

## TEATRAS POPIERIAUS LAPE: EGONO SCHIELE'S EKSPRESIONISTINIAI AUTOPORTRETAI

**Dalia Kolytaitė**

Vestfalijos Vilhelmo universiteto (Miunsteris)

Germanistikos instituto Naujosios vokiečių literatūros poskyrio asistentė

Ekspresionizmas dailėje, veiksmingai išsiplėtojęs tarp kitų XX a. pradžios Europos „-izmų“, paprastai laikomas išskirtiniu vokiečių kultūros reiškiniu. Apžvelgiant šios krypties raidą, kalbama apie Dresdeno „Tilto“ („Brücke“) grupę, „Mėlynojo raitelio“ („Der blaue Reiter“) atstovus, apie pavienių dailininkų kūrybą (Emilis Nolde, Christianas Rolfsas, Paula Modersohn-Becker, kurie priskiriami Šiaurės Vokietijos ekspresionizmui), apie „naujojo daiktiškumo“ atstovus (Otto Dixas, Georgas Groszas, Maxas Beckmannas) ir apie „bedaikčių“ paveikslų kūrėjus. Tarptautinį atspalvį šiai meno kryptčiai suteikia austrų dailininkų darbai, praturtinę ją savita atlikimo technika bei tematika: Egono Schiele's, Oskaro Kokoschkos, Richardo Gerstlio, Alfredo Kubino ir kitų.

Šio straipsnio analizės objektu pasirinkti šeši Egono Schiele's 1911–1917 m. akvarele tapyti paveikslai (žr. iliustr. straipsnio pabaigoje): 1. „Autoportretas languotais marškiniais“ („Selbstbildnis mit kariertem Hemd“, 1917); 2. „Pamokslininkas. Autoportretas“ („Der Prediger / Selbstbildnis“, 1913); 3. „Kovotojas. Autoportretas“ („Der Kämpfer / Selbstbildnis“, 1913); 4. „Sėdinčio vyro aktas. Autoportretas“ („Sitzender männlicher Akt / Selbstbildnis“, 1917); 5. „Šokėjas. Autoportretas“ („Der

Tänzer / Selbstbildnis“, 1911); 6. „Vyro aktas raudona draperija apjuostomis strėnomis. Autoportretas“ („Männlicher Halbakt mit rotem Lendentuch / Selbstbildnis“, 1914). Jie priskiriami brandžiajam dailininko kūrybos periodui, kai jis ypatingo dėmesio skyrė savęs psichologizavimui, eksperimentavo naujomis tapyimo ir formos galimybėmis. Šių akvarelių analizės tikslas – per eidetinius bei chromatinus raiškos elementus atskleisti vienos ženklų sistemos integravimąsi į kitą ženklų sistemą (šiuo atveju teatro paveikslo), jų abipusę sąveiką ir parodyti vieną iš įmanomų vizualaus teksto perskaitymo galimybių.

Prieš pradėdant analizę, svarbu atkreipti dėmesį į keletą aspektų, grindžiančių tolesnius svarstymus:

- interpretacijos atspirties tašku pasirinkti teatrą įkvėpia Jurijaus Lotmano mintis, kad objektas, suvoktas kaip tekstas (šiuo atveju autoportretas), yra kažkaip užkodotas. Būtent tokia kodavimo prielaida atitinka teksto sampratą<sup>1</sup>. Todėl ne akivaizdi teatrinė atributika lemia tokį autoportreto suvokimą, o būtent kūno įprasmini-

<sup>1</sup> Юрий М. Лотман, „Текст в тексте“, *Об искусстве*, Санкт-Петербург: Искусство, 1998, 424.

mas, jo kodų santykiai su kitais paveikslų elementais skatina recipientą formuoti teatrinę kompoziciją;

- visais šešiais atvejais kalbama ne apie autoportretą, mimetiškai reprezentuojantį savo realų atvaizdą. Autoportretu siekiama vaizduojamam objektui suteikti tam tikrą meninę koncepciją. Todėl šis objektas suvokiamas kaip dvimatis – jis ne tik konkretus atvaizdas, bet ir prasmę turinti sąvoka;
- pasirenkama ne tradicinė teatro samprata su tiesioginiais dialogais, komunikaciniais lygiais, uždara bei atvira struktūra ir kitomis būdingomis priemonėmis. „Aktoriaus“ monologinė forma, jo kūno geometrinis išdėstymas ir kiti elementai skatina remtis specifiniu teatro žanru – pantomima;
- į vieną pantomimos spektaklį įtraukiami skirtingu laiku tapyti autoportretai. Jie lyginami atpažįstant jų adekvatumą: ta pati tapymo maniera ir technika, tas pats objektas – „kalbantis“ judesys. Šią eilę būtų galima papildyti ir kitais dailininko autoportretais: „Autoportretas šliaužiant“ („Selbstbildnis in kriechender Stellung“, 1913), „Autoportretas oranžiniu apsiaustu“ („Selbstbildnis in orangefarbenem Umhang“, 1913), „Autoportretas violetiniais marškiniais ir tamsiu kostiumu, stovint“ („Selbstbildnis in lila Hemd und dunklem Anzug, stehend“, 1914), „Autoportretas geltona liemene“ („Selbstbildnis in gelber Weste“, 1914) ir daugeliu kitų;
- kiekvienas tam tikros sistemos ženklas gali būti derinamas su kitos sistemos ženklais: lingvistiniais, mimikos, gestų, kaukių, šukuosenų, kostiumų ir kitais. Taip atsiranda naujų, viena kitą papildančių reikšmių laukas<sup>2</sup>. Šiuo atveju erdvės ribos, apibrėž-

tos paveikslo rėmais, su kitos sistemos ženklų pagalba įgyja sceninės erdvės reikšmę.

Didžiausią dalį Schiele's darbų sudaro jo autoportretai. Iki 28-erių metų dailininkas buvo nutapęs ir nupiešęs net 100 autoportretų<sup>3</sup>. Savąjį *aš* jis sugebėjo varijuoti pačiais įvairiausiais aspektais: jis ir šventasis, ir vienuolis, piligrimas ir ištvirtėlis, atsiskyrėlis, dendis, kalinys ir savo paties mirties pavidalo antrininkas. Kai kuriuose darbuose jis save skaidė net į tris asmenybes. Jo paveiksluose galime pamatyti ir pyktį, ir dvasios tuštybę, spazmų sukaustytą kūną ir isterikos priepuolį, agoniją, melancholiją, tuščią žvilgsnį, gilų susimąstymą, aroganciją, kartais baimę ir nekaltumą. Tokie sau suteikti vaidmenys, saviinscenizacija, yra savistabos rezultatas, žiūrovui pateikiama autobiografija. Dėl asmens vaizdavimo metamorfozių Wolfgangas Georgas Fischeris Schiele pavadina „genialiu dailininku, narcizu, šokėju, grimasų meistru“<sup>4</sup>.

Savo autoportretuose dailininkas „gyvena“ kūno kalba, diktuojama vidinės būsenos, psichikos. Stovėdamas savo dirbtuvėje priešais didžiulį veidrodį (žr. nuotraukos kopiją), jis skaidė save į gabalėlius, po to vėl surinkdavo kaip mozaiką – tai liudija ne tik jo paveikslai, bet ir nuotraukos, padarytos Antono Jozefo Trčkos ir Johaneso Fischerio. Galima spėti, kad Schiele mėgavosi persikeldamas į skirtingas padėtis – subjekto ir objekto, dailininko ir modelio, aktoriaus ir režisieriaus.

Improvizavimas, kūno varijavimas prieš veidrodį ir prieš objektyvą iš esmės buvo pasiruošimas tapybai. Johannas Wolfgangas Goethe „Taisyklėse aktoriams“ („Regeln für Schauspieler“, 1803) pataria atsistoti prieš veidrodį ir paban-

<sup>2</sup> Erika Fischer-Lichte, „Der Begriff des theatralischen Textes“, *Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text*, Bd. 3, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1983, 13.

<sup>3</sup> Šiuo aspektu Schiele lyginamas su Rembrandtu, kuris tokio paties amžiaus galėjo pasigirti nupiešęs tik 50 autoportretų.

<sup>4</sup> Wolfgang Georg Fischer, *Egon Schiele. Pantomimen der Lust. Visionen der Sterblichkeit*, Köln, 1998, 121.

dyti tyliai skaityti tekstą arba visai nekalbėti, žodžius tarti tik mintyse. Taip, jo nuomone, bus išvengta priklausomybės nuo kalbos, žodžių, kurie dažnai paskatina klaidingą, nereikalingą judesį<sup>5</sup>.

Pasirinktų autoportretų pagrindą sudaro gestas, kuris visų pirma yra vizualinės teatrinėsraiškos dalis. Šiuo atveju jis suprantamas ne siaurąja prasme (kaip rankos mostas ar pan.), bet kaip plastinė kūno konfigūracija, kuriai būdinga ženklų sistema, leidžianti patį kūną skaityti kaip tekstą. Tokia samprata numano dvejopą gesto traktuotę: kaip socialinio ženklo, turinčio nekontingentą reikšmę, ir kaip kultūrinio ženklo, kurio semantika suvokiama tik tam tikrame kontekste. Kadangi dailininko autoportretuose perteikiamas gestas yra totalus gestas, kūniškumo instrumentas, ir atitinka kultūrinių ženklų sistemą, jis perauga į pantomimą. Yra keletas esminių sutapimų, leidžiančių teigti, kad minėtus šešis Schiele's autoportretus galima traktuoti kaip vieną pantomimos spektaklį. Pirmiausia – vizualiųjų išraiška, primenanti nuotrauką, kuriose fragmentais užfiksuotas judesys. Tokių atskirais vaizdais suskaidytą judesį galima pamatyti ne tik pantomimos fotografijų albumuose, panašių asociacijų pažadina ir nebyliojo kino kadrų eiga. Su šia kino rūšimi pantomima turi tiesioginį ryšį, čia ji iš naujo suklestėjo ir įsitaisino.

Pantomima ir nebylusis kinas turi bendrų esminių elementų: „*Bild und Bewegung*: das sind die gleichen Elemente, aus denen die Pantomime und der Stummfilm lebt“<sup>6</sup>. Įžiūrimas ir pantomimos panašumas su tapyba bei skulptūra. Apie tokį „giminingumą“ rašė J. W. Goethe, K. von Lewetzow, J. Dorcy.

<sup>5</sup> Johann Wolfgang Goethe, „Regeln für Schauspieler. Gebärdenspiel“, *J. W. Goethe, Werke, Kommentar und Register*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 12, München: Kunst und Literatur, 1994, 258.

<sup>6</sup> Karl Günter Simon, *Pantomime. Ursprung. Wesen. Möglichkeiten*, München, 1960, 72.

Sie (Pantomime) erscheint dann wie die Plastik in einem angemessenen, unauffälligen Raum, der keinen keinen selbstständigen Ausdruck besitzt. [...] Der Bildhauer fixiert diese Momente (durch Posen ausgedrückte Gemütszustände) und gibt dadurch ihrer Idee dauernden Ausdruck im Raum allein. Der Pantomimist reiht sie aneinander durch natürliche Übergänge er gibt ihr Ausdruck in Raum und Zeit.<sup>7</sup>

Schiele's paveikslus interpretuoti kaip pantomimos spektaklį skatina ir pats šis teatro žanras, vadinamas „die große schweigende Kunst“, „das Spiel des bewußt bewegten Körpers“, „die Kunst der Form“, „das Material, aus dem diese Form geschaffen wird, ist der menschliche Körper“<sup>8</sup>. Dailininko draugystė su Erwinu Dominiku Oseniu, pantomimos atlikėju varjetė teatre, turėjo didelės įtakos tokiai kūno plastikai: „Osen's Bühnenauftritte, seine exaltierten Gebärden inspirierten Schiele: wohl zu den seltsamen, theatralischen Posen“<sup>9</sup>. Keletas pirmųjų akvarelių šia tema pažymi tokio tapymo tarpsnio pradžią: „Van Osenas mimas“ („Mime van Osen“, 1910), „Erwinas Osenas“ („Erwin Osen“, 1910).

Plačiausia prasme pantomima yra vaizdavimo, išraiškos būdas, siauresne – vaizdavimo būdas teatro scenoje (jis gali sudaryti žodinio spektaklio interpus ar atskiras dalis), o pačia siauriausia prasme – savarankiškas teatro žanras<sup>10</sup>. Pantomimos esmę sudaro ne verbalinė, o vizuali objektų kalba, kuri savo prasmių sistemą pateikia išoriškai. Schiele autoportretuose kuria monologinį karnavalą, žaidžia savo identitetu, noriai atlieka svetimus vaidmenis. Jo vaizduojamo kūno judesiuose nėra apibrėžtų gestų, ku-

<sup>7</sup> Hans Bollmann, *Untersuchungen zur Kunstgattung Pantomime*, Hamburg, 1968, 54–55.

<sup>8</sup> Simon, 1960, 12–13.

<sup>9</sup> Frank Whitford, *Egon Schiele*, München, 1998, 70.

<sup>10</sup> Bollmann, 1968, 1.

rie leistų sukonkretinti simboliką, tačiau jo judesių visuma pažadina tam tikras emocijas, kurios padeda suvokti išreiškiamas būsenas, todėl jo pantomima bus suprantama kaip savarankiškas teatro žanras. Kiekvienas galvos linktelėjimas, kojos ar rankos pakėlimas yra individualus ir įmanomas tik vienintelį kartą. Kitą sykį visas gali būti atliekama kitaip. Hugo von Hofmannsthalis rašo, kad „die Sprache der Worte ist scheinbar individuell, in Wahrheit generisch, die des Körpers scheinbar allgemein, in Wahrheit höchst persönlich. Auch redet nicht der Körper zum Körper, sondern das menschliche Ganze zum Ganzen“<sup>11</sup>.

Pirmajame Schiele's paveiksle „Autoportretas languotais marškiniais“ judesio išraiška – pakreiptas kūnas ir nenatūraliai nulenкта galva – rodo žaidybinių, vaidybinių elementą. Šis gestas gali būti traktuojamas ir kaip aktoriaus fiziškai parengtas, kiekvienam vaidmeniui pritaikytas kūnas, ir kaip marionetės judesys. Marionėčių teatras dažnai gretinamas su pantomima, tačiau jie turi esminių skirtumų, kurie svarbūs aptariant Schiele's autoportretus. Visų pirma marionetė yra lėlė, ji negyva. Ji juda mechanškai, nesiekia kojomis žemės, už virvūčių pririštas galūnės valdo žmogus. Tačiau pageidaujamas judesys atsiranda, Heinricho von Kleisto žodžiais, tik „mašinistui“ sąveikaujant su lėle, kai tai, kas negyva, paverčiama gyva. Tai – šokėjo sielos kelias: „Tačiau, kita vertus, ši linija sykiu esanti didžiai slėpinga. Mat ji – tai ne kas kita, kaip *šokėjo sielos kelias*; ir jis abejojęs, ar ją įmanoma surasti koku nors kitu būdu, išskyrus tą, kad mašinistas pats persikelias į marionetės svorio centrą, t. y., kitaip sakant, šokąs“<sup>12</sup>. Tokia min-

timi Kleistas primena ne tik daugybę diskusijų sukėlusį teiginį, kad negyvas marionetės kūnas turi daugiau grakštumo nei žmogaus kūnas. Tai, kad žmogus, valdydamas lėlę, turi užimti jos padėtį, byloja ir apie valdžios jėgą, kuri atsiranda kūrėjo ir jo veikėjo, kūrėjo ir suvokėjo santykiuose.

Pantomima nusakoma ne tik „bežodės kalbos“ metafora, ji dažnai pavadinama „sąmoningai judinamo kūno spektakliu“, „kūno skaitomu pranešimu erdvėje“. Ši „pranešimą“ sudaro du dalykai: poza ir gestas. Juos galima išskirti eidetiškai nagrinėjant Schiele's autoportretus. Paveikslų erdvė akivaizdžiai tuščia, be ženklų, „nekalbanti“, joje nėra pašalinių objektų (išskyrus draperiją pav. 4), ji plokščia (spalviniu tonu neišgaunamas antras planas ar gylis). Ji ribota, ją užima pagrindinis herojus – tik jam ir užtenka vietos įgyvendinti suplanuotą judesį. Pagal funkcionalumą erdvė atitinka pantomimos scenos reikalavimus – šioji taip pat turi būti tuščia ir ribota, nes joje nesiekama išreikšti judesių visumos, reikalaujančios papildomos erdvės, kaip šokio metu. Pantomimos scena – tai neutralūs rėmai, kuriuose plastika ir tam tikru ribotą plotą apimančiu judesiu transponuojama realybė. Pantomima dažnai naudojasi pagalbiniais elementais: muzika, apšvietimu, kaukėmis, kostiumais. Apšvietimas pabrėžia judesį, kostiumas, dažniausiai triko, išryškina kūno plastiką, kaukės arba grimas paslepia veidą, jo reakciją į kūno atliekamą veiksmą, raumenų darbą. Tai svarbus dalykas, nes pantomimoje stengiamasi visiškai atsisakyti veido mimikos: „kalba“ ne akys, ne lūpos, ne grimasos, o tik kūnas. Tuo pantomimos suvokimas skiriasi nuo vaizduojamosios dailės interpretacijos. Žiūrėdami į Schiele's paveikslus kaip į pantomimą, kreipsime dėmesį į rankas, gestus, kūno išlenkimą.

Schiele's autoportretuose vargu ar galime kalbėti apie minėtus pagalbinius pantomimos elementus: muzika – tai akustinis reiškiny, jos ne-

<sup>11</sup> Hugo von Hofmannsthal, „Über die Pantomime“, *Hugo von Hofmannsthal, Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I*, 1891–1913, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 505.

<sup>12</sup> Heinrich von Kleist, „Apie marionėčių teatrą“, *Proskyna* 8, 1991(17), 468.



galime girdėti. Specialaus apšvietimo taip pat nėra, tačiau šviesos paveiksluose užtenka, kad objektas savo ryškiai nubrėžtais kontūrais išsiskirtų iš erdvės. Visuose šešiuose autoportretuose žmogus vaizduojamas apnuogintas (pav. 3; 4; 5) arba pusiau nuogas (pav. 2 užsimetęs marškinius, pav. 6 raudona draperija apsijuosęs strėnas, pav. 1 su marškiniais). Šitaip demonstruojamas kūnas leidžia stebėti ne tik atliekamą judesį, bet ir tai, ką „sako“ jo struktūra.

Schiele savo kūną varijuoja taip, jog galima nesunkiai atsekti geometrinę judesio kryptį. Jis lenkiamas (pav. 1; 2; 3), persukamas, perkreipiamas (pav. 3; 5), ištempiamas (pav. 6), rodomas iš priekio, iš šono, pavaizduotas beveik atsukęs nugarą, sėdintis. Jis krypsta ir skirtingomis kryptimis: išlaikomas tiesiai (pav. 2; 4; 6), įstrižai pakreipiamas į kairę (pav. 3) arba į dešinę (pav. 1; 5). Kiekvienas gestas atrodo tarsi „išlaužtas“ per prievartą, tarsi užgimęs iš stingdančio skausmo. Gestuose nėra plastikos, būdingos pantomimai. (Šioji gali išreikšti ir skausmą, ir beprotystę, ir šleikštulį ar baimę, tačiau judesys atliekamas lanksčiai. Idealiausiu atveju veiklus yra vienas sąnarys. Dėl tokio judesio pobūdžio atrodo, kad atlikėjai neturi kaulų.) Visiškai priešingas įspūdis susidaro Schiele's pantomimos atveju. Kampuoti judesiai, kuriuos išryškina sulenktos galūnės užaštrintomis briaunomis ir gumbuotu reljefu, nenatūralios, tarsi šoko ištiktos pozos išduoda nervingumą, sąstingį, spazmą, susikaustymą, skausmą, kartais net agoniją. Bendra torso ir galūnių forma visuose paveiksluose hipertrofuotai ištesta sulyg simbo-line falo, arba kitaip – gotikine, forma. Išryškinti šonkauliai, rachitiko krūtinė, įdubę skruostai, išsišovę žandikauliai, nusmailėję smakras liesam, bado iškankintam, prakauliam asketo kūnui suteikia ligos įspūdį. Tai dar labiau pabrėžia spalvų paletė. Dailininkas renkasi „purviną“ koloritą, kuris ne tik suteikia suvargusio, susenusio, nesveiko kūno atspalvį, bet ir pritrau-

kia tą kūną arčiau žemės, perkelia į virsmo dul-kėmis, puvimo procesą. Smulkiais rudų, raudonų, žalių spalvų potėpiaais kūnas tarsi išmarginamas kapiliarais, mėlynėmis, skauduliais, atviromis žaizdomis ir kitomis fizinėmis deformacijomis. Apie H. von Marée paveikslus H. Hollandas rašo: „Für seine [Marées] Figuren gibt es in keiner orthopädischen Anstalt Heil und Genesung“<sup>13</sup>. Šis apibūdinimas tinka nuskaiti ir Schiele's vaizduojamų autoportretų bruožus. Dailininkas paverčia save luošiu, kančios simboliu.

Suskilęs į daugybę aš individas atskleidžia problemų kompleksą: identiteto krizę ir vienvatę, kuri realiaame gyvenime dažnai paskatina savizudybei ar išprovokuoja beprotystę. Kūnas redukuojamas iki mėsos pavidalo ir reprezentuojamas vien fiziškai – yrantis, pūvantis, žaizdotas, iškankintas ligos<sup>14</sup>. Ši problematika siejama su amžių sandūros atmosfera, ateities baimė, besikeičiančiu pasauliu. Tas laikotarpis amžininkų prisimenamas kaip chaosas, kaip būties verpetas, kuriame sukosi ir malėsi viskas: nauja ir sena, turėta ir įgyta, teisinga ir klaidinga. To meto Austrija vadinama „džiugia apokalipse“ („fröhliche Apokalypse“) arba „europinių vertybių vakuumo centru“ („Zentrum des europäischen Wert-Vakuums“).

Permainų atmosferoje paūmėjo dėmesys ekscentrikai, perversijoms, „klinikiniam“ atvejams. Liga buvo vertinama, netgi tapo etalonu: „[...] daß man es als Ehre ansehen muß, 'verrückt'

<sup>13</sup> Cit. iš: Max Imdahl, „Vier Aspekte zum Problem der Ästhetischen Grenzüberschreitung in der bildenden Kunst“, *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. Poetik und Hermeneutik*, hg. von H. R. Jauß, München, 1968, 496.

<sup>14</sup> Tai matoma ne tik vaizduojamosios dailės darbuose, bet ir ekspresionizmo poezijoje: Benno, Lichtenstein, Traklio, Heymo.

<sup>15</sup> „Der normale der pathologische Typus“, *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*, Stuttgart, 1982, 182.

genannt zu werden“<sup>15</sup>. Michelis Foucault rašo, kad „jau gūdžiausiais viduramžiais beprotis buvo tas, kurio diskursas negali cirkuliuoti taip, kaip kitų diskursai“<sup>16</sup>. Bepročio žodis dažnai negaliodavo, būdavo nesvarbus, tačiau kartu jam priskiriamos keistos, tik jam vienam būdingos galios: jis neva išsakydavo slaptą tiesą, išpranašaudavo ateitį, naiviai įžvelgdavo tai, kas neprieinama kitų išminčiai. Moderniajame mene liga tapo metafora – ją reiškia vidinė būsena, pasaulėjauta, ja perteikiama išskirtinė menininko padėtis.

Schiele's kūrybos tyrinėtojus irgi domino, kokią poveikį liga daro jo darbams, kas yra liga. Ar tai – egzistencijos būdas, neatsiejamas nuo nusiikalstamų polinkių<sup>17</sup>, ar vienatvė, Hofmannsthalio žodžiais, „Leidensgeschichte eines gespaltenen Ich“, savotiškas estetikos integravimas į neestetiską realybę, į iškankintą, pūvantį kūną? Degeneravęs kūnas išreiškia konfliktą tarp meniškios, jautrios prigimties ir socialinės aplinkos. Ne tik Schiele buvo nesuprastas ir pasmerktas. Ir Kokoschkos darbuose kritikai įžiūrėjo „polinkį į žiaurumą ir luošinimą“, „seksualinę patologiją“, „sifilį ir paralyžių“, „spalvų pelkę“, „šlykščią košę“, „varganos, apgailėtinos, ligotos jaunystės beprotystę“<sup>18</sup>. Ekspresionizmas buvo vadinas „išsigimusi“ („entartet“), o dailininkas ekspresionistas – „patologišku idealistu“<sup>19</sup>.

Schiele's autoportretų vienatvės tematika neapsiriboja vien to meto pasaulėjauta ar menininko atsiskyrėlio problema. Vienatvė išreiškia ma ir *aš* autonomija, kuri primena Antonino Ar-

taud norą atmesti „rašytojo diktatūrą“<sup>20</sup>. Ji atspindi dar vieną svarbų pantomimos bruožą – monologinę atlikimo formą. Pantomimos atlikėjas dažnai vienu metu kuria ne vieną vaidmenį, o keletą. Jis gali pavaizduoti skirtingų lyčių, įvairių profesijų atstovus, skirtingas emocijas ir t. t. Tačiau pantomimoje atlikėjas yra priklausomas nuo laiko – per trumpą akimirką jis gali radikaliai pasikeisti<sup>21</sup>.

Vertėtų atkreipti dėmesį ir į Schiele's paveikslų pavadinimus. Daugelis jų vadinami „autoportretais“ arba „aktais“. Nors autoportreto žanras nusako *aš* transformaciją, šiam *aš* dailininkas nesuteikia jokių papildomų vardų. Save nuasmenindamas jis kreipia dėmesį tik į patį vizualų tekstą ir jo ženklų sistemą. Tačiau iš šešių pateiktų autoportretų trys turi konkretesnius pavadinimus ir nurodo veiksmą: „Kovotojas“, „Šokėjas“ ir „Pamokslininkas“. Šie pavadinimai turėtų papildyti reikšmių lauką.

Kovotojas reikalauja arba realaus, arba abstraktaus partnerio. Jo kūno kalba turėtų užduoti klausimą – kam jis pasirengęs? Pulti? Gintis? Ginti kitą? Duoti atkirtį? Gal jis tykoja? Kūnas pritūpęs, pasisukęs šonu, tačiau galva atsukta į priekį. Jis įsitempęs; nors ir liesas, tačiau aiškiai matyti raumenys. Veidas taip pat įsitempęs, susikaupęs. Apie šokėją galima padaryti panašias išvadas. Priklausomai nuo šokio – klasikinio ar šiuolaikinio – būtų įmanoma interpretuoti atlikėjo padėtį. Be jokios abejonės, galima šokti ir be partnerio, ir judesiai nebūtinai turi būti plastiški. Tačiau kūnas tarsi užduoda klausimą – kas leidžia manyti, kad vaizduojamas asmuo šoka? Nei gestai, nei kūno posūkis, nei pakreipta galva nebyloja apie tokį veiksmą. Analogišką situaciją matome ir „Pamokslininke“. Jis stovi šonu, nuolankiai nuleidęs galvą, veide

<sup>16</sup> Michel Foucault, *Diskurso tvarka*, Vilnius: Baltos lankos, 1998, 8.

<sup>17</sup> Dailininkas buvo apkaltintas vaikų pornografija ir 1912 m. Neulengbache nuteistas kalėti.

<sup>18</sup> Schröder, 1995, 74.

<sup>19</sup> „Der normale und der pathologische Typus“, 181.

<sup>20</sup> Antonin Artaud, „Žiaurumo teatras. Pimasis ir antrasis manifestas“, *Teatras ir jo antrininkas*, Vilnius: Atviros Lietuvos fondas, 1999, 111.

<sup>21</sup> Tokio pasirodymo chrestomatinis pavyzdys – „Jau-nystė, branda, senatvė, mirtis“. Marcelis Marceau per tris minutes sugeba parodyti visą žmogaus gyvenimą.

atsispindi liūdesys, „kalba“ vienintelė kūno dalis – dešinioji ranka. Ji neproporcingai ilga ir deformuota, nenatūraliai sulenкта – žastas per ilgas, alkūnė atrodo kabanti pernelyg žemai. Tačiau rankos gestas rodo mums kryptį, kur link turėtume eiti, arba kur link ketina eiti pats atlikėjas.

Akivaizdu, kad tarp trijų vizualinių tekstų ir jų pavadinimų yra neatitikimų. Pavadinimai, paprastai papildantys esamą informaciją, įgyja priešingą funkciją – jie klaidina žiūrovą. Schiele, pateikdamas mums prieštarigus ženklus, užkoduoja verbalinio ir vizualinio *aš* konfliktą: to, ką sako žodžiai, neparodo gestai.

„Teatras neįmanomas be vienokio ar kitokio žiaurumo, kuriuo grindžiamas spektaklis. Mes esame pasiekę tokio išsigimimo, kad metafizika į mūsų sielas gali įsiskverbti tik per odą.“<sup>22</sup> Ši Artaud citata primena dar vieną Schiele's autoportretų savybę. Dailininkas linkęs „prievartauti“ kūną, jis „nukapoja“, „nukerta“ rankas, kojas, pėdas, išsuka sąnarius, neiaprastai ištempia torsą ir galūnes. Tokia kūno inscenizacija kreipia prie grotesko sampratos. Tačiau šiuo atveju reikėtų prisiminti Michailo Bachtino grotesko interpretaciją François Rabelais romane. Jis kalba apie kolektyvinį kūną – gašlų, ryjantį, besituštinantį, gimdantį, prievartauojantį ir kenčiantį prievartą, hiperbolizuotą kūną. Kūnas suskaidomas į atskiras dalis, kurių kiekviena auga pranokdama save pačią, įgyja savarankiškumą ir gali gyvuoti šalia kūno, iš kurio ji išaugo. Toks kūno hiperbolizavimas paverčia jį daiktu, monstru. Romane atsiskleidžia pagrindiniai grotesko aspektai – degradacija ir inversija. Nuo jų priklauso kiekvieno vyksmo ambivalencija: viršus/apacia, vidus/išorė ir t. t. Nors Rabelais romane kalbama apie iškankintą, išprievartautą kūną, tačiau besaikiu rijimu ir girtavimu švenčiamas

nuolatinis, kolektyvinis, karnavališkas atsinaujinimas.

Rabelais romano pradžioje kreipiasi į skaitytoją:

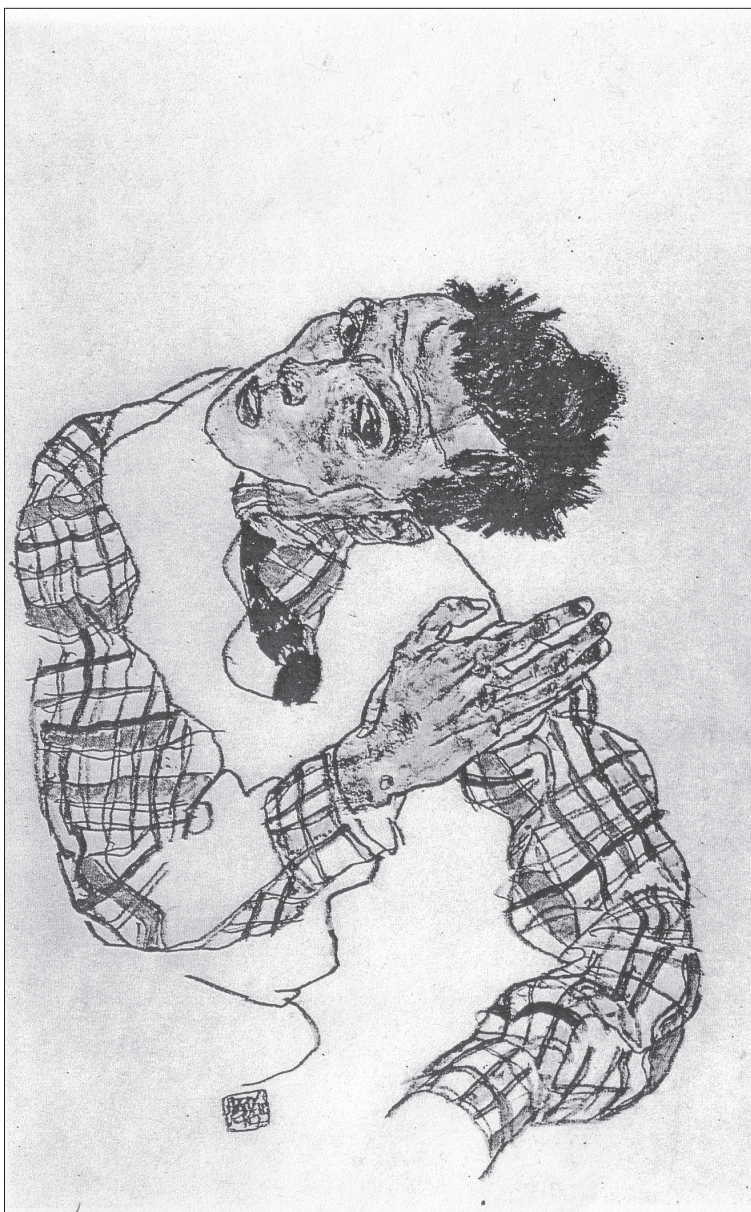
Galbūt nedaug pasemsit išminties,  
Bet pasijuokt skaniai galėsit;  
Aš jus paguosiu, pralinksmsit,  
Užmiršit sielvartą, vargus,  
Ne verkti, bet kvatot turėsit,  
O juoktis moka tik žmogus.<sup>23</sup>

Bachtinas, kalbėdamas apie groteską Nikolajaus Gogolio ar Fiodoro Dostojevskio kūryboje, pažymi, kad čia juokas labai redukuojamas, o ekspresionizmo literatūroje jis tiesiog „užstringa“ gerklėje. Schiele's paveiksluose groteskiška prievartos fantazija, įgyvendinama „pjaustant“ ir „kapojant“ žmogaus kūną, turėtų sukelti smalsumą: kas ištrykš, išbėgs ar išvarvės iš suluošinto kūno? Schiele profesionaliai „amputuoja“ galūnes, nepalikdamas nei kraujo baltos, nei žaizdų, nei randų, bylojančių apie įvykusių prievartą. Rabelais kūno hiperbolizavimas dailininko kūryboje virsta kūno dalių redukavimu, tačiau ir vienu, ir kitu atveju sukuriamos užuominos apie monstrą. Schiele's autoportretas, kuriame dailininko įvaizdis primena vabzdį – „Didelis sėdintis aktas“ („Großer sitzender Akt“, 1910), tampa tiesiogine aluzija į Franzo Kafkos herojaus Gregoro Zamzos („Metamorfozė“) likimą – jis vienišas, nereikalingas, atstumtas artimųjų ir aplinkinių. Tai, kad Schiele's vienvė buvo pagrindinė ir kitų jo paveikslų (ne tik autoportretų) tema, liudija Arthuro Roesslerio prisiminimas: „Gesteigerte Angst vor Einsamkeit. Das Gefühl der Einsamkeit, einer ihn schier vereisenden Einsamkeit, war in ihm von Kindheit an“<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Fransua Rablė, „Skaitytojams“, *Gargantiua ir Pantagriuelis*, Vilnius: Vaga, 1987, 10.

<sup>24</sup> Elfriede Wiltschnigg, „Egon Schiele“, *„Das Rätsel Weib“. Das Bild der Frau in Wien um 1900*, Berlin, 2001, 219.

<sup>22</sup> Artaud, 1999, 87.



1. Egon Schiele, „Autoportretas languotais marškiniais“, 1917 m.



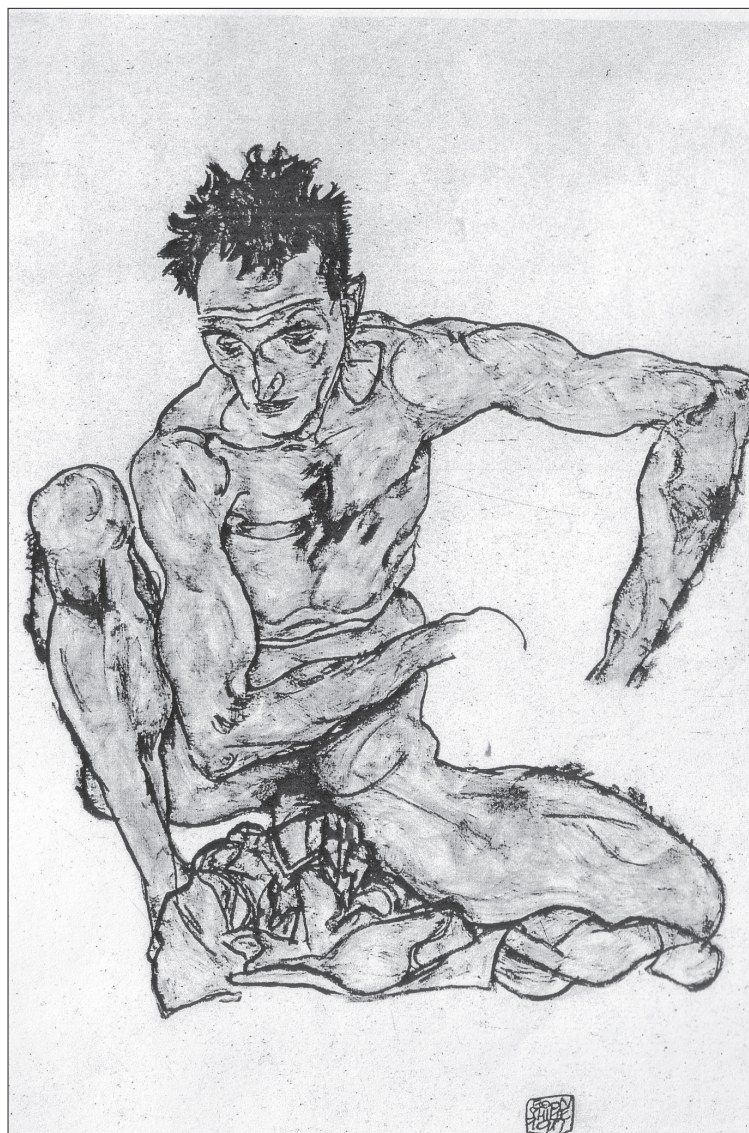


2. Egon Schiele, „Pamokslininkas (Autoportretas)“, 1913 m.

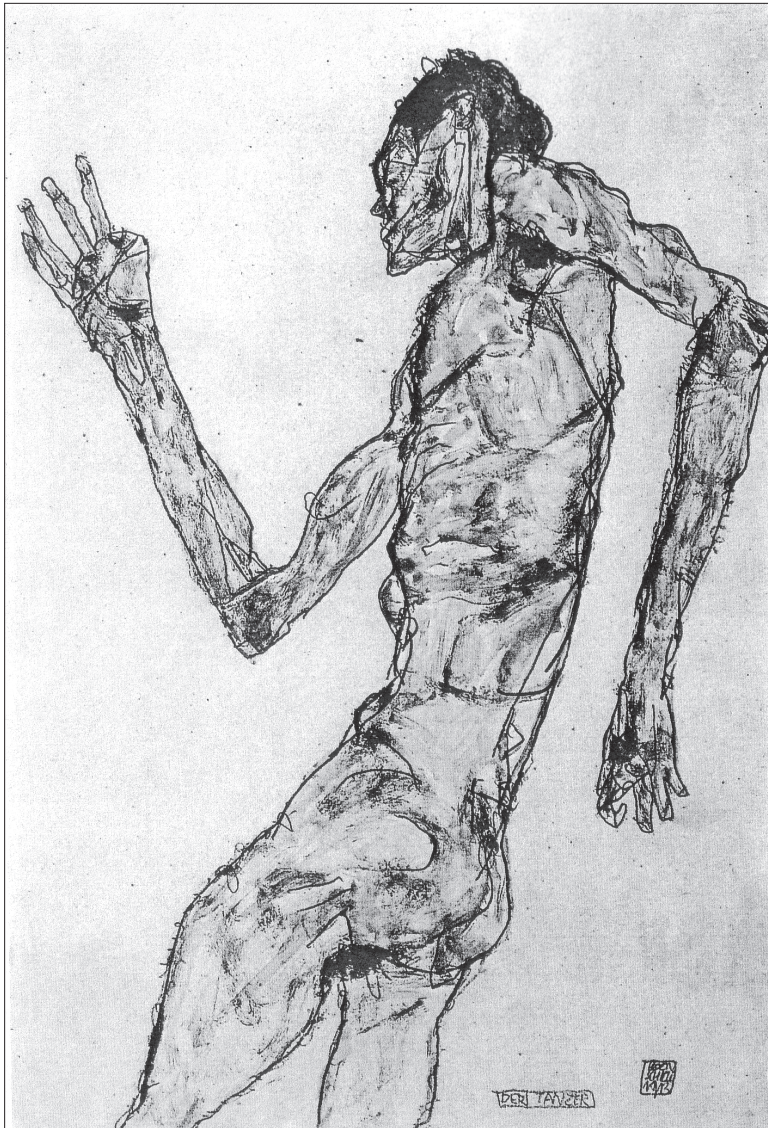


3. Egon Schiele, „Kovotojas (Autoportretas)“, 1913 m.



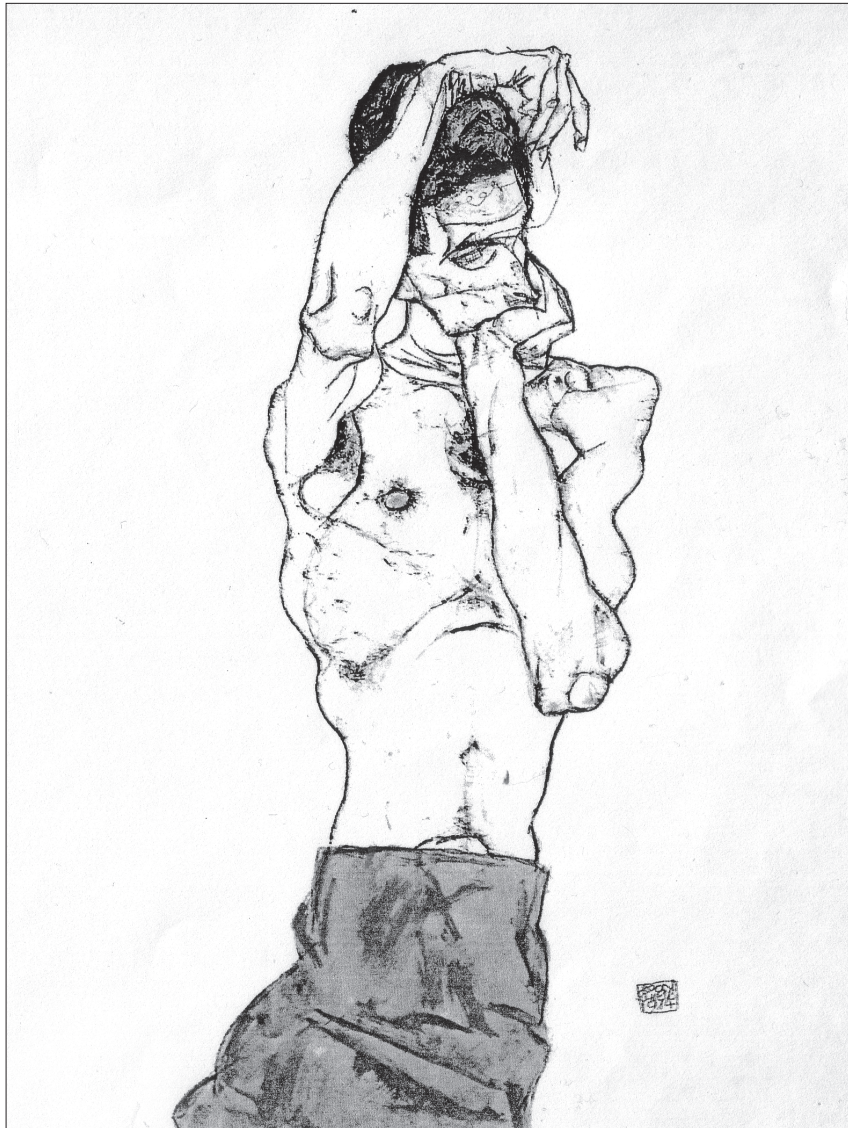


4. Egon Schiele, „Sėdinčio vyro aktas (Autoportretas)“, 1917 m.



5. Egon Schiele, „Šokėjas (Autoportretas)“, 1913 m.





6. Egon Schiele, „Vyro aktas raudona draperija apjuostomis strėnomis (Autoportretas)“, 1914 m.

Egono Schiele's autoportretų analizė parodė, kaip teatriniai ženklai gali įsilieti į vaizduojamosios dailės ženklų sistemą. Patekę į vieną lauką, jie ne tik vieni kitų neužgožė, nepaneigė, bet įrodė vaisingą tarpusavio sąveiką, pasiūlė naujų prasmų. Hipertrofuotomis kūno formomis bei neįprastu spalviniu koloritu dailininkas pateikė originalių

ekspresionistinių išraiškos būdų, atskleidė auto-refleksiją. Kintanti kūno padėtis, gestika pabrėžė dvejopą Schiele's situaciją: jis – ir objektas, ir subjektas, ir menininkas, ir modelis. Tuo pačiu vaizdavimo būdu bei technika atlikti darbai sukelia vieno judesio fragmentiško kartojimo įspūdį ir vieno pantomimos „spektaklio“ vyksmą.

## DAS THEATER AUF DEM PAPIERBLATT: ZU DEN EXPRESSIONISTISCHEN SELBSTBILDNISSEN VON EGON SCHIELE

Dalia Kolytaitė

### Zusammenfassung

Im Werk von Egon Schiele ist der Körper (besonders sein eigener) mit seinen mannigfaltigen Ausdrucksformen ein zentrales Thema. Die stark ausgeprägte und sehr spezifische Körpersprache entwickelte der Künstler vor dem Spiegel, wovon nicht nur biographische Daten, sondern auch Photos zeugen. Mit dem ausdrucksvollen Variieren seines Körpers präsentiert Schiele seine Neigung zum Wechseln der Identität, der Rollen, des Selbst, wobei er sich gleichzeitig in drei Positionen befindet: des Darstellers, des Regisseurs und des Zuschauers.

Als Objekt der Analyse wurden die sechs Selbstbildnisse ausgewählt: „Selbstbildnis mit kariertem Hemd“ (1917), „Der Prediger (Selbstbildnis)“ (1913), „Der Kämpfer (Selbstbildnis)“ (1913), „Sitzender männlicher Akt (Selbstbildnis)“ (1917), „Der Tänzer (Selbstbildnis)“ (1911), „Männlicher Halbakt mit rotem Lendentuch (Selbstbildnis)“ (1914). Sie stellen verschiedene plastischen Konfigurationen des Körpers im Raum dar. Obwohl diese Bilder in unterschiedlichen Jahren entstanden sind, lassen sich alle sechs

Selbstbildnisse aufgrund der ähnlichen Darstellungsweise, Manier und derselben Technik als ein Pantomimestück betrachten. Für eine solche Betrachtungsweise spricht nicht nur die visuelle Assoziation – der Körper in allen Bildern stellt gleichsam stillgestellte Fragmente einer Bewegung dar, wie man dies bei den Photoherausgaben von Pantomimen oder beim Drehen eines Stummfilmes (sie haben ja die gleichen Elemente *Bild* und *Bewegung*) beobachten kann. Den Anstoß für eine solche Behauptung gibt die Kunstgattung der Pantomime selbst. Sie ist ja „die große schweigende Kunst“, „das Spiel des bewusst bewegten Körpers“, „die Kunst der Form“, und das „Material, aus dem diese Form geschaffen wird, ist der menschliche Körper“. Schieles Selbstbildnisse entsprechen ihren Grundforderungen: dem begrenzten Raum, der Beleuchtung, dem eng am Körper anliegenden Kostüm, der sehr persönlichen Monologform. Auch ihre Verwandtschaft zur Skulptur und Malerei, die J. W. Goethe, K. von Levetzow, J. Dorcy behaupten, ergänzt diese Interpretation.

Gauta 2004 10 02

Priimta publikuoti 2004 10 15

*Autorės adresas:*  
Westfälische Wilhelms-Universität zu Münster  
Germanistisches Institut  
Abteilung für Neuere Deutsche Literatur  
Domplatz 23.  
48143 Münster  
Bundesrepublik Deutschland  
El. paštas: munster\_vilnius@hotmail.com