



12-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ
АШЫҚ
УНИВЕРСИТЕТІ

ТЕАТРТАНУҒА КІРІСПЕ

Постструктурализм және басқа
теориялар





Постструктурализм – бұл структурализмнің сынын біріктіретін теориялардың кең спектрі.

Келесі тараушаларда Жак Деррида, Жан-Франсуа Лиотар мен Жак Лаканның көзқарастары қарастырылады.

Жак Деррида 1968 жылы жазылған «Қатыгездік театры және қойылымның жабылуы» мақаласында Артоның көрерменге тікелей әсер ету нәтижесінде театрдың жаңа түрін жасауға шақыруын және «қатысу» театрының ізденістерінің жеміссіз екенін көрсетті. Бұл ізденістер мағынасыз, себебі театр қайталауға және репрезентацияға негізделеді: театрдың таза болуына қол жеткізу театрдың аяқталуын білдіреді деді.

1973 жылы жарыққа шыққан «Тіс, алақан» (1973) мақаласында Жан-Франсуа Лиотар театрдың десемiotизациясына шақырды, энергетикалық ағындар мен либидиналдық ауысулар театрының идеясын ұсынды, осылайша Жак Лаканның психоаналитикалық дәстүрлерін жалғастырды.

Жак Лакан фрейдистік тұжырымдаманы семиотикалық бағыттың көрнекті өкілі Фердинанд де Соссюрдің семиотикалық терминологиясымен байланыстырды. Лакан театрмен қызықпаса да, оның идеялары (баланың дамуындағы «айна сатысы» концепциясы, жасы 6-8 ай бала өзін айнада танып бастайды) театртану саласында қолданыс тапты: сахнада ұсынылған объектілер әрқашан саналы жыныстық ықыласты сезінетін көрерменнің белгілі бір гендерлік бірегейлігін тудыруы мүмкін. Лаканның идеялары әртүрлі феминистік және гендерлік теорияларды, соның ішінде өнертануда талқылау нысанына айналды.

1928 жылы жарияланған В. Я. Пропптың «Ертегінің морфологиясы» мәтіндерін құрылымдық талдаудың басы деп саналады (зерттеуші «алғашқы элементтерге» ертегі мәтіндерінің бүкіл корпусын жинақтады, олардың саны қатаң шектеулі болды). 1920-шы жылдардағы ленинградтық театр өнері мектебінің жұмыстарынан театрға функционалдық жүйе ретінде қарастыруды анықтауға болады. Тек бірнеше онжылдықтан кейін ғана құрылымдық тәсілге антрополог К. Леви-Стросс және әдебиеттанушы Р. Барт теориялық негіздеме берді.

Туындының құрылымы бейсаналық, әлеуметтік-символдық қызметтің, атап айтқанда театр шығармашылығының барлық өнімдерін тудыратын «лайықты» механизм ретінде көрінеді. Дәстүрлі итальяндық Дель арте комедиясының әрбір маскасының мінез-құлқы, сыртқы келбеті, жүріс, сюжеттік функциясы – бұл театр тілінде кез келген «сөйлеу», кез келген артист, кез келген сюжетте айтылған кез келген «сөйлеуге» бағынады, бұл «сөйлеуді» театрдың осы түрінің тілін меңгерген көрермен қабылдайды.

Мұның бәрі әр элементтің басқалармен өзара байланысы, элементтердің белгілі бір қатынас жүйесіне қосылуының арқасында ғана орын алуы мүмкін. Театр да кез - келген деңгейде қарым-қатынастардың жүйелілігін көрсететінін байқауға болады: мысалы, драмалық тартыс қарсы қойылған бастамалардың өзара әрекетіне негізделген; әрекет эпизодтарға, актілерге, байланыстардан шарықтау шегіне, шарықтау шегінен шешімге өту; белгілі бір жүйеге маскалар немесе мінездер де енеді; актерлік ампула-қарапайым жиынтық емес, ол белгілі бір анықталған жүйе; классикалық «бинарлы оппозиция» -актердің дуализмі мен ролі болып табылады.

Драманың өмір сүруінің әдеби және театрлық деңгейлері арасында, режиссура мен актерлік өнер арасында, сахналық және көрермендік шындық арасында, сюжеттік және сахналық уақыт арасында, театр уақыты мен кеңістік арасында және т.б. өздерінің жүйелі қарым-қатынасы бар. Көрерменнің қабылдауы көріністің құрылымын талап етеді және оны таппай, спектакльді тұтастай қамтымайды.

Структурализм инвариант ұғымын, яғни туындылардың терең негізі болатын элементтердің тұрақты байланысын табады. Инварианттық спектакль жүйесінің әртүрлі деңгейлерінде бар: театр типтерінің, шығармашылық әдістердің, жанрлардың және т.б. архетиптік үлгілері бар. Инвариантты ұйымдастырудағы «бұзылу» театрлардың (бір рөлдегі әр түрлі актерлер, драманың бір үлгісінің әр түрлі режиссерлік интерпретациясы) назарын аударуы кездейсоқ емес. Театр инвариантқа «ойын» парадоксалды оқиғасын береді - режиссерлік жаңашылдық әрқашан танымал театр үлгісінің ішіндегі байланыс жүйесінде қалыптасқан түсініктің бұзылуына негізделген.

Бұл аналитикалық әдіс үшін элементтердің арасындағы қарым-қатынас қана, ал элементтердің өздері (әрекетті және бейнелі) - тек осы қарым-қатынастардың қиылысу нүктелері ғана маңызды. Сөз феномендері емес, жүйе, «құрылымдық бүтін», код зерттеледі. 1920 жылдары ленинградтық зерттеушілер Мейерхольд театрындағы «пантомима мен аяқталу», «музыкалық реализм», «театр кинофикациясы» сияқты ұйымдық кодтарға назар аударды; «Мейерхольд жүйесі» мақаласын да жариялады.

Театр (басқа өнермен қатар) оның таза түрінде жүйелілік ұстанымын жүзеге асырады. Тұтас шығарма ерекше қасиетке ие, ол бөліктерге бөлінбейді, онда жоқ болып та кетпейді. Спектакльде ештеңе кездейсоқ емес, барлық семантикалық, әр бөлшектің маңызы бар. Спектакльді тек осы құбылысқа тән және оның ішкі және сыртқы өлшеміне сәйкес келетін ерекше тәртіп арқылы зерттеуге болады. Театртанушылық



құрылымдық зерттеу өз өнерінің «алгебралық» тілін құрумен айналысуда.

Қазіргі таңда структурализм тілдің призмасы арқылы мәдени феномендердің барлық түрлілігін формальді қағидат ретінде қарастырады және белгінің ішкі құрылысы мен белгілеу механизмдерін зерттейтін семиотикаға бағдарланады. Театрдағы белгі, кез келген мәтіндегі сияқты, одан тыс жатқан бір нәрсе үшін белгі болып табылмайды; ол тек екі жақты байланыстырады: жеткізілуі мен мазмұн.

Структурализм мәтінді «жабық жүйе» ретінде қарастырады, онда сыртқы дүниенің көрінісі емес, ішкі құрылымдардың өзара қарым-қатынасы басты болып табылады және бұл театр өнерінің шартты табиғатына дәл сәйкес келеді, бұл табиғатты мағынаны қалыптастыру үдерісі үшін ұстаным ретінде көрсетеді, театрды екінші, дәрменсіз шындық, өмір репродукциясы немесе әдебиеттің иллюстрациясы деп қабылдаудан қорғайды.

Структуралистер үшін бастапқыда-ақ адам санасы құрылымға бағындырылған деген ой негізгі болып табылады. Р. Барт афоризмі айтқандай, әлем «әлдеқашан жазылып қойылған». Сахнада тілсіз «шындық» пайда бола алмайды. Кез келген сахналық феномендер сахналық жүйенің бір бөлігі ретінде тілдік мәнер арқылы өз мәнін алады.

Бүгінде театрға кез келген көркемдік мазмұнды реттейтін категориялық жүйе қажет. Р. О. Якобсон зерттеушінің негізгі міндетін «жүйенің ішкі заңдарын анықтауда», яғни біздің жағдайда театр жүйесін көрді. Уақыт бойынша структурализмнің дамуы режиссерлік театрдың пайда болуымен және түрлі театр жүйелерінің пайда болуымен сәйкес келеді. Теориялық деңгейде театрдың жүйелілігі ұғымы театртану үшін білімнің дербес саласы ретінде бастапқы болды.

Біз 1926 жылы жарияланған А. А. Гвоздевичтің «Театр жүйелерін ауыстыру туралы» бағдарламалық жұмысы туралы айттық. Онда белгілі бір үлгідегі театрдың әлеуметтік нысанының – көрініс ойнатылатын кеңістікпен байланысты, кеңістік – актерлік ойын тәсілі, ойын тәсілі – осындай ойын тәсіліне сәйкес келетін репертуармен байланысты анықталады. Театр сахналайтын өмірлік материалдың ерекшеліктері, әдеби мәтінді интерпретациялау ерекшеліктері жүйенің логикасына анық бағынады.

Құрылымдық тәсіл театр феноменінде бірінші орынға объективті қойып, оған субъективті және жекелікті бағындырады. Мәтінді осы тұрғыдан алғанда эстетикалық жүйенің жұмысы өнемі ретінде көруге болады. Өмірбаян, психология, наным-сенім, шығармашылық тұжырымдар және мәлімделген тұжырымдамалар шындығында шығармаларға мүлдем әсер етпеуі немесе зерттеушіні жаңылыстыру мүмкін. Олар құрылымдық зерттеудің шегінен шығарылады. Мәтін құрылымында не болмаса, зерттеуші соны назарға алмауы керек.

Структурализм шығарманың өзіндік категорияларын, оның ішкі құрылысын ғана ескереді. Мәтінді талдауда оның тарихи генезисі және оны қабылдауы ескерілмей жүргізіледі. «Ішкі зерттеудің мақсаты объектіде жүйелік байланыстар мен қатынастарды орнату және оның құрылымын құру болып табылады, соның арқасында ол тұтас, жүйелі білім ретінде көрінеді».

Структурализм одан әрі дамығаннан кейін ол кез келген интерпретациядан, кез келген субъективизмнен алшақ кетті. Теория барынша абстрактылы болуы және тек ішкі қарама-қайшылықты емес, қарапайымдылық пен толықтық өлшемдеріне сәйкес бағалануы тиіс.

1970-ші жылдары структурализмнің объективтілігіне реакция ретінде басқа ғылыми көзқарас, постструктурализм пайда болды, ол мәтін ретінде мәдени феномендерге қатынасын сақтап қалды, бірақ құрылымдық мағынадан тыс не қалғанын түсіндіре отырып: контекст, мәтіннен кейін тұрған жеке құбылыстар мен ерекшеліктердің жиынтығы, мәтіннің динамикасы, мәтіннің жүйесіз, бірегей, үйлеспейтін деңгейлері, сондай-ақ ондағы тәртіптің шеңберінен шығып кеткен шығармашылықтағы кездейсоқ, еркіндікті, иррационалдықты білдіреді.

Театртанушылық мәселеге сәйкестігін постструктуралистік теориядан табуға болады, ол «құрылымның» тұйықталуына, орталықтануына және аяқталғандығына күмәнмен қарайды. Театртану үшін өзекті болып табылатын эмпирикалық әдістермен зерттеуге болатын мәтіннің құрылымдық жағы мен оның терең құрылымы арасындағы айырмашылықтар болуы мүмкін. «Туынды» феномені постструктурализм теориясында (Барт) кем дегенде бір ұқсас – туындының шексіз қалыптасу процесін құрылымсыз білдіретін мәтінге ие болады.

Феноменология

Театр феноменологиясы 1980 жылдары театр семиотикасының баламасы ретінде белсенді дамыды. «Театр феноменологиясы туралы» кітабында Берт О. Стейтс философ М. Мерло-Понтидің ой-пікірін жалғастыра



отырып, қабылдау, оның ішінде театрдағы қабылдау, аналитикалық категорияларға бөлінбейтінін айтады. Бұл семиотикамен ұсынылған типологиялармен және белгілердің категорияларымен ортақ емес біртұтас акт. Бұл идеяны дәлелдеу үшін Стейтс семиотизацияға жатпайтын театр құбылыстарының санатына сілтеме жасайды. Оның пікірінше, сағат, балалар мен жануарлар сахнада өздерін бейнелейді. Сондай-ақ, «спектакль атмосферасы» деген термин де семиотикалық талдауға жатпайды. Бұл құбылыстардың барлығы семиотикалық емес, феноменологиялық сипатталуы мүмкін. Стейтс семиотиканы толық қабылдамайды. Ол спектакльді талдаудың семиотикалық және феноменологиялық әдістерін біріктіруді ұсынады.

Мәдени материализм

Балм қазіргі заманғы театрларда «мәдени материализм» термині көбінесе тарихи және қазіргі заманғы контекстегі шекспирлік мәтіндерді реинтерпретациялау әрекеттерімен, сондай-ақ сыншы Раймон Уильямс еңбектерімен байланысты деп жазады.

Балм бойынша мәдени материализм – бұл өнер туындыларын жасау және қабылдау кезінде экономикалық факторларды зерттейтін неомарксистік теория. Бұл бағыттың жақтастары марксист А. Грамшидің еңбектеріне сүйенеді, ол идеологиялық бақылауға қол жеткізу үшін капиталистік жүйе мәдениет саласын пайдаланады деп санайды. Грамши идеялары базиске емес, қондырмаға қатысты деп саналған болса, онда енді мәдениет классикалық күрестің маңызды құралы болуы мүмкін деп санауға болады.

Мәдени материалист үшін негізгі мәселе коммодификация – мәдениет заттарын өткізу нарығы бар тауарға айналдыру мәселесі болды. Фредрик Джеймисон, ең ықпалды қазіргі заманғы неомарксистердің бірі, модернизм мен постмодернизм арасындағы айырмашылықты коммодификациялық қатынаспен түсіндіреді: егер модернизм сынауға және коммодификацияны жеңуге ұмтылса, онда постмодернизм «кеш капитализмнің мәдени логикасын» мойындады.

Зерттеуші Барри мәдени материалистер әдеби мәтіндерге қолданатын үш негізгі стратегияны атап өтті:

1. Әдеби мәтін оның тарихының жоғалған аспектілерін қалпына келтіру үшін талданады, яғни бұл мәтін жасалған саяси-экономикалық жағдайлар. Елизаветалық дәуірінің театрымен болған жағдайда осы шарттарға монархияны, ерте капитализм жүйесін және Англияның жетекші теңіз державасы ретінде рөлін жатқызуға болады.
2. Интерпретацияларда бірінші орынға идеологиялық себептер бойынша осы тарихтың белгілі бір аспектілерін жоғалтуға ықпал еткен элементтер шығарылды (мысалы, Шекспирдің мәдени мұраны сақтау үшін маңызы бар мәдени иконаға айналуы).
3. Жаңа оқылымдар кезінде басты консервативті әлеуметтік, саяси және діни түсініктерді жою үшін интерпретацияның жасырын балама мүмкіндіктерін анықтау мақсаты болып табылатын мәтінге әртүрлі әдіснамалық тәсілдер пайдаланылады, бұл шекспиртану жағдайында ерекше өзекті.

Одан әрі осы тарауда Балм театрлық туралы жазады. Бұл термин 19 ғасырдың басында алғаш рет қолданылған. Қазіргі зерттеушілердің пікірінше, театрлық – бұл заттардың өзіндік қасиеті емес, бұл пәндердің бақылаушысымен жазылған сапасы. Бұл кітапта театрлық дискурсивті және перформативті тәжірибе ретінде қарастырылады, оның көмегімен театр (институция және эстетикалық форма ретінде) неғұрлым кең мәдени контекстермен өзара әрекеттеседі.

Театрлыққа категориясына көбінесе түпнұсқалық (түпнұсқа) ұғымы қарама-қарсы тұрады. Егер онтологиялық тұрғыдан театрлық күмәнді түсінік болса, онда бұл мәселенің қисынды шешімі түпнұсқаға оралу болып көрінеді. Дәл осы себеппен театртану туралы бірнеше маңызды түсінік болған жоқ: егер театр қойылым белгілердің белгілеріне, репрезентацияға және имитацияға негізделген болса, онда осы ұғымды осы мағынада қолдану туралы ойдың өзі ыңғайсыз көрінеді. Дегенмен, перформативті өнер мен постдрамалық театр қойылымдарында түпнұсқалық аураны сақтап қалған (балалар, жануарлар, психикалық ауытқулары бар адамдар) немесе мәдени дәстүрлермен байланысты емес театр ғимараттарынан тыс көріністер үшін орындарды таңдап алатын объектілер мен орындаушыларды қамтиды.

Жақын қарастыруда театр және аутентификация, яғни түпнұсқалық бұл тезис және антитезис емес, бір мәдени синдромның көріністері: театр қойылымы – жасанды құрылым екенін түсіну.

Театр теориясына перформативтік теориясы жақын, бірақ оның кең қолданыс аймағы бар. Батыста перформанс концепциясын театртанумен тығыз байланысты «перформативті зерттеулер» пәні оқытады.

1966 жылы Ричард Шехнер «Теорияға/сынға көзқарастар» мақаласында драмалық мәтіннің шегінен



шығатын құбылыс ретінде перформанс тұжырымдамасын ұсынды және спектакль, ойындар, спорт, театр және рәсім арасындағы өзара қарым-қатынасты қамтиды. Кейінгі жылдары перформанс әлеуметтік ғылымдардың зерттеу нысанына айналды, бұл театртану саласындағы эстетикалық және тарихи парадигмалардан бас тартуға әкелді. Осы тұрғыдан алғанда, драма театры – перформанстың мүмкін формаларының бірі ғана.

1980-ші жылдардың соңында Дуайт Конкергуд гуманитарлық және әлеуметтік ғылымдарда орын алған іргелі өзгерістерді: «әлемді мәтін ретінде қабылдаудан әлемге перформанс ретінде өту» деп атап өтті. Мәтіндерді оқуға болады, олар мағынаға толы және әдетте өзгермейді. Әлемді перформанс ретінде қабылдау құбылыстардың эфемерділігін бекіту және оларды бақылау мүмкіндігі үшін арақатынас, өзгермеу және түсіну мүмкіндігі сияқты санаттардан бас тартуға әкеп соғады.

Конкергудтың пікірінше, бұл парадигмалық өзгеруді екілік бинарлық оппозиция арқылы түсіндіруге болады:

Әлем мәтін ретінде – әлем перформанс ретінде

Жасау – қабылдау

Өнім – үдеріс

Тұжырымдалған мәндер – динамикалық өзгерістер

Кеңістікке екпін – уақытқа екпін

Ғалым мәндерді дешифрлаушы ретінде – ғалым процестерді бақылаушы ретінде

1965 жылы «Хэппенингтер – иллюстрацияланған антология» кітабында Майкл Керби хэппенингті қиял және нақты әлемді ажырату үшін уақыт, кеңістік және кейіпкер схемасынан бас тартатын және осы схеманы қажет ететін драмалық театрмен қарама-қайшылық көрініс түрі ретінде анықтады. Хэппенинг үшін уақыт, кеңістік және адам денесі нақты қойылым материалдарына айналады. Перформанс осы әрекеттің бейнесіне емес, жасалатын әрекетке тең.

«Сөз іс – әрекет ретінде» (1962) кітабында Британдық философ Джон Л. Остин «перформативтік пікір» (теорияның кешірек нұсқасында - «иллокутивтік сөйлеу актілері») ұғымын енгізді, онда сипатталған іс-әрекеттерді жасауды білдіретін сөз ретінде түсіндіріледі.

Перформативтік тұжырымдамасы гендерлік зерттеулерде де, өз кезегінде театртану саласына әсер еткен. 1990 жылдары жарияланған өз еңбектерінде философ Джудит Батлер гендер – бұл биологиялық деректер емес, перформативті конструкт: адамдар гендерді құрады, бірақ оған тиесілі емес. Перформативтік қайталауды білдіреді және гендердің перформативтілігі – бұл жекетұлғаның «еріксіз гетеросексуалдығын» қалыптастыратын қайталанатын мінез-құлық модельдерін қайта шығарудың негізгі емес. Батлер егер гендерлік бірегейлік – бұл алдын ала анықталған «мәнділік» емес, перформативтік тәжірибе болса, оны өзгертуге болады деген қорытынды жасайды.

Мұндай көзқарастарды қазіргі заманауи автор Джон МакКензи ұстанады, ол Мишель Фуконы қолдай отырып, қазіргі уақытта өткен жүзжылдықтарға қарағанда парадигманың ролін жеке пән емес, перформанс атқарады деп санайды. МакКензи мұндай белсенділіктің үш түрін бөледі: мәдени, ұйымдастырушылық және технологиялық. Оның пікірінше, перформанс білім беру және экономикалық жүйелердің негізінде жатқан жаңа «билік формасы» болды. Осылайша, МакКензи театрларды менеджментпен жақындастырады.