus vaistus.

*No* ir *buto* teatro aktorius meistriškumo principų taikymas leidžia Mar scenoje pasiekti ypatingą dabartiškumą, spinduliuoti sceninę gyvybę, o jos nuostata žiūrovus laikyti partneriais sukuria buvimą kartu, būdingą performatyviems meno įvykiams. Mar scenos praktika pakoreguoja E. Fisher-Lichte pateiktą performatyvumo sąvoką: tai ne tik meninis veiksmas, sukuriantis *išorinę* (kūnišką) grįžtamojo ryšio kilpą, kai žiūrovai fiziniais veiksmais, žodžiais ar kitaip išoriškai įsikiša į atlikėjo veiksmą<sup>35</sup>, bet ir toks scenoje vykstantis procesas, kuris sukuria *vidinę* grįžtamojo ryšio kilpą, tai yra kai žiūrovai ima mąstyti, fantazuoti ar kitaip (nebūtinai išoriškai) reaguoti, ir tai daro poveikį atlikėjo buvimui scenoje. Mar toli gražu nėra vienintelė šitokią scenos menininko ir publikos sąveiką paliudijusi aktorė, bet toks performatyvumas yra esminis būtent jos, vienos aktorės, teatro bruožas: nesant scenos partnerių, ypač svarbus tampa bendravimas ir bendradarbiavimas su žiūrovais. Tai ir vienas svarbių jos sceninės adaptacijos skirtumų nuo S. Becketto pjesės: pastarojoje nerasime nė vienos remarkos, kuri nurodytų, kad Vini kalba publikai, tik nuorodas, kad Vini kalba „veidu į salę“ ir „veidu į priekį“, o Mar pjesėje balsui ir fortepijonui, jį rūpestingai parengus spaudai, tokių remarkų turėtų būti gausu.

Išvelgusi ir aktualizavusi tokias Becketto teksto temas kaip žmogaus vienišumas, žodžių kaip gyvybės fizinė išraiška, tokias savybes kaip vaizdiškumas, procesualumas, neužbaigtumas ir kitas aktorė jas interpretavo japonų teatro estetikos ir etikos bei Vakarų egzistencializmo filosofijos kontekste. Spektaklio kaip užbaigtos visumos, teksto interpretavimo (aiškinimo), bendrosios spektaklio idėjos lygmeniu ji išlaikė modernistinės pasaulėjautos principus, tačiau performatyviuoju buvimu, dabartiškumu, vaizdiškumu Mar realizavo ne tik japoniško, bet ir postmoderniojo (postdraminio) teatro kodus. XX a. teatro reformatorių A. Artaud, J. Grotowskio, E. Barbos, P. Brooko idėjos, jų aktorių rengimo metodikos padarė įtaką individualiai aktorių saviruošai iki pat mūsų dienų, tarp jų ir Mar. Kurdama pirmąjį monospektaklį ji vadovavosi ne teatro kaip pramogos, kaip pabėgimo į kitą realybę, ne teatro kaip socialinės kritikos priemonės ar kitomis sampratomis, bet teatro kaip lemtingo savęs išmėginimo, kraštutinio savo ribų peržengimo, teatro kaip virsmo, asmenybės tapimo ir aukojimo(si) vietos vaizdiniu.

„Žodžių smėlyje“ Vini viso spektaklio metu veikia „lyg ir“ būtyje, kurią Ch. O. Y Gasetas laiko esmine teatro savybe<sup>36</sup>, taip suteikdama spektakliui metalygmenį. Rytų filosofijos, Vakarų modernistinės, egzistencinės pasaulėjautos, performatyvumo ir

<sup>35</sup> Fisher-Lichte 2013: 28.

<sup>36</sup> Ten pat.

drauge dėmesio tekstui, atidžiam jo perskaitymui derme Mar „Žodžiai smėlyje“ tapo unikaliu reiškiniu XX a. pabaigos teatro pasaulyje, o išmoktos Becketto „Laimingų dienų“ pamokos – atspirtimi aktorei kuriant kitus monospektaklius.

Gauta 2020 03 03  
Priimta 2020 05 14

## Šaltiniai

1. Birutės Mar pjesė balsui ir fortepijonui „Žodžiai smėlyje“. „Solo teatro“ archyvas.
2. Spektaklio „Žodžiai smėlyje“ (rež. ir akt. Birutė Mar), suvaidinto 2018 12 04 Pranciškonų rūmuose Vilniuje, vaizdo įrašas. „Solo teatro“ archyvas.
3. Straipsnio autorės pokalbiai su B. Mar. Straipsnio autorės archyvas.

## Literatūra

1. Andrijauskas, A. *Tradicinė japonų estetika ir menas*. Vilnius: Vaga, 2001.
2. Armonaitė, L. *Birutė Mar. Be kaukės*. Wrocław, Europejskie Centrum Teatrów Jednego Aktora, 2011.
3. Baltinaitė, R. Birutė Mar: „Kūryba – kvietimas persikelti į kitą upės pusę“. *Mano Gargždai*. 2013 05 07. Prieiga per internetą: <https://mano-gargzdai.lt/component/k2/item/19-asmenybes-birute-mar>
4. Barba, E. *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*. Routledge, London and New York, 1995.
5. Brater, E. *Why Beckett*. London, Thames and Hudson Ltd, 1989.
6. Craig, G. et al. (Ed.). *The Letters of Samuel Beckett*. Volume III. 1957–1965. Cambridge University Press, 2014.
7. David, P. L'ennui comme expérience du temps. *Psychotropes*. 2011/2. Vol. 17: 9–17. Prieiga per internetą: <https://www.cairn.info/revue-psychotropes-2011-2-page-9.htm#>
8. Fischer-Lichte, E. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: menų spaustuvė, 2013.
9. Y Gasset, Ortega „Teatro idėja“. *Mūsų laikų tema ir kitos esė*. Vilnius: ALK, Vaga, 1999.
10. Gudavičiūtė, A. Aktorė ir režisierė Birutė Mar: „Kiek buvo sakoma žodžių kalbantis XIX amžiuje?“ *Literatūra ir menas*. 2015 01 02. Prieiga per internetą: <https://literaturairmenas.lt/teatras/aktore-ir-rezisiere-birute-mar-kiek-buvo-sakoma-zodziu-kalbantis-xix-amziuje>
11. Gudavičiūtė, A. Nuo „Žodžių smėlyje“ iki „Solo teatro“. *Literatūra ir menas*. 2019 02 22. Prieiga per internetą: <https://literaturairmenas.lt/teatras/ausra-gudaviciute-nuo-zodziu-smelyje-iki-solo-teatro>
12. Kulbytė, B. Birutė Mar: spektaklių herojai ateina patys. *7 meno dienos*. 2019 03 15. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=55337&cs=68741>
13. McEvoy, W. *An Introduction to Happy Days*. 2017 09 07. Prieiga per internetą: <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/an-introduction-to-happy-days>
14. Ohno, K.; Ohno, Y. *Kazuo Ohno's World: From Without and Within*. Middletown, Wesleyan University Press, 2004.
15. Samuolytė, I. Aktorė sukūrė išgrynintą vienišo žmogaus metaforą. *Lietuvos rytas*. 1998 12 09.
16. Suzuki, S. *Dzeno protas, pradinuko protas. Dzeno mokytojo Shunryu Suzuki neformalus pašnekesiai apie dzeną*. Kaunas: Mijalba, 2013.
17. Tamulevičiūtė, K. Birutė Mar: Siekiu minimalizmo, kurio išmokė japonų kultūra. *Štaurės Atėnai*. 2017 02 24. Prieiga per internetą: <https://www.satenai.lt/2017/02/24/birute-mar-siekiu-minimalizmo-kurio-ismoke-japonu-kultura/>
18. Анарина, Н. Г. *Японский театр НО*. Москва: Издательство „Наука“, 1984.

*Aušra Gudavičiūtė*

## Principles of Japanese Noh and Butoh Theatre in the Solo Performance and the Play “Words in the Sand” by Birutė Mar

### Summary

In this article, the author focuses on the solo performance “Words in the Sand” (*Žodžiai smėlyje*, based on Samuel Beckett’s play *Happy Days*, premiere in 1998) by Birutė Mar, one of the most prominent creators of solo performances in Lithuania, with the aim of defining the originality in the interpretation of this representative drama of the absurd, produced by the actor. The creative principles of the Japanese theatre noh and butoh are observed in this performance, which makes it possible to talk about an original intersection of the ideas of Western existentialism and Eastern philosophy and aesthetics. Emphasis is placed on the specific performativity of the solo performer. The author suggests that while creating her personal “holy” theatre (a notion introduced by Peter Brook), Birutė Mar renews the “traditional” metaphysical thinking in Lithuanian theatre, which she combines with original and contemporary ways of artistic expression.

KEYWORDS: solo performance, drama of the absurd, Japanese theatre, extra-daily body techniques, scenic *bios* of the performer