

# PRASMĖS (DE)KONSTRAVIMAS PER AKTORIAUS IR VEIKĖJO (RE)PREZENTACIJĄ GINTARO VARNO REŽISŪROJE

Monika Meilutytė

Žurnalas „Kultūros barai“

## Įvadas

Šiandien režisieriaus Gintaro Varno kūrybinę biografiją sudaro per 40 dramos ir operos pastatymų įvairiuose Lietuvos ir užsienio teatruose. Tačiau niekada šio scenos kūrėjo darbai nebuvo įvardyti kaip postmodernaus ar postdraminio teatro kūriniai. Nagrinėdami Gintaro Varno spektaklius teatro kritikai paprastai pastebi pastatymuose egzistuojantį prasminės vienovės siekį, būdingą tradiciniam teatrui. Tačiau recenzijose ar straipsniuose galima aptikti ir teiginių, bylojančių apie šio režisieriaus spektaklių daugiaprasmiškumą. Toks prieštaravimas suponuoja galimybę, kad režisierius savo darbuose naudoja tam tikras prasmės konstravimo ir dekonstravimo strategijas, viena jų – tam tikra aktorius ir veikėjo (re)prezentacija.

Režisieriaus santykis su aktoriumi – vienas svarbiausių rodiklių, apibūdinančių skirtingus teatro modelius. Nors aktorius teatro modeliui Gintaro Varno pastatymų priskirti nepavyktų, tačiau būtent šio režisieriaus spektakliuose nemažai Lietuvos aktorių sukuria ypač reikšmingų vaidmenų, tampančių vienais iš svarbiausių jų biografijose. Be to, neretai gali susidaryti įspūdis, kad Gintaro Varno spektaklių (ypač tų, kurie rodomi kamerinėse erdvėse) svarbiausias kūrėjas – puiki aktorių vaidyba. Todėl svarbu įvertinti aktorius ir veikėjo (re)prezentacijos būdus bei jų įtaką prasmės konstravimui ar dekonstravimui šio režisieriaus spektakliuose.

Taigi šio straipsnio *tikslas* – išanalizuoti ir įvertinti, kaip konstruojama ar dekonstruojama prasmė Gintaro Varno pastatymuose per aktorius ir veikėjo (re)prezentaciją. Norint pasiekti tikslą, iškelti šie *uždaviniai*: išanalizuoti, kokius vaidmenis aktoriams tenka kurti Gintaro Varno pastatymuose ir kaip aktoriai lemia prasminio spektaklio audinio formavimą; išnagrinėti, kaip aktoriai manipuliuoja diegetinėmis ir mimetinėmis priemonėmis formuodami spektaklio daugiareikšmiškumą; įvertinti aktorius ir jo kuriamo veikėjo svarbą formuojant vientisą ar išskaidytą pastatymo centrą. Rašant šį darbą buvo derinami du *metodai* – naratologinė analizė ir lyginamasis tyrimo metodas. Struktūralizmo ir postruktūralizmo teorijos ir jų sampratos buvo pasitelktos šiam tyrimui formuojant teorines prielaidas.

## Prasmės samprata teoriniame diskurse

Pirmiausia vertėtų apibrėžti *prasmės* sąvoką, vartojamą šiame darbe. „Moderniosios literatūros teorijos žinyne“ *prasmės* terminas lyginamas su *reikšmės* samprata. Prancūzų literatūrologas Michaelis Riffaterre'as teigė, jog kūrinio „*reikšmės* vienetai gali būti žodžiai, frazės ar sakiniai, [o] *prasmės* vienetas yra tekstas“ (Hawthorn, 1998). Todėl šiame straipsnyje *prasmė* vadinama *pagrindinė spektaklio idėja, bendra vienuma, kurią kuria pastatymo visuma*. Tačiau nagrinėjant spektaklio prasmę ir jos konstravimo ar dekonstravimo būdus, prasmės sampratą būtina įvertinti skirtingų teorijų laukuose. Struktūralizmo ir postruktūralizmo idėjos šiuo metu sudaro bene svarbiausią priešpriešą ir formuoja dvi skirtingas prasmės koncepcijas.

Struktūralizmo atstovų įsitikinimu, meno kūrinys egzistuoja kaip autoriaus (ar autorių) sukurta *uždara ir stabili sistema*, kurios prasmės galima suvokti. Kitaip tariant, „tradicinis [struktūralistų] požiūris į suvokimą yra grindžiamas prielaida, jog bet koks komunikacinis procesas remiasi bendrais tarp autoriaus ir suvokėjo egzistuojančiais kodais. Suvokimas šiuo atveju yra meno kūrinyje „įdėtų“ kodų šifravimas“ (Staniškytė, 2008). Tie kodai struktūralistų, ypač semiotikų, vadinami *ženklais*. *Ženklas* suvokiamas kaip mažiausias vienetas, galintis sukurti prasmę, t. y. nurodyti *referentą* – realiai egzistuojantį arba įsivaizduojamą dalyką (daiktą, sąvoką ar kt.) (Pavis, 1998).

Prasmės suvokimas spektakliuose komplikuo-tesnis nei kituose meno kūrinuose, nes ženklų spektaklyje daugiau: aktoriai ir jų vaidyba, literatūrinis tekstas, scenografija, kostiumai, muzika, šviesos, vaizdo projekcijos ir kt. – spektaklio metu šie elementai jungiasi į skirtingus derinius ir kuria ženklų polifoniją. Taigi „teatrinis veiksmas nėra fiksuotas ar stabilios formos, skirtingai nei dramos ar literatūros kūrinys, ir gali būti įvardijamas kaip procesas, vyksmas ar įvykis. Antra, spektaklis yra interaktyvus procesas, atsiveriantis žiūrovui tik vieną kartą duotame laike ir erdvėje“ (Staniškytė, 2008).

Postruktūralistinių idėjų laukas, iš esmės besiremiantis Jacques'o Derrida dekonstrukcijos teorija, *ženklą* supranta kiek kitaip. Prancūzų filosofo nuomone, ženklas nesugeba išsaugoti savo prasmės tapaty-

bės, kai tik jis susiejamas su laiku ir istorija, suteikiančiais ženklui papildomų reikšmių. Postruktūralistų įsitikinimu, net ir pats individas nesugeba savęs pažinti, nes „savęs suvokimas yra kuriamas sąveikaujant reikšmės sistemoms, priskiriančioms asmenybei tam tikrą tapatybę, kuri kinta priklausomai nuo konteksto, todėl kiekviena tapatybė yra santykinė, įsteigiama per skirtumą“ (Staniškytė, 2008). Subjektas nėra „metafizinę esmę saugantis indas“, jis – „konkrečios reikšmių sistemos padarinys“ (Staniškytė, 2008). Todėl žmogus, būdamas pats nepastovus ir sau nepažinus, gali „sukurti“ nebent tokias prasmes, kurios irgi bus nestabilios ir nepažinios.

Dekonstrukcijos atstovams ženklas „tampa vis labiau panašus į sunkiai įžiūrimą pėdsaką“ (Jurgutienė, 2006), kuris pabrėžia prasmės tapatybių efemeriškumą. Tad jeigu struktūralizmo šalininkai rėmėsi „ženklo ir juo nusakomo turinio atitikimu“, tai postruktūralistai akcentą perkelia „nuo tradicinio *suvokimo* kaip vienos prasmės atskleidimo sampratos į <...> interpretaciją, kuri tampa nesibaigiančia veikla“ (Staniškytė, 2008). Jie neneigia, kad žmogus savo protu gali sukonstruoti formaliai vienalytę prasmę, bet pabrėžia, kad tokią prasmę vis dėlto veikia subjektyvumas, kontekstai ir intertekstualumas. Todėl, postruktūralistų akimis, kiekvienas *meno kūrinys yra neapibrėžtas*, o jo *prasmė yra nuolat kintanti, išskaidyta, mirguliuojanti*.

Beje, struktūrinės semiotikos teorija teigia, jog prasmė suvokiama per reikšminius skirtumus. Tačiau, anot Jacques'o Derrida, opozicinė prasmės struktūra iš esmės kursto konfliktus ir kategoriškumą, todėl dekonstrukcija siūlo ją pakeisti dviprasmiškumu (Jurgutienė, 2003). Todėl viena svarbiausių dekonstrukcinės analizės užduočių yra siekti atskleisti priešingybių netikslumą, priversti suabejoti opozicijomis, ypač jei jose egzistuoja hierarchija. Postruktūralistų teigimu, „kiekvienas tekstas turi ir savo aiškiai struktūruotą prasmę, ir ją ardantį nesąmoninių prasmių žaismą“ (Jurgutienė, 2003). Todėl dekonstrukcinis mąstymas nuolat ieško priešingų narių neaiškumą, susilietimą, kitimą ir žaismą žyminčio *skirsmo* (*différance*). Pavyzdžiui, *mirties* ir *gyvenimo* skirsmą literatūros tyrinėtoja Aušra Jurgutienė nubrėžia taip: „tik mirties siaubo žinojimas leidžia žmogui suvokti savo gyvenimo laimės vertingumą, o gyvenimas yra ne kas kita, kaip gyvenimas, pilnas mirties ir neišvengiamai judantis myriop“ (Jurgutienė, 2006). Taigi dekonstrukcijos teorija besiremiančiam interpretatoriui svarbu „parodyti, kaip teksto struktūra suyra ir tampa anti-struktūra. Jis demonstruoja, kaip tekstas yra prasmiškai suskilęs, nevienalytis, pilnas prieštaravimų, netikėtumų, įtrūkių, neturintis jokio prasminio centro ir darnios prasminės bei formalios organizacijos“ (Jurgutienė, 2003).

Vertinant teksto struktūros neapibrėžtumą ir jo fragmentiškumą analizei paranki ir naratologijos teorija. Jos principus prancūzų literatūros teoretikas Gérardas Genette'as suformulavo nagrinėdamas literatūros kūrinius, tačiau dabar naratologinė analizė taikoma vertinant ne tik meno kūrinius, bet ir įvairių kitų sričių reiškinius.

Pirmiausia Gérardas Genette'as išskiria tris pagrindines plotmes: *istoriją* (pasakojamų įvykių visuma), *pasakojimą* (diskursas, pasakojantis tuos įvykius) ir *pasakojimo aktą* (dar vadinamą naracija; tai situacija, kurioje bylojamas pasakojimas) (Keršytė, 2006). Antra, jis pastebėjo, kad pasakojime gali būti skirtingi naratyviniai lygmenys. Jis išskyrė *ekstradiegetinį* ir *intradiegetinį*. Pirmasis – tai „vienas pasakojimas, kuris imamas kaip atskaitos taškas kitiems pasakojimams išlukštenti ir yra vadinamas pirmuoju arba pagrindiniu pasakojimu“. Intradiegetinis lygmuo – tai antras pasakojimas, kurį savotiškai apgaubia pirmasis. Pastarajame sluoksnyje, kaip teigė naratologijos pradininkas, taip pat gali būti „pasakojimas pasakojime“, t. y. *metadiegetinis* lygmuo (Vaitiekūnas, 2002).

Tačiau svarbiausia, kad naratologijos teorijoje iškyla iki tol kitose teorijose dažnai ignoruota *pasakotojo* figūra. Gérardo Genette'o įsitikinimu, „nėra jokio pasakojimo be pasakotojo, kaip nėra pasakymo be sakytojo“ ir „pasakotojas-sakytojas neegzistuoja niekur kitur, kaip tik pasakojime“ (Keršytė, 2006). Kitaip tariant, prancūzų literatūrologas akcentuoja, kad pačiame pasakojime galime surasti pasakotoją.

Kalbant apie pasakotoją teatre, pirmiausia iškyla epinio teatro pavyzdžių, kuriuose neretai atsiranda pasakotojo figūra, o veikėjai tampa scenoje vykstančio veiksmo komentatoriais. Tačiau naratologija, pasak kai kurių šiuolaikinio teatro vertintojų, tampa tikrai aktuali dabar, nes teatre „mimežė <...> vis dažniau keičia diegežė“ (Mažeikienė, 2010).

Anot naratologijos kūrėjo, pasakotojų pasakojime gali būti ne vienas. Visų pirma juos galima skirstyti pagal pasakojimo lygmenis, kuriuose jie egzistuoja – *ekstradiegetinį* ir *intradiegetinį*. Taip pat Gérardas Genette'as siūlo įvertinti pasakotojus pagal jų santykį su papasakota istorija: „a) *heterodiegetinis pasakotojas* yra toks, kuris vien kalba, pasakoja, bet nedalyvauja pasakojamoje istorijoje kaip jos veikėjas; b) *homodiegetinis pasakotojas* yra ne tik kalbanti, bet ir veikianti instancija, ne vien sakytojas, bet ir dalyvis-veikėjas“ (Keršytė, 2006). Anot prancūzų literatūrologo, pasakojime „labiausiai“ egzistuojantis yra homodiegetinis pasakotojas, pasakojantis apie save, o mažiausią esaties laipsnį turi heterodiegetinis pasakotojas, pateikiantis nuo dabarties momento labai nutolusius įvykius būtojo laiko pasakymais (Keršytė, 2006). Taigi jeigu spektaklio žiūrovai mato veikėją, nedalyvaujantį vaizduojamame veiksmo ir kalbantį apie įvykius kaip apie tolimą praeitį, – tai labiausiai

izoliuoto pasakotojo tipas. O jeigu, pavyzdžiui, monospektaklyje klausomės vieno veikėjo išpažinties, perteikiamos esamojo laiko formomis, – tai „gyviausio“ pasakotojo pavyzdys.

Nors naratologijos teorija ir jos siūlomi tekstų analizės principai kyla iš struktūralizmo teorinio lauko, tačiau akivaizdu, kad jie parankūs norint įvertinti spektaklyje dėstomos istorijos dinamiškumą ir daugiasluoksniškumą.

### Aktorius dirigento teatre

Vertinant Gintaro Varno teatre kuriantį aktorių šiuolaikinio teatro kontekste, pirmiausia tektų pastebėti, kad šio režisieriaus teatre laikomasi tradicinės sampratos, jog aktorius turi kurti tam tikrą veikėją ir (ar) įkūnyti kokią nors idėją, t. y. būti ženklų, nurodančių referentą.

Kadangi savo kūriniuose režisierius nesiekia akcentuoti teatro performatyvumo, aktoriaus kūnas netampa savarankiška spektaklio tema ar problema, kas gana būdinga, pavyzdžiui, postdraminiam teatrui (Lehmann, 2010). Režisieriaus Gintaro Varno nelabai domina ir aktoriaus sociokultūrinė tapatybė, kaip galimybė kurti tam tikrą spektaklio daugiaprasmiškumą, kurį kartais tokiu būdu organizuoja, pavyzdžiui, Eimuntas Nekrošius (Andriaus Mamontovo Hamletas, Remigijaus Vilkaičio Popiežius ir kt.). Nors socialinės ar autoreferentinės (teatro) problemos Gintaro Varno darbuose atsiranda ne kartą, jos vis dėlto iškyla, kai aktoriai ne dalijasi savo patirtimi asmeniškai, bet (re)prezentuoja personažų išgyvenimus. Todėl šiuo atžvilgiu, scenoje vertindamas ne autentišką egzistenciją, o vaidybos meistrybę, režisierius lieka ištikimas dramatinio teatro tradicijai.

Kita vertus, Gintaro Varno pastatymuose aktoriaus „tapatybė“ retkarčiais persismelkia per vaidmens audinį, taip sukurdamą savitą vaidybos kalbą. Pavyzdžiui, Gyčiui Ivanauskui pavaldi *šokėjo kalba* praturtina jo dramatinę vaidybą. Daiva Šabasevičienė, analizuodama spektaklį „Nusikaltimas ir bausmė“, rašė: „G. Ivanauskas kiekvienai „plastinei“ scenai yra sukūręs lyg atskirus judesius, kurie tampa siužetais. Bene išraiškingiausias – kraujo dėmių valymas nuo kostiumo (pirmoji scena). Aktorius tai ne suvaidina, bet sušoka“ (Šabasevičienė, 2009). Tokį išpūdį sukuria intensyvi minimalistinių veiksmų kaita, kuria Gytis Ivanauskas kai kuriose scenose papildė savo vaidybos amplitudę, į dramatinį spektaklio sluoksnį įleidamas ir kito meno – šokio – kalbą. Taigi, esant galimybei, Gintaras Varnas pasitelkia ne vien dramatinę aktorių vaidybą, bet išnaudoja kitus jų gabumus, taip kartais leisdamas viename spektaklyje ar vaidmenyje subtiliai supinti skirtingus scenos menus (pastarasis bruožas itin būdingas Gintaro Varno režisūrai).

Skirtingų menų susidūrimas Gintaro Varno pastatymuose, viena vertus, aktoriui padeda kurti spektaklio prasminį sluoksnį, kita vertus – apriboja jo kūrybinę laisvę. Tą patį režisieriaus pastatymą žiūrint kelis kartus akivaizdu, kad fiksuotas yra ne tik žodinis, bet ir neverbalinis spektaklio tekstas. Didžiąją vaidinimo dalį aktoriai atlieka tam tikrus veiksmus, scenoje juda nustatytomis kryptimis, kartoja tam tikrus gestus, o scenografija, kostiumai, šviesos, muzika, vaizdo projekcijos, dramos kūrinys ar prozos inscenizacija spektaklio metu iš aktorių labiau reikalauja geros atminties ir tikslumo nei spontaniškos kūrybos, improvizacijos. Todėl Gintaro Varno pastatymo metu aktoriaus užduotis iš esmės yra *atkartoti, atgaivinti, atkurti* repetitijų metu *suformuotą spektaklio tekstą*, kitaip tariant, padaryti taip, kad tai, kas sumanyta, tapūtų gyva ir „suskambėtų“.

Kiek aktoriai Gintaro Varno teatre prisideda prie spektaklio teksto formavimo repetitijų metu? Kadangi režisierius paprastai iš anksto pasirenka dramaturginę medžiagą, sugalvoja pastatymo koncepciją ir netgi su scenografu suderina vizualinį sprendimą, o dirbti su aktoriais pradeda tik po to, akivaizdu, kad vadinamoji *kolektyvinė kūryba* nėra Gintaro Varno spektaklio kūrimo metodas. Šiam kūrėjui apibūdinti labiau tiktų *dirigento* epitetas.

Teatro reformatorius Vsevolodas Mejerholdas režisierių-dirigentą apibūdino kaip tą, kuris „išsamiai atskleidęs savo planą, nurodęs, kokius personažus jis mato, numatęs visas pauzes, repetuoja tol, kol jo sumanymas bus tiksliai įgyvendintas“ (Mejerhold, 2008). Gintaras Varnas „visų pauzių“ vis dėlto nenumato, aktoriais suteikiama galimybė kurti, savaip interpretuoti veikėją. Tačiau ši vaidybos laisvė, žinoma, yra dalinė. Taigi Gintaras Varnas režisuoja kaip dirigentas, turintis viso kūrinio prasmės arba atskirų jo dalių reikšmės visumai viziją, tačiau nediktuoja visko smulkmeniškai, o leidžia suburto orkestro nariams siūlyti savo interpretacijas, kurias kartu koreguoja, taiso, tobulina. Jeigu Gintaro Varno darbo su aktoriais principą lygintume su Vsevolodo Mejerholdo apibūdintu režisieriaus-dirigento tipu, tai lietuvių režisierius, nors ir diriguojantis, bet vis dėlto yra liberalesnis, atidesnis, atviresnis aktorių pasiūlymams.

### Veikėjas – asmenybė, būseną, idėja

Vertinant aktoriaus kuriamo veikėjo įtaką formuojant fikcinį spektaklio sluoksnį, galima būtų pastebėti, kad veikėjo *asmenybė, būseną (-os)* ir *idėjos* Gintaro Varno teatre yra bene svarbiausios.

Viename pokalbyje režisierius prisipažino: „man visų pirma patinka asmenybės“ (Jauniškis, Oginskaitė, 2009). Šį teiginį patvirtina ir nemaža dalis Gintaro Varno pastatymų, iš esmės besikoncentruojančių į tam tikros vienos asmenybės dramą (arba tragediją). Spektakliai „Heda Gabler“, „Gyvenimas – tai

sapnas“, „Portija Koglen“, „Nusikaltimas ir bausmė“, „Švyturys“ ir keletas kitų remiasi vieno žmogaus partitės, jo pasaulio atvertimi. Kuo pasižymi šios asmenybės?

Visų pirma tai iš aplinkinių išsiskiriančios, *kitokios* personos. Kartais šį bruožą spektaklyje net vizualiai išryškina aktoriams sukurtų kostiumų kontrastas. Pavyzdžiui, tvarkingomis ramių atspalvių suknelėmis, kostiumėliais ir eilutėmis Juozas Statkevičius aprenge Hedos Gabler aplinkos narius, tik pagrindinė herojė žiūrovams pasirodydavo „su pašiaustomis plaukų sruogomis, juodai išdažytų akių kiaurymėmis, įsikandusi ilgą cigaretę, juodais pusbačiais – apsėstoji, klounė, aikštinga, išdidi savimyla, kandi, nekantri, kerštinga, nenustygstanti amžina paauglė“ (Mareckaitė, 2009). Atskirtis tarp pagrindinio ir kitų veikėjų Gintaro Varno spektakliuose remiasi ne vien vizualine išraiška ar pjesėje siūlomais konfliktais. Režisierius išryškina skirtingas pasaulėjautas, kurių susidūrimas ir leidžia pagrindinį personažą vadinti *kitokiu*.

Spektakliuose veikėjai paprastai susiejami su tam tikromis idėjomis ir vertybėmis, kurios kartais aiškiai jų pačių deklaruojamos ir režisieriaus pabrėžtinai supriešinamos. Pavyzdžiui, kaip teigė 2010 m. spektaklį „Publika“ nagrinėjusi teatrologė Šarūnė Trinkūnaitė, „dviejų teatro modelių priešpriešą ar dermę „Publikoje“ simbolizuoja du režisieriai – Enrikė (Gytis Ivanauskas) atstovauja kaukėtam apgaulės teatrui „*po atviru dangumi*“, o Gonsalas (Martynas Nėdzinskas) – kaukes nuplėšiančiam tiesos teatrui „*po smėliu*“ (Trinkūnaitė, 2011). *Todėl scenoje vykstantis personažų konfliktas kartu yra ir idėjų kova*.

Gintaras Varnas, statydamas viduramžių legendomis paremtą Tankredo Dorsto ir Ursulos Ehler pjesę „Merlinas, arba Nusiaubta šalis“, taip pat neužgožė *viduramžių ir baroko laikų dramaturgijai (paskui atgimusiai XX a.) būdingo alegoriškumo*. Spektaklyje „Merlinas, arba Nusiaubta šalis“ Mariaus Jampolskio Mordredas, nors, viena vertus, egzistuoja kaip konkretus, savitą charakterį ir išvaizdą turintis personažas, kita vertus, yra aiški viską naikinančio blogio idėja. Tiesa, jis bando būti geras, bet jam nepavyksta. Panašiai Dainiaus Kazlausko / Arūno Sakalausko Merlinas, Sauliaus Balandžio Karalius Artūras ir jo riteriai „Nusiaubtoje šalyje“ įkūnija gėrio siekiamybės idėją. Jie bando ir ieško galimybių sukurti pasaulį, kuriame nebus jokių karų ir „liūtas žolę ės“, tačiau jiems taip pat nepavyksta.

Beje, daugelis Gintaro Varno pastatymų herojų, atrodo, yra tiesiog *apsėsti* savo idėju, kurios, tiesa, ne visada teigiamos ir moralios. Spektaklio „Nusikaltimas ir bausmė“ Gyčio Ivanausko Raskolnikovas, žmonės skirstęs į „paprastuosius“ ir „nepaprastuosius“, taikėsi į pastaruosius ir, norėdamas patikrinti, ar jo sąžinė leis jam „peržengti“ tam tikras kliūtis, nužudė dvi senutes. Kitaip tariant, žiūrovai Gintaro Varno

darbuose išvysta veikėjus, kurie *klysta* skelbdami tam tikras idėjas ir (arba) siekdami jas įgyvendinti. Kitiems, kurie siekia gėrio, grožio ir teisybės, *nepavyksta* pasiekti savo idealo, *nesiseka* tikrovėje realizuoti, atrodytų, sveikintinų sumanymų. Akivaizdu, kad šių dienų veikėjai Gintaro Varno teatre nėra didvyriai – herakliai ar prometėjai. *Nesėkmė* yra nuolatinis žmogaus palydovas, o pagrindinė būseną – *nusivylimas*. Klaidžiodami, pavargdami, klupdami ir susižeisdami pagrindiniai Gintaro Varno spektaklių herojai eina keliu, ieškodami savo tikrojo *aš*.

### „Teatro teatre“ pasakotojas ir diegetiška mimezė

Nebe pirmą dešimtmetį pastebima teatro tendencija ne vaizduoti pasakojimus, o juos pasakoti (Mažeikienė, 2010). Pavyzdžiui, naracijos principas laikomas vienu svarbiausių postdraminio teatro bruožų (Lehmann, 2010). Jis naudojamas siekiant pabrėžti teatro performatyvumą. „Nuo aštuntojo dešimtmečio performansų ir teatro menininkams tapo esmingai svarbu teatrinėje kūryboje akcentuoti *buvimą*, o ne reprezentaciją, nes taip galima dalytis asmenine *partirtimi*“, – rašo Hansas-Thiesas Lehmannas (2010). Diegetinio pasakojimo būdingumą šiuolaikiniam teatrui pastebi ir Rasa Vasinauskaitė, tačiau teatrologė taip pat pažymi, jog „turint omenyje interpretacinę režisūros intenciją, matyti, kad viename spektaklyje gali koreliuoti *postdraminės* (kaip diegetinės) ir *neodraminės* (kaip mimetinės) strategijos, sukurdamos dvigubą sceninės fikcijos ir sceninės tikrovės mainų dinamiką“ (Vasinauskaitė, 2010).

Mimetinio ir diegetinio veiksmo sampynų galima rasti ir Gintaro Varno darbuose, tačiau jos greičiau dramatinio ir epinio, o ne dramatinio ir postdraminio teatro apraiškos. Lygindamas epinio ir postdraminio teatro naraciją bei jos santykį su žiūrovais, Lehmannas teigė: „epinis teatras keičia vaizduojamų fiktyvių įvykių reprezentaciją, siekia sukurti atstumą tarp savęs ir žiūrovo, kad šis taptų vertintoju <...>. O poepinėms naracijos formoms svarbesnis pasakotojo *asmeniškumas*, ne jo buvimo demonstravimas, kontakto tarp publikos ir pasakotojo intensyvi savirefleksija: artimumas per atstumą, o ne artumo nutolinimas“ (Lehmann, 2010). Kitaip tariant, epinio teatro pasakotojas vis dar yra fikcinis, priklausantis referentiniam spektaklio sluoksniui (nors gali egzistuoti kitame nei visi veikėjai pasakojimo lygmenyje), o postdraminiame teatre pasakotojas yra pats aktorius, manifestuojantis sceninės tikrovės, o ne fikcijos plotmę.

„Nekalti“ – bene vienintelis Gintaro Varno spektaklis, leidžiantis suabejoti, ar į dramatinį spektaklio tinklą įtraukti epinio ar postdraminio teatro fragmentai. Pirmose ir kai kuriose vėlesnėse scenose aktoriai į tariamus veikėjų žodžius kartais įterpdavo dramaturgės Dea'os Loher remarkas, nurodančias aktorių išvaizdą, veiksmus, pauzes, scenų pavadinimus

mus ir pan. Kitaip tariant, buvo atskleidžiama, kad tai, kas vyksta scenoje, tėra vaidinimas. Tokiu būdu dalis spektaklio „Nekalti“ aktorių tapdavo tam tikrais pasakotojais, kurie atskleisdavo kuriamų personažų istorijas.

Gintaras Varnas pasitelkė „teatro teatre“ principą, naudotą dar Renesanso laikais. Tačiau, skirtingai nei skaitant Williama Shakespeare'o, Antono Čechovo ar Bertoldo Brechto pjeses, žiūrint spektaklį „Nekalti“ būtų sunku apibūdinti, kokie yra ekstradiegetinio pasakojimo veikėjai (tie, kurie perteikia dramaturgės remarks). Tokių diegetinių elementų spektaklyje nėra daug ir aktoriai juos perteikia gana neutraliai, todėl gali susidaryti įspūdis, kad pasakotojai yra patys aktoriai, taip akcentuojantys savo *buvimą*, nors ir neatskleidžiantys savo asmeninio požiūrio į vaidinamą istoriją. Kita vertus, kaip pastebėjo Vlada Kalpokaitė, „atribojimo nuo sceninės realybės laipsnis nėra stiprus – spektaklio aktoriai iššoka iš savo personažų kontūrų netoli“ (Kalpokaitė, 2010), todėl galima būtų manyti, kad ne aktoriai, o jų vaizduojami personažai, atlikdami ir pasakotojo, ir veikėjo vaidmenis, kuria intradiegetinį pasakojimą („vidinį“ vaidinimą). Bet kuriuo atveju, nors spektaklyje „Nekalti“ panaudoti diegetiniai momentai suformuoja „teatro teatre“ efektą, tačiau jis pamažu ištirpsta ir ima vyrauti mimetinio veiksmo – *vaidinamo pasakojimo* – gausus sluoksnius. Taigi epinio (ar postdraminio) teatro inkliuzus šiame spektaklyje lengvai užgožia draminės mimezės principas.

Nepanašu, kad toks draminės veikėjų reprezentacijos įsivyravimas Gintaro Varno spektaklyje atsirado atsitiktinai arba režisieriui ir aktoriams nesugebant išlaikyti diegetinio ir mimetinio veiksmo balanso. Gintaras Varnas „teatro teatre“ principu manipuliuoja siekdamas tam tikro tikslo. Režisierius tokiomis priemonėmis suformuoja ir įgyvendina *pasakojimo (fikcijos) priartinimo* strategiją, taip bandydamas sutelkti žiūrovų dėmesį ties svarbiausiais, emociškai paveikiausiais spektaklio epizodais.

Puikiu pavyzdžiu galėtų būti „Tolima šalis“. Ramunė Balevičiūtė rašė, kad spektaklio „pradžioje tarsi pasakoma: „Čia bus teatras“. Valiūkiškai pasiskirstoma vaidmenimis, pabandomos teatrališkos pozos, intonacijos. <...> Bet netrukus „teatricalumas“ ima skaidytis, nykti, lieka tik vos juntamas jo dvelksmas ore. Paviršium išskyla netesėti pažadai, lengvabūdiški įsipareigojimai, iššvaistyti jausmai. Ir nuolatinis meilės reikalavimas – esminis ir vienintelis“ (Balevičiūtė, 2009). Kitaip tariant, jei pirmoje spektaklio dalyje aktoriai pirmiausia vaizduoja veikėjus-pasakotojus ir taip sukuria „teatrą teatre“ bei distancinį ryšį su Lui gyvenimo istorija, kurią pasakoja, tai antroje spektaklio dalyje Aurelijos Tamulytės Siuzanos, Sigitto Šidlausko Antuano ir kitų ilgų monologų bei atsiveikinimo su šeima scenos metu atsiribojimo efektas

ištirpsta, nes aktoriai kuria stiprius veikiančių, o ne pasakojančių veikėjų vaidmenis.

*Pasakojimo (fikcijos) priartinimo* strategiją Gintaras Varnas pasitelkė dar 1997 m. „Publikoje“, tik joje, priešingai nei „Tolimoje šalyje“, teatricalumas žiūrovams atvirai demonstruojamas. Aktorių kuriamų veikėjų manieringumas, rafinuotas emocionalumas ir margaspalviai teatrališki kostiumai čia pabrėžia viso vyksmo puošnumą, karnavališkumą. Beje, skirtingai nei „Tolimoje šalyje“, kur beveik visi aktoriai varijavo veikėjo ir pasakotojo vaidmenimis kolegiskai kurdami Lui skirtą vaidinimą, „Publikoje“ teatrališkam karnavalui akivaizdžiai vadovauja vienintelis Dainiaus Kazlausko Fokusininkas.

Fragmentiškos struktūros, Federico García Lorca'os siurrealistinės poezijos pilną pasakojimą Gintaro Varno spektaklyje Fokusininkas, „dėvintis majestotišką Salvadora Dalí kaukę“ (Liuga, 2009), tarsi apglėbdavo. Kinotyrininkė ir teatrologė Rasa Paukštytė, lygindama pjesės „Publika“ skaitymą ir premjerinį spektaklį, teigė, kad pirmame Dainiaus Kazlausko veikėjas buvo kūrėjas, antrame tapo stebėtoju (Paukštytė, 2009). Šis apibūdinimas nėra tikslus, nes aktoriaus kurtas Fokusininkas ir jo santykis su scenoje vaizduotais įvykiais spektaklio metu kisdavo.

Spektaklio „Publika“ žiūrovai išvysdavo „teatrą teatre“, kuriame Dainiaus Kazlausko Salvadoras Dalí pirmiausia pasirodydavo kaip tipiškas ekstradiegetinis-heterodiegetinis pasakotojas, atliekantis naratyvinę ir pasakojimo valdymo funkcijas. Jis, savo žvilgsnį nukreipęs tiesiai į žiūrovus, nupasakodavo būsimo epizodo scenovaizdį ir aktorių išvaizdą (nebūtinai sutampančius su Varno pastatymo apipavidalinimu), o vykstant vaidinimui nesikišdavo į jį, ramiai stebėdavo. Toks Fokusininkas, nors ir vaikščiodavo tos pačios scenos grindimis, vis dėlto priklausydavo kitam pasakojimui nei Dainiaus Kazlausko kolegų kuriami personažai.

Tačiau pamažu Salvadora Dalí figūra įsitraukdavo į intradiegetinį vaidinimą. Pirmiausia jis tam tikrais momentais užimdavo epizodinio veikėjo poziciją. Pavyzdžiui, lyg scenos darbininko asistentas, nebyliais veiksmais Dainiaus Kazlausko personažas padėdavo Sanitarui (Saulius Mykolaitis) rūpintis Raudonu nuogaliumi (Kristupas Kavaliauskas), tarsi pastarasis būtų koks senas kostiumas, nuo kurio reikia nuvalyti dulkes, kurį reikia išskalbti ir pakabinti, kad išdžiūtų. Paskutinėje „Publikos“ scenoje Fokusininkas pasirodydavo jau tarsi lygiavertis Arūno Sakalausko Režisieriaus varžovas, ginčydavosi su juo, taip sukurdamas svarbiausią „Publikos“ konfliktą. „Tai yra amžinų teatro pradų – poetiškumo ir aistros – tragiškas ir neišsprendžiamas supriešinimas“, – interpretavo teatro kritikas Julijus Lozoraitis (2009).

Dalyvaudamas vaizduojamame vaidinime Salvadoras Dalí tapdavo intradiegetinio pasakojimo vei-

kėju, taip lyg sujungdamas „išorinį“ ir „vidinį“ pasakojimus ir pastarąjį *priartindamas* prie žiūrovų. Tiesa, paskutinėmis spektaklio akimirkomis Fokusininkas vėl grįžta į visažinio poziciją ir atsiskleidžia kaip visavaldis vykusio vaidinimo kūrėjas, kai triumfuodamas į žiūrovų salę lyg neregį išveda Režisierių. „Atrodo, kad jam vienam spektaklyje ir teatre viskas aišku“, – apie Dainiaus Kazlausko veikėją rašė Rasa Paukštytė. – Tas tvirtumas turi racionalų grūdą – juk nors vienas personažas privalo būti ramus ir išmintingas“ (Paukštytė, 2009). Salvadoro Dalí figūra apibrėžti „teatro teatre“ rėmai „Publikos“ siurrealistiniam srautui suteikė tam tikro logiškumo, nuoseklumo įspūdį.

Taigi kai kuriuose Gintaro Varno darbuose naudojami ne postdraminio, o epinio teatro diegetiniai elementai egzistuoja kaip priemonė sustiprinti dramatinės mimezės įspūdį. Aktoriai, iš pradžių sukurdami dvigubą referentinį pasakojimo sluoksnį pagal „teatro teatre“ principą, spektaklio pabaigoje išryškina „vidinį“ pasakojimą, beveik atsisakydami diegetiškumo ir pasitelkdami tik mimezę. Tokiu būdu spektakliuose iš pradžių suformuotas intradiegetinio pasakojimo nutolinimas vėliau beveik išnyksta ir sceninė fikcija žiūrovams tampa intymesnė, atviresnė, paveikesnė. Be to, epinio ir dramatinio teatro susipynimai, demonstruojamo ir neakcentuojamo teatriškumo momentai padeda sukurti pasakojimo formos dinamiką, kai tam tikrą viso spektaklio vientisumą palaiko bendras mimezės principas.

### **Išskaidytas spektaklio centras arba suskilusi jo mimezė**

Gintaro Varno darbuose „teatro teatre“ principas padeda sukurti dvisluoksnę fikciją. Tačiau ir kituose šio režisieriaus pastatyimuose, kuriuose tokios metateatriškumo raiškos nėra, dvigubas virtualumas neretai sukuriamas, tik kitais būdais – įvairialypio sceninio vyksmo kūrimas ir aktoriaus vaizduojamo pagrindinio veikėjo daugiasluoksniškumas yra svarbiausi iš jų.

Personažo daugiasluoksniškumą spektaklyje atskleidžia ne vien veikėjo mintys, užfiksuotos literatūriniame tekste ir vaidinimo metu ištariamoms aktoriaus, ir ne vien skirtingos personažo būsenos, kurias vaizduoja vaidmens kūrėjas. Gintaro Varno spektakliuose pagrindiniai veikėjai eksponuojami skirtingose fikcinėse ir sceninėse plotmėse. Geriausias pavyzdys šiuo atveju būtų Gyčio Ivanausko Rodionas Raskolnikovas.

Spektaklio „Nusikaltimas ir bausmė“ erdvė buvo suskirstyta į daug vaidybos aikštelių, kurios aktorių dėka tapdavo tam tikromis Fiodoro Dostojevskio romano veiksmo vietomis arba istoriją kitaip papildančiomis buveinėmis. Gyčio Ivanausko Raskolnikovas vaidinimo metu ne vien migruodavo iš savo kambario į prokuroro Porfijaus kabinetą, alu-

dę, motinos namus ar Sonios buveinę, bet ir įžengdavo į „mirusiųjų pasaulį“ žiūrovų salėje, pakildavo ant lygiagrečių į „idėjų erdvę“ ar tiesiog gulėdamas ant sofos lėtai slinkdavo bėgiais. Kitaip tariant, Gyčio Ivanausko Raskolnikovas kaip pasakojamos istorijos veikėjas egzistavo keliose „dimensijose“, suardančiose galimą mimetiško tikroviškumo tinklą.

Pavyzdžiui, kai Raskolnikovo sesuo Dunia (Edita Užaitė) prašo brolio susitaikyti su Lužinu (Liubomiras Laucevičius), iš pradžių aktoriai, sėdėdami prie balta staltiese uždengto stalo ir pilstydami į puodelius arbatą, savo vaidyba sukuria savotišką psichologinio realizmo kampelį. Tačiau netrukus Gyčio Ivanausko Raskolnikovas atsitraukia ir, kol kiti kalba, pakimba aukštyn kojomis ant lygiagrečių ir palengva supasi. Taip aktoriai, praardydami sceninės fikcijos plotmę, atskleisdami iliuzinio tikroviškumo dirbtinumą, suformuodavo daugiaprasmią spektaklio audinį.

Negana to, Gintaro Varno spektaklyje Raskolnikovo paveikslas buvo išskaidytas, jį spektaklio metu formuodavo ne vien Gyčio Ivanausko vaidyba, bet ir vaizdo projekcijos, eksponuojamos dideliame ekrane. Kaip pastebėjo Rasa Vasinauskaitė, šie du Raskolnikovo „kūrėjai“ tarpusavyje varžydavosi: „kuo vaidyba „psichologiškesnė“, tuo kadrai atrodo fiktyvesni ir dekoratyvesni, o kuo vaidyba „formalesnė“, tuo kadrai yra tikresni, fiktyvesnis atrodo „gyvas“ žmogus“ (Vasinauskaitė, 2009).

Beje, pasitelkdamas technikos galią tiksliai atkartoti realų vaizdą, tam tikrais momentais režisierius išryškina fikcijos sapniškumą, taip kartu primindamas apie jos netikrumą. Pavyzdžiui, kelias akimirkas ekrane dubliuojamas realus scenos vaizdas – Gyčio Ivanausko Raskolnikovas miega lovoje. Tačiau netrukus aktorius pakyla, pasiima kirvį, nueina prie durų, paskambina varpeliu, įsibrauna vidun, o paskui grįžta ir vėl atsigula į lovą. Tik suvaidinus šią sceną, ekrane vis tebemiegojęs Raskolnikovas nubunda. Toks vaizdo projekcijos ir sceninio veiksmo dialogas pirmąją paverčia (fikcine) tikrove, o antrąją – Raskolnikovo sapnu ar prisiminimu (dviguba fikcija). Kaip pastebi teatrologas Edgaras Klivis, „iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti, kad Varno kūryba išlieka įkalinta gana griežto, naivaus ir mimetiško teatrališkumo rėmuose. Tačiau <...> tokie senojo teatrališkumo rudimentai Varno spektakliuose pasitelkiami tik tam, kad juos būtų galima išklabinėti, konceptualiai įrėminti, apversti ir praardyti, turint vieną aiškų tikslą – nepastebimai išprovokuoti netikrumo jausmą ir nuosekliai atverti, parodyti nesutapimus, prieštaravimus, neatitikimus, glūdinčius mimetinėje reprezentacijoje“ (Klivis, 2010). Spektaklyje „Nusikaltimas ir bausmė“ manipuluodamas sceninės fikcijos tikroviškumu ir jos dirbtinumu režisierius kuria sapnišką mimezę.

Atrodytų, jei šis Gintaro Varno spektaklis koncentruojasi į vieną pagrindinį personažą, tai viso

spektaklio prasmė galėtų būti apibrėžta ir vienalypė. Tačiau Raskolnikovo asmenybę (ir jos mimezę) režisierius suskaido, pasitelkdamas skirtingus būdus, sukuria veikėjo paveikslą suskilusį, daugiabriaunį, nevientisą. Kaip pastebi teatrologė Rūta Mažeikienė, „šiuolaikinėje teatro praktikoje gausėja tokių personažų interpretacijų, kurios pateikia išskaidytą, iki galo neapibrėžtą veikėjo portretą, nurodantį prasmiškai suskilusį, psichologiniu požiūriu suaižėjusį, netikėtumų ir prieštaravimų kupiną dramos personažo charakterį“ (Mažeikienė, 2006). Raskolnikovas Gintaro Varno spektaklyje „vaizduojamas taip, tarsi jis būtų savo paties ir kitų savo aplinkos žmonių refleksijų, atspindžių, atsiminimų, sapnų ir pasakojimų koliažas“ (Klivis, 2010). Būtent toks pagrindinio veikėjo vaizdavimo principas atitinka poststruktūralistinę pasaulėjautą, teigiančią, kad subjektas pats sau yra nepažinus, jo tapatybė nepastovi, kintanti ir suvokiama tik per *kitus* (Staniškytė, 2008). Taigi Gintaras Varnas išskaido spektaklio centrą, jeigu juo parenka vieną asmenybę.

### Išvados

1. Gintarui Varnui būdinga savo spektakliuose kurti *vienio ir daugio* junginius, jo darbuose egzistuoja ir spektaklio darnumą palaikantys, ir kartu visumą išardantys elementai. Režisierius scenoje neretai manipuliuoja virtualumu, kuria *tikroviškumo ir sapniškumo* susilietimą, o ne siekia fikcijos tikroviškumo.
2. Aktoriaus funkcija Gintaro Varno teatre tradicinė – jam paskirta sukurti tam tikrą fikcinį personažą. Tačiau pagrindinis ar keli svarbiausi spektaklio veikėjai neretai vaizduojami kaip nevienalypės asmenybės. Jų vidiniai pasauliai būna suskilę, o tapatybė – jiems patiems nepažini, neaiški, todėl tokių personažų paveikslai artimi dekonstrukcinei pasaulėjautai.
3. Gintaro Varno spektakliuose vaizduojamo veikėjo daugialypumą aktoriui kartais padeda išreikšti vizualinės priemonės. Vystydamas intensyvų dialogą su vaizdo projekcijomis arba keisdamas kostiumus, aktorius formuoja išskaidytą arba kintantį veikėjo pavidalą. Todėl spektakliuose, kuriuose žiūrovų dėmesys fokusuojamas į vieną personažą, prasminis audinys tampa nevienalypis ir daugiareikšmis.
4. Gintaro Varno pastatymuose kuriantys aktoriai spektaklio pasakojimą neretai konstruoja pasitelkdami diegetišką mimezę ir jos kaitą. Jų vaizduojami personažai kartais manipuliuoja skirtingais pasakojimo lygmenimis, taip sukurdami „teatrą teatre“. Tokiais atvejais veikėjai varijuoja tarp situacijos pasakojimo ir jos pavaizdavimo, o aktoriai tokiu būdu formuoja dinamišką istorijos plėtotę.

### Literatūra

1. Balevičiūtė R., 2009, Svarbiausioji istorija. *Gintaro Varno teatras*. P. 161–163. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
2. Hawthorn J., 1998, *Moderniosios literatūros teorijos žinynas*. Vilnius: Tyto alba.
3. Jauniškis V., Oginskaitė R., 2009, Naujas Ferrari šalia senos pilies. *Gintaro Varno teatras*. P. 28–30. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
4. Jurgutienė A., 2006, Dekonstrukcija. *XX amžiaus literatūros teorijos*. P. 204–237. Vilnius: VPU leidykla.
5. Jurgutienė A., 2003, *Dekonstrukcija: mokymo priemonė literatūros teorijų kursui*. Vilnius: Vilniaus pedagoginis universitetas.
6. Kalpokaitė V., 2009, Nekaltųjų kultūros petri lėkštelėse. *Gintaro Varno teatras*. P. 232–235. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
7. Keršytė N., 2006, Prancūzų struktūralizmas: semiotika, naratologija. *XX a. literatūros teorijos*. P. 102–138. Vilnius, VPU.
8. Klivis E., 2010, Sveiki atvykę į mimezio dykumą: Gintaras Varnas ir naujausios mimetinės strategijos Lietuvos teatre. *Logos*, spalio–gruodis. P. 154–168.
9. Lehmann H.-T., 2010, *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė.
10. Liuga A., 2009, „Publikos“ ratas. *Gintaro Varno teatras*. P. 97–101. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
11. Lozoraitis J., 2009, O vis dėlto ji sukasi... *Gintaro Varno teatras*. P. 101–103. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
12. Mareckaitė G., 2009, Klasikos ir roko kontrapunktas. „Heda Gabler“ Kaune. *Gintaro Varno teatras*. P. 118–121. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
13. Mažeikienė R., 2010, Apie naratyvumą šiuolaikiniame teatre: spektaklio „Tolima šalis“ atvejis. *Menotyra*. Nr. 2. P. 160–168.
14. Mažeikienė R., 2006, Dramos personažo dekonstrukcija šiuolaikiniame Lietuvos teatre. *Logos*. Nr. 46. P. 128–138.
15. Mejerhold V., 2008, *Apie teatrą*. Vilnius: Teatro ir kino informacijos ir edukacijos centras, Apostrofa.
16. Paukštytė R., 2009, Gintaro Varno taika. *Gintaro Varno teatras*. P. 103–105. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
17. Pavis P., 1998, *Dictionary of the Theatre*. Toronto, Buffalo: University of Toronto press.
18. Staniškytė J., 2008, *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*. Vilnius: Scena.
19. Šabasevičienė D., 2009, „Nusikaltimas ir bausmė“ – gyvo teatro paieška. *Gintaro Varno teatras*. P. 205–208. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
20. Trinkūnaitė Š., 2011, Gintaro Varno atsivėrimai publikai. *Kultūros barai*. Nr. 1. P. 63–66.
21. Vaitiekūnas D., 2002, Gérard'o Genette'o naratologija. *Žmogus ir žodis*. Nr. 2. Vilnius: Vilniaus pedagoginis universitetas. P. 30–42.
22. Vasinauskaitė R., 2009, Keli transgresijos žingsniai. *Gintaro Varno teatras*. P. 209–213. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
23. Vasinauskaitė R., 2010, *Laikinumo teatras*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.

## Summary

## MEANING (DE)CONSTRUCTION THROUGH THE (RE)PRESENTATION OF AN ACTOR AND CHARACTER IN GINTARAS VARNAS' STAGING

*M. Meilutytė*

The aim of the paper is to analyze and evaluate how meaning is being constructed or deconstructed through the (re) presentation of an actor and the character he plays in the performances staged by Gintaras Varnas. Research methods: narratological analysis, comparative analysis. Also the theories and concepts of structuralists and post structuralists were used while forming the theoretical tools for this research.

The research showed that in the works of Gintaras Varnas an actor has to fulfil a traditional function – to create a fictional character who is part of the semantic layer of the performance revealing a non-homogeneous personality. Other means that help an actor reveal heterogeneity of the character he is playing are also used, for instance, the intense relationship between an actor's playing and video projections.

It was also noticed that an actor usually has to manipulate different layers of a narrative and create a „play within a play“. In this way an actor constructs a narrative using not only diegetic mimesis but also its shifts. Moreover, an actor and the character he is playing merge truthfulness and dreaminess which are especially important in the works of this stage director.

Thus the elements both sustaining the concord of the whole performance and disassembling it are being created through the (re)presentation of an actor and character in Gintaras Varnas' performances.

**Keywords:** theatre, (de)construction, meaning, actor, (re)presentation, Gintaras Varnas.

## Santrauka

## PRASMĖS (DE)KONSTRAVIMAS PER AKTORIAUS IR VEIKĖJO (RE)PREZENTACIJĄ GINTARO VARNŲ REŽISŪROJE

*M. Meilutytė*

Šio straipsnio tikslas – išanalizuoti ir įvertinti, kaip konstruojama ar dekonstruojama prasmė režisieriaus Gintaro Varnos pastatymuose per aktorius ir veikėjo (re)prezentaciją. Rašant šį darbą buvo derinta naratologinė analizė ir lyginamasis metodas, o struktūralizmo ir postruktūralizmo teorijos ir jų sampratos buvo pasitelktos formuojant šiam tyrimui teorines prielaidas.

Tyrimo eigoje išryškėjo, kad Gintaro Varnos darbuose aktorius funkcija yra tradicinė – jis turi sukurti fikcinį personažą, kuris yra spektaklio prasminio sluoksnio dalis. Tačiau pagrindinis veikėjas šio režisieriaus pastatymuose paprastai vaizduojamas kaip nevienalytė asmenybė. Be to, veikėjo daugialypumą aktoriui kartais padeda išreikšti kitos priemonės, pavyzdžiui, gali būti kuriamas intensyvus dialogas tarp aktorius vaidybos ir vaizdo projekcijų.

Pastebėta, kad aktoriams Gintaro Varnos spektakliuose dažnai tenka manipuliuoti skirtingais pasakojimo lygmenimis ir kurti „teatrą teatre“. Tokiu būdu aktoriai Gintaro Varnos pastatymuose pasakojimą konstruoja pasitelkdami ne tik diegetišką mizėžę, bet ir jos kaitą. Taip pat aktoriai ir jų personažų vaizdavimas spektakliuose padeda sukurti tikroviškumo ir sapniškumo susilietimus, itin svarbius šio režisieriaus kūryboje.

Taigi per aktorius ir veikėjo (re)prezentaciją Gintaro Varnos spektakliuose kuriami ir spektaklio darnumą palaikantys, ir kartu visumą išardantys elementai.

**Prasminiai žodžiai:** teatras, (de)konstravimas, prasmė, aktorius, (re)prezentacija, Gintaras Varnas.

Įteikta 2015-05-13  
Priimta 2015-09-14