

Lietuvos meno kūrėjų asociacija

Teatras - publika - kritika

2013-10-03

ŽURNALAS: KULTŪROS BARAI

TEMA: Teatras

AUTORIUS: Ramunė Balevičiūtė

DATA: 2013-10

Teatras - publika - kritika

Ramunė Balevičiūtė

*Keletas poleminių pastabų**

Permąstyti ir iš naujo apibrėžti teatro ir publikos santykius buvo vienas iš svarbiausių tikslų, kurių siekė daugelis XX a. teatro eksperimentatorių. Tačiau teoretikams ilgą laiką labiausiai rūpėjo aprašyti režisūrines strategijas, o ne publikos dalyvavimo spektaklyje būdus. Šiandien teatro publikos analizė tapo aktualia, netgi madinga, nors ir problemiška, teatro tyrimų dalimi. Kas yra publika? Ar galima apie publiką kalbėti vienaskaita, ar tik išskiriant įvairias *publikos rūšis*? Iš ko teatro kritikai ir mokslininkai sprendžia, koks yra žiūrovų atsakas?

Nedidelės, bet koncentruotos ir išvalgios studijos „Teatras ir publika“ autorė Helen Freshwater teigia: „Kultūros studijos atsisako suvokti publiką kaip vienaskaitinį ar homogenišką organizmą, jos užduoda tikslus klausimus, į kuriuos gauna įvairiapusių, kartais visai netikėtus atsakymus, etnografiškai atsižvelgia į daugybę kultūrinių sąlygų, lemiančių individo požiūrį, – tarp jų yra jo ar jos klasė, lytis, pilietybė, religija, tautybė, seksualinė orientacija, geografinė padėtis, išsilavinimas.“¹ Nepaisant to, kad mes, teatro apžvalgininkai ir kritikai, kalbėdami apie „publikos atsaką“, remiamės vien savo asmenine recepcija, dažnai jaučiamės turintys teisę apibendrinti publikos įspūdžius, net kalbėti visų žiūrovų vardu. Kitaip tariant, su publika elgiamės taip, kaip mums patogiau: jei reikia argumento prastam, mūsų nuomone, spektakliui sutriuškinti, sakome: „publika nesupranta“, „publika nusivylusi“, „publika jaučiasi apgauta“, tarsi būtume įsijautę į emocinę jos būseną. O jei mums nepatinkančiame spektaklyje žiūrovai juokiasi, kur mums nejuokinga, arba susigraudina, kur mes ironiškai šypsomės, išvadiname juos neišmanėliais. Kai po spektaklių einame į viešus susitikimus su kūrėjais, mažiausiai domimės publikos nuomone. Žinoma, siek tiek perdedu, tačiau „paprasti“, „tikrieji“ žiūrovai niekam (mums) iš tiesų nerūpi. Jais

užsiima teatrų rinkodaros skyriai. Pasak Freshwater, teatro kritikai, mokslininkai ir teatro industrijos atstovai domisi publika dėl visiškai skirtingų priežasčių, todėl pateikia labai skirtingus tyrimų rezultatus.

Kita vertus, kodėl turėtume domėtis „paprastais“ žiūrovais? Juk dabar ne XIX amžius, kai spektaklio vertinimą daugiausia lėmė publikos nuomonė... Vis dėlto kalbėti reikėtų ne apie nuomonę ir vertinimą, bet veikiau apie tai, kaip, anot Rico Knowleso, „publika kuria reikšmes, susidūrusi su specifiniu, perdėm kontekstualizuotu, vietiniu teatro įvykiu“.2 Ji ne tik kuria reikšmes, bet ir kitaip dalyvauja teatro procese.

Kalbėdami apie aktyvią publiką, tampančią spektaklio bendraautore, arba apie publikos indėlį į teatro įvyki, dažniausiai turime galvoje netradicines teatro formas. Tai performansai, hepeningai, įvairios akcijos, taip pat spektakliai, vykstantys netradicinėse erdvėse, ir pan., nes čia publikos vaidmuo yra aktyvesnis ir labiau pastebimas. Vis dėlto net ir tokia teatre, kuri laikytume labiau tradiciniu, santykis tarp scenos ir salės nebūna visiškai vienodas, o žiūrovai ne visada yra vien pasyvūs stebėtojai. Pavyzdžiui, filosofas Jacques'as Rancière'as kategoriškai nesutinka, kad žiūrėjimo veiksmas būtų laikomas intelektualiniu pasyvumu.³ Beje, žiūrėjimo fenomenu, jo prigimtimi ir tuo, kokius jausmus – malonumą, troškimą ar konfrontaciją – jis sukelia, jau seniai domisi kino teoretikai.

Kokius sąveikos su publika būdus taiko Lietuvos teatras? Pasitelkę komercinio teatro pavyzdį, o jis yra mums dar gana naujas reiškinys ir kol kas akivaizdžiai stokoja rimtesnio kritikų ir mokslininkų dėmesio, galėtume tvirtinti, kad čia tarp scenos ir salės mezgamas romanas. Teatro ir publikos lūkesčiai vienas kito atžvilgiu yra absoliučiai sąžiningi ir teisėti, nes tai santykiai tarp paslaugos teikėjo ir vartotojo. Tokio teatro žiūrovai yra ypač lojalūs. Be to, nors nusiperka gana brangius bilietus, jie apsimeta gavę dovanų. Pasak Nicholas Ridout, aplodismentus reikėtų vertinti kaip dėkingumo išraišką: „Publika stengiasi išivaizduoti esanti apdovanota.“⁴ Žinoma, tai tinka anaipol ne tik komercinio teatro publikai. Tačiau priklausomybė nuo bilieto kainos (kaip ir nuo „žvaigždžių“ skaičiaus) išlieka: kuo brangesnis bilietas – tuo karštesnės ovacijos.

Lojalūs santykiai tarp scenos ir salės gali susiklostyti ir kitais atvejais, pavyzdžiui, oficioziniame arba politiškai korektiškame teatre. Šiame kontekste galima paminėti kai kuriuos lietuvių nacionalinės dramaturgijos pastatymus. Atlikę nedidelį mėgėjišką tyrimą, įsitikinsime, kad daugelio teatrų repertuare populiariausi spektakliai, sukurti pagal lietuvių autorių pjeses. Įdomu, kad sovietmečiu nacionalinės dramaturgijos pastatymai dažniausiai nuteikdavo visai kitokiam bendravimui – žiūrovai jausdavosi tapę sąmokslininkais. O dabar lietuviška pjesė teatre yra arba tautinio solidarumo (panašiai kaip krepšinis), arba konfrontacijos, jei scenos kūrinys kvestionuoja tam tikrus nacionalinius stereotipus, platforma.

Šiuo požiūriu įdomus precedentas būtų Oskaro Koršunovo lietuvių dramaturgijos pastatymai Lietuvos nacionaliniame dramos teatre – Mariaus Ivaškevičiaus „Išvarymas“ (2011) ir Justino Marcinkevičiaus „Katedra“ (2012). Šie spektakliai demonstruoja du skirtingus būdus, kaip į scenos veiksmą įtraukti publika. „Išvaryme“, nepaisant svaigios atmosferos, publika verčiama permąstyti savo įsitikinimus, susijusius su tautine tapatybe. „Katedroje“ tokios konfrontacijos nėra, atvirkščiai –

siūloma patirti pakilius tautinius jausmus. Ar tai blogai? Ar tai „prasto teatro“ požymis? Drįsčiau sakyti – ne. Mes, kritikai, esame įpratę laikytis brechtiškosios nuostatos, esą geras teatras privalo griauti publikos lūkesčius, kad priverstų reviduoti vertybes ir požiūrius. Tačiau pakylėjimas, nekasdienišku jausmų potyris gali numaldyti tikros kolektyvinės patirties ilgesį, kuris, pasak psichologų, koduotas pačioje žmogaus prigimtyje. Herbertas Blau teigia: „Publikos, kaip panašiai apsišvietusios, tikėjimo suvienytos bendruomenės, kuri, kliaudamasi teatro patirtimi, kažkokiu būdu išsklaido visas priešpriešas, ilgesys egzistavo visada.“⁵

Kitas teatro ir publikos sąveikos būdas, kaip minėta, primenantis sąmokslą, reiškiasi įvairiais pavidalais – galima susivienyti prieš tam tikras galios institucijas arba tapti žaidimo partneriu. Tinkamas pavyzdys čia galėtų būti teatras, Hanso-Thieso Lehmanno pavadintas *Cool Fun*. Jis remiasi metateatriškumu, ironija, sarkazmu, parodija ir atsiribojimu: „Prisimindama kitus tekstus (vaizdus, garsus) ir juoku patvirtindama jų tinkamumą parodijuoti, publika tampa teatro dalimi: kabaretui, komedijai ir *Cool Fun* interaktyvumas yra gyvybiškai svarbus. [...] Žiūrovas tarsi seka aliuzijų, citatų ir kontracitatų, vietinių juokelių, kino ir popmuzikos motyvų maršrutą, staigių ir dažnai labai smulkių epizodų darinį, kuriamą ironiškai ir atsiribojus, sarkastiškai, ‚ciniškai‘, be jokių iliuzijų ir *cool* tonu. Pats lėkščiausias sąmojis čia mielesnis už nepakeliamą melagingą viešosios ir oficialiosios retorikos ‚rimtumą‘.“⁶

Nenuostabu, kad *Cool Fun* daugiausia traukia jaunos teatro kūrėjus. Tokie režisieriai kaip judėjimo *No Theatre* lyderis Vidas Bareikis arba Artūras Areima ir darbai, ir žodžiais pabrėžia, kad jų pasaulėjautos pamatas yra ironija. Spektakliai su kaupu prifarširuojami trivialiosios kultūros, aišku, tai daroma ironiškai atsiribojus, nieko nesureikšminant ir be skrupulų. Pavyzdžiui, anarchistinis Areimos „Julijus Cezaris“ kai kam gali sukelti abejonių, ar taip elgiamasi maišto dėlei, ar vis dėlto slepiamas išvalgų stygius? Bet panašius klausimus keliantys žiūrovai tokiam teatrui nereikalingi. Jam irgi reikia lojalios, bet sykiu „suprantančios“ publikos. Kitaip tariant, vertę tokiam teatrui suteikia būtent aktyvus kontaktas su tais, kurie jam lojalūs. Todėl ir Vidas Bareikis, ir Artūras Areima neabejotinai turi savo publiką. Bet kas vis dėlto atsitinka tada, jei nesutinki žaisti tau siūlomo žaidimo? Jei, nepaisant scenos vilionių, manai, kad tai, kas joje vyksta, yra pernelyg lėkšta, pernelyg primityvu, pernelyg neįtaigu? Regis, *Cool Fun* kūrėjai yra numatę ir tokią galimybę. Todėl skeptikams teks per prievartą tapti teatro įvykio dalimi, nes, tarkime, erdvė per ankšta, kad būtų įmanoma išvengti fizinio aktorių artumo, nelengva atsispirti kurtinančiai decibelų atakai ir pan.

Žinoma, konfrontaciją su publika teatras gali sukelti ir „humaniškesniais“ būdais – pavyzdžiui, gundydamas žiūrovų protą, sujaukdamas moralinius įsitikinimus arba surengdamas akistatą su pačiu savimi. Vienas iš labiausiai paplitusių būdų sukurti prielaidas, kad įvyktų „konstruktyvi“ teatro ir publikos konfrontacija, yra netradicinių vaidybos erdvių pasirinkimas. Pavyzdžiui, Oskarą Koršunovą, repetuojantį ir spektaklius rodantį mažoje savo studijoje, erdvė akivaizdžiai skatina ieškoti naujo būdo, kaip aktoriams bendrauti su žiūrovais. Šiuo keliu eina ir Vidas Bareikis, neretai – Gintaras Varnas. Statydamas Henriko Ibseno „Visuomenės priešą“, Jonas Vaitkus dekonstravo Nacionalinio dramos teatro Didžiąją sceną. Sprendžiant tiek iš recenzijų, tiek iš visuomeninio rezonanso, skaitant „paprastų“ žiūrovų komentarus internete, akivaizdu, kad tai vienas sėkmingiausių šiuolaikinio lietuvių teatro bandymų įtraukti publiką į scenos veiksmą.

Beveik visais minėtais atvejais pagrindinė problema yra reikšmės kūrimas arba supratimas. Herbertas Blau teigia: publika yra tie, kurie supranta.⁷ Be to, jis tvirtina, kad publika atsiranda, atlikdama suvokimo veiksmą. O štai Hansas-Thiesas Lehmannas kalba apie *ne-supratimo* (*Nichtverstehens*) poreikį, teikdamas pirmenybę patirčiai, o ne supratimui. Tarp jo argumentų yra ir teiginys, kad supratimas siekia kūrinių apibrėžti ir užbaigti: „Menas būti žiūrovu, žiūrėjimo menas nėra geriausio supratimo menas; laikas, kurį praleidžia publika, žiūrėdama spektaklį, yra gerokai talpesnis negu vien supratimo veiksmų seka.“⁸ Be abejo, neturėtume to suprasti kaip raginimo apskritai atmesti supratimą. Pasak Lehmanno, tam tikra nedidelė supratimo dozė yra netgi būtina, jei norime pasiekti *ne-supratimą*. Mokslininkas kalba apie tai, kad keičiasi hierarchija. Supratimas tampa mozaikiškas, prieštaringas, jis trūkinėja – „įsijungia“ ir vėl „išsijungia“, blykčioja ir mirksi. Taigi supratimas virsta asmenine patirtimi, o žinojimas – pėdsaku atmintyje. Lehmannas netgi ragina mokytis *ne-supratimo*. Eimunto Nekrošiaus spektakliai, panašu, irgi to moko. Kai žiūrime juos iš saugios tamsos, negalime taip paprastai nusakyti, koku būdu dalyvaujame tame, kas vyksta scenoje. Tačiau aišku viena – daugelis nesijaučiame esantys vien pasyvūs stebėtojai.

Aišku, sceninės komunikacijos būdai, kaip ir pati recepcija, nėra kokia nors nekintama schema. Be to, teoriniai modeliai labiau padeda apibūdinti teatro kūrėjų strategijas, kurias jie naudoja, kad įtrauktų publiką, o ne pačios publikos recepciją ir percepciją. Teatro kūrėjai gali projektuoti publikos suvokimą, bet negali jo kontroliuoti. O jį lemia daugybė veiksnių. Vienas iš jų – lūkesčių horizontas. Susan Bennett, parašiusi bene įtakingiausią studiją apie teatro publiką, pabrėžia: „Žiūrovai ateina į teatrą kaip jau susiformavusios interpretacinės bendruomenės nariai ir atsineša su savimi „ikispektaklinės“ patirties nulemtą lūkesčių horizontą.“⁹ Antra, publikos recepcija niekada nebūna vienalytė. Net ir to paties žiūrovo atsakas skirtingomis aplinkybėmis gali skirtis. Trečia, nepamirškime, kad publika reaguoja ne tik akimis. Bernardas Beckermanas „Dramos dinamikoje“ rašo apie „raumenų įtampą“, kurią patiria žiūrovai: „Nors atrodytų, kad teatrinis atsakas kyla daugiausia iš regimojo ir girdimojo suvokimo, iš tikrųjų jis priklauso nuo percepcinės visumos, kurią labiau tiktų vadinti kinestezija. Suprasti spektaklį mums leidžia skirtingas kūno susikoncentravimo ir atsipalaidavimo laipsnis. Galime drąsiai sakyti, kad žiūrovai mato ne akimis, bet plaučiais, girdi ne ausimis, bet oda.“¹⁰

Šių prielaidų kontekste negalima apeiti profesionalios teatro kritikos vaidmens. Lietuviai vis dar linkę suvokti spektaklį kaip kažką, kas, Marvino Carlsono žodžiais tariant, „sukurta ir pastatyta prieš publiką, kuri iš esmės pasyvi“.¹¹ Bet jei bandytume ieškoti naujų priečių, kaip tada turėtume vertinti didžiulę publikos galią? Kokio požiūrio turėtume laikytis emancipuotų žiūrovų atžvilgiu? Ar turėtume atsižvelgti į publikos percepciją – ne jos nuomonę, – analizuodami ir vertindami spektaklį? Ko gero, ateities teatro mokslas turės mesti iššūkį pačiam sau, kad išrastų tokius analizės metodus, kurie leistų įvertinti ne tik tai, kaip teatras kalbasi su publika, bet ir ką publika jam atsako.

¹ Helen Freshwater. *Theatre and Audience*. London: Palgrave and Macmillan, 2009, p. 28.

² Ric Knowles. *Reading the Material Theatre*. Cambridge: Cambridge UP, 2004, p.

17.

³ Jacques Rancière. *The Emancipated Spectator*. Cit. iš: Freshwater, 2009: 16.

⁴ Nicholas Ridout. *Stage Fright, Animals and Other Theatrical Problems*. Cambridge: Cambridge UP, 2006, p. 165.

⁵ Herbert Blau. Odd, Anonymous Needs: The Audience in a Dramatized Society. *Performing Arts Journal*, Vol. 9, No 2/3, 10th Anniversary Issue, p. 207.

⁶ Hans-Thies Lehmann. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menu spaustuvė, 2010, p. 178-179.

⁷ Žr. Herbert Blau. *The Audience*. Johns Hopkins University Press, 1990.

⁸ Леemann, Ханс-Тиеc, О желательности искусства непонимания. *Театроведение Германии : система координат*. Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2004, с. 87.

⁹ Susan Bennett. *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*. London and New York: Routledge, 1990, 149.

¹⁰ Bernard Beckerman. *The Dynamics of Drama*. Cit. iš: Freshwater, 2009: 18.

¹¹ Marvin Carlson. *Theatre Audiences and the Reading of Performance*. Cit. iš: Freshwater, 2009: 11.

* Parengta pagal pranešimą, skaitytą tarptautinėje mokslinėje konferencijoje „Šiuolaikinio teatro pridėtinė vertė: kam šiandien reikalingas teatras?“ (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2013 m. spalio 1-2 d.).