

# Performatyvumo teorija ir teatras: sąveikos ir takoskyros

*Jurgita Staniškytė*

Vytauto Didžiojo universitetas, K. Donelaičio g. 58, LT-44284 Kaunas

El. paštas: j.staniskyte@mf.vdu.lt

Straipsnyje analizuojama performatyvumo teorijos ir teatro praktikos sąveika, apibrėžiama bendra teatro ir teorijos santykių problematika bei trumpai pristatomi performatyvumo teorijos ir teatrologijos bendradarbiavimo pavyzdžiai. Pasitelkus kelias konkrečias performatyvumo teorijoje naudojamas antropologijos sąvokas (*liminalumas*, *socialinė drama*), straipsnyje siekiama pademonstruoti, kaip socialinių ritualų analizė įrankiai sėkmingai taikomi estetinių reiškinių – tiek avangardinio, tiek postdraminio teatro, tiek performanso meno analizėje bei teatro praktikoje; taip pat siekiama atskleisti šių performatyvių kultūros formų panašumus ir skirtumus.

RAKTAŽODŽIAI: antropologija, *liminalumas*, performatyvumas, performanso menas, ritualas, *socialinė drama*, teatro teorija, teatras

Pristatydamas teatro teorijų istoriją nuo Antikos iki šių dienų, teatrologas Marvinas Carlssonas jas tapatina su teatro samprata. Pasak jo, teorija – tai idėja, apibūdinanti, kas konkrečiam autoriui konkrečiu istoriniu laikotarpiu yra teatras<sup>1</sup>. Ir nors teorija yra integrali teatrologijos dalis, dėl galios ir vietos kovojanti su teatro istorija ir kritika, santyčiai tarp šių teatro mokslo dedamųjų, kaip ir tarp teatro teorijos ir praktikos, švelniai tariant, buvo ir yra sudėtingi.

Nepaisant to, jog teatro refleksija atsirado kartu su teatro praktika ir stipriau ar silpniau viena kitą veikė visais istorijos tarpsniais, teatro teorija itin suklestėjo XX a. pr. moderniajame teatre. Tuomet, teatrui vaduojantis iš literatūros pančių, buvo suformuluota teorinė teatro sampratų įvairovė: nuo natūralistinio, simbolistinio teatro iki avangardinių parateatrinėjų įvykių – tylos spektaklio ar futuristinio lėktuvų teatro. Nemaža dalis modernaus teatro (kitaip, Didžiosios teatro reformos) metu atrastų teorinių teatro galimybių praktikoje buvo išbandytos gerokai vėliau, XX a. pab. postmodernaus ar postdraminio teatro lauke. Svarbu pažymėti, jog modernios teatro teorijos gimė „iš vidaus“, planuojant scenos praktines meno strategijas ar apmąstant teatro istoriją ir buvo orientuotos į teatro, kaip autonominės meno srities, apibrėžimą.

Maždaug šeštajame praecito amžiaus dešimtmetyje, vykstant teorinių paradigų, mokslinių aiškinamųjų schemų kaitai ir formuojantis universaliems tarpdalykiniams teoriniams modeliams – struktūralizmui, semiotikai, feminizmui, postkolonializmui, poststruktūralizmui, teatrologija taip pat atsivėrė kitose disciplinose sukurtų teorijų polilogui. Tačiau toks teatro kūnui „svetimų“, „iš išorės“ ateinančių teorinių įrankių naudojimas neretai įguldavo perdėm „taikomąjį“, o kai kurių tyrinėtojų nuomone, dirbtinį pobūdį, taip ne tik pažeisdamas sunkiai iškovotą teatro meno autonomiją, bet ir paversdamas scenos meną egzotiškų pavyzdžių rinkiniu, kuriuo mokslininkai naudojasi norėdami iliustruoti vieną ar kitą teorinį argumentą. Todėl, nepaisant to, jog tarpdalykinė teatro reiškinių analizė visada atveria naujus, neatrastus, nepastebėtus ar tiesiog ignoruotus aspektus, teatro praktika į šį „teorijų šėlsmą“ žvelgė su atsarga. Akivaizdu, jog ne visos šiuolaikinio teatro teorijos yra gimusios iš „nelygiaverčių“ teatro praktikos ir metodo, atėjusių iš kitos disciplinos, santykių. Kur kas labiau į „lygiaverčių partnerystę“ panašūs teatro ir *performatyvumo* teorijos santykiai. Ši teorinė pozicija, galima sakyti, vėl kartuoja modernios teatro teorijos

1 Carlson 1993: 10.

ir praktikos dinamiką, tačiau nebėra tokia uždara, čia pats teatras tampa teoriniu modeliu kitų (tradiciškai ne-teatrinų reiškinių) analizei.

Performatyvumo teorija – tai puikus tarpdalykinės disciplinos pavyzdys. Jos objektas – įvairios performatyvios visuomenės ir kultūros formos: nuo pilietinių ritualų iki kasdienybės vaidmenų; nuo lyčių spektaklio iki kalbos žaidimų. Sakykime, Richardas Schechneris siūlo šios teorijos objektą – performansą, spektaklį, vaidinimą – suvokti labai plačiai. Savo žymiaja skirtimi tarp *būti* ir *kaip*, jis apibrėžia takoskyrą tarp objekto ir požiūrio. *Būti* reiškia, kad objektas savo prigimtimi yra vaidinimas arba performansas. Tai, pasak Schechnerio, kultūriškai sąlygota, apibrėžta tradicijos ir įtvirtinta konvencijų. Kažką suvokti *kaip performansą* – tai žiūrėti į objektą kaip į spektaklį ir klausti apie jį „teatrologiniais klausimais“. Pasak Schechnerio, bet koks objektas – paveikslas, namas, batas – gali būti suvokiamas ir interpretuojamas kaip vaidinimas, jeigu mes aiškinsimės, kaip jis veikia skirtinguose kontekstuose, kaip sąveikauja su kitais objektais arba žmonėmis, kaip kinta jo tapatybė<sup>2</sup>. Vis dėlto nepaisant paties Schechnerio skeptiško požiūrio į teatrologiją, galima konstatuoti, jog norint užduoti apie ką nors „teatrologinių klausimų“, reikia išmanyti teatrą.

Teatrologijos ir performatyvumo teorijų santykius pagal objekto ir metodo skirtį aiškina ir Philipas Auslanderis. Pasak jo, teatrologija – tai į objektą (teatrą) orientuota disciplina, o performanso tyrimai – tai metodo ir teorinės idėjos „tikrinimo“ laukas, kuriame objektas kiekvieną kartą apibrėžiamas iš naujo<sup>3</sup>. Būtent šiame lauke teorija yra svarbioji dalis, ji, Auslanderio žodžiais, tarsi padidinamasis stiklas leidžia įžvelgti teatrą ten, kur anksčiau jo niekas neieškojo: politikoje, kasdienybėje, architektūroje, miestų planavime, kalboje, istorijos procesuose ir t. t. Vis dėlto šių tyrimo sričių atskyrimas ar priešpastatymas gali būti interpretuojamas ne vien tik kaip imanentinių disciplinų savybių rezultatas, bet ir kaip politinis ar akademinės tradicijos padiktuotas veiksmas. Tą puikiai įrodo Carlsonas, lygindamas performatyvumo teorijos taikymą vokiečių teatrologės Erikos Fischer-Lichte darbuose ir JAV akademinėje terpėje įsitvirtinusias performanso tyrimų tradicijas<sup>4</sup>.

Carlsono teigimu, JAV universitetuose egzistuojantį antagonizmą tarp teatro (teatrologijos) ir performatyvumo teorijos akivaizdžiai demonstruoja ne tik tai, jog šios disciplinos viena nuo kitos atsiriboja skirtingų katedrų ar net fakultetų sienomis. Dauguma JAV mokslininkų performatyvumo teoriją taiko socialinio ar politinio lauko reiškinių analizei. Vokietijoje susiformavo kitokia situacija – 1920 m. akademinę teatrologijos (*Theaterwissenschaft*) tradiciją įsteigęs Maxas Herrmannas iš pat pradžių į šios disciplinos tyrimų lauką įtraukė ne tik institucinį teatrą, bet ir tuos reiškinius, kuriuos galėtume priskirti performatyviajai kultūrai ir menui: ritualus, žaidimus, gatvės teatrą, kabareto kultūrą ir pan. Todėl Vokietijoje performatyvumo teorijos taikymas nevirsta kova dėl akademinų galių ar skirtingų teritorijų žymėjimu, o tampa integralia teatrologijos dalimi, savotiška tradicijos tąsa, o ne „naująja paradigma“ ar perversmu<sup>5</sup>. Dar vienas skiriamasis šių akademinų tradicijų bruožas – estetinių reiškinių nagrinėjimas. Fischer-Lichte, kaip beje ir jos kolega Hans-Thies Lehmannas, performatyvumo teoriją taiko estetinių fenomenų – teatro ar performanso meno – analizei.

2 Schechner 2002: 31–34.

3 Auslander 2008: 2.

4 Carlson 2008: 1–11.

5 Vis dėlto verta pažymėti ir tai, jog minėtasis akademinis antagonizmas nėra išimtinai būdingas tik JAV universitetams. Pavyzdžiui, Lenkijoje, Krokuvos Jogailaičių universitete, taip pat egzistuoja dvi katedros: tradicinė Teatro studijų ir nuo jos atskilusi Performanso tyrimų katedra.

Kitaip tariant, naują metodinę mozaiką derina prie tradicinio objekto, taip gilindami jo pažinimą<sup>6</sup>. JAV akademinėje terpėje tarpdalykinis performatyvumo teorijos žvilgsnis nusukamas nuo meno ir dažniausiai nukreipiamas į socialinius reiškinius. Taip performatyvumo teorija tampa įrankiu, praplečiančiu tyrimų lauką ir dauginančiu naujų objektų kiekį.

Taigi, kaip galėtume apibūdinti performatyvumo teorijos ir teatro santykius? Šioje srityje dirbantys mokslininkai labai tiksliai nužymi scenos meno vietą, įkurdindami jį lygioje gretoje su kitomis performatyviomis kultūros formomis. Dar 1977 m. Schechneris, kritikuodamas evoliucionistinę ir pozityvistinę teatro genezės iš ritualo hipotezę, patalpina teatrą TARP ritualo ir žaidimo, horizontalioje bendrystėje su kitomis performatyviomis formomis<sup>7</sup>. Pasak jo, žaidimas, sportas, performanso menas / teatras ir ritualas jokių būdu ne evoliucionuoja vienas iš kito, o sąveikauja kaip panašias charakteristikas – specialų laiko organizavimą, ypatingą naudojamų objektų vertę, specialią erdvę, taisykles bei minimalų utilitarinės naudos krūvį turinčios kultūrinės performatyvos veiklos. Taip vaizduodamas horizontalius performatyvių veiklos formų ryšius Schechneris siekia įrodyti, jog tarpusavio ryšiai leidžia taikyti žaidimo teorijas teatro analizei, teatro modelį sporto varžyboms ar politiniams ritualams nagrinėti, kitaip tariant, sukuria tarpusavio apykaita pagrįstą, tolygų, lygiavertį performatyvių kultūros formų santykių modelį. Kaip teigia pats Schechneris, teatro analizė gali turėti daug naudos iš įvairių metodų ir požiūrių, tačiau tai verčia teatrologą mokyti kitų disciplinų, pavyzdžiui, antropologijos ar etnologijos, kalbą. Kita vertus, toks horizontalus santykių apibrėžimas teatrui naudingas tuo, kad patalpina jį greta giminingų performatyvių formų, o ne glaudžia šalia literatūros.

Šio požiūrio vaisingumą Schechneris demonstruoja daugelyje savo darbų. Žymiausi pavyzdžiai siejasi su antropologo Victorio Turnerio pavarde ir jo *liminalinių / liminoidinių* fenomenų tyrimais. Sekdamas Arnoldo van Gennepo darbais, skirtais *perėjimo apeigų* analizei, kuriuose pastarasis išskiria tris kaitos ritualų etapus ir tipus – *preliminalinį* (atskyrimo), *liminalinį* (perėjimo) ir *poliminalinį* (susijungimo), Turneris dėmesį koncentruoja ties, pasak jo paties, dramatiškiausiais *liminaliniais* ritualais. Jį domina bendresnio pobūdžio socialinę kaitą žymintys kultūriniai vaidinimai ir ritualai, simboliniu būdu įtvirtinantys individo ar visos visuomenės perėjimą iš vieno socialinio būvio prie kito: nuo karo prie taikos, nuo maro prie išgyjimo, taip pat kalendorinę ar sezoninę kaitą. Jeigu iki šiol kultūriniai ritualai buvo interpretuojami kaip tam tikra nuo kasdieninio gyvenimo „atskirta“ veikla, tai Turneriui daug svarbesnis buvo taip vadinamasis „pereinamasis“ *liminalumo* pobūdis, tai, jog šie ritualiniai vaidinimai egzistuoja „tarp“ kelių socialinių būsenų kaip tam tikra riba, žyminti pabaigą ir pradžią, kaip būseną, atsiverianti pokyčiams, kaip inovatyvių eksperimentų ir naujų tvarkos modelių testavimo poligonas. Net ir Turnerio kritikai vėlesniuose darbuose akcentuodavo performatyvią *liminalinių* ritualų prigimtį ir jų transformatyvią galią, t. y. galią perkeisti individo ir bendruomenės statusą, simbolines reikšmes ar net tikrovės sampratą. Turneris teigė, jog *liminalinė* ritualo fazė susideda tarsi iš dviejų etapų: pirmajame, individas egzistuoja „niekio“ būsenoje – iš jo atimta turėta tapatybė, bet dar nesuteikta nauja, jis pasiekia pažeidžiamumo viršūnę, egzistuoja terpėje tarp seno ir naujo; jis bejėgis ir beveidis. Antrajame etape jam suteikiama nauja tapatybė, naujos galios ir statusas<sup>8</sup>. Taip Turnerio apibūdintas *liminalumas* tampa viena iš

6 Žr. Fischer-Lichte 2008; Lehmann 2010.

7 Schechner 1988.

8 Turner 1975.

svarbesnių ritualinių vaidinimų charakteristikų. Vaidinimas kaip ribinės situacijos raiška, tam tikras įterpimas, neaiški, nestabili būseną – svarbus ir estetinių performansų bruožas. Teatre žymioji Peterio Brooko įvardinta tuščia scenos erdvė gali būti interpretuojama kaip *liminali*, o spektaklio kūrimo procesą taip pat galima apibūdinti kaitos ritualų etapais.

Analizuodamas *liminalius* ritualus Turneris teigia, jog jų metu individai trumpam išsilaisvina iš kasdieninio gyvenimo suvaržymų. Viena vertus, jie dalyvauja naujos struktūros, tvarkos (arba „anti-struktūros“) kūrime, kita vertus, per šiuos ritualus įsteigiamos laikinos bendruomenės, Turnerio vadinamos *communitas*. Šios trumpalaikės ritualu sukurtos bendruomenės gali būti dvejopos: *normatyvinės* ir *spontaniškos*<sup>9</sup>. Normatyvinė bendruomenė formuojama „iš viršaus“, pavyzdžiui, partijos nariai suvažiavime gali tapti normatyvine bendruomene, nes bendrystė čia normatyviai įsteigta bei reguliuojama partijos autoriteto. Tuo tarpu spontaniškosios bendruomenės per *liminalinius* (ar *liminoidinius*) ritualus gali susiburti sporto varžybose, teatro trupės repeticijose ir kituose neformaliuose susibūrimuose. Tiek vieno, tiek kito tipo bendruomenės formavimui reikalingos tam tikros sąlygos, kurias galėtume pavadinti „teatrinėmis“: tai gali būti speciali apranga, vieta, butaforija, režisuota situacija, aristoteliška scenarijaus struktūra, vedanti į kulminaciją ir atomazgą, bendra veikla, paskirstomi vaidmenys ir pan.

Tyrinėdamas *liminalinių* / *liminoidinių* ritualų struktūros etapus, Turneris pastebėjo jų artimumą meninės dramos struktūrai. Taip apjungęs van Gennepo ir klasikinės (aristoteliškosios) dramos modelį, Turneris suformulavo *socialinės dramos* sąvoką, leidusią panaudoti estetinės sferos (dramos, teatro) modelį socialinio reiškinių analizėje. Turneris teigė, jog visų socialinių dramų struktūroje atsikartoja keletas etapų: pirmiausia, pažeidžiama nusistovėjusi norma (atskyrimas), įvyksta pažeidimas (veiksmas arba situacija, kuri sukrečia socialinį vienetą – šeimą, bendruomenę, visuomenę); toliau eina pažeidimo sąlygojama krizė, o tada aktyvuojami krizės sprendimo mechanizmai. Pastarieji etapai yra patys dramatiškiausi, jiems tenka didžiausias ritualinių vaidinimų ir simbolinių spektaklių kiekis. Paskutinis etapas – reintegracija, krizė arba išsprendžiama, pažeidimas panaikinamas ir taip patobulinamas socialinės tvarkos modelis, arba pripažįstama, jog įtrūkis (krizė) nepataisomas, ir įvyksta dar gilesnis skilimas. Pasak Turnerio, bet kuris socialinės dramos etapas gali užsitęsti, o krizės sprendimas nebūtinai reiškia laimingą pabaigą visiems, be to pastarasis gali būti trumpalaikis<sup>10</sup>. Tokia socialinės dramos samprata leido Schechneriui pratęsti Turnerio inicijuotą apykaitą tarp teatro ir antropologijos. Savo tekstuose jis įrodė, jog socialinės ir estetinės dramos modeliai gali būti lyginami tarpusavyje. Pasak Schechnerio, Turnerio keturių etapų socialinės dramos modelis gali būti naudojamas ne vien tik socialinių reiškinių analizei. Teatre socialinės dramos dažnai tampa medžiaga spektakliui arba pjesei, o socialinėje dramoje visada egzistuoja paslėptos teatrinės technikos, kurių dėka, pavyzdžiui, valdoma krizės situacija. Taigi estetinė drama visada egzistuoja kaip tam tikras sąmoningas ar nesąmoningas socialinės dramos metakomentaras, o socialinėse dramose susiduriame su gausiu teatro priemonių arsenalu (režisūra, dramatismu, vaidyba, dekoracijomis), kuris dažnai slepiamas nuo eilinio piliečio akių.

Nagrinėdamas Turnerio išvalgas Schechneris šmaikščiai pastebi, jog antropologas sumodeliavo visus pasaulio konfliktus pagal Aristotelio klasikinės dramos sampratą, o šiuolaikinės visuomenės dramos neretai vyksta pagal absurdo teatro ar nesibaigiančio

9 Turner 1969: 94–130.

10 Turner 1975: 299.

hepeningo scenarijus. Šiai minčiai antrina ir Lehmannas, teigdamas, jog, visuomenės ir menininkų sąmonėje akivaizdžiai traukiasi dramatinės vaizduotės erdvė, o šiuolaikinis (postdraminis) teatras „atsisako pradžios ir pabaigos idėjos, jam artimesnė mintis, jog katastrofos <...> tęsis ir toliau, kaip tęsėsi iki šiol“<sup>11</sup>. Praktiniai ir teoriniai paties Schechnerio darbai akivaizdžiai įrodo, jog antropologinės performatyvumo teorijos dalies ir teatro sąveika – tai nesibaigiantis dvikryptis eismas, o socialinių ritualų analizės įrankiai sėkmingai atrakina tiek avangardinio, tiek postdraminio teatro, tiek performanso meno praktikas.

Analizuodama teatro ir performanso meno pavyzdžius – Marinos Abramović, Josepho Beuyso, Hermanno Nitscho, Einaro Schleefo, Franko Castorfo, Christofo Schlingensieflo ar paties Schechnerio darbus Fische-Lichte jų sukuriama potyrį apibūdina kaip *liminalinį*. Vokiečių teatrologės nuomone, nevaisinga jungti ar priešinti ritualo ir meno, nes panašumų tarp šių performatyvių kultūros formų yra daugiau nei skirtumų. Vienintelis aiškus skirtumas, pasak Fische-Lichte, tai, jog estetinis vaidinimas nepakeičia socialinio jo dalyvio statuso ar tapatybės, o įvykstanti transformacija paprastai yra trumpalaikė. Tiek estetiškose, tiek socialinėse performanso formose egzistuoja režisūra, griežtesnis ar laisvesnis veiksmų scenarijus, įvairios vaidybos formos, improvizacija, interaktyvumas, kuriamas vienoks ar kitoks santykis su tikrove ir / arba pramoga.

Išanalizavusi daugybę šiuolaikinio teatro ir performanso meno pavyzdžių, Fische-Lichte daro išvadą, jog *liminalias* patirtis estetiškos raiškos formose dažniausia išprovokuojantys veiksniai – tai savireferencija, kurią vokiečių teatrologė įvardija *autopoiesis* terminu bei dichotomijų ardymas<sup>12</sup>. Ypač efektyvi strategija – binarinių opozicijų tarp meno ir gyvenimo ištyrinimas, išmušantis žiūrovą iš jam įprastos ir komfortabilios žiūrovo-stebėtojo pozicijos ir perkeliantis į „nežinomybės“ zoną, kurioje elgesio taisyklės dar neatrastos, tad jas susikurti turi pats suvokėjas. Tokio pobūdžio eksperimentai sudarė JAV istorinio avangardo trupių meninių strategijų branduolį, jas išbandė daugelis 6–7-ajame dešimtmėčiuose egzistavusių teatro bendruomenių: nuo *The Living Theatre* su Juliannu Becku ir Judith Malina iki paties Schechnerio suburtos *The Performance Group*.

Žymiajame spektaklyje „Dionisas 69-aisiais“ (1968, pagal Euripido „Bakchantes“) Schechneris panaudojo ir van Gennepo *perėjimų ritualų*, ir ritualinio bendruomenės kūrimo struktūras. Pirmasis – atskyrimo nuo įprastos socialinės aplinkos etapas simboliškai buvo įprasminamas ritualizuotu „perėjimu“ iš kasdienės erdvės į spektaklio veiksmo vietą: žiūrovai patekdavo į netradicinėje erdvėje įsikūrusias teatro patalpas, po vieną eidami per specialiai sukonstruotą perėją. *Liminalinėje* terpėje atsidūrusiai publikai Schechneris pasiūlydavo lygiomis teisėmis kartu su aktoriais dalyvauti spektaklio veiksmo: Dioniso gimimo rituale, Pentėjaus mirties rituale ir kartu sušokti Ekstazės šokį. Kiekvienas spektaklio-ritualo etapas reikalavo iš žiūrovų „išsilaisvinimo“ – ar kviečiami improvizuoti, ar tiesiog kartu su aktoriais nusimesti drabužius, žiūrovai žingsnis po žingsnio turėjo vaduotis iš modernios visuomenės jiems primetamų kaukių ir per teatro ritualą tapti naujos socialinės tvarkos – „ekstazės bendruomenės“ – nariais. Paskutiniame integracijos etape naujai įsteigta žiūrovų ir aktorių bendrija išeidavo į Niujorko gatves, kaip teigia pats Schechneris, pasiruošusi bendram politiniam veiksmui – socialinės tvarkos kaitai.

Deja, kaip parodė istorija, tokios avangardinių teatro trupių ritualinių bendruomenių kūrimo strategijos buvo naivios ir trumpalaikės. „Išsilaisvinę“ žiūrovai, atsidūrę *liminalinėje*

<sup>11</sup> Lehmann 2010: 274.

<sup>12</sup> Fische-Lichte, 2008: 176.



erdvėje „be taisyklių“, elgdavosi stereotipiškai, žiauriai, o kartais tiesiog kvailai. Schechneris aprašo atvejį, kai spektaklyje dalyvaujanti studentų grupė, siekdama apsaugoti Pentęją nuo žūties, negrabiai bandė pagrobti ją vaidinusį Williamą Shepardą, taip jį sužeisdami<sup>13</sup>. Judith Malina prisimena, kaip vienas žiūrovų, dalyvavimo principais paremtame spektaklyje „Misterijos“, padegė jos plaukus. Perfrazuojant pačią aktorę, jeigu kvieti dalyvius „išlaisvinti teatrą ir save“, negali kaltinti, jog jie tai daro netinkama forma<sup>14</sup>. Vis dėlto utopinių JAV teatro avangardo idėjų likimas nepanaikino troškimo meninėse praktikose tikrinti ribas tarp teatro ir gyvenimo, objekto ir subjekto, estetinio ir socialinio įvykio ar primygtinai „nardinti“ žiūrovų į *liminalinę* būseną. Galime teigti, jog šiuolaikiniame teatre ar performanso mene *liminalumas* pasitelkiamas jau nebe tam, kad generuotų naujas simbolines tvarkas ar steigtų spontaniškas bendruomenes, o greičiau kaip vyraujančių tikrovės suvokimo formų ar nusistovėjusių elgesio normų „sprogdinimo“ būdas, atsukantis simbolinę rampos šviesą tiesiai į žiūrovo veidą ir paverčiantis jį veiksmo centru. Būtent per *liminalumo* išgyvenimą žiūrovas, pasak Fische-Lichte, transformuojasi – pasikeičia emocijų, psichologijos, energijos ar net fizinėje, kūno praktikų plotmėje.

Kaip minėjome, Fische-Lichte, nužymėdama meno (estetinės veiklos) ir ritualo (sociokultūrinės veiklos) panašumus bei skirtumus, dėmesį koncentruoja ties transformacija kaip esmine šių fenomenų skirtumo ašimi. Jos teigimu, estetinėje plotmėje vykstanti transformacija yra trumpalaikė ir nekeičianti socialinio žiūrovų statuso. Nors teoretikė akcentuoja meninės transformacijos trumpalaikiškumą, socialinių kaitos ritualų, sakyme, Schechnerio knygoje „The Future of Ritual“ nagrinėjamų *tiesioginio teatro* pavyzdžių (nuo viešų protesto akcijų iki Užgavėnių karnavalo) išprovokuoti pokyčiai, paties autoriaus teigimu, taip pat gali būti trumpalaikiai<sup>15</sup>. Atrodytų, jog lygindama dvi plačias sferas – meninę ir socialinę, autorė pro akis praleidžia svarbų klausimą: šiuolaikinio teatro ir performanso meno santykius. Schechnerio performatyviųjų veiklos formų sąveikos struktūra performanso meną gretina žaidimui, o teatrą (be abejo, tradicinę jo sampratą) vaizduoja kaip ritualui artimesnę formą. Deja, toks schematinis atskyrimas mažai ką pasako apie šiuolaikinio teatro praktikas, akivaizdžiai trinančias įvairių meninių disciplinų, tarp jų ir teatro bei performanso meno, ribas. Abipusę performanso meno ir šiuolaikinio teatro sąveiką aprašantis Lehmannas, lyg antrindamas Fische-Lichte, jų skirtumą apčiuopia pasikeitime (transformacijoje). Pasak jo, performanso menas, ypač su savęs žalojimu susiję veiksmai (pavyzdžiui, Chriso Burdeno „Šūvis“ (1971) ar Marinos Abramović „Tomo lūpos“ (1975)), kelia žiūrovo padėties arba jo etinio pasirinkimo klausimą. Savitransformacija, kaip performanso meno ašis, jungianti jį su liminaliniais ritualais, Lehmanno manymu, ir yra pagrindinė takoskyra tarp performanso meno bei teatro. Jeigu teatro menininkas siekia keisti publikos įpročius, ją pačią ar socialinę tvarką, savitransformacija, Lehmanno nuomone, jį domina mažiausia. Šios diskusijos įrodo, jog efektyvumo prasme estetinėje erdvėje vykstantys kaitos procesai – transformacijos ar savitransformacijos – nėra tik simboliniai.

Šiame straipsnyje pasirinktos kelios performatyvumo tyrimuose naudojamos antropologinės sąvokos jokiū būdu neišsemia visos performatyvumo teorijos mozaikos, apimančios lingvistinį ir lyties performatyvumą, socialinių vaidmenų teorijas ar poststruktūralistinės

<sup>13</sup> Schechner 1973:42.

<sup>14</sup> Cituota iš Innes, C. *Avantgarde Theatre 1892–1992*. London / New York: Routledge, 1993: 190.

<sup>15</sup> Schechner 1993: 84–86.

*signifikantų žaismės* koncepciją. Iš šių konkrečių pavyzdžių galime daryti išvadą, jog šiuolaikiniame teatre vis labiau įsigalint tarpdalykinėms, intermedialioms praktikoms ir spektakliams atsiduriant „tarpinėse būsenose“, performatyvumo teorijos siūlomi įrankiai gali pasitarnauti tiek estetinių, tiek socialinių reiškinių analizei, o neretai įkvepia ir teatro praktiką.

Gauta 2012 05 13  
Priimta 2012 06 07

## Literatūra

1. Auslander, P. *Theory for Performance Studies*. London / New York: Routledge, 2008.
2. Carlson, M. *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.
3. Fischer-Lichte, E. *The Transformative Power of Performance*. London / New York: Routledge, 2008.
4. Innes, C. *Avantgarde Theatre 1892–1992*. London / New York: Routledge, 1993.
5. Jackson, S. *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philosophy to Performativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
6. Lehmann, H.-T. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.
7. Schechner, R. *Performance Studies: An Introduction*. London / New York: Routledge, 2002.
8. Schechner, R. *The Future of Ritual*. London / New York: Routledge, 1993.
9. Schechner, R. *By means of Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
10. Schechner, R. *Performance Theory*. London / New York: Routledge, 1988.
11. Schechner, R. *Environmental Theatre*. New York: Hawthorn Books, 1973.
12. Turner, V. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1986.
13. Turner, V. *On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience*. Tucson: University of Arizona Press, 1975.
14. Turner, V. *The Ritual Process – Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing Company, 1969.

*Jurgita Staniškytė*

## Performance theory and theatre: interactions and divides

### Summary

In the article the relations between performance theory and theatre practice are analyzed, with special attention to the interactions and tensions between performance studies and theatre research in different countries. A short overview of different usage of the term *performance* in social and aesthetic fields is presented together with the critical approach towards the applications of the term in theatre research and practice. With the help of concrete anthropological concepts coined by Victor Turner (*liminal*, *social drama*) the author argues that the tools of analysis of social sciences can be fruitfully used for the investigation of aesthetic phenomena – whether avantgarde performances, examples of postdramatic theatre or performance art. At the same time the article focuses on the critical evaluation and challenges of practical applicability of these concepts as well as the general apprehension of the similarities of various performative forms of culture.

KEY WORDS: anthropology, *liminality*, performativity, performance art, ritual, *social drama*, theatre theory, theatre