



ТЕАТРТАНУҒА КІРІСПЕ

Перформативтілік теориясы





Перформанс ұғымына анықтама бере отырып, француз театрының теоретигі Патрис Пави «Театр сөздігінде» былай деп: «перформанс театр, би, бейне, поэзия және кино сияқты тең құқықты түрлі визуалды өнерлерді біріктіреді» деп жазады. Перформерлер ойнайтын әрекет актерге қарағанда суретшінің шығармашылығына жақын және ал хэппенинге тең дәрежеде болуы мүмкін. Американдық сыншы С.Сонтагтың түсіндірмесінде хэппенинг: бұл «көркем көрме мен театр қойылымының арасындағы орталық нәрсе» деп қарастырылады және оның екі ерекше ерекшелігіне назарымызды аударады: аудиториямен» байланысқа түсу» және уақытпен қарым-қатынас. Бірінші жағдайда, «көрермендерді болып жатқан оқиғаға күштеп араластыруды» көздейді: көрермендерге су бүркіп, үстеріне кір жуатын ұнтақты шашып, әр түрлі шуылдаған дыбыстармен құлағын тұндырып, тар кеңістікке итермелеп кіргізу, айналасына тесіктен сығалатып қарату сияқты күтпеген көріністерге тартады». Екінші жағдайда, анықталған тартыстың және әрекеттің жоқ болуы салдарынан көріністің ұзақтығы алдын ала белгілісіз болады, бұл Сонтагты хэппенингті түстің алогиялық және сюрреализм дәстүрімен салыстыра қарастыруға мүмкіндік берді.

20 ғасырдың екінші жартысында Сонтаг ұсынған хэппенингтің ерекшеліктері қазіргі тәжірибедегі перформанстарда да көрініс тауып отыр.

2002 жылы Германияда Эрика Фишер-Лихтенің «Перформативтік эстетикасы» кітабы жарық көрді. Онда автор «перформативтік» терминін тарихи-теориялық тұрғыда негіздейді. Бұл қажеттілік 1960-70 жылдары жаңа театр практикаларының пайда болуымен байланысты еді.

Эрика Фишер-Лихтенің кәсіби қызығушылығының шеңбері өте кең. Оның театр ғылымына арнаған жұмыстарының маңызы да зор. 1983 жылы оның «Театр семиотикасы» атты үш томдық іргелі еңбегі жарық көрді. Мұнда ол еуропалық семиотикада алғаш рет ортағасырлық және барокалық театрдың материалдарына сүйенді. Қазіргі заманауи немістердің бірегейлігін қалыптастыру үшін ежелгі грек трагедиясының мәнін зерттеумен айналысты. Ал 2004 жылы Берлиннің Еркін университетінің театртану профессоры Эрика Фишер-Лихте өзінің *перформативтіктің жаңа эстетикасы* негізделген идеяларымен осы аттас еңбектерінде баяндап берді.

Дәстүрлі театр теориясының драмалық мәтін болып табылмайтын спектакльдерді талдауға қабілетсіздігі Эрик Фишер-Лихтені өзінің басты еңбектерінің бірі арнаған жаңа театр тұжырымдамасын әзірлеуге түрткі болды.

Эрика Фишер-Лихте «перформативті бұрылыс» деп атауға болатын әр түрлі өнер түрлері арасындағы шекаралардың жойылуы орын алып отырғанын атап өтті. Музыка, әдебиет, театр және бейнелеу өнері спектакльдің үлгісін ерекше қабылдайды. Көркем шығармалардың орнына тек суретшілер ғана емес, сонымен қатар көрермендер де қатысатын оқиғалар жиі көрсетіліп жүр. Оқиға осы субъектілер жасайтын іс-әрекеттердің арқасында басталады, дамиды және аяқталады. Бұл ретте спектакль оқиға бола отырып, оның барлық қатысушылары үшін өзгеріс мүмкіндігін ашады.

Мәселен, Марина Абрамович өзінің «Қасиетті Фоманың аузы» атты перформансында көрермендерді суретшінің әрекет жасау кезінде болмысынан өткерген сезімдерін, тебіреністерін сезе алды.

Э.Фишер-Лихте қатынастардың осы құрылымындағы өзгерістер «көркем шығарманы жасау эстетикасы, шығарманың өзінің эстетикасы және оны қабылдау эстетикасы» арасындағы дәстүрлі ара-жігін ажырату мәселесін қояды. Көркем тәжірибенің жаңа түрі, оқиға, туындыны жасау және қабылдау бір жерде де синхронды болып табылады. Сондықтан, өнердегі осы жылжуды тәтпіштеп саралау үшін зерттеуші жаңа эстетика – перформативтік эстетикасын жасауды ұсынады.

Фишер-Лихте өзінің ой-пікірлерінде перформативтіктің екі теоретигіне – Джон Остин мен Джудит Батлерге сілтеме жасайды. Біріншісі бұл ұғымды тіл философиясы, сөйлеу актілеріне қатысты қарастырады. Ол деректерді анықтау үшін емес, перформативті пікірлердің бар екенін көрсетеді – олар әрекет жасауға мүмкіндік береді. Джудит Батлер мәдениет саласындағы перформативтікті қарастырады және осы ұғымды гендерлік бірегейлікке қолданады, ол, оның пікірінше, қоғам белгілеген әрекеттерді қайталау арқылы қалыптасады. Фишер-Лихте, осы теорияларға сүйене отырып, 1960 жылдары өнер саласында қалыптасқан жағдайға қаншалықты қолдануға болатынын түсінуге тырысады. Ол эстетикадағы перформативтің алға жылжуын түсіндіре алады деген қорытындыға келеді. Оның пікірінше, театртану ашатын спектакль ұғымының тұжырымдамасына жүгіну неғұрлым орынды болып табылады.

Неміс театры бойынша маман В. Колязин былай деп атап өтеді: «қазіргі заманғы театр тәжірибесінің негізгі сипаттамаларын зерделей отырып, Фишер-Лихте келесі ерекшеліктерді: театр тұжырымдамасынан көрініс құралы ретінде бас тарту; спектакльдің драмалық мәтінді интерпретациялау сияқты дәстүрлі ұғымынан – перформансқа өту; өнер туындысының тұжырымдамасынан – «экшен» тұжырымдамасына



өту; сахналық оқиғадағы белгілер мен визуалдылықтың басымдылығы; көрермендер мен актерлер арасындағы функциялардың өзара алмасуы» атап көрсетеді.

Кітапта жеті тарау бар. Кіріспе – «Перформативті бұрылыс және жаңа эстетика», «Терминология» бөлімінде сұрақ тарихын экскурстар беріледі, терминді алғаш қолданушылар әрі ұсынушылар ретінде Дж. Остин және Дж. Батлердің еңбектеріне сүйенеді, Ричард Шехнердің перформанстарына, Джон Кейдждің «оқиғаларына», Роберт Нитчтің қатыгез акцияларына сипаттама жасайды.

«Материалдылықты перформативті құралдармен жасау» тарауында «Денелік» бөлімі аса маңызды. Театр тарихына жасаған экскурсында ол парадигмалардың ауысуын анықтайды: Дидроның актерлік дененің толықтай семиотизациясынан Гротовскийдің «киелі дене» концепциясына және Уилсон театрындағы «актерлік дененің жаппай десемантизациясына» дейін тоқталады. «Семиотикалық денеден – феноменалдық денеге, «дене-белгі»-ден, «дене - бар болуы»-ға, сонымен қатар, актерлік табиғатты қайта жасамайтын, оның «дене бірегейлігін» қалыптастыратын басқа да перформативтік актiлердi» көрсеттi .

Фишер-Лихте «кейіпкер» немесе «түрлену» сияқты категориялардың дағдарысты жағдайын көрсетеді. Себебі Ромео Кастеллучидің «Юлий Цезарь» сияқты спектакльдерінде актер түрленбейді.

Кітаптың негізгі бейнесі – бірнеше рет қайыра сипатталып, хрестоматиялық перформансқа айналған «Қасиетті Фоманың аузы» қойылымы, оны тамашалаған көрермендер өз-өзін қинаған Марина Абрамовичтің әрекетін көтере алмай, әрекет барысына араласады, оны мұз крестінен алып тастайды және сол арқылы оның авторлары мен қатысушыларына айналды. Бұл мысалды Эрик Фишер-Лихте кітап беттерінде бірнеше рет қайталанады, себебі ол мысалдан заманауи театрдың түпкібейнесін көреді.

Түпбейнені қалыптастырған категориялар – бұл ойын емес, «бар болуы», көркем артефакт емес, «оқиға», құрылым емес, кенеттілік, атмосфера емес, қорқыныш емес, «лиминальділік» тұрақсыз, қиын жағдай, «авторреференттілік» және жиі кездесетін ұғым-суретшілердің әрекеттері мен көрермендердің үнін біріктіретін «жауап реакциясының ілгектері», дәл қазір, дәл осы жерде, шығармашылық актiде деп атап көрсетеді.

Фишер-Лихте көрермендердің әрекет барысына ашық араласуына және олардың бастапқы жағдайды өзгертуге итермелейтін жағдайларды сипаттайды. Көрермен актердің орнын алып, көркемдік шындықты қалыптастырған құбылыстар туралы жазды.

Актер мен көрерменнің біріккен болмысы оқиғаны қалыптастырады. Бұл «шекаралық жағдай» арқылы өтуге мүмкіндік береді және ең бастысы театр не үшін өмір сүреді, – рухтың өзгеруін көрсетеді дейді. Ондай трансформацияға футбол матчы да, Германияның Социал-демократиялық партиясының съезі да түрткі бола алады. Оның мысалы ретінде, 1920-шы жылдардағы көркем және көркем емес шекаралары туралы пікірталастарды, театрландырылған мерекелер, жаппай импровизация жайындағы Н. Евреинов пен П. Керженцев идеяларын, және т. б. еске алуға болады.

Автор өнердің автономиясы мәселесі дәлелденген жаңа театрлық шындықты белгілейді, ал өнер арасындағы шекара мәселесі маңызды емес. «Оқиға» «өнер оқиғасына» айналуы үшін, сананы «практикалық қажеттілік» саласынан шығаратын қатысушылардың қызығушылық танытпауы жеткілікті.

Ресей театртанушылары атап өткендей, осы кітаптың арқасында Персеваль спектакльдеріне, Волкостреловтың спектакльдерінде, АХЕ инженерлік театрының, Кастеллуччи немесе Мундруцо қойылымдарына тән ерекшеліктерді талдауға мүмкіндік аламыз. Себебі бұлар спектакль емес, оқиға болып табылады.

Фишер-Лихте спектакль мен перформанс категорияларын жан-жақты талдайды. Бұл жанрдың мәні мынада деп еш жерде көрсетпейді, ол, дегенмен, олардың арасында қандай да бір айқын айырмашылықтарды да көрсетіп бермейді. Басты сипаттама ретінде Фишер-Лихте өз перформативтілігін көрсетеді.

Мысалы, Роузли Голдберг «Футуризмнен бүгінгі күнге дейін перформанс өнері» атты кітабында XX ғасырдың басындағы театрлық эксперименттерден заманауи арт-перформанстарды іздейді. Алайда, дәстүрлі түрде бұл көркем қызмет салалары әртүрлі салалар бойынша ажыратылған: спектакльдер сахналық өнерге жатады және театрлардың епархиясында, перформанстарда (инсталляциялармен, концептуалды фотосуреттермен, бейнеартпен қатар) визуалды өнер қатарына жатады және оны өнертанушыларда зерттеледі.

Перформанс – көмескі жанрлық категорияларының бірі, өйткені ол әр қойылған сайын өзгеріп отырады. Голдберг бұл «еркін, ештеңемен шектелмеген жанрдың табиғаты, оның көп өзгеріп отыратындығы оған ыңғайлы дефиниция табуға мүмкіндік бермей отыр», сонымен қатар, оны «қатаң анықтама салсақ, онда перформанс тез арада өзінің маңыздылығынан арылады» деп пікір білдіреді.

Голдберг перформансты «суретшілердің орындауындағы жанды өнер» деп сипаттайды. Бірақ суретші



мен әрбір көрермен арасындағы эмоционалды өзара қарым-қатынас – перформанстың тағы бір маңызды аспектісіне жатады, сондықтан оған толығырақ тоқтаудың жөні бар. Перформанстың мақсаты ортақ энергетикалық өрісті құру болып табылады және керісінше, мұндай өрістің болуы перформанстың өмір сүруінің міндетті шарты болмақ. Перформанс көрерменде драмалық театр бойынша жақсы таныс емес жанасу сезімін тудыруы тиіс, бірақ көрерменге қандай да бір әрекет жасауды талап етпеген жағдайларда да тікелей, жеке эмоционалдық үйлесім сезімін сезінуі тиіс.

Бұл перформансты Эрик Фишер-Лихте перформативті категорияға бөлінеді. Ол 1960 жылдары Батыс өнерінде белгіленген «перформативті бұрылыс» туралы айта келіп ол, оның әр түрлі өнер түрлеріндегі, тіпті музыканы қоса алғанда, белгілерін атап көрсетеді; бірақ ең алдымен спектакльдегі перформативтілікке баса назар аударады.

1920 жылы Макс Германн спектакльді «барлығы үшін ойналатын ойын» деп атады. Фишер-Лихте бұл ойды нақтылайды: «көрермендер ойын бойынша серіктес ретінде қабылданады, оның физикалық қатысуы, реакция, қабылдау актерлердің әрекеттерімен бірдей спектакль қалыптастырады. Осылайша, спектакль орындаушылар мен көрермендер арасындағы интеракция нәтижесі ретінде пайда болады» деп жазады.

Спектакльде көрермендер актермен (орындаушыны), ал перформанста, сәйкесінше, перформерді өзара әрекеттеседі. Егер спектакльде актердің мәтіні мен іс-әрекеттері көп жағдайда драматург пен қоюшы-режиссермен анықталса, онда Голдберг анықтамасы айтқандай, перформанс «суретшінің [өзінің] орындауында жанды өнер» болып табылады. Перформер оқиғаның толық құқылы авторы болып табылады, ол өзінің жеке тұлғасында үш «билік тармағының» функциясын қосады: сценарист, режиссер және орындаушы.

Перформанста спектакльмен салыстырып қарағанда, мәтіндік түпнұсқа жоқ. Фишер-Лихте бойынша, перформердің әрекеттері тек өзін ғана көрсете алады, өйткені «орнықты, тұрақты бірегейлікті білдірудің мүмкіндігі жоқ». Бұл тұрғыда ол перформативтіктің «диаметралды қарама-қарсы» мәнерлілігін атайды.

«Орындаушылар мен көрермендер арасындағы интеракция» әр түрлі болғандықтан, спектакльдің/перформанстың әрбір нақты орындалуы перформативті тұжырымдама аясында басқа спектакль болады. Бірақ бір театрлық қойылымның күштерімен іске асырылуы, айталық, орындаушылардың бірінші және екінші құрамдарын бір-бірімен тең болса, онда перформативтік өнер практикасында иерархия бар: перформанс авторлық орындау деп аталады, ал басқалары қайта қалпына келтіру немесе қайта ре-перформанс (Марина Абрамовичтің термині) ретінде белгіленеді.

Егер спектакльдерді бірнеше рет ойнаса және оларды басқа сахнаға ауыстыруға талпыныс болса, бұл театр өмірінің қалыпты жағдайы, онда ре-перформанс тәжірибесі тым кең тараған жоқ деуге болады. Белгілі суретші Бурден Абрамович өзінің перформансын қайта қалпына келтіруге рұқсат беруден бас тартты.

Осылайша, театр қойылымы мен арт-перформанс арасындағы негізгі айырмашылықтар Фишер-Лихтеге сәйкес келесі сұрақтарға жауаптардан көрінеді:

- Орындаушы автор ма? (перформанста – иә, спектакльде-жоқ);
- автор орындауға тікелей қатыса ма? (перформанста – иә, спектакльде – жоқ).

Фишер-Лихте қазіргі заманғы театрдағы ең тиімді стратегиялардың ішінен – актердің кері қатынасы және рольдер-актердің денесін белгілерді жасау үшін құрал ретінде емес, денені энергияға айналдыру мақсатында пайдалануды білдіреді, бұл Е. Гротовский бойынша қолданылатын транстың жағдайын болжайды. Бұл стратегияны режиссурада Гротовскийдің ізбасары – Мәскеуде актердің физикалық және метафизикалық мүмкіндіктерін зерттеуге арналған зертхана ретінде құрған «Драмалық өнер мектебі» театрының негізін салушы А.Васильев.

Р. Уилсон спектакльдерінде «актерлердің денелері жаңа сапада «кеңістікте көрініске қатысушылардың қозғалуының жеке мәнерінің арқасында пайда болады, бұған мысалды 2015жылы Мәскеу Ұлттар театрында қойылған Уилсонның «Пушкин ертегілері» қойылымынан көруге болады. Е.Мироновтың (Пушкиннің рөлін орындаушысы) айтуынша, спектакльдің алдында жанкешті даярлықтар болды, оның ішінде режиссер актерлердің пластикасы мен мінез-құлқының ерекшеліктерін зерттеді, әрбір қайталанбас әсерлі мәнерлі құралдар табады. Кеңістіктегі қозғалыс сипатына, ерекше қимыл пластикасына, айтылу немесе мәтінді музыкалық орындау интонациялық мәнеріне, спектакльдің көркемдік безендіруімен орындау элементтерінің өзара әрекеттесуінің үйлесімділігіне назар аударылды. Автор жазған кейіпкердің бейнесін жоғалту мәселесіне байланысты, режиссердің шығармашылық назары кейіпкердің мінезінен «актермен сәулеленетін ерекше энергияға» ауысады деп айтуға болады, ол «кейіпкер сәулеленетін



энергия»ретінде қабылдануы тиіс.

Фишер-Лихте Ханс-Тис Леманның басты қарсыластарының бірі, ол перформанс пен спектакльді әр түрлі жанрлар ретінде қарастыруға бейім, бірақ кейбір жағдайларда «олардың арасында мүлде нақты шек жоқ» деп санайды. Өтпелі жағдайдың мысалы ретінде деректі театрдың жанрын келтіруге болады, атап айтқанда, қандай да бір оқиғаға қатысушылар олар туралы өз сөздерімен жария етеді. Мұндай спектакльде көрермен актермен емес, берілетін тәжірибені тікелей тасымалдаушымен байланысады; және залдың жауап реакциясы әңгіме барысына айтарлықтай әсер етеді. Алайда, мұндай спектакль перформансқа қарағанда автореферентті болып табылмайды, ол да түпнұсқаға сүйенеді, бұл мұнда көркем мәтін емес, автордың бұрынғы тәжірибесі болып табылады.

Актерлер мен көрермендердің өзара іс-қимылына баса назар аударатырып, Макс Германн, Эрика Фишер-Лихтенің пікірінше, «театр концепциясынан өнер туындысы ретінде [артефакт], ал театр концепциясына оқиға ретінде көшуді» білдіреді. Алайда мұнда тарихи контекстті ескеру маңызды: Германн ХХ ғасырдың басында өз идеяларын айтты, театр туралы ғылымды әдебиеттанудан бөлу қажеттілігін негіздеді. Фишер-Лихтенің танығанындай, драманың рөлі туралы пайымдау оның «театр сыншысы мен әдебиеттануы үшін даусыз болды, сондықтан қосымша талқылауды қажет етпейтіндігіне байланысты болуы мүмкін». Сонымен қатар, 1910-шы жылдары орын алған театрлардың орындылығы туралы пікірталас және сол революциялық дәуірдің рухы қандай да бір дәрежеде оның пікірлеріне үзілді-кесілді ықпал етуі мүмкін.

Кез-келген жағдайда Герман, бірінші болып интеракцияға, уақыт өте келе өнердің басқа түрі – перформанс үшін негіз болатын спектакльдің бұрын бағаланбаған құрамдас бөлігі ретінде назар аударады. Осылайша, футурист-практиктермен қатар, Герман-теоретик қандай да бір мағынада осы жанрдың пайда болуын болжады.

Фишер-Лихте кітабындағы перформативтікті зерттеу саласы екі басты тақырыптың айналасында шоғырланған: 1) көрерменмен актердің коммуникация формалары («оқиға», «перформативті бұрылу») және 2) актердің денесінің физикалық және метафизикалық мүмкіндіктерінің өзара әрекеттесу формалары («қатысу», «сәулелену»). Фишер-Лихте перформанс ұғымының барлық көлемін қамту міндетін қойған жоқ, перформердің натуралистік іс-әрекеттері мен актердің көркемдік «қатысуы» арасындағы ара-жігін ажыратуды қажет етпейтін, бұл өнерге деген қарым-қатынас тұрғысынан өте маңызды.