



LAURA VARNAUSKAITĖ

Vilniaus universitetas, Lietuva
Vilnius University, Lithuania

TEATRAS PO ANTROJO PASAULINIO KARO: LYGINAMOJI BECKETTO ABSURDO TEATRO IR BUTŲ AVANGARDO TEATRO ANALIZĖ

Theater After the Second World War: Comparative Analysis
of the Beckett Absurd Theater and the Butoh Avant-Garde Theater

SUMMARY

The purpose of this article is to reveal how the greatest conflict of the twentieth century has affected the human consciousness and how this change was manifested in the artistic form of expression – through language and body on the stage of the theater. Two examples in different civilizations have been chosen as the subject of the study: Samuel Beckett's absurd theater in the West and the Butoh avant-garde theater in Japan, which are compared on the basis of Vytautas Kavolis civilization analysis methodology. Within the chosen forms of theater as a way of artistic creation and social protest, one can try to trace the change of consciousness in the very civilizations. The question is, whether these forms of theatre signify a change of consciousness associated with moral and intellectual responsibility or whether it is an existential effort to perceive being in the wrong world or it is mercy for those who have survived the war?

SANTRAUKA

Straipsnyje atskleidžiama, kaip didžiausias XX a. karinis konfliktas paveikė žmogaus sąmonę ir kaip šis pokytis buvo manifestuojamas menine raiškos forma – per kalbą ir kūną teatro scenose. Tyrimo objektu pasirinkti du pavyzdžiai skirtingose civilizacijose – Samuelio Becketto absurdo teatras Vakaruose bei butō (anglų k. *butoh*) avangardo teatro kryptis Japonijoje, kurie lyginami remiantis Vytauto Kavolio civilizacijų analizės metodologija¹. Straipsnyje parodoma, jog pasirinktose teatro kaip meninės kūrybos ir socialinio protesto raiškos formose galima aptikti sąmonės pokytį skirtingose civilizacijose. Klausama, ar šios teatro formos žymi su moraline ir intelektualine atsakomybe susijusį sąmonės pokytį. O gal tai yra egzistencinės buvimo klaidingame pasaulyje suvokimo pastangos arba gailėstingumas tiems, kurie išgyveno karą?

RAKTAŽODŽIAI: avangardas, absurdo teatras, Samuelis Beckettas, Tatsumi Hijikata, Kazuo Ohno, Vytautas Kavolis.
KEY WORDS: avant-garde, absurd theater, Samuel Beckett, Tatsumi Hijikata, Kazuo Ohno, Vytautas Kavolis.

IŽANGA

Po Antrojo pasaulinio karo Vakaruose susvyravo tikėjimas pažanga, ideologinėmis idėjomis, Dievu, gyvenimo prasme. Žmogus turėjo surinkti išbarstytas prasmes, sudužusias viltis, atkurti pakrikusią sąmonę, tapatybę, vertybes ir tikėjimą. Egzistencialistai ieškojo atsakymų į esminius žmogaus būklės klausimus. Albertas Camus svarbiausiu filosofijos dalyku įvardijo klausimą, „ar gyvenimas vertas, kad jį gyventum, ar ne“ (Camus 1997: 9).

Japonijoje, kitaip nei Vakaruose, vyko branduolinis karas, kuriam nebuvo įmanoma pasipriešinti. Pralaimėjimas kare bei vakarietiškas Japonijos atstatymo planas sąlygojo „nacionalinio kūno“ (*koku-*

tai) subyrėjimą iš vidaus“ (Calamoneri 2014: 33). Prarasta laisvė, sugriauti miestai, subjauroti gyvenimai skatino menininkus šią išorinės galios sukeltą įtampą išlyginti priešinga jai kūrybine raiška per atsidavimą iracionalumui, bejėgiškumui, jausmingumui, mistiškumui, amorfiniam stiliui bei intensyviai eschatologinei refleksijai. Meninėje kūryboje buvo keliami gilios istorinės krizės, pralaimėjimo kare, ideologijų pabaigos bei žmogaus trapumo klausimai. Šiame kontekste klausiamą: kokį vaidmenį atlieka menas istorinių krizių laikotarpiu? Koks jo santykis su politine bei socialine sistema? Kaip menas keičia individo sąmonę?

TEATRO KAIP MENO VAIDMUO VISUOMENĖJE

Remiantis lyginamųjų civilizacijų ir meno sociologijos profesoriumi Vytautu Kavoliu, menas pagrįstai „gali būti laikomas generalizuota visuomenės sistema, skirta atlikti nenumatytoms ir neatpažintoms (tačiau, nepaisant to, reikalingoms) psichologinėms ir kultūrinėms funkcijoms“ (Kavolis 2007: 156). Todėl galima kalbėti apie menininką kaip žmogiškosios sąmonės architektą, kuris dirba su paslėpta, bet ne mažiau svarbia, nei viešai demonstruojama, žmogiškosios egzistencijos puse.

Šiame kontekste teatras yra specifinė meno rūšis. Čia nėra išliekamumo momento. Tai, ką galima užfiksuoti žiūrovams stebint veiksma, išlieka tik jų prisiminimuose. Vaidmens atlikėjas ne tiek pakartoja išmokus judesius ar žodžius, kiek perteikia įkūnytą charakterį ir są-

monės būseną. Ši būseną kyla, viena vertus, iš atlikėjo *ego* nunykimu persikūnijant į kuriamą vaizdinį, antra vertus, iš santykio su auditorija, kai atlikėjas ir stebėtojas tampa bendro energetinio-prasminio lauko dalimi. Nagrinėdamas kūną savo veikale *Sovokimo fenomenologija* Merleau-Ponty teigia, jog „žvelgti į objektą – tai jame apsigyventi“ (Merleau-Ponty 2008: 81). Šitaip stebintysis įkurdina savo mintis ir jausmus atlikėjo projektuojamame vaizdinyje ir įgyja gebėjimą kartu su juo transformuoti savo buvusias patirtis ir jausmus į naujai kuriamas prasmes.

Kitas svarbus dalykas yra meno kaip socialinės kritikos funkcija. Ji yra aiškiau atpažįstama nei paslėptoji. Visais laikais menui vienas svarbiausių kūrybos šaltinių buvo tikėjimas ideologine ar politine

sistema, kurios tobulumą ar sugedimą jis pasirinkdavo manifestuoti kūryboje. Tiesa, socialinė kritika nėra pagrindinė meno funkcija, tačiau gali įkvėpti pradėti esančią sistemą kritikuojantį meninį judėjimą. Šiame tekste pasirinktos teatro kryptys, kurios savo esme buvo totalitarinių režimų, žmogaus orumo nuvertinimo bei laisvės naikinimo kritika. Prie to bus sugrįžta vėliau.

Taip pat galime daryti prielaidą, jog menas didžiųjų krizių laikotarpiais atlieka religijos funkciją. Po karo religija patyrė stiprų išbandymą dėl negebėjimo atsakyti į išgyvento žiaurumo ir dieviško teisingumo disonansą. Galima klausti, kas tuomet, kai religija praranda gebėjimą atsakyti į egzistencinius klausimus, kylančius žmogui po patirtų istorinių krizių, tampa jos atsvara? Tam reiškiniai paaiš-

kinti Kavolis iškelia tezę, jog vykstant istorinei krizei, religija atlieka ar bando atlikti jos valdymo funkciją, o grėsmei praėjus, pokrizinės integracijos vaidmuo pereina menui². Todėl straipsnyje nagrinėjama, ar teatras, kaip meno forma, po karo koncentravosi į vientisumą praradusios sąmonės integravimą, šitai tapdamas *pokrizinės integracijos fenomenu*.

Dar viena svarbi po krizės išskylanti meno funkcija – *užpildyti emocinį vakuumą*, atsiradusį dėl susvetimėjimo visuomeninei struktūrai, ir prasmės visame, kas vyksta, nematymo. Objektīvūs struktūriniai pokyčiai – pralaimėtas karas bei didžiulės patirtos netektys – sukūrė emocinį vakuumą, kuriam užpildyti nebepakako buvusių meno formų. Iš to kilo poreikis kurti kitokį meną³. Vakaruose juo tapo absurdo teatras.

ABSURDO TEATRO PRASMINIAI KLODAI

Absurdas (lot. *absurdus* – nedarnas, beprasmiškas; nelogiškas) mene pasirodė XX a. viduryje ir daugiausia paveikė literatūrą bei teatrą. Visuomenė buvo supažindinta su nauju žanru, kuris prieštaravo įprastai logikai: „Jei gera pjesė turi protingai sudarytą istoriją, tai šie [draminiai kūriniai] neturi jokios istorijos arba siužeto“ (Esslin 1961: XVII), nėra nei atpažįstamų charakterių, nei jų aiškios motyvacijos, nėra nei pradžios, nei pabaigos, vietoje sąmojingo dialogo – vapėjimas, kalbėjimas klišėmis, pasikartojimais. Absurdo teatro kūriniai temomis – totalitarinė sistema ir ribotos žmogaus galimybės reaguoti į ją, vientatvė, bejėgiškumas, beprasmybės jausmas. Žmogus atkirstas nuo transcendentinių šak-

nų, patiria idealų, tikslų devalvaciją, praranda gebėjimą priešintis kitų žmonių ir sistemos kuriamam absurdui, o jo mintys ir veiksmai – beverčiai. Nepaisant, atrodytų, beviltiškos žmogiškos būklės, teatro kritiko Martino Esslino teigimu, absurdo dramoms tikslas nėra absurdo teigimas, tačiau „galimybė pažvelgti į absurdiškas situacijas atmerkтомis akimis ir, patyrus katarsį, išsilaisvinti“ iš jo (Esslin 1961: 269).

Absurdo dramoje fiksuojamas emocijų bei sąmonės, viena vertus, ir veiksmų, tikslų, motyvų, supratimo atitrūkimas, kita vertus, sudarantys bendrąjį sociopsichologinį modelį, kurį Kavolis įvardija psichologine esmės praradimo ir atotrūkio būseną: „žmogaus atitrūkimas nuo

istorijos, nuo kitų žmonių, nuo kalbos, emocijos atsiejimas nuo prasmės, veiksmo nuo tikslo, nuo padarinių ir nuo „savęs paties“ <...> bei substancijų išgaravimas (kur tiek veiksmas, tiek atoveiksmis tampa negalimas)“ (Kavolis 1995: 139).

Šios dimensijos aiškiai juntamos Samuelio Becketto⁴ absurdo dramose. Vakarų pasaulyje jis laikomas absurdo teatro klasiku⁵. Tokį titulą Beckettui pelnė pjesė „Belaukiant Godo“. Joje Estragonas ir Vladimiras laukia Godo, kuris vis nepasirodo. Laukimas lygu gyvenimui. Nuo Godo priklauso jų ateitis. Pjesėje gausu absurdo teatrui būdingų požymių⁶: 1) ištrėmimas iš istorijos, kurioje įvykiai nebėra suvokiami kaip prasmingi ar emociškai reikšmingi: „ESTRAGONAS. *Atsimeni tą dieną, kai puoliau į Diuransos upę?* VLADIMIRAS. *Tada skynėm vynuoges.* ESTRAGONAS. *Tu mane ištraukei.* VLADIMIRAS. *Viskas jau užmiršta ir palaidota*“; 2) psichologiškai „maitinančių“ ir patenkinančių santykių negalimybė: „*Aš irgi dėjau, kad jų nepažįstu. O be to, mūsų niekas niekados nepažins*“; 3) veiksmų nuvertinimas, kai veikti privaloma imituojant gyvenimą: „*Vis prasimanom ką nors tokio, kad apdumtume akis ir įtikintume save, jog dar tebegyvenam <...>*“; 4) laiko suvokimo praradimas: „*Ar jūs nesiliausi-*

te kvaršinę man galvos su savo pasakom apie laiką! <...> vieną dieną, tokią pat kaip ir kitos, jis tapo nebylys, vieną dieną aš apakau, vieną dieną mes apkursime, vieną dieną mes gimėme, vieną dieną mes mirsime, <...> ar to jums negana? <...> Jos pagimdo, apsižergusios kapą, akimirką nušvinta diena, paskui vėl naktis“; 5) veiksmų ir mąstymo neefektyvumas: „VLADIMIRAS. *O čia ne pati didžiausia bėda, iš tikrųjų.* ESTRAGONAS. *Kas?* VLADIMIRAS. *Kad mes galvojom.* ESTRAGONAS. *Savaimė aišku.* VLADIMIRAS. *Būtume galėję apsieiti ir be to.* ESTRAGONAS. *Ką beveiksi*“; 6) pasyvumas jaučiant, kad veikia aplinkybės ir atsitiktinumai: „*POCO. Aš niekaip negaliu <...> išeiti.* ESTRAGONAS. *Toks gyvenimas*“; 7) nesugebėjimas suprasti krypties ir vidinių motyvų: „VLADIMIRAS. *Kur dabar einate?* POCO. *Man tas nerūpi*“; 8) bendras beviltiškumo jausmas: „ESTRAGONAS. *Būtų neblogai, jei mane užmuštų kaip aną, kitą.* VLADIMIRAS. *Kurį kitą? <...>* ESTRAGONAS. *Kaip milijardus kitų*“; 9) gyvenimas iliuzijoje vengiant įsisąmoninti realią žmogaus būklę: „*Ore skamba mūsų verksmai. <...> Bet įprotis – didysis marintojas*“⁷ (Beckett 2009: 46–86). Čia blykstelėjusi sąmonės šviesa užtemdoma laukimo rutina⁸, šitaip apsisaugant nuo skausmingo apgailėtinos žmogaus būklės suvokimo.

AVANGARDO KULTŪRA JAPONIJOJE: KŪNAS KAIP UŽUOJAUTA IR PROTESTAS

Japonijoje po Antrojo pasaulinio karo įvykęs sąmonės lūžis, virtęs nauja meno forma, susijęs su individualios ir kolektyvinės sąmonės santykio peržiūra. Po karo, subyrėjęs Japonijos „nacionaliniam kūnui“, buvo peržiūrimas santykis tarp

individo ir didesnės kolektyvinės visuomenos, tarp žmogaus kūno ir tautos kūno. Tyrinėtojai pažymi, jog įvyko „didžiulis kūno koncepcijų poslinkis šeštajame ir septintajame dešimtmečiais Japonijoje priešinant *nikutai* [kūnas (*flesh*)], kūniškas /

jausmingas] ir *kokutai* [nacionalinis kūnas] kultūrinės reprezentacijos“ (Calamoneri 2014: 35). Ieškota meninės raiškos formų, kurios manifestuotų individualų kūną.

Butō kilo iš „pogrindinio“ judėjimo⁹. Jo pradininką įkvėpė su gamta susiliejantis ir energetinius srautus valdantis kūnas vokiečių ekspresionistiniame šokyje *Ausdrucktanz*, taip pat prancūzų surrealistų judėjimas¹⁰, filosofas ir rašytojas Marquisas de Sade'as, poetas Isidore'as Lucienas Ducasse'as. *Ankoku Butō* kaip visų egzistuojančių šokio ir teatro stilių Japonijoje paneigimas tapo avangardine menine kultūra¹¹. Galima klausiti, kaip butō atspindi avangardinės kultūros bruožus? Pagrindiniai jų: 1) principinio susvetimėjimo reikšmingiems egzistuojančios tikrovės elementams pojūtis, 2) sąmoningas išsipareigojimas įveikti egzistuojančios tikrovės trūkumus naujo pobūdžio meninėmis priemonėmis (plg. Kavolis 2007: 175) bei 3) siekis iš tuštumos save sukurti savo paties pastangomis (Kavolis 1995: 129).

Butō meno funkcija, kaip ją matė kūrėjas, – išreikšti žmogaus laikyseną krizės situacijoje, taip pat suprasti kitą, jo trapumą ir negalią. Hijikata žodžiais: „Per šokį mes turime vaizduoti žmogaus laikyseną krizėje <...>. Kai aš pradėjau norėti būti suluošintas, nors buvau visiškai sveikas, <...> tai buvo pirmas žingsnis į priekį link butō“ (Hijikata, cit. iš Crump 2006: 61). Juliette T. Crump¹² nebyliojo teatro šerdį surado vienoje esminių budistinių vertybių – galingą ekspresiją įkvėpiančioje užuojautoje (*compassion*). Žengimas į priekį „suluošintomis“ kojomis krizės akivaizdoje yra vienybės ir užuojautos ženklas. Kaip deivė Kannon¹³

siekia sumažinti kančias pasaulyje, taip ir butō atmeta žmogų supančią kančią, pokarinės industrinės fragmentacijos ir chaoso persmelktą aplinką. Butō atlikėjas „sukuria ryšį su savo prarastomis dalimis, su prarastų esmių (*lost beings*) pasauliu“ (Crump 2006: 63) ir apglėbia tuos, kurie yra trapūs, pažeidžiami, atsidūrę visuomenės paribiuose.

Butō teatre meninės išraiškos būdai nepakluso jokiai logikai ar racionalumui. Vienas pradininkų Kazuo Ohno¹⁴ kūrinys „Negyva Jūra“ („The Dead Sea“) pavaizdavo rūką. Autoriui atrodė, jog nelogiški sprendimai išlaisvina. Šitaip menininkai laisvinosi iš vakarietiško modernybės standartų ir pradėjo kurti alternatyvią modernybei sąmonę, susiejančią gamtą, mitologiją, teatrą ir šokį. Čia susipina keletas avangardinės kultūros požymių: išsipareigojimas įveikti egzistuojančios tikrovės trūkumus naujo pobūdžio – nelogiškomis – meninėmis priemonėmis, taip pat siekis iš tuštumos – šiuo atveju rūko – save sukurti savo paties pastangomis.

Kalbant apie protesto formas, po karo japonų rašytojai stangėsi apsaugoti kūną nuo kviečiančios pasiaukoti propagandos, paskatinusios japonų pilotus kare aukoti savo gyvybes įsirežiant į priešininkų pilotuojamus naikintuvus. Politinė kritika buvo susijusi ir su vulgariomis erotinėmis priemonėmis. Kūrybos pradžioje tai buvo būdinga ir butō, kada pasirodymuose kūnas iš suluošinto tapdavo gašlus, ir atvirkščiai. Šitaip kūnas mene buvo naudojamas priešinant hegemonijai kaip žmogiško kūno ir jo troškimų subordinavimo ir pavergimo nacionaliniam kūnui priemonei.

Hijikata eksperimentavo su ekstazės patirtimis, per ekstremalų skausmą ir pasiaukojimą gana sąmoningai naudodamasis vakarietiško avangardo literatūra ir vizualiaisiais menais (pgl. Clamoneri 2014: 36). Griežtai pasisakė prieš parodomąjį šokį, *pasiaukojimas* turėjo tapti kiekvieno šokėjo dalimi. Šitaip atsirado nauja kūno architektūra, kurioje svarbu ne judesiai, choreografija bei virtuoziškas, bet *gyvas kūnas kaip patirties ir transformacijos vieta*. Pasiaukojimas nelygu bejėgiškai „aukos sąmonė“, kuriai Hijikata priešstatė „pirmines patirtis“: nuogas karys nuogoje gamtoje. Savo esė *Pavydint šuns venų* (*From Being Jealous of a Dog's Vein*) (1969) Hijikata užbaigia žodžiais: „Noriu tapti ir būti kūnu tiesiog su plačiai atmerkтомis akimis, įtemptomis iki lūžio taško per įsirežusį santykį su kilniu (*dignify*) kraštovaizdžiu aplink jį“ (Hijikata, cit. iš Clamoneri 2014: 36), šitaip išreiškdamas gryną santykį su gamta per autentišką patirtį¹⁵.

Butō vaizdinio kūrimui ir atlikimui didelę reikšmę turi kasimasis gilyn, tarsi svogūno lukšto lupimas. Per išgyventos istorijos patyrimą siekiama atverti gilesnius kūno sluoksnius: „kiekvienas turi kasinėti savo kūną <...> vieną po kito nusirengdamas savo paties sluoksnius tam, kad praskiverbtų į psichikos gel-

mes“ (Waychoff 2009: 45). Tačiau per didelę koncentracija į mintį ar techniką sukelia pavojų prarasti gyvybę, kuri yra natūrali, kūniška. Tam, kad atlikėjas užmirštų techniką, žodžius ir pasiduo-tų gaivališkai emocijai, jis prieš tai turi juos pažinti. Šitaip judesių technika ir mintis subordinuojama kūnui leidžiant gyvybei nevaržomai skleistis. Tai yra suartėjimas su dzenbudistine praktika, kai šokėjas save visiškai ištuština tam, kad leistų kuriamam vaizdiniui skleistis per save. Kazuo Ohno žodžiais: „Aš šokau Gyvenimą ir Gyvenimas mokė mane. Todėl aš tiesiog sekiau Gyvenimą...“

Viena dzenbudizmo tiesų sako: „Kai sugrįžtame prie šaknų, mes įgyjame prasmę (*meaning*)“ (Suzuki 1960: 78). Įdomu pažymėti, jog Beckettui „šaknimis“ – prasmės, paguodos ir ramybės uostu, kai nieko nelieka, arba nėra kuo tikėti, tampa „motinos iščios“: „*Dar yra, aišku, mano pasakojimas, kai jau nieko kito nebelieka. <...> Ilgas gyvenimas. <...> Prasideda iščiose, kur kitados prasidedavo gyvybė, Mildreda <...> prieš mirdama <...> prisimins motinos iščias*“ (Beckett 2009: 163 („Laimingos dienos")); arba pasinėrimas visa esatimi į bundančios gyvybės dvelksmą: „<...> *štai ji vėlei lauke... balandžio rytas... veidas skendi žolėj... nieko aplink... tik vieversiai... ir ten mėgina pradėti iš naujo...*“ (Beckett 2009: 295 („Ne aš"))).

KŪNIŠKA VERSUS TEKSTUALI TEATRO KALBA

Viena pagrindinių temų, atveriančių plačius komparatyvistinius horizontus Rytų ir Vakarų teatro formose, yra *kalbos vartojimas* – nuo beprasmio žodžių per-tekliaus iki visiškos tylos ir tuštumos.

Avangardiniame japonų šokio teatre nėra žodžių, čia kalba kūnas. Kaip teigia Sakurako San¹⁶, „kūnas nemeluoja“. Žodžiai yra proto konstruktas, o kūnas yra arčiau tiesos – jis byloja tiesiogiai apeidamas in-

telektą, šablonus, klišes, įvardijimus, įvaizdžius. Žvilgsnis, aprėpiantis visą aplinką, fiksuotas į horizontą, esantis giliausias sąmonės, jausmų ir sielos atspindys, pasakoja istoriją tikriau ir giliau, nei tai daro žodžiai. Žmogus – tai kaleidoskopas, saugantis kūne įvairius vaizdinius, kurie atgyja lyg ryškinant nuotraukos negatyvą: teka upe, kyla ugnikalnio lava, sklaidosi tarsi rūkas, trupa lyg rūdys. Kūne, raumenyse ir kauluose įrašyta atmintis, kurią sužadinti galima juose apsigyvenus. Kiek trunka vyksmas, tiek trunka atlikėjo bei stebėtojo persikėlimas į kitą laiką, erdvę, sąmonę. Tai transformacijos vyksmas, leidžiantis susidurti su prisiminimų, projekcijų ar jausmų spaudimu ir perkeisti juos.

Butō atlikimas – tai vidinė transformacija per „atsivėrusį“ lyg žaizda kūną. Tam, kad ši transformacija galėtų vykti, atlikėjas turi nusirengti savo *ego*, ištuštinti save visiškai, kad taptų įrankiu naujoms prasmėms kurti. Į transformaciją įveda išgyvenimo prisiminimas: sąstingis, puvimas, gimimas ir mirtis – visa tamsioji sąmonės pusė, stebėtoją sukrečianti lyg mirtis, į kurios šurpą bijoma žiūrėti, bet ir negalima nuo to pabėgti. Tas viliojantis mirties ir atgimimo slėpinys sukuria terpę, kurioje menininkas tampa archeologu, pamažu valančiu žemes, rūdis, pelėsį nuo žmogaus sąmonės, šitaip sudarydamas galimybę kurti save iš naujo. Todėl butō nuogas ir grynas, šokiruojantis – kupinas traukulių, drebulio, nebylaus šauksmo, nustėrusių akių, surakintų kaulų, išsukinėtų riešų ir pirštų – patenka į uždraustą, ištrintą, palaidotą sąmonės ertmę, kuri vykimo metu gali būti transformuota. Toji estetiškai šurpi atlikėjo būklė, kitaip nei

tradiciname japonų ar vakarietišrame absurdo teatre, niekada nėra naivi ar plokščia, bet į gilį orientuota žmogaus sąmonės dimensija.

Kyla klausimas, kurį kadaise kėlė Beckettas diskusijose su Jamesu Joyce'u: ar kalba dar gali būti metafizinės tiesos perdavėja? Ar autorius gali kastis giliau, į nenusakomas žmogaus patirtis – „nerimo grėžinius“ – ir tuos giliuosius užspautus išgyvenimus perteikti taip, kad neužmaskuotų jų žodžiais lyg užmaršties piliulėmis pasąmonėje?

Nors airių kilmės dramaturgas buvo įsitikinęs, kad žodžiai neperteikia prasmės, vis dėlto žodžiai yra tai, kas mums duota: „*Que voulez-vous, Monsieur? C'est les mots. On n'a rien d'autre*“¹⁷, – sako Beckettas. Jo pjesėse daug žodžių ir daug kūno, kurie, atrodytų, neturi jokios prasmės, savotiška kalbos ir kūno devalvacija. Veikėjų kūnai ir kalba yra nuolat aktualizuojami ir nuolatoti esti kraštutinės būklės: arba fiziškai neįgalūs, arba perteikliškai kūniški, arba bekalbiai, arba nesulaikomas žodžių srautas. Pjesėje „*Ne aš*“ moteris išreiškia ribinę situaciją tarp visiško nebylumo ir nekontroliuojamo žodžių srauto, tarp fizinio neįautrumo ir pojūčių antplūdžio: „<...> *visas kūnas tarsi pranyko... tik lūpos... skruostai... žandai... liežuvis... nenurimstąs nė sekundei... deganti burna... žodžių srovė... ausyse... faktiškai ausyse... nė pusės nesuprantant... nė ketvirtadaliu... ką ji sako...*“ (Beckett 2009: 292). Veikėjų kalba yra jų pačių nekontroliuojama, nerišli, išskaidyta. „Paskutinėje Krepo juostoje“ naudojama mašina, kurios pagalba kalba suskaldoma sugrižtant į praėjusį laiką. Arba pjesėje „*Ne aš*“ veikia nepažini išorinė jėga, neleidžianti prabilti: „<...> *o gal... tai mechanizmas...*

panašiau į mechanizmą... tokį išderintą... kad niekas jos nepasiekdavo... arba ji negalėdavo atsakyti... buvo kaip suparalyžiuota..." (ten pat: 291). Čia negalėjimas kalbėti gretinamas su kūno negalia. Arba pjesėje „Laimingos dienos“ kalbą suskaido mechaninės kliūtys, patiriamos dėl bandomo išskleisti skėčio: „Žmogus vis atidėlioji – jį iškelti – nes bijai iškelti – per anksti – ir diena sau slenka – visa praslenka – o žmogus taip jo ir neiškėlei – visiškai neiškėlei“ (ten pat: 152). Anapus žodžių šiame epizode galima atpažinti žmogaus bejėgiškumą, praradimą gyvenimo prasmės ir krypties, kuriuos bandoma atkurti vis griebiantis kokio daikto: skėčio, šukų, veidrodžio, krepšio: „Protas sako man, nuleisk jį, Vini, jis tau nieko negelbsti, pasidėk jį ir stverkis ko nors kito“ (ten pat).

Kūnas čia yra svarbi semantinė figūra, prasmės teikėjas. Iki krūtinės užkantai moteriai sakoma: „Iškasti ją <...> reikia, šitokia ji neturi jokios prasmės“ (Beckett 2009: 156). Nejudrus kūnas yra svetimo pasaulio, kuris sustingdo žmogaus jausmus, išraiška: „Ne, kažkas turi atsitikti, kažkas turi pasaulyje įvykti, kokia nors permaina, aš nebepajėgsiu, jei reikės vėl judėti.“ (ten pat: 152). Šiame svetimame pasaulyje žmonės susitinka su savo negalėmis ir, patirdami stygių, yra arčiau vienas kito, jie gali suprasti ir priimti kito negalią: „Na ką gi, aš tavęs nekaltinu, ne, nepriktų man, negalinčiai pajudėti, barti savo Vilį, kad jis negali kalbėti“ (ten pat: 153).

Autorius naudojami žmonių kūnais, daiktais bei skyrybos ženklais siekdamas perteikti tai, kas negali būti išsakyta žodžiais. Skyrybos ženklų nebuvimas dialoguose, pakartojimai ir klišės, bekalbė burna, zvimbimas ausyse, veikėjo susigūžimas įščiose esančio kūdikio poza,

rankų pakėlimas į šalis kaip beviltiškas užuojautos gestas – visa tai rodo komunikacijos negalimybę. Virvė skirta pasikarti, rimbais tarnui valdyti ir t. t. yra pripažinimas iliuzijų dėl gatavų receptų, dėl problemų sprendimų ir sufabrikuotų prasmų, kurios nieko negali pasakyti apie žmogaus pasimetimą krizės situacijoje, jo patiriamą kančią ir neveltį. Atsakydamas į šiuos iššūkius, Beckettas kuria anapus žinojimo esančią sąmonę, kuri, susidūrusi su žmogaus būklės siaubu, tampa nelogiška, absurdiška, naivi, depresyvi, suicidiška, bet, perėjusi per tai, leidžia patirti katarsį ir jį užliejančią tikrąją ramybę: „Ramybė, taip, manau, štai tokia ramybė, o ta kančia... tarsi niekad jos nebūtų buvę“ (Beckett 2009: 279) („Komedija“)). Paradoksalu, tačiau nieko tikro šis laikmetis negali pasiūlyti. Ramybė pasirodo besanti dar viena iliuzija. Kaip ir gailestingumas?

Pjesėje „Ne aš“ Gailestingu Dievu tikėti išmokoma dar vaikystėje tam, kad būtų įteisintas nuodėmės ir bausmės mechanizmas: „<...> tokiu atveju, žinoma... ta mintis apie bausmę... už tą nuodėmę ar kitą... ar už visas kartu... arba tiesiog šiaip be priežasties... šiaip, bausmė dėl bausmės... ji tuo nesistebėjo... <...> kartu su kitais benamiais vaikais... ji buvo išmokyta tikėti... gailestingu (trumpai nusijuokia)... Dievu (smagiai juokiasi)“ (Beckett 2009: 290). Čia gailestingumas ir bausmė yra nuolatiniai pakrikusios sielos ir apskritai žmogaus, esančio krizės akivaizdoje, palydovai. Galima klausti, galbūt neišvengiamai po karo gailestingumas bet kurioje civilizacijoje tampa būdinga kūrybinės raiškos dalimi, nepriklausomai nuo meninio stiliaus ir kūrėjo sumanymo: liudyti ar keisti tikrovę?

APIBENDRINIMAI

Siekiant palyginti individo sąmonės struktūrų pokyčius po Antrojo pasaulinio per butō ir absurdo dramos formas Rytuose ir Vakaruose, atsižvelgiama į nagrinėtus prasminius klodus: avangardo ir absurdo teatro žymenys, teatras kaip socialinio protesto forma, kūno ir kalbos reikšmė kuriant ir perduodant prasmę, scena kaip sąmonės transformacijos vieta, o menininkas – sąmonės architektas, individualios sąmonės arba kūno ir kolektyvinės sąmonės santykis.

Teatras Japonijoje bei Vakaruose po didžiosios žmonijos krizės atmetė pramoginio meno vaidmenį ir tapo transformacijos erdve. Tiek absurdo, tiek avangardo teatrui būdinga: judesių technikos, normalios kūrinio plėtotės logikos ir bet kokios rutinizacijos atmetimas. Nelogiškos veikėjų mintys ir veiksmai Vakarų absurdo dramoje susipina su nelogiškais, stichiškais kūno judesiais japonų avangardo teatre. Butō laikas cikliškas, apima gyvenimą ir mirtį. Becketto teatras priartėja prie šios dimensijos paversdamas linijinį laiką cikliniu – nuolatiniu bandymu kartoti gyvenimą. Šitaip absurdo dramoje sąmonė iš progresyvios tampa gamtiška, cikliška.

Lingvistinis dėmuo yra svarbi Becketto pjesių dalis, tačiau kartu pripažįstama, jog žodžiai nebegali perteikti prasmės. Tai yra absurdo teatro priartėjimas prie butō, kuriame žodžiai beverčiai, o kūnas perduoda patirtį be intelekto įsikūšimo. Tačiau, kitaip nei butō, absurdo teatre prasmės ieškoma ne atsisakant žodžių, bet už išsakytų žodžių, per simbolius: gestą, garsą, laiką, erdvę.

Nuogas ar suluošintas kūnas butō šokio teatre yra tylus protestas prieš esa-

mą sistemą. Atitinkamai absurdo teatre naudojama nuosaiki protesto forma per radikalizuojančius realybę žodžius. Todėl, pritariant Kavoliui, galima teigti, kad kuo didesnis pavojus žmogui bet kur pasaulyje atsiduoti totalitarinei iliuzijai, tuo didesnis tarp menininkų formuojasi poreikis sukurti žmogų pasirinktomis meninėmis priemonėmis.

Teatras, kaip meno forma, po karo koncentravosi į vientisumą praradusios sąmonės integravimą, šitaip pakeisdamas religiją ir tapdamas *pokrizinės integracijos fenomenu*. O menininkas – *sąmonės integravimo architektu*. Vis dėlto dėmesys skiriamas ne tiek kolektyvinei sąmonei – japonų *kokutai*, bet individualiai sąmonei ir jos integravimui.

Teatre išreiškiamos patirtys yra transformuojamos per intencionalią sąmonę. Stebintysis vyksmą, nesvarbu, ar tai būtų Becketto pjesė, ar butō, tarsi Jameso Joyce'o *Ulliso* skaitytojas, pasineria į kito žmogaus sąmonę. Čia esti dvi galimybės – nepatikliai užsidaryti savyje ir nieko nepatirti arba surizikuoti atsiverti ir įnerti į misteriją – Dievo ar Kannon gailėstingumą, iliuzijų demaskavimą, baimių epifaniją bei pergalėjimą – ir grįžti į save perkeista sąmone.

Galima teigti, jog Japonija po karo iš tyliosios tapo „šokančia“, iš nuosaikiai vesternizaciją priimančios – save iš savo pačios šaknų kuriančia civilizacija, o Becketto pjesėse kuriama *anapus žinojimo* esanti sąmonė tebėra temdoma vakarietiško pažangos šešėlių, todėl siekiančio atkurti prarastą ryšį su gamta ir prigimtimi žmogaus žvilgsnis – lyg po nakties išsiilgęs saulės – vis krypsta į Rytus.

Literatūra

1. Beckett Samuel. 2009. *Teatras: dramų rinkinys*. Vilnius: Baltų lankų leidyba.
2. Calamoneri Tanya. 2014. "Bodies in Times of War: A Comparison of Hijikata Tatsumi and Mary Wigman's Use of Dance as Political Statement". Congress on Research in Dance, doi: 10.1017/cor.2014.5, p. 32–38.
3. Camus Albert. 1997. *Sizifo mitas*. Vilnius: Baltos lankos.
4. Crump T. Juliette. 2006. „One Who Hears Their Cries“: The Buddhist Ethic of Compassion in Japanese Butoh. *Dance Research Journal*, Vol. 38, No. ½: 61–73.
5. Esslin Martin. 1961. *The Theatre of the Absurd*. New York: Anchor Books.
6. Goodman D. G. 2017 [1988]. *Japanese Drama and Culture in the 1960s: The Return of the Gods*. Routledge: New York.
7. Goodman D. G. 2006. Angura Japan's Nostalgic Avant-Garde. *Not the Other Avant-Garde: the Transnational Foundations of Avant-Garde Performance*. Ed. James M. Harding and John Rouse: 250–264. Ann Arbor: U of Michigan.
8. Jevsejevas Andrius. 2009. Absurdo poetika Vidurio ir Rytų Europos dramaturgijoje. *Literatūra ir menas* 21 [3238]: 19.
9. Kavolis Vytautas. 1995 [1970]. Socialinė avangardinių kultūrų psichologija. *Kultūrinė psichologija*: 128–153. Vilnius: Baltos lankos.
10. Kavolis Vytautas. 1998. *Civilizacijų analizė*. Vilnius: Baltos lankos.
11. Kavolis Vytautas. 2007 [1974]. Meno sociologija. Socialiniai ir ekonominiai menų aspektai. I. *Baltos lankos* 27: 152–198.
12. Kavolis Vytautas. 2008 [1974]. Meno sociologija. Socialiniai ir ekonominiai menų aspektai. II. *Baltos lankos* 28: 137–170.
13. Merleau-Ponty M. 2008 [1945]. Suvokimo fenomenologija. I dalis. *Kūnas. Baltos lankos* 28: 79–105.
14. Suzuki D. T. 1960. *Manual of Zen Buddhism*. New York: Grove Press.
15. Waychoff Brienne. 2009. Butoh, bodies, and being. *Kaleidoscope*, Vol. 8: 43–53.

Nuorodos

- 1 „Ėmusis tarpcivilizacinių palyginimų, būtų metodologiškai pageidautina kelti klausimą, kas vienoje tradicijoje yra išskirtina kitos tradicijos požiūriu, o po to visiškai apsukti perspektyvą, „svetimą“ tyrimų objektą paverčiant „sava“ klausinijančiojo pozicija“ (Kavolis 1998: 251). Tuo būdu aptikus tam tikrą požymį japonų teatre *butō*, to paties ieškoma ir Becketto kūrinuose.
- 2 „Visuomeninis domėjimasis menais yra linkęs mažėti, o domėjimasis religija – didėti per gyvenimui pavojingas istorines krizes <...>. Domėjimasis menais dažnai sustiprėja tokiems periodams pasibaigus. Religija yra labiau krizės valdymo, o menas – pokrizinės integracijos fenomenas“ [Vertimas redaguotas L. Varnauskaitės] (Kavolis 2008: 145).
- 3 Kavolio teigimu, „[p]alankios sąlygos meninei kūrybai susidaro tada, kai spartūs visuomenės organizacijos ir jos individų emocijų pokyčiai sukelia aštriai jaučiamą skirtumą tarp asmeninių emocijų ir objektyvios socialinės struktūros“ (Kavolis 2007: 162).
- 4 Beckettas dar Dubline įgijo platų meninį-humanitarinį išsilavinimą. Studijavo literatūrą, filosofiją, prancūzų kalbą, domėjosi teatru. Baigęs studijas ir išvykęs į Prancūziją, 24-erių gavo literatūrinį apdovanojimą už pjesę *Whoroscope*. Joje jaunas Samuelis nagrinėjo Dekarto apmąstymus apie laiką, vištos kiaušinius ir gyvenimo laikinumą (*evanescence*). Nors Beckettas laikė rutiną laiko vėžiu, *semantinis pakartojimas* (*semantic repetition*) vėliau tapo jo pjesių darybos metodu.
- 5 Svarbu pabrėžti, jog Beckettas nebuvo absurdo teatro kūrėjas. Absurdo teatro debiutu laikomas Kafkos „Proceso“ pastatymas 1947 m. Prancūzijoje, aplenkęs ir E. Ionesco „Plikagalvė dainininkė“ („La Cantatrice chauve“), ir S. Becketto „Belaukiant Godo“. Kafkos „Procese“ „žmogus yra teisiama nežinia už ką, jis tėra mažytis didelės mašinos varžtelis, o kai jo nebereikia, milžiniškas biurokratinis aparatas jo lengvai atsikrato“ (Jevsejevas 2009: 19).
- 6 Pateikiama adaptuota Vytauto Kavolio absurdo teatro psichologinių požymių klasifikacija (žr.

- Kavolis, „Socialinė avangardinių kultūrų psichologija“, 1995).
- ⁷ Vertimas redaguotas L. Varnauskaitės (toliau – L. V.).
- ⁸ Beckettui visas gyvenimas yra rutina, kurią retsykais pakeičia „būties kančia“.
- ⁹ Reikia paminėti, jog šeštajame dešimtmetyje Japonijos teatras patyrė esminių pokyčių, siejamų su *angura* – „pogrindiniu“ judėjimu. Taipukariu iškilęs naujasis *shingeki* teatras ilgainiui tapo funkcioneriška institucija, su psichologinio ir socialistinio realizmo elementais, prarado gebėjimą abejoti, transcenduoti. Nepasitenkinimas *naujuoju teatru* virto *post-shingeki* judėjimu. Chrestomatinis judėjimo kūrinys „Vulkaninių pelenų žemė“ („Land of Volcanic Ash“), pasirodęs antrąjį kartą po trisdešimties metų 1961 m., kritikų pavadintas „paminklas nesėkmei“, „nurodant į marksizmo nesėkmę ir į proletarinį literatūrinį judėjimą, iš kurio kilo spektaklis“ (Goodman 2018: 10). Kita pagrindinio teatro kryptis – Osanai *shingeki* tradicinio ir šiuolaikinio teatro hibridas, kuris rėmėsi europietišku ekspresionizmu kaip būdu atgavinti tradicinį ikimodernų teatrą Japonijoje, nesusiliejęs visiškai su *Kabuki* (Goodman 2006: 253–254).
- ¹⁰ Šio pranešimo kontekste reikia priminti, jog siurrealizmas kilo iš dadaizmo judėjimo Pirmojo pasaulinio karo metais. Vieną pagrindinių dadaizmo idėjų, jog žmogaus sąmonė gali būti įkvėpimo šaltinis, tęsė ir radikalizavo siurrealistų judėjimas. Siurrealizmo pradininkas Andre Bretonas savo *Siurrealizmo manifeste* išskėlė „sąmonės cenzūros įveikos“ ir „psichinio automatizmo“ (ši pasiskolinta iš S. Freud) idėjas. Šitaip nekontroliuojami proveržiai ir sąmonės srautas, sapnai ir vizijos kaip laisvos kūrybos skatuliai tapo „nesąmoningo“ meno varikliu. Verta paminėti, jog siurrealizmas sulaukė didelio susidomėjimo Japonijoje. Takiguchi Shūzō, japonų poetas ir meno kritikas, buvęs pagrindine siurrealizmo figūra iki ir po Antrojo pasaulinio karo, *ankoku butō* šokio teatrą suvokė kaip išskirtinai siurrealistinę meno formą.
- ¹¹ Avandardo kultūrą galime apibūdinti kaip „praeities atmetimą ir opoziciją tradicijai“ (Goodman 2006: 250).
- ¹² Juliette T. Crump trisdešimt metų tyrinėja *butō*, yra mačiusi daugiau nei penkiasdešimt pasirodymų Japonijoje, Šiaurės Amerikoje ir Europoje, pati dalyvavusi atliekant *butō*.
- ¹³ Bodhisattva Kannon – viena labiausiai garbinamų budizme gailestingumo deivė. Dalai Lama laikomas šios deivės inkarnacija.
- ¹⁴ Kazuo Ohno ir Tatsumi Hijikata glaudžiai bendradarbiavo nuo pat *butō* atsiradimo 1959 m. daugiau nei du dešimtmečius.
- ¹⁵ Vienas mitinio kūrimo akto pavyzdžių: pradžioje yra sėkla, embrionas ar ameba, atitinkanti amorfišką, uždarytą, sustingusį kūną, iš kurio centro pradeda skleistis augalas, pamažu atitirpsta visas kūnas, apsipila žiedais, pasiekia brandą ir pradeda nykti, vysti, džiūti, kol galiausiai apmiršta, vėl stoja žiema.
- ¹⁶ Sakurako San yra choreografė, *butō* meistrė, pirmosios *butō* šokio teatro trupės Lietuvoje įkūrėja.