



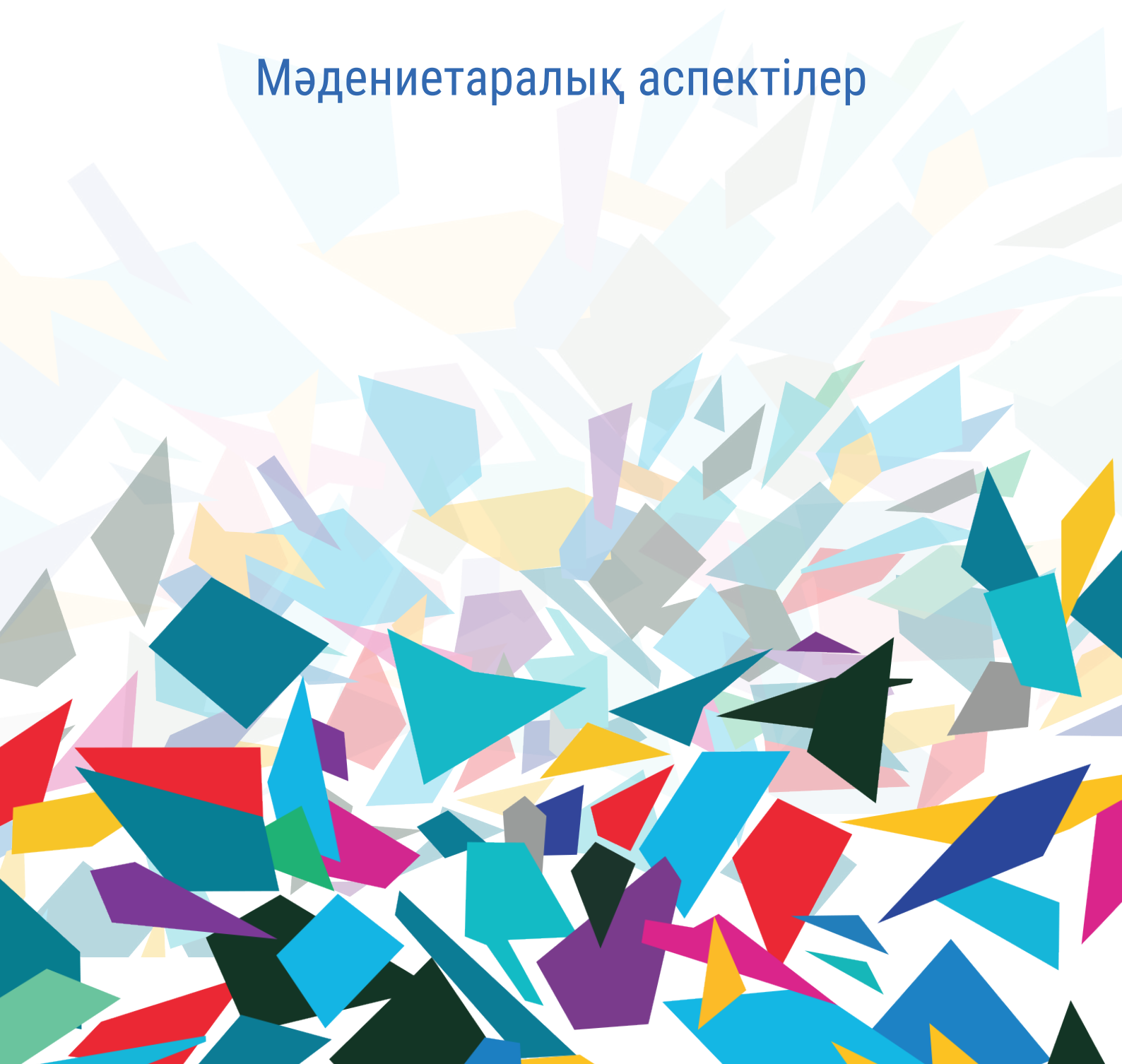
4-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ
АШЫҚ
УНИВЕРСИТЕТІ

ТЕАТРАНУҒА КІРІСПЕ

Мәдениетаралық аспектілер





Театр тарихын жазуда іргелі және уақыт өткен сайын күрделеніп келе жатқан методологиялық пікірталастардан жалтаруы мүмкін емес. Соңғы онжылдықта, ең алдымен Солтүстік Америкада театр тарихын дәстүрлі түрде жазудың дағдарысқа түскені жайында кең ауқымды пікірталас басталды. Бірінші кезекте семиотика мен әртүрлі постструктуралистік теориялар сияқты басқа да пәндерге «көпір салды».

1960 жылдары семиотикалық немесе семантикалық антропология пайда болды. Оның маңызды өкілдерінің бірі – Клиффорд Гирц. Ол мәдени антропологиядағы герменевтиканың жаңаша қырынан ашылуына қабылдады. Гирц үшін мәтін белгі, код немесе жүйе ұғымына қарағанда маңызды. Әңгіме мәдениеттің «мәтіндер жинағы» ретінде анықталуына негізделген мәтін ұғымы туралы болып отыр. Гирц пен этнологтар арасындағы оның көзқарастарын ұстаушылардың басты еңбегі сол, олар ғылыми қызығушылықты жүйелі ойлаудан зерттелетін қоғамның микроперспективасына қарай ойыстырды. Мәдени антропологияның тарихты жазуға әсері кең таралған. Символдық антропология саласында бұл, ең алдымен, Гирцтің әлеуметтік қарым-қатынастың ритуалдық формалары туралы жұмысы. Ритуалдар мен символдық іс-әрекеттерді талдай келе, Тернердің әлеуметтік драмасының моделі бойынша «қоғамның интеграциялық тетіктері» ретінде, немесе Гирц бойынша - «айқындау формалары, олардың көмегімен қоғам мүшелері өздерінің тәжірибесі мен әлемге деген көзқарастары бойынша қарым-қатынас жасайды» деуге болады.

Тарихнама және этнография адам мен символдар арасындағы байланыс арқылы мәдениет пен тарихқа деген жалпы көзқарастарын табады. Символдар, әсіресе, символдардың тұтас жүйелерінің өзгеруі, өзгеріс үдерістерін түсінудің кілті болады.

Театр тарихын жазуда мәдени-антропологиялық тәсілдерді қолдануға келетін болсақ, мысал ретінде Еуропада XVI ғасырдың аяғындағы италиялық дель арте комедиясы труппасының қызметін айтуға болады. Бүкіл Еуропаға таралған осы кезбе труппалардың театр эстетикасының диффузиясы мәдени трансфердің сәтті үлгісі ретінде қарастырылуы мүмкін. Ол мәдениетаралық алмасу үдерістерінің бар екенін көрсетеді.

Символдық антропология тұрғысынан алғанда, мұндай труппалардың спектакльдері «мәдени» немесе «интермәдениеттік көріністер» ретінде қарастырылады, өйткені үйлену тойы, салттық рәсімдер және т.б. сияқты «мәдени көріністер» белгілі бір мәдениеттен тамыр тартады, ал кезбе труппалары – мәдениетке жат элемент.

Режиссерлік театр дәуірі бірнеше театр жүйесін шығарды, олардың әрқайсысы театрдың міндеттерін және спектакль құрылымындағы актердің орнын әртүрлі анықтайды.

Солардың арасында, бір жағынан Евреинов – Виткевич – Арто – Гротовский тағы басқалары жасаған эстетикалық ұстанымдарының жалғасытушы ретінде көрінетін, екінші жағынан аналитикалық антропология ұсынған адам туралы түсінікті жүзеге асыратын «антропологиялық театр» концепциясы ерекше орын алды. Әңгіме М. Шелердің 1929 жылғы жазылған «Философиялық дүниетаным» атты жұмысында тұжырымдаған ойы туралы болып отыр. Ол Платонды да, Аристотельдің мимесис жайындағы түсінігін өзінше жаңғыртады: адам, оның пікірі бойынша, Құдай жаратқанға дейінгі «идея әлемін» немесе «тіршілікті» көшіруші ғана емес, сонымен қатар ол жасаушы, жаратушы» деп жазды М.Шелер.

Театр тіліне адамның осындай тұжырымдамасын Артоның сөздігін қолдана отырып Ж. Делез енгізді. Делез еліктеуден, қайталап көрсетуден шығарманы жазу барысында да ғана емес, тіпті, ойлау барысында да бас тарту керек деді. Тіпті, кез келген «жанамалықтан», жалпы дайын қалыптан да бас тарту керек деген ой айтты.

XX ғасыр бойы философиялық антропология қарқынды дамыды. 1980-ші жылдары антропологиялық зерттеулердің орталық пәні адам денесі болып табылады. Адам денесінің құрылымы антропологтар әлемнің үш деңгейіне: «сыртқы әлем», «ішкі әлем» және «бірлескен» әлемге сәйкес келеді.

Бірақ адам денесі жай ғана «ақпарат тасымалдаушы» емес. Адам «әлемге миметикалық көзқарасты» жүзеге асырады, яғни сыртқы әлемді бейнелерге аударып, іштегі бейнелік әлемге айналдырады. Бұл әрбір адам жаңа мәдени шындықты қалыптастыра алады дегенді білдіреді. Қазіргі антропология актерді мимезис қағидатын мінсіз іске асырушы деп қабылдайды: «Мимезис музыкамен және бимен байланысты емес, ол «мимоспен», актерлікпен байланысты». Актер өмірге «еліктемейді», ол дәл осы сәтте өзекті болып табылатын мифологиялық негізі бар шындықты көрсетеді.

Актердің денесі жалпыадамзатқа ортақ түсінікті тіл табудың тамаша құралы. Егер Антонен Арто өзінің актерлік концепциясында өзінің театр туралы түсінігіне сай театрдың жалпы идеясына сүйенсе, Ежи Гротовский жеке тәжірибелік әдістемесінде Арто тұжырымдамасын жүзеге асырды, ал театрлықантропологиясының негізін салушы Эуженио Барба актерлердің практикалық іс-қимылдарына, даярлану тренингтеріне, қойылған спектакльдеріне сүйенді және теориялық қорытындылар жасады.



Гротовскийдің мәтіндерін тым метафоралық деп есептей отырып, Э.Барба Н.Савареземен бірлесіп «Театр антропологиясы сөздігін» жасады. Онда «анатомия», «теңгерім», «драматургия», «энергия» (қуат), «бет пен көз», «табандар», «қолдар», «монтаж», «экспрессивтік», «ритм», «декорациялар мен костюмдер», «техника», «мәтін мен сахна», «тренинг» сияқты бірнеше негізгі ұғымдарды егжей-тегжейлі қарастырылды. Шығыс театры әдістемелерінің заманауи еуропалық орындаушылық өнердің педагогикасына күшті әсері Барба мен Саварезенің барлық театр концепцияларының әмбебап қасиеттерін қамтитын анықтамалар беруге деген ұмтылысынан көрініді.

Барба әмбебап театр тілі – тіршіліктің толықтай қамтылатын жүйесі деп санайды. Барба кез келген көркем концепция үшін түсінікті болатын белгілердің әмбебап жүйесін қалыптастыруға ұмтылды. Театрлық антропология «жалпы негізгі ұстанымдарды таба алады және бұл ұстанымдарды өз тәжірибесі арқылы жеткізе алады. Театрлық антропология осы ұстанымдарды зерттеуге тырысты. Театрлық антропологияны олардың ықтимал қолданылуы мен жорамалданған себептері қызықтырады, олар бұл ұстанымдардың бір-біріне ұқсайтынын түсіндіруі тиіс».

Бүгінгі жүзеге асылып жатқан жаңа шындық – бұл Барба үшін спектакльдің шынайылығы емес, тренингтің шынайылығы. Сондықтан бұл дәстүр қазіргі кезеңде кеңінен дамымай отыр. Бұл, сөзсіз, катакомбалық мәдениеттің дәстүрі (көрнекті режиссер Анатолий Васильевтің де және Э. Барба көрерменнің міндетті еместігін мәлімдеуі кездейсоқтық емес). Қазіргі кезең – дәл осы театр жағдайында – әмбебап архетиптік жоғары шындықтың негізі ұстанымдарын жасау, тілді жасау болып отыр.

Одан әрі осы тарауда К. Балм қазіргі театрдың, мәселен, постдрамалық театрдың актерлердің алдына жаңа ойын әдістерін талап ететін жаңа міндеттер қояды деген қорытынды жасайды.

Постдрамалық театрдың пайда болуы – жалпы мәдени үдерістің бір бөлігі. Сондықтан Ханс-Тис Леманның «Постдрамалық театр» кітабы қазіргі заманғы театртану үшін аса маңызды.

Егер еуропалық театртанудан Леманның тікелей жол сілтеушіні іздесек, онда бұл, ең алдымен, Элинор Фукс. Оның «Кейіпкердің өлімі» монографиясы (1996, мұнда ұқсас үдерістер американдық театр мысалында қарастырылады), сондай-ақ француздың дәстүрлі текстоцентризмнен уақытша қашықтауға талпынған франко-бельгиялық театр семиологиясының (Анна Юберсфельд, Патрис Пави, Жан-Пьер Сарразак ұсынған) кейбір ережелері деуге болады. Бірақ Фукс негізінен кейіпкердің «деконструкциясына» және жалпы «жаңа» субъективтілік мәселесіне көңіл аударды, ал француз семиотиктері негізінен барлық жаңа «театр белгілерін» санамалаумен және жіктеумен айналысады. Леман қазіргі театр үдерістерінің ерекшелігі кейіпкердің жеке немесе көрермен қабылдауында оның «күлдірауы» мен «бөлшектенуімен» ғана анықталмайтынын, ал қазіргі техникалық және медиалық мүмкіндіктер спектакльдің жаңалығына кепілдік бермейтінін түсінеді.

Екпіннің пьеса мәтінінен спектакльдің мәтініне бірте-бірте ауысуымен бірге театр эволюциясы мен революциялары жолында драмалық театрдың мәндік ұстанымдарыда әлсіреді: нарративтік кетті (бірақ онымен бірге оңай оқылатын тақырып пен анық мағынада қоса кетті), шиыршық атқан оқиға сюжеті күлкілі, әрі орынсыз болып көрінеді, кейіпкерлер арасындағы қарым-қатынастар көмескіленіп, екіге ұшты болады (көбінесе психология бәсеңдейді). Драманың бұрынғы кейіпкері шынымен құлдырайды – ол енді қажет те емес. Ең бастысы: драманың негізі мен серіппесі – әрекет құрдымға кетті.

Германияда Ханс-Тис Леман өзінің әріптесі Анже Виртпен бірге университетте театр пәндерін оқытудың жаңа өзгерістеріне қол жеткізді. Олар 1980 жылдары Гиссен университетінде қолданбалы театрлық зерттеулер институтының дамуына барлық күш-жігерін арнады. Бұрын университеттік бағдарламада филологиялық және әдеби ізденістердің бір бөлігін құрайтын «театр зерттеулері» біртіндеп ойын-сауық, орындаушылық өнер саласындағы теориялық және практикалық сабақтарға айнала бастағанын білдірді.

Леман жаңа мән бұрынғы құрылымдардың ішінен өзіне қалай жол таба бастағанын көрсетеді; авангардтың бірте-бірте бұрынғы мәндер мен үміттердің дәстүрлі құрылымын бұзағанын көрсетеді.

Леман Петер Шондидің «Заманауи драма теориясы. 1880 – 1950». Онда алғаш рет классикалық деп аталатын Аристотель қағидалары бойынша жазылған драманың дағдарысы туралы мәселе қойылады. Классикалық драматургияда атақты «үш бірлік» сақталады, көрермендер қабылдауының уақытына нақты сай уақытта сызық бойымен өтеді, кейіпкерлер арасындағы психологиялық, тұлғааралық қарым-қатынастар диалог арқылы беріледі, ал көрермен сырттай бақылаушы. Шонди театр залынан тыс шындыққа тікелей байланысты эпикалық (брехттік мағынада) әлеуметтік тақырыптарды батыл енгізуден осы ескі механизмнің сыну мүмкіндігін көрді. Осы жағынан алып қарағанда натуралистер, экспрессионистер және экзистенциалистер бұрынғы драманың жалғастырушылары болып табылады, ал шынайы жаңалық Ибсен, Стриндберг, Пиранделло, Брехт, О'Нил есімдерімен байланысты.



Леман үшін Шонди әлі де болса театрдың тамырын әдебиеттен үзбей қарастырады, ал XX ғасырдың ортасында орын алған олардың арасындағы алшақтық әлдеқайда тереңірек – Леман театрға қойылым, ойын-сауық ретінде екпін бере қарайды, ал әдеби негізге ол театрға керек болатын тірек ретінде назар аударады.

Леман «постдрамалық» шындыққа тән белгілер мен тәсілдерді жіктейді: шексіз созылатын немесе керісінше, нығыздап көрсетілетін уақыт, актерлер сияқты тіршілік ететін қуыршақтар мен қуыршақтар сияқты актерлер, бұрын жер бетінде болып көрмеген аудио және бейнеқұралдар. Ол постдрамалық театрдың циркке, варьете, салмақты емес жанрларға және алаңдық ойын-сауықтарға деген құштарлығын атап өтеді.

Леман бұдан шығудың мүмкіндігін де көреді. Олардың бірі театрдың саяси, әлеуметтік миссиясына қатысты. Ол театрды саяси ететін тікелей мазмұн немесе өзекті тақырып қана емес, сонымен бірге «қойылымның жасалу тәсіліндегі өзіндік ішкі, жасырын, яғни астарлы мазмұнға да» байланысты екенін атап өтті. Басқаша айтсақ, дәл осы театрлық бейненің поэтикасы, өнердің поэтикалық бұзылуы тікелей ұранға қарағанда көп жағдайда қабылдаудың сіңіп қалған әдеттеріне аса қауіпті қопарылыс күші болады.

Леман өз пәніне тән ерекшеліктерді былай анықтайды: паратаксис (яғни иерархияның болмауы), біртектілік, белгілердің тығыздығын көрсететін ойын, музыкалылық, визуалды драматургия, физикалық элементтер, нақты жағдайды/оқиғаны жоққа шығару.

Постдрамалық театрдың тамыры екі аралас құбылыспен – сөздің семантикалық және құндылық өлшемін жоғалтуымен байланысты. Бақыланбайтын ақпарат ағыны аясында адамзат сөз арқылы жаңа мағыналарды түсіндіру қабілетін жоғалтты (бұл бейвербалдандыру) және сонымен бірге қолда бар сөздік құрылымдардан (бейсемантизациялау) мағынаны табу.

Соңғы жүзжылдықтардағы театр тарихы тұрғысынан алсақ постдраматизмді жаңа бірегей құбылыс ретінде қарастыруға болмайды. Керісінше, үнемі қайталанатын «иллокутивті (сөздік) дағдарыс» туралы айтуға болады. Ғалымдардың пікірінше, бұл дағдарыстар Дмитрий Чижевскийдің «Маятниктің қозғалысын» бейнелейді: иллюзионизмнен (өмірге ұқсастық) антииллюзионизмге – біз күнделікті бақылап жүргеніміздей етіп, сахнада не болып жатқанындарды саналы түрде қирату.

Г.Лессинг «Гамбург драматургиясында» актерлер үшін күнделікті өмірдегі табиғи ым-ишараттан ерекшеленетін театрлық кимыл-ишараларды енгізеді. Гестус те, жеке-жеке алынған ым-ишараттар да көркем белгіні құрмайды және олар өзара қиюласқанда ғана көркем бейне пайда болып, сөз қосымша театр семантикасын иеленетіндігін айта кеткен.

Д. Дидроның «Әсемдік туралы» және «Актер туралы парадокс» мақаласынан бастап, кейінірек реализм эстетикасы сөздің жоғалған қуаттылық мүмкіндігін қайтарады: сөздің көмегімен спектакльдің негізгі мәселелері жүзеге асырылады, ал сөздің өзі терең танымдық және тәрбиелік (кейде эстетикалық қолдаусыз) мағынаға толды.

Алайда, XIX ғасырдың соңында иллокутивті (сөздік) дағдарыстың екінші толқыны драматургияда (Г. Ибсен, Б. Шоу және ең алдымен А. Чехов) қайта бой көрсетті, онда әрекет сөзден тәуелсіз болады және бұл үдеріс өнерде кең таралды. Бұлайша дамуға жауап ретінде сөзден басқа да айқындауды жеткізетін, яғни паравербалды құралдарды іздестірумен байланысты режиссерлік театрдың құрылуы болды.

Осындай театрды жасаушылардың басты фигураларының бірі – Гордон Крэг. Татьяна Бачелис дәстүрлі театрдан ерекшеленетін негізінен сахналық кеңістікті ұйымдастыруға байланысты төрт белгіні анықтайды: 1) әсер кеңістіктің метонимиясымен (ауыспалы мағынасымен) жетеді; 2) көлденеңінен қарағанда тігінен басымырақ; 3) көлем геометриялық фигуралардың болуымен жасалады. 4) көлем жазықтығы ерекше шынайы емес және тұрмыстық емес жарықтандыруды талап етеді.

Сонымен бірге Крэгтің «магиясы» кеңістікті ұйымдастырумен ғана шектелмейді. Ол тағы екі элементті қамтыды. «Гамлетті» репетициялау барысында ол спектакльді күнделікті күйбің тіршіліктің дөрекілігіне қарсы тұратын адам рухының трагедиясы ретінде көруге тырысты. Сондықтан спектакльдің орталық нүктесі Гамлет пен оның әкесінің елесі болды, ал қалған кейіпкерлер өте жалпылама белгілермен жасалып, тіпті, ең дұрысы қуыршақтар мен марионеткалармен алмастырылуы тиіс еді.

Сонымен қатар, Крэг актерден табиғи сөйлеуден бас тартуды және Ломоносовтан кейін әбден ұмытылған декламацияға қайта оралуды талап етті. Қызық жағдай ретінде айта кететін жайт, «Гамлетті» даярлауға дейін бір жыл бұрын Мәскеудің Көркем театрында К. Станиславский мен В. Немирович-Данченко «Ақылдың азабын» репетициялау барысында олар трагедияның қарапайым мәнін түсіну үшін мәтіні толықтай прозамен жазылған Озаревскийдің басылымын қолданған екен.

Режиссерлік театрдың жеңісімен театр эстетикасының шеңбері кеңейді. Спектакльде актермен қатар



оның маңызды құрамдас бөліктері – кез келген зат, дыбыс, түс және т.б., антикалық театрда да аса маңызды орын алған. Еуропа театртануында актант ұғымы нақтылануда. «Актант – сахналық актіде (әрекетте) вербалды немесе паравербалды формалар – дыбыс, түс, жарық, ым-ишарат, пластика, заттар, кеңістік арқылы жасалатын концепт немесе бейне. Спектакльде олар әрекет етуші «тұлғалардың» (кейіпкер) функциясын атқарады.

Осылайша, 1910 жылдардың басында театр мен драматургия тұрмыстық және психологиялық театрдан бас тартуға дайын болды. А. Арто мен Б. Брехт бұл үрдісті күшейтті.

П.Брук өзінің «Бос кеңістік» кітабында былай деп жазады: «...драматургияның театрға тікелей қатысы жоқ жақтарының беделін түсіру – шын мәнінде театрмен тығыз байланысты және театр үшін маңызды болып табылатын оның басқа қасиеттерін дұрыс бағалауға көмектеседі. Соның нәтижесінде сахна – бұл сахна, яғни сахналауға лайықталған поэмаларды, лекцияларды немесе әңгімелерді ойнауға ыңғайлы орын ғана емес, біз мойындауымыз қажет, сахнада айтылған сөздің өміршендігі тек бір ғана нәрсемен анықталады: ол сахналық көрініске отклик бере ме жоқ па»

Бұл тұрғыда Ханс-Тис Леманның «Постдрамалық театр» кітабы ретроспективті және перспективалы мәнге ие. Кітаптың осы екі қасиетін ескермесе мәтінді қабылдаудың құндылығы төмендейді.

«Постдрамалық театр, – деп жазды Х.Т.Леман өз кітабында - бұл драмаға еш қатысы жоқ, оның ар жағында өмір сүретін театр дегенді білдірмейді. Оны драмағағы декомпозиция, деконструкцияның болуы мүмкін қайсыбір құлдырауының өрістеуі мен өрлеуі деп қарастыруға болады.

Мағынасы әдеби бастауға негізделген театрдың біржақтылық басымдылығы интерпретацияның көпмағыналы және поливалентті болуына әкеледі. «Брехттің авторларға театрларды өз мәтіндерімен «қамтамасыз» етіп қана қоймай, оның орнына театрдың мәнін өзгертіңдер деген атақты үндеуі, тіпті Брехттің ойына алғаннан да артық, толықтай жүзеге асты.

Бұл тұрғыдан алғанда француз философы Жак Дерридаға сүйенсек, драманың қағазға басылған мәтінін ішінде белгілі бір мағыналық әлеуеті бар сызба ретінде қарастыруға болады. Кез келген инвариант сынды ол да үш фигураның; режиссер, актер және көрерменнің қатысуынсыз мағынаға ие бола алмайды.

«Постдрамалық театр – бұл театр мәтінінің жаңа түрі емес, бірақ театр мәтініндегі алғашқы екі деңгейдің ара қатынасын ашып көрсететін театр белгілерін пайдаланудың жаңа тәсілі.

Қазіргі заманауи театрда кеңістікті ұйымдастыруға баса назар аударылады: әртүрлі құрылымдардың бірігуі – паратаксис (яғни иерархияның болмауы) пен гипотаксис.

Гипотаксис доминанты (біреуі екіншісінің астында орналасуы) паратаксис үстінде (сызық бойынша) бірінші планға сөзбен жеткізілмейтін белгілерді шығаруға әкеледі. Мысалы, Эймунтас Някрошюстің спектаклдеріндегі музыканың ролі осындай.

Элени Варопулу былай дейді: «Литвалық режиссер Эймунтас Някрошюстың 1999 жылғы «Гамлет» қойылымында музыканы өте орынды пайдаланған. Оның ертеректегі спектакльдерінде де, мысалы, «Апалы-сіңілілі үшеуде» музыка керемет пайдаланылған. Мұнда да музыка өз апогейіне жетеді. Ұзақтығы үш сағатқа жуық созылған спектакль бойы, музыка естіледі, протагонистті литвалық рок-әнші ойнайды, сонымен қатар барлық уақытта музыкалық форманың бай репертуары қолданылады; мұздың еріген тамшысының тұрақты дыбысы күллі спектакльдің лейтмотивіне айналады, ырғақ үнемі тарсылдатқан аяқпен және қол шапалақтарымен аңғартылады, және бұған актерлердің қолдарындағы жарқырайтын сырықтың ысылдағыны қосылады – ол Гамлет пен Лаэрт дуэлінің сахнасында хор ретінде қызмет етеді. Тіпті, жалғыз ғана елеулі кідіріс (ол Офелияның есінен адасатын сахнасы кезі) үнемі музыкалық сүйемелдеудің фонында үнсіз би ішіндегі музыка сияқты әсер етеді. Някрошюстің жұмысында музыкамен көркемдеу адамдар мен заттар арасындағы өзара қарым-қатынаста ерекше айқын көрінеді. Заттар өз қызметін мүлдем өзгертеді – олар музыкалық аспаптар қызметін атқарады және тағы да музыка жасау үшін адам денелерімен өзара әрекеттеседі». «Гамлет» спектаклі өз мысалында постдрамалық театрдағы кеңістікті ұйымдастыруды жүзеге асырды деуге әбден болады.

Тағы бір мысал – постдрамалық театрдың ең жарқын өкілі – Роберт Уилсон. Оның спектакльдерінде мәнерлік құралдарының иерархияланбауы жарық пен түс сияқты элементтердің басымдылық белгілерін көрсетуге алып келді. Уилсон жарықтың қатаң партитурасын жасаған бірінші режиссер емес. Таганка театрында 1965 жылы жарыққа шыққан Юрий Любимовтың «Әлемді таңқалдырған он күн» атты спектакліндегі жарықтан жасалған шымылдықты естеріңізге алсаңыздар. Бірақ Таганка спектаклінде жарық актерлердің іс-әрекетінің аккомпанементінің ролін атқарады және маңызды болса да, жанама мәнге иелігін сақтайды.

Уилсон театрында жарық, оның айтуынша, «сахнада ең маңызды актер». Актерлермен сөйлескенде ол:



Кітап: Театртануға кіріспе

Дәріс: Мәдениетаралық аспектілер

«менің жарықтар жайындағы сөздігімді жаттап алыңыздар... Жарық қалай жұмыс істейтінін түсінбей, сіз менің спектаклімде ойнай алмайсыз» дейтін көрінеді.

Виктор Березкин «Роберт Уилсон. Суретші театры» атты кітабында 1976 жылы Авиньонда қойылған «Жағажайдағы Эйнштейн» атты спектаклін талдай келе: «Опера уилсондық суретші театрының методологиясына сәйкес құрастырылған: «визуалды кітап» бөлек және «аудио кітап» бөлек жасалған» деді. Опера композиторы Ф.Гласс музыкамен жұмыс істеу үшін әдеттегі либреттоның орнына макет пен суреттерді алды. Ол мұнда шын мәнінде қажет емес еді, өйткені режиссер мен композитор Эйнштейннің өмір тарихын көрсетпекші болған жоқ. Оның үстіне, соңғы сәтке дейін Уильсон мен Гласс тең құқылы автор болғанына қарамастан бір-бірінің не істеп жатқанын білмеді. Визуалды композициялар мен музыкалық партитура тек спектакльдегі жұмыстың ең соңғы кезеңінде яғни, Гласс әкелген минималистік музыкалық фразаларды Уилсон өзі құрған фигуративті мизансценаларға, қозғалыстарға, билерге салған кезде ғана біріктірілді және осылайша оларды дыбыстады. Немесе, ол сұхбаттың бірінде айтқанындай, «визуалды кітап аудиокітапқа әдейі шабуыл жасады» деген.

Постдрамалық театр көрермендерді екі лагерьге бөлді. Ең алдымен фабуланы, ол арқылы айтылған сөзді (сөзбен жеткізілетін мағынаны) бағалайтындар үшін, постдрамалық театрдың спектакльдері тым мәнерлі және тіпті, іш пыстырарлық болып көрінуі мүмкін. Сөз құндылығынан үмітін үзгендер және Гамлет жағдайына түскендер үшін, «сөздер өтірік айтып, ал шешендік қалғыған жерде», қойылымның жаңа түрі иллюкутивті (сөздік) дағдарыстарға қарамастан театрдың әрқашанда өзінің жасампаздық мәнін сақтап қалады деген үмітті ұялатады.