

Avangardinis *vs* postmodernus teatras: nuo teatrališkumo prie performatyvumo

Rasa Vasinauskaitė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius

El. paštas: vasinauskaite@yahoo.fr

Šiuolaikinio teatro estetikoje galima įžvelgti daugelį XX a. avangardiniam menui būdingų bruožų. Įgiję ekstremalią išraišką, šie bruožai aktualizuoja revoliucines avangardo aspiracijas ir suteikia spektakliui alternatyvią formą. Tačiau ar kardinalūs šiuolaikinio teatro pokyčiai gali būti vadinami nauja post(neo)avangardinio meno banga? Pasitelkiant Halo Fosterio avangardo tęstinumo idėją, straipsnyje apžvelgiama šiuolaikinė teorinė avangardo refleksija, teatrinio avangardo ir neoavangardo ryšiai, brėžiama avangardinio ir performatyvaus / postmodernaus teatro, teatrališkumo ir performatyvumo šiuolaikiniame spektaklyje sąsajų perspektyva.

RAKTAŽODŽIAI: avangardas, neoavangardas, performansas, performatyvus teatras

Meninio avangardo samprata plati ir neapibrėžta konkrečiu istoriniu laikotarpiu. Tai transistorinis reiškinys, grįstas konfrontacija su tradicija, tuo, ką vienu ar kitu laiku vadiname „normaliu“ – avangardui būdinga nusistovėjusias konvencijas griau-nanti ir naujas percepcines patirtis provokuojanti, novatoriška ir eksperimentinė meninė / estetinė veikla. Kai tik avangardinis reiškinys pripažįstamas, įtraukiamas į kultūros vartojimo lauką, jis netenka savo vertės.

Iš karinės terminologijos kilusio žodžio „avangardas“¹ reikšmė ir meninėje bei es-tetinėje veikloje išsaugo revoliucinį atspalvį. Anot Christopherio Inneso, avangardistų požiūris į estetinę revoliuciją suponuoja ir socialinę revoliuciją, todėl avangardiniam menui būdinga radikali politinė laikysena². Ši laikysena vienaip ar kitaip būdinga svarbiausių XX a. pr. avangardinių krypčių (pvz., futurizmo, dadaizmo, siurrealizmo, konstruktyvizmo) ir pokarinio 6–8 deš. post- ar neoavangardo judėjimams bei atsto-vams. Viena vertus, avangardo samprata neatsiejama nuo futuristinio ir progresinio požiūrio, nukreipto į ateities meną ir visuomenę, taip pat nuo laiko akceleracijos ir radikalių visuomenės bei kultūros pokyčių inicijavimo idėjos³. Antra vertus, avangardas itin tampriai susijęs su estetine transgresija, suponuojančia menines inovacijas ir naujas estetines patirtis. Avangardui būdingi ne tik ekstremalaus šiuolaikiškumo / modernumo bruožai, bet ir utopiškumas, dažnai besiribojantis su apokaliptiškumu.

1 Prancūzų kalba jis reiškė priešakinį kariuomenės būrį; Prancūzijos revoliucijos metu vartotas, kaip revoliucijos metafora, įtrauktas į 1794 m. jakobinų žurnalo pavadinimą. Avangardo terminą vartojo prancūzų socialistai-utopistai (pvz., Claude-Henri de Saint-Simonas 1825 m. straipsnyje apie idealią visuomenę „Menininkas, mokslininkas ir darbininkas“ avangardu vadina menininkus ir socialiai bei politiškai angažuotą meną), rusų anarchistai-nihilistai (Michailas Bakuninas ir Piotras Kropotkinas 1878 m. Šveicarijoje išleidžia žurnalą *L'Avant-Garde*).

2 Innes 2000: 70.

3 Naqueira 2013: 15.

Dėmesys avangardo palikimui, bandymai įvardyti ir apibrėžti skirtingų avangardinių judėjimų vietą XX–XXI a. modernaus ir postmodernaus meno kontekstuose šiandien tik stiprėja. Nepaisant to, kad pripažįstamas avangardo negrįžtamumas (kiekvienas avangardas pasmerktas mirčiai, jam būdinga saviDestrukcija⁴; avangardai priklauso praeičiai, avangardų pabaiga sutampa su metanaratyvų pabaiga⁵), pastangos jį suprasti ir integruoti į meno raidos kontekstą, reiškia ir pastangas suprasti bei įvertinti gyvenamojo laiko meninius / estetinius eksperimentus. Taip nutiko 6–7 deš., kai nauji meno reiškiniai atvėrė kelią XX a. pr. avangardo tyrimams⁶ ir leido, pavyzdžiui, vokiečių kritikui ir teoretikui Peteriui Bürgeriui ne tik pirmą kartą pavartoti istorinio ir neoavangardo terminus, bet ir juos atskirti pavadinant neoavangardą neautentišku ir išdavikišku⁷. 8–9 deš. paskatino permąstyti ne tik Bürgerio teoriją, bet ir ryšius tarp istorinio avangardo ir neoavangardo, tarp neoavangardo ir postmodernaus meno bei poststruktūralizmo teorijų kontekste⁸.

Tai, kad kiekvienoje meno srityje, juolab kiekvienoje šalyje įvairuojantis avangardo palikimas tampa vis naujų tyrimų⁹ ir estetinių teorijų atspirtimi¹⁰, reiškia, kad skirtingų šalių, skirtingų meno sričių avangardai nėra vienalaikis ir homogeniškas reiškinys, o vis dar ne iki galo pažinta erdvė, ir šiandien generuojanti estetinių pokyčių dinamiką net vienos meno srities tradicijoje. Šis generavimas turi antrinimo, kartojimo prieskonį, tačiau kartojimas susijęs ir su nauju įvertinimu, „alternatyvaus kanono“¹¹ kūrimu, kuris tik iš pirmo žvilgsnio neįmanomas politinį korektiškumą, estetinį ir idėjinį tolerantiškumą bei daugybingumą išpažįstančioje post(post)modernybėje.

4 Noudelmann 2000.

5 Cometti 2010.

6 Poggioli 1962; Bürger 1974.

7 Istoriniam avangardui Bürgeris priskiria XX a. pr. dadaizmą, futurizmą, siurrealizmą ir konstruktyvizmą bei jų atstovus; istorinio avangardo aktyvumas, anot teoretiko, išsenka prieš Antrąjį pasaulinį karą. Neoavangardui Bürgeris priskiria pokario ar 6–7 deš. alternatyvius meninius judėjimus, kurie diskreditavo pirmtųjų atradimus. Davidas Hopkinsas neoavangardą datuoja 6–8 deš. ir teigia, kad jam būdinga produktyvi atogrąža į istorinį avangardą (Hopkins 2006: 2).

8 Noudelmann 2000; Foster 2010. Straipsnyje „Kas naujo apie Neovangardą?“ (*What's Neo about the Neo-Avant-Garde?*, 1994), vėliau išplėtotame knygoje „Tikrovės sugrįžimas“, Fosteris kritikuoja Bürgerio poziciją kaip marksistinę (istorinę, evoliucinę), grįstą taškine ir baigtine avangardo raidos samprata. Fosteriui artima Andrew Benjamino pozicija (Benjamin 1991), pastarąsias plėtoja Johnas Robertsas (Roberts 2010).

9 Pvz., žr.: *European Avant-Garde. New perspectives* (ed. D. Scheunemann). Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 2000; *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde dans l'Europe intermédiaire et du Nord* (sous la direction H. Veivo). Paris: L'Harmattan, 2012 ir kt. Veikia Tarptautinis avangardo ir modernizmo studijų tinklas (*European Network for Avant-Garde and Modernism Studies* (EAM)).

10 Pvz., amerikiečių avangardas neatsiejamas nuo Richardo Schechnerio praktikos ir jo performanso teorijos; hepeningo ir performanso pavyzdžiai įkvėpė Erikos Ficher-Lichte performatyvumo teoriją; istorinis avangardas ir neoavangardas turėjo įtakos Hanso-Thieso Lehmanno postdraminio teatro teorijai.

11 Plata; Sajewska 2014.

Avangardo tęstinumas

Garsiojoje „Avangardo teorijoje“ (1974) Bürgeris akcentuoja istorinio avangardo reikšmę per jo pastangas pasipriešinti tokiam meno statusui, kokį jam suteikė buržuazinė visuomenė – atribojo meną nuo gyvenimiškos praktikos ir pabrėžė jo autonomiškumą¹². Pasitelkdamas ryškiausias XX a. pr. avangardo sroves (futurizmą, dadaizmą, siurrealizmą, konstruktyvizmą), Bürgeris analizuoja ne tik jų estetines naujoves, bet ir išskiria svarbiausią jų kritikos objektą – meną kaip instituciją, atskirtą nuo praktinės žmogaus veiklos. Kai avangardistai reikalauja, anot Bürgerio, kad menas būtų praktiškai tikslingas, jie kalba ne apie socialiai angažuotą kūrinio turinį, o apie meno funkciją visuomenėje ir tokį meno efektyvumą, kuris prilygtų gyvenimiškos veiklos ir pačios visuomenės pakeitimui. „Avangardistų tikslas buvo nuimti (*Aufhebung*) meną hėgeliškąja prasme: ne panaikinti, o integruoti meną į gyvenimišką *praxis*, kur jis, net ir pasikeitęs, būtų išsaugotas.“¹³ Neatsitiktinai Bürgeris pabrėžia istoriniam avangardui būdingus manifestus ir manifestacijas (o ne kūrinius kaip estetinius artefaktus), griaunančias meno, kaip autonominio instituto, sampratą. Turint galvoje meno buržuazinėje visuomenėje dviprasmiškumą (menas sukuria geresnės tvarkos vaizdinį ir tuo pačiu protestuoja prieš vyraujančią blogą tvarką, tačiau kai menas netenka autonomijos ir pilnai integruojasi į gyvenimišką praktiką, jis netenka ir kritinės distancijos), avangardistų pastangos nutrinti ribą tarp meno ir gyvenimo, pasak Bürgerio, atrodo prieštaringos. Toks prieštaringumas apskritai būdingas menui, tačiau istorinio avangardo atveju, anot teoretiko, jį gelbėjo išsaugota estetinė autonomija ir kartu „istorinio progreso patosas“, o štai tolesnė kultūros industrijos raida atvėrė ir meno autonomiškumo neįmanomumą, ir vėlesnių avangardo projektų pasmerktumą¹⁴.

Bürgerio teorija iki šiol susilaukia nemažai dėmesio ir priekaištų. Ypač dėl vienašališko autoriaus požiūrio į „dviprasmišką“ avangardo situaciją, kuris taip ir nesugebėjo išspręsti meno autonomiškumo klausimo – kadangi istorinis avangardas nesugriovė meno institucijos, vadinasi, jo pastangos buvo bergždžios, tad kiekvienas naujas bandymas (pvz., neoavangardo) bus tik nevykęs šio žlugimo pakartojimas¹⁵. Turėdamas galvoje neoavangardo praktiką, Bürgeris kritikuoja jo konformizmą ir prisitaikymą

12 Bürgeris atskiria modernistinį ir avangardinį meną, teigdamas, kad modernistiniam (modernizmo) menui svarbus estetinis autonomiškumas ir grynumas, naujų ir autentiškų raiškos priemonių paieškos, o avangardiniam – įsiveržimas į gyvenimą, raiškos spontaniškumas pasitelkiant bet kokias menines ir nemenines priemones. Kitaip tariant, anot Bürgerio, modernistinio meno viduje susiformavo dvi kryptys – grynasis modernizmas ir avangardas (Bürger 1999: 18).

13 Bürger 1984: 49.

14 Ten pat: 50, 54.

15 Būtent tokią Bürgerio poziciją laiko klaidinga Halas Fosteris, Johnas Robertas, taip pat vokiečių kritikai Borisas Groysas, Gene Ray'us, teigdami, kad Bürgerio „Avangardo teorija“ yra persmelkta Frankfurto mokyklos ir Theodoro Adorno pažiūrų. Kaip realizuotą neinstitucinės menininkų veiklos pavyzdį Ray'us pateikia Situacionistų Internacionalą (1957–1962). Žr.: <http://eicpc.net/transversal/0806/ray/en>

prie naujų ekonominių bei socialinių sąlygų – menas institucionalizavosi, o tai neturi nieko bendra su revoliucinėmis pirmojo avangardo idėjomis.

Bürgerio neoavangardo kritika regisi paveikta 1968-ųjų „pralaimėjimo“, tačiau kartu, Fosterio žodžiais tariant, teoretiko kurtumu ir aklumu tuometinei meninei praktikai. Knygoje „Tikrovės sugrįžimas“ (1996) į avangardo ir neoavangardo ryšius Fosteris žvelgia per poststruktūralizmą (pvz., Derrida dekonstrukcijos) ir įrodo galimą avangardo projekto tęstinumą. Pasitelkdamas Freudo *Nachträglichkeit* (pavėlavimo, sulaikymo, atidėjimo) sampratą, Fosteris, skirtingai nuo Bürgerio, avangardą vertina ne kaip vienkartinį ir baigtinį *įvykį*, kuris patyrė nesėkmę, o kaip procesą, kuriam būdingas atidėtas veikimas¹⁶: pirmojo avangardo tikslai ir bandymai gali būti perduoti kitam (neoavangardui) per sudėtingas protencijos ir retencijos (pratęsimo ir sulaikymo), rekonstruotos praeities ir numatomos ateities variacijas, leidžiančias jiems atsiskleisti kitomis socialinėmis, politinėmis ir kultūrinėmis aplinkybėmis. Avangardas yra atviras „temporalinei patirčiai“, tad ir jo veikimas gali būti suvokiamas ne vien kaip meno instituciją griaunamoji, bet ir kaip kritinė, analitinė veikla tiek pačioje institucijoje, tiek meninėje tradicijoje¹⁷. Anot Fosterio, būtent neoavangardas atkreipė dėmesį į meno instituciją, savo geriausiais pavyzdžiais atliko tikslingą ir dekonstrukcinę (o ne nihilistinę, abstrakčią ir dažnai anarchišką, kokia buvo būdinga istoriniam avangardui) šios institucijos analizę, juolab ne iššvaistė istorinio avangardo palikimą, o ėmėsi realizuoti jo tikslus – „tapo pradžia, kuri teoriškai neturi pabaigos“¹⁸.

Šis naujas Fosterio žvilgsnis į temporalinę avangardo „prigimtį“ paskatino amerikiečių teoretiką Johną Robertso pasiūlyti tokią avangardo teoriją, kurioje jis būtų suvokiamas ir kaip *įvykis*, ir kaip temporalinis procesas – kaip *atviras avangardas*, o vieną iš jo veiksmingumo / produktyvumo priešasčių laikyti „asocialinį“ subjekto, kuris visada priešinasi visiškam ištirpimui supančioje aplinkoje / sociume, geismą¹⁹. Tad „naujumą“ mene, anot Robertso, iš tikrųjų skatina amžinas subjekto, kaip *out of joint*²⁰ tikrovėje, ir avangardinio menininko, kaip *out of joint* tradicijoje, sutapimas, paverčiantis avangardą erdve, kurioje praktiškai realizuojama imanentinė menininko santykio į tradiciją ir socialinį pasaulį logika²¹. Aptardamas galimą avangardo tęsti-

16 Anot Robertso, būtent Fosterio, kaip ir Benjamino avangardo koncepcijai nebūdinga „modernizmo pabaigos“ ir „meno pabaigos“ nuostata, artima 9 deš. postmodernistiniam istoricismui. Istorijos ir meno pabaigos idėjos reflektuojamos Arthuro Danto, Jeano-Pierre'o Cometti darbuose (Danto 1997; Cometti 2010).

17 Foster 2010: 54, 55.

18 Foster 2010: 46. Bürgerio atsakymą į Fosterio kritiką ir jo postavangardo teoriją žr.: Bürger, P. Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde. *New Literary history*. 2010. 41(4): 695–715.

19 Juolab kad, anot Robertso, dėl nerealizuotų idėjų kaltas ne pats istorinis avangardas, o fašizmas ir stalinizmas, nutraukę jo raidą.

20 W. Shakespeare'o Hamleto sakinio parafrazė: „Išniro laikas. Prakeiksmas būtis, kad jį sujungti skirta man lemties!“ (A. Nyka-Niliūno vert.).

21 Roberts 2007.

numą 9–10 deš., tai yra postmodernių laikų meniniuose eksperimentuose, Robertsas pavadina juos *third* arba *suspensive avant-garde*, kurie, nepaisant pasikeitusių sąlygų, atlieka tokią pat kritinę meno, visuomenės ir politikos funkciją, kokia buvo būdinga ir istoriniam avangardui, ir neoavangardui²².

Bürgerio „tradicinė“, Fosterio ir Robertso naujosios avangardo teorijos gali būti parankios analizuojant XX–XXI a. teatro pokyčius. Tai yra gali būti parankios analizuojant teatro raidą ne vien per teatro autonomiškumo, realistinės / natūralistinės, sąlyginės / teatrališkos estetikos ar juolab režisūrinio meno kaitą (pvz., per modernizmo ir postmodernizmo priešpriešas akcentuojant esminių teatro elementų transformacijas), o žvelgiant į scenos meno transformacijas per avangardo idėjų sklaidą ir tęstinumą, vienais atvejais teatrui „pasitelkiant“ avangardą kaip kardinalių estetinių pokyčių galimybę, o kitais – realizuojant jo ambicijas naujomis istorinėmis ir politinėmis aplinkybėmis. Kad toks žvilgsnis produktyvus ir gerokai išplečia teatro tyrimų galimybes, rodo ir XX a. pr. modernaus, ir XX a. II pusės eksperimentinio, ir XX–XXI a. ribos vadinamojo postdraminio ar performatyvaus teatro sąšaukos. Pavyzdžiui, režisūriniai XX a. I pusės eksperimentai neatsiejami nuo 2–3 deš. avangardo sąjūdžio; nepriklausomas 7 deš. JAV grupės, anot Eli Diamond, itin stipriai paveikė Antoninas Artaudas ir 3–4 deš. naujovės visose meno srityse²³; anot Inneso, akivaizdžios paralelės tarp Artaudo „žiaurumo teatro“ ir Jerzy Grotowskio „skurdaus teatro“ idėjų, kurioms, be abejo, turėjo įtakos Alfredas Jarry ir Augustas Strindbergas, ką jau kalbėti apie aktyvią ir provokacinę 7 deš. meninę aplinką. Innesas atkreipia dėmesį į 7 deš. teatriniam avangardui būdingą primitvizmo aspektą – ritualinių technikų, archainių ir rytietiškų tradicijų aktualizavimą kuriant sapno ar siurrealistinius, tiesiogiai žiūrovų sąmonę veikiančius, vaizdinius²⁴, kuris siejasi su tokių technikų paieškomis ir poveikiu XX a. pr. avangardistams²⁵. Neatsitiktinai ir Hansas-Thiesas Lehmannas, analizuodamas postdraminio teatro ypatumus, sugrįžta prie simbolizmo, ekspresionizmo ir siurrealizmo, anot Kirby „antagonistinės avangardizmo krypties“, kad joje aptiktų vieną svarbiausių naujojo teatro estetikai ne kūrinio, o *įvykio* sampratą²⁶.

Kitaip tariant, esminiai posūčiai XX–XXI a. pr. teatro raidoje – scenos meno autonomiškumo, ryšio su žiūrovais, naujų raiškos bei poveikio priemonių paieškos vis kitame istoriniame kontekste – nuolat koreliuoja su avangardinėmis idėjomis ir praktika. Vienu laiku netekusios stimuliuojančios energijos ir įrašytos į oficialiosios, „institucinės“ scenos meno raidos archyvus, kitu laiku šios idėjos virsta ir paties

²² Roberts 2010.

²³ Diamond 2006: 2–3.

²⁴ Innes 2000: 71–72.

²⁵ Apie siurrealizmo ir moderniosios etnografijos ryšius žr.: Clifford, J. *Kultūros problema. XX amžiaus etnografija, literatūra ir menas*. Vilnius: LRSL, 2006: 177–228.

²⁶ Lehmann 2010: 92.

teatro savirefleksijos šaltiniu. Perfrazuojant Jurijų Lotmaną, naujos teatro kalbos paieškos negali išsekti, nes negali išsekti pati teatro pažįstama tikrovė²⁷; veikiamas avangardo, teatras primena nesiliaujančių diskusijų tarp tradicijos ir inovacijos lauką, kur kūrėjui-eksperimentatoriui tenka ypatingas vaidmuo.

Avangardas – teatrališkumas – performatyvumas

Bürgerio akcentuota avangardui itin svarbi meno institucinio autonomiškumo problema teatro srityje sprendžiama iki šiol. Turint galvoje itin aktyvią tiek XX a., tiek XXI a. pr. nepriklausomų Europos ir JAV grupių ar kūrėjų veiklą, matyti jas vienijantis alternatyvių, nemeninių erdvių paieškos bruožas. Pirmųjų „institucinių“ režisierių (pvz., Vsevolodo Mejerholdo, Maxo Reinhardto, Georgo Fuchso) pastangos griauti tradicinę teatro / scenos architektūrą, modeliuoti naujas vaidybos ir žiūrovų salės erdves, siejasi su avangardui aktualia „išėjimo už meno ribų“, „antimeno“ idėja, kurią gerokai radikaliau nei pirmtakai sprendė XX a. II pusės – XXI a. pr. teatro kūrėjai²⁸. Vis dėlto šiuo atveju svarbi kita paralelė – teatro kaip gyvenimo ir gyvenimo kaip teatro ryšių transformacija, neabejotinai inspiruota istorinio avangardo.

Teatras ne kaip institucija, o kaip laisva, alternatyvi ir spontaniška veikla / kūryba domino ir italų bei rusų futuristus bei konstruktyvistus, ir prancūzų dadaistus bei siurrealistus. Neatsitiktinai jų manifestai ir manifestacijos, vykusios kavinėse, butuose, gatvėse ar aikštėse, netradicinėse ir viešosiose erdvėse, įgydavo teatrališką ir provokuojančią formą – teatras, kaip masinis, lengviausiai tiesioginį kontaktą su žiūrovais užmezgantis čia ir dabar, vyksmas, galėjo būti parankiausia meno „ištirpimo gyvenime“ priemonė. Tačiau teatro menas XX a. pr. provokatoriams buvo ir konservatyviausias, nedelsiamo ir kardinalaus pokyčio reikalaujantis menas, tad manifestai netrukdamo pavirsti realizuotais naujojo teatro pavyzdžiais.

„Viskas yra teatras“ ir „teatras turi būti visiems“²⁹, – teigė Filippo Tomaso Marinetti, vertindamas teatrą kaip geriausiai futurizmą išreiškiančią literatūros sritį ir deklaruodamas idėją „sintetinio teatro“ (*Il teatro futurista sintetico*, 1915), kuris sujungtų „sinematografiją, radiofoniją, telefoniją, elektrą, neoną, aerodailę, taktilizmą, humorą ir kvapus“. Tokiam teatrui nebus svarbi publikos nuomonė, nušvilpimas bus geriausias įvertinimas, jis nevaizduos psichologijos ir kasdienio gyvenimo; laisvos poezijos ir tekstinių paradoksų, nevaržomos improvizacijos,

27 Lotman 2004: 136.

28 Tadeuszo Kantoro, Jerzy Grotowskio, Eugenio Barba'os, taip pat Richardo Schechnerio, Richardo Foremano, Roberto Wilsono, grupių „Living Theatre“, „Performance Group“, „The Wooster Group“ 7–8 deš. darbai, turėję įtakos vadinamųjų „specifinės vietos“, „aplinkos“ (*site-specific theatre, environmental theatre, promenade theatre*) teatrų atsiradimui. Minėti kūrėjai priklauso ir vadinamojo „performatyvaus lūžio“ arba neoavangardo generacijai, įskiepijusiai teatrui performanso estetiką.

29 Lista 1976: 7.

dinamiškų ir ekspresyvių vaizdų, provokuojančių situacijų, ritmų ir judėjimų pagalba toks teatras turės ryšį su šiais ritmais gyvenančia ir techninio progreso link skriejančia tikrove.

Italų teoretikas Giovanni Lista išskiria dvi italų futuristų ir Marinetti veiklos kryptis – futuristų vakarus (*soirée futuriste*), primenančius hepeningus, ir naujo dramos bei teatro žanro, „mikroteatro“, kūrimą. Futuristinių vakarų metu skaitomas eiles, manifestus, gyvųjų paveikslų eksponavimus, muzikinius numerius beveik visada vainikuodavo publikos provokavimas ir kilęs skandalas; futuristiniai spektakliai, „statyti“ pagal trumpas, dažnai vieną absurdišką situaciją pristatančias pjeses, turėjo triukų, siurprizų, netikėtumų ir dinamiškos epizodų kaitos pagalba mobilizuoti žiūrovų dėmesį, įtraukti juos į karikatūrišką, groteskišką reginį. Naujojo teatro idealu Marinetti laikė varjetė, o idealiu aktoriumi – mašiną–marionetę–automatą, kuris ne tik pavidalu, bet ir mobilumu, plastiškumu, judrumu nė iš tolo neprimintų žmogaus. Tradicinio teatro antropomorfizmą, anot Lista, italų futuristai apvertė aukštyn kojomis: verbalinę komunikaciją pakeitė fizine, garsine ir vaizdine, supriešino žmogų ir mašiną, scenografiją pavertė spalvų ir šviesų dinamiška žaisme, sceną – simultaniškų aikštelių sistema³⁰. Teoretikas mato sąsajas tarp futuristų ir Luigi Pirandello dramų teatrališkumo, tačiau ne ideologijos, o vidinių teatro mechanizmų apnuoginimo, išviešinimo, net diskreditavimo. Antra vertus, būtent futuristų neigta institucinio, hierarchinio teatro samprata atsisakant svarbiausio jo elemento – aktoriaus ir sutelkiant dėmesį į vaizdinį, atmosferinį, plastinį spektaklio / reginio poveikumą, turės įtakos daugeliui formaliųjų teatrinėjų eksperimentų XX a. ne tik I, bet ir II pusėje, juolab šiuolaikiniam naujųjų medijų ir technologijų teatrui. Kaip ir radikaloji futuristų „objektų drama“ (*dramma d'oggetti*), eliminuojanti visus tradicinei dramai būdingus sandus – veiksmą, linijinį pasakojimą, dialogus ir veikėjus, kad judančių objektų, triukšmų, alogiškos kalbos ir šūksnių pagalba sukurtų tokią dramą-situaciją, kuri glumintų ir šokiruotų žiūrovus keistumu ir paradoksalumu.

Futuristų, taip pat dadaistų ir siurrealistų akcijos, manifestai bei spektakliai teigė naują požiūrį į kūrybą, percepciją ir jos ribas. Galima sakyti, kad šiuo laiku, kai, RoseLee Goldberg žodžiais tariant, kartu su pirmuoju Marinetti manifestu (1909) gimsta performanso menas³¹, teatras įgyja vieną svarbiausių savo oponentų ir kaitos katalizatorių, o teatro estetika ima rutuliotis dviem viena kitą generuojančiomis – teatrališkumo ir performatyvumo – kryptimis.

Teatro istorija XIX a. pab. – XX a. pr. modernistams priskiria teatro *reteatralizavimo* nuopelnus. Simbolistinė dramaturgija ir jos inspiruota sceninė raiška tapo svarbiu žingsniu teatrui vaduojantis iš klasikinės dramos hegemonijos, juolab sukant

³⁰ Ten pat: 16, 20, 26.

³¹ Goldberg 2010: 24

nuo natūralistinės ir realistinės prie sąlygiškos ir teatrališkos estetikos³². Teatrališkumą suprantant pagal formalizmo (o vėliau struktūralizmo ir semiotikos) teoriją, jis virsta teatro autonomiškumo ir savarankiškumo pamatu³³. Apskritai teatrališkumas, kaip teatrinės materijos / medžiagiškumo manifestacija, yra daugelio XX a. režisierių reformatorių išieities tikslas, tačiau paradoksas, kad teatrališkumo samprata, žvelgiant į ją iš avangardo pozicijų, nėra vienareikšmė ir nuolat revizuojama.

XX a. I pusės režisūrinis teatras teatrališkumą, kaip simbolinį tikrovės atkūrimą scenoje, grindžia neliteratūrinio teatro formomis, atkeliavusiomis iš viduramžių (misterijos) ir Renesanso (*commedia dell'arte*), taip pat teatro, kaip balagano, idėja (Mejerholdas), gręžiantis į „žemuosius“ ar pramoginius žanrus (Fuchsas, Brechtas), Rytų teatro tradiciją, kitas kultūras (Artaud). Šio laiko avangardistams teatrališkumas – žaidybinė (pokštų, ekscentriško elgesio, transformacijų) ir provokacinė čia ir dabar tikrovės kūrimo strategija, suponuojanti spektaklio, kaip *įvykio*, situaciją ir užtikrinanti kūrybos bei percepcijos vienalaikiškumą. Galima net sakyti, kad būtent avangardistai, išlaisvinę spontanišką, improvizacinę, besiremiančią vaizduote ir naujomis technologinėmis priemonėmis kūrybos prigimtį, padeda režisūrai atverti ne tik teatrališką, bet ir performatyviąsias teatro galias, teatrinę kūrybą suartinti su gyvenimiška veikla.

Minėti Mejerholdas ir Artaud šiuo požiūriu pavyzdiniai – jų teorijoje ir praktikoje susiliejo ne tik avangardistų ambicijos, bet ir teatrališkumo, suvokto kaip performatyvumas, idėja. Mejerholdo biomechanika ir sceninis konstruktyvizmas 3 deš. realizavo kūrybos, kaip gamybos, principą ir įgavo ryšį su revoliucinio laiko, naujo žmogaus ir techninio progreso idėjomis. Tai reiškė, kad spektaklis turi veikti kaip tikslus mechanizmas, aktorius turi meistriškai valdyti kūną ir emocijas, scenovaizdis privalo virsti funkcionalia, išryškinančia aktoriaus „darbą“ konstrukcija. Režisieriui tai pavyko įgyvendinti garsiajame spektaklyje Fernand'o Crommelyncko „Apgautas vyras“ (1922), kurio scenografiją kūrė dailininkė konstruktyvistė Liubovė Popova. „Nuogas“ architektūrinis statinys su laiptais, durlėmis, nuolydžiais, didžiuliu ratu ir „malūno sparnais“ ne „ženklino“ galimą tikrovėje daiktą, o juo buvo; kai konstrukcija imdavo vaikščioti, bėgioti, nuolydžiais slidinėti aktoriai, kai

32 Daugelis XX a. pr. modernistų ir teatro avangardistų laikė Alfredą Jarry (1873–1907) savo mokytoju; A. Artaud įkūrė „Alfredo Jarry teatrą“ (1927–28), Jarry „Karalius Juoba“ (1888, redaguotas 1896) laikomas ir pirmąja siurrealistine pjese, turėjusia įtakos absurdo dramos atsiradimui ir raidai.

33 Teatrališkumo koncepcija čia sutampa su 2 deš. rusų formalistų ir lingvistų nuostatomis. Meno kūrinį reikia analizuoti pagal jo formaliuosius, struktūrinius, specifinės medžiagos panaudojimo aspektus, nes pastaroji ir yra kūrinio turinys. Anot Romano Jakobsono, „literatūros mokslo objektas yra ne literatūra, bet literatūriškumas, t. y. tai, kas padaro tam tikrą kūrinį literatūros kūrinium“ (Meržvinskaitė 2006). Formalistų teorijai didžiulę reikšmę turėjo futuristų manifestai, poezija ir literatūra, tačiau kartu – skirtingas meno sritis palietęs kūrybos, kaip „techninės ir techniškos veiklos“ naudojant specifines vienos ar kitos meno šakos priemones, pobūdis. Turėdamas galvoje Bertolto Brechto spektaklius, 6 deš. Rolandas Barthes'as teigė, kad teatrališkumas yra „teatras minus tekstas“ (Barthes 2002: 122–123). XX a. režisūra, žvelgiant iš teatro semiologijos pozicijų, pavertė teatrališkumą prasminga sensorinių ir audiovizualinių *ženklų* sistema.

jie įsukdavo malūno sparnus, ne tik ji, bet ir aktoriai pavirsdavo vieningu darniai veikiančiu mechanizmu. Kritikai konstrukciją lygino su akrobato trapecija cirke – ji neturėjo jokios estetinės vertės, o atliko vien darbinę, kaip instrumento ar įrankio, funkciją³⁴. Panašų įspūdį kėlė ir aktoriai, aprenkti vienodais, jokių veikėjo bruožų neišskiriančiais darbiniais kombinezonais, kaip mašinistai, lengvai valdantys ir savo kūną, ir konstrukciją. Tiesa, šie performatyvieji, realaus „darbo“ ar atlikimo įspūdį kuriantys momentai, kai veiksmas „užvaldydavo konstrukciją“, spektaklyje trukdavo po kelias minutes, tačiau būtent jie nutraukdavo teatrinę iliuziją, keisdavo vaidybos režimą. Fischer-Lichtei Mejerholdo biomechanika – griežta įkūnijimo, suprasto kaip literatūrinio teksto reikšmių perteikimas sceniniais / vaidybos ženklais, antiteze³⁵; Katarzyna Peplinska vadina biomechaniką kultūriniu, organizaciniu ir techniniu performansu, demonstruojančiu kūno, energijos ir proto efektyvų valdymą tiek gyvenime ir darbe, tiek kūryboje, ir sutampančiu su 3 deš. Sovietų Rusijos ideologija³⁶. Abiem atvejais svarbu, kad būtent teatro erdvė ir teatrališkumas suponuoja tokį kūno medžiagiškumą ir autentiškumą, koks dar po kelių dešimtmečių taps neatsiejama performanso / performatyvaus meno sąlyga.

XX a. II pusėje teatrališkumas, kaip režisūros ištobulinta mimetinio, reprezentacinio teatro strategija, įgyja neigiamas simuliacijos, dirbtinumo, apsimetinėjimo ir fiktyvumo konotacijas. Tokiam teatrališkumui neo- ar postavangardistai priešpriešina performanso meną, grįstą autentiškumu, rituališkumu ir kūniškumu. Tai yra priešpriešina teatrališkumui tokį performatyvumą, kuris remiasi realia atlikimo ir žiūrėjimo / dalyvavimo tikrove, autentiška kūrybos ir percepcijos patirtimi. Toks performatyvumas inspiruoja teatrą ne tik naujų raiškos priemonių, žanrų ar formų paieškoms, bet ir savikritikai³⁷. Neatsitiktinai šiuo laiku renesansą išgyvena Artaud palikimas – jo laiškai, manifestai ir „Teatras ir antrininkas“ (1938), deklaruojantis, Derrida žodžiais tariant, ne vaidinančios, ne interpretuojančios, ne reprezentuojančios, o būnančios ir šia esatimi tikrovę teigiančios scenos poreikį³⁸.

Teatras, anot Joset Féral, susideda iš pastatymo, žiūrėjimo ir skirtingų požiūrių (kūrėjų – į veiksmą, aktorių – į sceną, žiūrovų – į aktorius) susikirtimo; ši požiūrių ir žvilgsnių gausa sukuria „ženklų tirštumą“ (Barthes). Arba – tokį teatrališkumą, kuris yra sudarytas iš dviejų – įkūnytos vaizduotės ir specifinių simbolinių struktūrų – realybių. Šių „realybių žaismas“ steigia teatrališkumą kaip *Kitą* tikrovę³⁹. Performansas, kuriam svetimas reprezentatyvumas ir naratyvumas, priešingai, *realizuoja tikrovę*, pasitelkdamas tik jam būdingas kūno ir erdvės manipuliacijas, aktualizuo-damas tie-

34 Титова 1995: 196.

35 Fischer-Lichte 2013: 134.

36 Peplinska 2013.

37 Veikiant performanso menui, 7–9 deš. sparčiai plinta fizinio, dokumentinio, fakto, nuo 10 deš. – *verbatim* teatro formos.

38 Деррида 2000.

39 Féral 1982: 178.

sioginį atlikėjo ir suvokėjo / žiūrovo ryšį: natūralus performerio kūnas ir autentiška erdvė yra esminė čia ir dabar (spontaniškai) besikuriančios performanso prasmės ir jo percepcijos sąlyga⁴⁰. Fischer-Lichte kalba apie 7 deš. „performatyvų lūžį“ ir apibrėžia performatyvumo estetikos gaires: meno ir tikrovės ribų ištrynimasis, atlikėjų ir žiūrovų apsikėtimas vaidmenimis, kūniškas atlikimas ir naujos patirties inspiruotas pasikeitimas, bendruomeniškumo sukūrimas.

Italų teatro kritikas ir teoretikas Marco de Marinis, straipsniuose analizuodamas teatro ir performanso ryšius, Naujosios teatrologijos, tiesiogiai paveiktos *performance studies*, atsiradimą tiek Europoje, tiek Šiaurės Amerikoje⁴¹, prieina prie išvados – šiuolaikinio teatro ir performanso ryšiai tokie tamprūs, kad galima jį vadinti performatyviu teatru (*performance theatre*)⁴². Teoretikas palaiko Féral nuomonę: nepaisant to, kad Lehmannas pavadino jį „postdraminiu“, jį derėtų vadinti „performatyviu“ arba „performanso teatru“, nes performatyvumas tampa jo gyvavimo esme. Anot Féral, „vienintelis menas, kuris iš tikrųjų pasinaudojo performanso laimėjimais, yra teatras, nes savo reikmėms pritaikė svarbiausius performanso elementus, dėl ko pats kardinaliai pasikeitė (aktorius tapo performeriu, sceniniai veiksmai – reprezentacijos ar iliuzijos sugriovimu, spektaklio centre atsидūrė vaizdas ir veikimas, nebesiremiantys tekstu, sustiprėjo aktyvaus žiūrovo, iki šiol buvusio tik stebėtoju, vaidmuo, juolab jis ėmė naudotis visomis naujųjų medijų ir technologijų teikiamaomis percepcinėmis strategijomis). Visi šie elementai susidėlioja į apibrėžtį to, ką vadinu „performatyviu teatru.“⁴³

Nepaisant, kad teatrališkumas ir performansas⁴⁴ yra skirtingos prigimties, teatro raidai ir kaitai jie turi didžiulės reikšmės: tiek XX a. pr. teatrališkumas, tiek amžiaus pabaigos performanso menas, paneigę žodinę / verbalinę komunikaciją, dramine ir linijine, priežastingumo ir psichologine logika grįstą veiksmą, atvėrę naujas kūrybos ir percepcijos erdves bei sukūrę naujas vaidybos / atlikimo technikas, leido teatro menui išsaugoti eksperimentinę dvasią ir išlikti aktyvia tikrovės kūrimo, refleksijos ir kritikos erdve. Šiuo požiūriu avangardistų deklaruotos meno ir gyvenimo suartėjimo, kūrinio ar kūrybos autonomiškumo panaikinimo, įprastų recepcijos taisyklių sugriovimo idėjos ne tik neišnyksta, bet ir įgyja naują reikšmę tiek postmoderniais laikais, tiek postdraminiame ar postdraminiame spektaklyje.

Gauta 2014 05 15

Priimta 2014 05 22

40 Ten pat: 171–173.

41 Autorius išskiria tris svarbiausius Naujajai teatrologijai priskiriamus tekstus: vokiečių Lehmanno „Postdraminį teatrą“ (1999) ir Fischer-Lichte „Performatyvumo estetiką“ (2004), kanadietės Féral „Teatro teoriją ir praktiką. Anapus ribų“ (*Théorie et Pratique du théâtre. Au-delà des limites*. Montpellier: L'Entretemps, 2011).

42 De Marinis 2013: 27

43 Ten pat: 31.

44 Anot Fischer-Lichte's, teatrališkumas suponuoja performatyvumą, tačiau ne kiekvienas performansas yra teatrališkas.

Literatūra

1. Barthes, R. *Ecrits su le théâtre*. Paris: Seuil, 2002.
2. Benjamin, A. *Art, Mimesis and the Avant-Garde*. London: Routledge, 2005 (1991).
3. Bürger, P. Fin de l'avant-garde? *Etudes littéraires*. 1999. 31(2): 15–22.
4. Bürger, P. From Theory of the Avant-Garde. *Post-Impressionism to World War II* (ed. D. Lewer). Blackwell Publishing, 2006.
5. Bürger, P. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974 (Bürger, P. *Theory of the Avant-Garde*. Manchester: Manchester University Press, 1984).
6. Cometti, J.-P. Que signifie la “fin des avant-gardes”? *Rue Descartes*. 2010. 3(69): 96–107.
7. Danto, A. C. *After the end of Art. Contemporary art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
8. De Marinis, M. Performans i teatr. Od aktora do performaera i z powrotem? *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne* (red. E. Bał; W. Świątkowska). Kraków: Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013: 19–40.
9. Diamond, E. *Performance and Cultural Politics* (ed. E. Diamond). London, New York, 2006 (1991).
10. Féral, J. Performance and Theatricality: The Subject Demystified. *Modern Drama*. 1982. 25(March): 170–181.
11. Fischer-Lichte, E. *Performatyvumo teorija*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013.
12. Foster, H. *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Kraków: Universitas, 2010.
13. Foster, H. What's Neo about the Neo-Avant-Garde? *October*. 1994. 70: 5–32.
14. Goldberg, R. Performance: A Hidden History. *The Art of Performance. A critical anthology* (eds. G. Battcock; R. Nickas). New York: ubedition, 2010.
15. Hopkins, D. (ed.) *Neo-Avant-Garde*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2006.
16. Innes, Ch. Avant garde theatre: themes and definitions. *The Routledge Reader in Politics and Performance* (eds. L. Goodman; J. de Gay). London, New York: Routledge, 2000.
17. Lehmann, H.-T. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.
18. Lista, G. *Théâtre futuriste italien. Antologie critique*. T. 1. Lausanne: La Cité-L'âge d'Homme, 1976.
19. Meržvinskaitė, B. Formalizmas ir struktūralizmas. *XX amžiaus literatūros teorijos*. Vilnius: VPUL, 2006.
20. Naqueira, I. *Théorie de l'art au XXe siècle: modernisme, avant-garde, néo-avant-garde, postmodernisme*. Paris: L'Harmattan, 2013.
21. Noudelmann, F. *Avant-gardes et modernité*. Paris: Hachette, 2000.
22. Paggioli, R. *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Società ed. il Mulino, 1962 (Paggioli, R. *The Theory of the Avant-garde*. Harvard University Press, 1968).
23. Peplinska, K. Biomechanika jako performans kulturowy, organizacyjny i techniczny. *Performans, performatywność, performaer. Próby definicji i analizy krytyczne* (red. E. Bał; W. Świątkowska). Kraków: Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013: 119–126.
24. Plata, T.; Sajewska, D. (red.) *Re//Mix. Performans i dokumentacja*. Warszawa: Instytut teatralny im. Z. Raszewskiego, Komuna//Warszawa, Wydawnictwo krytyki politycznej, 2014.
25. Roberts, J. Avant-gardes after avant-gardism, 2007. <http://chtodelat.org/b8-newspapers/12-57/avant-gardes-after-avant-gardism/> (žiūrėta 2014 05 20).
26. Roberts, J. Revolutionary Pathos, Negation, and the Suspensive Avant-Gard. *New Literary History*. 2010. 41(4): 717–730.
27. Деррида, Ж. Театр жестокости или закрытие представления. *Письмо и различие*. СПб: Академический проект, 2000: 293–316.
28. Лотман, Ю. *Семиосфера*. СПб: Искусство, 2004.
29. Титова, Г. *Творческий театр и театральный конструктивизм*. СПб: Санкт-Петербургская академия театрального искусства, 1995.

Rasa Vasinauskaitė

Vanguard *vs* Postmodern theatre: from theatricality to performativeness

Summary

Many features characteristic of the Vanguard art of the 20th century could be traced in the aesthetics of the contemporary theatre. These features having adopted the most extreme expression actualise the revolutionary aspirations of the Vanguard culture and provides the performance an alternative form. But could these radical changes of the contemporary theatre be titled as a new wave of Post- (Neo-) Vanguard art? Having in mind the idea of continuity of Vanguard art established by Hal Foster, this article presents a contemporary theoretical reflection of Vanguard, the connections between theatrical Vanguard and Neo-Vanguard, draws the perspective of the links between Vanguard and Performative / Postmodern theatre, theatricality and performativeness in the contemporary performance.

KEYWORDS: Vanguard, Neo-Vanguard, performance art, performative theatre