

Teatro teorija: tarp praktikos ir filosofijos

Pokalbis su prancūzų teatro teoretiku, kritiku, istoriku Patrice'u Pavis

Rasa Vasinauskaitė

Prancūzų teatro teoretikas, istorikas, kritikas Patrice'as Pavis jau ketvirtą dešimtmetį yra vienas žinomiausių teatro tyrėjų ir autoritetų. Mokslininką išgarsino 1987 m. prancūzų kalba pasirodęs ir netrukus į daugelį pasaulio kalbų išverstas „Teatro žodynas“. Čia, paveiktas semiotikos ir struktūralizmo teorijų, Pavis pirmą kartą lingvistinės semiotikos pasiekimus pritaikė teatro ir spektaklio analizei ir savo žodynu sukūrė teatro semiotikos pagrindus. Ne vienas ir šiandienos teatro mokslininkas dėkingas Pavis už skaidrią ir įtikinamą spektaklio analizės metodologiją.

Būdamas aktyvus „žiūrėtojas“ ir vertintojas, Pavis ne tik straipsniuose, bet ir vėlesnėse savo knygoje („Le théâtre au croisement des cultures“, 1990; „The Intercultural Performance Reader“, 1996; „L'analyse des spectacles: théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma“, 2005; „La mise en scène contemporaine: origines, tendances, perspectives“, 2007) ieškojo būdų suprasti vidinį teatro mechanizmą, apibrėžti kūrybos ir recepcijos, kintant socialinėms, politinėms ir kultūrinėms aplinkybėms, poslinkius, rasti ir išbandyti geriausias teatro supratimo ir analizės priegas, inspiruotas naujų filosofinių ir pasaulėžiūrinių paradigmu. Naujausias Pavis darbas – dar vienas, stebėtinai lankstus ir kartu estetiškos kūrybos vertybes savaip puoselėjantis „Performanso ir šiuolaikinio teatro žodynas“ (2014), kur į pastarojo dvidešimtmečio teatro pokyčius žvelgiama iš postmodernizmo teorijų, naujausių istorijos, sociologijos, menotyros, filosofijos mokslų metodų. 2016 m. „Performanso ir šiuolaikinio teatro žodyną“ anglų kalba išleido „Routledge“ leidykla.

2014 m. Pavis lankėsi Lietuvoje, dalyvavo Lietuvos muzikos ir teatro akademijos rengtoje tarptautinėje konferencijoje „Permaštant vaidybos meną: nauji požiūriai į aktorius kūrybą“, tarptautinėje jaunųjų teatrologų konferencijoje, skaitė pranešimus, vedė praktines pratybas. Pasižiūrėjęs lietuvių režisierių spektaklius tuomečių „Sirenų“ programoje, negailėjo pagiriamų žodžių Oskaro Koršunovo statytai Antono Čechovo „Žuvėdrai“. Į rūpimus ir šiame interviu pateiktus klausimus teoretikas atsakė vėliau ir raštu, tačiau gyvo pokalbio metu neslėpė apmaudo dėl nesusipėto apžiūrėti Vilniaus, kurio vakarinius ir naktinius vaizdus užfiksavo iš rankų nepaleistas fotoaparatas (nes fotografavimas – viena jo aistrų), taip pat mažai ką sužinojome apie jo dramaturginius bandymus, nes, pasak Pavis, jis nėra ir anaipol nenori būti „sausas teorijos žmogus“.

Pirmiausia norėčiau jūsų klausti – kaip atradote teatro sritį, kokie keliai ir aistros atvedė į teatro teoriją?

Sakyčiau, atsitiktinimai. Niekada anksčiau teatro nesimokiau ir nestudijavau. Mano laikais net ir teatro teorijos studijų nebuvo. Studijavau vokiečių kalbą, galvojau būti germanistas ir ruošiausi disertacijai, skirtai Bertolto Brechto ir Friedricho

Dürrenmatto kūrybai. Tuomet, apie 1972–1974 m., užgimė teatro semiologija, ir aš, susidomėjęs semiotika, per ją atradau teatrą. Kai 1976 m. pradėjau dėstyti (irgi atsitiktinai) teatriniame institute – Sorbonos universitete (Paris 3), pakeičiau planus – parašiau disertaciją apie teatro semiologiją. Kadangi nesimokiau teatro praktikos nei kaip aktorius, nei kaip režisierius, šių žinių man kartais trūksta. Tačiau tiek Sorbonoje, tiek vėliau dirbdamas 8-ajame universitete, vedžiau ne tik teorinius seminarus, bet ir praktinius užsiėmimus, pavyzdžiui, vieną skirdavau praktikai, o du – teorijai, arba atvirkščiai. Būtent šie praktiniai užsiėmimai daug ko mane išmokė ir privertė pakeisti nusistovėjusią nuomonę. Nes kai nedirbame praktiškai, sunkiai galime įsivaizduoti, kaip dalykai, apie kuriuos rašome, iš tikrųjų funkcionuoja scenoje. Taigi tiek 3-ajame, tiek 8-ajame



Patrice Pavis Vilniuje, 2014.
D. Matvejevo nuotrauka

Paryžiaus universitetuose formavosi mano tikrasis teatro pažinimas. Kai rašau pjeses – taip, taip, aš irgi bandau rašyti ir man tai kelia didžiulį malonumą! – praktinės žinios labai praverčia.

Gal tai skambės labai asmeniškai, bet teorija gerokai išvargino. Naujausias mano darbas – „Performanso ir šiuolaikinio teatro žodynas“ (2014) atėmė nemažai jėgų. Tad dabar rimtai svarstau, ką iš tikrųjų norėčiau daryti – toliau gilintis į teoriją, ar užsiimti praktika. Sakyčiau, kad būti vien teoretiku yra pavojinga – tampa vienos krypties ar srities specialistas, apsėstas tam tikrų klausimų, o juk teatras skatina domėtis viskuo – menu, psichologija, istorija. Man artimas toks amžinas mokymasis ir nuolatinis pažinimas. Aš atviras viskam, ir man tai patinka.

Ką manote apie teatro kritiką ir teoriją – kuo šios sritys artimos, o gal skiriasi?

Man tai skirtingi dalykai. Kai kuriose šalyse, pavyzdžiui, jūsų, arba Pietų Korėjoje, kritikai vienu metu yra ir teoretikai, o teoretikai – ir kritikai. Bet man tai skirtingi dalykai. Kritikai eina žiūrėti spektaklio, kad jį įvertintų, parašytų, ką matė ir pasakytų savo nuomonę, o teoretikai dirba intelektualiai, kūrybiškai. Teorija artimesnė kūrybai, o kritika – žurnalistikai, net sakyčiau, kad ji mažiau rimta. Teorija artimesnė kūrybai ta prasme, kad ji negali būti bet kokia, neatsakinga. Man atrodo, kad teorija atlieka kitą vaidmenį – žiūrėdamas spektaklį, aš galiu pasitikrinti savo idėjas, skirtingose šalyse išvelgti skirtingus spektaklių tipus, ir tai labai svarbu. Tačiau kartu manau, kad teorija neturi atitrūkti nuo praktikos, nuo teatrinės materijos. Viskas priklauso nuo diskurso – jei sakau, kad taip ar šitai yra blogai, tuomet užsiimu kritika, tačiau

kai taip kalbate tirdami ar analizuodami, vertinimas įgauna kitą reikšmę. Teatro teorija artėja prie filosofijos. Ir aš stengiuosi ją studijuoti, žinoti, kas vyksta šioje srityje. Labai mėgstu ir nuolat skaitau Jacques'ą Derrida, Gilles'į Deleuze'ą, Jeaną-François Lyotard'ą, taip pat fenomenologus... Gaila, kad teatro teoretikai savo programose neturi gilių filosofijos studijų, nes jos labai vertingos teorijai. Filosofas, kuris rašo apie teatrą, atveria naują į jį žvilgsnį, kaip, pavyzdžiui, Lyotard'as arba Deleuze'as, rašęs apie kiną. Jie kreipia kitu keliu, suteikia naujų aspiracijų, ir man tai labai įdomu. Taigi kartais man apmaudu, kad neturėjau rimtų filosofijos studijų.

Ar Prancūzijoje teatro teorija turi savo tradiciją? Ar galima sakyti, kad ją formavo Roland'as Barthes'as, Bernard'as Dort'as, Anne Ubersfeld?..

Žinoma, yra tam tikros mokyklos, tendencijos. Tačiau šiandien tai jau praėjęs etapas. Semiologija buvo paskutinis grynios teorijos „bastionas“. Po jos žmonės, aš kalbu apie studentus ir meno mokyklas, nebekreipė dėmesio į filosofijos ir semiologijos sąryšingumą, o atsisuko į subjektyvumą, kuriam turėjo įtakos, pavyzdžiui, dekonstrukcijos filosofija ar filosofai.

Ar bendraujate su kitų šalių, pavyzdžiui, Vokietijos, Italijos, Kanados teatro teoretikais? Ar jus veikia jų tyrimai ir atradimai?

Ir taip, ir ne. Kai rašiau disertaciją iš semiologijos, dažnai vykdavau į Italiją ir bendraudavau su kolegomis italais. Tai buvo vertinga. Tačiau viskas baigėsi gana greitai, po 1980 metų. Daugelis mano kolegų tapo eseistais, pasuko interkultūriškumo link... Dort'as, kurį jūs minėjote, buvo solidi dramaturgijos ir ypač Brechto pažinimo mokykla. Gerokai vyresnė Ubersfeld – semiologijos ir „žiūrovo mokyklos“ specialistė. Dabar teatro tyrimai labiau individualūs, tyrėjų grupių nėra daug; žinau, kad Sorbonoje vykdomi dramatinio ir postdramatinio teatro tyrimai, 8-ajame universitete dirba etnoscenologų grupė, vadovaujama Jeano-Marie Pradier. Jau septynerius metus nebedirbu Paryžiuje, o Anglijoje, Kento universitete, kur dabar dėstau, padėtis visai kitokia – čia teatro tyrimai yra praktiški ir pragmatiški. Net jei čia jaučiama amerikietiška *performance studies* ar *cultural studies* įtaka, – britiškoji *Practice as Research* atlieka visai kitus uždavinius.

Poststruktūralizmo teorijos šiandien virto pamatiniais meno tyrimų metodais. Kokios poststruktūralizmo sąvokos, koncepcijos gali būti vertingos teatro teorijai?

Intensyvumų teorija, performatyvumo idėja, taip pat, žinoma, dekonstrukcija. Netgi postdramiškas, apie kurį Prancūzijoje kalbėta daugiau nei prieš dešimtmetį... Hansas-Thiesas Lehmannas mane sužavėjo – jis puikiai išanalizavo šiuolaikinio teatro situaciją, tačiau kartu – tai labiau eseistinis darbas, panašus į Adorno. Tai nėra visa apimanti, visuotina ar visumos teorija, nors žmonės taip galvoja. Juk kai bandome iš tikrųjų suprasti, kas gi yra postdraminis teatras, ši teorija subyra... Apie postdramiškumą šiandien kalbame irgi kaip apie praėjusį dalyką. Pasaulis pasikeitė, turime kitokią po-



Patrice Pavis Vilniuje, 2014.
D. Matvejevo nuotrauka

ma, šiandien taip pat aktuali. Taip pat antropologija ir etnoscenologija, per kurias galime suvokti reginių prigimtį ir kultūrinį savitumą. Kaip teatras funkcionuoja, iš ko jis kuriamas, kas yra kūrybiškumas – štai klausimai, kurie svarbūs teorijai ir teatro tyrimams. Kiekvienas gali pasirinkti savo analizės sritį, vedančią į priekį ir įprasminančią teatro raidą.

Savo naujausiame žodyne jūs susitelkiate prie teatro po 1990 m. Ir jūsų žvilgsnis čia gerokai platesnis, labiau filosofinis, kultūrologinis. Teatrą ir teatrinę veiklą / kūrybą analizuojate iš postmodernizmo ir postdramiško, tarpkultūrinių ryšių, politikos ir performatyvumo perspektyvų, tarsi kvieštumėte teoretikus naujoms išvalgom, o praktikus – naujoms estetinėms formoms. Pratarmėje rašote: „Nesena konfrontacija tarp spektaklio ir performanso, estetikos ir antropologijos, meno ir visuomenės pagimdė tokius kūrinius ir idėjas, apie kuriuos nė nenumanėme. Dabartinio žodyno autorius bus laimingas, jei žodynas leis pajauti šiuos stiprius tektoninius judėjimus, jei prisidės prie teatrinės rekonstrukcijos, estetinių ir politinių mūsų laiko teorijų atkūrimo.“ Ar iš tiesų manote, kad teatro pokyčiai yra neišvengiami? Kad režisieriaus ir spektaklio laikas eina į pabaigą, o jį keičia (kultūriniai) performansai? Ir dar – ar naujos teorinės prieigos suponuoja ir teatro istorijos, teatrinio palikimo reviziją? Koks šiandien gali būti istorinių tyrinėjimų likimas? Ar pastarieji gali mums padėti suprasti dabartinį teatrą?

Teatro pokyčiai neišvengiami, nes jis keičiasi kartu su pasauliu. Teatras „mėgdžioja“ pasaulį, nesvarbu, kad savaip. Pastaruosius septynerius, aštuonerius metus teatras, turį galvoje jo avangardines, progresyvias formas, vėl tampa politinis – analizuoja ekonomikos, finansų, politinės korupcijos poveikį ir išranda naujus šių problemų aktualizavimo būdus. Apie juos rašau savo žodyne. Taip ir režisieriaus kaip tirono, kaip kontroliuojančios galios, kaip subjekto ir vienintelio autoriaus era baigėsi. Režisūros ar režisieriaus krizę inspiravo poststruktūralistinė „autoriaus mirties“ idėja. Šią krizę pagilino teatrinės antropologijos refleksija ir *cultural performance* sąvoka, kurioje vakarietiškas teksto ir režisieriaus teatras tėra viena iš daugelio kultūrinės

litinę ir socialinę situaciją, o tai verčia mus gręžtis į sociologiją, politiką, kelti kitus klausimus ir analizuoti, kaip juos aktualizuoja teatras. Tai reiškia, kad mes labiau susitelkiame prie recepcijos, ją analizuojame – ar ji pasikeitė ir kaip? Aktoriaus / vaidybos teorija, grįsta rodymo ir buvimo / esaties santykiais, kurie suponuoja performatyvumą,

veiklos formų. Tačiau „kultūriniai performansai“ ir jų studijos anaipol neišstumia vakarietiško teatro, grįsto estetika, fikcija, tikroviškumu.

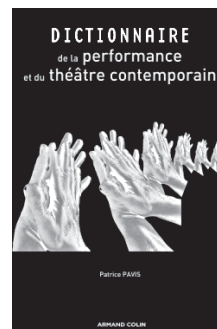
Teatrinis palikimas, kaip ir visas kultūrinis paveldas, nėra kažkas amžiams užkonservuoto. Jis reikalauja peržiūros, naujo įvertinimo, praturtinto mūsų dabartinėmis žiniomis. Na o „revizuoti“ teatro istoriją – tai dalyvauti nuolatiniuose istorinių metodų „ginčuose“, įvertinant ne tik metodus, bet ir naujas istorijos tyrimų perspektyvas. Mes nutolome nuo pozityvistinės XIX a. istorijos ir skrupulingo faktų kolekcionavimo. Tačiau istorinė refleksija – klausimai, kuriuos kartais keliame praeičiai, ir atsakymai, kuriais nuspėjame ateitį, leidžia mums suprasti dabartinį teatrą. Suprasti (*verstehen, einschliessen*) ne vien intelektualiai, bet ir emociškai, fiziškai, „kinestetinės empatijos“ judesyje. Suprasti, koks reikalingas mums yra šis menas ir ši psichofizinė veikla, padedantys lengviau ištraukti į socialinį, kultūrinį, politinį judėjimą, kurio tikslo mes dar nežinome.

Ačiū už pokalbį.

Žiūrovas

Skyrius „Žiūrovas“ iš naujausios prancūzų teatro teoretiko Patrice'o Pavis knygos „Performanso ir šiuolaikinio teatro žodynas“ (*Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Paris: Armand Colin, 2014, p. 249–255).

Patrice Pavis



1. Žiūrovo pergalė

Avangardo menininkų ilgam užmirštas, paverstas nereikšminga ir kūrybiniam procesui nebūtina smulkmena, žiūrovas kurį laiką apskritai buvo dingęs iš teatrinės ir meninės refleksijos lauko. Tačiau jau nuo 2000-ųjų diskusijose, pokalbių šou, publikacijose kalbama tik apie jį. Žiūrovo samprata pakeitė anksčiau vartotą publikos, kuri susiskaidė į daugybę atskirų žiūrovų grupių. Taigi šiandienams žiūrovo tyrimams ankstesnė priešprieša tarp sociologinės, empirinės publikos sampratos ir psichoanalitinės / kognityvinės, arba teorinės suvokiančio subjekto sampratos, o trumpiau – tarp realaus žiūrovo (*viewer*) ir žiūrovo, kaip abstraktaus sakymo *subjekto*, nebėra aktuali¹.

¹ Šią idėją išplėtojo Judith Mayne, teigusi, kad „kino teorijoje publikos analizė visada remdavosi sudėtingų „subjekto“ ir „žiūrinčiojo“ sampratų sujungimu, nepaisant tvirtinimų, kad abi sąvokos nėra tapačios. Mano tikslas šioje knygoje įvertinti tokio sujungimo galimybę teatro žiūrovų atveju“. Cit.: Mayne, J. *Cinema and Spectatorship*. London: Routledge, 1993, p. 9.

Žiūrovas – gera, bet klaidinga sąvoka, nes analizuoti žmogų prieš meno kūrinį yra sunkiausia. Kaip suprasti, ką jis mąsto ir jaučia? Kaip prie jo priartėti ir neišgąsdinti? Ką norime apie jį sužinoti? Kokioms tapatybių grupėms jis priklauso? Kokiai sociokultūrinei terpei? Ar klausiamo savęs, ką galime jam parodyti ir kokių etinių nuostatų privalome laikytis? Ar mums įdomios jo paslaptys, o jei taip, tai kokios ir kuriam tikslui? Visa tai suponuoja keletą kognityvinių klausimų: kaip suprantamas spektaklis, kaip fiziškai, emocionaliai ir intelektualiai jis priimamas?

Atsakymai į šiuos klausimus apie žiūrovą anaipol ne tokie paprasti. Ir ne todėl, kad jie susiję su tam tikrais mechanizmais ir reikalauja vis kitų, sunkiai vienam žmogui įsisavinamų žinių, bet todėl, kad kiekvienas naujas kultūrinis ir socialinis kontekstas šiuos klausimus kelia skirtingai. Tad vietoj universalaus, globalaus ir nekintamo požiūrio į žiūrovą turėtume vadovautis istoriniu, reliatyviu, detaliu, įvertinančiu tiek stebimo objekto pokyčius, tiek daugiakryptį ir įvairialypį žiūrovų žvilgsnį.

Žiūrovo sampratos, kurią iki šiol laikėme akivaizdžia, reliatyvumą padės suprasti keletas istorinių eskizų, kurie, beje, tinka tik konkrečiam kultūriniam ir geografiniam kontekstui, o šiuo atveju, prancūziškam ir iš dalies europietiškam po Antrojo pasaulinio karo. Šie pavyzdžiai patvirtins, kad norint analizuoti žiūrovą, būtina apibrėžti jo tikslas istorines ribas (periodizacija), pasitelkti žiūrovo (ar žiūrėjimo būdo) istoriją, o taip pat tokią teoriją, kuri aktualizuotų istorinius, ypač teatrinės praktikos, pokyčius.

2. Istorinė žiūrovo kaitos apžvalga

Šeštasis dešimtmetis: teatras (ypač vadinamasis liaudies, populiarus teatras) stengiasi suartėti su žiūrovais, sukurti didžiųjų tekstų kultūrą, skirtą visiems. Žiūrovai užmiršta savo kasdienes socialines ir ekonomines problemas, teatras atstovauja visuotiniam interesui, sceninė praktika „suvisuotinama“ – ji kreipiasi į visus, neskirstydama teatro pagal izoliuotas ir specializuotas žiūrovų grupes.

Septintasis dešimtmetis: žiūrovai tampa aktyvūs, reaguoja, nesvarbu, ar dalyvauja performansuose, hepeninguose, ar viešų ir politinių manifestacijų spektakliuose. Brecht'o teorijų inspiruotame teatre žiūrovams siūloma atsiriboti nuo rodomų įvykių; teatre, adoruojančiame Artaud idėjas, jie ištraukia į vienintelį ir nepakartojamą vyksmą, tikėdamiesi „pabėgti“ nuo „spektaklio pabaigos“ (žr. Derrida straipsnį apie Artaud²); dalyvauja Cunninghamo „įvykyje“, Cage'o „akcijose“. Žiūrovas pradeda vaizduotis šlovingą savo kaip „dalyvio“ ateitį.

Aštuntasis dešimtmetis: žiūrovą vis dažniau ir stipriau atakuoja postmodernūs ir postdraminiai performansai, kurių analizei jam trūksta įrankių. Jis jaučiasi beginklis dekonstrukcijos teorijų paveiktuose spektakliuose, tačiau dar didesnę nuobodulį jam kelia „brechtiški“ ir „taisyklingi draminiai“ klasikų pastatymai, kurie šiuo laikotarpiu

² Derrida, Jacques. Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation. In *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967, p. 341–368.

pasiekia aukščiausią savo tobulumo ir dogmatiškumo viršūnę. Semiotikos, kaip vyraujančio spektaklio skaitymo ir analizės metodo, nebeįmanoma taikyti naujiems, vadinamiems „postdraminiams“ kūriniais. Teatrinis ryšys, grįstas aktorius ir žiūrovo susitikimo metafora, kuria teatro esmę apibūdino Grotowskis ir Brookas, nebetinka postdramiškumui. Ateina laikas iš naujo įvertinti žiūrovo kaip spektaklio reikšmių dekoduojuotojo ir dramaturgo sampratą.

Devintasis dešimtmetis: žiūrovas greitai, beveik be jokio pereinamojo etapo ir pasiruošimo, nuo semiotinio dekodavimo metasi prie „imersijos“, o tiksliau grimzta į kartais net nepažįstamą performatyvią kultūrą. Žiūrovą formuoja „kultūralistinė“ fazė, kur viskas vadinama kultūra ir bet kas gali virsti teatrinio reginiu. Šiuo laikotarpiu atsinaujina ankstesni tyrimų metodai, teatro analizei pasitelkiamos dvi spektaklio skaitymo ir suvokimo teorijos – vokiškoji recepcijos (*Rezeptionsästhetik* (Jaus, Iser)) ir skaitymo poveikio, arba recepcinės kritikos (*Reader-response criticism* (Fish³, Bleich⁴, Tompkins⁵)). Gausėjantys ir besiplečiantys empiriniai spektaklio publikos tyrimai išstumia žiūrovo – pastatymo ir režisūros analitiko bei interpretatoriaus – studijas.

Dešimtas dešimtmetis: šiuo vis labiau neteoriniu ir apolitišku laikotarpiu po komunizmo žlugimo žiūrovas, skaitydamas dažnai formalias postmodernių ir postdraminių spektaklių analizes, jaučiasi sutrikęs. Ambicingi ir sofistiniai spektakliai kreiiasi į individualią žiūrovo patirtį, pojūčius, intuiciją ir kartu slopina jo humanitarinį išprusimą, reikalingą spektaklių rekonstrukcijai ir egzogezei.

Pirmasis XXI a. dešimtmetis: žiūrovas jaučiasi „įviliotas“ ir „išprievartautas“ interaktyvių, „imersinių“ ar multimedijų spektaklių, bet vis tiek atsisako kontroliuoti prasmę ir kokybę to, kas jam rodoma. Žiūrovais „susirūpinę“ filosofai vietoj politinės ir „viešosios erdvės“ dabar jiems siūlo „juslumo paskirstymą“⁶ (Rancière), „reliacinę estetiką“ (Bourriaud⁷), bendruomenę kaip trūkstantį ir įsivaizduojamą fikciją (Mondzain⁸), bendruomeninę patirtį ir bendrumo paieškas. Marie-Madeleine Mervant-Roux⁹ tai vadina neoritualizmu, filosofės Marie José Mondzain ar Myriam Revault d'Allonnes kalba apie teatrinę bendruomenę ar asamblėją, vietą, kur žiūrovas rastų prieglobstį: „teatrinė bendruomenė nesiremia nei tapatumo, nei bendrų lūkesčių principais; šią grupę visada sudaro atskiri, tik tam tikram momentui susirinkę individai“¹⁰. Žiūrovo analizėse vis dar išlieka aktuali Brechto akcentuota pasyvaus, buržuazinio

³ Fish, Stanley. *Is Here a Text a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

⁴ Bleich, David. *Readings and Feelings: An Introduction to Subjective Criticism*. Urbana: NCTE, 1991.

⁵ Tompkins, Jane P. *Reader Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.

⁶ Rancière, Jacques. *Le Partage du sensible*. La Frabrique Éditions, 2000.

⁷ Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Édition: Les Presses du Réel, 1998.

⁸ Mondzain, Marie José; Revault d'Allonnes, Myriam. *L'Assemblée théâtrale*. Paris: Amandier, 2002.

⁹ Mervant-Roux, Marie-Madeleine. *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*. Paris: Hartmann, 2006.

¹⁰ Mondzain, Revault d'Allonnes. *L'Assemblée théâtrale*, p. 126.

„draminio“ teatro žiūrovo, ir kritiško, aktyvaus epinio teatro žiūrovo priešprieša, kitaip tariant, priešprieša tarp pasyvaus, veidu į sceną sėdinčio ir spektaklį žiūrinčio, ir mobilaus, aktyviai dalyvaujančio žiūrovo. O štai priešprieša tarp aktyvaus skaitytojo ir pasyvaus televizijos žiūrovo nebetenka reikšmės.

Ši trumpa pastarųjų šešiasdešimties metų vakarietiško žiūrovo kaitos apžvalga tik įrodo, kad jo studijos neįmanomos be kiekvienos epochos istorinių ir sociologinių lūkesčių išsiaiškinimo, juolab be estetinės teatrinės ir meninės kūrybos analizės. Norėčiau pasidalyti keliais pasvarstymais, kurie padės geriau suprasti skirtumą tarp dviejų kognityvine prasme artimų, tačiau emocionaliai skirtingų praktikų – teksto skaitymo ir spektaklio recepcijos.

3. Teksto ir spektaklio hermeneutika

Puikiai žinome, kad knygos ir spektaklio recepcija skiriasi, tad ieškoti jų panašumo gali pasirodyti keista. Skaitytojo analizei pasitelksime puikų Nathalie Piégay-Gros tyrimą¹¹. Pirmiausia svarbu tai, kad tiek teksto, tiek spektaklio fabulos supratimas remiasi tomis pačiomis kognityvinėmis taisyklėmis. Tačiau skaitytojo dėmesys skiriasi nuo žiūrovo: skaitytojas daro pauzes, keliauja tekstu sau būdingu ritmu; žiūrovas priklauso nuo spektaklio / režisūrinių pauzių. Jis nevaldo savo recepcijos ritmo. Jam tenka skaityti, tiksliau dešifruoti pastatymą ir jo logiką vienu metu. Interpretuodamas tekstą jis priverstas aiškintis, kaip jį perskaitė ir interpretavo režisierius ir aktoriai. Spektaklio metu žiūrovas neturi galimybių susipažinti su tekstu taip, kaip pažįsta jį skaitydamas (ir visai nesvarbu, išleistas tekstas ar ne, žinome jį iš anksčiau ar ne), o tik per tam tikrą pastatymo konkretizaciją. Taigi žiūrovas privalo atskirti du skaitymo būdus.

Nei tekstai, nei spektakliai negali numatyti ar įteigti būsimos interpretacijos. Kartais įspėjame „kūrinio intencijas“, jo struktūrą ir strategiją, bet niekada nesame tikri, kad supratome jį teisingai, o dar mažiau tikri, kad pasiūlytas raktas bus visų geriausias. Nieko neįmanoma iš anksto numatyti, nei „įskaityti“ suvaidintame spektaklio tekste. Tekstas, kaip ir spektaklis, susideda iš neapibrėžtumų, baltų dėmių, plyšių ir tuštumų, kurias tam tikrais teksto elementais, spektaklio ženklais ar teksto ir spektaklio dalimis „suado“ interpretacija. Skaitymas, kaip ir pastatymas, reikalauja iš suvokėjo / priėmėjo interpretacinio kūrybiškumo, ir interpretacija nebūna automatinė, ji gali būti paklydimų, bet kartu ir pasitenkinimo, atradimų šaltinis.

Tiek skaitytojas, tiek žiūrovas stengiasi suprasti, kaip tekstas ar spektaklis, ar jie abu, buvo sukurti, kokia yra kūrinio (o ne autoriaus) intencija. Nepakanka vien įminti teksto ar spektaklio paslaptį, reikia rekonstruoti (dalimis ar hipotetiškai) kūrybos procesą, medžiagą ir jos pavartojimo strategiją, pasirinktą kryptį. Tekstas niekada

¹¹ Piégay-Gros, Nathalie. *Le lecteur*. Paris: Flammarion, 2002.

nepasako visko – tik skaitytojas sukuria ryšį tarp teksto nutylėjimų ir dviprasmybių, tarp teksto kaip diskurso dalių. „Skaitytojo uždavinys yra nustatyti vienokias ar kitokias sąsajas, išskirti vienus teksto segmentus ir palikti šešėlyje kitus.“¹² Žiūrovas lygina tuos vienetus, kuriuos aptinka spektaklyje.

Kognityvinė naratologija analizuoja tokias mentalines operacijas, kurios dalyvauja bet kokiame pasakojime (ar jis būtų tekstinis, vizualinis ar kitoks). Karkasas, struktūra, rėmai (*frame*) padeda skaitytojui užfiksuoti situaciją, apmąstyti jos inpiruotus veiksmus. Scenarijus (*script*) plėtoja istoriją pagal iš anksto nustatytą logiką. Kolmatavimas (*gapping*) padeda užpildyti pasakojimo trūkius elementais, kurie nėra išskirti, tačiau be kurių kūrinys nebus išbaigtas ir pakankamai aiškus. Pabaiga (*ending*) – tai būdas užbaigti pasakojimą, jį suformuoti taip, kad viskas, kas buvo daryta iki šiol, įgautų prasmę. Įerdvinimas (*spacing*) (Derrida pasiskolina šį žodį iš Mallarmé) leidžia sukurti tekstinę ar sceninę erdvę, erdvės ir laiko blokus, veiksmų ir poelgių rėmus. Kadangi klasikinės pasakojimo analizės, arba naratologijos, skirtos suprasti sudėtingas fabulas ar „beformius“ spektaklius, nebeužtenka, į pagalbą ateina natūralioji naratologija ir visi jos konceptai, suteikiantys recipientui papildomą pagalbą. Asmeninė patirtis (*experientiality*) padeda (at)kurti ne iki galo suprantamą situaciją ar sceną. *Natūralizacijos* pagalba grįžtame prie prieštarų elementų ir suteikiame jiems tam tikrą funkciją. *Naratyvizacija* paverčia pasakojimu ir suteikia naratyvo formą tokiam diskursui, kurio „kryptis ir tikslas“ nežinomi. Kaip tik tai, pasitelkdamas personažų įkūnijimą, daro teatras.

Šios kognityvinės procedūros gali būti vienodai pritaikomos tiek skaitymui, tiek spektaklio žiūrėjimui, nepaisant iš pažiūros kardinalių skirtumų tarp vizualumo ir tekstualumo. Be to, šios procedūros grąžina žiūrovo studijas į interpretacijos sritį, kurią aplenkia publikos tyrimai. Taigi žiūrovas yra hermeneutas, kuris „sužymi“ nepapildytas spektaklio vietas, tačiau niekada nebūna tikras, ar šios teisingos, ar kiti žiūrovai nepasirinko geresnių. Žiūrovas vadovaujasi pastatymo strategija, jo struktūra ir intencijomis. O pastatymas organizuoja ir formuoja būsimų žiūrovų žvilgsnį: jų matymas, kalbant Maaikės Bleekerio¹³ žodžiais, ir yra režisūra. Tad galima sakyti, kad žiūrovai nuolat įgyja vis naujas tapatybes.

4. Matymo režisūra

A. Vadovavimas matymui ir recepcijai

Šiandien žiūrovas yra polimorfiška figūra. Ar jis būtų teatro, televizijos žiūrovas, interneto naudotojas, videožaidimų žaidėjas, jis nuolat keičia žiūrėjimo perspektyvą; jo žvilgsnis kinta kiekvieną akimirką ir priklauso nuo medijos. Šios dinamikos nenu-

¹² Op. cit., p. 16.

¹³ Bleeker, Maaikė. *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*. London: Palgrave, 2008.

lemia vien techniniai ar fiziologiniai ypatumai; ji simbolinė ir susijusi su tuo, kad pastatymas / spektaklis traukia, kreipia, kaitalioja žiūrovo žvilgsnį. Žiūrovo uždavinys ir rūpestis – matyti pastatymą kaip estetinę, ideologinę ir strateginę sistemą ir kartu ne tik eiti keliu, kurį siūlo režisierius, bet ir pasirinkti savo.

Pasak Maaike'o Bleekero, teatro spektaklis yra „matymo režisūra“¹⁴. Žinoma, „matymo režisūra“ vyrauja dekonstrukciniuose ar postdraminiuose spektakliuose, besiremiančiuose sąmoningu žiūrovo žvilgsniu, kuris yra ir kūrybos, ir recepcijos pagrindas. Tačiau iš tikrųjų tai yra ir esminė spektaklio bei jo recepcijos taisyklė, nes žiūrovas aktyviai dalyvauja kuriant prasmę. Jis konstruoja reikšminę kūrinių sistemą ir konstruoja ją remdamasis savo žvilgsniu.

B. Susigrąžinta interpretacija

Žiūrovo analizė negali būti atsieta nuo kūrinių analizės, nesvarbu, koku metodu ji remtųsi – semiotiniu, fenomenologiniu, hermeneutiniu ar kitoku. Metodo pasirinkimas nėra lemiamas dalykas, nes pats metodas priklauso tiek nuo istorinio konteksto, tiek nuo analizuojamo kūrinių tipo. Svarbu išanalizuoti objekto, su kuriuo susiduria žiūrovas, specifiką, tačiau svarbu nepamiršti ir to, kad šis objektas yra dalinis, arba tik dalis to, ką sukūrė režisierius žiūrovo žvilgsnis. Tad norint suprasti žiūrovą, pirmiausia reikia išsiaiškinti, kokį objektą, kokios rūšies kūrinių jis pamatė – išanalizuoti patį kūrinių, jo struktūras ir keliamus lūkesčius.

5. Naujos žiūrovo tapatybės

A. Rėmų kaita

Sukurti savo matymą žiūrovui reiškia įvertinti, iš kokios perspektyvos, kokio požiūrio taško jis žiūri. Spektakliuose, kuriuose tikrovė ir fikcija susimaišė, kur atlikėjai ne vaidina vaidmenis, o būna patys savimi, kreipiasi tiesiogiai į publiką ir kalba apie asmeninę patirtį, žiūrovas nebėra priešpriešinamas fiktyviems personažams ar fabulai. Jis ieško geriausios pozicijos (atstumo) tiek žiūrėdamas į tikrus liudijimus, tiek į teatrinčius momentus. Tai yra jis priverstas atskirti autentiškumą ir fikciją, dokumentiškumą ir išgalvojimą. Taip pat jis jaučiasi perkeltas, kartais ne savo valia, į spektaklį ir įvykį, pavyzdžiui, į disputus, manifestacijas, pasivaikščiojimus mieste etc., kur realybė ir fikcija nuolat kaitaliojasi. Taigi jis nebežiūri spektaklio iš šalies, pasiruošęs analizuoti jo „vidinius“ ženklus, o yra spektaklyje, arba kartais *jis pats yra* spektaklis. Žiūrovas pereina iš vienu rėmų į kitus, peržengia slenksčius, pripranta nebeieškoti naujo „pranešimo“, kuris anksčiau jį provokuodavo ir versdavo analizuoti dramatinę situaciją. Jis daugiau nebeanalizuoja (nebeatlieka nei dramaturginės, nei semiotinės analizės),

¹⁴ Op. cit., p. 16.

o paklūsta patirčiai, kritiniam impresionizmui, atmosferai. „Komunikuoti, vertinti, mokyti, harmonizuoti, aiškinti, trikdyti – šie klasikinės estetinės patirties komponentai čia mažai ką bereiškia.“¹⁵ Terminai, apibūdinantys šiuolaikinį meną, tinka ir spektakliui. Dėl tam tikro „dabartiškumo“ (susitelkimo prie dabarties, atsisakant praeities ir ateities kategorijų) žiūrovo patirtį formuoja tiesioginiai ir trumpalaikiai pojūčiai, išpūdžiai. Spektaklio nebeįmanoma prisiminti vėliau, saugoti atmintyje, nebent tik kaip malonų dalyką, stiprų, tačiau efemeršką sujaudinimą.

B. Žiūrovas ir jo antrininkai

Ar žiūrovas vaidina tokį pat trumpalaikį vaidmenį kaip spektakliai, kuriuos jis akimirksniu pamiršta? Ar žiūrovas vis dar išlieka savimi, kai tampa spektaklio bendrakūrėju? *Homo spectator* tapatybių sąrašas begalinis: etnologams jis – „dalyvaujantis stebėtojas“ (*observateur participant*), grupėms „Rimini Protokoll“ arba „She She Pop“ – „tyrėjas“, „ekspertas“, „lankytojas“, o dar gražiau – „flaneris“, pasak Baudelaire'o ir Benjamino. Metaforų grandinė ilga: Boalis jį vadina „žiūrovu-aktoriumi“ (*spectacteur*), Herbertas Blau¹⁶ – „cheminės reakcijos nuosėda“, Ethis¹⁷ – „jautraus pasimatymo meno mėgėju“, Sibony¹⁸ – „žiūrovu-šmėkla“ (*spectracteur*), Wajdi Mouawadas – „pervažos keliautoju“, Florence March – pabėgusia žiūrove, „ieškančia naujų meninių pasaulių“¹⁹. Tačiau šiandien nė vienas įvardijimas nėra toks populiarus kaip „liudininkas“. Ne eismo įvykio liudininkas, kuris aiškina avarijos priežastis ir aplinkybes, kaip turėtų daryti, pasak Brechto, kritinis epinio teatro žiūrovas, o liudininkas etnografas, kuris, susidūręs su svetima kultūra ir aplinka, stebi kultūrinį „performansą“.

C. Bendruomenė

Dėmesys žiūrovui, kaip liudininkui, toks būdingas humanitariniuose moksluose nuo antropologijos iki istorijos, atskleidžia gilų poreikį sugrąžinti (arba dažniausiai įsivaizduoti) žiūrovui kolektyvinį ir bendruomeninį matmenį. Kodėl? Kaip tik todėl, kad publika buvo išskaidyta į izoliuotus atomus, specialistų grupes, kurios tarp savęs nebendruoja. Tiesa, nuo 7-ojo dešimtmečio, nuo „Living Theater“, Grotowskio ar Barba'os laikų, teatro žmonės viliasi atkurti bendruomenę, bendrą gerovę, kitaip tariant, „aktoriaus kūno pagalba sukurti tiesioginį valdymą, realią ir su žiūrovais pasidalytą erdvę, kitaip tariant, respubliką, visuomeninį dalyką“²⁰.

¹⁵ Michaud, Yves. *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris: Stock, 2003, p. 171.

¹⁶ Blau, Herbert. *The Audience*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990, p. 25.

¹⁷ Ethis, Emmanuel. Le cinéma, cet art subtil du rendez-vous. In: *Communication et langage*, 2007, Nr. 154, décembre.

¹⁸ Sibony, Daniel. Spectateur, Spectateur. La position du spectateur aujourd'hui dans la société et dans le théâtre. In: *Du Théâtre*, 1996, Nr. 5, mars, p. 45–52.

¹⁹ March, Florence. *Relations théâtrales*. Montpellier: Entretemps, 2011.

²⁰ Mondzain, Revault d'Allonnes. *L'assemblée théâtrale*, p. 39.

Teatrinės asamblėjos arba bendruomenės (su)kūrimas dažnai virsdavo teatrinės veiklos dalimi. Kai kurie autoriai, pavyzdžiui, Enzo Cormanas, net laiko tai savo darbo tikslu: „Svarbiausia yra sukurti bendruomenę (aplink objektą), o ne patį objektą (galintį sukurti bendruomenę)“²¹. Ar tai būtų Benedetto Andersono „įsivaizduojama bendruomenė“, ar Jeano-Luco Nancy „išskaidyta bendruomenė“²², ji, pasak Larie José Mondzain, nėra publikos, žiūrinčios į teatro sceną, bendruomenė, nes, J.-T. Desanti žodžiais, „mes nieko nematome“. M. J. Mondzain papildė: „Mes nieko nematome, nes matoma vyksta tarp mūsų“²³. Būna apibrėžti ir nustatyti šį „tarp mūsų“ – tai, į ką telkiasi kritikų ir žiūrovų įsivaizduojama bendruomenė.

Būna, kad bendruomenė „nesusiburia“, kad postmodernus ar postdraminis žiūrovai išsibarsto, išsiskaido, išplinta, ar, kalbant Derrida žodžiais, diseminuoja. Diseminacija rizikinga teatrui, nes, kaip tikina Revault d'Allonnes, „diseminacinis mąstymas pražudė bendruomenės prasmę; perėjome nuo apibendrinamos, unifikuojančios pozicijos į jos simetrinę priešybę, kitaip tariant, į dispersinį, išskaidytą mąstymą, kuris irgi neišsprendžia problemų. Čia slypi priežastis, atsakanti į klausimą, kodėl šiandien nesiseka kalbėti apie bendrumą. Esame įkalinti tarp grėsmingų alternatyvų – fuzijos ar „susilieimo“ ir dispersijos, arba diseminacijos“²⁴. Pastangos sujungti žiūrovus į bendruomenę šiandieniam kontekste atrodo neįgyvendinamos, tačiau jos paklūsta griežtai politinei kritikai.

Rancière'as abejoja tiek Brechto, tiek Artaud idėjomis ir teigia, kad Brechto teatras yra „asamblėja, kur liaudis suvokia savo situaciją ir diskutuoja apie savo interesus“, o Artaud teatras yra „apvalantis ritualas, kur kolektyvą suburia pati energija“²⁵.

D. Žiūrovai viešojoje erdvėje

Teatrinis žiūrovai ilgą laiką buvo apibrėžiamas pagal jo poziciją erdvėje: priešais sceną, įtrauktas į teatrinis ryšius, besiremiančius žiūrovų ir aktorių bendrabūviu viename erdvėlaikyje. Pasak Christopherio Balme'o, galima tik stebėtis, kad „šiuolaikiniai postdraminio teatro tyrimai, paskatinti tiek tokio teatro kūrėjų, tiek jų šalininkų, propaguoja šią seną žiūrovų ir publikos tiesioginio susitikimo su aktoriais koncepciją“²⁶. Iš tikrųjų „post“ spektakliai visai nebepriešpriešina viename erdvėlaikyje šių dviejų grupių, kartais atsiduriančių toli viena nuo kitos ir net skirtingose laiko atkarpose. Kai kam gali kilti klausimas: „Ar tai vis dar yra teatras?“ Geras klausimas.

Jürgenio Habermaso termino *Effentlichkeit* vertimas į „viešąją erdvę“ prancūzų kalboje ar „public sphere“ anglų kalboje nėra tikslus ir painioja, nes vokiškai jis reiškia

²¹ Cit.: March, Florence. *Relations théâtrales*, p. 118.

²² Nancy, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris: Bourgeois, 1986, 2000.

²³ Mondzain, Revault d'Allonnes. *L'assemblée théâtrale*, p. 85.

²⁴ Cit.: March, Florence. *Relations théâtrales*, p. 87–88.

²⁵ Rancière, Jaques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008, p. 12.

²⁶ Balme, Christopher. Distributed Aesthetics: Performance, Media and the Public Sphere. In: *Theatrical Blends*. Gdansk, 2010, p. 147.

„visuomenės / viešąją nuomonę“, o ne erdvę. Tai nėra nei atsitiktinumas, nei klaida, kad žiūrovo teorija pasitelkia erdvinę metaforą – ji leidžia matyti tokias galimas erdves, kuriose yra žiūrovai ir yra reginys, ir abu visiškai „diseminuoti“.

E. Žiūrovas kaip neatrastas spektaklio objektas

Jei šiandien žiūrovai yra išplitę erdvėje ir laike, viena vertus, toks tiesioginis susitikimas tarp aktorių ir žiūrovų, koks buvo anksčiau, nebeįmanomas, antra vertus, žiūrovas kviečiamas žiūrėti ir interpretuoti spektaklį – jungti ir pasitelkti kitas patirtis bei diskursus, taikytis prie judančių spektaklio ribų ir meditacijų – gerokai vėliau, spektakliui jau pasibaigus. Pasak Florence Marsh, „aktyvus žiūrovas turėtų sulaužyti konvencionalų spektaklio rėmą“.²⁷

Jei, Balme'o, Mervant-Roux ir Marsh nuomone, tokia žiūrovo koncepcija, kuri remiasi susitikimu ir yra būdinga klasikinio teatro apibrėžčiai, šiandien vis dar įmanoma, tai, pasak Mervant-Roux, tik todėl, kad „teorinį žiūrovo' (žiūrovo per se) monstrą“ pagimdė „kai kurių visuotinio / liaudies teatro kūrėjų svajonės paversti teatrą klasikine politine erdve“²⁸. Vadinasi, teatrui belieka prisitaikyti prie politinių veiksmų kaitos!

Einantis žiūrovas, tikraja to žodžio prasme, gatvės teatro žiūrovas, išeksponuotas, kūniškai angažuotas, apsuptas triukšmo, esantis „partitūros centre“²⁹, irgi yra žiūrovas, kuris juda taip, kaip juda istorija. Bet kelias ilgas, pilnas spąstų, ir žiūrovas, išėjęs ieškoti pats savęs, nėra tikras, kad pasieks tikslą.

Parengė Rasa Vasinauskaitė

²⁷ March, Florence. *Relations théâtrales*, p. 45.

²⁸ Mervant-Roux, Marie-Madeleine. *Figurations du spectateur*, p. 21.

²⁹ Gonon, Anne. *In vivo – les figures du spectateur des arts de la rue*. Éditions: Entretemps, 2011, p. 169.