

VILNIAUS UNIVERSITETAS
KAUNO FAKULTETAS
KALBŲ, LITERATŪROS IR VERTIMŲ STUDIJŲ INSTITUTAS

Miglė Janutėnaitė

**ROBERTO WILSONO SPEKTAKLIS „DORIANAS“ NACIONALINIAME
KAUNO DRAMOS TEATRE: INTERSEMIOTINIO VERTIMO
PERSPEKTYVA**

MAGISTRO DARBAS

Lietuvių literatūra ir kūrybinis rašymas (valstybinis kodas 6211NX022)

Darbo vadovė: doc. dr. Skirmantė Šarkauskienė

Magistrantė: Miglė Janutėnaitė

Kaunas, 2025

TURINYS

ĮVADAS.....	3
1. INTERSEMIOTINIS VERTIMAS	7
1.1 Teatro adaptacijos.....	7
1.2 Intersemiotinis vertimas.....	8
2. POSTDRAMINIS TEATRAS	12
2.1 Postdraminis teatras	12
2.2 Roberto Wilsono kūrybos ypatumai	15
2.3 Darryl Pinckney dramaturgija.....	18
2.4 Franciso Bacono ir Oscaro Wilde'o asmenybių svarba Darrylo Pinckney pjesėje „Dorianas“	19
3. ROBERTO WILSONO „DORIANAS“: INTERSEMIOTINIS VERTIMAS	22
3.1. Dramaturgija, personažo charakteristika	22
3.2. Scenos kalba ir dainų tekstai.....	26
3.3. Garso ženklai	29
3.4. Kinetinė sistema (judesys, choreografija).....	34
3.5. Vizualiniai ženklai	36
3.6. Laiko tėkmės struktūra	41
IŠVADOS.....	43
SANTRAUKA	45
SUMMARY	46
LITERATŪRA.....	47
PRIEDAI	49

IVADAS

Amerikiečių režisieriaus Roberto Wilsono (g. 1941) spektaklis „Dorianas“ pastatytas remiantis airių poeto ir dramaturgo Oscaro Wilde'o (1854–1900) romanu *Doriano Grėjaus portretas* (1890), Nacionalinio Kauno dramos teatro Didžiojoje scenoje pasirodė 2022 m. spalio 1 d. kaip programos „Kaunas – Europos kultūros sostinė 2022“ dalis. Doriano personažą ikūnijo ilgametis Nacionalinio Kauno dramos teatro aktorius Dainius Svobonas (1968) ir jaunosios kartos aktorius Mantas Zemleckas (1989). Režisieriaus pasirinkimas padalinti Doriano personažą dviem aktoriams yra tikslingas. Taip pabrėžiami skirtingi veikėjo gyvenimo laikotarpiai, išryškinamas kontrastas tarp jaunystės ir senatvės, taip pat pabrėžiamas ir pačios asmenybės susipriešinimas, jos dualumas – vidinė gėrio ir blogio kova. Šios temos yra vienos esminių O. Wilde'o romane, tačiau Wilsono pastatymas išsiskiria tuo, kad tekstas nėra absoliutus Oscaro Wilde'o romano atkartojimas. Kartu su Robertu Wilsonu, amerikiečių dramaturgas Darryl Pinckney (1953), į vieną kūrinį sukomponuoja romano „Dorianas“ tekstą, paties rašytojo Oscaro Wilde'o, bei anglų figūrinės tapybos kūrėjo Franciso Bacon'o (1909 – 1992) gyvenimo detales. Taip šių istorijų ištraukos susijungia į asociatyvių pasakojimų srautą, monodramą-monologą.

Irina Melnikova, straipsnyje „Adaptacijos studijos: literatūra versus kinas – vertimas ar dialogas“ (2012) tokius pastatymus kaip Wilsono „Dorianas“, priskiria adaptacijoms, kurios apibrėžiamomis kaip antrinės kūrinio reprezentacijos procesas ir rezultatas toje pačioje ar kitoje medijoje bei yra aiškinamos kaip originalaus teksto vertimas (Melnikova, 2012, p. 32). O teatrologė Miglė Munderzbakaitė straipsnyje „Adaptacija arba dviejų „tekstų“ santykis kino ir teatro medijose“ (2016) teigia, kad kalbant apie adaptaciją teatre, svarbu atkreipti dėmesį į tai, kad toks vertimas įvyksta kelių kartų: „<...> pirmiausia kūrinys perrašomas į naujai medijai tinkamą tekstą, vėliau šis tekstas adaptuojamas į vizualų (scenos ar kino ekrano) tekstą“ (Munderzbakaitė, 2016, p. 174). Žvelgiant į Wilsono „Dorianą“ kaip į adaptaciją ir teksto vertimą, svarbu tampa atkreipti dėmesį į Romano Jakobsono lingvistinę vertimų teoriją ir joje išskirtus tris verbalinių ženklų interpretavimo būdus. Žodis, Jakobsono teigimu, gali būti išverstas į kitus tos pačios kalbos ženklus, į kitą kalbą arba į neverbalinę ženklų, simbolių sistemą. Vienas iš Jakobsono įvardijamų vertimo būdų yra intersemiotinis vertimas, kuris aktualus teatro adaptacijų tyrimuose. Pasak Naciye Saglam, intersemiotinis vertimas kyla ne tik iš lingvistinės medžiagos ir verčiama ne tik į neverbalines ženklų sistemas, bet jis yra multimodalus, kuriantis verbalinius, vizualinius, klausos kanalus ir daugiau kitų (Saglam, 2022, p. 131). Teatro adaptacijoje visos šios ženklų sistemos irgi yra derinamos, todėl aiškiai pastebimu tampa adaptacijos ir intersemiotinio vertimo ryšys. N. Saglam teigimu, sujungiant požiūrius iš skirtingų vertimo studijų, adaptacijos studijų ir semiotiką, klesti sceninių adaptacijų studijos kaip intersemiotinių vertimų forma (ten pat).

Tris asmenybes jungiantis R. Wilsono „Dorianas“, perteikia personažo, rašytojo ir tapytojo egocentrišką būdą, estetikos ir grožio vertinimą, jaunystės idealizavimą, išorinės tobulybės siekį ir gyvenimą maksimaliai naudojantis jo malonumais. Wilsono pastatyme tai atsispindi visoje spektaklio visumoje, ne tik personažo monologuose, bet ir kitais ženklais: ryškioje choreografijoje, dramatiškoje muzikoje, dainų tekstuose, estetiškuose kostiumuose ir ekstravagantiškoje scenografijoje. Atsižvelgiant į anksčiau minėtus adaptacijos ir intersemiotinio vertimo bruožus bei ryšį, akivaizdu tampa tai, kad tokią teksto išraišką spektaklyje analizuoti verta, remiantis intersemiotine prieiga.

Tyrimo objektas – Roberto Wilsono teatro pastatymas „Dorianas“, žvelgiant į pastatymą kaip į Darrylo Pinckney pjesės adaptaciją, parašytą Oscaro Wilde'o romano *Doriano Grėjaus portretas* motyvais ir nagrinėjant jį intersemiotiniu požiūriu.

Darbo tikslas – išanalizuoti Roberto Wilsono spektaklį „Dorianas“ intersemiotinio vertimo aspektu;

Šiam tikslui pasiekti iškelti tokie darbo **uždaviniai**:

- 1) aptarti adaptacijos ir intersemiotinio vertimo ryšį, remiantis Romano Jakobsono lingvistine vertimų teorija, Raili Lass ir Naciye Saglam straipsniais;
- 2) išskirti Roberto Wilsono kūrybos ypatumus ir postdraminio teatro bruožus;
- 3) pristatyti Darrylo Pinckney dramaturgiją;
- 4) išanalizuoti Roberto Wilsono spektaklio „Dorianas“ dramaturgiją ir veikėjų charakteristiką;
- 5) išnagrinėti spektaklio verbalinį kodą ir scenos kalbą;
- 6) išanalizuoti spektaklio garso ženklų reikšmes;
- 7) aptarti spektaklio kinetinę sistemą;
- 8) aptarti spektaklio vizualinių ženklų svarbą;
- 9) išnagrinėti, kokia yra spektaklio laiko tėkmės išraiška.

Darbo medžiaga – amerikiečių režisieriaus Roberto Wilsono teatro pastatymas „Dorianas“, kurio premjera įvyko 2022m. Nacionaliniame Kauno dramos teatre, airių rašytojo Oscaro Wilde'o romanas *Doriano Grėjaus portretas*, išleistas 1890 m. ir amerikiečių dramaturgo Darrylo Pinckney pjesė „Dorian“ (2021), parašyta Oscaro Wilde'o motyvais.

Darbo metodologija. Darbe yra taikomi bendramoksliniai metodai: aprašomasis, palyginamasis, interpretacija ir analizė. Darbo metodologiniu pagrindu tampa Romano Jakobsono lingvistinė vertimų teorija „On Linguistic Aspects of Translation“ (1959). Naciye Saglam straipsnyje „Stage Adaptations from Literary Texts as Intersemiotic Adaptation“ (2022) nagrinėjamas literatūrinio teksto ir intersemiotinės adaptacijos ryšys bei Raili Lass straipsnyje „Intersemiotic

Tranlation in the Theatre: Creating a Stage Production“ (2023) esančios įžvalgos apie intersemiotinį vertimą teatre.

Temos ištyrimas. Lietuviško teatro adaptacijos nėra plačiai tyrinėtos pasitelkus intersemiotinio vertimo perspektyvą. Miglė Munderzbakaitė Vytauto Didžiojo universitete apgynė daktaro disertaciją tema „Literatūros kūrinių adaptacijos: tarpmedijiniai ir tarpkultūriniai dialogai“ (2021), analizuodama literatūros kūrinių adaptacijos kine, teatre ir naujosiose medijose. Be disertacijos, ji yra parašius ir daugiau straipsnių adaptacijų tema, akcentuodama intersemiotinį vertimą. Vilniaus universiteto profesorė Regina Rudaitytė straipsnyje „Charleso Dickenso kūrybos recepcija Lietuvoje: sceninės adaptacijos ir kritikų vertimas“ (2011) nagrinėjo Charleso Dickenso kūrybos scenines adaptacijas. Taigi teatro adaptacijų tyrimų galima rasti lietuvių tyrėjų darbuose, tačiau mokslinių tyrimų, kuriuose tiesiogiai minimas intersemiotinis literatūros kūrinio vertimas yra labai nedaug.

Patį Roberto Wilsono spektaklį „Dorianas“ galima laikyti netyrinėtu. Lietuvos muzikos ir teatro akademijos magistrantė Justina Biekšaitė, savo magistro darbe „Aktoriaus raiškos būdai, kuriant vizualinio teatro spektaklį „Švęsti kosmose ir tvarte“ (2022), atkreipia dėmesį ir į „Doriana“ kaip į vizualinį spektaklį, aptardama aktorių vaidybą, judesį, scenografiją. Taip pat ir Vilniaus dailės akademijos magistranto Arvydo Gudo baigiamajame darbe „Scenografo dialogai su bendrakūrėjais - santykis su spektaklio kūrybiniu procesu. Patirties dokumentacija“ (2023) minimas spektaklis „Dorianas“, atsižvelgiant į jo vizualumą.

Temos naujumas ir aktualumas. Žvelgiant į adaptacijų tyrimus, teigtina, kad platesnis yra kino, o ne teatro adaptacijų analizės laukas. Roberto Wilsono spektaklis „Dorianas“, kuris kaip jau minėta anksčiau, nebuvo plačiai tyrinėtas, yra akivaizdžiai vizualus, literatūrinis tekstas jame išverstas į daugiau nei vieną kitą kalbą, tačiau nėra tyrinėtas intersemiotiniu požiūriu. Apskritai intersemiotiniai tyrimai, kaip literatūros kūrinio adaptacija nėra plačiai tyrinėtas laukas Lietuvoje. Todėl darbas bus naudingas plečiant lietuviško teatro ir jo ryšio su literatūriniu tekstu studijas.

Darbo struktūra. Magistro darbą sudaro įvadas ir trys darbo dalys: pirmoje dalyje apžvelgiama teorinė literatūra ir aptariama teorinė tyrimo prieiga. Teorinę dalį sudaro trys skyriai: pirmame, pavadinimu „Intersemiotinis vertimas“, aptariama, kas laikoma adaptacijomis, kas yra intersemiotinis vertimas ir jų tarpusavio ryšys bei išskiriami spektaklio ir teksto santykio tipai. Remiamasi Romano Jakobsono lingvistine vertimų teorija, profesorių Patrice Pavis, Naciye Saglam ir teatrologės Miglės Munderzbakaitės publikacijomis. Antroje dalyje „Postdraminis teatras“, aptariami postdraminio teatro bruožai, remiantis H. Lehmanno knyga „Postdraminis teatras“. Taip pat šioje dalyje aprašomi režisieriaus R. Wilsono režisūros bruožai ir pjesės „Dorian“ autoriaus Darrylo Pinckney kūryba. Trečioje dalyje nagrinėjamas Roberto Wilsono spektaklis „Dorianas“

intersemiotinio vertimo aspektu. Darbo pabaigoje pateikiamos išvados, santrauka ir literatūros sąrašas.

1. INTERSEMIOTINIS VERTIMAS

Teatro adaptacijos, kaip kūrinio perrašymas iš vienos medijos į kitą, yra viena esminių teatro praktikos dalių, kurią galima analizuoti kaip procesą, apimančią įvairių semiotinių sistemų, tokių kaip vizualiniai, garsiniai ir kūno kalbos ženklai, derinimą. Todėl šiame skyriuje bus nagrinėjamas ryšys tarp teatro adaptacijų ir intersemiotinio vertimo, kurio samprata bus pagrįsta Romano Jakobsono (1896–1982) žymaus lingvisto, semiotiko ir literatūros teoretiko, vieno svarbiausių XX amžiaus kalbos teorijos kūrėjo vertimų teorija. Intersemiotinis vertimas yra sąvoka, kurią Jakobsonas išskėlė savo veikale „On Linguistic Aspects of Translation“ (1959). Ši sąvoka apima vertimą ne tik tarp kalbų, bet ir tarp įvairių ženklų sistemų, pavyzdžiui, nuo kalbos į vaizdą, muziką ar teatrą. Taip pat bus remiamasi Naciye Sağlam, Turkijos vertimo studijų mokslininkės darbais. Jos tyrimų sritys apima literatūrinį vertimą, vertimo sociologiją, multimodalumą ir intersemiotinį vertimą.

Tyrinėjant adaptacijas bus remiamasi lietuvių teatrologės M. Munderzbakaitės ir prancūzų teoretiko Patrice'o Paviso adaptacijų tyrimais. Intersemiotinis vertimas, kaip teigia Jakobsonas (1959), apima verbalinio teksto vertimą į neverbalines ženklų sistemas. Ši samprata bus detalčiau aptariama naudojantis G. Toury (cit. pagal Sağlam, 2022) ir U. Eco (2007) teorijomis, kurios plačiau išnagrinėja šį vertimo procesą, atkreipiant dėmesį į jo semantines ir praktines dimensijas. Būtent šios teorijos padės išanalizuoti, kaip teatro adaptacijos tampa intersemiotiniais vertimais, kai kūrinys ne tik persikelia į sceną, bet ir atskleidžia daugiaprasmes interpretacijas, kurias sudaro įvairūs ženklai.

1.1 Teatro adaptacijos

Adaptacijos ištakos siekia antikinius laikus, kai rašytojai, sekdami ankstesniais teksta, mitais, legendomis, rašė naujus kūrinius, kurie virto dramomis, sceninėmis adaptacijomis, pagal juos statyti spektakliai (plg. Munderzbakaitė, 2018, p. 174). M. Munderzbakaitė, straipsnyje „Adaptacijų studijos, analizės metodai ir vertimo kriterijai“, remdamasi teatrologe ir dramaturge Duška Radosavljevic, teigia, kad adaptacija kaip studijų dalykas yra dar palyginti naujas teatro tyrimuose (Munderzbakaitė, 2018, p. 176).

Pirmine kūrinio reprezentacija spektaklio laikyti negalima. Tradiciškai ir dažniausiai, jei tai nėra eksperimentinis, laboratorinis teatras, pirmiausia gimsta pjesė, pagal kurią kuriamas sceninis pastatymas. Tokius pastatymus, kaip minėta, galima laikyti adaptacijomis, žodynuose apibrėžiamomis kaip antrinės kūrinio reprezentacijos procesas ir rezultatas toje pačioje ar kitoje medijoje, ir yra aiškinamos kaip originalaus teksto vertimas (Melnikova, 2012, p. 32). Pasak M. Munderzbakaitės, kuri straipsnyje „Adaptacija arba dviejų „tekstų“ santykis kino ir teatro medijose“ (2016) teigia, kad kalbant apie adaptaciją teatre, svarbu atkreipti dėmesį į tai, kad toks vertimas įvyksta kelių kartų: „<...> pirmiausia kūrinys perrašomas į naujai medijai tinkamą tekstą, vėliau šis

tekstas adaptuojamas į vizualų (scenos ar kino ekrano) tekstą“ (Munderzbakaitė, 2016, p. 174). Adaptacijų klasifikacijos sukuriamos analizuojant režisierių pasirenkamus metodus, kaip perkelti kūrinio naratyvą į kitą mediją (Munderzbakaitė, 2018, p. 176). Anglų teatro teoretikas Patrice Pavisas knygoje „Analysing Performance: Theater, Dance, and Film“ (2003) išskiria tris spektaklio ir teksto santykių tipus. Pirmasis tipas yra autotekstinis, kai režisierius, išlaikydamas ištikimybę tekstui, perteikia jį kuo tiksliau ir detaliau. Tačiau autotekstiniu gali būti laikomas ir toks spektaklis, kurį parašė pats režisierius kartu su aktoriais, kitais spektaklio kūrėjais. Antrasis – ideotekstinis, kuriame režisierius remiasi pjese, bet jos idėjas ir savo norimą perteikti idėją jungia su įvairiais kontekstais, taip jas aktualizuoja. Trečiasis tipas yra intertekstinis, kurį galima laikyti režisūriniu koliažu, nes jame gausu įvairių nuorodų į kitus spektaklius, citatų arba kultūrinių kontekstų, gali būti naudojamos ir ankstesnių autoriaus darbų detalės, citatos (Pavis, 2003, p. 213–214).

Naciye Saglam straipsnyje „From Page to Stage, Linguistic to Multimodal: Stage Adaptations from Literary Texts“ (2022) adaptacija suvokiama kaip labiau laisva ir labiau kūrybiška vertimo forma, kol vertimas asocijuojamas su ekvivalencija (Saglam, 2022, p. 124). Kalbant apie teksto vertimus, svarbu tampa paminėti R. Jakobsono išskirtus tris verbalinių ženklų interpretavimo būdus. Žodis, Jakobsono teigimu, gali būti išverstas į kitus tos pačios kalbos ženklus, į kitą kalbą arba į neverbalinę ženklų, simbolių sistemą. Įvardijami trys tokio vertimo būdai: intralingvistinis, interlingvistinis ir intersemiotinis vertimas. Intralingvistinis vertimas yra minėtas būdas, kai verbaliniai ženklai verčiami į kitus tos pačios kalbos ženklus. Interlingvistiniu vertimu laikomas vertimas į kitą kalbą. O intersemiotiniu vertimu galima laikyti verbalinių ženklų reikšmių interpretaciją, transmutaciją į neverbalinių ženklų sistemą (Jakobson, 1959, p. 233).

Pastarasis, intersemiotinis vertimas, yra aktualus teatro adaptacijų tyrimuose. Pasak N. Saglam, intersemiotinis vertimas kyla ne tik iš lingvistinės medžiagos ir verčiama ne tik į neverbalines ženklų sistemas, bet jis yra multimodalus, kuriantis verbalinius, vizualinius, klausos kanalus ir daugiau kitų (Saglam, 2022, p. 131). Teatro adaptacijoje visos šios ženklų sistemos irgi yra derinamos, todėl akivaizdus tampa adaptacijos ir interesiotinio vertimo ryšys. N. Saglam teigimu, sujungiant požiūrius iš skirtingų vertimo studijų, adaptacijos studijos ir semiotiką, klesti sceninių adaptacijų studijos kaip intersemiotinių vertimų forma (ten pat).

1.2 Intersemiotinis vertimas

Minėtas R. Jakobsono klasifikavimas yra intersemiotinio vertimo teorijos ištakos, tačiau platesniuose tyrimuose jis yra kritikuojamas. N. Saglam remiasi Gideonu Toury, kuris teigia, kad Jakobsonas yra per daug susikonscentravęs į lingvistiką, o reikėtų pabrėžti kontrastą tarp intrasemiotinio vertimo ir intersemiotinio vertimo, nes ženklai vertimo proceso metu gali peržengti

semiotines ribas (Saglam, 2022, p. 125). Atsižvelgiant į tai, kad ženklai ir simboliai gali išeiti už jų suvokimo ribų, svarbu atkreipti dėmesį ir į jų interpretacijų ribas. Umberto Eco knygoje „Experiences in translation“ taip pat siūlo kitokią kategorizavimo būdą nei Jakobsono ir atkreipia dėmesį į interpretacijas, skirstydamas jas į transkripcinę interpretaciją, intrasisteminę interpretaciją ir intersisteminę interpretaciją, teigdamas, kad „interpretacijų pasaulis yra platesnis nei pats vertimas.“ (Eco, 2007, p. 118).

Kaip jau buvo minėta, kad intersemiotinis vertimo būdas, transformuojantis ženklų sistemą į tekstą, yra sukurtas įtraukiant įvairias multimodalias formas: šviesą, scenografiją, choreografiją, aktorių vaidybą, muziką. Todėl literatūrinio teksto scenos adaptacijos gali būti analizuojamos kaip intersemiotinis teksto vertimas (plg. Saglam, 2022, p. 120). Tačiau jis nebūtinai turi būti tik verbalinio ženklo vertimas į neverbalinę ženklų sistemą, nes, Saglam nuomone, tyrimai šiek tiek komplikavosi dėl neseniai įtrauktų multimedijos formų (ten pat). Straipsnyje „Intersemiotic Translation in the Theatre: Creating a Stage Production“ (2023) panašiai teigia ir Lass, kad paskutiniais dešimtmečiais patobulėjusios technologijos įsiliejo ir į teatro sceną (Lass, 2023, p. 121). Dažnai fone galima pamatyti vaizdo įrašus, kai aktoriai buvo nufilmuoti iš anksto, arba naudojami įrašai iš kitų šaltinių, vaizdo įrašai kaip intertekstai. Taip pat naudojamas net ir tiesioginis filmavimas, kai aktoriai yra toje pačioje ar kitoje erdvėje, bet jų vaizdas transliuojamas žiūrovams ekrane. Taip išeinama už scenos erdvės ribų, atveriant dar daugiau galimybių režisieriui perteikti mintį ir prasmę išplečiant simbolių ir interpretacijų ribas. Naujovės yra scenos režisierių rankose ir yra neribojamos, režisierius gali naudoti ką tik nori, kas, jo nuomone, padeda perteikti jo interpretaciją geriausiai (Lass, 2023, p. 126). Nepaisant medijų įtraukimo, tekstas vis tiek išlieka kūrinio pagrindu (Lass, 2023, p. 121).

Teatro vertimo rezultatas priklauso nuo daugybės faktorių, išorinių aplinkybių, vertėjo psichologinės būsenos, išgyvenimų tam tikru jo gyvenimo momentu ar sociokultūrinių aplinkybių, kuriose jis yra (Lee, 2022 iš Lass psl. 123). Kitaip tariant, rašytojai ir dramaturgai yra savo gyvenimo vertėjai. Jie turi savo vaikystę, išsilavinimą, darbo patirtį, skaitymo ir teatro patirtį, kultūrinę, socialinę, politinę aplinką, o visa tai veikia rašomą pjesę (Lass, 2023, p. 124). Dramaturgas, versdamas literatūrinį kūrinį į pjesę, turi nuspręsti, kuriuos charakterius, scenas, dialogus palikti, ką sutrumpinti, o kas gali būti kompensuojama išverčiant į kitas ženklų sistemas (Lass, 2023, p. 123). Taigi pirmasis sprendimas atitenka dramaturgui, bet pjesei patekus režisieriui į rankas, visa atsakomybė jau tenka jam. Jis turi nuspręsti, ką išsaugoti, ką perkelti į kitą ženklų sistemą, o galbūt net ir visai atsisakyti tam tikros dalies teksto.

R. Lass teigia, kad bendra teatro funkcija yra sukurti prasmę per teatro vidinius kodus, nusprendžiant, ką reikia paversti teatriniais ženklais, o tada – kaip tie ženklai gali būti derinami tarpusavy ir kokias prasmes gali atskleisti (Lass, 2023, p. 123). Teatriniai ženklai, remiantis Erikos Fischer-Lichte mintimis knygoje „The Semiotics of Theatre“ (1992), skirstomi į tris dimensijas:

sintaksinė dimensija, arba ženklų ryšys su kitais ženklais; semantinė dimensija, arba ryšys tarp ženklų ir objektų, kuriuos jis nurodo; ir pragmatinė dimensija, arba ryšys tarp ženklo ir jo naudotojo (Fischer-Lichte, 1992, p. 2). Šios trys ženklų dimensijos atlieka dvi funkcijas: leidžia visiems pastatymo proceso dalyviams padaryti subjektyvias išvadas apie reikšmes tekste ir pritaikyti jas pastatyme. Antra, tai leidžia žiūrovams įžvelgti jų subjektyvias reikšmes ir daryti išvadas apie spektaklį ir jo siužeto liniją (Lass, 2023, p. 125).

Teatriniai ženklai sudėlioti į mizanscenas. Jas Pavis apibrėžia kaip teatrinių ženklų ir jų sąveikos rinkinį (Pavis, 1992, p.132). Fischer-Lichte, teigia, kad ženklų reikšmė gali pasikeisti, jei ženklas: a) atsiduria kitame semiotiniame kontekste; b) yra susijęs su kažkuo kitu; c) yra naudojamas kito naudotojo (Fischer-Lichte, 1992, p. 2). Taip pat atkreipiamas dėmesys į tai, kad teatriniai ženklai personažams gali turėti visai kitokias reikšmes nei žiūrovams ir tuo gali manipuliuoti režisierius. Kartais režisieriams reikia, kad žiūrovas žinotų mažiau (pvz., klasikiniame detektyve), o kartais daugiau (komedijoje). Šiuo skirtingu kiekiu informacijos, kuria nori pasidalyti, režisierius gali manipuliuoti žiūrovais įgydamas beveik absoliučią kontrolę (Lass, 2023, p. 126). Tačiau, paskirstęs personažus aktoriams, režisierius dalį šios kontrolės praranda, ją pasidalija. Tada jau nuo aktorių fizinių savybių, gebėjimų, psichologinio pasiruošimo ir patirties ima priklausyti tai, koku būdu bus ištransliuota norima perteikti mintis. Aktoriai tampa teatrinių ženklų kūrėjais, prasideda jų intersemiotinis vertimas. Siekdami sukurti intersemiotinį tikslinį tekstą, jie naudoja šias priemones: mąstymo procesą, kūno išraišką, fizinę išvaizdą ir verbalinę išraišką (Lass, 2023, p. 127).

Lass teigimu, suvokti autoriaus mąstymo procesą ir perprasti pjesės veikėjų charakterius yra labai svarbu adaptacijos metu, taip pat verčiant intersemiotiniu ir interlingvistiniu būdu (Lass, 2023, p. 127). Atkreiptinas dėmesys į Konstantino Stanislavskio sistemą, pagal kurią aktoriai yra skatinami įsitraukti į interlingvistinį vertimą, bent jau repeticijų metu ar minčių lygmenyje, panašiai kaip daro rašytojai ir interlingvistiniai vertėjai. Todėl veikėjo įkūnijimą scenoje galima laikyti pastoviu intersemiotiniu vertimu, kurio metu aktoriai ieško paslėptų teksto reikšmių ir būdų įkūnyti jų prasmę, pasitelkdami visus savo protinius ir fizinius resursus ir remdamiesi patirtimi (Lass, 2023, p. 128).

Kita vertus, teksto vertimo priemonė teatre, einanti po mąstymo proceso, yra minėta kūno išraiška. Aktoriai, dirbantys pagal Stanislavskio metodą, tinkama linkme nukreipę mąstymo procesą, gebės teisingai išreikšti personažą kūnu. Jie ieškos judesių, atspindinčių personažą (veikėjas gali šlubuoti, slinkti, arba gali būti įtrauktos mažos detalės, veido išraiškos), tačiau tai visada bus inspiruota teksto (Lass, 2023, p. 127). Nereikia pamiršti, kad fizinė veikėjo išvaizda susijusi ne tik su judėjimu, bet ir su aktoriaus fiziniiais duomenimis, kurie gali būti koreguojami atsižvelgiant į kostiumų dizainerio, makiažo specialisto ar plaukų stilisto viziją. Teatras yra vizuali meno forma, todėl nenuostabu, kad personažo išvaizda irgi yra labai svarbi spektaklio ženklų raiškos sudedamoji dalis (Lass, 2023, p. 128).

Verbalinė teksto raiška (aktorių balso tembras, kalbos ritmas, aukštis ir intonacija) irgi laikoma teatrinio ženklu, kuris jungiamas su kitais ženklais, atveria naujų reikšmių plotmes (Lass, 2023, p. 125). Remiantis jau minėta Stanislavskio sistema, verbalinė išraiška gali prasidėti taip pat, kaip ir judėjimas, tik tada, kai mąstymo procesas apie veikėją tinkamai nukreiptas, jo motyvai yra aiškūs, pakankamai išanalizuoti, nes žodis laikomas minčių ir veiksmo rezultatu. Reguliuojant toną, ritmą, garsą ir visus balso aspektus, įmanoma perteikti veikėjo mintis ir emocijas auditorijai (Lass, 2023, p. 128).

Spektaklis susideda iš daugybės detalių, todėl prie jo kūrybinio proceso prisideda daug žmonių. Režisieriui jo mintį perteikti padeda ne tik aktoriai, bet įtraukiami ir kiti profesionalai: scenografai, choreografai ir kt. Visi šio kūrybinio proceso dalyviai, generuodami daugybę minčių ir idėjų, kurdami ženklus perkelia tam tikrą reikšmę, aptiktą tekste, į galutinį rezultatą – spektaklį, ir tai gali būti laikoma intersemiotiniu vertimu (Lass, 2023, p. 122). Teatrinio vertimo tikslinis tekstas yra sceninė produkcija su visu jos painumu ir daugiasluoksne reikšmių sistema (Lass, 2023, p. 123).

2. POSTDRAMINIS TEATRAS

Žvelgiant į tai, kaip XX a. pabaigoje išryškėjęs naujas teatro suvokimo modelis keičia dramaturgijos, vaidybos ir režisūros principus, ir kaip jis susijęs su platesniu kultūriniu bei medijų kontekstu, antrasis šio darbo skyrius skiriamas postdraminiam teatrui. Šiame skyriuje siekiama apibrėžti postdraminio teatro sąvoką, apžvelgti jos kilmę, teorinius pagrindus ir estetinę raišką, remiantis Hans-Thies Lehmanno veikalu „Postdraminis teatras“ (1999), kuris laikomas kertiniu tekstu šios sąvokos apibrėžimui. Pasak Lehmanno, postdraminis teatras „atsiranda ten, kur teatrinė praktika nutolsta nuo draminių tekstų kaip spektaklio pagrindo“ (Lehmann, 1999). Šio teatro formos nebesiremia klasikine dramaturgine logika, o akcentuoja kitas išraiškos priemones: vaizdą, garsą, kūną, laiką ir erdvę. Tai nulemia ne tik estetinių priemonių kitimą, bet ir naują žiūrovo bei kūrėjo santykį su scenos veiksmo struktūra.

Svarbų teorinį postdraminio teatro sampratos kontekstą pateikia Karen Jürs-Munby, išvertusi Lehmanno knygą į anglų kalbą ir jos įvade pabrėžusi, jog terminas „post“ čia neturėtų būti suvokiamas kaip griežtai chronologinis. Ji teigia, kad postdraminis teatras „yra ne tiek po-drama, kiek drama kitomis formomis“ – tęstinumas su esmine transformacija (Jürs-Munby, 2006, p. 13). Tai rodo, jog postdrama nėra tik kritika dramai, bet ir jos perkūrimo strategija.

Skyriuje taip pat atsižvelgiama į kitų teoretikų – tokių kaip Antoninas Artaud, Timas Etchells, Rūta Mažeikienė ir Ina Pukelytė – įžvalgas, padedančias suvokti postdraminio teatro daugialypiškumą. Postdrama čia nagrinėjama kaip ne tik tekstualumo dekonstrukcija, bet ir kaip teatro kalbos išplėtimas į sensorinį, vizualinį ir fizinį patyrimą. Kaip teigia Etchellsas, „reikia rašyti žodžius, kuriuos galima matyti“ (cit. Jürs-Munby, 2006, p. 20), – tai žymi teatro raidą nuo literatūrinės link įkūnytos kalbos.

2.1 Postdraminis teatras

Naujas požiūris į teatro reiškinius, atsiradęs XX a. 7-8 dešimtmečiais padėjo suformuoti postdraminio teatro sąvoką. Vokiečių teatro teoretiko Hans-Thies Lehmanno naujųjų teatro formų studijos ir knyga „Postdraminis teatras“ (1999) tampa pagrindiniu šaltiniu šiai sąvokai aptarti. Lehmanno tyrimai analizuoja ryšį tarp dramos ir nedraminio teatro, kurį dažnai buvo vengta tyrinėti ir rinktasi šias naujas teatro formas vadinti postmoderniomis, šiuolaikiniu eksperimentu arba šiuolaikine alternatyva (Karen Jürs-Munby, p. 12). Lehmannas, tyrinėdamas naujas teatro formas, analizuoja jų ryšius su dramine teorija ir teatro istorija, įtraukdamas jų panašumus ir skirtumus su avangardu. Teoretikas svarsto naujas teatro estetikas jų erdvės estetikos požiūriu, aptardamas laiko ir kūno, ne tik teksto panaudojimą, analizuoja teatro ryšius su besikeičiančios medijos platybėmis

dvidešimtajame amžiuje, ypatingai poslinkį iš tekstinės kultūros į „mediatizuotą“ vaizdo ir garso kultūrą (Karen Jürs-Munby, p. 12).

Karen Jürs-Munby Lehmanno knygos „Postdraminis teatras“ įvade teigia, kad „post“ postdraminiame apibrėžime yra dažnai panašiai klaidingai suprantamas kaip ir postmodernizmo sąvokoje. Šiuo atveju, „post“ neturi būti suprantamas kaip epochinė kategorija, ar kaip chronologinis „po“ dramos, o yra tarsi lūžis ir dramos tęstinumas (Karen Jürs-Munby, p. 13). Pasak Karen Jürs-Munby, „vadinti teatrą postdraminiu, reiškia tradicinį teatro santykį su drama paversti dekonstrukcija ir atsižvelgti į daugybę būdų, kuriais šis santykis buvo pertvarkytas šiuolaikinėje praktikoje nuo 1970 m.“ (Karen Jürs-Munby, p. 13).

Postmodernaus teatro bruožai atskleidžia naują požiūrį į dramaturgiją, kai sceninis kūrinys nebebūna vien tik dramatiško teksto interpretacija (Karen Jürs-Munby 2p.). Tokia koncepcija atsirado dar istorinio avangardo laikotarpiu, kai teatro kūrimas iš esmės pradėjo peržengti tradicinio teksto ribas. Pasak Karen Jürs-Munby, tai ryškiausiai galima matyti prancūzų teatro teoretiko Antonino Artaud teorijose, kuriose jis teigia, kad tekstas privalo tapti tik vienu iš daugelio elementų bendroje proceso dalyje, kurioje jis susilieja su kitais meno aspektais, tokiuose kaip scenografija ir judesys (Karen Jürs-Munby 15). Rūta Mažeikienė straipsnyje „Postdraminio teatro vaidybos principai ir jų sklaida šiuolaikiniame Lietuvos teatre“ (2022) taip pat atkreipia dėmesį į tai, kad Artaud kritikavo kalbą kaip priemonę dėl jos ribotumo perteikti tikrąjį gyvenimo esmę – jausmą, kurį žodis, pasak Artaud, tarsi nužudo (Mažeikienė, p. 2). Ši nuostata skatino peržengti tradicinę kalbos struktūrą ir įvesti „teatrinę kalbą“, kuri susideda iš įvairių meno formų – judesio, garso, vaizdų – visumos. Tai reiškia, kad teatro kūrimo procesas tapo ne tik literatūriniu, bet ir fiziškai bei sensoriškai įtraukiančiu veiksmu, siekiančiu kuo tiksliau perteikti gyvenimo intensyvumą. Todėl galima sakyti, kad Artaudo teorijos skatino teatro praktiką pereiti nuo intelektualinio, tekstinio pobūdžio prie įtaigesnio, visapusiško patyrimo, kuris apima ne tik protą, bet ir kūną, jausmus bei vaizdinius įspūdžius.

Karen Jürs-Munby atkreipia dėmesį ir į Timo Etchellso raštus apie „Performansų rašymą“ (1999). Juose jis skatina vartoti vizualius žodžius, kuriuos tarsi reikia pamatyti (Karen Jürs-Munby 20). Kaip ir Artaud, Timas Etchellsas (ir apskritai postmodernus teatras) siekia išlaisvinti teatrą iš tradicinių dramaturgijos ir kalbos struktūrų, taip sudarydamas vietos naujoms teatrinėms formoms. Etchellso minimi „performansų rašymo“ principai papildė Artaud siūlomą teatro kalbos perrašymą, jis taip pat kalba apie fizinio veiksmo ir vizualumo svarbą teatro kūrinys. Tai atveria galimybę peržengti intelektualų, žodžiais pagrįstą teatrą ir pereiti į fizinę, kūnišką bei vizualią teatrinę kalbą, sukurti teatralizuotą, multi-sensorinį kūrinį, kuris susideda iš įvairių išraiškos formų ir elementų. Etchellso paminėtas metodas koliažas, gali būti matomas kaip postmoderniojo teatro technika, kuri užkerta kelią nuosekliam, struktūruotam pasakojimui ir leidžia laisviau žaisti su įvairiais prasmų sluoksniais.

Lehmannas teigia, kad tekstas yra vienas iš postdraminio spektaklio diskursų (Lehmann 2010: 131). Remdamasi Lehmanno žodžiais, lietuvių teatrologė Ina Pukelytė kaip pavyzdį pateikia režisieriaus Oskaro Koršunovo spektaklio „Didis blogis“ (2015m.) pastatymą, kuriame matyti, kad tekstas nebeapsiriboja vien tik vizualumu, kūniškumu ar muzikalumu. Vietoje to, tekstas ar drama tampa kūrybinio proceso pagrindu. Tačiau dramaturgo vaidmuo mažėja, nes tekstas kuriamas kolektyvinio tyrimo metu, kai visa komanda prisideda prie jo kūrimo. Taip draminis tekstas sugrįžta į spektaklio kūrimo centrą. Pukelytė teigia, kad „drama, nustumta į antrą planą postmoderniame teatre, šiuolaikiniame teatre virsta postdrama, kuri atsinaujina pasitelkdama postdraminiam teatrui būdingas strategijas, tai yra, integruodama įvairias šiam teatrui būdingas estetikas ir priversdama jas tarnauti tekstui. Arba drama, virstanti postdrama, sugrąžina teatrui tekstinio naratyvo svarbą, kuris yra vienas svarbiausių mediatorių (Pukelytė, p. 7). Tai galima laikyti dramos bandymu prisitaikyti prie šiuolaikinės teatro kalbos ir estetinių požiūrių, kuriuose tradicinis tekstas ir jo naratyvas nebėra dominuojanti jėga, tačiau tai nereiškia, kad tekstas praranda savo reikšmę. Priešingai, postdrama atnauja tekstą, suteikdama jam galimybę egzistuoti įvairiose formose, leisdama teatrui tapti dinamiškesniu ir daugiasluoksniu, atveriančiu plačias galimybes kūrėjams ir žiūrovams bei įprasmina jį šiuolaikiniame teatro kontekste.

Lehmanno postdraminio teatro teorija yra atsakas į Peterio Szondi *Theory of the Modern Drama* (1956), kuri analizuoja dramos vystymąsi nuo Ibseno ir Strindbergo iki O'Neillo ir Arthuro Millerio, sutelkiant dėmesį į tai, kaip šie autoriai nagrinėjo „draminę krizę“. Szondi teigė, kad ši krizė kilo iš vis didėjančios įtampos tarp klasikinės aristotelinės dramos formos reikalavimų ir šiuolaikinių socialinių temų, kurios nebebuvo suvaldytos tradicinėmis dramaturginėmis struktūromis. Pasak Szondi, drama nebegali būti laikoma nesenstančia forma, užtikrinančia nuolatinę tvarką, nes ji yra istoriškai apribota ir susijusi su specifiniu literatūriniu-istoriniu kontekstu, kurio pradžia yra Elžbietos laikų Anglija ir vėlesnė vokiečių klasikinė drama (Jürs-Munby, 14). Ši krizė, pagal Szondi, iš esmės paskatino naujos dramos formos atsiradimą, kurią jis apibūdina kaip „absoliučią dramą“, turinčią tokius požymius kaip dominuojantis dialogas ir tarpasmeninis bendravimas, dramos pasaulio pašalinimas iš išorės (t.y., dramaturgo ir žiūrovų atsiskyrimas nuo aktyvaus dalyvavimo), laiko sekos atsiskleidimas dabartyje ir trijų vienybių (laiko, vietos ir veiksmo) išlaikymas (Jürs-Munby, 14). Ši nauja forma vis labiau atskleidžia įtampą tarp tekstų ir jų sceninių realizacijų, dėl to atsiranda savita dramos struktūra, nebetinkama tradiciniams normoms. Toks transformacijos procesas buvo toliau išvystytas postdraminio teatro kontekste, kurį Lehmannas savo teorijoje laiko šiuolaikinės teatro praktikos poslinkiu. Pagrindinis postdraminio teatro bruožas, kaip pabrėžia Mažeikienė, yra režisieriaus sąmoningas aktorių iniciatyvos apribojimas, kur aktorius nėra atskirtas nuo kitų spektaklio elementų. Vaidmuo čia nėra nuoseklus ar logiškai vystomas, o labiau perteikiamas per punktyrinį judėjimą, atlikdamas įvairias užduotis, nesusijusias su natūralia personažo raida. Tai

reiškia, kad aktorių vaidyba tampa ne tiek psichologiškai pagrįsta, kiek sugrįžta į techninius ir sceninius reikalavimus, kad įvykdytų režisūrinę viziją, kuri pažeidžia tradicinę veiksmų seką ir tekstinę struktūrą (Mažeikienė, p. 17). Atsižvelgiant į tai, matoma, kad postdraminiame teatre tekstas ir atlikimas nebėra integruoti į spektaklį tradiciniu būdu, o stengiamasi įtraukti aktyvesnį dalyvavimą ir sąveiką tarp visų spektaklio komponentų, kai režisierius tampa svarbiausiu kūrybos koordinatoriumi, o aktorius praranda tradicinį vaidmens nuoseklumą ir logiką.

Mažeikienė teigia, kad antroji postdraminio teatro aktoriaus kūrybos kryptis atsiskleidžia šiuolaikiniuose teatro pastatymuose, kuriuose vyrauja „vizualiojo teatro“ principai (Mažeikienė, p. 20). Kaip minėta anksčiau, tai yra spektakliai, kuriuose pagrindiniu veiksmu tampa ne literatūrinis tekstas, o vizualinė dramaturgija, kuri struktūroja visą spektaklį. Teatro teoretikas K. O. Arntzen pastebi, kad vizualinio teatro spektakliams būdingas estetinių elementų ir išraiškos priemonių stilistikos balansavimas, kurio dėka visi spektaklio komponentai turi vienodą reikšmę ir vertę (Mažeikienė, p. 20). P. Zarrilli taip pat pabrėžia, kad tokie režisieriai kaip R. Wilsonas ir R. Foremanas kuria daugiaprasmes spektaklio struktūras, kuriose svarbios yra visos komponentų sąveikos (Mažeikienė, p. 20).

Vis dėlto postdraminis teatras dažnai apima spektaklius, turinčius aiškią naratyvinę struktūrą, kurioje aktorius išlieka vienu svarbiausių komponentų, ir jam skiriamas didesnis dėmesys nei kitiems elementams (Mažeikienė, p. 24). Tokiuose spektakliuose aktoriaus kūryba ir vaidybos principai vis dar yra svarbūs, tačiau postdraminis teatras sukelia diskusijas dėl kūrybiškumo ir individualumo nuvertinimo. Kritikai teigia, kad aktorius tampa nuasmenintu elementu, o jo vaidmenys dažnai priklauso režisieriui ar kitiems kūrėjams, o ne individualiai aktoriaus kūrybai (Mažeikienė, p. 26, 28).

Tačiau, kaip pastebi teatro kritikė R. Vasinauskaitė, toks požiūris į aktoriaus kūrybą nėra visiškai teisingas. Ji teigia, kad aktoriaus vaidybos svarba nėra vertinama tik pagal tai, ar spektaklis yra tradicinis psichologinis ar ne, ir kad aktoriaus kūryba yra svarbi tiek vizualiniame, tiek verbaliniame teatre. Pavyzdžiui, net ir abstrahuotame, neverbaliniame vaizdų ir simbolių teatre aktoriaus vaidmuo turi savo vertę ir nepriklauso nuo to, ar jis vaidina tradiciniame, ar postdraminio teatro kontekste (Mažeikienė, p. 33).

Remiantis Mažeikienės mintimis, galime sakyti, kad postdraminis teatras įneša naujų perspektyvų į aktoriaus kūrybos sampratą. Nors aktoriaus vaidmuo gali būti mažiau centrinis ir labiau integruotas į visą kūrybinį procesą, jo kūryba ir išraiška nepraranda savo reikšmės, o transformuojasi į įvairialypę kūrybą, kuri bendradarbiauja su kitais teatro elementais.

2.2 Roberto Wilsono kūrybos ypatumai

Robertas Wilsonas, yra laikomas vienu svarbiausių pastarųjų dešimtmečių Amerikos režisierių, padariusių didelę įtaką teatrui. Vadinamas avangardo Merlinu ar *homme de theatre* („teatro žmogumi“), turintis jau daugiau nei šimtą pastatymų, peržengiančių tradicinio žanro rėmus. Wilsono talentas aprėpia įvairias šakas. Jis yra režisierius, šokėjas, dramaturgas, dailininkas, skulptorius, video menininkas, garso režisierius, scenografas, šviesų režisierius, choreografas, pedagogas, psichologas, verslininkas. Todėl nėra nuostabu, kad ir jo teatro pastatymuose jungiami šie žanrai. Šio kūrėjo darbai yra globalūs ir apima įvairių žemynų – Amerikos, Azijos ir Europos kultūras. Tam įtaką padarė bendradarbiavimas su menininkais iš įvairių pasaulio šalių. Wilsoną Arthuras Holmbergas savo knygoje „The Theatre of Robert Wilson“ (1996) apibūdina kaip nuolat augantį menininką, keliantį sau iššūkius ir jo karjeros raidą laiko paradoksalia: „visada vienoda, bet visada kitokia.“ (Holmberg, 1996, p. 1). Savo karjerą Wilsonas pradeda Niujorke, 1960 – taisiais, keičiantis supratimui apie teatrą ir atsiradus žanrams, kurie plėtė meno ribas. Pavyzdžiui, hepeningas, postmodernus šokis, performansas, Warholso filmai. Vertindamas Wilsono karjeros raidą, Holmbergas ją skirsto į keturis pagrindinius laikotarpius: tyliosios operos laikotarpis; kalbos dekonstravimo; perėjimas nuo semiotikos iki semantikos; ir susidūrimo su klasika. (Holmberg, 1996, p. 2)

Įvardijama, kad pirmajam, tyliųjų operų laikotarpiui įtaką padarė darbas su psichinių sutrikimų, smegenų pažeidimų turinčiais žmonėmis, ieškant būdų padėti jiems kalbėti ir bendrauti su personalu. Pažintis su kurčnebyliu afroamerikiečiu paaugliu Raymondu Andrews padėjo Wilsonui suprasti, kokia yra svarbi vizualinių ženklų kalba, pastebėjus, kad vaikinai mąsto ne žodžiais, bet vaizdais (Holmberg, 1996, p. 3). Taip pat ėmė tyrinėti jo kūno kalbą, o šiuos atradimus panaudojo „Deafman Glance“ – pjesėje be žodžių, remiantis piešiniais, kuriuos Raymondas sukūrė norėdamas bendrauti su Wilsonu. Taip režisierius savo darbuose eliminavo kalbą ir susikoncentravo į vizualų vaizdą, judesį. Pavyzdžiui, laboratorijos būdu eksperimentuodamas su atlikėjais, tyrinėjo komunikacijos judesiais galimybes, gebėjimą klausytis kūnu. Tokio eksperimentavimo rezultatu tapo atlikėjų gebėjimas taip valdyti kūną, kad sukurtų vientisą, lėtą, tarsi nematomą judesį, kurio žiūrovas nesuvokia ir nepastebi, kad aktorius apskritai judėjo, kol galiausiai atkreipia dėmesį į tai, kad jis jau yra kitoje scenos pusėje (ten pat). Pasak Holmbergo, šie vaizdai ir judesiai, pakeisdami tradicinį pasakojimą, tyrinėja jautrumą ir taip Wilsonas teatrą nuo dramos priartina prie lyrinės poezijos (Holmberg, 1996, p. 9). Kalbant apie Wilsono kūrybos vizualumo bruožus ir žvelgiant į tuometines, šešiasdešimtųjų teatro tendencijas, svarbu atkreipti dėmesį, kad Wilsonas kaip postmodernaus teatro kūrėjas, išsiskyrė iš kitų postmodernistų. Savo kūryba jis nesijautė tiek artimas tuometiniam laikotarpiui ir save įvardijo kaip formalistą. Jo vizualumo suvokimas buvo priešingas minimalistinėms tuometinio laikotarpio tendencijoms ir labiau jautėsi artimas devynioliktojo amžiaus teatrui ar barokui. Sceniniai vaizdai siejosi su XIX amžiaus iliuzionistiniu teatru, Amerikos liaudies tapyba, o vaikystės fantazijai išreikšti naudojo vaikiškus piešinius ir pasakų knygeles (ten pat).

Kaip ir Holmbergas, dauguma akademikų analizuoja Wilsono teatro vizualumo poveikį, tačiau Markee Rambo-Hoodas straipsnyje „A Brief History of Timing: Music Logic and the Theatre of Robert Wilson“ (2012) atkreipia dėmesį, kad muzika ir garsų peizažai yra vienodai svarbūs jo kūryboje (Rambo-Hood, 2012, p. 219). Wilsonas ėmė perstatyti klasiką ir operas, perkurdamas jau esamus tekstus, kalbą naudodamas kaip priemonę sukurti gryną garsą, be semantinės prasmės, naudodamas žodžius ne kaip priemonę turiniui perduoti, o dėl frazių fonetinių savybių (Holmberg, 1996, p. 72). Todėl identifikuojant tokius muzikinius požymius, kaip partitūrinis ritmas ir metras, teminė kompozicija, variacija ir muzikinio minimalizmo principai tiek repeticijų procese, tiek pasirodyje, Rambo-Hoodas teigia, kad verta tyrinėti Wilsono kūrybą koncentruojantis į struktūrą, o ne naratyvą (Rambo-Hood, 2012, 220). Kaip vieną iš pavyzdžių Rambo-Hoodas pasitelkia Wilsono pastatymą „Madama Butterfly“ (1993) ir jo kūrybinį procesą. Repeticijų studijos, kuri Wilsono vadinama „tyliosios dirbtuvės“ metu, aktoriams neleidžiama dainuoti ar kalbėti, tačiau leidžiama operos muzikinė partitūra (Rambo-Hood, 2012, 227). Todėl galima sakyti, kad taip, kai aktoriams nebereikia galvoti apie savo vokalą ir tekstą, Wilsonas siekia išlaisvinti aktorių judesių kūrybiškumą. Be muzikos, naudotos per „Madama Butterfly“ dirbtuves buvo girdimos ir garso komandos, į kurias aktoriai turėjo atsakyti judesio pasikeitimu. Komandos buvo skaitomos prancūziškai, tačiau buvo aišku, kad judesys, ritmas ir garsas susiję, o šis ryšys padėjo juos lengviau suvokti (Rambo-Hood, 2012, 226). Pats Wilsonas teigia, kad pagrindinė tokio sprendimo idėja yra sukurti erdvę, kurioje būtų galima klausytis muzikos (Rambo-Hood, 2012, 227).

Kaip minėta anksčiau, pirmuoju laikotarpiu Wilsonas nekreipė dėmesio į kalbą, tačiau antruoju jis ėmėsi ją dekonstruoti, žaisdamas su jos trūkumais. Šiuo laikotarpiu Wilsonas ėmėsi rašyti pjeses su Chrisu Knowlesu, vaiku, turinčiu autizmo sutrikimą, bet gebančiu kalbą dėti kaip dėlionę, perstatant žodžius ir jų dalis į struktūras pagal garsus, vizualinę architektūrą ir matematines formules (Holmberg, 1996, p. 9). Pasak Holmbergo, antrajame laikotarpyje išryškėja Wilsono geometrinė estetika – minimalizmas, o spalvų gama siaurėja: vyrauja juoda, balta ir pilka. Apribodamas spalvas, Wilsonas suteikia pirmenybę architektūrai, linijai, dizainui. Padidėja šoninio apšvietimo naudojimas, pabrėžiant kūną erdvėje. Vizualiai darbas tampa ne toks „naivus“, įmantresnis ir formalesnis, abstraktesnis ir elegantiškesnis (Holmberg, 1996, p. 9).

Vienas geriausių to laikotarpio kūrinių laikomas „Einšteinas paplūdimyje“ (1976 m.), kuriame nagrinėjamas žmogaus būklės absurdas, sujungiamas muzika, šokis, drama ir vizualinis vaizdas. Spektaklyje ryški laiko tema, kurią galima suskirstyti į mechaninį laiką ir vidinį. Mechaninį laiką simbolizuoja žmonės, komiškai apsėsti savo rankinių laikrodžių. Vidinio laiko atspindžiu Holmbergas, remdamasis Bergsono laiko kaip sąmonės supratimu, įvardija sulėtintą, dramatišką judėjimą (Holmberg, 1996, p. 11). Tačiau Rambo-Hoodas, žvelgdamas į muziką ir ritmą, kaip į laiko išraišką Wilsono spektakliuose, pastebi, kad muzikinės kompozicijos nebūtinai yra iš anksto nustatytos taip,

tačiau kiekvienai muzikos atkarpai suteikiama fiksuota erdvė laike, kurioje ji egzistuoja. Forma ir laikas naudojamas kaip estetinio struktūrizavimo priemonė (Rambo-Hood, 2012, 222) .

Trečiuoju kūrybos laikotarpiu R. Wilsonas pradėjo dirbti su Heineriu Mülleriu (1929 – 1995), vokiečių dramaturgu, poetu, rašytoju, eseistu ir teatro režisieriumi. Mülleris bendradarbiavo su Wilsonu kuriant epą „the CIVILwarS“ (1984 m.) skyrių „Kelnas“, į kurį buvo įtrauktos dalys iš Müllerio pjesės „Gundling’s Life Frederick of Prussia Lessing’s Sleep Dream Scream“. Müllerio scenarijaus kalba literatūriška, tekstas artimas egzegezei, žodžiai prasmingi, semantiški, kuriamas naratyvas. Tačiau taip pat tekstas postmodernus, sunkiai perprantamas, fragmentiškas, jungiantis parodiją ir pastišą. Wilsonas panaudoja tik originalios Müllerio pjesės fragmentus, ji tampa didesnės Wilsono mozaikos dalimi, bet susidomėjimas Müllerio kūryba padarė įtaką Wilsono santykiui su semantika. Tai atsispindi per šį laikotarpį Wilsono režisuotose dar dvejose pagrindinėse Müllerio pjesėse „Hamletmachine“ (1977) ir „Quartet“ (1980), bei naudojo Müllerio tekstų fragmentus kituose savo kūriniuose (Holmberg, 1996, p. 11).

Pasak Holmbergo, Wilsono kūriniai dažnai klaidingai laikomi ne naratyviniais. Jie yra nelinijiniai, sudaryti iš pasakojimo fragmentų, susiduriančių scenoje, bet nėra ne naratyviniai (Holmberg, 1996, p. 11). Režisieriaus pastatymuose istorijos nėra akcentuojamos, jos gali neturėti nei pradžios, nei pabaigos. Taip yra todėl, kad Wilsonas susikoncentruoja į laiką ir erdvę, o ne naratyvinę struktūrą. Todėl gali būti sunku istorijas atpažinti.

Žvelgiant į paskutinį, susidūrimo su klasika laikotarpį, Holmbergas pastebi, kad Wilsonas tyrinėjo galimybes, kaip galima klasiką paversti nauju kūriniu, aktualiu mūsų laikams (Holmberg, 1996, p. 22). Į to laikotarpio pastatymus įeina ir minėtoji H. Müllerio „Hamletmachine“. Šis laikotarpis, galima būtų teigti, tęsiasi iki dabar ir to pavyzdžiu gali būti laikoma ir šio darbo objektas – spektaklis „Dorionas“, kurios analizė bus pateikiama toliau darbe.

2.3 Darryl Pinckney dramaturgija

Darrylas Pinckney (1953) yra amerikiečių rašytojas, eseistas ir dramaturgas, savo kūryboje gvildenantis afroamerikiečių kultūros, rasės, seksualinės tapatybės ir meninės savasties temas. Pirmasis jo romanas „High Cotton“ (1992) yra pusiau autobiografinis, perteikiantis afroamerikiečio gyvenimą vidurinėsios klasės aplinkoje. Kitas reikšmingas kūrinys „Black Deutschland“ (2016) pasakoja apie jauno afroamerikiečio gyvenimą Berlyne prieš griūvant Berlyno sienai, o vėlyvesnis memuarų knyga „Come Back in September“ (2022) atskleidžia asmeninius prisiminimus bei literatūrinės brandos kelią.

Pinckney dramaturgija pasižymi intelektualiu stiliumi, kuriame autobiografiniai motyvai jungiasi su socialiniu ir meniniu kontekstu. Jo tekstuose susipina asmeninis išgyvenimas ir platesnė

istorinė refleksija, o tekstas dažnai įgauna meditacinę formą (Corwin, 2021, p. 112). Šie ypatumai ryškūs ir spektaklio „Dorianas“ tekste, kuris, kaip jau minėta ankstesniuose darbo skyriuose, nėra vien literatūrinė Oscaro Wilde'o romano adaptacija, bet savita, eksperimentinė pjesė, kuri nutolsta nuo klasikinės dramos struktūros ir tampa daugiasluoksniu koliažu, įtraukiančiu Wilde'o, ir Francis'o Bacono biografinius fragmentus. Pinckney pjesė, šiuo atveju, tampa tarpininku tarp originalios literatūros ir režisieriaus vizualinės koncepcijos, jo tekstas yra atviras, fragmentiškas, ritmiškas, todėl savo struktūra skatinantis intersemiotinį vertimą. Pjesė tampa palanki vystyti vizualinę, choreografinę ir garsinę strategijas. Nuo tradicinio dramatinio kūrinio ši pjesė skiriasi tuo, kad nesiekia sukurti nuoseklaus pasakojimo ir tai leidžia Wilsonui ją komponuoti į estetinį koliažą. Todėl tekstas iš pat pradžių buvo numatytas kaip neužbaigtas, atviras pakeitimams kūrinys. Pats Pinckney nėra klasikinis dramaturgas, nes jo kūryba artimesnė eseistiniam naratyvui, kuriame, anot literatūros tyrėjo George'o Hutchinsono, „naratyvai dažnai vystosi kaip fragmentiškos, intelektualios kelionės per istoriją, rasę ir meną“ (Hutchinson, 2015, p. 242).

Kaip teigia Hans-Thies Lehmann, dramaturginė struktūra postdraminiuose kūrinuose nėra paremta konfliktu ar personažų vystymusi, o „veikia per suvokimo režimus, vaizdų gamybą ir ritmą“ (Lehmann, 2006, p. 27). Todėl galima sakyti, kad dramaturgiškai Pinckney tekstas artimas postdraminio teatro principams, o tai matoma ne tik nuoseklaus siužeto nebuvime, bet ir personažų kūrimu, kai veikėjai dažnai virsta balsais, vaizdiniais ar aidais, o pats tekstas panašesnis į citatų audinį. Tai atspindi Linda Hutcheon požiūris, kad intertekstualumas šiuolaikiniame mene veikia kaip sąmoningas refleksyvumo ženklas – „citata tampa būdu pasakyti: aš žinau, kad esu konstrukcija; aš žinau, kad esu kitų tekstų tradicijos dalis“ (Hutcheon, 1988, p. 89).

Svarbu paminėti, kad „Dorianas“ yra ne pirmasis Pinckney bendradarbiavimas su Robertu Wilsonu. Jie kartu kūrė teatrinis projektus „The Forest“ (1988) ir „Orlando“ (1989), o šie darbai, pasak literatūros tyrėjų, žymi ilgalaikį kūrybinį dialogą tarp dramaturgo ir režisieriaus (Princeton University, 2022, p. 8). Bendradarbiavimas su Wilsonu dar labiau sustiprina Pinckney dramaturgijos postdraminius bruožus: tekstas spektaklyje nėra vien naratyvo perteikėjas, bet tampa garso, ritmingo kalbėjimo, simbolinės struktūros elementu, kuris jungiamas su vizualiniais, choreografiniais ir muzikos sluoksniais. Taigi Darrylo Pinckney dramaturgija spektaklyje „Dorianas“ atveria intersemiotinės adaptacijos galimybes, nes dramaturginis tekstas veikia ne kaip baigtinis, o kaip atviras, daugiaprasmis kūrinys. Jis transformuojamas į teatrinį ženklų sistemą ir tampa esmine grandimi tarp klasikinės literatūros ir šiuolaikinės teatrinės raiškos.

2.4 Franciso Bacono ir Oscaro Wilde'o asmenybių svarba Darrylo Pinckney pjesėje „Dorianas“

Menininkas Francisas Baconas yra vienas ryškiausių XX a. figūrinio meno atstovų, kurio kūryba ir gyvenimas atspindi gilią dualumo temą, nes jo meninė raiška, asmeninė patirtis ir pasaulėžiūra susipina į sudėtingą asmenybės portretą, kuris turi sąsają su Oscaru Wilde'o „Doriano Grėjaus portreto“ motyvais. Pirmiausia todėl, kad Bacono gyvenimas buvo pažymėtas nuolatiniais vidiniais konfliktais. Jis gimė konservatyvioje šeimoje, kurioje jo homoseksualumas buvo nepriimtinas, o santykiai su autoritariniu tėvu buvo įtempti. Šie ankstyvieji išgyvenimai suformavo Bacono pasaulėžiūrą, kurioje dominavo izoliacijos, skausmo ir tapatybės krizės temos. Tapytojo gyvenimas buvo kupinas asmeninių tragedijų, viena iš jų yra jo mylimojo George'o Dyerio savižudybė, kurią jis įamžino kūrinyje „Juodasis triptikas“ (1973). Dailininkas buvo spontaniško būdo, į jo dirbtuves įsilaužus vagiui, neiškvietė policijos, o pasiūlė pozuoti paveikslui. Šie įvykiai dar labiau sustiprino jo kūrybos emocinį intensyvumą ir dualumo temą – tarp meilės ir netekties, grožio ir siaubo, tarp išorinio pasaulio ir vidinio išgyvenimo, tarp realybės ir jos deformacijos. Ši tema glaudžiai siejasi su O. Wilde'o „Doriano Grėjaus portreto“ motyvais, kur personažo išorinis grožis kontrastuoja su vidiniu sugedimu. Bacono menas ir gyvenimas tampa vizualine šios literatūrinės temos interpretacija, atskleidžiančia žmogaus prigimties sudėtingumą ir dualumą.

Kita pastatymui ypač svarbi asmenybė yra Oscaras Wilde'as, vienas iš paradoksaliausių XIX a. literatūros figūrų. Jo gyvenimas pasižymėjo ryškiu dualumu, kuris atsispindėjo jo kūryboje. Jis buvo pripažinta ir mylima asmenybė, rafinuota, estetiška Londono salonų žvaigždė, meistriškai įvaldžiusi ironiją. Tačiau iš kitos pusės jis buvo žmogus nešantis savo homoseksualumo paslaptį, kuri visuomenėje buvo nepripažinta ir, už kurią tuo metu grėsė bausmė. Toks likimas ir ištiko rašytoją, jis pateko į kalėjimą už nepadoriais laikytus santykius su mylimuoju Alfredu Douglasu. Kalėdamas parašė laišką, pavadinimu „De Profundis“, kuriame rašė: „Buvau žmogus, simboliškai susijęs su savo laiko menu ir kultūra. Turėjau genialumo, išskirtinę padėtį, buvau spindintis, intelektualiai drąsus... ir leidau save suvilioti dvigubo gyvenimo pavojams ir malonumams.“(Wilde, 1905, p. 36). Būtent šis vidinis konfliktas, atsiskleidžia jo romane „Doriano Grėjaus portretas“.

Svarbu pažymėti, kad Darrylo Pinckney tekstas įgyja dar vieną semantinį sluoksnį, kuris yra susijęs su queer identitetu. Remiantis Annamarije Jagose (1965), viena svarbiausių queer teorijos tyrėjų, žodis „queer“ nusako socialiniame užribyje atsidūrusias tapatybes ir istoriškai susiformavusį teorinį diskursą, kuris kritikuoja heteronormatyvumą bei lyties ir seksualumo sampratą (Jagose, 1996, p. 3–4). Kaip minėta, Pinckney kūryboje dažnai galima įžvelgti nagrinėjamas homoseksualumo temas, kuriose susikerta istorinis, kultūrinis ir asmeninės patirties kontekstas. Pjesėje „Dorianas“ ši tema nėra ypač ryškiai išreikšta, tačiau ją galima įžvelgti įvairiuose ženkluose ir sąsajose. Remiantis literatūros ir queer teorijos tyrinėtoja José Esteban Muñoz, queer tapatybė dažnai formuojasi per „estetinį melancholijos, ilgesio ir nesavalaikės savasties sąlygotumą“ (Muñoz, 2009, p. 25). Ši mintis leidžia interpretuoti Doriano pasaulį šiuo queer aspektu, atsižvelgiant į tai, kad jis yra veikiamas ne

tik moralinės, bet heteronormatyvios visuomenės supratimo. Jis vienu metu yra geidžiamas ir baudžiamas, mylimas, bet kartu liekantis paraštėje.

Šitaip į sceną perkelti Francis Baconas ir Oscaras Wilde'as tampa svarbiomis dramaturginės struktūros dalimis, kurios ardo linijinį naratyvą ir paverčia jį į daugiasluksnę mozaiką su biografiniais elementais. Tačiau tokia mozaika, talpinanti asmenybių traumas, skausmą, dvigubą tapatybę, nėra iliustruojama tik tekste esančiais monologais, o perkeliama į garso, šviesos ir vizualinius ženklus. Tai leidžia spektakliui „Dorianas“ išsivaduoti iš romano siužetinės logikos ir transformuotis į egzistencinį komentarą apie žiūrėjimą į save, kaip į meno kūrinį.

3. ROBERTO WILSONO „DORIANAS“: INTERSEMIOTINIS VERTIMAS

Kaip jau buvo išsiaiškinta ankstesnėje, teorinėje dalyje, Romano Jakobsono suformuluotas intersemiotinis vertimas apima žodinio teksto perkėlimą į ženklus. Taip pat ir teatre intersemiotinis vertimas tampa ženklų sintezės procesu, kurioje kiekviena ženklų sistema prisideda prie galutinio naratyvo formavimo (Lass, 2023, p. 124). Šiuo atveju, Roberto Wilsono spektaklis „Dorianas“ tampa intersemiotinio vertimo pavyzdžiu, o jo analizė struktūruojama į skirtingus ženklus. Tokia analizės schema paremta multimodalinio teatro samprata, o ji, kaip teigia Naciye Sağlam, yra būdinga intersemiotinei adaptacijai, nes „adaptacija scenoje nėra tik tekstinis vertimas – tai procesas, kuriame pasakojimas iš naujo perkonstruojamas pasitelkiant kitų ženklų sistemų išraišką, tokią kaip vaizdas, garsas ar judesys“ (Sağlam, 2022, p. 122). Tokia analizė yra ypač aktuali vizualiajam ir postdraminiam teatrui, kuriam priklauso Wilsono spektakliai. Todėl šioje dalyje yra koncentruojamasi ne tik į verbalinę teksto išraišką, bet ir į tai, kaip aktorių judesiai, choreografija, spektaklio scenografija, muzika padeda perteikti literatūrinio kūrinio prasmę. Atskiruose poskyriuose nagrinėjami tokie aspektai kaip dramaturgija ir personažo charakteristika, verbalinio kodo raiška, garso ženklai, kinetinė sistema, vizualiniai elementai ir laiko struktūra. Tai leidžia žvelgti į spektaklį iš kitos perspektyvos, o ne tik kaip į tradicinį kūrinio perpasakojimą.

3.1. Dramaturgija, personažo charakteristika

Roberto Wilsono spektaklio „Dorianas“ premjera Nacionaliniame Kauno dramos teatre įvyko 2022 metų spalio 1 dieną. Spektaklis buvo kuriamas bendradarbiaujant su Vokietijos D’haus teatru Diuseldorfe (Düsseldorfer Schauspielhaus) ir buvo „Kaunas – Europos kultūros sostinė 2022“ programos dalis. Žvelgiant į spektaklio pavadinimą, akivaizdu, kad remtasi anglų rašytojo Oscaro Wilde'o (1854 – 1900) romanu „Doriano Grėjaus portretas“ (1890). Tačiau Wilsonas neseka kūrinio naratyvu. Romano personažas Dorianas tampa spektaklio pagrindiniu ir vieninteliu veikėju. Galima sakyti, kad Doriano personažas Wilsono pastatyme tampa įrankiu istorijai papasakoti, kuri yra daugiasluoksni, sudėliota ne tik iš romano fragmentų, bet ir, kaip jau buvo minėta, paties Oscaro Wilde'o, bei anglų figūrinės tapybos kūrėjo Franciso Bacono gyvenimo detalių. Šių asmenybių ir personažo istorijas į asociatyvių pasakojimų srautą, monodramą-monologą, sujungęs amerikiečių dramaturgas Darrylas Pinckney, išvėlgė, kad asmenybės jungia egocentriškas būdas, estetikos ir grožio vertinimas, jaunystės idealizavimas, išorinės tobulybės siekis ir gyvenimas maksimaliai naudojantis jo malonumais. Wilsono adaptacijoje „Dorianas“ tai atspindi spektaklio visuma: personažo monologai, choreografija, muzika, kostiumai ir scenografija.

Spektaklis, kaip minėta, statytas bendradarbiaujant su Vokietijos D'haus teatru, kuriame įvyko pirmoji „Dorian“ premjera. Abu pastatymai yra beveik identiški, nes naudojama ta pati muzika, grimas, scenografija, kostiumai, kaip ir vokiškame variante. Esminis skirtumas tarp lietuviško ir vokiško Wilsono pastatymo yra tas, kad D'haus teatre buvo pastatytas mono spektaklis, aktoriaus Christiano Friedelio (1979), pasirodymas, o lietuviškojo pastatymo Dorianą vaidmeniui atlikti, Wilsonas pasirenka du skirtingų kartų aktorius – Dainių Svoboną ir Mantą Zemlecką. Personąžo suskirstymas į du aktorius, suskirsto ir patį personąžą į skirtingus jo gyvenimo laikotarpius, išryškinant kontrastą tarp jaunystės ir senatvės, pabrėžiant jo asmenybės dualumą. Šios temos yra vienos esminių ir O. Wilde'o kūrinys „Doriano Grėjaus portretas“, taip pat paties rašytojo ir minėto tapytojo F. Bacono gyvenimuose.

Kaip ir pats romano autorius, jo pagrindinis veikėjas gyvena dvigubą gyvenimą – išorėje lieka amžinai jaunas ir nepriekaištingas, o jo portretas, kuris yra jo vidinio nuopuolio atspindys, pamažu keičiasi ir deformuojasi. Tai atlydėjo Dorianą į savi-destrukciją, žmogžudystę ir savižudybę. Ši autobiografinė potekstė leidžia matyti Dorianą kaip Wilde'o alter ego, jo asmenybė suskilusi į dvi dalis, laviruojama tarp to, kuo esi, ir kuo privalai būti. Roberto Wilsono spektaklyje šis dualumas dar labiau išryškėja, kai vienas Dorianą vaidmuo išskaidomas dviem skirtingų kartų aktoriams. Tai ne tik vizualiai sustiprina kontrastą tarp jaunystės ir senatvės, bet ir atspindi Wilde'o gyvenimo trajektoriją – nuo pakilimo iki pažeminimo, nuo visuomenės garbinamo dvasinio grožio iki vidinės destrukcijos.

Trijų asmenybių sujungti istorijų fragmentai, suteikia papildomą interpretacinį lygmenį: asmenybės dualumas tampa ne tik literatūrinis, bet ir egzistencinis. Galima teigti, kad be netradicinio vertybių suvokimo, asmenybės jungia ir ryšys su nusikaltimu, iškreiptas mąstymas apie tai, kas laikytina nusikaltimu. Spektaklyje tai galima matyti jau pirmoje scenoje. Dainius Svobonas, įkūnijantis brandų, vyresnio amžiaus Dorianą, scenoje pasirodo tamsus, vilkintis juodai, judantis lėtai ir kalbantis žemu balso tembru, greitai, bet tobulai artikuliuodamas. Tokia jo kuriamo personąžo išvaizda primena nusikaltėlį, šešėlį, pasislėpusį tamsoje. Personąžas yra tarsi veikėjo jaunystės įvykių pasakotojas. Jis apmąsto ir analizuoja gėrio ir blogio kovą savo viduje, išreišdamas kančią ir liūdesį. Jis jau patyręs, išgyvenęs savi-destrukcijos kelionę, susižavėjimo esamu savimi nelikę, tačiau pasakojant istoriją, ji vėl išgyvenama iš naujo. Dorianas reflektuoja savo poelgius, juos paaiškina ir pateisina. Spektaklyje daugybę kartų nuskamba frazė: „Jis paprasčiausiai neskyrė gėrio nuo blogio“, kuria paaiškinamas visas jo elgesys, Dorianas tarsi nepakaltinamas.

D. Svobono kuriamo Dorianą psichologinė būseną yra sustingusi, introspektyvi. Nors figūra sena, tačiau išlikęs susikoncentravimas į save, jis vis dar pats sau įdomiausias, besijaučiantis visatos centru. Tačiau apie save pasakojama kaip apie kitą asmenybę, trečiuoju asmeniu, atsitolinama nuo savęs, lyg tai, kas iš savęs likę dabar nebeegzistuoja, būtų kažkas atskiros. Personąžas yra atsiskyręs ne tik nuo savęs, bet ir nuo išorinio pasaulio, jis jame tarsi nebeegzistuoja, nefunkcionuoja

santykiuose, jo žvilgsnis nekontaktuojantis, tarsi prasiskverbiantis pro pasaulį. Jis yra tik aidas, vaiduoklis to, kas buvo, todėl ir vizualiai juodas kaip šešėlis. Kuriamas įspūdis, kad Dorianas neveikia sąmoningai, jis tik ankstesnio savęs sprendimų pasekmė, simbolis. Tačiau vis dar estetiškai tobulas, jo juoda estetika galima būtų pavadinti mirties estetika arba grožiu be sielos. Doriano gyvenimas paradoksaliai yra be gyvybės, išlikusi tik forma, neturinti esmės.

Nors Svobono kuriamas Dorianas, kaip minėta anksčiau, išreiškia kančią ir liūdesį, tačiau ta kančia yra ne tiek dėl pačių nuodėmių ir žalos kitiems, kiek dėl savigailos ir savo vidinės nešvaros, nes jo tobula išorė nederu su pūvančiu vidumi ir negebėjimas būti tobula asmenybe Dorianą žlugdo. Šis Dorianas jau nebėra susijęs su žemiškais malonumais, bet ieško prasmės savo praeityje ir negalėdamas atsikratyti jos, lieka įstrigęs tarp šio pasaulio ir savo tamsios vidinės erdvės. Wilde'o Dorianas kankinasi dėl grožio ir amžinybės praradimo, nes jis nenori susidurti su mirtimi ir savo nusikaltimų pasekmėmis. Jis nori išlikti jaunas ir gražus, bet kokia kaina. Tačiau Svobono Dorianas, kaip personažas, neturi šio idealistinio tikslo. Jis jau negeba fiziškai sugrįžti į praeitį, todėl kankinasi dėl jos klaidų ir savo tamsios sielos, kuri niekada nebus išlaisvinta. Tai fatališkas charakteris, kuriam nebeliko pasirinkimų, o tik pasekmės. Todėl galima sakyti, kad Svobono atliekamo Doriano vaidmens funkcija yra būti atmintimi, įsikūnijusia pasekme, o ne dabartimi. Jis pats tarsi įkūnija portretą, tampa grožio šešėliu, likusiu gyventi po nuodėmių. Tačiau fiziškai nepalietas, vis dar tobulai gražus, išgyvenimai tik vidiniai, bet jo energija, galima jausti, kad apsunkina atmosferą.

Žvelgiant į Manto Zemlecko kuriamą Dorianą, matyti, kad jis priešingas D. Svobono personažui, nors veikėjas tas pat, bet M. Zemlecko Dorianas yra vilkintis baltai, judantis greitai ir lengvai, pasišokinėdamas. Jo balso tembras aukštas, vaikiškai švelnus, skambantis naiviai, nekaltai. Šis Doriano variantas simbolizuoja jaunystę, energiją ir nepatyrimą. Veikėjas dar tik kelyje į esminius savo gyvenimo apsvaistymus ir įvykius, dar „nesuteptas“ nusikaltimo. Dorianas reprezentuoja savo asmenybę kaip tobulą, absoliučiai įvaldžiusią manipuliavimo meną, kuriuo geba priversti juo žavėtis tūkstantines minias, jausdamas nepasotinamą malonumą. Darrylas Pinckney pjesėje tokią Doriano savybę atskleidžia frazėje: „Gebu pavergti visą stadioną, nepatyręs jokios traumos“. Šią eilutę M. Zemleckas kartoja keletą kartų, o tai suteikia dvigubą efektą. Vienas iš jų – pabrėžti mintį, priverčiant žiūrovą susimąstyti apie Doriano būdo bruožus, o kitas visiškai priešingas – atitolinti žiūrovą nuo teksto reikšmės. Tačiau plačiau apie tai bus aptariama skyriuje apie scenos kalbą.

Zemlecko kuriamas personažas dinamiškesnis, artimesnis „žmogiškesniam“ Dorianui. Jis, priešingai nei Svobono, yra impulsyvi asmenybė, pulsuojanti gyvybe, emocijomis ir jausmingumu. Jis nėra sustingęs ar atsitraukęs nuo pasaulio ir savęs, bet reaguoja į aplinką, koketuoja, netgi konfliktuoja. Jo veidas atviras ir emocionalus, besimėgaujanti gyvenimu. Tai Dorianas dar prieš nuopuolį arba jo pradžioje, kai kūniški pojūčiai ir estetinis malonumas jam atrodo patrauklūs ir suteikiantys pasitenkinimą, prasmę jo gyvenimui, bet ne pražūtingi. Toks personažas turi aiškų vidinį

variklį – grožio troškimą, jam svarbu būti matomam, tobulam, išpūdingam, ir jis sąmoningai veikia, kad tai pasiektų. Tačiau spektaklyje, nors personažo dramaturginė kreivė atrodo banguota, bet vystomas naratyvas nėra tradiciškai nuoseklus.

Personažo charakteristikos analizė šiame spektaklyje neatsiejama nuo intersemiotinio vertimo sampratos. Remiantis Romano Jakobsono teorija, čia vyksta kalbos transformacija į kitų ženklų sistemas. Aktoriai Dainius Svobonas ir Mantas Zemleckas tampa intersemiotiniais vertėjais, nes jų judesiai, intonacijos, balso ritmas ir net fizinė išvaizda perteikia įvairias reikšmes. R. Lass pabrėžia, kad aktoriaus kuriamas personažas yra teatrinį ženklų rezultatas, kurio pagrindas – ne tik verbalinė, bet ir kūniška, vizualinė bei garsinė raiška. Todėl Dorianas figūra konstruojama per mizanscenas, balso tembrą, pauzes, lėtą judėjimą, ryškius kostiumus, kurie taip pat veikia kaip ženklai. Personažas yra kuriamas per vaizdą, estetizuotą buvimą, per tam tikrą būseną, o taip susiformuoja daugiasluoksni ir iš fragmentų sudėliota Dorianas tapatybė. Jis yra labiau estetinis ir kultūrinis simbolis, nei psichologiškai motyvuotas veikėjas, o toks personažo kūrimas ypač artimas Darrylo Pinckney dramaturgijai. Dramaturgas spektaklio tekstą dēlioja ne kaip vientisą pasakojimą, o kaip asociatyvų koliažą, kuriame žodis nėra tik informacijos pernešėjas, bet ir ritmiškas, muzikalus patyrimas. Žodis tampa tik vienu iš elementų, kurių reikšmė formuojama tik per jų santykį su kitais ženklų sistemų sluoksniais.

Kaip jau buvo minėta teorinėje dalyje, Wilsono pastatymai nelinejiniai, tačiau ar tikrai galima būtų teigti, kad ši adaptacija yra nenaratyvinė? Spektaklio dramaturgija grindžiama koliažo principu, būdingu postdraminiam teatrui. Vadovaujantis Hans-Thies Lehmanno teorija, personažas nėra vystomas pagal tradicinę siužetinę logiką. Čia dominuoja ne naratyvas, o vaizdai, garsai ir tekstas. Dorianas iš vientiso literatūrinio veikėjo tampa tik idėine figūra, per ją parodomos biografinės, kultūrinės ir estetiškos prasmės. Tai atitinka Pavis minėtą ideotekstinę adaptacijos strategiją, kai režisierius jungia kelis šaltinius, idėjas ir tekstinius sluoksnius į vieną dramaturginę visumą. Tačiau į spektaklio siužetą galima pabandyti pažvelgti kaip į retrospektyvų pasakojimą arba atvirkščią pasakojimą – nuo pabaigos iki pradžios. Spektaklis prasideda nuo brandžiojo Dorianas ir tik įpusėjus pasirodymui, antroje dalyje, prabyla jaunas Dorianas, o pabaigoje galima matyti jį šokantį ir dainuojantį, tarsi nieko nebūtų įvykę. Tokia pabaiga labiau primena pradžią ir atveria galimybes interpretacijai apie Dorianas nemirtingumą. Iš kitos pusės, tai gali būti tarsi atsisveikinimas, arba gyvenimo, kurį Dorianas pavertė šou, pabaiga.

Žvelgiant į Darrylo Pinckney pjesę yra įmanoma pastebėti vystomą naratyvą, iš pirmo žvilgsnio primenantį padriką skirtingų fragmentų, istorijų kratinį, todėl tikrai norint jį suprasti, tekstą reikėtų skaityti ir spektaklį pamatyti ne vieną, o keletą kartų. Tokį jausmą kuria ir monologai, jų klausantis pirmą kartą žiūrint spektaklį. Sunku sekti jų tekstą ir atskirti, kam jis priklauso, jis susilieja su atmosfera ir daugiau tampa jos dalimi, nei esme. Žiūrovui lengva tarsi uždėti spektakliui antspaudą,

kad jame trūksta naratyvo ar nėra logikos, nes tai iš karto išvelgti tiesiog per sunku. Taip Wilsonas puikiai pasiekia savo tikslą, nes žiūrovas nebeskiria didelio dėmesio tekstui ir į jį nesikoncentruodamas, dėl negebėjimo suvokti ir ilgai išlaikyti jam dėmesio, patiria Dorianas asmenybę per kuriamų ženklų visumą. Galima būtų sakyti, kad taip prie Dorianas priartėjama daug arčiau, nei įmanoma įprastame, tradiciniame teatro pastatyme, kai sekama romano naratyvo logika. Taip yra todėl, kad šiame pastatyme Dorianas yra vienas ir nors susikoncentravęs kalba apie save, visas pasirodymas yra apie jį, tačiau jis skirtas žiūrovui, kuriam nereikia dalintis jo dėmesiu su kitais personažais. Wilsonas, išvalydamas spektaklį nuo papildomų veikėjų, sukuria žiūrovui galimybę pačiam tapti veikėju ir tarsi dalyvauti dialoge su Dorianu, kuris pasakoja ir pasirodo tik jam, įtraukdamas žiūrovą, laukdamas ne tik žvilgsnių, bet ir aplodismentų. Be to, taip Dorianui sukuriamas galimybė būti pačiam su savimi, kuri atspindi jo vienišą personažą, kokį savo romane ir norėjo pavaizduoti Oscaras Wilde'as. Todėl negalima teigti, kad naratyvas Wilsono adaptacijoje nėra vystomas. Galbūt netradiciškai, nenuosekliai, bet taip pat ir ne padrikai. Darrylas Pinckney kruopščiai sudėliojo istorijų fragmentus, muzikinius intarpus, parašė monologus taip, kad juose atsispindėtų visi Dorianas išgyvenimai, patirtis bei esminiai vidiniai ir išoriniai konfliktai. Veiksmo vystymas gali būti sulyginamas su senoviniu nespaltotu filmu, atsukamu nuo galo iki pradžios, užstrigusiu, kartojamu vis iš naujo.

Apibendrinant ir atsižvelgiant į postdraminio teatro ir intersemiotinio vertimo teorijas, galima teigti, kad Dorianas personažas šiame spektaklyje egzistuoja ne kaip psichologiškai išvystytas veikėjas, o kaip sceniniais ženklais konstruojama figūra, kuri įgyja prasmę tik būdama ženklų visumos dalimi. Jis pats tarsi grožio ir pavojingos estetikos ženklas, skulptūra, beveik neturinti žmogiškumo. Tačiau Wilsonas, statydamas spektaklį, neturi tikslo pateikti Dorianas kaip aiškiai gero ar blogo personažo. Dorianas nėra tradicinis herojus ar antagonistas, jis dviprasmiškumo įsikūnijimas, plūduriuojantis tarp gėrio ir blogio. Jo pasirinkimai ieškoti malonumų, griauti kitų gyvenimus yra nesugebėjimas atrasti tikrojo savęs ir kyla iš tuštumos jausmo. Wilsonas į Dorianą žvelgia kaip į stebėtoją labiau, nei į veikėją. Gyvendamas nuolatiname maskarade, pasimetęs daugybėje atspindžių, jis nebegali suvokti, kas yra gera ir kas bloga, todėl jis tampa abiejų pradų mišiniu. Žvelgdamas į tokį Dorianą, žiūrovas yra kviečiamas apmąstyti moralę, ją kvestionuoti, o ne banaliai priimti tradicinį požiūrį į ją.

3.2. Scenos kalba ir dainų tekstai

Spektaklis „Dorianas“ Nacionalinio Kauno dramos teatro scenoje yra rodomas lietuvių kalba, tačiau su anglišku frazių intarpais, anglišku žodžių pakartojimais, angliškais dainomis. Todėl svarbūs tampa subtitrai, verčiantys lietuvišką tekstą į anglišką, o kartais ir atvirkščiai. Žiūrovas turi

sekti kalbų kaitą, ypač nemokančiam anglų kalbos žiūrovui tenka dėmesį perkelti nuo veiksmo į subtitrų švieslentę. Vis dėlto, tai padaryti yra sudėtinga ir žiūrovas yra atitolinamas nuo teksto, kaip nuo verbalinės komunikavimo priemonės. Žiūrovui sukuriama laisvė rinktis, ką „skaityti“: tekstą, balsą, judesį ar vaizdą. Aktoriai dažnai kalba dirbtinai, tarsi balsas būtų atsietas nuo kūno, o tai sustiprina distanciją tarp vidinio pasaulio ir išorės. Žiūrovas gali pasijusti bejėgis ne tik klausytis teksto, bet ir jį suprasti, suvokti viso spektaklio esmę. Tačiau Robertas Wilsonas yra sakęs: „Meno ir negalima suvokti iki galo – tai kažkas, apie ką gali galvoti ir mąstyti amžinai.“ Ši mintis ypač taikliai apibūdina žodžio funkciją jo spektaklyje – verbalinis kodas čia netarnauja galutinei prasmei, o kviečia į neapibrėžtą, atvirą interpretaciją.

Be to, kad tekste maišomos kalbos, šiame spektaklyje vyrauja ilgi, sudėtingi, greitu tempu sakomi monologai, kuriuos yra sunku suprasti, ypač kai tai yra skirtingų istorijų fragmentai, o ne tradicinis nuoseklus pasakojimas, prie kurio yra pripratę žiūrovai. Tai dar labiau apsunkina įprotį įsigilinti į tekstą. Tačiau, minėta anksčiau, taip tekstas tampa ne tik pasakojimo priemone, bet ir savarankišku estetiniu elementu. Žodžių prasmė čia nėra tokia svarbi, nes Wilsono tikslas kviešti žiūrovą ne tiek suprasti, kiek patirti kalbą. Todėl kalbos tempas, pauzės, netgi tylos momentai tampa žodžiui lygiomis komunikacijos priemonėmis. Pavyzdžiui, kartais scenoje nebelineka nei vieno aktoriaus, tačiau tekstas nesustoja, jį galima girdėti, nors scena ir tuščia arba yra tamsi. Taip nenutraukiamas ryšys su žiūrovu, bet sukurama erdvė atsitraukti ir parefleksuoti, tarsi šiek tiek pailsėti nuo intensyvios stimuliacijos, nuolat veikiančios žiūrovą. Atsižvelgiama į tai, kad spektaklis vyksta be pertraukų. Vis dėlto, tai, kad tekstas nebėra spektaklio pagrindas, o tik vienas iš ženklų, atitinka postdraminio teatro esmę. Šiuo atveju, teksto tikslas yra sukelti klausimus, provokuojant daugiau susitelkti į muzikinį, ritminį, emocinį balso aspektą, koncentruotis į vaizdą ar tuštumą, nei tik ieškoti jo prasmės.

Kaip jau išsiaiškinta, verbalinis kodas šiame spektaklyje sąmoningai atsietas nuo tradicinio siužeto vystymo. Wilsono režisūra, kaip minėta anksčiau, remiasi ne tiek naratyvo perteikimu, kiek ritmine, muzikalumu pasižyminčia kalbos struktūra, o Darrylo Pinckney dramaturgija pasižymi intelektualiu, refleksyviu tekstu, kuriame susipina Wilde'o, Bacono ir paties dramaturgo balsai. Tokia koliažinė Pinckney pjesės struktūra dar labiau išryškina balso reikšmę kaip teatro ženklą, todėl galima sakyti, kad verbalinė raiška spektaklyje tampa balso performansu. Aktorių balso tembras, kalbėjimo tempas, intonacija ir net kvėpavimas yra Wilsono preciziškai surežisuoti, o Darrylo Pinckney tekstas visiškai tiksliai atkartotas, todėl kiekvienas žodis tampa ritminės partitūros dalimi.

Dainiaus Svobono kuriamo Doriano kalbėjimo būdas spektaklyje pasižymi dinamišku „robotiškumu“. Kartais aktorius kalba lėtai, ritmingai, kalba kartais tampa panaši į hipnozę, o kartais monologai sakomi žaibišku greičiu, bet tobulai artikuliuotai. Svobono sceninė kalba nors ir dinamiška, tačiau ji tarsi atskira nuo kūno, depersonalizuota, kartais primenanti aidą ar prisiminimą,

o ne gyvą, čia ir dabar gimstantį žodį. Tačiau jo intonacija varijuoja, ji nėra visuomet monotoniška, bet dažniausiai išlaikomas žemas balso tembras, nugesintas, tamsus. Kartais personažo scenos kalboje prasiveržia ir kita, netikėta tonacija, tai riksmas, šūksniai, juokas, simbolizuojantys tam tikrų įvykių intensyvumą ar reikšmingumą, patirštinantys atmosferą, verčiantys suklusti. Visa tai Wilsono atidžiai surežisuota, sukelia dirbtinumo jausmą, Dorianas tampa panašus į pantomimos personažą, jo emocijos neatrodo, kad būtų gyvo žmogaus, nes yra ne tik tiksliai surežisuotos, nepaliekant vietos improvizacijai, bet ir hiperbolizuotos. Jei prasiveržia riksmas, tai jis spiegiantis, tarsi neaiškaus gyvūno. Jei Dorianas džiaugiasi ir šokinėja, tai daro su keistu garsu, tarsi animacinio filmo veikėjo, beveik vaikišku balsu. Toks hiperbolizuotas dirbtinumas pabrėžia jo atitolimą nuo jausmų, pasislėpimą po kaukėmis ir užstrigimą vidinėje refleksijoje. Atitolimas nuo savęs išreikštas ir tuo, kad pasakodamas Svobono Dorianas visuomet naudoja trečiąjį asmenį, jo kuriamas personažas, tiesiogiai neįvardija savęs. Todėl nors ir žvelgiant į tekstą galima atskirti, kokios tai asmenybės gyvenimo ar romano detalė galėtų būti, bet spektaklyje pastebima riba beveik išnyksta, jie susilieja į vieną – „Jis“. Taip dar labiau sustiprinant nutolimą nuo savęs ir praeities įvykių.

Manto Zemlecko kuriamo Doriano kalba yra priešinga Svobono Dorianui. Zemlecko Dorianas yra kupinas gyvumo, žaismingumo, džiugesio, veide visuomet švyti dirbtinė šypsena. Tai Dorianas, kuris dar nėra sustingęs atmintyje, jis įkūnija dabartį, o jo kalba yra aistros ir norų išraiška. Šis Dorianas kalba intensyviai, su jausmų proveržiais, nors ir šie atrodo dirbtiniai. Jo balsas yra skambus, atspindintis vidines geismo ir abejonių bangas, nuo euforijos iki susierzinimo. Scenoje jo kalba tampa kūniška, ji pulsuoja kartu su gestais, žvilgsniu, laikysena – tai kalba, kuri veikia, vilioja, įtraukia. Dorianas čia dar artimesnis gyvam žmogui, kuris trokšta būti pripažintas, matomas, garbinamas ir tai atsispindi jo kalbėjimo manieroje: jis bendraujantis, įtraukia žiūrovą, koketuoja su scenoje esančia kamera, bando užmegzti ryšį, net jei tas ryšys laikinas ar paviršutiniškas. Jis nelaukia atsakymų, jam nereikia dialogo, tačiau kalbėdamas jis turi matyti, kad jo klausomasi, todėl plačiai žvelgia į žiūrovą. Verbalinė raiška čia tampa priemonė formuoti savo tapatybę, kurti įspūdį, įgalinti grožį. Emociškai šio Doriano kalba yra labiau užtaisyta, daugiau intonacinių amplitudžių, aistros. Jo ir balso tonacija yra švelni, nekalta, tarsi vaikiška. Jo juokas, kaip ir balsas, skamba švelniai, dirbtinai ir koketuojančiai. Nuo savęs jau neatsitraukiama, pasakojant apie save kalbama pirmuoju asmeniu. Tačiau visa tai vis tiek kuria netikrumo ir manipuliacijos įspūdį, viskas atrodo surežisuota, suplanuota, Dorianas čia primena gyvą lėlę.

Verta atkreipti dėmesį, kad Zemlecko kuriamas Dorianas yra visais aspektais ryškiai vaizduojamas kaip dviguba asmenybė, tai išreiškiama net aktorių scenos kalba. Scenoje, kurioje jis yra sekamas kamerų, Dorianas kalba švelniai ir džiugiai, tačiau iš jo prasiveržia tarsi kitos, viduje tūnančios asmenybės balsas, kurią jis stengiasi užgožti, paslėpti nuo išorinio pasaulio. Vis dėlto, negali to visiškai valdyti. Lengvas juokas yra pertraukiamas pikto kikenimo, džiugus veidas staiga

persmelkiamas verksmo. Hiperbolizuotu ir groteskišku emocijų vaizdavimu, Dorianas primena dvi teatro kaukes, kuriose matomas džiugesys ir liūdesys. Sakydamas tekstą, jis yra pertraukiamas pačio savęs vidinio demono, taip tarsi vystydamas dialogą su savimi. Užslėpta asmenybė jam atsako, komentuoja jo sakinius, užduoda klausimus, tačiau visa tai daro demonišku balsu, tą patį tekstą atkartojant, bet perteikiant su neigiama emocija. Tai rodo Doriano vidinį susiskaldymą, jo tamsiąją pusę, kuri jame giliai tūno jau nuo pat pradžių.

Abiejų dorianų verbalinis kodas kai kuriais aspektais atsikartoja. Pavyzdžiui, jie abu dažnai vartoja frazę *Like an alley cat* („kaip benamė katė“). Wilsonas pasirenka „Alley Cat“ metaforą, sujungti visas tris asmenybes – Dorianą, Wilde'ą ir Baconą, kurios pasirinko laisvę, bet susidūrė su jos tragiškomis pasekmėmis. Wilde'as į benamį katiną buvo panašus savo nepriklausomu ir maištingu būdu. Jis, kaip ir benamis katinas, ieškojo kur galėtų būti priimtas, nes tikroji jo prigimtis nesutapo su visuomenės normomis, jį ištiko viešas pažeminimas ir jis pateko į kalėjimą. Todėl jo klajonė, kaip ir jo sukurto romano veikėjo Doriano, pasibaigia tragiškai. Tuo tarpu, Baconas irgi gali būti laikomas benamiu katinu. Jis gyveno chaotišką gyvenimą, turėdamas santykius su jaunuoliais, lankydamasis naktiniuose Londono baruose. Baconas buvo tarsi naktinis klajoklis, kuris gyveno be taisyklių ir buvo savidestruktyvus. Taigi ši frazė, skambanti spektaklyje daugybę kartų, yra tarsi visų šių išskirtinių ir nepritampančių asmenybių priskyrimas atsiskyrusių benamių kačių kategorijai. Taip pat atsikartoja minėtas dirbtinis, groteskiškas juokas, perdėtai emocionali kalbos maniera. Kartais scenoje nuskamba dorianų klyksmas, čaižus, beveik persmelkiantis žiūrovą kiaurai. Frazės kartojamos dažniausiai vienodu tembru, be intonacinio ar emocinio variavimo. Tačiau kartais, kaip minėta aptariant Zemlecko Doriano dvilypumą, atkartojama ir visiškai priešingu balsu ir tonu. Ši raiškos strategija atspindi postdraminio teatro principus, nes atkartojant kalba kartais ima veikti tik kaip garsas ir atitolsta nuo semantinio vaidmens. Erika Fischer-Lichte teigia, kartojimas scenoje veikia kaip performatyvus veiksmas, kuriantis buvimą – „kūną laike ir erdvėje“ (Fischer-Lichte, 2008). Todėl galima sakyti, kad pakartojimą galima būtų išskirti kaip vieną iš ryškesnių spektaklio bruožų. Jo monotoniškumas atskleidžia Doriano vidinę tuštumą, personažo virtimą projekcija arba atvaizdu. Besikartojančios frazės kuria laikui nepavaldžią, tarsi ritualinę atmosferą, kurioje įstrigęs Doriano personažas. Toks ekspresionistinis vaidybos stilius koreliuoja su Bacono tapyba. Wilsonas taip siekia ne parodyti tikrovę, kokia ji yra, o ryškiai perteikti Doriano vidinę būseną.

3.3. Garso ženklai

Kaip jau buvo išsiaiškinta ankstesniuose skyriuose, postdraminiuose spektakliuose kiekvienas sudedamasis elementas yra vienodai svarbus. Todėl Roberto Wilsono pastatymuose garsas taip pat tampa lygiaverčiu dramaturginiu elementu, jis nėra vien tik fonas ir jo funkcija dažnai netgi peržengia

tradicinį garso supratimą. Garsas čia veikia kaip emocinis vedlys, kurdamas įtampą, įkūnydamas laiko slinkti, jis gali scenoje gyvuoti savarankiškai. Taip, pasak Wilsono, jis siekia tikslo sukurti erdvę, kurioje galima būtų klausytis muzikos (Rambo-Hood, 2012, 227). Tačiau Wilsono spektakliuose garsų kompozicija nėra tik muzika, svarbų vaidmenį atlieka ir tuštumos, tylos, aidų momentai. Šiame spektaklyje taip pat galima išgirsti ir gyvūnų garsų, pavyzdžiui, šuns lojimas. Girdimi ir aštrūs, gąsdinantys garsai bei svarbus radijo imtuvo garsas. Tokia garsinė dramaturgija spektaklyje „Dorianas“, atveria dar gilesnius prasmės sluoksnius, kuriuos verta tyrinėti kaip intersemiotinius ženklus.

Viena ryškiausių Dorianos personažo savybių yra vienatvė ir išskirtinumas. Negalima teigti, kad Dorianas yra vienas, romane jis nuolat supamas kitų žmonių, bet jie jo gyvenime yra tarsi nereikšmingi, todėl viduje jis vieniša asmenybė. Didžiausias dėmesys yra skiriamas sau, jis jaučiasi viso ko centru. Adaptacijoje Dorianas savęs kaip unikalios ir išskirtinės asmenybės identifikavimas išreiškiamas įvairiais ženklais. Pirmiausia, kaip minėta, Wilsonas sukuria Dorianos mono-šou, pasirinkdamas eliminuoti visus kitus personažus ir leisti Dorianui pačiam pasakoti apie save. Kitas taip pat jau aptartas, bet svarbus vienumos ir neprisirišimo ženklas yra savęs sugretinimas su bename kate „Alley Cat“. Šis palyginimas spektaklyje nuskamba daugybę kartų. Frazę „like an alley cat“ vartoja abu aktoriai, ryškiai, groteskiškai pabrėždami galūnę „t“, kartais pamėgdžiodami katės miaukimą. „Alley Cat“ tematika atsispindi ir dainose. Spektaklis pradedamas Peggy Lee (1920 – 2002) daina „The Alley Cat Song“ (1963), kuri skamba žiūrovams dar besirenkant į salę. Ji taip pat nuskamba ir spektaklio paskutinėje scenoje, tačiau ji jau yra atliekama Manto Zemlecko. Todėl, žvelgiant į šios dainos struktūrinę funkciją, galima pastebėti, kad jos skambėjimas pradžioje ir pabaigoje, kuria ciklinį, uždarą pojūtį. Kuriamas jausmas, tarsi Dorianas būtų įkalintas savo begalinės klajonės rate, negalėdamas iš jo ištrūkti, jis atkartoja savo gyvenimą vis iš naujo.

Peggy Lee dainos tekstas atrodo paprastas, šmaikštus ir gana ironiškas. Tai istorija apie klajoklį, benamį katiną, kuris klaidžioja naktimis, ieško naujų malonumų, nėra patikimas, neskirdamas gėrio nuo blogio, jis vilioja, myli, o tada palieka. Šioje dainoje katinas nėra mielas gyvūnas, čia jis labiau pavojingas ir lengvabūdiškas veikėjas, ar net ciniškas širdžių ėdikas. Spektaklyje daina, atliekama Manto Zemlecko, kuriame jo personažas pats save lygina su benamiu katinu, veikiančiu ką tik nori, susitinkančiu su kuo nori ir mylinčiu ką nori, tarsi būtų tikras „Catsanova“. Dainoje skambanti frazė *You know, she can't trust him out of sight* („Žinai, ji negali juo pasitikėti, kai jis dingsta iš akių“), nuskamba tarsi dialogas su Dorianu suvedžiotomis moterimis, įspėjant jas apie pavojų bendrauti su tokia asmenybe. Dorianas tampa lengvabūdžiu, hedonistu, kuris siekia malonumo, vengia atsakomybės. Taip pat dainoje girdima frazė *He just don't know wrong from right* („Jis tiesiog neskiria gero nuo blogo“), kuri atspindi spektaklyje vystomą blogio ir gėrio susipriešinimo temą. Dorianas vaizduojamas kaip duali asmenybė, savyje talpinanti abu pradus, kaip

pats įvardija – tiesiog neskiria, kas yra gera, o kas bloga. Jis tarsi katinas, neturintis moralės, tik instinktą. Nors daina atrodo lengvabūdiška, linksma, bet spektaklio kontekste ji atspindi personažo tragizmą. Dorianas nėra tik laisvas benamis katinas, jis nėra ir herojus ar antagonistas, o tik bešaknė būtybė, kuri neranda ramybės, tarsi pasiklydusi siela.

Robertas Wilsonas garsėja tuo, kad savo pastatymuose didelį dėmesį skiria laikui ir erdvei, naudodamas sulėtintus, išstėtus momentus, kuriuose laikas tarsi sustoja, erdvė tampa kosmiška ir siurrealistinė, o veikėjai joje tarsi pakibę. Tai atsispindi dainoje „On the White Sea“ („Ant baltos jūros“), kuri spektaklyje sulėtina viską: iš pasakojimo apie pašėlusį Dorianą gyvenimą, peršokama į nebylią, skaidrią, skausmingą tylą, kuri nesimbolizuoja vidinės ramybės. Ji tarsi patalpina Svobono kuriamą Dorianą melancholiškoje prisiminimų galaktikoje, kurioje Dorianas prisimena balansavęs tarp beprotybės ir sveiko proto. Ramybę jis taip tarsi bando susigražinti per muziką. Tai atsispindi tarp dainos eilučių įterptame tekste: „Atrodo laibesnis, juokas šaižesnis, jo džiugesys kupinas beprotybės šėlo, jam reikėjo įsikibti sveiko proto. Jo širdy vyravo chaosas, chaosas ir muzika.“. Šios eilutės perteikia Dorianą asmenybėje esantį susipriešinimą, jo chaotišką džiugėsį ir vidinę tamsią melancholiją.

Režisūrinis Wilsono sprendimas įterpti šią lėtai, aidinčiai skambančią giesmę, pasiekia unikalų efektą. Dainoje skambantis balsas primena tobulai gražų angelo ar ne šio pasaulio būtybės dainavimą, kuris panašesnis labiau į antgamtišką dvasios, nei į gyvo žmogaus balsą. Daina sudaryta tik iš vienos eilutės: „On the white sea the haze of noonday lies.“ („Baltajame jūros vandenyje tvyro vidudienio migla.“), kuri yra kartojama lyg prarasto prisiminimo aidas, besitęsiantis be galo. Tačiau teksto prasmė čia ne tokia svarbi, kaip paties garso bangavimas, jo ritmas ir tyła. Todėl žiūrovas gali jausti dainą kaip užšalusį, sustingusį sapną, gyvenimo tuštumos suvokimo būseną.

Nors, kaip minėta anksčiau, žiūrovui tekstas neturėtų būti labai svarbus ir išsiskiriantis, bet žvelgiant į dainos prasmę, galima matyti, kad daina „On the White Sea“ skamba kaip Dorianą supuvimo ir pasimetimo manifestacija. Baltosios jūros simbolis, galima sakyti, yra labai „wilsoniškas“, nes kuria vaizdinį beribės erdvės, kurioje nėra gyvybės, veiksmo, o tik buvimas. Baltoji jūra yra švari, tyli ir nyki. Taip pat vidudienio miglos motyvas yra nenatūralus reiškinys. Vidudienis yra šviesiausias paros metas, tačiau čia migla uždengia šviesą. Kaip ir aptemusį Dorianą siela, kuri priklauso iš išorės tobulai asmenybei, ir turėtų būti šviesi, tačiau paradoksaliai pūva. Tai galima susieti ir su Oscarą Wilde'o gyvenimu, kai būdamas kalėjime jis rašė apie prarastą pasaulio šviesą, o migla, esanti ant baltos jūros, tarsi atspindi jo laiško „De Profundis“ nuotaiką, tokį pat kaip ir dainoje sielos užšalimą, pasimetimą beformėje tuštumoje.

Spektaklio metu yra naudojama ne viena vokiečių grupės „Woods of Birman“ muzika, kurios vokalistas, kaip minėta, atliko Dorianą vaidmenį pastatyme Vokietijoje. Šios dainos skamba ir lietuviškame spektaklyje. Viena iš jų, pavadinimu „I will survive you“ („Aš jus pergyvensiu“),

atspindi Dorianą norą ne tik išlikti amžinai, bet ir „pergyventi“ visus, net savo paties portretą, kuris įkūnija visą jo mirties baimę ir neapykantą senėjimui. Ši daina, o ypač eilutė: „Aš jus pergyvensiu“, tampa svarbiu muzikiniu momentu spektaklyje, atskleisdama Dorianą obsesiją nemirtingumui ir negebėjimą susitaikyti su savo žmogišku likimu.

Dainos žodžiuose „Žydrinė / Viešpatauju amžinas tartum pasaulis“ ypatingai ryškiai išvelgiamas Dorianą siekis būti nepriklausomu ne tik nuo laiko, bet ir visuomenės, viso pasaulio. Danguis žydrinės simbolis gali reikšti amžinybę ir begalybę, kuri yra Dorianą siekiamybė. Taip pat verta atkreipti dėmesį, kad originalo kalboje vartojami žodžiai *in the blue air* („mėlyname ore“), tačiau lietuviškame vertime pasirinktas žodis žydrinė, kuris buitinėje kalboje turi homoseksualumo prasmę, o tai koreliuoja su Oscarą Wilde'o ir Franciso Bacono asmenybėmis. Dorianas taip pat galima išvelgti šį atspalvį. Galbūt jis taip pat viliojo moteris ir buvo nelaimingas, nes iš tiesų buvo homoseksualus. Kita dainoje svarbi eilutė: „Poetai, kur pajus didingą mano stotą“ – rodo Dorianą begalinį pasitikėjimą savimi ir savo nepaprastos egzistencijos sureikšminimą, gebėjimą daryti beveik antgamtišką įtaką aplinkiniams savo idealizuota figūra. Tai galima būtų traktuoti kaip savotišką visuomenės vertybių pašiepimą, nes Dorianas taip tarsi keičia įprastas vertybes, manipuliuodamas ir formuodamas jas pagal save. Na, o eilutė „Pakylu ir einu sau vienas“ galutinai įtvirtina Dorianą apsisprendimą likti vienam ir nepriklausomam, ištikimam savo unikalumui, atsiribojančiam nuo pasaulio natūralumo.

Dainoje „My Own Master“, panašiai kaip ir dainoje „Alley Cat Song“, ryški pasirinkimų laisvės tematika, valios ir kontrolės tapimas pagrindinėmis veikėjo vertybėmis. Atspindimas noras visiškai kontroliuoti savo gyvenimą, veiksmus ir priimti sprendimus, būnant pačiu sau šeimininku, gebant rinktis, kur keliauti ir su kuo: *I am of age and my own master/ I shall continue to go to any of these places/ whenever I choose and with whom I choose* („Esu pilnametis ir pats sau šeimininkas./ Ir toliau lankysiu visas šias vietas/ kada panorėsiu ir su kuo tik panorėsiu.“) Tačiau tokia pozicija atskleidžia egoistišką ir netgi destruktivų požiūrį. Dainoje nuskamba pasikėsinimas nužudyti: *if I shoot you – If I shoot you – (if I) shoot you/ not many would miss you* („Jei aš tave nušausiu/ ne daug kas tavęs pasiges“). Tokios eilutės tarsi patyčia, skamba lengvabūdiškai, dainuojamos šalta ir pašėpiančiai, tačiau ne pikta. Toks Dorianas, paniręs į moralinį nihilizmą, yra abejingas net žmogaus gyvybei. Jis neabejoja ir jam, rodos, net nekyla mintis, kad gali laukti atsakomybė ir pasekmės už tokius veiksmus. Eilutė „If I shoot you“ („Jei aš tave nušausiu“) taip pat galima susieti su epizodu knygoje, kai Dorianas Oscarą Wilde'o romane nužudo paveikslo autorių ir savo draugą Bazilį. Tai perteikia jo šaltakraujišką norą atsikratyti visko, kas jam trukdo, yra nebereikalinga ar neatitinka jo poreikių, o šiuo atveju, tai yra žmogus. Žvelgiant į nusikaltimo motyvą dainoje, vėl apgalvotai apjungiami Oscarą Wilde'o romanas „Dorianas“ ir paties autoriaus bei Franciso Bacono gyvenimai.

Be muzikos spektaklyje, svarbūs ir kiti garso ženklai. Pavyzdžiui, vienas iš ryškiausių ir paveikių spektaklio elementų yra aštrūs ir staigūs, bauginantys, čaižų metalą primenantys garsai, kartais lydimi šviesos užgesimo. Tokie garsai Wilsono pastatyme skirti pertraukti žiūrovo scenos tėkmės ritmą ir suardyti sukurtą estetinę iliuziją. Jie sukelia šoką, bet ne žiūrovo smegenys, o kūnas patiria stresą. Garsai, veikdami su vizualiais elementais kuria Wilsono teatrui būdingą struktūrinį disonansą. Pavyzdžiui, lėti judesiai spektaklyje derinami su agresyviu, trikdančiu garsu. Kaip teigia Erika Fischer-Lichte, teatras veikia per „energetinius impulsus, kurie įsiterpia į žiūrovo kūną“, jie ne stimuliuoja ne racionalų suvokimą, bet iššaukia afektinį patyrimą (Fischer-Lichte, 2008, p. 90). Šie staigūs garsų proveržiai taip pat įgauna ir simbolinę bei dramaturginę reikšmę, nes dažnai pasirodo lūžio taškuose. Pavyzdžiui, atspindi griūvantį Dorianą pasaulį, jo trūkinėjančią tapatybę, esminius jo gyvenimo etapus ir jų įvykius, vidinį nuosmukį. Tai galima laikyti egzistencinio žlugimo metafora, fiziškai patiriamu lūžio ženklu.

Šiame spektaklyje beveik visiškai nėra tylos, garsas skirtingais pavidalais beveik visuomet yra čia. Taip Wilsonas formuoja teatrinę materiją, kurioje tylos nebuvimas išreiškia ne ramybę, bet vidinės tuštumos grėsmę, būties išnykimo galimybę. Garsas taip pat funkcionuoja kaip laiko struktūra, jis nuolat palaiko ritmą, judėjimą. Lehmann pabrėžia, kad postdraminiame teatre garsas gali tapti dramaturginiu organizatoriumi ypač tada, kai nyksta naratyvas (Lehmann, 2006, p. 85). Todėl galima teigti, kad nuolatinis garsas Dorianą spektaklyje yra būtinas, nes jis vienas iš įrankių, palaikančių spektaklio kvėpavimą.

Dar vienas iš garso ženklų spektaklyje yra gyvūnų garsai, tokie kaip šunų lojimas, varnų karksėjimas. Tokie garsai spektaklyje sutrikdo būvį, nes kyla tarsi iš nežinomos vietos ir yra atitrūkę nuo regimos realybės, jie sukuria sapno ar haliucinacijos atmosferą. Scenoje prie stalo su veidrodžiais, Dorianui atliekant dainą „My own master“, pasigirsta šunų lojimas, be to dar spektaklyje nuskamba ir varnų karksėjimas. Taip Wilsonas konstruoja psichinę erdvę, gyvūnų garsai sukuria psichologinį vaizdą, kuriame Dorianą nerimas auga, jo viduje vyksta sumaištis ir aplinka tampa jo sąmonės metafora. Šunų ir varnų garsai taip pat gali būti interpretuojami kaip pasaulio reakcija į Dorianą veiksmus. Varnos stebi, tarsi į jį nukreiptos visų žmonių akys, o lojantys šunys tampa plintančiomis apkalbomis. Taip pat gyvūnų garsai dažnai simbolizuoja grėsmių, nuojautų ir kaltės balsus, šiuo atveju asocijuojasi su Dorianą vykdomu nusikaltimu. Erika Fischer-Lichte pabrėžia, kad toks garsų naudojimas sukuria „sensorinę atmosferą, kurioje žiūrovas nebeskiria, ar reaguoja į išorės įvykius, ar į savo vidinį rezonansą“ (Fischer-Lichte, 2008, p. 93). Todėl gyvūnų garsai šiame spektaklyje nėra tik foniniai, bet tarsi garsiniai šešėliai, atspindintys tai, ką pats Dorianas bando nutylėti.

Žvelgiant į visas dainas, galima matyti, kad jos kuria naratyvą, ne tik reprezentuojant Dorianą asmenybės bruožus ir būdą, bet ir atspindi skirtingus jo gyvenimo epizodus, jo mintis, pamąstymus

ir išgyvenimus. Muzika kuria skirtinga nuotaiką, atspindi skirtingas būsenas, o žodžiai, nors ir susilieja į bendrą visumą, žiūrovas dėl vaizdų gausos nespėja viskam skirti vienodai dėmesio, tačiau jie nėra bereikšmiai, o labai atsakingai atrinkti ir sudėlioti. Jokia detalė Wilsono pastatymose nėra nereikalinga. Galima sakyti, kad jo dramaturgija yra tarsi muzikinė partitūra ir atitinka miuziklo logiką, kurioje laikas ir erdvė organizuojami taip pat tiksliai kaip ir garsas, judesys, vaizdas. Jie jungiasi į vieną ritminę kompoziciją ir leidžia garsui funkcionuoti kaip estetiniam ir prasminiam elementui (Rambo-Hood, 2012, p. 229). Tai žiūrovui atveria Dorianą psichologinių išgyvenimų ir minčių gelmę, o taip pat pabrėžia postdraminio teatro esmę, nes atsisakoma tradicinės siužetinės dramos struktūros, bet orientuojamasi į pojūčius, vizualumą ir performatyvumą.

3.4. Kinetinė sistema (judesys, choreografija)

Roberto Wilsono režisūros judesio architektūra yra paremta tiksliai apskaičiuotais gestais, judesiais, mimika, balso intonacijos pokyčiais. Aktorių kūną Wilsonas traktuoja kaip kinetinę skulptūrą, įrankį, naudojamą formuoti vaizdams, judantį ritmiškai ir struktūriškai. Judesiu kaitos ritmas spartus: nuo statiško, sulėtinto, iki šokio. Postdraminio teatro teoretikas Hansas Thiesas Lehmannas Wilsono teatrą apibūdina kaip sulėtinto judesio teatrą. Tai puikiai atsispindi ir spektaklyje *Dorianas*. Sulėtintą judesį galime matyti jau nuo pirmų scenų, kai Svobonas greitu tempu sakdamas savo monologą sulėtintai juda iki scenos vidurio. Spektaklio viduryje, jį pakeitęs Zemleckas taip pat įžengia sulėtintu judesiu, atlikdamas dainą „I will survive you“, kurioje galime girdėti žodžius *I rise up and I walk with myself* („Aš pakylu ir eisnu su savimi“), šie žodžiai didelėmis juodomis raidėmis užrašyti ant balto ekrano, priešais kurį juda Zemlecko atliekamas Dorianas (žr. Priedą Nr. 4). Sulėtintas judesys, šiuo atveju simbolizuoja judantį laiką, kurį tarsi kontroliuoja pats Dorianas, gebėdamas jį pagreitinti arba sulėtinti, o gal visai sustabdyti. O minėti žodžiai tarsi rodo, kad jis tokią galią turi vienintelis, jis „pergyvens“ visus, pakils ir keliaus su savimi. Taip ir vėl matoma išskirtinumo, vienumo, unikalumo tema. Susikuria vaizdas, kad tokiu sulėtintu judesiu, aktorių kuriamos figūros tarsi keliauja kosmose, neaiškioje erdvėje, neapibrėžtu laiku, vyksta kažkas panašaus į transcendentinę kelionę. Siela nebeskiria blogio nuo gėrio ir galimai dienas užbaigs vienumoje, ir savižudybėje.

Į spektaklio veiksmą yra įjungiamas ir kūrybinė komanda, kuri didelį darbą atlieka užkulisiuose ir dažniausiai išlieka nepastebima pasirodymo dalis. Wilsonas, šiuo atveju, darbuotojus paverčia matomais scenoje. Jie filmuoja Dorianą, nenusileidus uždangai perstato dekoracijas, tai daro netgi šokdami, kartu su Dorianu bėgiodami po sceną, maudydamiesi ant žemės išmėtytų laikraščių jūroje. Taip Wilsonas tarsi atvaizduoja žmones, kurie prisideda prie Dorianą gyvenimo ir be jų jis

negalėtų funkcionuoti, kaip ir vienas aktorius nesukurtų tokio įspūdingo pasirodymo, be kitų darbuotojų.

Dainiaus Svobono kuriamo Dorianio kinetinė sistema spektaklyje pasižymi, fragmentiškais, tarsi sukaustytais judesiais, kurie atspindi personažo vidinį sąstingį ir egzistencinį svorį. Judesiai dažnai sulėtinti, kampuoti, Dorianas atrodo tarsi būtų dvimatės dimensijos žaidimo personažas ar nespaltoto filmo herojus. Jo choreografija nėra vedama impulso ar išorinio veiksmo, ji panašesnė į vidinių būsenų fizinę išraišką, tarsi būtų atsiminimų likučiai kūne. Jie atspindi kaltę, tuštumą ir nesibaigiančią savianalizę, yra surežisuoti, suplanuoti, lyg būtų kartoti daugybę kartų, išgyvenant savo gyvenimą vis iš naujo. Judesiai dažnai uždari, greitą kampuotą judėjimą nuo vieno taško iki kito, keičia lėtas judesys, pavyzdžiui lėtas rankos leidimas žemyn, sulėtintas ėjimas. Tai rodo įstrigimą laike, nors kūnas dar aktyvus, gali veikti, bet jis daugiau mechanizuotas, robotiškas. Lėti, beveik ritualiniai judesiai, kurie yra būdingi Wilsonui, pabrėžia laiko tėkmės pasikeitimą. Tokia automatinė fizinė raiška sukuria įspūdį, kad personažas nevaldo savęs, o yra tik praeities šešėlis, veikiamas ne valios, o vidinės inercijos. Kinetiškai toks Dorianas kartais labiau primena gyvą statulą nei žmogų, lėlę ar pantomimos personažą, jo kūnas tampa ikona.

Manto Zemlecko kuriamo Dorianio judesiai spektaklyje prasideda taip pat nuo lėto judėjimo. Įžengęs į sceną su juodu paltu, tokiu, kokį dėvi ir Svobono Dorianas, Zemleckas juda lėtai, beveik nepastebimai. Po truputį nusimesdamas juodą paltą, Dorianas tampa baltu ir nuo tada jo judesio raiška pasikeičia. Taip kaip ir jo kalba, judesiai tampa dinamiškais, gyvybingais ir emocionaliais, atspindinčiais personažo kūniškumą, jausmingumą ir vidinį nerimą. Jo judesiai yra lankstūs, greiti, dažnai staigūs ir reaguojantys į aplinką. Šis Dorianas daug gyvesnis, šuoliuojantis, kontrastingas, jis perteikia savo vidinį konfliktą, jo pozos ir gestai rodo savimylą, kuria kontrolės įspūdį, transliuoja galios jausmą. Jo kūnas čia yra aktyvus komunikacijos įrankis, kuriuo jis vilioja, drąsiai koketuoja ir maištauja. Drąsūs gestai, atviros ir demonstratyvios pozos yra skirtos būti pastebėtam ir įsimylėtam. Žingsniai tvirti, laikysena išdidi, tačiau kartais kūnas išduoda personažo baimes ir vidinius konfliktus. Kaip ir kartais prasiveržiantis neigiamas demoniškas balsas, Zemlecko Dorianio kūnas kartais pateikia ryškią išgąščio pozą, sustingsta arba suklumpa (žr. Priedą Nr. 6). Kartais jo lengvi, plaukiantys, beveik guminiai judesiai kuria priešpriešą jo vidinei būsenai. Pavyzdžiui, Pinckney pjesės tekste yra kartojamos sarkastiškos eilutės „Smagu spardyti negyvą liūtą. Gera džiūgauti didvyriui parklupus.“, kurias Dorianas ne tik balsu išreiškia lengvabūdiškai, bet ir savo kūnu rodo, kad jam tai nėra svarbu, kai iš tiesų viduje tai jį gąsdina. Todėl Dorianio judesiai yra vienu metu skelbiantys gyvenimą, bet kartu ir bėgimas nuo artėjančio nuopuolio, fizinis baimių maskavimas, su kartais vis tiek prasiveržiančiais išgąščio elementais.

Veido išraiškos, mimikos yra taip pat labai svarbi spektaklio sudėtinė dalis. Pastatyme aktoriai žaidžia ne tik kūnu, bet ir veidu, kuris padengtas baltu grimu, akis puošia didelės prikljuotos

blakstienos, o veido linijos išryškintos juodu pieštuku. Taip veidas tampa dar labiau matomu, verčia į jį susitelkti, pastiprina bandomas perteikti emocijas. Spektaklyje aktoriai veidu emocijas reiškia groteskiškai, padidintai. Mimikos yra dirbtinės, nuo plačios šypsenos iki baimės iškreipto veido. Tokios hiperbolizuotos išraiškos dera prie bendros nebyliojo kino komedijos ar pantomimos stilistikos, kuri yra išreikšta ne tik grimu ir kūno judesiu, bet ir veido išraiškom, balso detalėm. Aktorių kinetinė sistema labiau primena šokį nei natūralų judėjimą, taip kūnas tampa ženklu. Pavyzdžiui, paskutinėje scenoje, kurioje Dorianas šoka lyg atlikdamas Brodvėjaus pasirodymą, jis šoka stepą. Tai tampa visišku pramogos ir paviršutiniškumo simboliu, atspindinčiu veikėjo moralinę tuštumą. Toks senovinis vaizdinys dar kartą įtvirtina Dorianą įstrigimą idealaus grožio pasaulyje, kuriame kiekvienas jo veiksmas yra dalis pasirodymo, o ne realaus gyvenimo atspindys.

3.5. Vizualiniai ženklai

Spektaklio scenografijoje, galima pastebėti dvi esmines, vyraujančias temas: pirmoji yra menininko, tapytojo pasaulis; antroji – gėrio ir blogio sankirta, išreikšta juodos ir baltos spalvų derme. Perteikti menininko pasauliui, kaip jau pastebėta, ne atsitiktinai pasirinktas tapytojas Francisas Baconas. Jo asmenybės detalės išvelgiamos ne tik pjesės tekste, bet ir jo paveikslai, transformuojantys spektaklį į ypač vizualų, užima labai svarbią vietą pastatyme. Jau pirmose scenose galima matyti erdvę, primenančią netvarkingas dailininko dirbtuves (žr. Priedą Nr. 1), kurios padengtos eskizais, ant grindų išmėtytais laikraščiais, pripaišytais popieriaus lapais, aštriomis ir aistringai nubrėžtomis linijomis, kalbančiomis apie vidinio pasaulio netvarką, personažo sumišimą, pasiklydimą ir aistringus patyrimus. Dirbtuvėse stovi žmogaus dydžio paveikslas – durys, patalpintas molberte, kuris simbolizuoja Dorianą portretą, esantį romane. Tačiau šis portretas yra simbolinis, jame negalime išvelgti žmogaus atvaizdo. Portretas atrodo kaip durys, ištapytos abstraktaus ekspresionizmo stiliumi, juoda ir balta spalvomis. Durys simbolizuoja kitą pasaulį, tačiau jos užvertos, pro jas negalima išeiti. Priešingai nei kūrinyje, kuriame portretas veikia kaip veidrodis, atskleidžiantis personažo nuopuolį ir vidinį puvimą. Spektaklyje portretą simbolizuojančios durys, veikia kaip portalas, galbūt į anapusinį pasaulį arba į praeitį, į kurią nebegalima sugrįžti. Kitame scenos kampe taip pat stovi tokios ištapytos durys, tačiau jos ne molberte. Dvi durys yra tarsi du pasauliai, du Dorianai. Scenoje, prie šių durų, taip pat susitinka du Dorianai. Svobonas stovi prie molberte esančių durų, tarsi pats esantis atgijęs Dorianą paveikslas, o Zemleckas stovi prie kitų ir simbolizuoja tikrąjį Dorianą. Jie abu atrodo identiškai, apsirengę juodu paltu ir juoda skrybėle, nusiūvę, kuria įspūdi, kad tai tas pat žmogus. Toks netiesioginis abiejų personažų susitikimas, ryškiai ir vizualiai perteikia Dorianą asmenybės susiskaldymo temą.

Aktoriaus D. Svobono įkūnijamas Dorianas vienoje scenoje nuplėšia dalį to paveikslo ir nuplėštoje dalyje pasirodo raudona spalva, tarsi būtų ištepta raudonais dažais arba krauju (žr. Priedą Nr. 3). Šiame epizode galima įžvelgti nusikaltimo metaforą, kuri apjungia visų minėtų trijų personų nusikaltimus. Nusikaltimo įspūdį sustiprina raudonos ir mėlynos spalvų mirksintys prožektoriai, imituojantys policijos švyturėlius ir sirenų gaudesys. Be to, kad ši scena riša Wilde'o ir Bacono gyvenimų fragmentus, ji seka romano naratyvu, atkuriant romane esančią Dorianą draugo ir portreto autoriaus Bazilio padūrimą. Romane Dorianas, įvykdęs nusikaltimą, pastebi, kad portrete esančio jo atvaizdo rankos tarsi prakaituoja krauju. Taip įvyksta Dorianas susidūrimas su mirtimi, kurio jis labiau už viską vengia. Pastatyme režisierius Wilsonas tą sankirtą dar labiau išryškina. Jo režisūriniu sprendimu, Svobono Dorianas tarsi pats numiršta ir jo juoda figūra guli ant žemės, tuomet įžengia Zemlecko atliekamas Dorianas, kuris susitinka su mirtimi ir žvelgia į savo paties lavoną. Įvykdęs nužudymą, jis taip susiduria ne tik su kito asmens mirtimi, bet ir savo paties.

Vienoje spektaklio scenoje tamsusis, Svobono kuriamas Dorianas žvelgia į savo juodai baltą kaimo dvaro namo projekciją, stovinčią scenos gilumoje. Tai ypač stiprus vizualinis simbolizmas, tamsios jo sielos metafora. Šis namas yra vieta, kurioje jis praleido vaikystę, auginamas šalto ir griežto senelio. Čia jis mato kabančius savo protėvių portretus, kurie jam kelia paveldėtos nuodėmės jausmą, verčia apmąstyti neišvengiamą likimą: „Vienu metu Dorianas vaikščiojo po paveikslų galeriją savo kaimo namuose, žvelgdamas į savo protėvių portretus: tuos, kurių kraujas tekėjo jo gyslomis. Niūrios ir juslingos veidų išraiškos žvelgė atgal į jį, priversdamos jį susimąstyti, ar kokia nors keista nuodinga sėkla perėjo iš kūno į kūną, kol pasiekė jo paties?“ (Wilde, 2019, p. 168). Šiame name jis slepia ir savo portretą, visos jo paslaptys ir tikrasis jis, yra slepiami šiame dvare, kaime, toli nuo visuomenės. Todėl šis namas tampa jo atsiskyrimo ir paslapčių vieta, čia jis gali išlaisvinti savo slapčiausius troškimus ir būti savimi. Projekcijos juoda ir balta spalvos, sustiprina kontrastą tarp nekaltumo ir nuodėmės, bei prisiminimų ir dabarties. Dorianas stovi nugara į žiūrovus, prie nugaros prispaudęs savo ranką su balta pirštine. Tokioje akistatoje su savo praeities šešėliais, jis tarsi turi baltą ir nesuteptą savo dalelę, kaip prisiminimą, jis vis dar siekia išlikti skaidriu. Tačiau jis jau labai nutolęs nuo savo gimtųjų namų, stebi juos iš toli, nugrimzdęs į savo nuodėmingą tamsą.

Bacono tapyboje vyrauja deformuotos, kampuotos ir beveik geometrinės figūros, susisukusios skausme arba ištęstos neapibrėžtoje erdvėje, perteikia žmogaus egzistencinį nerimą ir vidinį susiskaldymą. Jo tapyboje išorinis grožis slepia vidinį sugedimą, o tai turi sąsajų su Dorianas moraliniu puvimu, vidiniu konfliktu. Tačiau Wilsonas nesirenka tiesiogiai vaizduoti ir naudoti Bacono kūrinių, jis palieka tik užuominas į juos ir išlaiko vizualiai patrauklią estetiką, be iškreiptų ir subjaurotų groteskiškų žmogaus figūrų, kurias vaizdavo dailininkas. Bacono kūryba tampa Dorianas tuštumos sieloje metafora, tokia Wilsono sukurta atmosfera spektaklyje padeda žiūrovui pajusti Dorianas tragedijos gilumą, vidinę kančią ir savižudybę.

Vienoje iš scenų galima išvysti paveikslą su indu, primenančiu monetų sukimo žaidimo spiralę. Indo viduryje yra dėmė, panaši į juodų dažų dėmę, o šalia jos balta dėmė, kuri galėtų būti balti marškiniai arba dar nespėję susimaišyti balti dažai. Šis paveikslas yra aliuzija į Franciso Bacono paveikslą „Portrait of George Dyer Crouching“ (1966), kuriame jis vaizduoja savo mylimąjį ir įkvėpėją George'ą Dyerį nuoga, pritūpusį ir žvelgiantį į baltus marškinius. Paveikslą Baconas sukūrė jau po mylimojo savižudybės, o šią sceną žiūrovas išvysta irgi jau po žmogžudystės scenos. Šį kartą Svobono atliekamas Dorianas, pasirodo priekyje scenos, pirmą kartą vilkintis baltai ir yra tarsi įsibrovęs į Zemlecko teritoriją paveikslas. Jis galiausiai pakimba virš paveikslo, sukurdamas iliuziją, kad kabo virš to milžiniško indo ir sklendo ore. Atrodo, kad jis pats galėtų į tą indą įkristi ir paskęsti juodumoje. Toks kabojimas ore virš spiralinio indo, simbolizuoja nuolatinį nestabilumą ir įstrigimą gyvenimo rate. Balta medžiaga yra švaros ir nekaltumo simbolis, tačiau esanti labai arti juodos dėmės, ji kuria įtampą, kad bet kurią sekundę gali susimaišyti su juoda, kaip ir Dorianas įkristi į juodumą ir jau niekada nebegrįžti į baltą.

Ši juodos ir baltos spalvų tema, gėrio ir blogio kova, dominuoja ne tik scenografijoje, bet ir kostiumuose bei grime. Dorianas personažas virsta tikrai išskirtine asmenybe, primenančia nespaltoto filmo veikėją. Abiejų aktorių veidai padengti baltu grimu, juodomis linijomis paryškintos tam tikros veido detalės, priklijuotos blakstienos. Dorianas estetika yra absoliučiai tobula, atskleidžianti personažo dirbtinumą ir teatrališkumą, pasislėpimą po kauke. Svobono Dorianas be to, kad pats apsivilkęs juoda palta ir skrybėlę, dar turi ir minėtą vieną baltą pirštinę (žr. Priedą Nr. 5), kuri kontrastuoja su kostiumu ir simbolizuoja fasadinę dorovę, tyrumą, kuriuo Dorianas prisidengia, tačiau tai, kad pirštinė tik viena, rodo šio tyrumo trapumą ir fragmentiškumą. Juodame Svobono Doriane to fasadinio gėrio yra likęs tik lašelis. Tuo tarpu, Zemlecko Dorianas, vilkėdamas baltai, kartais turi juoda pirštinę. Tokios detalės atspindi gėrio ir blogio kovą, kuri nuolat persipina personažo vidiniame pasaulyje. Tačiau, juodos ir baltos priešprieša, gėrio ir blogio susidūrimas, neturi visiškai tradicinės reikšmės. Kaip sako pats personažas, „dorybės skolintos, o nuodėmės laikinos“. Tai atspindi ir Wilsono idėją sujungti du pasaulius – gėrio ir blogio, į vieną, nepriskiriant Dorianas tik vienai arba kitai pusei. Taip tarsi išlaikant balanso idėją, remiantis tuo, kad sumaišius baltą su juoda nebus tik balta arba juoda, ji taps pilka, tai galima laikyti simboliniu ir estetiniu pasaulių susidūrimu, kuris tampa pagrindine veikėjo tragedija.

Tokia Roberto Wilsono juodai balta estetika spektaklyje primena senovinį juodai baltą kiną. Tai matoma ne tik spalvinėje gamoje, bet ir bendroje vizualioje estetikoje. Aktorių judesiai ekspresyvi, sustingstantys į tam tikras pozas, taip kuriamas įspūdis, tarsi žiūrovas stebėtų nebylųjį filmą. Wilsonas taip kuria vaizdinę aliuziją į Dorianas gyvenamą laiką, laikydamasis savo teatrinės kalbos, kurioje laikas ir erdvė paverčiami estetinėmis sudėtinėmis spektaklio dalimis, bet ne realistišku atvaizdavimu. Sukuriamas siurrealus pasaulis, primenantis sapną, kuriame Dorianas

klajoja moralinėje pilkumoje. Galima sakyti, kad taip sujungiamas teatras ir kinas bei pasiekiamas Wilsono tikslas versti žiūrovą skaityti vizualinius ženklus, kurių yra labai daug ir juos analizuoti kaip psichologinių būsenų metaforas.

Savo prabangiu estetiniu vizualumu ypač išsiskiria scena, kai Dorianas, vilkintis prabangų baltą kostiumą, dėvintis baltas pirštines, ant kurių spindi dideli žiedai, sėdi prie prabangaus grimo kambario veidrodžio stalo (žr. Priedą Nr. 7). Tokia galinga vizualinė metafora, perteikia personažo tapatybės ir moralės daugiasluoksniškumą. Tačiau tai nėra tradicinis grimo staliukas su vienu veidrodžiu, šis stalas sudarytas iš keturių veidrodžių ir sukuria įspūdį, kad prie jo sėdi net keturios asmenybės. Be keturių didelių veidrodžių, Dorianas į rankas kartais paima ir žvelgia į dar vieną mažesnę veidrodėlį. Pirmiausia, vėl galima įžvelgti aliuziją į Bacono paveikslą „Portrait of George Dyer in a Mirror“ (1968). Jame vėl vaizduojamas tapytojo mylimasis, žvelgianti į veidrodį, rankoje laikydamas mažą veidrodėlį. Taip išryškinama ir hiperbolizuotai pateikiama grožio, estetikos ir prabangos svarba personažo gyvenime. Tačiau veidrodis yra ne tik savirefleksijos ar narcisizmo ženklas, bet ir sielos atspindys, kuri šiuo atveju suskaidyta į daugybę dalių, begalybę dorianų. Jis yra daugialypis ir daugiasluoksnis, gali būti įvairus ir žavėti įvairiai. Mažas veidrodėlis, kurį Dorianas laiko savo rankoje, inspiruotas Bacono paveikslo, išduoda jo tuštybę, meilės sau maniją, tarsi ieškodamas savyje kažko dar gilesnio, intymesnio. Wilsonas taip įkalina Dorianą savo susikurto gyvenimo iliuzijos kalėjime. Šiek tiek paradoksalus Wilsono pasirinkimas Dorianą tapatinti su Bacono mylimuoju. Dorianas siekė gyventi amžinai, mirties labai bijojo ir vengė, o George'as Dyer norėjo pasitraukti iš šio pasaulio, jis nusižudė. Vis dėlto, ir Oscar'o Wilde'o romane Dorianas nusižudo, tačiau atsitiktinai. Norėdamas sunaikinti senstantį savo paties portretą, į kurį nebegali žiūrėti, jis jį paduria peiliu, taip nužudydamas ir save.

Paskutinėje scenoje galima matyti į sceną patalpinamą kitą sceną, kurioje Dorianas šoka stepo šokį ir atlieka „Like an Alley Cat“ dainą (žr. Priedą Nr. 8). Toks teatras teatre Dorian'o personažą paverčia menininku, garsenybe, kurio gyvenimas tėra šou, miuziklas. Jis vilki baltą kostiumą su sidabro elementais, baltą cilindrą, baltus stepo batus ir rankoje laiko sidabrinę lazdelę. Tokia ypač balta figūra švyti, kontrastuoja su ryškiai raudonomis butaforinės scenos užuolaidomis, šiltomis geltonomis prožektorių šviesomis ir paverčia Dorianą vėl tarsi nederantį su šiuo pasauliu. Šilta ir jausminga realybė yra priešinga jo šaltai ir dirbtinai figūrai. Tai klasikinio Broadway'aus pasirodymo vaizdinys, savo vaizdų ir simbolių galia, šiame kontekste atspindintis postdraminio teatro esmę ir Wilsono pasitelktą ikonografinę estetiką, kuri perteikia laiko ir vertybių dualumą.

Žvelgiant į Oscar'o Wilde'o romaną, galima pastebėti, kad jame gausu detalių ir nuorodų į graikų ir romėnų mitologiją, renesanso meną, muziką, literatūrą. Dorianas domisi įvairiais menais, kurie aukština estetiką ir tobulą grožį, iš ten semiasi įkvėpimo, tyrinėja savo tapatybę, moralės suvokimą. Galbūt taip gimsta ir režisieriaus sprendimas Dorian'o personažą paversti ne gyvu

žmogumi, o labiau primenančiu judančią, tačiau šaltą ir estetizuotą skulptūrą, susisieja su antikinė dorianų kultūra, ką atspindi ir jo paties vardas. Dorikų architektūros stilius pasižymėjo paprastumu, tvirtumu ir proporcingumu, o jų skulptūros buvo griežtų linijų, vaizduojančios fizinį tobulumą, bet kartu statiškos ir bejausmės. Tai stipriai turi sąsają su su Doriano charakteriu ir jo išoriniu tobulumu.

Patys kostiumai spektaklyje vizualiai perteikia Wilde'o romane esančias idėjas, sustiprina personažo vidinį konfliktą. Aktorius Dainius Svobonas, vilkėdamas ilgą juodą palatą, užsidėjęs juodą skrybėlę, dengiančią veidą, tampa panašus į paslaptinę nusikaltėlį, naktį klajojantį tamsiomis gatvėmis. Jo veidas slepiasi po balto grimo kauke, tačiau nuo kepurės ant jo krinta šešėlis. Taip Dorianas bando save paslėpti ir išvengti nusikaltimo pasekmių. Kontrastingai šviečianti, ant vienos rankos užmauta balta pirštinė išryškina Dorianio veidmainišką švarumą, kurio teliko tik pėdsakas. Tuo tarpu Zemlecko Dorianas vilki baltu šilkinio kostiumu, taip pat nugrimuotu baltu veidu, jis dar neužterštas nuodėmės ir tamsos, jaunatviškas ir atviras. Baltas grimas yra viena iš detalių, paverčiančių Dorianą gyvomis skulptūromis, o skirtingų tekstūrų ir spalvų kostiumai, perteikia priešingus polius viename žmoguje. Taip Wilsonas kostiumus paverčia ne tik vizualiu akcentu, bet ir priemone atskleisti Dorianio dvilypumą: viešą gyvenimą ir tamsią paslaptį, išorinį tyrumą ir moralinį nuopuolį.

Šviesą spektakliuose Wilsonas dažnai naudoja kaip naratyvinį įrankį, perteikiantį personažų būsenas, vidinius išgyvenimus, atmosferą. Šaltas apšvietimas gali simbolizuoti Dorianio vidinį šaltumą, tuštumą, kurioje jis skendi, narcisizmą ir savirefleksiją. Tačiau aplinka dažnai apšviesta šilta šviesa, kontrastuoja su pačio Dorianio figūra, jo baltu skulptūrišku veidu ir juoda arba balta apranga. Dorianas taip išsiskiria iš aplinkos, prie jos nepritampa, ji jam yra per daug emocionali. Svobono Dorianas jau yra nutolęs nuo tos šiltos šviesos, jis žvelgia į ją lyg į praeities prisiminimą, taip tarsi norėtų, kad ji jį sušildytų, tačiau tai neįmanoma (žr. Priedą Nr. 2). Tuo tarpu, Zemlecko Dorianas tarsi maudosi šviesoje. Ryški ir šilta šviesa yra nuolat nukreipta į jį, o jis pats yra šalta skulptūra, nepakeista, nesušildyta šviesos, bet besimėgaujanti jos šiluma. Pavyzdžiui, scenoje, kuri primena filmavimo aikštelę, Dorianas yra apšviestas ryškių prožektorių, nuolat sekamas kameros, tarsi ir gyvenime visada būtų stebimas ir sekamas. Šviesa išryškina ne tik personažų skirtumus, bet ir įtvirtina jų simbolinę prasmę.

Sudėtinga Wilsono vizualinio teatro sąveika su naratyvu išryškina kaip tekstas, išverstas į vizualius ženklus, tampa apčiuopiamu, patiriamu ir dinamišku scenos elementu, daugiasluoksne patirtimi. Spektaklyje vizualiniai ženklai įgauna gilų semantinį krūvį, kuris praturtina naratyvą. Tai, kad kiekviena scenos detalė veikia kaip savarankiškas simbolis, yra pagrindinis Wilsono režisūrinis principas. Dorianio portretas, grimo kambario veidrodžio stalas, balta pirštinė, kameros, scena scenoje – visa tai yra simboliai, kalbantys apie grožį, moralę, savižudybę, tapatybę. Todėl galima sakyti, kad kupinas šių detalių, nešančių daugiasluoksnes reikšmes, šis spektaklis tampa ne tik istorija apie

visiems gerai žinomą Dorianą Grėjų, o vizualia, estetiška ir daugiareikšme mozaika, kuri perteikia tiek režisieriui, tiek pačiam Wilde'ui svarbias temas.

3.6. Laiko tėkmės struktūra

Roberto Wilsono spektaklyje „Dorianas“ laiko tėkmė yra fragmentiška ir ritminga, atspindinti Wilsono postdraminio teatro estetiką. Šiame spektaklyje, kaip ir daugumoje Wilsono pastatymų, laikas nėra chronologiškas ar linijinis, čia jį galime laikyti retrospektyviu ir daugiaplaniu. Laikas šiame pastatyme perteikiamas visais elementais – vaizdu, garsu ir judesiu. Kaip jau minėta, pats spektaklis dažnai yra laikomas nenaratyvinis ir viena iš priežasčių galėtų būti netradicinis laiko perteikiamas, jo nenuoseklumas. Spektaklis prasideda Dorianui jau įvykdžius nusikaltimą, jau esančiam savo sielos supuvime, besislapstančiam ir tapusiam tik savo praeities šešėliu. Jis keliauja prisiminimais, kol įvyksta perėjimas į praeitį, apie kurią mąstoma. Pradžioje tamsus ir niūrus Dorianas, atsiduria ryškiame baltame, tarsi dienos apšvietime ir džiaugsmingai šokdamas išsuoliuoja iš scenos. Aidint serbiškam pučiamųjų ansamblui, į sceną lėtai įslenka praeitis – Zemlecko Dorianas, jaunasis, esantis savo šlovės viršūnėje. Nuo to momento yra sugrįžtama į praeitį taip, lyg ji vyktų šiuo metu ir laikas vėl tarsi ištirpsta. Pabaiga taip pat nėra tragiška, kaip Wilde'o romane, spektaklis baigiasi Doriano šokio ir dainos pasirodymu, kuriame jis laimingas, mėgaujasi dėmesiu, į jį nukreiptomis šviesomis. Toks laiko vaizdavimas sukuria cikliškumo įspūdį, nesibaigiančio užburto rato, kuriame Dorianas yra įkalintas jausmą.

Postdraminio teatro kontekste Wilsono netradicinis laiko vaizdavimas leidžia žiūrovui atsiriboti nuo laiko ir susitelkti į vizualumą, pojūčius, nuotaikas ir simbolius, atsiriboti nuo pačios istorijos. Toks laikas yra daugiau melancholiškas, kartais sustingęs, atspindintis amžinybę, kurioje nori pasilikti Dorianas, tačiau ir trumpalaikiškumą – kokia yra realybė. Šis laikas ir erdvė daugiau primena anapusinį pasaulį, sapną. Pats spektaklis, laiko atžvilgiu, tampa tarsi Doriano svajonės išsipildymu, amžinybe, kuri yra ne tik laimė, bet ir prakeiksmas, užstrigimas savo gyvenimo aukštumose ir nuopuolyje. Dorianas yra pasmerktas nuolat kartoti savo tragediją. Tai rojus ir pragaras viename, kaip ir juoda ir balta spalvos, dominuojančios spektaklyje.

Muzika perteikiamas laikas spektaklyje atspindi Roberto Wilsono gebėjimą manipuluoti juo ir erdve, kartais juos ištempiant, sulėtinant. Tai ypatingai atsispindi dainoje „On the White Sea“. Svobono pasakojama istorija apie pašėlusį Doriano gyvenimą, skambant šiai muzikai nutrūksta ir žiūrovas panardinamas į beribę ir šaltą erdvę, sapną arba atsiminimą. Taip nutraukiamas bet koks ryšys su tikrove ir laikas tampa bereikšmiu, sustingusiu, kaip ir pasimetusi Doriano siela.

Laikas šiame spektaklyje tampa ne siužeto rėmais, bet labiau egzistenciniu reiškiniu. Jo struktūra yra cikliška, nenusipėjama, sukurianti sapno, atminties ar pasikartojančio ritualo įspūdį.

Tokia laiko tėkmė artima Anri Bergsono filosofijai, jo „trukmės“ (*la durée*) sąvoka nusako vidinę, nenutrūkstamą sąmonės tėkmę, kuri nesutampa su objektyviu, chronologiniu laiku: „Sąmoningai išgyventas laikas nėra sudarytas iš atskirų momentų; tai nenutrūkstama, kokybiškai kintanti visuma“ (Bergson, 2001, p. 108). Tokia visuma spektaklyje atsiskleidžia per laiko šuolius, scenų nepastovumą, taip pat ir per ritmą, šviesą, muziką ir choreografiją. Laikas šiame spektaklyje neveda į pabaigą, o tarsi sugrąžina Dorianą į pradžią, į nuolatinį savęs kartojimą. Taip spektaklis tampa laiko buvimo forma, kurios žiūrovui nereikia suprasti, bet išgyventi ir tapti kartu su Dorianu keliaujančiu sapnuotoju.

IŠVADOS

1. Roberto Wilsono spektaklis „Dorianas“ gali būti laikomas intersemiotine Oscaro Wilde'o romano „Doriano Grėjaus portretas“ adaptacija, pastatyta pagal Darrylo Pinckney pjesę „Dorianas“. Pjesė integruoja romano elementus, tačiau yra daugiasluoksniė, sudaryta iš biografinių fragmentų ir nesekanti tik šio literatūrinio šaltinio naratyvu. Taikant intersemiotinio vertimo teorinę prieigą, kurioje remtasi Romano Jakobsono, Naciye Sağlam, Raili Lass ir Miglės Munderzbakaitės įžvalgomis, buvo nustatyta, kad šiame spektaklyje literatūrinis tekstas perverčiamas į įvairias ženklų sistemas: vizualinius, verbalinius, garsinius ir kinetinius ženklus. Kiekvienas ženklas įgyja prasmę, tampa nepriklausomu, tarpusavyje su kitais ženklais sąveikaujančiu ir vienas kitam lygiu prasmės nešėju.

2. Spektaklyje vyrauja ideotekstinė ir intertekstinė strategijos, kurios leidžia sukonstruoti pasakojimą iš fragmentų, o ne iš nuosekliai sudėliotos siužetinės linijos. Pjesėje sujungiami ir paties romano autoriaus Oscaro Wilde'o bei dailininko Francis'o Bacono biografiniai elementai, kurie praturtina spektaklį ir patį Doriano personažą įvairialypiais prasmių sluoksniais.

3. Spektaklį galima laikyti postdraminiu, nes jame matomi aiškiai dominuojantys postdraminio teatro bruožai. Vienas iš svarbiausių šiame darbe yra tai, kad tekstas nedominoja, o tampa lygi visų ženklų sistemos dalis. Personažų psichologinė motyvacija pakeičiama estetiniu vaizdu, kalba tampa ritmine ir garsine struktūra, o aktoriaus funkcija tampa intersemiotine, nes jis kuria prasmę per gestą, kūno išraišką, garsą ir laikyseną, tačiau nebėra pagrindinis spektaklio komponentas, o tik dalis jo.

4. Analizuojant spektaklį pagal atskiras ženklų sistemas, tokias kaip dramaturgija, verbalinis kodas, garso, judesio, vizualiniai ir laiko ženklai, paaiškėjo, kad kiekvienas šių sluoksnių yra savarankiška reikšmės kūrimo struktūra. Todėl analizuojant atsiskleidžia, kaip literatūrinis tekstas transformuojamas į teatrinę, multisensorinę raišką, kurioje ne vien kalba, bet ir ritmas, šviesa, muzika ar kostiumas yra teksto atitikmenys ir vertimas.

5. Oscaro Wilde'o romanas „Doriano Grėjaus portretas“, Darrylo Pinckney pjesė „Dorianas“ ir Roberto Wilsono spektaklis tuo pačiu pavadinimu, atskleidžia, kaip verčiant tekstą į kitus ženklus modifikuojama ir transformuojama pirminė idėja. Wilde'o romane atsiskleidžia individo moralinio nuopuolio tema, grožio kulto ir etinių pasirinkimų priešprieša. Wilde'as išryškina kritišką požiūrį į hedonistinę estetiką. Pinckney pjesė, labiau primenanti esė pobūdžio koliažą, išskaido Wilde'o linijinę naratyvinę struktūrą ir sujungia jo tekstą su Francis'o Bacono ir jo paties autobiografiniais fragmentais. Taip idėja persikelia į introspektyvų, kultūriškai refleksyvų lygmenį, praplėsdama prasmių lauką. Spektaklis pakartoja romano mintį, tačiau ją perkonstruodamas. Wilde'ui būdinga moralinio nuopuolio kritika, individo sąžinės simbolika yra keičiama į vizualią savirefleksiją apie laiko tėkmę ir tapatybės performatyvumą. Wilsono

pastatymas labiau atspindi idėją, kad gyvenimas tik teatras, estetiškas ir vizualus pasirodymas, turintis prasmę tik pačiam veikėjui, kuris jį kuria taip performatyviai, kaip moka, bet jį stebinčiam žiūrovui jis gali neturėti jokios reikšmės. Todėl galima teigti, kad Wilsono Dorianas ne imituoja Wilde'ą, o interpretuoja jį, modifikuodamas idėją iš moralinės kritikos į egzistencinį bei vizualinį apmąstymą.

SANTRAUKA

ROBERTO WILSONO SPEKTAKLIS „DORIANAS“ NACIONALINIAME KAUNO DRAMOS TEATRE: INTERSEMIOTINIO VERTIMO PERSPEKTYVA

Magistro darbe analizuojamas amerikiečių režisieriaus Roberto Wilsono spektaklis „Dorianas“, pastatytas Nacionaliniame Kauno dramos teatre 2022 m. ir įkūnijantis intersemiotinio vertimo principus. Spektaklis sukurtas remiantis Oscaru Wilde'o romanu „Doriano Grėjaus portretas“ (1890), tačiau jis nėra tiesioginė šio teksto sceninė adaptacija, nes kūrinio dramaturginį pagrindą sudaro ne tik Wilde'o tekstas, bet ir dramaturgo Darrylo Pinckney pjesė „Dorianas“ (2021), kurioje įpinami paties rašytojo Wilde'o ir anglų dailininko Franciso Bacono biografiniai motyvai. Taip susiformuoja iš fragmentų sudėliotas, koliažinis pasakojimas, kuris atveria galimybes daugiaprasmiui teatriniam vertimui. Jame tekstas, vaizdas, judesys, garsas ir ritmas funkcionuoja kaip savarankiškos, bet tarpusavyje sąveikaujančios reikšmės kūrimo sistemos.

Darbo metodologinis pagrindas yra intersemiotinio vertimo ir adaptacijos sampratos, remiantis Romano Jakobsono (1959) lingvistine vertimo teorija bei Naciye Saglam (2022) ir Raili Lass (2023) įžvalgomis. Pristatomas postdraminio teatro kontekstas, išskiriami Hans-Thies Lehmanno (2010) įvardyti postdraminės scenos bruožai, kuriuos sudaro naratyvo skaidymas į fragmentus, vizualumo prioretizavimas bei dekonstrukcinė dramaturgija. Atskirai analizuojama Roberto Wilsono kūrybos metodika, ypatingą dėmesį skiriant režisieriaus kūrybai būdingam vizualumui, lėtai choreografijai, muzikinės partitūros svarbai.

Spektaklyje „Dorianas“ yra išskiriami intersemiotinio vertimo ženklai, kurie apima tokius teatro kalbos lygmenis, kaip dramaturgija, verbalinė raiška, choreografija, garso struktūros, scenografija, laiko struktūrizavimas. Darbe analizuojama, kaip Wilsonas pasitelkia teatrinis ženklus ne kaip iliustraciją literatūriniam tekstui, bet kaip estetinės reikšmės kūrimo būdą. Doriano personažas padalijamas atlikti dviem aktoriams, Dainiui Svobonui ir Mantui Zemleckui. Tai suskaido Dorianą ne tik į jo gyvenimo etapus laiko prasme, bet ir jo vidinės ir išorinės asmenybės išraišką, kuri sustiprina romane esančias idėjas, jas plėtoja ir perkonstruoja.

Reikšminiai žodžiai: Robertas Wilsonas, Oscaras Wilde'as, Darrylas Pinckney, Dorianas, Romanas Jacobsonas, intersemiotinis vertimas, teatrinė adaptacija, postdraminis teatras, vizualus teatras, literatūros perrašymas.

SUMMARY

ROBERT WILSON'S PLAY "DORIAN" AT THE KAUNAS NATIONAL DRAMA THEATRE: AN INTERSEMIOTIC TRANSLATION PERSPECTIVE

This master's thesis analyzes the stage production *Dorian*, directed by American theatre artist Robert Wilson and premiered at the National Kaunas Drama Theatre in 2022, as an embodiment of intersemiotic translation principles. The performance is based on Oscar Wilde's novel "The Picture of Dorian Gray" (1890), yet it is not a direct stage adaptation of this literary text. Its dramaturgical foundation also includes the play "Dorian" (2021) by American playwright Darryl Pinckney, which incorporates biographical motifs not only from Wilde's own life but also from that of British painter Francis Bacon. The result is a fragmented, collage-like narrative structure that opens up possibilities for polysemic theatrical translation, where text, image, movement, sound, and rhythm function as autonomous interrelated systems of meaning-making.

The methodological basis of the thesis relies on the concepts of intersemiotic translation and adaptation, based on Roman Jakobson's linguistic theory of translation (1959) as well as insights from Naciye Saglam (2022) and Raili Lass (2023). The thesis also introduces the context of postdramatic theatre, identifying key features outlined by Hans-Thies Lehmann (2010), such as narrative fragmentation, visual prioritization, and deconstructive dramaturgy. A separate section is devoted to analyzing Wilson's creative methodology, with particular focus on his signature visual language, slow-paced choreography, and musical composition structure.

The performance "Dorian" is examined as an instance of intersemiotic translation, analyzing various levels of theatrical language, including dramaturgy, verbal expression, choreography, sound structure, scenography, and the structuring of time. The thesis explores how Wilson employs theatrical signs not as illustrations of a literary text, but as tools for constructing aesthetic meaning. The character of Dorian is portrayed by two actors – Dainius Svobonas and Mantas Zemleckas – dividing the role not only into temporal life stages, but also into expressions of inner and outer identity. This duality reinforces, expands, and reconfigures the core ideas found in Wilde's novel.

Keywords: Robert Wilson, Oscar Wilde, Darryl Pinckney, *Dorian*, Roman Jakobson, intersemiotic translation, theatrical adaptation, postdramatic theatre, visual theatre, rewriting literature.

LITERATŪRA

1. Bergson, H. (2001). *Laikas ir laisva valia* (A. Kniūkšta, Vert.). Vilnius: Pradai. (Originalas išleistas 1889 m.)
2. Corwin, W. (2021). In Conversation: Darryl Pinckney with William Corwin. The Brooklyn Rail. Prieiga per internetą: <https://brooklynrail.org/2021/03/books/In-Conversation-DARRYL-PINCKNEY-with-William-Corwin/>
3. Eco, U. (2007). *Experiences in translation*. University of Toronto Press.
4. Fischer-Lichte, E. (1992). *The Semiotics of Theatre*. Indiana University Press.
5. Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Trans. Saskya Iris Jain. London and New York: Routledge.
6. Holmberg, A. (1996). *The Theatre of Robert Wilson*. Cambridge University Press.
7. Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
8. Hutchinson, George. *Facing the Abyss: American Literature and Culture in the 1940s*. Columbia University Press, 2015.
9. Jagose, Annamarie. *Queer Theory: An Introduction*. New York: NYU Press, 1996.
10. Jakobson, R. (1959). On Linguistic Aspects of Translation. In: Brower, R. A. (ed.). *On Translation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, p. 232–239. Prieiga internete: https://monoskop.org/images/6/68/Jakobson_Roman_1959_On_Linguistic_Aspects_of_Translation.pdf
11. Lass, R. (2023). *Intersemiotic Translation in the Theatre: Creating a Stage Production*. Translation Matters, 5(1), p. 121–131. Prieiga internete: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/tm/article/view/13272>
12. Lehmann, H. (2010). *Postdraminis teatras*. Menų spaustuvė.
13. Melnikova, I. (2012). *Adaptacijos studijos: literatūra versus kinas – vertimas ar dialogas*. Colloquia, 28, p. 31–32. Prieiga internete: https://www.ilti.lt/failai/Nr_28Colloquia_Str_Melnikova.pdf
14. Munderzbakaitė, M. (2018). *Adaptacija arba dviejų „tekstų“ santykis kino ir teatro medijose*. LOGOS - A Journal of Religion, Philosophy, Comparative Cultural Studies and Art, 89, p. 173–182.

15. Munderzbakaitė, M. (2020). *Literatūros kūrinių adaptacijos: Franzo Kafkos kūrinių atvejai*. LOGOS - A Journal of Religion, Philosophy, Comparative Cultural Studies and Art, 102, p. 200–208.
16. Muñoz, José Esteban. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: NYU Press, 2009.
17. Pavis, P. (2003). *Analysing Performance – Theater, Dance, and Film*. Translated by David Williams. The University of Michigan Press.
18. Princeton University. (2022). *An Afternoon with Writer & Playwright Darryl Pinckney*. Prieiga per internetą: <https://arts.princeton.edu/events/an-afternoon-with-writer-playwright-darryl-pinckney/>
19. Pinckney, D., Wilson, R., 2022. *Dorian*. Spektaklio programa. Kaunas: Nacionalinis Kauno dramos teatras.
20. Rambo-Hood, M. (2012). *A Brief History of Timing: Musical Logic and the Theatre of Robert Wilson*. Networking Knowledge, 5(1), p. 219–230.
21. Saglam, N. (2022). *Stage Adaptations from Literary Texts as Intersemiotic Adaptation*. Journal of Translation Studies, 33, p. 119–134.
22. Rambo-Hood, Carol Martin. “Robert Wilson’s Visual Composition.” In *The Routledge Companion to Scenography*, ed. Arnold Aronson. Routledge, 2012.
23. Wilde, O. (2019). *Doriano Grėjaus portretas* (G. Gailiūtė-Bernotienė, Vert.). Vilnius: Alma littera.
24. Wilde, O. *De Profundis*. London: Methuen & Co., 1905. Prieiga per internetą: <https://campuspress.yale.edu/modernismlab/de-profundis>. Žiūrėta 2025 m. balandžio 17 d

PRIEDAI



Priedas Nr. 1 Scena iš spektaklio „Dorianas“, rež. R. Wilsonas, NKDT, 2022 m. **Nuotr. L. Jansch**



Priedas Nr. 2. Scena iš spektaklio „Dorianas“, rež. R. Wilsonas, NKDT, 2022 m. **Nuotr. L. Jansch**



Priedas Nr. 3 Scena iš spektaklio „Dorianas“, rež. R. Wilsonas, NKDT, 2022 m. Nuotr. **L. Jansch**



Priedas Nr. 4 Scena iš spektaklio „Dorianas“, rež. R. Wilsonas, NKDT, 2022 m. Nuotr. **L. Jansch**



Priedas Nr. 5 Scena iš spektaklio „Dorianas“, rež. R. Wilsonas, NKDT, 2022 m. **L. Jansch**



Priedas Nr. 6 Scena iš spektaklio „Dorianas“, rež. R. Wilsonas, NKDT, 2022 m. **L. Jansch**



Priedas Nr. 7 Scena iš spektaklio „Dorianas“, rež. R. Wilsonas, NKDT, 2022 m. **L. Jansch**



Priedas Nr. 8 Scena iš spektaklio „Dorianas“, rež. R. Wilsonas, NKDT, 2022 m. **L. Jansch**