

Užmiršti tam, kad prisimintum: aktorius ir personažo santykio problema šiuolaikiniame teatre

Rimgailė Renevytė

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, 01110 Vilnius
El. paštas r.renevyte@lmta.lt

Straipsnyje nagrinėjama, kaip pasikeitė vaidmens ir vaidybos suvokimas šiuolaikiniame teatre. Susidurdami su skirtingomis režisūros kryptimis aktoriai labai individualiai adaptuoja, dekonstruoja net ir klasikines XX a. režisūrinio teatro suformuluotas vaidmens kūrimo technikas. Tačiau dažnai ši aktorinė praktika lieka „jausmine“ išraiška, t. y. stokoja aiškios metodologijos ir refleksijos, kuri leistų suvokti šiuolaikinę vaidmens ir vaidybos sampratą. Straipsnyje svarstant apie aktorius ir personažo sąveiką pasitelkiama vaidybos ir atminties teorijos perspektyva. Remiantis gerai žinomo lenkų spektaklio „(A)Pollonia“ (rež. Krzysztof Warlikowski, „Nowy Teatr“, 2009) pavyzdžiu, siekiama atskleisti, kaip aktorius ir personažo sąveika tapo nebeatsiejama vaidmens ir paties spektaklio kūrimo strategija. Svarstoma, kaip įkūnydamas personažą aktorius į vaidmenį kaip tam tikrą brechtiškos tradicijos šešėlį „įsileidžia“ ir save, šitaip išplėsdamas personažą iš tradicinio jo vaidavimo ribų. Taigi vienodai svarbus tampa aktorius santykis su savimi, jo savimonė ir savikūra per vaidmens kūrimą.

RAKTAŽODŽIAI: personažas, vaidmuo, psichologinė vaidyba, Konstantinas Stanislavskis, atsiribojimas, Bertoltas Brechtas, aktorius savimonė

Kas yra atmintis? Ar ji patiriama, jaučiama, mąstoma, išgyvenama? Ar ji dabarties, ar praeities reiškinys? Psichologiškai atmintis apibrėžiama kaip išmuktų dalykų išsilaikymas sąmonėje tam tikrą laiką¹. Tikėtina, kad atmintis tampa atmintimi tik tada, kai nutolsta nuo subjekto, kai įgauna tam tikrą atstumą, požiūrio tašką, perspektyvą. Taip įvykis tampa prisiminimu, o žvilgsnis į jį – atmintimi. O užmarštis ištrina ir išvalo sąmonę ir nuo apdorotos, ir nuo dar gyvos atminties, t. y. nuo patirties ir prisiminimų pertekliaus. Tačiau ar įmanoma pasirinkti tai, ką norima ištrinti? Ar įmanoma sąmoningai užmiršti? Kaip tai daroma? Prancūzų režisieriaus Michelio Gondry filme „Jausmų galia“ („Eternal Sunshine of Spotless Mind“, 2004) prisiminimai smegenyse sugrupuojami keistais aparatais; jie pažymimi specialiame atminties žemėlapyje ir ištrinami mechaniniu būdu. „Ateidavo toksai su didžiuoliu trintuku ir trindavo viską, iš galo į priekį. Pirmiausia pamiršti tai, kas buvo vakar, paskiausiai išnyksta tai, kas nugrūsta toliausiai“², – taip savo romane apie atmintį arba, tiksliau, apie užmarštį rašo bulgarų rašytojas Georgi Gospodinovas. Tačiau kaip sąmoningai užmiršti be siurrealistinių M. Gondry aparatų ir kaip ištrinti be trintuko? Kaip užmarštį paversti įrankiu naujoms atminties galimybėms?

1 Myers 2008: 285.

2 Gospodinov 2022: 221.

Menas lyg veidrodis atspindi laiką, kuriame gyvename; o scena atspindi ir šiame laike gyvenantį žmogų. Į istoriją žvelgiant iš dabarties perspektyvos, nesunku pastebėti, kaip vaidyba atspindėjo už juodos iliuzijų dėžutės ribų save suvokiantį asmenį. Režisieriaus Konstantino Stanislavskio (1863–1938) pastangos scenoje esantį žmogų vaizduoti kaip vientisą ir nuoseklų psichologinį charakterį, kurio „gyvenimas tęsiasi“ ir už teatro ribų, sukūrė sąlygas atsirasti psichologiniam vaidybos metodui, kai aktorius *įsikūnija* į dramatinį personažą. Režisierius ir dramaturgas Bertoltas Brechtas (1898–1956), žvelgdamas į žmogų kaip į kritišką būtybę, kūrė epinio teatro spektaklius, neleidamas aktoriui pasinerti į personažą, o, priešingai, siūlydamas jam atsiriboti nuo vaidmens ir mąstyti veikiau savo paties nei personažo galva. Šių dviejų režisierių gyvenimo datos iš dalies sutampa, tačiau kūrybine prasme jie formavosi skirtingomis aplinkybėmis, tad jų režisūrinė vizija radikaliai skyrėsi, vienu atveju siekdama susitapatinimo (Stanislavskis), kitu – atsiribojimo (Brechtas). Pasak Erico Bentley'io, „Brechtas mąstė kaip dramaturgas, o Stanislavskis kaip aktorius, todėl jie skirtingai suvokė ir pačią vaidybą“³. Abiem tai (iš)raiškos forma, kuria jie *reiškia* dramaturgiją, tačiau B. Brechto atveju dramaturgijoje gali nebūti net ir to, ką vaidina aktorius (personažas), todėl jis natūraliai išviešina save. K. Stanislavskio sistema rėmėsi čechoviška dramaturgine tradicija, kurioje nėra avangardinių personažo pertrūkių – jis yra vientisas ir nuoseklus dramaturginis charakteris. Tačiau šiuolaikiniame teatre esame susidūrę, kai *pertraukiamas* ir pats A. Čechovo naratyvas, kai į dramatinį pasaulį įsiterpia ne teatrinė, o teatro realybė. Kurdami vaidmenis aktoriai taiko ne tik vaidybos sistemų pradmenis (K. Stanislavskis, B. Brechtas ar kt.), bet ir asmeninę (praktinę) patirtį bei režisierių siūlomą metodiką ir šitaip išgauna visiškai naujas vaidmens formas.

Lenkų režisieriaus Krysztolfo Warlikowskio (g. 1962) spektakliuose aktoriai scenoje pasirodo dar prieš prasidedant jų personažų pasakojimui. Tą laiko atkarpą, kai jie jau būna scenoje ir prieš žiūrovo akis laukia, kol prasidės jo personažo partitūra, galima tik spėlioti, kas laukia veiksmo pradžios – dar aktorius ar jau personažas? Pasak Ortegos y Gasseto, daiktai ir žmonės scenoje prezentuoja save mums reprezentuodami kitus daiktus ir asmenis⁴, tačiau norint reprezentuoti, reikia tą daiktą ar asmenį įkūnyti. Kūną kaip svarbų Sistemos elementą įvardijo ir K. Stanislavskis; iš kūno atsirado ir įsikūnijimo sąvoka. Į personažą įsikūnijama per aktoriaus kūną ir jo bei įkūnijamo charakterio psichologiją. Susijungus šioms dviem sąmonėms – aktoriaus, kuris kontroliuoja įsikūnijimo veiksmą, ir personažo, kuriuo tampama, galimas aktoriaus įsikūnijimas į dramaturginį veikėją bei tapimas sceniniu personažu. Anot teatrologės Erikos Fischer-Lichte'ės, personažas žiūrovo akyse yra neatskiriamas nuo aktoriaus: „tai, kas vieną akimirką suvokiama kaip aktoriaus buvimas, kitą akimirką gali būti suvokiama kaip personažas ir *vice versa*“⁵. Viena vertus, tai neabejotinai aktorius kaip

3 Bentley 1964: 69.

4 Ortega y Gasset 1999: 397.

5 Fisher-Lichte 2013: 239.

fizinis ir regimas kūnas. Kita vertus, jis jau vykstančio veiksmo vietoje, tad žiūrovui, sekančiam teatrinį pasakojimą, į jį kur kas lengviau žvelgti kaip į aktorius įkūnytą personažą. Įprastai į(si)kūnyti į personažą – reiškia priimti išorinį personažo pavidalą (aktoriaus kūną) ir sutelkti į jį personažo mintis, tačiau, akivaizdu, jog ilgainiui ši formulė transformavosi. Šiuolaikiniame teatre tapo įprasta, jog spektaklyje nebeignorojamas aktoriaus kūnas, t. y. nebesiekama jo nureikšminti, išsprasminti, kad veiksmo ašis priklausytų tik personažui. Įprasta, jog aktorius spektaklyje ima veikti visu savo kūnu. E. Fischer-Lichte aprašo aktoriaus ir personažo santykį per kūnišką judviejų sankirtą: kūno turėjimą ir buvimą kūnu. Remdamasi teatro istorijos pavyzdžiais autorė teigia, jog „vaidybos menas turėjo padėti aktoriui panaikinti scenoje jo kūnišką buvimą pasaulyje, taigi fenomenalųjį kūną, kiek įmanoma paverčiant jį „tekstu“, sudarytu iš personažo jausmus, sielos būsenas ir t. t. žyminčių ženklų. Taigi įtampą tarp aktoriaus fenomenaliojo kūno ir personažo vaizdavimo reikėjo panaikinti pastarojo naudai.“⁶ Ši „atlikėjo fenomenaliojo kūno, jo kūniško buvimo pasaulyje ir personažo tarpusavio įtampa“⁷ nesąmoningai atkreipė dėmesį į atlikėjo asmenį ir sukūrė sąlygas personažą konstruoti būtent iš aktoriaus ir personažo santykio. Tad šiuolaikiniame teatre kūnas aktyvus ir kaip personažo išorinė savybė (psichofizika), ir kaip tiesiog įprastas aktoriaus kūnas. Tai reiškia, jog dramaturgija čia laisviau sąveikauja su scenine tikrove, tačiau personažo nebeįmanoma priskirti tik vienai ar kitai pusei – jis veikia ir dramos viduje, ir anapus dramos. Taigi, visų pirma, personažo į(si)kūnijimas įtraukia ir aktoriaus kūną. Antra, jeigu priimsime sąlygą, jog tapimas personažu yra išsivystęs veiksmas ir nuolat besitęsiantis procesas, tai ir į(si)kūnijimas vyksta nuolatos – viso spektaklio metu. Dar daugiau, galima manyti, jog personažas „nebeįvyksta“, o „vyksta“ nuolatos, įtraukiant ne tik aktoriaus buvimą personažu spektaklyje, bet ir repeticijose.

Tokiam vidiniam aktoriaus-personažo santykiui palankus ir K. Warlikowskio spektaklių teatrinio veiksmo nevientisumas, t. y. vienu metu skirtingose scenos vietose gali vykti keletas mizanscenų, o dalis jų gali būti ir nebūtinai susijusios su spektaklio siužetu. Tad ar scenoje vyksta „tikrasis“ personažų vaidinimas, ar tik aktorių „ruošimasis“ jam, dažnai lieka atviru klausimu. Williamas Sauteris teigia, jog žiūrovų indėlis į vaidmenį yra bene lygiavertis kaip ir aktorių: „vaidmenį kolektyvinėmis pastangomis kuria visi tie, kurie dalyvauja veiksmo – tiek vaidinantys, tiek žiūrintys. Tai nesusiję nei su fikcija, nei su apsimitinėjimu.“⁸ Ir nors kalbėdamas apie „žiūrintčius“ W. Sauteris omenyje turi žiūrovus, tačiau K. Warlikowskio spektakliuose konstruojamo sceninio veiksmo atveju tai yra ir aktoriai.

Štai toks užkulisų išviešinimas, kai sąmoningai sukuriama galimybė, jog prieš žiūrovo akis vienu metu gali būti ir aktorius, ir personažas, leidžia spektaklį patirti ir kaip sceninę tikrovę, ir kaip fikcijos nepaisančią realybę. Šis patyrimas svarbus ir

6 Ten pat: 127.

7 Ten pat: 125.

8 Sauter 2016: 56.

tuo, jog sujungia žiūrinčiųjų ir vaidinančiųjų, arba, tiksliau, tų, į kuriuos žiūrima, laikus. Todėl ir tas, kuris šiuo metu vaidina, ir tas, kuris šiuo metu žiūri į vaidinantį (tai gali būti ir žiūrovas, ir kitas aktorius scenoje), dalyvauja toje pačioje realybėje. Johnas Durhamas Petersas, perfrazuodamas Aristotelio „Poetiką“, pažymi, jog būtent drama leidžia patirti pavojų be siaubo, o gailestį – be pareigos⁹. Sąmoningas suvokimas, jog visa tai nėra realybė, išlaisvina suvokėjus nuo moralinio įsipareigojimo tiems kenčiantiems, kuriuos jie mato prieš savo akis. Taip stebintieji tampa veiksmo liudytojais, t. y. juos jaudina pasakojimas, tačiau svetimu skausmu jie neužsikrečia. Žiūrovo kaip veiksmo / pasakojimo liudininko / stebėtojo vaidmuo šiuolaikiniame teatre nėra naujas, tačiau nauja yra tai, kad liudyti ima ne tik žiūrovai, bet ir veiksmą stebintys aktoriai.

„Kaip pavaizduoti žmonių gyvenimą taip,
 Kad jis būtų suprantamas ir suvaldomas?
 Kaip rodyti ne tik save, bet ir kitus, ir ne tik,
 Kaip jie elgiasi, pakliuvę į tinklą?
 Kaip parodyti, kaip pinamas ir užmetamas likimo tinklas?
 Kaip parodyti, kad jį pina ir užmeta žmonės?
 Pirmas dalykas, kurio jums teks išmokti, –
 Stebėjimo menas.
 Aktoriau, iš visų kitų menų pirmiausia turi įvaldyti
 Stebėjimo meną.
 Svarbiausia visai ne tai, kaip tu atro dai, o tai
 Ką tu matei ir ką tu rodai.
 Žinoti verta tai, ką tu žinai.
 Tave stebės, kad suprastų,
 Kaip gerai tu stebėjai,
 Bet žmonių nepažinsi,
 Stebėdamas tik save,
 Per daug žmogus slepia nuo paties savęs.
 <...>
 Tiesa, blogas stebėtojas tas, kuris nežino,
 Ką daryti su tuo, ką pastebėjo.
 Sodininkas kitaip žiūri į obelį negu pro šalį šiaip einantis žmogus.
 Žmogus tinkamai nematys tas, kuris nežinos,
 Kad pats žmogus lemia žmogaus likimą.
 Stebėjimo menas, pritaikytas žmonėms,
 Yra menas elgtis su žmonėmis.“¹⁰

⁹ Peters 2001: 721.

¹⁰ Brecht 2022: 260–264.

Rodos, taip poetiškai, bet gana aiškiai B. Brechtas nužymi šią aktorius užduotį kuriant vaidmenį, nes stebėdamas B. Brechto aktorius kuria. Aktoriaus ir personažo santykis visuomet numato tam tikrą vaidybos stilių ir metodą(-us), tad šiuolaikinis aktorius buvimas vaidmenyje primena minėtąją brechtišką vaidybą, kuri išviešina aktorių kaip sąmoningą vaidmens kūrėją ir atlikėją. Tačiau B. Brechto aktorius *stebi* atsiribojęs, t. y. vaidina neįsikūnydamas, o šiuolaikiniame teatre kurdamas vaidmenį aktorius nevengia emocinio ir asmeninio, refleksyvaus santykio su vaidmeniu. Remiantis B. Brechtu, aktorius neturi apgaudinėti žiūrovo, kad scenoje yra ne jis, o išgalvotas personažas, tačiau šiuolaikiniame vaidmens suvokime aktorius neapgau-dinėja (t. y. paiso B. Brechto), bet tuo pat metu pats bando *įsisąmoninti* savo paties kuriamą iliuziją (t. y. paiso K. Stanislavskio). K. Stanislavskio sukurtoje vaidybos sistemoje nėra vietos nei postdraminio teatro patirčiai, nei pakitusiai asmens sampratai; būtent todėl šiuolaikinio aktorius vaidmenyje matome nebe aktorių, vaidinantį tam tikrą charakterį, ir ne aktorių kaip vien tik asmenį, o veikiau to aktorius pastangą *įsisąmoninti* kuriamą „personažą“, tad šis bandymas ir tampa esmine vaidmens dailimi. Ir jeigu B. Brechto aktorius stebėdamas kuria, tai K. Warlikowskio aktorius stebėdamas jau ir vaidina.

Toliau pasitelkiamas Lenkijoje ir visoje Europoje garsiai nuskambėjusio K. Warlikowskio spektaklio „(A)Pollonia“ („Nowy teatr“, 2009) pavyzdys. Pasak režisieriaus, šis spektaklis tapo lūžiniu tašku jo kūryboje, sujungdamas kolektyvinę ir asmeninę sąmones per holokausto istorijos naratyvą. Pasitelkęs ne tik konkretų istorinį atvejį, bet ir antikos mitus, režisierius pasiekia tą būseną, kurioje ir (vaidybinis) kalbėjimo būdas, ir tai, kas sakoma, tampa vienu. Ar scenos, kurioje Ifigenija (aktorė Magdalena Popławska) stebi savo tėvų Agamemnono ir Klitemnestros pokalbį apie jos paaukojimą deivei Artemidei, šone stovinti Magdalena Popławska šio pokalbio klausosi kaip aktorė ar kaip Ifigenija? Tikėtina, jog abu šie atsakymai yra teisingi: tai ir aktorė, laukianti savo pasirodymo, ir Ifigenija, besiklausanti savo lemties. Tačiau bene įdomiausias tokio režisūrinio sprendimo rezultatas – prieš žiūrovo akis esanti ir aktorė, ir personažas žino, kokia istorija jos laukia. Nes, viena vertus, tai aktorė, kuri jau nebe pirmą kartą vaidina Ifigenijos personažą. Kita vertus, tai Ifigenija, kuri klausosi kitų personažų pokalbio apie tai, kas netrukus atsitiks jai pačiai. Viename kūne susitinka du skirtingi poliai – aktorius ir personažas. Tai savaime nėra joks atradimas, tačiau nauja yra tai, kad jie susitinka vienu metu vienas kito nebeneigdami. Aktorės sąmoningumas ir ne kartą suvaidinta Ifigenijos istorija čia gali būti suvokiama kaip atmintis, o personažas, neturintis nieko, išskyrus dar tik įvyksiančią jo istoriją, – kaip užmarštis. Abu šie kraštutiniai būviai yra tam tikra vaidmens būseną, kai jau esama sceniniame pasakojime, tačiau esama jame dar tik su būsima patirtimi. Ir Ifigenija, ir Magdalena Popławska dar prieš prasidedant Ifigenijos istorijai žino, kas laukia Ifigenijos. Žino, nes prisimena. Tai atmintis, kurią aktorė perduoda savo personažui, nes būdama šiame vaidmenyje ji nebegali nei jo neprisiminti, t. y. būti tik sceninėje

tikrovėje, nei vaidinti, jog neprisimena, t. y. rodyti, jog būna tik sceninėje tikrovėje. Įprastai personažas nežino, kas jo laukia, jis neturi aktoriaus atminties apie personažą ir tarsi tik dėl savo nežinojimo personažas gali įtikinti žiūrovus teatrinio pasakojimu. Tačiau šiuolaikiniuose teatro procesuose, tikėtina, personažas nebeįstengia užmiršti, nes, kaip minėta, vaidmenyje susitinka ne tik jis, bet ir aktorius (atmintis). Būtent ši negalimybė užmiršti (aktorius) ir bandymas patikėti užmarštimi (personažas) sukuria šiuolaikinį personažą, kuris egzistuoja sceninėje tikrovėje, tačiau neignoruoja tikrosios realybės. Ši pastanga užmiršti tampa šiuolaikinio aktoriaus varomąja jėga kuriant vaidmenį.

Pastaruoju metu šiuolaikiniame teatre aktoriaus darbas su vaidmeniu tapo ne vien sisteminiu, bet ir itin individualiu kūrybiniu procesu, kuris net spektaklyje nebesiekia išbaigto rezultato (personažo), o rodo atvirą ir nepertraukiamą vyksmą. Kuriant vaidmenį aktorių ir režisierių darbo su aktoriumi naudojamos vaidmens kūrimo strategijos išryškino ir aktoriaus-asmens tapatybės svarbą: vaidmuo čia nebėra suvokiamas kaip imitacijos / reprezentacijos forma ar funkcija, o veikiau tampa atviru paties aktoriaus kaip asmens savikūros ir savivokos procesu.

Kalbant apie atmintį verta prisiminti K. Stanislavskį turint omenyje, jog jis apie psichologinę vaidybą kalbėjo dar iki išsigrnyinant pačiai psichologijai, tad dalis jo idėjų keitėsi priklausomai ir nuo psichologinės teorijos kaitos, ir nuo šiuolaikinės asmenybės psichologijos pokyčių.

Jau minėta, jog aktorius negali nevaidinti; jis yra aktorius, kuris pasirodo kito žmogaus pavidalu. Tačiau negalėdamas nevaidinti jis gali to sąmoningai neslėpti. Tai reiškia, jog būdamas kažkuo kitu aktorius išviešina savo buvimo kažkuo kitu faktą ir leidžia žiūrovui bei sau pačiam priimti tai, jog šis vaidmuo nėra tik personažas. Ir pats personažas vis dar yra, jis reikalingas, kad aktorius turėtų į ką įsikūnyti. Įsikūnijantis aktorius turi patikėti dramaturginio personažo (iš)gyvenimu, tačiau aktorius negali nekontroliuojamai „užsikrėsti“ personažu. Pasak britų aktorės Bellos Merlin, giliau analizuojančios K. Stanislavskio metodą, šia sistema besivadovaujantis aktorius turi „įsileisti į save personažo skausmus, neįsileisdamas jų į savo psichiką“¹¹. Kitaip tariant, K. Stanislavskio sistema skirta būtent tam, kad aktorius įtikinamai suvaidintų savo personažą, neįtraukdamas į personažą savęs paties arba įsikūnydamas į *tuščią*, bet sąmoningą kūną¹².

Vienu pagrindinių sistemos dėmeniu K. Stanislavskis įvardija emocinę atmintį, kai personažą kuriantis aktorius sužadina savo prisiminimus, norėdamas sužadinti tam tikrą emociją. K. Stanislavskio sistemos atveju emocinė atmintis veikė kaip vidinė priemonė, leidžianti aktoriui asmeniniais prisiminimais sukelti jo personažui reikalingas emocijas. Kūnas, protas ir emocijos yra tarpusavyje sujungti bei priklausomi vienas nuo kito, tad aktoriaus ir personažo susisaistymas leidžia

¹¹ Merlin 2001: 76.

¹² Ten pat: 77.

aktoriaus protui suaktyvinti aktoriaus-personažo emocijas arba personažo-aktoriaus emocijoms – sužadinti aktoriaus kūną. Kiek vėliau šis aktorinis „įrankis“ buvo itin kritikuotas kaip aktoriaus psichinę ir emocinę būklę traumuojantis metodas. Tačiau sistemos kūrimo metu nebuvo svarbu, ką veikti su tais sužadintais asmeniniais prisiminimais (juk dažniausiai tai ribiniai patyrimai), kai jie nebereikalingi, kaip juos nuslopinti ir vėl „padėti į vietą“. Kita kritikos dalis emocinės atminties metodui kliuvo dėl jo riboto galiojimo ir panaudojimo termino. Gana greitai tapo akivaizdu, jog šis resursas nėra neišsenkantis, ir tai reiškė, jog nuolat prikeliamas tas pats prisiminimas kaskart vis mažiau dirgina aktorių, prie trauminio prisiminimo pamažu priprantama ir jis nebeturi tokio stipraus poveikio personažui. Emocinė atmintis kaip vaidybos metodas turėjo gana ryškių trūkumų, tačiau tuo metu stebino savo efektyvumu, nors nūdienos kontekste šios aktorinės pastabos turi visai kitokius veikimo principus.

Jau kiek vėliau, perėmęs stanislavskišką palikimą, lenkų režisierius Jerzy Grotowskis (1933–1999) kritikavo emocinę atmintį, svarbesniu dėmeniu įvardydamas kūno atmintį¹³. Ši atmintis apima ir aktoriaus praeitį, t. y. emocinę atmintį, ir tai, ko dar tik tikimasi, t. y. aktoriaus / personažo ateitį. Taip grįžtame prie kitokios įsikūnijimo sampratos, nes J. Grotowskis nebeatskiria aktoriaus kūno turėjimo ir buvimo kūnu; jo požiūriu aktorius nėra tik tam, kad vienokiomis ar kitokiomis aplinkybėmis atvaizduotų personažą ar „išgyventų“ vaidmenį; aktorius scenoje yra tam, kad imtųsi pats save preparuoti¹⁴. J. Grotowskis kur kas jautriau žvelgia į aktoriaus ir personažo santykį. „Aktorius man įdomus todėl, kad jis žmogus“¹⁵, – teigia J. Grotowskis, analizuodamas aktorių per žmogiškumo aspektą. Taip aktoriaus ir personažo santykis tampa scenine aktoriaus siekiamybe, personažo sudedamąja dalimi.

Nors savo teoriniais ir praktiniais darbais J. Grotowskis priartėja prie šiuolaikinės vaidybos pajautos, vis dėlto šiuolaikiniame teatre prie psichologijos grįžtama nebe kaip prie personažo charakterio visumos, o veikia jo detalės. Dar daugiau, kadangi dabar į personažą žvelgiame nebe kaip į išbaigtą, o veikia kaip į tebesitęsiantį procesą, šiame kontekste pasikeičia ir pati psichologijos samprata.

Būtent todėl reikia iš naujo apsibrėžti emocinės atminties sampratą, nes pasikeičia ne tik aktyvūs šio veiksmo dėmenys (aktorius, kuris prisimena), bet ir paties veiksmo kryptis. Tai nebėra vien aktoriaus prisiminimai, kurie „matomi“ personaže, jam esant emociniuose paribiuose. Ilgą laiką emocinė atmintis buvo aktoriaus vidinė savybė, perduodama personažui, tačiau dabar tapo nebeatskiriama ar tai aktoriaus, ar personažo savybė. Personažo prisiminimai tampa reikšminga, su stipriomis emocijomis susijusia atmintimi, kuri prisideda prie personažo raidos, nors emocinė atmintis,

13 Grotowski 2008: 156.

14 Grotowski 2011: 28.

15 Ten pat: 76.

pasak K. Stanislavskio mokinio Lee Strasbergo, yra pamatinis aktorius realybės elementas¹⁶. Tačiau jeigu aktorius vis dar yra tas, kuris kontroliuoja personažą, personažo prisiminimai pereina ir į aktorius psichologiją. Kitaip tariant, aktorius šiame aktorius ir personažo santykiuose nebėra vienintelis, kuris „sužadina“ emocijas, nes jas lygiai taip pat aktoriuje ima žadinti ir personažas.

Psichologiniu požiūriu aktoriumi itin svarbu surasti tinkamą atstumą su savo personažu ir tą atstumą tinkamai „atvaizduoti“ vaidmenyje. Tačiau kaip užmiršti savo asmeninę patirtį, kai ji sutampa su personažo atmintimi? Juk aktorius nėra tik fizinis kūnas. Apskritai, kūnas teatre yra jautriausias pojūčių laidininkas. Kūnas, pasak teatrologo Patrice'o Pavis, visuomet kelia viešumo ir privatumo klausimą¹⁷. Viena vertus, aktorius arba žmogaus kūnas yra visiškai privatus dalykas, tačiau ar ne viskas, kas rodoma scenoje, yra privatumo išviešinimas? Asmeninis aktorius kūnas dabar suvokiamas kaip konkretus charakteris, turintis atskirą savo, t. y. dramaturginį, gyvenimą, tačiau jis vis tiek priklauso aktoriumi, todėl personažas čia kuriamas tiek iš išorinių, tiek iš vidinių aktorius asmens savybių. Kūniška patirtis įsismelkia į kaulus, pojūčius, mąstymą. Juk įsikūnijimas nereiškia tik pasinaudojimo kito kūnu, tai kur kas gilesnis ir asmeniškėnis procesas. Kaip veikia aktorius kūnas jam įsikūnijant į personažą? Kaip jis išsiduoda? Ar sąmoningas kūnas turi būti išvargintas psichologijos, o kiekvienas judesys ir judėjimas visuomet rasti atsaką emocijose?

Aktorius kūnas čia perduodamas personažui, tapdamas ir pastarojo forma, ir jo turiniu. Įsikūnyti į personažą – tai reiškia priimti išorinį personažo pavidalą (aktorius kūną) ir sutelkti į jį personažo mintis, tačiau, akivaizdu, jog ilgainiui ši formulė transformavosi. Šiuolaikiniame teatre tapo įprasta, jog spektaklyje nebeignoruojamas aktorius kūnas, t. y. nebesiekama jo nureikšminti, išsprasminti, kad veiksmo ašis priklausytų tik personažui. Įprasta, jog aktorius spektaklyje ima veikti visu savo kūnu. Čia jis aktyvus ir kaip personažo išorinė savybė, ir kaip tiesiog įprastas aktorius kūnas. Tai reiškia, jog dramaturgija laisviau sąveikauja su scenine tikrove, tačiau personažo nebeįmanoma priskirti tik vienai ar kitai pusei – jis veikia ir dramos viduje, ir anapus dramos.

Apibendrinant, galima pabrėžti, jog pastanga užmiršti, apie kurią straipsnyje rašoma remiantis aktorės Magdalenos Popławskos bei jos kuriamos Ifigenijos santykiu, ir yra dvikrypčio – išorės ir vidaus – judėjimo išraiška. Scenos krašte stovėdama ir laukdama savo personažo pasirodymo M. Popławskos Ifigenija neturi gyvenimo, kuris *būtų prasidėjęs* dar prieš prasidedant spektakliui ir *tęstųsi* aktorei palikus sceną (Stanislavskis), tad tradicinė personažo samprata čia nustoja savo prasmės. Dar daugiau, Ifigenija neturi netgi to gyvenimo, kuris vyksta *dabar*, jos tėvui ir motinai kalbant apie jos paaukojimą, tad prasmės netenka ir teatrinė

16 Schechner 1964: 131.

17 Pavis 2016: 29.

iluzija. Ir tik dėl to, jog ji pasiryžta neturėti gyvenimo (kaip personažas pasiryžtų neturėti sceninės tikrovės pamato) ir vis tiek bandyti jame egzistuoti ne vien kaip aktorė-atlikėja, kurios būvį galima būtų paaiškinti performatyviu buvimu, bet ir kaip personažas, „neįstengiantis užmiršti tą nieko neturėjimą“, tas *gyvenimas* ir susigražinamas. Kitaip tariant, aktorės bandymas užmiršti tai, ką ji prisimena apie savo personažą, ir susitaikymas su tuo, jog kiekvieną minutę ji tik bando pamiršti, ko padaryti taip ir neįstengia (nes tampa nebeįmanoma paneigti aktorės atminties apie personažą ir abu šie dėmenys vaidmenyje egzistuoja vienu metu), sukuria jos personažą kaip dabartinę vaidmens erdvę, į kurią sutelpa ir aktorė, ir personažas, ir atmintis, ir nuolatinis bandymas ją užmiršti, ir susitaikymas, jog visiškai užmiršti neįmanoma, ir mėginimas tai įsisąmoninti. Sociologė Elena Esposito teigia, jog prisimindamas subjektas atsigręžia į pasaulį, o pamiršdamas jis atsigręžia į patį save¹⁸. Šiuo atveju autorė apie atmintį ir užmarštį kalba kaip apie socialinius reiškinius, kurie apmąstomi ir kolektyviai, ir individualiai. Jos mintis, kad užmarštis yra akistata su pačiu savimi, nurodo į tam tikrą praradimą ar kaltę. Tačiau užmarštis nebūtinai turi neigiamą prasmę, nes ji apvalo nuo pertekliaus. Klausiant, kaip aktoriumi pamiršti personažą, iš tiesų keliamas klausimas, kaip aktoriumi peržengti tą tradiciją, kuri varžo, kaip išsivaduoti iš santykio, kuris nebesikuria? Pamiršti tam, kad prisimintum, reiškia pažvelgti į save tik tam, kad galėtum pažvelgti į pasaulį. Tad aktoriumi pažvelgti į save reikia tik tam, kad jis galėtų pažvelgti į pačią vaidybą.

Išvados

Šiuolaikiniame teatre kurdami vaidmenis nuo postdraminio teatro ir performanso meno įsivyravimo aktoriai ėmė taikyti asmeninę (praktinę) patirtį bei režisierių siūlomą metodiką ir taip išgauti visiškai naujas vaidmens formas. Sekant nauja vaidmens forma būtina pažymėti, jog pasikeitė ir stanislavskiška įsikūnijimo samprata bei personažo kaip *kito* reprezentacija. Personažas išlaiko „senąją“ formą, t. y. savyje turi tą dramaturginę arba sceninę *kitą*, o vaidmuo praplėtė savo sampratos ribas – tai ne tik *kitas*, bet ir *aš pats*, besistengiantis paneigti / užmiršti personažą tam, kad jis galėtų įvykti. Tiesa, šiuolaikiniuose spektakliuose tiek įsikūnijimas į personažą, tiek ir pats vaidmuo (aktoriaus ir personažo buvimas viename kūne vienu metu) tampa nebe rezultatu, o procesu. Priimdami sąlygą, jog tai, ką matome scenoje, neturi išbaigto rezultato ir yra tęstinis procesas, į vaidmens sampratą galime žvelgti kaip į liminalią būseną. Nors ši brechtiška aktoriaus – personažo laikysena nėra nauja, tačiau atsiranda nauja aktoriaus savimonės personažo akivaizdoje sąlyga. Tad vaidmuo „(A)Pollonia“ ir panašių šiuolaikinio teatro spektaklių atvejais gali būti suvokiamas: a) kaip aktoriaus bandymas užmiršti ne vieną kartą savo kūnu ir psichika išgyventą,

18 Esposito 2008: 182.

t. y. iš anksto žinomą, dramaturginę personažo istoriją, ir b) kaip mėginimas išlaikyti save, t. y. tą, kuris prisimena viso spektaklio metu.

Gauta 2023 05 11

Priimta 2023 06 11

Literatūra

1. Bentley, E. Are Stanislavski and Brecht Commensurable? *The Tulane Drama Review*. 1964. Vol. 9, No. 1.
2. Brecht, B. *Pastabos apie teatrą*. Vilnius: Scenos menų kritikų asociacija, 2022.
3. Esposito, E. Social Forgetting: A Systems-Theory Approach. *Media and Cultural Memory: Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin, DEU: Walter de Gruyter, 2008.
4. Fischer-Lichte, E. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013, p. 239.
5. Grotowski, J. *Skurdžiojo teatro link*. Vilnius: Apostrofa, 2011.
6. Grotowski, J. Reply to Stanislavsky. *The Tulane Drama Review: Re-Reading Grotowski*. 2008. Vol. 52, No. 2.
7. Gospadinov, G. *Liūdesio fizika*. Vilnius: RARA, 2022.
8. Merlin, B. *Beyond Stanislavsky: A Psycho-Physical Approach to Actor Training*. New York: Routledge, 2001.
9. Myers, D. *Psichologija*. Kaunas: Poligrafija ir informatika, 2008.
10. Ortega y Gasset, J. *Mūsų laikų tema ir kitos esė*. Vilnius: Vaga, 1999: 397.
11. Pavis, P. *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. Routledge: London and New York, 2016.
12. Peters, J. D. Witnessing. *Media, Culture & Society*. 2001. Nr. 23(6): 721.
13. Sauter, W. Vaidmenys ir asmenys: ieškant naujų vaidybos teorijų. *Kultūros barai*. 2016. Nr. 3.
14. Schechner, R. Working with Live Material. *The Tulane Drama Review*. 1964. Vol. 9, No. 1.

Rimgailė Renevytė

Forgetting in Order to Remember: The Actor-Character Problem in Contemporary Theatre

Summary

The article examines the contemporary notion of role and acting. In contemporary theatre, actors dealing with different directing strategies tend not only to apply or to adapt but also to even deconstruct the classical acting systems of the twentieth century. Yet theoretical discourse still lacks any substantial and clear methodological analysis of these creative strategies that would allow us to clarify the contemporary notion of role and acting. The article uses the perspective of acting and memory theory to consider the interaction between the actor and the character. By analysing the well-known Polish performance (*A*)*Pollonia* (dir. Krzysztof Warlikowski, Nowy Teatr, 2009), it is argued that the exposed interaction between the actor and the character has become an essential part for creating the role and for the performance itself. The intention is to show that by absorbing the elements of the Brechtian tradition, the actors reveal themselves in the role beside the character, thus expanding the structure of the character beyond the limits of its traditional form. In addition to that, of equal importance becomes the actors' relationship with themselves, their self-consciousness and self-creation through the creation of the role.

KEYWORDS: character, role, psychological acting, interaction, Konstantin Stanislavski, detachment, Bertolt Brecht, actor's self-consciousness